#12

Glissando

ISSN 1733 - 4098

Magazyn o muzyce współczesnej /// Numer 12 Maj 2007 Numer ISSN: 1733-4098 /// Cena: 15 zł (w tym 0% VAT) /// www.glissando.pl

71: Wrocław

Muzyka konkretna

71: Wrocław

3 ***Stanisław Krupowicz:*** *Pewien szczególny przypadek uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie* Anna Siemińska i Jan Topolski
8 ***Marcin Bortnowski*** *– wywiad* Ewa Szczecińska i Jan Topolski
14 ***Cezarego Duchnowskiego*** *algorytm na muzykę* Joanna Hendrich
20 ***Paweł Hendrich*** *– wywiad* Ewa Szczecińska i Jan Topolski
26 ***O organizacji dźwięków, czasu i formy*** Paweł Hendrich
33 ***„Anaforystyka" Sławomira Kupczaka,*** *czyli o heterofonii raz jeszcze* ***Michał Mendyk i Filip Felicki***
38 ***Michał Talma-Sutt*** *– wywiad* Ewa Szczecińska i Jan Topolski
44 ***Musica Electronica Nova 2007*** *– program*
46 ***Lech Janerka:*** *muzyka i słowa* Mariusz Gradowski
49 ***Robotobibok.*** *Całkiem ludzka maszyna* Mateusz Franczak
53 ***Skalpel:*** It ain't where ya from, *czyli jazz zza Żelaznej Kurtyny* Tomasz Grajkowski
56 ***L.U.C*** *– zwycięża w konfrontacji sukcesu z niezależnością* Jacek Plewicki
61 ***Dawid Szczęsny, czyli to tylko muzyka*** *– wywiad* Jan Sikorski
65 ***Poza mainstreamem.*** *Młoda scena wrocławska* Bogumił Paszkiewicz
68 ***Kalendarium*** *imprez muzycznych maj-grudzień 2007*

Muzyka konkretna

Wczoraj

72 ***Pierre Schaeffer.*** *Samotny pionier z Paryża* Peter Manning
83 ***Pierre Henry.*** *Dziadek muzyki techno?* Klaudia Baranowska
90 ***Luc Ferrari.*** *Komponował zawsze i wszędzie. Nawet siebie samego...* Tatjana Böhme-Mehner
102 ***Igor Wakhévitch.*** *Dryfując po oceanie dźwięków* Dariusz Brzostek

Dziś

107 ***Lionel Marchetti*** *– wywiad* Jan Topolski
110 ***Matmos:*** disco concrète Maciej Smoczyński
114 ***Rzeźbienie dźwięku,*** *czyli o sztuce współczesnego* sound designingu Daria Jabłońska
119 ***Perwersyjna fonosfera.*** *Dźwięk w filmach Davida Lyncha* Katarzyna Lenarczyk
129 ***Francisco López*** *– wywiad* Jakub Mikołajczyk i Aneta Śladowska
132 ***Materia dźwiękowa środowiska*** Francesco López

Zawsze

140 ***Ontologia muzyki konkretnej*** Michel Chion
147 ***prawie nic*** Michał Libera

(...) Patrzyłem na niego jak zwykle. Siedział na kamieniu i czyścił sobie piórka na szyi, rozpościerając lekko okryte czarno-białą szachownicą skrzydła. Zagięcie szyi, jakiego wymagała ta czynność, wydało mi się krótką definicją malutkiego naturalnego piękna; piękna, które nie czeka na żaden podziw, na żadne estetyczne czy jakościowe porównanie. Patrzyłem na poruszającą się miękko szyję, a wtedy ptak przerwał toaletę. Wydawało mi się, że nagle dostrzegł moją twarz, ale stał dalej w miejscu, nieruchomy i jakby niezdecydowany. Wreszcie wślizgnął się do wody i roztrącając miękko piersią całun zbutwiałych liści, wypłynął na środek stawu. Tam zatrzymał się, wyprostował szyję i odchylając do tyłu głowę, zaczął śpiewać.

Serce zabiło mi szybciej, gdy uświadomiłem sobie ostatecznie, skąd płynie do mnie w nocnej ciszy tej opuszczonej okolicy ów przedziwny dźwięk. Wysoki głoś, czy może raczej niski gwizd, wydobywał się z jego gardła gładką linią, by wraz z nagłym wznoszeniem się przejść w niesamowity, utrzymany na jednej wysokości ornament, podobny do jodłowania. Dźwięk ten był tak czarowny, tak przepełniony dojmującą daremnością, że łzy stanęły mi w oczach. Jodłowanie urwało się nagle z krótkim opadającym **glissandem**, po czym ptak powtórzył ten sam schemat pięć czy sześć razy. Z czołem opartym o zimną szybę słuchałem tego jak zahipnotyzowany, nie mogąc nawet poruszyć powieką. W końcu ptak skończył pieśń i zanurkował, a ja patrzyłem na uspokajającą się powierzchnię stawu z ulgą nieuświadomionego, lecz długo oczekiwanego spełnienia. (...)

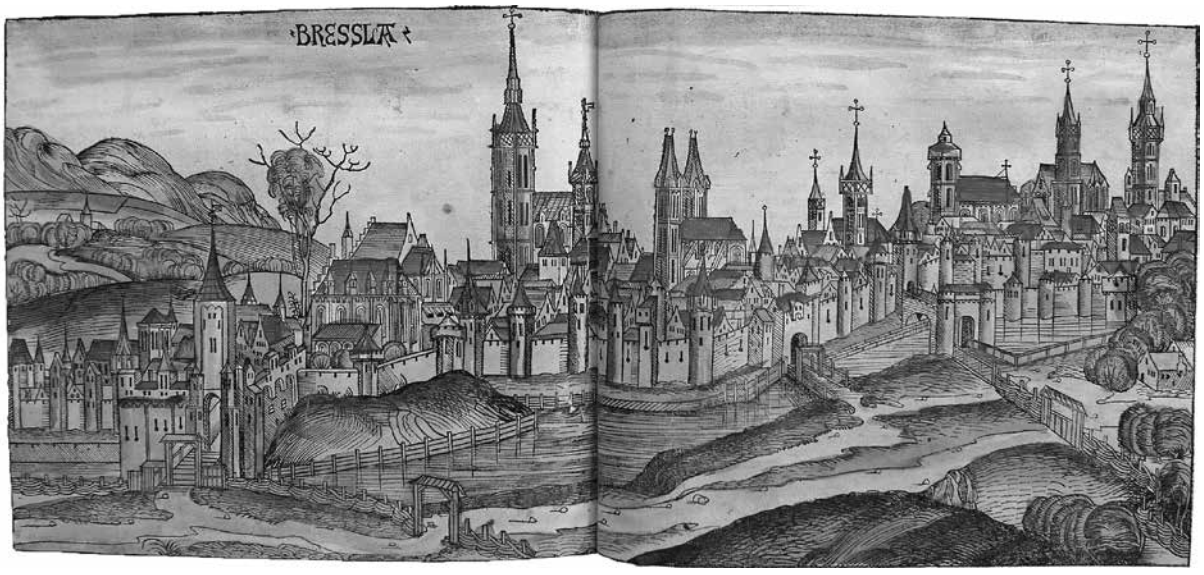
Aleksander Kościów

Fragment (s. 430) powieści Świat nura, *opublikowanej w 2006 roku nakładem Warszawskiego Wydawnictwa Literackiego Muza S.A. Serdecznie dziękujemy Autorowi i Redakcji za zgodę na przedruk*

Redakcyjne

156 ***W Maerzu jak w garncu.*** *MaerzMusik (16-25 marca 2007, Berlin)* Karolina i Marcin Dobiaszewscy
160 ***Ogłoszenia parafialne***

71 Wroclaw



Liber Chronicarium, 1493

Stanisława Krupowicza
Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie

Tym razem, w ramach naszego tradycyjnego cyklu „wodzenie za ucho" po raz pierwszy spotkamy się z dziełem polskim. Dlaczego to pierwsze takie spotkanie i dlaczego właśnie *Pewien szczególny przypadek*...? No cóż, utwór to znamienny. Nie tylko dlatego, że szczególny dla swego twórcy, dla pewnej generacji kompozytorów polskich czy nawet dla uogólnionej odmiany polskiego postmodernizmu. O nie, już na pierwszy rzut ucha, a tym bardziej oka – w partyturę zapuszczonego – udowadnia, że kryje się tam coś więcej...

Nim przejdziemy do znakomitej i wyczerpującej w każdym sensie analizy Anny Siemińskiej, pozwolę sobie zarysować pewne tło estetyczne, na jakim *...Kanon...* się rozwija, niektóre możliwe kontrapunkty, jakie dopisuje do istniejących melodii. Ponadto, niejako w opozycji i właśnie w kontrapunkcie, w ruchu przeciwnym do obiektywizującej myśli Ani, spróbuję podążyć raczej śladami moich intuicji i percepcji, a więc drogą zupełnie subiektywną.

A więc *...szczególny...ogólnego...* jest jedną z realizacji pomysłu Stanisława Krupowicza i Pawła Szymańskiego, który opatentowali pod nazwą surkonwencjonalizmu. Być może nawet jedną z najdoskonalszych realizacji. Mamy zatem strukturę głęboką, która dekonstruowana jest poprzez zdarzenia i procesy warstwy powierzchniowej. Mamy cytaty oraz konwencje, grę ze słuchaczem, jak i z samym sobą oraz osławionym „przeświturającym" papierem nutowym. Ale: czy tylko?

Wydaje mi się, słuchając raz po raz tego, co się dzieje ...w kwarcie i kwincie, że stawka jest wszak poważniejsza. Przypomnijmy sobie, że to nie tylko modelowe dzieło surkonwencjonalne, ale i algorytmiczne (odsyłam do świetnego tekstu Siemińskiej w numerze 8 „Glissanda". Autor wycofuje się zatem na dwa sposoby: po pierwsze, używając cytatów oraz stylizacji; po drugie, używając pewnego przepisu czy też przymusu, które to dwa założenia zwalniają go z szeregu niekończących się decyzji i wyborów kompozytorskich. Ale: czy na pewno?

Ten sposób pisania – ten właśnie, a nie Hillera czy Xenakisa – można widzieć bowiem w jakimś muzyczno-literackim kanonie z pomysłami grupy OuLiPo (odsyłam do znakomitego eseju Elizy Orzechowskiej w 1 numerze). Pisarzy, który nie potrafili (nie chcieli?) pisać tak po prostu, z głowy. Więc zadawali sobie najrozmaitsze, kombinatoryczne, leksykalne, geograficzne, przymusy i w dialektycznej i zaciętej z nimi walce kreowali... dowcipne fabuły.

Takiż jest i *...przypadek...kanonu....* Bo przecież nie wystarczy tylko wymyślić sobie algorytm (a jakiż on musi być nośny, dynamiczny, owocny), a następnie wprowadzić dane. Ich wybór to już mistrzostwo: te barokowe gitary, motoryczny fortepian, mistyczny sopran, romantyczne skrzypce, jazzowa perkusja. Każdy instrument wnosi tu nie tylko swoją barwę, ale i idiom, który później zostanie przenicowany, wymieszany, zmieszany.

A najśmieszniejsze w tym wszystkim, że słuchając tego arcydowcipnego, kalejdoskopowo zmieniającej się feeri muzycznych cytatów i skojarzeń, tego schizofrenicznego ataku absolwenta akademii muzycznej, można spokojnie nic nie wiedzieć o żadnych surkonwencjach, o algorytmach nie wspominając. Cała ta warstwa głęboka pozostaje znakomicie zasłonięta, a może: usunięta, niczym rusztowania od zbudowanego już domu. Co słyszymy, to filmowy kolaż momentów muzycznych, pełen slapstickowych gagów, zbiegów okoliczności, skórek od banana i kalamburów. Jak rzadko kiedy, Krupowicz osiągnął tu idealną równowagę między konceptem a realizacją. I pozostajemy tylko z frapującymi pytaniami o czas (linearny? zapętlony? nawarstwiony?), oryginalność (quodlibet? autoparodia? kryzys?), znaczenie (dekonstrukcja? konstrukcja? toeremat?).

To ja już znikam i oddaję głos, jednocześnie zachęcając do prywatnego spotkania z muzyką Krupowicza. Mniej znany i łatwy od Szymańskiego, czasem nie tak porywający, pozostaje kompozytorem czekającym na odkrycie i mogącym nielicho zafascynować.

Jan Topolski

Sztuka komponowania jest sztuką kreowania kontekstów. Dźwięk sam w sobie, jakiś pasaż, nawet skończony utwór może mieć rozmaite muzyczne znaczenia, w zależności od tego, po czym albo przed czym będą wykonane. Zatem, naprawdę się liczy właśnie kontekst.[1]

Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie Stanisława Krupowicza powstał w Stanford w roku 1983. Prawykonanie miało miejsce we wrześniu 1993 roku, podczas festiwalu „Warszawska Jesień". Wykonawcami byli drezdeńscy muzycy Musica-Viva-Ensemble pod dyrekcją Jürgena Wirrmanna. Sam kompozytor na łamach książki programowej festiwalu w sposób żartobliwy komentuje swoje dzieło. Wskazuje tym jednocześnie na konstrukcję, algorytm całej formy, na prawa, jakimi rządzą się poszczególne elementy utworu:

Noc była czemuś wyjątkowo ciemna i wietrzna. Kompozytor muzyki poważnej Paweł S. i potencjalny koryfeusz baletu Stanisław K. zasiedli do butelki kartoflanki, rocznik 1981, z mocną potrzebą rozmowy istotnej. Czasy wtedy sprzyjały rozmowom istotnym, pieniądze miały wartość dosłownie umowną, a obaj rozmówcy aspirowali do miana dżentelmenów, którymi – o dziwo! – są dziś nawet bardziej. I choćby z tego powodu należałoby wykluczyć przypuszczenie, że ich rozmowa mogłaby dotyczyć kobiet, szprotek i innych tematów luźno związanych z przyrodoznawstwem. Po niewielkiej porcji prawa kanonicznego (dotyczącego głównie Uczynków Miłosierdzia Co Do Ciała oraz Grzechów Przeciw Naturze) rozmowa w naturalny sposób ewoluowała w stronę kanonu. Oto, jak historia zapamiętała co istotniejsze fragmenty tamtej rozmowy istotnej.

— No to czym jest kanon w swej istocie?

— Jak to czym? Kanon jest techniką kompozytorską polegającą na… (skrót red.)

— Pytałem o istotę kanonu. To znaczy, co zostałoby z kanonu, gdyby wszystkim nutom pourywać łebki? Zostałoby coś?

— Hmm, coś by tam zostało.

— A czym byłoby, co by zostało?

— Bez wątpienia pozostałaby substancja resuidalna kanonu.

— ???

— No wiesz, co mam na myśli. Kanon uogólniony.

— Kanon uogólniony?

— Abstrakcja, faktura, czysta forma…

— Oznaczałoby to, że kanon jest nie tylko techniką kompozytorską, jest wyznacznikiem formy.

— Pustej formy!

— Tak, wystarczy ją tylko czymś wypełnić.

— A gdyby tak miejsca po uciętych główkach zastąpić czymś innym, na przykład… jakimiś gotowymi frazami muzycznymi? Czym będzie tak skomponowana muzyka?

— Myślę, że będzie ona pewnym szczególnym przypadkiem tamtego uogólnionego kanonu.

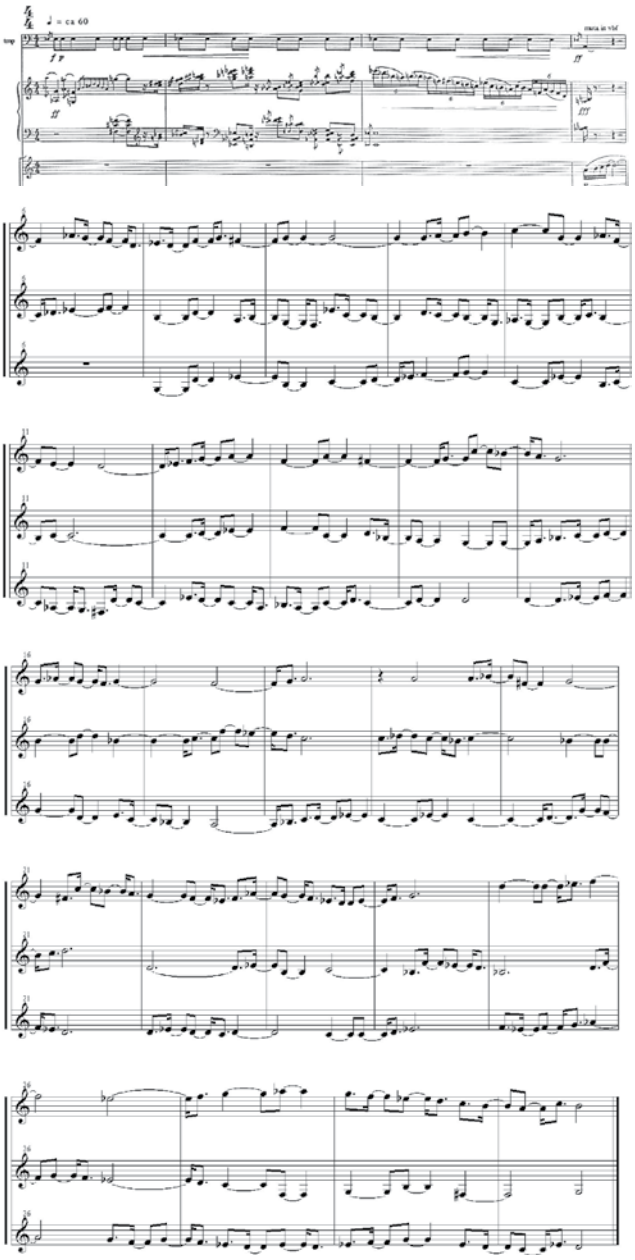
— No właśnie. Jeśliby tylko udało nam się dowieść, że nieskończoność jest większa od 7, wówczas…

*W tym momencie okazało się, że noc była ciemna i wietrzna nie bez powodu. Przeraźliwa jasność błyskawicy rozdarła nagle niebo. I nagle głos potężny (*basso profondissimo*) powiedział:*

Do diabła, znowu spudłowałem![2]

Etapem wstępnym do skomponowania utworu było stworzenie „konstrukcji nośnej" całej formy. Jest nią trzygłosowy kanon w kwarcie i kwincie:

Kompozytor wplótł go w formę *Pewnego szczególnego przypadku…* – jego przebieg rozpoczyna się w 198. takcie utworu w partii klarnetu.



Drugi głos kanonu pojawia się w takcie 201. w partii gitary. Głos trzeci wchodzi w takcie 204. dźwiękami skrzypiec. Wszystkie trzy głosy przewijają się przez partie każdego z instrumentów ansamblu, z wyjątkiem instrumentów perkusyjnych o nieokreślonej wysokości dźwiękowej.

Kanon zawiera się w 29 taktach i oscyluje wokół tonacji c-moll. Jego przebieg kończy się na akordzie dominantowym G-dur. Kanon ów, jak mówi o tym warszawskojesienny komentarz do utworu, pozbawiono wysokości dźwiękowych, pozostawiając jedynie wartości rytmiczne. Powstała w ten sposób uogólniona forma kanonu – szablon całej kompozycji. Następnie miejsca po „pourywanych łebkach nut" kompozytor zastąpił „gotowymi frazami muzycznymi".[3]

Frazy w dalszym przebiegu analizy zostaną określone terminem „momenty muzyczne" .

Pewien szczególny przypadek pewnego uogólnionego kanonu w kwarcie i kwincie zawiera się w 237 taktach, w metrum $\frac{4}{4}$. Wartości rytmiczne kanonu wydłużono ośmiokrotnie – w ten sposób jeden takt

kanonu w metrum $\frac{4}{4}$ odpowiada ośmiu taktom utworu (inaczej mówiąc, jedna ósemka kanonu odpowiada długości jednego taktu).

Zgodnie z ilością wysokości dźwiękowych w skali chromatycznej (która w całości wykorzystana jest w kanonie) w utworze występuje dwanaście „momentów muzycznych". Każdej wysokości dźwiękowej przyporządkowany jest inny, zawsze taki sam „moment muzyczny".

Kompozytor w *Pewnym szczególnym przypadku...* dokonał autocytatów – zestawił ze sobą krótkie fragmenty ze swojej wcześniejszej twórczości: z *II Kwartetu smyczkowego, Symfonii, Larghetta, De Metamusicae* i *Tempo 72*. W wewnętrznej strukturze „momentów muzycznych" mogą zachodzić minimalne zmiany – rytmiczne czy melodyczne, ponieważ ważny jest w nich sam ich charakter wyrazowy oraz niezmienność pod względem pochodzenia. Kompozytor przyporządkował jednemu dźwiękowi kanonu kilka różnych, bardzo podobnych motywicznie do siebie fragmentów, pochodzących z jednego utworu.

Algorytm formy jest następujący:

x = {c, cis, d ... b, h}

y = {m_1, m_2 ... m_{12}},

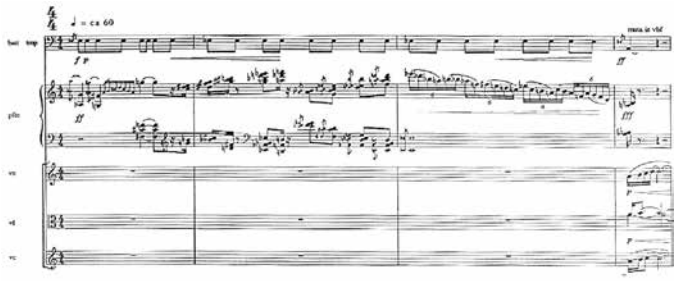
gdzie „m" oznacza „moment muzyczny".

f (*c*) = m_1

Cytat z ***Tempo 72***

Cytat przypisany dźwiękowi *c* skonstruowany jest z dysonansowych współbrzmień, które cechuje szeroki *ambitus*, repetycje, duży wolumen brzmienia, przeważająca artykulacja staccato oraz gęsta faktura akordowa. Wyróżnia się na tle innych „momentów muzycznych" dużą motoryką i „drapieżnością":

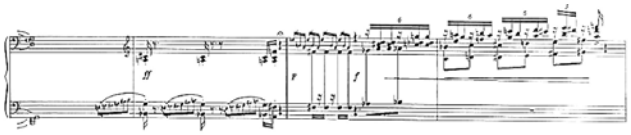
f(*des*) = m_2



Cytat z ***II Kwartetu smyczkowego***

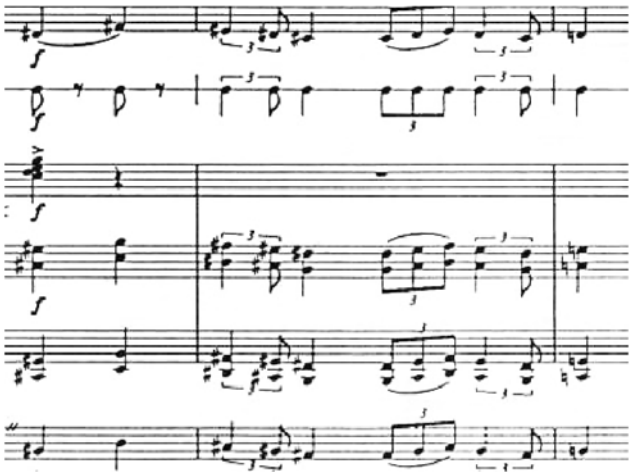
Dźwięk *cis/des* pojawia się w kanonie tylko jeden raz w partii instrumentów smyczkowych, tworzących klaster o ambitusie tercji:

f(*d*) = m_3



Cytat z ***De Metamusicae***

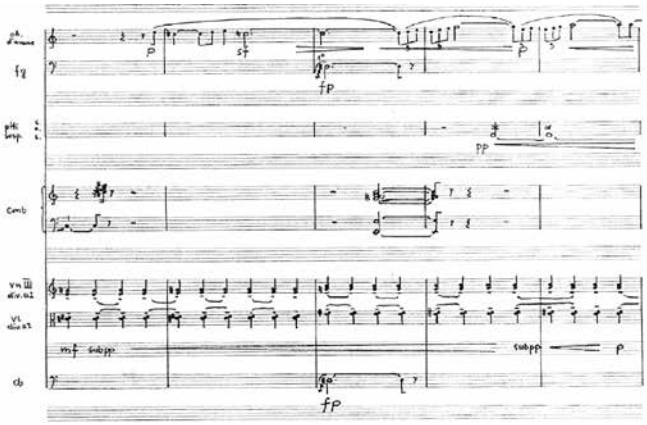
Dźwiękowi *d* przyporządkowany jest „moment muzyczny", w którym wyraźnie słyszalna jest skłonność ku modusowi doryckiemu i fakturze *nota contra notam*. Głosy prowadzone są w równoległych kwintach, co przywodzi na myśl *organum in diapente*.



f(*es*) = m_4

Cytat z ***Larghetta***

„Moment muzyczny" przypisany dźwiękowi *es* posiada korzenie tonalne – głos sopranu snuje subtelną melodię na tle akordów molowych ostinato, z dodaną sekundą. Poruszają się one w sposób paralelny i najczęściej występują w partii gitary:



f(*e*) = m_5

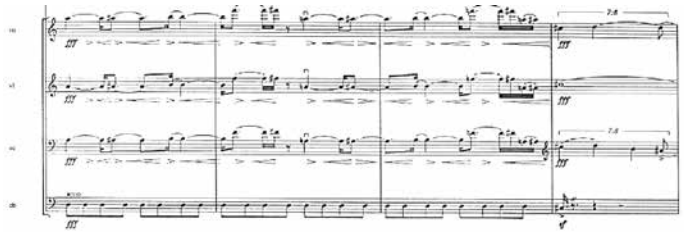
Cytat z ***De Metamusicae***

Dźwięk *e* kryje w sobie „zaśpiew" sopranu, któremu towarzyszy coraz szybsza repetycja dźwięku *e*. Występuje ona przeważnie w partii wibrafonu:

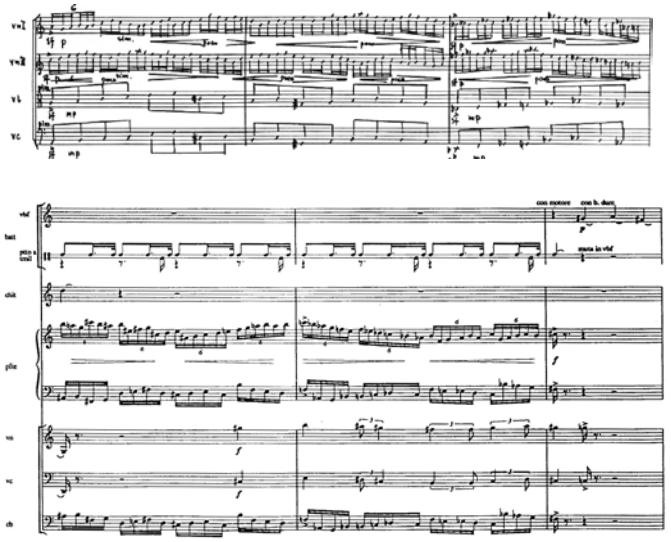
f(*f*) = m_6

Cytat z ***Symfonii***

Jednym z najczęściej pojawiających się „momentów muzycznych" jest cytat podporządkowany dźwiękowi *f* w kanonie. Jego wyróżnikiem jest ósemkowe ostinato na dźwięku *d*, które w pewien sposób staje się centrum tonalnym odcinka. Uporczywej linii basu przeciwstawia się linia melodyczna najczęściej wykonywana przez instrumenty smyczkowe. Ów „moment muzyczny" wraz z rozwojem formy zmienia się minimalnie pod względem wewnętrznej struktury: na tle niezmiennego ostinata linia melodyczna, która początkowo wykonywana jest unisono, przestaje być „jednomyślna" i wewnątrz niej zaczynają zachodzić zmiany rytmiczne i dźwiękowe. Związane jest to z faktem zacytowania innego fragmentu *Symfonii* (por. na następnej stronie).



f(*fis*) = m_7
Cytat z ***II Kwartetu smyczkowego***
Pod dźwiękiem *fis* kryje się cytat z *II Kwartetu smyczkowego*, który wnosi element ruchu do utworu – zarówno poprzez nałożone na siebie przebiegi szesnastek i sekstol szesnastkowych, jak i towarzyszący im rytm o charakterze swingującym. W poniższym przykładzie elementy z cytatu występują w partii fortepianu i kontrabasu.



f(*g*) = m_8
Cytat z ***II Kwartetu smyczkowego***
„Moment muzyczny" odnoszący się do dźwięku *g* w przeważającej ilości wąskie pod względem ambitusu klastery czy też pełne tarć sekundowych, nieregularne pod względem rytmicznym descendentalnie ukształtowane motywy.

f(*as*) = m_9
Cytat z ***Symfonii***
Do tego dźwięku kompozytor przyporządkował motyw, w którym zachodzi pewien rodzaj dwugłosowej imitacji. Partie obu głosów poruszają się zawsze po tych samych dźwiękach: *des*, *f*, *g*, *as*, *b*. Zachodzi ona na tle akompaniamentu opartego na dźwiękach *cis*, *f*, *g*. Akompaniament pod względem struktury interwałowej bardzo podobny jest do akompaniamentu z „motywu muzycznego" przy dźwięku *b* (po prawej)

f(*a*) = m_{10}
Cytat z ***De Metamusicae***
„Moment muzyczny" przypisany dźwiękowi *a* wyróżnia się znaczną ruchliwością oraz improwizacyjnym charakterem. W przeciwieństwie do pozostałych cytatów ten jest jednogłosowy. To rodzaj figlarnego, wybijającego się, „lekkiego", subtelnego motywu, wykonywanego przeważnie w wysokim rejestrze (po prawej na dole)

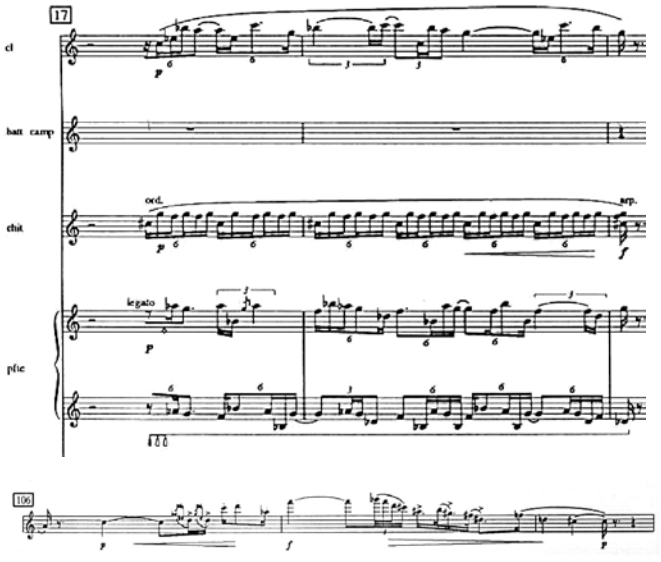
f(*b*) = m_{11}
Cytat z ***De Metamusicae***
Temu dźwiękowi kompozytor przypisał „moment muzyczny", który spełnia w utworze rolę zawieszenia, wstrzymania ruchu. Podobnie jak akompaniament „momentu muzycznego" przyporządkowanego dźwiękowi *as* skomponowany jest jedynie z trzech dźwięków – *d*, *fis* oraz *gis* – przeważnie na tle brzmiącego trójdźwięku przeplatają się oparte na tych samych dźwiękach motywy triolowe oraz ósemkowe.

f(*h*) = m_{12}
Cytat z ***II Kwartetu smyczkowego***
Jest on cytatem, który nawiązuje do pieśni religijnej pt. *Święty Boże*. Cechuje się śpiewnością, subtelnością i spokojem.

Formę utworu można ująć w klarowną, choć długą tabelę [dostępną na naszej stronie www.glissando.pl – przyp. red.]

Zasady kanonu są tu stosowane bardzo konsekwentnie, aczkolwiek dla większej spójności dzieła kompozytor pozwolił sobie na drobne odstępstwa od ścisłej reguły:

1. Utwór rozpoczyna trzytaktowy wstęp fortepianowy – odpowiednik dźwięku *c* z kanonu. Aby zwiększyć napięcie, została tu dodana partia kotłów ostinato na dźwięku *es*. Nie wchodzi ona jednak w skład cytatu – jej celem jest spotęgowanie brzmienia na początku utworu. (Stanowić może ona rodzaj antycypacji ostinata na dźwięku *d*, który to motyw przypisany jest dźwiękowi *f*). Sytuacja taka już się w utworze nie powtórzy – kompozytor konsekwentnie kształtuje dalszy przebieg formy: nie dodaje niczego, co byłoby niezgodne z cytowanym „momentem muzycznym".
2. Czas trwania „momentu muzycznego" określony wartością rytmiczną kanonu może być inny. Przykładem są takty od 4 do 8: długość dźwięku *g* w kanonie wynosi ćwierćnutę z kropką i odpowiada trzem taktom utworu. Tutaj kompozytor wstrzymał ostatni dźwięk z cytatu, by na jego tle wprowadzić odpowiednik dźwięku *as*.
3. Kompozytor stosuje dyminucję w cytowanym fragmencie – w odpowiedniku dźwięku *fis*. Oryginalne pochody ósemkowe występują tutaj w postaci szesnastek.
4. W takcie 122. i 127. kompozytor dokonuje zamiany miejsc położenia „momentów muzycznych" w stosunku do dźwięków, jakie występują w kanonie. W takcie 16. kanonu na drugą ósemkę pierwszego głosu występuje dźwięk *as*. W utworze na jego miejsce przypada „moment



muzyczny" odpowiadający dźwiękowi *e*. Sytuacja identyczna jest w tym samym takcie kanonu, tam, gdzie przypada siódma ósemka głosu trzeciego – w miejscu, w którym występuje dźwięk *e*, kompozytor prezentuje „moment muzyczny" przyporządkowany dźwiękowi *as*. Zabieg ten jest zapewne dokonany dla potrzeb brzmieniowych utworu.

5. Kanon skonstruowany jest zgodnie z zasadami harmonii klasycznej – brak w nim niedozwolonych kroków harmonicznych. Nie pozostaje to obojętne dla formy analizowanego utworu. W takcie12. kanonu w głosie pierwszym na drugą ósemkę, zgodnie z cytowanym „momentem muzycznym", powinien przypadać dźwięk *e*. Tutaj jednak, w szkielecie formy ze względu na konieczność uniknięcia niedozwolonego ukośnego brzmienia półtonów, do jakiego doszłoby pomiędzy pierwszym a trzecim głosem, zostaje on zamieniony na dźwięk *es*. W konsekwencji tej chromatycznej zamiany w tymże głosie ze względu na dążenie do uniknięcia ruchu o sekundę zwiększoną kolejnym dźwiękiem nie może być dźwięk *fis*. W kanonie występuje dźwięk *f*, lecz „momentem muzycznym", który występuje w utworze w tym momencie, jest odpowiednik dźwięku *fis*.
6. Ze względu na logikę przebiegu funkcyjnego w 17. takcie kanonu w jego drugim głosie na ostatnią ósemkę przebiegu zamiast dźwięku *e* przypada dźwięk es. Kompozytor świadomie obniżył dźwięk – powodem jest potrzeba zastosowania w tym miejscu akordu dominanty wtrąconej, dzięki której dokonuje się tonikalizacja kolejnego akordu (F-dur/B-dur).
7. Jeden takt kanonu odpowiada ośmiu taktom formy. Jednak takt 19. w kanonie zawiera jedną wartość, której odpowiednik w *Pewnym szczególnym przypadku...* nie istnieje – został pominięty, niescharakteryzowany żadnym „momentem muzycznym".
8. W taktach od 222. do 225. (w tabeli oznaczone wykrzyknikami) fortepian realizuje rozrzucony po klawiaturze schemat oparty na dwóch przeplatających się trytonach – nie pochodzi z żadnego cytatu – jego zadaniem jest doprowadzenie do kulminacji – zwiększenie wolumenu brzmienia, ruchliwości przebiegu.

W takcie 198. pojawia się kanon w swojej pierwotnej postaci. Imituje jednocześnie siebie samego, jak i swoją zakamuflowaną w „momentach muzycznych" wersję, kończąc się w takcie 226. na akordzie G-dur. Po długim jego wybrzmiewaniu wszystkie składniki współbrzmienia opadają glissandami i zanikają w ciszy.

Po długiej pauzie generalnej do głosu dochodzi gitara z subtelnym, delikatnym, tonalnym motywem. Od tego momentu rozpoczyna się tonalna koda, oparta na dominantowo-tonicznym zwrocie kadencyjnym G-dur/C-dur.

Dostojny charakter dominanty zatraca się w improwizacyjnym chaosie toniki – kompozytor w partii klarnetu, perkusji oraz gitary wpisał określenie: *improvisando alla jazz*. Stanowi to przeciwstawienie wobec kanonicznego porządku całego utworu.

Analogię pod względem kształtowania formy można znaleźć u Krupowicza w jego późniejszym dziele, w *Fin de siècle* na orkiestrę. Także i tutaj kompozytor posłużył się trzygłosowym kanonem jako szkieletem formy. Lecz miejsca po wyeliminowanych wysokościach dźwiękowych skali chromatycznej zastąpił nie „momentami muzycznymi", a technikami kompozytorskimi, jakimi posługiwano się w wieku dwudziestym. Jak twierdzi kompozytor: „W pewnym sensie utwór jest kolażem. Nie jest to jednak *collage* stylów muzycznych – jest to *collage* dwunastu technik komponowania. Wybór technik jest arbitralny i jest wynikiem subiektywnej decyzji kompozytora".[4]

Magdalena Mirowska w pracy magisterskiej pt. Fin de siècle *Stanisława Krupowicza, czyli przewodnik po technikach kompozytorskich XX wieku* dokonuje podziału owych technik na cztery grupy, w których wyszczególnia także podgrupy:

I – techniki związane z dodekafonią
  1. dodekafonia Schönbergowska
  2. punktualizm Webernowski
  3. serializm totalny Messiaena

II – techniki związane z aleatoryzmem
  4. aleatoryzm totalny Cage'a
  5. aleatoryzm kontrolowany Lutosławskiego
  6. aleatoryzm stochastyczny Xenakisa

III – techniki związane z modalizmem
  7. modalizm – Messiaen
  8. heterofonia uogólniona
  9. heterofonia monofoniczna

IV – techniki związane z sonoryzmem
  10. szmery, „dziwne dźwięki"
  11. glissanda
  12. klastery.

Do każdego dźwięku skali chromatycznej kompozytor przyporządkował, podobnie jak w *Pewnym szczególnym przypadku...* „momenty muzyczne", jedną z podanych wyżej technik.[5]

Jak wykazuje powyższa analiza, twórczość Stanisława Krupowicza mimo wielu awangardowych i nowatorskich rozwiązań, głęboko zakorzeniona jest w tradycji muzycznej – stanowi kolejne, zespolone z poprzednimi, ogniwo, jest wyrazem świadomości ciągłości tradycji. Krupowiczowskie poczynania to jednak w żadnym wypadku uwstecznienie czy powrót do „starego" – pozostają znakiem epoki, w jakiej egzystują. Kompozytor z całkowitą swobodą operuje dostępnymi środkami: tworzy dzieła elektroakustyczne, live electronics, pisze utwory na tradycyjne składy oraz odmiennie brzmiące zespoły instrumentalne. Pojęcie surkonwencjonalizmu, które nierozerwalnie łączy się z twórczością Stanisława Krupowicza, to właśnie operowanie gestami stylistycznymi, „idiomami", cytatami, zarówno w warstwie słyszalnej (cytat), jak i ukrytej (forma). A algorytm w muzyce jest tylko narzędziem kompozytorskim – sposobem na ujarzmienie materii dźwiękowej, narzędziem do tworzenia surkonwencji.

+

1 Ewa Gajkowska, *O matematyce, muzyce i pogodzie;* „Ruch Muzyczny", 1994, nr 11.

2 Stanisław Krupowicz, *Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 1993*, ss.109-110.

3 S. Krupowicz, tamże.

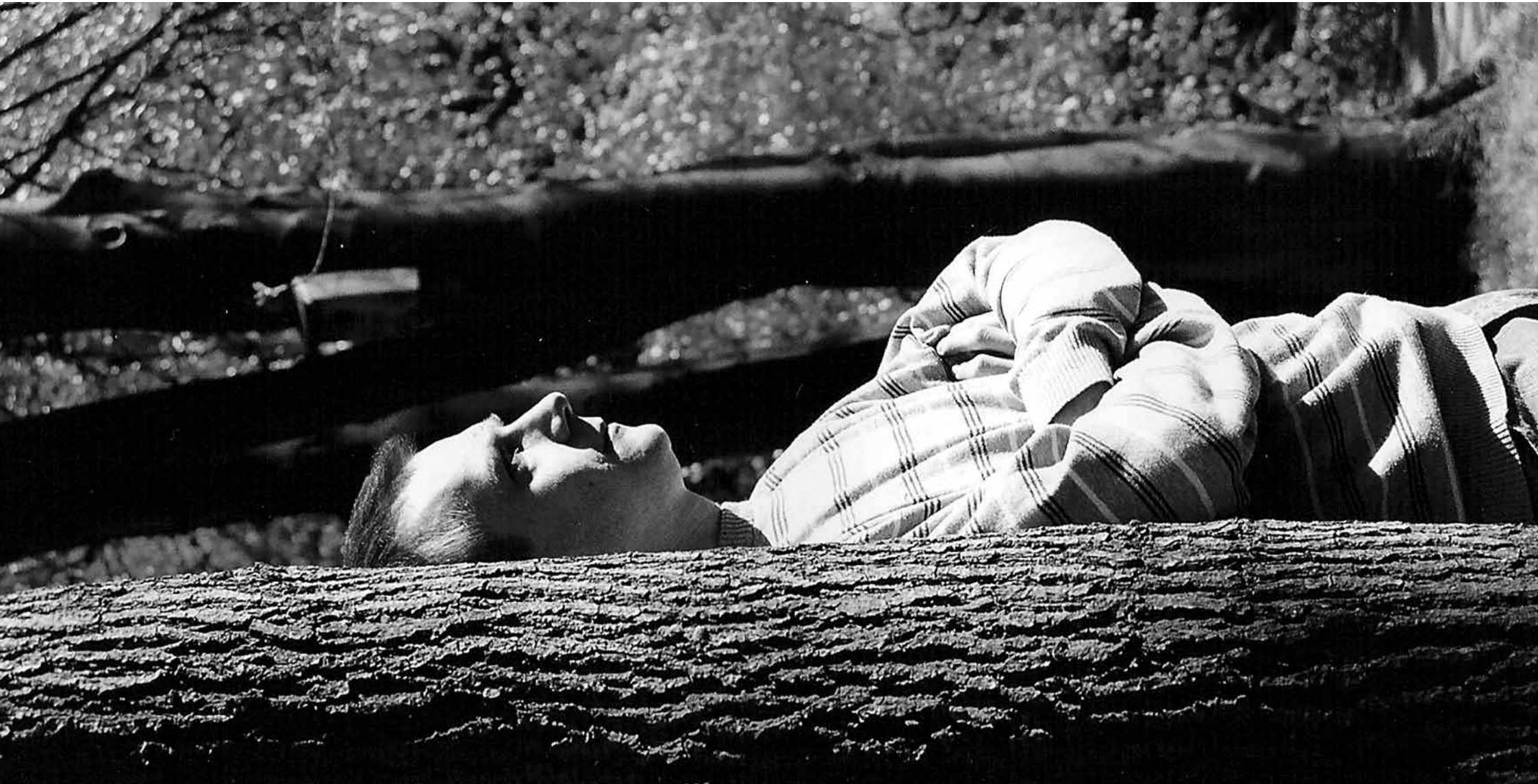
4 S. Krupowicz, *Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 1994*, s.114.

5 Magdalena Mirowska, Fin de siècle *Stanisława Krupowicza, czyli przewodnik po technikach kompozytorskich XX wieku*, Wrocław 2001.

Anna Siemińska

Powyższy tekst stanowi skróconą i zredagowaną wersję III rozdziału pracy magisterskiej Autorki pt.: *Z problematyki muzyki algorytmicznej na przykładzie wybranych utworów Stanisława Krupowicza* obronionej u dra Andrzeja Chłopeckiego na Wydziale Kompozycji, Teorii i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w 2003 roku.

Marcin Bortnowski – wywiad



Marcin Bortnowski urodził się w 1972 roku w Żarach, uczył się gry na akordeonie, a w 1997 ukończył kompozycję u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil na Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Brał udział w warsztatach i kursach w Szwajcarii i Holandii, od kilku lat pracuje na rodzimej uczelni, gdzie uzyskał też tytuł doktora. Jego muzyka imponuje żelazną dramaturgią (**White Angels** na 13 instrumentów smyczkowych z 2001), barwowymi mozaikami (**Kawałki światła** na akordeon, klawesyn i komputer z 2003), refleksją nad czasem i przepływaniem (**I Symfonia** z 1997 roku), intensywnością i aforystycznością wyrazu (**Brzmienia czasu** dla czterech muzyków z 2004 roku). Ale przede wszystkim: nienagannym warsztatem, równowagą środków, dyskretnym urokiem szczegółu, „małego przejścia". Mimo poetyckich tytułów i niekiedy bardzo intensywnej tonacji uczuciowej, Marcin Bortnowski niechętnie mówi o swojej muzyce, uważając, że kompozytor powinien pozostawać w całkowitym cieniu dzieła. Ciekawa postawa w dzisiejszych czasach autopromocji, auto-psycho-analizy i głośnych manifestacji. A przy tym Marcin ma zniewalający uśmiech, cierpko-ironiczny humor oraz nienaganne maniery, zwłaszcza wobec dam. Niniejszy wywiad oraz sesja zdjęciowa to pierwsza od lat prezentacja Bortnowskiego w mediach...

Jan Topolski: *Wielu kompozytorów, z którymi rozmawialiśmy, charakteryzowało się niecodzienną fryzurą, oryginalnym ubiorem, bardzo głośnym sposobem bycia, częstym udzielaniem wywiadów, natomiast ty w pejzażu nie tylko najmłodszego pokolenia jesteś osobą bardzo skrytą i tajemniczą. Mam wrażenie, że całkowicie wycofujesz się za muzykę, starasz się nie być przed nią, nie być postrzeganym poza dźwiękami. Jak to jest?*
Marcin Bortnowski: No nie wiem, trochę mnie zaskoczyłeś – nie zastanawiałem się nad tym. Rzeczywiście nie lubię robić wokół siebie zamieszania. Wydaje mi się, że nie jest dobrze, gdy kompozytor staje się ważniejszy od swojej twórczości. Najlepiej czuję się sam w swojej pracowni.

JT: *Ale wiele osób tworzy, ale potem chce to pokazać, coś o tym opowiedzieć, jakoś zaprezentować, wytłumaczyć, pofantazjować, a u ciebie nawet komentarze do utworów są suche, minimalne...*
MB: Jestem człowiekiem, który posługuje się dźwiękiem, a nie słowem. Jak mam się posłużyć słowem, czuję zażenowanie, że robię to nieudolnie. Dlatego unikam tego. Poza tym nie czuję potrzeby wyjaśniania swojej muzyki.

Ewa Szczecińska: *Wbrew temu, co mówił Janek i co ty powiedziałeś – że wypowiadasz się tylko w dźwiękach – jest coś, co świadczy o czymś zupełnie innym. Mianowicie tytuły Twoich utworów, piękne i poetyckie. Nie nazywasz swoich utworów* Toccata, Sonata, *czy* Utwór na orkiestrę nr 1, *są ci więc te poetyckie słowa w tytułach potrzebne. Skąd się wziął tytuł* Kawałki światła*?*
MB: Jeśli chodzi o ten konkretny utwór, to chciałem, aby tytuł odnosił się z jednej strony do kwestii technicznych, a jednocześnie wskazywał na coś więcej, coś ponad technikę. Ten pierwszy aspekt dotyczy formy, która zbudowana jest z krótkich odcinków, „kawałków" właśnie, które wchodzą ze sobą w różne relacje. W kwestii pozatechnicznej tytuł wskazuje na samą muzykę. Ponieważ każdy może w inny sposób ją odbierać, inaczej może też rozumieć tytuł utworu. Jednak nie zawsze kieruję się tą samą zasadą przy nadawaniu tytułu; uważam zresztą, że nie jest on najważniejszy, a jedynie w jakimś stopniu identyfikuje utwór.

ES: *Czy według Ciebie muzyka niesie jakieś znaczenie?*
MB: W moim rozumieniu muzyki powinna ona raczej coś wyjaśniać. Człowiek od początku próbuje znaleźć odpowiedzi na fundamentalne pytania. Stworzył nawet w tym celu takie dziedziny wiedzy jak filozofia czy teologia, które mają pomóc w tych poszukiwaniach. W pewnym momencie dochodzimy jednak do granicy racjonalnego poznania. Muzyka sięga dalej – wykracza poza rozum. Tak mi się przynajmniej wydaje. Takie stawiam jej zadania. Niezależnie od tego filozofia i teologia są mi jakoś bliskie.

ES: *Nie spotkałam dotąd artysty, który pytany o zainteresowania wymieniłby teologię...*
MB: Interesuję się nią w tym sensie, że lubię czytać pewne książki teologiczne, jednak nie zajmuję się tym profesjonalnie, robię to dla przyjemności. Trudno zresztą powiedzieć co jest teologią, a co filozofią. Historycznie rozgraniczenie nastąpiło dopiero w XIII wieku za sprawą świętego Tomasza, a definitywnie nauki te rozeszły się w wieku XVIII. Ale te dziedziny przenikają się i stawiają podobne pytania.

JT: *Ale muzyka powinna odpowiadać na te same pytania, co filozofia i teologia, czy może tylko je stawiać?*
MB: Jeśli udaje się jej postawić te pytania, to już jest bardzo dużo. Odpowiedzieć na nie każdy powinien sam.

ES: *A ty po co właściwie piszesz?*
MB: Zastanawiam się nad tym od kilku lat i, szczerze mówiąc, nie wiem [*śmiech*]. W tym, co robię, tkwi pewien paradoks: to postawa dla większości ludzi niezrozumiała. Komponując mam poczucie, że robię coś ważnego. Nie wiem, czy tak rzeczywiście jest, ale takie mam poczucie. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że muzyka jest potrzebna bardzo niewielu osobom. Pomijam już fakt, że pisanie jej nie zapewnia mi dostatecznych środków utrzymania. Z drugiej strony, wykonując czynności, którymi zarabiam na życie, mam poczucie straconego czasu. Paradoks.

JT: *A gdyby były to czynności z zupełnie innej dziedziny (przykład Ivesa), byłoby dla ciebie lepiej?*
MB: Nie, czułbym się z tym jeszcze gorzej. Nie chcę, aby komponowanie stanowiło wyłącznie moje „hobby", chcę je traktować jako swój zawód. Co nie przeczy satysfakcji, jaką daje mi komponowanie.

ES: *Pamiętam, że kiedyś w prywatnej rozmowie powiedziałeś, ze dla ciebie w ogóle najważniejsza w życiu jest muzyka. Czy coś się zmieniło?*
MB: W sensie działań, jakie podejmuję – nie. Wszystkie związane są z muzyką.

ES: *A generalnie jaką drogę obrałeś? Skaczesz z kwiatka na kwiatek, czy raczej konsekwentnie pracujesz? Masz może gotowe schematy formalne albo patenty harmoniczne? Innymi słowy, czy pracujesz nad „etiudami" do kompozycji?*
MB: Owszem, ale nie lubię mówić o technice komponowania, bo uważam, że to nie jest ważna rzecz. To znaczy jest ważna tylko w pewnym momencie, a potem trzeba wyjść poza technikę. Ona powinna być rzeczą wtórną.

JT: *Ale my pytamy o coś takiego, co się tworzy latami: język, system.*
MB: Ja po prostu, mówiąc w skrócie, ukształtowałem sobie pewien

„system" melodyczno-harmoniczny i trzymam się go. Opiera się on na konstruowanych przeze mnie skalach. Jest jednak bardzo otwarty: 12 dźwięków, z którymi zrobić można właściwie wszystko.

ES: *A za co kochasz Andrzeja Krzanowskiego i Sofię Gubajdulinę?*

MB: Myślę, że z powodów, o którym mówiłem na początku. Wydaje mi się, że ich muzyka stawia właśnie te podstawowe pytania. Robi to jednak w różny sposób. Muzyka Gubajduliny napisana jest bardzo porządnie w sensie technicznym (formalnym, dźwiękowym) ale słuchając jej nie ma się poczucia „obcowania z systemem". Ona płynie swobodnie. Najważniejsze jednak w muzyce Gubajduliny jest odniesienie do Boga. Dla niej, jak sama mówi, muzyka bez tego odniesienia pozbawiona jest sensu.

ES: *Ciekawy jest casus Krzanowskiego: po śmierci kompozytora praktycznie o nim zapomniano. Od kilku lat, między innymi za sprawą koncertów oraz nagrań Kwartetu Śląskiego, trwa renesans zainteresowania jego muzyką. Ty jednak byłeś pierwszy, od wielu lat podkreślając jej znaczenie…*
MB: Już w średniej szkole muzycznej czułem intuicyjnie, że to wielka muzyka. Pewnie wzięło się to po trosze stąd, że grałem wtedy na akordeonie, także kompozycje Krzanowskiego. Ale na kolana powalił mnie *III Kwartet smyczkowy*, który usłyszałem w 1989 roku… Przede wszystkim to muzyka wielce indywidualna, choć nie wynika to ze szczególnie wyrafinowanego systemu dźwiękowego; technika Krzanowskiego była przecież dosyć prosta. On sam pisze o tym w pracy na temat *II Symfonii* na 13 instrumentów smyczkowych. Ale ważne jest jego podejście do samego dźwięku i łączenia go z innymi… Trudno to wyrazić słowami. W komentarzu do *III Kwartetu smyczkowego* napisał, że problem tej muzyki leży nie w technice kompozytorskiej lecz w „byciu w muzyce". Wydaje mi się, że to właśnie istota jego muzyki. Stawia to przed słuchaczem nowe, wcale niełatwe, zadanie.

ES: *Z tego, co mówisz, wynika, że przekonanie o stricte racjonalnym charakterze komponowania jest Ci obce. Co jest wobec tego ważne?*
MB: Rzeczywiście, od kilku lat uważam, że technika kompozytorska jest rzeczą wtórną. Teraz najważniejsze wydaje mi się to, co muzyka ze sobą niesie, co jest „ponad systemem". Ale oczywiście kompozytor musi posługiwać się jakimiś technikami. Tutaj metody mogą być różne: od mocno intuicyjnych do bardzo zformalizowanych – jak na przykład muzyka algorytmiczna.

JT: *Gubajdulina i Messiaen używają pewnych figur dźwiękowych, symboli. Więc istnieje w ich muzyce zarys pewnej konwencji rozumienia dźwięków. Czy ty też do tego dążysz?*
MB: Nie, ja nie tworzę dźwiękowych symboli i nie posługuję się retoryką muzyczną.

ES: *Czy we współczesnej muzyce zachodniej widzisz postaci albo utwory, które byłyby dla ciebie inspirujące? U Gubajduliny i u Krzanowskiego mamy do czynienia z typowo „wschodnim" typem ekspresji.*
MB: Mnie w ogóle interesuje muzyka, wiele jej nurtów. Na przykład podczas ostatniej „Warszawskiej Jesieni" zachwycił mnie utwór Salvatore Sciarrina *Quaderno di Strada.* Świetny, genialny… Ale gdy sobie zadaję pytanie, czy to muzyka, która najsilniej do mnie przemawia, to odpowiedź brzmi: nie.

ES: *A czy w ogóle ta dialektyka Wschód-Zachód Europy jest Ci bliska?*
MB: Ten podział istniał chyba zawsze. Kiedyś dotyczył on głównie różnic kulturowych, dzisiaj natomiast wartości. Tak mi się przynajmniej wydaje. Na Zachodzie gdzieś w II połowie XX wieku ludzie zaczęli odchodzić od europejskich wartości. Europa jest kontynentem chrześcijańskim – czy ktoś sobie wpisze to do konstytucji, czy też nie.

ES: *Rozumiem, że tobie najbliższe jest kultywowanie chrześcijańskich korzeni?*
MB: Korzenie chrześcijańskie to również cała sfera kultury: chorał gregoriański, muzyka Palestriny, Monteverdiego, Bacha… To dość istotna część mojej tożsamości.

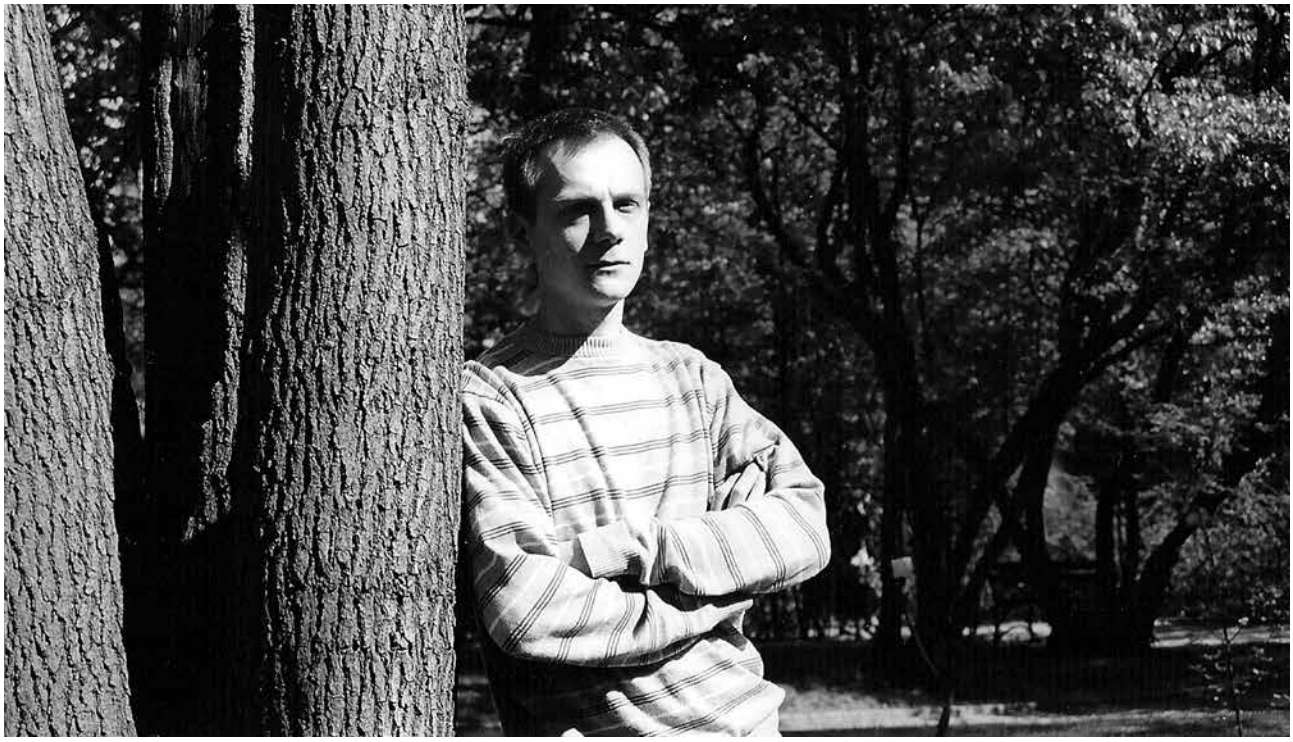
JT: *Wspominałeś o swobodzie, uporządkowaniu i o tym, że technika nie powinna „przesłaniać" utworu. W Twoich utworach wyczuwam jednak przede wszystkim świetne rzemiosło. Czy w takim razie ważniejsza jest dla Ciebie spontaniczność czy warsztat?*
MB: Najcenniejsza jest równowaga, ale to łatwo powiedzieć, trudniej zrobić. Ja bardzo nie lubię słuchać moich utworów, bo wszystko, co mi nie wyszło, razi mnie, denerwuje. Ale, gdy ostatnio mi się to przytrafiło, poczułem, że mniej więcej od *White Angels* z 2000 roku powoli zacząłem wyzwalać się ze „słyszalnej" techniki.

ES: *Nie boisz się, że któregoś dnia wyczerpiesz pomysły, że komponowanie zacznie być nietwórcze, nudne?*
MB: Boję się tego, siadając do każdego nowego utworu. Boje się, że nie podołam temu zadaniu. Wielu kompozytorów w którymś okresie swojego życia ma taki kryzys. Zdaję sobie sprawę z tego, że i mi to grozi. Ale ja nie piszę tak dużo muzyki, by zacząć się jakoś szczególnie powtarzać. Oczywiście trochę się powtarzam, bo każdy się powtarza.

JT: *A muzyka elektroakustyczna czy live electronics? Chyba zajmujesz się nią rzadziej niż inni kompozytorzy wrocławscy…*
MB: Traktuję to medium jak każde inne: piszę utwór na skrzypce, na klarnet albo na komputer z klarnetem. Nie widzę powodu, żeby to instrumentarium traktować jakoś szczególnie. Zwłaszcza, że dość dobrze je znam i nie satysfakcjonuje mnie do końca.

JT: *Ale daje chyba trochę większe możliwości, chociażby syntezy dźwięku…*
MB: Nie do końca. Tutaj można popaść w powtarzalność jeszcze łatwiej niż w przypadku muzyki instrumentalnej, bo wciąż korzysta się z tych samych narzędzi, tych samych metod przetwarzania dźwięku. Poza tym w muzyce elektroakustycznej mocno denerwuje mnie to, że ona bardzo szybko się starzeje: po 5 latach nie chce się jej słuchać. Technologia idzie do przodu, a muzyka zostaje w tyle.

JT: *Słyszę echa Stanisława Krupowicza, który mówił w swoim czasie o starzeniu się technologii i rozpoznawalności ośrodków. Ale przecież można prowadzić własne badania, które będą uniezależniały od czasu i miejsca.*
MB: W gruncie rzeczy to nie jest takie proste: kompozytorzy w większości posługują się powszechnie dostępny oprogramowaniem. Pisane jest ono pod rynek zbytu, czyli pod muzykę rozrywkową. I oczywiście jest przydatne do muzyki, którą my chcielibyśmy uprawiać, natomiast, chcąc stworzyć jakieś indywidualne, niepowtarzalne metody przetwarzania dźwięku, musiałbym sam napisać program komputerowy. A to jest bardzo czasochłonne. Wiem to, bo kilka razy mi się to przydarzyło. Gdybym „wszedł" w programowanie głębiej, musiałbym przestać komponować. Często kompozytorzy współpra-



cują z programistami, ale w Polsce nie ma ku temu wielu szans.

JT: *Ale gdyby była, skorzystałbyś z niej?*
MB: Gdyby się pojawił jakiś ciekawy programista, to chętnie bym z nim popracował.

JT: *Ale są tacy za granicą. Dlaczego tam nie pojechałeś?*
MB: Bo mnie nikt nie zaprosił.

JT: *Czekasz więc na osobiste zaproszenie: „może skorzystałby Pan z naszej oferty?"...*
MB: Nie ukrywam, że wolę stać z tyłu za swoją muzyką. Z tego powodu nie zajmuję się autopromocją. Poza tym jestem zbyt leniwy, żeby starać się o stypendia. Oczywiście elektroakustyka jest bardzo wciągająca, daje pewne możliwości, których nie oferują tradycyjne instrumenty, ale z drugiej strony możliwości muzyki instrumentalnej są niewyczerpywalne.

ES: *A masz swój ulubiony aparat wykonawczy, szczególną inklinację do jakiegoś instrumentu?*
MB: Nie wiem. Kiedyś wydawało mi się, że orkiestra jest takim medium, które daje największe możliwości, ale potem napisałem szereg utworów na małe składy i teraz mam wrażenie, że muzyka kameralna to najtrudniejsza rzecz. Na niej kompozytor uczy się najwięcej.

ES: *Mówisz, że brzmienie jest takie ważne, jednak wykręcasz się od poszukiwań w dziedzinie elektroniki. A co z niekonwencjonalnymi sposobami gry na instrumentach? W twoich utworach słychać raczej tradycyjne...*
MB: Co to znaczy: niekonwencjonalnie wykorzystać instrumenty?

ES: *Inaczej niż robiono to do tej pory, idąc tropem innego brzmienia, wyrazu... Jak szukasz brzmienia?*
MB: Przede wszystkim odpowiednio łącząc instrumenty. Można oczywiście inaczej zagrać na skrzypcach, ale musi to mieć jakieś uzasadnienie. Napisałem ostatnio, co prawda, taki utwór na orkiestrę, gdzie dźwięk fletu zmieszany jest z szumem, kontrabas jest rozstrajany, a pianista tłumi struny dłonią. Ale to są drobiazgi, które raczej dobarwiają... Nie chcę też, abyście odnieśli wrażenie, że traktuję muzykę elektroakustyczną jako gorszą. Tak nie jest. Pasjonuje mnie muzyka komputerowa i komputery w ogóle. Pasjonuje mnie programowanie. Ale właśnie dlatego, że poznałem to medium w pewnym stopniu, znam jego zalety i słabości. Jest to dla mnie po prostu jedno z wielu narzędzi, po które mogę sięgnąć, jeśli mam taką artystyczną potrzebę.

JT: *Mówisz bardzo ogólne rzeczy i ciągle stajemy przed ścianą. Dwa wymiary określają tę ścianę – jeden to ogólność tego, co mówisz, bo ciągle jesteśmy po stronie ogólnej, a nie konkretnej; a drugi – to truizmy, bo ciągle obracamy się w kręgu stwierdzeń, z którymi trudno się nie zgodzić. I ciągle nie wiemy, co jest indywidualne i twoje. Wciąż jeszcze nie wiem, co to mogłoby być po tej rozmowie, choć przecież słyszę rezultaty w twoich utworach...*
MB: Mnie też tak się wydaje. Ale nie wiem, jak mam odpowiedzieć konkretniej na te pytania.

ES: *My pytamy się o twój świat. Jaki on jest?*
MB: Trudno powiedzieć słowami. Pewnie dlatego zostałem kompozytorem.

JT: *Ale czy jest jakiś taki stan bycia, który jest dla ciebie najbardziej inspirujący, odpowiedni? Przesiadywanie w pracowni, gdzie wszystko jest na swoim miejscu, jest przez ciebie uporządkowanie, czy coś zupełnie innego?*
MB: To zależy w jakiej sytuacji. Piszę muzykę w pracowni, gdzie jest sterylny porządek i wszystko ma swoje miejsce. To są oczywiście warunki, jakie sobie stworzyłem, bo miałem na to pewne możliwości; jeżeli nie miałbym takich możliwości, pracowałbym w innych warunkach.

ES: *Ale jak siedzisz na kamieniu, nad strumieniem, to nie komponu-*

jesz?
MB: Większość kompozytorów powie, że komponuje cały czas, bo ten proces ma kilka etapów.

JT: *A w sferze inspiracji: co jeszcze oprócz tych filozoficznych, teologicznych pytań odgrywa ważną rolę? Czy jest coś z rzeczywistości, co mogłoby cię zainspirować, czy zdarzyło się to kiedyś?*
MB: Ale co masz na myśli mówiąc „rzeczywistość"?

JT: *Nie tylko czytanie Tomasza z Akwinu.*
ES: *Życie, emocje, to czego doświadczasz.*
MB: Muzyka raczej nie odnosi się do bezpośrednich emocji, jakich doświadczam. Utwór pisze się kilka miesięcy, w czasie których emocje są różne. Muzyka natomiast powinna być spójna. Wynika z tego, że nie może się do nich odnosić.

JT: *Chodzi nam o bezpośrednie bodźce.*
MB: Jeśli pytasz o liść, kamień, strumyk, to ja mówię: nie liść, nie kamień, nie strumyk, ale coś ponad liść, kamień i strumyk. Dlaczego ten liść jest zielony? Dlaczego ten kamień ma taki, a nie inny kształt? Skąd ten strumyk wypływa i dokąd zmierza? Jak widzicie, ta ciekawość tak czy inaczej prowadzi do pytań, o których mówiliśmy na początku. Jeśli powiem, że bezpośrednim bodźcem do pisania muzyki jest dla mnie sam dźwięk, to mówię to właśnie w tym kontekście. Dźwięk w całym aspekcie jego fizyczności i nieskończoności (która przecież wynika z tej fizyczności). I to jest dla mnie rzeczywistość, nawet jeśli uznasz, że mało konkretna.

JT: *Na początku powiedziałeś, że trudno ci w ogóle przychodzi komponowanie...*
MB: Tak, trudno, i to coraz trudniej – pisanie muzyki bardzo mnie męczy, wykańcza w sensie fizycznym, psychicznym, i to coraz bardziej z wiekiem. Nie wiem dlaczego. Może dlatego, że bardziej świadomie to robię.

ES: *A może to jest fascynujące, że tak się męczysz?*
MB: To jest fascynujące z pewnej perspektywy, ale jak przez pół roku piszę utwór i przez pół roku się męczę – to męczenie jest męczące.

ES: *Ale co cię tak męczy – niepewność, że postępujesz właściwie?*
MB: Nie. Kompozytor pisze cały czas i, zwłaszcza na ostatnim etapie – 24 godziny na dobę. Cały dzień myślisz o tej muzyce, kilka godzin poświęcasz na zapisywanie, a jak kładziesz się spać, to ci się to śni. Jak robi się to przez pół roku, to potrafi być wykańczające.

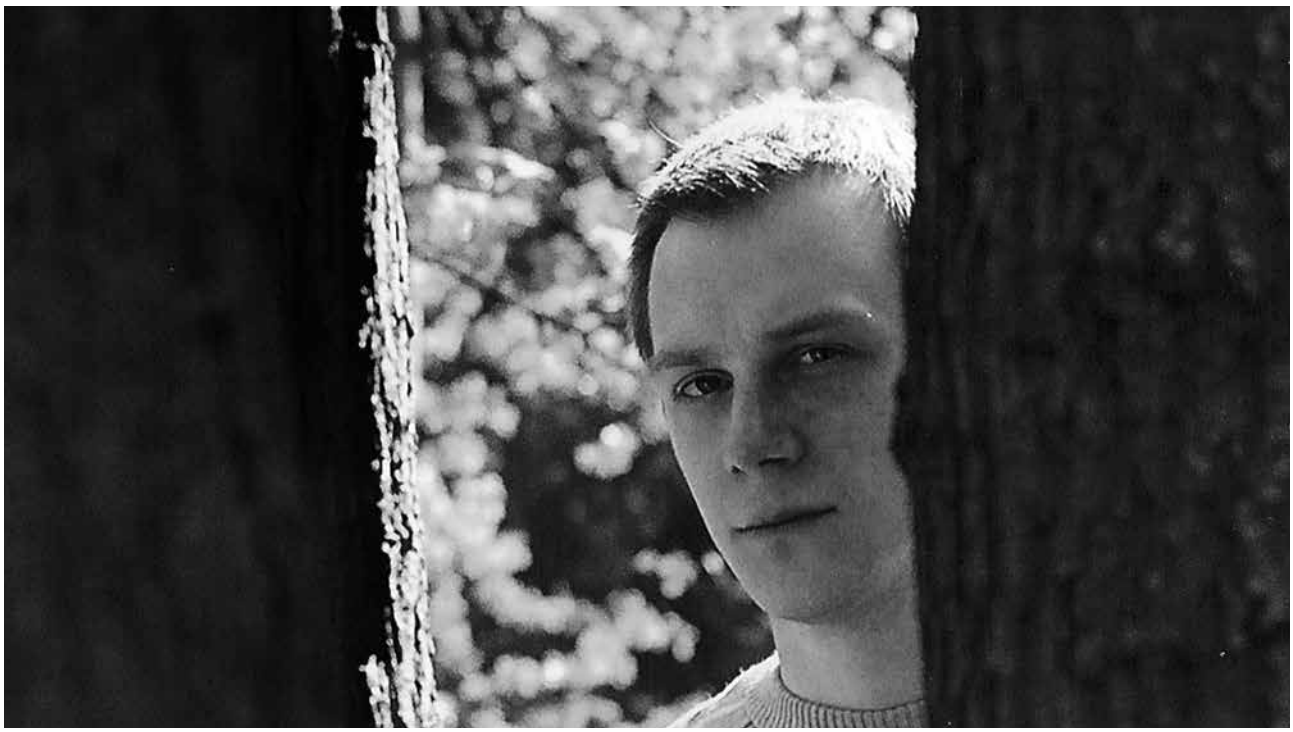
ES: *Ile czasu zabiera ci średnio pisanie utworu?*
MB: To zależy. Na przykład utwór dla Nonstromu – *Brzmienia czasu* pisałem dwa miesiące, to było szybko. Ostatni utwór na orkiestrę – pół roku.

ES: *Piszesz na zamówienia, czy masz* idee fixe, *które realizujesz?*
MB: Lubię pisać na zamówienie, ale nie przyjmuję wszystkich, tylko te, które mnie interesują w sensie artystycznym. Utwór, który ostatnio napisałem, powstał bez zewnętrznego bodźca. To świeża kompozycja, sprzed miesiąca.

JT: *Jest tu partytura?*
MB: Jest, ale nie pokażę... No, dobrze. Pokażę, bo mnie zamęczycie!

ES: *Partytura utworu, który nazywa się* Zapatrzony w serce światła, w ciszę. *Skąd pojawił się pomysł?*
MB: Chciałem jeszcze raz sięgnąć po orkiestrę i użyć jej w inny sposób niż do tej pory. Posłużyłem się nie kompleksami tutti, lecz potraktowałem instrumenty kameralnie. Mówiąc skrótowo, objawia się to w sposobie łączenia instrumentów oraz rozrzedzonej fakturze.

ES: *Wprowadziłeś tu jakieś modi, które wcześniej stosowałeś?*
MB: Tak. Jest tu 28 dźwięków. To właściwie „metamodus" składający się z trzech modi. Całość zamyka się w czterech oktawach. Nazy-



wam to metamodusem, bo to są trzy modi ułożone palindromicznie.

JT: *To znaczy, że środkowy modus też jest palindromiczny, a skrajne są dla siebie rakami. A jaka jest zasada interwałów?*

MB: Składa się z sekund małych, sekund wielkich i tercji małych w różnych kombinacjach. Ten metamodus jest sharmonizowany w ten sposób, że ilość dźwięków w poszczególnych akordach rozrasta się od jednego dźwięku *e* do dwunastu (akord 27.), który rozwiązuje się na unison *e*. Nie wiem, czy już wspomniałem, ale wszystkie moje utwory mają centrum na dźwięku *e*.

ES: *Dlaczego?*
MB: Nie wiem, tak wyszło, to być może wiąże się z faktem, że jestem akordeonistą, a w akordeonie *e* jest dźwiękiem najniższym. Ale *e* jest również najniższym dźwiękiem kontrabasu, czyli w konsekwencji – orkiestry… Zawsze jest *e*.

ES: *Co do innych aspektów: znaczącej obecności melodii w twojej muzyce raczej nie słyszę…*
MB: Rzeczywiście. Melodyką do tej pory zajmowałem się najmniej; jakoś mnie, póki co, nie specjalnie interesuje. Bardziej pracowałem nad współbrzmieniami, barwą. Na barwę składają się oczywiście różne elementy, również wysokość dźwięku.

JT: *Ale jest też coś charakterystycznego dla formy w twoich utworach: moment, gdzie przypada kulminacja. I na koniec jest etap powracania…*
MB: Zawsze traktowałem formę jako podział na dwie części. Pierwsza składa się z kilku elementów, druga jest rozładowaniem pewnych napięć powstałych poprzez tworzenie różnych relacji między tymi elementami. Staram się jednak majstrować trochę przy formie. Uważam, że jest to jeden z ważniejszych, jeśli nie najważniejszy, element muzyki.

JT: *A na ile jest dla ciebie istotne, co słuchacz wyniesie z tego nie tyle duchowo, ile dźwiękowo, muzycznie?*
MB: Dla mnie doznania duchowe wiążą się z intelektualnymi. Nie stoją w sprzeczności, tylko wręcz przeciwnie, uzupełniają się. Powiedziałbym nawet, że stanowią jedność.

JT: *Jak ważne jest dla ciebie sterowanie percepcją słuchacza?*
MB: W pewnym sensie bardzo. Ale to dosyć skomplikowane: przede wszystkim jednokrotne wysłuchanie nie zawsze mówi o utworze wszystko. Tak jest na przykład z dziełami Krzanowskiego. Ja świadomie komponuję muzykę tak, by utwór nie był odkryty za pierwszym razem. Nawiązując do tego, o czym mówiłem wcześniej, chciałbym aby słuchacz zmęczył się intelektualnie. Jeśli podejmie ten wysiłek, to być może da mu to pewną satysfakcję artystyczną. Oczywiście mówię to w kontekście tego, o czym rozmawialiśmy na początku.

ES: *Wy mówicie o formie, ale wydaje mi się, że bardziej sensowne byłoby zapytanie cię nie o formę, tylko o czas. Jak słucham twojej* I Symfonii *z 1997 roku, ale i nowszych utworów od* Białych aniołów *poczynając, to mam wrażenie, że masz szczególne predyspozycje do myślenia i rozgrywania czasu. Ten czas nie za bardzo pędzi do przodu…*
MB: Forma to właśnie czas – zaplanowanie muzyki w czasie. Na studiach nauczyłem się w ten sposób operować formą, żeby – jak w *I Symfonii* – oszczędny materiał dźwiękowy rozwijać na dłuższych przestrzeniach czasu. Teraz staram się od takiego sposobu odchodzić. Operuję, zwłaszcza w pierwszych częściach, krótszymi odcinkami, elementami, zestawiam je z innymi i ustawiam wzajemnie w różnych relacjach. W ogóle staram się tak operować czasem, żeby słuchasz się nie zanudził. Oczywiście to jest trudne, ale staram się wejść w role odbiorcy.

JT: *Czy wyobrażasz sobie, by w Twojej muzyce pojawił się pierwiastek improwizacyjny?*
MB: W tym momencie trudno jest mi to sobie wyobrazić. Lubię panować nad wszystkim. Chcę, żeby to, co słychać, było całkowicie moje. Dlatego moja muzyka jest całkowicie zakomponowana. Daję jednak wykonawcy dość dużą swobodę interpretacji; uważam, że wykonawca nie jest odtwórcą, lecz współtwórcą i mam tu wiele dobrych doświadczeń. Długo musiałbym wymieniać, podam więc jedynie przykład orkiestry Aukso. Dobry muzyk wyczuwa intencje kompozytora i tak było z Markiem Mosiem: wiedział, gdzie trzeba przyspieszyć, a gdzie zwolnić, chociaż nie wynikało to z zapisu, lecz z samej muzyki. Ale oczywiście interpretacja utworu nie ma nic wspólnego z improwizacją.

JT: *Jeszcze takie pytanie, chociaż może niebezpieczne: nieczęsto, gdy odwiedza się mieszkania młodych ludzi, widzi się tak eksponowany krzyż. Przypomina mi się* Muzyka Wielkanocna…
MB: Ja po prostu nie znalazłem powodu, żeby nie powiesić tutaj krzyża, tak jak nie znalazłem powodu, żeby nie napisać *Muzyki Wielkanocnej*.

JT: *Pytanie zasadnicze: czy wiara przekłada się jakoś na twórczość?*
MB: Jeżeli o mnie chodzi, to tak; dla innych – niekoniecznie. Ale nie napisałem jeszcze utworu *stricte* religijnego. Nie dlatego, że bym nie chciał, lecz dlatego, że się obawiam. To bardzo duże wyzwanie: trzeba bardzo uważać, by nie zbanalizować tekstu. Uważam, że ciągle za mało umiem, aby się za to zabrać, ale być może kiedyś się odważę.

JT: *Co możesz powiedzieć odbiorcom swojej muzyki?*
MB: Właściwie, to nic nie powinienem mówić. Skoro jednak nie mam wyjścia, to powiedzieć mogę tylko tyle, że jeśli ktoś zdecyduje się posłuchać mojej muzyki, to niech bierze z niej to, co jest dla niego ważne. Ja nie wiem, co dla Andrzeja Krzanowskiego było ważne; wiem, co dla mnie jest ważne w jego muzyce. I szczerze mówiąc, nawet nie bardzo chciałbym wiedzieć, co dla niego było istotne. Chodzi mi po prostu o to, że to nie kompozytor jest ważny, ale jego dzieło. Jeśli jednak wykreowany przeze mnie muzyczny świat będzie w stanie kogoś zaciekawić, a może nawet zafascynować, to sprawi mi to niemałą satysfakcję.

ES: *I jesteś w stanie zaakceptować każdą interpretację słuchacza twojej muzyki?*
MB: Tak, jeżeli ta muzyka jest dla niego ważna, to tak. Nawet jeżeli będzie to absolutnie w poprzek moich odczuć. Muzyka, jak żadna inna sztuka, posługuje się mocno abstrakcyjną materią. Dlatego trudno mówić komuś jak ma ją zinterpretować.

JT: *To ciekawe, że jedynym sposobem łączności ze słuchaczem jest*

Wywiad przeprowadzili **Ewa Szczecińska i Jan Topolski** w mieszkaniu kompozytora we Wrocławiu 9 marca 2007 roku. Tekst autoryzowany.

Zdjęcia: **Eliza Orzechowska**

Joanna Hendrich

Cezarego Duchnowskiego algorytm na muzykę

„Problem, który ma zostać rozwiązany za pomocą komputera, trzeba najpierw przedstawić w postaci a l g o r y t m u, to jest skończonego szeregu ściśle określonych kroków prowadzących do rozwiązania. Algorytm powinien być możliwie ogólny, to jest pozwalający na rozwiązywanie pewnej klasy zadań, i efektywny, to znaczy powinien prowadzić do rozwiązania drogą możliwie prostą" – tak o komponowaniu za pomocą algorytmów pisał Włodziemierz Kotoński w pierwszym wydaniu swej *Muzyki elektronicznej*[1] z 1989 roku. W owym czasie możliwości techniczne maszyn cyfrowych z pewnością przewyższały wielokrotnie możliwości komputerów z lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to powstała znacząca historycznie kompozycja algorytmiczna Lejarena Hillera i Leonarda M. Isaacsona *Illiac Suite* na kwartet smyczkowy[2]. Jednocześnie wydaje się, że – z uwagi na wciąż zaskakujący nas rozwój techniki – dzisiejsze komputery w porównaniu z tymi z lat osiemdziesiątych stwarzają znacznie szersze pole do działania dla twórców. Mimo to można odnieść wrażenie, że ogólny przepis na pisanie muzyki algorytmicznej, podany przez Kotońskiego w ubiegłym stuleciu, nie zdezaktualizował się. Najlepiej sprawdzić, czy faktycznie tak jest, analizując muzykę najnowszą, powstałą już w XXI wieku.

Obecnie kilka polskich uczelni muzycznych może się poszczycić posiadaniem studiów kompozycji komputerowej. Niewątpliwie jeden z najprężniej działających tego typu ośrodków znajduje się we Wrocławiu. Ze Studiem Kompozycji Komputerowej wrocławskiej Akademii Muzycznej związanych jest kilku uznanych kompozytorów. Jednym z twórców zaangażowanych w działania SKK od początku jego istnienia jest Cezary Duchnowski[3], kompozytor i wykonawca, w którego twórczości komputer jako wszechstronne narzędzie znajduje szczególne miejsce. W swoich utworach Duchnowski eksploruje różnorodne formy muzyki elektroakustycznej. Większość jego kompozycji zawiera w podtytułach słowa takie jak „taśma", „media elektroniczne" lub po prostu „elektronika" czy „komputer". Nie oznacza to jednak, iż twórca wykorzystuje komputer jedynie do tworzenia brzmień elektronicznych. Stworzone przez Cezarego Duchnowskiego programy komputerowe, napisane w środowisku Max/MSP (nie mylić z SMP – *Stochastic Music Program* Iannisa Xenakisa!) służą nie tylko do elektronicznego przetwarzania dźwięku, ale i do operacji algorytmicznych, prowadzących do powstania partii akustycznych (na przykład – podobnie jak w *Illiac Suite* – partii kwartetu smyczkowego). Przyjrzyjmy się zatem jednemu z takich programów (i tym samym algorytmów) zastosowanych przez Cezarego Duchnowskiego w kilku utworach.

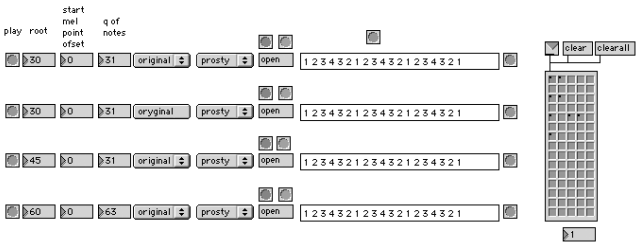
Jak pachnie program?

SysSmell służy do wspomagania pracy twórczej przez komputer. Program umożliwia generowanie przebiegów melodyczno-rytmicznych lub harmoniczno-rytmicznych, w zależności od przyjętego trybu.

W trybie harmonicznym SysSmell wytwarza od jednej do czterech struktur dwudźwiękowych zadanych przez kompozytora. Każdej z nich przyporządkować można osobny przebieg rytmiczny. Do programu zostają wprowadzone pary liczb, z których pierwsza oznacza określoną wartość rytmiczną, a druga – prawdopodobieństwo wystąpienia tej wartości w danym przebiegu.

W trybie melodycznym kompozytor zadaje graficzny przebieg linii melodycznej. Używa w tym celu obiektu *table* (tablica), czyli układu współrzędnych, w którym oś pozioma wyznacza kolejność wystąpienia dźwięków w melodii, ale nie określa rytmu. Kształt rytmiczny melodii uzyskuje się metodą analogiczną jak w trybie harmonicznym

du, przy wpisanej liczbie 45 dźwięk podstawowy skali (*root*) będzie odpowiadał dźwiękowi *a* z oktawy wielkiej (nie musi on być pierwszym dźwiękiem melodii). Program umożliwia także ustawienie różnych wersji linii melodycznej. Zatem może być ona prezentowana w ruchu prostym (postać oryginalna), w raku oraz w inwersji i raku inwersji. Można także ustalić długość melodii poprzez zdefiniowanie



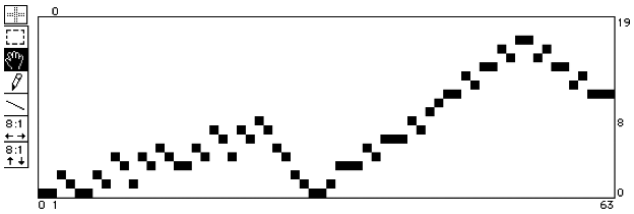
Przykładowe parametry linii melodycznej: *root* – dźwięk podstawowy, miejsce rozpoczęcia melodii, ilość dźwięków, możliwości przekształceń, *open* – otwieranie obiektu *table*, pole tekstowe z wpisaną skalą

ilości dźwięków, a także miejsce jej rozpoczęcia:

Dokąd ciągną liczby?

Pierwszym utworem, w którym program SysSmell znalazł swoje zastosowanie jest *10 1, 8 2, 6 3, 4 4* na kwartet smyczkowy z elektroniką lub bez, napisany w roku 2005 dla Kwartetu Śląskiego. Ciąg liczb zawarty w tytule kompozycji ma kluczowe znaczenie z punktu widzenia środków kompozytorskich w niej użytych. Podlegają mu najważniejsze elementy dzieła muzycznego, takie jak materiał wysokościowo-dźwiękowy, organizacja rytmiczna, a także ukształtowanie formalne. W każdym z tych elementów odnaleźć można poszczególne pary liczb z ciągu. W przypadku organizacji wysokości dźwięku liczby oznaczają relacje interwałowe wyrażone ilością półtonów. Mają one szczególne znaczenie w pierwszej fazie utworu, opartej głównie na współbrzmieniach dwu-, trzy- i czterodźwiękowych. Dla przykładu, parę 10 1 odnajdziemy we współbrzmieniu złożonym z septymy małej (10 półtonów) i sekundy małej (1 półton). Jeżeli chodzi o rytmikę, liczby z tytułowego ciągu mają przełożenie na określone wartości rytmiczne. Tak więc 1 oznacza wartość całej nuty, 2 – półnutę, 3 – wartość z trioli półnutowej, 4 – ćwierćnutę, 6 – wartość z trioli ćwierćnutowej, 8 – ósemkę, 10 – wartość z kwintoli ósemkowej. Jak wynika z powyższego, liczby te wskazują na to, ile

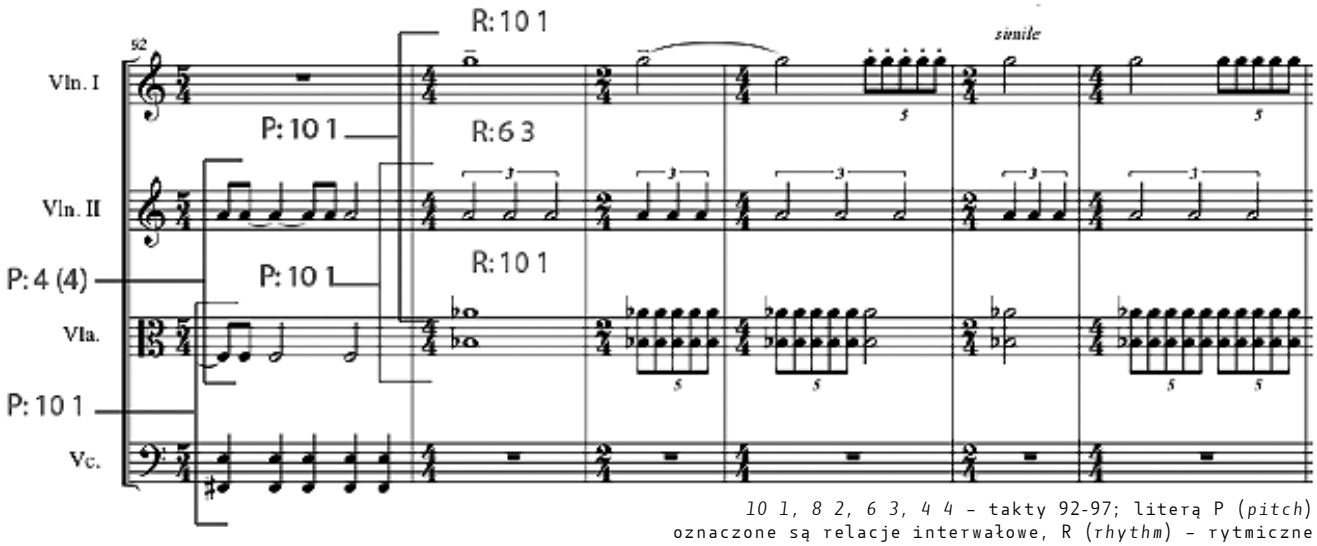
(wpisując pary liczb). Osi pionowej podporządkowany jest kierunek linii melodycznej, bez podania realnych odległości między kolejnymi dźwiękami. Aby uzyskać określoną postać interwałową melodii, wprowadza się w odpowiednim polu tekstowym ciąg liczb, które wyrażają ilość półtonów między kolejnymi stopniami danej skali, na przykład 1 2 3 4 3 2 1. Następnie stopnie te zostają oznaczone na osi pionowej w ten sposób, że każdy kolejny punkt (rozpoczynając od wyjściowego punktu 0, przez 1, 2, 3 itd.) wyznacza kolejny stopień skali, uwzględniając jednocześnie interwały między stopniami. Tak więc np. podporządkowując osi pionowej wyżej wymieniony modus, otrzymamy odległość jednego półtonu między punktami 0 i 1, trzech półtonów między 0 i 2, sześciu półtonów między 0 i 3, itd. Po wpisaniu do programu skali o innej budowie relacje interwałowe między stopniami w *table* automatycznie ulegają zmianie. Wprowadzenie modusu sprawia, iż rysunek linii melodycznej na tablicy



Obiekt *table* z zadanym przez kompozytora rysunkiem linii melodycznej

zyskuje określony kształt interwałowy:

Aby melodia oparta na danej skali rozpoczynała się od konkretnego dźwięku, należy w polu oznaczonym jako *root* wpisać odpowiednią wysokość dźwięku wyrażoną liczbą w kodzie midi4. Dla przykła-

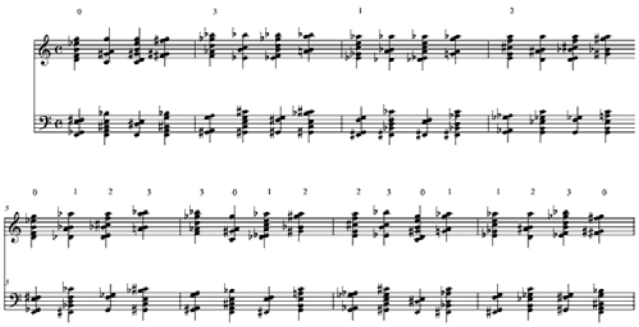


10 1, 8 2, 6 3, 4 4 – takty 92-97; literą P (*pitch*) oznaczone są relacje interwałowe, R (*rhythm*) – rytmiczne

danych wartości mieści się w całej nucie (na przykład 4 – na wartość całej nuty przypadają cztery ćwierćnuty):

Co do formy, pary liczb wyznaczają proporcje czasowe poszczególnych odcinków. Proporcje te widoczne (słyszalne!) są od początku utworu. Pierwsze dwa odcinki, które wyodrębnić można dzięki elementowi harmonicznemu i rytmicznemu, mają się do siebie jak 10 do 1, to znaczy czas trwania pierwszego odcinka (przyjmując za podstawę obliczeń wartość ćwierćnuty) jest równy 80, a drugiego – 8. Otrzymujemy w ten sposób proporcję 80:8, a więc 10:1. Pierwsza faza kompozycji przedstawia się zatem następująco: 10:1, 8:2, 6:3, 4:4, 6:3, 8:2, 10:1.

Powracając do organizacji materiału wysokościowo-dźwiękowego w kwartecie, w pierwszej jego fazie bazę harmoniczną stanowi szereg akordów dziewięciodźwiękowych o ściśle określonej budowie, wynikającej z ułożenia interwałów według tytułowego ciągu liczbowego. Podstawą są cztery akordy o następującej strukturze interwałowej, licząc od najniższego składnika: 1 10, 2 8, 3 6, 4 4; 4 4, 3 6, 2 8, 1 10; 10 1, 8 2, 6 3, 4 4; 4 4, 6 3, 8 2, 10 1. Współbrzmienia te podlegają także transpozycjom, a kolejność występowania poszczególnych akordów w utworze podporządkowana jest ustalonemu przez kompozytora schematowi:



Schemat harmoniczny pierwszej fazy *10 1, 8 2, 6 3, 4 4*. Cztery podstawowe akordy oznaczone jako 0, kolejne transpozycje – 1, 2, 3

Należy nadmienić, iż akordy te w swojej pierwotnej postaci dziewięciodźwiękowej nie występują w fazie pierwszej utworu. Kompozytor ograniczył je do współbrzmień dwu-, trzy- i czterodźwiękowych, wybierając poszczególne składniki akordów dla kolejnych odcinków. Stąd łatwo jest odnaleźć tu pary interwałów o ilości półtonów wynikającej z ciągu liczb. Akordy w pełniejszej postaci, maksymalnie ośmiodźwiękowe (gdzie na każdy instrument przypada dwudźwięk) występują w schyłkowej fazie utworu (takty 264–306). W odcinku tym mamy do czynienia ze stopniową redukcją, przechodzeniem od ośmiodźwięków przez wielodźwięki o mniejszej ilości składników, aż do dwudźwięku.

Do konkretyzacji początkowej fazy utworu posłużył Cezaremu Duchnowskiemu program SysSmell w trybie harmonicznym. Zadane współbrzmienia (od dwu- do czterodźwiękowych) wyrażone liczbami midi zyskiwały określoną postać rytmiczną dzięki wpisanym przez kompozytora rodzajom wartości rytmicznych mających wystąpić w danym odcinku oraz parametrowi prawdopodobieństwa ich wystąpienia, określanemu w skali od 0 do 10. Kolejna faza kompozycji (od taktu 120.) odzwierciedla pracę programu w trybie melodycznym. Rozpoczyna się ona dwugłosem altówki i wiolonczeli, następnie eksponuje inne pary instrumentów, stopniowo dochodząc do zagęszczenia faktury i kulminacji przez zwiększenie dynamiki i ujednolicenie rytmu (same kwintole ósemkowe). Kompozytor tworzy tu przebiegi melodyczne poprzez zdefiniowanie ogólnego rysunku melodycznego (*table*) i podporządkowanie go danemu modusowi – w tym przypadku ma on budowę interwałową 1 2 3 4. Pierwotny kształt linii melodycznej często jest taki sam dla wszystkich instrumentów, melodia może jednak występować we wspomnianych przekształceniach i rozpoczynać się od różnych dźwięków (inny *root* dla każdego z instrumentów). Element rytmiczny regulowany jest analogicznie jak w trybie harmonicznym. Zatem podobnie jak w początkowym, „harmonicznym" fragmencie nietrudno prześledzić występowanie par określonych wartości rytmicznych, a także częstość ich występowania.

W partyturze znajdują się także odcinki heterofoniczne. Wynikają one z faktu, iż melodia w każdym instrumencie rozpoczyna się od tego samego dźwięku (wspólny *root* dla wszystkich głosów), poszczególne partie instrumentalne różnią się natomiast ukształtowaniem rytmicznym. Na przykład w odcinku trwającym od taktu 243. do 263. (opartym na skali o budowie interwałowej 1 2 3 4) wszystkie instrumenty wykonują taki sam przebieg pod względem melodycznym, jednak o zróżnicowanej rytmice, tzn. w partii I i II skrzypiec wykorzystane są wartości rytmiczne wyznaczone przez parę liczb 6 3 (triole ósemkowe i półnutowe), natomiast altówka i wiolonczela wykonują jedynie ósemki i półnuty (8 2). Podobna sytuacja ma miejsce od taktu 308. do końca utworu.

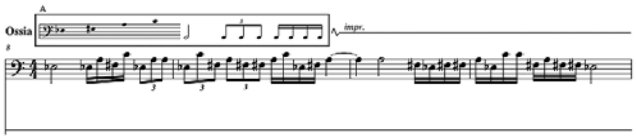
Warto dodać, że wybór struktur harmonicznych, melodycznych oraz rytmicznych wygenerowanych z pomocą programu SysSmell, a tym samym ostateczny kształt kompozycji jest zawsze zależny od twórcy. To kompozytor dokonuje selekcji materiału i wyboru docelowych wersji. Wybór artystyczny podyktowany pożądanym brzmieniem może doprowadzić niekiedy do pewnych odstępstw od ścisłych założeń systemu, a komputer jako narzędzie ma jedynie wspomagać proces twórczy.

W twórczości Cezarego Duchnowskiego istotne miejsce zajmują kompozycje z zastosowaniem szeroko pojętej elektroniki. Nie sposób zatem nie wspomnieć o niej w kontekście kwartetu *10 1, 8 2, 6 3, 4 4*. Utwór ten – choć pełny tytuł sugeruje opcjonalne użycie mediów elektronicznych – zyskuje interesujące walory brzmieniowe przy ich zastosowaniu. Z punktu widzenia partii elektronicznej można go podzielić na trzy fazy. Pierwsza (pokrywająca się z fazą „harmoniczną") wykorzystuje live electronics. Za pomocą programu napisanego w środowisku Max/MSP wybrane przez kompozytora krótkie fragmenty utworu są nagrywane, a następnie zapętlone. Od samego początku równolegle odbywa się zapętlenie fragmentu pięcio- i siedmiosekundowego. Te dwie „minitaśmy" są przetwarzane w czasie rzeczywistym za pomocą tzw. filtrów grzebieniowych. Kompozytor, obsługując odpowiedni *patcher*[5], ma wpływ na zakończenie procesu zapętlenia pierwszego fragmentu i jednocześnie na „uruchomienie" kolejnej pętli (nagrywane i przetwarzane jest z reguły pierwszych kilka sekund z każdego kolejnego odcinka, który

wyznaczony jest zmianą harmoniczną i rytmiczną). Bezpośrednio po zakończeniu fazy live electronics rozpoczyna się partia taśmy nałożona na kolejną fazę kompozycji, do tworzenia której użyty został SysSmell w trybie melodycznym. Wyjściowy materiał dźwiękowy dla taśmy (realizowanej z komputera – *computer tape*) stanowi nagranie owej kolejnej fazy (którą ze względu na tryb pracy programu SysSmell można by nazwać „melodyczną"), granej przez cały kwartet smyczkowy. Zatem mamy tu do czynienia z koegzystencją dwóch podobnych partii instrumentalnych, z tą jednak różnicą, że pierwsza z nich jest wykonywana przez instrumenty akustyczne, a druga jest taśmą stworzoną z materiału konkretnego. Synchronizację obu partii umożliwia metronom, który od taktu 120 (faza „melodyczna") słyszalny jest w słuchawkach wykonawców. *Computer tape* trwa niemal do końca utworu, w schyłkowej fazie (takty 308-391) ustępując miejsca live electronics, realizowanej na podobnej zasadzie jak na początku (zapętlanie pięcio- i siedmiosekundowych fragmentów, rozproszenie filtrów grzebieniowych w planie kwadrofonicznym). Interesującym jest fakt, iż pomimo zastosowania różnorodnych rozwiązań (czy to na polu wysokości dźwięków, czy też w sferze relacji czasowych) wynikających z przetransponowania ciągu liczb na muzykę, cała elektronika w kwartecie *10 1...* opiera się na walorach czysto brzmieniowych. Liczby mają jedynie pośredni wpływ na jej kształt – poprzez zależności melodyczno-harmoniczne i rytmiczne w nagranych i przetworzonych partiach akustycznych.

Czym porasta wiolonczela?

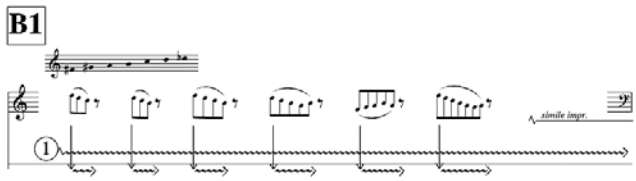
Broda na wiolonczelę i komputer (ze szczególnym uwzględnieniem wiolonczeli Andrzeja Bauera) jest kolejnym przykładem muzyki algorytmicznej Duchnowskiego i zarazem kolejną egzemplifikacją zastosowania programu SysSmell. Tym razem kompozytor używa go głównie do generowania układów linearnych (melodycznych). Proces ten odbywa się na podobnej zasadzie jak w kwartecie *10 1...*, tzn. ustalany jest ogólny rysunek melodyczny poszczególnych przebiegów w partii wiolonczeli (można go prześledzić dzięki obiektowi *table*), na który „nałożona" jest określona struktura interwałowa (skala). W *Brodzie* Cezary Duchnowski zastosował głównie układy symetryczne. Są to struktury o następującej liczbie półtonów: 1 5 1, 2 4 2, 3 3 3, 4 2 4, 5 1 5. Budowa tego ciągu liczbowego w pewien sposób przypomina tytułowy ciąg liczb z kwartetu. W obu tych ciągach pewne argumenty konsekwentnie rosną, podczas gdy inne maleją. Kształt rytmiczny wygenerowanych dla wiolonczeli linii melodycznych uzyskuje się analogicznie jak w przypadku kwartetu – definiując liczbowo rodzaj wartości rytmicznych oraz prawdopodobieństwo ich wystąpienia w danym przebiegu. Jednak o ile w kwartecie liczby 10 1, 8 2, 6 3, 4 4 miały znaczenie zarówno wysokościowo-dźwiękowe jak i rytmiczne, o tyle w *Brodzie* kompozytor nie wykorzystuje tych samych ciągów dla melodii i rytmu. Wspomniane symetryczne struktury interwałowe odnaleźć można także we współbrzmieniach – dwudźwiękach, trójdźwiękach i czterodźwiękach wykonywanych na wiolonczeli (np. 1 7 1, 2 6 2, 3 5 3, 4 4 4), a także akordach występujących w końcowej fazie utworu w partii taśmy (1 10 1 2 10 2, 2 10 2 3 9 3 itd.). Istotnym elementem w kształtowaniu formy utworu jest zastosowanie fragmentów improwizowanych. Mogą one występować opcjonalnie – wykonawca gra partię zanotowaną w sposób dookreślony przez kompozytora lub improwizuje na bazie zadanych parametrów, takich jak skala zapisana określonymi wysokościami dźwięków oraz struktury rytmiczne możliwe do wykorzystania. W efekcie należy spodziewać się podo-



Broda – takty 8-11; partia wiolonczeli zapisana w dwóch wariantach

bieństwa wrażenia słuchowego między partią zapisaną a improwizowaną – por. partię wiolonczeli na następnej stronie.

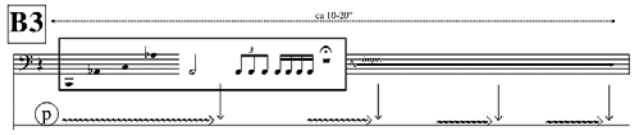
W utworze istnieją także odcinki podporządkowane jedynie improwizacji, aczkolwiek nie jest ona całkowicie swobodna, ze względu na zadane przez twórcę parametry. Dla przykładu, w odcinku oznaczonym w partyturze *Brody* jako B1 podana została skala o budowie interwałowej 2 1 2 1 2 1, rozpoczynająca się od dźwięku *fis*[1]. Na tym



Broda – przykład improwizacji w partii wiolonczeli

materiale wykonawca ma improwizować przebiegi melodyczno-rytmiczne (rytmika jest zasugerowana w sposób przybliżony).

Podobny przykład na ukierunkowaną improwizację stanowi odcinek B3, w którym w kilkunastosekundowych odstępach czasowych pojawiają się kolejne czterodźwiękowe struktury o symetrycznej budowie interwałowej, na bazie których instrumentalista wykonuje swą improwizowaną partię. Każdy taki czterodźwiękowy modus jest – mając na uwadze budowę interwałową wyrażoną w półtonach – częścią następującego ciągu liczbowego: 1 11 1, 2 10 2, 3 9 3, 4 8 4, 5 7 5, 6 6 6, 7 5 7, 8 4 8, 9 3 9, 10 2 10, 11 1 11. Tym razem jednak

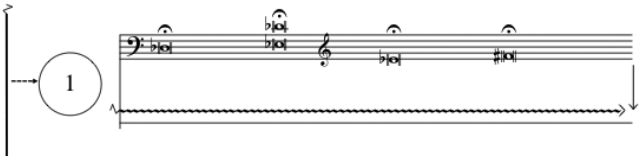


„Dane" do improwizacji – modus o budowie interwałowej 8 4 8 oraz możliwe do wykorzystania wartości rytmiczne

to nie program SysSmell generuje melodie na podstawie liczb, gdyż czyni to sam wykonawca.

Warstwa elektroniczna w *Brodzie* towarzyszy wiolonczeli przez cały czas trwania utworu i stworzona jest w całości z jej brzmień. Kształtowana jest ona na kilka sposobów, a ich realizacja odbywa się za pomocą odpowiednich programów napisanych w środowisku Max/MSP. Pierwszy sposób to, podobnie jak w kwartecie, nagrywanie krótkich fragmentów z partii wiolonczeli i zapętlanie ich. Dla prawego kanału jest to pętla około dwusekundowego fragmentu, dla lewego – pętla pięciosekundowego fragmentu. Drugim ze sposobów jest technika związana z obiektem *peakamp*. Polega ona na wyzwalaniu przez wiolonczelistę odtworzenia fragmentów taśmy podczas gry na instrumencie. Istotne jest tu natężenie dźwięku – im głośniejsze są dźwięki wiolonczeli, tym głośniejsze są poszczególne fragmenty taśmy. Partia elektroniki powstała z identycznej partii instrumentalnej, której towarzyszy, wcześniej nagranej i przetworzonej. W utworze możemy spotkać sytuacje dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, instrumentalista grając na wiolonczeli, wyzwala odtwarzanie taśmy, a gdy wiolonczela pauzuje, zanika także taśma. Po drugie (sytuacja odwrotna), w czasie gry instrumentu nie słychać elektroniki, za to wyłania się ona w momencie pauzy wiolonczeli. Warto wymienić jeszcze jeden rodzaj użycia elektroniki w *Brodzie*, gdy partia taśmy i wiolonczeli są niejako niezależne od siebie, to znaczy materiał dźwiękowy taśmy nie wypływa bezpośrednio z partii wiolonczeli w danym fragmencie. Sytuację taką zaobserwować można w odcinku oznaczonym w partyturze jako C, w którym to autonomicznej linii melodycznej wiolonczeli towarzyszy taśma stworzona z akordów o symetrycznym układzie interwałów (patrz: wyżej).

Należy zaznaczyć, że to wykonawca partii wiolonczeli obsługuje komputer i tym samym wykonuje wszystkie polecenia związane z warstwą live electronics. Możliwe jest to dzięki specjalnemu pedałowi, który uruchamia kolejne funkcje komputera w określonych odcinkach kompozycji. Za jego pomocą wyzwalane jest na przykład nagrywanie i zapętlanie odpowiednich odcinków, funkcja *peakamp* czy wprowadzanie nowych fragmentów taśmy. Warto wspomnieć, iż poszczególne rodzaje środków elektronicznych mogą występować osobno lub nakładać się na siebie. Na szczególną uwagę zasługuje końcowy odcinek utworu (D, *ad libitum*), w którym mamy do czynienia z elementem aleatorycznym. Kompozytor daje wykonawcy osiem segmentów, których kolejność wybierana jest losowo. Instrumentalista poprzez naciśnięcie pedału uruchamia określoną wersję dla wiolonczeli (zapis nutowy pojawia się na ekranie monitora), a także powoduje pojawienie się określonego fragmentu partii



Broda – jeden z ośmiu segmentów wybieranych losowo

taśmy. Dźwięki w ramach danego segmentu należy powtarzać z dowolną artykulacją.

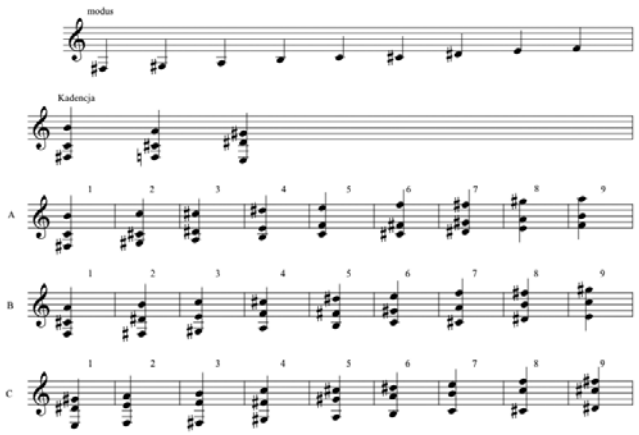
Broda, podobnie jak *10 1, 8 2, 6 3, 4 4*, wpisuje się bez wątpienia w nurt muzyki algorytmicznej Cezarego Duchnowskiego. W obydwu utworach algorytmy przenikają zarówno warstwę dźwiękową, jak i rytmiczną, czasową. W kwartecie są one zwykle realizowane za pomocą komputera (jak na muzykę algorytmiczną przystało). Wydawać by się mogło, że w *Brodzie* zastosowanie komputera do realizacji zdarzeń dźwiękowych ma miejsce w mniejszym stopniu, ze względu na element improwizacji i tym samym większą swobodę wykonawczą. Jednak improwizacja ta odbywa się zawsze przy zadanych określonych parametrach, a przecież założenie przez twórcę danej skali czy podanie schematu rytmicznego do realizacji to też swego rodzaju algorytmy. Sam kompozytor w rozmowie z Ewą Szczecińską[6] stwierdza, iż „każda muzyka jest właściwie algorytmiczna w jakimś stopniu", a także stawia pytanie: „Czy jednak muzyka improwizowana nie jest też w jakimś sensie spekulatywna, czy nie bywa czasami algorytmiczna?"

Gdzie zaczyna się koniec?

Nie sposób nie wspomnieć o utworze, który z punktu widzenia chronologii powstania powinien być właściwie zaprezentowany na początku. Mowa o *Triadach* na orkiestrę smyczkową i elektronikę, kompozycji z roku 2002, napisanej na zamówienie Fundacji Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni". Pomimo iż w trakcie pisania utworu procedury algorytmiczne przy pomocy komputera zostały zasto-

sowane w mniejszym stopniu niż w pozostałych kompozycjach, da się tu zauważyć myślenie algorytmami. W komentarzu do utworu[7] Cezary Duchnowski pisze, iż bazuje on „na algorytmach wygenerowanych za pośrednictwem środowiska Max/MSP. To niesłychanie pasjonujące narzędzie ma swój udział zarówno na etapie tworzenia systemu dźwiękowego, w procesie generowania przebiegów heterofonicznych, a także w kontrolowaniu interakcji partii akustycznej z elektroniczną."

W *Triadach*, podobnie jak w innych kompozycjach, mamy do czynienia z pewnym podstawowym modusem (o budowie interwałowej 2 1 2 1 1 2 1 1), na którym opiera się system akordów zespolonych. Każdy z tych akordów zbudowany jest z trzech komplementarnych trójdźwięków (niewątpliwie mają one związek z tytułem *Triady*). Kompozytor wprowadza też do utworu swego rodzaju kadencje, w których kolejność występowania akordów jest ściśle ustalona. Partia *computer tape* w *Triadach* jest synchronizowana z partią akustyczną dzięki napisanemu w Max/MSP programowi DJ-Czar.



Modus podstawowy, kadencja oraz system akordów zespolonych użytych w *Triadach*

Przegląd kompozycji Cezarego Duchnowskiego z nurtu muzyki algorytmicznej zamyka *Brama* na orkiestrę symfoniczną i komputer, napisana w roku 2005 na zamówienie Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Elektroakustycznej „Musica Electronica Nova" we Wrocławiu. W utworze tym kompozytor zastosował podobne środki techniczne jak w *10 1, 8 2, 6 3, 4 4* i w *Brodzie*. Na szeroką skalę wykorzystany został program SysSmell – zarówno do generowania przebiegów melodyczno-harmonicznych, jak i rytmicznych. Linie melodyczne opierają się między innymi na skalach: 1 2 3 4 3 2 1..., 1 2 3 2 1..., 1 2 1 2 1..., itp. W układach harmonicznych odnaleźć można natomiast wykorzystywany także w *Brodzie* ciąg liczbowy 1 11 1, 2 10 2, 3 9 3, 4 8 4, 5 7 5, 6 6 6, 7 5 7, 8 4 8, 9 3 9, 10 2 10, 11 1 11. Struktury rytmiczne generowane są, podobnie jak w innych utworach, poprzez zdefiniowanie prawdopodobieństwa wystąpienia danych wartości rytmicznych. Partia komputera realizowana jest przy pomocy programu napisanego w środowisku Max/MSP. Kompozytor w opisie partytury zaznacza, iż powinna być ona warstwą równorzędną w stosunku do partii orkiestry.

Na zakończenie należy dodać, że utwory algorytmiczne Cezarego Duchnowskiego są jedynie wycinkiem, jednym z nurtów jego twórczości. Sam kompozytor podkreśla, iż oprócz algorytmiczności w muzyce fascynują go takie zjawiska, jak: „monadyczność (filozofia brzmienia jako pramateria wszystkich zjawisk muzycznych), improwizacja (jako element niekoniecznie w opozycji do komponowania, ale w roli sprzymierzeńca procesu twórczego), muzyka słów (zjawiska związane nie tylko z sonorystyką słów, ale także z brzmieniem będącym wynikiem semantycznej warstwy tekstu)"[8]. Niemniej z krótkiego rekonesansu muzyki algorytmicznej Duchnowskiego wynika, że komputer jako narzędzie kompozytorskie w jego twórczości sprawuje bardzo ważną funkcję, zarówno w procesie tworzenia, jak i w momencie wykonania. Jest odpowiedzialny za działania prekompozycyjne – algorytmiczne, za ostateczny kształt dźwiękowy partii elektroakustycznych oraz ich synchronizację z partiami instrumentalnymi. W zdecydowanej większości jest to możliwe dzięki nieograniczonym niemal możliwościom programowania w środowisku Max/MSP. Dla teoretyków i muzykologów chcących poszerzyć swoje badania o kompozycje tworzone z pomocą komputera jest to niezwykła kopalnia wiedzy. Z tego miejsca należą się szczególne podziękowania kompozytorowi – Cezaremu Duchnowskiemu – za udostępnienie autorce niniejszego tekstu jakże przydatnych materiałów, a także fachowy komentarz do nich. Zapoznanie się z takowymi materiałami jest ogromnie cennym doświadczeniem, szczególnie że – zgodnie z DUCH-em czasów – sama znajomość pisma nutowego zaczyna nam nie wystarczać i należy niekiedy podjąć także analizę algorytmów, *patcherów* i obiektów Max/MSP.

+

1 Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Kraków 1989, s. 322.

2 Niezwykle ciekawie początki muzyki algorytmicznej opisuje Anna Siemińska w numerze 8 „Glissanda".

3 Informacje o kompozytorze zamieszczone są między innymi na stronie internetowej www.duchnowski.pl, a także na stronie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, www.polmic.pl, w dziale „kompozytorzy".

4 MIDI to system przekazywania komunikatów między muzycznymi urządzeniami elektronicznymi. Komunikaty te dotyczą różnorodnych parametrów (wysokość dźwięku, moment jego rozpoczęcia, zakończenia, dynamika itd.), których wielkość w danym momencie reprezentuje przypisana jej wartość liczbowa [przyp. red.]

5 Algorytm stworzony w środowsku Max/MSP.

6 *Dążenie do muzyki prawdziwej. Cezary Duchnowski odpowiada na pytania Ewy Szczecińskiej*, „Ruch Muzyczny" nr 11/2006, także na www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=111.

7 Komentarz ten został umieszczony w *Książce programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień" 2002*.

8 Cytat z rozmowy z autorką tekstu z kwietnia 2007 roku.

Joanna Hendrich

Paweł Hendrich – wywiad

Paweł Hendrich urodził się w 1979 roku we Wrocławiu, uczył się gry na waltorni oraz kompozycji, wpierw u Jerzego Filca, obecnie u Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil; przez pół roku przebywał na stypendium w Kolonii, od lat dostaje wsparcie Ministerstwa Kultury i Miasta Wrocławia, obecnie jest także objęty programem Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Choć Paweł Hendrich nie jest ciągle znany szerszemu gronu słuchaczy polskiej muzyki współczesnej (debiut na „Warszawskiej Jesieni" poza głównym programem), a jego najważniejsze partytury na bardzo wielkie orkiestry w równie wielkich formatach pozostają raczej atrakcją domowych wizyt – dużo zapowiada, że ten stan rzeczy wkrótce się zmieni. Fenomenalna w Pawle jest kompleksowa, racjonalna samoświadomość swojej muzyki, systemu, kierunków przeszłego i przyszłego rozwoju. „Glissando" przynosi wszechstronną prezentację Pawła i Joanny Hendrichów, zgodnego małżeństwa teoretyczki i kompozytora. Z muzyki polecić należy zwarte, ale przebogate w warstwach i procesach **Diversicorium** na siedmiu muzyków (2005), wolno się rozwijające i opalizujące w detalach **Multivalentis** na cztery instrumenty, a także olbrzymią, do dziś niewykonaną, **Heterochronię** na wielką orkiestrę (2002-04), gdzie kompozytor podsumował ówczesne poszukiwania w zakresie systemu wysokości dźwięku. Obecnie interesuje się zwłaszcza rytmem i jego percepcją oraz powolnym opanowywaniem świata elektroniki...

Jan Topolski: *Wśród młodych twórców w Polsce charakteryzujesz się dość wysoką samoświadomością twórczą, racjonalizmem i systematycznością w swoich dociekaniach, a także potrafisz o swej muzyce rozmawiać, co jest obecnie rzadkością. Dlaczego tak Ci zależy, aby o niej mówić?*

Paweł Hendrich: Wynika to z przebiegu mojej edukacji, którą zacząłem bardzo późno. W wieku 18 lat poszedłem do średniej szkoły muzycznej. Wtedy nurtowało mnie pytanie: co jest po „drugiej stronie", co powoduje, że muzyka brzmi, że ma jakąś strukturę?

Na początku mojej muzycznej edukacji jedynym znanym mi systemem był system dur-moll. Nigdy tak naprawdę w nim nie komponowałem, bowiem w harmonii funkcyjnej nie znajdowałem niczego interesującego. Tym samym nie miałem ochoty na wypowiadanie się tym językiem. Odczuwałem natomiast potrzebę eksploracji czegoś nowego.

Jeśli chodzi o stopień samoświadomości, istniał tu pewien paradoks. Początkowo moje kompozycje pisane były intuicyjnie. Wynikało to z negacji tego, co racjonalne. Skoro system dur-moll – jedyny wówczas mi znany – był „poukładany", ale nie odpowiadał mi brzmieniowo, to należało pisać intuicyjnie. Jednakże moja intuicja była od początku bardzo ściśle ukierunkowana.

Kiedy moi pedagodzy poradzili mi, bym spróbował zracjonalizować i uporządkować moją metodę komponowania, byłem wpierw zdziwiony: jak można dotknąć istoty czegoś, co po prostu spłynęło na papier! Z drugiej strony uznałem to za wyzwanie. A że mam korzenie ścisłe i naukowe, stwierdziłem, że trzeba spróbować dotknąć tej materii i faktycznie zobaczyć, czy nie ma „czegoś" w środku.

Odkryłem bardzo ścisłe podstawy. Sam się zdziwiłem, że utwory pisane jak dotąd intuicyjnie posiadają niezwykle konsekwentne, wręcz systemowe cechy. W ten sposób, jakieś sześć lat temu, powstał pomysł na język muzyczny. Miałem wówczas 21 lub 22 lata, więc byłem już ukształtowany mentalnie. Brakowało mi natomiast sporo, jeśli chodzi o wykształcenie muzyczne.

ES: *Brzmi fascynująco. Ale skąd ten pomysł z muzyką? Miałeś 18 lat i poszedłeś do szkoły nie po to, żeby się uczyć grać na instrumencie, lecz by poznawać systemy?*

PH: Po prostu tkwiła we mnie głęboko uśpiona potrzeba. Od dawna słuchałem muzyki, innej, co prawda, od tej, którą teraz lubię, ale nie dawało mi spokoju pytanie, co jest „w środku" muzyki. Nie miałem nigdy ochoty, żeby zostać instrumentalistą. Od początku chciałem zgłębiać materię.

ES: *Zgłębiać materię, a więc poznawać, jak jest zbudowana muzyka, czy też od razu miałeś również taki pomysł, że sam będziesz tę muzykę robił?*

PH: Pierwotnie realizowałem model średniowieczny: wpierw twórca jest teoretykiem, a dopiero później kompozytorem. W pierwszej klasie szkoły średniej miałem tylko jeden przedmiot teoretyczny, a nauczycielka tego przedmiotu poświęcała mi mnóstwo czasu po zajęciach, wprowadzając mnie w arkana teorii muzyki. „Wentyl bezpieczeństwa" został otwarty, gdy zaproponowała mi: „słuchaj, już sporo wiesz, więc może spróbuj coś sam napisać". Tak udało mi się

stworzyć pierwszy utwór, a później kolejne, już pod okiem profesora Jerzego Filca, jako że gdy byłem w drugiej klasie, dyrekcja szkoły zatrudniła go na stanowisku nauczyciela przedmiotów teoretycznych oraz propedeutyki kompozycji. Przypadliśmy sobie do gustu, bo ja od początku wiedziałem, czego chcę, a profesor lubił osoby, których nie musiał prowadzić za rękę.

JT: *A jakiej to muzyki słuchałeś wówczas tak namiętnie?*
PH: A z jaką subkulturą ci się kojarzę?

JT: *Z metalem.*
PH: Bardzo dobrze. Byłem wtedy „wyzwolony": włosy do pasa, ubrany na czarno. Może to wydać się absurdem, ale moja żona, która jest teoretykiem muzyki i wie o mnie dość dużo, znajduje w mojej twórczości wątki trashmetalowe oraz deathmetalowe. Ta muzyka jest bardzo inspirująca, jeśli chodzi o struktury metrorytmiczne, choć oczywiście nie w przypadku każdego zespołu. Czasem sam się dziwię, słuchając metalu po latach i znajdując jakieś nieświadome inspiracje, szczególnie w kwestiach rytmicznych.

JT: *Opowiedz więcej o rodzinnych pasjach naukowych...*
PH: Bardzo dużo zawdzięczam swoim korzeniom. Moja rodzina, szczególnie z linii Hendrichów, to osoby, które poświęciły życie nauce. Moja mama jest lekarzem-naukowcem; ojciec – biofizykiem; dziadek – także biofizykiem; babcia była chemikiem; wszyscy – pracownikami wyższych uczelni ze stopniami naukowymi. Nasze rozmowy przy stole zawsze sprowadzały się do tematów naukowych, więc jako siedmiolatek śledziłem dyskusje o wyższości białka „takiego" nad „owakim". Gdy w dobrej szkole o profilu matematyczno-informatycznym z rozszerzoną fizyką okazało się nagle, że nie mam średniej powyżej 5.0, lecz tylko powyżej 4.0, przerażeni dziadkowie uznali, że coś z dzieckiem trzeba zrobić. A do tego te długie włosy. Więc zapraszali mnie raz w tygodniu na spotkania, gdzie z babcią uczyłem się chemii i języka niemieckiego, a z dziadkiem fizyki oraz matematyki.

ES: *Z przyjemnością to robiłeś?*
PH: Oczywiście, że nie! Jak można robić coś takiego z przyjemnością, gdy jest się nieposłusznym 15-latkiem? Z czasem czyniłem to coraz chętniej. Na studiach inżynieryjno-ekonomicznych miałem dużo chemii, fizyki i matematyki, lecz już wtedy byłem mocno zajęty muzyką i nie zawsze miałem czas zaglądać w książki. Chodziłem do „źródła" – do moich dziadków – i rozmawialiśmy. Ja przedstawiałem coś z punktu widzenia muzyki, a dziadek komentował, jak to jest w naukach ścisłych.

Podam drobny przykład. We wczesnej fazie badań nad DNA naukowcy założyli, że w jego strukturze istnieje pewien niezmiennik. Po wielu latach badań ktoś doszedł do wniosku, że ten opisany przypadek jest prawdziwy, ale są też inne, które bynajmniej go nie wykluczają. Model został więc rozbudowany.

Dobry pomysł naukowca nigdy nie neguje tego, co już było, lecz daje teorię, która zawiera model pierwotny i nadbudowuje coś ponad nim. Innymi słowy, tworzy bazę, dzięki której można wytłumaczyć

wcześniejsze obserwacje, ale też tłumaczy to, co następuje później. Tak ma się teoria Einsteina do fizyki newtonowskiej. Pierwsza nie przeczy drugiej, natomiast ze wzorów Newtona trudno wyprowadzić równania sprawdzające się na poziomie fizyki kwantowej.

Zdałem sobie sprawę, że nie należy negować, lecz szukać elementów stałych, tych, które nie ulegają zmianie. Jeśli znajdę taki element, ten niezmienny, wtedy zastanawiam się jak go przeobrazić tak, by zachować jego dotychczasowe cechy, ale jednocześnie poszerzyć jego właściwości o nowe, nie wykluczając starych.

Tradycyjnie oktawa jest tą wielkością, która organizuje całość materiału wysokościowo-dźwiękowego. Myślenie o niej jako o jedynej wielkości stanowiącej pewną stałą okresowość porządkującą materię dźwiękową powoduje, iż kompozytorzy swobodnie przenoszą dźwięki z oktawy do oktawy oraz używają przewrotów interwałów tak, jakby nie zmieniało to brzmienia, jakby faktycznie seksta wielka była tożsama z tercją małą, tercdecymą wielką czy decymą małą. W swoim myśleniu nie przyjmuję bezkrytycznie owej substytucji oktawowej. Zakładam, że oktawa jest jedną, ale nie jedyną okresowością porządkującą materiał wysokościowo-dźwiękowy. Oktawa przestaje być niezmiennikiem, a staje się nim po prostu okresowość posiadająca różny rozmiar. Jednym z nich jest oktawa, ale są też inne, takie jak septyma wielka, nona mała, septyma mała, nona wielka itd. Zatem moje myślenie nie zanegowało wcale tradycyjnego modelu oktawowego, lecz zawarło go w modelu szerszym – okresowym, gdzie okres może posiadać dowolną wielkość. Powstało szerokie pole do eksploracji – wiele okresowości wymagających praktycznego i teoretycznego zbadania. Na bazie racjonalnego fundamentu pracowałem nad konkretnymi strukturami dźwiękowymi, które wykorzystałem w kolejnych utworach. W ten sposób rozbudowuję swój system. Oczywiście kiedyś ta pula się wyczerpie, ale mam nadzieję, że wówczas „pójdę dalej". Na samym początku wyznaczyłem sobie mapę swojego systemu i wiem, że na dzień dzisiejszy spenetrowałem z niego około 10%. Być może to 10% najbardziej atrakcyjne w sensie brzmieniowym, ale na pewno teoretycznie istnieje cała masa struktur i „miejsc", w których jeszcze nie byłem.

ES: *Cały czas mówisz o racjonalizacji, ale jest jeszcze druga – empiryczna – metoda poznawania...*
PH: Uważam, że intuicja i wrażenie słuchowe są nadrzędne. Cały proces tworzenia sprowadza się u mnie do szukania wypadkowej pomiędzy racjonalnym a audialnym. Być może dlatego piszę utwory długo (jeden, dwa rocznie) – gdyż nie używam zastanego systemu muzycznego, ale tworzę własny i poszukuję koherencji pomiędzy tym, co intelligibilne a sensybilne. Znalezienie owej koherencji stanowi dla mnie duże wyzwanie. Póki jej nie znajduję, nie potrafię zgodzić się z własnym utworem muzycznym, co powoduje, że poszukuję, poszukuję i wydłuża się proces pisania.

Mając pewien materiał dźwiękowy, który wyznacza mi system, długo go modeluję. Na początku jest jakiś pomysł na brzmienie. Powstaje struktura. Następnie szukam w niej konsekwencji, zasady. Jeśli je znajdę, a rezultat brzmieniowy będzie satysfakcjonujący, wtedy struktura ta staje się budulcem dla nowego utworu.

Sama prekompozycja stanowi dla mnie większą część czasu przeznaczonego na komponowanie, około 85%. Często przy tym korzystam z komputera. Powiedzmy, że jakaś struktura to przedmiot wielowymiarowy. Staram się obejrzeć go z każdej strony, wybrać najbardziej korzystny wariant. To oczywiście bardzo subiektywne, ale uważam, że to jedyna słuszna droga: sam powinienem być pierwszym słuchaczem tego, co robię i jeśli się z tym nie zgadzam, to trudno proponować to innym. Muszę być uczciwy względem samego siebie, zgadzać się z każdą nutą w utworze.

JT: *Ale czy zdarza się tak, że najpierw zadziwia Cię jakieś brzmienie, a dopiero później starasz się je zracjonalizować?*
PH: Tak jest za każdym razem. Struktura, która była praprzyczyną utworu *Diversicorium*, pozostawała długo nieracjonalna. To był bodaj czerwiec, dwa lata temu, miałem pięć minut wolnego czasu i chcąc go wykorzystać, usiadłem przy instrumencie. Zagrałem akord, który wydawał mi się interesujący, zaskakiwał mnie swoim brzmieniem, choć nie znajdowałem w nim racjonalnego sensu. Potem okazało się, że moja intuicja jest ukierunkowana, że to tkwi gdzieś głębiej. Ta struktura nie posiadała jednej okresowości, lecz dwie; była to struktura hybrydowa. Tak więc spontanicznie zagrany na instrumencie 6-dźwiękowy akord miał konsekwentną budowę, lecz na głębszym, ukrytym poziomie.

JT: *Myśląc o racjonalizacji i o analogiach z naukami ścisłymi nie da się pominąć przypadku Xenakisa...*
PH: On pierwotnie teoretyzował każdy swój utwór, ale później zupełnie od tego odszedł. Myślę, że brakowało mu czasu albo po prostu okazało się to bezcelowe. Ja też przewiduję w przyszłości taką zmianę. To, że mam potrzebę wyciągania werbalnych wniosków dotyczących tego, jak piszę i jakich systemów używam, nie przeczy temu, że i tak pozostawiam duży margines tego, o czym nie mówię. Pisząc tekst o jakimś utworze dotykam 20% tego, co jest w nim zawarte.

ES: *Ja mam jeszcze takie pytanie, które być może trochę cię zdziwi. Jak siedzimy i rozmawiamy, ty sobie tutaj tak ładnie wokół siebie wszystko układasz, porządkujesz, symetrycznie ustawiasz przedmioty na stoliku i masz taką potrzebę racjonalizowania... Ale oprócz tego istnieje jeszcze chaos. Być może zajmuje on jakieś miejsce w Twoim paradoksalnym postrzeganiu rzeczywistości, może go odrzucasz, może jest Ci obojętny?*
PH: Element chaosu, który sam w sobie jest bardzo twórczy, pozostaje bezcelowy, jeśli w dziele muzycznym dominuje, choć nie twierdzę, że w systemie indeterministycznym nie powstały ciekawe dzieła. Osobiście lubię element przypadku na niższym poziomie. W taki sposób porządkuję zjawiska w czasie.

ES: *Czy to rodzaj „kontrolowanego aleatoryzmu"?*
PH: W pewnym sensie tak. Używając techniki, którą nazywam heterochroniczną – symultanicznych przebiegów w różnych tempach – sprawiam, że model zapisany na papierze w wykonaniu jest praktycznie nieosiągalny. Jest to więc model czysto intencjonalny, zakładający z góry, że w tym wszystkim będzie jakaś niedoskonałość. Ba! Nie zgodziłbym się z brzmieniem, które wynikałoby ze skrajnie precyzyjnego wykonania. Oczywiście margines swobody jest różny, jednak nie lubię dawać zbyt dużego, bo wtedy nadmiernie ingeruje się w to, co autor chce powiedzieć. Uważam natomiast, że muzyka byłaby pusta, gdyby takich elementów w ogóle nie było. One świadczą o tym, że mamy do czynienia z konkretnym wykonaniem. [...]

JT: *Chętnie podkreślasz niezależność swoich poszukiwań. Widzę jednak dwóch patronów: pierwszy to Lutosławski, o którym sam wspomniałeś; drugi to Ligeti wraz z koncepcją wielu czasów, wielości warstw, itd...*
PH: Faktycznie czuję związek z Lutosławskim, lecz być może przyczyna tkwi w wykształceniu. Lutosławski też miał wykształcenie

ścisłe. Natomiast co do Ligetiego, to także przyznaję ci rację, ponieważ bardzo lubię jego muzykę i miałem w swoim życiu okresy, w których sporo jej słuchałem. Niestety nie dotarłem do jego prac teoretycznych, ale intuicyjny odbiór jego muzyki mógł mieć na mnie wpływ. Myślenie warstwami, heterochronią, jest mi bliskie. U Ligetiego zjawiska te są oczywiście inaczej skonstruowane, mają też inną „dramaturgię".

Dodałbym jeszcze jedno nazwisko – Xenakis, chociaż niektórych jego kameralnych utworów zwyczajnie nie lubię, za to szereg kompozycji na duży skład uważam za arcyciekawe, a jego teksty i samą postawę – za niesamowite.

ES: *Czy system równomiernie temperowany jest dla ciebie wartością stałą?*
PH: Oczywiście, że nie. Tu też wyznaczam sobie świadomie jakąś drogę. Tak jak człowiek pierwotny potrafił opanować świat, wyrażając wszystko w liczbach naturalnych. Ułamki wprowadzono dużo później. Widzę u siebie pewną do tego analogię. Wyszedłem od systemu równomiernie temperowanego i we wczesnych partyturach nie ma ćwierćtonów, zapisanych czy niezapisanych. One się pojawiają później w postaci na przykład wolnych glissand półtonowych albo takich „dźwięków-łkań". Dopiero niedawno zacząłem wprowadzać mikrotony do zapisu. Chciałbym to rozszerzyć, natomiast odczuwam opór ze strony wykonawczej.

Ostatnio skonstruowałem w komputerze instrument, który nie posiada tego typu ograniczeń, choć oparty jest na systemie równomiernie temperowanym. Istnieje oktawa, czyli wartość o pewnej okresowości, natomiast może mieć ona w sobie nie tylko 12, lecz dowolną ilość stopni. I tu już łamiemy pewne schematy, bo w oktawie podzielonej na 13 składowych nie mówimy o ćwierćtonach, lecz o mikrotonowości. Jest jeszcze drugi wariant, w którym sama oktawa jest poszerzona procentowo, na przykład do przedziału 440–880 Hz, dodajemy 5% i otrzymujemy nieco inny system – „nienastrojony" fortepian. Ostatnio często korzystam z tego instrumentu, poszukując wrażeń czysto słuchowych. Granie dowolnej melodii w systemie, w którym oktawa jest podzielona na 13 części, daje ciekawe doznania. Ale interesujące wrażenie powstaje też, gdy oktawa jest podzielona na 11 stopni i pomniejszona jest o 5%.

Choć bardzo chciałbym napisać utwór, w którym każda oktawa byłaby zmniejszona o 5% i miała w sobie 13 stopni, to trudno wyobrazić sobie, jak muzyk miałby takie zalecenia zrealizować. Nawet gdybym napisał taki utwór na orkiestrę smyczkową, która teoretycznie może wykonać dowolny mikroton, to pojawiłby się problem dokładności realizacji. Zatem wychodzę od systemu równomiernie temperowanego i uplastyczniam go, dochodząc nie tylko do ćwierćtonów, ale i mikrotonów, na przykład w ostatnim utworze *Mulitivalentis*.

Obecnie piszę utwór, w którym kategoria „pitch" nie jest rozumiana jako ściśle określony punkt. Jest to raczej pole dźwiękowe dynamicznie przeobrażające się w czasie. Wysokość dźwięku nie jest stała, lecz ulega drobnym, subtelnym wahaniom intonacji. Takie zjawiska coraz bardziej mnie interesują. [...]

ES: *Czy możesz na przykładzie ostatniego ukończonego utworu opowiedzieć, jak przekładają się te wszystkie rozważania na konkretne rozwiązania?*
PH: Weźmy *Multivalentis* na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian. Na początku utworu powtarza się konkretna struktura rytmiczna. Do tego dochodzi zupełnie niezależna struktura harmoniczna, z której wybieram poszczególne dźwięki. Pojawia się ona w unisonie na dźwięku *b*, ale ten unison nigdy nie jest dokładny, ponieważ zaczyna się w różnych punktach w czasie. Inicjuje go klarnet, później wchodzi fortepian, następnie wiolonczela, wreszcie puzon. Dźwięk fortepianu naturalnie zanika, natomiast w innych instrumentach powoli zmieniana jest intonacja. Na dłuższym odcinku pojawiają się mikrointerwały odległe od stojącego dźwięku o ćwierćton. Zapis jest oczywiście intencjonalny. Zdaję sobie sprawę, że muzyk zrealizuje to troszkę inaczej, ale ważny jest globalny efekt. Trudno jest to prześledzić tylko na podstawie partytury. Brzmienie samo w sobie zawsze jest dynamiczne. Nigdy się nie powtarza.

Później dochodzi jeszcze aspekt artykulacyjny. Puzonista, zamykając i otwierając czarę, zmienia barwę dźwięku; podobnie wiolonczelista, grając przy podstawku albo w pozycji przeciwległej. Przejścia z jednej pozycji do drugiej powodują ciekawe efekty słuchowe i odbywają się w sposób bardzo łagodny. Jak już powiedziałem, nie lubię ostrych granic, skokowego przejścia z A do B. Wolę powolną, stopniową ewolucję.

Na przestrzeni formy utworu przechodzę od przebiegów cichych do coraz głośniejszych, ale nie „tarasami" czy liniowo, lecz drobnymi, wahającymi się zmianami. Gdybyśmy chcieli to narysować na osi czasu, to wyszedłby nam wykres o krzywej ciągle oscylującej. Każdy instrument realizuje partię indywidualną pod względem dynamicznym, ale także rytmicznym oraz melodycznym.

Innym ciekawym zjawiskiem jest wprowadzona przeze mnie heterochronia, czyli różnoczas. Nim zacząłem stosować tę technikę jako kompozytor, długo eksperymentowałem z nią jako muzyk i odkryłem, że symultaniczne wykonanie dwóch różnych temp w prostych proporcjach (na przykład 2:3, 3:4) przez minimum dwie osoby powoduje powstanie drobnych przesunięć, które zniekształcają intencjonalną proporcję. Jednak dzięki tym przesunięciom, tej „ludzkiej niedoskonałości" otrzymałem bardzo żywą i nietypową fakturę, której nie uzyskałbym notując dwa, trzy przebiegi w jednym tempie, używając bardziej skomplikowanych podziałów rytmicznych. Wtedy muzyk inaczej by „przeżywał" swoja partię i inne byłyby punkty węzłowe, które porządkowałyby całość przebiegu. Dla mnie bardzo twórczy jest ten „ludzki" aspekt. Gdyby robiła to maszyna, wykonałaby to po prostu równo. Wtedy taka technika nie miałaby sensu. Muzycy dają natomiast swoje pulsacje, swoje odczuwanie i wprowadzają do żywej realizacji pierwiastek „entropii".

Oczywiście Nancarrow czy Ligeti szukali podobnych emocji i estetyki, jednak osiągali je zupełnie innymi środkami. Ja stosuję nieco prostsze metody. W partyturze wygląda to, jakby „nie było co grać". Z pozornie niedoskonałego „czynnika ludzkiego" czynię narzędzie. [...]

ES: *Rzadko używasz w wypowiedziach słowa „polifonia", a przecież twoja muzyka bardzo często jest wielogłosowa. Dlaczego omijasz to określenie?*
PH: Faktycznie, mówiąc o polach brzmieniowych, nie mam na myśli faktur homofonicznych, bo takich jest u mnie bardzo mało. To znowu paradoks: punktem wyjścia jest pion akordowy, który nigdzie w utworze się nie pojawia. Zostaje albo przesunięty, albo zdeformowany. Ale jeden akord to dla mnie za mało, musi być jakaś jego konsekwencja wyrażona w ciągu akordów. Następnie współbrzmienia te mogę przesuwać, zestawiać i zamieniać miejscami. Oczywiście najpierw układam je słuchowo, ale i tu istnieje sprzężenie między tym, co empiryczne, a tym, co teoretyczne. Tak więc, wychodząc od pionu, praktycznie nie używam homofonii i zgadzam się, że najczęstszymi strukturami są szeroko rozumiane struktury polifoniczne. [...]

JT: *Mówiłeś kiedyś, że czujesz się Europejczykiem w tym znaczeniu, że w kompozycji zachowujesz tradycyjną hierarchię czy też kolejność organizacji elementów, poczynając od wysokości dźwięków. Czy wyobrażasz sobie, że mogłoby się to zmienić i wychodziłbyś od konstruowania samego brzmienia, samej barwy?*
PH: Myślę, że drobnymi krokami będę zmierzał w tę stronę. Na razie zajmuję się tym, co umiem dobrze, nie wyklucza to jednak, że kiedyś dojdę i do innych metod komponowania. Pojęcie „konstruowania barwy" kojarzy mi się od razu z Lachenmannem i to na pewno jest jeszcze przede mną. Raczej nie poddam się takiej estetyce, ale eksperymenty polegające na dokładaniu do mojej muzyki elementów szumowych, czyli pozawysokościowych, już się pojawiają. Choćby w zakończeniu *Diversicorium* (gdzie muzycy dmuchają w instrumenty, nie stosując zwykłego zadęcia, i szeleszczą papierem) czy w nowym utworze *Hyloflex* na orkiestrę smyczkową. Artykulację także zapisuję coraz dokładniej i bardziej ją różnicuję w stosunku do utworów sprzed kilku lat.

Na pewno nie neguję konstruowania samego brzmienia, ale też i nie leży w mojej naturze rzucanie się na coś i zapominanie o tym, co robię na co dzień. Dla mnie piękno tkwi w konsekwencji. Wolę rzeczy, które mają swoją naturalną ewolucję niż wartości skokowe,

zmienne i niepoukładane. Nie znaczy to, że nie ma być zaskoczenia, ale ono powinno być zaplanowane. Wszystko ma swoją dynamikę i prawa rozwoju.

Ale to także kwestia warsztatowa. Jestem młody i nie mogę powiedzieć, żebym całe życie poświęcił pracy z muzykami, z orkiestrami – większość mojej muzyki powstaje w pracowni. Nie mam zwyczaju umawiać się z instrumentalistami, eksperymentować, nagrywać, analizować, a potem w formie kolażu składać to w większą całość. Co do próbowania, robię to z elektroniką, piszę programy w środowisku Max/MSP, które generują różne zjawiska, np. szumowe oraz takie, które wykorzystują element przypadku. Stwierdzam, że jest w nich pewna wartość, ale jeszcze nie nadszedł moment, by takie eksperymenty połączyć z moją muzyką. Rozszerzam wachlarz środków, ale sądzę, że organizacji wysokości dźwięków nigdy całkowicie nie porzucę, bo wydaje mi się ona najważniejsza. [...]

ES: *Następne pytanie wiąże się z terminami, których używasz. Czy to jest na pewno dobry pomysł wprowadzać tyle nowych pojęć? Co to na przykład znaczy „muzyka akroamatyczna"?*
PH: To akurat był temat referatu, jaki wygłaszałem we Wrocławiu z moją żoną podczas festiwalu „Musica Electronica Nova" w 2005 roku. Było to trochę na pograniczu manifestu i prowokacji, ale po części zgadzam się z jego tezami. Termin wywodzi się, jak zwykle, z języków minionych. *Akroamatikos* to coś „przeznaczonego tylko dla ucha". To muzyka, która pomija aspekt racjonalizowania, słyszymy ją tylko epifanicznie, stąd powstaje pytanie o jej odbiór. Oczywiście jeśli jest ona utrzymana w systemie, który znamy, to mamy już pewien bagaż wiedzy, jak to określiłem, stopień „dezakroamatyzacji" [śmiech pytających]. Tkwił w tej całej teorii pewien intelektualny blichtr i chęć podgrzania atmosfery na sesji, podczas której sala raczej nie pękała w szwach.

Odnośnie pierwszej części pytania uważam, iż wprowadzanie nowej nomenklatury ma uzasadnienie o tyle, o ile faktycznie określa ona nowe zjawiska. Odkrywając własny system poznawałem rzeczy dla mnie nowe, więc pojęcia służące do ich opisu wymagały nowej terminologii, by oddzielić je od zjawisk już zastanych. Samo nazewnictwo jednak stale ewoluuje. Obecnie nie stosuję już wielu pojęć, którymi operowałem jeszcze kilka lat temu. Stąd wniosek, że być może, za jakiś czas, pojawią się nowe terminy określające nowe zjawiska w mojej twórczości oraz równocześnie stara nomenklatura ulegnie rewizji. Dodam jeszcze, że moja terminologia służy mi jedynie do opisu własnych utworów. Nie stosuję jej przy analizie dzieł innych kompozytorów.

JT: *Ze wcześniejszych rozmów wiem, że do elektroniki dochodziłeś stopniowo i powoli. Ale z drugiej strony jesteś autorem* Phonarium*, bodaj pierwszej w Polsce instalacji, nazwijmy to „spektralnej", wystawianej w wielu miejscach. Czy ciągle używasz komputera do prac prekompozycyjnych i czy będziesz rozwijał także autonomiczną muzykę elektroakustyczną?*
PH: Rzeczywiście początkowo służył mi on jako narzędzie do prekompozycji i wciąż używam go do pewnych spekulacji, modelowania, algorytmów i obliczeń. Natomiast nadal staram się wzbogacać warsztat, więc komputer służy mi do bardziej bezpośrednich realizacji, czego przejawem były dwie instalacje *Phonarium I* i *Phonarium II*, które bazowały na wspólnej technologii. Założeniem było, aby przestrzeń grała rolę ekwiwalentną do czasu – czyli pewna utopia; by muzyka snująca się z głośników pozbawiona była dominującej wartości czasowej, „przesuwając się" wokół publiczności (różnie to wyglądało w wersjach krakowskiej, warszawskiej i wrocławskiej). Pewnie więcej było tu teorii niż praktyki, ale wynikało to z ograniczeń technologicznych i warsztatowych. Pisząc to w środowisku Max/MSP, budowałem wszystko od podstaw, od sinusoid.

Przyznaję, że wkraczając w muzykę elektroakustyczną, wchodzę bardziej „od podwórza" niż „głównym wejściem". Pierwsze próby elektroakustyczne, które sam przygotowywałem, nie były tak popularnym dziś połączeniem warstwy akustycznej z elektroniką jako dodatkiem. Uważam, że pewne rzeczy w tej muzyce wymagają znakomitego warsztatu i staram się tak je robić, by poszerzać moje umiejętności, niekoniecznie zaczynając od ambitnych syntez. Innymi słowy, podchodzę do sprawy w sposób nieco protekcjonalny, bo mając pewne doświadczenie w muzyce akustycznej, nie chcę jej oszpecić moją niedoskonałością warsztatu w dziedzinie muzyki elektroakustycznej. Potrzebuję czasu i eksperyment w postaci *Phonarium* był pewnym rozwiązaniem: nie utwór, ale instalacja, alternatywna w formie i odbiorze w stosunku do sytuacji typowo koncertowej. Staram się ciągle pogłębiać mój warsztat i włączać różne metody. Teraz eksperymentuję z barwą. To bardzo pobudza wyobraźnię kompozytora, kiedy siedzi w zaciszu domowym przy komputerze, próbuje, a później poszukuje jakiegoś przełożenia na muzykę akustyczną.

JT: *W przypadku Twojego podejścia i systemu ciekawe mogłoby być takie live electronics, jakie uprawia np. Emmanuel Nunes, zbierając dźwięki zespołu kilkunastoma mikrofonami, przekształcając je różnymi algorytmami i dystrybuując przestrzennie na kilkanaście głośników...*
PH: Zgadzam się, że to ogromny potencjał, ale nie chcę go dotknąć w sposób typowy. Nie chodzi o to, by użyć elektroniki dla samego użycia, ale o to, by mieć taki warsztat, by zaowocowało ono wartością dodaną w znaczeniu artystycznym. Jeśli stwierdzę, że nastąpił kres eksplorowania warstwy czysto akustycznej, to na pewno zaistnieje potrzeba poszerzenia środków. [...]

ES: *A czy słuchasz jeszcze czegoś z tego gatunku?*
PH: Chyba on sam nie pociąga mnie na tyle, bym starał się muzykę elektroakustyczną odbierać, trawić, przemyśliwać. Raczej wchodzę w strukturę i próbuję poszukiwać barw w ramach możliwości SKK albo domowego studia. Inspiruję się ograniczonymi możliwościami technicznymi, jakie mam, a nie tym, czego słucham. Oczywiście lubię utwory, w których live electronics wykorzystane jest twórczo, chociaż ta metoda wciąż napiętnowana jest znakiem czasu i miejsca, tak że łatwo określić, czy dzieło powstało wczoraj czy pięć, czy dziesięć lat temu i gdzie. Być może stąd odczuwam wciąż jakiś opór wobec tego gatunku, bo nie chciałbym w ten sposób oznaczać czasu powstania moich utworów. To, co wydaje się bardzo nowoczesne dziś, okazuje się być zużyte już pojutrze... [...]

ES: *A czy dopuszczasz myśl o jakimś utworze, który by wchodził bardziej w pole semantycznego znaczenia?*
PH: Raczej nie, uprawiam abstrakcję i znajduję piękno w proporcjach,

Wywiad przeprowadzili **Ewa Szczecińska i Jan Topolski** 1 marca 2007 roku w kawiarni warszawskiej.

Zdjęcia: **Eliza Orzechowska**

Tekst autoryzowany; pełna wersja znajduje się na stronie www.glissando.pl.

O organizacji dźwięków, czasu i formy

Pracę nad świadomym traktowaniem poszczególnych elementów dzieła muzycznego rozpocząłem sześć lat temu, w kwietniu roku 2001. Sam impuls pracy teoretycznej nad własnym językiem muzycznym wypłynął niezależnie od dwojga moich ówczesnych pedagogów. Wpierw profesor Jerzy Filc, u którego pobierałem lekcje kompozycji w średniej szkole muzycznej, zaproponował mi analizę moich wcześniejszych utworów, prowadzącą do znalezienia metody organizowania harmoniki. Choć ówcześnie pisałem wyłącznie intuicyjnie, profesor wyczuwał moją predylekcję do budowania określonych i charakterystycznych struktur harmonicznych, które występowały niezależnie w różnych utworach. Podobną sugestię podsunęła mi profesor Grażyna Pstrokońska-Nawratil (moja obecna pedagog), z którą konsultowałem się jeszcze przed regularnymi studiami.

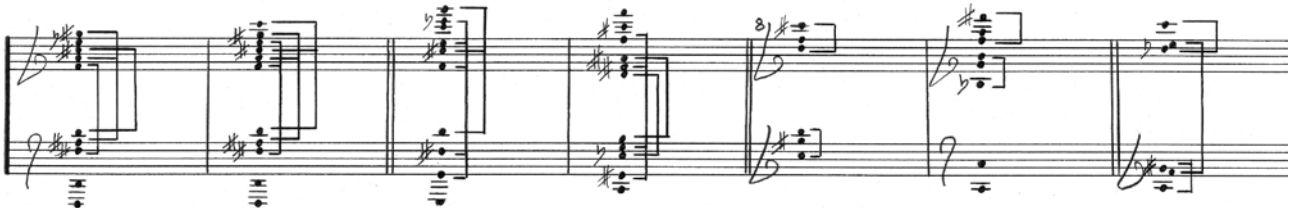
Pomimo braku przekonania do racjonalizacji utworów komponowanych intuicyjnie podjąłem pierwszą pracę analityczną nad własnym językiem muzycznym. Szybko okazało się, iż we wszystkich utworach występowała pewna zasada budowy akordów, która sprowadzała się do okresowej organizacji składników (przykład poniżej).

Nie zawsze współbrzmienia były ściśle zorganizowane, bo ich budowa wynikała z komponowania intuitywnego, ale ta charakterystyczna cecha, jaką była okresowa budowa akordów, stała się silną inspiracją na przyszłość. Już ze świadomością organizowania materiału wysokościowo-dźwiękowego[1] podjąłem pracę nad utworem, który nazwałem (nie bez powodu) *Gnothi seauton*. Grecka sentencja „poznaj samego siebie" stała się drogowskazem dalszych poszukiwań i potrzebą świadomości. W kolejnych utworach pogłębiałem system porządkowania wysokości dźwięków, a od *Heterochronii* usystematyzowałem również organizację struktur rytmicznych, których zalążki znajdowały się we wcześniejszych kompozycjach.

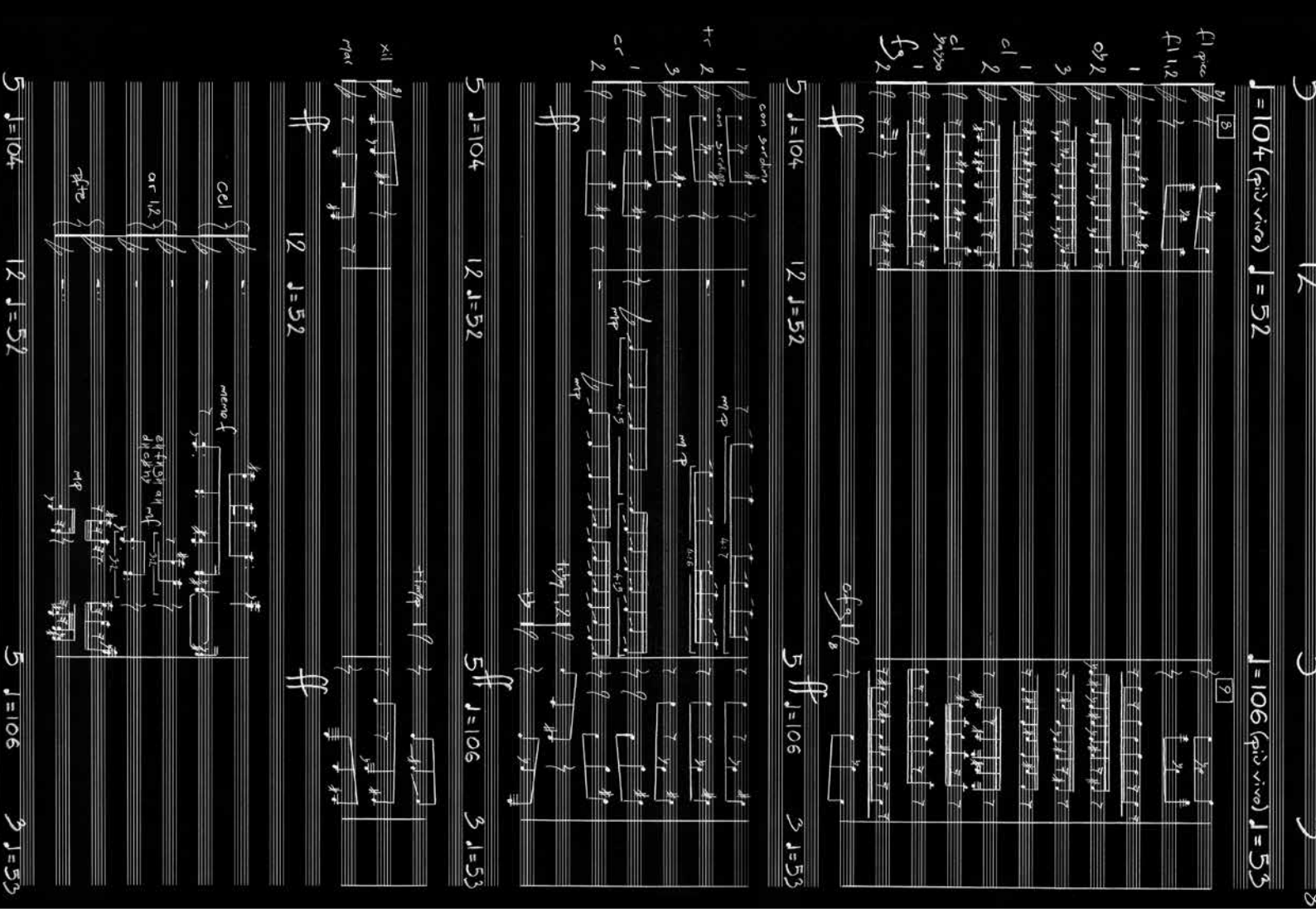
Organizacja materiału wysokościowo-dźwiękowego

Podstawą organizacji materiału wysokościowo-dźwiękowego jest przyjęcie pewnego stałego interwału, który wyznacza powtarzalność w budowie wszelkich struktur harmoniczno-melodycznych. Interwał ten nazywam **okresowością**. W zależności od ilości półtonów okresowość może mieć rozmiar 8p, 9p, 10p, 11p, 12p, 13p, 14p, 15p[2]. Ze względu na powszechność użycia okresowości 12p jako fundamentu organizacji wysokości dźwięku w muzyce od zarania po współczesność interwał ten nie znajduje praktycznego zastosowania w mojej twórczości lub stosowany jest marginesowo. Miejsce prymarne natomiast zajmuje okresowość 11p oraz 13p. Ich walory słuchowe oraz potencjał konstrukcyjny powodują, iż są one najczęściej stosowanymi przeze mnie okresowościami. Pozostałe używane bywają rzadko lub nie doczekały się jeszcze praktycznego zastosowania.

Podział okresowości na co najmniej dwa interwały powoduje powstanie struktury, która zwana jest **konstrukcją okresową**[3]. Dla przykładu, mając okresowość 11p możemy podzielić ją na następujące pary interwałów: 1.10, 2.9, 3.8, 4.7, 5.6, 6.5, 7.4, 8.3, 9.2,



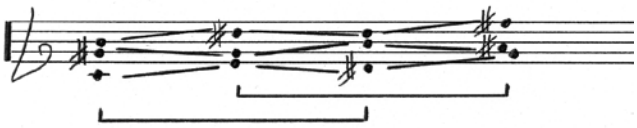
Akordy o budowie okresowej z utworów skomponowanych do roku 2001 (1, 2 – *Anioły – wiersze muzyczne*, 3, 4 – *Immagini sonore*, 5, 6 – *Concordia discors*, 7 – *Fantasmagoria*)



Fragmenty partytury *Heterochronii*

10.1[4]. Warto zauważyć komplementarność par 1.10 i 10.1, 2.9 i 9.2 itd. Wynika to zarówno z podobieństwa w teorii, jak i z wrażeń słuchowych. W systemie konstrukcje te mają identyczne właściwości oraz brzmią podobnie, zatem często są łączone w pary.

Jeśli mamy już wybraną okresowość (np. 11p) oraz odpowiedni jej podział (np. 3.8), to możemy nadać konstrukcji tej pewien charakterystyczny ruch składników po to, by połączyć ją z kolejną konstrukcją. Możliwości jest wiele, jednak w praktyce wybrałem kilka połączeń.



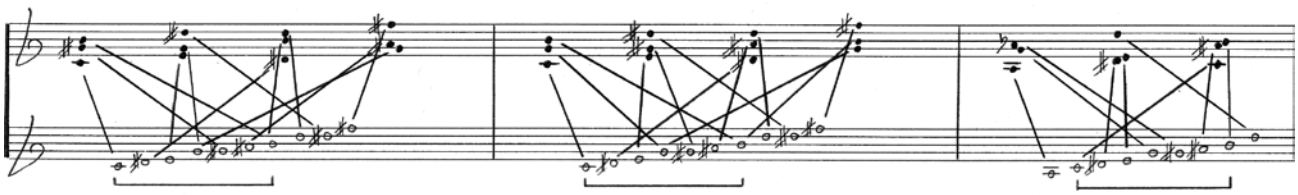
Ruch składników konstrukcji okresowej 3.8

Dzięki takiemu postępowi poszczególnych głosów akord o budowie 8.3 przekształca się w akord komplementarny 3.8, po którym znów następuje 8.3 itd. Wyraźnie widać powtarzalność budowy akordów parzystych oraz powtarzalność budowy akordów nieparzystych. Wielkość wyrażona ilością półtonów, o którą przetransponowana jest dana struktura harmoniczna bądź melodyczna, została nazwana **transponentem**. W powyższym przykładzie wartość transponentu wynosi 3p, gdyż kolejne akordy nieparzyste oraz kolejne parzyste występują w transpozycjach odległych o 3 półtony.

Znamienne jest to, że sekwencja czterech takich połączeń powoduje powstanie skali o okresowości 11p, która składa się z interwałów 3-1-3-1-2-1. Jest to przykład **konstrukcji liniowej** – układu dźwięków powstałego z nałożenia kilku następujących po sobie konstrukcji okresowych. Ta konkretna konstrukcja liniowa jest wyjątkowa, gdyż powstaje ona z większości konstrukcji okresowych o okresowości 11p. Innymi słowy, określony ruch składników konstrukcji 1.10 i 10.1, 3.8 i 8.3, 4.7 i 7.4 powoduje powstanie tej samej konstrukcji liniowej (3-1-3-1-2-1) – przykład na dole strony.

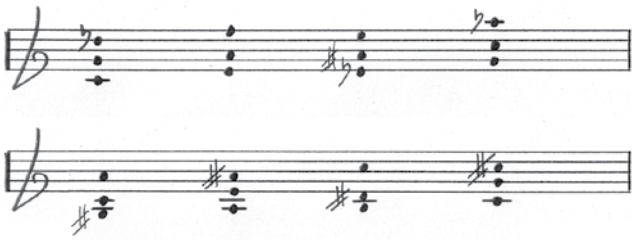
Konstrukcje liniowe nie są stosowane bezpośrednio w utworach. Bywają jednak narzędziem wyznaczania **locus**, które służy do określenia powiązań między konstrukcjami okresowymi. Informuje, które konstrukcje okresowe można ze sobą łączyć, a których zestawienie nie jest objęte systemem. Dla okresowości 11p mamy 11 różnych loci[5]: *c*, *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *ais*[6]. Jeśli mamy locus *c*, oznacza to, iż od dźwięku c^1 rozpoczyna się budowa konstrukcji liniowej np. 3-1-3-1-2-1. Konstrukcje okresowe, które mogą być użyte w obrębie locus *c* nie mogą być zbudowane z innych dźwięków niż z tych podanych przez konstrukcję liniową. Użycie innych konstrukcji okresowych oznacza zmianę locus.

Jeżeli ciąg konstrukcji okresowych zbudowany jest z konstrukcji o tej samej budowie (np. 3.8 i 8.3), to do czynienia mamy z **konstrukcjami monogenicznymi**. Ich przeciwieństwem jest zbiór **konstrukcji poligenicznych**, które to składają się z ciągu kilku



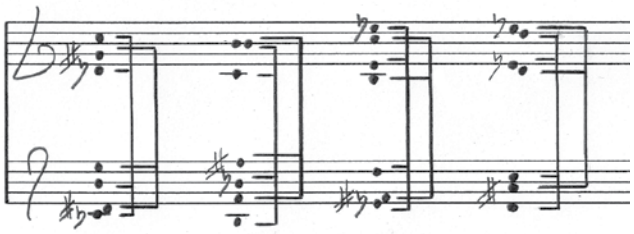
Powstawanie konstrukcji liniowej 3-1-3-1-2-1 (1 – konstrukcja okresowa 3.8, 2 – konstrukcja okresowa 4.7, 3 – konstrukcja okresowa 1.10)

różnych konstrukcji okresowych (np. 3.8, 7.4, 4.7, 8.3 itd.). W zależności od ilości rodzajów konstrukcji okresowych użytych do budowy sekwencji konstrukcje poligeniczne można podzielić na: digeniczne (2 rodzaje), trigeniczne (3 rodzaje), tetrageniczne (4 rodzaje) itd.



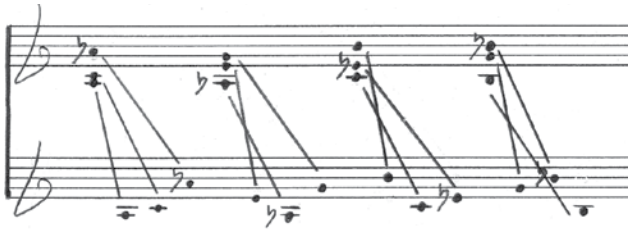
Przykładowe konstrukcje digeniczne (1 – 7.6, 5.8; 2 – 4.9, 7.6) o okresowości 13p

Dalszy rozwój pracy nad konstrukcjami okresowymi doprowadził do powstania **konstrukcji hybrydowych**, czyli takich, które charakteryzuje podwójna okresowość. Powstają one z wyboru odmiennej okresowości parzystych składników (np. 11p) względem okresowości składników nieparzystych (np. 13p). Takie przekształcenie powoduje powstanie różnych interwałów między kolejnymi składnikami.



Ciąg akordów hybrydowych zbudowanych z okresowości 11p (składniki nieparzyste) i 13p (składniki parzyste)

W praktyce rzadko stosowane są przeze mnie układy homofoniczne. Znacznie częściej występują faktury polifoniczne, zatem charakteryzujące się ukształtowaniem horyzontalnym. Aby je uzyskać, trzeba opisany materiał wysokościowo-dźwiękowy przekształcić z harmonicznego na melodyczny. Pierwszym przekształceniem jest podzielenie uzyskanych akordów na poziome pasma. W zależności od tego, czy chcemy operować komórkami dwu-, trzy- lub czterodźwiękowymi, akordy te dzielimy według następującej zasady. Dla komórek dwudźwiękowych w poszczególnych akordach, licząc od najniższego składnika, pierwszy dźwięk z drugim, drugi z trzecim, trzeci z czwartym łączymy w pary, uzyskując **duplety**. Dla komórek trzydźwiękowych w poszczególnych akordach, licząc od najniższego składnika, pierwszy dźwięk z drugim i trzecim, drugi z trzecim i czwartym, trzeci z czwartym i piątym łączymy po trzy, uzyskując **triplety**. Analogicznie powstają **kwadruplety**. Uzyskane tą drogą komórki kilkudźwiękowe są układane w linie melodyczne tak, iż każdy dźwięk z dupletu, tripletu lub kwadrupletu znajduje swoje miejsce w przebiegu horyzontalnym. Ciągi takich komórek nabierają więc cech układów melodycznych, zachowując przy tym ścisłe związki z harmonią, gdyż od niej bezpośrednio się wywodzą.

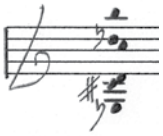


Triplety jako akordy oraz jako linia melodyczna

Uzyskany tą drogą materiał wysokościowo-dźwiękowy może służyć jako budulec dla bardziej złożonych przebiegów. Nawarstwienia, przesunięcia i dalsze transformacje ogranicza jedynie zasada zachowania wspólnego locus. Wbrew pozorom nie jest to jednak duże ograniczenie, gdyż zmiana locus odbywa się w sposób płynny i ukierunkowany naturalnym rozwojem materiału. Dzięki niej zachowana jest wspólna brzmieniowość, a zmiany materiałowe odbywają się w sposób dyskretny.

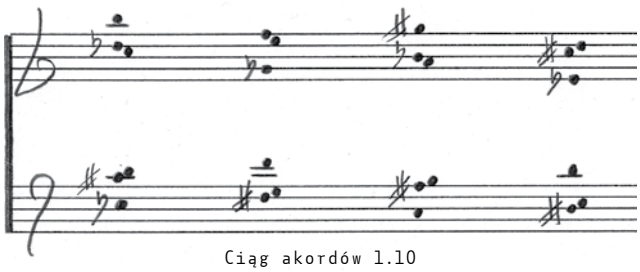
Wyżej przedstawione procedury można streścić do jednego kilkuetapowego schematu:

1. Wybranie charakterystycznej konstrukcji okresowej, atrakcyjnej słuchowo. Wybór ten określa zarówno okresowość, jak i jej podział.



Konstrukcja 1.10

2. Stworzenie ciągu akordów wynikających z pierwszej konstrukcji okresowej. Może to być ciąg monogeniczny lub poligeniczny. W tym drugim przypadku należy do inicjalnej konstrukcji okresowej dopasować pozostałe, biorąc pod uwagę zarówno ich walory słuchowe, ruch składników, jak i potencjał teoretyczny. Wybór ten określi transponent, zdeterminuje budowę konstrukcji liniowej oraz wyznaczy locus.



Ciąg akordów 1.10

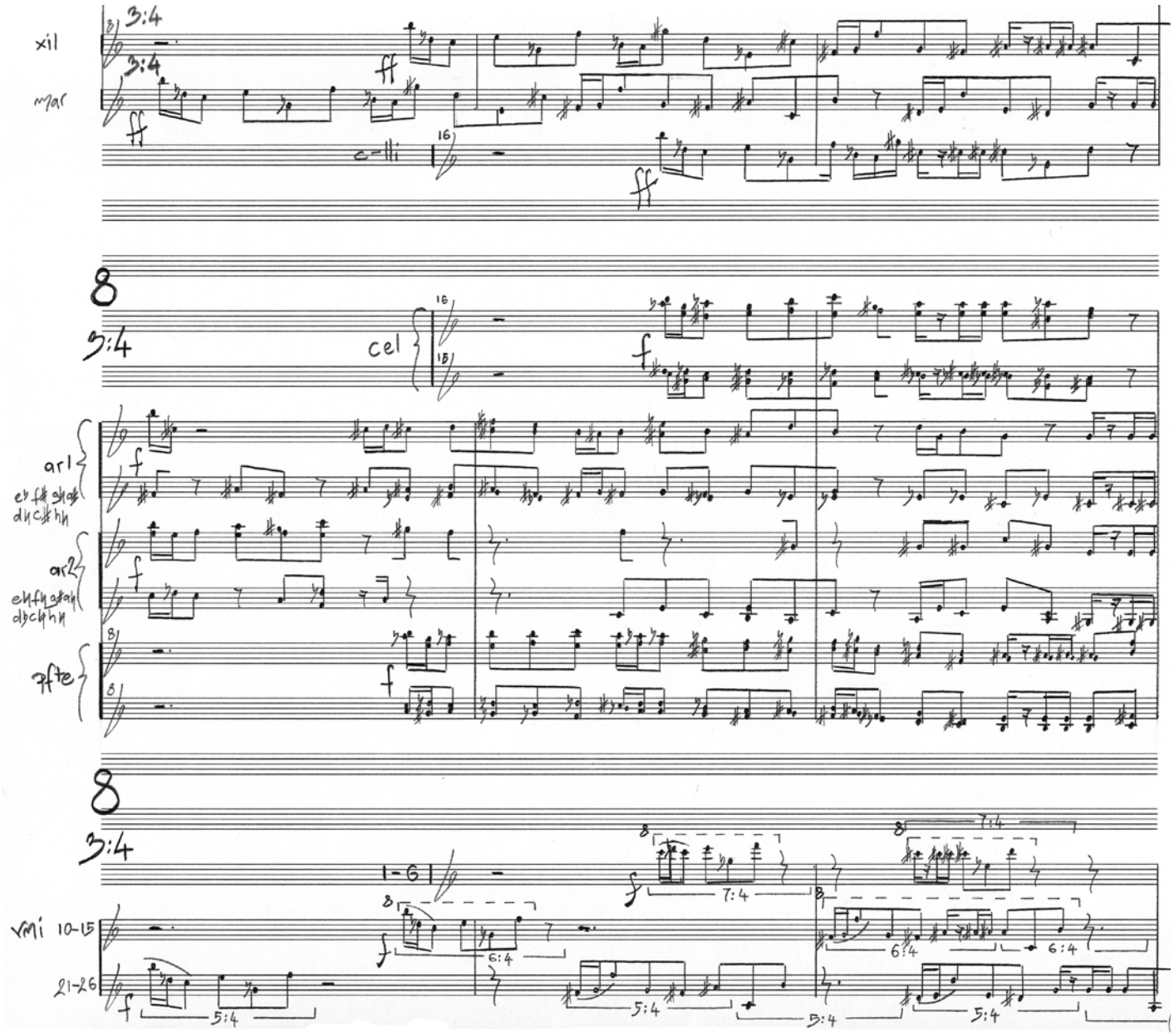
3. Utworzenie (z otrzymanego ciągu) przebiegów horyzontalnych drogą podziału na pasma oraz, co się z tym wiąże, na duplety, triplety lub kwadruplety. Każda komórka zostaje przekształcona w następstwo tylu dźwięków, ile wchodzi w jej skład. W obrębie całego ciągu wykorzystywanych jest większość permutacji komórki (dupletu, tripletu lub kwadrupletu).

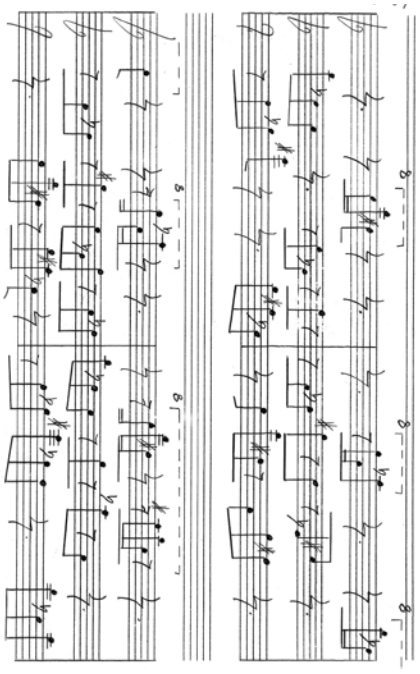
Przebieg horyzontalny tripletów 1.10, 10.1

4. Zestawienie ze sobą ciągów komórek kilkudźwiękowych (sekwencji) w większe całości z zachowaniem wspólnego locus – fragment partytury na stronie obok.
5. Zmiany locus odbywające się w sposób ciągły i dyskretny, powodowane przebiegiem sekwencji – por. strona obok.

Organizacja temporalna

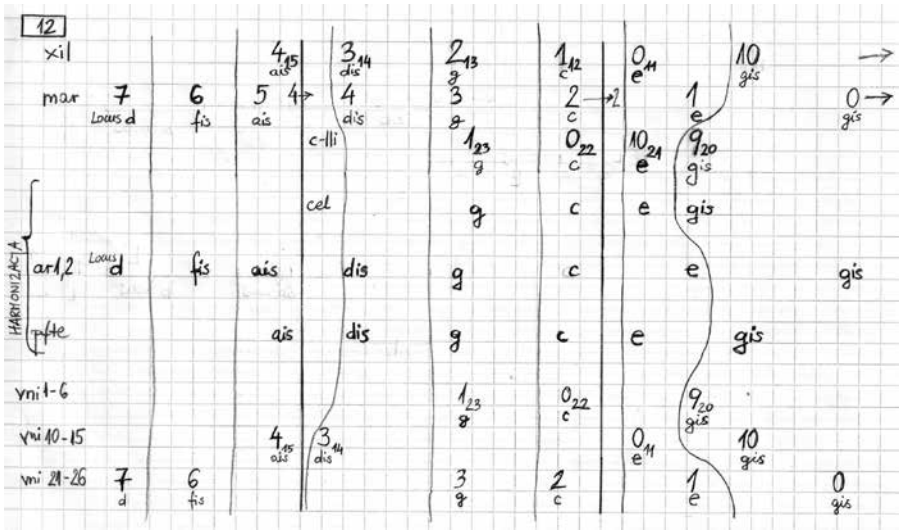
Percepcja rytmów muzycznych odbywa się najczęściej w ten sposób, iż dana struktura rytmiczna podlega kwantyzacji według określonej, często najprostszej **miary uszeregowań** – stałej pulsacji, w której da się wyodrębnić niezmienny kwant wyrażony ilością impulsów. Ze względu na wielkość kwantyzacji miara uszeregowań może być:



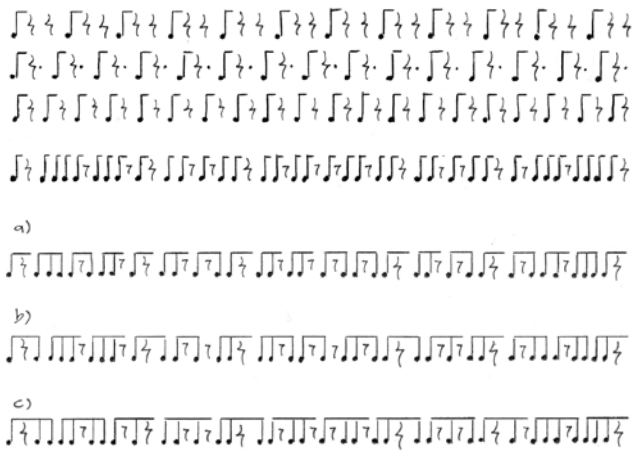


Po lewej: fragment szkicu do *Heterochronii* (punkt 4)

Powyżej: fragment *Heterochronii* wraz z (poniżej) analizą harmoniczną – numerami oznaczone są triplety (punkt 5)



dwójkowa (dwa impulsy), trójkowa (trzy impulsy), czwórkowa (cztery impulsy) itp. Poprzez wartość owej miary odbieramy tempo, w jakim realizowany jest dany schemat rytmiczny. Są natomiast struktury, które nie podlegają jednoznacznej percepcji. Poprzez kilka równoprawnych możliwości interpretacji stały ciąg impulsów może być odbierany jako kilka różnych schematów rytmicznych, każdy w innym tempie. Zjawisko to określić można jako **multiwalencja**.



Trójwarstwowy schemat rytmiczny

W schemacie tym możemy zaobserwować pewną regularność wynikłą ze złożenia trzech warstw. Dzięki temu następstwo impulsów da się podporządkować niezależnym trzem miarom uszeregowań, mianowicie: a) trójkowej, b) czwórkowej i c) piątkowej. Oznacza to, iż regularna miara trójkowa, czwórkowa lub piątkowa pokrywa się ściśle ze schematem rytmu, co wynika z ich budowy. Możemy dany schemat rytmiczny percypować na trzy różne sposoby, zależnie od miary uszeregowań. Choć schemat nie ulega żadnym zmianom, inne kwantowanie struktury rytmicznej dostarcza odmiennego wrażenia słuchowego. Odmienność polega na pozornej zmianie tempa oraz schematu rytmicznego, podczas gdy obydwa parametry nie ulegają najmniejszym przeobrażeniom.

Aby wykorzystać potencjał zawarty w rytmach multiwalentnych, należy wyprowadzić z nich kilka różnych poziomów czasowych. Wyprowadzeń może być tyle, ile jest możliwych miar uszeregowań dla danej sekwencji impulsów. W rezultacie doprowadzi to do rozwarstwienia oryginalnej struktury multiwalentnej na właściwe poziomy czasowe. Doprowadzi do **heterochronii** – jednoczesnego wystąpienia dwóch, trzech poziomów czasowych. Zależność owych poziomów nie jest przypadkowa, lecz przygotowana (antycypowana) i zastosowana najczęściej jako prosta proporcja np. 3:2, 4:3 itp. Zatem idea heterochronii jako techniki tkwi w **multiwalencji rytmicznej** i **rozwarstwieniu struktur multiwalentnych**. Trzecim zaś warunkiem jest **autonomizacja** – utwierdzenie poczucia realizacji w nowo powstałych poziomach czasowych, które odbywają się symultanicznie. Choć jest ich kilka (minimum dwa), wykonawca gra wobec własnego tempa, tym samym wprowadza i pogłębia różnice w czasie trwania odcinków względem siebie. To właśnie jest celem techniki heterochronicznej. Gdyby nie aspekt autonomizacji połączony z powstałą w żywym wykonawstwie entropią każdego z poziomów czasowych, to takowa technika nie miałaby sensu. Można by użyć tradycyjnej notacji, zapisać wszystko wobec jednego tempa. Jednak muzyk – realizator nie jest w stanie uniknąć różnic pomiędzy wykonaniem a intencjonalną partyturą. Tym samym interwał czasowy w zapisie staje się odmienny od interwału czasowego w brzmieniu. Kilka poziomów czasowych tak zrealizowanych potęguje i wyostrza te różnice. Zabezpieczenia istniejące na poziomie harmonii, które tolerują owe odchylenia w czasie wykonania, uwzględniają tego typu zmiany wynikłe w żywej realizacji. Harmonia bowiem nie jest jedynie strukturą wertykalną, czy diagonalną. Składa się z pól brzmieniowych, które mogą się odpowiednio przenikać, więc odchylenie w realizacji uwzględnione jest w tolerancji danego pola harmonicznego – fragment partytury po prawej.

Inne walory estetyczne uzyskiwane są poprzez użycie **małych heterochronii** – różnych podziałów rytmicznych użytych symultanicznie (np. 3:5, 7:4, 5:6[7]). W tym wypadku nie da się wyraźnie słyszeć nadrzędnej pulsacji rytmicznej, zatem poczucie tempa jest zatracone. Percypowane są jedynie zmienne **gęstości rytmiczne** – ilości impulsów przypadające na jednostkę metryczną (np. ósemkę). Dzięki małym heterochroniom można kształtować odcinki amorficzne rytmicznie. Poprzez dozowanie ilości i jakości małych heterochronii możliwe jest również dyskretne przechodzenie od struktur miarowych (wyraźnych) do niemiarowych (amorficznych).

Poniżej schemat opisujący kolejne zmiany gęstości rytmicznych w drugiej fazie *Diversicorium*, a po prawej fragment partytury ilustrujący jego zastosowanie.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
2:3	2:3	2:3	6:5	2:3	6:5	6:5	6:5	6:5
3:5	3:5	5:6	5:6	5:6	5:6	5:6	5:6	5:6
3:4	3:4	3:4	3:4	3:4	3:4	5:4	5:4	5:4
1:2	4:5	4:5	4:5	4:5	4:5	4:5	4:3	4:5

X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII
6:5	6:5	5:3	5:3	6:5	6:5	2:3	2:3	3:5
5:6	3:2	3:2	3:2	3:2	5:6	5:6	–	–
5:4	5:4	5:4	2:1	5:4	5:4	3:4	3:4	3:5
4:3	4:3	4:3	4:3	4:3	4:5	4:5	3:5	1:2

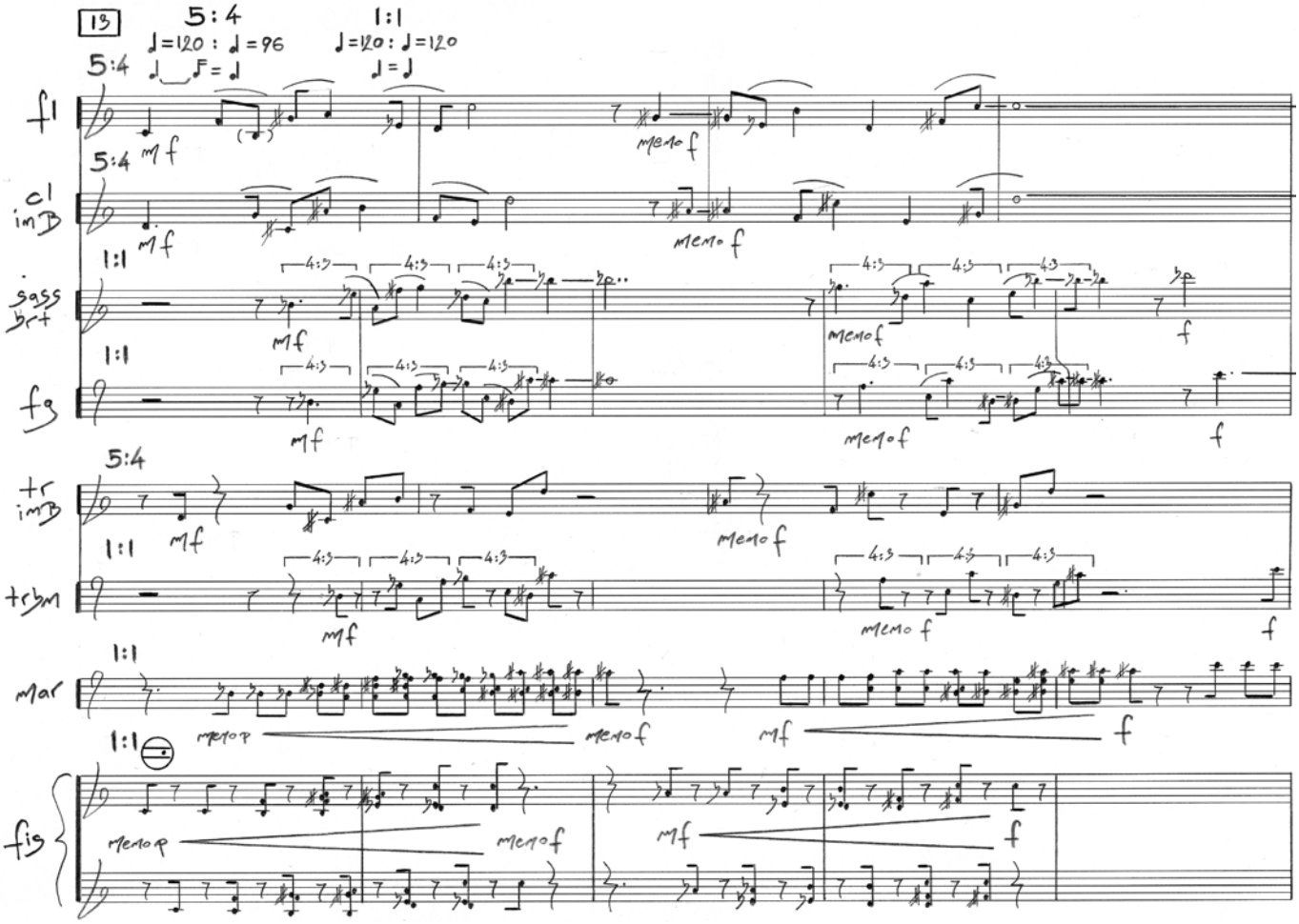
Organizacja formalna

Formę muzyczną determinuje użycie różnych typów narracji[8]. Choć każdy z nich może występować w wielu wariantach, to najogólniej można wyróżnić cztery typy narracyjne (nazwy pochodzą od typów organizacji czasowych):

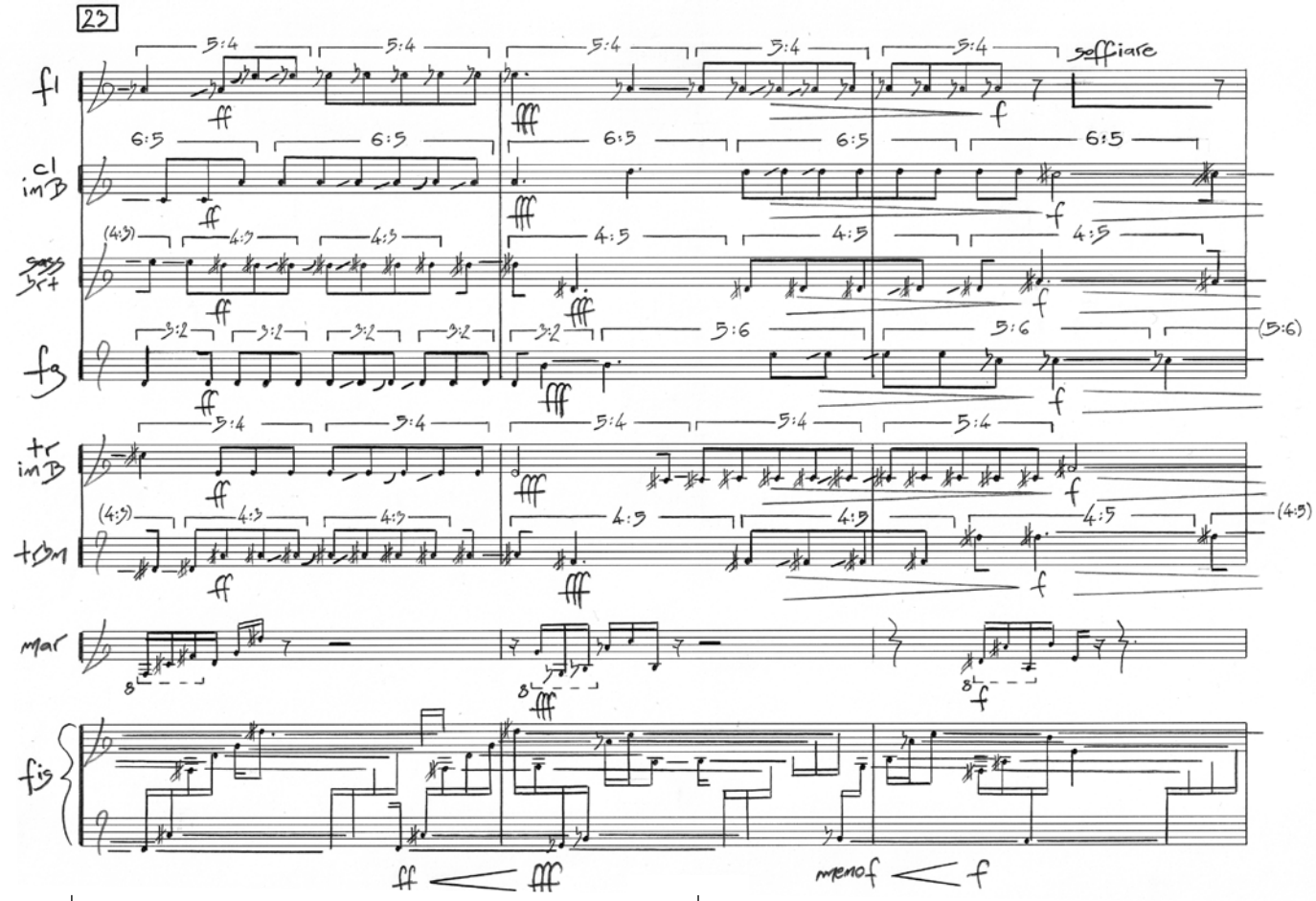
- monochroniczny – jedna pulsacja rytmiczna;
- multiwalentny – kilka pulsacji rytmicznych w ramach jednej struktury rytmicznej, następujących po sobie sekwencyjnie;
- heterochroniczny – kilka pulsacji rytmicznych w ramach kilku struktur rytmicznych, występujących symultanicznie;
- polichroniczny – brak poczucia nadrzędnej pulsacji rytmicznej.

Odpowiednie szeregowanie i kombinowanie powyższych typów doprowadza do uzyskania finalnego kształtu utworu – formy. Istotne jest też to, że przejście z jednego typu narracji w drugi lub przejście wariantu w wariant (w ramach tego samego typu) często jest antycypowane. Dodatkowo sama antycypacja najczęściej ewoluuje od dyskretnej do wyrazistej (ta występuje przed zmianą). Służy ona poczuciu płynności granic i tym samym zatarciu wrażenia przejścia do następnego odcinka. W niektórych przypadkach doprowadza do przenikania się kolejnych odcinków w ramach formy. Analogicznie do antycypacji działa retrospekcja w obrębie nowych odcinków. Ważniejsze struktury mogą powracać w dalszej narracji.

Począwszy od *Gnothi seauton* zacząłem zauważać pewne cechy wspólne między utworami. Te podobieństwa doprowadziły mnie do pomysłu komponowania autonomicznych utworów, które oddziaływałyby między sobą w sposób zaplanowany. Kolejne utwory stawały się częściami formy wyższego rzędu – **metaformy**. Metaforma



Fragmenty partytury *Diversicorium*



nie jest typową formą cykliczną. Jest ona raczej całością utworzoną poprzez zestawianie samoistnych kompozycji, będących w ścisłym związku ze sobą dzięki jedni materiału wysokościowo-dźwiękowego, rytmicznego itd. Zestawienie to nie musi charakteryzować się określoną kolejnością ani faktem przypadania początków kolejnych ogniw cyklu po zakończeniu poprzednich. Może ono występować w postaci abstrakcyjnych związków, wtedy motywowane jest jedynie ową jednią materii. W ten oto sposób powiązane są ze sobą *Diversicorium, Multivalentis* oraz *Hyloflex*. Większe utwory, takie jak *Heterochronia* i *Claustrophilia* również oddziaływają ze sobą ponadformalnie. Jednak w tym wypadku nie jednia materiału, a *continuum* wyrazowe wyznacza związek metaformalny między tymi utworami.

Choć w powyższym tekście opisuję jedynie system organizacji materiału wysokościowo-dźwiękowego, organizację temporalną oraz formalną, nie oznacza to, iż nie jestem zainteresowany innymi elementami dzieła muzycznego. Nie wspominam o nich jednak dlatego, iż, jak dotąd, moja wiedza na ich temat jest zbyt mała, a użycie w utworach bardziej intuitywne niż racjonalne. W związku z tym pozostają one przeze mnie nieskodyfikowane. Warto jednak zaznaczyć obszary mych niektórych aktualnych poszukiwań.

Jednym z nich jest barwa. Eksploruję ją głównie poprzez **trajektorię intonacji** – indywidualny kierunek i kształt detonowania poszczególnych dźwięków w ramach większego przebiegu. Zmienną linię intonacyjną uzyskuję drogą realizacji:

- długich glissand o niewielkim ambitusie (np. ćwierćton, półton);
- krótkich glissand poprzedzających właściwy dźwięk (często repetowany).

Środki intonacyjne łączę z płynną zmianą barwy instrumentu poprzez zmianę pozycji smyczka, stopnia zakrycia czary w instrumentach dętych blaszanych itd. – fragment partytury poniżej.

Używane przeze mnie bywają również szumowe efekty wydobywane na instrumentach wszystkich grup. Środki te są stosowane głównie w początkach oraz zakończeniach kompozycji, zyskują zatem szczególne właściwości wyrazowe.

Niniejszy artykuł nie jest kompendium wiedzy dotyczącej mojego języka muzycznego. To raczej skrótowy przewodnik po problematyce, która dotąd mnie zajmowała. Przedstawione tu obszary nie definiują też ostatecznej postaci moich poszukiwań. Raczej naznaczają stan badań dotychczasowych i przewidują kierunki przyszłych, a ich wyniki składają się na otwarty system, który będzie nieustannie poszerzany oraz pogłębiany.

1 Organizacja materiału wysokościowo-dźwiękowego oznacza wszelką organizację dźwięków charakteryzujących się określoną wysokością.

2 W całym tekście dowolna cyfra arabska z indeksem „p" będzie oznaczać ilość półtonów. Zakres podanych okresowości wynika z arbitralnego wyboru Autora.

3 Podział konstrukcji okresowej na dwa odcinki zwany jest konstrukcją pierwszorzędową (I-rz), na trzy – drugorzędową (II-rz) itd.

4 Cyfry podają ilość półtonów, tym samym suma ich zawsze odpowiada rozmiarowi okresowości.

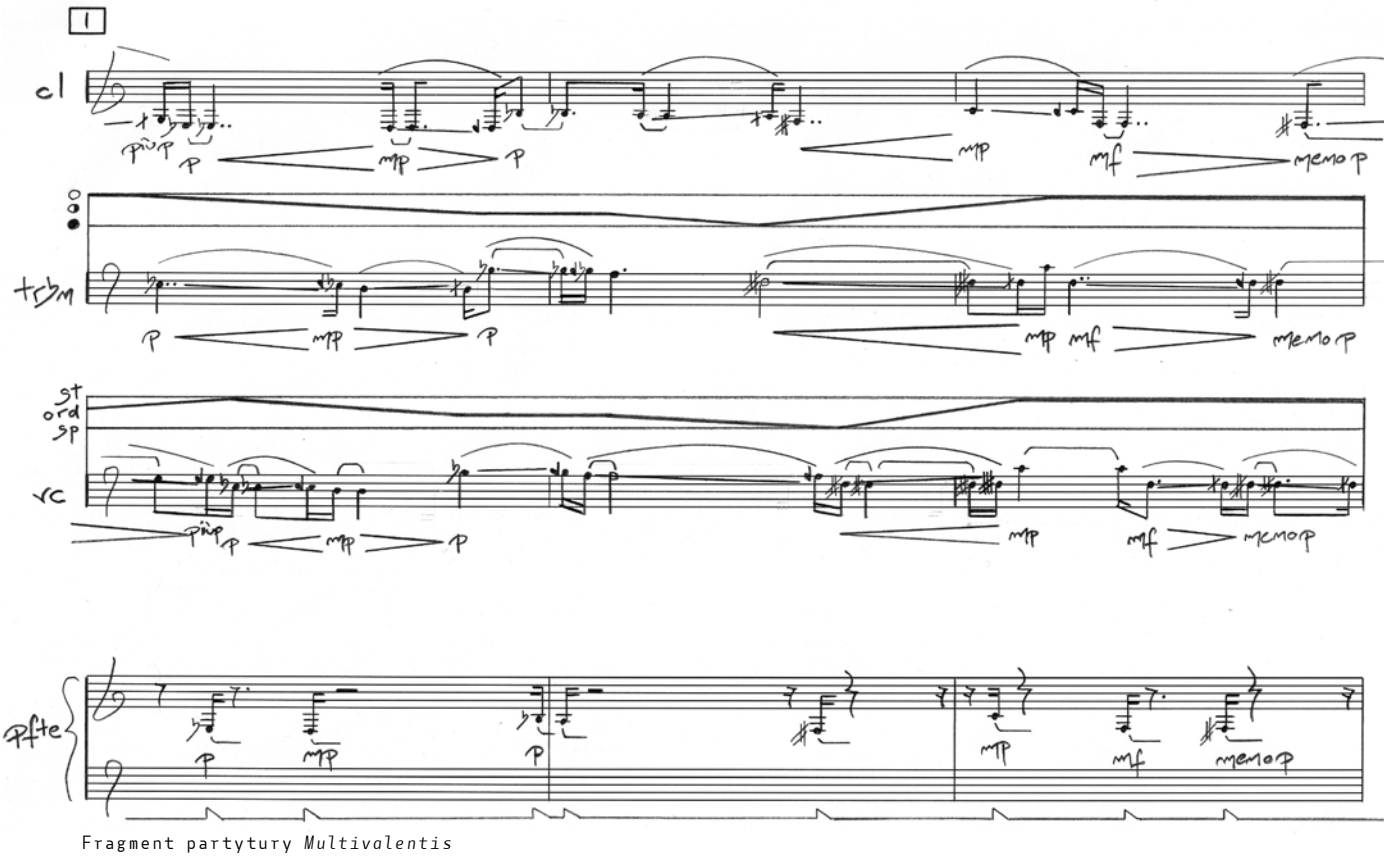
5 Liczba mnoga od *locus*.

6 *Locus h* jest tożsamy z *locus c*, gdyż powtarzalność układu jest zgodna z rozmiarem okresowości, czyli w tym przypadku llp.

7 Stosunek dwóch liczb oznacza ilość nut przypadających na pewną ilość jednostki metrycznej (np. ósemkę).

8 Typologia stworzona jedynie ze względu na organizację temporalną, pomijająca tym samym inne czynniki (na przykład wyrazowy).

Paweł Hendrich



Fragment partytury *Multivalentis*

„Anaforystyka" Sławomira Kupczaka, czyli o heterofonii raz jeszcze

Dedykuję...[1]

Szkoła polska?

Dojrzewanie kompozytorskiej osobowości bez wątpienia nie dokonuje się w próżni, a powiązania mogą mieć charakter techniczny bądź stylistyczny. Utalentowani polscy twórcy najmłodszego pokolenia chętnie odwołują się do modnych wzorców zachodnioeuropejskich, z ircamowską „akademią akustycznej alchemii" na czele. Kompozytorem pod tym względem wyjątkowym pozostaje Sławomir Kupczak. Dwudziestosześcioletni absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu otwarcie przyznaje się do polskich inspiracji. W wywiadzie, którego blisko dwa lata temu udzielił „Glissandu", padają nazwiska Bairda, Sikorskiego, Lutosławskiego, wreszcie Szymańskiego. W prywatnej rozmowie kompozytor wspomniał jeszcze o Zygmuncie Krauze.

I rzeczywiście: o ile czysto techniczny aspekt twórczości Kupczaka wykazuje silne związki z szerzej pojętą linią rozwojową anglosaskiego minimalizmu, o tyle jej stylistyka czerpie soki z najlepszych wzorców rodzimych. To drugie źródło artystycznej tożsamości Kupczaka wydaje się paradoksalnie tym silniejsze i głębsze, im bardziej twórca oddala się od dosłownego zapożyczenia w stronę oryginalnego, indywidualnego języka dźwiękowego (tego waloru odmówić nie można bowiem jego najnowszym dziełom, zwłaszcza *Anaforze V* i *Anaforze VI* z 2004 oraz 2005 roku, *Res Facta* z 2004 oraz *Cetirizini dihydrochloridum* z 2004). Poszukując obiektywnego, technicznego wyznacznika tego subtelnego związku, zwróciłem uwagę na występowanie w utworach wrocławskiego kompozytora pewnego specyficznego typu faktury.

Heterofonia jako typ faktury

Typ faktury polifonicznej polegający na „częstym występowaniu oktawy w tych miejscach, gdzie w polifonii kontrapunktycznej występowanie oktawy jest wyjątkiem" – taką ogólną definicję heterofonii proponuje Paweł Szymański[2]. Przykłady spełniające powyższe kryterium pojawiają się w wielu utworach Kupczaka, najczęściej w najprostszej postaci. Punktem wyjścia (a raczej okresowej równowagi) są w nich niemal zawsze konsekwentnie prowadzone przebiegi równoległych oktaw w układzie *nota contra notam*. Ta „jedność" podkreślana bywa często dodatkowo przez uproszczenie ruchu linearnego, w skrajnym przypadku (np. wstęp *Anafory VI*) sprowadzająca sie do wielokrotnego powtarzania tej samej wysokości w różnych rejestrach. Z kolei w *Anaforze III* na skrzypce, klawesyn i fagot (2002) punkty „fakturalnej równowagi" określone są przez występowanie identycznych motywów we wszystkich aktywnych głosach. Stopniowo dochodzi jednak do nieznacznej, melorytmicznej desynchronizacji; wybrane zwroty występują jednocześnie w wariancie podstawowym oraz w inwersji; pojawiają się lakoniczne epizody polifonizujące oraz oparte na motywicznym dialogowaniu głosów.

O wiele ciekawszy pomysł formalno-fakturalny odnajdujemy w *Rymowankach* na marimbę i smyczki (2003). Partie poszczególnych instrumentów kwintetu oparte są na identycznych i kilkakrotnie powtarzanych wzorcach melodycznych o barokowej proweniencji. Źródłem wewnętrznej dynamiki tego repetycyjnego *perpetuum mobile* są rytmiczne przesunięcia pomiędzy głosami. Przeprowadzenia poszczególnych tematów rozpoczynają się zawsze od czterogłosowej imitacji w oktawach. Nieproporcjonalne falowanie przebiegu melodycznego (wynikające z różnego rozmieszczenia pauz) prowadzi jednak niebawem do zachwiania kolejności głosów; zdarza się, że linie wyższe „wyprzedzają" rozpoczynające imitację głosy basowe. W wyniku tej fazowej „desynchronizacji"[3] do uszu słuchacza dociera pewien

Biblioteka Uniwersytetu Wrocławskiego, fot. Christoph Seelbach

wypadkowy przebieg melodyczny, będący wariantem (przy każdym przeprowadzeniu nieco innym) pierwotnego tematu. Mamy więc do czynienia z formą repetycyjną, podlegającą jednak ciągłym, niuansowym przekształceniom, o wiele zresztą subtelniejszym niż w „deterministycznej" muzyce Glassa i Reicha.

Wrażenie płynności przebiegu podkreśla dodatkowo silne pokrewieństwo występujących bezpośrednio po sobie tematów. Oparte są one na rozmaitych centrach tonalnych, ale stosują przeważnie identyczny wzorzec harmoniczny, będący w istocie nieco zmodyfikowanym schematem kadencyjnym I–V. Wrażenie ciągłości tego procesu pogłębia silne pokrewieństwo motywiczne, słyszalne zwłaszcza na granicach obszarów formotwórczego oddziaływania kolejnych tematów. Na podobny sposób prowadzenia głosów natrafić można w wielu kompozycjach Pawła Szymańskiego (np. w kodzie wieńczącej *quasi una sinfonietta*), Kupczak czyni wszakże z tej techniki całkowicie oryginalny użytek. Pozwala mu ona wytworzyć iluzję „fraktalnego" przebiegu linearnego, w którym każda kolejna odsłona ujawnia nowe oblicze bardzo prostej, wyjściowej figury.

Heterofonia jawi się więc w twórczości Kupczaka nie tylko jako pożądany i systematycznie stosowany typ faktury, lecz jako pewien ogólniejszy model rozwoju decydujący o ukształtowaniu poszczególnych współczynników formy i w rezultacie struktury całego dzieła. „Heteros" to po grecku „różny". W muzyce wrocławskiego kompozytora gra toczy się właśnie o pogodzenie „trwania w jedności" z żywiołem zmienności, nieustannego ruchu. Jak zresztą w każdej wartościowej muzyce... U Kupczaka prawda ta jest jednak przedmiotem głębszej refleksji, a być może nawet nadrzędnym problemem kompozytorskim. Jego muzyczna „anaforystyka" nie staje się „ciągiem powtarzanych truizmów" (jak w wielu utworach amerykańskiego minimalizmu), lecz osobistą odnogą drogi środka „pomiędzy bełkotem a banałem" (jak nazwał ją kiedyś przywoływany już mistrz średniego pokolenia).

Heterofonia jako model przebiegów linearnych

Swój rozwijany od czasów studenckich cykl Sławomir Kupczak nie przez przypadek zatytułował *Anafory* – niepełna czy niedoskonała repetycja ograniczonego zasobu wzorców melodycznych stanowi bowiem podstawowy wyznacznik stylu większości jego kompozycji. Ów horyzontalny odpowiednik faktury heterofonicznej zbliża twórczość Kupczaka do repetycyjnej maniery minimalistów, jego oryginalność polega jednak na programowym kwestionowaniu wiązanego z taką techniką modelu formalno-czasowego. Pierwsze dzieła Glassa i Reicha realizują koncepcję utworu-procesu, „muzycznej maszyny", która raz uruchomiona zdaje się nie potrzebować twórczej ingerencji. Kupczak natomiast poddaje repetycyjne *perpetuum mobile* ciągłej weryfikacji. Gdy tylko osiągnięte zostaje złudzenie „czasu zawieszonego", kompozytorski sabotaż prowadzi do jego natychmiastowego zburzenia i właśnie wokół tych momentów budowane są na wskroś dramatyczne formy.

Znakomitym przykładem jest tu wczesna wirtuozowska *Cadenza* na skrzypce solo (2000), obficie wykorzystująca jeszcze pewne typowe dla repetytywizmu tricki. Pierwsze trzy takty to stopniowe „ujawnianie" pewnego schematu melodycznego (poprzez zastępowanie pauz spokrewnionymi ze sobą trzydźwiękowymi motywami). Proces ten powtarza się jeszcze kilkakrotnie, chociaż zmienia się jego „motyw czołowy", umiejscowienie w metrycznym schemacie oraz liczba i rozmieszczenie pauz. Jednorodna, szesnastkowa pulsacja zakłócana jest cały czas rozległymi pauzami. Mimo to ów repetycyjny przebieg nabiera w końcu mechanicznej płynności. I gdy już jesteśmy skłonni poddać się hipnotycznej „bezwładności procesu", dochodzi do jego zaburzenia poprzez wprowadzenie całkowicie odmiennego w charakterze (gwałtowny wznoszący się pochód trzech półtonów) motywu. Nieregularność pojawiania się owego „refrenu" oraz zmienna liczba jego powtórzeń wzmaga wrażenie rozbicia *continuum*. Podobną funkcję spełniają zresztą coraz bardziej nerwowe i rozciągnięte w czasie „falujące glissanda". Dalsze poszerzanie materiału motywicznego oraz uelastycznianie repetycyjnej logiki przywraca utwór sferze czasu dramatycznego. Zdehumanizowany muzyczny mechanizm przekształca się w pełen niepokojącej, klaustrofobicznej ekspresji monodram.

Nowsze utwory Kupczaka, przy zachowaniu zasady materiałowego redukcjonizmu oraz strukturalnego repetytywizmu, odznaczają się już wyrazowym bogactwem oraz narracyjnym rozmachem, których próżno szukać w kanonie minimalistycznym. Wiąże się to bez wątpienia ze stopniowym poszerzaniem technicznych środków dialektyki „jedności i różnorodności". Znakomitym przykładem jest tu napisana na zamówienie Andrzeja Bauera *Anafora V*. W motorycznym wstępie retorykę cegiełek motywicznych zastępuje swoista „melodia technik artykulacyjnych". To konfiguracje dźwięków granych ordinario, pizzicato, col legno, itd. wraz z pewnymi zwrotami rytmicznymi decydują o tożsamości wyjściowego materiału oraz logice jego zakomponowania w toku rozwoju utworu. Z kolei utrzymany w wolnym tempie, liryczny finał daje znakomite pojęcie o roli, jaką w muzyce Kupczaka odgrywa tonalność. Całą jego zawartość zredukować można do nieco sentymentalnego „gestu elegijnego", przyjmującego pierwotnie postać czterodźwiękowego motywu w g-moll. Zostaje on ukazany w schemacie harmonicznym kadencji zawieszonej, a kilka taktów dalej w swym wariancie plagalnym. O ich tożsamości decyduje wyłącznie kontekst tonalny; melodycznie różnią się bowiem aż dwoma spośród trzech interwałów. Dalsze konfrontowanie dwóch schematów, wprowadzanie nowych funkcji, dźwięków prowadzących, przeniesień oktawowych oraz repetycje pojedynczych wysokości prowadzą do rozwinięcia kilkunastodźwiękowych myśli melodycznych. Ich tożsamość – strukturalna i wyrazowa – z lakonicznym „gestem elegijnym" nie budzi jednak wątpliwości. Wszystko kończy się oczywiście na piątym stopniu skali (*d*), w kontemplacyjnym zawieszeniu.

Kupczak traktuje więc tonalne schematy czysto instrumentalnie, jako kolejne narzędzie uprawomocnienia gry między jednością a różnorodnością. Powołując się znowu na Szymańskiego, można tu przytoczyć kategorię „metatonalności". O ile jednak twórcę *Dwóch etiud* interesuje przede wszystkim semantyczno-retoryczne „obciążenie" dur-mollowych stereotypów, o tyle Kupczak koncentruje się raczej na ich czysto brzmieniowym aspekcie.

Heterofonia środków wykonawczych

Muzyka elektroniczna Kupczaka zasługuje na odrębny esej, tu skupię się na sposobie konfigurowania środków ekspresji typowych dla

muzyki elektronicznej oraz instrumentalnej w „mieszanych" i, co ciekawsze, czysto „syntetycznych" utworach Kupczaka.

Bez wątpienia obca jest mu utopia „elektronicznej rewolucji", dająca o sobie znać tyleż w pionierskich kompozycjach sprzed pół wieku, co w radykalnych nurtach współczesnych, jak noise albo tak zwanych field recording. Bliższe są mu bez wątpienia zapatrywania twórców z kregu ircamowskiego spektralizmu, dążących do zatarcia różnicy pomiędzy dwoma rodzajami muzyki, stworzenia swoistego, syntetycznego języka, w którym myślenie harmoniczne nie wyklucza operowania czystymi jakościami brzmieniowymi. Paryżanie dążą na ogół do poszerzenia środków twórczości instrumentalnej o te typowe dla mediów elektronicznych, Kupczak natomiast podąża raczej w odwrotnym kierunku: jego synteza zmierza bardziej do podporządkowania dźwięków „sztucznych" pewnym ogólnym konwencjom (brzmieniowym, fakturalnym, formalnym, itd.) muzyki tradycyjnej.

Tendencja ta widoczna jest już w samym doborze barw. Kluczową rolę odgrywają dźwięki o określonej wysokości, zwłaszcza pokrewne brzmieniom instrumentalnym, często będące po prostu przetworzeniem akustycznych próbek. Z kolei na przykład w *Anaforze V* pojawia się charakterystyczny efekt „odwrócenia" naturalnej obwiedni (długa faza ataku, krótka wybrzmiewania). Kompozytor posługuje się więc nieco poszerzoną i „zdeformowaną" paletą brzmień tradycyjnych, dobrze znanych słuchaczowi, budzących wyraźne i raczej „miłe" skojarzenia. Paleta to istotnie ograniczona, zupełnie jednak wystarczająca. A to za sprawą jego talentu do kształtowania ciekawych, czysto kolorystycznych relacji, przede wszystkim zaś dzięki jego umiejętności podporządkowania sonorystycznego żywiołu żelaznej konstrukcyjnej i dramaturgicznej logice.

Znakomitym przykładem jest tu znowu *Anafora V* na wiolonczelę i komputer. Poszczególne typy brzmień elektronicznych odgrywają w tym utworze bardzo jasno określone role; najbardziej wyraziste stają się wręcz substytutami melodycznych gestów. Dotyczy to bez wątpienia perkusyjnych sygnałów otwierających i zamykających poszczególne części utworu. W ogniwie wstępnym na uwagę zasługuje ponadto motoryczny „motyw zegarowy", który wobec znacznego rozrzedzenia partii wiolonczeli spełnia funkcję integrującą. Znamienny jest fakt, iż pomimo wyrazistego wysokościowego „umocowania" także rozwój partii instrumentalnej zdaje się podporządkowany jakościom rytmicznym i brzmieniowym. Z kolei w *stricte* melicznym finale w warstwie elektronicznej na pierwszy plan wysuwają się długo wstrzymywane wielotony harmoniczne, tworzące rodzaj ruchomego, burdonowego fundamentu całej części. Ów klarowny, spójny sposób konfiguracji brzmień akustycznych i „syntetycznych" stanowi propozycję ewidentnie opozycyjną wobec awangardowego, dialektycznego modelu utworów „mieszanych"

Co ciekawe, heterofoniczna gra dwóch rodzajów muzyki może równie dobrze odbywać się bez udziału środków instrumentalnych. Najbardziej dojrzałym tego rodzaju utworem w dorobku Kupczaka jest *Cetirizini dihydrochloridum*. Całość otwiera złożony z wielotonów harmonicznych „motyw echa"; brzmieniowa oraz rytmiczna wyrazistość nadaje mu funkcję integrującą, którą w *Anaforze V* spełniał „motyw zegarowy". Stopniowo dołączają kolejne warstwy elektronicznej faktury; różnią się barwą wykorzystanych dźwięków, kształtem ich obwiedni, długością trwania oraz rejestrowym „umocowaniem". Słuchacz ulega złudzeniu obcowania ze specyficzną quasi-instrumentalną polifonią, choć nie słyszy w rzeczywistości ani jednego głosu melodycznego. Kupczak przekornie burzy to złudzenie wprowadzając w kodzie kilkusekundowe „maszynowe" glissando, imitujące dźwięk wyłączanego komputera. A więc jednak „grała" maszyna..

Heterofonia jako model formalny

Wzorcowym przykładem formy „heterofonicznej" są dwuczęściowe układy kompozycji Pawła Szymańskiego. Źródło ich jedności stanowi prekompozycja (kanon, fuga, melodia, rozwiązanie pojedynczego akordu, itp.) poddawana w każdym z ogniw rozmaitym transformacjom. U Kupczaka trudno mówić o takiej systematyczności i konsekwencji w budowaniu formy, choć ogólna, intuicyjnie stosowana zasada pozostaje ta sama. Warto w tym kontekście raz jeszcze przywołać *Anaforę V*. Trzy części utworu rozwijają się jakby wokół diametralnie różnych jakości. Charakter pierwszej określa, jak już wspomniałem, „melodia technik artykulacyjnych" oraz rytmiczne wariacje, kształtujące rozciągnięte w czasie i zmierzające do kakofonicznej kulminacji accelerando. Część druga to rozrzedzona gra mglistych, lakonicznych gestów brzmieniowych (charakterystyczne, gwałtowne glissanda), konfigurowanych w czasie wedle uznania wykonawcy. Pojawienie się zredukowanego do trzech dźwięków i transponowanego do a-moll „gestu elegijnego" pozwala uznać ją za preludium do lirycznego, melicznego finału.

Czynnikiem integrującym dwie fazy *Anafory V* jest niezwykle ascetyczny, zredukowany (sprowadzony do centralnych dźwięków bądź akordów, bez bardziej złożonych relacji) i przebiegający jakby w drugim planie schemat harmoniczny. Wstępne *accelerando* prowadzi w kwintowych skokach od wysokości *c*, poprzez *g* i *d*, do *a*. Wokół tego ostatniego rozwija sie amorficzna, statyczna akcja części drugiej. W finale powraca g-moll, odchylająca nieznacznie w stronę d, na którym zamiera ostatecznie „gest elegijny". Tonalny szkielet poddany zostaje więc lustrzanemu odwróceniu, choć nie docieramy nigdy do punktu wyjścia. Zabieg ten jakby symbolicznie współgra z pojawieniem się wyłącznie w drugiej fazie efektem „odwrócenia obwiedni" (a więc stworzenia swoistego zwierciadlanego odbicia modelowego dźwięku instrumentalnego). W innych utworach Kupczaka natrafiamy na bardziej oczywiste zabiegi służące formalnej integracji: centralne motywy lub dźwięki powracające w rozmaitych fazach rozwoju, zasadę stopniowej (procesualnej bądź łańcuchowej) wymiany materiału, procesów albo jakości wyrazowych określających charakter następujących po sobie ogniw.

Heterofonia jako model stylistycznego rozwoju

Odrębność muzyki Kupczaka wynika raczej z konsekwencji w rozwijaniu wyrazistej koncepcji technicznej niż z jasno zdefiniowanego stylu. Jego język pozostawia zresztą najwięcej do życzenia właśnie w tej ostatniej kwestii. Gdy zdawało się już, że „wyszedł z cienia" Szymańskiego, czy też poddał tę inspirację głębokiej, osobistej interpretacji (*Anafora V*), na horyzoncie wyrosły kolejne dobrze znane postaci. *Res Facta* na flet i fortepian (2004) to Kupczaka wyprawa w świat dźwiękowy katedr Henryka Mikołaja Góreckiego: pełnych kontemplacyjnej wzniosłości, ale też wstrząsającej surowości. Błyskotliwa, witalna *Anafora VI* to znowu echa melodyki oraz typu ekspresji rodem z *Kwartetu smyczkowego* Lutosławskiego.

Trudno wszakże oskarżyć młodego kompozytora o „skakanie z kwiatka na kwiatek". *Res Facta* czy *Anafora VI* to raczej osobiste dialogi z wielkimi mistrzami, odkrywanie nowych, „heterofonicznych" wariantów dobrze już znanych „tematów". Kupczak podejmuje pewne sugestywne gesty, parafrazuje, umieszcza je w nowym kontekście, układa w oryginalne, własne już opowieści. Inna sprawa, że dla dalszego rozwoju kompozytora nieodzowne wydaje się poszerzenie (pogłębienie?) kręgu fascynacji...

Godna uwagi jest jeszcze jedna, szczególna właściwość muzyki Kupczaka: słuchacz znający jego wcześniejsze dokonania, potrafi rozpoznać kolejne utwory. Ich spoiwem staje się specyficzna aura wyrazowa o onirycznym posmaku (obecna zarówno w lirycznym finale *Anafory V*, modlitewnych kantylenach *Res Facta*, jak opętańczym tańcu *Rymowanek*), nie mająca na ogół nic wspólnego z mrocznym psychologizmem surrealizmu. To bardziej sny dziecka: baśniowe opowieści, w których czas ulega zatrzymaniu, przestrzeń rozszczepieniu, dobrze znane przedmioty lśnią paletą nowych, fantastycznych barw, a najprostsze emocje osnute mgłą tajemnicy urastają do ekstatycznych przeżyć. Ta wyrafinowana naiwność (mylona przez krytyków Kupczaka z prymitywnym infantylizmem) decyduje o wyjątkowej bezpośredniości i sile oddziaływania jego utworów. Być może w przyszłości przyczyni się ona do sukcesu wykraczającego poza hermetyczne kręgi festiwali muzyki współczesnej i stanie się odtrutką na inny, nieco już nieświeży typ wyrafinowanej naiwności, a czasami prymitywnego, choć wtórnego, infantylizmu. Tego narodowo-dewocyjnego...

Michał Mendyk (maj 2006)

Tekst pierwotnie publikowany w „Ruchu Muzycznym" nr 10/2006. Dziękuję Redakcji za możliwość przedruku, a Filipowi Felickiemu za rozszerzenie eseju.

****

Od ukończenia przez mojego szanownego kolegę powyższego eseju minął dokładnie rok. „Święte krowy" polskiej muzyki współczesnej trzymają się mocno, choć powoli zaczynają przegrywać konkurencję z Piotrem Rubikiem. Te dwanaście miesięcy nie oszczędziły niestety Michała. Pogłębiające się problemy zdrowotne uniemożliwiły mu samodzielne rozwinięcie artykułu. Korzystając z jego notatek, spektrogramów, tudzież sugestii pozwoliłem sobie dopisać ten krótki suplement..

Od anaforystyki do kreacjonizmu

Twórczość Sławomira Kupczaka podryfowała tymczasem w pozornie nowym kierunku. Pozornie, bowiem jej nadrzędna zasada – „poszukiwanie trwałości w zmienności" – pozostała nietknięta. Odmienna powierzchowność ostatnich kompozycji (*Anafora VII* z roku 2006, *Kreacja I* z 2005–06) wynika z przeniesienia formotwórczego ciężaru z dyskursu melodyczno-harmonicznego na grę sprzężonych ze sobą jakości barwowych oraz fakturalnych. Wybór to tyleż trafny, co naturalny u twórcy zafascynowanego możliwościami mediów elektronicznych. Kupczakowi pozwolił on w szczególności na wyzwolenie się z nieco już krępujących więzów polskich inspiracji. Podtytuł *Kreacji I* brzmi „Myśląc o Tomaszu Sikorskim". Złośliwie rzec by można, iż ten nowy typ deklaracji zastąpił dawniejsze „parodiując Glassa" (*Cadenza*), „słuchając Szymańskiego (*Energetic Play*, *Anafora V*), czy „zazdroszcząc Lutosławskiemu" (*Anafora VI*).[4]

Ostatnie dzieła, zachowując dramaturgiczną jędrność wcześniejszych, zyskały niezwykle indywidualną tożsamość brzmieniową. Kupczak uwypuklił i wysublimował (rozwijaną niemalże od początku) akustyczno-syntetyczną dialektykę, zmierzając w stronę kolorystycznego kreacjonizmu, a raczej „instrumentalizmu magicznego" (mającego się do realizmu magicznego tak, jak Stanisława Krupowicza surkonwencjonalizm do literackiego surrealizmu)[5]. Znakomicie ilustruje to *Kreacja I* na flety proste, klawesyn i elektronikę (2005/2006), otwierająca kolejny po *Anaforach* „cykl problemowy" Kupczaka. Utwór otwiera zagęszczająca się dźwiękowa chmura o fakturze „plazmy". Rozsiane punktualistycznie brzmieniowe drobiny przywodzą na myśl (nie bójmy się tego porównania) śpiew strumienia. Ich amorficzne podrygi „obrysowane" zostają arabeskowymi figurami dwóch fletów, których partie obficie pożytkują techniki artykulacyjne oraz zwroty nijak mające się do zachodniej idei „fletowatości". Miast wiotkich linii o lekkości promienia świetlnego słyszymy dźwięki brudne, wilgotne, chropowate, chciałoby się rzec „organiczne". Kompozycja barw układa się w rodzaj egzotycznego, a raczej naturalnego pejzażu. Antagonistą dramatu okazuje się klawesyn. Impresjonistycznej płynności „fotografii z antypodów" przeciwstawia on – grane staccato i z barokową werwą – dysonansowe akordy. Te układają się w kilka systematycznie wariowanych figur rytmicznych. Ową fakturalną opozycję zinterpretować można także w kategoriach rozszczepienia, czy swoistej dwubiegunowości przebiegu czasowego. Czas ciągły przeciwstawiony zostaje tu dyskretnemu, „naturalny" – „kompozytorskiemu". Kupczak nie byłby sobą, gdyby w toku swego dźwiękowe dramatu nie podważył wyjściowej opozycji. W partii klawesynu pojawiają się stopniowo arpeggia, gwałtowne eksplozje melodyczne, wreszcie nerwowe, niekończące się pasaże. Ów „zegarmistrz" kupczakowskiej *Kreacji* wtapia się stopniowo w migotliwą dźwiękową plazmę. W kulminacji czeka nas jeszcze jedna niespodzianka: solowa kadencja klawesynu, tyle tylko, że odtwarzana z taśmy i oparta na mocno przetworzonych brzmieniach pupila barokowych komnat. Rozsiane w ciszy „metaklawesynowe" punkty nie należą już ani do domeny czasu „naturalnego", ani tym bardziej „kompozytorskiego". Lewitują raczej w jakimś nieznanym mikrokosmosie, w którym ta fundamentalna dla europejskiego „kulturalizmu" opozycja uległa zawieszeniu.

Znamienny jest fakt niemal całkowitego zaniku u Kupczaka maniery repetytywistycznej. Powraca ona tylko we wstępnej części *Anafory VII* na głos, fortepian i elektronikę. Stąd pewnie decyzja o wpisaniu kompozycji do zamkniętego (wedle wcześniejszych deklaracji autora) cyklu. W tej swoistej uwerturze tańczą ze sobą agresywne, wędrujące pomiędzy rejestrami „quasismyczkowe" ostinata. W głównej części *Anafory VII* dochodzi jednak do znanej już z *Kreacji I* polifonizacji przebiegu czasowego. Nawiązując do słynnej metafory Gérarda Griseya, można by powiedzieć o kupczakowskim czasie wielorybów (długo wybrzmiewające akordy oraz motywy melodyczne w partii fortepianu), ludzi (głos błądzący w kantylenach o ekspre-

sjonistycznej proweniencji) oraz owadów (gwałtowne elektroniczne interwencje „ornamentujące" linię wokalną; *nota bene* po raz pierwszy w swojej karierze Kupczak zdecydował się na tak śmiałe wykorzystanie szumów). Z czasem jednak dźwięki z taśmy niczym rój pszczół otulają i zagłuszają partie akustyczne, tworząc gęstą chmurę, z której powoli wyłania się „połamany beat" à la Autechre (podobne rozwiązanie znaleźć można we wcześniejszych *Figlikach*).

Marginalizacja jakości melodyczno-harmonicznych pozwoliła Kupczakowi na błyskotliwy rozwój wyobraźni brzmieniowej, polifonizację narracji oraz sublimację procesów czasowych. Przy okazji zyskała też warstwa wyrazowa jego dzieł. Zanikł niemal całkowicie, znany chociażby z *Anafory V*, drażniący sentymentalizm; pojawiła się groteska (wstęp do *Anafory VII*), emocjonalna wieloznaczność, a nawet cień egzystencjalnego niepokoju (stąd chyba nawiązanie do twórczości Tomasza Sikorskiego w podtytule *Kreacji I*). To był owocny rok dla Sławomira Kupczaka. Jestem pewien, że nie ostatni.

Filip Felicki (maj 2007)

Dom Handlowy Kameleon, proj. Erich Mendelsohn

1 Dedykuję... Sławkowi Kupczakowi za to, że dzwoni do mnie, gdy sterczę na poboczu zagubionej autostrady, Filipowi Felickiemu za opiekę, Liwskiej za platoniczną miłość, Skrzekowi za to, że nie ulega moim manipulacjom, Gawieniowi za bezinteresowność, zespołowi Betty Be za Bejons, Kwiatuszkowi za słońce, Mamie za to, że jest jedyną kobietą, która, nie wiedzieć czemu, mnie kocha, Ojcu za demony, Ryszardowi za niezapomniane chwile na łódkach, Grzesiowi za P., P. za uświadomienie mi, jak ważną rzeczą w życiu współczesnego mężczyzny jest prawo jazdy, oraz za pokazanie, co to znaczy „dobrze się zabawić w Sylwestra", Malużce za kino południowoamerykańskie, Agatce i Szpaczkowi za cierpliwość, Elizie za magię telewizji, Kubuniowi za wspólne noce spędzone na spazmach, Klaudii za to, że się mnie boi, Kramitz za marudzenie, cudownej kioskarce z Rzymowskiego za cotygodniowy flirt, Iwonie za życzliwość, Adasiowi za chałtury, Liberze za humanizm, Skolimowskiemu za katolicyzm z człowieczą twarzą, Trzewiczkowi za rozmowy o tematyce medycznej, Pyzikowi za to, że niektórzy mają gorzej, Galas za siostrę, poecie Świetlickiemu za to, że wciąż żyjemy w kraju, w którym „wzorcem mężczyzny jest ksiądz albo handlarz", Pani doktor Ewie Krogulec za próbę modyfikacji mojej osobowości, Zygmuntowi Freudowi za Panią doktor Ewę Krogulec, korporacji farmaceutycznej KRKA za tabletki powlekane „Asentra", Mircei Eliademu za przekonanie mnie, iż „człowiek bez religii nie byłby już człowiekiem", ojcom Kościoła za katolicką „moralność", rozbicie harmonii ciała i duszy oraz za nerwice seksualne, możnym tego świata za to, że alkohol i papierosy wciąż pozostają legalnymi narkotykami, wreszcie Jankowi Topolskiemu za jego fantastyczne dedykacje (kim, u licha, są te wszystkie kobiety?!)

2 Szymański Paweł, *O heterofonii – Próba definicji – Przykłady występowania w muzyce współczesnej*, w: *Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej w Krakowie IV: Materiały z sesji naukowej 1979*, Kraków 1979.

3 Można tu mówić o pewnym pokrewieństwie z „opatentowaną" przez Steve'a Reicha techniką przesunięcia fazowego, ale u amerykańskiego kompozytora wzajemny ruch głosów oparty jest na stabilnej, prostej i „mechanicznej" zasadzie, u Kupczaka zaś gra toczy się podług reguł znacznie bardziej płynnych, niedookreślonych i wywołujących złudzenie „naturalności".

4 Posłużyłem się tu sformułowaniami, które zasugerował mi Michał Mendyk.

5 Jw.

Michał Mendyk i **Filip Felicki**

Michał Talma-Sutt — wywiad

Jan Topolski: *Jak doszło do odkrycia elektroniki? Patrząc na katalog twoich utworów, widzę tam najpierw fortepian, później fortepian i kilka instrumentów, wreszcie instrumentów kilkanaście, a potem rozpoczyna się trwająca do dziś era elektroniki...*
Michał Talma-Sutt: Jest trochę inaczej niż mówisz. Z jednej strony pracowałem nad muzyką instrumentalną, idąc typowym tropem: najpierw pierwszy instrument, później połączony z innym, następnie kameralistyka i wreszcie orkiestra. W międzyczasie, około roku 1992, w Akademii Muzycznej w Łodzi, gdzie studiowałem, pojawił się sampler i tak się zaczeła moja przygoda z elektroniką. Dla mnie okazało się to niezwykłym zjawiskiem – mogłem kształtować dźwięk swobodnie i na wiele sposobów (choć teraz widzę, że było ich całkiem mało).

Ewa Szczecińska: *Będę jednak bronić intuicji Janka: pisałeś niemal wyłącznie na instrumenty, zanim rozpocząłeś studia w Stuttgarcie, Paryżu i Karlsruhe. Potem elektronika cię pochłonęła i nawet przylgnęła do ciebie etykietka kompozytora „muzyki na taśmę", jak to się wówczas mówiło... Dlaczego tak się stało?*
MTS: Oczywiście, zrobiłem kilka utworów czysto elektronicznych, choć jakby się przyjrzeć, to mam więcej utworów w dorobku na instrument lub instrumenty z elektroniką. W elektronice zawsze pociągały mnie różne możliwości barwowe, które można było dzięki niej osiągnąć. Ale tak naprawdę to najbardziej fascynuje mnie łączenie świata dźwięków elektronicznych z akustycznymi granymi na żywo przez instrumenty. Szukam pewnego rodzaju syntezy między tymi dwoma rodzajami brzmień. Staram się by zarówno partia taśmy, jak i instrumentu, były równie interesujące. To prawda, mniej używam live electronics. To jest tak, że w przypadku grania elektroniki na żywo (w kontekście transformowania dźwięku) mamy pewne interesujące możliwości, ale szeregu innych zdarzeń nie da się tu uzyskać; stąd mój wybór, by do warstwy instrumentalnej granej na żywo dodawać skomponowaną partię elektroniczną, partię komputera.

ES: *Mówiłeś, że „faza elektroniczna" to okres zabawy dźwiękiem. Może to zabrzmi obrazoburczo, lecz ja słyszę tam dążenie do brzmienia symfonicznego; a nawet coś, co zostało dziś niemalże wyklęte, czyli patos i ekspresję oscylującą między drapieżnością dźwięku a szklistym liryzmem.*
MTS: To twoje subiektywne odczucie, bo ja patosu np. nie lubię. Co do symfoniczności brzmienia, nie unikam dość bogatej brzmieniowo elektroniki, czyli poprzez gęstość warstw, która się czasem w mojej muzyce pojawiaja, niektórzy mogą odebrać ją jako dość symfoniczną. Poza tym ja orkiestrę lubię i na pewno coś jeszcze na orkiestrę z elektroniką napiszę. Wracając do tego patosu, może trzeba byłoby go zdefiniować. Ja myślę bardziej o formie, a na nią składają się kontrasty, których nie unikam. Są mi one bardzo potrzebne do budo-

Michał Talma-Sutt urodził się w w 1969 roku w Łodzi, gdzie ukończył kompozycję w roku 1995 u Jerzego Bauera. Następnie rozpoczyna wojaże muzyczne po Europie: kursy w Avignonie, pobyt w IRCAM-ie, stypendium w ZKM-ie w Karlsruhe, studia w Stuttgarcie, wreszcie finalnie osiada w Berlinie. Jest jednym z najciekawszych polskich kompozytorów wiernych ideom modernizmu, niestety z racji niewpisywania się w modne nurty i nie uprawiania twórczości filmowej czy teatralnej – pozostaje średnio znanym. Wielokrotnie grywany na festiwalach w Berlinie i Warszawie, w zeszłym roku postanowił zaangażować się w środowisko wrocławskie, przejmując funkcję prezesa lokalnego oddziału ZKP-u oraz dyrektora artystycznego festiwalu „Musica Electronica Nova", którego drugą edycję prowadzi w maju 2007 roku. Talma-Sutt uchodzi, nie bez powodu, za miłośnika i specjalistę od muzyki elektroakustycznej, co potwierdza licznymi, coraz lepszymi kompozycjami, nagradzanymi prestiżowymi nagrodami Trybuny Kompozytorów i festiwali tej muzyki. Z jego dość już pokaźnego dorobku polecamy zapierające przez pół godziny dech w piersiach **Cellotronicum** na wiolonczelę i komputer (2002), trzy kompozycje eksplorujące możliwości fletu solo (**Sphinx's Games** z 1996) lub z elektroniką (**Avalon's Gate** z 1997 i **Notturni di sogni** z 2005 roku), jak i olśniewające barwowo i formalnie utwory na samą „taśmę", czyli **Light&Shade** (2000) oraz **Soundscape One** (2001/03). W przeszłości wiele razy realizował projekty audiowizualne, czego nie wyklucza i w przyszłości, natomiast obecnie podąża z powrotem w kierunku instrumentów akustycznych (smyczki!) oraz ich integracji i interakcji z brzmieniami elektronicznymi. A na co dzień partner Anke, debiutujący ojciec Johana Gabriela, właściciel unikalnego głosu i nakrycia głowy.

wania formy, jej konstrukcji, przebiegu w czasie. Bardzo się dziwię, że wielu kompozytorów o kontrastach zapomina, a tak w ogóle to mam zastrzeżenia do wielu współczesnych twórców, że mało uwagi poświęcają formie. Często słyszę utwory w których „dużo się dzieje, ale nic się nie dzieje" właśnie, bo brak w nich konstrastów, nie ma napięć, nie ma formy.

JT: *Skoro już jesteśmy przy formie, to mam pytanie o powtórzenie, które dla wielu utworów jest bardzo ważne, na przykład w* Sphinx's Games *flet ciągle wariuje i przetwarza pewną stałą figurę…*
MTS: Nie interesują mnie powtórzenia *sensu stricto*, automatyczne, jak np. w minimal music Philipa Glassa. Technika wariacyjna, czy też przetwarzanie materiału jest dla mnie bardzo istotne. Przede wszystkim staram się, by w każdym utworze była inna forma. Lutosławski np. w pewnym okresie swojej twórczości próbował znaleźć formę idealną, dwuczęściową, potem jednakże odszedł od niej na rzecz wiekszego pluralizmu formalnego, jeśli można tak rzec. Mnie taki pluralizm zawsze pociągał. Nie unikam też pewnych powtórzeń w tym czy innym utworze, powrotów pewnych zdarzeń, ale nigdy na zasadzie prostej repryzy, a raczej jako obiekt (metastruktura właśnie) do dalszej transformacji.

JT: *A jak jest w* Sphinx's Games*? W partyturze to najbardziej klarowna spośród twoich form, kolejne części to* Games *i* Guesses…
MTS: Gdybym ktoś chciał to zanalizować, to miałby sporo zabawy. Tam są pewne ścisłe powiązania między poszczególnymi częściami na przykład symetryczne odwrócenie drugiej i czwartej gry czy ukryty cytat w zagadkach – z *Symfonii faustowskiej* Liszta – pochody zwiększonych trójdźwięków z jej początku, notabene jedna z pierwszych 12-dźwiękowych struktur w historii muzyki. Zresztą tych powiazań formalnych w *Sphinx's Games* jest dość dużo i już sam nawet nie wszystkie je pamiętam.

ES: *Zauważam, że tworzysz tak, że łatwo można ci przypiąć różne łatki. Najpierw – kompozytor piszący na taśmę; teraz – kompozytor piszący na flet i smyczki. Czy taki wybór instrumentów to tylko przypadek?*
MTS: Przypadek, akurat tak się złożyło. Najpierw poznałem Dorotę Imienińską, bardzo zdolną flecistkę, dla niej napisałem *Sphinx's Games* i *Avalon's Gates*. Potem poznałem Juliena Feltrina, grającego dla odmiany na fletach prostych, dla ich obojga napisałem *Notturni di Sogni*, potem już dla Juliena *Prismę*. Ten ostatni utwór zresztą na dość nietypowy instrument – flet prosty kontrabasowy, który zainteresował mnie swą egzotyką. Co do smyczków, to je po prostu lubię, więc jeśli mi chcesz przyklejać „łatki" to powiem ci, że niebawem będę pisał kwartet smyczkowy. Ale także utwór na akordeon dla Gerharda Scherera, świetnego instrumentalisty z Berlina. No i też niedawno skomponowałem *Vox moduli* dla Agaty Zubel, czyli na głos z komputerem. Tak w ogóle, to ja bardzo chętnie rozszerzę ten

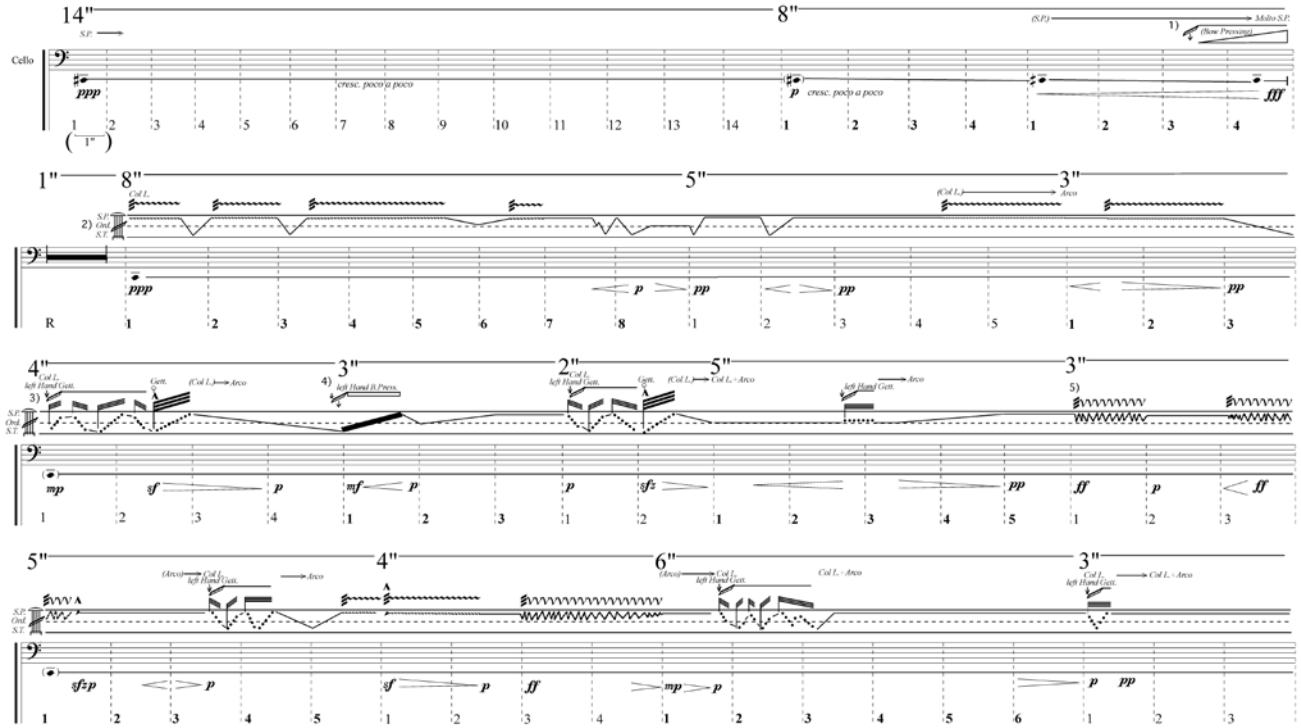
mój cykl utworów z komputerem na inne instrumenty solowe; może trochę na podobieństwo *Sequenzas* Luciano Beria. To jest projekt na lata, ale chcę go konsekwentnie realizować. Choć być może nie zawsze z *-tronicum* w tytule.

JT: *A jak widzisz ograniczenia elektroniki? Zaczynałeś od samplera, który dziś postrzegasz jako bardzo ograniczony. Ale czy byłeś tego wówczas świadomy? Jak zmieniała się twoja świadomość limitów muzyki elektroakustycznej?*
MTS: Wtedy byłem podrajcowany, że w ogóle coś takiego można robić. Nie wyrosłem na cięciu i klejeniu taśm, jak generacja Eugeniusza Rudnika, choć podejrzewam, że ich entuzjazm w latach 50. i mój w 90. był podobny. Świadomość przychodziła z czasem, a ograniczenia, które wówczas były raczej natury sprzętowej, zwłaszcza wtedy w Łodzi, były coraz mniejsze. Wraz z rozwojem sprzętu, a zwłaszcza komputerów, możliwości po prostu stawały się większe.

JT: *Ale czy twórca w erze cyfrowej nie ma do czynienia z tym samym kodem zerojedynkowym, który może być dowolnie obrabiany?*
MTS: Teraz, co prawda, zamieniamy dźwięki na kod cyfrowy, niemniej same operacje są w dużej mierze te same, jak w technikach anologowych. Na przykład różne filtry. Doszło wprawdzie parę możliwości jak na przykład funkcja *convolution* (mnożenie dwóch pasm harmonicznych), jednak nakładając choćby dwa obrazki w Photoshopie masz o wiele więcej możliwość ich kombinacji, jak w przypadku dwóch dźwięków. Ale nie o to chodzi. Oczywiście, z komputerem można bardzo dużo z dźwiękiem zrobić, a najważniejsze jest to, że do wszystkiego coraz częściej wystarcza jeden komputer, podczas gdy jeszcze parę lat temu potrzebowałeś kilka, do kilkunastu urządzeń zewnętrznych.

JT: *No dobrze, a co kształtuje strukturę w elektronice?*
MTS: Hm... To samo, co w muzyce instrumentalnej, praca nad materiałem. Krótko, możesz pewne zdarzenia, dźwięki, traktować jako strukturę, oczywiście jeśli masz taką potrzebę. Te z kolei podlegają swoim przekształceniom, wariacjom itd.
JT: *A jakbyś opisał ewolucję swojego podejścia do instrumentu pod wpływem zajmowania się muzyką elektroakustyczną? Gdy słucha się* Avalon's Gates *– pierwszego utworu na taśmę i instrument na żywo – tam są w wielu momentach proste relacje: elektronika zwielokrotnia solistę, tworzy się „owadzi rój" wywiedziony z brzmień fletu. Natomiast już w* Cellotronicum *te związki nie dają się łatwo prześledzić na poziomie percepcyjnym...*
MTS: Nawet jeśli komputer odgrywa partię elektoniczną, to jest to komputer, a nie taśma. Tak swoją drogą, w *Avalon's Gates* było to najbardziej zaawansowane technologicznie połączenie instrumentu z komputerem w moich utworach, a właściwie miało być. Tam komputer np. miał śledzić partię instrumentalisty i reagować dogrywając poszczególne sekwencje. Tylko że niestety nie zawsze to chciało działać, i w konsekwencji tuż przed koncertem przerabiałem wiele miejsc na sterowanie ręczne, tak że właściwie sam byłem drugim instrumentalistą w tym utworze. Natomiast co do reszty twojego pytania, to ja bym je trochę odwrócił, ewentualnie inaczej sformułował. To, że te relacje instrumentu z elektroniką są w *Cellotronicum* inne jak w *Avalon's Gates* wynika raczej z tego, jak się zmieniały możliwości i moja świadomość tego, co można zrobić z dźwiękiem na komputerze.

ES: *Jesteś jedynym kompozytorem tej generacji z Polski, który przeszedł przez najważniejsze ośrodki muzyki elektronicznej w Europie: IRCAM, Karlsruhe, Stuttgart. Jak zmieniły one twój stosunek do dźwięku, elektroniki, muzyki w ogóle?*
MTS: Oczywiście zmieniło to moją optykę patrzenia na świat, ponoć podróże kształcą. Nie tylko mogłem poznać nowe technologie jak na przykład w IRCAM-ie, bardzo cenna była też była możliwość zapoznania się z innymi estetycznymi postawami. Natomiast same studia w Stuttgarcie nie stały się tak istotne; żałuję, że nie studiowałem u Helmuta Lachenmanna, którego niezwykle cenię, ale akurat wtedy wybierał się na emeryturę i nikogo więcej nie przyjmował. Jednak właśnie tam mogłem się lepiej zapoznać z jego muzyką. Odzielną sprawą



była świetnie wyposażona biblioteka w tamtejszej Hochschule. Gdzie w Polsce możesz znaleźć tyle partytur Ligetiego, Crumba, Lachenmanna, Ferneyhougha, Beria czy wielu wielu innych; to samo dotyczy nagrań.

JT: *A jaki masz stosunek do muzyki polskiej?*
MTS: Mamy ostatnio dość liczne grono młodych i zdolnych kompozytorów: Duchnowski, Zubel, Gryka, Jaskot, Mykietyn, wielki talent Andrzej Kwieciński. Jednocześnie właśnie problem, który widzę, to brak dostępu do partytur i nagrań muzyki nowej z zachodu. Czasem myślę, że właśnie to zawężenie optyki powoduje, że czasem słychać u kogoś talent czy duże zdolności – ale chciałoby się im powiedzieć, ruszcie tyłki z tego kraju, poznajcie trochę innej muzyki, pouczcie się jeszcze. Swoją drogą bycie kompozytorem to wieczna nauka, proces, który nigdy nie powinien się kończyć. Należy wiecznie szukać, nigdy – znaleźć. Pewne trendy w muzyce pisanej w Polsce są mi też całkiem obce, np. postmodernizm, czy raczej „postbarokizm" lub „postmahlerobruckneryzm".

Natomiast sam mam wrażenie, że jestem silnie związany z pewną tradycją w muzyce, mianowicie z linią Bartók-Lutosławski, jeśli taką można nakreślić. Z muzyką, która ma określoną formę, kontrasty, siłę wyrazu. A tak na marginesie, w artykule Macieja Jabłońskiego [*Na początku drogi. Nowe pokolenie kompozytorów*, „Ruch Muzyczny" nr 2/2007, także http://ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?-Id=317 – przyp. red.] cytat ze mnie przywołany został jako symptom dystansowania się naszego pokolenia od starszych. Choć pod stwierdzeniem, że *Koncert fortepianowy* Pendereckiego to kicz, ciągle bym się podpisał, nie znaczy to bynajmniej, że dystansuję się od innych, na przykład od Lutosławskiego właśnie.

JT: *Pojęcie „polskości" można rozumieć nie tylko jako sprawę pochodzenia, ale i uczestnictwo oraz aktywność na pewnej scenie, czyli prawykonania, krytyka, działalność organizacyjna. I pod tym względem, wbrew pozorom, jesteś ostatnio w Polsce bardzo aktywny...*
MTS: Ale ja przecież nigdy nie zrywałem kontaktów z krajem, a teraz faktycznie związałem się trochę silniej z ośrodkiem wrocławskim, co wynika w dużej mierze z moich nowo zawartych przyjaźni, zwłaszcza z Czarkiem Duchnowskim i Agatą Zubel. To Czarek namówił mnie właśnie, by się przenieść do odziału wrocławskiego ZKP-u. Także samo miasto też mi się podoba. No i do tego jeszcze zostałem tam dyrektorem festiwalu „Musica Electronica Nova", nie wiedząc do końca, w co się pakuję.

JT: *Jednak miałeś okres tułaczki po czołowych europejskich ośrodkach, potem mieszkanie w Berlinie...*
MTS: Powody, dla których wylądowałem w Berlinie, były czysto prywatne, żyję tam z moją kobietą, Anke, która jest Niemką. Właśnie urodził się nam syn, który nosi dość barokowe imię Johan Gabriel. Czysto muzycznie nadal bliżej mi jednak do Polski jak do Niemiec, choć może także do Francji czy do Włoch.

JT: *Czy mógłbyś sprecyzować?*
MTS: Mój problem z muzyką niemiecką to deprecjonowanie roli intuicji na tamtej scenie. Słuchając niemieckich twórców, wyczuwam raczej pracę głową niż sercem. Nie jestem zwolennikiem muzyki ani czysto intelektualnej, ani wyłącznie intuicyjnej, raczej jestem za pewną równowagą obu czynników. W muzyce powinien być jednak zawsze obecny trudno opisywalny pierwiastek emocjonalności, szaleństwa.
JT: *Nowy wątek: inspiracje. Czy są tacy kompozytorzy, u których niekoniecznie się uczyłeś, a którzy cię zainspirowali, pobudzili?*
MTS: Chyba Cię rozczaruję, bo jestem tradycjonalistą. Dużą rolę odegrali Bartók, Lutosławski i Ligeti, zwłaszcza z pierwszego okresu, czyli do lat 70., do tego wielkiego kryzysu, którz nastąpił po *Le Grand Macabre*.

ES: *A co w Bartóku cię pociąga?*
MTS: Rzadko można spotkać taką koncentrację siły wyrazu i logiki w budowie formy. Jeśli natomiast chodzi o wspomnianą już równowagę pomiędzy logiką, czyli rozumem i intuicją, emocją, to właśnie w jego muzyce osiąga ona ideał. Weźmy choćby partyturę *Cudownego mandaryna* – to wciąż jest muzyka znacznie bardziej nowoczesna od tego, co dzisiaj się tworzy. Zresztą to jeden z moich ulubionych utworów w całej historii muzyki. Trudno jest przełożyć na muzykę czystą seksualność, a to się Bartókowi udało właśnie w *Mandarynie*. Przy tym jest w tej partyturze żelazna forma, a tak na marginiesie, może ona służyć również za znakomity podręcznik orkiestracji. Ciekawe, że w młodości zdarzały się Bartókowi takie gnioty jak *Scherzo* czy *Rapsodia* na fortepian z orkiestrą, utwory bardzo słabe także od strony formalnej. Nic w nich nie wskazywało na późniejszego twórcę tak doskonałych utworów, jak jego późniejsze koncerty fortepianowe czy kwartety smyczkowe czy wielu innych, o żelaznej formie i konsekwencji, a przy tym tak bogatych emocjonalnie. No tak, co jeszcze z muzyki? Dość ważnym kompozytorem był dla mnie Dutilleux...

ES i JT: *O! To rzadkie nazwisko!*
MTS: To świetny kompozytor. Napisał wiele znakomitych utworów. Lubię też bardzo muzykę Crumba. Zjawiskowa postać, kiedyś, wydaje mi się, że był bardziej popularny.

JT: *Wszystko to tacy „dyskretni moderniści". Postaci, które nie są nigdy na pierwszej linii frontu awangardy...*
MTS: To się zgadza. Nie pociągała mnie specjalnie ani twórczość Stockhausena, ani Xenakisa. Jeśli już, to tego drugiego. Z drugiej stronny bardzo też cenię muzykę Lachenmanna, a on już raczej do „dyskretnych modernistów" się nie zalicza.

JT: *A czy coś z wczesnej elektroniki fascynuje cię pomysłem czy formą?*
MTS: Nie. Ale moja fascynacja muzyką elektroakustyczną była nie mniejsza niż ta Stockhausena z lat 50. i w pewnym sensie podobnie pierwotna. Te wszystkie technologie, jakie się pojawiły na początku lat 90., było to dla mnie odkrycie czegoś zupełnie nowego. Przecież wcześniej działałem w ramach szkolnictwa, gdzie muzyka kończyła się na Debussym, a nagrań nie było. Zaczynałem studia, kiedy kończył się komunizm. Do tego czasu dorobek awangardy w prowincjonalnym mieście Łodzi był szerzej nieznany. Zwłaszcza muzyki elektroakustycznej. Tak więc przyszła fascynacja elektroniką bez znajomości jej dawnych technik, które poznałem później, np. podczas kursów w Kazimierzu w 1992 roku, kiedy wykładał Eugeniusz Rudnik. Ale on już nie mógł mnie zafascynować, pojawiła się całkiem inna technologia, w dodatku tak żywiołowo się rozwijająca. Takiego skokowego rozwoju nie było w latach 50.

ES: *Ale czy elektronika to tylko technologia, która się szybko starzeje? Czy w przeszłości nie powstały dzieła, do których warto wracać?*
MTS: Niewątpliwie powstały. Tylko że z czysto technologicznego

punktu widzenia mało mnie to interesuje. To są zupełnie inne światy, to co jest elektroniką dzisiaj i to co było wtedy. Tak swoją drogą, to technologia nie jest ważna. Technologia jest po to, by ją zapomnieć. Istotne dla mnie jest, by *coś* z materiałem było zrobione, a nie *jak* to jest zrobione. Mam, co prawda, to zboczenie zawodowe, że słuchając cudzych utworów wiem – o, tu jest ten filtr, a tu ten efekt. Ale najbardziej lubię te utwory, które mnie na tyle wciągną, że przestaję się to liczyć, zostaje po prostu muzyka.

JT: *A czy uważasz, że jest różnica między metodami tworzenia twórców akademickich i alternatywnych, właśnie w kontekście tak pojemnego medium jak elektronika? Na tę edycję festiwalu „Musica Electronica Nova" zaprosiłeś m.in. fiński duet Pan Sonic, który uprawia muzykę daleką od tej prezentowanej np. na konkursie w Bourges...*
MTS: Niektórzy oskarżają mnie, że za dużo didżejów zapraszam. Uważam zresztą, że to, co robi Scanner, jest naprawdę ciekawe. Ostatnio słuchałem także DJ-a Spooky'ego i to też jest bardzo fajne. Wogóle jednak nie uważam się za znawcę tego rodzaju muzyki, trochę mnie teraz edukuje Monika Pasiecznik, puszczając mi to i owo. Z tego wyniknęło jednak tyle, że dostrzegam tam pewne niebezpieczeństwo fetyszyzacji technologii, za duże skupienie na tym, co może zrobić komputer. Poza tym, bliższa mi jest oczywiście muzyka komponowana, czyli „ułożenie czegoś w coś". A ci klubowcy trochę traktują te komputery jak zabawki, no chyba, żeby muzykę traktować jako tylko zabawę, ale wtedy po cóż są nam potrzebni kompozytorzy?

JT: *No tak, ale jest przecież drugie podejście, czyli improwizacja. Kompozycja niedokończona, realizowana w czasie rzeczywistym...*
MTS: Oczywiście, ale problem, że być może zbyt łatwo to się robi na laptopach, o wiele trudniej stworzyć dobry kawałek jazzu, bo do tego potrzebna jest solidna baza. A tak puszczasz coś tam z kompa, coś pulsuje, bzyczy, pstryka, i wydaję ci się, że już coś fajnego robisz, a tak naprawdę to robi to komputer, a nie do końca ty. W ogóle, to ja w każdej muzyce, czy komponowanej czy improwizowanej, wolę słyszeć jakiś łańcuch przyczynowo-skutkowy.

ES: *No właśnie, to ważna sprawa. Czy naprawdę wszystko można, czy wszystkiego chciałbyś spróbować, czy wszystko jest potrzebne? Prawda jest taka, że i tak nie możemy wszystkiego poznać...*
MTS: Sama sobie odpowiedziałaś. Skoro i tak nie zdążymy wszystkiego poznać, to lepiej wytyczać własne granice. A jeśli mnie uwierają z tej czy innej strony, to może jednak warto z nimi powalczyć... Tylko żeby z nimi walczyć, z kolei musisz te własne granice znać. Na pewno nie cierpię dogmatów, wtedy granica staję się tabu, a ten, kto je łamie, jest świętokradcą. Coś takiego mnie nie interesuje.

ES: *Czyli chciałbyś się mierzyć z tabu?*
MTS: Ale tylko z własnym. Żeby nie stać w miejscu. Powrócę do tego, co mówiłem o formie – nie interesowało mnie wymyślenie formy absolutnej. Jednakże formy potrzebuję, a to już nałożenie sobie jakichś granic. Nie cenię w sztuce postawy radykalnie liberalnej. Nigdy nie byłem fanem dadaizmu, ale wiem, że miał on w swoim czasie uzasadnienie, podobnie jak wtedy, kiedy w roku 1917 Marcel Duchamp wystawił tę słynną muszlę klozetową, nazywając ją fontanną, to też miało w tamtym czasie sens. Ale wniosek, że skoro Duchamp mógł to zrobić, więc ja mogę sobie powiesić wannę i też będę artystą, nie jest słuszny. Wynika raczej z nieumiejętności zrozumienia pewnych kontekstów i historycznych i socjologicznych. Wtedy to było łamanie pewnego tabu, Duchamp to zrobił nie dla faktu samego zawieszania klozetu na wystawie prac plastycznych, bo to byłoby po prostu pustym gestem. Niestety, tym samym otworzył puszkę pandory, co zaowocowało wysypem wielu „domorosłych artystów".

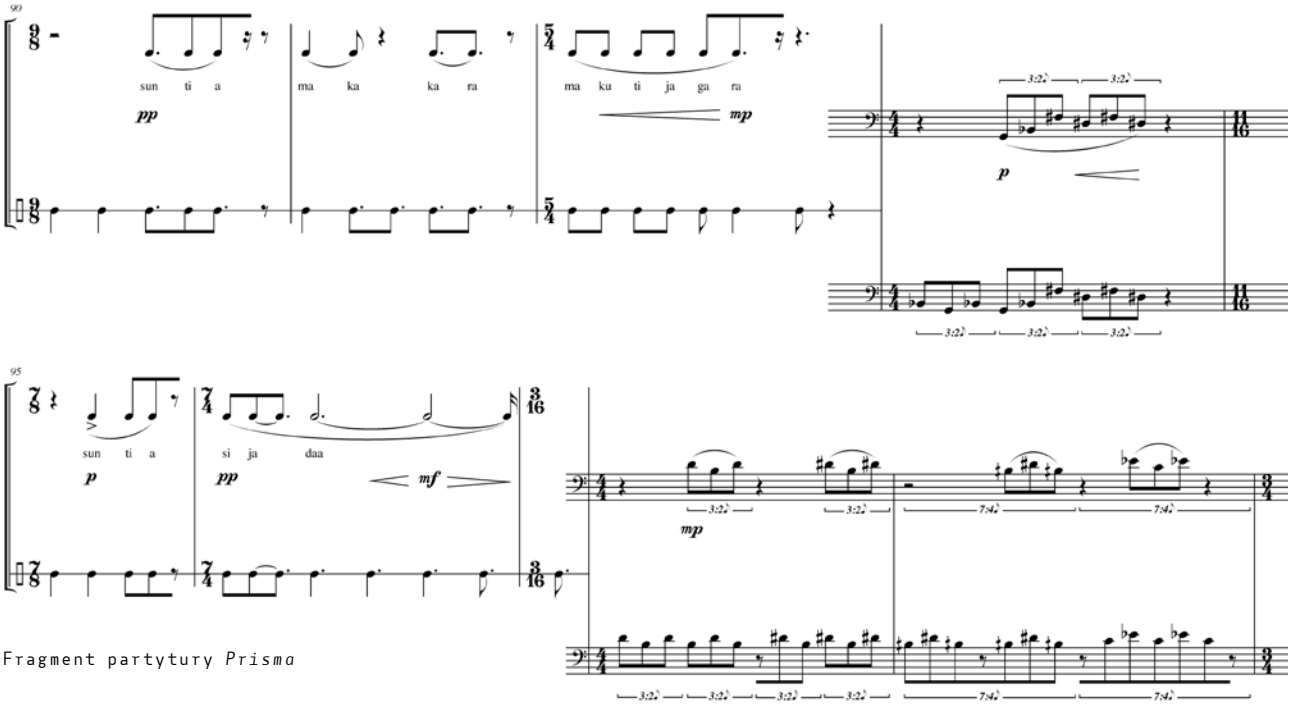
ES: *A jak jest ze słowem? Nie sięgasz często do literatury...*
MTS: W mojej muzyce? Sięgam do literatury, tzn. czytam, ale faktycznie ostatnio mało mam na to czasu, m.in. przez ten festiwal we Wrocławiu. Mam swoich ulubionych autorów: Kafka, Marquez, ostatnio jestem zafascynowany Eliasem Canettim, jego *Masa i władza* jest niesamowitą analizą zachowań ludzkich, zachodzących w nich mechanizmów. Co do muzyki, to faktycznie mam dopiero dwa utwory z głosem w swoim dorobku, w ostatnim, tym dla Agaty Zubel, nie użyłem żadnego tekstu literackiego. Natomiast kiedyś napisałem utwór do fragmentu z *Ulissesa* Joyce'a. Tak swoją drogą, również w drugim podejściu nie udało mi się przebrnąć przez tę książkę do końca, dotarłem do przedostatniego rozdziału. Nie wiem, może jestem na Joyce'a za głupi.

ES: *Zacząłeś od tego, że najważniejsza jest forma. Więc jak zaczynasz pracę nad utworem: wychodzisz od ogólnego kształtu, czy zdarza ci się myśleć o szczególe?*
MTS: By coś napisać, muszę mieć wizję całości, ale nie oznacza to, że szczegóły nie są istotne, one dopiero wypełniają tą całość, a czasem nawet mają wpływ na nią. Tak więc właściwie myślę głównie o szczególe, bo wizja jak sama nazwa wskazuje, jest chwilą, momentem w którym pojawia się ogólny pomysł na formę, tak jakby zobaczyć z lotu ptaka całość. Diabeł jednak tkwi w detalu.

JT: *A mógłbyś na przykładzie jakiegoś dzieła powiedzieć, jak wyglądał proces od inspiracji do realizacji?*
MTS: Na przykład *Cellotronicum*, jak się później okazało, zacząłem pisać od środka, tzn. pierwszy skomponowany fragment miał być początkiem utworu. Później coś mi nie pasowało i pewnej nocy, ciągle nie mogąc zasnąć, pomyślałem, żeby ten fragment przesunąć właśnie do środka. Po prostu on wymagał tego, żeby coś było przed nim, co w konsekwencji doprowadziło do sporego rozbudowania formy, jest to jeden z moich najdłuższych utworów. Pewne pomysły na utwór powstają właśnie w trakcie nagrywania materiału, tak było na przykład i z *Cellotronicum* i z *Vox Moduli* dla Agaty Zubel. Potem także w ramach poszukiwań różnych sposobów jego przekształceń. Intuicja jest w tym bardzo istotna: wynik musi współgrać ze mną.

Prisma, utwór relatywnie krótki, powstawał względnie długo. Bazowałem w nim na małej ilości materiału, bo nie mieliśmy czasu i pieniędzy, by się umówić z Julienem na nagranie większej „porcji". Szukałem pomysłu, stąd to mówienie do instrumentu na początku utworu. Sam nagrywałem niektóre fragmenty w domu. Zresztą tu też druga połowa utworu powstawała przed pierwszą, w sumie coraz częściej mi się zdarza, że nie zaczynam od początku utworu. Może gdzieś mi się zakodowało, że najtrudniej zacząć, a ostatnio musiałem pisać na dość krótkie terminy.

JT: *Skoro mówimy o mówieniu do instrumentu – to motyw, który powraca: w* Prisma, Sphinx's Games, Vox moduli. *Nie ma tekstu, więc jaką rolę spełnia głos?*
MTS: Nie tyle motyw, co pewien efekt. Dla mnie muzyka to także sterowanie emocją. Nie chodzi tu o manipulację, ale wiem, że pewne dźwięki stymulują emocje. Wiem, co chcę przez to uzyskać



Fragment partytury *Prisma*

– ale nie muszę o tym mówić, prawda? Akurat tam takiego efektu potrzebowałem.

JT: *Mi się to kojarzy z zaklinaniem...*

MTS: Bardzo fajnie. Ale, z drugiej strony, pomysł na pojawienie się głosu w *Prisma* wynikł z pewnych zdarzeń, rozgrywających się w warstwie elektronicznej drugiej części. Potrzebowałem przygotowania, wprowadzenia. A stałem się już na tyle niedogmatyczny, jak już wspomniałem, że nie muszę zaczynać pisania od początku i podążać grzecznie do końca. Budowanie formy też może być dynamicznym procesem.

JT: *Jeszcze raz wrócę do nurtującego mnie pytania: jakimi kategoriami myślisz w elektronice, jakimi strukturami, cegiełkami, momentami?*

MTS: Elektronika nadal się dla mnie w dużej mierze wiąże z intuicyjnym podejściem. Po prostu, akurat w tym przypadku możesz jej od razu posłuchać, jeśli ci coś nie pasuje od razu poprawić, zmienić, wyrzucić. Ponieważ od pewnego czasu symuluję także partię instrumentalne, to poniekąd słyszę od razu rezultat całości, choć oczywiście te symulacje parti instumentalnej, czy instrumentalnych, oddają tylko kilka procent z tego co ma być grane na żywo. Więc w tym sensie: intuicyjne podejście, bo ja jestem pierwszym słuchaczem i odbiorcą własnej muzyki. Co ma też swoje wady, po pierwsze zachowanie dystansu, bo jeśli coś słuchasz po raz setny, to dość o niego trudno. Po drugie, mogę się „zaciąć" czasami na jakimś detalu, na dziesięciu sekundach, które zajmują mi np. tydzień z życiorysu. I cały czas coś mi nie pasuje. W moim przypadku to nieprawda, że elektronikę pisze się szybciej, raczej coraz wolniej. No ale coraz więcej uwagi poświęcam detalom.

JT: *Ale jakie są te kategorie?*

MTS: Myślenia? Od dawna już nie pracuję nad czysto elektroakustycznymi utworami (za wyjątkiem muzyki do teatru). Najbardziej pociąga mnie splecenie żywego instrumentu czy instrumentów z elektroniką. Tak ścisłe, że jeśli tylko słuchasz partii instrumentalnej, czy tylko warstwy elektronicznej, to wiesz, że czegoś brakuje, nie bardzo rozumiesz sens, dopiero gdy te obie warstwy się łączą, jest utwór. Pełna symbioza. Co chcesz wiedzieć więcej? Komponowanie to też rodzaj pewnej magii, zwłaszcza, jak wszystko nagle się udaje i tak naprawdę, to właśnie ten moment się liczy: stworzyć coś z niczego. To również rodzaj bardzo intymnego przeżycia, niepodlegającego żadnym kategoriom.

JT: *Ostatni duży temat: festiwal „Musica Electronica Nova". Doświadczenia, wrażenia, plany?*

MTS: Nigdy w życiu nie robiłem festiwalu. Więc jak się pojawiła taka możliwość, powiedziałem: czemu nie? Problemem jest to, że działamy na zasadzie wolontariatu: paru ludzi, którzy po prostu chcą zrobić festiwal. To nie do końca profesjonalne, bo jest wizja, ale brak osoby, która zajmie się imprezą od początku do końca i tylko nią będzie się zajmowała. Ale festiwal jest, części koncertów można będzie posłuchać w Programie Drugim Polskiego Radia.

JT: *A jak widzisz przyszłość festiwalu? I swoich z nim związków?*

MTS: Jeśli się uda stworzyć trochę inną sytuację jak obecnie, np. powstanie biuro festiwalowe, to będę go robił dalej. Na pewno mam pomysły, które mogłyby sprawdzić się na kolejnych edycjach. Na powstanie owego biura są pewne szanse, bo impreza cieszy się wsparciem ze strony miasta. Wrocław ma naprawdę fajne władze, które są zainteresowane tym, by taki festiwal się tu zakorzenił i stał się marką. Trzeba myśleć strategicznie, ale właśnie Wrocław jest miejscem, gdzie tego typu zjawisko mogłoby zaistnieć. Poczekamy, zobaczymy.

Wywiad przeprowadzili **Ewa Szczecińska** i **Jan Topolski** 10 marca 2007 roku w kawiarni warszawskiej i mieszkaniu tego drugiego.

Zdjęcia i partytury z archiwum kompozytora

Tekst autoryzowany; pełna wersja znajduje się na stronie www.glissando.pl.

Piątek 18 Maja

19:30 Ratusz, Wielka Sala
Viola +; Garth Knox - altówka (Grisey, Haas, Saariaho, Traversa, Savourey, Karpen)

22:00 Droga do Mekki
Irish Evening; Garth Knox - altówka , DJ Lenar

Sobota 19 Maja

17:00 BWA Galeria Sztuki Współczesnej
Recorder +, Recorder +, Recorder +; Julien Feltrin - flety proste
(Tedde, Magnanensi, Pappalardo. Manca, Talma-Sutt, de Man)

19:30 Sala Filharmonii Wrocławskiej
String Orchestra +
Aukso Tychy - Orkiestra Smyczkowa, Marek Moś - dyrygent
(Duchnowski, Praszczałek, Talma-Sutt, Foltyn, Moc)

22:00 Akademia Muzyczna, Sala Teatralna
Koncert Studia Kompozycji Komputerowej Akademii Muzycznej Wrocław
(impreza towarzysząca)

Niedziela 20 Maja

17:00 Akademia Muzyczna, Sala Teatralna
Violin +; Weronika Kadłubkiewicz - skrzypce
(Ferreyra, Macchia, Biasutti, Davidovsky, Suzuki)

19:30 Telewizja Wrocław, Studio
Kaija Saariaho Portret I - Maa; balet
Michał Dawidowicz - choreografia
Monika Rostecka, Magdalena Jaroszyk, Tomasz Pomersbach - tancerze
El-Nova Music Ensemble

22:00 Muzeum Narodowe
(we współpracy z XII Międzynarodowym Biennale Sztuki Mediów WRO 07)
Club-music Party; Robin Rimbaud aka SCANNER - DJ, D-Fuse - VJ

Poniedziałek 21 Maja

19:30 *Synagoga „Pod Białym Bocianem"*
Microwaves; Alter Ego, Pan Sonic - DJs (Pan Sonic, Ingolfsson. Maresz, Verrando, Nova)

Wtorek 22 Maja

19:30 BWA Galeria Sztuki Współczesnej
Cello +; Andrzej Bauer - wiolonczela (Jaskot, Mykietyn, Saariaho, Harvey)

22:00 Browar Mieszczański
Noise-art Party; Pan Sonic - DJs

musica electronica nova

Środa 23 Maja

19:30 Sala Filharmonii Wrocławskiej
50 Lat Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia I
(Mazurek, Oleszkowicz, Kotoński, Grudzień, Bieżan, Rudnik, Szeremeta)

22:00 Kościół ewangelicki Opatrzności Bożej
Skomponowane; Carter Williams - skrzypce, Ulrich Krieger - saksofony
(Williams, Krieger, Szmytka)

Czwartek 24 Maja

17:00 BWA Galeria Sztuki Współczesnej
50 Lat Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia II
(Kapuściński, Długosz, Taborowska, Duchnowski, Siwiński, Rudnik, Błaszczyk, Kupczak)

19:30 Sala Gotycka, Purkyniego
Kaija Saariaho Portret II - "From the Grammar of Dream"
Agata Zubel - sopran, Jan Krzeszowiec - flet, Jean-Baptiste Barrière - projekcja wideo

22:00 Browar Mieszczański
The Electronic Hammer
Diego Espinoza - perkusja, Henry Vega, Juan Parra - komputery
(Lippe, Vega, Lach Lau, Duchnowski, Głowicka, Castaños)

Piątek 25 Maja

17:00 Sala Gotycka, Purkyniego
Percussion +; Jan Pilch - perkusja, Jean-Baptiste Barrière - projekcja wideo
(Zubel, Saariaho, Barrière)

19:30 Kościół św. Elżbiety
String Quartet +; Arditti String Quartet (Stroppa, Harvey, Lachenmann)

22:00 Klub Mleczarnia
Inter and outer actions
Kazuhisa Uchihashi - gitara elektryczna, daxophone, Jacek Kochan - perkusja

Sobota 26 Maja

17:00 BWA Galeria Sztuki Współczesnej
Elettrovoce; Elettrovoce: Agata Zubel - sopran, Cezary Duchnowski - komputer
gościnnie: Andrzej Bauer - wiolonczela, Jacek Kochan - perkusja
(Viñao, Duchnowski, Talma-Sutt. Osada. Kupczak)

19:30 Sala Filharmonii Wrocławskiej
Koncert finałowy
Orkiestra Filharmonii im. Witolda Lutosławskiego, Vladimir Kiradjiev - dyrygent
(Saariaho, Osada, Głowicka)

Mariusz Gradowski

Muzyka i słowa
Lech Janerka

Fot. www.natalia-natalie.blog.pl

Nie ma przesady w stwierdzeniu, że Lech Janerka jest jedną z najważniejszych postaci polskiej muzyki rockowej. Niekomercyjny, choć – przewrotnie – dwa lata temu odniósł medialny sukces z piosenką Rower**. Alternatywny, choć na dobrą sprawę bardzo przystępny.**

To, co stanowi o sile Lecha Janerki, o jego pozycji na rockowej scenie, nie jest okryte żadną tajemnicą i nie trzeba wielkiej analizy, żeby ów fenomen zrozumieć. Ale taki też jest Janerka – prosty, bezpośredni, bezpretensjonalny. To zatem – przede wszystkim – konsekwencja w podążaniu własną muzyczną drogą: Lech Janerka z Klausa Mitffocha i Lech Janerka od *Plagiatów* to ten sam artystyczny duch. Nie znajdziemy w jego karierze spektakularnych wolt, okresów, nurtów. *Historia Podwodna* naturalnie wypływa z *Klausa Mitffocha*, *Plagiaty* z *Fiu Fiu*.

Spoiwa owej ciągłości są dwa. Przede wszystkim basowa dominanta, na której opiera swoje kompozycje Janerka. Niby oczywiste, ale jednak warte odnotowania. Janerka-basista niepodzielnie rządzi w brzmieniowym spektrum tworzonej przez siebie muzyki. Jego instrument pełni funkcję harmoniczną (*Ogniowe strzelby*), melodyczną (*Klus Mitroch*), stanowi główny motor napędowy piosenek. Po części wynika to ze stylistyki, jaką podąża autor *Ur* – w muzyce nowofalowej to właśnie bas razem z mechaniczną, sucho brzmiącą perkusją decyduje o charakterystycznym chłodzie tej muzyki. Ale jednocześnie Janerka potrafi znacznie wyjść poza ograniczenia nowofalowej konwencji, jest basistą kompletnym. Jak na albumie *Bruhaha,* gdzie śmiało spogląda w stronę zarówno klasycznego rocka, jak i muzyki elektronicznej. Jak w *Historii Podwodnej*, gdzie pojawiają się elementy reggae (co oczywiście nie dziwi – reggae i punk zawsze zgodnie szły w parze, ów mariaż polskie zespoły lat 80. upodobały sobie szczególnie). Jak na *Plagiatach*, gdzie Janerka wraca do inspiracji z pierwszych lat muzykowania (*Plagiaty* to, przypomnijmy, młodzieńcze utwory Janerki, które wydał po latach, nie wypierając się ich wtórności, wyraźnych inspiracji, naiwności – przy jednoczesnej obecności tej werwy, którą tylko początkujący rockman może z siebie wykrzesać). Warto jednak zauważyć, że bas Janerki eksponowany jest w szczególny sposób. O ile w czasach Klausa Mitffocha partnerowały mu typowo nowofalowe gitary (a zatem odejście od kwintowych *power chords* na rzecz lżejszego przesteru, dużej ilości pogłosów, efektów modulujących brzmienie gitary, dominacja wyższych pozycji), o tyle w czasach działalności solowej – od rewelacyjnej *Historii Podwodnej* parterem gitary basowej stała się elektryczna wiolonczela. To w ogóle ewenement, nie tylko na polskiej scenie rockowej. Wiolonczela w rockowym składzie? Co za pomysł! A tymczasem okazuje się, że instrument ten doskonale kształtuje muzyczny świat Janerki. Pełni w nim nawet funkcję tradycyjnie zarezerwowaną dla gitary elektrycznej w wielu jej aspektach: prowadzi riffy, harmonizuje, tworzy – poprzez wykorzystanie efektów brzmieniowych – przestrzenne tło. Dzięki temu zabiegowi powstaje w zespole Janerki tandem niespotykany: gitara basowa i wiolonczela, w zespole rockowym gitara schodzi na trzeci plan. Przy tym wszystkim, nie ma w owym zabiegu nic ze sztuczności takich projektów jak Apocalyptica. Z przesterowaną wiolonczelą w tle bas Janerki brzmi najlepiej, czego może najlepszym przykładem jest piosenka *Paragwaj*.

Drugim spoiwem twórczości Lecha Janerki są jego teksty. Bo – przy całym szacunku dla jego muzycznych dokonań – to właśnie śpiewane przez Janerkę teksty pozostają zjawiskiem na wskroś oryginalnym i niepowtarzalnym. To ścisła elita polskiego słowa rockowego: Lech Janerka, Wojciech Waglewski, Grzegorz Ciechowski,

Katarzyna Nosowska, Kazik Staszewski, Tomasz Budzyński. Janerka ma w tym gronie styl odrębny, charakterystyczny – choć może nie tak oczywisty, jak styl Ciechowskiego (to powtarzanie sylab, fraz), Staszewskiego (ta epika) czy Budzyńskiego (ten poetycki mistycyzm, wpierw gnostycki, potem chrześcijański). Co jest wyznacznikiem stylu Janerki? Przede wszystkim – surrealizm. Jak w *O głowie*, gdzie już pierwsza zwrotka jawi się na podobieństwo obrazów Magritte'a czy Dalego: „Głowa umie łączyć niebo z szyją/Niebo w szyje wpada poprzez głowę". Inny przykład to fragment, w którym pewien „Reformator [...] radość zmienić chciał w kalafior". Dobrym punktem odniesienia są też wizje we wspaniałej *Rybie lufie*:

Podpływa do mnie aż pod tron
Ogromna wypełniona mgłą
I straszy mnie
Ogromna ryba lufa
Że kiedy powiem jej
Dlaczego we mnie zdechł
Wspaniały anormalny dziki rzęch
To Boże mój odzyskam epolety
I węch

Janerkowy surrealizm nie traci jednocześnie z oka otaczającej rzeczywistości: jest bardzo ironiczny, celnie wyłapuje z codzienności absurdy, przedstawiając je w krzywym zwierciadle. Jak w piosence *Lola*, której bohaterką zdaje się być gruba policyjna pałka – „To była bardzo gruba Lola/mówiła, że chce zmienić świat". Ów surrealistyczny styl, czasem zbliżający się w stronę kabaretowej estetyki postrzegania świata, konstruowany jest przez Lecha Janerkę w misterny sposób. Janerka-poeta lubi bowiem bawić się znaczeniem słów, rozłupywać je na cząsteczki, giąć, splatać, dostosowując tym samym narzędzie języka do opisu rzeczywistości. „Wstawać i pra/cować i mieć" – śpiewa w swoim największym przeboju *Jezu jak się cieszę*, wyznaczając koniec frazy muzycznej w połowie słowa „pracować". „Ewo, rewo i Ja" ironicznie skraca ideologiczne hasła w refrenie utworu *Ewolucja, rewolucja i Ja*. Innym środkiem stosowanym przez Janerkę jest zestawianie słów podobnie brzmiących, przez co akcentowana jest szczególnie melodia języka:

A jak to jest wam
A tak to jest nam
I nikt to wam tak to nie wali do bram
A wali a wali a puka a kuka
I szybko umyka udając nieuka.

Autor *Konstytucji* nie boi się przy tym korzystania ze słów, które daleko wykraczają poza rockową estetykę (bo za długie, za dużo polskich dźwięków, bo zbyt wyrafinowane). Nie zraża się też trudnościami dykcyjnymi („O Boże nie mnij mnie/Lub może mnij mnie mniej"). Jednym słowem, Janerka czerpie z języka polskiego pełnymi garściami. Kalambury? Proszę bardzo: „sens wklęsł". Anagramy? „Czas po tieniądz, czas po tieniądz/A kto pyta ten nie wielbłądzik". Nieoczekiwane zestawienia? Jak najbardziej: „Komu bije dzwon. A komu bije dzwonek/Komu wielki zgon. A komu tylko zgonek". Neologizmy – na przykład w piosence z charakterystyczną frazą „To się uraja/To się uraja".

Wszystkie te zabiegi służą specyficznemu opisowi otaczającej Janerkę rzeczywistości. Reaguje na nią żywo, ale swoiście. Najbardziej wymownym fragmentem – bo kontekst mamy w pamięci – jest obraz z piosenki *Rower*. Oto podmiot liryczny zachęca niejakiego Damiana do przejażdżki rowerowej. („Ubierz się w obcisłe, bo to warto mieć styl/i depniemy sobie tak ode wsi dode wsi") po czym następuje refren, melodyjny żartobliwy: „Flaga na maszt/Irak jest nasz/A rower jest wielce ok". Przejażdżka rowerem kontra świat mediów – „Zup terroru Damian chyba mamy już dość/Deser się należy bo od wojny masz szok". I ta ironia: „Otóż rower nas ocala jak grom petroladę".

Niewielu jest artystów, którzy potrafią w tak subtelny sposób zaznaczyć swój stosunek do otaczających wydarzeń. Ta ironia, ten styl komentatora sportowego (co w kontekście wycieczki rowerowej jest zupełne à propos). A jednocześnie bez niepotrzebnego wdawania się w szczegóły, rozwlekania, nudzenia. Hurra. Flaga na maszt, Irak jest nasz. Janerka nie ma złudzeń do otaczającej rzeczywistości, pękniętej, schizofrenicznej, gdzie świat reprezentowany przez państwo, polityków, instytucje kontrastuje ze światem intymnym, międzyludzkim, bliskim. Czasem trudno jest się w tym pęknięciu odnaleźć: „Dokładnie to nie wiem jak jest/I za co będą bić w tym roku" (*LA*). Przeważnie pomaga dystans do wydarzeń: zamieszki na ulicach przedstawia Janerka jako zabawę nie dla dziewczynek. Czasem można się od owych spraw oderwać – i może być pięknie:

Kolorowy odlot na Paragwaj
Kolorowe odpryski chmur [...]
Bo odtąd dotąd nikt tu nie bywa
I tutaj nijak się nie nazywa
Patrzcie jak się lata
Gdy dupsko jest wolne od bata.

Warto dodać, że Janerka bywa w obserwowaniu tej plątaniny egzystencjalnej niezwykle liryczny: „Kiedyś kupię parasol/
/I tak jak wszyscy w szarym płaszczu/
/Zniknę w mgle", albo tu: „Pamiętam tylko przestrzenień/Bezkarny gwałt określeń" (*Labirynty*). Choć z błazeńskim uśmiechem nawet stany poetyckie wykrzywia i ironizuje na potęgę: „Ból targa mym trzewiem/
/I nic dalej nie wiem".

Rock nie rozmywa się w muzyce pop tylko wtedy, gdy ma coś do powiedzenia, wyraża nastroje, pokazuje świat takim, jaki jest. Pop to bowiem świat kiczu, w którym nie ma miejsca na ciemne strony egzystencji, a nawet jeśli „jest źle", „jest smutno" to są w tym świecie proste ścieżki prowadzące do stanu zero, którym jest idylliczne szczęście. Im bardziej rock odcina się od takiej perspektywy, tym bardziej jest wiarygodny, autentyczny, wartościowy. I taki właśnie jest Janerka.

Przyjmuje świat taki, jakim jest – z pałkami ZOMO, głupotą poprzedniego systemu, głupotą obecnego systemu, mieliznami demokracji, konsumpcji, ale i z radościami, głupawkami, strachami, miłościami. Robi to jednak w sobie właściwy sposób – z ironicznym dystansem, bez pretensji do publicystycznej czy reporterskiej dokładności. I na tym właśnie wygrywa. O ile teksty wielu alternatywnych zespołów z lat 80. zestarzały się, o tyle teksty Janerki są cały czas świeże, zyskują na aktualności. Najlepszym przykładem jest ostatni przebój Lecha Janerki – przypomniana po latach, oryginalnie znajdująca się na debiutanckim albumie Klausa Mitffocha piosenka *Powinność kurdupelka*.

Miał mieć łatwe życie słoń
Bóg dał mu nad kurdupli broń
Trwa zaś powinność wszelka
Mimo tej wady kurdupelka
By zawsze w kłopot wprawiać go
Goń słonia całe życie, goń
Choć on jest wielki, jak to słoń
Twa zaś powinność wszelka
Mimo tej wady kurdupelka
By zawsze w kłopot wprawiać go.

Oryginalny tekst odnosił się do ówczesnej rzeczywistości politycznej, a teraz? Cóż, Janerka wie dobrze: pewne rzeczy się zmieniają, pewne nie zmieniają się w ogóle. Jakie czasy, taki słoń. I za tę filozofię Janerkę lubię najbardziej.

Mariusz Gradowski

8, 9, 22, 23, 24, 29, 30 CZERWIEC 2007
MOVING CLOSER
INTERNATIONAL NEW MEDIA FESTIVAL WARSAW

Thomas Fehlmann
Chinese Sound Art in Poland
Kompakt Label Live Set

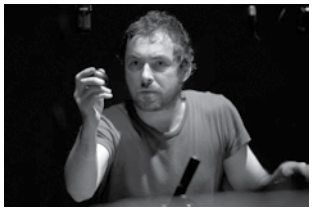
CSW ZAMEK UJAZDOWSKI
/
CYPEL CZERNIAKOWSKI, WARSZAWA

SZTUKA AUDIOWIZUALNA, MUZYKA ELEKTRONICZNA,
INSTALACJE INTERAKTYWNE, TANIEC WSPÓŁCZESNY

Mateusz Franczak

Wyjątkowo ludzka maszyna
Robotobibok

„Muzyka, która pochodzi z artystycznych fascynacji, wyrastających z napięcia pomiędzy maszyną a umysłem, życiem i śmiercią, twórcą a stworzeniem. To muzyka frankensteinowego potwora, *Metropolis, Blade Runnera* i każdej innej wizji, która poszukuje duszy w maszynie lub antagonizmu pomiędzy zbiorem zasad a wolnością ekspresji i improwizacji". Te słowa Nicka Southgate'a, recenzenta poważanego w pewnych kręgach czasopisma „The Wire", nie dotyczą twórczości kolejnego artysty z kręgu noise'u, free jazzu czy współczesnej poszukującej elektroniki. Można powiedzieć, że zespół, o którym mowa, zawiera w swojej muzyce pierwiastki każdego z tych nurtów i dodaje do nich kilka zupełnie oryginalnych składników, powodujących, że jednak więcej jest w tym wszystkim człowieka niż maszyny. Czytelnikom zniecierpliwionym tym wstępem oszczędzę już dalszych nerwów i zdradzę, że chodzi o wrocławski zespół Robotobibok, który w ciągu ostatnich paru lat zdołał nieźle namieszać nie tylko na polskiej scenie muzycznej.



Fot. Karel Šuster, Jan Vávra

Zespół powstał w 1998 roku z inicjatywy Jakuba Suchara. Głównym zamierzeniem muzyków nie było, o dziwo, osiągnięcie światowego sukcesu, lecz granie muzyki, którą sami chcieliby usłyszeć. Oczywiście, większość zespołów z drugiej połowy lat 90. zahaczających swoją twórczością o jazz nie mogło uciec od powtarzających się pytań dziennikarzy muzycznych, w stylu: „Powiedzcie mi, chłopcy, jaki wpływ miał na was yass?" lub „Czy jesteście zespołem yassowym?" czy w najlepszym wypadku „Którą płytę Tymona uważacie za najlepszą i co zmieniła w waszym podejściu do grania?". Z jednej strony takie pytania uderzają swoją tendencyjnością, z drugiej jednak należy zauważyć i podkreślić, że Robotobibok, wydając swoją pierwszą płytę *Jogging*, stworzył nową jakość na naszej okołojazzowej scenie i, tak jak yass, było to coś kompletnie odmiennego od nurtu mainstreamu.

Wracając do pytań dziennikarzy, trzeba powiedzieć, że pomimo niechęci muzyków Robota do klasyfikowania ich twórczości i nadawania „łatek gatunkowych", yass był dla nich dość ważnym zjawiskiem. Nie chodziło tu o konkretny rodzaj muzyczny, lecz o swobodę twórczą i naturalność grania. Pierwiastek yassowości wprowadza też na pewno Tomasz Gwinciński, który pomagał w produkcji płyt Robotobiboka i miał niemały wpływ nie tylko na ostateczne brzmienie, ale i same kompozycje.

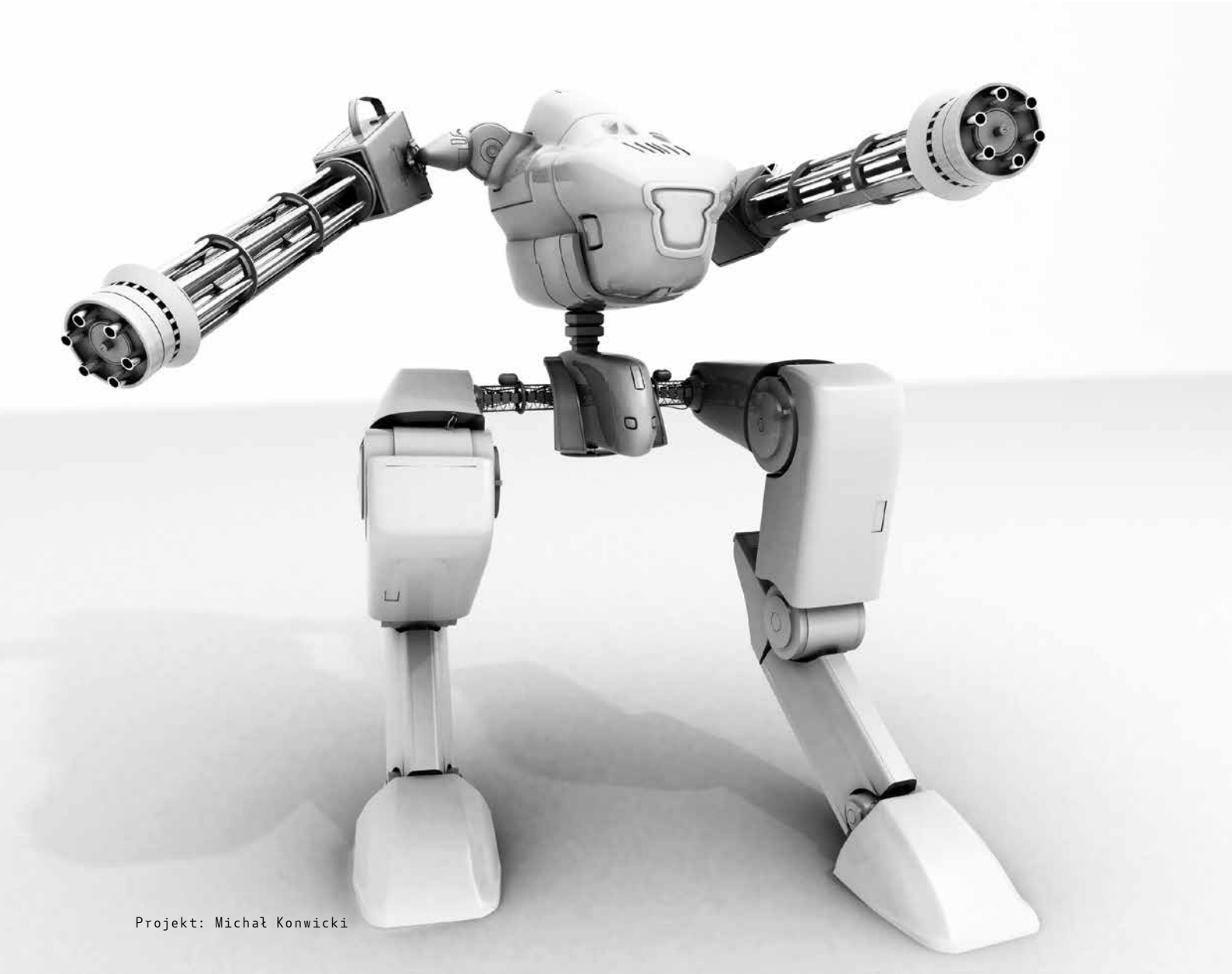
Zatrzymajmy się na chwilę przy brzmieniu. W większości dzisiejszych produkcji muzycznych istnieje tendencja, aby coś brzmiało podobnie do znanych już nagrań. Kiedy młode zespoły nagrywają swoje pierwsze płyty, bardzo często chcą uzyskać brzmienie na przykład lat 60. czy 70. Tak samo starsi i doświadczeni muzycy, pragną odświeżyć swoją muzykę, aby zdobyć nowe rzesze młodych fanów (chociażby płyty Herbiego Hancocka z początku lat 80., nawiązujące do syntezatorowej muzyki elektronicznej). W wypadku Robotobiboka, postprodukcja jest także istotna, ale raczej oceniana pod względem „nieszkodliwości". Muzycy podkreślają, że najważniejsza jest treść, a praca nad brzmieniem ma raczej polegać na tym, aby nie popsuć samego materiału muzycznego przez nieodpowiednią realizację. Czasem treść determinuje wybór instrumentu i wtedy należy dołożyć wszelkich starań, aby ostateczne brzmienie uzasadniało ów wybór Używanie takich, a nie innych źródeł dźwięku, to tylko środek do celu, jakim ma być gotowe nagranie. Chociaż w przypadku Robotobiboka jedną z kluczowych informacji, która pomoże wyróżnić ten zespół spośród innych, jest jego skład.

Gdyby ograniczyć się do akustycznych instrumentów, byłby on dosyć typowy. Obecnie zespół to kwartet: lider i zarazem perkusista Jakub Suchar, kontrabasista Marcin Ożóg, trębacz Artur Majewski

oraz wibrafonista Marcin Ciupidro. Na wydanych dotąd płytach zespołu pojawia się także saksofon Adama Pindura, który pożegnał się z zespołem przed wydaniem ostatniego albumu pt. *Nawyki przyrody*, oraz charakterystyczna gitara Maćka Bączyka, również niegrającego w obecnym składzie. Jednak tym, co jest słyszalne na pierwszy rzut ucha i co w dużym stopniu charakteryzuje Robotobiboka, jest wykorzystanie analogowych syntezatorów z lat 70.

Sprzęt taki jak Minimoog czy Arp Odyssey jest doskonale znany fanom Kraftwerk, Klausa Schulzego oraz wielu przedstawicieli muzyki elektronicznej i krautrockowej. To właśnie te klawisze są odpowiedzialne za generowanie fantastycznych dźwięków, przywodzących na myśl efekty specjalne z filmów science fiction, takich jak startowanie i lądowanie statków kosmicznych, lasery czy odgłosy komputerów pokładowych. Wykorzystanie owych syntezatorów oraz połączenie ich z akustycznymi instrumentami ukazuje nam zupełnie nowy dźwiękowy świat. Pomimo iż takie elektryczno-akustyczne połączenia możemy odnaleźć w ogromnej ilości nagrań fusion czy jazzu elektrycznego z lat 70., Robotobibok i tak wychodzi z tego obronną ręką, sprawdzając się nie tylko na koncertach, ale i w studiu.

Niewiele jest młodych, nowo powstałych zespołów, które w ciągu zaledwie dwóch lat od rozpoczęcia działania nagrywają płytę długogrającą. Tak było jednak w przypadku tych utalentowanych muzyków. *Jogging* ukazał się w 2000 roku i spotkał z dosyć dużym zainteresowaniem krytyków muzycznych – od tych skupionych na rocku czy alternatywie, przez elektrofanów, aż do wielbicieli jazzu. Cóż było takiego interesującego i przyciągającego w tej produkcji? Otóż dokonała się tam synteza ciekawszych gatunków muzycznych, które wówczas święciły triumfy w całym świecie muzycznym. Na tym krążku odnajdziemy tak różne style, jak jazz zainspirowany twórczością Milesa Davisa, Erika Dolphy'ego czy Sonny'ego Rollinsa, elektronika łącząca to, co ciekawsze z muzyki Kraftwerk, Tangerine Dream, ale i elementy Stockhausena czy Cage'a (między innymi pomysły na granie i tworzenie akustycznych struktur). Muzycy Robotaobiboka przyznają się także do inspiracji tak różnymi artystami, jak Webern, Tortoise, Isotope czy współczesnych nurtów elektronicznych w stylu jungle lub drum'n'bass. To wszystko jest wyraźnie słyszalne na *Joggingu*. Perkusista gra niezwykle precyzyjnie i gęsto, co w połączeniu z pędzącym i pulsującym kontrabasem daje niezwykły efekt, przypominający momentami brzmienie automatu perkusyjnego z nastawionym beatem *jungle*, charakterystycznym głównie dla klubów tanecznych. Dla Jakuba Suchara istotą są informacje zawarte w rytmie, pewne kody wywołujące ludzkie reakcje. Jest w tym odrobina mistycyzmu, ale pojmowanego przede wszystkim na zasadzie analogii do rytualnych rytmów plemiennych. Na tle tej doskonałej sekcji rytmicznej



Projekt: Michał Konwicki

zespołu wynoszą dwa lata). Po takim czasie kompozycje nabierają ostatecznych kształtów i nagrane na albumie niewiele się różnią od tego, co powstaje podczas prób. Istotą jest stworzenie wizji, czy raczej bardzo dokładnego szkicu muzyki, którą zespół chciałby nagrać na płycie. To, co słyszymy na płytach Robota, jest pewnego rodzaju zamknięciem ducha improwizacji jazzowej (ale na pewno nie free) w ściśle określonej formie. Precyzyjna aranżacja pozwala jednak momentami na powiewy wolności – jak mówią sami muzycy, ich twórczość posiada „formy otwarte, ale w jakimś określonym przedziale". Może to pośrednio wynikać z chęci uniknięcia błędów wielu twórców yassowych, którzy zaczynając długie improwizacje, często w którymś momencie gubili się i to, co tworzyli, przestawało być interesujące i w najlepszym razie zaczynało być nudne.

O nudzie w przypadku tego wrocławskiego zespołu nie może być mowy. W każdym utworze aż gęsto się robi od najróżniejszych pomysłów, raz to wynikających jedne z drugich, raz pojawiających się zupełnie nieoczekiwanie. Razić mogą niektóre przesadnie wirtuozerskie solówki, jednak w połączeniu z tłem, tworzonym przez pozostałych muzyków, zmieniających co chwila nastrój i metrum, dają naprawdę ciekawe efekty, przywodzące gdzieniegdzie na myśl nawet Mahavishnu Orchestra. Muzykę zawartą na płycie *Instytut las* ciężko w ogóle przyporządkować do jakiegoś nurtu, co jest tylko zaletą. Z jednej strony zamknięta budowa utworów, skupiona na prowadzącej sekcji rytmicznej i dająca niewielkie pole do popisu instrumentom dętym odcina album od jazzu. Z drugiej jednak strony sama hałaśliwość i przesterowane brzmienie gitary nie powoduje, że jest to rock alternatywny czy post-rock, a użycie elektroniki nie sprawia, że zaczynamy mówić o Robotobiboku jako o zespole elektronicznym. O to właśnie od samego początku zabiegali muzycy, pragnąc stworzyć hybrydę niepodlegającą nadmiernej ilości określeń i umiejscowień gatunkowych.

Pozostając przy elektronice, można zastanowić się nad tym, dlaczego w twórczości tej grupy tak istotne są syntezatory analogowe z poprzedniej epoki. Pomimo iż jest to niejako wizytówka grupy, sami muzycy twierdzą, że nie są aż tak wielkimi wielbicielami i maniakami tych charakterystycznych modeli klawiszy i nie uważają ich używania za cel sam w sobie. Twierdzą, że każdy instrument jest tylko i wyłącznie narzędziem, a na przykład Minimoog może być równie przekonywujący i treściwy, co fortepian. Wszystko zależy od kontekstu, w którym się go umieści. Biorąc pod uwagę fascynacje artystów chociażby Kraftwerkiem, ciężko uwierzyć, iż korzystanie z takich samych urządzeń, jest li tylko przypadkiem i wyrazem uznania, że akurat takie brzmienie w ich twórczości mogłoby pasować. Uparte wykorzystywanie efektów syntezatorowych oraz przestrzennych plam dźwiękowych tych klawiszy spowodowało, że trudno sobie bez nich wyobrazić muzykę Robota. Można uznać, że jest to nieuchronne odwoływanie się do klasyki, od której nie ma ucieczki. W tym wypadku są to awangardowe koncepcje z lat 50. i 60., które przeniknęły nawet do obecnej tradycji muzyki rozrywkowej (nie tylko poprzez twórczość artystów krautrockowych, ale i między innymi rozgrywają się dialogi saksofonu i trąbki, urozmaicane plamami dźwiękowymi gitary oraz syntezatorów. Mimo iż instrumenty sekcji dętej często traktowane są indywidualnie, nie doświadczymy tu, typowych dla jazzu, długich solówek. Znajdziemy w tej muzyce raczej podobieństwa do współtworzenia struktury muzycznej à la Medeski, Martin & Wood. Wszystkie instrumenty są jednakowo ważne i żaden z nich nie bierze nigdy góry nad innymi.

Robotobibok jest kolejną grupą wychodzącą ze starych, znanych założeń DIY. Nie martwiąc się o możliwość braku zainteresowania wielkich koncernów ich materiałem, założyła Vytvórnię OM, której enigmatyczne hasło brzmi „Technologia w służbie medytacji" (po raz kolejny wkrada się pewnego rodzaju myślenie magiczne i nadawanie muzyce wartości nie tylko czysto estetycznych – można tu nawiązać do motywu duszy w maszynie, który nakreślony został w recenzji z „The Wire"). Założeniu owego labelu przyświecał jeden cel – wydawanie własnych nagrań lub nagrań związanych w jakiś sposób z muzykami Robota.

Druga pozycja zespołu – *Instytut las*, wydana przez Vytvórnię OM – ujrzała światło dzienne w 2002 roku. Jest to dzieło zdecydowanie bardziej dojrzałe niż debiut, pomimo tego, iż nastrój i założenia konceptualne są dosyć fantastyczne – muzycy chcieli powrócić do dzieciństwa i nawiązać do snów, bajkowej tematyki czy produkcji filmowych z lat 70. Zespołowi zarzucano zrezygnowanie z żywiołowości na rzecz bogatszych i bardziej zrównoważonych kompozycji, ale wystarczy jedno przesłuchanie tej płyty i iluzja równowagi czy przewidywalności pęka jak bańka mydlana. Wciąż słyszalne jest w tej muzyce szaleństwo, momentami czerpiące garściami z twórczości Franka Zappy (przede wszystkim żartobliwe wstawki melodyczne oraz dialogi sekcji dętej, zaaranżowane w dużej mierze tak, jak gitary elektryczne w muzyce rockowej). Słuchając utworów z *Instytutu las*, ma się wrażenie, że są one wyjątkowo luźne w formie i że zespół ucieka w nieustanną improwizację. Wbrew pozorom jest zupełnie inaczej. O ile pierwsza płyta była prawie pozbawiona postprodukcji, tak *Instytut las* jest pełen dogrywanych elementów, dużej ilości ścieżek. Muzycy podkreślają różnicę między studiem a koncertem, przeciwstawiając luźne formy i większego pola do popisu podczas grania na żywo możliwościom studyjnych cięć, obróbek czy sklejania różnych motywów.

Robotobibok stara się jak największą uwagę przykładać do formy utworów, więc przed nagrywaniem albumów muzycy pracowicie je pod tym względem dopieszczają. Wygląda to tak, że materiał przygotowywany jest kilka lat (odstępy między każdą z trzech płyt

Mike'a Oldfielda czy Jeana-Michela Jarre'a). Sztuką w tym momencie jest stworzenie własnego języka, w oparciu o całe lata czy nawet wieki doświadczeń.

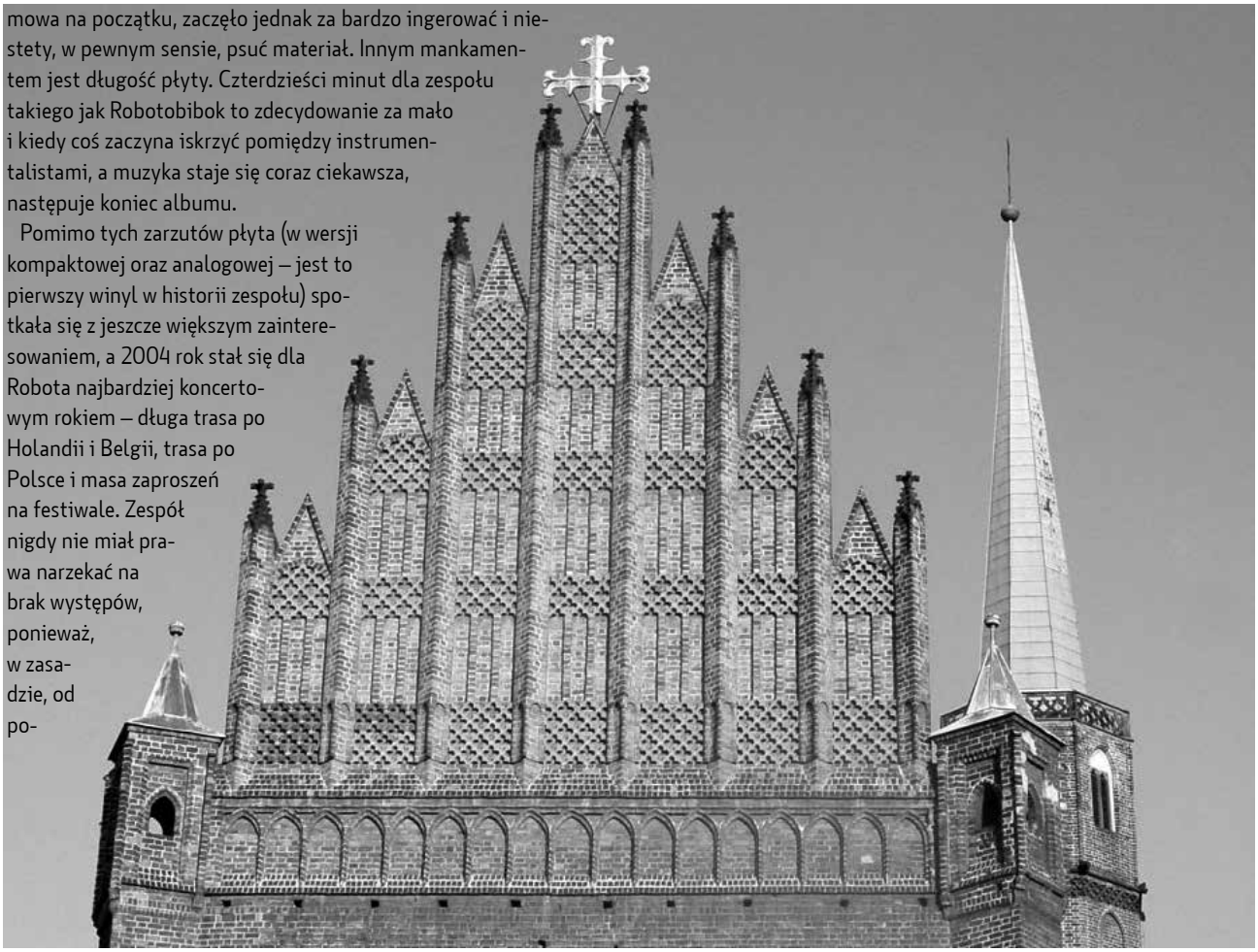
Ostatnią, jak na razie, produkcją zespołu są *Nawyki przyrody* z 2004 roku. Tak jak i poprzednie albumy, wydany został w Vytvórni OM, lecz tym razem w produkcji nie uczestniczył Tomasz Gwinciński. Muzycy, nie do końca zadowoleni z brzmienia poprzedniej płyty, postanowili spróbować czegoś nowego i zarejestrowali materiał w legendarnym już Studiu Rodalów Analogowy, należącym do Wojciecha Czerna, właściciela OBUH Records („Odgłosy Bocznic Ukoją Harmider"). Studio to zawdzięcza swoją sławę w pełni analogowej aparaturze i elitarności, ponieważ nagrywać mogą tam tylko wybrane i zaproszone zespoły.

Robotobibok pracował nad rejestracją *Nawyków przyrody* ponad trzy tygodnie i próbował mentalnie przenieść się do lat 60. i 70. Niestety w studiu analogowym pojawiają się problemy natury technicznej, którym nie da się zapobiec. W typowym studiu z komputerami każdy utwór można pociąć, posklejać i w łatwy sposób z niczego zrobić coś. Z taśmami analogowymi jest zgoła inna historia. Konieczne jest opanowanie materiału do perfekcji, zrezygnowanie z ogromnych ilości niuansów brzmieniowych oraz pluginów czy kompresorów. W przypadku Robotobiboka spowodowało to uproszczenie mechanizmu nagrywania i tym samym samych kompozycji. W porównaniu do *Instytutu lasu* ta płyta jest zdecydowanie bardziej oszczędna w formie, utwory nie zaskakują zbytnią żywiołowością, a i sekcja rytmiczna straciła dużo ze swego szaleństwa. Na pewno był to efekt zamierzony, ale pozostaje pytanie, czy zespołowi wyszedł na dobre? Moim skromnym zdaniem brzmienie, o którym była mowa na początku, zaczęło jednak za bardzo ingerować i niestety, w pewnym sensie, psuć materiał. Innym mankamentem jest długość płyty. Czterdzieści minut dla zespołu takiego jak Robotobibok to zdecydowanie za mało i kiedy coś zaczyna iskrzyć pomiędzy instrumentalistami, a muzyka staje się coraz ciekawsza, następuje koniec albumu.

Pomimo tych zarzutów płyta (w wersji kompaktowej oraz analogowej – jest to pierwszy winyl w historii zespołu) spotkała się z jeszcze większym zainteresowaniem, a 2004 rok stał się dla Robota najbardziej koncertowym rokiem – długa trasa po Holandii i Belgii, trasa po Polsce i masa zaproszeń na festiwale. Zespół nigdy nie miał prawa narzekać na brak występów, ponieważ, w zasadzie, od początku działalności występował w znanych miejscach i z wielkimi muzykami, takimi jak Nils Peter Molvær, Chicago Underground Duo/Trio czy Tied & Tickled Trio, żeby wspomnieć tylko kilku.

Obecnie grupa nieco ucichła – zarówno w wymiarze koncertowym, jak i studyjnym. Pozostaje tylko żywić nadzieję, że to tylko chwilowe lenistwo Robota Obiboka i już niedługo będziemy świadkami nowego zrywu nasmarowanej towotem maszyny, gotowej do wydajnej pracy. Tym najbardziej zniecierpliwionym polecam zainteresowanie się ciekawym zjawiskiem, jakim jest Mikrokolektyw, ale to już zupełnie inna historia...

Mateusz Franczak



Kościół Św. Dominika

Tomasz Grajkowski

It ain't where ya from, czyli jazz z za Żelaznej Kurtyny
Skalpel

Zaproponowano mi, na użytek „wrocławskiego" numeru „Glissanda", napisanie tekstu o Skalpelu. Zgodziłem się chętnie, chociaż odnośnie tej muzyki mam dość mieszane odczucia. Tak czy inaczej, mój nieco niepewny głos, będący wyrazem tych odczuć, może być coś wart. Apologetów Skalpela (często bezkrytycznych, o czym zaraz) nigdy nie brakowało, przynajmniej od czasu, kiedy zrobiło się wokół niego głośno. Swego czasu o wrocławianach pisały poważne ogólnopolskie tygodniki, przeważnie w entuzjastycznym tonie. Dokładanie do tej lawiny entuzjazmu własnych kamyków po blisko trzech latach od ukazania się debiutanckiego *Skalpela* nie miałoby większego sensu. Z drugiej strony nie widzę też sensu w pisaniu o czymś, co z gruntu uważam za słabe. Krótko mówiąc, z pewnymi zastrzeżeniami przychylałbym się do zdania Maćka Sienkiewicza z „Fluidu", który nazwał kiedyś artystyczne założenia Skalpela „filozofią cienką, aczkolwiek skuteczną".

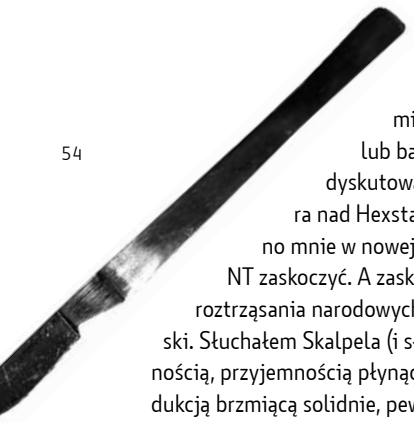
Najogólniej rzecz biorąc, moje mieszane odczucia dotyczą dwóch spraw – po pierwsze, muzyki jako takiej, po drugie, jej recepcji, czyli, innymi słowy, całej otoczki, jaka się wokół Skalpela zdążyła wytworzyć. Charakterystyczne, że zanim dowiedziałem się czegokolwiek bliżej na temat muzyki robionej przez panów Cichego i Pudło, wraz z samą nazwą „Skalpel" doleciała mnie od razu nazwa pewnej londyńskiej wytwórni. Myślę, że nie jestem tu wyjątkiem. Nie miałem też okazji czytać recenzji żadnej z dwu ostatnich płyt wrocławskiego duetu, która nie nawiązywałaby w początkowych słowach do tematu „pierwszych Polaków w Ninja Tune". I tak muzyka, jakakolwiek by była, przestaje się bronić sama – zaczynają bronić jej autorytety: DJ Vadim (który, *nota bene*, polecił Skalpela NT), Cinematic Orchestra, Amon Tobin i cała reszta, włączając moje ulubione i średnio pasujące do reszty towarzystwa Jaga Jazzist.

I tu, jeśli chwilę się zastanowić, dotykamy ciekawego paradoksu. W Polsce Skalpel postrzegany jest przez pryzmat swojej przynależności do renomowanej „stajni", innymi słowy jako jedni z niewielu polskich artystów, którzy grają „tak, jak się gra na Zachodzie". Zachód, siłą rzeczy, patrzy na całą sprawę inaczej. W tytule użyłem celowo ironicznie cytatu ze oficjalnej strony Ninja Tune. Oczywiście nie jest tak, że „nieważne, skąd jesteś". Przeciwnie. Fakt, że panowie są z Polski, że wykorzystują sample ze starych polskich płyt jazzowych (z czasów, kiedy można było mówić o „polskiej szkole" jazzu, co nie jest bez znaczenia), że w kawałku o symptomatycznym tytule *Theme from Behind the Curtain* pojawiają się mówione wstawki po polsku, podkreślany jest przez brytyjskiego wydawcę wyjątkowo wyraźnie. W tym sensie marketingowa formuła „Teraz Polska" okazała się rzeczywiście skuteczna. Tutaj należy się jeszcze mały cytat, żeby nie było wątpliwości, w jaki sposób Ninja Tune zachwala swój nowy nabytek. Otóż materiał, który posłużył Skalpelowi za tworzywo, to (według wydawcy) w dużej mierze „semi-illegal samizdat recordings made when the Communists thought that jazz could bring down the state„. Wszystko to niby prawda, ale budowanie wizerunku grupy na okoliczności, że coś kiedyś było źle widziane przez jakichś komunistów gdzieś we wschodniej Europie sprowadza wysiłek zdolnych producentów do poziomu lokalnej ciekawostki. Oczywiście jeżeli ktoś poważnie dzieli muzykę na *legal, semi-illegal* i *illegal* zamiast na dobrą i złą, to jego sprawa.

Jeszcze mała dygresja, bo problem jest szerszy, a przypadek Skalpela dobrze to ilustruje. Wracamy na stronę londyńskiej wytwórni – w opisie pierwszej płyty wrocławian padają tam dwa nazwiska, które w odczuciu autora mogą coś zachodniemu czytelnikowi mówić: jak nietrudno się domyślić, są to nazwiska Michała Urbaniaka i Krzysztofa Komedy. O pierwszym dowiadujemy się dokładnie tyle, że jako jedyny skrzypek w historii grał z Milesem, o drugim z kolei, że skomponował muzykę do filmu Polańskiego. Na temat wkładu obu panów w rozwój jazzu w Polsce, chociażby znaczenia płyty *Astigmatic* nie ma ani słowa. Trudno wymagać, żeby zagraniczny odbiorca strawił Skalpela razem z całym „krajowym" kontekstem, ale skoro wydawca próbuje robić z tego kontekstu atut, to należałoby oczekiwać, że wyjdzie poza poziom anegdotki. Nic z tego.

Można postawić zarzut, że wizerunek wrocławskiego duetu za granicą próbuję rekonstruować na podstawie tego tylko, co piszą na ich temat niektórzy recenzenci i sam wydawca. Rzecz jasna, pozostaje mieć nadzieję, że szerokie rzesze odbiorców zadowalają się samą muzyką i nic sobie nie robią z pochodzenia artystów i z tego, gdzie i kiedy rządzili komuniści. A muzyka Skalpela zasługuje na takie potraktowanie – to jest poważna liga. *It ain't where ya from...* Więc trochę o samej muzyce. Upraszczając: to, co panowie prezentują na płytach (bo podczas setów grywają różne rzeczy, z kawałkami Mahavishnu Orchestra i Billy'ego Cobhama włącznie), trafia zasadniczo do dwóch grup odbiorców. Daje się to wyczuć np. w reakcjach na forach internetowych. Jedna grupa to ludzie słuchający głównie jazzu, co prawda raczej nie konserwatyści, ale mający do czynienia z elektroniką i „nowymi brzmieniami" tylko o tyle, o ile te ocierają się właśnie o jazz. Druga to już słuchacze szeroko pojętej elektroniki. To właśnie ci drudzy częściej (i trafniej) zwracają uwagę na produkcję, didżejską technikę, dobór sampli, precyzję itp. Potrafią lepiej „ustawić" Skalpela na tle reszty sceny, wskazać podobieństwa, inspiracje w warstwie technicznej i koncepcyjnej. Są też bardziej od „jazzowej" publiki wyczuleni na plagiat, wtórność, a to między innymi dlatego, że ta ostatnia (publika, nie wtórność), choć nie zawsze się do tego przyzna, ma tendencje do traktowania ogółu muzyki spod znaku *cut'n'paste* jako pewnej formy plagiatu.

Tyle ogólniki. Osobista refleksja jest taka: chociaż sam siebie zaliczyłbym raczej do pierwszej grupy, to mój odbiór muzyki Skalpela, nota bene zbliżony do tego, co zasłyszałem od osób lepiej zorientowanych w niuansach takich brzmień, da się streścić następująco:



kawał solidnej, ale bardzo zachowawczej produkcji. Sytuacja o tyle dziwna, że mój stopień obeznania z klimatami Ninja Tune pozwala mi wyłącznie na żywienie pewnych mniej lub bardziej ugruntowanych opinii, a nie na dyskutowanie do świtu nad wyższością Herbalisera nad Hexstatic. Na zdrowy rozum zatem coś powinno mnie w nowej (pozostajemy w roku 2004) produkcji NT zaskoczyć. A zaskoczyło mnie głównie to – wracamy do roztrząsania narodowych kompleksów – że wykonawcy są z Polski. Słuchałem Skalpela (i słucham do dziś) z prawdziwą przyjemnością, przyjemnością płynącą przede wszystkim z obcowania z produkcją brzmiącą solidnie, pewnie, bez silenia się nie wiadomo na co, dobrze zaaranżowaną, nie pozbawioną miłych smaczków. Nie miałem natomiast ani przez moment wrażenia, że mam do czynienia z czymś na wskroś oryginalnym, wyłączając oczywiście „polskie" akcenty. Tu znów narzuca mi się dygresja – istnieje taki specjalny gatunek recenzji, czasem w podobnym tonie pisze się o płytach z ECM. Recenzje te brzmią mniej więcej tak: „pomijając to i owo, jest to typowa produkcja (tu wstawić nazwę wytwórni, względnie nazwisko producenta), której nie poleciłbym nikomu poza fanami tego typu brzmienia". Wzdragam się przed napisaniem czegoś podobnego, ale nie mogłem pozbyć się wrażenia, że jest to produkcja w jakimś sensie dedykowana sympatykom The Cinematic Orchestra czy Bonobo. To jeszcze nie to samo, co robienie czegoś „pod publikę", ale...

Co ciekawe, te uwagi w jeszcze większym stopniu odnosiłyby się do *Konfusion* niż do *Skalpela*. Na pierwszej płycie pojawiają się często rytmy duszne, gęste, lekko przeładowane. Tu i ówdzie jakieś konga, sporo ostro brzmiących, syczących blach. Całe dłuższe przejścia bębnów, starannie posklejane kawałek po kawałku, burzą transowy, miejscami senny klimat. W pierwszym odruchu wziąłem to za przejaw braku umiaru, typowy grzech początkującego, próbę „zużycia" naraz wszystkich dobrych sampli, jakie artyści mieli pod ręką. W myślach cały czas porównywałem Skalpelowe beaty z imponującą oszczędnością, jaką wykazuje się czasem np. wspomniana już kilkukrotnie The Cinematic Orchestra, gdzie żywy bębniarz potrafi przez pięć minut grać w kółko dokładnie to samo, ale gra tak, że jakoś to nie nudzi. A tutaj... Potem zaczęły mi się tę gęste faktury i hałaśliwie brzmiące próbki bębnów nawet podobać, a słysząc, że rzecz jest zrobiona porządnie, że aranżacje rządzą się jakąś logiką, wycofałem się z wcześniejszych oskarżeń. Widać, tak to miało brzmieć. Liczyłem, że z takiego podejścia do grania wyłoni się jakiś bardziej rozpoznawalny styl, którego nie będzie można już skwitować sakramentalnym: „typowa produkcja Nina Tune, tylko dla fanów takich klimatów".

Konfusion w stosunku do poprzedniczki zarazem cieszy i rozczarowuje. Cieszy, bo brzmi dojrzalej, pełniej, zarazem oszczędniej. Zniknęły różne wstawki, „gadane" i instrumentalne, które na *Skalpelu* szatkowały prawie wszystkie utwory. Druga płyta okazuje się pod tym względem bardziej „muzyczna", stonowana. Jeśli chodzi o poziom produkcji, jest to na pewno górna półka. Niestety, płyta jest na tyle wypieszczona, że straciła większość indywidualnych cech. Wydawca nie może już dłużej korzystać z nośnego hasła „polskiego undergroundu" i czarować słuchaczy postkomunistyczną egzotyką. Zamiast tego próbuje prowokować, pisząc, że Skalpel w swej ojczyźnie zaliczany jest do grona *celebrities*, co ma jednoznacznie sugerować wyższość gustu Polaków nad gustem Brytyjczyków. Gdyby menedżerowie z NT zobaczyli, jak prezentują się polskie *celebrities*, mogliby w tę wyższość zwątpić.

Reasumując: obecność Polaków w renomowanych, a jednocześnie uznawanych w jakimś tam stopniu za nowatorskie wytwórniach martwić może tylko sfrustrowanych kolegów z branży. Gorzej, że polska scena ogranicza się na razie do wypuszczania produktów, które pasują do ustalonego wcześniej wizerunku labelu i tego się stara trzymać. Oczywiście nie jest to „kopiowanie", tylko „nadążanie za trendami" – i akurat w przypadku Skalpela to rozróżnienie nie zabrzmi ironicznie. Wszyscy natomiast życzylibyśmy sobie, żeby rodzimi artyści byli w stanie na równi z zagranicą budować wizerunek Ninja Tune i podobnych stajni, a nie tylko wspierać pewne status quo, nawet jeśli robią to zaskakująco dobrze. Skalpel rokuje w tej materii mimo wszystko optymistycznie, biorąc pod uwagę fakt, że w naszym kraju przepowiada się murowaną klęskę na rynkach zagranicznych każdej płycie, na której – nie daj Boże – pada choć słowo po polsku.

Tomasz Grajkowski

www.jazzklubRURA.art.pl

20.05 Ken Vandermark/Pandelis Karayorgis

23.05 Henryk Miśkiewicz „Full Drive 2”

25.05 Evolution – premiera nowego projektu

30.05-01.06 Mik.Musik.!. Festival

i wielu innych…

Jacek Plewicki

W konfrontacji sukcesu z niezależnością zwycięża L.U.C

Wrocławski Kanał Audytywny jest obecnie jednym z najpopularniejszych polskich zespołów prezentujących muzykę określaną jako „alternatywna", co otwarło przed jego członkami możliwości dalszego, spokojnego rozwijania swoich konceptów w ramach rynku, ale poza głównymi trendami. Jego założyciel i główny producent – L.U.C (czyt. „el-u-ce") to artysta, na którego warto zwrócić uwagę przede wszystkim z powodu twórczego nonkonformizmu, który udało mu się go zachować przez lata, pomimo sukcesu, jaki jednakowoż osiągnął.

Od 2003 roku ukazały się cztery płyty, na których utrwalił się muzyczny język L.U.C , jednak dopiero ostatni solowy longplay mógł w pełni oddać to, co ma on do powiedzenia. Wcześniej – kolejno od *Spasoasekuracji* (demo 2005) przez *Płytę skirtotymiczną* (Mtj Agencja Artystyczna 2004) po *Neurofotoreceptoreplotykę jako magię bytu* (2.47 Records 2005), twórca ten ograniczył się do działania w ramach Kanału Audytywnego. Początkowo zabawa kilku przypadkowych ludzi stała się finalnie jedną z twarzy polskiego trip-hopu i nu jazzu (jakkolwiek to nazwać).

Pomimo fatum, jakie ciąży na terminie „młody polski twórca", w przypadku L.U.C jest ono całkowicie na miejscu, gdyż jego karierę charakteryzuje ciągłe poszukiwanie nowych dróg, terenów, na których można znaleźć „specyficzny tunel porozumienia" (tj. Kanał Audytywny). Jego działanie, pomimo istnienia wybitnie ograniczonego polskiego półświatka fonograficznego, zostało dostrzeżone, dzięki czemu przełamał on trend, zgodnie z którym artysta (mimo wszystko) alternatywny nie może uzyskać sukcesu komercyjnego.

Początkowo, oczywiście nie wszystko wyglądało różowo, ale dzięki zapałowi i zmysłowi organizacyjnemu L.U.C Kanał osiągnął rozgłos pomimo porażki, jaką była *Spasoasekuracja*. Z uwagi na „braki techniczne" i niski nakład niewiele osób w ogóle o niej usłyszało, ale kariera Kanału (a tym samym L.U.C) została rozpoczęta.

Wydanie *Płyty skirtotymicznej* (2004) zbiegło się w czasie z wydaniem *Wielkiego Ciężkiego Słonia* Tworzywa Sztucznego. Albumy te są właściwie pierwszymi, którym bez wyrzutów sumienia można przyszyć łatkę „polski instrumentalny hip-hop". Pierwszy z nich – inspirowany bristolskim trip-hopem (Portishead, Massive Attack), brzmieniami z wytwórni Ninja Tune, czy acidjazzową serią płyt Jazzmatazz autorstwa Guru z duetu Gang Starr – świadczy o rozwoju artystycznym L.U.C. Było to bowiem pierwsze w pełni studyjne, profesjonalne dokonanie Kanału. Ostatecznie określa ono również kierunek działalności muzycznej L.U.C, w której pierwszorzędna staje się strona instrumentalna, pomimo hiphopowej otoczki.

Dobitnym przykładem jest ostatnia (jak na razie) płyta zespołu, czyli *Neurofotoreceptoreplotyka...* Ten dwupłytowy album to producencki pojedynek L.U.C (płyta pierwsza) i Spaso (płyta druga), odpowiedzialnego w Kanale za elektronikę i gramofony. Jak mówi ten pierwszy, jest „to swego rodzaju przejście do kolejnego etapu i stylu naszej twórczości". Na klimat albumu składają się zwłaszcza żywe instrumenty (odpowiednio przyprawione samplami, wokalem i beatboksem) – głównie podwójny bas i perkusja. Moim zdaniem jest on, jak dotychczas, największym osiągnięciem L.U.C (jeśli nie całego polskiego nu jazzu).

Nie ma tu nadętej ekspozycji indywidualności artysty (co, niestety, dotknęło ostatnio twórczość Fisza) ani zbytniego uproszczenia melodyki czy ograniczenia wyobraźni twórców; to album, który spokojnie mógł ukazać się w ramach jakiejkolwiek renomowanej wytwórni zachodniej. Co do inspiracji i koncepcji, najlepiej oddadzą ją słowa L.U.C: „Płyta opowiada o sensualnej magii świata oraz o soczystości otaczających nas zjawisk, obrazów, zapachów i dźwięków. Lirycznie mocno odbija się tu mój obecny okres życiowy – okres odkrywania na nowo fundamentalnych wartości i mechanizmów rządzących światem. Oto mój czas zafascynowania percepcją, ludzkim umysłem, a także procesami i motywami, które kierują naszym postępowaniem i bezpośrednio wiążą się z kierowaniem wybiórczej uwagi na drobne, pozornie niezauważalne elementy i detale stymulujące nas na co dzień." Taka – nienarzucająca się – stylistyka pozwala słuchaczowi na osobisty odbiór tego dzieła, pomimo iż jest ono całkowicie zindywidualizowane, zawierając w sobie własną wizję świata artysty.

Nagrany z koncertową, improwizatorską werwą, a jednocześnie z szacunkiem dla oczekującego spokoju ucha przeciętnego słuchacza, jest to album na tyle dobry, że trudno znaleźć choćby jeden, najmniejszy niuans, który naruszałby jego, dość w sumie eklektyczną, stylistykę. Połączenie żywych instrumentów, rapu i sampli wychodzi tu niezwykle udanie, przywodząc na myśl dokonania zespołów takich, jak US3, United Future Organization czy Coldcut. Pomimo tych porównań album pozostaje bardzo trudny do sklasyfikowania, utworu takiego jak *2 pokoje* (nagranego wspólnie z Rahimem z Paktofoniki) próżno szukać na jakiejkolwiek płycie. Momentami *Neurofotoreceptoreplotyka...* wydaje się być zupełnie niepowta-

rzalna, wyjątkowa. Jej fenomen potwierdzony został zarówno przez samych słuchaczy, jak i przez przemysł, który nominował tę płytę do Fryderyka 2005. W tym przypadku nie oznaczało to jednak obrazy, wydawnictwo bowiem łączy w sobie zalety muzyki alternatywnej z cechami, które musi posiadać album, aby sprostać realiom rynku – singiel nagrany z gwiazdą, długości utworów odpowiednie do radia czy MTV i sam fakt, iż jest to album hiphopowy, a zatem reprezentujący gatunek cieszący się obecnie ogromną popularnością w małym (ale 40-milionowym) kraju nad Wisłą.

Następstwem *Neurofotoreceptoreplotyki...* był solowy album L.U.C *Haelucenogenoklektyzm* (Kayax 2006), który poprzez jego wydanie pragnął zapewne dogłębnie przedstawić zagmatwanie i złożoność swojej muzycznej osobowości. Swoją imaginację zamknął bowiem w formie swoistej przypowieści, haelucenogenoklektystycznego przewodnika po labiryncie liryki L.U.C i „mieście stu mostów". W świecie dzisiejszej sztuki zagubienie w przypowieści nie jest niczym wyjątkowym. Współcześni twórcy podejmowali próby przeniesienia tego gatunku na grunt muzyki (od kompozytorów muzyki konkretnej po King Crimson), a debiutancka płyta L.U.C stara się oddać styl przypowieści w języku polskiego hip-hopu. Pierwsza solowa płyta lidera Kanału Audytywnego to concept album zanurzony we wrocławsko-narkotycznej atmosferze, utrzymujący się przez cały czas swojego trwania w jednym klimacie, pełnym onirycznych niejasności i złożonej symboliki. To właśnie w tym sosie zdarzyło mi się zagubić, zresztą prawdopodobnie zgodnie z intencją autora. Płyta jest skokiem na główkę wprost do wyobraźni artysty. Ze wszystkimi tego konsekwencjami.

Mamy do czynienia z daniem niezwykle kunsztownie przyprawionym (od opakowania po produkcję poszczególnych utworów), a dbałość artysty o szczegóły robi wrażenie. Przy tworzeniu tego krążka twórcę wsparli między innymi Andrzej Smolik, Leszek Możdżer, Igor Pudło z duetu Skalpel czy Rahim z Paktofoniki. Komercyjny sukces albumu *Neurofotoreceptoreplotyka...* przyniósł L.U.C szersze możliwości produkcyjne, nie przełożyło to się jednak na zmianę stylu artysty. Przeciwnie – solowa płyta L.U.C utrzymana jest w podobnej rytmice i stylistyce. W większym stopniu postawiono tu jednak na rap, przypominający akcentowaniem i rymami lirykę Kalibra 44 czy Paktofoniki. I właśnie tutaj tkwi jeden z mankamentów *Haelucenogenoklektyzmu*. Wydaje on się dosyć chaotycznym złożeniem stylów różnych twórców w ramach hiphopowej konwencji, sam w sobie wnosi mniej do polskiej sceny niż w przypadku *Neurofotoreceptoreplotyki...*

Jednakże jest przy tym oparty na konwencji konsekwentnej, bardzo spokojnej i „otwartej na słuchacza". Zagubienie, o którym pisałem, wynika nie tyle z nieudolności twórcy (bo tej u L.U.C zwyczajnie nie ma), ile właśnie z niezrozumienia niektórych rozwiązań zawartych na płycie. Dosyć irytujące skity (krótkie, niemuzyczne przerywniki, charakterystyczne dla hip-hopowych concept albumów) czy chwilami monotonne ciągi świadomości L.U.C wydawały mi się czasami niepotrzebne. Jednocześnie melodyjne podkłady oraz beaty prezentują się znakomicie (jak na przykład w trzynastym utworze – *Opowieści żołądkowe*), rekompensując braki w liryce czy niejasną konwencję.

Konwencja ta jest podzielona w kilku miejscach – na Dzień Pierwszy i Dzień Drugi, na kompozycje przed utworem *Ciszą* i po nim. Podział ten jest tym, co nazwać można „haelucenogenoklektyzmem". W kilku miejscach wchodzimy więc na ryzykowny grunt interpretacji, na którą – z uwagi na raczej spokojną i relaksującą stylistykę – odbiorca (w tym przypadku jestem to ja) nie ma ochoty. Nie można bowiem jednocześnie wymagać od słuchacza skupienia i poddania się klimatowi albumu.

Podsumowując dotychczasową działalność L.U.C, warto jest skupić się nie tyle na samej jego dyskografii, ile na perspektywach, jakie przed muzykiem tym się otwarły. Nie tworzy on niezależnego hip-hopu, jak na polskie warunki, nie stara się też osiągnąć naprawdę światowego poziomu, odpowiadającego stylowi wytwórni Ninja Tune czy Mo Wax, dąży natomiast do podtrzymania umiejętności i talentu. Wydaje się, iż po sukcesie Skalpela doczekaliśmy się kolejnego polskiego artysty, który odnalazł własną koncepcję na tworzenie kolejnych albumów na przyzwoitym poziomie i we własnym, niewymuszonym języku. Czyli twórcy, który ani całkowicie nie sprzeda się rynkowi, ani nie zniknie zaszufladkowany jako „artysta niezależny".

Jacek Plewicki

Cytaty z wypowiedzi artysty pochodzą ze strony www.2-47records.com. Zapraszam do odwiedzenia również stron www.kanalaudytywny.com i www.eluce.pl.

Zdjęcia z archiwum artysty.

firlej

OŚRODEK DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

MUZYKA, KTÓREJ NIE USŁYSZYSZ W ŻADNYM RADIU

Jest takie miejsce,

gdzie zatracasz się w czasie,
przenosisz się w inny wymiar,
odkrywasz to, co nie niedostrzegalne.
Stajesz się częścią atmosfery
i tworzysz ją,
dajesz się porwać zmysłom,
wpadasz w wir
nieposkromionych dźwięków...
by w końcu zanurzyć się w kontemplacji.

fot. Firlej

fot. Wiesław Jurewicz

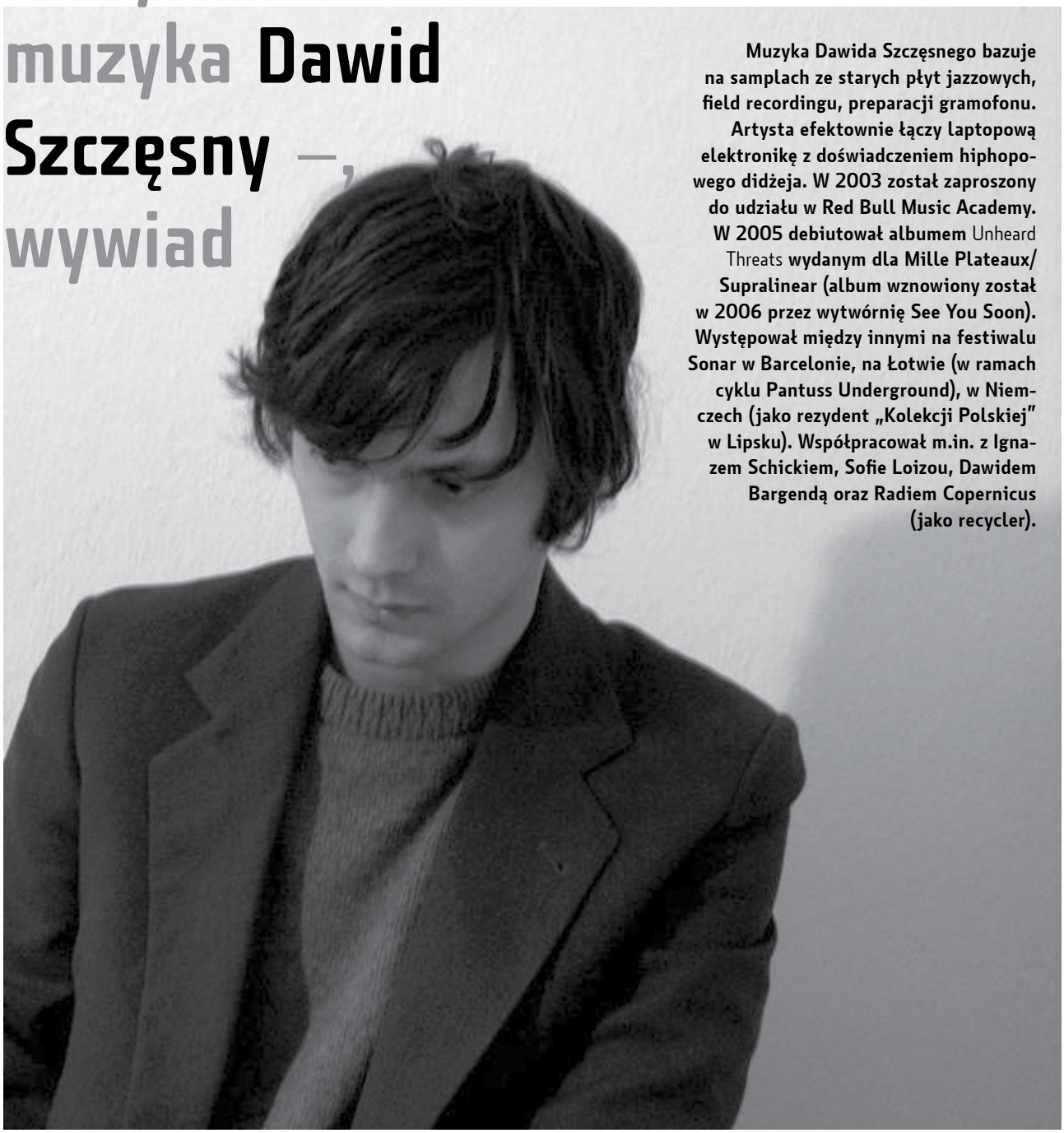
fot. Łukasz Macheta

fot. Firlej

Ośrodek Działań Artystycznych FIRLEJ
ul. Grabiszyńska 56, 53-504 Wrocław
tel./fax: (071)795 66 67
kom. 0 695 42 42 29

biuro@firlej.wroc.pl
www.firlej.wroc.pl
www.myspace.com/firlej

To tylko muzyka Dawid Szczęsny —, wywiad



Muzyka Dawida Szczęsnego bazuje na samplach ze starych płyt jazzowych, field recordingu, preparacji gramofonu. Artysta efektownie łączy laptopową elektronikę z doświadczeniem hiphopowego didżeja. W 2003 został zaproszony do udziału w Red Bull Music Academy. W 2005 debiutował albumem Unheard Threats **wydanym dla Mille Plateaux/ Supralinear (album wznowiony został w 2006 przez wytwórnię See You Soon). Występował między innymi na festiwalu Sonar w Barcelonie, na Łotwie (w ramach cyklu Pantuss Underground), w Niemczech (jako rezydent „Kolekcji Polskiej" w Lipsku). Współpracował m.in. z Ignazem Schickiem, Sofie Loizou, Dawidem Bargendą oraz Radiem Copernicus (jako recycler).**

Jan Sikorski: *Podobno kiedy trafiłeś do Mille Plateaux/Supralinear, miałeś poczucie, że trochę tam nie pasujesz. Czy dlatego, że to wytwórnie wydające muzykę, której towarzyszy gruba otoczka teorii?*

Dawid Szczęsny: Nie tyle z powodu grubej otoczki teorii, co dlatego, że te teorie nie miały zbyt wiele wspólnego z moją muzyką. Zresztą do pierwszego wydania *Unheard Threats* dołączono pseudofilozoficzną notkę niemającą żadnego związku z treścią płyty (właściwie z filozofią Deleuze'a też, ale to już w ogóle inna historia). W świecie elektroniki coraz częściej spotykam się ostatnio z dorabianiem filozofii do muzyki, która jest już gotowa. Zostałem na przykład poproszony o skomponowanie utworu na jakąś kompilację, i dwa miesiące po jego oddaniu okazało się, że to płyta konceptualna z dołączonym do niej manifestem, pod którym mam się podpisać. Bzdura.

Nie zrozum mnie źle – nie mam nic przeciwko filozofii w muzyce, uważam tylko że nie można na siłę podpinać muzyki pod coś, z czego artysta tworząc muzykę, nie zdawał sobie sprawy.

JS: *Twoja muzyka powstaje w wyniku operacji na materiale konkretnym – samplach itp. Czy jest to wynikiem jakiejś filozofii twórczej, czy po prostu wynika z twojego „zaplecza" hiphopowca? Czy nie kusi cię by oprzeć się na dźwiękach będących wynikiem syntezy?*

DS: Faktycznie, praca z samplami jest dla mnie czymś naturalnym i pewnie wynika z hip-hopu. Moja filozofia twórcza to filozofia producenta hiphopowego – polega na szukaniu sampli, których nikt nigdy nie użył. Dlatego właśnie nie lubię odpowiadać na pytania o to, w jaki sposób powstają moje płyty, bo to trochę tak jakby wypowiadać się o tym, „jak się gra na gitarze". To tylko muzyka. Nie realizowałem dotychczas zapędów filozoficznych w muzyce,

przynajmniej nie w tej, którą wydałem. Jeżeli przy kolejnej płycie coś się w tej kwestii zmieni, to będę o tym głośno mówił. A możliwe, że się zmieni, bo dzięki studiom jestem z filozofią muzyki dość na bieżąco.

Co do syntezatorów – nigdy nie twierdziłem że będę używał TYLKO sampli, nie wiem co będę robił za dwa lata. Jest bardzo dużo instrumentów, które chcę wypróbować, i na pewno nie będę przez całe życie robił muzyki tak, jak ją robię teraz. Mam na oku kilka instrumentów, które w niedalekiej przyszłości na pewno kupię i prędzej czy później zaczną się pojawiać w mojej muzyce.

JS: *Zaryzykowałbym twierdzenie, że wypracowałeś rozpoznawalny styl. Czy czujesz, że rozwijasz się w jakimś konkretnym kierunku, czy po prostu robisz to, co w danej chwili cię zainteresuje?*
DS: Nigdy nie analizowałem procesu mojego rozwoju, może powinien to zrobić ktoś, kto patrzy na to z zewnątrz. Na pewno czuję, że każda kolejna rzecz, którą robię, jest lepsza i bardziej przemyślana, ale to chyba normalne. Raczej nie jest tak, że robię to, co w tej chwili mnie interesuje – nie jestem na tyle wszechstronny, by móc nagle np. zacząć grać free jazz, bo mam taki kaprys.

Raczej konsekwentnie dokładam klocki do tego, od czego zacząłem. Uważam, że chcąc robić coś dobrze, trzeba skupić się tylko na tym. Nie wiem, w którą stronę to wszystko pójdzie, ale traktuje muzykę dość technicznie, warsztatowo. Lubię np. dla ćwiczenia robić utwory w konkretnym stylu, to bardzo rozwijające. Staram się pracować w konkretnych godzinach, organizuję sobie dni właśnie pod kątem zajmowania się muzyką. Nikt nie musi słyszeć wszystkiego, co robię, ale ważne jest dla mnie, żeby pisać jak najwięcej. Od czasu, kiedy nagrałem *Drafts*, minęły prawie dwa lata, i choć od tego czasu nie zrobiłem niczego, co chciałbym wydać, nie znaczy to, że nie pracuję.

JS: *Z tego, co przeczytałem na okładce* Unheard Threats, *wnioskuję, że pracujesz nad utworami dość szybko. Czy to prawda? Jeśli tak, to czy jest to w jakimś stopniu wynik doświadczenia improwizatorskiego, czy po prostu świadectwo dobrego opanowania warsztatu?*
DS: To kwestia tego mojego sposobu pracy. Tak jak mówiłem, staram się codziennie szukać pomysłów, ale rzeczy, które wydawałem, powstawały zwykle podczas jednej intensywnej sesji. Zazwyczaj zaczynam pracować nad albumem dopiero wtedy, kiedy mniej więcej wiem, co chcę osiągnąć, mam jakiś plan. I siedzę nad tym dość intensywnie przez kilka tygodni. *Unheard Threats* powstała – z tego co pamiętam – w miesiąc, płyta *Drafts* też.

Więc chyba nie jest to kwestia doświadczenia improwizatorskiego ani warsztatu, tylko pewnego rodzaju... dyscypliny. Wyznaczam sobie czas na pracę, i pracuję choćby mi się nawet nie chciało.

JS: *Przyznajesz się do inspiracji współczesnymi kompozytorami. Jaki wpływ miała na ciebie ich muzyka? Czy fascynuje cię bardziej brzmienie (np. jako źródło sampli), czy same metody kompozytorskie?*
DS: Trudno określić, jaki wpływ ma na mnie muzyka współczesna. I chyba nie potrafię też powiedzieć, czy bardziej interesuje mnie brzmienie, czy metody kompozytorskie. To zależy od kompozytorów i utworów. Czasami zafrapuje mnie jedno, czasami drugie. Co do samplowania – staram się nie samplować rzeczy oczywistych.

Zainteresowanie muzyką poważną wynika raczej z fascynacji muzyką w ogóle. Nie uważam za dziwne tego, że słucham jednocześnie Jamesa Browna i Arnolda Schönberga. Bardzo mnie dziwi, że ludzie oczekują od muzyków, żeby słuchali takiej muzyki, jaką sami grają. Raz zdarzyła mi się nawet zabawna sytuacja, kiedy dziennikarz radiowy próbował mnie przekonać do muzyki, której nie lubię, ale była ponoć podobna do mojej. Więc uważam, że robienie z tego jakiejś afery jest niepotrzebne. Pewnie większość muzyków słucha innej muzyki niż ta, którą sami robią na co dzień. Ile można?

JS: *„Te utwory opowiadają historię, którą chciałem zostawić wyobraźni słuchacza", powiedziałeś kiedyś o* Unheard Threats. *Z drugiej strony Twoja muzyka zdaje się uciekać przed narracyjnym pojmowaniem czasu – mam wrażenie, że przekazuje raczej statyczne obrazy. W jaki sposób postrzegasz czas w swoich utworach?*
DS: Miałem na myśli to, że w mojej muzyce nie ma konkretnych znaczeń. Albo inaczej, że nie chciałbym narzucać żadnych interpretacji. Między innymi dlatego na płycie *Drafts* nie ma tytułów utworów, tylko kolejne numery.

Masz rację, że płyty które dotychczas wydałem są dość „statyczne", wszystko dzieje się powoli. Jednak stopniowo staram się od tego odchodzić. Na nowej płycie nadal pojawiają się loopy, ale utwory są bardzo krótkie, wiele z nich trwa jedną, dwie minuty. W materiale, nad którymi obecnie pracuję, właściwie nie ma już loopów, staram się nie „marnować" czasu – formuła długich, zapętlonych sekwencji już mnie znudziła.

Tak na marginesie, Twoje wrażenie „statycznych" obrazów wcale nie wyklucza tego, że płyta jako całość może opowiadać historię.

JS: *Czy lubisz remiksować utwory innych wykonawców? Na ile praca nad remiksem różni się od pracy nad twoim utworem – czy starasz się zachować charakter oryginału, czy na jego bazie stworzyć własną wizję?*
DS: Nie lubię zajmować się remiksami. Zrobiłem ich w życiu tylko kilka, które tak różniły się od wersji oryginalnych, że w końcu nie ukazały się na płytach. Są też takie, które wydano, ale nigdy nie dostałem egzemplarzy. Robienie remiksów kojarzy mi się źle, i w większości przypadków było to dla mnie stratą czasu i energii.

JS: *Współpracowałeś z wieloma artystami – czy te kooperacje miały charakter jednorazowy, czy planujesz jakiś większy projekt?*
DS: Zagraliśmy trochę koncertów z Ignazem Schickiem – wszystkie zostały zarejestrowane. Mamy też kilka godzin nagrań improwizacji w studiu. Chcemy z tego materiału złożyć album. To jest mój jedyny projekt tego typu, który chciałbym kontynuować. Poza tym skończyłem minialbum z raperem z grupy Shadowhuntaz – NonGenetic. Płyta powinna ukazać się w połowie tego roku. Co z tego wyniknie, zobaczymy. Nie angażuję się w zbyt wiele projektów, bo nie lubię pracować w studiu z innymi ludźmi. Z Ignazem jest inaczej, bo po prostu wchodzimy i gramy, nie tracimy czasu na planowanie czegokolwiek. Dogadujemy się bez słów.

JS: *Jak ci się gra z kimś jeszcze na scenie? Czy w takiej sytuacji wolisz improwizować, czy grać wcześniej przygotowane utwory?*
DS: Zdecydowanie wolę improwizować. Na improwizowanych koncertach wszystko jest jasne – albo zrozumiem się z innym muzykiem, albo nie.

JS: *Czy wciąż występujesz jako DJ?*
DS: Tak, ostatnio zdarza mi się to coraz częściej, zresztą najlepiej się czuję jako hiphopowy didżej.

JS: *Jak myślisz, z czego to wynika? Jakie widzisz różnicę miedzy graniem jako didżej a występem live? Czego w obu przypadkach oczekujesz od siebie i publiczności?*

DS: Granie jako didżej jest po prostu dobrą zabawą. Czasami męczy mnie całe to „awangardowe" środowisko, to, że wszyscy są bardzo poważni i wszystko analizują. Jako didżej po prostu puszczam ulubione piosenki i to jest bardzo odprężające – szczególnie po koncertach w galeriach itp.

JS: *Wszyscy DJ-e hiphopowi, jakich poznałem, byli mocno osadzeni w pewnym kontekście społeczno-towarzyskim. Z tego, co wiem o tobie (a wiem ciągle niewiele), wyłania mi się raczej obraz samotnika-indywidualisty. Na ile jest on prawdziwy? I jaką pozycję zajmujesz wobec kultury/subkultury hiphopowej?*

DS: Jasne, że hiphopowi didżeje obracają się w kręgu hiphopowców, ale – podobnie – muzycy elektroniczni siedzą w swoim kręgu, jazzowi w swoim itd. To nie jest tak, że jestem typem samotnika-indywidualisty, bo to brzmi jak jakieś romantyczne bzdury. Po prostu bardziej od jakichkolwiek środowisk (subkultur) interesuje mnie muzyka.

Nie do końca jest też prawdą, że hiphopowcy nie są otwarci – to odnosi się do obu stron. Najlepszy przykład to turntablizm – hiphopowi gramofoniści uważają Otomo Yoshihide za bzdurę, z kolei ci „eksperymentalni" sądzą, że hiphopowy turntablizm to jedynie wyćwiczone sztuczki (wiem, że bardzo uogólniam – oczywiście NIE WSZYSCY tak myślą). Moim zdaniem jedni od drugich mogliby się wiele nauczyć. Słyszałem zresztą o wspólnym improwizowanym koncercie Martina Tétreault i Kida Koali. Podobno był to bardzo dobry koncert!.

To, że ludzie zamykają się w swojej dziedzinie, jest chyba normalne i – moim zdaniem – dobre, bo to generuje te skrajności. Najlepszy hip-hop robią dzieciaki z Brooklynu (przepraszam, że znowu posługuję się stereotypem), a nie wykształceni studenci szkół muzycznych. Nie tracą czasu na jakąś poważną klasykę, tylko robią swoje i rozwijają własną dziedzinę. I bardzo dobrze. Bo od czasu do czasu pojawi się w tym wszystkim ktoś taki, jak np. Mike Patton, który wprowadzi dużo zamieszania i zrobi jakąś małą rewolucję. Tylko gdyby każdy był Mikiem Pattonem, to nie byłoby ciekawe. Najpierw potrzebni są metalowcy, hiphopowcy, kompozytorzy itd. Najpierw są właśnie te skrajności.

Wywiad przeprowadził **Jan Sikorski** drogą elektroniczną w kwietniu 2007.

Tekst autoryzowany.

Bogumił Paszkiewicz

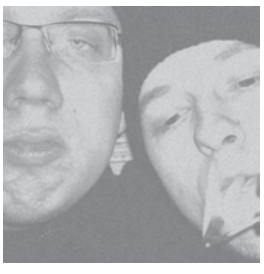
Poza mainstreamem

Wrocław nie jest dużym miastem, zaledwie nieco ponad 600 tysięcy mieszkańców. Niewątpliwe ich liczbę zasilają studenci, których jest więcej niż Polaków w Londynie. W zasadzie Wrocław jest także tyglem kulturowym (tyle że mniejszym), w którym przejawów zainteresowania przestrzenią estetyki dźwiękowej jest tak wiele, że festiwal młodych artystów mieszkających w tym mieście trwałby długo.

Spoglądając na obraz muzyki z perspektywy uczestnika miejskich muzycznych wydarzeń alternatywnych, od razu zauważy się kilka postaci, które zasługują na baczniejszą uwagę. Człowiekiem, który w dziedzinie sztuki cyfrowej wiedzie prym wśród dźwiękowych estetów, jest **Dawid Szczęsny** (z pochodzenia legniczanin). Jego wrażliwość pozwala tworzyć tak delikatne konstrukcje dźwiękowe, że swoimi kompozycjami mógłby zawstydzić niejednego wyjadacza nie tylko spoza miasta, ale i kraju. Zaczynał w wieku 15 lat, zainteresowany hip-hopem, by przez blendy będące połączeniem np. rocka z hip-hopem dojść do wniosku, że nadszedł czas na własne komponowanie, którego wynikiem była niezmiernie ciepła, ambientowa *Unheard Threats*, wydana w legendarnej Mille Plateaux. Warto przyjrzeć się temu twórcy uważniej, nie dlatego że grał na festiwalu Sonar czy był na dwutygodniowych warsztatach muzycznych w afrykańskim Kapsztadzie, ale dlatego, że Dawid, który całą przyszłość ma jeszcze przed sobą, przedstawia swoją wyobraźnię szeroki wachlarz płaszczyzn percepcyjnych [por. wywiad Jana Sikorskiego parę stron wcześniej – przyp. red.]. Jego śladem podaża **Tomek Bednarczyk**, który będąc jeszcze młodszym od Dawida artystą, ukazuje popową jakość dla swych kruchych zapisów. Słuchając i patrząc, jak tworzy, można odnieść wrażenie, że głównym tematem jego opowieści jest miłość. Od niedawna współprowadzi wraz z Tomaszem Bieniem własny label HomePop Rec., gdzie na zasadzie zupełnie niemarketingowego działania uwalnia się nowe produkcje.

Tomasz Bednarczyk

W opozycji do działań tej dwójki stoi scena dezorganizująca znaczenie kompozycyjnego zamiaru. **Vilgoć** jest postacią, która na poziomie przetwarzania głosu w hałas osiągnęła wysoki stopień porozumienia z chcącymi dokonać żywota głośnikami. Artysta rozpoczął swą drogę jako aktywny słuchacz trashpunku, by natrafić pewnego dnia na Japończyków gardzących linią melodyczną. Jest jednym z niewielu, którzy z wielką radością przesłuchują 50-płytowe wydawnictwo *merzbow*. Karierę rozpoczął w roku 1999, używając wielce zróżnicowanego, analogowego instrumentarium. Kilka koncertów, na których zaprezentował się w owym czasie, zdołało ugruntować jego pozycję wśród fanów hałasu. Po niespełna trzech latach różnorakie sytuacje sprawiły, że Vilgoć zszedł ze sceny po to, by powrócić na nią w roku 2006 z całkiem inną receptą na noise. Używając mikrofonu i kilku efektów, tworzy zjawiskowe dzieło, którego znamiennym elementem jest zachowanie sceniczne. Wijąc się jak wąż w emocjonalnej reakcji na tworzone przez siebie i „filtry" dźwięki, sprawia, że jego występy na długo zapadają w pamięć.



Krew Z Kontaktu

Kolejnym wartym odnotowania projektem jest duet **Krew Z Kontaktu**. Przygodę swą rozpoczęli w roku 2005 w efemerycznym składzie HUSH, gdzie w triu z Waldemarem Pajdą zabawiali się kabelkami, instrumentami, generatorami i radyjkiem, tworząc całkiem spójne piosenki o bitowej

podstawie. Po roku wspólnego próbowania i grania koncertów trio stało się duetem, który w coraz większym stopniu kierował się estetyką usterki. Od końca roku 2006 duet zaczął wprowadzać nowe instrumenty, jak np. spory przewód wentylacyjny rewelacyjnie oddający brzmienia wczesnego Einstürzende Neubauten (zresztą w repertuarze Krwi znajduje się cover tychże). W 2007 do projektu dołączył testowo, gitarzysta rockowy – podczas ostatnich koncertów ta nowa formuła sprawdziła się znakomicie. Krew Z Kontaktu w wolnych chwilach przygotowuje się do wydania DVD z występami.

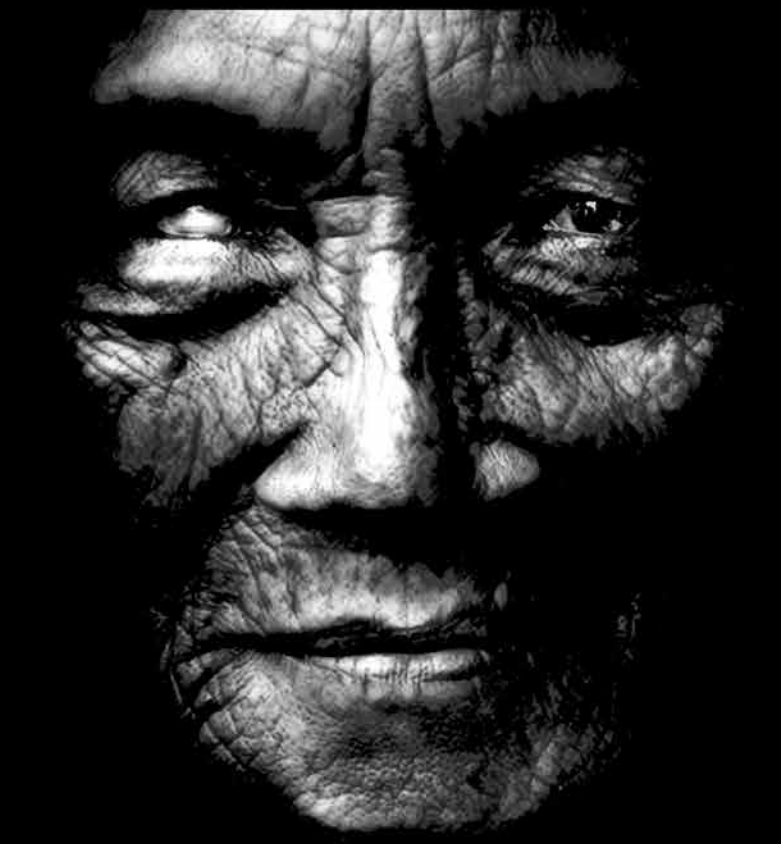
Artyści hiphopowi, których sztuka kontrastuje z pozbawionymi bitów kompozycjami, także mają swój udział w kreowaniu wizerunku miasta. Pomimo iż mówiono o wielkim boomie na ten gatunek w skali kraju, ostatnio jest ciszej i nawet wszechobecne przekonanie, że jest to najbardziej eklektyczna muzyka na świecie, nie pozwala już „tylko rapować" i cieszyć się ze sponsorowanych ubrań. Hiphopowi artyści muszą się bardziej starać, by zaistnieć wśród coraz bardziej wymagającej publiki. Wrocławskie składy, takie jak Kasta, młody Kanał Audytywny, jazzowy Skalpel czy Tymon, można spokojnie pominąć, bo wiele mniej znajdziesz w internecie na temat Roszji, Sinego czy Jota. Pierwszych dwóch pochodzi z podwrocławskich Polkowic. **Roszja** zaczynał w jednym z pierwszych zespołów hiphopowych w Polsce – Ogrodzie Alicji, ale obecnie trudno zdobyć owe nagrania… Te pierwsze, udane zresztą, próby infekowania rapem zaczęły się 90 kilometrów od stolicy Dolnego Śląska i dopiero kilka lat później, w drugiej połowie lat 90. jego pomysły wylądowały fizycznie we Wrocławiu. Po kilku nielegalach, o nieco punkowym przekazie, w roku 2002 wraz z producentem Lulkiem pojawiła się Płyta CD projektu Sfond Sqnksa pt. *Obawa przed potem*. Wydawnictwo wypełnione po brzegi funkiem i rozbudowanym językowo rapem pokazało, że ten rodzaj muzyki wcale nie musi opierać się na freestyle'u w ciemnej bramie i może pokazywać jasną stronę życia przez czerpanie przyjemności z samego słuchania. Niestety przeszła ona bez echa, a sam Roszja z Lulkiem zniknęli ze sceny na dość długi czas. Pięć lat później – czyli w roku bieżącym – zostanie uwolniona następna produkcja duetu, Roszja (tym razem jako Perkipat) odgraża się winylową edycją w limitowanym nakładzie na zasadach DIY, a ich wydawca z czasów Sfondu twierdzi, że to będzie to płyta życia Roszji. Warto zapamiętać. Na koncertach artysta pokazuje się z rzadka, może po wydanym winylu będzie go można zobaczyć na scenie.

Kolejną postacią, przez długi czas związaną z działaniami Roszji/Perkipata, jest **Siny**. Pochodząc z tego samego miasta, przez chwilę współtworzył *Ogród Alicji,* a następnie sam, jeszcze jako nastolatek, zainicjował grupę zła klasa, który to skład niczego dobrego się nie doczekał. Dopiero projekt solowy przyniósł efekty. Wydana w 2002 roku płyta CD *W siną dal* dała dowód zainteresowania Sinego muzyką gitarową. Połączenie wysokiego flow z dźwiękami NoMeansNo czy Unwound tworzy miks, o którym ciężko zapomnieć. I tak samo, jak w przypadku wcześniej opisywanego, nastąpiła cisza, którą niedługo przerwie najnowsza produkcja. W rolę producenta wcielił się artysta z Mik.Musik.! – CO (aka Kobalt), więc można spodziewać się naprawdę interesującego przedsięwzięcia dźwiękowego.

Ostatni z wyróżnionych – **Jot** – to spośród opisywanej trójki jedyny „korzenny wrocławianin", a zarazem jeden z lepszych raperów, jakich można usłyszeć na koncertach. Swe pierwsze projekty zarejestrował jako Pan Jot w okolicach 1994 roku. Kilka lat później, razem z ekipą Wrotacja wydaje klasyczne demo podparte kilkoma występami. Już w 2000 roku razem z Neonem (w składzie Snayper, Bielebny, Jot) wydaje legalnie płytę *Ostatnie takie trio*. Produkcja ta poprzedzona jest udziałem w paru składankach i masą koncertów na Dolnym Śląsku oraz innych częściach kraju. Od tamtej pory cały czas coś się dzieje, powstają mikstejpy i kolejne koncerty, ale w dalszym ciągu Jot nie może wzbić się ponad rapową rzeczywistość. Może to i lepiej, choć w przypadku tej muzyki apetyt zwykle rośnie w miarę popularności. Jot się tym nie przejmuje i cały czas powstają nowe teksty. Według wielu to właśnie on jest rozpoznawany jako czołowy reprezentant 071, a dobrze poinformowani twierdzą, że cały czas się rozwija, co przy kilkunastu latach na scenie hiphopowej nie lada komplementem jest. Póki co, cisza.

Mówiąc o muzyce rozrywkowej, nie można zapomnieć o istnieniu gatunku z rodzaju triphopowych. Z zasady pomijam w niniejszym tekście już wylansowane projekty, jednak pozwolę sobie nadmienić o **Digit-All-Love**. Zespół ma w swym składzie członków popularnej drumandbassowo-nujazzowej Miloopy, nieco mniej popularnego Fake, muzyków teatru Capitol, Filharmonii Wrocławskiej i dzierżącej mikrofon, najpopularniejszej bodaj w mieście Natalii Grosiak (m.in. Mikromusik czy nowopowstający teatralno-dźwiękowy DOM), do tego wizualizacje, za które odpowiada Toyotaka Ota (zasiedziały w mieście niezwykle przyjazny Japończyk, twórca serwisu Wroclaw Weekly Online, na którym informuje obcojęzycznych przybyszów o imprezach oraz zdaje z niektórych z nich wideorelacje). W samej muzyce odbijają się echem piosenki Massive Attack czy islandzkiego Sigur Rós, co sprawia, że ze znalezieniem odbiorców grupa nie ma kłopotów, radząc sobie zresztą ze swoimi kompozycjami całkiem nieźle. Na frekwencję nie może również narzekać zespół **Me, Myself and I**, który opierając się na minimalistyczneym instrumentarium, skupia się wokół wokali i beatboxingu. Zespół powstał w romantycznych okolicznościach podczas jam session w klubie Rura, niespełna dwa lata temu i całkiem niedawno w dość sporym klubie zabrakło na ich występ biletów. Przede wszystkim pop.

Siny



3rd przeciw wypędzeniom z kultury
~ against cultural exile ~

Brave Festival

"Zatopione Pieśni~Drowned Songs"

7-14 lipca / july 2007, Wrocław

Teatr Pieśń Kozła
zaprasza na trzecią edycję festiwalu.

W tym roku prezentujemy zatopione pieśni, zapomniane głosy, utracone dźwięki z Afryki, Europy, Azji i Australii.

W programie m.in. śpiewy polifoniczne, koncerty, spektakle, projekcje filmowe, warsztaty z artystami, panele dyskusyjne, wystawy fotografii.

Wystąpią artyści z Australii, Azerbejdżanu, Gruzji, Izraela, Maroka, Rosji, Jakucji, Syberii, Sardynii, Macedonii, Kirgizji, Uzbekistanu, Grecji, Litwy, Ukrainy, Polski.

Pokażemy filmy z Australii, Chile, Estonii, Finlandii, Holandii, Izraela, Kambodży, Rosji i Ukrainy.

To tylko niektóre wydarzenia tegorocznego festiwalu.
Szczegółowy program już wkrótce na www.bravefestival.pl

Teatr Pieśń Kozła
ul. Purkyniego 1
50-155 Wrocław
www.piesnkozla.pl

tel.:+48(0)71 341 90 37
tel./fax:+48(0)71 342 71 10
biuro@bravefestival.pl

Automaton, fot. Karol Krukowski

Na scenie gitarowej z niepokojem zauważa się tendencje spadkowe: panuje trend biesiadnego undergroundu lansowanego przez wydarzenia juwenaliowe, choć próbujących wciąż nie brakuje. Wciąż ścigająca garażowy britpop Lili Marlene raczej nie zaskakuje oryginalnością. Za to punkowa Infekcja gra całkiem sprawnie i fani punkowych jedynek są raczej zadowoleni. Hardcore'owy zespół Seven Day Lie, będący na scenie cztery lata, zdobywa sobie coraz większe grono wielbicieli, a świeża jazzcore'owa Toxicaca ma szansę, by zabłysnąć wśród ambitniejszych odbiorców. Żałować za to należy, iż zespoły takie jak All My Bliss czy Automaton praktycznie już nie istnieją. Pierwszy, nawiązujący do Pixies, stracił już chyba na dobre grunt pod nogami, zaś **Automaton** (powołany do życia przez Macieja Bończyka – ex Robotobibok, Dawida Bargendę – m.in. Kill Your TV i Saturnday oraz Jasona Flowera) choć nigdy nie zagrał żadnego koncertu, zarejestrował wyśmienitą, ponadczasową płytę, niektórym mogącą się kojarzyć choćby z Faraquet. Niedługo zresztą należy spodziewać się ukazania się nagrań z roku 2006. Jak do tej pory w gatunku rock jest to pozycja nie do przebicia, bo czasu się nie boi. Pozostaje wierzyć, że Jason Flower wróci do Polski i zespół zagra koncert.

Wspominając o zespole **Robotobibok**, jednej z najsławniejszych polskich grup pochodzących z Wrocławia, odnieść się warto także w tej pigułce do wartości jazzowych. Robotobibok, mimo iż niedawno po raz kolejny zawiesił działalność po wydaniu trzech świetnych a różnorodnych płyt (*Jogging, Instytut las, Nawyki natury*), wielu zmianach personalnych i zrezygnowaniu z wydania czwartego albumu jeszcze podczas jego nagrywania, wciąż pozostaje wielki wartością (pozostając w zgodzie z artykułem o nieznanym dla szerokiego gremium wrocławskiego undergroundu), a zainteresowany czytelnik bez problemu dotrze do informacji oraz muzyki leniwego robota [choćby w artykule Mateusza Franczaka parę stron wcześniej – przyp. red.]. Natomiast niewiele jeszcze wiadomo o projekcie, który powstał po pierwszym jego zamilknięciu, o **Mikrokolektywie** Majewski/Suchar (trąbka, perkusja, minimoog i sampler). Od 2004 roku poruszają się pomiędzy improwizacjami własnymi a dźwiękami inspirowanymi takimi tuzami, jak Don Cherry, Ed Blackwell czy Max Roach. Tworzą muzykę akustyczną, surową i minimalną. Kuba Suchar, będący niewątpliwie muzykiem, którego umiejętności i wrażliwości nie sposób zanegować, ukazuje, jak wiele można treści przekazać bez odwoływania się do technik drumandbassowych czy ekwilibrystycznych popisów jazzowych. Artur Majewski wtóruje mu opowiadaniami dętymi, w których słuchacz nie znajdzie wszakże popowojazzowych melodii do nucenia. Dodatkowa elektronika (syntezator, minimoog i sampler) stanowi niejako tło i nigdy nie wychodzi na plan pierwszy.

Dokonaniom ubiegłym Robotobiboka wtóruje **Matplaneta**, powstała w 2004 roku. Trzy lata później zespół wydał debiutancki album *Matplaneta,* którego produkcją zajął się Marcin Cichy ze Skalpela. I podobnie jak w przypadku innych wspomnianych grup, zaraz potem band się rozpadł. Pozostał dwuosobowy trzon (Dariusz Dżugan – kontrabas; Tomasz Matusiak – perkusja), który próbował sił w duecie, bez zadowalających rezultatów. Z czasem udało się stworzyć nowy, sześcioosobowy skład, w którym grają obecnie – do wspomnianych muzyków dołączyła czteroosobowa sekcja dęta (puzon, trąbka, saksofon tenorowy i altowy), m.in. Adam Pindur (eks-Robotobibok). Taki skład daje nadzieję na bardzo interesujący sekstet. Gdzieś z boku sceny offowej działa także wspomniany już **Mikromusik** z Natalią Grosiak na czele. Projekt raczej chilloutowy, ale zbierający pochlebne opinie. Obecnie zespół również się powiększył, jednak nowy skład potrzebuje jeszcze dłuższego czasu, by się zgrać – ich ostatni występ w Rurze niewielu osobom zaimponował.

Kończąc wywody o wrocławskiej muzyce, dodać muszę słów kilka o bardziej hedonistycznej odmianie muzyki. Dancefloor w stolicy Dolnego Śląska nie ma się czego wstydzić, gdy za gramofonami występuje DJ Plan (kilkanaście lat temu także animator imprez gitarowych). Jego minimalistyczne sety podczas jednej z ostatnich imprez tanecznych w klubie Droga do Mekki zebrały owacje głośne, jeśli nie głośniejsze od tych, którymi nagrodzono występującą tego samego wieczoru importowaną gwiazdę. Podobne rekomendacje od miłośników kręcenia biodrami zbiera DJ Vitek Jansky, Jot, DT (w początkach lat 90. gitarzysta niezłej hardcore'owo-wegańskiej grupy Total Schizo). Również didżeje związani z kolektywem Sitka (Amore, Data) dobrze sobie radzą, oferując muzykę nie zawsze łatwą w odbiorze, ocierającą się o minimal house. Całkiem inne stylistyki prezentują DJ Ożóg oraz DJ Pomnik (obaj z Robotaobiboka). Pierwszy miksuje muzykę popularną lat 60. i 70., tworząc shows często okraszane tańcami na stole (w wykonaniu słuchaczy), drugi proponuje łączenie alternatywnej sceny gitarowej z alternatywną sceną elektroniczną, osiągając zadawalający efekt. Warto ich wszystkich zapamiętać, gdy chciałoby się dać odpocząć jazzowi i noiserockowi.

Opisani twórcy wrocławscy stanowią tylko wycinek sceny muzycznej jednego z najbardziej rozwiniętych kulturalnie miast naszego kraju. O wielu artystach nie napisano wcale, z powodu albo postawy powszechnie szanowanej, acz znanej i/lub mainstreamowej, albo z powodów wręcz przeciwnych – twórczości mało imponującej świadomym słuchaczom.

Bogumił Paszkiewicz

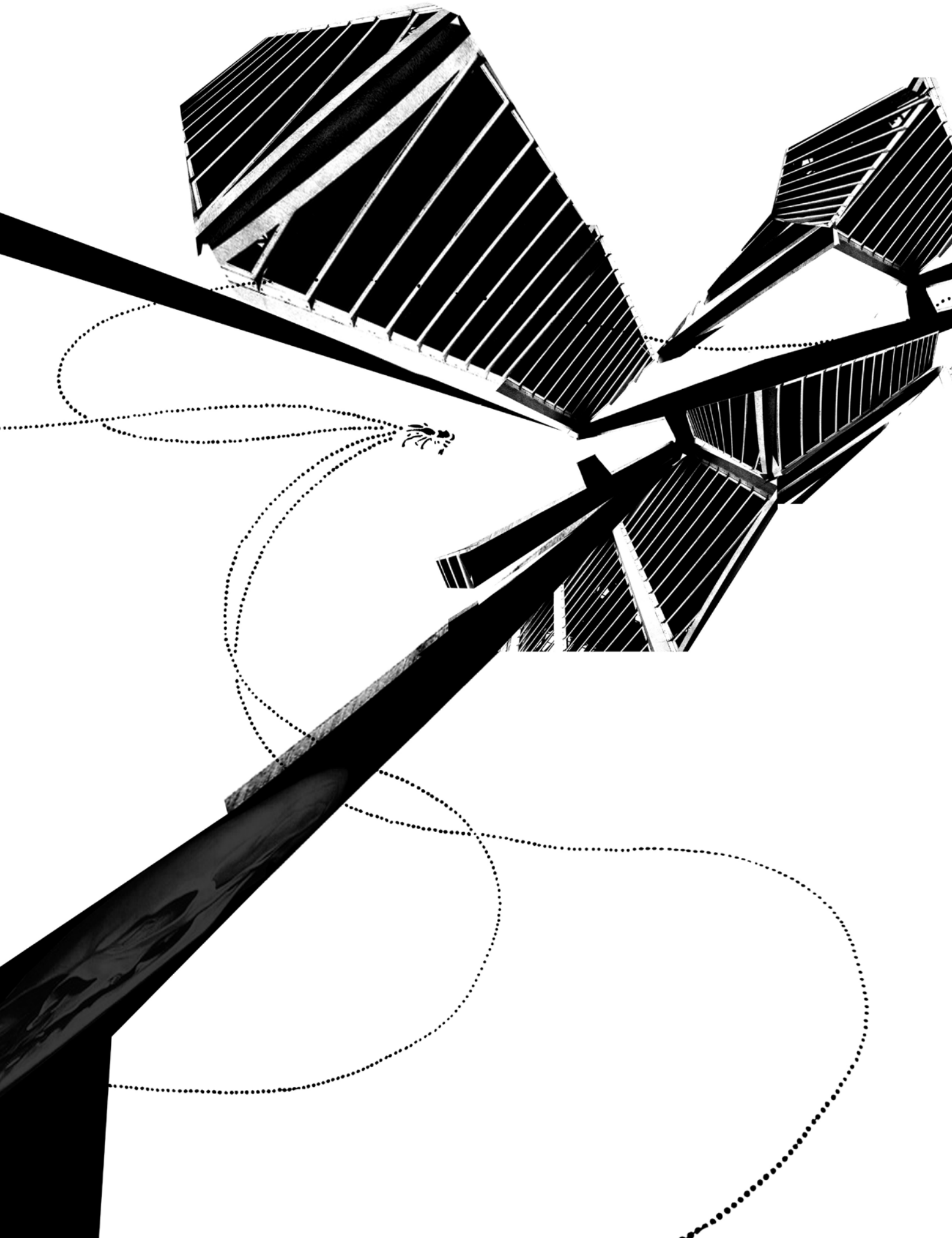
Mikrokolektyw, fot. Karol Krukowski

Kalendarium muzyczne Wrocław

Nazwa festiwalu	Organizator	Opis	Czas
Letni Festiwal Operowy	Opera Wrocławska	Prezentacja *Napoju miłosnego* Gaetano Donizettiego na Pergoli Wrocławskiej. **www.opera.wroclaw.pl**	**15–17.06.2007**
Festiwal Wrocław Non Stop	CS Impart	Wrocław Non Stop to jedyny w swoim rodzaju maraton kulturalny, podkreślający dynamizm i barwność tego miasta. Jest to wydarzenie kumulujące wszystkie rodzaje sztuki zarówno wrocławskich, polskich, jak i światowych artystów. Kilkadziesiąt wydarzeń artystycznych: koncertów, happeningów, przedstawień teatralnych, działań plastycznych i filmowych wypełnia całe miasto. **www.wroclawnonstop.pl**	**22.06–01.07.2007**
X Festiwal Muzyki Kameralnej Wieczory w Arsenale	Fundacja Wspierania Kultury Muzycznej Wrocławia „Wratislavia"	Festiwal muzyki kameralnej, którego wszystkie koncerty odbywają się na przepięknym dziedzińcu wrocławskiego Arsenału w wieczory przełomu czerwca i lipca. Akustyka dziedzińca znakomicie służy prezentacji zarówno kameralistyki w najczystszej formie (tria, kwartety), jak i dzieł komponowanych na orkiestry kameralne. **www.wieczory-w-arsenale.pl**	**29–15.07.2007**
Brave Festival	Stowarzyszenie Kultury Teatralnej Pieśń Kozła	Festiwal poświęcony ludziom o wielkiej życiowej odwadze mówienia poprzez sztukę o sobie, swojej tożsamości, duchowości i pochodzeniu. Prezentuje ginące, marginalizowane i wypierane z kultury tradycje artystyczne z całego świata, otwierając się na głębokie wzorce życia, myślenia i tworzenia w świecie zdominowanym przez kulturę mediów i konsumpcji. Podczas festiwalu za tę odwagę przyznawana jest nagroda Brave First. **www.bravefestival.pl**	**07–15.07.2007**
Festiwal Trzech Baroków	Fundacja Muzyki Dawnej Canor	Festiwal muzyki dawnej prezentujący znakomitą orkiestrę Arte dei Suonatori wraz z zaproszonymi gośćmi – światowej sławy artystami. **www.3b-wroclaw.home.pl**	**15–23.07.2007**
Era Nowe Horyzonty	Stowarzyszenie Nowe Horyzonty	Festiwal, na którym króluje kino niekonwencjonalne, trudne, niezależne, artystyczne, wywołujące emocje i burzliwe dyskusje, niepozostawiające widza obojętnym. Festiwal stworzony został z myślą o przedstawieniu szerszej widowni filmów wykraczających poza granice konwencjonalnego kina – pokazując, że kino początku XXI wieku pozostawia możliwość tworzenia reżyserom idącym na przekór modom, indywidualistom operującym własnym stylem, językiem filmowym nie do podrobienia. Co roku na imprezie także wiele ciekawych koncertów i wydarzeń muzycznych. **www.eranowehoryzonty.pl**	**19–29.07.2007**
Forum Musicum	Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans	Festiwal muzyki wieków minionych, wykonywanej na instrumentach z epoki i z zastosowaniem historycznych praktyk wykonawczych. Forum, festiwal, święto muzyki, miejsce spotkania publiczności z doborowym gronem artystów z Polski i ze świata. **www.forummusicum.com**	**01–31.08.2007**

Summer Guitar and Folk Festival	Stowarzyszenie Wspierania Inicjatyw kulturalnych „Nasze Miasto Wrocław"	Festiwal dla szerokiej publiczności z gitarą w roli głównej. **www.summerguitar.art.pl**	**08.2007**
Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans	Międzynarodowy Festiwal Wratislavia Cantans	Największy festiwal muzyczny we Wrocławiu. Prezentacja dzieł kantatowych, symfonicznych, kameralnych, spektakli operowych i baletowych, muzyka sakralna różnych wyznań i religii, recitale wokalne i instrumentalne, a także tzw. „etniczne" przedstawiające muzykę różnych kultur. Festiwal pełni ważną rolę poprzez cykle wykładów związanych tematycznie z programem poszczególnych festiwalowych, projekcje filmów muzycznych, koncerty plenerowe z udziałem m.in przedstawicieli wrocławskiego środowiska muzycznego. Głównemu nurtowi festiwalu towarzyszą kursy, sesje naukowe i sympozja z interpretacją muzyki oratoryjno-kantatowej. **www.wratislavia.art.pl**	**06–16.09.07**
Międzynarodowy Festiwal Teatralny Dialog-Wrocław	Teatr Współczesny we Wrocławiu	Festiwal służyć ma nie tylko wymianie doświadczeń, ale i próbie diagnozy najciekawszych i kontrowersyjnych zjawisk teatralnych w dzisiejszej Europie. Festiwal odbywa się w cyklu biennale (w lata nieparzyste) i trwa siedem dni – od poniedziałku do niedzieli. Każdego dnia, zgodnie z ideą dialogu, prezentowane są co najmniej dwa przedstawienia: jedno polskie i jedno zagraniczne. Podsumowaniem festiwalu jest profesjonalnie przygotowana dyskusja panelowa. **www.festival-dialog-wroclaw.pl**	**06–13.10.2007**
Międzynarodowy Festiwal Filmowy Offensiva	Stowarzyszenie Planeta Młodych	Prezentacja młodego, niezależnego kina z wybieranych corocznie krajów zagranicznych. Festiwalowi towarzyszą dodatkowo wystawy, fotografie, koncerty muzyczne. **www.planetamlodych.org.pl**	**11–21.10.2007**
Międzynarodowe Wrocławskie Spotkania z Teatrem Jednego Aktora	Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru	na spotkania składają się: Ogólnopolski Festiwal Teatrów Jednego Aktora, Międzynarodowe Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora. **www.wrostja.art.pl**	**15–25.11.2007**
Wrocławski Festiwal Gitarowy	Wrocławskie Towarzystwo Gitarowe	Wrocławski Festiwal Gitarowy, odbywający się co roku na jesieni, to prawdziwe święto muzyki gitarowej. Zaprezentowanie możliwości łączenia szlachetnego dźwięku gitary z brzmieniem innych instrumentów. Festiwal łączy klasyczną muzykę gitarową z ognistym flamenco, niepowtarzalnym w swej improwizacyjności jazzem oraz niosącym radosną pochwałę życia folklorem latynoamerykańskim. Co roku na festiwal zapraszani są wirtuozi gitary z Polski i całego świata. Poza koncertami w ramach festiwalu odbywają się wykłady i lekcje mistrzowskie. **www.gitara.wroclaw.pl**	**24.11–2.12.2007**

Przygotowała Izabela Duchnowska
Urząd Miasta Wrocławia, Wydział Kultury



Grafika: Witold Wyczański, współpraca: Krzysztof Wolański

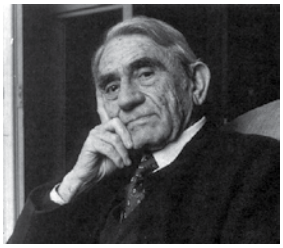
muzyka konkretna

„Glissando" także do słuchania! Na najbliższych 80 stronach reprodukujemy partyturę *De Natura sonorum* Bernarda Parmegianiego, klasyka muzyki konkretnej...

Wydawałoby się: mało znaczący epizod, etap przejściowy, technologiczna nowinka. A tymczasem wokół idei i praktyki muzyki konkretnej skupiają się najważniejsze pytania i problemy współczesnej sztuki dźwiękowej. Oto frapująca inspiracja twórczości technologią. Niezwykle interesujący stosunek wyjściowego materiału do techniki obróbki oraz montażu (i kwestia ich granic). Dialektyczne, napięte i wcale nieoczywiste relacje z muzyką elektroniczną (wówczas dumnie zwaną: elektronową), zwłaszcza w dalszym rozwoju historycznym — czy jest to opozycja postawy analitycznej i syntetycznej? Rozpoznawalność próbek i jej znaczenie dla słuchacza. Problemy percepcji „muzyki niewidzialnej", koncepcja akuzmonium. Związki z plądrofonią, samplingiem, hip-hopem, gramofonizmem, field recordingiem i instrumentalną muzyką konkretną. Wymiar techniczny czy może estetyczny. Znaczenie w historii z perspektywy muzyki akademickiej i alternatywnej... Tak, fenomen muzyki konkretnej jest jedną z głównych bram do muzyki współczesnej. A jako że pozostaje w Polsce ciągle nierozpoznany, postanowiliśmy spróbować znaleźć parę kluczy. Byle nie wytrychów.

wczoraj

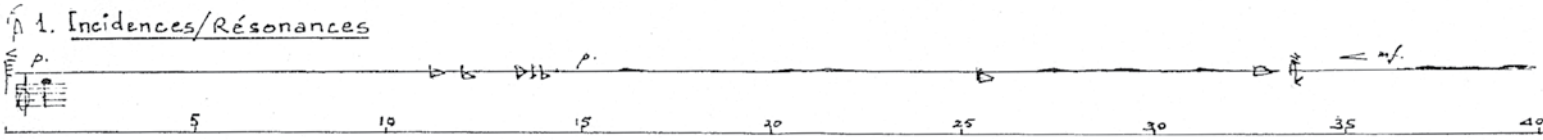
Samotny pionier z Paryża Pierre Schaeffer

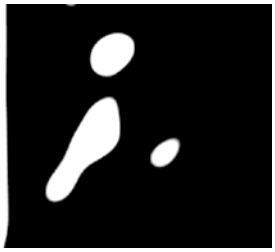


Odrodzenie sztuk po drugiej wojnie światowej następowało w warunkach sprzyjających rozwojowi muzyki elektronicznej. Wpłynęły na to: szybki rozwój technologii, który przyniosła wojna, gwałtowny wzrost zainteresowania różnymi aspektami nowych technik brzmieniowych, a także ożywienie rynku ekonomicznego, które zachęcało różne instytucje do wspierania ośrodków rozwoju nowej muzyki.

W Europie inicjatywę w tym zakresie podjęto w dwóch ośrodkach: Paryżu w Radiodiffusion Télévision Française (RTF) i Kolonii w Westdeutscher Rundfunk. Te dwa studia, których znaczenie jest nie do przecenienia, podjęły działania na dwóch zupełnie różnych polach. Kierunki, w których rozwijała się nowa muzyka w II połowie XX wieku były zazwyczaj silnie spolaryzowane i skupione wokół środowisk działających bardzo aktywnie, o wyraźnie zarysowanej odrębności. Dwa studia, o których mowa powyżej, nie stanowiły w tej kwestii wyjątku.

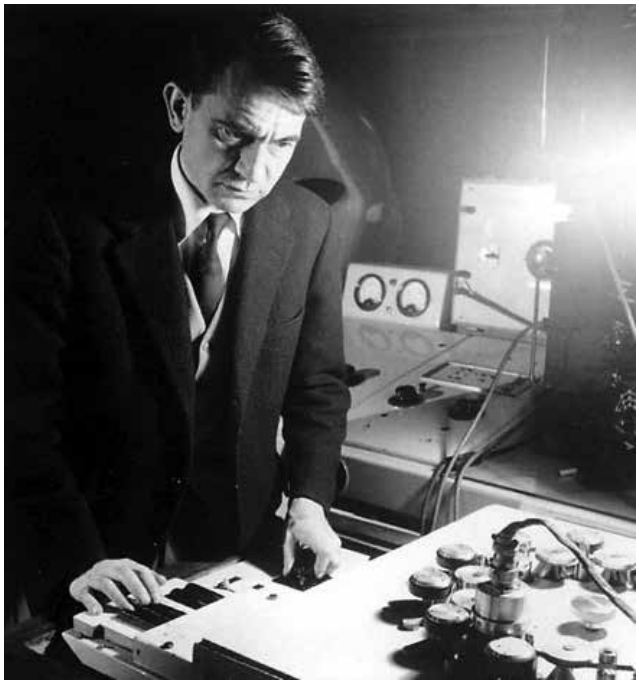
Grupa twórców związanych z paryskim studiem, które powstało jako pierwsze, zajęła się poszukiwaniami w obrębie tzw. muzyki konkretnej (*musique concrète*), podczas gdy studio kolońskie stało się znanym ośrodkiem rozwoju muzyki elektronowej, lub też elektronicznej (*elektronische Musik*).





Duży rozdźwięk pomiędzy obydwoma studiami dawał się zauważyć przy różnych okazjach, a szczególnie wyraźnie rysował się w czasie letnich festiwali muzyki współczesnej, które w tamtym czasie były w szczytowym okresie swojego rozwoju. Ta jawna niechęć nie była bynajmniej spowodowana względami patriotycznymi, chociaż oczywiście odgrywały one pewną rolę. Przyczyny rozdźwięku wynikały z innego spojrzenia na kwestie granic muzyki elektronicznej i technik akceptowanych w jej ramach.

Mówienie o grupie w odniesieniu do pierwszych lat działalności studia paryskiego może być nieco mylące. Inicjatorem działalności paryskiego studia był jeden człowiek – Pierre Schaeffer. Inżynier elektronik, który wcześniej, na początku swoich studiów na Politechnice Paryskiej, jeszcze w latach 30. odbywał w RTF praktykę. Studia ukończył bardzo szybko. i w 1942 roku, kiedy miał zaledwie 32 lata, był w stanie przekonać wielką korporację, wtedy pozostającą pod niemiecką okupacją, aby rozpoczęła poważne badania w zakresie akustyki muzycznej. Sam został szefem nowopowstałej komórki. Początkowo praca Studia d'Essai przynosiła niepozorne efekty. Z czasem jego działalność nabierała rozmachu, w 1946 roku zmieniono nazwę na nieco mniej oficjalną Club d'Essai. W trakcie prowadzonych badań Schaeffer skupiał się przede wszystkim na różnych technikach nagrywania, które mogły być narzędziem służącym do wyizolowania naturalnie powstających brzmień, zaś w 1948 roku zaczął rozważać użycie tego materiału jako podstawy tworzenia kompozycji muzycznej.

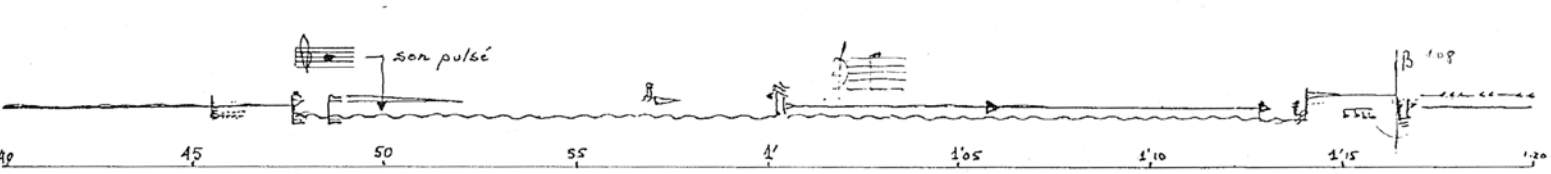


Pierre Schaeffer – pionier

końca, Schaeffer zainteresował się zagadnieniem resyntezy. Jego pierwsza praca, *Étude aux chemins de fer* (*Etiuda na kolej*), powstała z dźwięków zarejestrowanych w hali paryskiego dworca Batignolles. Były to odgłosy wydawane przez sześć gwiżdżących lokomotyw parowych i przyspieszające pociągi, a także stukot ich kół na złączach torów.

Wykorzystany materiał był prezentowany raczej sukcesywnie niż symultanicznie, co zwracało uwagę na powtarzające się we wszystkich dźwiękach elementy. Schaeffer szybko zdał sobie sprawę z faktu, iż owe asocjacje były wynikiem użycia źródeł, które po obróbce zachowały w znaczącym stopniu identyfikujące je cechy. W rezultacie utwór stawał się bardziej wariacjami na temat odgłosów jakiejś schizofrenicznej bocznicy kolejowej niż twórczym studium dźwięku samego w sobie.

By przezwyciężyć tę trudność, Schaeffer powrócił do bardziej konwencjonalnych źródeł dźwięków, badając efekt odtwarzania nagrań z różnymi prędkościami. To doprowadziło go do odkrycia, że takie zmiany wpływają nie tylko na wysokość i czas trwania poszczególnych zdarzeń, ale także na kształt ich obwiedni (atak-trwanie-wybrzmienie). Ta współzależność uniemożliwiała modyfikację jednego z tych czynników bez wpływu na pozostałe. Dalsze



1948 – *Études*

Pierwsze badania Schaeffera, inspirowane poniekąd dokonaniami futurystów, skupiały się wokół właściwości dźwięków perkusyjnych. Dysponował on wtedy najprostszymi urządzeniami, takimi jak urządzenie do nacinania rowków (ang. *disc cutter*), ze wszystkimi właściwymi jej ograniczeniami. Inne narzędzia zostały wprowadzone później, ale dopiero po tym, jak za pomocą poprzednich osiągnięto pewien poziom jakości. Podczas czterech pierwszych miesięcy 1948 roku Schaeffer skupił się na badaniu efektu, jaki wywołuje uderzanie różnych instrumentów perkusyjnych. Doprowadziło to do wniosku, że każdy dźwięk definiowany jest nie tylko poprzez barwę typową dla jego najdłużej trwającej fazy (*sustain* – trwanie), ale także przez specyfikę ataku i wybrzmienia. 21 kwietnia 1948 roku przeprowadził eksperyment z dzwonami. Nagrywał je na taśmę, ale dzięki użyciu specjalnego urządzenia kontrolującego głośność, które umieścił między mikrofonem a nacinarką, mógł wyeliminować fazę ataku. Dwa dni później podjął badania, które miały wyjaśnić, czy możliwe jest skonstruowanie instrumentu orkiestrowego z nagranych wcześniej dźwiękowych efektów. Ten pomysł wyprzedzał Melotron, czyli instrument, którego działanie polega na odtwarzaniu wcześniej nagranych na taśmę próbek, a także bardziej już współczesne „elektroniczne" organy wykorzystujące przetworzone próbki nagrań tradycyjnych organów.

Po wnikliwych studiach nad atakiem, trwaniem i wybrzmiewaniem pojedynczych dźwięków, a także po zapoznaniu się z efektami, jakie dawało odtwarzanie taśmy od badania związków między tymi istotnymi problemami doprowadziły do powstania serii krótkich etiud, zrealizowanych wczesnym latem 1948 roku.

W *Étude pour piano et orchestre* Schaeffer usiłował zestawić brzmienie strojącej się orkiestry amatorskiej ze spontaniczną improwizacją fortepianową Jeana-Jacquesa Grunenwalda. Efekt był wielce niedoskonały, jako że między tymi dwoma rodzajami materiału dźwiękowego nie nastąpiła żadna interakcja, można wręcz odnieść wrażenie, że zmiksowano tu topornie dwa zupełnie niezwiązane ze sobą kawałki. To wczesne odkrycie problemu integracji odmiennych źródeł miało dużą wagę, gdyż była ona piętą achillesową kompozytorów muzyki elektroakustycznej.

Dwie *Études au piano* bazowały na dźwiękach uzyskanych tylko z fortepianu. Schaeffer rozważał użycie *piano à bruits* (fortepianu szmerowego) już na najwcześniejszym etapie swoich poszukiwań, nieświadom ówczesnych eksperymentów Johna Cage'a w Stanach Zjednoczonych. Jednak w efekcie swych prób francuski twórca zaniechał użycia zmodyfikowanego instrumentu (uznając, iż daje on niewiele więcej ponad to, co można uzyskać bez preparacji) – oba utwory powstały w wyniku manipulowania nagraniami tradycyjnie wydobywanych brzmień. Ich wykonawcą był Pierre Boulez, który starał się oddać specyfikę różnych stylów np. klasycznego, romantycznego, impresjonistycznego czy atonalnego. Schaeffer usiłował osiągnąć wysoki stopień płynności poprzez ostrożne zestawianie wybranego materiału, ale jego fragmentaryczność ponownie okazała się problemem.

Pierwsza publiczna prezentacja tych utworów miała miejsce w formie audycji radiowej zatytułowanej *Concert à bruits*, transmitowanej w październiku 1948 roku przez RTF. Reakcje nieprzygotowanych słuchaczy były skrajnie odmienne, co zaowocowało ożywionymi dyskusjami, zarówno w kręgach muzycznych, jak i mediach niemuzycznych. Przyszła ewolucja kierunku musiała jednak poczekać parę miesięcy, jako że Schaeffer został wysłany za granicę, gdzie do wiosny 1949 roku oficjalnie reprezentował francuską radiofonię na szeregu sympozjów dotyczących nagrywania i transmisji.

1949 – *Suite*, *Symhonie*; Henry, Pollin

Kiedy wrócił, zgłosił się do RTF z wnioskiem o dodatkowe fundusze na zatrudnienie ekipy asystentów. Do badań nad dźwiękiem zaproszono Pierre'a Henry'ego, do którego jako technik dołączył inżynier dźwięku Jacques Pollin, interesujący się pracą Schaeffera. Latem 1949 roku pionier muzyki konkretnej zaczął na nowo doceniać rolę tradycyjnych instrumentów jako źródeł dźwięku, odtwarzając eksperymenty Edgara Varèse'a sprzed 20 lat. Ogromnie ważny jest jego następny utwór, *Suite pour quatorze instruments*, jako że to właśnie on stał się punktem wyjścia do pracy nad składnią *musique concrète*.

Głównym tematem zajmującym wówczas Schaeffera były analogie między procesami kompozycji konwencjonalnej i konkretnej. Wyróżnił on dwie metody. Pierwsza polega na tym, iż kompozytor na początku określa koncepcję struktur dźwiękowych, jakie chce uzyskać. Wymaga ona racjonalizacji i modyfikacji, zależnie od możliwości, co w muzyce konkretnej ogranicza się do zastosowania szeregu typowych operacji studyjnych. Z drugiej strony twórca może zacząć od wybrania potencjalnych źródeł dźwiękowych i następnie poeksperymetować z ich cechami aż do uzyskania materiału, z którego da się zbudować całą kompozycję.

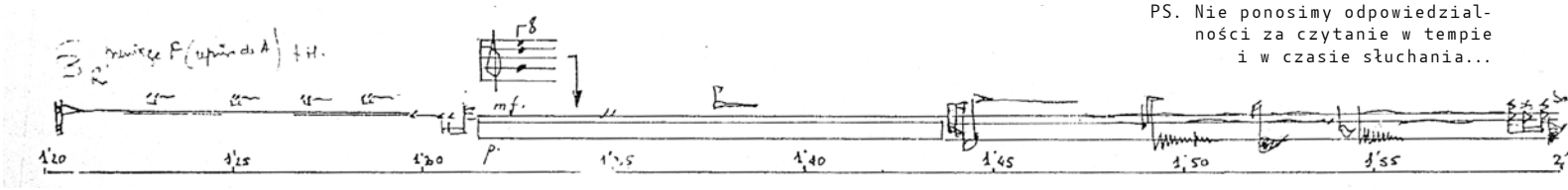
To rozróżnienie okazało się kluczowe nie tylko dla Schaeffera, ale i dla rozwoju całej muzyki elektroakustycznej, jako że wskazywało na istotne trudności powstające na styku subiektywnego świata wyobraźni muzycznej kreatywności i naukowego świata studia dźwiękowego. Niebawem okaże się, że stosowanie owej pierwszej metody wiąże się z koniecznością wypracowania specyficznego języka, za pomocą którego będzie można opisać idee muzyczne – w całym ich bogactwie – znajdując dla nich odpowiedniki w procedurach studyjnych. To drugie podejście, przeciwnie, nie wymaga aż tak złożonych relacji między kompozytorem a systemem, skonstruowanym na bazie właściwości samego sprzętu lub – w przypadku *musique concrète* – wewnętrznych cech wybranych źródeł. Klasyczne koncepcje „orkiestry" i „partytury" mogą więc zostać zarzucone, jako że rolę tradycyjnych instrumentów przejmują urządzenia elektroniczne.

W praktyce kompozytorzy stosowali obie metody i Schaeffer szybko zdał sobie sprawę z istnienia dychotomii. W swych wcześniejszych utworach wychodził zazwyczaj od ogólnej idei pożądanego efektu i realizował ją poprzez odpowiedni dobór materiału i procedur. W *Suite...* przetestował odwrotne podejście, badając najpierw wewnętrzne cechy dźwięków instrumentalnych i następnie stosując odpowiednie procedury *konkretne* do stworzenia nowej muzyki. Każda z pięciu części utworu eksponowała jeden wybrany aspekt tej metody kompozytorskiej. *Courante*, na przykład, stanowiło monodię, na którą składały się krótkie próbki z całej biblioteki materiałów źródłowych. *Gavotte* z kolei wykorzystywał wykonania jednej krótkiej frazy na różnych instrumentach, zestawione tak, by tworzyły szereg wariacji. Szeroko wykorzystane są tu zmiany wysokości uzyskiwane za pomocą odtwarzania nagrań w różnych prędkościach.

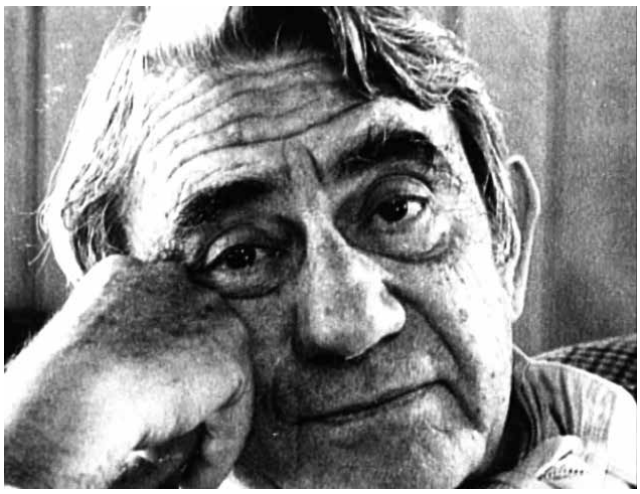
Schaeffer był niezadowolony z muzycznej wartości efektów tych prac – nie bez powodu. W *Gavotte* drażniła zwłaszcza nieszczęsna fraza, która mimo tylu różnorodnych wykonań i transpozycji zachowywała wiele ze swych pierwotnych cech. Pierwszym wrażeniem, jakie się narzucało podczas słuchania, było monotonne powtórzenia bez poczucia kierunku i formy. Te trudności zainspirowały twórcę do zajęcia się dokładniejszą analizą samej natury dźwięku, co doprowadziło do wypracowania wstępnej definicji *objet sonore*: fundamentalnego zdarzenia dźwiękowego, wyizolowanego z oryginalnego kontekstu, którego wewnętrzna charakterystyka rozpatrywana jest poza jego normalnym czasowym kontinuum. Założył, że wyabstrahowanie takiego zdarzenia z naturalnych źródeł dźwięku (w celu odświeżenia materiału muzycznego) wymaga zastosowania procesów bliskich zasadom postwebernowskiego serializmu

...to typowa *partition d'effet* (por. następna strona tekstu Petera Manninga), dzięki której można śledzić rozwój zdarzeń w tym 53-minutowym utworze z roku 1975 (wydanego na płycie INA-GRM w 1991, numer c3001). Sprawdź, czy się nie zgubisz!

PS. Nie ponosimy odpowiedzialności za czytanie w tempie i w czasie słuchania...



Pierre Schaeffer – klasyk



(to założenie rozwinie się później bujnie w niemieckiej szkole *elektronische Musik*). Schaeffer próbował dociec, czemu jego procedury transformacji zawiodły w usunięciu lub znaczącej modyfikacji istotnych cech źródeł dźwiękowych. Doszedł do wniosku, że techniki takie, jak odtwarzanie nagrań od końca, w innych tempach oraz podstawowy montaż nie dają w efekcie niczego zasadniczo nowego. To same instrumenty, a także muzyczne nawyki i struktury uwarunkowały sposób, w jaki wykształcił swoje procedury analizy i ponownej syntezy, tak więc należało wrócić do punktu wyjścia, świata szumów jako podstawowego źródła informacji dźwiękowej. To rozwiązanie nie wyeliminowało wprawdzie problemu asocjacji, o czym się szybko przekonał, pracując nad *Étude aux chemins de fer*. Dostrzegł wówczas konieczność nie tylko bardziej wnikliwego zbadania natury dźwięku, ale także udoskonalenia szerokiego spektrum technik jego przekształcania.

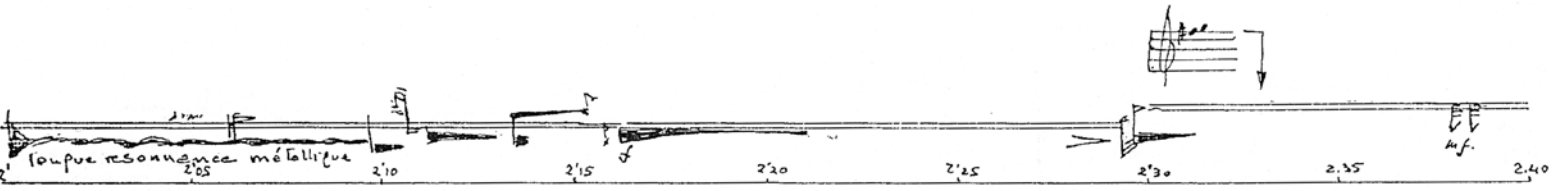
Schaeffer zaczął analizować dźwięki różnej długości i złożoności nie tylko na poziomie makro, jak wcześniej (identyfikując najważniejsze cechy struktury jako całości), lecz także w skali mikro (badając wewnętrzne szczegóły tejże struktury, np. sposób rozwoju ataku albo zmiany zachodzące w barwie podczas fazy trwania). Eksperymenty te nie przyniosły jednak rozwiązania problemu. Z jednej strony owe drobne cząstki były wciąż na tyle długie, by zachowywać wyróżniające je cechy, które dawały się dostrzec nawet podczas ich zestawiania i transponowania. Z drugiej podzielenie zdarzeń dźwiękowych na bardzo krótkie serie próbek prowadziło szybko do wyizolowania nic nieznaczących pisków.

Pomimo tych trudności Schaeffer uznał, że jego wiedza osiągnęła poziom, na którym mógł rozpocząć pracę nad poważnym dziełem *musique concrète*, i razem z Henrym zabrał się do tworzenia *Symphonie pour un homme seul*. Już na samym początku Schaeffer napotkał poważne problemy z wyborem odpowiednich źródeł materiału dźwiękowego. Zajmowały go wtedy głównie dwie linie rozwoju: po pierwsze, rozszerzenie możliwości brzmieniowych instrumentów dzięki zastosowaniu nowych środków technicznych i, po drugie, rozwój techniki bazującej na *objet sonore* i wynikających z niej zasad kompozycji.

Poszukiwania materiału dźwiękowego wystarczająco bogatego, by mógł stać się źródłem brzmień całego utworu, doprowadziło go do wyboru źródła, które pod wieloma względami łączyło cechy instrumentalne i szumami – odgłosy ludzkie. Punktem wyjścia było sięgnięcie po dźwięki produkowane w sposób naturalny przez człowieka, czyli na przykład odgłosy oddychania, chodzenia, gwizd. Zestaw ten został jednak poszerzony o dźwięki związane ze sferą komunikowania się człowieka ze światem, na przykład o brzmienie perkusji czy orkiestry. Uwzględnienie w tej kategorii fortepianu preparowanego było sprzeczne z wcześniejszymi ustaleniami Schaeffera, co pozwala sądzić, iż był on jeszcze wciąż daleki od osiągnięcia pełnej spójności swoich idei. Wpływ Henry'ego na poszerzenie artystycznych horyzontów wydaje się być w tym kontekście wyraźny, czego efektem było mniej dogmatyczne podejście do zastosowania technologii jako narzędzia kompozytorskiego. Ostateczny katalog wyselekcjonowanych dźwięków przedstawiał się więc następująco:

Odgłosy ludzkie:	**Odgłosy nie-ludzkie:**
różne sposoby oddychania	odgłosy kroków itp.
fragmenty wokalne	pukanie do drzwi
krzyczenie	perkusja
buczenie	fortepian preparowany
gwizdanie	instrumenty orkiestrowe

Utwór składa się z 11 części, z czego niektóre są oparte na modelach klasycznych, takich jak partita, walc czy scherzo. Rytm wypowiadanych słów lub zdań spełnia funkcję głównego tematu, podkreślanego użyciem zapętleń, i dopełnianego brzmieniami perkusji czy innych instrumentów. Nastrój jest lekki i dowcipny, co mocno kontrastuje z surowymi strukturami wczesnych utworów *elektronische Musik*.



1950 – koncert a solfeż

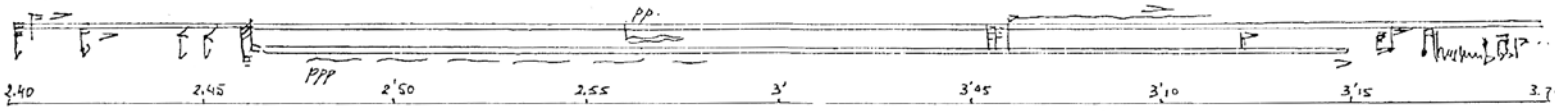
Podczas zimy 1949–50 Schaeffer i Henry skoncentrowali się na organizacji pierwszego publicznego koncertu *musique concrète*, który odbył się w końcu 18 marca w École Normale de Musique w Paryżu, kiedy to *Symphonie...* była głównym punktem programu. Schaeffer miał wreszcie okazję przekonać się, w jaki sposób można wykorzystać naturalne warunki sali koncertowej i odpowiednio do tego zaprojektował i zbudował kompletny system do prezentacji live, składający się z kilku zestawów gramofonów, głośników i stołów mikserskich. Wykonanie nie poszło tak gładko, jak przewidywał, jako że procedury używane w miksowaniu i przestrzennej projekcji dźwięku były niewystarczająco przećwiczone, a nieporęczność ówczesnych gramofonów dawała się chwilami mocno we znaki.

Koncert został jednak ciepło odebrany przez wielu słuchaczy. W ślad za nim poszły dalsze publiczne prezentacje, na nieco mniejszą skalę – w Club d'Essai, gdzie wyposażenie studia Schaeffera mogło być wykorzystane bardziej *in situ*. Krytyk Roger Richard 19 lipca 1950 napisał w magazynie „Combat", że „publiczność – niespecjalnie przygotowana lub wręcz nieuprzedzona – stosunkowo łatwo poddała się wpływowi tej niezwykłej muzyki. *Musique concrète* jest gotowa, by opuścić laboratorium. Czas, by wykorzystali ją muzycy. Kiedy twórcy i badacze tacy jak Olivier Messiaen, Roland Manuel i Serge Moreaux wyrażają swe zainteresowanie, możemy uwierzyć w jej narodziny."

Po krótkiej nieobecności Schaeffer wrócił do studia jesienią 1950 roku, by zastać Henry'ego pracującego nad dwoma

własnymi kompozycjami – *Concerto des ambiguïtés* i *Suite*, zmagając się z problemem notacji roboczego planu konstrukcji. Popchnęło to Schaeffera do zajęcia się stworzeniem składni *musique concrète*, używając tych dwóch dzieł jako modeli. Charakterystyczne frazy *Koncertu* zostały zanotowane tradycyjnie, podczas gdy *Suita* składała się z szeregu elementów graficznych. Struktura *Concerto...* wykazała jednak szybko, że użycie konwencjonalnej partytury jest niewystarczające, jako że podstawowym źródłem dźwięku był fortepian preparowany, dający rezultaty akustyczne zasadniczo różne od tych sugerowanych przez symbole nutowe oryginalnego zapisu.

Po długim namyśle Schaeffer uznał, że konieczne jest sformułowanie swego rodzaju solfeżu dla *objets sonores*, który klasyfikowałby je wedle barwy, tessitury, rytmu i gęstości. Przyjął także prowizoryczny system notacji, opierający się na klasycznym. Używając konwencjonalnej pięciolinii dla każdego zdarzenia dźwiękowego, przypisał nowe znaczenia czterem białym polom: pierwsze dla elementów żywych, jak głosy; drugie dla szumów, trzecie dla instrumentów preparowanych i wreszcie czwarte dla normalnie użytych. Skala czasu była linearna, wyznaczona podziałką sekundową na dole strony, z pionową linią co pięć jednostek. Dla instrumentów naturalnych i źródeł wokalnych zastosował zwykłe klucze i znaki notacyjne, za wyjątkiem symboli rytmicznych, które musiały zostać przystosowane do osi czasowej. W przypadku dźwięków konkretnych połączył elementy standardowej notacji z dodatkowymi symbolami graficznymi, które łącznie dawały przybliżony obraz wysokościowej i czasowej charakterystyki danego zdarzenia. Schaeffer zdawał sobie sprawę z faktu, że ta metoda miała szereg wad (na przykład użycie pionowej osi do reprezentowania wysokości wykluczało jakiekolwiek bardziej precyzyjne oznaczenie barwy), jednak taka reprezentacja dźwięku stanowiła mimo wszystko wyraźne ulepszenie.



1951 – nowe studio, notacja i potencjometr

Rok 1951 okazał się kluczowy z punktu widzenia techniki, jako że RTF zgodziło się zbudować studio specjalnie dla Schaeffera. Ten postęp spowodował wprowadzenie magnetofonów jako podstawowego urządzenia nagrywającego w miejsce wiekowych urządzeń nacinających rowki. Efekt był zauważalny, gdyż cała filozofia muzyki konkretnej sprowadzała się do prostej manipulacji nagraniami mikrofonowymi, ze ścisłym zakazem używania elektronicznych źródeł dźwięku i takiż urządzeń przekształcających. Początkowo Schaeffer nie był zbyt entuzjastycznie nastawiony do nowego sprzętu, bowiem długi i ścisły związek ze starym wyposażeniem zaowocował metodologią, w której ograniczone możliwości stały się istotną częścią procesu twórczego. Oswojenie się z poszerzoną ofertą, jakie dawała taśma, rozwiało takie uprzedzenia, jakkolwiek minęło jeszcze trochę czasu, zanim poprzednie urządzenia nacinające zostały całkowicie porzucone.

W dodatku zestaw konwencjonalnie wyposażonych magnetofonów, z których każdy był w stanie zarejestrować pięć niezależnych ścieżek dźwiękowych, uzupełniono o trzy zupełnie nowe. Jeden z nich, znany jako Morphophone, zawierał 12 głowic odtwarzających zamiast – zwyczajowo – jednej. Dźwięki dochodzące do głowicy nagrywającej mogły być w ten sposób reprodukowane przez kolejne głowice, generując opóźnione echa, które z kolei mogły być miksowane, dając pulsujący pogłos. Pozostałe dwa inne, znane jako Phonogènes, zostały zaprojektowane do odtwarzania uprzednio nagrywanych pętli taśmowych przez pojedynczą głowicą replayu o regulowanej prędkości przesuwu. Jeden działał w sposób ciągły, zaś drugi był obsługiwany przez 12-przyciskową klawiaturę z dwupozycyjnym przełącznikiem, dzięki czemu można było uzyskać 24 transpozycje odpowiadające dyskretnym wysokościom skali równomiernie temperowanej.

Poullina już od pierwszego publicznego koncertu *musique concrète* zafrapowała kwestia dystrybucji dźwięku w sali. Możliwość 5-kanałowego nagrywania dźwięku na pojedynczej taśmie stworzyła podstawę systemu wielokonałowej projekcji i zainspirowała go do opracowania urządzenia znanego jako *potentiomètre d'espace*. Warto podkreślić, że bardzo mało wiemy o praktycznych zastosowaniach wielokanałowego nagrywania we wczesnych latach 50. Monofoniczne płyty długogrające dopiero zaczynały stanowić poważniejsze wyzwanie dla starych 78-ek, odkrycie stereofonii jeszcze nie opuściło laboratoriów. Poullinowski wkład w system wielokanałowego odtwarzania był więc w kontekście swoich czasów całkiem znaczący, oferując kompozytorom możliwość eksplorowania przestrzennej projekcji jako wymiaru dodanego do *musique concrète*. Cztery głośniki używane były do odtwarzania informacji dźwiękowej nagranej na czterech z pięciu pozostających do dyspozycji ścieżek; dwa z nich umieszczano przed publicznością po obu stronach sceny, trzeci w środku sali pod sufitem, a czwarty w połowie długości tylnej ściany. Efekt zróżnicowanej głośności sygnału z poszczególnych głośników w zależności od miejsca, które się zajmowało na sali, niwelowany był przez dodatkowe urządzenia, których energia skoncentrowana była w granicach kąta 60°, co zwiększało moc emisji. Pod tym względem rozwiązanie to miało przewagę nad dzisiejszą konwencją kwadrofonii, gdzie kolumny umieszczane są w czterech kątach. Użycie głośnika sufitowego umożliwiało wytworzenie iluzji zarówno ruchu poziomego, jak i pionowego, dodając kolejny wymiar do zjawiska rozchodzenia się dźwięku. Dzięki piątej ścieżce dysponowano dodatkowym kanałem informacji, która mogła zostać rozdzielona między czterema głośnikami przez inżyniera obsługującego na żywo

Potencjometr przestrzenny

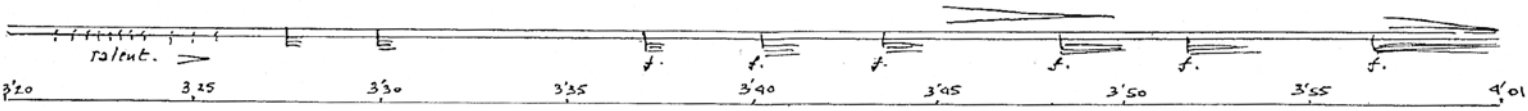
potencjometr przestrzenny. Urządzenie to składało się z małej, trzymanej w rękach cewki i czterech odbiorczych drutów-pętli tworzących wokół wykonawcy szkielet na kształt ostrosłupa – reprezentowały one w pomniejszonej skali położenie głośników w sali. Ruchy cewki w tej przestrzeni zmieniały siłę sygnałów w drutach, która to informacja była przekazywana przez reduktory regulujące dystrybucję piątej ścieżki między czterema kanałami.

Nowe studio spowodowało znaczące rozszerzenie działalności. Schaeffer i rosnąca grupa asystentów przyjęli nazwę Groupe de Musique Concrète, Club d'Essai, zmienioną w 1958 roku na Groupe de Recherches Musicales, i to ciało zostało formalnie zaadoptowane przez RTF jako część instytucji, która w 1960 rolu stała się znana jako Service de la Recherche de l'ORTF w 1960 roku. W roku 1951 Schaeffer i Henry intensywnie pracowali nad pierwszą operą konkretną – *Orphée.* W kwestii konstrukcji partytury pojawiło się wiele praktycznych problemów i Schaeffer musiał znacznie ograniczyć swoje wizje wielkiej opery. Po mniej niż satysfakcjonującej premierze w Paryżu dzieło zostało zrewidowane i rozszerzone na okoliczność wykonania w Donaueschingen w 1953 roku (Henry raz jeszcze przerobił utwór, tworząc nową wersję pt. *Le voile d'Orphée* w 1966 roku).

Wspomniane trudności zmusiły Schaeffera do dalszych prac nad ideą solfeżu muzyki konkretnej. Doprowadziło go to do sformułowania koncepcji *orchestre concret*, bazującej na obserwacji, że pewne dźwięki zachowują dla ludzkiego ucha swoją specyfikę niezależnie od stopnia transformacji. Trwałość tych cech zaowocowała traktowaniem ich w partyturze realizacyjnej jako „pseudoinstrumentów", notowanych w sposób podobny do zapisu partii instrumentów konwencjonalnych.

Schaeffer odczuł także potrzebę opracowania dwóch zupełnie nowych typów notacji: *la partition opératoire*, przeznaczonej do notowania technicznych procedur używanych w studiu, oraz *la partition d'effet*, polegającej na prezentowaniu rozwoju myśli muzycznych w kategoriach pięciolinii. Każdy z tych rodzajów zapisu odnosił się do pewnego aspektu *orchestre concret.* Dla słuchacza z zewnątrz forma dzieła byłaby czytelna tylko w kontakcie z notacją tego drugiego rodzaju, wywodzącą się z omawianej wcześniej idei prowizorycznej partytury. System notacyjny wciąż był jednak daleki od doskonałości i problemy klasyfikacji dźwięków zasadniczo wstrzymywały jego rozwój przez cały rok 1951. Frustracja wywołała także i osobisty kryzys, podsycony odkryciem, że jego koledzy byli bardziej zainteresowani rozwijaniem pomysłów muzycznych w ramach ograniczeń istniejącego studia niż wprowadzaniem nowych technik i związanej z nimi morfologii. Ten konserwatyzm mocno wzburzył Schaeffera, jako że zapowiadał nie tylko różnice zdań, ale i poważne konflikty mogące wybuchnąć między muzykami i naukowcami zajmującymi się tym gatunkiem w przyszłości.

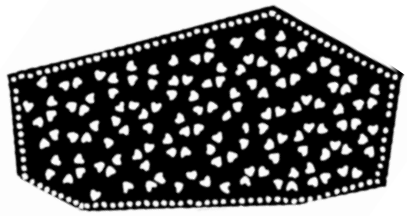
Jego morale wzrosło znacząco latem po zaproszeniu naukowca André Molesa jako członka zespołu badawczego. Moles był szczególnie zainteresowany studiowaniem percepcji i był już wówczas znany jako autor hipotez



o fizycznej strukturze nagrywanych dźwięków, co ściśle zbiegało się z obserwacjami Schaeffera. Badanie zależności między kompozytorem i jego światem dźwiękowym stało się wkrótce głównym tematem pracy naukowca, zaś jego analizy zjawisk psychoakustycznych okazały się mieć nieocenioną wartość dla sformułowania solfeżu. Moles był świadomy problemów związanych z przekładaniem idei na dźwięki i optował za projektowaniem i udoskonalaniem urządzeń, które mogłyby nagrywać i prezentować zdarzenia dźwiękowe w formie graficznej

W 1951 roku wcześniej wspominane nieporozumienia między rzecznikami *musique concrète* i *elektronische Musik* zaczęły narastać. *Symphonie pour un homme seul* Schaeffera i Henry'ego wyemitowana w rozgłośniach w Kolonii, Hamburgu, Baden Baden i Monachium została przyjęta dość chłodno przez zwolenników rozwiązań niemieckich. Kontrowersję tę podjęto podczas Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadcie, organizując sympozjum na temat technologii dźwięku i muzyki. Francuzi i Niemcy sprzeczali się brutalnie, natomiast Szwajcarzy krytykowali zarówno jednych, jak i drugich za nazywanie ich produkcji „muzyką".

Schaeffer powrócił do swego studia i kolejnych kilka miesięcy spędził na zbieraniu sił, zdeterminowany, by bronić i propagować zasady estetyki, w którą wierzył. W swych wspomnieniach z tego czasu opisuje konflikty, które narodziły się w Darmstadcie. Koncepcję *elektronische Musik* krytykował w szczególności za to, iż nie dawała żadnego oczywistego rozwiązania problemów komunikacji związanych z muzyką



współczesną. Zaprzeczał także twierdzeniu, iż *musique concrète* nie miała żadnych związków z językami Schönberga i Strawińskiego. Uważał natomiast, że pod względem swej roli sytuuje się pośrodku, między obszarami reprezentowanymi przez tych dwóch kompozytorów. Na poparcie swych poglądów Schaeffer kojarzył techniki montażowe i zapętlanie taśmy z politonalnymi i polirytmicznymi strukturami Strawińskiego. Sugerował także, iż koncepcja *objet sonore* stanowiła rozwinięcie idei *Klangfarbenmelodie* Schönberga, wychodząc poza melodię barw dźwiękowych zbudowaną z serii dźwięków, i dodając bardziej wszechstronne struktury wywiedzione z innych zjawisk akustycznych.

1952 – *Esquisse d'un solfège concret*

W 1952 roku Schaeffer opublikował ostateczną składnię *musique concrète* w formie traktatu zatytułowanego *Esquisse d'un solfège concret*. Pojawił się on w ostatniej części książki – *À la recherche d'une musique concrète* – która opisywała w ogólnym zarysie wydarzenia ostatnich czterech lat. Traktat ten podzielony jest na dwie duże części. Pierwsza składa się z dwudziestu pięciu tymczasowych określeń przydatnych do opisu *objets sonores* i podstawowych procesów którym mogą one podlegać. Druga część natomiast dotyczyła zastosowania tych określeń w celu stworzenia praktycznego języka syntezy *musique concrète*. Dwadzieścia pięć tymczasowych określeń można streścić w następujący sposób:

(1) *Prélèvement*, wstępna czynność tworzenia dźwięku i nagrywania go na płytę lub taśmę.

Tego typu zdarzenie dźwiękowe (*objet sonore*) jest następnie klasyfikowane na dwa sposoby – każdy kojarzony z własnym zestawem określeń:

A. (2) *Classification matérielle des objets sonores*, klasyfikacja materiałowa dźwięków poprzedza analizę estetyczną lub techniczną. Ta klasyfikacja opiera się na długości trwania każdego dźwięku i definiuje jego istotę. Wyróżnione są tu trzy klasy:

(3) *Échantillon*, dźwięk trwający kilka sekund lub więcej, bez wyraźnie wyznaczonego centrum.

(4) *Fragment*, dźwięk trwający jedną lub kilka sekund, z wyraźnie wyznaczonym centrum.

(5) *Éléments*, krótkie fragmenty wyizolowane z dźwięku, na przykład atak, opadanie lub część trwania.

B. (6) *Clasification musicale des objets sonore*, wartościujące sądy na temat natury dźwięków, w szczególności ich stopnia komplikacji. Można tu wyróżnić cztery klasy:

(7) *Monophonie*, współistniejące elementy możliwe do wyodrębnienia za pomocą słuchu z akompaniującej faktury. Schaeffer tworzy paralelę z subiektywną zdolnością do zidentyfikowania melodii w fakturze polifonicznej.

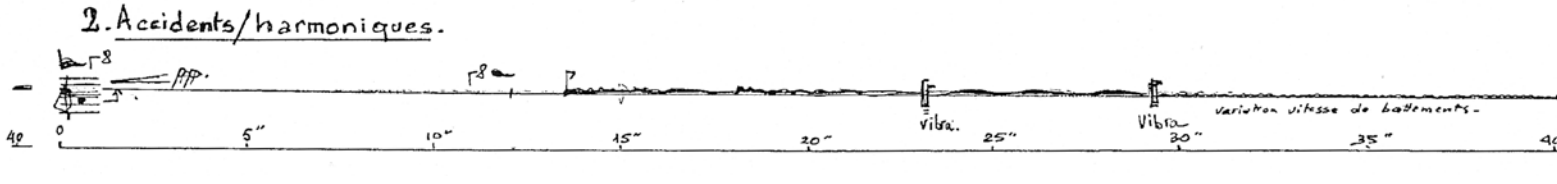
(8) *Groupe*, czyli dość znacząca *monophonie*, trwająca wiele sekund, w której można już badać wewnętrzny rozwój lub powtórzenia.„Grupę" z definicji tworzą *cellules* i *notes complexes*:

(9) *Cellule*, gęste kompleksy dźwięków bez żadnego ogólnego kształtu, cechują je nagłe zmiany rytmu, barwy, wysokości lub skomplikowane kombinacje dźwięków, których nie da się łatwo rozróżnić.

(10) *Note complexe*, jakikolwiek fragment *monophonie*, który posiada wystarczająco jasną obwiednię (atak, część główna, opadanie), aby mógł być równoważny dźwiękowi muzycznemu. Schaeffer zastrzega w tym miejscu, że fragment ten musi być z natury prosty.

(11) *Grosse note*, czyli *note complexe*, w której trwanie ataku, części głównej i opadania jest znacząco długie. Poza pewnymi ograniczeniami *grosse note* musi być traktowana jak *groupe*.

(12) *Structures*, całokształt badanego przez kompozytora materiału. Może się on składać z *cellules* lub *notes complexes*, ale także ze zwykłych dźwięków – preparowanych lub nie – uzyskanych z instrumentów klasycznych, egzotycznych lub eksperymentalnych.



Następna grupa określeń odnosi się do operacji potrzebnych w przetwarzaniu dźwięku poprzedzającym główną fazę komponowania:

(13) *Manipulations*. Można wyróżnić trzy typy:

(14) *Transmutation*, każda modyfikacja materiału, które pozostawia jego formę zasadniczo niezmienioną.

(15) *Transformation*, każda modyfikacja, która bardziej zmienia formę niż materiał.

(16) *Modulation*, każda modyfikacja, która nie jest ani wyraźną transmutacją, ani transformacją, ale zmianą zastosowaną selektywnie do jednego z trzech atrybutów dźwięku – wysokości, natężenia lub brzmienia.

(17) *Paramètres caractérisant un son* prowadzi (wskazuje drogę) od określenia (16) do propozycji parametrów analizy dźwięku *konkretnego*. Zamiast klasycznego wyobrażenia wysokości, natężenia i trwania Schaeffer proponuje pojęcie

(18) trzech *plans de référence*, które opisują ewolucję każdej z tych wartości jako funkcję dwóch: wysokość/natężenie, wysokość/trwanie i natężenie/trwanie.

Znaczenie tych *plans* zasługuje na bliższe zbadanie, co nastąpi w dalszej części tekstu. Następna grupa określeń opisuje najważniejsze procesy zachodzące podczas realizacji utworu *musique concrète*:

(19) *Procédés d'execution*. Sześć operacji, z czego ostatnie trzy dotyczą przestrzennej organizacji materiału w jego ostatecznej realizacji:

(20) *Préparations*, wykorzystanie klasycznych, egzotycznych lub współczesnych instrumentów muzycznych jako źródeł dźwięku bez żadnych ograniczeń dotyczących sposobu wykonania.
(21) *Montage*, konstruowanie *objets sonores* poprzez proste zestawianie wcześniej nagranych fragmentów.
(22) *Mixage*, w przeciwieństwie do *montage*, stanowi nakładanie na siebie monofonii (*monophonies*), aby stworzyć faktury polifoniczne.
(23) *Musique spatiale*, cała muzyka, której przedmiotem jest projekcja obiektów dźwiękowych (*objets sonores*) w przestrzeni podczas publicznego wykonania.
(24) *Spatialisation statique*, projekcja łatwo identyfikowalnych monofonii (*monophonies*) ze szczególnych miejsc. Ta cecha dotyczy wykorzystania różnych kanałów magnetofonu wielośladowego do sterowania przestrzennością przekazu w trakcie *mixage*.
(25) *Spatialisation cinématique*, dynamiczna projekcja obiektów dźwiękowych (*objets sonores*) z wykorzystaniem *potentiomètre d'espace* podczas wykonania.

Określenia te ze względu na swoją naturę mogły jedynie służyć jako uogólnienie procesów zachodzących we wcześniejszych stadiach *musique concrète*. Cały *solfège* podlegał istotnym zmianom, w miarę jak praca Schaeffera postępowała, aby wydać owoc w postaci potężnego dzieła, *Traité des objets musicaux*, które ukazało się w 1966 roku. Niemniej jednak traktat ten daje wgląd w pryncypia filozoficzne towarzyszące jego powstawaniu. Trzy *plans de référence* mają bardziej trwałe znaczenie, które sięga także poza ograniczoną sferę zagadnień kompozycji *konkretnej*, jako że są związane z każdym badaniem psychoakustycznym czy syntezą materiału dźwiękowego.

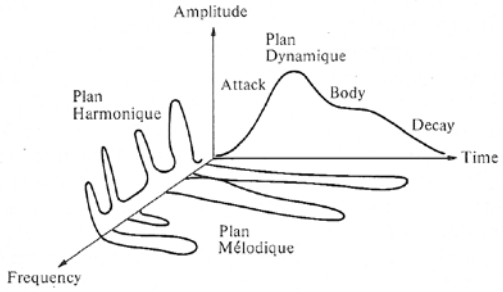
Schaeffer definiuje swoje *plans* w następujący sposób:

Plan mélodique ou des tessitures, ewolucja parametrów wysokości dźwięku ze względu na czas.

Plan dynamique ou des formes, ewolucja parametrów natężenia ze względu na czasu.

Plan harmonique ou des timbres, wzajemna relacja pomiędzy parametrami wysokości, natężenia przedstawiona jako analiza spektrum.

Te trzy *plans* mogą być łączone w następujący sposób:



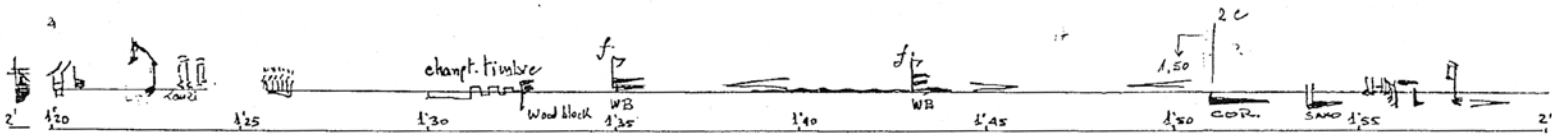
Rezultat podkreśla problemy napotykane podczas tworzenia wizualnej reprezentacji zjawisk sonologicznych. Pomimo iż przez lata poczynionych zostało kilka prób udoskonalenia tego modelu, niemożność redukcji takiego detalu do prostego dwuwymiarowego wykresu okazała się wielką przeszkodą. Model ten nie może zostać rozszerzony tak, aby obejmował różnorodne *objets sonores* i sam w sobie ma ograniczoną dokładność. *Plan harmonique*, na przykład, pozwala jedynie na wskazanie brzmienia jednego wybranego momentu z całego przebiegu zdarzenia. Jeśli to spektrum zmienia się w znaczący sposób, może być potrzebnych kilka dodatkowych *plans harmoniques*, aby przedstawić brzmienie w różnych stadiach ewolucji *objet sonore*.

Schaeffer aż za dobrze zdawał sobie sprawę z tych trudności. Jego odpowiedzią na nie była zatem konstrukcja składni opartej na ograniczonej liczbie kryteriów opisowych dla każdego *plan*. To pozwalało ująć i zracjonalizować cały zakres pozornie nieograniczonych możliwości sonologicznych w kategorie, które nie były ani zbyt dokładne, ani zbyt ogólne. Podejście Schaeffera opierało się na następującej linii rozumowania. W najściślejszym tego słowa znaczeniu niemożliwe jest dokonanie prostego opisu ewolucji wysokości w funkcji czasu, chyba że badany dźwięk jest niezwykle czysty. Jak wspomniano wyżej, gruntowny opis wymagałby nakładania *plan harmonique* zarówno na *plan mélodique*, aby uzyskać wykres częstotliwości/czasu jakichś części, jak i na *plan dynamique*, aby otrzymać ich wykres amplitudy/czasu, co stawia pod znakiem zapytania cały sens uproszczonego modelu analitycznego. Na szczęście psychologia percepcji oferuje kompromis, jako że mózg podczas oceniania jakości dźwięku w wybranym momencie bierze pod uwagę bezpośrednio go poprzedzające fenomeny akustyczne. Rzeczywiście, potrzebna jest minimalna ilość czasu, aby zrozumieć jakiekolwiek zdarzenie sonologiczne. Eksperymenty pokazały, iż odpowiednia informacja zawiera się we fragmentach rzędu 1/20 sekundy, aby mózg mógł w miarę pewnie zidentyfikować centrum lub centra danej wysokości. Wydłużanie czasu danego na analizę pozwala uchu na zbadanie w tych centrach zmian o charakterze czasowym.

Metoda Schaeffera ma ogromne znaczenie, jako że koncentruje się ona na aspektach psychoakustycznych, które są zasadniczą częścią każdego badania lub przekształceń materiału dźwiękowego, zarówno źródłowo naturalnego, jaki i elektronicznego. Dokonał on ważnego rozróżnienienia między dwoma zupełnie odmiennymi elementami regularnie obserwowanymi w *objets sonores*: po pierwsze, skomplikowane spektrum powiązane z ostrym atakiem lub gwałtowna zmiana w jego treści i po drugie, bardziej uporządkowane, powoli zmieniające się spektrum, zwykle skojarzone z trwaniem lub opadaniem. Druga charakterystyka jest szczególnie wyraźna jeśli *objet* jest dźwiękiem z wyraźnym

centrum wysokości. Natomiast pierwsza charakterystyka jest często opisywana jako przejściowa odpowiedź, ważna cecha w wielu naturalnych dźwiękach muzycznych. Nawet dzisiaj jednym z głównych problemów syntez elektronicznych jest trudność stworzenia satysfakcjonujących przejść, i ten aspekt będziemy jeszcze rozważać.

W fazie ataku wewnętrzne przemiany spektrum są tak skomplikowane, że *plan harmonique* nakreślony w tym szczególnym stadium dźwięku byłby niezwykle mylący, jako że jego zawartość podlega gwałtownym zmianom, jedynie częściowo rejestrowanym przez ucho. Tony składowe są w wielu momentach tak chaotyczne, że rezultatem jest półciągłe spektrum hałasu, wyznaczone na *plan mélodique* poprzez szerokie i rozmyte pasmo lub pasma częstotliwości. Z drugiej strony trwanie dźwięku i opadanie są często wystarczająco stabilne, aby można było nakreślić znacznie węższe pasmo lub pasma, w szczególnie wyraźnych przypadkach ograniczające się do linii. Wobec tego Schaeffer zaproponował, że pojedynczy *plan harmonique* dla *objet sonore* powinien być nakreślony podczas fazy trwania, w momencie, w którym spektrum osiąga swój najwyższy stopień rozwoju. Powyższy diagram przedstawia wykorzystanie trzech



plans w celu identyfikacji najistotniejszych cech dźwięku o umiarkowanej gęstości, pokazując trzy dominujące pola składowych po fazie inicjalnej. Wskazuje on także, iż opadanie charakteryzuje się bardziej gwałtownym rozrzedzeniem wyższych składowych w stosunku do niższych.

Zaproponowano pięć głównych kryteriów dla oceny *plan mélodique*, skojarzonych szczególnie z charakterystykami wysokości występujących na etapie trwania *objet sonore*: (a) *stałe*, prezentujące niezmienne charakterystyki wysokości, (b) *cykliczne*, odzwierciedlające wibrato o amplitudzie około 5–6 Hz, (c) *stałe wznoszenie się*, (d) *ciągły spadek* i (e) *brak ciągłości*, w których wysokość drga w skomplikowany sposób.

Sugestie dotyczące dodatkowych kryteriów obejmowały wersję punktu (b), *wirowanie*, aby opisać dźwięki, które oscylują szybciej wokół centralnej wysokości i wersję punktu (e) *niewyraźne*, dla przedstawienia jakości hałasu bez konkretnej wysokości.

Podstawowe kryteria dla *plan dynamique* zostały podzielone na cztery grupy, jedną dla ataku, dwie dla trwania i jedną dla zaniku. Trzy podstawowe kryteria zostały wyróżnione dla ataku: (a) *szarpane*, (b) *perkusyjne* i (c) *dęte*.

Zaproponowano dwa dodatkowe kryteria do opisu sztucznych typów ataku, spotykanych podczas korzystania z technik *konkretnych*: (a) *stopniowe*, dla opisania ataku, który rozwija się jako następstwo kolejnych stopni, i (b) *pulsujące* dla scharakteryzowania ataku, który rozwija się w postaci sukcesywnych fal.

Decyzja o wprowadzeniu dwóch dodatkowych zestawów zasadniczych kryteriów dla fazy trwania dźwięku wymaga wyjaśnienia. Schaeffer uważał, iż pożądana jest klasyfikacja nie tylko samego trwania, ale także sposobów, w jaki rozwija się ono z ataku. W związku z tym zaproponował sześć podstawowych kryteriów: (a) *szok*, bez utrzymywania dźwięku w trwaniu, (b) *naturalny rezonans*, dźwięk podtrzymany poprzez subtelny naturalny pogłos, (c) *sztuczny rezonans*, ten sam efekt stworzony celowo, (d) *zwielokrotnianie*, rytmiczna kontynuacja impetu ataku, (e) *pulsacja*, utrzymywanie (dźwięku) poprzez repetycję ataku,nieprzerwanie albo poprzez częściowe jego nawarstwianie i (f) *sztuczne*, charakterystyka syntetycznego trwania stworzona na zasadzie montaż różnych elementów.

Zaproponowano pięć podstawowych kryteriów zostało zaproponowanych dla samego korpusu, z sugestią, że powinny one być traktowane jako uzupełniające kryteria *plan mélodique*, omawianego powyżej: (a) *stałe*, jednostajne natężenie, (b) *cykliczne*, stała amplituda wibrata o wartości około 1–5%, (c) *stałe crescendo* , (d) *stałe decrescendo*, (e) *niestałe*, na przykład stopniowe lub pulsujące.

Fazie opadania, w której następuje pogłosowe rozproszenie skumulowanej energii, zostało przyznanych pięć podstawowych kryteriów: (a) *cięcie*, nagły koniec, w zasadzie bez żadnego pogłosu, (b) *normalny pogłos*, naturalne, wykładniczo następujące gaśnięcie, (c) *sztucznie rozszerzony pogłos*, uzupełniony o dodatkowy szczyt pogłosowej energii, (d) *sztucznie niestały pogłos*, gwałtowne zaburzenia naturalnej charakterystyki wybrzmiewania i (e) *sztucznie cykliczny pogłos*, nakładanie efektu wibrata na fazę opadania.

Plan harmonique, jak już wspomniano, umożliwiał analizę spektrum brzmienia *objet sonore*, najbardziej właściwie u szczytu jego rozwoju. Podejście Schaeffera było nieco inne w stosunku do tego *plan*, jako że podzielił jego główne kryteria na trzy dopełniające się grupy, związane odpowiednio z gęstością, nasyceniem i kolorystyką. Zaproponował cztery główne kryteria gęstości: (a) *czyste*, jeden podstawowy ton, (b) *zamazane*, mniej wyraźny ton podstawowy, (c) *gęste*, możliwe do określenia podstawowe pole częstotliwości, ale bez wyraźnego fundamentu i (d) *białe*, bez wyraźnego obszaru częstotliwości.

Wyznaczono dwa podstawowe kryteria nasycenia: (a) *bogate brzmienie*, zawierające wiele składowych i (b) *ubogie brzmienie*, zawierające jedynie kilka cząstek składowych.

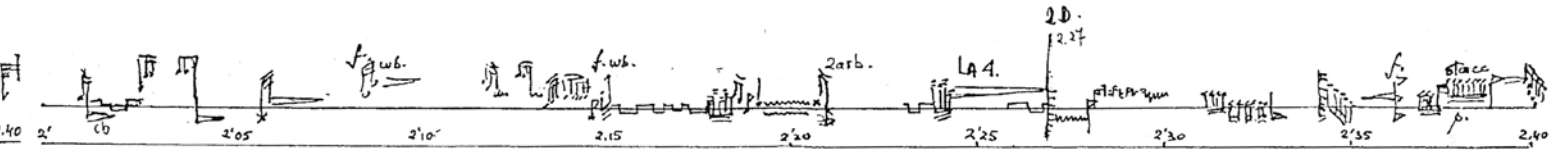
Zaproponowano trzy podstawowe kryteria kolorystyki. Miały one być związane z kategorią jakościową jako przeciwieństwem ilościowej związanej z nasyceniem: (a) *ciemne*, kilka składowych o natężeniu gwałtownie opadającym, (b) *jasne*, kilka składowych, ale z energią rozłożoną na przestrzeni spektrum bardziej równomiernie, (c) *lśniące*, podobny rozkład energii jak w dźwięku jasnym (punkt b), jednakże z większą liczbą górnych składowych tworzących bardziej skoncentrowane grupy.

Te trzydzieści trzy kryteria, pomimo ich ogólności, dają około 54 000 różnych kombinacji charakterystyk sonologicznych… *Esquisse d'un solfège concret* miał być jedynie wstępnym traktatem, napisanym na potrzeby konkretnej szkoły rozwijającej się wokół filozofii *musique concrète*. Należy jednak zaznaczyć, iż ta pionierska próba zbadania natury dźwięku w kontekście studia elektronicznego dała nieocenione podstawy tym, którzy pragnęli go rozwijać.

Z datą publikacji nie można było trafić lepiej. W czasach odradzania się sztuki po drugiej wojnie światowej Paryż stawał się coraz ważniejszym ośrodkiem rozwoju nowej muzyki. Wśród kompozytorów pracujących w tym czasie w studiu znajdowali się między innymi: Jean Barraqué, Pierre Boulez, Michel Philippot i Herman Scherchen. Odwiedzali je również: Yves Baudrier, Marcel Delannoy, Henry Dutilleux, Karel Goeyvaerts, Jean-Jacques Grunenwald, André Jolivet, Olivier Messiaen, Darius Milhaud i Karlheinz Stockhausen. Pomysły kompozytorskie owych czasów wpływały na rozwój technik *konkretnych*, nakierowując je w kierunku rozwiązań serialnych lub podobnych deterministycznych procedur precyzujących czas trwania, wysokość, dynamike i barwę. Messiaen, na przykład, stworzył krótkie studium, *Timbres-durées*, natomiast Boulez wykorzystał szczegółowy plan zarówno trwania, jak i wysokości w swej *Étude i sur un son*, wykorzystując Phonogènes, aby z pojedynczego źródła dźwięku zbudować chromatyczne interwały i transpozycje oktawowe. Jednakże kompozytorzy ci ze studiem Schaeffera związani bywali jedynie przelotnie, niewykluczone iż zniechęcani przez nieuchronny w tym czasie brak wyrafinowania. Krótka współpraca Stockhausena z ośrodkiem miała miejsce podczas jego studiów z Messiaenem w Paryskim Konserwatorium. Goeyvaerts zwrócił jego uwagę na możliwości syntezy w generatorze fal sinusoidalnych, a sprzęt nagrywający Club d'Essai przyciągnął go z powodów, które były zdecydowanie odmienne niż pomysły Schaeffera. Pomimo tego Stockhausen ukończył krótki utwór *musique concrète* zatytułowany *Étude* (*Kompozycja elektroniczna 1953 No.1*) przed powrotem do Niemiec i zakotwiczeniem się w Kolonii. W 1954 Milhaud skomponował u Schaeffera *La Rivière endormie* na mezzosopran, dwóch aktorów, orkiestrę i taśmę, zaś Varèse odwiedził studio, aby stworzyć pierwszą wersję partii taśmy z *Déserts*.

Pod koniec dekady pryncypia *musique concrète* stały się bardziej popularne, elektroniczne generowanie dźwięku i techniki jego przetwarzania zyskiwały stopniową akceptację. Jednakże naturalne źródła dźwięku pozostały w kręgu zainteresowania wielu kompozytorów. W latach 1957-58 Iannis Xenakis skomponował swój pierwszy większy utwór studyjny, *Diamorphoses* (II wersja 1968), w którym zastosował zasady matematycznej organizacji w procesach kompozycyjnych z *konkretnymi* dźwiękami.

Zmechanizowanie współczesnego świata odzwierciedla dobór materiału – silniki odrzutowe, dzwony i odgłosy zniszczenia. W tym samym czasie Schaeffer rozpoczął wielką reorganizację zarówno swych metod kompozycyjnych, jak i samego studia, a termin *musique concrète* został zastąpiony bardziej uniwersalnym *expériences musicales*. Dwie główne kompozycje Schaeffera z 1958 roku, *Étude aux allures* i *Étude aux sons animés*, były świadectwem znaczącej zmiany w jego poglądach. Zamiast koncentrować się na przekształcaniu materiału uzyskanego z istniejących źródeł dźwięku, położył szczególny nacisk na technikę syntezy addytywnej, tworząc bogate brzmienia z prostych składników. Takie podejście stanowi odzwierciedlenie filozofii studiów w Kolonii i Mediolanie. Henry wyjechał, aby założyć własne studio Apsome poza Paryżem, a Luc Ferrari i François-Bernard Mâche przyłączyli się do grupy Schaeffera, przyjmując nową nazwę – Groupe de Recheres Musicales, jak już wcześniej wspomniano.



Urozmaicanie pomysłów i technik powiodło wówczas niektórychku zupełnie nowym rejonom. Xenakis, na przykład, pracując z dźwiękami zarówno naturalnymi, jak i elektronicznie wygenerowanymi, rozpoczął eksperymenty z komputerami, najpierw jako zwykłymi urządzeniami przetwarzającymi dane, a następnie jako swoistymi źródłami dźwięków syntetycznych. Od wczesnych lat sześćdziesiątych dzieła zainspirowane działalnością studia Schaeffera inspirowały coraz to nowe tendencje, tworząc szybko rozwijające się medium muzyki elektronicznej; czasy samotnych pionierów dobiegły końca.

Peter Manning

Tłumaczenie: **Agata Kwiecińska**, **Anna Pęcherzewska** i **Jan Topolski**

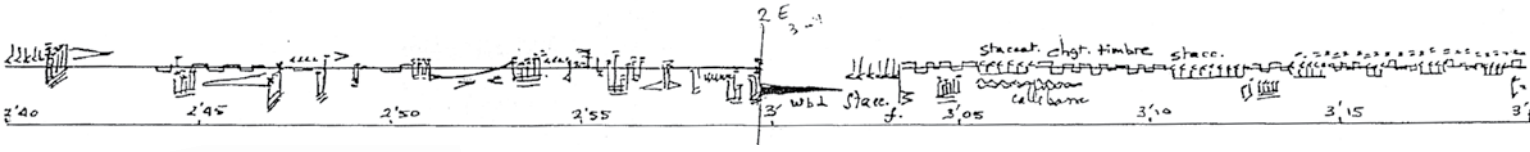
Tekst oryginalnie stanowi II rozdział *Paris and music concrète* z książki Autora pt. *Electronic & Computer Music*, wydanej przez Clarendon Press w Oxfordzie w 1987 roku.

Dziadek muzyki techno? Pierre Henry

Pierre Henry to jeden z najznamienitszych francuskich twórców muzyki konkretnej i elektronicznej. Zawsze w osamotnieniu, ukryty za mnożącymi się taśmami przepełnionymi dźwiękami otaczającego nas świata. Skryty i małomówny, bardzo rzadko opuszcza swą „jamę alchemika dźwięków". Pełen inwencji twórczej, uciekający od konwenansów, przeciętności, wciąż poszukujący nowych rozwiązań. Stale za konsoletą, w twórczym opętaniu tworzy dzieła frapujące i ukazujące inny wymiar zwyczajnych z pozoru dźwięków.

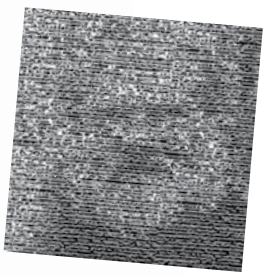
Język muzyczny kompozytora, nazywanego „grand père de la techno", nie mieści się w żadnych ścisłych ramach klasyfikacji. Henry sięga po różne środki awangardy lat od 50. do 70., zmienia techniki, swobodnie eksperymentuje. Postać dziś 80-letniego Pierre'a Henry'ego, znanego i cenionego zarówno we Francji, jak i na świecie, wydaje się być tymczasem w Polsce nieznana.

Henry urodził się 9 grudnia 1927 roku w Paryżu. Od najmłodszych lat żył w osamotnieniu, z daleka od rówieśników, wielkiego miasta, pośród przyrody i dźwięków natury. Nie chodził do szkoły, uczył się



w domu. Jako swoje pierwsze wspomnienia muzyczne wymienia dźwięki natury, odgłosy otaczającego świata. „Żyliśmy na wsi, mieliśmy duży ogród, studnie, drzewa, ptaszarnie, kury, a wszystko nieopodal torów kolejowych [...] odgłosy burzy, kropel deszczu, szum wiatru, śpiew ptaków, odgłosy pociągów, sprawiały, że myślałem o wszystkich otaczających mnie dźwiękach jak o muzyce."[1] Już wtedy rozpoczęła się fascynacja Henry'ego dźwiękiem we wszystkich jego przejawach. Od 15 roku życia eksperymentował z różnymi „obiektami dźwiękowymi", co później opisał jako: „prawdziwe koncerty hałasów"[2]. Był ogromnie zafascynowany możliwościami integrowania hałasów z muzyką.

W 18. roku życia podjął naukę w Conservatoire Nationale Supérieur de Paris u znamienitych postaci świata muzyki XX wieku – w klasie fortepianu Nadii Boulanger, perkusji u Félixa Passeronne'a oraz kompozycji u Oliviera Messiaena. Swoją działalność zawodowego muzyka rozpoczął jako perkusista w orkiestrze. Właśnie wtedy, jak sam twierdzi, miał swoje pierwsze doświadczenia konkretne. „Instalowałem konstrukcje z instrumentów perkusyjnych, układałem je niczym rzeźby. Pozwalało mi to wymyślać nowe dźwięki, szukać niesłychanych efektów dźwiękowych. [...] Był to moment mojej niezwykłej aktywności jako perkusisty. Zdecydowałem się wówczas zostać kompozytorem. Być wynalazcą dźwięków."[3]

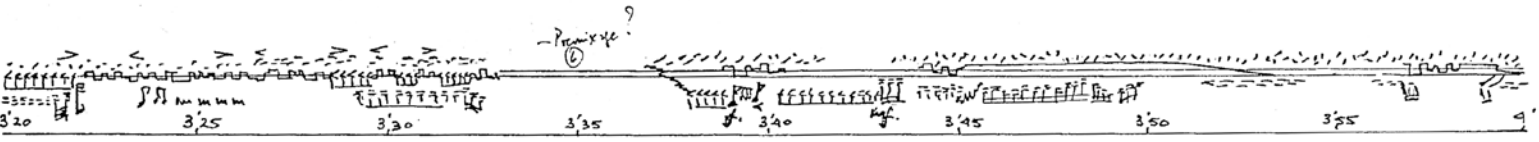


Znaczna część jego wczesnych dzieł to utwory klasyczne (na fortepian, perkusję, kwartet) w stylu Messiaena i Joliveta. Bardzo często stanowią jedynie obowiązkowe ćwiczenia

i wprawki kompozytorskie. Wczesny styl kompozytorski Henry'ego reprezentują: *Sonatine* na fortepian, *Funérailles* na fortepian, suita konkretna *Microphone bien tempéré* oraz *52 Dimanches noirs* (*52 Czarne niedziele).*

Nie ma wątpliwości, że twórczość klasyczna zupełnie Henry'ego nie interesuje. W swoich pierwszych kompozycjach wykorzystuje przede wszystkim instrumenty perkusyjne. Poszukuje dźwięków różnorodnych, silnych i zwartych, odmiennych od „zbyt czystych" dla niego dźwięków tradycyjnych. Od dzieciństwa duży wpływ na kształtowanie Henry'ego miała muzyka XIX-wieczna, modernistyczna (Strawiński, Kurt Weil, również Albert Roussel), a także opera, w szczególności zaś twórczość Wagnera (znajdzie to swój oddźwięk w późniejszych dziełach Henry'ego). Nie można również zapominać o ogromnej roli jazzu i muzyki etnicznej, a przede wszystkim o filmie. Był zafascynowany kinem, kilka razy w tygodniu chodził na seanse filmowe i podziwiał dobywające się z ekranu równocześnie z obrazem dźwięki.

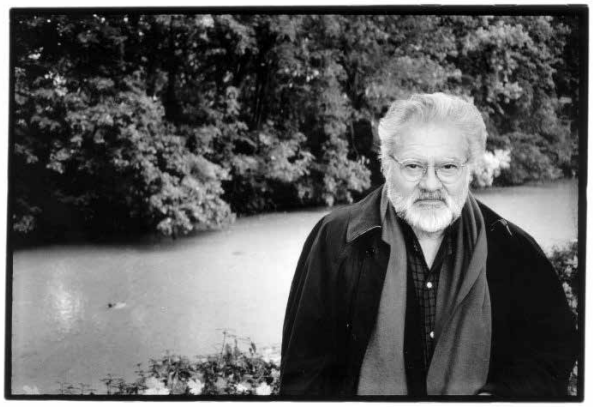
Pewnego razu obejrzał eksperymentalny film malarza Fernanda Légera, zatytułowany *Ballet mécanique*. Dzieło bez scenariusza, oparte na kontrastach obrazów i rytmów, stało się dla Henry'ego inspiracją do napisania w 1949 roku muzyki eksperymentalnej na fortepian preparowany ad libitum,



Le Petit Ballet Mécanique. W tym czasie Henry robił liczne doświadczenia z tak traktowanym fortepianem. Autor biografii Pierre'a Henry'ego, Michel Chion twierdzi, iż Henry zajął się ową ideą wcześniej niż Cage. Trudno się z tym zgodzić, jednak na pewno tego rodzaju kompozycje Henry'ego powstawały w inny sposób niż dzieła Cage'a. Ten drugi, żeby zagrać swoje *Sonaty i Interludia*, używał partytury, Pierre Henry zbierał natomiast obiekty dźwiękowe i nagrywał na taśmę. Jak stwierdza sam Henry: „Kiedy Cage był jeszcze »człowiekiem nut«, ja przebywałem już w świecie obiektów dźwiękowych"[4].

Współpraca z Schaefferem. Muzyka konkretna

Pierre Henry z muzyką konkretną zetknął się przez radio. W maju 1948 roku wysłuchał audycji Pierre'a Schaeffera (1910–95) zatytułowanej *Concert de bruit* (*Koncert hałasów*).



Pierre Henry, fot. Sabina Matthes

Jednym z przedstawianych utworów była *Étude aux chemins de fer* (*Etiuda na kolej*), która stanowiła realizację idei muzycznego zorganizowania hałasów. Jej materiałem wyjściowym były nagrane odgłosy kolei, które następnie zostały odpowiednio przetworzone i zmontowane. Była to jedna z kilku audycji zorganizowanych przez utworzony w 1943 roku Club d'Essai de l'ORTF (Radiodiffusion Télévision Française)[5], którego założycielem był Schaeffer. Wtedy właśnie doszło do pierwszych prób stworzenia nowego języka muzycznego, a owocem tamtych badań są *Cinq études de bruit*.

Idea muzyki powstałej z hałasów nie była wówczas czymś nowym. Luigi Russolo, Jorg Mager, Walter Ruttmann, John Cage, Paul Boisselet i jeszcze inni eksperymentowali z dźwiękami już na początku XX wieku, jednak ich próby nie doczekały się kontynuacji. Między innymi z tego powodu to nie oni, ale właśnie Schaeffer uchodzi za twórcę muzyki konkretnej. Jest jej jedynym i rzeczywistym wynalazcą, nadał jej statut, myśl i ciągłość.

Schaefferowska definicja muzyki konkretnej zakłada, iż punktem wyjścia kompozycji może być każdy rodzaj dźwięku. Chodziło o zaadoptowanie tych z nich, które dawniej uznawano za nieużyteczne, niemuzyczne. Materiałem muzyki konkretnej, są brzmienia otaczającego nas świata (głos ludzki, szum wiatru, szmer, odgłosy zwierząt, szum fal morskich, hałas maszyn itd.) w swej oryginalnej lub przetworzonej elektronicznie postaci. Te nagrywane zjawiska akustyczne Schaeffer określił mianem *objets sonores* (obiektów dźwiękowych).[6]

Zafascynowany możliwościami nowej muzyki Pierre Henry powoli odkrywa jej tajniki i zbliża się coraz bardziej do swego przyszłego mistrza – ideologa muzyki konkretnej. Do pierwszego spotkania z Pierrem Schaefferem dochodzi w 1948 roku, podczas zorganizowanego przezeń przesłuchania na współpracownika-instrumentalistę, potrzebnego do realizacji nowego projektu muzycznego. Schaeffer bardzo szybko rozpoznał talent Henry'ego i już w 1949 roku rozpoczął z nim współpracę w Studio d'Essai. Moment ten miał niewątpliwie znaczenie przełomowe i decydujące w dalszej drodze twórczej młodego twórcy.

Pierre Henry zaangażował się bardzo poważnie i całą swoją energię poświęcił eksperymentom dźwiękowym mającym na celu rozwój muzyki konkretnej i mnożenie jej przejawów. Rola Henry'ego ograniczała się początkowo do nagrywania i gromadzenia i katalogowania wszelkich *objets sonores*, z których Schaeffer tworzył następnie własne kompozycje. Jednak po pewnym czasie współpraca kompozytorów zyskuje szerszy wymiar.

Już w 1950 roku powstaje ich wspólne, oparte na materiale konkretnym dzieło, *Symphonie pour un homme seul* (*Symfonia dla samotnego człowieka).*[7] Jest to utwór zrealizowany w technice gramofonowej, z zastosowaniem wynalezionej przez nich techniki *sillon fermé* – zapętlonego rowka na płycie. Utwór ten, pierwszy większy w nurcie muzyki konkretnej, niewątpliwe można określić mianem arcydzie-

ła. Jego premiera niemal natychmiast staje się wielkim wydarzeniem.

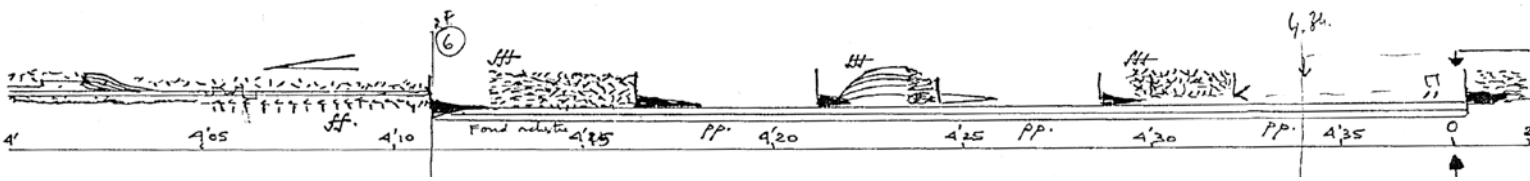
Tematem utworu jest samotność człowieka, a podstawą kompozycji dźwięki wytwarzane przez ludzkie ciało. Zasadniczym „instrumentem" jest głos ludzki z wyeliminowanym znaczeniem wypowiadanych słów, w otoczeniu bogatego świata dźwięków życia codziennego. Szepty, oddechy, krzyki, odgłosy chodzenia, śpiew, płacz wzbogacone o fortepian preparowany poddawane są przekształceniom studyjnym. Wydaje się, że zasadniczą ideą kompozytorów było przeciwstawienie głosów ludzkich odgłosom otaczającego świata. Prawykonanie *Symphonie pour un homme seul* odbyło się na pierwszym publicznym koncercie muzyki konkretnej zorganizowanym w sali École Normale de Musique 18 marca 1950 roku. Jak pisał Włodzimierz Kotoński: „*Symphonie pour un homme seul* kumulowała w sobie doświadczenia z całego pionierskiego okresu studia paryskiego i stała się klasyczną pozycją muzyki elektronicznej, a także jednym z najpopularniejszych dzieł Pierre'a Schaeffera"[8]. Dzieło to, owoc współpracy Pierre'a Schaeffera z Pierrem Henrym, osiągnęło znaczny sukces. Wielokrotnie przerabiane dla kina, baletu (choreografia Maurice'a Béjarta w 1955 roku), wytwórni płytowej, funkcjonowało w kilku wersjach. Pierwotnie utwór trwał 80 minut i miał 22 części, stopniowo materiał muzyczny zredukowany został do 12 części i 22 minut. Ostateczna wersja dostępna w wersji płytowej pochodzi z 1966 roku.

Kolejnym wspólnym dziełem obu twórców jest opera konkretna *Orphée 51 ou Toute la Lyre* (*Orfeusz 51, czyli Cała Lira*) na głosy solowe, taśmę, skrzypce i klawesyn. Prawykonanie tej kompozycji odbyło się w 1953 roku na festiwalu Donaueschinger Musiktage w Niemczech i zakończyło się niepowodzeniem oraz swoistym skandalem. Jedynie ostatnia cześć opery – *Le Voile d'Orphée* (*Zasłona Orfeusza*), autorstwa Pierre'a Henry'ego, wzbudziła zainteresowanie. Znana dziś jako kantata dramatyczna (na taśmę, głosy, recytację, fortepian preparowany) wybrana wówczas przez Maurice'go Béjarta, posłużyła jako tło muzyczne baletu w jego choreografii pt.: *Orphée*. Obecnie funkcjonuje jako samodzielny utwór. Jest to pierwsze dzieło muzyki konkretnej o charakterze orkiestrowym, a także pierwsze samodzielne dzieło Henry'ego, które zdobyło popularność. Nasycone symboliką i niezwykłym ładunkiem emocjonalnym *Le Voile d'Orphée* jest wyjątkowa również dla samego kompozytora, który określa ją jako „ogród dźwięków przyrody, mowy zwierząt i krzyku człowieka." Dramatyczno-liryczny nastrój utworu tworzą ścierając się szepty, krzyki, głosy recytujące słowa hymnu greckiego.

Po raz pierwszy Pierre Henry odniósł się w tym utworze do ceremonii śmierci. Do tematu tego będzie powracał później w wielu innych swoich utworach. (*Le Voyage – Souffle I*, w *Variation pour une porte et un soupir – Mort*, w sekwencji siódmej *L'Apocalypse de Jean*, w trzeciej części, *Adagio*, z *Mouvement – Rythme – Étude*). Zarówno *Le Voile d'Orphée*, jak i *Symphonie pour un homme seul* zapisały się na stałe w historii muzyki konkretnej.

Pierre Henry tworzy w tym czasie dużą liczbę dźwięków podstawowych, z których w przyszłości uformuje ogromną fonotekę (*sonoteque*). Są to przede wszystkim: brzmienia fortepianu, dźwięki tworzone sztucznie – odgłosy natury, cywilizacji, ludzkiego ciała, instrumentów tradycyjnych. Zbiera i kataloguje niemal wszystkie dostępne nam tworzywo dźwiękowe. Przez osiem lat pracy w Studio d'Essai Henry stworzył 1283 taśmy, które, zanim znalazły swoje zastosowanie w dziełach, czekały na półkach, z każdym rokiem zwiększając swą liczebność.

W październiku 1951 roku Wladimir Porché, dyrektor Radio Télévision Française, na życzenie Schaeffera oficjalnie powołał Groupe de Recherches de Musique Concrète (GRM-C)[9], dla której radio stworzyło specjalnie wyposażone studio. Młodzi twórcy ówczesnej awangardy muzycznej zyskali możliwość odbywania tam praktyk. Ze studiem paryskim związani byli m.in. Pierre Boulez, Jean Barraqué, Michaelle Philippot, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse. W 1953 roku Pierre Henry zostaje dyrektorem GRMC i pozostaje na tym stanowisku aż do 1958.



Poszukiwania. Eksperymenty. Własne projekty

Pierre Henry początkowo skupia się przede wszystkim na tym, co miał robić dla i z Schaefferem. Bardzo szybko jednak staje się jedną z przodujących osobowości muzyki konkretnej i przewyższa w swym kunszcie Schaeffera. Zamiast ograniczać się do wąskiego obszaru zainteresowań i eksperymentowania, Henry rozszerza swoje muzyczne przedsięwzięcia w wielu kierunkach.

Twórczy, pełen pomysłów i licznych osobistych projektów zaczyna komponować własne utwory. Pisze muzykę dla filmu, radia, telewizji albo po prostu koncertową. Powstają: *Bidule en ut* (*Coś tam w C*, 1950), *Microphone bien tempéré* (1951), *La Musique sans titre* (1951). W roku 1952 Pierre Henry napisał muzykę do *Astrologie*, pierwszego komercyjnego filmu z elektroakustyczną ścieżką dźwiękową powstałego we Francji.

Muzyka ilustracyjna, która zaczyna coraz częściej pojawiać się w jego twórczości, staje się kolejnym ważnym obszarem zainteresowań kompozytora. W dorobku artystycznym Henry'ego znajdzie się w przyszłości muzyka do ponad 30 filmów. Decyzja podejmowania tego typu prac, bardziej lub mniej atrakcyjnych, będzie niejednokrotnie podyktowana chęcią zdobycia środków na realizację wymarzonych projektów.

Coraz bardziej niezależny twórca interesuje się technikami spoza terenu muzyki konkretnej, którą teoretyzował Schaeffer. Stopniowo postawy obu kompozytorów zaczynały wyraźnie się różnić. Henry skłaniał się bardziej ku kompozycji i poszukiwaniom, Schaeffer zaś ku pracom naukowym i dydaktycznym. Henry przestał w pewnym momencie rozumieć koncepcje teoretyczne propagowane przez Schaeffera. Nie chciał ograniczać się tylko do muzyki konkretnej, wolał iść w innym kierunku, bardziej w stronę muzyki elektronicznej. Szukał wciąż nowych brzmień i możliwości artystycznych. W 1952 roku komponuje *Antiphonie* oraz *Vocalises* – utwory, których podstawę stanowią z góry ustalone schematy seryjne, określające długość odcinków taśmy montażowej. Metoda kompozycji zastosowana w tych utworach niewątpliwie różni się od wcześniejszych przypadkowych poszukiwań na taśmach magnetofonowych. W latach 1956-57 tworzy *Haut voltage* (*Wysokie napięcie*), jeden z pierwszych utworów, będący połączeniem muzyki konkretnej i elektronicznej, zawierający brzmienie głosu, fragmenty symfoniczne, dźwięki elektroniczne i rezonanse instrumentalne przefiltrowane przez mikrofony.

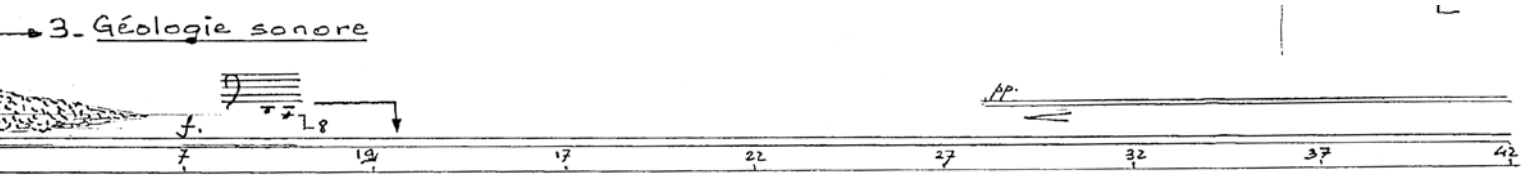
Rok 1958 stanowi moment zwrotny w karierze i drodze twórczej Henry'ego. Wskutek nieporozumień z Schaefferem, wynikających z różnic ideologicznych i estetycznych, opuszcza stanowisko kierownika działu badań GRMC. W 1960 roku zakłada własne studio elektroniczne APSOME (Applications de Procédés Sonores de Musique Electronique) – pierwsze francuskie niezależne studio muzyki eksperymentalnej. Jego pionierskim dziełem zrealizowanym „prywatnie" jest *Coexistence*, stworzone przy użyciu jedynie magnetofonu Tolana 38/76 mono, dwóch głośników stereofonicznych (Cabasse) i mikrofonu Melodiom. Jest to niezwykle trudny czas w życiu Henry'go. By utrzymać swoją pracownię, tworzyć własną muzykę i własne koncepty, komponuje bardzo wiele dla kina, reklamy, przedstawień teatralnych (ilustruje m.in. sztuki Arthura Adamova, Petera Ustinova).

Jak pisze Kotoński: „Pierre Henry w swoim prywatnym studio realizuje w następnych latach swoje najlepsze kompozycje: *Le Voyage* (*Podróż*) według *Tybetańskiej Księgi Umarłych* (1962-1963), *Variations pour une porte et un soupir* (*Wariacje na drzwi i westchnienie*, 1963) oraz *L'Apocalypse de Jean* (*Apokalipsa według św. Jana*, 1968), która stanowi apogeum twórczości tego oryginalnego kompozytora. W odróżnieniu od pierwszych prób z okresu pionierskiego wszystkie kompozycje późniejsze Pierre'a Henry'ego należą do tzw. wielkich form."[10]

Współpraca z Béjartem i innymi artystami

Istotnym obszarem działalności twórczej Henry'ego są projekty muzyczne realizowane we współpracy z innymi artystami, reprezentantami różnych sztuk. Liczne kontakty, fascynacje i przyjaźnie z nimi niejednokrotnie doprowadzają do realizacji wspólnych dużych przedsięwzięć multimedialnych.

W 1955 roku Henry poznaje tancerza i choreografa Maurice'a Béjarta i tworzy dla niego swój pierwszy balet *Batterie fugace* (na podstawie *Messe pour le temps présent – Mszy dla naszych czasów*), który jest zapowiedzią przyszłej, trwającej ponad 20 lat współpracy. Od tej pory przez długi czas Henry skoncentruje się przede wszystkim na komponowaniu muzyki dla Béjarta, którego słynny zespół baletowy będzie rozpowszechniał dzieła i nazwisko Henry'ego szerokiej publiczności na całym świecie. Przyczyni się tym samym do licznych sukcesów kompozytora. Współpraca artystów doprowadzi do powstania wielu znakomitych dzieł: m.in. *Haut voltage* (1956), *Orphée* (1962), *Le Voyage* (1962), *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *La Reine verte* (1963), *Messe pour le temps présent* (1967), *Mouvement – Rythme – Étude* (1970).



W latach sześćdziesiątych Pierre Henry pracuje również z takimi artystami jak: Nicolas Schöffer, Yves Klein, Degottex, Mathieu, Arman, Vostel, z reżyserami filmowymi: Enrico Fulchignonin, Kenem Russelem, choreografami: Alwinem Nikolaïsem, Carolyn Carlson, Georges Balanchinem. Wspólnie z rzeźbiarzem Nicolasem Schöfferem (1912-1992)[11] realizuje spektakularne projekty multimedialne – w 1955 roku *Spatiodynamisme*, a w 1973 *Kyldex* w choreografii Alwina Nikolaïsa (spektakl cybernetyczno-świetlno-dynamiczny, w którym 7-metrowe, zdalnie sterowane rzeźby Nicolasa Schöffera współgrały z muzyką Henry'ego). Dla Yvesa Kleina realizuje w 1960 roku *Symphonie Monoton*, będącą dźwiękowym ekwiwalentem monochromatycznych błękitów malarza: jeden nieruchomy, przetrzymywany w nieskończoność dźwięk tworzy atmosferę muzyki minimalistycznej w stylu La Monte Younga.

Twórczość komercyjna

W latach 60. Henry zyskuje coraz większy rozgłos zarówno jako kompozytor muzyki poważnej, jak i użytkowej (pisze wówczas dużo ilustracji filmowych i sceniczno-teatralnych). Zaczyna również w większym stopniu interesować się popem, a także zestawianiem różnych gatunków muzyki. W grudniu 1966 roku podpisuje z wytwórnią Phillips kontrakt na wydanie czterech płyt. Jest to początek długiej współpracy, która

pozwoli mu spopularyzować dużą część twórczości, choć nie zawsze tę, którą by najbardziej chciał.

Wynikiem poszukiwań i nowych zainteresowań Henry'ego jest skomponowana w 1967 roku wraz z Michelem Colombierem *Messe pour le temps présent*, dzieło będące kulminacją współpracy Henry'ego z Béjartem. Spektakl ten osiągnął nieoczekiwany i długotrwały sukces, a płyta stała się bestsellerem i przez dwa lata znajdowała się na szczycie list wśród płyt z muzyką klasyczną. Można stwierdzić, iż *Messe pour le temps présent* stanowi punkt zwrotny w historii muzyki. Przyczyniła się bowiem do przełamania granic między muzyką symfoniczną a jazzem, rockiem i muzyką pop, między tradycją a nowoczesnością. Dzieło to stanowi fuzję rozmaitych dźwięków elektroakustycznych, które zdają się pozostawać w doskonałej harmonii z muzyką rozrywkową końca lat 60. Podwójnie naznaczona poprzez swoją nazwę msza pop wzorowana na liturgii kościelnej wyraża różne przejawy współczesnego życia. Jest to pierwsza próba tego rodzaju w dziedzinie muzyki konkretnej, a tym samym inspiracja dla kolejnych twórców.

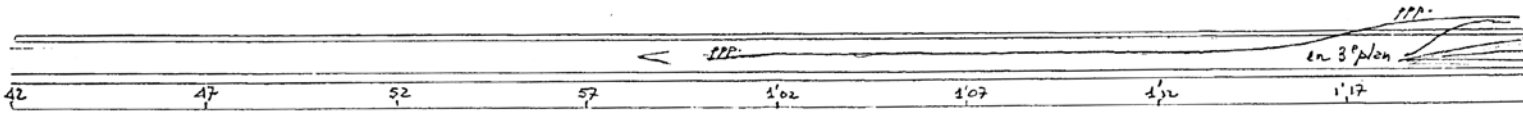
Ogromny sukces dzieła zainicjował falę innych projektów komercyjnych Henry'ego, a sam kompozytor stał się idolem młodzieży. Został przyjęty przez nowego, otwartego i pozbawionego uprzedzeń odbiorcę. Jego muzykę grano wówczas na dyskotekach, prywatkach, gdzie wszyscy w szaleńczym opętaniu tańczyli w rytm jego *Jerks électroniques* (najbardziej popularne z całej mszy obok *Psyche Rock*). Duże powodzenie *Mszy* sprawia, że od tego momentu firmy fonograficzne jeszcze bardziej mobilizują Henry'ego do pisania „nowych *Jerks*", będących połączeniem muzyki elektroakustycznej z muzyką pop. Należy jednak podkreślić, iż to nie tylko *Jerks* przyczyniły się do popularności muzyki Henry'ego – płyty *Le Voyage* i *Variations pour une porte et un soupir* odniosły sukces jeszcze przed powstaniem *Messe pour le temps présent*.

Kolejnym udanym przedsięwzięciem Henry'ego okazuje się być projekt zrealizowany wspólnie z angielską grupą rockową Spooky Tooth, założoną w 1968 przez amerykańskiego wokalistę Gary'ego Wrighta. Powstają wówczas dwie płyty: *Ceremony* i *Ceremony II*. *Ceremony* jest dziełem, w którym ponownie doszło do połączenia tradycji i awangardy, muzyki rozrywkowej i tzw. poważnej, a także do przełamania barier kulturowych i komunikacyjnych.

Wielkie formy. Projekty multimedialne

Stopniowo twórczość Henry'ego koncentruje się wokół koncepcji dużych przedsięwzięć, koncertów multimedialnych – ceremonii dźwiękowo-wizualnych o rozbudowanej fakturze przestrzennej, w typie spektakularnych koncertów-rytuałów. Wymienić tu można takie dzieła jak: *Futuristie* (1975) stworzony w hołdzie dla włoskiego futurysty, Luigiego Russolo; *Noces chymiques* (*Chemiczne zaślubiny*, 1980) utrzymany w formie czarodziejskiego rytuału, według opowiadania siedemnastowiecznego alchemika Jehan Valentin Andreae; *Paradis perdu* (*Raj utracony*, 1983), *Hugosymphonie* w 1985. Koncepcję tworzonych przez siebie koncertów-rytuałów Henry komentuje następująco: „Wagner udowodnił, że pewne mity mogą wprawić publiczność w szczególny stan. Ceremonia koncertu, tak jak i tworzenia, jest spokrewniona z rytuałem modlitwy, z mszą. To jest w pewnym sensie gimnastyka duchowa. Koncert, tak jak msza, wprowadza w czasie swego trwania moment odcięcia od rzeczywistości. Jeśli przekształciłem koncert w ceremonię, to być może przez chęć bycia lepiej słyszanym i rozumianym. W tym sensie jestem muzykiem liturgicznym."[12]

Symbolika, monumentalizm „wielkich form" powiązane są zazwyczaj z tematyką utworu. Powstaje wiele dzieł religijnych, mistycznych rytuałów: *Messe de Liverpool* (1967), *Apocalipse de Jean* (1968), *Ceremony* (msza-przedstawienie, 1969), *Cérémonie II* (symfonia rytualna, 1970), *Dieu* („akcja głosu i gestów według Victora Hugo", 1977). O swoich dziełach sakralnych Henry wypowiada się następująco: „Tworzę kompozycję jak rytuał. Z jego narzuconymi i powtarzanymi się czynnościami. Tak jak modlitwę. W tej modlitwie nie akceptuję żadnego przymusu, żadnej zewnętrznej reguły. Muzyka, którą tworzę, jest aktem doprowadzającym mnie do wyzwolenia. Przez to czuję się mistykiem."[13] Dzieła te, przepełnione inkantacjami i atmosferą magii, poruszają tematykę życia i śmierci.



Wielkim wydarzeniem okazało się zaprezentowanie w 1967 roku w Sigma de Bordeaux *Messe de Liverpool*. Atmosferę tego dużego przedsięwzięcia przybliżyć mogą słowa samego twórcy: „16 listopad, przeprowadzam nowy eksperyment w Bordeaux. Przenoszę wszystkie moje aparaty [...] do sali Alhambra. Jest tam 1800 miejsc z ringiem bokserskim w środku. Usuwam wszystkie fotele, żeby rozstawić orkiestrę i aby umieścić ludzi na materacach. Na suficie będą ruchome projektory i chciałbym, aby w antrakcie widzowie tańczyli."[14]

Henry'ego można określić jako kompozytora-instrumentalistę elektroakustycznego, nie tylko ze względu na znaczącą obecność dźwięków instrumentalnych w procesie tworzenia, ale i z uwagi na specyfikę koncertowych realizacji jego utworów. Odtwarzanie koncertowe stanowi dla Henry'ego kolejny, bardzo istotny etap pracy kompozytorskiej.

Zamiłowanie Pierre'a Henry'ego do wielkich tekstów mistycznych, sakralnych, rytuałów i magii, objawia się w kolejnym dziele: *Le Livre des morts égyptien* (1988), opartym na świętych tekstach Egipcjan powstałych w 1500 r. p.n.e., będących zbiorem sposobów odpowiedniego życia, pozwalającego po śmierci na szczęśliwe przejście do królestwa Ra.

Upodobanie do koncertów-wydarzeń Henry wyraził następnie poprzez opartą na Księdze Rodzaju *L'Apocalypse de Jean*, która swoje prawykonanie miała 31 października 1968 w Théâtre de la Musique w Paryżu. Wydarzenie to zapisało się

na kartach historii muzyki. Koncert trwał nieprzerwanie przez 26 godzin, co miało na celu m.in. zmierzenie wytrzymałości i czujności odbiorcy, a także ukazanie wielu stopni percepcji muzyki, jako że nie słuchamy w ten sam sposób o drugiej w nocy, co o trzeciej po południu. To monumentalne dzieło – rytuał mistyczny, prawdziwa podróż dźwiękowa – stanowi odwzorowanie rytmu codziennego życia.

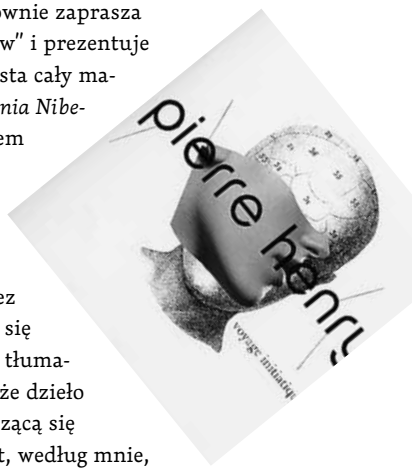
Interesującym projektem Henry'ego jest również *La Dixième symphonie de Beethoven* (*Dziesiąta symfonia Beethovena*), skomponowana w 1979 roku. Utwór ten jest swoistą kompilacją wybranych fragmentów dziewięciu symfonii Beethovena, którego muzyką był kompozytor zafascynowany. Przed napisaniem *Dziesiątej Symfonii* przeprowadził bardzo wnikliwą semantyczną analizę specyfiki i cech języka muzycznego Beethovena, co pozwoliło mu na poznanie powiązań między symfoniami. Sam Henry tak opowiada o tej pracy: „Jednak nie wszystko lubię w tych symfoniach, dlatego wybrałem tylko to, co do mnie przemawia. Pociąłem źródła i zmontowałem na taśmie: 12 wyizolowanych akordów, 18 akordów repetowanych, 3 akordy dominant septymowych, 4 akordy zdwojone, 6 oktaw, 6 akordów arpeggiowych, 19 tremolo, 12 tryli, 27 tematów, 19 melodii, kadencje, pizzicata itd., wreszcie 19 cytatów nieprzekraczających 15 sekund."[15] Ten zbiór próbek dźwiękowych został poddany selekcji i wykorzystany jako podstawa nowego, 12-częściowego dzieła – *Dziesiątej symfonii Beethovena*. „Wyszedłem od dźwięków beethovenowskich, doszedłem do swoich. Poprzez montaż i miksowanie skomponowałem zupełnie nowe dzieło. Wprowadziłem swoje tempa, kontrapunkty, okresy, przeprowadziłem wszystko dokładnie tak, jak w poprzednich moich utworach. Dźwięki Beethovena stały się dźwiękami konkretnymi, stały się więc moimi dźwiękami".[16] Utwór ten nie jest dziesiątą symfonią Beethovena, ani też syntezą dziewięciu. Stanowi rezultat pewnego wyobrażenia, konsekwentnego i pełnego respektu dla cytowanych dźwięków, próbą odmiennego ich wykorzystania.

Podsumowania, syntezy, retrospekcje

W 1983 roku dzięki wsparciu miasta Paryża oraz francuskiego Ministerstwa Kultury Pierre Henry zakłada kolejne własne studio – Son/Ré (l'Association Son et Recherche électroacoustique). Wyposaża swoją pracownię w nowe urządzenia, tworzy gigantyczną fonotekę – swoją pamięć słuchową – i pokrywa jej mury utrwalonymi na taśmach katalogami dźwięków – będącymi świadkami różnych okresów jego życia. Miejsce to stało się dla kompozytora kryjówką, w której w odosobnieniu oddawał się aktom tworzenia. „W studiu niezbędna jest dla mnie tajemnica. Miejsce musi być całkowicie zamknięte i odizolowane. Nie chcę, żeby moje reakcje podczas tworzenia były obserwowane. Muszę mieć swobodę w uzewnętrznianiu swoich emocji. […] Moim muzycznym poszukiwaniom muszę oddawać się w izolacji i swobodzie. Zawsze traktowałem swoje studio jako kryjówkę. Instytucje nie przemawiały do mnie, a obowiązki, które narzucały, były niezgodne z moim modelem tworzenia i postrzegania świata."[17]

W 1996 Pierre Henry na zamówienie Festival d'Automne à Paris komponuje *Intérieur/Extérieur* (*Wewnętrzny/zewnętrzny*). Jest to dzieło zapowiadające nową ścieżkę w twórczości kompozytora, będące próbą syntezy, podsumowaniem dorobku, życia, osiągnięć technicznych i własnych pomysłów. Całość stanowi rodzaj requiem świeckiego, tajnej ceremonii. „Jest to dzieło autobiograficzne, utkane z mych wspomnień, entuzjazmu. Ukazuje narzędzia mojej pracy. To rodzaj syntezy osobistego wszechświata".[18] *Intérieur/Extérieur* to dzieło intrygujące, kolejny magiczny rytuał utkany z obrazów, kolorów i dźwięków otaczającej nas rzeczywistości. Przepełnione atmosferą magiczności i zagadkowości, przemawia z bliska i z oddali.

Utwór ten związany jest z powstaniem nowej formy koncertów Henry'ego. Radykalnie zmienia on swój stosunek do publiczności. Organizuje serie „koncertów domowych" we własnym studiu Son/Ré, w swojej kryjówce. Kameralna atmosfera umożliwia, zdaniem kompozytora, pełniej zrozumieć jego twórczość. „Jestem ostatnim impresjonistą i miałem ochotę zacząć robić koncerty-zbliżenia. To jest tajna ceremonia, jak u pierwszych chrześcijan, więc wymaga odpowiedniego miejsca"[19]. W kwietniu 2002 roku Pierre Henry powtarza doświadczenie koncertów w mieszkaniu. Ponownie zaprasza publiczność do swego „domu dźwięków" i prezentuje nowe dzieło *Dracula*. Co ciekawe, artysta cały materiał dźwiękowy zaczerpnął z *Pierścienia Nibelunga* Wagnera, którego określa mianem „nadzwyczajnego badacza niezgłębionych wrażeń".[20] To niewątpliwie ukłon w stronę kolejnego wielkiego twórcy. *Dracula* jest rodzajem filmu ekspresjonistycznego, jednak filmu bez obrazów, który integruje niekończąca się melodia i leitmotywy. Taką koncepcje tłumaczy wypowiedź Henry'ego: „Uważam, że dzieło musi być zintegrowane przez niekończącą się melodię, tak jak u Wagnera, który jest, według mnie, wynalazcą montażu filmowego."[21]



Niewątpliwie nie jest to dzieło przełomowe, jednak należy docenić znaczny wysiłek zaawansowanego już wiekiem artysty pracującego zawsze z taśmami, klejem i nożyczkami, człowieka, który poświęcił wiele lat swojego życia na czerpanie „hałasów z otaczającego świata", by następnie w akcie twórczym „wybierać najodpowiedniejsze" i poprzez montaż oraz technikę zgrywania tworzyć dowolne układy ekspresyjno-znaczeniowe – nowe dzieła.

Jednym z ostatnich muzycznych projektów Pierre'a Henry'ego jest *Voyage initiatique* (2005) – dzieło stworzone ze zgromadzo-

nych w różnych regionach świata dźwięków: część z nich pochodzi z Afryki równikowej, część z Sahary czy z Azji (śpiewy buddystów lub odgłosy wspinaczy). Jest to podróż dźwiękowa po różnych zakątkach świata. Pierre Henry po raz trzeci przyjmuje publiczność w miejscu, w którym żyje i tworzy. Każdego wieczoru pięćdziesiąt osób mogło wysłuchać jego *Voyage initiatique,* hipnotyzującego i pełnego magii rytuału, którego dźwięki przenoszą w dalekie strony świata.

Oczywistą syntezą i podsumowaniem twórczości Henry'ego jest wydana przez wytwórnię Philips, w latach 1999–2002, 19 płytowa antologia jego dzieł, będąca kompilacją 32 utworów, z który wiele wcześniej nie było opublikowanych. i po jej wysłuchaniu nie można wszakże jednoznacznie zaklasyfikować twórczości Henry'ego do żadnego określonego nurtu awangardy muzycznej XX wieku, przyporządkować do konkretnej techniki kompozytorskiej. W jego utworach możemy odnaleźć cały zespół środków (aleatoryzm, serializm, technikę repetytywną, informel, bruityzm), także środki technologii studyjnej.

Pierre Henry pomimo swojego wieku nadal jest aktywnym twórcą. Wciąż komponuje, bada, poszukuje i kataloguje nowo zdobyte dźwięki. Zawsze otwarty na nowe formy ekspresji artystycznej, zaciekawiony rozwojem muzyki, obserwuje mnożące się techniki i środki. Poprzez swe dzieła stara się dotrzeć do współczesnego odbiorcy, mówi do nas w języku zrozumiałym, dostosowanym do otaczającej rzeczywistości. Nie zamyka się na dawne schematy, nie ogranicza do znanych już technik, teorii, poglądów. Dąży do nowoczesności. Nadal jednak w ukryciu, z dala od świata, zatracony w swej izolacji, wciąż poszukuje nowych konstrukcji dźwiękowych, zgodnych ze swymi wyrafinowanymi koncepcjami. Niewątpliwie wybrane przez niego określenie własnej osoby „wynalazcy dźwięków" doskonale naznacza charakter jego działalności twórczej.

Pionier muzyki elektroakustycznej przez wielu nazywany „grand père de la techno". Argumentem określenia Henry'ego jako praprzodka muzyki techno jest zapewne fakt, iż jedno ze źródeł techno stanowi eksperymentalna elektronika z lat 50., a Studio d'Essai jest najstarszym ośrodkiem, w którym tworzono muzykę konkretną i elektroniczną. Można by przywołać tu jeszcze osobę Pierre'a Schaeffera, inicjatora całego kierunku muzyki konkretnej, jednak on poprzestał w pewnym momencie na swoich rozważaniach teoretycznych, a Pierre Henry rozwinął swoją muzykę w wielu kierunkach, otworzył nowe perspektywy i ukazał nieznane dotąd formy ekspresji. Połączył gatunki muzyki klasycznej i rozrywkowej – jazz, rock, muzykę poważną i elektroniczną. Spopularyzował elektroniczne brzmienia, które z nadejściem lat 80. na stałe zadomowiły się w muzyce popularnej.

+

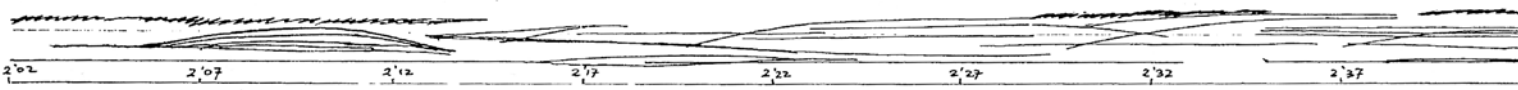
1 *L'ABCFINOPRSTV de Pierre Henry*, red. François Bayle, Arras, Paris 1984, s. 16.

2 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 8, MacMillan 1980.

3 *L'ABCFINOPRSTV...*, dz. cyt., s. 13.

4 Michel Chion, *Pierre Henry*, Fayard, Paris 2003, s. 13.

5 Studio d'Essai de l'ORTF było studiem klasycznym (manualnym). Opierało się na aparaturze radiofonicznej - stołach mikserskich, magnetofonach, mikrofonach, filtrach i generatorach.



6 Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, PWM, Warszawa 2002.

7 Należy zwrócić uwagę na dwuznaczność wymowy tego tytułu, traktując go jako określenie materiału-dźwiękowego, można by przetłumaczyć go następująco: *Symfonia na człowieka solo*, zaś aspekt odbiorczy – *Symfonia dla pojedynczego człowieka*.

8 Kotoński, dz. cyt., s. 23.

9 W 1958 roku zostaje przekształcona w Groupe de Recherches Musicales (GRM).

10 Kotoński, dz. cyt., s. 43.

11 Francuski malarz, rzeźbiarz, architekt, teoretyk sztuki, uchodzi za ojca sztuki cybernetycznej. Muzykę dla jego projektów multimedialnych tworzyli również: Pierre Schaeffer, Yannis Xenakis, Tinto Brass, Henri Pousseur, Pierre Boulez, Pierre Jansen, Django Reinhart, Jacques Lejeune.

12 Za: Marie Aude Roux, *Les retours sur sons de Pierre Henry*, „Le Monde", 24 juli 1998, s. 20.

13 *L'ABCFINOPRSTV...*, dz. cyt., s. 22.

14 Za: Éric Dahan, *Pierre Henry mordu*, „Libération", 19 kwietnia 2002.

15 *L'ABCFINOPRSTV...*, dz. cyt., s. 10.

16 Tamże.

17 *L'ABCFINOPRSTV...*, dz. cyt., s. 19.

18 Pierre Henry, *Journal de mes sons*, *Actes Sud* 2004, s. 65.

19 Tamże.

20 Dahan, dz. cyt.

21 Chion, dz. cyt., s. 213.

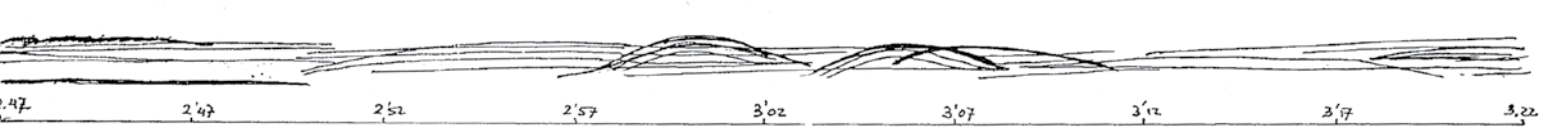
Klaudia Baranowska

Tatjana Böhme-Mehner

Komponował zawsze i wszędzie… nawet siebie samego: Luc Ferrari

Rok 2005, początek sierpnia, Paryż. Siedząc na tapczanie w legendarnym atelier „PostBillig" i prowadząc pogodną, poważną i z całą pewnością fascynującą rozmowę[1], mimowolnie zaczynam myśleć, że „skazani na śmierć" przez opinię publiczną żyją jednak dłużej. Projekty, podróże i happeningi, o których mój rozmówca mówi z młodzieńczą werwą, nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że ma on jeszcze coś do powiedzenia, choć niejeden z byłych kolegów opowiadał o jego chorobie, informując mnie przy okazji, że Ferrari i tak nie udziela już wywiadów. Niestety, moje odczucie nie potwierdziło się, bo niecałe dwa tygodnie później, 22 sierpnia Luc Ferrari już nie żyje. Umiera na zapalenie płuc w czasie urlopu we włoskiej miejscowości Arezzo.

W sumie jednak, i to nie tylko w obliczu opublikowanych nekrologów, moje odczucia nie były, być może, aż tak bardzo chybione. Bo przecież dawno już „uśmiercili" tego muzyka jego dawni towarzysze, teoretycy i krytycy, którzy (chętnie) ignorowali(by) jego dokonania. O tych przeoczeniach wspominał tego popołudnia nie raz. Smutny? Nie, jego podejście cechowała raczej zdrowa dawka ironii połączona z poczuciem zadowolenia, które dawała mu świadomość, że znów wyprzedził o wieki swych interpretatorów. No ale przecież istnieje jeszcze inne środowisko, w którym Luc Ferrari jest doskonale znany. Gdzie odnajdziemy ślady starć Luca Ferrariego z „poważną" krytyką muzyczną? Najpewniej w okolicach jego 70. urodzin. Odwieczny problem poszukującego kategorii cechu muzykologów z podstępnym indywidualistą polegał głównie na tym, że tam, gdzie teoretycy, krytycy i interpretatorzy chcieli go dopaść, jego już dawno nie było. To właśnie typowy Ferrari – interesujący się „zbyt wieloma" kierunkami, w dodatku każdy z nich przetwarzał na coś innego. W trakcie rozmowy wyraźną frajdę sprawia mu fakt, że od początku był nieobliczalny. Frajdę sprawia mu też kreowanie własnego wizerunku – świadczy o tym jego wygląd i każdy kąt obszernego atelier „PostBillig" – tego popołudnia żaden przedmiot nie znalazł się tutaj przypadkowo.



Podobnie jak w muzyce, tak i tutaj Ferrari bawi się prawdą i fikcją. Znajdujące się pośrodku monstrualnie wysokiego atelier jego stanowisko pracy wydaje się bardzo małe. Luc Ferrari nigdy nie należał chyba do tych kompozytorów, którzy obstawiają się potężną aparaturą. Nie potrzebuje markowych przedmiotów – swój cel osiąga przy pomocy konsolety, komputera, syntezatora i miejsca do pisania nut. Nigdy nie zdecydował się na ujednolicenie materiału, a już na pewno nie dał sobie tego narzucić. O wiele bardziej pasuje do niego rozgardiasz: pop-art, sztuka erotyczna, przedmioty kojarzące się z medytacją, ale też sporo pstrokacizny, krótki łańcuch światełek choinkowych, naturalnych rozmiarów postać z masy papierowej, tors manekina w staniku w różyczki. Wszystko to bliskie jest jego muzyce. Są to, jak mówi, drobne wspomnienia, które sprawiają mu przyjemność – to, co ulotne i anegdotyczne

u twórcy *Musique anecdotique*. Idea wspominania odgrywa decydującą rolę także w jego brzmieniach. Zabawa z relatywizmem rzeczywistości i potencjalności pociągała go w sztuce, a także w sprawach takich, jak sposób traktowania własnej daty i miejsca urodzenia czy w poetycznej dyskusji „co by było, gdyby…".

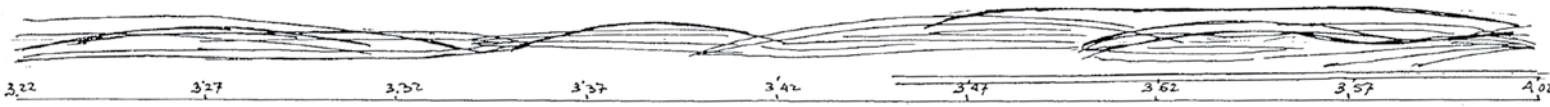
„Napisał szereg autobiografii, w których fałszował dane. Ma bzika na punkcie pisania, nie trzeba go o to pytać. A ponieważ nie miał odwagi się odmłodzić, dodał sobie lat. W ten sposób w obiegu znajduje się mnóstwo fałszywych danych. Wtedy go to bawiło. Dziś bawi go to dużo mniej. W końcu urodził się w Paryżu. i to właśnie poddaje w wątpliwość! Zadaje sobie pytanie, co by było, gdyby urodził się w małej wiosce swojego ojca, na Korsyce. Co by było, gdyby urodził się w Marsylii, mieście swojej matki. Pyta, co by się stało, gdyby urodził się we Włoszech, kraju swoich przodków. i nie znajduje odpowiedzi."[2]

W rzeczywistości Luc Ferrari urodził się 5 lutego 1929 w Paryżu.

dobrze dopracowana, skonstruowana i, mimo wszystko, skomponowana muzyka, która być może dzięki swej komunikatywności zyskuje fascynującą formę[4]. Nie przeszkadza przy tym, że zastosowana technika była czysto komercyjna i pod względem akustycznym może niekoniecznie powalająca, jest to bowiem całkowicie własna, indywidualna muzyka, która zmusza do słuchania. Podobnych planów było jeszcze wiele. Ta „gra pokoleniowa", „potajemna zgoda" niejednemu orędownikowi „wysokiej" kultury muzycznej, „poważnej" elektroakustyki może się wydawać dziwna, ale jeśli przyjrzymy się bliżej biografii Ferrariego, okaże się, że ów „skok w bok", odejście od tego, co przyjęte, zwyczajne i oczekiwane nie jest niczym zaskakującym. Ferrari zawsze był outsiderem, wywrotowcem, „dewiantem".

Być „dewiantem"

„Być »dewiantem«, wywrotowcem – to moja cecha szczególna i zawsze tak było. Lubię to słowo, bo oznacza ono, że nie idzie się tylko w jednym kierunku, co powoduje, iż szybko traci się na oryginalności. Na początku mojej drogi kompozytorskiej byłem z gruntu serialistą – aż do połowy lat pięćdziesiątych. Potem wyłamałem się. Na przełomie lat



Matuzalem wśród didżejów

Kto postanowił zakończyć poznawanie twórczości Luca Ferrariego właśnie w momencie jego wspomnianych 70. urodzin, czyli w roku 1999, ten przegapił jedno z jego nowych, fascynujących wcieleń. Chodzi mianowicie o współpracę z didżejami, która rozpoczęła się od zamówienia na wspólną z DJ-em Olivem kompozycję w Brooklynie. Otwartość i ciekawość, które szybko zajęły miejsce początkowych obaw Ferrariego związanych z tą pracą, oraz wrodzony pęd ku eksperymentowaniu spowodowały, że wkrótce podjął on również współpracę z innymi artystami tego gatunku. „To ponad trzy razy ode mnie młodsi ludzie, którzy się dobrze bawią. Nie są jednak zwykłymi didżejami zajmującymi się muzyką techno, lecz eksperymentatorami[3]. Przebywam i podróżuję z nimi, na przykład do Japonii."

Ferrari i jego współpracownik przygotowywali szeroko rozumiane improwizacje na gotowym materiale. „Jest nas dwóch. Przynoszę to, co przygotowałem, skomponowałem. Dyskutujemy. Mój partner przynosi swoją partię. Trochę próbujemy i wieczorem gramy przed publicznością." Jest to jednak niewiarygodnie

1957/58 przyszedłem do GRM i gdy w 1961 powstał Service de la Recherche, dwa lata później napisałem *Hétérozygote*, co znów było przejawem buntu."

To charakterystyczna dla Ferrariego skłonność do eksperymentowania decydowała o jego pozostaniu lub odejściu z danego nurtu. Mieszanka elementów zupełnie zwyczajnych, oczywistych i zaskakujących, która później staje się dla niego tak typowa, jest grą możliwościami. Dotyczy to także jego podejścia do swoich czasów i własnego rozwoju. Ferrari zajmuje pozycję wobec świata, wpasowuje się w niego, ale nie dopasowuje. Karierę rozpoczyna w sposób właściwie typowy dla tamtej epoki – w latach 1946–48 kształci się w konserwatorium w Wersalu, następnie studiuje fortepian u Alfreda Cortot i kompozycję u Artura Honeggera w École Normale de Musique w Paryżu. Wstępuje do klasy kompozycji Oliviera Messiaena, wywierającego głęboki wpływ na rozwój muzyki (nie tylko francuskiej) aż do połowy dwudziestego wieku. Pisze muzykę instrumentalną, zwłaszcza fortepianową i zwłaszcza serialną.

Ale nawet w tej wczesnej fazie Luc Ferrari nie jest niewolniczo przywiązany do zasad kompozytorskich, nie uzależnia się od pomysłów, jakie narzuca serializm, wręcz demonstruje, trzymając się nadal reguł, warianty rozwiązań, które z punktu widzenia wymogów tego kierunku są trudne do przyjęcia. Co prawda w *Antisonate pour piano* z roku 1953 buntuje się już w tytule przeciwko kategorii formy, której serialiści nigdy nie zakwestionowali, jednak poprzez bardzo wyrazistą i miejscami wpadającą w ucho melodykę w pewien sposób zwraca się też przeciwko muzyce serialnej

i jej oczywistym problemom. Potem spotyka Pierre'a Schaeffera, twórcę muzyki konkretnej i bardzo indywidualnych Recherche Musicale (poszukiwań muzycznych), czyli badań nad podstawami muzyki, szczególnie nad dźwiękiem samym w sobie. Poszerzenie spektrum możliwości skusiło Luca Ferrariego do skorzystania z takiego studia (wówczas jedynego w Paryżu, a nawet w całej Francji) oraz porzucenia wydeptanych już ścieżek serializmu. W 1958 dołącza do Groupe de Musique Concrète, skupionej wokół Pierre'a Schaeffera – dokładnie w momencie, gdy między Schaefferem a jego najbliższym współpracownikiem, Pierre'em Henrym, dochodzi do decydującej waśni, wskutek której ten drugi wraz ze swymi zwolennikami opuszcza grupę. „Zostałem sam z Schaefferem. Postanowiliśmy więc założyć nową grupę pod nazwą Groupe de Recherches Musicales (GRM). Dołączyli do nas między innymi Bernard Parmegiani, François Bayle i Ivo Malec."

Celem Pierre'a Schaeffera były wspólne badania podstaw dźwięku i elementów teorii komunikacji oraz zrozumienie kompozytorskich założeń tamtych czasów, a następnie zastosowanie tej wiedzy w praktyce, tak, by służyła zarówno kompozytorom jak i słuchaczom. Wraz ze swoją grupą tworzy podręczniki, jak *Traité des objets musicaux*[5] czy *Solfège des objets sonores*[6], każe pisać etiudy. Jednak typ kompozytora-badacza, który jest jego ideałem, nie każdemu odpowiada. Także Luc Ferrari nie pali się do nauki.

„Badania mnie nie interesują. To sprawa naukowców konstruujących bomby atomowe, czy ludzi, którzy próbują wynaleźć sposób na utylizację odpadów jądrowych. To jest sprawa badaczy. A ja nim nie jestem. i właśnie to odróżniało mnie od GRM i Schaeffera. Chciał, żebyśmy byli badaczami. A mnie badania od zawsze wkurzały, bo, w przeciwieństwie do pozostałych, postrzegałem moją pracę jako eksperymentowanie. Można powiedzieć, że eksperymentowałem na sytuacjach estetycznych, z nowymi możliwościami akustycznymi, zarówno w mojej muzyce instrumentalnej, jak i w kompozycjach elektroakustycznych." Z dzisiejszej perspektywy działalność Pierre'a Schaeffera i GRM można z pewnością ocenić jako takie właśnie niezwykle produktywne i emocjonujące tarcia na linii: Schaeffer-badacz i ludzie, którzy byli przede wszystkim kompozytorami i często współpracowali z nim tylko chwilowo.

Kontakt z Schaefferem był dla Luca Ferrariego interesujący ze względu na nowe dlań możliwości medialne, szczególnie tworzenie filmów. W latach 1965/66 zrealizował na przykład, wraz z Gérardem Patrisem, pięcioczęściowy telewizyjny serial dokumentalny *Les Grandes Répétitions* (*Wielkie opracowania*) zawierający portrety znanych współczesnych kompozytorów (Oliviera Messiaena, Edgara Varèse'a, Karlheinza Stockhausena, Hermanna Scherchena i Cecila Taylora). Muzyka konkretna, jaką pisał Schaeffer, i jakiej oczekiwał od swoich współpracowników, bazowała, co prawda, na „konkretnych", nagranych i egzystujących wcześniej dźwiękach, ale zasadniczo nie miała być odbierana jako konkretna. Ideą Schaeffera było oderwanie się od źródła dźwięku, od komponentu budzącego określone konotacje, co w pewnym stopniu było przejawem dążenia do brzmieniowości samej w sobie. To, co Luc Ferrari określał później mianem *musique anecdotique*, musiało zasadniczo zaprzeczać takiej wizji. W ten sposób Ferrari naruszył pewną zasadę obowiązującą w grupie. W latach 1963-64 w swoim utworze *Hétérozygote* przypieczętowuje przełom i rozpoczyna proces, w wyniku którego oddala się od grupy. „To pierwszy utwór, który należałoby uznać za »muzykę anegdotyczną«, czyli wprowadzenie realistycznych dźwięków, konkretnych obrazów powiązanych z tradycyjnie abstrakcyjnymi brzmieniami i strukturami. Publiczność staje się aktywna, bo wymaga się od niej wprost przedstawienia własnej anegdoty."[7]

Prowokacja nie mogła być większa. Chociaż Luc Ferrari zawsze działał aktywnie nie tylko jako członek GRM (do 1966), ale i poza grupą (kierownictwo artystyczne zespołu, którego szefem był Konstantin Simonovic, gościnna profesura w ramach kursów nowej muzyki w Rheinische Musikschule w Kolonii itd.), po rocznym pobycie w Berlinie (zrealizowanym przy wsparciu DAAD) idea zyskania kompozytorskiej niezależności stała się dla niego wyzwaniem. Ferrari tworzy muzykę, słuchowiska, filmy, kieruje Maison de la Culture d'Amiens, zakłada własne studio „Billig", następnie organizację La Muse en Circuit, której członkiem jest do 1994, a także studio „postbillig" i w końcu atelier o tej samej nazwie.

Indywidualista z podtekstem

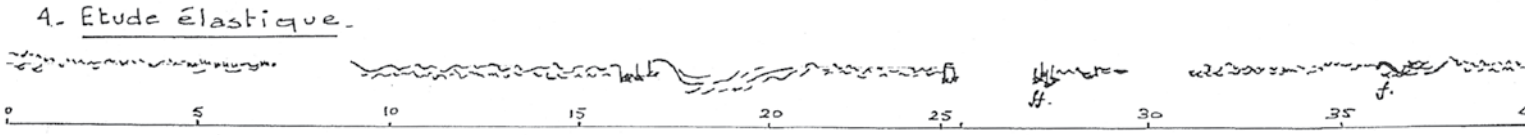
Gdyby określić Luca Ferrariego jako artystę pogranicza, nie odpowiadałoby to rzeczywistości, wskazując jego przynależność czy przywiązanie do jakiegoś kierunku lub chociażby podstawowych założeń któregoś z nich. Tymczasem Ferrari – pracując chwilowo u Schaeffera czy w Kolonii – nie bierze udziału w polemikach, jest raczej aktywny twórczo, a dla swojej sztuki wykorzystuje niedookreślenia. Muzyka konkretna Schaeffera i rozwijająca się przede wszystkim w Kolonii muzyka elektroniczna są antypodami, znajdują potwierdzenie w swoim przeciwieństwie. Oba kierunki zdają się tego potrzebować dla swego uzasadnienia estetycznego[8]. Kto nie przynależy ani tu, ani tam, ten nie pasuje do schematu. Nazwisko Luca Ferrariego nie wiąże się z żadną

szkołą. Z pewnością nie pomaga to w przebiciu się, pozwala mu jednak stopniowo odnaleźć własne miejsce, szczególnie jako twórcy słuchowisk. Sam opowiada o fascynującej egzystencji indywidualisty, któremu udało się wypracować całkowicie osobną estetykę, stworzyć sztukę zgodną z duchem czasu, w sposób doskonały łącząc w niej zupełnie różne elementy w coś własnego.

Mówi tym swoim ujmującym, miłym głosem, znanym z tak wielu utworów, o których wspomina i teraz. Zarówno w tych utworach, jak i teraz opowiada o sobie, a przez to i o swoim świecie, o własnej jego wizji. To coś więcej niż autobiografia w wąskim tego słowa znaczeniu. Mówiąc o tym, jaki jest świat, o tym, co w nim spostrzega, w swoich utworach dzieli się też zawsze refleksjami o drugiej stronie medalu, o możliwościach bytu. Jego historie to nie tyle jednokierunkowe opowiadania z jednym, właściwym sposobem interpretacji – to różnorodność bytów innych możliwości dźwiękowych, których słuchacz Ferrariego musi być świadomy. Z tej perspektywy można też chyba najlepiej ukazać politycznego Ferrariego, krytycznego wobec społeczeństwa. Utwory z lat siedemdziesiątych, jak *Allô, ici la terre* (*Halo, tu Ziemia*) z 1971–72 czy jego rozprawa z Algierią z 1976 (*Algérie 76 N°1. La révolution agraire* i *Algérie 76 N°2. Belghimouze, Village Socialiste*) przyniosły mu sławę twórcy szczególnie zaangażowanego politycznie czy przynajmniej społecznie. Ale może to po prostu tamte czasy widziane oczami zainteresowanego ówczesnym światem człowieka, który swój obraz rzeczywistości jak i potencjalnych możliwości buduje niezależnie od aktualnych tendencji, kierunków czy partii.

„Kontekst społeczny jest oczywisty, gdyż zawsze dotyczy mnie, jestem jego częścią. Dlatego obserwuję, jestem na bieżąco z wydarzeniami. Moje zainteresowanie nimi jest indywidualne, pozbawione wpływu jakiejkolwiek grupy. Oznacza to, że nie jestem aktywny politycznie w zasadniczym rozumieniu tego wyrażenia. Nie popieram żadnej partii. Stanowiska polityków traktuję tak, jak mi się podoba. Mówię to, co myślę, bez zastanawiania się czy moje wypowiedzi można odebrać jako socjalistyczne, komunistyczne czy reakcyjne. Po prostu mówię. W moich kompozycjach prawdopodobnie też. Ale nie jest to typowa muzyka zaangażowana." Nastrojów buntu i krytycyzmu doświadczył jeszcze przed 1968 w tolerancyjnym Berlinie. W swoich słuchowiskach, muzyce i filmach zajmuje niezależne stanowisko. Luc Ferrari interesuje się ludźmi, światem, w którym żyje. Każda forma nacjonalizmu jest mu obca.

„To, co mnie pociąga w polityce, rozgrywa się raczej w wymiarze światowym. Wtedy, gdy nie chcę jechać do jakiegoś kraju, nie jadę tam; gdy nie chcę jechać do Stanów Zjednoczonych ze względu na obecność Busha, nie jadę tam. Gdy zaproszą mnie do Izraela, nie pojadę tam z powodu Sharona, a nie Izraelczyków. i zawsze tak było – w czasach dyktatury Franco nie chciałem jechać do Hiszpanii itd. – ale nie robię z tego demonstracji politycznej. Gdy starano się mnie tam zaprosić, powiedziałem tylko, że jestem zajęty. Nie chciałbym nikogo obrazić, bo ludzie, z którymi się rozmawia, są ludźmi takimi samymi jak ja, myślącymi prawdopodobnie tak samo. Nie chcę ich zranić, bo to przyjaciele. To instytucję chciałbym zaatakować, rząd, ale na to niestety nie ma sposobu." Sztukę Ferrariego, przede wszystkim słuchowiska i element anegdotyczny w jego muzyce, można w bardzo prosty sposób postrzegać jako krytykę społeczną, w bezpośrednim odniesieniu ich do rozpoznawalnych wydarzeń. Oprócz (czy obok) tego konkretnego pierwiastka społecznego, jaki odnajdujemy w jego utworach, ich urok, a w pewnym sensie i temat stanowi komponent estetyczny – estetyczny w zupełnie pierwotnym rozumieniu odbioru zmysłowego.



Od muzyki anegdotycznej do słuchowiska

Pojęcie *musique anecdotique* stworzył Ferrari na określenie tego, co zastosował w swoim utworze *Hétérozygote* z lat 1963–64, a także w wielu późniejszych dziełach, nawet jeśli z tej etykietki (jak zresztą z każdej innej) nie był całkiem zadowolony i z pewną ironią traktował stworzenie tego rodzaju kategorii (podobnie jak kategorii „muzyki konkretnej", z którą miał okazję skonfrontować się podczas pracy w GRM). W rzeczywistości za francuskim pojęciem *anecdotique* kryje się więcej, niż to, na co wskazywałoby jego proste tłumaczenie, więcej niż tylko skojarzenie z elementem dowcipu (często związanego ze znaną osobistością i zazwyczaj nieutrwalonego na papierze). We francuskim znaczeniu są to wspomnienia, które oczywiście mogą być pogodne, ale nie muszą. Być może pojęcie, którym posługuje się język francuski, to pierwotne rozumienie zabawy jako inteligentnego wyzwania kryjącego podteksty, jako rozrywki w pierwotnym sensie, wcale przecież nieobcej muzyce poważnej.

W każdym razie Ferrariemu chodzi o wspomnienia, o ich okruchy, które, stopione w całość, tworzą kompozycję, sztukę. Mogą to być także „rekwizyty" innych kierunków muzycznych, a nawet technik kompozytorskich, które pojawiają się „anegdotycznie", momenty przypominające o czymś. Cytaty? Nie, Ferrariemu nie o to chodzi, a nawet jeśli one się pojawią – obojętnie jakiego rodzaju – to zaczynają żyć własnym życiem. „Są odniesieniem do wspomnień. Moich wspomnień jako słuchacza. Są tam elementy pierwszoplanowe i inne, które nikną – swego rodzaju spotkania. Bardzo rzadko cytuję dosłownie. Raczej tworzę, naśladując

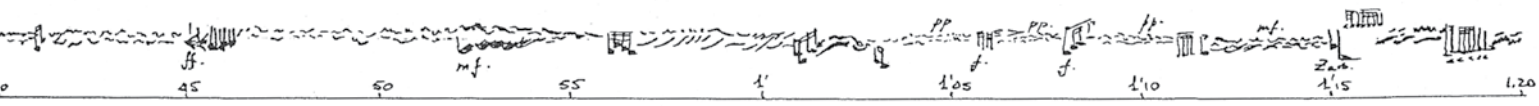
czyjąś manierę. Z jednym wyjątkiem, dotyczącym dość przypadkowo Beethovena[9]: uznałem, że jego *Piąta symfonia* i *Ognisty ptak* Strawińskiego są takie same, więc zmiksowałem oba utwory, traktując to jednak głównie jako eksperyment."

Luc Ferrari opowiada nie tylko poprzez swoją anegdotyczną muzykę. Sposób narracji jest dość specyficzny. Daniel Teruggi w swoim tekście o *Presque rien*[10] stwierdza, że łatwo rozpoznać pozamuzyczne pochodzenie dźwięków, z których składa się muzyka anegdotyczna i że pozwala to słuchaczowi wyobrażać sobie historię odnoszącą się do nich, przy czym nie jest to jakaś konkretna historia, lecz jedna z możliwych. Kompozytor jest świadom tej różnorodności opowiadań w opowiadaniu, także słuchacz musi ją sobie uzmysłowić. Zawsze jest to historia autora, lecz ani dla niego, ani dla odbiorcy nie musi ona ciągle pozostawać taka sama.

To, co opowiadał o swoich słuchowiskach, tworzonych zwykle dla niemieckich rozgłośni radiowych, można w dużym stopniu odnieść do jego muzyki. „Jedyną historią, jaką mogę wiernie oddać, jest moja własna, gdyż autobiografia stanowi dużą część mojego kompozytorskiego »arsenału«. Nie w sensie przedstawiania samego siebie, lecz jako oddawanie tego, co widzę, co w bardzo subiektywny sposób odbieram. Bo każdy jest subiektywny. Akceptuję więc tę subiektywność i gdy opowiadam autobiograficzną historię, nie ma ona nic wspólnego ze mną, lecz z ludźmi, których spotykam, których słucham." To poprzez grę z odbiorem rzeczywistości, tak własnym jak i cudzym, Ferrari czyni tematem swoich słuchowisk na przykład opowiadanie samo w sobie. Tak dzieje się w słuchowisku *Verirrt. Ein Labyrinth* (*Zagubiony. Labirynt*), za które w 1988 po raz drugi[11] otrzymał nagrodę Karla Sczuki radia Südwestfunk Baden Baden.

W dziele opartym na powieści *Calypso*, autorstwa Colette Fellous, z którą Ferrari niejednokrotnie współpracował, unika on opowiadania jednej historii. W przebiegu słuchowiska pojawia się jednocześnie czas innej akcji, takiej, w której kolejność wydarzeń można zrekonstruować dopiero na podstawie opowiadania kilku osób. Kilka wciąż rozwijanych wersji opisuje zwariowaną historię dwojga zupełnie obcych sobie ludzi – kobiety i mężczyzny, którzy spędzają wspólnie noc w pokoju hotelowym. W słuchowisku Ferrari podświadomie odzwierciedla konkretne i abstrakcyjne pożądanie, ale przede wszystkim ważna jest retrospekcja, dzięki której opowiadanie zamienia się w historię możliwą do opowiedzenia[12]. Słuchowisko to jest, jak wiele innych, dwujęzyczne – niemiecko-francuskie, przy czym żaden z języków nie występuje tu nigdy samodzielnie, lecz każdy z nich odzwierciedla semantycznie to, co zostało powiedziane w innym.

Język osiąga tutaj pewien stopień muzycznej semantyczności. Liczy się nie tylko jego melodia, nie tylko znaczenie słów, lecz sam przepływ, następstwo ich wychodzenia na pierwszy plan i ustępowania. W rozmowie z Brigitte Robindoré Ferrari tak opisuje sposób, w jaki odkrywa właściwości brzmieniowe słowa mówionego: „Odczuwałem tę brzmieniowość jako coś bardzo pokrewnego improwizacji. Weźmy przykład kupującej kilogram ziemniaków kobiety, którą można spotkać na niemieckim targu. Ona gra swoim głosem. W owym momencie z brzmieniem jej głosu dzieje się



coś niezwykłego. Kupowanie kartofli jest równie tajemnicze, jak z gruntu ludzkie i zmysłowe."[13] Tę bliskość, wynikającą z zajmowania się emocjonalną stroną brzmieniowości, Ferrari porównuje z bliskością psychoanalityka i jego pacjenta. Oczywiście w artystycznym wykorzystaniu nagrania nie chodzi o kilo ziemniaków, o tę konkretną kobietę czy o jej pragnienie kupienia kilograma kartofli. Na pierwszy rzut oka łatwiej, w rzeczywistości chyba jednak trudniej słucha się tej sztuki niemieckojęzycznemu odbiorcy. Niezliczone skrawki, strzępki słów, nawet zdania czy całe sceny są po niemiecku, nierzadko w wykonaniu żony i współpracownicy twórcy, Brunhildy Meyer-Ferrari.

By zrozumieć właściwą funkcję tych wypowiedzi, trzeba jednak przeskoczyć i pozostawić za sobą ich płaszczyznę semantyczną (w sensie językowym) i skupić się na zmysłowym odbiorze ich brzmienia. Właściwy sens, ukryty przez stopienie ich z odgłosami zwierząt czy nagraniem np. przerwy na zmianę dekoracji w przedstawieniu operowym podczas festiwalu w Bayreuth[14], odkrywa się dopiero w różnorodności możliwych skojarzeń, przykładowo w kaskadach słów na wielojęzycznym targu. W stosowaniu tego typu elementów Ferrari widzi nawiązanie do tradycji Jamesa Joyce'a: „Są to przerywniki. Te zdania pojawiają się przez przypadek. Podobnie jak James Joyce, który zbierał zdania na ulicy i włączał je do swoich tekstów, tak ja nagrywam przypadkowe zdania przechodniów i wklejam do moich kompozycji. James Joyce wywarł na mnie silny wpływ, silniejszy niż na przykład Webern." Szczególnie wyraźnie widać tu pewien bardzo charakterystyczny rys działania

Luca Ferrariego – to, co Hansjörg Pauli opisuje jako „postępowanie trawestujące": „[…] zarówno ujęzykowienie muzyki jak i umuzykalnienie języka – obie te techniki, zamieniające tradycyjne znaczenie utrwalonych form wyrazu w kontinuum, i przypominające w ten sposób maskowanie, można określić przy pomocy pojęcia trawestacji."[15]

Zdaniem Pauliego jest to istotna cecha pracy nad fundamentalnym dla Ferrariego kontinuum, łączącym „muzykę i język, brzmienie i odgłos, emocję i pojęcie". To wyobrażenie okazuje się interesujące również w kontekście utworów niekoniecznie lub nie tylko anegdotycznych, jak chociażby…

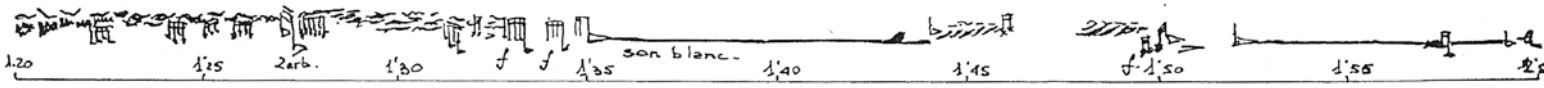
Studio GRM

Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps

„[…] należałoby odzwyczaić się od publicznego roztrząsania kwestii kompozytorsko-technicznych"[16] – uważał Luc Ferrari. Istotne przy tym jest, że chodziło mu o dyskurs dotyczący rzemiosła, który odbywa się jawnie, a więc przed publicznością. „Technika kompozytorska jest zbyt ściśle związana z indywidualnością danego autora, by można ją było w jakikolwiek sposób uogólniać. Tak więc jej prezentacja nikomu nie służy. Publiczności dostarcza co najwyżej dodatkowych kompleksów, gdyż rzadko potrafi ona powiązać to, o czym jej opowiedziano, z tym, co słyszy, i uważa potem, że nie rozumie tej muzyki. Albo mogłaby ją zrozumieć, gdyby tak usilnie nie próbowała dojść do tego, jak ta muzyka jest zrobiona."

I rzeczywiście: w przypadku większości dzieł Ferrariego nie byłoby szczególnie trudno dokonać szczegółowej, kompletnej analizy rzemiosła kompozytorskiego, czyli ukazać, jak utwór został skonstruowany. Nie ma tu nadmiernego skomplikowania czy złożoności, wobec których taka analiza byłaby mało sensowna. Należałoby raczej postawić pytanie, czy owa przypuszczalnie występująca prostota pozwala zbliżyć się do odkrycia sedna właściwości estetycznych brzmienia Ferrariego. Tym, co go pociąga, nie jest bynajmniej najnowsza i najlepsza technika. Często z prostych rzeczy konstruuje coś własnego: „Technika pozwala na stworzenie czegoś, co rzadko bywa interesujące samo w sobie i – by użyć tego słowa – zwykle szybko się starzeje. Nie interesuję się więc wielką techniką, która częściej jest hamulcem niż postępem estetycznym. Preferuję stosowanie popularnych, prostych narzędzi, obecnych na dzisiejszym rynku. Na przykład ProTools stał się niemal dobrem powszechnym. Urządzenia, z których korzystam, należą do tańszych, co oznacza, że nie są szczególnie dobre. Lecz jeśli chodzi o brzmienie, mam wymagania, które sprawiają, że wychodzę poza pewne ramy. Jako że zawsze wszystko robię nietypowo, więc nietypowo też łączę ze sobą te kiepskie urządzenia. Choć nie jest to zbyt wyrafinowane, tworzę w ten sposób własne brzmienia, rozpoznawane przez ludzi jako moje. Nie oznacza to, że w ogóle nie tworzę nic wyrafinowanego – moje utwory są po prostu zawsze osobiste."

I właśnie ten element, to niedopasowanie, przekraczanie granic, choć nie za wszelką cenę i nie tylko z przekory, charakteryzuje jego muzykę. Na różnych płaszczyznach – z jednej strony w zakresie materiału i techniki, z drugiej na poziomie myśli i skojarzeń – występują jednocześnie pozorna prostota i równie pozorna złożoność. W swojej *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps*[17] (*Mała intuicyjna symfonia dla krajobrazu wiosennego*) z lat 1973–74 Luc Ferrari posługuje się przestrzenią zaledwie stereofoniczną, która jednak staje się bardzo plastyczna i umożliwia rozwijanie ciągu skojarzeń dosłownie „wciągających" słuchacza w ten fikcyjny obszar, tworzony tutaj za pomocą sytuacji. On sam jednak nie jest podmiotem, a w każdym razie nie przedmiotem gry łańcucha skojarzeń, lecz akustyczną przestrzenią duszy, tworzącą pewne stałe ramy, niezależnie od tego, jakim stopniowym zmianom zostaje poddana.

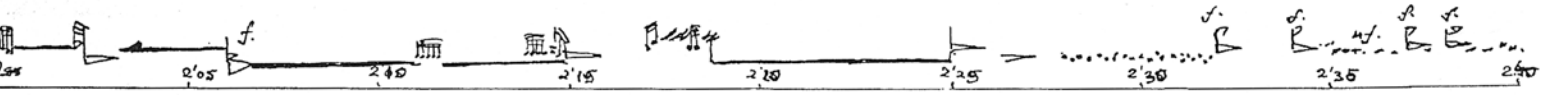


„To nie przestrzeń nie jest moim głównym obiektem. Wiem, że elementy kompozycji są w nią emitowane i odbijają się w uszach, co powoduje powstanie efektu przestrzennego. Poza tym nie stosuję jednak przestrzeni jako narzędzia pracy, by nim manipulować, tak jak to czynią członkowie GRM. Czegoś takiego nigdy nie robię, bo posługuję się brzmieniami, które same w sobie są już przestrzenne. Gdy się je ciągle przesuwa, wtedy już nie ma przestrzeni, mojej przestrzeni. Ale to mnie nie martwi, gdyż dowodzi jedynie, że stereofonia jest narzędziem technicznym, który pozwala stworzyć magiczny i fantastyczny obszar dźwiękowy." W istocie to właśnie owa przestrzeń właściwa dźwiękom tworzy obszar kompozycji i jest bardzo istotnym elementem narracji Ferrariego. Szczególnie w takich utworach jak *Music Promenade* czy pewnych częściach cyklu *Presque rien*, których podstawą jest ruch, a przestrzeń służy orientacji i tworzy łączniki do konstrukcji ewentualnych anegdot.

Tytuł omawianej tu kompozycji zawiera wiele elementów świadomie budzących skojarzenia i anegdoty: mała symfonia, intuicja, oczywiście wiosna i wreszcie krajobraz. „Dla" może zarówno oznaczać dedykację, jak i wskazywać wykonawcę. W rzeczywistości kompozytor i słuchacz udają się w podróż w celu odkrywania krajobrazu, lecz jest to krajobraz skomponowany, nieposiadający przypisanych mu konkretnych rekwizytów natychmiast rozpoznawal-

nych dla słuchacza. Teren ten wymaga aktywnego podboju. Chodzi o przekształconą muzycznie i kompozytorsko ścieżkę dźwiękową filmu *Presque rien ou le désir de vivre* (*Prawie nic albo pragnienie życia*), gdzie, według słów samego kompozytora, oddane ma być każde uczucie, jakiego twórca doznał w wyniku wrażenia, jakie zrobił na nim krajobraz – na przykład wąwozy z ich dzikością i potęgą. „Zwiedzający pozostaje pod wrażeniem ich piękna, a jednocześnie jest przytłoczony samym wąwozem"[18]. Element intuitywny oznacza tu bunt przeciwko zbytniej intelektualizacji oraz stanowi komponent niewerbalny i nieracjonalny, przy czym nie jest w żadnym stopniu odniesieniem do powstającej w tym czasie w kręgu Karlheinza Stockhausena w Niemczech muzyki intuitywnej. Plastyczność przestrzeni brzmieniowej, zdominowanej przez proste motywy fletów i ich echa, przejawiająca się z jednej strony w nakładaniu stopniowo rozwijających się warstw, a z drugiej strony w dość bezpośrednio i nagle następujących zdarzeniach dźwiękowych, tworzy całkowicie własną brzmieniowość *Petite Symphonie*.

Kompozytor operuje tutaj w sposób szczególny stopniowym zagęszczaniem i redukcją. Buduje wzorce pozornie zorientowane na rytm, by bawić się oczekiwaniami słuchaczy. Nieregularność w regularności przynosi zmiany, a w momencie przyzwyczajenia się do nich pojawiają się zwroty niemal sceniczne, które z pozoru przypadkowo wprowadzają nową fazę. Symfonia ta posiada określoną budowę, choć jest ona dość wyjątkowa. Struktura i forma powstają tu poprzez obalanie percepcji połączeń poszczególnych elementów, brzmień konkretnych, elektronicznych lub w nietypowy sposób przekształconych albo instrumentalnych. Od słuchacza zależy, czy jako właściwy materiał postrzegał będzie rozwijane szerokie powierzchnie brzmieniowe i minimalistyczne zdarzenia (i w tym kontekście konkretne elementy językowe będą dla niego swego rodzaju inicjałami modyfikującymi narrację dźwiękową), czy też będzie odbierał pasaże słowne jako stopniowo rozwijane zdania języka, do których owe inicjały prowadzą, których stanowią zalążek.. Jednak w każdym przypadku te równe dwadzieścia pięć minut bardzo wyraźnej dramaturgii, która aż do końcowej kulminacji, poddającej w wątpliwość lub pozostawiającej w tyle wszystkie swoje elementy, będącej jednocześnie niemal klasyczną syntezą, do tego stopnia wciąga słuchacza, że z pewnością posłucha on utworu ponownie. Zdumiewający rozwój tego dzieła w całej jego powolności powstaje poprzez wysuwanie na plan pierwszy i wycofywanie elementów, fascynującą budowę warstwo-



wą, włączanie i wyciszanie bardzo konkretnych wydarzeń.

Tak przemyślane i do tego stopnia opanowane zastosowanie stereofonii w tym utworze wyjaśnia też, czym u Ferrariego jest wyrafinowanie w prostocie. Poszczególne fazy utworu dostarczają przeżyć związanych ze zmianami akcji i materiału do skojarzeń, konkretnej abstrakcji i abstrakcyjnej konkretności w najlepszym wydaniu. Kompozytor bawi się nakładaniem najprostszych warstw, mieszanką dźwięków natury i instrumentów oraz zmysłowego oddziaływania głosu ludzkiego, który pojawia i rozpływa się jako element krajobrazu brzmieniowego, zostaje zduszony i odsunięty, włączony w minimalistyczną tkankę brzmieniową – minimalistyczną w sposób właściwy Ferrariemu. Minimalizm nie występuje tutaj w typowej formie, nie bazuje w ścisłym znaczeniu na strukturach-wzorach, a w każdym razie zaprzecza wszystkiemu, co mogłoby je przypominać. Powstaje bowiem w polu napięć między przypadkiem a powtórzeniem. Dużą rolę odgrywa stosowany przez kompozytora obraz przypadkowości w codzienności, zaskoczenia w powtarzaniu. Ma on znaczenie dla nakładania na siebie, na wzór części wachlarza, łańcuchów potencjalnych skojarzeń.

O sile oddziaływania owego minimalizmu na słuchacza decyduje między innymi obecność elementu zaskoczenia

wszystko jest tu możliwe, chociaż kompozytor podaje pewne wzorce, jak choćby przykład czwartej wersji na jedenastu instrumentalistów. W przeciwieństwie do założeń większej części kompozycji minimalistycznych pochodzenia amerykańskiego Ferrari wzdraga się przed skonstruowaniem szczegółowo określonego systemu, który byłby rozpoznawalny, gdyż systematyzowanie nie leży w jego naturze[20]. Celem kompozytora jest specyficzny rozwój, wyjście poza ramy jednego „tautologizowania", otwartość, rozgałęzianie i wiązanie ze sobą elementów tautologizujących. Utwór powinno grać co najmniej siedmiu instrumentalistów, przy czym ich ilość nie jest ograniczona: „Utwór może być wykonany także przez wielką orkiestrę, jednak z wielką ostrożnością"[21].

Jest to jeden z tych utworów, w których Ferrari bawi się sytuacją koncertową, dopuszczając ją jako jedną z możliwych obok wielu innych, z których wszystkie w jakiś sposób zakładają aktywny udział publiczności, zarówno w tradycyjnej sali koncertowej, jak i w innych pomieszczeniach. „To żaden problem, znaleźć jakiś *tautolokal*"[22]. Według Ferrariego każdy może „tautologizować". „Można to robić z przyjaciółmi, bądź jako muzyk-amator, bądź też przy pomocy słów, gdy każdy wybiera jakieś zdanie. Można też przygotować tautologiczne jedzenie albo tautologiczną imprezę. Nie-

w tym, co spodziewane. Z pewnością można postawić pytanie, na ile przypadek jest tak naprawdę przypadkowy, zwłaszcza że zostaje przecież skomponowany – wydaje się, że sama jego idea stanowi fundament konstrukcji. Ferrari nie jest minimalistą opierającym się na filozoficznych ani nawet ideowych podstawach właściwych twórcom amerykańskim, gdyż na innej płaszczyźnie można u niego znaleźć równie wiele maksymalizmu. Jego minimalizm przejawia się w grze z przypominaniem – także samego faktu słuchania – ale również ze zmysłowym odbiorem brzmienia. Przejawia się on też w interpretacji gry z podobieństwami, niedostrzegalnością zmian, a szczególnie z odbiorem tychże przez słuchaczy. Zainteresowanie minimalizmem sięga u Luca Ferrariego lat sześćdziesiątych – dopiero później, po roku 1970, słyszał utwory takie, jak *In C* Terry'ego Rileya[19]. Manifestuje się ono szczególnie w rozważaniach i pracach wstępnych do cyklu *Tautologos*, którego pierwsza i druga część powstały w 1961, zaś trzecia pochodzi z roku 1969. Bez wątpienia w utworach tych można odnaleźć cechy świadczące o nieustającym rozwoju kompozytora, ale mimo wszelkich różnic tworzą one jedną całość.

Podczas gdy dwie pierwsze części są w całości elektroniczne tudzież konkretne, i tym samym ich czas trwania jest dokładnie określony, w trzeciej części zasadniczą rolę odgrywa wyjątkowość każdego wykonania i pozornie absolutna wolność – wspomniane spotkanie minimalizmu z przypadkiem. W *Tautologos III* mamy do czynienia z jednoznacznie repetytywną strukturą, która jednak poprzez inną za każdym razem obsadę zyskuje nową i wyjątkową barwę. Prawie wykluczona jest w tym wszystkim zmysłowość."[23] Partytura nie jest więc związana z konkretnym przełożeniem na dźwięki, lecz otwarta na formy teatralne. Propozycje wykonania zawarte w komentarzu do partytury są zresztą same w sobie wartym przeczytania słownym dziełem sztuki. Napisany ciętym językiem, zawierający dowcipne podteksty i społeczną krytykę przemysłu artystycznego oraz stanowi on fascynujące oscylowanie między zabawą a powagą, które w trakcie czytania okazuje się być przeciwieństwem idei dzieła sztuki: „Tautologia jest działaniem codziennym, gdyż przedstawia gesty, odgłosy, słowa, fakty z życia wzięte. Tautologia jest najbardziej powszechnym zjawiskiem, jakie istnieje, gdyż wszystko jest tautologiczne. Cywilizacja wykształciła pojęcia antytautologiczne, jak na przykład »dzieło sztuki«, które istnieje wśród uprzywilejowanych grup sfery kulturowej. Tautologia nie jest sztuką, lecz dla wyznawcy tautologii przejawia się poprzez świadomy kontakt z życiem – codziennym i uniwersalnym, a szczególnie z czasem pojmowanym jako element dynamiczny."[24]

Kompozytor podaje reguły gry, które należy zrealizować. W *Tautologos III* nadrzędne znaczenie ma zasada przesuwania faz nawarstwiających się zdarzeń muzycznych różnej długości. O czasie trwania tych akcji, a także o rozpoczęciu ich powtarzania decyduje wykonawca. Jako cel definiuje kompozytor zaistnienie możliwie wielu kombinacji, przy czym ważną rolę odgrywa pauza i możliwość manipulacji. Z całą pewnością nie zależy mu na mechanicznym przebiegu. „*Tautologos III* rozwija się więc od pojedynczego wykonawcy do kolektywu, poprzez takie pojęcia jak akcja,

czas trwania i miara czasu, które decydują o transformacjach zdarzeń w kontekście ich wzajemnego spotkania"[25]. Elementem szczególnie fascynującym w utworze jest kontinuum wynikające z połączenia precyzji i odczuwania, z naprzemiennego oddziaływania konstrukcji i prostoty, kontinuum, któremu właściwy jest zarówno element medytacyjny, jak i wnikliwie prowadzona gra oczekiwaniami na wszystkich poziomach percepcji. Być może kompozytor zaprzecza sam sobie, umieszczając w zakończeniu komentarza do partytury dialog, a może wcale nie. Jest to jedna z możliwości, podczas gdy druga zawarta jest w dołączonej czwartej wersji na jedenastu instrumentalistów, składającej się z sześciu tradycyjnie zapisanych wzorcowych faz, które można dowolnie rozciągnąć.

We wszystkich partiach instrumentalnych, zaczynających się w jednym momencie, rozwijają się różne akcje. Szczególny urok tej wersji polega na grze barw poszczególnych instrumentów oraz na zmieniającej się stale gęstości brzmienia. Spokój w niepokoju ciągłych przesunięć i nałożeń, poprzez który słuchacz odnosi wrażenie istnienia jakiejś wewnętrznej, niewyjaśnialnej logiki, niesie z sobą rodzaj dramaturgii niewymagającej teoretycznego wyjaśnienia. Zupełnie inaczej niż w przypadku „tradycyjnych" utworów, charakteryzujących się przesuwaniem faz, jak na przykład u Steve'a Reicha, nie powinno i nie może tutaj chodzić o ostateczne odtworzenie pierwotnego współbrzmienia. Często dyskutowano o szczególnym poczuciu czasu kompozytora i słuchacza lub też wykonawcy tak minimalistycznych i budzących skojarzenia brzmień. U Ferrariego czasowe myślenie łączy w sobie zmysłowość i prostotę: „Czas jest dla mnie ogromnie ważny, to moje miejsce pracy (*śmiech*). Obojętnie czy komponuję elektronikę, czy muzykę instrumentalną – zawsze pracuję nad stworzeniem czasu, mojego własnego czasu. Można powiedzieć, że przedłużam lub skracam istnienie, czyli czas – nie wydarzenia muzyczne, ale właśnie czas. Towarzyszy temu psychologiczna właściwie refleksja nad odczuwaniem go przez jednostki i grupy w związku z ich przeżyciami. Tak więc bardzo intensywnie zastanawiam się nad czasem i w nim umieszczam wszystkie składniki, całą energię, a także percepcję zmysłową. W tym odbiorze jest coś bardzo fizycznego, w sensie obecności fizycznej, a zmysłowe zdarzenie w tym kontekście zawiera coś znajomego, bliskiego."

Jest to praca nad własną przestrzenią i czasem utworzonym z danego materiału oraz w chwili odbioru zmysłowego. W tym momencie powinno się wręcz łączyć zmysłowe odczuwanie słuchacza z odczuciem kompozytora. Jest ono dla Ferrariego swego rodzaju podstawą, jak gdyby esencją

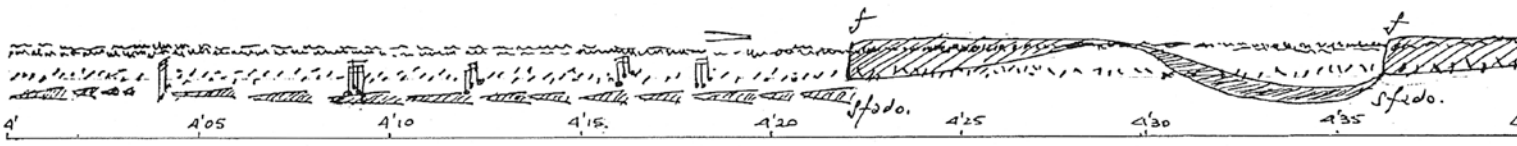
umożliwiającą mu działalność społeczną: „Moje odczucia zmysłowe, a nawet seksualne, należące do podstawowych tematów życia ludzkiego, umożliwiają mi dostęp do grupy lub społeczeństwa. Można powiedzieć, że dla nas, ludzi, jest to element wspólny, z wyjątkiem tych, których to nie interesuje, na przykład papieża. Dlatego nigdy nie wystąpiłbym przed papieżem, bo nie znalazłbym w tym ani krzty seksualności (śmiech)." Wzajemne zależności między tymi – jakże odmiennymi, ale przecież tak fundamentalnymi – formami zmysłowości człowieka, można ukazać szczególnie wyraźnie na przykładzie słuchowiska *Unheimlich schön*.

Unheimlich schön

„Jak oddycha młoda kobieta, która myśli o czymś nieprzyzwoitym – należy tego słuchać bardzo ostrożnie". *Unheimlich schön* to muzyka konkretna zrealizowana w 1971 roku w studiu Südwestfunk Baden Baden. Niewiele dzieje się w ciągu tych piętnastu minut i czterdziestu sekund. A może jednak wiele? Akcja rozgrywa się w zasadzie w wyobraźni słuchacza. Kobiecy, jakby nieobecny głos (należący do Ilse Lau) powtarza jasno i wyraźnie, w coraz mniejszych odstępach zwrot „unheimlich schön" („niezwykle pięknie"[26]). Od wyobraźni słuchacza zależy przypisanie odgłosów oddechu na pierwszym planie i w tle tej kobiecie lub komuś innemu. Zadaniem słuchacza jest również interpretacja wyraźnie zmysłowego brzmienia głosu. To jego wyobraźnia i jego tęsknota nadają utworowi konkretne znaczenie, lecz już w samej stopniowej zmianie wymowy tych słów, całym zagęszczeniu brzmienia zawarta jest niewiarygodna zmysłowość. Dopiero na samym końcu na skutek nakładania precyzyjne wrażenie stopniowo się rozmywa. Ferrari bawi się odbiorem zmysłowym swego słuchacza, jego odczuciem fizycznym i poczuciem czasu. Zmusza go do postawienia sobie pytania, co tak naprawdę rozgrywa się w jego głowie, a co w rzeczywistości. Ta niepewność, pytanie o własne odczucia nadaje słuchaniu szczególny powab. Czy słyszymy zawsze tę samą frazę? Czy zniekształcił ją kompozytor czy mój odbiór? Ile osób właściwie słyszymy? Gdzieś w ciągu tych piętnastu minut słuchowego i zmysłowego zamieszania pojawiają się wątpliwości co do semantycznej treści frazy. O czym właściwie mowa? Co kryje się za owym dość często używanym zwrotem? „Niesamowite" – „piękne" – piękno jako coś niesamowitego?

Coś niesamowitego, co jest piękne? Ferrari jest mistrzem języka. Z pewnością takie zestawienie słów nie jest przypadkiem. Dotyka ono w nas czegoś bardzo osobistego, próbujemy jednocześnie delektować się tym zwykłym dreszczem niesamowitości, a zarazem odsunąć go, próbujemy cieszyć się nim. Komponent zmysłowy, miejscami niemal erotyczny, nieobcy jest jego muzyce. W odpowiednich dawkach wydobywa Ferrari to, co wewnętrzne na zewnątrz, szuka zakamarków duszy, do których można dotrzeć dzięki zmysłowości. W swoim *Journal intime*, teatrze muzycznym na solistkę, narratorkę i pianistę, prawykonanym w 1982 w Paryżu, Luc Ferrari ukazuje swoją kobiecą stronę, swe żeńskie alter ego. Pozorna i rzeczywista intymność owego pamiętnika ujętego w dialogi i sceny, przy pomocy której kompozytor próbuje nam ukazać swoje wnętrze i rozległy, równie intymny świat idei, zyskuje tutaj konkretną postać i siłę, której trudno się oprzeć.

Intymność przykuwa naszą uwagę. Lecz nie narzuca się, będąc zarazem abstrakcyjna, posługuje się tylko znanymi archetypami, bawi się świadomie stereotypami, nie jest pornograficzna i nie zawiera więcej elementu prostytucji niż jakakolwiek inna forma sztuki. Zmysłowość, refleksje erotyczne są na tyle intymne, na ile słuchacz im na to pozwoli. Sposób ukazania tej intymności odnosi się do własnych intymnych anegdot odbiorcy – anegdot oczywiście w sensie idei muzyki anegdotycznej. Odnosząc się pozornie do własnego „ja", kompozytor prowadzi słuchaczy do fascynujących ich bezpośrednio wymiarów zmysłowości, które właśnie w swej bezpośredniości mogą być równie piękne, co raniące, równie słodkie, co i trudne. Przy tego rodzaju projektach muzyczno-teatralnych (i nie tylko) wszechstronny artysta przejmuje rolę reżysera



Kompozytor (!)

Jakkolwiek by nie postrzegać twórczości Luca Ferrariego – czy to jako członka Groupe de Recherches Musicales, czy jako twórcy słuchowisk lub utworów kameralnych albo też elektroakustycznych itd. – nie odnosi się wrażenia, że, jak u wielu jemu współczesnych, zakwestionowany został tradycyjny obraz kompozytora – genialnego samotnika, który tworzy wyjątkowe, oryginalne „dzieła". Ferrari nie jest badaczem muzyki, jak tego od niego oczekiwał Pierre Schaeffer ze swoją GRM. Nietrafnym byłoby określenie go mianem artysty environmentalnego (wykorzystującego przedmioty użytku codziennego jako dzieła sztuki) czy kimś tego rodzaju. Bez względu na to, przy pomocy jakiego medium i dla jakiej publiczności pracował – Luc Ferrari to kompozytor, nawet jeśli niekoniecznie w sensie wyłącznie dźwiękowym:

„Z muzycznego punktu widzenia już dawno odwróciłem się plecami do właściwej muzyki (*śmiech*). Ale nigdy nie przestałem komponować. Trzeba powiedzieć, że komponuję zawsze, nawet wykonując najzwyklejsze czynności. Ma to związek z kompozycją, nie z muzyką. Muzyka sama w sobie nie interesuje mnie. Robię rzeczy, które mnie interesują, nawet w muzyce instrumentalnej. Jeśli wychodzi z tego muzyka – gdy ludzie tak mówią – to bardzo dobrze, nie mam nic przeciwko temu. Obojętnie czy nazwą mnie kimś nieokreślonym, starym eksperymentatorem czy początkującym didżejem – najważniejsze dla mnie to komponować. Gdy piszę tekst, komponuję go, gdy kręcę filmy, komponuję je." Komponował zawsze i wszystko: swoją muzykę, słuchowiska, studio, nawet samego siebie. Samoinscenizacja Luca Ferrariego to w pierwszym rzędzie doświadczanie

siebie. Papieros, który zapalił po wyłączeniu taśmy, dawno już wygasł. Pozostało to, co skomponował: muzyczno-artystyczne dzieło życia i obraz własnej osoby. Czy miał jakąś ogólną estetyczną zasadę? Zasada – czy to w ogóle możliwe u Ferrariego? Czy jest nią może właśnie eksperymentowanie? „Ależ oczywiście, inaczej człowiek się starzeje."

Tatjana Böhme-Mehner

Tłumaczenie: **Katarzyna Kwiecień-Długosz**

Oryginalny tekst pt. *Der Komponist, Hörspiel- und Filmemacher Luc Ferrari* ukazał się w „MusikTexte" 107 (November 2005). Dziękujemy serdecznie Drogiej Redakcji za zgodę na tłumaczenie i przedruk.

1 Cytaty Luca Ferrariego nieoznaczone inaczej pochodzą z wywiadu przeprowadzonego przez autorkę 2 sierpnia 2005 w atelier kompozytora „PostBillig" i zostały przez nią przetłumaczone. Za cenne wskazówki i korektę tego tłumaczenia autorka dziękuje Brunhild Meyer-Ferrari. Cytaty z pozostałych, w oryginale francusko- i anglojęzycznych tekstów zostały również przetłumaczone przez autorkę na niemiecki, chyba że zaznaczono inaczej.

2 Luc Ferrari, bez tytułu, w: *Luc Ferrari. Portraits polychromes*, INA-GRM/CDMC, Paris 2001, s. 46.

3 Być może adekwatniejszy byłby tu lansowany w Polsce przez Antoniego Beksiaka i „Glissando" termin „gramofonista", będący tłumaczeniem angielskiego *turntablist*, a akcentujący używanie przez artystów gramofonu jako normalnego i wszechstronnego instrumentu miast zwykłego puszczania płyt i skreczowania [przyp. red.].

4 Por. między innymi CD: Luc Ferrari/eRikm: *Archives sauvées des eaux, Exploitation des concepts 1* (2000). Version for Plastic, Milano 2004, angle cd 008; nagranie live koncertu w Mediolanie.

5 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris 1966.

6 Pierre Schaeffer/Guy Reibel/Beatriz Ferreyra, *Solfège des objets sonores*, Paris 1967

7 Komentarz do utworu *Hétérozygote* cytowany za: *Luc Ferrari. Parcours Confus*, tamże, s. 10.

8 Opisana sytuacja ma miejsce do roku 1954, kiedy do powstaje pierwszy utwór łączący obie techniki i postawy, czyli *Gesang der Jünglinge* Stockhausena; trzy lata później premierę ma wpływowy *Poemé Electronique* Edaga Varése'a. W 1963 z kolei szefem studia kolońskiego zostaje po Eimercie Stockhausen, który poprzez ufundowanie oddzielnego pokoju do rejestrowania i obrabiania (a nie: tworzenia) dźwięków oficjalnie niejako sankcjonuje syntezę między muzyką konkretną a elektroniczną [przyp. red.].

9 Chodzi o *Strathoven* z 1985 roku.

10 Daniel Teruggi, *Die „Presque rien"-Stücke von Luc Ferrari*, „MusikTexte" 107/2005, s. 59.

11 Wcześniej otrzymał to wyróżnienie w 1972 za słuchowisko *Portraitspiel*. Wtedy po raz pierwszy w ogóle przyznano nagrodę. Zob.: Hermann Naber, Heinrich Vormweg i Hans Burkhard Schlichting, red., *Akustische Spielformen. Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka-Preis 1955–1999*, SWR Schriftenreihe, Grundlagen 1, Baden Baden 2000.

12 Por.: Hansjörg Pauli, *Laudatio für Luc Ferrari*, w: Naber, Vormweg i Schlichting, dz. cyt., ss. 185–190.

13 Brigitte Robindoré *Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast*, w: „Computer Music Journal", 1998, XXII, nr 3, ss. 8–16.

14 Miało to miejsce w *Hétérozygote*.

15 Hansjörg Pauli, tamże, s. 186. Por. też esej Agaty Pyzik *Muzyka poezji i poezja muzyki (na przykładzie twórczości T.S. Eliota)* w „Glissando" nr 3 [przyp. red.].

16 Cyt. za: Klaus Heinrich Stahmer, *Vom Vergnügen an der Lust. Luc Ferrari:* Histoire du Plaisir et de la Désolation *für Großes Orchester*, w: „Melos", 4/1985, ss. 19–33, tutaj: 19.

17 Por. płytę *Acousmatrix – history of electronic music III*, BVHaast 9009.

18 Z książeczki do płyty *Acousmatrix III*.

19 Por. Robindoré, tamże, s. 13.

20 Por. komentarz do *Tautologos III*, w: Luc Ferrari, *Parcours confus*, Paris 2004.

21 Luc Ferrari, *Tautologos III oder Darf ich Sie bitten, mit mir zu tautologieren?* Deutsche Fassung, Partitur, Text, Celle: Moeck, 1970, s. 3.

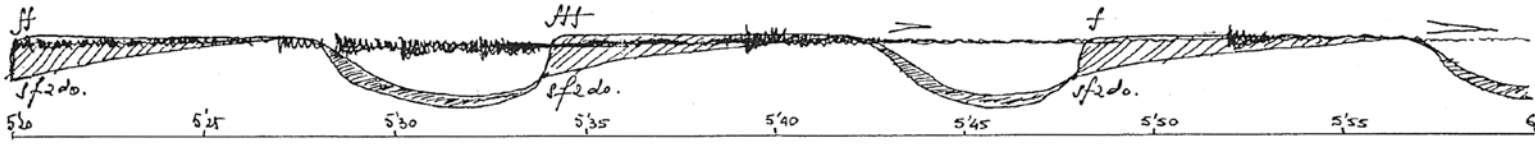
22 Tamże.

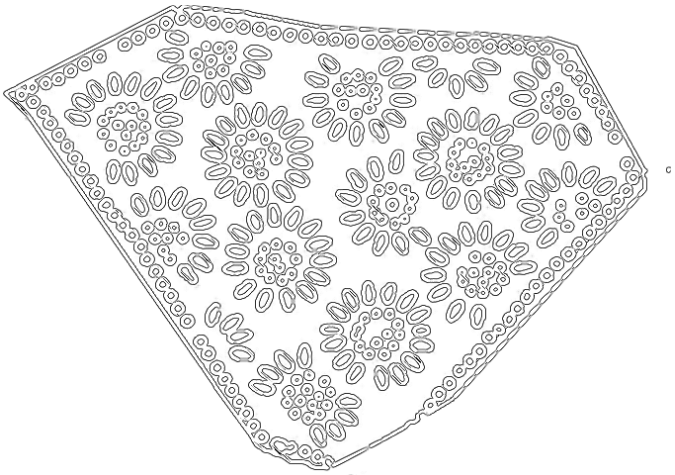
23 Tamże.

24 Tamże, s. 4.

25 Tamże, s. 8.

26 Nieprzetłumaczalna gra słów: w języku niemieckim „unheimlich" oznacza zarówno „niesamowity" jak i „budzący grozę"; zarówno „unheimlich" jak i „schön" mogą być i przymiotnikami i przysłówkami, stąd wieloznaczność tego tytułu [przyp. tłum.].





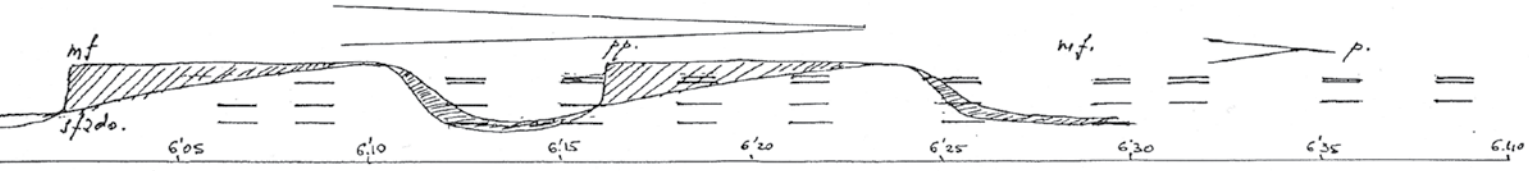
Dariusz Brzostek

Dryfując po oceanie dźwięków – psychodeliczna odyseja Igora Wakhévitcha

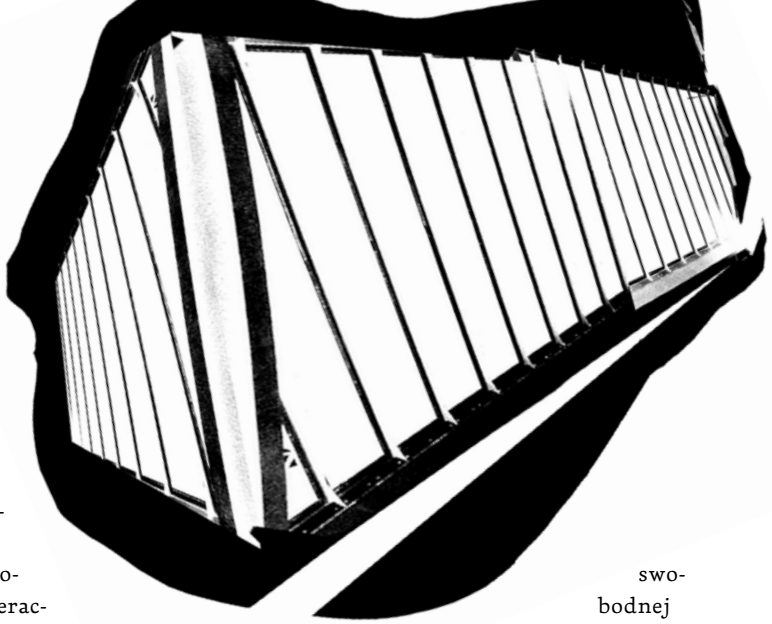
Ukończywszy studia pod okiem Messiaena, zdobył pierwszą nagrodę w konkursie pianistycznym paryskiego konserwatorium muzycznego. Współpracując z Schaefferem nad udoskonaleniem muzyki konkretnej, jako jeden z pierwszych jej twórców śmiało wtargnął na terytoria popkultury, która urzekła go do tego stopnia, że wkrótce zaczął grywać wespół z tytanami brytyjskiej i francuskiej psychodelii – Soft Machine i Triangle – oraz początkującym kompozytorem muzyki elektronicznej, którym był Jean-Michel Jarre, w końcu zaś skomponował elektroakustyczną operę do tekstu Salvadora Dali. Czy Igor Wakhévitch, bo o nim właśnie mowa, był ucieleśnionym fantazmatem undergroundu czy też sennym koszmarem awangardowych akademików?

I. Między Messiaenem a Pierrem Schaefferem

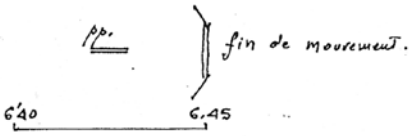
W roku 1968 Igor Wakhévitch, syn słynnego rosyjskiego scenografa, absolwent pianistyki oraz laureat nagrody głównej Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris i uczeń Oliviera Messiaena został członkiem kierowanej przez Pierre'a Schaeffera Groupe de Recherches Musicales de l'O.R.T.F., w której miał okazję współpracować z tak znaczącymi twórcami nowej muzyki, jak Pierre Henry,



François Bayle czy Bernard Parmegiani, kładącymi wówczas podwaliny pod międzynarodową ekspansję *musique concrète*. W tym samym czasie, w gorącej jeszcze atmosferze paryskiego maja '68 Wakhévitch poznaje również bawiących przelotnie w Paryżu twórców brytyjskiego, psychodelicznego undergroundu, w tym Roberta Wyatta i Micka Ratledge'a z Soft Machine oraz muzyków Pink Floyd, z którymi nawiązuje długotrwałe przyjaźnie artystyczne. Fascynacja jest zresztą obustronna – rockandrollowi eksperymentatorzy poszukują nowych możliwości brzmieniowych i kompozycyjnych oferowanych przez studio nagraniowe oraz preparację taśm (*A Saucerful of Secrets* Pink Floyd czy *Soft Machine II*); Wakhévitcha pociąga zaś żywioł rockowej ekspresji, twórczego organizowania elektrycznego hałasu i hipnotyzujący wpływ rock'n'rolla na słuchaczy. Zainteresowaniu temu towarzyszy inne znamienne odkrycie – spotkanie z duchowym ojcem repetycyjnej minimal music, Terrym Rileyem oraz mistrzem tradycyjnej wokalistyki indyjskiej, Panditem Pran Nathem, których twórczość roztacza przed Wakhévitchem wizję zniewalającej mocy dźwiękowych pętli i melizmatów, a także perspektywę muzyki wyzwalającej ludzką jaźń w ekstatycznym wzlocie poza ograniczenia percepcji. Z tego ezoteryczno-estetycznego amalgamatu rodzi się koncepcja muzyki Wakhévitcha, łączącej w sobie doświadczenia rozmaitych tradycji duchowych, współczesnej kameralistyki, kompozycyjno-technologicznych rozwiązań *musique concrète*, repetycyjnego minimalu oraz psychodelicznego rock'n'rolla i podejmującej zarazem polemiczny dialog z kulturą masową.



Nie może dziwić fakt, że to właśnie muzyka konkretna w dość naturalny sposób (za sprawą swej metody twórczej – sięgania po gotowy materiał dźwiękowy) stała się dogodnym miejscem konfrontacji awangardy ze światami kontrkulturowego undergroundu i popkultury, dostarczającymi ciekawych próbek akustycznych, uwikłanych przy tym w rozmaite dyskursy społeczne, polityczne i estetyczne. Jednym z najbardziej znaczących incydentów kulturowych była zaś w owym czasie rewolucja psychodeliczna, prowadzona z uporem i sukcesami przez literackie, performerskie i muzyczne kohorty doktora Leary'ego. Nie mogła więc ona nie znaleźć swego odzwierciedlenia w dokonaniach twórców tak wyczulonych na subtelne przekształcenia publicznej sonosfery, jak uczniowie Schaeffera. Najdobitniejszy wyraz tym tendencjom dał Bernard Parmegiani, czego dowodzi retrospektywny album *JazzEx* (Fractal, 2004), będący bez wątpienia jednym z najciekawszych świadectw wczesnego flirtu muzyki konkretnej ze światem popkultury. Płyta Parmegianiego zawiera cztery kompozycje, z których każda wchodzi w intrygującą interakcję z szeroko rozumianą muzyką pop. Słynny *JazzEx* na taśmę i kwartet jazzowy to bodajże najciekawsza próba swobodnej improwizacji. Ale kompozycje Wakhévitcha odsłaniają też, chcąc nie chcąc, intrygujące oblicze artystycznego undergroundu owych czasów, uwikłanego w nieustające poszukiwanie nowych form ekspresji i podejmującego współpracę z twórcami tej miary, co Stockhausen, Parmegiani czy Henry (czyż trzeba przypominać muzyczny rodowód założycieli Can?), co przyczyniło się ostatecznie do nieuniknionego stopienia się zjawisk z pogranicza popu, nowej muzyki i undergroundowej psychodelii w niepodzielną, choć przecież nie jednorodną, całość.



studyjno-kompozytorskiego skonstruowania „jazzu sonorystyczno-konkretnego", podjęta w roku 1966, a więc w tym samym czasie, kiedy rozkwitały podobne kooperacje Terry'ego Rileya z Chetem Bakerem oraz Boba Jamesa z Robertem Ashleyem i Gordonem Mummą. Dwie kolejne kompozycje, soundtrack *Pop'eclectic* (1969) oraz *Du pop à l'âne* (1969), to kolaże dźwiękowe o charakterze preplądrofonicznym, a zarazem najdobitniejsze przykłady obecności psychodelii w nowej muzyce. Patenty rodem z *musique concrète* zostają tu skonfrontowane z protosamplami szlagierów Pink Floyd czy The Doors oraz importowaną wprost z lokalnych radiostacji atmosferą kontrkulturowej rewolty roku 1968. Wreszcie *Et après* (1973) to unikalne w swej egzotyce repetytywne studium argentyńskiego tanga, rozpisane na bandoneon Michela Portala i taśmy. Parmegiani, który splądrował sonosferę popkultury na 20 lat przed Johnem Oswaldem nie był zresztą w swych poczynaniach odosobniony. W roku 1970 inny współpracownik Schaeffera, Pierre Henry zaprosił do wspólnego wykonania swej „elektronicznej mszy" *Ceremony* hardrockowy zespół Spooky Tooth. Efekt tej kooperacji był jednak nad wyraz manieryczny, wykoncypowany i sztuczny.

W takiej właśnie atmosferze rodziły się również najistotniejsze dzieła Igora Wakhévitcha, przynoszące doskonały obraz tego, w jak egzotyczne koligacje wchodziły nieraz w latach 60. i 70. awangardowa elektronika i *musique concrète*, penetrując dziewicze wówczas terytoria undergroundu i popkultury w poszukiwaniu nowych dźwięków, i sięgając po rozwiązania rodem z jazzu, rockandrolla czy

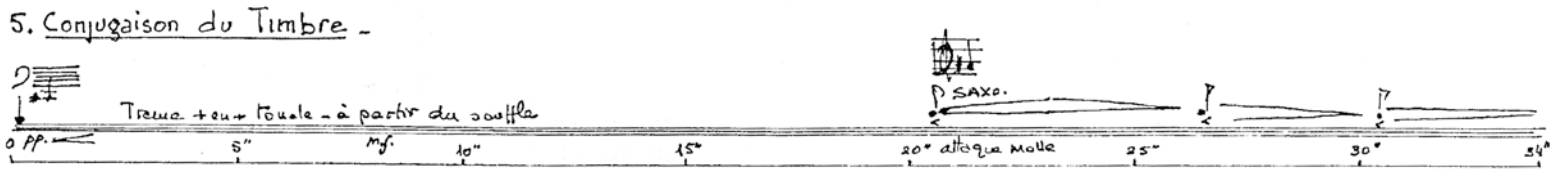
II. Co mogło się zdarzyć, gdyby Vietcong rozpylił LSD w filharmonii?

W swym słynnym eseju z roku 1962 młody, eksperymentujący z substancjami psychoaktywnymi psycholog, Timothy Leary, postawił pamiętne pytanie: „Co zrobić, gdy Vietcong wsypie LSD do stacji uzdatniania wody?". Odpowiedź na nie okazała się zdumiewająco prosta: „[…] masz dwie możliwości do wyboru. Jeżeli masz czas i ochotę, możesz sobie usiąść i radować się najbardziej ekscytującym i pouczającym doświadczeniem w życiu. Jeżeli nie masz czasu i ochoty na to przyjemne i dostarczające wglądu doświadczenie, połknij trankwilizer i powrócisz do prozaicznej rzeczywistości"[1].

Analogiczna sytuacja mogła spotkać tradycyjnie zorientowanego melomana, który w pierwszej połowie lat 70. wybrałby się bez przygotowania na jeden z multimedialnych koncertów Igora Wakhévitcha, sugerując się wyłącznie tytułem dzieła (*Doktor Faust* brzmi tradycyjnie i dostojnie) bądź też uogólniającymi informacjami gatunkowo-stylistycznymi (opera, balet). Na miejscu, miast spotkania szacownych filharmoników, mógłby jednak nieoczekiwanie odnaleźć atmosferę bliższą pamiętnym akcjom Andy'ego Warhola (*Exploding Plastic Inevitable*, 1966), słynnym psychodelicznym mszom Leary'ego i *acid-testom* Kena Keseya, gdzie projekcjom filmów i slajdów towarzyszyły występy Grateful Dead, improwizujących hałaśliwie „w rozciągniętym czasie" i rozsadzających bariery rockandrolla. Grający niemiłosiernie głośno i nad wyraz swobodnie hipisowski band zanurzał się w dźwiękowej magmie preparowanej przez mistrza ceremonii z przygotowanych uprzednio taśm, zaś z głośników płynął równocześnie nieco demoniczny głos

lektora, odczytującego frazy niemal żywcem wyjęte z okultystycznej fantastyki Henriego Bessière'a. W oprawie koncertu nie brakowało też tancerzy, solistów operowych i wreszcie… pełnego składu orkiestry symfonicznej. Już najwcześniejsze kompozycje Wakhévitcha (*Logos*, 1970; *Athanor*, 1971; *Docteur Faust*, 1971) zdradzały bowiem szczególne zamiłowanie kompozytora do kolażowej, eklektycznej formy, zestawiającej w oksymoroniczne całości elementy tak różnorodne i egzotyczne, jak fragmenty mszy, preparowane dźwięki industrialnej cywilizacji, autentyczne, choć powielane elektronicznie odgłosy natury czy wreszcie minimalistyczne, repetycyjne partie organów przeplatane improwizacjami o rockandrollowej ekspresji oraz brzmiącymi dość abstrakcyjnie kosmicznymi dronami, dobywanymi z analogowych generatorów. A wszystko to ujęte w formy kompozycyjne zdradzające dogłębną znajomość koncepcji Ligetiego czy Xenakisa!

Taką właśnie postać przyjmują najsłynniejsze spośród wczesnych dzieł Wakhévitcha, określanych przezeń często mianem elektroakustycznych bądź „konkretnych" oper, przygotowywanych z myślą o projektach multimedialnych bądź spektaklach baletowych, jak debiut kompozytora, balet *Arachnéa* (1969). Z kolei *Logos* (1970) to zmontowana wedle procedur *musique concrète* quasi-opera, rozpisana na taśmy, perkusjonalia i czysto foniczne wokalizy, w której finale objawia się jednak nieoczekiwana, elektryczna kakofonia rockandrollowego zgiełku w wykonaniu francuskich psychodelików z Triangle, fundujących ekstatyczną kulminację dzieła. Z kolei w dedykowanej Robertowi Wyattowi i Mickowi Ratledge'owi kompozycji *Docteur Faust* (1971), przygotowanej specjalnie do baletu Norberta Schmuckiego na festiwal teatralny w Avignonie i uchodzącej za opus magnum „wczesnego" Wakhévitcha, żywioł elektroniczny i elektroakustyczny, nawiedzany znienacka przez epickie, wagnerowskie tchnienia, jest nieustannie konfrontowany z jazzrockowymi partiami o na poły improwizowanym charakterze, ożywianymi duchem *zeuhl*, w czym przypomina ówczesne nagrania Magmy. Jeśli dodamy do tego, że taśmy ze spreparowanymi fragmentami łacińskiej mszy odtwarza się tu w kontrapunktycznym kontekście partii instrumentów dętych, inspirowanych brzmieniem tybetańskiej orkiestry klasztornej, to skala artystycznego i kulturowego mezaliansu stanie się oczywista. W roku 1974 rozwijając swe koncepcje, Wakhévitch wkracza śmiało w regiony ekspresji multimedialnej, podejmując się przygotowania muzyki operowej do libretta Salvadora Dali (*Être Dieu*), a także ilustrując muzycznie ekranizację noweli Edgara Allana Poego *Metzengerstein*, dokonaną na zamówienie francuskiej telewizji.



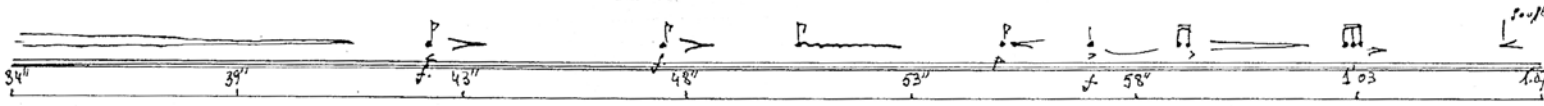
Inny aspekt wizji artystycznej Wakhévitcha eksponują okładki kolejnych longplayów z jego kompozycjami, utrzymane konsekwentnie w stylistyce „pop", ulokowanej na pograniczu undergroundowego komiksu, ilustracyjnego kiczu rodem z pism SF oraz plakatów reklamujących psychodeliczne spektakle w San Francisco. Rozmyte barwy, kosmiczne pejzaże i okultystyczno-orientalna symbolika stanowiły plastyczne (dosłownie i w przenośni) wprowadzenie do dźwiękowego świata odmiennych stanów świadomości. Całość przedsięwzięcia onieśmiela iście wagnerowskim rozmachem i nieskrywaną (także wagnerowską!) skłonnością do mitotwórstwa, przywołując z upodobaniem wielkie symbole kultur i religii, po to tylko, by uczynić z nich media służące

eksploracji archetypów zbiorowej nieświadomości i wspólnej (doktor Leary rzekłby – molekularnej) pamięci rodzaju ludzkiego. Święte znaki Egiptu, ezoteryczne odłamy chrześcijaństwa, gnoza antyczna i średniowieczna, symbolika alchemiczna i pejotlowe obrzędy Tarahumarów spotykają się tu w czysto estetycznej przestrzeni artystycznego kolażu, aspirującego do tego, by stać się wehikułem niosącymi (nie)świadomość odbiorcy w mglistą dziedzinę Nieznanego. Trudno się dziwić, że to właśnie muzykę Wakhévitcha upodobała sobie jako oprawę swych widowisk baletowych Carolyn Carlson – uznawana już wówczas dość powszechnie za jedną z najbardziej wpływowych osobowości eksperymentalnej choreografii.

III. „Taniec ducha" w czasie *nagual*

Od połowy lat 70. centralne miejsce w twórczości Wakhévitcha zajmuje więc muzyka baletowa oraz multimedialne widowiska, przygotowywane przy współpracy choreografów, scenografów, tancerzy oraz zespołów wokalnych i improwizujących instrumentalistów. Prócz okazjonalnych kooperacji

Widowiska ilustrowane muzyką Wakhévitcha nie tracą jednak przez to swego spektakularnego charakteru. Wszystkie one oscylują zresztą wokół formuły ceremonialno-obrzędowej, zaś sam artysta z lubością posługuje się podtytułami utworów, sugerującymi ich czysto rytualny charakter – wszak już *Logos* to, ni mniej ni więcej, *rituel sonore*, czyli rytuał dźwiękowy. Najobszerniejsza część *Les Fous d'Or* nosi tytuł *Ritual of the Master of the Doll*, zaś w *Nagual* znajdziemy fragmenty: *Spenta Aramati (Ritual of the Zelator)* i *Stop the World (Ritual of Si-Wang-Mou)*. Ta ostatnia kompozycja przynosi zresztą ilustrację muzyczną halucynogenno-transowego obrzędu pejotlowego, uwiecznionego onegdaj przez Carlosa Castanedę w kontrowersyjnym quasi-antropologicznym studium *Nauki Don Juana* i rekonstruowanego później bądź przywoływanego z upodobaniem w filmowych fabułach, należących dziś do klasyki kina psychodelicznego, m.in. w obrazie *Chappaqua* Conrada Rooksa (1965) i *Odmiennych stanach świadomości* Kena Russella (1980). Wakhévitch nie był bynajmniej w swych działaniach odosobniony. W owym czasie w takim właśnie kierunku – traktowania sztuki (muzycznej, teatralnej, filmowej) jako swoistego wehikułu

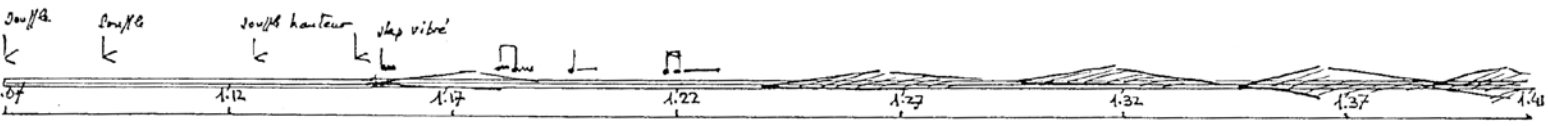


z Le Groupe de Recherches Théatrales de l'Opéra de Paris oraz Batsheva Dance Company, szczególne miejsce zajmuje, wspomniana już, wieloletnia współpraca artysty z Carolyn Carlson Dance Theater. Wszak to właśnie Wakhévitch skomponował muzykę do kilku spośród jej najsłynniejszych baletów: *Les Fous d'Or* (1975); *This – That – The Other* (1976); *Human Called Being* (1977); *The Beginning* (1977); *Of Remembrance* (1979); *L'Orso e la Luna* (1984), sięgając przy tym po środki niespotykane dotąd w muzyce baletowej (preparowane taśmy, kolaż dźwiękowy, improwizacja elektroakustyczna) i tworząc zarazem najznakomitsze własne kompozycje[2]. Analogowe efekty elektroniczne, elektroakustyczna preparacja instrumentów oraz montaż taśm z dźwiękami natury i cywilizacji stają się tu podstawą kształtowania dźwiękowego tła, na którym rozwija się muzyczna narracja budowana konsekwentnie przez instrumentalistów (akademików i improwizatorów), solistów, a nierzadko również chór. Niekiedy jednak elektroakustyczno-konkretna sceneria wybija się na plan pierwszy, kształtując abstrakcyjne dźwiękowe plamy, czym zdradza wyraźną fascynację twórcy futurystycznie zorientowaną elektroniką rodem ze studiów nagraniowych specjalizujących się w muzycznych ilustracjach filmów science fiction. Nie jest to bynajmniej muzyka li tylko ilustracyjna, posiada ona bowiem własną dramaturgię oraz wymiar ekspresyjny daleko wykraczający poza formę dźwiękowej tapety dla widowisk teatralnych czy baletowych. Absorbuje uwagę odbiorcy nie tylko bogactwem środków kolorystycznych i technik artykulacyjnych, ale także kontrapunktycznymi zestawieniami stylistycznymi i nieoczekiwanymi zwrotami narracyjnymi.

aktualizującego i integrującego w świadomości twórcy i/lub odbiorcy nieświadome treści archetypowe – zmierzały również eksperymenty artystyczne Grotowskiego, ezoterycznej minimal music spod znaku La Monte Younga, a także przedsięwzięcia Jordana Belsona, Kennetha Angera i Alejandra Jodorowskiego – bliskich naszemu bohaterowi w upodobaniu do alchemiczno-okultystycznej symboliki, reinterpretowanej w kolejnych dziełach tych filmowców. Wszystkie te poczynania mieściły się dobrze w bliskiej estetyce psychodelicznej (którą Leary lubił nazywać „neurologiczną") tendencji do zastępowania psychologii recepcji psychofizjologią percepcji dzieła sztuki, mającego wywołać określone reakcje organizmu odbiorcy. Te doświadczenia owocują w latach 80. ostatecznym zwrotem zainteresowań Igora Wakhévitcha ku sztuce i duchowości Indii, gdzie przebywa przez pewien czas, współpracując z lokalnymi muzykami oraz grupami baletowymi i przygotowując wespół z nimi szereg projektów artystycznych inspirowanych indyjskimi tekstami religijnymi i mitologicznymi, by wspomnieć tylko *Winds of Shiva* (1981), *La Fille de Seize Ans* (1986) czy *Amaravati, la Cité Divine d'Indra* (1993). Muzyka artysty zyskuje wówczas zdecydowanie walor medytacyjny, eksponując repetycyjne i dronowe możliwości elektronicznych generatorów dźwięku, zbliżając się jednak zarazem do estetyki new age.

Twórczość Wakhévitcha posiadała już u swego zarania wszelkie znamiona nieustającej artystycznej transgresji, zorientowanej na poszukiwanie własnego, osobnego języka ekspresji w świecie cywilizacyjnego fermentu i rozkwitających burzliwie „nowych mediów". i jako taka objawiała

wszelkie blaski i cienie tworu mediacyjnego, usytuowanego niewygodnie na pograniczu odmiennych tradycji kulturowych, konwencji i stylistyk muzycznych. Czy naznaczyło ją niezbywalne piętno ponowoczesnej „kultury wyczerpania", w której „wszystko już było", a to, co jeszcze możliwe, okazuje się ledwie zlepkiem cytatów, parafraz i aluzji, formą intertekstualnej gry z erudycją odbiorcy? Wszystko spotyka się tu wszak ze wszystkim, psychodelia współgra z elektroakustyką i kompozycją konkretną, schaefferowska awangarda wyciąga nieśmiało dłoń ku wagnerowskiej tradycji, mityczny Orient przegląda się w racjonalnej cywilizacji Zachodu, zaś akademicy kooperują twórczo z nieokrzesanymi rockowymi improwizatorami w procesie estetycznego porządkowania dźwiękowego chaosu, który przekształca się w muzyczny kosmos. Wizja Wakhévitcha ma bowiem charakter totalny w sferze artystycznej i absolutnie multimedialny w wymiarze interakcji z odbiorcą; scala odmienne tradycje i konwencje, usiłując zarazem przekroczyć je wszystkie w akcie ostatecznej, estetycznej i duchowej transgresji. i w tym wymiarze okazuje się ekspresją *stricte* psychodeliczną. Trudno więc jednoznacznie



odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie. Z jednej strony kompozycje Wakhévitcha spowija dyskretny urok „awangardy minionego czasu", z drugiej jednak to z tej właśnie tradycji czerpali przez lata inspirację twórcy tej miary, co Magma czy Art Zoyd, zaś obecnie wciąż jeszcze odwołują się doń tacy reformatorzy muzycznej psychodelii, jak Shalabi Effect, dając tym samym wyraz artystycznej doniosłości i nośności koncepcji wypracowanych przed laty przez muzycznych outsiderów pokroju Igora Wakhévitcha. Cóż więc zrobić, gdy Vietcong przypadkowo umieści płytę Wakhévitcha w twoim odtwarzaczu CD? Jeżeli nie masz czasu i ochoty na słuchanie, wyłącz odtwarzacz. Jeżeli zaś masz czas i ochotę, możesz usiąść i radować się tym ekscytującym doświadczeniem, które niewątpliwie rozsadza estetyczne ramy prozaicznej rzeczywistości.

1 Timothy Leary, *Co zrobić, gdy Vietcong wsypie LSD do stacji uzdatniania wody?*, tłum. R. Palusiński, w: tegoż, *Polityka ekstazy*, Kraków 1998, ss. 68-69.

2 Z Carlson współpracowali zresztą wówczas także inni reprezentanci awangardowej sceny muzycznej – Gavin Bryars i John Surman, wzbogacając choreograficzne pomysły artystki dźwiękową oprawą z pogranicza minimal music i swobodnej improwizacji.

Komplet najciekawszych, wczesnych kompozycji Igora Wakhévitcha przynosi boks *donc...* (Fractal 1998), dokumentujący prace artysty z lat 1970-79 (*Logos*, 1970; *Docteur Faust*, 1971; *Hathor*, 1973; *Les Fous d'Or*, 1975; *Nagual*, 1977; *Let's Start*, 1979).

Dariusz Brzostek

Pierre Schaeffer, François Bayle, Bernard Parmegiani

Lionel Marchetti – wywiad

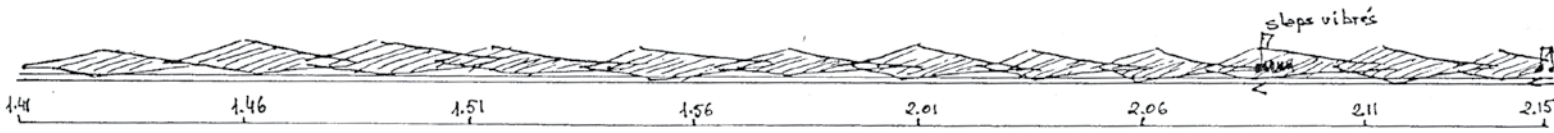
dziś

Lionel Marchetti

Czy uważa się pan za kompozytora muzyki konkretnej i czy pana zdaniem coś takiego w ogóle jeszcze istnieje?
Oczywiście, że uważam się za twórcę muzyki konkretnej, która jawi mi się sztuką wciąż dziś żywą, swego rodzaju „sztuką głośników", dziedziną bardzo szczególną, mającą niewiele wspólnego z innymi sferami działalności artystycznej i muzycznej.

Weźmy na przykład niezmienną długość utworów. Kompozycja konkretna mająca 12'33" zawsze będzie trwać tyle samo. Paradoksalnie, to właśnie ograniczenie czasu stanowi zarazem o jego mocy, tworzy on bowiem w naszej wyobraźni powierzchnię, na którą rzutowane są (pojawiając się i znikając) nasze pragnienia.

Inną ważną kwestią jest słuchanie dźwięku jako swego rodzaju odwzorowania, a nie dźwięku „prawdziwego", wydawanego bezpośrednio przez instrument. Muzyka konkretna jest sztuką „fotografii dźwiękowych" powstających dzięki technice nagrywania. Charles Cros, XIX-wieczny poeta francuski marzył o uwiecznieniu brzmienia arii – i to właśnie zrobiono. Utrwalenie tego, co przemija (na przykład głosu umarłych...) i ponowne tegoż odsłuchanie – jako świadectwa tego, co żyje – tworzy nową relację obrazu z wyobraźnią: relację poetycką.

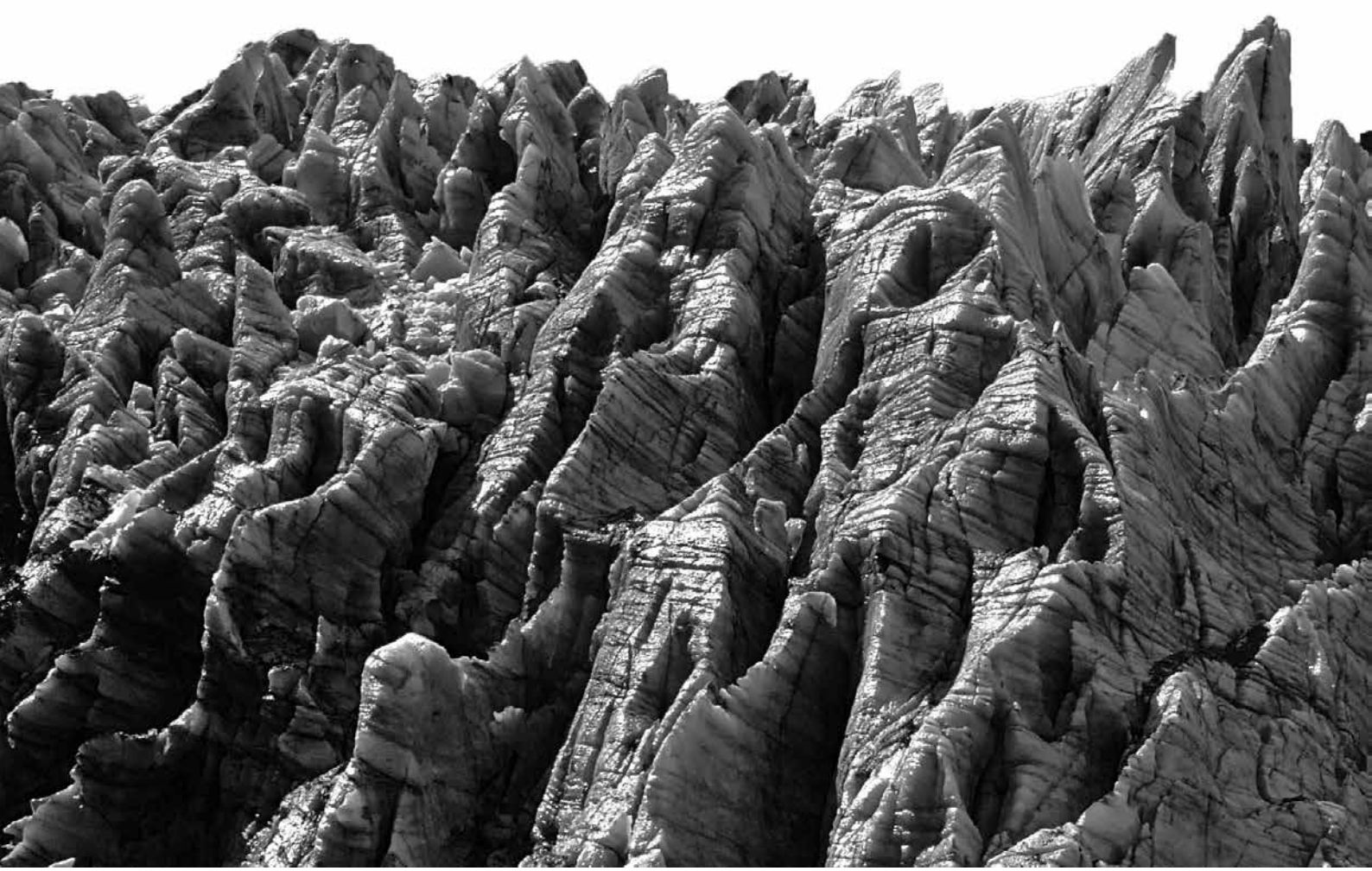


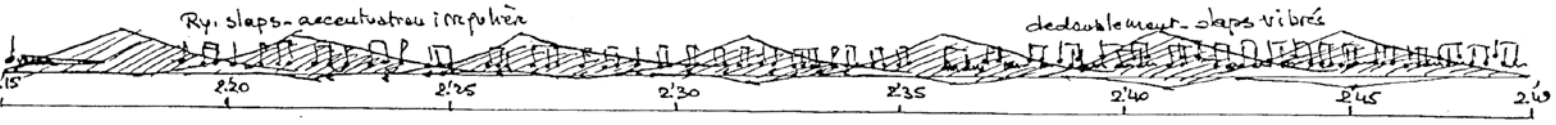
Bezpośrednie tworzenie dźwięków nie ma nic wspólnego z muzyką konkretną ani z jej specyfiką, gdyż nasza percepcja zaczyna funkcjonować w sposób bardziej klasyczny (skądinąd też interesujący, choć z innych powodów). Pójście do kina oznacza spotkanie z wizerunkami aktorów, a nie z nimi samymi, jak w teatrze. Podobnie wygląda to z muzyką konkretną – słuchamy odwzorowania, reprodukcji dźwięku, a nie brzmienia rodzącego się na naszych oczach.

Czy dla pana, jak dla Luka Ferrariego, muzyka jest rodzajem opowieści, anegdoty?
Staram się – i sprawia mi to wielką przyjemność – odnaleźć w nagranym dźwięku historię, którą ten mi opowiada, i która do mnie przemawia. Próbuję ją następnie opowiedzieć samemu i czasem wychodzi z tego wielka historia. Zawsze jednak przesłania ją jakaś mgła, jakaś nieokreśloność skrywająca wewnętrzną przestrzeń dźwięku, która nieustannie się nam wymyka, pozostawiając w naszych rękach (i uszach!) rozświetloną emanację samej siebie.

To właśnie stąd, między innymi, bierze się siła dźwięku nagranego – w wyniku jego wielokrotnego odsłuchiwania zamienia się nasza percepcja. Dźwięk za każdym razem z pozoru identyczny okazuje się nie być nim wcale, zdając się raz wyjałowionym, innym znów razem objawiając zupełnie nowe znaczenia – z takimi właśnie dźwiękami pracuję.

Jakie są pana ulubione techniki kompozytorskie?
By osiągnąć swój cel, używam wszystkich dostępnych środków technicznych – od analogowych po cyfrowe, od





dyktafonu po mikroczipy, do wielkiego przedsięwzięcia nagraniowego z wieloma źródłami dźwięku po rejestrowanie z bliskiej odległości…

Fascynują mnie teksty o sztuce i technice malarskiej. W starożytnych Chinach, na przykład, każdy malarz czuł się zobowiązany napisać esej na temat stosowanej przez siebie techniki (np. Shitao).

Kompozytor muzyki konkretnej sam produkuje potrzebne mu dźwięki, podobnie jak niegdyś malarz wytwarzał farby (często z pomocą asystentów). To właśnie czyni pracę takiego kompozytora długą i żmudną, w przeciwieństwie do wielu współczesnych produkcji, które pod względem technicznym często są bardzo ubogie…

***Czy uważa pan, że nagranie terenowe lub krajobraz dźwiękowy może być (nad)realny? Czy to właśnie stara się pan osiągnąć w swych utworach, na przykład w* Portrait d'un glacier (Alpes, 2173 m)?**

Zarejestrowanie dźwięku to uczynienie słyszalnym dźwiękowego obrazu, odwzorowania czegoś, co czasem wydaje się być realne, a co owo nagranie czyni bardziej realnym od rzeczywistości.

Nie zapominajmy, że dźwięk wędruje w powietrzu. Czasem pozostaje zawieszony w przestrzeni do momentu, w którym niespodziewanie go sobie uświadomimy – by tego doświadczyć, wystarczy spędzić trochę czasu w mieszkaniu!

Sztuka głośników to sztuka „zza ściany", to pisanie w powietrzu dźwiękami, których źródłem są głośniki, to tworzenie teatru dźwiękowego z zawsze opuszczoną kurtyną. To praca nad wyobrażeniem o tym, co ukryte, wieloznaczne, niejasne. i to właśnie wyobrażenie, wyłaniające się z mroku, niezwykle mnie fascynuje, gdyż niesie ze sobą światło i nowy początek.

Może się to wydać dziwne, ale muzyki konkretnej zawsze słucham z otwartymi oczyma – oczywiście nie po to, by patrzeć na głośniki. Chcę po prostu lepiej uchwycić obrazy, które moje oczy projektują na zewnątrz mnie samego. Muszę poza tym przyznać, że gdy zamykam oczy, po prostu zasypiam!

Paradoksalnie, sztuka ta jest pełna magii, jest wręcz archaiczna. Być może słuchając muzyki konkretnej, najbardziej zbliżamy się do teatru cieni (dźwiękowych)? Być może rodzące się w tej sytuacji wyobrażenie niewidzącego widzenia to pułapka, jaskinia, w jaką wpada nasza oszukana percepcja? Ale czyż z drugiej strony to nie tam właśnie może się wytrącić, wyłonić poezja, która stanowi o naszej osobowości?

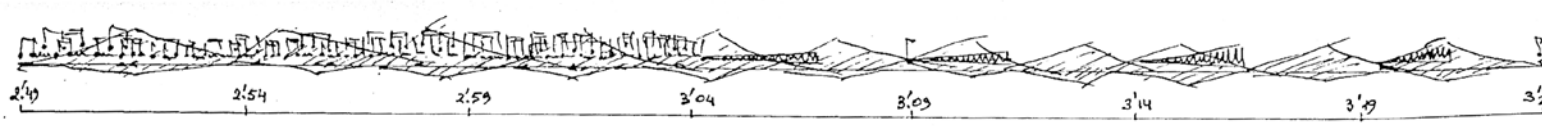
W *Portrait d'un glacier (Alpes, 2173 m)* pracowałem nad obrazem akustycznym miejsca znajdującego się w górach. Nadrzędną ideą było znalezienie sposobu oddania wielkości natury, potęgi żywiołów – trochę na wzór taoistycznych chińskich kaligrafii, na których malutka istota ludzka zagubiona jest wśród dominującego pejzażu. Wszystkie te uczucia, myśli nie są, ściśle rzecz biorąc, muzyczne, są po prostu ludzkie. Moim zdaniem sztuka dźwięków utrwalonych – muzyka konkretna – pozwala je wyrazić.

Charakterystyczne jest dla niej jeszcze jedno: pozwala uchwycić brzmienie obiektu. W *Portrait d'un glacier (Alpes, 2173 m)* jest to źródło, skały, śnieg, głos we mgle, sanki zjeżdżające po śniegu, dźwięk lodowca.

Woli pan pracę w studiu czy na żywo?
Jako muzyk realizuję się w dwóch specjalnościach. Po pierwsze, komponuję muzykę konkretną. Napisałem o tym zresztą książkę *La musique concrète de Michel Chion* (Metamkine, 1998), w której punktem odniesienia była dla mnie twórczość Michela Chiona. Zgłębiając jego dzieła, starałem się zdefiniować to, czym dla mnie samego jest muzyka konkretna. Po drugie, improwizuję z wykorzystaniem elektroniki.

Dla mnie to są dwie różne rzeczy – gra na żywo jest przecież czymś zupełnie innym niż tworzenie zapisów dźwiękowych. To tak, jakby zestawiać pracę aktora w teatrze z tym, co robi reżyser filmowy. Na scenie czas płynie zupełnie inaczej. Wylewa się ze swego koryta, pozwalając się dostrzec, usłyszeć tylko raz. To ja mu nadaję kierunek. Wkraczam w przestrzeń, w której moja fizyczność staje się bardzo ważna, jako że oddycham wówczas czasem, a czas oddycha mną. Wszystkie moje poczynania związane zostają z teraźniejszością, i właśnie ta szczególnego rodzaju utrata punktów odniesienia, przywodząca mnie niekiedy w rejony zupełnie nieznane, jest właśnie tym, co pcha mnie na scenę.

Nie ma to jednak nic wspólnego z misternym komponowaniem, którym potrafię się zajmować latami – praca



nad *Portrait d'un glacier (Alpes, 2173 m)* zajęła mi trzy lata… W muzyce można się po prostu wypowiedzieć na wiele różnych sposobów.

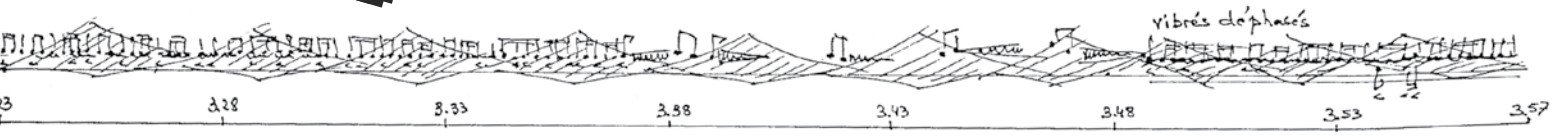
Jak pan postrzega własne projekty audiowizualne (na przykład Le Cube) i dźwiękowo-taneczne (z Yôko Higashi)?
Pracując z Yôko Higashi, która jest tancerką, zawsze zwracam uwagę na stronę wizualną – podczas wspólnego z nią występu jestem więc nie tylko muzykiem, ale też po części aktorem. To artystka o bardzo silnej osobowości, niejednokrotnie wpływała na moją wizję tego, co chciałem wyrazić w muzyce.

Z kolei Le Cube inspiruje mnie zwykle do tworzenia obrazów, cieni, szaleńczej gmatwaniny jazgotów. Podczas tych długich performansów czas ponownie staje się rzeczywisty i nierzeczywisty zarazem – rozpada się, wykrzywia, wywraca i wytrąca nas z codzienności. i może właśnie to pozwala mi stawać się wtedy kimś innym niż jestem!

Lionel Marchetti i Yôko Higashi

Wywiad przeprowadził **Jan Topolski** drogą mejlową

Tłumaczenie: **Anna Pęcherzewska**



Matmos: *Disco concrète*

Wszystko gra

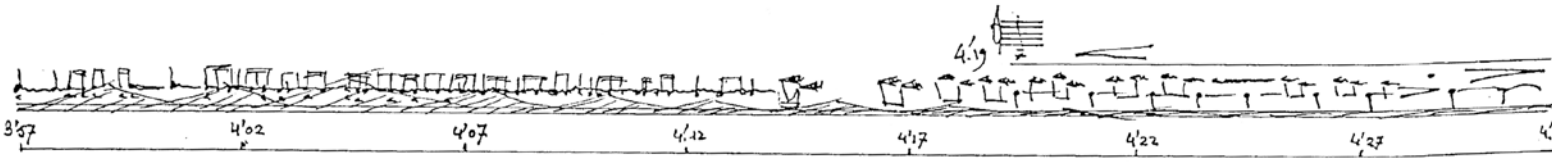
W każdej encyklopedii znajdziemy tablicę zatytułowaną *Instrumenty muzyczne* bądź szereg takich tablic o nagłówkach: *Chordofony*, *Aerofony*, *Idiofony* itd. Tablice przedstawiają w sumie kilkadziesiąt, może sto urządzeń, z których każde zdolne jest wydawać pewien zakres spośród continuum możliwych dźwięków. Chociaż tablice nie pretendują do wyczerpania tematu – niewielkie jest np. prawdopodobieństwo, że na liście pojawi się zurla albo yang tch'in (w zasadzie zdecydowana większość narysowanych instrumentów to te utrwalone w tradycji zwanej muzyką poważną) – to niemniej samo wydzielenie kategorii instrumentów muzycznych jest owocem fundamentalnego nieporozumienia. Polega ono na przeciwstawieniu muzyki hałasowi, a dźwięków muzycznych jakoby niemuzycznym. Prawdziwe zalety przedmiotów zwanych instrumentami są ledwie użytkowej natury – rzeczone instrumenty (oprócz perkusyjnych) skonstruowane są tak, że pozwalają na stosunkowo łatwe, kontrolowane zmiany wysokości tonu, a ich dźwięk jest donośny (w tym celu bywają wyposażone w pudła rezonansowe). Jeśli chodzi o właściwości czysto brzmieniowe, ich wyższość nad innymi przedmiotami, służącymi do czegoś innego albo nie służących do niczego, jest dyskusyjna. Dźwięk można wydobywać z czegokolwiek (nie twierdzę, że wszelkie dźwięki są same w sobie interesujące, ale byli tacy, co tak utrzymywali). Częstokroć przeszkodę w muzycznym zastosowaniu określonych drgań powietrza stanowi ich słabe natężenie. Aparatura nagłaśniająca i rejestrująca dźwięk potrafi w dużym stopniu zniekształcać te zawirowania, czasem mikrofon kontaktowy pomoże w oddaniu muzycznej natury przedmiotu. Nierzadko jednak techniczna niedoskonałość dostępnego sprzętu zmusza do poprzestania na brzdąkaniu czy innym grzechotaniu w pobliżu własnego ucha, a nikt inny w tym samym momencie dobrze tego nie usłyszy. Niekoniecznie zresztą głośność musi przedstawiać trudność, niemniej kłopoty w graniu muzyki na czymkolwiek bądź leżą głównie w kontroli. Tymczasem świat, który nas otacza, oddziałuje na wszystkie zmysły, składa się także z nieogarnionej rozmaitości dźwięków, które domagają się zorganizowania, ujęcia w karby dyscypliny muzycznej. Wokół nas rozciąga się nie tylko krajobraz, ale także krajodźwięk.

Wśród źródeł dźwięku użytych w nagraniach kalifornijskiego duetu Matmos (Drew Daniel i Martin C. Schmidt) pojawiają się:

gitara elektryczna za pięć dolarów
dwa plastikowe magnetofony do zabawy
synapsy komórek nerwowych raka
fabryka w Louisville w stanie Kentucky.
[Daniela i Schmidta tam aresztowano]
włosy

oddechy
miski z wodą
polskie pociągi (sic!)[1]
balony
poduszka do skakania
igła fonografu na ostatnim, pustym rowku
walkie-talkies
magnetofon bez taśmy w środku
gwizdy i pocałunki tudzież inne odgłosy ludzkiego ciała
mokra koszulka z lateksu
wykrywacz miejsc do akupunktury na ciele (Martina C. Schmidta w tym wypadku)
klatka po szczurze, o którym później
tzw. instrumenty muzyczne najrozmaitszej maści
syntezator
komputer

Trzeba przyznać, że wszystko to razem tworzy jeden z piękniejszych spisów. Matmos to równouprawnienie wszelkich obiektów, z jakich można wydobyć falę akustyczną, gratów dowolnego autoramentu. Każdy element dźwiękowy może być przydatny, jeśli znajdziemy dla niego odpowiednie miejsce.



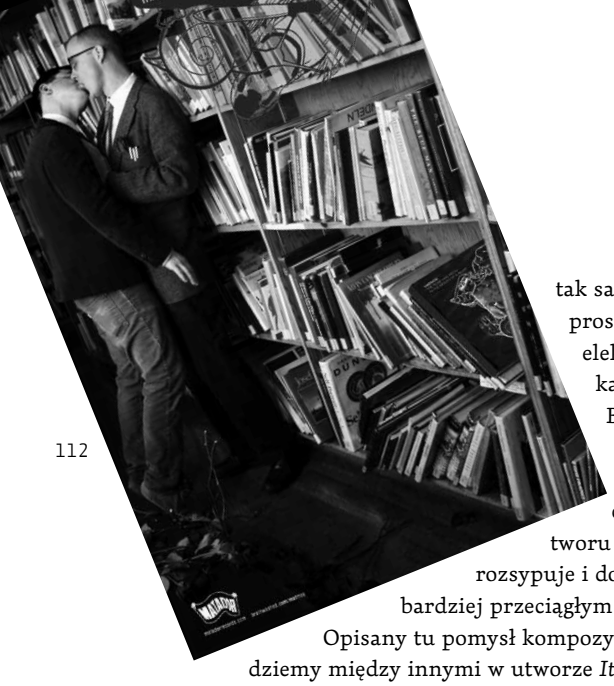
Każdy klocek, nawet o bardzo nieregularnym kształcie, ma szansę trafić na wytworzoną przez inne, równie niesforne, pustą przestrzeń, którą akuratnie wypełni. Daniel i Schmidt nie rezygnują *a priori*, jak się zdaje, z niczego. Przeciwnie, zachłannie anektują coraz to nowe obszary akustycznej mapy, wciąż nowe rejony poddają badaniom.

Dwie ostatnie pozycje przytoczonego spisu pod względem zastosowania ostatnimi bynajmniej nie są. Komputer odgrywa rolę kluczową, bez niego mielibyśmy do czynienia z jakościowo inną muzyką. W związku z tym utwory zespołu Matmos zalicza się zwykle do muzyki elektronicznej. To komputer służy Matmosowi do porządkowania świata stuknięć, szarpnięć, chrobotów, buków (dla niezorientowanych: jeśli coś buczy, to słyszymy buk), szmerów, skrzypów i innych niesłychanych rupieci, włącznie z przyzwoitymi dźwiękami gitary czy trąbki (ale też instrumenty te niekoniecznie używane są zgodnie z przeznaczeniem). Dźwiękowe różności wymagają obróbki skrawaniem, trzeba je pociąć na kawałki zdolne funkcjonować w wielkim planie, niektóre należy rozciągnąć, wymiętosić, zniekształcić, zmienić ich konsystencję, a nade wszystko zrytmizować.

Przetwórnia rzeczy wszelakich

Początkowo narzuciło mi się sformułowanie „przetwórnia odpadów", jakkolwiek jednak wdzięcznie to brzmi, odbiegałoby zanadto od rzeczywistości muzyki Matmosa. Surowców wtórnych niewiele tu usłyszymy, zatem o recyclingu raczej nie można mówić. Daniel i Schmidt wydobywają surowce sami, czasem zresztą leżą one zupełnie na wierzchu, tylko z nieznanych powodów nikt wcześniej się nimi nie zainteresował, czasem zaś niejakich zabiegów wymaga, by do nich dotrzeć. Materiału do obróbki dostarcza niekiedy też znajome towarzystwo muzycznych zboczeńców, gdzie obracają się takie figury, jak Kevin Blechdom, Safety Scissors czy Antony Hegarty tudzież inni muzycy o przewyższających zespół Matmos kompetencjach w grze na konkretnym tradycyjnym instrumencie.

Z materiału wyjściowego drogą montażu i różnych technicznych manipulacji otrzymuje się przetwory. Przetwór nie jest prezentacją surowych zjawisk akustycznych w postaci zdatnej do spożycia, ale rezultatem nadania formy gnuśnej materii. W tym procesie powstaje nowa jakość. Zaangażowane dźwięki zaczynają współpracować. Czasem nie od razu. Pewien charakterystyczny dla Matmosa sposób organizacji elementów polega na tym, że te z początku ucinają sobie nieskoordynowaną rozmowę, w której każdy musi dorzucić swoje trzy grosze, ale w pewnym momencie, po kilku niepewnych próbach rozruchu, z rozrzuconych pozornie bezładnie odgłosów ewoluuje k o n s t r u k c j a. Maszyna, w której każda część wie, za co odpowiada. Naciśnięcie guzika powoduje podgrzanie wody, para z której unosi tłok, który z kolei swoim obrotem strąca szklankę z półki, szklanka wpada do starego buta, uruchamiającego wielokrążek z zaczepioną klamerką, ta w swoim obiegu przewraca pierwszą kostkę domina, po niej upadają inne, wraz ze świeczką, zapalającą lont i tak dalej, aż wrócimy do punktu wyjścia, gdzie dzięki komputerowemu, wirtualnemu zapętleniu cały układ wygląda



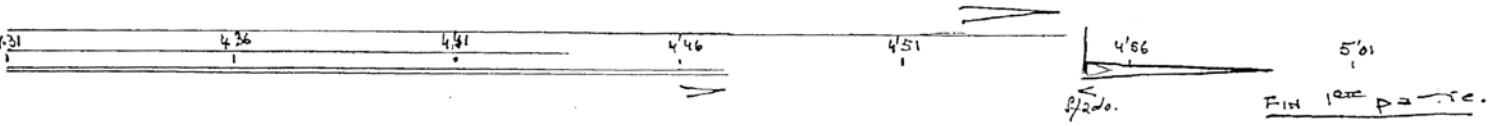
tak samo. Tak działa prosta mechaniczna elektryczna stukawka pukawka[2]. Bywa jeszcze, że mechanizm przed zakończeniem przetworu na powrót się rozsypuje i dogorywa jakimś bardziej przeciągłym dźwiękiem.

Opisany tu pomysł kompozycyjny odnajdziemy między innymi w utworze *It seems* na płycie *Matmos* czy w przetworach *L.a.s.i.k.* i *California Rhinoplasty* na *A Chance to Cut is a Chance to Cure*. Niemniej zasadniczym składnikiem muzyki Matmosa jest, co już niepostrzeżenie się przewinęło, to samo, co stanowi też podstawę informatyki – p ę t l a. Nie w swojej postaci najbardziej uporczywej, rzadko zapędza się w bezczasowy trans, to nie jest muzyka, w której półświadomie się zatapiamy – w tym przypadku jesteśmy zmuszeni do uważnego śledzenia przemian. Nie rzuca się tu tak po prostu różnych bambetli na taśmę produkcyjną, ale precyzyjnie się je konfiguruje, do uzyskania określonego kształtu. Komponenty są drobne – na ogół żaden z osobna nie rysuje zawiłych krzywych, ale całość zbudowana z nikomu niepotrzebnych przedmiotów potrafi funkcjonować w sposób bardzo przemyślny. Na najrozmaitszych zasadach, Matmos bowiem nie trzyma się jednej formuły, ale demonstruje ogromną wynalazczość w formie; mimo pewnych łatwo rozpoznawalnych cech znajdziemy w dyskografii duetu utwory po cichu pełzające, pędzące donikąd w amoku i inne, naturalnie oprócz konstrukcji przytomnie, ożywczo stukających.

Prosta stukawka pukawka nie jest w istocie taka prosta, ale zachowuje przejrzystość. Matmosowe maszynki nie przypominają czarnych skrzynek, w których wnętrzu nie wiadomo, co się dzieje. To raczej takie ażurowe struktury z cienkich rurek, których działanie mimo złożoności możemy obserwować. Śledzić, jak uruchamiają się kolejne zapadki i jak koła zębate napędzają jedno drugie. Materiał dźwiękowy nie topi się w homogenicznej magmie, tu możemy zazwyczaj odróżnić poszczególne składniki. Natomiast ich rozpoznawalność to zupełnie inna para kaloszy. Część dźwięków pojawia się w postaci zasadniczo niezmienionej, na przykład kiedy w *Rag for William S. Burroughs* na *The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast* stuka maszyna do pisania, a dzwonek oznajmujący koniec wiersza otrzymuje nowe zadanie obwieszczania końca (nie)taktu. Częstokroć mimo stosunkowo naturalnej postaci dźwięku niełatwo jest ustalić jego pochodzenie, zapewne wymagałoby to pewnych ćwiczeń w kojarzeniu odgłosów z przedmiotami, z których są wydobywane. Nierzadko też odgłosy są przetworzone w stopniu niepozwalającym na identyfikację, przedzierzgają się w całkiem inne twory (któż zgadłby, że przetwór *It Seems* w całości powstał z głosu ludzkiego?).

Pietyzm, z jakim każdemu szurnięciu, tąpnięciu, skrawkowi, rupieciowi Daniel i Schmidt przeznaczają ściśle określoną rolę w mechanizmie, owocuje nieodpartą muzykalnością. To nie akustyczny eksperyment, którego słuchanie wymagałoby zaakceptowania kryjącej się za nim ideologii. Nie zaledwie sztuka akustyczna. Te konfiguracje dźwięków z graciarni działają na zmysł muzyczności, zmysł estetyczny. Dźwiękowa głębia i rozhuśtanie utworów Matmosa należy do porządku pozarozumowego przeżywania, mimo (a właściwie dzięki) naukowej ciekawości twórców.

Przetwórnia gratów rozpoczęła produkcję w roku 1997, kiedy to ukazał się album z samą nazwą formacji na okładce. To wydawnictwo zawiera najwięcej spośród wszystkich płyt duetu elementów mętnych, nieprzeniknionych oraz dalekich ech postindustrialnego transu, który odsyła do IAO Core – wcześniejszego projektu Martina C. Schmidta. Niemniej już pierwsza pozycja w dyskografii Matmosa przekonuje o odrębności grupy w świecie muzycznym, cechy decydujące o własnej osobliwej osobowości zjawiska pod nazwą Matmos już tam są. Rok później powstała płyta *Quasi-objects*, gdzie *disco concrète* przybiera bardziej zdefiniowany kształt. Płyta



The West (2000), dokonująca demontażu pewnych obszarów amerykańskiej tradycji muzycznej, była pewnym odejściem od głównego kierunku poszukiwań. Te znalazły swoje rozwinięcie, między innymi poprzez wzbogacenie warstwy instrumentów akustycznych, na *A Chance to Cut Is a Chance to Cure* z roku 2001. Dziwacznym nawiązaniem do tradycji jest album *The Civil War* (2003). Potem był jeszcze *Rat Relocation Program* (2004), którego tytuł ściśle wiąże się z zawartością, a ostatni, jak dotąd, album Matmosa nosi tytuł *The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast*. Ten bogatszy jest chyba od wszystkich poprzednich, bardziej zapamiętały we wciąganiu wszystkiego, co się da, w orbitę zainteresowań. Płyta ta wydaje się największym przedsięwzięciem Daniela i Schmidta z użyciem najbardziej różnorodnych i zagęszczonych środków. Trzeba jeszcze wspomnieć o dwóch wydawnictwach samego Drewa Daniela pod kryptonimem The Soft Pink Truth. Pierwszy z tych albumów, *Do You Want New Wave or Do You Want The Soft Pink Truth?* poddaje reinterpretacji utwory zespołów nowofalowych i hardcore'owych z lat osiemdziesiątych, czego po efekcie nie sposób byłoby się domyślić – nowe wersje więcej mają wspólnego z house czy electro, oczywiście z matmosową predylekcją do badania natury poszczególnych dźwięków.

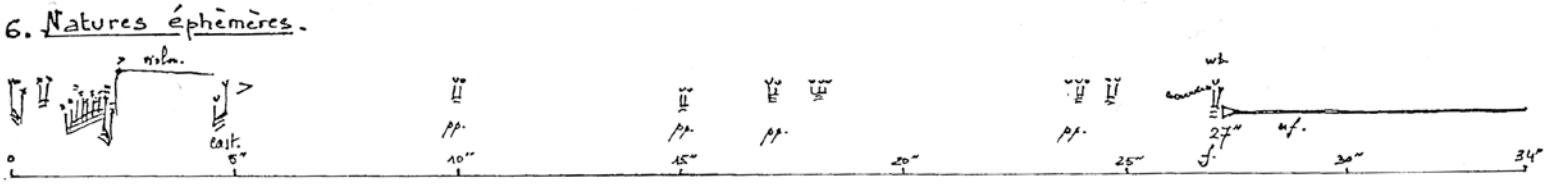
Koncept akustyczny

Muzyki tworzonej przez Drewa Daniela i Martina C. Schmidta w żadnym razie nie można nazwać konceptualną w ogólności, ale mają oni pewien pociąg do dobrego (albo chorego)

konceptu. W dwóch przypadkach konceptualność objawia się w pomysłach na całe albumy. Otóż *A Chance to Cut Is a Chance to Cure* to album oparty na dźwiękach pozyskanych z operacji chirurgicznych; większość zabiegów nie jest zbyt poważna, mamy tu na przykład liposukcję i różne operacje plastyczne, ale laserowa operacja oka brzmi dość paraliżująco. Słyszymy tu więc, jak szumi i warczy różnego rodzaju aparatura medyczna, jak tnie skalpel (chyba) itp., coś się odsysa, narzędzia dzwonią w rozchybotanym porządku. Rzecz jasna, odgłosy te tak są zoperowane: pocięte i doszyte, gdzie trzeba, że z odizolowanych skrawków i połci powstaje Muzyka.

Rat Relocation Program to z kolei historia szczura, który nawiedził mieszkanie Daniela i Schmidta i nie dawał spać. Cierpliwe nęcenie przy pomocy orzeszków ziemnych pozwoliło w końcu schwytać szczura w nieczyniącą krzywdy pułapkę. Protesty zwierzęcia przeciwko uwięzieniu zostały nagrane i, odtworzone w czasie rzeczywistym, tworzą pierwszą kompozycję na płycie. Drugi utwór powstał poprzez dogranie do tych odgłosów własnego materiału przez Daniela i Schmidta, ze szczurem wciąż w czasie rzeczywistym. Po nagraniu szczur został wypuszczony na wolność w dogodniejszym miejscu.

mentów do własnych celów. Niektóre stylizacje mogą być źródłem konsternacji – nie wiem na przykład do końca, co sądzić o bojowym hurdy-gurdy (na tle marsza) pojawiającej się na longplayu *The Civil War*, aczkolwiek z tytułem płyty z pewnością koresponduje. W przeinaczaniu rozmaitych tradycji muzycznych celuje zwłaszcza album ostatni (czegoż tu nie znajdziemy?). Matmos przyswoił nawet elementy języka muzyki zwanej poważną, łącznie z jej najbardziej wynaturzoną formą, jaką jest opera (absurdalne wokalizy wyśpiewuje Maja Ratkje). Gdzie indziej wkrada się folklor marokański, oczywiście *fake*. Utwory z tej płyty zyskują niespotykany wcześniej poziom złożoności muzycznej (niezwykła gęstość osiągnięta została między innymi dzięki wykorzystaniu wielu instrumentów akustycznych, w jednym utworze pojawia się nawet Kronos Quartet) i kulturowej (wielość odniesień i stylizacji pozostawia w niejakim zmieszaniu, w moim przypadku przeradzającym się w entuzjastyczne zadziwienie). A jeśli ktoś jeszcze spragniony byłby spisów, to poniżej zamieszczam listę niektórych instrumentów użytych na *The Rose Has Teeth in the Mouth of a Beast* (można ją czytać jako eksperymentalny utwór literacki, którego charakter oddaje wyraz muzyki Matmosa w tym zakresie, że ta wydobywa ducha, tajemne życie z przeróżnych przedmiotów i organizmów codziennego i mniej codziennego użytku):



Wszystko ujdzie, wszystko pójdzie

Ryby, banany, stare piżamy[3]. Każdy element, klocek, plamę i fragment ciała można wykorzystać, ale w wypadku Matmosa dotyczy to w dużym stopniu także cząstek kultury. Daniel i Schmidt czynią aluzje do rozmaitych stylistyk czy języków muzycznych, przy czym niejasne pozostaje, jaka w tym doza pastiszu. Poczucie humoru, które w wytworach zespołu przejawia się po wielekroć, ma nieco nieodgadniony charakter. Nie ma tu wytyczonej granicy między żartem a przeżyciem transcendentalnym, często wręcz jedno z drugim jak gdyby zlewa się w jedną kategorię. Muzyka oscyluje między dziecinną zabawą klockami a szamańskim transem. Między subtelnością a przerysowaniem. Jedną przeradza się w drugie – to, co zaczyna się jako skupiona kontemplacja celebrowanego dźwięku, zamienia się w quasi-dyskotekowe rozstukanie. Albo na odwrót. Za rogiem zawsze jest groteska albo i intelektualnego rodzaju bezsens – jak gdy na *A Chance to Cut Is a Chance to Cure* w utworze *Spondee* pani logopeda wymienia przykłady wyrazów „fonetycznie zrównoważonych", tzn. niemających określonego akcentu.

Matmos szeroko czerpie z idiomu techno czy house, nie czyniąc go nigdy w pełni swoim. Rzecz w tym, by zachować swobodę. Wykorzystując środki raczej niekojarzone z muzyką taneczną, utwory duetu stają się specyficznie *danceable*. Taki typ nawiązania można nazwać imitacją, matmosowy house czy funk jest bowiem *fake* – stworzony w całkowicie nieortodoksyjny sposób, z czegoś zupełnie innego, właściwie tylko udaje lub przedrzeźnia np. prawdziwy funk. Duet pozwala sobie też na imitację innych gatunków muzycznych i stosowanie ich ele-

róże zęby terenowe nagrania krów i gęsi para maszyna do szycia rondel maczeta nożyczki noże papier personal alarms (alarmy na wypadek gwałtu) elementy układu rozrodczego krowy (czego nie wyprodukuje chora wyobraźnia?) odkurzacz plastikowe rękawice długopis maszyna do pisania anonimowe nagrania stosunków płciowych (?) fletnia Pana z rolek po papierze toaletowym preparowany fortepian książki szczotki żywe ślimaki teremin reagujący na światło wraz ze szklanym walcem przypalane ciało maszynka do obcinania włosów włosy zapalniczka papierosy darbuka projektory filmowe rura od odkurzacza maszyny drukarskie wiatrak naczynia kuchenne kokosy dzwonki od sań

Uff.

+

1 Niestety, nie wiem, czy Drew Daniel i Martin C. Schmidt udali się do Polski, żeby nagrać składy Polskich Kolei Państwowych, czy nagrali je przy okazji, czy też zaczerpnęli dźwięki z jakiegoś filmu.

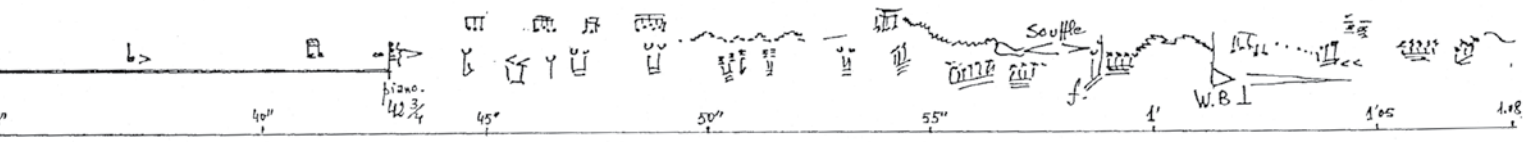
2 © Julian Antonisz, film animowany *Jak działa jamniczek*. Polecam gorąco.

3 © Monty Python's Flying Circus.

Maciej Smoczyński

Daria Jabłońska

O sztuce sound designingu



Rzeźbienie dźwięku, czyli

Określenie *sound designing* jest coraz powszechniejsze i chętniej wykorzystywane. Jednak pomimo częstej obecności opisywanego przezeń zjawiska we wszystkich mediach posługujących się dźwiękiem i obrazem niełatwo przecież odgadnąć, co też mogłoby się kryć w połączeniu tych dwóch angielskich słów. Określenie to po raz pierwszy pojawiło się w filmie amerykańskim, a ja próbując się z nim zmierzyć, najczęściej odnosić się będę do ścieżki dźwiękowej filmu oraz do czynności, które służą jej zakomponowaniu.

To, że sam dźwięk może być twórczo wykorzystany, pokazali już kompozytorzy działający na polu *musique concrète*. Wyzwolili oni efekt dźwiękowy od narzuconej mu dotychczas roli służebnej wobec słowa i obrazu, aby po raz pierwszy mógł przemówić „własnym głosem". Natomiast jak bliska więź łączy dźwięk – zjawisko fizyczne – z muzyką, wskazali w latach siedemdziesiątych XX wieku spektraliści francuscy. Odwołali się oni do spektrum składającego się z tonów harmonicznych. Jak znakomita, piękna powstaje muzyka, gdy kompozytor tworzy ją świadomie w nawiązaniu do jej cząstki elementarnej, przekonać się można, słuchając dzieł Gérarda Griseya i Tristana Murailla.

Z pewnością w wielu wypadkach projektowanie dźwięku sprowadza się do działań, które można by opisać w kategoriach technicznych (układanie, planowanie, urządzanie, programowanie). Mnie jednak towarzyszy nieodparte wrażenie, że nierzadko również jest to forma twórczości niepozbawiona walorów artystycznych. Projektowanie dźwięku do filmu wcale nie jest związane z czynnościami wyłącznie technicznymi i technologicznymi, przywodzi natomiast na myśl skojarzenie z pracą rzeźbiarza, gdzie niezbędna jest znajomość rzemiosła oraz szczypta wrażliwości, zdolności, talentu, artyzmu, a dzieło dźwiękowe, urzeczywistniające się w przestrzeni, jest jak trójwymiarowa bryła. *Sound designing* to sztuka dźwięków.

Czym jest materia dźwiękowa rzeźby, jakie są narzędzia, za pomocą których kształtuje się tworzywo? Kim jest *sound designer*? Oto garść uwag i przemyśleń.

Efekt dźwiękowy? Czemu nie!

Spośród elementów ścieżki dźwiękowej (słowo, muzyka, efekt dźwiękowy) najbardziej tajemniczy, niezbadany jest ten ostatni – dźwięk, który nie należy ani do sfery słowa, ani do sfery muzyki. Co więcej, kreowanie słowa i muzyki jest często przedstawiane jako wysiłek twórczy, niejednokrotnie o artystycznych znamionach; jako niosąca uznanie i prestiż praca indywidualna, w wyniku której powstaje dzieło odwołujące się zarówno do emocji, jak i intelektu; jako sztuka wyrafinowana, o ustalonym pochodzeniu (tradycja muzyczna i literacka). Tymczasem tworzenie efektów dźwiękowych postrzegane bywa najczęściej jedynie jako rzemiosło mocno zakorzenione w codzienności (w dodatku niechętnie analizowane przez teoretyków i badaczy). Aby rozkoszować się muzyką lub słowem, trzeba udać się do filharmonii, teatru lub przynajmniej do biblioteki. „Efekty dźwiękowe" to niemal wszystko to, co nas otacza, na co nie

warto nawet zwracać uwagi, ponieważ istnieje w zasięgu ręki. Jednak to właśnie codzienne „zanurzenie" w otoczeniu akustycznym, dźwięk dobiegający do odbiorcy ze wszystkich jednocześnie kierunków, jego przestrzenność, trwanie w czasie, a także selektywne działanie zmysłu słuchu są podstawą, na której opiera się twórcze wykorzystanie dźwięku w filmie.

Tworzywem dla *sound designera* jest dźwięk we wszystkich swoich przejawach – efekt dźwiękowy, muzyka i słowo (monolog, dialog, narracja, komentarz). O ile jednak nad ostatecznym kształtem muzyki i słowa pracuje kompozytor, scenarzysta, aktor, reżyser, o tyle nad efektem dźwiękowym od początku do końca czuwa *sound designer*.

Efekty dźwiękowe (ang. *sound effects* – SFX) to dźwięki tła, otoczenia akustycznego oraz inne niż dialog, muzyka i brzmienia wytwarzane przez ludzi i przedmioty. Efekty dźwiękowe można podzielić na: imitowane – wykonane pod obraz przez imitatorów dźwięku (*foley*), zaczerpnięte z fonoteki, nagrane, wygenerowane sztucznie (*impact effects*), dźwięki otoczenia akustycznego, tła (*ambience* – nie należy go mylić z *room tone*) – wszelkie odgłosy przestrzeni, w jakiej rozgrywa się akcja filmu (gwar, odgłosy miasta, łąki, plaży, tłumu na stadionie itp.).

Wielokrotnie jako czwarty element ścieżki dźwiękowej wymieniana jest cisza. Tymczasem brak dźwięku w filmie jest zjawiskiem subiektywnym. „Wrażenie ciszy nie jest wywołane bezpośrednio przez brak sygnału lub szumu, lecz zależy od kontekstu"[1]. W wielu wypadkach efekt ciszy wywołany i spotęgowany jest przez kontrast – poprzedza go bogaty, złożony z wielu warstw brzmieniowych i głośny fragment ścieżki dźwiękowej. Co więcej, totalne całkowite wygłuszenie jest błędem, jeśli zatem pojawia się cisza, często jest ona dyskretnie „podmalowana" za pomocą np. pogłosu.

Kształtowanie dźwiękowej materii – wybór, nowy kształt, przestrzeń, nowa rzeczywistość dźwiękowa

Aby dźwięk w filmie mógł spełniać swą rolę, niezbędne są narzędzia, które pozwolą twórcom filmu ukształtować go zgodnie z planami i artystycznymi założeniami. Jednym z narzędzi kreacji dźwiękowego świata w filmie jest umiejętna selekcja i dobór efektów dźwiękowych. Okazuje się bowiem, że zbyt gęsty dla potrzeb filmowych, a przez to i nieznośny dla odbiorców byłby dźwięk świata rzeczywistego zarejestrowany na taśmie bez żadnych przetworzeń i zmian. Również dźwięki, które powtarzają się często, stają się, poprzez swoją repetytywność, coraz mniej zauważalne. W rzeczywistości percepcja dźwięku jest selektywna, słyszymy tylko to, co usłyszeć chcemy lub na czym koncentrujemy uwagę. i tak np. słyszymy wyraźnie, „na pierwszym planie" osobę, z którą rozmawiamy, nawet wówczas, gdy dźwięki otoczenia akustycznego są donośniejsze od jej głosu; wszystkie inne otaczające nas dźwięki schodzą wtedy na plan drugi. Kiedy indziej natomiast skłonni jesteśmy twierdzić, że w chwili głębokiego zamyślenia nie dociera do nas żaden dźwięk. W filmie działanie takie – koncentrowanie się na jednym elemencie dźwiękowym, operowanie planami dźwiękowymi – musi zostać drobiazgowo przemyślane.

Mimo iż efekt dźwiękowy w filmie jest tworzywem niezwykle elastycznym, a jego wykorzystanie pozostawia wyobraźni realizatorów duże pole do popisu, istnieją pewne sytuacje, w których zastosowanie go stało się swoistym idiomem filmowego języka. Szeroki plan lub detal, nieznana, a przynajmniej niecodzienna przestrzeń – ujęcia z góry, z dołu, różne punkty i kąty widzenia kamery, spowolniony ruch, który często sugeruje sen lub halucynację, zdjęcia czarno-białe to fragmenty, które niemal zawsze uzyskują specyficzne i nowatorskie w kontekście wewnętrznej logiki filmu opracowanie dźwiękowe. Udoskonalana wciąż technika filmowa i dźwiękowcy wykształcili na przestrzeni wielu lat cały arsenał środków i narzędzi służących nie tylko odkształcaniu rzeczywistości, lecz także tworzeniu nowego, filmowego realizmu dźwiękowego.

Na kształt dźwiękowego tworzywa wpływać można już na etapie rejestracji, poprzez np. dobór mikrofonów o określonej charakterystyce. Im jednak lepiej pod względem technicznym, wierniej i bardziej zgodnie z oryginałem jest on zarejestrowany, tym łatwiej poddaje się obróbce. Dźwięki (efekty dźwiękowe, a nawet brzmienia instrumentalne) w filmie mogą być w różny sposób modyfikowane, m.in. za pomocą:

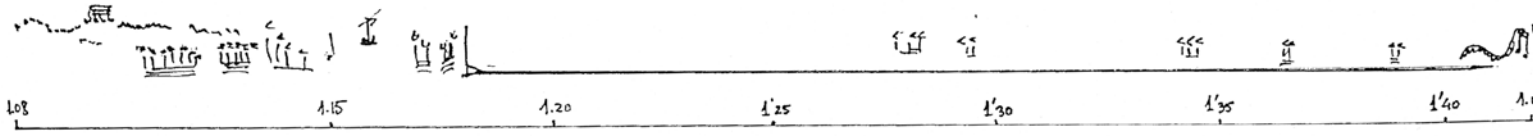
- cięcia, montowania, odwrócenia;
- zwolnienia lub przyspieszenia ze zmianą wysokości;
- zwolnienia lub przyspieszenia bez zmiany wysokości;
- zmiany relacji przestrzennych przez operowanie proporcjami dźwięku bezpośredniego i odbitego (np. pogłos, *delay* itp.);
- ingerencji w amplitudę i częstotliwość (modulacja amplitudy i częstotliwości, wykorzystanie filtrów, które pozwalają obniżyć lub podnieść poziom wybranych częstotliwości) itp.

Robert L. Mott opisuje dziewięć komponentów dźwięku, które mają wpływ na to, w jaki sposób odbierane są i formowane efekty dźwiękowe. Autor grupuje je w następujący sposób:

- pięć komponentów muzycznych, tj. wysokość, barwa, alikwoty (składowe harmoniczne widma dźwiękowego), głośność, rytm;
- trzy fazy obwiedni: atak, podtrzymanie, zanikanie;
- komponent nagrywania i odtwarzania: szybkość.

Wedle autora powyższej klasyfikacji poprzez zmianę, wykluczenie lub kombinację tych komponentów stworzyć można różnorodne efekty[2].

Nowe, niecodzienne efekty dźwiękowe powstają nierzadko przez nałożenie dwóch lub więcej brzmień. Często także źródłem ich jest syntezator. Okazuje się, że niezwykłe dźwięki mają niejednokrotnie najzupełniej zwykłe, powszednie pochodzenie. Nagranie dźwięków i odgłosów, jakie wydają przedmioty codziennego użytku, a następnie przekształcanie



ich w spektakularny, nowy, osobliwy efekt dźwiękowy jest jednym z częściej stosowanych zabiegów. Dźwięk powstały w taki sposób jest obcy i jednocześnie pozostaje w pewnym sensie znajomy, nie traci także nic ze swojej złożoności.

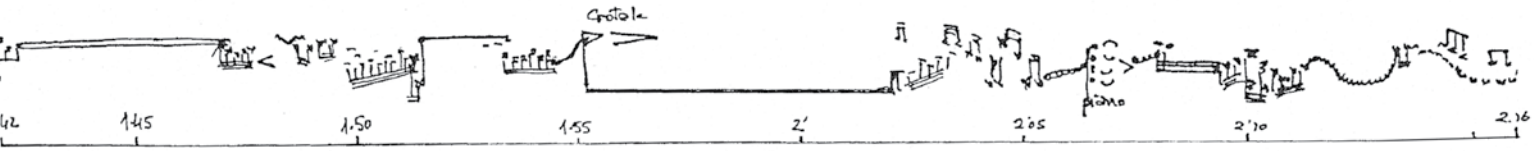
Kolejnym narzędziem, które w sposób szczególny wykorzystuje się w dzisiejszym kinie, jest rozmieszczenie dźwięków w trójwymiarowej przestrzeni. Aby jednak dźwięk filmowy, dobiegający do widzów ze wszystkich jednocześnie kierunków, nie odwracał uwagi od obrazu (co może zdarzyć się np. wtedy, gdy nagle pojawia się za plecami widzów), przestrzenna aranżacja, a następnie projekcja dźwięku musi podlegać pewnym regułom. Słowo (monolog, dialog, komentarz itp.) zwykle umieszczane są w centrum (głośnik przedni środkowy), nawet wówczas, gdy wygłaszająca swoją kwestię ekranowa postać przemieszcza się[3]. Bardziej przestrzennie, tak aby stworzyć iluzję poruszania się dźwięku wraz z jego źródłem przedstawionym na ekranie, zaaranżowane są efekty tj. kroki, odgłosy przejeżdżających samochodów (w głośnikach przednim lewym i prawym umieszczane są efekty synchroniczne). Muzyka i dźwięki tła, atmosfery (ang. *ambience*) docierają do widzów ze wszystkich głośników, w tym dookólnych – *surrounds*. Rozmieszczenie dźwięków w przestrzeni jest jak instrumentowanie utworu skomponowanego tylko na fortepian – wiele czasu zajmuje podjęcie decyzji o tym, kiedy, w którym kanale i z jakim natężeniem pojawić powinny się efekty asynchroniczne, tak jak i wiele czasu zabiera twórcy instrumentacji rozstrzygnięcie, jaka grupa instrumentów, z jaką artykulacją i dynamiką najlepiej przedstawi określoną muzyczną myśl.

„Rzeczywistość to jedno, a jej przeniesienie w audiowizualną dwuwymiarowość […], która wymaga radykalnej redukcji zmysłów, to drugie. Manipulacja dźwiękiem polega na audiowizualnej transpozycji realizmu i prawdy oraz umieszczeniu ich w nowym kontekście". Celem dźwięku w filmie nie jest dokładne odwzorowanie rzeczywistości, lecz sugestywne jej ukazanie. Niemal wszystkie dźwięki znajdujące się na ścieżce dźwiękowej (nawet te, które skłonni bylibyśmy uznać za naturalne) otrzymują nowy, filmowy wizerunek. Oczywiście w dzisiejszym kinie zdarzają się sytuacje, kiedy twórcy manifestując swoją niezależność, postulują wykorzystanie tylko tego materiału, który istnieje faktycznie i został utrwalony na taśmie filmowej synchronicznie – jednocześnie z obrazem, bez poddawania go żadnym dalszym obróbkom (manifest Dogma '95). Jednak zazwyczaj prawie żaden dźwięk wykorzystany na ścieżce dźwiękowej nie występuje w takiej postaci, w jakiej został nagrany. Paradoksalnie, „realne" brzmienie często jest zbyt mało wyraziste, sugestywne, zdarzyć się też może, że nagranie rzeczywistych odgłosów otoczenia akustycznego wydaje się wręcz sztuczne i nienaturalne. Ponadto, w wypadku odtworzenia, dublowania sfery wizualnej, dźwięk nie byłby konieczny.

„Nie tyle realizm akustyczny, ile przede wszystkim synchronizacja, a dopiero w drugiej kolejności autentyzm skłania widza do połączenia dźwięku z ekranowym wydarzeniem lub szczegółem". Wiele dźwięków słyszanych w kinie określa się jako IRLD – *In Real Life Different* (w rzeczywistości inne). Autentyczność, prawdziwość, realizm dźwięku w dzisiejszym kinie leży zatem nie w autentycznym przedstawieniu, lecz w dużej mierze w oczekiwaniu i wyobrażeniu widza o tym, jak coś brzmieć powinno. Walter Murch[4] zauważa, że dopóki nie wynaleziono nagranego dźwięku, ludzie nie mieli możliwości stosowania go w sposób, w jaki używali koloru i cienia. Jednak dysponując nagranym materiałem, można już manipulować dźwiękami otaczającego świata, wywołując rozmaite efekty. Malarstwo sprawia, że świat widzimy inaczej. Tak samo słuchanie interesująco zaaranżowanego dźwięku zmienia sposób słyszenia otoczenia.

Inżynier, magik, kompozytor, artysta

Terminy „projektowanie" i „projektant dźwięku", choć chętnie i często używane, są jednak określeniami dość nieuchwytnymi, zagadkowymi, a przynajmniej niejednoznacznymi. Jednym z wielu znaczeń jest określenie projektanta dźwięku jako współtwórcy, który do ekipy filmowej dołącza już na etapie przygotowawczym, wraz z operatorem obrazu i scenografem, i razem z reżyserem planuje kształt spójnej ścieżki dźwiękowej. Bywa, że projektantem dźwięku nazywa się twórcę, który opracowuje koncepcję dźwiękową całego filmu, biorąc pod uwagę wszystkie komponenty ścieżki dźwiękowej.



Aby dźwięk w filmie mógł właściwie spełniać swe funkcje, konieczna jest niejednoznaczność obrazu. Niezwykle istotne jest zatem, aby projektant dźwięku, operator dźwięku lub w ogólności osoba, która odpowiedzialna jest za akustyczny wymiar filmu, mogła swoje prace rozpoczynać już na etapie przygotowawczym i właśnie wtedy podejmować pierwsze ważne decyzje. Idąc dalej tym tropem, Randy Thom zauważa, że projektantem dźwięku jest praktycznie każdy, kto w procesie planowania i realizacji filmu oraz podejmowania wszelkich twórczych decyzji bierze dźwięk pod uwagę.

Mianem projektanta dźwięku często określa się też osobę tworzącą wszystkie efekty dźwiękowe do danego filmu lub też pracującą nad kreacją tylko jednego efektu, najczęściej nieistniejącego w rzeczywistym świecie. Zdarza się, że projektantem nazywa się każdego, kto współtworzy dźwiękowy kształt filmu w fazie postprodukcji, w odróżnieniu od tych, którzy pracują bezpośrednio na planie (ang. *sound technicians*).

Według Waltera Murcha termin „projektant dźwięku" pochodzi z okresu, kiedy powstawał *Czas apokalipsy* Francisa Forda Coppoli. Murch, pracujący nad dźwiękiem w tym filmie, w ten właśnie sposób określił stworzenie brzmienia kwadrofonicznego. „Jeśli projektant wnętrz potrafi interesująco zaaranżować przestrzeń architektoniczną, ja mogę uczynić to samo z przestrzenią akustyczną kina – mając do dyspozycji trójwymiarową przestrzeń, aranżuję i dekoruję ją za pomocą dźwięku"[5]. W podobny sposób termin ten tłumaczy Krzysztof Szlifirski w słowniku Pro-Audio gdzie *sound designer* to „scenograf dźwię-

kowy", a *sound design* to „ilustracja dźwiękowa"[6].

Określenie „projektant dźwięku" Walter Murch odnosi również do tworzenia dźwięków nieistniejących w rzeczywistości – wszystkie brzmienia, których nie można nagrać lub zaczerpnąć z fonoteki, a które są wykreowane, to dzieło projektanta. W takich przypadkach *sound designer* pracuje zwykle w warunkach laboratoryjnych, często w samotności.

Twórcą, który może mieć największy wpływ na dźwiękowy kształt filmu, niejednokrotnie jest główny montażysta dźwięku (ang. *supervising sound editor*), który nadzoruje i koordynuje audialny proces postprodukcji. *Sound designerem* często określany jest także specjalista od zgrania filmu (ang. *re-recording mixer*), który – niczym instrumentator – tworzy dźwiękową fakturę, a przez to napięcie i dramaturgiczne kulminacje filmu. *Re-recording mixer* w ścisłym porozumieniu i w obecności reżysera pracuje nad zrównoważeniem, dostrojeniem i połączeniem wszystkich taśm (ang. *premixes*), ustaleniem perspektywy dźwiękowej (relacji dźwięków bezpośrednich do odbitych), filtrowaniem (np. dostrojeniem dźwięków nagranych przez mikrofony o różnej charakterystyce), rozmieszczeniem dźwięku w przestrzeni, ustaleniem dynamiki, a nawet wyeliminowaniem niektórych efektów dźwiękowych.

W najszerszym znaczeniu projektant dźwięku jest dla warstwy akustycznej filmu tym, kim operator obrazu dla sfery wizualnej – to twórca, który w porozumieniu z reżyserem podejmuje ostateczne decyzje co do akustycznego kształtu filmu, tak jak operator decyduje o wizualnym aspekcie dzieła. Takie podejście i dbałość o brzmieniowe detale kino zawdzięcza w niemałym stopniu reżyserom, w dziele których dźwięk odegrał niebagatelną rolę (Eisenstein, Welles, Hitchcock, Bresson, Tati). W dużej mierze także jest to zasługa Zoetrope Company – firmy producenckiej Coppoli, gdzie twórcze koncepcje i idee dźwiękowe, nie napotykając na techniczne, finansowe ani organizacyjne przeszkody, mogły się wreszcie w pełni urzeczywistnić.

Twórca i dzieło

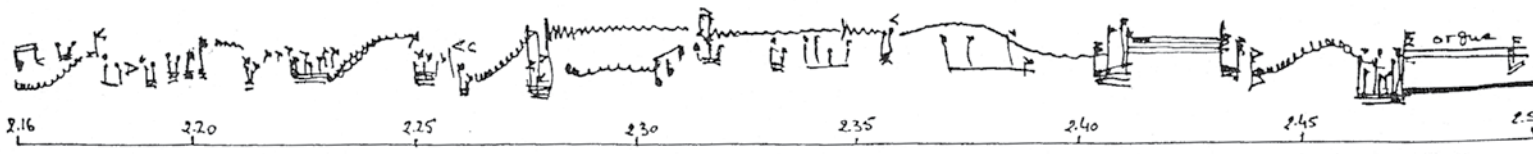
Dźwięk w większym stopniu niż obraz oddziałuje na emocje oraz podświadomość, a przez to wpływa na odbiór obrazu. Ścieżka dźwiękowa filmu tym bardziej odbierana jest nieświadomie, im lepiej jest zaplanowana i wykonana. Ma to związek z mechanizmami percepcji i przetwarzania bodźców oraz informacji przez mózg. Nierzadko tylko wyszkoleni w muzycznym lub dźwiękowym rzemiośle odbiorcy są w stanie rozróżnić i przeanalizować poszczególne komponenty – rytm, harmonię, fakturę, liczbę głosów występujących jednocześnie itp. U wykształconych muzycznie osób przetwarzanie dźwiękowych bodźców odbywa się bowiem w „analitycznej", lewej półkuli mózgu, podczas gdy u laika te same bodźce odbierane są przez „emocjonalną", prawą półkulę. Aby zatem powstało dzieło sztuki, nieodzowna jest nie tylko wiedza techniczna, dogłębne opanowanie warsztatu, zręczność, sprawne posługiwanie się narzędziami, za pomocą których kształtuje się tworzywo – słowem, dobre rzemiosło. Potrzebne jest coś więcej…

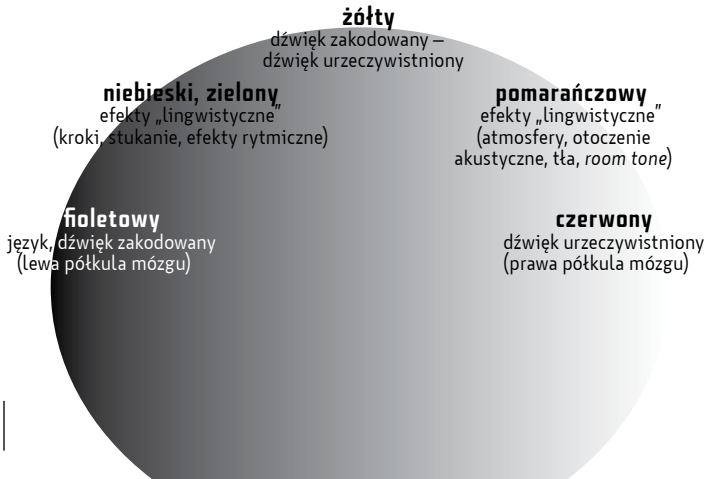
W swojej pracy Walter Murch wielokrotnie opracowywał własne, pionierskie, a przy tym uniwersalne koncepcje dotyczące projektowania i realizacji dźwięku. Jedną z nich jest „dźwiękowy pryzmat"[7], pomocny czy wręcz niezbędny przy rozwiązywaniu problemów z zakomponowaniem szczególnie gęstych pod względem faktury fragmentów filmu. Wprawdzie nie pierwszy raz w historii sztuk wszelakich zdarza się, że dźwięk i muzyka łączone są z barwami. Tak było np. w przypadku poezji symbolistów, a także twórczości Aleksandra Skriabina czy Oliviera Messiaena, którym nieobce było zjawisko synestezji. „Dźwiękowy pryzmat" ma jednak wymiar konstrukcji intelektualnej. Idea ta powstała przy projektowaniu dźwięku do filmu *Czas apokalipsy*. Murch zauważył, że rozplanowanie dźwiękowych zdarzeń na wzór barw występujących w widmie światła prowadzi do opracowania bogatej, jednolitej ścieżki dźwiękowej, przy jednoczesnym zachowaniu wyrazistości i odrębności poszczególnych jej elementów. Efekty dźwiękowe, dialog i muzyka, aby były słyszalne i rozpoznawalne przez widzów, muszą być, jak barwy, równomiernie rozprzestrzenione pomiędzy dwoma biegunami – dźwiękiem „zakodowanym" (słowem, językiem) a „urzeczywistnionym" (muzyką).

Na przeciwległych biegunach widma znajdują się muzyka i dialog, pomiędzy nimi efekty dźwiękowe, w tym efekty zbliżone zarówno do mowy, jak i do muzyki:

- język – kolor fioletowy;
- zimne, „lingwistyczne" efekty dźwiękowe – niebieski i zielony;
- efekty dźwiękowe „zrównoważone", najczęściej efekty synchroniczne (np. odgłosy przejeżdżających aut) – żółty;
- ciepłe, „muzyczne" efekty dźwiękowe – pomarańczowy;
- muzyka – czerwony.

Takie rozplanowanie ścieżki dźwiękowej pozwala percypować poszczególne jej elementy nawet wówczas, gdy są nałożone. Wynika stąd jeszcze jedna prawidłowość: im dźwięk „cieplejszy", bliższy muzyce, tym chętniej projektowany i emitowany jest jako przestrzenny (ambience i muzyka rozmieszczane są w głośnikach surround); im „chłodniejszy", bliższy słowu, tym częściej usytuowany jest w centrum (w głośniku przednim lewym, centralnym i prawym).





Kolejną koncepcją Waltera Murcha jest – powiązane z „pryzmatem" – „prawo dwóch i pół". Zasada ta mówi, że im bardziej monochromatyczna jest paleta barw dźwiękowych (koncentrująca się tylko wokół barw ciepłych lub też jedynie wokół zimnych), tym mniej dźwięków może być nałożonych przy zachowaniu ich wyrazistości. Wówczas tylko dwie i pół dźwiękowej warstwy może być odebrane i w pełni zrozumiane. Przykładem jest scena z *Ojca chrzestnego*, kiedy to rodzina zastanawia się, co począć w razie śmierci Dona Corleone. W warstwie dźwiękowej nałożone na siebie są dwa i pół dialogu („pół" dialogu to monolog – Micheal Corleone rozmawiający przez telefon) – wszystko to zostało drobiazgowo zaplanowane, zagrane i zarejestrowane, stąd pozostaje zrozumiałe i czytelne.

Worldizing (*world reverberance*) to koncepcja takiego zaprojektowania i nagrania dźwięku, że nabiera on cech przestrzeni akustycznej, w której się znajduje, organicznie stapia się z tą przestrzenią. Idea ta powstała w trakcie realizacji filmu *American Graffiti*, a polegała na odtworzeniu nagranej wcześniej audycji radiowej w rzeczywistej przestrzeni – na ulicy, w przejeżdżającym samochodzie – i ponownym nagraniu efektu przy jednoczesnym przemieszczaniu źródła dźwięku oraz mikrofonów. W ten sposób audycja nabierała cech tej przestrzeni, jej pogłosu. Następnie ścieżki z poszczególnymi nagraniami zostały zmiksowane, tworząc ostatecznie wrażenie tego, co Murch nazwał „głębią ostrości w wydaniu dźwiękowym".

Swobodne, metaforyczne łączenie dźwięku i obrazu stanowi fundament, na którym wspiera się twórcze wykorzystanie dźwięku w filmie. Często efekt dźwiękowy ma inne źródło, niż mógłby mieć w rzeczywistości. Powodem tego mogą być: wygoda w nagraniu lub też wyrazistość efektu (ugniatana mąka kartoflana brzmi nie tylko tak samo jak kroki na śniegu, ale wręcz lepiej i bardziej „prawdziwie"), względy bezpieczeństwa lub względy etyczne. Według Murcha metaforyczne wykorzystanie dźwięku w filmie jest jednym z bardziej owocnych, elastycznych, a przy tym stosunkowo niedrogich środków filmowego warsztatu. Każdy nowy związek obrazu i dźwięku jest metaforą, a każda metafora początkowo wydaje się być błędem. Im większy jest jednak dystans pomiędzy tym co widzimy, a dźwiękowym tego wizerunkiem, tym więcej powstaje znaczeń, tym bardziej wielowymiarowy i głębszy odbiór i zrozumienie dzieła.

Każdy może być *sound designerem*?

„Przez długi czas naturalne dźwięki lub szumy były zapomnianym elementem, pomijanym nie tylko w praktyce, ale również w teorii i analizie. Istnieją tysiące prac o muzyce […], rozliczne eseje dotyczące dialogów i wreszcie kilka prac na temat głosu […] ale szumy […] są konsekwentnie zaniedbywanymi wyrzutkami teorii, wyznaczona została im tylko użyteczna i figuratywna rola". A przecież w praktyce filmowej od lat używa się nazwy *sound designer* na określenie twórcy, który zajmuje się filmowym dźwiękiem – ogółem dźwiękowych zdarzeń czy też jednym tylko detalem. Nie ma zatem powodu, aby w rozmaitych opracowaniach pomijać „szumy" jako mniej istotne, znaczące, nie tak piękne i nośne jak muzyka czy słowo.

Rzecz jasna *sound designing* jako dziedzina twórczości nie jest wolna od różnego rodzaju błędów, absurdów i klisz – wystarczy przytoczyć: głosy płaczących dzieci, które rozlegają się zawsze w chwili, gdy nadchodzi zła wiadomość, odgłosy skrzypiących i wydających groźne pomruki przy byle okazji drzwi, złowrogie wycie wilków lub „puchanie puchaczy" (zawsze przy pełni księżyca), obrazy eksplozji w kosmosie, którym nieodłącznie towarzyszy spektakularny dźwięk wybuchu, złowieszcze i przeraźliwe zgrzytanie kół samolotu przy lądowaniu i wiele innych.

Przez wiele lat sposób, w jaki fantazyjne, przykuwające uwagę efekty dźwiękowe były wykonane, pozostawał sekretem ich twórców. Oczywiście i dziś mało kto skłonny jest dzielić się swymi dźwiękowymi pomysłami. Ze względu jednak na dostępność, wręcz powszechność komputerów i oprogramowania służącego nagrywaniu, edycji i przetwarzaniu dźwięku oraz kart dźwiękowych pozwalających na przestrzenną aranżację brzmień niemal każdy dziś może poczuć się wybrańcem wtajemniczonym w świat dźwiękowej iluzji.

Niejednokrotnie nazwa *sound designer* bywa nadużywana. W rękach osoby dysponującej jedynie technicznymi środkami do przetwarzania dźwięku, a przy tym niewielką wrażliwością i słuchem, warstwa akustyczna może zmienić się w irytujący, niekiedy niebezpieczny (zbyt głośny!), najczęściej niestrawny dźwiękowy zlepek. Nierzadko mianem *sound designera* określa się jednak prawdziwych artystów rzeźbiących dźwięk i tworzących z niego dzieła sztuki. Wiedza, warsztat, umiejętności, zręczność, innowacyjność, pomysłowość, kreatywność i, niemniej ważne, pasja, wyobraźnia, wrażliwość – to wszystko składa się na sztukę projektowania dźwięku.

1 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (tłumaczenie z francuskiego na angielski Claudia Gorbman), Columbia University Press, New York 1994, s.96; następne cytaty ze s.12, 16, 145.

2 Robert L. Mott, *Sound Effects*, Radio, TV and Film, Focal Press, Boston 1990; z fragmentem książki można zapoznać się na stronie www.filmsound.org/articles/ninecomponents/9components.htm.

3 W latach 50. w niektórych filmach eksperymentowano z dialogiem, który przemieszczał się w „przestrzeni akustycznej" wraz z poruszającymi się na ekranie bohaterami. Szybko jednak ten pomysł zarzucono ze względu na uderzającą „nienaturalność" takiego traktowania dźwięków mowy.

4 Walter Murch jest uważany za najlepszego na świecie autora oprawy dźwiękowej (*sound designera*). Jako projektant, operator i montażysta dźwięku oraz *re-recording mixer* (specjalista od zgrania filmu) pracował między innymi przy filmach Coppoli (*Deszczowi ludzie*, *Ojciec chrzestny* cz. I-III, *Rozmowa*, *Czas apokalipsy*) i innych (*American Graffiti*, *Angielski pacjent*, *Utalentowany pan Ripley*). Murch jest także cenionym montażystą obrazu (między innymi *Rozmowa*, *Czas apokalipsy*). Inni uznani projektanci dźwięku to: Randy Thom (między innymi *Dzikość serca*, *Forrest Gump*, *Co kryje prawda*) i Gary Rydstrom (między innymi *Park jurajski*, *Szeregowiec Ryan*, *Raport mniejszości*).

5 Michael Jarrett, *Sound Doctrine: An Interview with Walter Murch*, „Film Quarterly", Spring 2000 – wywiad dostępny również na stronie www.yk.psu.edu/~jmj3/murchfq.htm.

6 Krzysztof Szlifirski, *Pro-Audio. Angielsko-polski słownik terminologii nagrań dźwiękowych*, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 1996.

7 W.Murch, *Dense Clarity/Clear Density*, www.psl.org/cut/volume/murch.html.

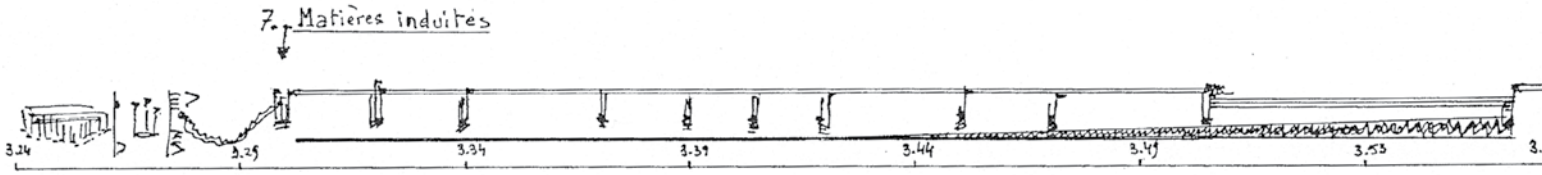
Daria Jabłońska

Katarzyna Lenarczyk

Perwersyjna fonosfera – dźwięk w filmach Davida Lyncha

Nie ulega wątpliwości, że, zgodnie z licznymi wypowiedziami reżysera, dźwięk w filmach Lyncha ogrywa niebagatelną rolę. Co więcej, można zdefiniować styl charakteryzujący filmy, w których tyłówkach David Lynch figuruje zwykle nie tylko jako reżyser, ale i *sound designer*.

W ścieżkach dźwiękowych filmów Lyncha nie istnieje cisza absolutna. Niewypełnione muzyką przerwy między kwestiami dialogów zajmują różnorakie pomruki i poszumy. Niekiedy przypominają one odgłosy pracy maszyn albo sapanie starych lokomotyw parowych, czasem są jak odległy wicher, kiedy indziej znów odgłos ten bywa bardziej organiczny i upodabnia się do tego, co można usłyszeć, przykładając ucho do czyjegoś ciała. Bardzo charakterystyczny jest sposób, w jaki Lynch montuje takie i inne tła dźwiękowe. Z reguły nie łączy sekwencji ujęć tym samym dźwiękiem. Jeżeli poszczególnym osobom lub pomieszczeniom zostały przez reżysera przypisane jakieś walory dźwiękowe – sfery brzmieniowe zmieniają się i pulsują w rytm cięć montażowych (jest to wyważona pulsacja, a nie gwałtowne przeskoki). Rezygnacja z prostego środka podtrzymującego ciągłość narracji na rzecz wprowadzenia głębszej charakterystyki dźwiękowej osób i miejsc zmusza Lyncha do bardzo dużej precyzji podczas zestawiania ze sobą ujęć. Spójność sekwencji musi być zapewniona za pomocą innych środków, jak np. dokładność scenografii, konsekwencja oświetlenia i ruchów kamery, gra aktorska. Ten sposób montowania daje reżyserowi możliwość uniezależnienia się od realnego czasu trwania zarejestrowanych ujęć i jednocześnie pozwala na swobodne operowanie tempem akcji w trakcie montażu. Lynch nie dąży do wywołania wrażenia naturalnego upływu czasu, lecz świadomie wydłuża lub skraca sceny stosownie do emocji, które pragnie w nich zawrzeć. Nie zawsze jednak uzyskuje to przez fizyczne wydłużenie lub skrócenie odcinka taśmy wklejonego w sekwencję. Często to charakter użytego dźwięku decyduje o tym, że pewne sceny odbieramy jako migawkowe, a inne jako bardzo długie mimo małych różnic w ich faktycznym czasie trwania. Dźwięk i montaż dźwięku są czynnikami wydatnie wpływającymi na percepcję tempa akcji.[1]

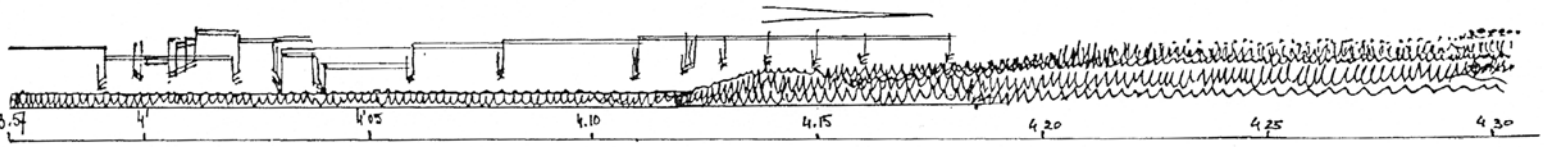


Ludzie uważają mnie za reżysera, a ja tak naprawdę czuję się dźwiękowcem

David Lynch

Te niepokojące kompozycje szumów i stukotów są niekiedy tak złożone i wysmakowane, że przypominają muzykę konkretną. Lynch nie rozgranicza atmosfer[2] i muzyki. Zwykle stosuje bardzo płynne przejścia, korzystając z analogii barwowych między tłem dźwiękowym a wprowadzaną kompozycją muzyczną. Bardzo często wzbogaca utwory efektami dźwiękowymi.[3]

Pełne muzyki późniejsze filmy Lyncha ocierają się o konwencję wideoklipu. Reżyser operuje bardzo szerokim spektrum gatunków, od klasyki poprzez różne odmiany jazzu po heavy metal. Nawet w sąsiadujących ze sobą scenach stosuje szokujące zestawienia (ma to miejsce np. w *Dzikości serca* w scenie zachodu słońca na skraju autostrady, gdzie głośny heavy metal sąsiaduje z neoromantycznym fragmentem symfonicznym).

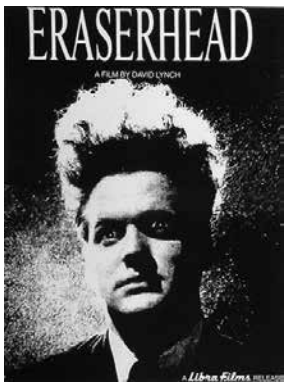


Lynch jako środka wyrazu bardzo chętnie używa głosu ludzkiego. Wiele występujących w jego filmach fragmentów muzycznych zawiera partie wokalne, często osoby śpiewające pojawiają się w kadrze. Ich głos zwykle jest wyizolowany i samotny (jak np. w *Głowie do wycierania* i *Blue Velvet*). Podobny typ aranżacji wokalno-instrumentalnej Lynch i Angelo Badalamenti zastosowali w widowisku teatralnym *Symfonia industrialna nr 1*, gdzie cicha muzyka i dźwięki industrialne towarzyszą kruchemu głosowi Julee Cruise. Niekiedy Lynch traktuje podobnie dźwięki pojedynczych instrumentów.

Dialogi w filmach Lyncha nie są jedynie źródłem informacji o kierunku rozwoju akcji. Ich silne nacechowanie emocjonalne pozwala wyciągnąć wnioski na temat stanu wewnętrznego bohaterów. Aktorzy Lyncha pewne kwestie szepczą na granicy słyszalności, inne wykrzykują, czasem mówią nadnaturalnie wolno lub mają specyficzny akcent. Wszystkie te zabiegi wyrazowe nie pozbawiają scen dialogowanych naturalności. Swoją interpretację obrazu za pomocą dźwięku Lynch posuwa chwilami aż do deformacji. Dzieje się tak na przykład w scenie zapalania papierosa, otwierającej *Dzikość serca*.

Od czasów zrealizowanego podczas studiów filmu *Babcia* aż po *Blue Velvet* Lynch współpracował z jednym operatorem dźwięku – Alanem Spletem, uczestnicząc w kreacji wszystkich efektów dźwiękowych i zgrywaniu materiałów. Sądząc z relacji Lyncha i ze wspaniałych efektów ich współpracy, stanowili świetnie dobrany duet. Nie wiadomo, dlaczego *Dzikość serca* Lynch realizował już z kimś innym.[4] Być może Splet już wówczas był chory na raka, która to nieuleczalna choroba stała przyczyną jego śmierci w 1995 roku. Jak dotąd Lynch nie znalazł sobie innego stałego dźwiękowca.

Od 1986 roku trwa natomiast współpraca Lyncha z Angelo Badalamentim. Kompozytor ten jest autorem muzyki nie tylko do wszystkich późniejszych filmów Lyncha, ale i do teatralnej *Symfonii industrialnej nr 1*.



Głowa do wycierania

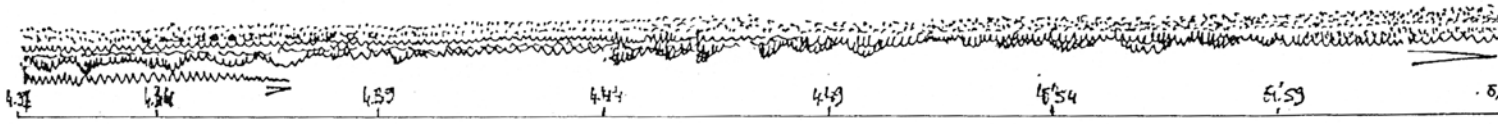
Już podczas swoich pierwszych prób reżyserskich Lynch starał się uczynić z dźwięku dodatkowy środek wyrazu i nie używać go jako „szmeru" towarzyszącego obrazowi. Swój czterominutowy film *Alfabet* udźwiękowił bardzo śmiało, nie korzystając z muzyki i rezygnując z efektów synchronicznych[5]. Dźwięk (wypowiadane, skandowane bądź śpiewane głoski) funkcjonuje tu jako kontrast i komentarz w stosunku do obrazu. Również *Babcia* jest udźwiękowiona w sposób niekonwencjonalny. Mimo istnienia akcji w trakcie całego filmu nie pada ani jedno słowo. Jedynie w przekształconej (tak, by słowa nie były zrozumiałe) kłótni rodziców chłopczyka – bohatera filmu – można domyślić się wykrzykiwanego imienia Mike. Te wczesne filmy krótkometrażowe były dla Lyncha prawdziwym poligonem doświadczalnym w zakresie operowania dźwiękiem i rela-

cjami audiowizualnymi – to dzięki nim Lynch osiągnął dojrzałość, z jaką później używał tych środków wyrazu.

Mimo złego przyjęcia przez krytykę *Głowy do wycierania* w 1976 roku już wówczas zauważono niebanalność ścieżki dźwiękowej tego filmu. Dziś można spotkać wypowiedzi, że w swym pierwszym długometrażowym obrazie Lynch odnowił kino poprzez dźwięk. *Głowa do wycierania*, wyrazistością kadrów i swoistą retoryką montażu przywodząca na myśl film niemy, jest w swej warstwie wizualnej zrobiona tak, że byłaby zrozumiała bez dźwięku. Ścieżka dźwiękowa nie stanowi zatem w tym przypadku koła ratunkowego pozwalającego wyjaśnić niejasności występujące w sferze narracji obrazowej. Nie jest ona potraktowana instrumentalnie względem warstwy wizualnej, a nieograniczona żadną koniecznością czy konwencją zyskuje potężny ładunek emocji.

Cały film pogrążony jest w nieprzerwanym, pulsującym kontinuum dźwięków szumowych. Daje to widzowi

katarynkowa banalność przynależy niejako do scenografii tego miejsca. Jedynym niebanalnym elementem w teatrzyku są gesty i drżący głos kobietki zza kaloryfera. Mimo całej swej porcelanowej kruchości i lalczynej naiwności osóbka ta ma przecież jakieś uczucia – najbardziej ludzkie w całym kafkowskim świecie tego filmu. Wszystko, co dobre i łagodne, jest u Lyncha osamotnione, odarte z godności i słabe. Ta alienacja wyrażona zostaje zwykle za pomocą dźwięku. Głos kobietki zza kaloryfera jest drżący, samotny. Podobnie w mieszkaniu rodziców Mary piskliwe odgłosy szczeniąt ssących matkę przenikliwie rozlegają się w wypełnionej nieprzyjaznymi pomrukami pustce.



wrażenie bycia wewnątrz jakiegoś świata (istotnie, jedno z pierwszych ujęć filmu wprowadza nas w głąb tajemniczej planety). Dźwięk musi mieć źródło, a więc mamy wrażenie, że jesteśmy otoczeni jakąś materią, która wydaje owe szumy i pomruki. Ponieważ dźwięki te trwają nieprzerwanie, materia świata wydaje się być żywa – pustka pulsuje i oddycha. Różne miejsca scharakteryzowane są przez różne odmiany szumów. Rosnące napięcie powstaje poprzez wzbogacanie tła formantami, nakładanie różnych szumów na siebie, i wreszcie przejście do muzyki, która różni się od atmosfery industrialnej głównie tym, że odgłosy pary i wichru zastąpione zostają dźwiękami organów elektrycznych. Ich kościelna barwa wprowadza pełne napięcia pomieszanie między *sacrum* a *profanum* (wszak zdeformowany potworek jest owocem grzechu). Muzyka w ścisłym znaczeniu tego słowa występuje w *Głowie do wycierania* zaledwie w kilku miejscach – i nigdy nie jest zastosowana w sposób konwencjonalny, jako zwykła muzyka ilustracyjna. W pierwszej scenie w pokoju Henry'ego bohater przenosi igłę gramofonu w różne miejsca płyty. Powstaje swoisty „kadrowy" kolaż muzyczny. W innym znów momencie w tym samym pokoju rozbrzmiewa cichy jazz, dochodzący jak gdyby przypadkiem zza ściany. Jest to scena, w której Henry i Mary znajdując się w jednym pokoju, nie są w stanie zamienić ze sobą choćby kilku słów. Tak wprowadzona muzyka jedynie wzmaga napięcie ciszy (bierze się ono stąd, że widz słyszy ją dochodzącą z daleka i tak cichą, że właściwie nie powinien nawet zwracać na nią uwagi). Kolejny temat muzyczny związany jest z teatrzykiem zza kaloryfera, a jego

Osamotnienie głosów ludzkich w dialogach nie jest tak ostentacyjne, niemniej jednak bardzo wyraźne. Kwestie poszczególnych osób nie nachodzą na siebie, są zawieszone w pustce. Podkreśla to występujący między bohaterami filmu brak zrozumienia. Wypowiedzi postaci są mało komunikatywne, nie informują o ich czynach ani zamiarach. Reprezentują raczej ogólny stan ducha mówiących: osamotnienie, lęk, rozpaczliwe dążenie do opanowania sytuacji bądź rezygnację. Są w *Głowie do wycierania* dwie sceny – obie o bardzo silnym ładunku emocjonalnym – gdzie aktorzy wydają z siebie jedynie nieartykułowane dźwięki. Robi to takie wrażenie, jakby ich zwierzęca, nieokiełznana podświadomość przebiwszy niewidzialną skorupę, nagle wydarła się na zewnątrz wbrew ich woli.

Wszystkie efekty dźwiękowe wykorzystane w *Głowie do wycierania* powstały przez analogowe przetworzenie nagranych dźwięków konkretnych i instrumentalnych metodami filtracji, korekcji, transpozycji lub nakładania na siebie poszczególnych warstw. Lynch i Splet nie używali popularnych wówczas syntezatorów. Efekt ich pracy ma wiele wspólnego z muzyką konkretną, jako że traktowali montaż odgłosów jako swego rodzaju muzykę filmową.

Wypełniając mrok i ciszę pomrukami świata, wyolbrzymiając niektóre efekty brzmieniowe (jak np. odgłos windy w domu Henry'ego), Lynch dokonuje tym samym dźwiękowej nadinterpretacji przestrzeni i przedmiotów w gruncie rzeczy zwyczajnych. Stanie się to stałą cechą jego konwencji dźwiękowej. Wyzwaniem wobec naturalnej percepcji rzeczywistości jest nadanie jej aspektu estetycznego.

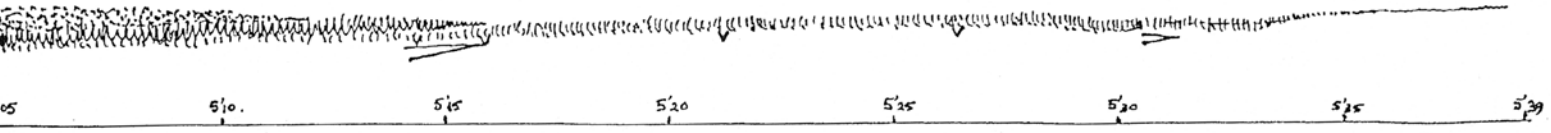
Człowiek słoń

Dickensowski realizm kolejnego filmu Lyncha wydaje się być czymś bardzo dalekim od abstrakcyjności *Głowy do wycierania*. Między traumatyczną sceną rozpoczynającą *Człowieka słonia* a niebiańską sekwencją kończącą film zawarta jest historia opowiadana dosłownie i z teatralną powolnością zarazem. Jedynym aspektem filmu, który łamie tę surową konwencję, jest dźwięk. *Człowiek słoń* nie jest udźwiękowiony w sposób ekspansywny – dźwięki docierające do uszu słuchacza niezauważenie wpływają na to, co dostrzega on na ekranie.

Nadnaturalnie podkreślone dźwiękiem są wszystkie nieokiełznane wynalazki techniczne epoki wiktoriańskiej. Słyszymy syk lamp gazowych, głuchy stukot trybów maszyn, szum pary wydobywającej się z kominów albo z płuc statku parowego. W ten sposób prowadzeni za rękę przez reżysera, zaczynamy po pewnym czasie zauważać migoczące światło każdej lampy, każdy unoszący się obłok dymu. W całym Londynie dzień i noc trwa zawieszony w powietrzu niewyraźny dźwięk. Jego obecność jest uzasadniona przez bliskość pracujących nieprzerwanie fabryk, jednak charakter wydaje się być bardziej abstrakcyjny: tego typu odgłosy bywają używane w kinie dla przedstawienia ciszy kosmicznej. Człowiek epoki industrialnej stworzył sobie nowe uniwersum, w którym czuje się bezpieczny, natomiast prawdziwa natura zamykana jest w klatce jako kuriozum na miejskim jarmarku.

W montażu obrazu i dźwięku *Człowieka słonia* przemycone są różne analogie pomiędzy żywym organizmem a maszyną. Bicie serca często kojarzone jest z rytmiczną pracą maszyn, oddech – z sykami i szumami fabryk. Owe analogie najwyraźniejsze wydają się być w przypadku Merricka. Na stacji kolejowej jego serce tłucze się w piersiach niczym koła parowozu toczące się po szynach, jego oddech jest charczący jak odgłos tumanów pary wydobywających się z komina lokomotywy. Oddech i bicie serca zostały tu po prostu zastąpione sykiem pary i stukotem kół pociągu. Poza tą sceną, w której podobieństwo ludzkiego organizmu do maszyny zostało przedstawione w sposób tak dosłowny, gra tego typu podobieństw występuje w filmie wielokrotnie, choć w mniej ostentacyjnej postaci. Ciało Merricka jest ciałem umęczonym. Powyższy układ analogii ma dalsze konsekwencje: wszystkie maszyny wydają się być zużyte i niesprawne. Ludzie eksploatują je nadmiernie, podobnie jak czynił to Bytes w stosunku do Merricka. To rozczulenie nad światem rzeczy poruszających się, choć nieożywionych, wydobywa na wierzch jeszcze jeden tragiczny aspekt przedstawionej w filmie historii. Okazywane Merrickowi przez wiele osób zainteresowanie i współczucie jest podobne do zdawkowej czułości wobec rzeczy martwych. Wyjątkiem jest doktor Treves.

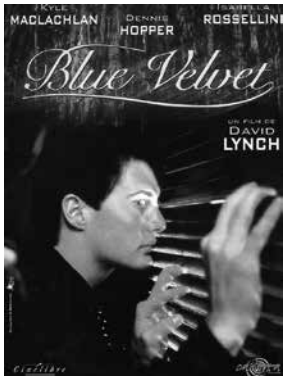
W *Człowieku słoniu* Lynch zawarł nadspodziewanie dużo muzyki. Wszystkie wykorzystane utwory utrzymane są w rytmie trójdzielnym. Jest to z jednej strony znamię elegancji, przystającej do teatralnej konwencji filmu, z drugiej zaś metrum to ma w sobie ukrytą siłę przymusu i nieubłagania. Jest to metrum taneczne. Zbyt długo trwający monotonny i rytmiczny walc wywołuje uczucie zmęczenia przez skojarzenie z fizyczną czynnością tańca i związaną z nią koniecznością na przykład dostosowania rytmu oddechu do tempa utworu muzycznego. Taki właśnie efekt został zastosowany w scenie wizyty Merricka w teatrze – walc wiedeński połączony z feerią na scenie sprawia, że współodczuwamy z chorym Człowiekiem-słoniem nieomalże fizyczne wyczerpanie. Zbyt szybki walc – to znów symbol szaleństwa i opętania (u Liszta tańcem Mefista jest walc, w finale *Symfonii fantastycznej* Berlioz także używa walca w znaczeniu opętania przez siłę nieczystą). Podczas nocnej wizyty portiera i ciekawskich rozbrzmiewa scherzo à la Mahler, przy czym wyczuwalne jest jego pokrewieństwo z takim walcem. Połączenie tego rodzaju muzyki z chaotycznym montażem realistycznych ujęć tworzy z tej sekwencji scenę nader okrutną. Podobną i równie silną wymowę ma kakofonia katarynkowo zinstrumentowanej muzyki na jarmarku.



Wspomnieniom Merricka o matce towarzyszy prosty, dziecinny walczyk, w rytm którego mogłyby podrygiwać nakręcane figurki tancerek. Niewinność tego tematu muzycznego jest daleka od przedstawionego w filmie świata. Wiemy jednak, że w duszy Merricka kryje się ta nienaruszona czystość, tak okrutnie wyśmiewana przez ludzi.

Czyste i poważne piękno wyrażone przez muzykę pojawia się w *Człowieku słoniu* tylko raz: gdy Merrick przygotowuje się do swego ostatniego snu. Chwili tej towarzyszy, a właściwie ją prowadzi neoklasyczne *Adagio* Samuela Barbera na orkiestrę smyczkową. Jego wznosząca się melodia sprawia, że tragizm tej sceny jest wzniosły i pełen nadziei. Wkrótce potwierdza to łagodny głos matki Merricka mówiący pośród gwiazd, że „nic nie umiera".

W *Człowieku słoniu* to dźwięk jest czynnikiem prowadzącym temat piękna i cierpienia. Realność i obiektywizm pozostawiony został obrazowi. […]



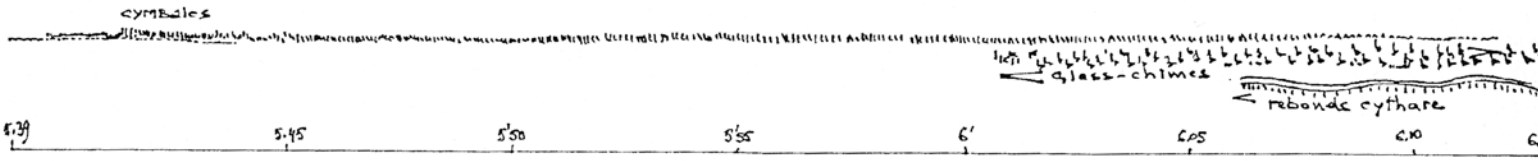
Blue Velvet...

...to wielki audiowizualny traktat o świecie współczesnym. W tej rozprawie o ludzkiej kondycji historie bohaterów funkcjonują niczym przypowieści. Lynch wyznacza tu światom ze swoich poprzednich filmów miejsce w świecie realnym, umieszcza je w kontekście innych swoich spostrzeżeń dotyczących rzeczywistości współczesnej. Występujący w *Blue Velvet* banał także ma rację bytu – funkcjonuje jako odzwierciedlenie prawdy o części społeczeństwa amerykańskiego.

W tym dojrzałym filmie Lynch zastosował bardzo wiele (jak na owe czasy) konwencji jednocześnie, co jest bardzo wyraźne w sposobie jego udźwiękowienia. „Żaden reżyser nie używa tak wielkiej ilości odmian muzyki i na tak wiele sposobów jak David Lynch" – pisze krytyk filmowy, Andy Klein[6]. Istotnie, ścieżka dźwiękowa *Blue Velvet* zawiera fragmenty zbliżone do utworów Szostakowicza albo Brahmsa, muzykę charakterystyczną dla filmów sensacyjnych, różne odmiany popu, piosenki z lat pięćdziesiątych i kilka utworów, które trudno zaliczyć do jakiejkolwiek kategorii. Obrazu tego zamierzonego eklektyzmu dopełniają fragmenty audycji nadawanej przez miejscową rozgłośnię radiową oraz dialog między Jeffreyem a Sandy, który brzmi jak cytat z reklamy piwa Heineken. Oczywiście Lynch nie zrezygnował z wyrazistych atmosfer ani z traktowania brzmienia głosu ludzkiego jako środka wyrazu.

Akcja *Blue Velvet* toczy się w dwóch przeciwstawnych sobie światach jednocześnie. Granica między nimi przebiega nie tylko na poziomie światła i cienia. Środki wyrazu służące udźwiękowieniu scen rozgrywających się w obu przestrzeniach różnią się między sobą radykalnie. Świat Sandy jest konwencjonalny. W scenach obyczajowych towarzyszy bohaterom niefrasobliwa muzyka pop lub audycje miejscowego radia. W poważniejszych sytuacjach rozbrzmiewa muzyka symfoniczna w stylu neoromantycznym. Gdy bohaterowie zbliżają się do granicy światów, pojawia się muzyka charakterystyczna dla filmów sensacyjnych. W tym obszarze dźwięk nie ingeruje w znaczenie obrazu, muzyka ma charakter czysto ilustracyjny. W mrocznym, przepełnionym lękiem świecie Dorothy wszystko nabiera niebywałego znaczenia, podobnie jak w poprzednich filmach Lyncha. Na klatce schodowej w domu Dorothy słyszymy znajome, choć wciąż niepokojące, szumy. W miarę narastania emocji dźwięk ten wdziera się do jej mieszkania jak niebezpieczna emanacja zła. Wyjątkowe napięcie graniczące z przerażeniem towarzyszy scenom erotycznym między Dorothy a Jeffreyem. W scenach tych powtarza się ujęcie poruszonej kotary oddzielającej sypialnię Dorothy od pokoju z dźwiękiem huczącego, mrocznego nieziemskiego wichru. W scenie, w której Dorothy zmusza Jeffreya, żeby ją uderzył, słyszymy dźwięk przypominający charczenie zwierzęcia albo huk jakiegoś potężnego żywiołu. Te dźwięki i obrazy wraz z ujęciem płomienia małego znicza i towarzyszącym mu dźwiękiem potężnej pochodni pojawiają się w filmie jeszcze kilkakrotnie jako reminiscencje z przeżytych przez Jeffreya wydarzeń. Im bliżej jądra zła, tym intensywność owych złowrogich dźwięków i fonosfer jest większa. Panujący przed domem Franka Bootha w biały dzień industrialny huk nie pozostawia widzowi żadnej wątpliwości, że to tu właśnie znajduje się siedlisko demona.

Świat ciemności *Blue Velvet* jest pełen skumulowanych znaczeń. Wszystko, co widzimy i słyszymy w tej partii filmu, jest istotne, bardzo wiele elementów ma znaczenie symboliczne lub poddaje się wielorakiej interpretacji. Najbardziej wymowny przykład znajdziemy w warstwie dźwiękowej. Piosenki *In Dreams* i *Love Letters* zostały użyte ze względu na ich tekst. Ich słowa są wmieszane w kwestie dialogowe, podczas rozmów między bohaterami nabierają dodatkowych, a niekiedy wręcz opacznych znaczeń.



Piosenka Roya Orbisona *In Dreams* jest w filmie utworem, za pomocą którego narkoman i homoseksualista wprowadza się w trans samouwielbienia. Tekst tej piosenki w banalny sposób opisuje przeżycie mężczyzny, który śni niewinny sen o swej ukochanej. Gdy w filmie Lyncha *In Dreams* towarzyszy scenie znęcania się Franka nad Jeffreyem i gdy Frank między jednym a drugim uderzeniem przepowiada słowa piosenki – widz uświadamia sobie, że nie ma niewinnych snów. Człowiek pozbawiony władz rozumu jest zwierzęciem. Gdy dzieje się to podczas prawdziwego snu, jego instynkty są unieszkodliwione przez bezwład ciała. Jednak istnieją stany snu na jawie, jak upojenie alkoholem albo trans narkotyczny...

Utwór *Love Letters* i jego tekst funkcjonuje w filmie jako element usprawniający działanie mechanizmów narracyjnych. Grożąc Jeffreyowi śmiercią, Frank mówi: „Wyślę ci list miłosny [...], to znaczy kulę z pistoletu". W jednej z ostatnich scen *Blue Velvet* Jeffrey wchodzi do mieszkania Dorothy i zastaje

tam zmasakrowane ciało jej męża oraz rannego policjanta zamieszanego w sprawę Franka. Po chwili rozbrzmiewa banalna i niefrasobliwa piosenka *Love Letters*. Oznacza to, że Jeffrey domyślił się, kto był sprawcą tego, co wydarzyło się w mieszkaniu Dorothy.

Specyficzne użycie utworów muzycznych w *Blue Velvet* sugeruje, że współczesny sposób przeżywania jest wypaczony. Podniosła muzyka towarzyszy wszystkim banalnym i konwencjonalnym scenom oraz filmom sensacyjnym, które matka i ciotka Jeffreya całymi dniami oglądają w telewizji. Tymczasem prawdziwe tragedie Dorothy i jej bliskich rozgrywają się przy słodkich piosenkach z lat pięćdziesiątych.

Jedynym chyba dosłownie potraktowanym utworem muzycznym jest w *Blue Velvet*, piosenka *Mysteries of Love*, napisana przez Lyncha i Badalamentiego, zaśpiewana zaś przez Julee Cruise. Piosenka ta towarzyszy wątkowi miłosnemu Jeffreya i Sandy. W wersji instrumentalnej pojawia się w scenie, w której dziewczyna opowiada swój sen o świecie bez miłości. W pełnej wersji słyszymy ją na przyjęciu, gdy w tańcu Jeffrey i Sandy wyznają sobie miłość. Utwór ten także stanowi zwieńczenie ich wątku miłosnego pod koniec filmu. Prosty tekst tej piosenki mówi o tym, że w pewnych chwilach można zrozumieć tajemnice miłości. Elementem, który wprowadza niejednoznaczność do wymowy tego utworu, jest jego warstwa muzyczna. Modalne harmonie i prawie gregoriańska ornamentyka nadają tej piosence charakter sakralny. Staje się ona poważnym podsumowaniem wszystkiego, co w *Blue Velvet* zostało powiedziane na temat miłości. Nie tylko patronuje uczuciu niewinnej Sandy, ale jest uwznioślenieniem miłości w każdej postaci. Wszak poznaje ją i Jeffrey, który przeszedł przez piekło perwersji w mrocznym światku Lumberton. Miłość łączy nie tylko Jeffreya i Sandy, ale świat mroku ze światem jasności. Zwraca uwagę widza na to, że mieszkańcy obu tych światów mają te same pragnienia.

Blue Velvet stał się początkiem trwającej po dziś dzień współpracy Lyncha z Angelo Badalamentim. Bogaty już w doświadczenia, jakie przyniosła mu współpraca z twórcami muzyki do jego poprzednich filmów (John Morris, zespół Toto), reżyser był w stanie docenić walory pracy z tym zdolnym kompozytorem. Od tego czasu Lynch konsultacje dotyczące muzyki rozpoczyna tuż po ukończeniu scenariusza. Uważa, że przedstawienie kompozytorowi gotowego, zmontowanego materiału do opracowania muzycznego jest nieporozumieniem. Poprzedzające zdjęcia wspólne narady umożliwiają uzgodnienie tempa montażu i gry aktorskiej z charakterem zaplanowanej ilustracji muzycznej (jak i na odwrót), dopasowanie długości sekwencji do długości frazy. Taka praca prowadzi do powstania filmu wartkiego, bez dłużyzn i przestojów, dzieła spójnego emocjonalnie. Współpracę z Badalamentim Lynch określa jako idealną. Nazywa go swoim wielkim przyjacielem.

Począwszy od *Blue Velvet* zagościły w filmach Lyncha piosenki (często stylizowane, niekiedy z tekstem samego reżysera). Za sprawą Badalamentiego pojawiły się w nich również utwory niemieszczące się w żadnej kategorii stylistycznej, które tworzą w filmach nieprzykuwające uwagi widza tło muzyczne, choć jednak wpływają na jakość jego percepcji obrazu. Praca nad *Blue Velet* przyniosła Lynchowi jeszcze jedno odkrycie, które zaciążyło na muzycznym kształcie jego twórczości. Odkryciem tym był głos Julee Cruise: kruchy, jednak o barwie tak charakterystycznej, że słyszalny nawet na tle wielu różnych dźwięków. Wyobrażenie takiego głosu kiełkowało w poprzednich jego filmach (głos kobietki zza kaloryfera z *Głowy do wycierania* albo matki Merricka w *Człowieku słoniu*). Od tej pory stałym elementem ścieżki dźwiękowej filmów Lyncha stały się piosenki o subtelnym, pozaziemskim brzmieniu (*Mysteries of Love* w *Blue Velvet*, *Questions in a World of Blue* w *Twin Peaks: ogniu krocz za mną*). Reżyser traktuje je jako nośniki pojęć i stanów szczególnie wzniosłych (fenomen miłości, przebłysk intuicji, spojrzenie w przyszłość). Julee Cruise była także główną aktorką widowiska teatralnego Lyncha *Symfonia industrialna nr 1*, złożonego z piosenek o charakterze podobnym do tych, które znalazły się w filmach.

Dzikość serca

Fakt, że *Dzikość serca* została zrealizowana jako manifest nowej estetyki, miał ogromny wpływ na sposób udźwiękowienia tego filmu. Był on także zapewne przyczyną rzadkiej ostentacji w zastosowaniu nieużywanych do tej pory w kinie środków wyrazu. Estetyka postmodernistyczna dominuje nad fabularnością *Dzikości serca* tak wyraźnie, że w istocie treścią tego filmu nie są banalne losy Sailora i Luli. Stanowią one zaledwie pretekst do prezentacji środków artystycznych zaproponowanych przez Lyncha. Ojczyzną tej nowej estetyki jest kultura masowa: świat reklamy, telewizji, gier komputerowych i wideoklipów. Zaczerpnięte z popkultury elementy zostały wyrwane ze swego pierwotnego kontekstu i umieszczone w nowej strukturze.

Najbardziej widoczną również w ścieżce dźwiękowej cechą *Dzikości serca* jest niejednorodność konwencji. Głównym środkiem służącym do jej osiągnięcia jest zróżnicowanie gatunków muzycznych, które zwyczajowo łączą się z określonymi gatunkami filmowymi. Takiej swoistej gry konwencji próbował już Lynch w swym poprzednim filmie kinowym, jednakże w *Dzikości serca* praktyka ta sięga absurdu. Konwencje zmieniają się tu w tempie kalejdoskopowym, nie zawsze synchronicznie w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Dzieje się tak, przykładowo, w scenie, w której Sailor i Lula

zatrzymują się o zachodzie słońca na poboczu autostrady. Fragment ten, sfilmowany w jakże romantycznej konwencji wizualnej, rozpoczyna się przy muzyce heavymetalowej. Równie rażący konflikt konwencji między obrazową i dźwiękową warstwą filmu ma miejsce w scenie w nocnym klubie, gdzie Sailor wraz z koncertującym tam akurat zespołem heavymetalowym śpiewa dla Luli piosenkę Elvisa Presleya.

Przyjęcie przez Lyncha takiej taktyki prowadzi do odarcia poszczególnych elementów filmu z ich pełnego znaczenia (które przemawia do nas tylko wówczas, gdy występują one w swoim naturalnym środowisku). Wciąż zmieniający się kontekst nie pozwala wybrzmieć kwestiom dialogowym, a wydarzeniom usytuować się w akcji filmu. Wszystko, co widzimy na ekranie, wydaje nam się mało istotne i płytkie. Stanowi co najwyżej grę obrazów, dźwięków i ogólnikowych stanów emocjonalnych. Widz przez cały film nie może się doczekać, kiedy wreszcie zacznie się „prawdziwa" akcja. Jest to wyraz współczesnego kryzysu wielkich narracji: zgodnie z zasadami postmodernistycznej estetyki *Dzikość serca* rozbija się na drobne fragmenty przeznaczone do szybkiej i płytkiej percepcji. Muzyka, poza tym, że stanowi chętnie stosowany przez Lyncha nośnik konwencji, pełni tu rolę przekaźnika bardzo schematycznie przedstawionych stanów emocjonalnych. Czynnikiem znaczącym nie jest jednak charakter jej harmonii lub melodyki, lecz sam jej gatunek i związany z nim stereotyp. W tym układzie jazz oznacza swobodną elegancję, heavy metal – siłę, energię i bunt, zaś muzyka symfoniczna – tkliwość i wzruszenie.

Lynch pozwala sobie na bardzo śmiałe kontrasty, w których spotykają się skrajnie różniące się od siebie konwencje. We wspomnianej już scenie na skraju autostrady podczas jednego ujęcia słyszymy najpierw gwałtowny heavy metal (grupa Powermad), a bezpośrednio potem introdukcję orkiestrową do pieśni *Im Abendrot* Ryszarda Straussa. W innym miejscu heavy metal spotyka się z jazzem. Lynch konsekwentnie stara się używać do opowiadania historii tylko szablonów. Poszczególne gatunki muzyczne są reprezentowane przez możliwie znane lub bardzo charakterystyczne utwory. Za przykład niech posłuży *In the Mood* Glenna Millera albo *Love Me Tender* Elvisa Presleya. Wykorzystując zastosowany tu po raz pierwszy system dolby surround, Lynch wprowadza także skrajne kontrasty dynamiczne.

Kolejną prowokacją było użycie w *Dzikości serca* mocno zredukowanego leitmotywu, który stanowią cztery akordy gitary elektrycznej. Motyw ten występuje w istotnych momentach akcji. Mimo swej szczątkowej formy jest bardzo wyeksponowany za pomocą zgrania[7]. Jednocześnie rzuca się w oczy tendencja do podkreślania specyficznymi efektami brzmieniowymi zupełnie nieistotnych elementów narracji wizualnej, jak na przykład zapalanie zapałki zilustrowane soczystym dźwiękiem potężnej pochodni. Ogromna dawka muzyki, słabość powiązań fabularnych i zrytmizowany montaż zbliżają *Dzikość serca* do konwencji wideoklipu. […]

Twin Peaks...

...ogniu krocz za mną olśniewa niespotykanym repertuarem dźwiękowych środków wyrazu i być może z tego powodu Lynch podpisał się pod tym filmem również jako *sound designer*. Zwraca uwagę twórcze potraktowanie efektów synchronicznych, a także taktyka umieszczania ich w kontekście podkreślającym

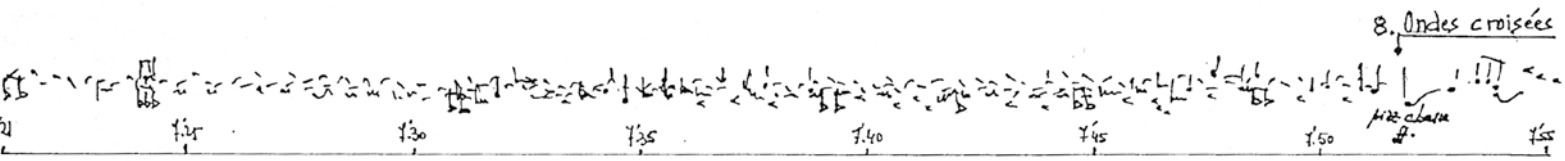
ich obecność (np. drzwi od windy otwierające się z przeraźliwym hukiem w cichym i wytłumionym wykładzinami biurze FBI). Niektóre efekty dźwiękowe potraktowano w zasadzie jako muzykę konkretną (przykładem niech będą quasi-muzyczne brzmienia towarzyszące ujęciom linii wysokiego napięcia). Poszczególne postacie zostały scharakteryzowane nie tylko poprzez wygląd, ale i przez specyficzne sposoby mówienia (sam Lynch w roli przygłuchego agenta FBI, starsza kelnerka w barze w Deer Meadow). W *Twin Peaks: ogniu krocz za mną* przewija się mnóstwo muzyki rozmaitych gatunków. W wielu pomieszczeniach scenografię brzmieniową dopełnia ledwie słyszalna muzyka z kadru. Sposób udźwiękowienia określa punkt widzenia tożsamy z subiektywnym oglądem zdarzeń bohaterów: w pierwszej części śledzimy wydarzenia widziane oczami agenta Dale'a Coopera, w drugiej części Lynch skłania widza do utożsamienia się z Laurą Palmer (poza krótkim fragmentem, który oglądamy z pozycji jej ojca, Lelanda).

Największym jednak zaskoczeniem dla widza są sceny stanowiące eksperyment dźwiękowy, np. wizja Dale'a Coopera rozgrywająca się w Czerwonym Pokoju. Została ona wyłoniona z narracji realistycznej za pomocą nadnaturalnie głośnego odgłosu otwierających się automatycznie drzwi windy z jednej, a widoku i dźwięku nienagranej taśmy wideo z drugiej strony. Ta pierwsza w filmie prezentacja świata otoczonego czerwonymi kotarami jest bardzo gwałtowna. Pośród szumu wichru, muzyki (częściowo odtworzonej od tyłu), krzyków zdezorientowanych agentów FBI, karzeł wypowiada tajemnicze słowa. Przejmująca nienaturalność jego

wymowy została uzyskana zaskakującą w swej prostocie metodą. Tekst wypowiadany przez aktora fonetycznie od końca został odtworzony w przeciwnym kierunku niż został nagrany. Efektem jest niezwykła fluktuacja natężenia ludzkiego głosu. Mimo tego zabiegu tekst pozostał zrozumiały (poza – oczywiście – wymyślonymi słowami *garmonbozia* i *formica*). Również część efektów synchronicznych towarzyszących odtworzonemu wstecz obrazowi została odtworzona w tym samym kierunku. Kolejne sceny w Czerwonym Pokoju są coraz spokojniejsze. Gdy Laura zjawia się tam we śnie, nie ma już grzmotów ani kakofonii. Pokój wypełnia tylko cichy magmowaty dźwięk. W przedostatniej scenie w Czerwonym Pokoju dziwność tego miejsca jest już oswojona. Karzeł co prawda mówi cały czas w ten sam sposób, jednakże muzyka – choć odtworzona wstecz – jest bardzo spokojna, długie dźwięki tylko nieznacznie zmieniają swój charakter. W ostatniej scenie filmu, poprzedzonej ujęciem zwłok Laury Palmer, oglądamy Czerwony Pokój jako pośmiertną rzeczywistość bohaterki. Laura, ubrana i umalowana niczym dorosła kobieta, śmieje się do aniołów. W pomieszczeniu, w którym dotąd gnieździł się lęk, rozbrzmiewa natchniona muzyka, tym razem odtworzona w naturalnym kierunku.

Podczas gdy zaświaty są w filmie Lyncha stopniowo oswajane, rzeczywistość staje się coraz bardziej groźna. W celu uzyskania efektu narastającego niepokoju i zagrożenia wykorzystano również środki dźwiękowe. Najbardziej zauważalna jest przemiana muzyki w części filmu dotyczącej Laury Palmer. Część tę otwiera znany motyw z telewizyjnego serialu *Miasteczko Twin Peaks* towarzyszący równie legendarnemu ujęciu prowadzącej przez las szosy z tablicą witającą podróżnych w miasteczku. Kilkuminutowemu fragmentowi muzycznemu towarzyszy skrótowa, może nieco wideoklipowa sekwencja pokazująca Laurę Palmer spotykającą znajomych w drodze do szkoły. Przez muzykę co jakiś czas przebija się czyjś okrzyk, lecz wszystkie efekty synchroniczne zostały pominięte. Do świata realnego sprowadza nas dopiero pociągnięcie nosem Laury, która w szkolnej łazience wdycha narkotyk. Następny wyeksponowany w filmie utwór ma już zupełnie inny i niewątpliwie mniej beztroski charakter. Jest to smutna piosenka *Questions in a World of Blue* wykonana przez Julee Cruise. Lekko przetworzony głos piosenkarki brzmi bardzo krucho i samotnie, zaś w tekście (autorstwa samego Davida Lyncha) padają pytania o to, dlaczego nieraz tracimy zdolność bycia szczęśliwymi, podczas gdy wszystko z pozoru układa się dobrze. Utwór ten daje widzowi do zrozumienia, że dotychczasowy spokój i niemal familijny charakter na pewno nie zostanie zachowany w drugiej części filmu, że wszystko osuwa się w przepaść niewiadomego – słabnie kontrola bohaterów nad wydarzeniami, a w świat Twin Peaks wsącza się strach.

Istotnie, katastrofa Laury nadchodzi niemal natychmiast. W klubie, w którym śpiewa Julee Cruise, Laura i jej przyjaciółka Donna flirtują niewinnie z nowo poznanymi mężczyznami. Opuściwszy bar, bohaterka z całą grupą udaje się do upiornego nocnego klubu. Już od progu atakuje nas bardzo głośna, monotonna muzyka. Autorem tego utworu, którego ciężkie brzmienie zdaje się mieszać na ekranie z oparami alkoholu i marihuany, jest znów sam Lynch. Laura skwapliwie wtapia się w marazm półświatka Twin Peaks. W klubie zbierają się ludzie niemający nic do stracenia. Nie zależy im ani na reputacji, ani na wzajemnym kontakcie. Chodzi wyłącznie o zapomnienie i odurzający trans. Odosobnienie poszczególnych osób i jednostkowość ich przeżyć jest podkreślona przez specyficzne zgranie dźwięku w tej scenie. Muzyka zagłusza dialogi, bohaterowie najpierw wykrzykują do siebie nieważne zdania (co podkreślają pojawiające się na ekranie napisy zawierające teksty dialogów), potem co

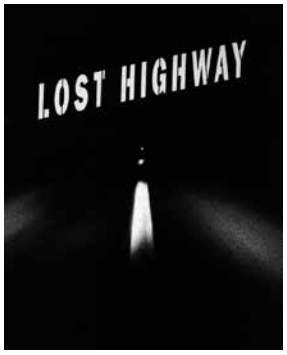


najwyżej poruszają ustami i wreszcie przestają próbować ze sobą rozmawiać.

Cały film wypełniony jest muzyką; ledwie słyszalna towarzyszy narracji prawie bez przerwy. Po scenie w nocnym klubie staje się coraz bardziej amorficzna, poszarpana. Nocnemu spotkaniu Laury z Bobbym towarzyszy utwór jazzowy zbliżony do bezładnej improwizacji. Następnego ranka, po kulminacyjnej scenie gwałtu, podczas której Laura rozpoznaje napastnika, dziewczyna półprzytomna udaje się do szkoły. Warstwą muzyczną tej sekwencji jest kompletna kakofonia; zmiksowane przypadkowo fragmenty muzyczne odtworzone w obie strony i z różną prędkością tworzą magmowatą tkankę, w której trudno odnaleźć jakąkolwiek strukturę. Całość jest nieco przytłumiona – wraz z pomieszanymi ujęciami, nakładanymi zdjęciami, zmianami tempa montażu, muzyka ta bardzo trafnie oddaje stan, w jakim znajduje się bohaterka. Co ciekawe, ta pobudzająca wyobraźnię sekwencja jest bardzo płynna.

W ostatnich minutach filmu napięcie wciąż wzrasta. Do momentu zabójstwa Laury w ścieżce dźwiękowej panuje przerażający chaos; pomieszane fragmenty muzyczne, głosy, dźwięki wentylatora i wichru ogłuszają wręcz widza. Na chwilę przed zadaniem przez zabójcę ostatecznego ciosu zapada nieomalże kompletna cisza (słychać tylko cichy wiatr); Laura widzi anioła. Jeszcze na parę sekund w uszy widza wdziera się kakofonia, po czym rozpoczyna się misterium śmierci. Hałas milknie, a jego miejsce zajmuje fragment *Requiem c-moll* Luigiego Cherubiniego. Światło gaśnie, powraca tylko rytmicznymi błyskami, które oświetlają to

ręce napastnika, to twarz Laury. Przez muzykę przebija się świst kilku zamachów zabójcy, później słyszymy już tylko muzykę. Efektem dźwiękowym budującym napięcie na równi z muzyką jest dźwięk wentylatora znajdującego się w korytarzu przed drzwiami pokoju Laury. Leland włączał go za każdym razem, gdy nocą przychodził do córki. Łopot jego ramion staje się dla niej złowieszczym dźwiękiem przypominającym diabelskie wcielenie ojca. Dźwięk tego wentylatora wraca już bez uzasadnienia w kadrze, gdy zabójca wchodzi do przyczepy, gdzie znajduje się Laura.

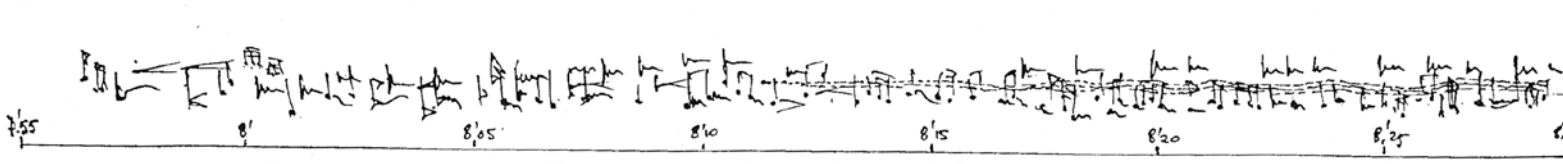


Zagubiona autostrada

Pedantyczność konstrukcyjna przedziwnej pod względem fabularnym *Zagubionej autostrady* dotyczy również ścieżki dźwiękowej. Polegając na niezwykłości samej akcji, Lynch stara się ją opowiadać bardzo wyraźnie. W tym celu poszczególne sceny oddziela ściemnieniami. Wszystkie pojawiające się w filmie dźwięki są wyobcowane. Nie ma wśród nich niewnoszących istotnych informacji atmosfer, nie ma muzyki, która miałaby za zadanie wypełnianie ciszy pomiędzy kwestiami dialogowymi. Wszystkie elementy filmu są znaczące: stanowią części układanki, którymi widz będzie operował, szukając w tym przedziwnym dziele logiki. Lynch oczekuje od widza koncentracji, zapamiętywania wszystkiego, co widzi i słyszy, dopasowywania, kojarzenia ze sobą elementów. Choć bardzo konkretny i precyzyjnie zastosowany – dźwiękowy sposób komunikowania rzadko trafia bezpośrednio do świadomości widza. Działa raczej na system podświadomych skojarzeń. Ten, kto zapamięta muzykę z nocnego klubu, w którym gra Fred, rozpozna ją w radiu w warsztacie samochodowym. Widząc reakcję Pete'a na tę kakofonię, domyśli się, że młody mechanik nosi w sobie cząstkę saksofonisty – Freda, choć nie zrozumie, na czym polega relacja między dwoma bohaterami. Nieracjonalna fabuła *Zagubionej autostrady* zostaje ujęta w cudzysłów przez otwierającą film piosenkę Davida Bowie zatytułowaną *I'm Deranged*.

Rezygnacja z zatopienia znaczących elementów dźwiękowych w neutralnym tle powoduje, iż brzmią selektywnie, a niekiedy dobitnie. Lynch stara się nie umieszczać na ścieżce dźwiękowej elementów, które zostały już wyrażone w warstwie wizualnej (np. notoryczny brak jakiejkolwiek atmosfery przed domem Freda i Renée o poranku – o porze dnia mówi światło i szlafrok Renée). Jeżeli jeden z elementów ścieżki dźwiękowej jest wyraźnie dominujący, Lynch rezygnuje z pozostałych. Dzieje się tak podczas rozmowy Freda z Tajemniczym Człowiekiem na przyjęciu u Andy'ego. Całej scenie towarzyszy muzyka z kadru, która znika na czas rozmowy. W dwóch innych przypadkach walor emocjonalny muzyki jest na tyle silny, że sceny z jej towarzyszeniem stają się klasycznymi teledyskami. Dotyczy to sceny z piosenką *This Magic Moment*, w której Pete spotyka Alice po raz pierwszy, a także ich sceny miłosnej na pustyni.

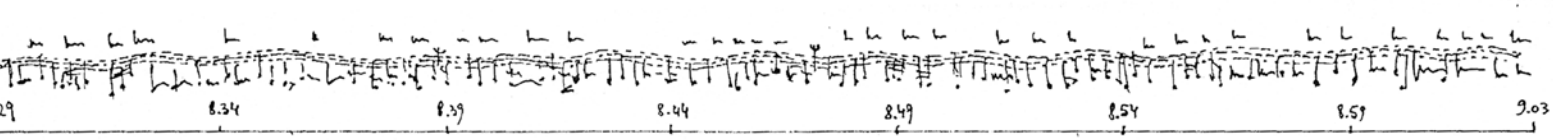
Lynch nie stara się grać roli wszystkowiedzącego narratora. Akcja jest przedstawiona z subiektywnego punktu widzenia bohaterów i z uwzględnieniem ich niewiedzy. Ukryte w cieniu amnezji Pete'a zdarzenia nocy, kiedy dokonała się przedziwna przemiana, nie zostaną wyjaśnione do końca filmu. Okoliczności tragicznej śmierci Renée również pozostaną tajemnicą. Ta subiektywność oceny wydarzeń zostaje zasugerowana widzowi poprzez udźwiękowienie. Słyszymy tylko te efekty dźwiękowe, które są związane z przeżyciami bohaterów lub wywołują ich reakcje. W jednej z pierwszych scen przed domem Madisonów mimo braku jakiejkolwiek realnej atmosfery słyszymy szczekanie psa. Kilka sekund później Renée skarży się, że szczekający pies zbyt wcześnie obudził ją ze snu. W innych scenach słyszymy coś, czego jako postronni widzowie nie powinniśmy słyszeć – i tym bardziej w oczywisty sposób wdzieramy się w wewnętrzną percepcję postaci z filmu Lyncha. Odgłosy bardzo gwałtownej sceny przemiany w więzieniu odbiera tylko Fred. Pete ani strażnicy więzienni nie brali udziału w tych wydarzeniach i nic nie słyszeli: Pete stał się jedynie bierną i nieświadomą ofiarą wypadków.



W ten sposób dźwięk dyskretnie wspomaga narrację wizualną, nie wypierając niczego z pola percepcji widza. Mimo ogólnych cech minimalizmu ta właśnie warstwa *Zagubionej autostrady* sprawia wrażenie bardzo bogatej. Niewątpliwie jest to zasługa nie tylko systemu Dolby SR, ale i jakości brzmienia wykorzystanych w filmie utworów muzycznych. Pochodzą one w większości z dorobku zespołów, których dokonania są charakterystyczne dla osiągnięć muzyki rockowej lat dziewięćdziesiątych[8].

„Dźwięk jest jak narkotyk. Jest to coś tak czystego, że gdy dociera do twoich uszu, natychmiast coś się w tobie zmienia"[9] – mówi Lynch. Cała jego twórczość filmowa dowodzi, jak bardzo jest on wrażliwy na działanie dźwięku. Słyszenie jest funkcją, od której trudno się świadomie uwolnić. Nie można zatkać uszu tak skutecznie, jak zamyka się oczy. Z powyższych przyczyn słyszenie tradycyjnie kojarzy się z nieświadomością i nieokreślonością. Niepewność tego rodzaju odbioru uaktywnia wyobraźnię, każe nam domyślać

się źródła dźwięku, a także jego przestrzennego umiejscowienia. Jednocześnie dźwięk często zdradza obecność tego, czego nie widać, pozwala więc przeczuwać niemożliwą do ukrycia prawdę. Muzyka oraz atmosfery dźwiękowe mają silny walor emocjonalny (sam reżyser docenił zwłaszcza te ostatnie). Kino Lyncha, często traktujące o podświadomości lub nienaturalnych stanach świadomości, znalazło niezastąpiony środek wyrazu w dźwięku. Za jego pomocą reżyser opisuje emocjonalność postaci. Ich lęki obrazują szumy towarzyszące im w pustych wnętrzach, ich uniesienia wyrażają się w muzyce. W potłuczonym zwierciadle filmów Lyncha zapałka płonie wydając dźwięk pochodni, a nie słyszymy ciosów zabójcy Laury Palmer. Prezentacja subiektywnego słyszenia postaci (na ogół skomplikowanych psychologicznie lub otwarcie perwersyjnych) stała się dla Lyncha powodem do przewrotności w udźwiękowieniu filmów. Przewrotność ta zaczyna się od nieadekwatności efektów synchronicznych i nienaturalnej intonacji mowy, a kończy na wymyślonych atmosferach i muzycznej kakofonii. Przesunięcie wielu elementów narracji do sfery dźwięku przy wszystkich niereali-



stycznych efektach skłania *Twin Peaks: ogniu krocz za mną* i *Zagubioną autostradę* do poetyki transu.

Lynch tworzy również poza wszelką konwencją estetyczną, operując za to gotowymi elementami popkultury, czego najjaskrawszym przykładem jest muzyka w *Dzikości serca*. Uprawiając grę konwencji, Lynch pamięta, że bardzo istotnym i usankcjonowanym przez tradycję znakiem przynależności gatunkowej filmu jest muzyka. Do ilustracji muzycznej poszczególnych scen *Dzikości serca*, *Blue Velvet* czy też *Zagubionej autostrady* używa więc na przemian tradycyjnej filmowej muzyki symfonicznej, jazzu, heavy metalu i rocka (nie należy w tym miejscu zapominać o zdolnościach Badalamentiego do imitacji różnych stylów muzycznych). Te cechy dźwiękowego stylu filmów Davida Lyncha świadczą z kolei o postmodernistycznym rozbiciu narracji, jednoczesnej wielości możliwych wizji świata, nieciągłości i konwencjonalności kina.

1 Nie należy oczywiście bagatelizować innych istotnych czynników, jak np. kompozycja i kolorystyka kadru. Jeśli w kadrze jest wiele elementów lub też są one niewyraźnie oświetlone, ujęcie będziemy uważać za krótkie dopóty, aż osiągnie ono długość, przy której będziemy zdolni ocenić, co widzieliśmy na ekranie.

2 Atmosfera to dźwiękowa scenografia, tło dźwiękowe, które nie jest muzyką. Innymi słowy: całość niemuzycznych efektów dźwiękowych niepowiązanych z konkretnymi wydarzeniami kadrowymi (atmosferą jest więc na przykład szum wiatru, dźwięk ruchu ulicznego).

3 Lynch uważa tę możliwość za dobrodziejstwo, którego mu brakowało przy realizacji kilku teledysków.

4 Realizatorem dźwięku w *Dzikości serca* był John Huck.

5 Efekty synchroniczne to dźwiękowa reprezentacja wydarzeń kadrowych (na przykład trzaśnięcie drzwi, których zamykanie jest widoczne w kadrze).

6 Artykuł zamieszczony w „The Hollywood Reporter Film & TV Music", wydanie specjalne 1990, tłumaczenie moje

7 Zgranie to połączenie w odpowiednich proporcjach poszczególnych warstw dźwiękowych filmu, podczas którego jest ustalane na przykład jak głośna jest muzyka w porównaniu z dialogami.

8 Nine Inch Nails, Rammstein, Marilyn Manson – zespoły te reprezentują charakterystyczny dla lat dziewięćdziesiątych, bogaty i wystudiowany model brzmienia.

9 Andy Klein, „The Hollywood...", dz.cyt.

Katarzyna Lenarczyk

Powyższy tekst oparty jest na pracy magisterskiej Autorki pt. *Dźwięk w filmach Davida Lyncha* pisanej pod kierunkiem dr Jagny Dankowskiej na Wydziale Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie i obronionej w 2001 roku.

Pełniejsza wersja niniejszego artykułu została po raz pierwszy opublikowana w „Kwartalniku Filmowym" nr 44 (Zima 2003). Serdecznie dziękujemy Autorce i Redakcji za możliwość przedruku i redakcji.

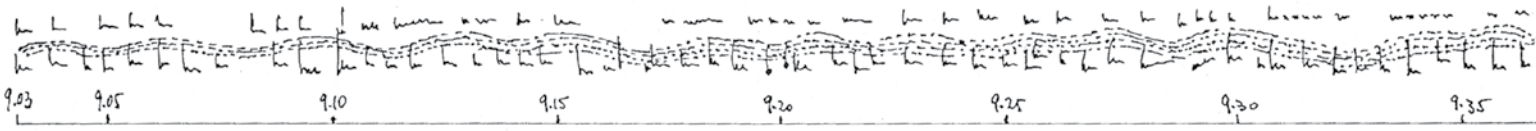
Francisco López – wywiad

Początki…

Odkąd pamiętam, dźwięk zawsze wzbudzał we mnie dreszcz. Nie tylko dźwięk, ale i ta szersza właściwość rzeczywistości, która szczególnie definiuje przestrzeń, czas i emocje Wierzę, że sposób, w jaki pracuję, jest naturalną konsekwencją intuicyjnego podejścia do dźwięku, a nie wynikiem kierunkowego wykształcenia. Dorastałem w niemuzykalnym środowisku. Przed końcem lat 70. zacząłem eksperymentować z dźwiękami otoczenia, manipulując nimi przy użyciu najprostszego i najtańszego sprzętu – magnetofonu kasetowego. Moja historia podobna jest do wielu innych, dotyczących ludzi, których wewnętrzna potrzeba i dostęp do technologii umożliwiających przetwarzanie dźwięku skłoniły do tworzenia muzyki. W tamtym czasie nie kontaktowałem się jeszcze z żadnym innym muzykiem. Stąd uważam (wbrew powszechnej opinii), że historia muzyki eksperymentalnej opiera się na wielu niezależnych liniach rozwoju, a nie na innowacji i tradycji.

Jaki wpływ miało wykształcenie biologiczne na twoją karierę muzyczną?

W moim przypadku bycie biologiem związane jest raczej z doświadczaniem rzeczywistości poprzez pracę terenową niż



z językiem nauki *sensu stricto.* Poszerzone spojrzenie na naturalne dźwięki otoczenia – w wielu wypadkach odosobnione i wzmocnione – miało olbrzymi wpływ na moje rozumienie rzeczywistości akustycznej. Jej właściwości znacząco różnią się między sobą z wielu istotnych względów muzycznych. To oczywiste, ale gdy zastosujemy ową praktykę we własnej twórczości, efekt jest fenomenalny. „Prawdziwy świat" jest najbardziej intensywnym, potężnym i obfitym źródłem oddziaływania na to, jak pojmuję i konstruuję swoją muzykę.

Jacy muzycy czy myśliciele są ci bliscy? Czy inspiruje cię coś poza światem natury?

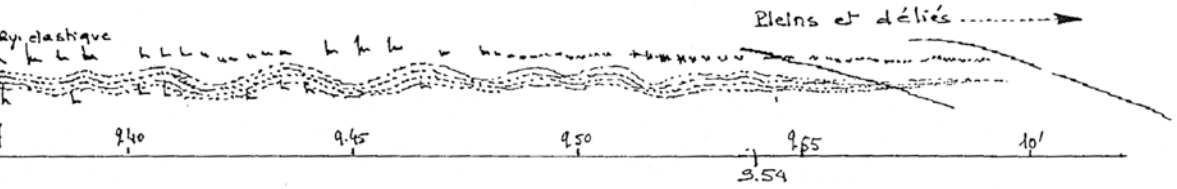
Inspirację stanowiły i nadal stanowią dla mnie różnorodne rodzaje muzyki i dźwięków. Niekoniecznie musi to oznaczać muzykę bliską mi estetycznie. Mam raczej na myśli szerokie spektrum działalności muzycznej, od tradycyjnej muzyki Bałkanów począwszy, a na Speedcore kończąc. Jeśli chodzi o myślicieli (w kontekście muzyki) – sprawa wygląda podobnie. Wskazałbym cały ich szereg od Ciorana do Feldmana czy Antheila, ale nie jestem do końca pewien, w jaki sposób fascynacja ich ideami wpłynęła na moją twórczość. Generalnie ciężko jest opisywać mnogość wpływów i ich wkład w proces tworzenia muzyki.

Czym jest absolutna muzyka konkretna? Jakie są jej założenia i jak należy rozumieć ten termin w kontekście twojej pracy?

„Muzyka absolutna" to termin ukuty przez poetów romantyzmu w XIX wieku, chcących podkreślić jej podniosły charakter jako najczystszego wyrazu sztuki, pozbawionej

konkretnego znaczenia i ograniczeń języka. Termin ten nie dotyczył estetyki określonego gatunku, lecz koncepcji muzyki uwolnionej od tekstu i narracji (z którymi związana była zazwyczaj opera i poemat symfoniczny). Idei tej nie podzielali wszyscy kompozytorzy czy muzycy. Jej żywot był zresztą bardzo krótki i później rzadko kto stawał w jej obronie. Z kolei pojęcie „muzyki konkretnej", słusznie przypisywane Pierre'owi Schaefferowi, odnosi się do fenomenologicznego uznania materii dźwiękowej jako całości, pomijającej pochodzenie dźwięku. Obie koncepcje są istotne w mojej pracy. Poszukuję takiego świata dźwięków, w którym zarówno twórca, jak i odbiorca poruszają się nieskrępowani, pozbawieni wszelkich odnośników oraz potrzeb „ekspresji", czy „komunikacji" narzucanych przez artystę. Dla mnie to najczystsza, najbardziej przekonująca forma muzyki.

Czy myślałeś o tym, by elektronicznie przekształcać lub symulować pejzaże dźwiękowe?
Szczerze mówiąc, robię to przez cały czas, stosując nieco bardziej skomplikowany proces transformacji oryginalnego field recordingu w zmyślone „rzeczywistości". Jest to nieunikniona konsekwencja odtwarzania rzeczywistości przez czerpanie z niej (rejestrowanie). Symulacja rzeczywistości za pomocą czysto elektronicznych środków nie ma dla mnie najmniejszego sensu, ponieważ uważam je – nawet dzisiaj – za zbyt prymitywne do tego celu.



Co jest naturalne w twojej działalności kulturowej? Czy czujesz napięcie między kulturą, a naturą w swojej twórczości lub w ogóle? Dlaczego tak krytykujesz mity, cywilizację, etykę, organizacje w swoich esejach?
Oczywistym jest fakt, że kultura determinuje wiele różnych aspektów rozumienia i postrzegania tak zwanej „natury". Krytykuję pewne obszary, tak jak czyni to każdy inny. To są jedynie moje prywatne opinie na temat klasycznej debaty natura *versus* kultura. Sądzę, że moje kompozycje nie przyczyniają się zbytnio do rozstrzygnięcia tej kwestii, a jedynie ją wzbogacają. Taką przynajmniej mam nadzieję.

Dlaczego swoje nagrania nazywasz muzyką (termin wyraźnie kulturowy)? Czy określenie pejzażu dźwiękowego mianem soundscape czy nagrania terenowego jako field recordingu uważasz za niewystarczające i nieadekwatne? Dlaczego?
Należałoby raczej zapytać czy soundscape lub field recording w ogóle są muzyką czy nie, co prowadzi nieuchronnie do odwiecznego pytania „Czymże jest muzyka?". Tak naprawdę to gardzę strukturalnymi i racjonalnymi definicjami muzyki, gdyż nie oddają one istoty twórczej pracy z dźwiękiem. Cioran podał jedną z najbardziej lirycznych – a przy tym istotnych i jasnych – opisów muzyki: „Pozbawiona tyranii idei muzyka zajęłaby miejsce filozofii, stając się rajem nieobjaśnialnego istnienia".

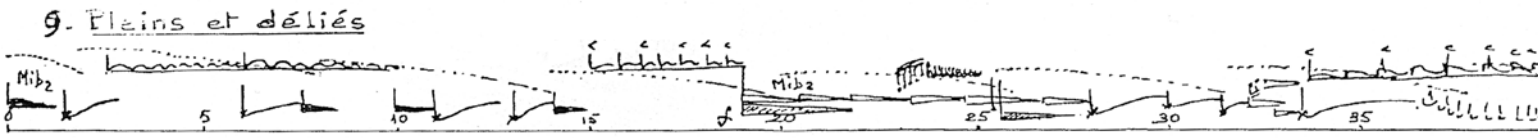
W swoich aforyzmach napisałeś, że „jeszcze bardziej istotne niż tworzenie muzyki jest jej podtrzymywanie. Dźwiękowy byt pozostaje muzyką tak długo, jak stoi za nim wola i duch"...
Muzyka jest muzyką, gdy odbiorca ma nieustającą świadomość, że to, z czym obcuje, jest muzyką. Dźwięk nie staje się nią poprzez jego zorganizowanie, jak wielu sądzi. Według tej definicji muzyka tradycyjna czy popularna przez wielu może być odbierana jako hałas.

Czy postrzegasz swoją twórczość w kategoriach estetyki pragmatystycznej (Dewey, Shusterman, Goodman), zgodnie z którą dla sztuki konstytutywna jest sama rama, w którą możemy cokolwiek włożyć, a pytanie „Co jest sztuką?" należy zastąpić pytaniem „Kiedy sztuka?"
Tak naprawdę nie ma dla mnie żadnego znaczenia, „co i kiedy" jest sztuką. O wiele bardziej interesuje mnie istota wszelkich działań (jakość, szczegół, duch, emocja).

Muzyka to nie jedyny obszar twojej aktywności twórczej. Piszesz także eseje. Mógłbyś coś więcej powiedzieć na ten temat?
Interesuje mnie refleksja nad każdą aktywnością twórczą, na poziomie filozoficznym i historycznym. W moim przypadku ma to raczej charakter namysłu *post factum* niż formy „edukacji" poprzedzającej określone doświadczenie. Poza tym zainteresowanie ideami filozoficznymi i estetycznymi tak naprawdę wynika z konsekwencji, jakie się z nimi wiążą. Zwłaszcza w sferze społecznej, gdzie decyzje podejmowane są według specyficznych kryteriów i zasad głęboko w nich zakorzenionych. W aspekcie społecznym decyzje te wpływają w końcu na możliwości i ocenę twórczej aktywności. Muszę przyznać, że (w przeciwieństwie do pracy z dźwiękiem) jestem leniwy, jeśli chodzi o pisanie esejów, prowadzenie warsztatów czy wszelkie debaty i dyskusje z moim udziałem. Uprawiam tę sztukę ze względu na możliwość refleksji i wymiany myśli. Myślę, że pisał będę dopóty, dopóki nie pochłonie mi to zbyt wiele czasu na tworzenie muzyki.

Na ile ważne w twojej działalności muzycznej są koncerty?
Występy na żywo są okazją do nadania muzyce fizycznego wymiaru w „rzeczywistej" przestrzeni, co jest przeciwieństwem pozornej przestrzeni słuchawek czy niedużych głośników. Dzielenie się muzyką (i wszystkimi tego konsekwencjami) z innymi ludźmi to dla mnie wspaniały rytuał, wobec którego czuję zarazem odpowiedzialność, i który stanowi dla mnie swoiste wyzwanie. To główne powody, dla których kocham grać. Występ na żywo wymaga zdecydowanie innej formy kreatywności niż praca w studiu. Narzuca potrzebę większej dynamiczności, a także zdolności precyzyjnej adaptacji przestrzeni. Moim zdaniem fundamentalna jest zarówno praca na żywo, jak i w studiu.

Czy w trakcie swoich koncertów realizujesz założenia „absolutnej muzyki konkretnej"?
Absolutnie! Właśnie z tego powodu nie stosuję tytułów w swojej twórczości, a publiczność zakłada zasłaniające oczy przepaski na moich koncertach. Nie narzucam żadnych elementów wizualnych.
Nad czym obecnie pracujesz? Jakie masz plany na przyszłość?

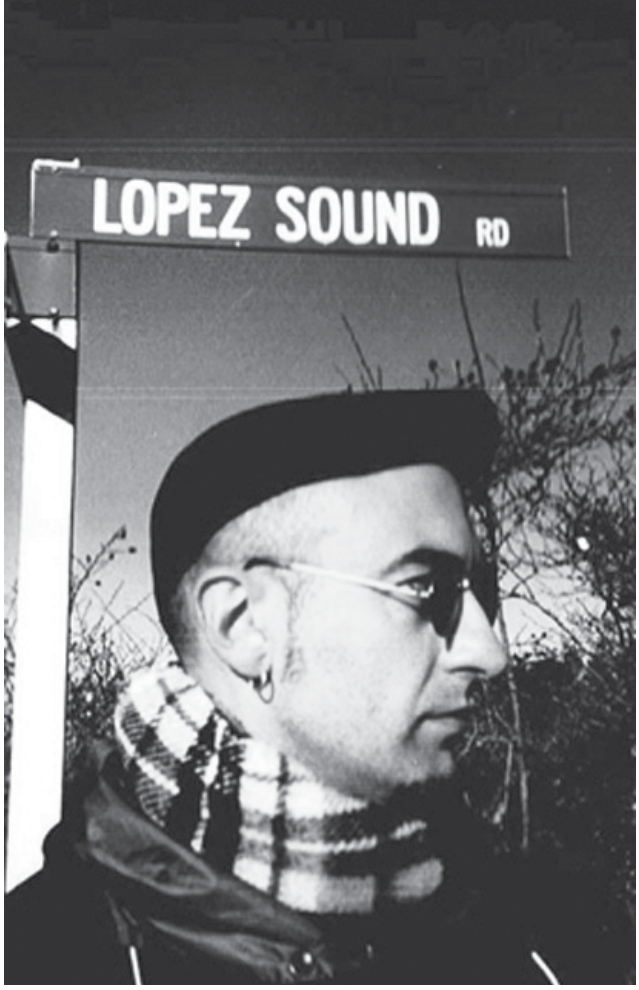


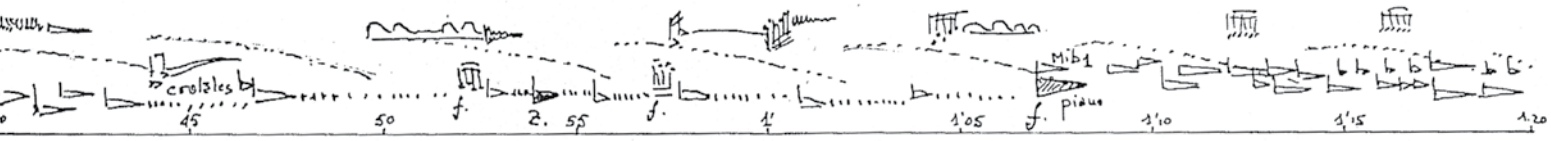
Zawsze
pracowałem nad
wieloma projektami jednocześnie, a to oznacza wiele
różnych kierunków w tym
samym czasie. Obecnie (styczeń
2007) szykuję dziesięć nowych płyt.
Pracuję także nad dwudziestoma projektami, z których część realizowana jest
we współpracy z innymi artystami. Przeprowadzam coroczne warsztaty dźwiękowe w Amazonii
oraz trwające wciąż nagrania terenowe w południowej
Afryce, Australii, Ameryce Południowej i Europie. Właśnie
ukończyłem projekt-instalację z niewidomymi w Montrealu.
Mam również zaplanowane warsztaty w Hiszpanii i Meksyku, kilka projektów kuratorskich, itd.

Wywiad przeprowadzili drogą mejlową i przetłumaczyli **Aneta Śladowska** i **Jakub Mikołajczyk** (MonotypeRec.)

przy małym udziale Jana Topolskiego

Dźwiękowa materia środowiska





La Selva jest zanurzeniem w środowisko dźwiękowe tropikalnych lasów nizin Kostaryki. Zdumiewającą naturalną siecią dźwięków, którą tworzy mnóstwo odgłosów – deszczu, wodospadów, owadów, żab, ptaków, ssaków, a nawet roślin – zarejestrowanych w ciągu jednego dnia podczas pory deszczowej. Silnym, akuzmatycznym, szerokopasmowym środowiskiem dźwiękowym o pasjonującej złożoności. A przede wszystkim *tour de force* głębokiego słuchania.

Wbrew rozpowszechnionemu w sztuce dźwiękowej trendowi oraz najbardziej typowemu podejściu w nagraniach przyrody wierzę w możliwość głębokiego, czystego, „ślepego" słuchania, wolnego (na ile to możliwe) od odniesień proceduralnych, kontekstualnych czy intencjonalnych. Uważam je za idealną formę słuchania transcendentalnego, słuchania, które nie neguje wszystkiego, co znajduje się na *zewnątrz* dźwięków, takiego natomiast, które zgłębia i afirmuje wszystko, co jest *wewnątrz* nich. Ta purystyczna, absolutna koncepcja jest próbą walki z rozproszeniem owego wewnętrznego świata.

Środowiska dźwiękowe przyrody a bioakustyka

Mówiąc o *La Selvie*, chciałbym na początku podkreślić odejście od tradycyjnej bioakustyki, będącej powszechnie przyjętą, upraszczającą interpretacją nagrań przyrody. Dyscyplina ta koncentruje się na nagrywaniu dźwięków różnych gatunków zwierząt, głównie w celu ich identyfikacji (patrz: literatura poniżej – w pozycji 1 znaleźć można krótkie omówienie

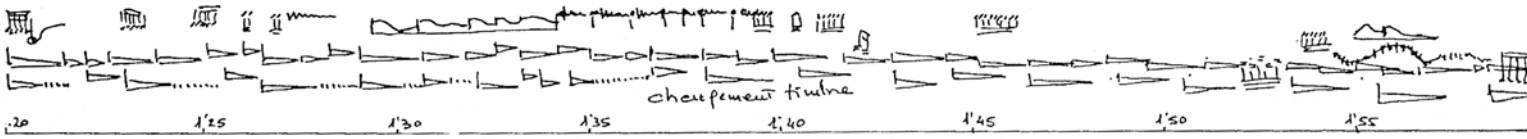
zagadnienia i przykłady analitycznego podejścia w bioakustyce). W *La Selvie* pojawiają się liczne gatunki zwierząt, spośród których wiele rozpoznano (część II), ale to nie na nich koncentrowały się procesy nagrywania i obróbki. Sposób, w jaki je przeprowadziłem, przesądza o istotnej różnicy między moim podejściem a tradycyjną bioakustyką, która – uzasadniając to względami naukowymi – na ogół izoluje głosy, śpiewy czy inne dźwięki poszczególnych zwierząt z brzmieniowego tła środowiska. Zarówno w procesie nagrywania, jak i obróbki dźwięku w bioakustyce dąży się do wyodrębniania głosów czy wręcz do zwiększania kontrastu między pierwszoplanowymi dźwiękami zwierząt a tłem.

La Selva pozbawiona jest takiej celowej dyskryminacji; dźwięki wydawane przez zwierzęta konkretnych gatunków pojawiają się obok innych towarzyszących im biotycznych i abiotycznych elementów środowiska dźwiękowego, obecnych w trakcie nagrywania. W tym sensie nie ma tu intencjonalnego, apriorycznego rozróżnienia na plan pierwszy i tło; a tylko zróżnicowanie, które powstaje nieuchronnie jako pochodna umiejscowienia mikrofonów (tak samo zresztą dzieje się w przypadku naszych uszu). Nie roszczę sobie pretensji do obiektywizmu (zobacz niżej), chcę jedynie podkreślić, że skupiałem się na środowisku dźwiękowym jako całości. Jest to jedną z przyczyn, dla których na płycie nie ma indeksu – nie chciałem bowiem, by zachęcał do punktowego słuchania koncentrującego się na odgłosach poszczególnych gatunków zwierząt czy na innych wydarzeniach dźwiękowych.

Ponadto (co ma także ścisły związek z zagadnieniem pierwszego planu i tła) za szczególnie ograniczające uważam zwyczajowe skupianie uwagi na zwierzętach jako głównych elementach dźwiękowych środowiska naturalnego. W wielu środowiskach ważną rolę odgrywają nie tylko elementy abiotyczne (deszcz, rzeki, burze, wiatr… – zobacz pozycja 2 w literaturze), ale także inny rodzaj elementu biotycznego, rzadko brany pod uwagę, a obecny w każdym niemalże środowisku: rośliny. One również są żywymi organizmami i najczęściej – a na pewno w przypadku lasu – to, co nazywamy odgłosem deszczu czy wiatru, powinniśmy raczej nazywać odgłosem liści czy gałęzi. Gdyby nasze podejście do dźwięków natury w większym stopniu skupiało się na środowisku jako całości, a nie na behawioralnych manifestacjach organizmów, które postrzegamy jako nam najbliższe, moglibyśmy zajmować się również bioakustyką roślin. Na środowisko dźwiękowe składają się ponadto nie tylko obiekty wytwarzające dźwięki, ale także te, które je przewodzą albo przekształcają. Śpiew ptaka, który słyszymy w lesie, jest w takim samym stopniu wywołany przez ptaka, jak przez drzewa czy leśną ściółkę. Jeśli naprawdę słuchamy, topografia terenu, wilgotność powietrza czy rodzaj gleby są tak samo istotne i decydujące, jak zamieszkujące w danym środowisku, wydające dźwięki zwierzęta.

Skupienie uwagi nie tylko na indywidualnych gatunkach, ale na całym środowisku, przywiodło Bernarda L. Krause'a do sformułowania „hipotezy nisz" (pozycje 3, 4 i 5), zgodnie z którą odrębne nisze słuchowe definiuje się w kategoriach pasm częstotliwości dźwięku zajmowanych przez różne gatunki. Zaletą tego podejścia, obecnego *implicite* w wielu badaniach bioakustycznych dotyczących niewielkich różnic w wokalizacji występujących pomiędzy bliskimi gatunkami zwierząt, jest, moim zdaniem, oczywiste dążenie do poszerzenia tradycyjnej, autoekologicznej (jednogatunkowej) bioakustyki w kierunku ujęcia bardziej systemowego, w którym podmiotem są grupy gatunków wytwarzających dźwięki w danym ekosystemie. Hipoteza ta mieści się w ramach bioakustyki, jako że reprezentuje podejście analityczno-dźwiękowe i, co ważniejsze, koncentruje się na biotycznych źródłach dźwięku.

Zajmując się środowiskami dźwiękowymi natury, nie stawiam sobie tego rodzaju analitycznych lub objaśniających celów; usiłuję zdecydowanie odejść od racjonalizacji i klasyfikowania słuchowych całości. Przyjmuję podejście środowiskowe nie dlatego, że jest ono bardziej „kompletne" lub „realistyczne", ale raczej z tego względu, iż pozwala na zmianę naszego postrzegania: od rozpoznawania i odróżniania poszczególnych źródeł dźwięku do zrozumienia powstającej z nich materii dźwiękowej. Nie wynika to bynajmniej z lekceważenia elementów biotycznych i abiotycznych, zwykle uznawanych za składniki środowiska, lecz z docenienia innych elementów dźwiękowych, które się w tej kategorii nie mieszczą. Z chwilą, gdy żaba wydaje odgłos, zaczyna być on odgłosem całego otoczenia.



Iluzja realizmu, czyli błędne pojmowanie „rzeczywistego"

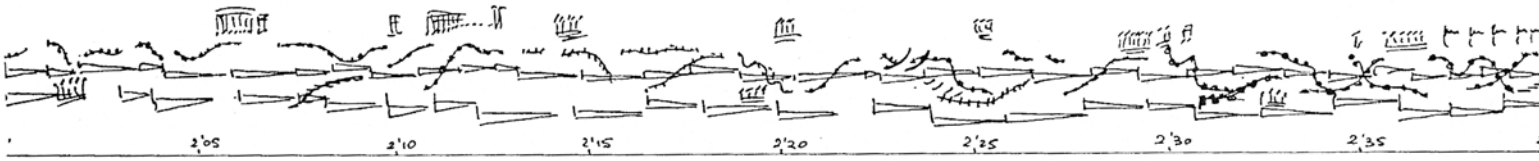
Nagrania z *La Selvy* nie były przekształcane ani poddawane żadnym dalszym procesom miksowania czy uzupełniania. Operując tradycyjnymi kategoriami, powiedzielibyśmy, że album przedstawia „czyste" środowisko dźwiękowe natury, jak piszą często producenci płyt z nagraniami przyrody. Uważam jednak, że jest to zbytnie uproszczenie, które zaciemnia szereg problemów związanych z rozumieniem rzeczywistości oraz jej odtwarzaniem na płytach.

Metodą często stosowaną w tych nagraniach przyrody, w których dąży się do osiągnięcia łatwego wrażenia naturalności, jest miksowanie różnych głosów zwierząt na tle dźwięków ich środowiska (analogicznym wizualnym odpowiednikiem takiego podejścia jest przedstawianie fikcyjnego krajobrazu wypełnionego różnymi gatunkami zwierząt zamieszkującymi wspólną, tę samą, zbytnio zagęszczoną przestrzeń). Podobnie jak tradycyjną bioakustykę (ze względu na wykluczanie), tak tę metodę sztucznego miksowania

(za masowe włączanie) można by krytykować jako „nierealistyczną" czy nawet „hiperrealistyczną". Powinniśmy się zastanowić jednak, z jakiej pozycji krytykujemy ten nieoczywisty odwrót od rzeczywistości.

Teraz, kiedy dysponujemy technologią cyfrową (ze wszystkimi idącymi za nią udoskonaleniami jakości dźwięku) tym bardziej możemy zdać sobie sprawę z tego, że podstawowymi interfejsami w naszych próbach ogarnięcia rozciągającego się wokół świata dźwięków są (i zawsze były) mikrofony, i że nie są one neutralne. Mikrofony tak różnie „słyszą", że użycie ich można już uznać za pierwszy etap przekształceń – o daleko bardziej dramatycznych konsekwencjach niż, na przykład, późniejsze ujednolicenie nagrań w studiu. Chociaż nie odejmujemy ani nie dodajemy dźwięków, nieuchronnie otrzymujemy tylko pewną wersję tego, co uważamy za rzeczywistość.

Próbuje się, co prawda, rozwiązać ten problem poprzez udoskonalanie technologii. Na przykład *ambisonics surround sound system* jest pomyślany jako metoda odtwarzania pejzaży dźwiękowych oferująca jeszcze bardziej realistyczne odczuwanie otoczenia i wrażenie „znajdowania się wewnątrz" (pozycje 6, 7). Osiągnięcie iluzji konkretnego środowiska wydaje się wspólnym celem w nagraniach



natury (pozycja 4). Choć doceniam niuanse dźwiękowe i „przestrzenność", jakich doświadczanie umożliwiają nowe wynalazki technologiczne, nie interesuje mnie „realizm". Co więcej, myślę, że konsekwencją tych metod jest hiperrealizm, gdyż owe w przemyślany sposób nagrane, wyselekcjonowane i poddane obróbce środowiska dźwiękowe, jakimi możemy się delektować, siedząc wygodnie w ulubionym fotelu, oferują wzmożone wrażenia (ze względu na jakość dźwięku i pewien rodzaj wydarzeń dźwiękowych), których pewnie nigdy nie moglibyśmy mieć w rzekomo przedstawianej „rzeczywistości." Paradoksalnie – właśnie to, co nierealistyczne, wydaje mi się w tych produkcjach najbardziej interesujące. Nie chodzi mi o to, że nagrana wersja dźwięku jest lepsza, raczej o to, iż można w ogóle nie uważać jej za *wersję*. Nawet najlepsze nagrania nie mogą zastąpić „rzeczywistego" doświadczenia. Co ważniejsze, wręcz nie powinny stawiać sobie takiego celu. Uważam, że jest to daremna próba reprodukowania świata, której efektem jest swego rodzaju towar służący wyrafinowanej rozrywce lub innym pragmatycznym celom. W swojej istocie jest ona współczesną konsekwencją tego samego sposobu myślenia, który w przeszłości doprowadził do powstania ogrodów zoologicznych.

Jeszcze jedną pozornie nieuchronną przeszkodą w odtworzeniu odbieranej słuchowo rzeczywistości jest obróbka dźwięku. Podczas gdy interfejs mikrofonów przekształca przestrzenne i materialne właściwości dźwięku, obróbka wpływa na jego wymiar czasowy. Proces ten zaczyna się już podczas nagrywania, które zawsze ma swój początek i koniec. Nowe „okna czasowe" powstają najczęściej podczas pracy nad materiałem w studiu, kiedy dla każdego fragmentu tworzy się nowy początek i koniec. Ponadto, mając do czynienia z kilkoma fragmentami nagrania, dokonuje się montażu. Jeśli w naszej pracy dźwiękowej dążymy do naturalności, który rodzaj obróbki jest bardziej „rzeczywisty"? David Dunn skrytykował ostatnio często podejmowaną podczas nagrywania natury decyzję eliminowania dźwięków wytworzonych przez człowieka. Broni on przekonania, że niewłączanie fragmentów, w których słyszymy wtargnięcia ludzkich dźwięków w środowisko naturalne (samoloty, ruch drogowy), ich nienagrywanie albo usuwanie podczas obróbki prowadzi do „fałszywego przedstawienia rzeczywistości", które „zwodzi ludzi tak, że wierzą oni, iż środowiska te nadal spełniają ich romantyczne oczekiwania." (pozycja 8)

Podzielam wprawdzie zaniepokojenie Dunna tym, co nazywa on „fotelowym ruchem ochrony środowiska", uważam jednak, że jego interpretacja, zgodnie z którą fonografia dokonuje zafałszowania, jest uproszczeniem o wiele bardziej złożonego problemu, związanego z przejściem na inną płaszczyznę poszukiwania rzeczywistości. Jesteśmy o wiele mniej bierni w rejestrowaniu i odtwarzaniu niż maszyny, które rzekomo do tego celu wynaleźliśmy. W porównaniu z mikrofonem możemy albo o wiele silniej zareagować na wtargnięcie dźwięków produkowanych przez człowieka, albo w ogóle go nie zauważyć. Dotyczy to zarówno teraźniejszości, jak i śladów, które środowisko dźwiękowe pozostawiło w naszej pamięci. Czy zawsze, kiedy nasza uwaga skupiona jest na dźwięku wydawanym przez owada, zdajemy sobie sprawę z dochodzących z oddali odgłosów ruchu ulicznego? Czy przypominając sobie radość, jaką sprawił nam odgłos deszczu w lesie, pamiętamy dobiegające nas wówczas rzadko głosy ludzi znajdujących się w pobliżu? Jeśli nie, to czy nasze doświadczenie albo to, co z niego zachowaliśmy, było fałszywe? Nawet jeśli nasza świadomość jest w stanie na pewnym poziomie objąć zarówno ruch drogowy, jak i owada, czy musimy być świadomi, że słyszymy oba źródła dźwięku, aby mówić o rzeczywistości? Ponieważ ten poziom percepcji/świadomości stanowi podstawę naszego sposobu pojmowania „rzeczywistości", nie sądzę, żeby nagranie oczyszczone z ludzkich odgłosów, nawet jeśli poddane zostało nie tylko obróbce, było mniej prawdziwe od takiego, które nie uległo tym modyfikacjom. Myślę, że w wielu przypadkach jest wręcz odwrotnie.

Nie wierzę w „obiektywne" pojmowanie rzeczywistości dźwiękowej. Ponadto, nieważne czy nagrywamy czy nie, możemy stworzyć idealną koncepcję dźwięku, ale z pewnością nie możemy „pozwolić dźwiękom być tym, czym są". Nie tylko to, że ludzie różnie słyszą, ale także wymiar czasowy naszej obecności w jakimś miejscu jest już formą obróbki. Przestrzenne, materialne i czasowe przekształcenia zachodzą niezależnie od fonografii. Nasza idea rzeczywistości dźwiękowej, nawet fantazja na jej temat, *jest* naszą rzeczywistością dźwiękową.

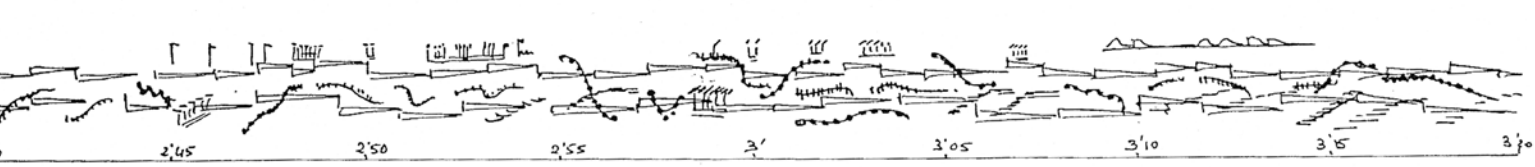
W *La Selvie* pojawiają się dźwięki wydawane przez ludzi, czego nie zamierzam ukrywać (część II), ale świadomie unikałem ich podczas nagrywania (w większości przypadków) albo usunąłem je podczas obróbki.

W kontekście powyższej dyskusji domagam się prawa do bycia „nierealistycznym". W szerszym wymiarze nie interesują mnie tego typu zagadnienia, pozostawiam je do rozstrzygnięcia każdemu słuchaczowi. Mieszkańcy La Selvy już to ocenili i uznali nagranie za „niezwykle prawdziwe."

To nie jest La Selva: materia dźwiękowa a reprezentacja

To nie jest fajka
René Magritte

To, co możesz usłyszeć na tej płycie, nie jest La Selvą, i wcale nie udaje, że nią jest. Inaczej mówiąc, *La Selva* (utwór muzyczny) nie jest reprezentacją La Selvy (rezerwatu na Kostaryce). Z pewnością album zawiera elementy, które mogą być pojmowane (albo nawet użyte) jako przedstawiające, ale podstawą stworzenia tego dzieła dźwiękowego, dla mnie będącego utworem muzycznym, była koncepcja „materii dźwiękowej", a nie jakiekolwiek podejście dokumentalne.



Większą część twórczości dotyczącej naturalnych środowisk dźwiękowych charakteryzuje pojmowanie nagrywanego materiału jako dokumentu. Nie jest niczym zaskakującym, że dokumentacja dźwiękowa środowisk naturalnych jest jedną z głównych form działalności Nature Sound Society, które regularnie organizuje warsztaty nagrywania w terenie. Za swój cel uważa ono „otworzenie słuchowego okna na miejsca, których wielu ludzi nigdy nie odwiedzi" (pozycja 9). Podobne dokumentalne podejście widoczne jest w większości nagrań z dźwiękami natury – poprzez prezentowanie opisu odpowiednich niedźwiękowych elementów albo dołączanie ich do zawartości dźwiękowej nagrania (pozycje 10–17).

W przypadku ruchu Acoustic Ecology, choć zakres jego działalności jest szerszy i większą uwagę zwraca on na opisowe właściwości samego dźwięku (zobacz na przykład pozycję 18), jego podejście w zasadzie opiera się na pojmowaniu dźwięku jako reprezentacji lub też jako elementu odsyłającego do rzeczywistości pozadźwiękowej. Czasami podejście to także „zachęca słuchaczy, aby odwiedzili przedstawione miejsce" (pozycja 19).

Znamienne jest dla mnie to, że właściwie wszystkie podejścia do nagrywania dźwięków natury tak rzadko skupiają się na samym materiale dźwiękowym, którym rzekomo się zajmują, biorąc za to pod uwagę wszelkie inne niedźwiękowe elementy doświadczenia tak udokumentowanego środowiska. W moim odczuciu dokonuje się tu paradoksalne odwrócenie, które sprowadza nagranie do roli dokumentowania czy odsyłania do konkretnej przestrzeni. Jest to podtekst nie tylko najbardziej „malowniczych" reprezentacji, ale także głosów krytycznych, które utożsamiają nagrywanie z tą uproszczoną funkcją (pozycje 8 i 20). Co więcej, owi krytycy częściowo posługują się argumentami odwołującymi się do przetrwania czy zdrowia (przez związek z naszym środowiskiem). Takie podejście uważam za przejaw obcego mi pragmatyzmu.

Bronię tutaj transcendentalnego wymiaru materii dźwiękowej *samej w sobie*. W mojej koncepcji istotą nagrywania dźwięku nie jest dokumentowanie ani przedstawianie bogatszego i ważniejszego świata. Jest nią skupienie się i dotarcie do wewnętrznego świata dźwięków. Kiedy akcentuje się przedstawieniowy/odsyłający do rzeczywistości pozadźwiękowej wymiar dźwięku, nadaje się dźwiękom ograniczone znaczenie czy cel i ich wewnętrzny świat rozprasza się. Odnoszę się wprost do pierwotnej koncepcji „objektu dźwiękowego" Pierre'a Schaeffera i jego pojęcia „ograniczonego słuchania" (pozycja 21). Wolę termin „materia" zamiast „objekt" , ponieważ lepiej, moim zdaniem, oddaje on ciągłość owych dźwiękowych całości, która stanowi istotę tych środowisk natury i jest podstawą koncepcji nieprzedstawieniowej. Podobnie wolę mówić o „głębokim" niż o „ograniczonym" słuchaniu, ponieważ ten drugi termin kojarzy się w tym kontekście z uproszczeniem.

Bogactwo materii dźwiękowej w przyrodzie jest zdumiewające, aby jednak w pełni je docenić, musimy zmierzyć się wyzwaniem głębokiego słuchania. Możemy je osiągnąć, skupiając uwagę i rozumienie nie na reprezentacji, ale na byciu. Musimy być otwarci na taką postawę. Mam nadzieję, że słuchając tej płyty, nie tylko zapragniecie znaleźć się tam, w La Selvie, ale także ze zdumieniem odkryjecie, że już tu, w *La Selvie* jesteście.

Środowiskowa akuzmatyka. Paradoks ukrytej cykady

Akuzmatyka, czyli zerwanie wizualnego związku przyczynowo-skutkowego pomiędzy źródłami dźwięku a samymi dźwiękami (pozcja 22), może pomóc w „ślepym", głębokim słuchaniu. La Selva, jak większość tropikalnych lasów deszczowych, stanowi paradygmat zjawiska, które nazwalibyśmy „akuzmatyką środowiskową".

W lesie dociera do naszych uszu bardzo dużo dźwięków, ale rzadko możemy dostrzec źródła ich wszystkich. Nie tylko dlatego, że wiele zwierząt chowa się w listowiu. Listowie także skrywa się, czyniąc dla nas niewidocznym wiele roślinnych źródeł dźwięku, wywoływanego nie tylko przez deszcz czy wiatr, ale także przez upadające liście czy gałęzie (niekiedy niemałej wielkości).

Wiele zwierząt żyje w La Selvie w tym akuzmatycznym świecie, w którym z reguły nie można zobaczyć drapieżców czy ofiar, a jedynie je usłyszeć. Tę akuzmatyczną cechę

najlepiej ilustruje jeden z najczęstszych i najbardziej charakterystycznych dźwięków La Selvy – niezwykle głośny śpiew cykad. W ciągu dnia stanowi on na pewno dźwięk najbardziej typowy, pierwszoplanowy. Można doświadczać jego zadziwiającej intensywności i bliskości; często słyszysz cykadę tuż obok siebie. Nigdy jej jednak nie widzisz.

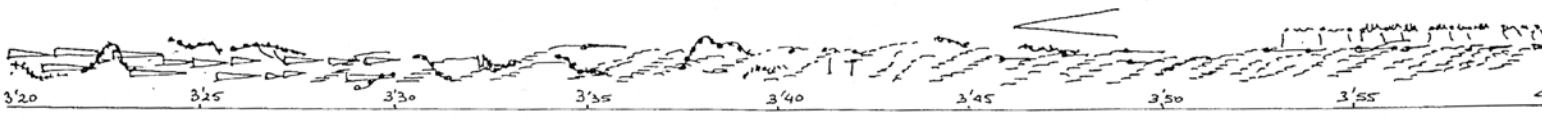
Niebukoliczny szerokopasmowy świat

Szeroko rozpowszechnione jest także pojmowanie środowisk dźwiękowych przyrody jako „cichych miejsc", spokojnych wysp w morzu pędzących i hałaśliwych ludzkich siedlisk. Ta myśl jest mottem Nature Sounds Society (pozycja 23); wyraża się też jasno w nazwie albumu *Quiet Places* produkcji Oakland Museum (pozycja 24), a także w tytule *Quiet Places Collection* Gordona Hemptona (pozycja 13–16).

Choć w pewnych warunkach dla niektórych środowisk naturalnych koncepcja ta może być prawdziwa, myślę, że prowadzi ona do ograniczonej, bukolicznej, obcej mi wizji natury. La Selva, jak wiele tropikalnych lasów deszczowych, stanowi antytezę takiego wyobrażenia. Jest ona w rzeczywistości dość hałaśliwym miejscem. Niezliczone odgłosy wody (deszcz, cieki wodne) wraz z nadzwyczajną siecią dźwięków, na którą składają się intensywne głosy owadów czy żab oraz dźwięki roślin, tworzą przejmujące szerokopasmowe środowisko dźwiękowe o pasjonującej złożoności. Tak powstające faktury dźwiękowe są bardzo skomplikowane, zaś poszczególne warstwy brzmieniowe zlewając się i ujawniając, nieustannie dodawane lub odejmowane, stają się wyzwaniem dla percepcji i dla samego pojęcia indywidualnych dźwięków.

Takie podejście na pewno pomaga poszerzyć nasze słuchowe pojmowanie natury; nie neguje ono jej spokoju, ale ogarnia więcej, jest wolne od naszego sądu i unika zbyt prostego klasyfikowania dźwięków. Z pewnością opowiadam się po stronie tych, którzy bronią „nieskazitelnej" jakości dźwięku środowisk naturalnych, ale głównie z tej przyczyny, że unikając rejestracji odgłosów, które prowadzą do dźwiękowej homogenizacji, chronimy różnorodność brzmień występujących w świecie.

W tym samym duchu popieram zachowywanie istniejących dźwięków i opowiadam się za ochroną i rozwojem różnorodności stworzonych przez człowieka środowisk dźwiękowych i urządzeń. Problem wartości, jaką przypisujemy środowiskom dźwiękowym, jest złożony i nie należy go upraszczać; w pewnych warunkach to przyroda może być postrzegana jako element zakłócający środowisko zdomi-



nowane przez dźwięki ze świata ludzi. W tym sensie moje podejście jest zarówno futurystyczne, jak ekologiczne, albo, patrząc szerzej, niezależne od tych podziałów.

Czy w przyrodzie jest muzyka? Muzyka tła i głębokie słuchanie

Uważam, że *La Selva* jest utworem muzycznym w pełnym i głębokim sensie tego słowa. Po wysłuchaniu owego albumu niektórym moje stwierdzenie wyda się dziwne, zuchwałe czy nawet aroganckie. W każdym razie oczywiste jest, że nie czuję się przywiązany do klasycznej koncepcji muzyki. Co ważniejsze, za smutne uproszczenie uważam ograniczanie się do tradycyjnego podejścia – „odnajdywania" muzyki w przyrodzie. Nie zgadzam się na wykorzystywanie przyrody w taki sposób, czyli na przykład przez poszukiwanie porządku melodycznego, porównywanie odgłosów zwierząt z dźwiękami instrumentów muzycznych albo przez „uzupełnianie" dźwięków naturalnych „muzycznymi" (pozycje 5, 25 i 26). Dla mnie wodospad jest tak samo muzyczny jak śpiew ptaka.

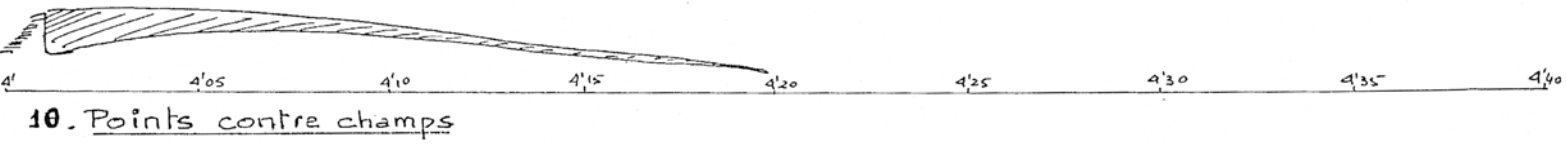
Przeciwnie, wierzę w poszerzenie i przekształcenie naszego pojmowania muzyki poprzez naturę (podobnie jak i poprzez nie-naturę rozumianą w sensie przedstawionym wyżej). Nie oznacza to uznania absolutnie wszystkich dźwięków za muzykę (ani w sensie ograniczonym, tradycyjnym, ani w uniwersalistycznej wersji Cage'a – pozycja 27); to jedynie wyraz mego głębokiego przekonania, że muzyka jest estetycznym (w najszerszym tego słowa znaczeniu) postrzeganiem/rozumieniem/koncepcją dźwięku. To nasza decyzja – subiektywna, intencjonalna, nieuniwersalna, niekoniecznie też powzięta raz na zawsze – zmienia dźwięki natury w muzykę. Nie musimy ich przetwarzać ani uzupełniać. Nie musimy też dążyć do powszechnego i trwałego uznania ich za muzykę. Staną się nią, gdy słuchając ich, odejdziemy od wszelkiego pragmatycznego, ilustracyjnego „użytku" – uważam, że mam prawo do takiego swobodnego wyboru (pozycja 28).

Obmyślając strukturę *La Selvy*, trzymałem się dobrowolnie przyjętego ograniczenia, jakim był rytm typowego dnia podczas pory deszczowej – nagrywanie zaczęło się i skończyło w nocy. Niektórzy mogą uznać to za „naturalny" sposób postępowania, ale w rzeczywistości była to decyzja „kompozycyjna".

La Selva została pomyślana i stworzona w sposób muzyczny. Moje rozumienie samej materii dźwiękowej (a nie jakakolwiek *intencja* udokumentowania miejsca) dyktowało decyzje podejmowane przy obróbce i montażu. Przedstawieniowe możliwości tego nagrania, których nie neguję, są efektem ubocznym, a nie istotną treścią *La Selvy*.

Osiągnięcie tego muzycznego stanu wymaga, według mnie, głębokiego słuchania, zanurzenia *wewnątrz* materii dźwiękowej. Traktowanie nagrań natury jako „muzycznego tła" albo jako towaru służącego relaksowi uważam za uwłaczające. Taka trywializacja, polegająca na konsumpcji i „efektach leczniczych", to jedna z najgorszych postaci pragmatyzmu.

Istnieje ważny powód, dla którego na płycie znalazł się tylko jeden utwór. W moim przekonaniu *La Selva* nie jest łatwym tłem muzycznym; jest *tour de force* transcendentalnego słuchania, które prowadzić może w wiele miejsc. Sprawdźcie sami.



Literatura:

1 René van Peer, *Nature on record. Part 1*, w: „Experimental Musical Instruments", nr 10(4), 1995, ss. 5-7.

2 René van Peer, *Nature on record. Part 2*, w: „Experimental Musical Instruments", nr 11(1), 1995, ss. 20-24.

3 Krause, *The Niche Hypothesis: a virtual symphony of animal sounds, the origins of musical expression and the health of habitats*, w: „The Soundscape Newsletter" nr 6, 1993, ss. 4-6.

4 Catherine Girardeau, *Nature sound recording and use* w: „Experimental Musical Instruments", nr 10(2), 1994, ss. 12-14.

5 Bernard L. Krause, *The Niche Hypothesis: creature vocalizations and the relationship between natura sound and music*, w: „Nature Sounds", Fall/Winter 1997, ss. 5-10.

6 Jeffrey I. Silberman, *Ambisonics: the art of 'being there'*, w: „Nature Sounds", Winter 1994-95, ss. 7-14.

7 Jeffrey I. Silberman, *Ambisonic sound technology. Part 2*, w: „Nature Sounds", Spring 1995, ss. 11-13.

8 David Dunn, *Nature, Sound Art, and the Sacred*, w: *Music from nature*, red.: David Rothenberg, „Terra Nova", nr 2(3), 1997 ss. 61-71, The MIT Press.

9 Jason Reinier, *Letter from the Chair*, w: „Nature Sounds", Fall/Winter 1997, ss. 2-4.

10 Douglas Quin, *For Paul Panhuysen. On his 60th birthday, August 21, 1994*, w: „Experimental Musical Instruments", nr 10(2), 1994, ss. 14-15.

Fountain (CD). Nature Recordings, 1992.

14 Gordon Hempton, *Asia. Misty Isle* (CD). Nature Recordings, 1992.

15 Gordon Hempton, *Australia. Dawn across the outback* (CD). Nature Recordings, 1995.

16 Gordon Hempton, *North America. Winds across the continent* (CD). Nature Recordings, 1992. Chris Watson, *Stepping into the Dark* (CD). Touch, 1997.

17 Justin Winkler, *Listening to the Desert*, w: „The Soundscape Newsletter", nr 6, 1993, s. 8

18 Hildegard Westerkamp, *Beneath the Forest Floor*, w: „The Soundscape Newsletter", nr 3, 1992, s. 5.

19 R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*. University of Pennsylvania Press, 1980.

20 Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil, 1966.

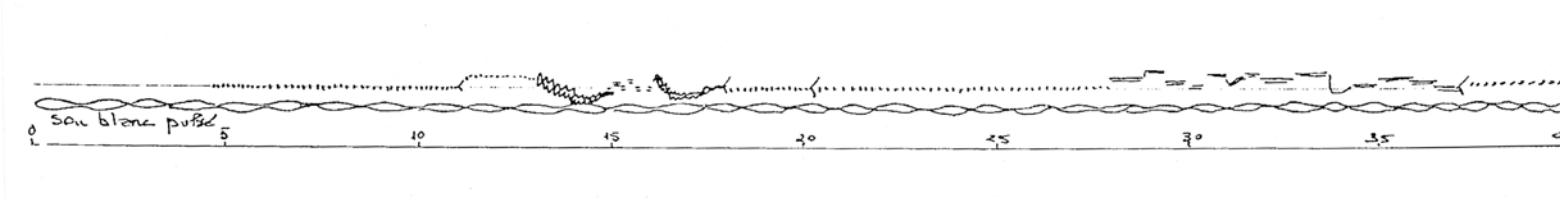
21 Michel Chion, *L'Art des sons fixés*. Éditions Metamkine/Nota Bene/Sono-Concept, 1991.

22 P. Matzner, (1994) *Letter from Paul*, w: „Nature Sounds", Winter 1993-94, s. 3.

23 *Quiet Places. A Sound Walk Across Natural California*. The Oakland Museum, The California Library of Natura Sounds, 1992.

24 Priscilla McLean & Barton McLean,*The McLean Mix Muses upon the Ultimate Instrument*, w: „Experimental Musical Instruments", nr 10(1), 1997 ss. 20-23.

25 David Rothenberg, red., *Music from nature* (CD). Terra Nova, 2(3), The MIT Press, 1997.



11 Douglas Quin, *Sound Recording Adventures in Antarctica (1): a Morning with the Emperors*, w: „Nature Sounds", Spring 1997, ss. 11-16.

12 Douglas Quin, *Sound Recording Adventures in Antarctica (2): Sounds from Antarctic Glaciers & Rock*, w: „Nature Sounds", Fall/Winter 1997, ss. 10-13.

13 Gordon Hempton, *Africa. Desert Solitude at Bushman*

26 Fransisco López, *Cagean philosophy: a devious version of the classical procedura paradigm*, (manuskrypt)

27 Fransisco López, *Schizophonia vs. l'object sonore: soundscapes and artistic freedom*. w: *Soundscape design. Klangwelten Hörzeichen*. Hans U. Werner und die Insertionisten, Akroama, 1997

Francisco López, 1998

Tłumaczenie: **Maria Matuszkiewicz**

Komentarz do płyty *La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest* (*La Selva. Środowiska dźwiękowe z neotropikalnego lasu deszczowego*) – produkcja: V2, Holandia.

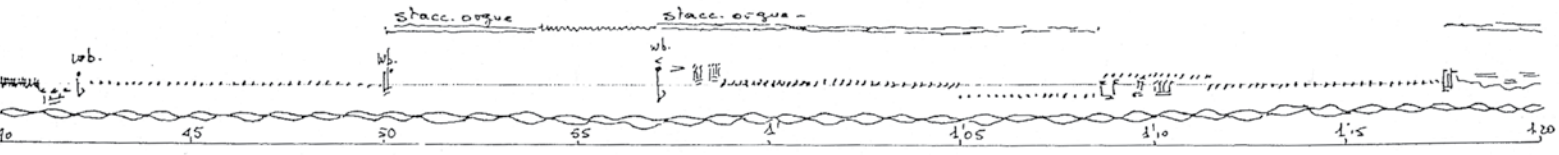
Ontologia muzyki konkretnej

I. Muzyka konkretna ciągle istnieje

Słowo „konkretny" powraca, pojęcie „muzyka konkretna" na nowo staje do dyspozycji, świeże, niezużyte. Pojęcie, można by sądzić, stare tak jak sam rodzaj, który określa. Zobaczymy jednak, że nic podobnego nie ma miejsca, że postawa konkretna, zbyt szokująca dla muzyków tradycyjnych, nierozumiana przez większość adeptów muzyki, a w konsekwencji przez nich odrzucana, pozostaje ciągle jeszcze nieodkryta.

Nie kto inny, jak sam Pierre Schaeffer, twórca muzyki konkretnej, osobiście zanegował stworzony przez siebie termin pod koniec lat 50., proponując inny, mniej precyzyjny i jeszcze bardziej efemeryczny – „muzyka eksperymentalna". Ale później w 1967 na okładce książki z serii *Que Sais-je* poświęconej temu gatunkowi, napisał właśnie „muzyka konkretna". Od tego czasu pojęcie to przeszło szczególną drogę, stawiając czoła problemom kompozycji. Stało się wówczas bardziej niż kiedykolwiek aktualne i prowokujące. Czym są zresztą liczne znane nam dzieła elektroakustyczne, jeśli nie właśnie ową nieznaną muzyką konkretną?

Budząc tę śpiącą królewnę, nie chodzi nam bynajmniej o to, aby wynosić ją na piedestał […]. Chcemy jedynie pokazać, że dusza (o ile ona ją ma) – dusza muzyki akuzmatycznej, „elektroakustycznej" czy jakkolwiek inaczej by ją nazwać – jest



ponad maszynami i urządzeniami, do których chciałoby się ją obecnie zredukować. Jest odrębnym, odmiennym, można powiedzieć, konkretnym aktem kompozytora.

W przeglądzie „Polyphonie" znajdujemy, datowaną na grudzień 1949, pierwszą wydaną drukiem definicję muzyki konkretnej: „do zwykłej muzyki stosujemy […] kwalifikator abstrakcyjny, w taki sposób, że jest ona najpierw poczęta z ducha, potem teoretycznie zanotowana, w końcu zrealizowana przez wykonawcę na instrumencie. Nazwaliśmy więc naszą muzykę »konkretną«, ponieważ ustanowiona ona została na bazie wcześniej istniejących elementów, z dowolnie wybranego materiału sonorystycznego, takiego jak hałas czy muzyka w rozumieniu tradycyjnym, następnie uporządkowana na drodze eksperymentalnej za pomocą montażu, czego skutkiem jest realizacja kompozycji bez pomocy notacji muzycznej, której nie można tu zastosować." [Por. też Włodzimierz Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2002, PWM, s. 23 – przyp. tłum.]

Jeśli wierzyć ponownie zredagowanemu dla publikacji *Journal de la musique concrète*, termin „concret" przyszedł Schaefferowi na myśl w kwietniu 1949, w momencie gdy był już po pierwszych eksperymentach: „Te kompozycje dźwiękowe z materiału sonorystycznego powinny, moim zdaniem, nosić nazwę muzyki konkretnej, co pozwala dobrze podkreślić zależność, w jakiej się znajdujemy. Nie mamy tu już bowiem do czynienia z abstrakcją brzmieniową, lecz z konkretnymi dźwiękami postrzeganymi całościowo, jako niepodzielne obiekty, z których nie da się wyodrębnić takiego czy innego elementu dzieła muzycznego."

zawsze dźwięk

Muzyka konkretna nie jest muzyką konkretnych dźwięków

Od razu stwierdzamy, że te podstawowe definicje nie wiążą się z zagadnieniem takiego czy innego źródła dźwiękowego, czy jakiegoś priorytetu przypisanego „konkretnym" dźwiękom. „Konkretne" znaczy tutaj „dźwięki uchwycone mikrofonem", co faktycznie obejmuje wszystkie możliwe dźwięki, także dźwięki elektroniczne, gdy są emitowane w powietrzu.

Ta pierwsza definicja wcale nie wyklucza dźwięków „syntetycznych". Po pierwsze, ponieważ dosłownie rozumiana muzyka elektroniczna, mimo iż zwiastowana w wielu eksperymentach, oficjalnie się jeszcze nie narodziła (trzeba będzie czekać do roku 1950), po drugie, gdyż jest to *procedura*, którą definiuje Schaeffer – przechodzenie od istniejącego, nagranego, niezanotowanego dźwięku w stronę muzycznego abstraktu. Istotnie, muzyka konkretna początkowo angażuje wszystkie możliwe źródła, włączając nagrane klasyczne instrumenty (dominujące w wielu dziełach), ale też, na miarę możliwości osiągalnego w owym czasie sprzętu, dźwięki elektroniczne, jak w przypadku czwartej części *Musique sans titre* (*Muzyka bez tytułu*) Pierre'a Henry'ego z 1950 roku. Dopiero później kompozytorzy zwani konkretnymi zaczną uważać za swój znak rozpoznawczy szczególny sposób wykorzystania dźwięków „akustycznych" (w opozycji do elektronicznych), wprowadzając niechcący nieporozumienie.

Oto, na przykład, co wyszło spod pióra komentatora nie bardziej niechętnego niż inni w *Dictionnaire de la musique contemporaine* wydanym w 1970 roku: „muzyka konkretna nosi swą nazwę nie z przyczyn estetycznych, ale z powodu konkretnego źródła, z powodu użytych dźwięków. […] W pierwszym swym stadium dąży ona do ustanowienia słownika nowych dźwięków uzyskanych poprzez nagrywanie konkretnych dźwięków i hałasów (dźwięki instrumentów muzyki tradycyjnej, ale także z życia wzięte, takie jak odgłos motoru, startującego samolotu, korka od szampana, młota pneumatycznego itp.)."

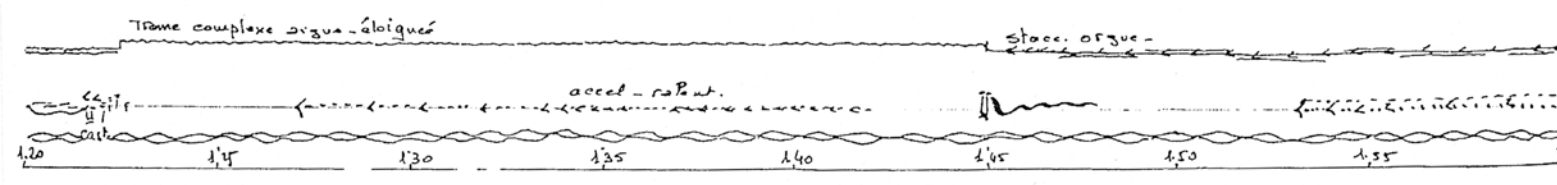
Trzeba przyznać, że przykłady dźwięków „z życia wziętych" podane przez Claude'a Rostanda są całkowicie abstrakcyjne (żaden utwór konkretny z czasów pionierskich, ich nie używał). Jednakże przykłady te podtrzymują mimowolnie mało istotną dla muzyki konkretnej ideę, redukując ją wciąż banalnie do „źródeł dźwiękowych".

W 1975 roku Pierre Schaeffer w wywiadzie radiowym zmusił się, aby postawić kropkę nad i: „Słowo »concret« nie odnosiło się do źródła […]. Miało znaczyć, że bierze się dźwięk w całości, wraz ze wszystkimi jego cechami. Tak pojmowany dźwięk konkretny to na przykład dźwięk skrzypiec, ale postrzegany wraz ze wszystkimi swoimi subtelnymi właściwościami, a nie zredukowany do dających się zanotować w partyturze abstrakcyjnych wartości. […] Zauważyłem, że używa się w zupełnie inny sposób słów, które wybraliśmy dla konkretnego zastosowania. […] i że termin »concret« został szybko związany z ideą »brzmienia rondli«. Według mojego zamysłu termin ten miał obejmować wszystkie dźwięki odnosząc się nie tylko do nut w partyturze, ale do wszystkich ich cech".

Muzyka konkretna mierzy się z anegdotą

Czyż to nie sam Schaeffer w duchu prowokacji, zresztą zabawnej – godnej Satiego – przyjął ów kłopotliwy rondel do inwentarza muzyki konkretnej? Czyż to nie on w 1948 roku ochrzcił dzieło niezawierające żadnego pochodzącego od rondla dźwięku imieniem *Étude aux casseroles* (*Etiuda na rondle*)? Albo *Étude aux chemins de fer* (*Etiuda na kolej*) z tego samego roku, utwór, którego założeniem było odwrócenie uwagi od słuchania narracyjnego, anegdotycznego i skierowanie jej na słuchanie rytmów? […]

Bogactwo tej muzyki zawiera się, naszym zdaniem, w jej niejednoznaczności wobec kwestii anegdoty. Muzyka konkretna raz się od niej odcina, a raz zbliża. Czyż sztuka, która ucieka się do przyczyn materialnych, nie muzycznych, do fenomenu brzmienia wszelkiego rodzaju przedmiotów, musi ukrywać owo nowe źródło? Albo przeciwnie, czy musi się nim afiszować, jak „muzyka anegdotyczna" w pewnych utworach Ferrariego?



Historia nurtu konkretnego pokazuje, że nie skłaniał się on radykalnie w którymkolwiek kierunku, ciągle raczej oscylował między nimi. Sztandarowe dzieła gatunku – *Les Espaces inhabitables* (*Przestrzenie niemieszkalne*, 1967) Bayle'a, *Hétérozygote* (1963) Ferrariego, *Hymnen* (1968) Stockhausena ani nawet *Capture éphémère* (*Krótkotrwałe uwięzienie*, 1969) Parmegianiego – nie są tak naprawdę od początku do końca narracyjne ani abstrakcyjne, ale mieszczą się w całej palecie barw i odcieni.

Dźwięki najbardziej „realistyczne" nie opowiadają historii swojego powstania

Niejednoznaczność potęguje się poprzez fakt, że muzyka zwana anegdotyczną albo narracyjną (pewne utwory Ferrariego, ale także Lejeune'a, Savoureta, Bayle'a, Henry'ego, Barrière'a, Boeswillwalda, Chiona) daleka jest od opowiadania historii swojego powstawania, wbrew temu, co wielu sobie wyobraża. Łatwo jest stworzyć coś, weźmy dzieje wyimaginowanego żelastwa – ruszanie pociągu, przyspieszenie, wykolejenie, używając małego obiektu dźwiękowego, którym manipuluje się przed mikrofonem, co da efekt dźwiękowy jak w kinie. Ale i na odwrót, łatwo użyć dźwięków dla celów abstrakcyjnych, niemających odniesienia do samego źródła, używając autentycznych odgłosów pociągu, bez żadnej manipulacji. Poprzez sam fakt, że źródło jest niewidoczne, brzmienia stają się nierozpoznawalne. Rzadko zdarza się, poza pojedynczymi

przypadkami, aby dźwięki zwane „realnymi" raz odcięte od źródła ujawniały swoje pochodzenie.

Żaden choć trochę konsekwentny kompozytor biorąc się za muzykę konkretną, nie uniknie tych problemów. Każdy ze znaczących twórców gatunku na swój sposób mierzy się z licznymi możliwościami, stając przed dźwiękiem anegdotycznym jak i nie-narracyjnym. Swoimi próbami wytyczają oni granice tej muzyki, nie powodując jednak podziałów.

W scenariuszu filmowym można rozróżnić etapy powstawania filmu, ale pytanie o muzykę konkretną „narracyjną" czy „opisową" nie powinno być mylone z pytaniem o realne źródła dźwiękowe. Jest to pułapka, w którą niestety często wpadają kompozytorzy uczestniczący lub towarzyszący tworzeniu dźwięku – bardziej narażeni niż słuchacze.

Muzyka konkretna dużo częściej wykorzystuje dźwięki dla niej stworzone niż dźwięki zapożyczone

Inny stereotyp, który pojawił się już przy narodzinach tej muzyki mówił o „kolażu istniejących wcześniej elementów", minimalizując, a nawet zaciemniając i ukrywając całkiem znaczącą część procesu tworzenia.

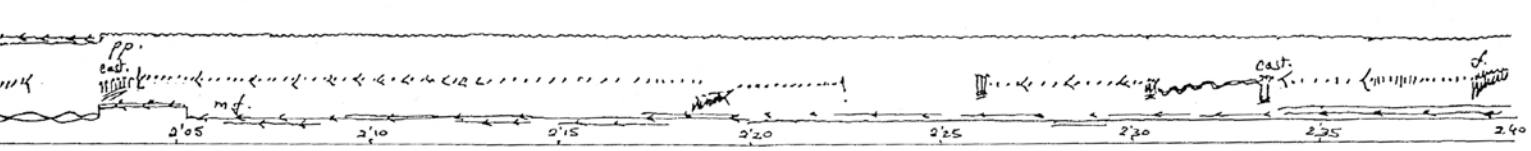
wierzy, że film jest od początku do końca zapisem gry jak w sztuce teatralnej.

W muzyce konkretnej także istnieje etap „kręcenia", ale odbywa się on w samotności, przy udziale dwóch czy trzech osób – realizatora nagrywającego dźwięk i wykonawcy – wokalisty lub instrumentalisty.

W nauczaniu muzyki elektroakustycznej mało należytej uwagi poświęca się technice nagrania początkowego, pierwotnego dźwięku (początkowego, ponieważ postrzegamy go w tej muzyce dalej; tworzenie dźwięku nie jest bowiem etapem dającym się zlokalizować w procesie komponowania, ale ma miejsce aż do zakończenia dzieła). To *tworzenie dźwięku* pozostaje wstydliwą i skrywaną stroną muzyki konkretnej, ujawnioną dopiero w momencie, gdy w grę zaczęły wchodzić kosztowne urządzenia. […]

W muzyce konkretnej każdy dźwięk jest potencjalnie obrazowy

Jeśli wszystkie te idee zmierzają w kierunku muzyki konkretnej, to z powodu samego założenia: postulatu niewidoczności źródła. W gruncie rzeczy sprzyja ona najgorszym podejrzeniom. Gdzie nic nie widać albo nawet nie ma czego



Jeszcze dzisiaj dla słuchających „muzyki na taśmę", najbardziej niejasna pozostaje granica pomiędzy oryginalną *produkcją* przypisaną kompozytorowi i *reprodukcją* tego co realne, uchwycone „z życia". Jeśli coś wzbudza wątpliwość, słuchacz dochodzi do wniosku, że to reprodukcja. Najmniejszy ślad rozpoznawalnego dźwięku, a już dochodzi do wniosku, że ma do czynienia z kolażem, nawet jeśli dzieło zawiera tylko kilka dźwięków wprost „z życia wziętych".

I znowu pojawia się pytanie: kto wprowadził to nieszczęsne wyrażenie „kolaż istniejących wcześniej elementów"? Schaeffer w cytowanej wcześniej definicji chciał powiedzieć jedynie, że istniejące wcześniej dźwięki wykorzystane były w samym procesie, podczas montażu, a nie w samym utworze, jak to niektórzy zrozumieli. W większości przypadków dźwięki te zostały stworzone dla utworu dzięki staraniom samego kompozytora. i nawet w słynnej *Étude aux chemins de fer* dźwięki nie pochodziły z żadnej płytoteki efektów, a odgłosy kół i gwizdy pociągu zostały wytworzone dzięki uprzejmości kolejarzy, na prośbę kompozytora.

Tworzenie dźwięku to nierozpoznana strona muzyki konkretnej

Jeśli nie przywołuje się nigdy przykładu kina jako sztuki montażu „istniejących wcześniej elementów", to dlatego, że wszystkim znana jest zasadnicza rola uchwyconego obrazu. Inaczej jest jednak z elementami dopełniającymi samo kręcenie – montażem, udźwiękowieniem, miksowaniem. Pozostają one poza wzrokiem publiczności, która ciągle

oglądać, jak to jest z dźwiękiem syntetycznym czy powstałym w wyniku manipulacji na „paśmie" konkretnym, słuchacz sądzi, że coś się przed nim ukrywa. Odwrócony w czasie dźwięk fortepianu nie odpowiada w swojej logice czemuś, co byłoby możliwe do pokazania, tak jak puszczony od końca film. W sytuacji akuzmatycznej wszystko odsyła do pytania o realne lub wyobrażone źródło. Dźwięk skrzypiec, którego nikt na klasycznym koncercie nie odbierze jako dźwięku obrazowego, staje się w muzyce konkretnej… obrazem skrzypiec. […] Można pokusić się o „ukrycie" źródła poprzez manipulacje, ale ich rezultatem są inne dźwięki, które same powstały z nowych źródeł – wyobrażonych, chociaż także istniejących. Bardziej natchnieni są kompozytorzy, którzy, jak to powiedział David Rissin, zrozumieli, że trzeba „przejść przez lustro, które odbija obraz źródła dźwięku"

Kiedy pojęcie „muzyka konkretna" zmieniło sens…

Prawdopodobnie z powodu wielu nieporozumień, które uczyniły muzykę konkretną muzyką „rzeczy znalezionych", pochodzącą z trywialnych źródeł, około 1958 roku Pierre Schaeffer zrezygnował z tego terminu. Ale prymitywna definicja przeszła już do rodzącej się opozycji (począwszy od lat 1953–54) między francuską muzyką konkretną a niemiecką muzyką elektroniczną. Dwie tendencje, które różniły się przede wszystkim sposobami produkcji, zwane przez jednych „naukowymi", a przez drugich konkretnym „empiryzmem". Nadaremno zadawano pytanie o źródła dźwiękowe. Dla jednych bardziej bogate są dźwięki mikrofonowe,

które jednak w mniejszym stopniu dają się kontrolować, zaś dla drugich dźwięki syntetyczne (z generatorów), mające tyle samo wad co zalet. Faktycznie w tamtym czasie dźwięki elektroniczne były bardziej niewdzięczne niż dzisiaj i dawały kompozytorowi tylko złudzenie kontroli, panowania nad materiałem. […]

Próbując dojść do różnicy w wytwarzaniu dźwięki konkretne dały się po prostu złapać w pułapkę rozpowszechniając ideę, według której w tej muzyce istnieje bezpośredni ilościowy związek między użytymi środkami i jakością rezultatu. Można było sądzić, że wystarczyło doskonalić środki syntezy, aby muzyka elektroniczna mogła równać się pod względem jakości dźwięku z muzyką konkretną, od której, jak sądzono, była już wyżej, jeśli chodzi o stopień opanowania materiału.

Stworzenie pojęcia „muzyka elektroakustyczna" pozwala wierzyć w syntezę

Począwszy od chwili, gdy przeciwstawianie tych dwóch nurtów oznaczało spór o środki, całkiem logicznym następstwem było rewolucyjne działanie pierwszych dzieł, w których spotkały się dźwięki konkretne i elektroniczne, jak w *Gesang der Jünglinge* (*Śpiewie młodzianków*) Stockhausena. Zaczęto więc (kto?) wyodrębniać muzykę elektroakustyczną jako gatunek wywodzący się z nurtu konkretnego i elektronicznego. Uważana za syntezę tych dwóch prądów nie była ona jednak syntezą czegokolwiek. W grę nie wchodziły więc wybory estetyczne, tylko kwestia wzbogacenia źródeł.

Jednak „muzyka elektroakustyczna" narodziła się, zaś termin, patrząc na historię gatunku konkretnego i elektronicznego, połączył i zebrał w swojej pobłażliwej neutralności wszelkiego rodzaju muzykę wykorzystującą elektryczność, nagranie dźwiękowe, syntezę, taśmę magnetyczną, instrumenty elektroniczne itd. Nasze własne prace muzykograficzne zwróciły się ku temu eklektyzmowi. Teraz jednak czuje się potrzebę powrotu do definicji bardziej zamkniętej, ośmielmy się powiedzieć, sekciarskiej.

Dlatego też z radością powitano, mimo że nieco ezoteryczne, pojęcie *muzyka akuzmatyczna*, zaproponowane przez François Bayle'a. Pozwala ono zebrać na nowo to wszystko, co zgadza się z koncepcją „konkretną", ignorując pokrewieństwa i mało istotne różnice oparte jedynie na kryterium środków technicznych.

Oczywista powierzchowność terminu „elektroakustyka" rzuciła w gruncie rzeczy cień na niekompatybilność tych postaw. Ich sprzeczności nie wyeliminowało samo pojęcie, została po prostu ukryta, niesformułowana. Zawsze jednak istniały dwa bieguny, dwie postawy – tych, którzy interesują się dźwiękiem, jego najdrobniejszymi cechami, i tych, dla których zarejestrowany, dany do dyspozycji dźwięk pozostaje dowolną transkrypcją powstałego wcześniej, prawie nieweryfikowanego pomysłu.

W późnych latach 50. pojawiły się przesłanki, że postawa konkretna możliwa jest w połączeniu z dźwiękami elektronicznymi (*Investigations* Pierre'a Henry'ego). Ustalmy więc, w czym zawierała się ta „postawa konkretna" (jeśli naprawdę nie definiowała się poprzez źródła dźwiękowe i specyficzne urządzenia) oraz dlaczego muzyka akuzmatyczna, obejmująca przede wszystkim źródła, aparaty i techniki, których nie mogli sobie wyobrazić pionierzy muzyki konkretnej, może wciąż inspirować się postawą konkretną, która była całkowicie różna od tej dominującej w kompozycji instrumentalnej.

II. Dziesięć przykazań muzyki konkretnej

1 **Kompozytor konkretny porusza się pomiędzy „komponowaniem" i „słuchaniem".** Przede wszystkim kompozytor konkretny to ten, który pracuje z dźwiękami, nie z zapisanymi znakami, jest ciągle pomiędzy „komponowaniem" i „słuchaniem". Jak podkreślał Pierre Schaeffer, to drugie działanie jest najtrudniejsze.

2 **Kompozytor konkretny jest autorem dźwięków, na których pracuje.** Kompozytor konkretny to także ten, który pracując nad zapisanym, nagranym dźwiękiem, jest świadomy swojej odpowiedzialności jako *autora* dźwięków z wszystkimi ich najdrobniejszymi właściwościami – zarówno jeśli w całości je stworzył, jak i wtedy, gdy zaczerpnął je z rzeczywistości mniej lub bardziej przez siebie stymulowanej. Kompozytor przejmuje władzę nad nimi poprzez montaż, umieszczając je w danym kontekście, lub przez sam swój wybór spośród miliardów możliwości. Przekształcając tę czułą substancję dźwiękową, której jest autorem, kompozytor konkretny pozostaje wrażliwy na to, co owa substancja może mu przekazać. Jest otwarty na przyjęcie wszystkich cech dźwięku niedających się jeszcze nikomu prócz niego wychwycić. Z owych cech wyłoni nowe walory muzyczne, które ukaże słuchaczom w skończonym dziele.

3 **Kompozytor konkretny bardzo dobrze rozróżnia dźwięk od źródła dźwiękowego.** Nie myli dźwięku z jego źródłem. Nie wraca do miejsca, z którego pochodzi dźwięk, ponieważ pożegnał się z realnym istnieniem źródła i wie przede wszystkim, że odcięcie dźwięku od niego jest podstawowym aktem muzyki konkretnej. Pomaga ono zrozumieć, że w pewnych wypadkach istnieją źródła wyobrażone albo w ogóle ich nie ma. (Przez „źródło" trzeba tu rozumieć nie tylko same przedmioty czy urządzenia, ale też historię techniki zapisu dźwięku, który słyszymy w ukończonym dziele).

4 **Pole działania kompozytora konkretnego: nagrany dźwięk.** Konkretne cechy dźwięku, mimo wielkiej pracy już wykonanej przez Schaeffera czy Bayle'a, nie są

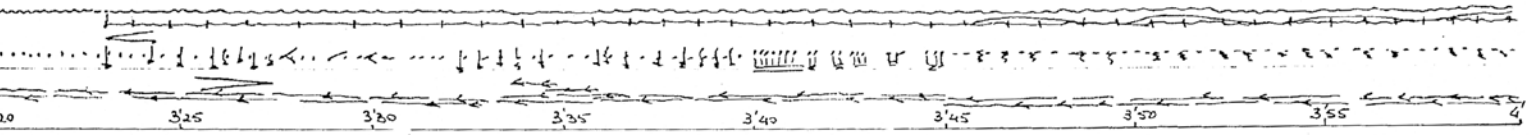
dziś jeszcze całkowicie sklasyfikowane. Cechy te mogą być (i na ogół są) równie kruchej i szczególnej natury, jak dotknięcie pędzla – nie daje się ich skonkretyzować za pomocą partytury. Kompozytor konkretny uznaje muzykę instrumentalną wyłącznie jako muzykę przybliżoną – nie odnajduje się on w typie przybliżenia, którego potrzebowała muzyka klasyczna, aby ustanowić się i rozwinąć do takiego stopnia wyrafinowania, jakim jest władanie wysokościami czy harmoniami. Ale co powiedzieć o współczesnych dziełach instrumentalnych, które powołują się, jak muzyka konkretna, na „studium dźwięku"?
Nie ma nic bardziej obcego, dziwnego dla kompozytora konkretnego niż współczesne partytury naszpikowane zapisami przeznaczonymi dla wykonawcy, w stylu „wziąć miotłę i pocierać nią werbel jednocześnie okręcając", ponieważ z własnego doświadczenia wie on, że dany gest może przed mikrofonem i magnetofonem oddać „bezpośrednio" dźwięki zupełnie różne, nie tylko ze względu na osobowość instrumentalisty, ale także samego egzemplarza używanego instrumentu. Dźwięki mogą się różnić w przebiegu samego gestu, milimetr po milimetrze, milisekunda po milisekundzie... Nie da się „uchwycić" takiego zjawiska bez rejestracji brzmienia.

Partytura jest więc dla kompozytora konkretnego symbolem braku precyzji. Zapisywanie muzyki wydaje mu się taką samą niewłaściwością, jak dostarczenie przez malarza dzieła w formie konturów do kolorowania, gdzie numerami oznaczone są pola, w których ma się znaleźć kolor żółty, niebieski... Według naszej wiedzy Ivo Malec jest jednym z niewielu kompozytorów, którzy poważnie zajmowali się niedopowiedzeniami prawdziwej muzyki konkretnej. Ale jest oczywiste, że muzyka konkretna wypracowana w najlepszych nawet warunkach, z największą starannością i rygorem ma także swoje sfery „przybliżone" – przybliżone niedopowiedzenia, które będą się powoli redukowały, tak jak muzyka tradycyjna przez wieki likwidowała swoje niedopowiedzenia. François Bayle powiedział na ten temat: „Jest wielu takich w muzyce współczesnej, którzy dokładnie osądzają, którzy chcą, aby wszystko było precyzyjne [...] jednak są rzeczy konkretyzujące się stopniowo i musi minąć wystarczająco dużo czasu, zanim zostanie osiągnięty dany stopień dokładności. [...] Żyjemy w epoce, w której często musimy stosować przybliżenia, co nie oznacza zupełnej dowolności. Oznacza to, że trzeba znaleźć stosowną dokładność – pominąć czasem fragment pauzy [...] aby uchwycić momenty bardziej istotne, bardziej subtelne." [...]

5 Kompozytor konkretny nie daje się zwieść słowom „materiał" i „manipulacja": dla niego każdy dźwięk, który narodził się z innego, jest nowym dźwiękiem.
Próbuje się postrzegać zarejestrowany dźwięk jako „materiał". Jednak kompozytor konkretny powinien wystrzegać się go jako pułapki polegającej na tym (co miało już miejsce w historii), że dzieło jest tylko rozwinięciem początkowego „zawiązku dźwiękowego". i tutaj dotykamy zasadniczego zagadnienia, co do którego nasze zdanie nie zgadza się z poglądami wielu praktykujących muzykę konkretną...

Samo wyrażenie „materiał dźwiękowy" może narzucać ideę istnienia elementu początkowego (dźwięku wyjściowego – mikrofonowego albo powstałego z podłączenia do systemu syntezy) jako wymagającego oczyszczenia minerału, który jednak byłby esencją przyszłego dzieła. Tymczasem najważniejsza jest właśnie podatność materiału dźwiękowego na dowolną deformację, możliwość jego rozerwania i zbudowania tożsamości ostatecznego dźwięku z wysnutego fragmentu.

Główny grzech muzyki konkretnej polega na zatrzymaniu uwagi na dźwięku wyjściowym, na próbie traktowania go jako rodzaju gwarancji spójności przyszłego dzieła (zob. prace Alaina Savoureta). Dla kompozytora konkretnego *każdy dźwięk narodzony z innego musi być nowym dźwiękiem* i tak aż do ostatecznego, jedynego liczącego się dźwięku. Sprowadzić wszystkie dźwięki usłyszane w ukończonym utworze do roli „dzieci" pierwotnego materiału dźwiękowego i manipulacji, to tak jakby w twarzy noworodka szukać jedynie oczu matki czy nosa ojca zamiast jego własnej niepowtarzalności.

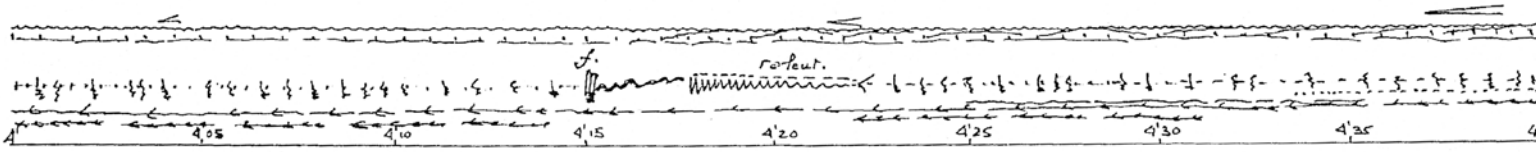


Przyczyna owej dwuznaczności tkwi być może w samym słowie „dźwięk", stosowanym zarówno do określenia gliny, którą ma do dyspozycji na początku kompozytor, jak i substancji, która jest też formą dzieła skończonego. Malarz, gdy przygotowuje mieszankę kolorów lub gdy dotyka pędzlem płótna, nie nazywa tym samym słowem tego, co służy do wykonania obrazu i tego, co widać w zakończonej pracy.

6 Tworzenie dźwięku w utworze konkretnym ma miejsce przez cały czas komponowania.
Liczy się więc to, co słychać w ukończonym dziele, a nie to, w jaki sposób końcowy efekt osiągnięto. Nieskończona plastyczność rejestrowanego dźwięku i bogactwo środków nie pozwala powiedzieć, że tworzenie dźwięku dookreśla się w jakiejś konkretnej fazie. *Tworzenie dźwięku w kompozycji muzyki konkretnej jest aktem ciągłym* – od pierwszego nagrania czy wprowadzenia do syntezatora, aż do ostatniego miksowania, dodania echa na „kopii zerowej" dzieła. Żaden z tych etapów nie jest sam w sobie bardziej istotny dla tworzenia dźwięku. Co się tyczy tak zwanej „obróbki" czy „manipulacji" (słowa krytyczne, w których wyraża się idea pracy na czymś już wcześniej istniejącym), są to *akty tworzenia dźwięku*. (Z tego punktu widzenia muzyka konkretna jest bliższa sztuce wideo poprzez łatwość modelowania obrazu w trakcie pracy).

7 W muzyce konkretnej nie ma „naturalnych dźwięków". W kontekście dźwięków mikrofonowych nie powinniśmy nawet dopuszczać do dyskusji „o dźwiękach naturalnych", które pozostają uprzywilejowanym punktem wyjścia tej muzyki. Sformułowanie to bowiem pozwala wierzyć w jakiś stan naturalny dźwięków konkretnych. Dźwięk stworzony w studiu – począwszy od napiętej struny fortepianu, potrząśniętej metalowej pokrywki, poprzez dźwięk stworzony przez kompozytora, który wybrał dany przedmiot dźwiękowy, po sposób artykulacji czy technikę rejestracji – nie jest bardziej naturalny niż dźwięk elektroniczny. [...]

8 W muzyce konkretnej nie ma też „dźwięków podrobionych". Ponieważ nie ma w muzyce konkretnej dźwięków naturalnych, nie ma też podrabiania „prawdziwego" dźwięku, jego autentyczności: wszystko jest kreacją.



Chodzi cały czas o to, aby w dobrej muzyce konkretnej nigdy nie poddać się wpływom źródeł realnych. Czy dźwięk będzie zapożyczony z metalowej sprężyny czy ze studia informatycznego, z punktu widzenia ukończonego dzieła nie ma to żadnego znaczenia. Widać więc, że konieczna jest rewizja dawnego, jaki i obecnego sposobu wartościowania dźwięków ze względu na ich realne źródło.

9 W muzyce konkretnej „źródła realne" zastępują „źródła wyobrażone". Muzyka konkretna jest wtedy, gdy odrywając dźwięk od jego realnej przyczyny postrzegamy wszystkie źródła jako równie ważne, aby otworzyć samemu dziełu i słuchaczowi perspektywę źródeł wyobrażonych. Jeśli nie da się uniknąć pewnych rozróżnień ze względu na źródła – na przykład między dźwiękami „konkretnymi" i dźwiękami „elektronicznymi" – to takie rozróżnienie możliwe jest tylko ze względu na rozpoznawalne, ograniczone cechy dźwięków elektronicznych. Można je przeciwstawić nieskończonym możliwościom tworzenia dźwięków mikrofonowych (tak samo jak obraz syntetyczny pozostaje wciąż szczególnym rodzajem wobec nieskończoności obrazów, które może zarejestrować kamera).

10 W muzyce konkretnej rozróżnia się środki podstawowe i dodatkowe. Jaka dziś może być korzyść z przywrócenia słowa „konkretny" i przedefiniowania postawy konkretnej, która odróżniłaby od innych postaw muzykę akuzmatyczną. Jeśli chodzi o środki, z pewnością aby uniknąć jej ugrzęźnięcia w technicyzmie. Podstawowymi, fundamentalnymi środkami muzyki konkretnej pozostają urządzenia nagrywająco-odtwarzające, mikrofon, i stół mikserski; reszta – syntezator, obiekty dźwiękowe, serie obróbek i manipulacji – są tylko wszelkimi możliwymi źródłami dźwięku. Oznacza to, że muzyka konkretna z chwilą pojawienia się magnetofonu na początku lat pięćdziesiątych dysponowała już tym, co niezbędne. Reszta przyszła później i tylko urozmaiciła źródła, nie wnosząc nic determinującego na poziomie języka. (Faktyczne postępy w tym zakresie są związane przede wszystkim ze śmiałością i inwencją kompozytorów). Z drugiej strony w przeciwieństwie do istniejących poglądów można znaleźć w repertuarze lat pięćdziesiątych pewne utwory konkretne, które nie ustępują pod względem jakości technicznej najnowszym realizacjom.

Przedefiniowanie pojęcia „muzyki konkretnej" narzuca się też w chwili, gdy jej prawdziwa historia jest zacierana, okaleczana, redukowana do dwóch skrajnych momentów historycznych między wątpliwymi „bełkotami prymitywistów" w latach 1948–50, podkreślających rolę pewnych obiektów – w swoistym „nekrofilskim kulcie", dla którego najlepszą muzyką konkretną jest martwa muzyka konkretna – a ostatnimi innowacjami technicznymi z wewnętrzną pustką. Tak więc w tym środowisku, w mało dziś znanym okresie lat 60., gdzie powstała większość podstawowych dzieł tego gatunku: *Le Voyage, Variations pour une porte et un soupir, Hétérozygote, Espaces inhabitables, Hymnen, Luminétudes, Capture éphémère, Les Variations* Pierre'a Henry'ego, aby wymienić tylko te najbardziej perfekcyjne technicznie, umiarkowane realizatorsko i o jasnym języku, które dają wszelkie możliwe argumenty przemawiające za „metodą konkretną" w komponowaniu. Nie pozwólmy więc abyśmy stracili punkt odniesienia – to źródła inspiracji, jakimi są utwory konkretne z lat 60. i 70., są w stanie odpowiedzieć na barbarzyństwo obecnego technicyzmu.

Michel Chion

Tłumaczenie: **Justyna Kroschel**

Oryginalny tekst pt. *Une Ontologie de la musique concrète* opublikowano w specjalnym numerze „La Revue Musicale" – Recherche Musicale au GRM w roku 1986.

To był hałas korka ulicznego. To nie miało służyć tworzeniu muzyki, ale powiedzeniu: to jest hałas korka ulicznego!
Luc Ferrari

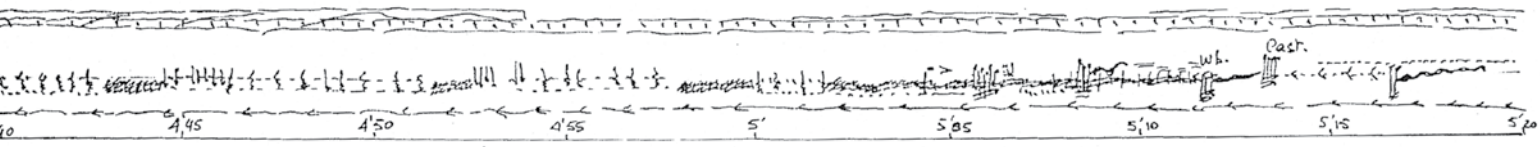
prawie nic

I

Nie mam pewności, czy postawa **Luka Ferrariego** jest wystarczająco konkretna i wpisuje się w którykolwiek ze stosownych w tym przypadku Dekalogów [por. Chion, kilka stron wcześniej]. To, co wydaje mi się jednak interesujące, to fakt, że – być może – jego poczynania nadają bardzo specyficzny sens zasadzie zasad postawy konkretnej – pierwszej i najważniejszej; tej, zgodnie z którą kompozytor konkretny *porusza się* między komponowaniem a słuchaniem. Geografię jednego z takich ruchów wyznacza trasa z Francji do Dalmacji, którą Ferrari przebył niemal czterdzieści lat temu. To właśnie nagrania dokonane w trakcie pobytu na Półwyspie Bałkańskim posłużyły mu do skomponowania jednego z najwspanialszych i najważniejszych utworów, jakie powstały w XX wieku – *Presque rien No.1*.

Utwór jest bardzo skromny. Ferrari nagrywał każdego ranka otaczające go dźwięki: świerszcze; rozmowy i śpiew; bodaj dzwonek zwierząt; przejeżdżająca ciężarówka. Późniejszy, niezwykle oszczędny montaż sprawi wrażenie obcowania w utworze z pewną realnością dźwiękową. Niemal – w tym oczywiście cała maestria Ferrariego – nienaruszoną przez kompozytora. Nie tylko doskonale wiemy, co tam się dzieje, ale wiemy, co się działo, kiedy Ferrari nagrywał. A więc znów: świerszcze; rozmowy i śpiew; bodaj dzwonek zwierząt; przejeżdżająca ciężarówka.

Zabawne. Jeśliby kojarzyć muzykę konkretną z szaleństwem nagrywania – odkryciem, że materiał kompozytorski może pochodzić z nagrania – *Presque rien no.1* jest właściwie najbardziej dosłowną i naiwną interpretacją tej zasady. A jednak im dłużej Ferrari wykorzystywał nieprzetworzone fragmenty rozmów (jak w słynnym *Hétérozygote* z 1963 roku, który jest bodaj pierwszym dyskwalifikującym go utworem) czy inne łatwo rozpoznawalne i kojarzone z życiem codziennym nagrania, tym większą niechęć wzbudzał wśród tych, z którymi do dziś jest kojarzony: najbliższych Pierre'a Schaeffera; tych, którzy zdefiniowali coś, co do dziś nazywamy muzyką konkretną. W tym świecie muzyki konkretnej, właśnie od momentu *Presque rien no.1* Ferrari wyraźnie stawia zupełnie nowy temat.



II

Chion przekonuje, że **Schaefferowi** w żadnej mierze nie chodziło o muzykę, której podstawową cechą jest nowe źródło – nagrania świata, który nas otacza. Nie ma lepszego dowodu na prawdziwość jego tezy niż historia problemów Ferrariego z kręgiem współpracowników Schaeffera i nim samym. Oczywiście, że NIE! Nie chodziło o żadną konkretność źródła. Faktycznie Schaeffer cały swój wysiłek włożył w to, żeby owo źródło nie było rozpoznawalne i w tym sensie słynna *Étude aux chemins de fer* jest bodaj najbardziej tendencyjnym z możliwych wprowadzeń do muzyki konkretnej. W końcu słyszymy w niej pociąg!

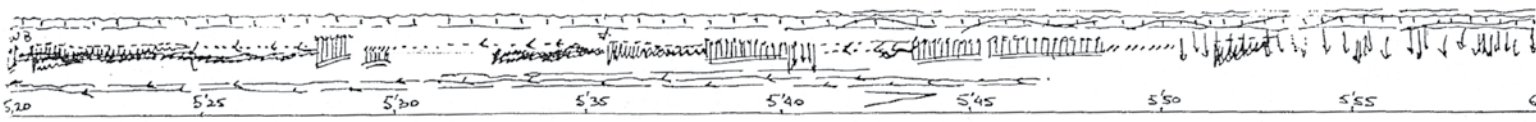
Z drugiej jednak strony ten sam utwór może być bardzo dobrym testem stworzonej przez Schaeffera swoistej metodologii czy technologii słuchania – sposobu oderwania się od konkretności źródła. Schaeffer: „Słuchając obiektów dźwiękowych, których instrumentalne źródła są ukryte, zapominamy o tych drugich i zaczynamy się interesować tymi obiektami samymi w sobie. Rozbicie patrzenia i słyszenia wprowadza więc nowy sposób słuchania: słuchamy form dźwiękowych bez żadnego innego celu poza życzeniem słyszenia ich lepiej". Tego typu – akuzmatycznego – słuchania wymaga, jego zdaniem, muzyka konkretna. Zafascynowany fenomenologią, był przekonany, iż w procesie słuchania można wyodrębnić pole *czystego* słuchania. Pole to zakłada zredukowanie naszych przyzwyczajeń związanych z odnoszeniem tego, co słyszmy, do źródła akustycznego, ale także do znaczeń, w których dźwięki są dla nas na co dzień zakorzenione.

„Taka jest sugestia zawarta w akuzmatyce: zaprzeczyć determinacji dźwięku przez instrument i kulturę, *postawić przed nami obiekt dźwiękowy i jego muzyczne możliwości*". *Étude aux chemins de fer* jest tendencyjnym wprowadzeniem w muzykę konkretną tylko pod warunkiem, że nie chce się użyć słuchania akuzmatycznego. Stawia poprzeczkę najwyżej. Jednak wysokość tej poprzeczki doskonale pokazuje, że wysiłek, jaki musimy włożyć w słuchanie akuzmatyczne, nie jest równo rozłożony na wszelkie obiekty dźwiękowe. Jest oczywiste, że łatwiej nam będzie akuzmatycznie słuchać, dajmy na to, Morgana Gubermanna czy Mai Ratkje niż kogoś, kto w sklepie mówi nam „dzień dobry". Albo pociągu. W tym sensie dźwięki bardzo charakterystyczne – te, które znamy z codziennych zajęć – stanowią dla akuzmatyki czy muzyki konkretnej w ogóle szczególne wyzwanie. Co można zrobić, żeby usłyszeć je na nowo – bez znaczeń kulturowo im nałożonych? Jak usłyszeć te dźwięki poza łańcuchami przyczynowo-skutkowymi, które zawsze noszą piętno społeczno-kulturowe?

III To właśnie z tego pytania – a właściwie z tej ambicji – kpi **Ferrari**. Raczej niż „jak?" pyta „po co?". Jest pierwszym, który ma odwagę pozostawić nagrany dźwięk w całości jego relacji ze znaczeniami, które mu nadajemy, skojarzeniami, które wywołuje. Nie był pewnie pierwszym człowiekiem wystawiającym mikrofon na to, co się dzieje za oknem. Był jednak pewnie pierwszym niepozbawionym odwagi, żeby usłyszeć w tym rzeczywistość, której muzyczność nie wymaga żadnych dodatkowych komentarzy czy fenomenologicznych redukcji. Odpowiedź Schaeffera? *Presque rien no.1* to nie muzyka.

Gest Ferrariego jest wydzieleniem pewnej przestrzeni między dogmatem o nagrywanym dźwięku a dogmatem o odłączeniu tego dźwięku od jego kontekstu. Dla wielu ten gest będzie nosił miano realizmu. Słyszymy wszystko tak, jak jest. Ferrari w dodatku podsyca tę interpretację. Mówi o innym ze swoich arcydzieł z tamtego czasu, *Music Promenade* (choć słowa te mogłyby nawet lepiej opisać właśnie *Presque rien no.1*): „To był hałas korka ulicznego. To nie miało służyć tworzeniu muzyki, ale powiedzeniu: to jest hałas korka ulicznego!". Złapię go więc za słowo.

„To jest hałas korka ulicznego!" To nie brzmi jak słowa kompozytora. Który kompozytor mówi, że nie chodzi mu o „tworzenie muzyki", ale pokazanie, czym jest otaczająca nas rzeczywistość? Który z kompozytorów chce w muzyce widzieć rzeczywistość współczesnego miasta? Już bardziej przypomina to słowa socjologa... Może więc Ferrari jest równocześnie jednym i drugim? A *Presque rien no.1* teorią społeczną? Na pierwszy rzut oka kilka z jego utworów z tego okresu z pewnością można traktować jak pejzaż społeczny czy – jak mówi sam Ferrari (znów w odniesieniu do *Music Promenade*) – panoramę społeczeństwa. Jakiego więc? Społeczeństwa sielankowego (świerszcze, rozmowy, śpiew)? Najechanego przez cywilizację (ciężarówka zagłuszająca dźwięki natury i wiejskiej społeczności)? Jak na obrazie. Ale to nie wszystko. Muzyka nie jest tutaj tylko *obrazem społeczeństwa*. Jest jego *teorią*.



Presque rien no.1 nie tyle pokazuje wioskę w Dalmacji, ile mówi, że społeczeństwo jest obrazem. Pejzażem czy panoramą, na której – po kolei lub równocześnie – pojawiają się kolejne elementy. Przed nami. Jak na obrazie, a właściwie w kinie. Decyduje o tym przede wszystkim jeden zabieg Ferrariego – statyczny mikrofon. Bezruch. Ekspozycja. Cały ruch, który jest oczywisty w utworze (przejeżdżająca ciężarówka itd.) jest – jak to się ładnie mówi – właściwością świata przedstawionego. i to właśnie może być w tym utworze najbardziej uderzające – wszystko dzieje się przed nami. A my siedzimy i patrzymy. Jesteśmy na zewnątrz. A słuchanie – dosłownie – jest niemal widzeniem. To zbliżenie słuchu do wzroku jest najlepszym wprowadzeniem do zerwania z akuzmatyką. Wszystko widać – jak na dłoni. Ferrari nie tylko (a według mnie: nawet wcale) nie pokazuje żadnego świata, ale przede wszystkim poprzez komponowanie buduje świat, w którym rozdziela pozycje, organizuje pewną przestrzeń. Słuchaczowi przypada tutaj pozycja naprzeciw świata. Czy czegoś nie powinno to przywoływać? Czy nie ma przypadkiem nieco innej muzycznej teorii społecznej, do której *Presque rien no.1* jest ironicznym komentarzem?

IV Im bardziej (dzięki technologii) **Schaeffer** chce i może się zbliżyć do dźwięków otoczenia – tym bardziej próbuje od nich uciec. Na tym polega siła napędowa muzyki konkretnej. Nie tyle na odkryciu dźwięków konkretnych, ile na odkryciu ich potencjału kompozytorskiego. Dźwięki wydobywane przez skrzypce mogą mieć bardzo zbliżone właściwości do tych, które emituje przysłowiowy już niemal rondel. Ważne, żeby je nagrać i mieć na taśmie – jako te, które „wcześniej istnieją", i są „wybierane z dowolnego materiału dźwiękowego", ale przede wszystkim jako te, które mają dające się wyśledzić i zanalizować właściwości muzyczne – jak każdy obiekt dźwiękowy.

Warto przypomnieć tutaj przygotowany przez Schaeffera *Solfège de l'object sonore* – biblię muzyki konkretnej. Zbiór kilkuset próbek różnego rodzaju dźwięków, a właściwie obiektów dźwiękowych: brzmienia organiczne, odgłosy czy hałasy, spreparowane oraz konwencjonalne instrumenty. Wszystkie jednak są małymi obiektami, które mają ze sobą tyle wspólnego, że bez względu na swoje źródło posiadają porównywalne właściwości dźwiękowe. Właściwości dające się analizować. Na przykład względem dwóch podstawowych współrzędnych

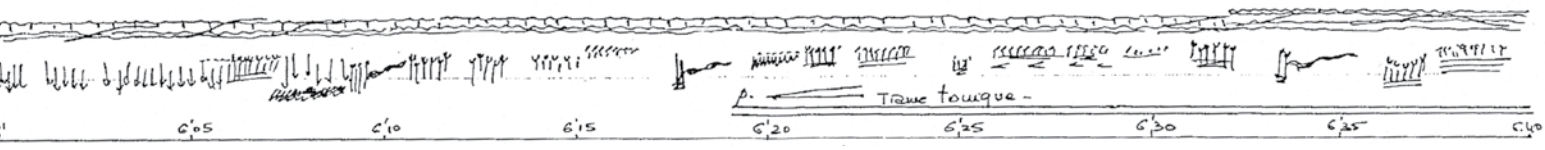
– procesów związanych z danymi jednostkami oraz ich możliwych modyfikacji. Otrzymujemy więc pewną matrycę uzyskaną na podstawie nagrań. Jednak jej podstawową właściwością jest to, że pojawiają się w niej dźwięki całkowicie wyrwane ze swych pierwotnych (czymkolwiek by one nie były) kontekstów. Są przedmiotami pracy kompozytora, który następnie poddaje je przeróżnym przekształceniom w ramach tzw. procesu komponowania.

V

Ta ledwie tylko naszkicowana teoria ma oczywiście wielkiego poprzednika, który nawet bez odpowiednich technologii podobnie widział zadanie kompozytora. **Luigi Russolo**. To on jako pierwszy w tak systematyczny sposób próbował wymienić składnię muzyki i zaproponować oparcie jej na materiale, który dostarczają nam społeczeństwa industrialne: „Odczuwamy teraz większą przyjemność, wyobrażając sobie kombinacje dźwięków wózków, samochodów i innych pojazdów oraz głośnych tłumów niż, na przykład, słuchając heroicznych czy sielankowych symfonii". Dlatego właśnie sztuka muzyczna (jak mówi o niej Russolo) powinna być oparta na transpozycji dźwięków społeczeństw industrialnych.

Jednak, szczególnie, jeśli nie dysponuje się odpowiednią technologią, sformułowanie tego typu postulatu jest co najwyżej czubkiem góry lodowej – skrótem myślowym, który wymaga całego szeregu wskazówek co do tego, jak to zrobić (a właściwie – co to dokładnie znaczy…). „Chcemy uchwycić, a następnie uporządkować harmonicznie i rytmicznie te najróżniejsze hałasy […] Chcemy ustalić stopień bądź wysokość wibracji, ponieważ hałas różni się od dźwięku swymi nieregularnymi i pogmatwanymi wibracjami".

Żeby dać głos nowej rzeczywistości – jak widzi ją Russolo – „sztuka hałasów nie może się ograniczać do samej tylko naśladowczej reprodukcji". Należy zbudować specjalny system, filtr, przez który można by ją wpuścić do świata muzyki. Dokładnie to robi Russolo, dzieląc nowy materiał na sześć kategorii.



I: ryki, trzaski, odgłosy spadającej wody, odgłosy przejeżdżających pojazdów, szmery; II: gwizdy, chrapania, prychnięcia; III: szepty, mamrotania, szelesty, pomruki, chrząknięcia, bulgotania; IV: dźwięki piskliwe, huki, brzęczenia, dźwięczenia, przesunięcia; V: odgłosy perkusyjne przy użyciu metalu, drewna, skóry, kamieni, ziemi; VI: głosy zwierzęce i ludzkie: krzyki, jęki, wrzaski, śmiechy, grzechotania, łkania. Kategorie te posłużą zaś kompozytorowi nadającemu im formę. Figurę, którą Schaeffer wpisze w świat technologii fonograficznych.

A więc mamy oto dwóch wielkich kompozytorów stojących naprzeciw świata i słuchających. i wiedzących jedno – to, co słyszymy, jest bardzo interesujące, ale potrzebuje pewnej interwencji, zmiany, modyfikacji, żeby stało się nie tylko miałkim naśladowaniem, lecz sztuką. Dokładnie w tym momencie, w którym można wreszcie nagrywać, należy zrobić wszystko, żeby to, co nagrane pozostawało nierozpoznane. Ta interwencja zakłada zaś szereg procesów porządkujących. Archiwizacja, wyodrębnianie, klasyfikowanie, systematyzowanie, układanie.

VI

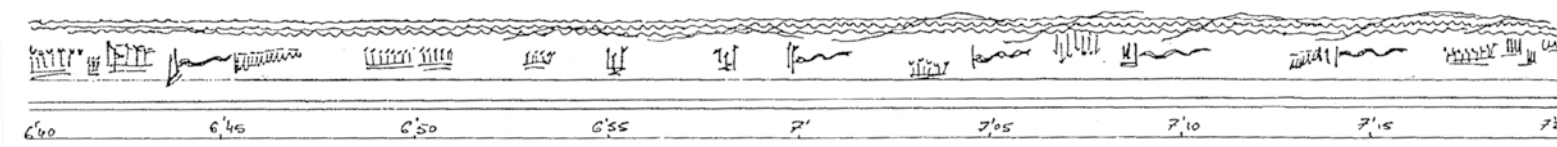
O co więc chodziło w całej tej konstrukcji filozoficzno-kompozytorskiej? Pierwsza odpowiedź, stricte estetyczna, znajduje się już na wierzchu – chodziło o uwolnienie *dźwięku samego w sobie i w całości swych wewnętrznie złożonych relacji*. Inną sugeruje w swej niezwykłej książce *Noise, Water, Meat. History of Sounds in Arts* **Douglas Kahn**, komentując między innymi eksperymenty Russolo. „[Awangarda] może być rozumiana jako adaptacyjny manewr, dzięki któremu sztuka zachodnia mogła skonfrontować się z wielkimi przemianami w społecznych warunkach słuchania, równocześnie zatrzymując wszystkie swoje społeczne, polityczne i poetyckie prowokacyjne osiągnięcia. Wszystko to stało się dzięki wpisaniu znaczących dźwięków w materię muzyczną". Chodzi o ekspansję Sztuki w klasycznym wydaniu. Kahn upatruje w tym geście próbę poszerzenia granic sztuki przy równoczesnym zachowaniu jej autonomii w ramach nowopowstałych granic. Mamy więc nowy obszar w postaci nagrywania i studia (z pewnego punktu widzenia będzie to zatem próba zorganizowania sobie nowej pozycji w polu sztuki współczesnej, tak bardzo zagęszczonej w okolicy roku 1950). Z drugiej strony mamy jednak nadal podtrzymany dogmat o autonomii sztuki, gdyż nagrywanie nie naśladuje rzeczywistości,

ale kreatywnie ją przekształca.
Równocześnie jednak – teoretyzuje ją. Jest to oczywiście teoria bardziej niż zwykle naukowa. Zgodnie z nią świat nie jest tylko obrazem – jak w *Presque rien no.1*, ale właściwie rezerwuarem. Na jego podstawie kompozytor dokonuje właściwych pomiarów. Bierze ten świat, który nas otacza tylko po to, żeby mu zaprzeczyć. Gest tego zaprzeczenia jest przy tym kluczowy. Efektem ma być bowiem nowy świat. Świat *czysto* muzyczny, który na nowo definiuje relacje między dźwiękami. Bez tego zaprzeczenia nie docenilibyśmy rozkoszy obcowania z zupełnie zamkniętym i wyizolowanym światem jakiejkolwiek kompozycji nie tylko Schaeffera czy/i Henry'ego, ale także wielu ich spadkobierców.

VII

Presque rien no.1 jest niejako podświadomością zarówno Schaeffera jak i Russolo. Utworem, który ujawnia wszystko to, co tamci widzieli, ale nie chcieli dopuścić do głosu. W zamian pacyfikowali, budując pewien system. **Ferrari** stanął dokładnie w tym samym miejscu – tak samo na zewnątrz – i dojrzał dokładnie ten sam obraz świata. Tylko nie wydzielił z niego żadnych jednostek i nie stworzył żadnego *solfeżu* (nawet jeśli próbki jego utworów Schaeffer umieścił w trzypłytowym zbiorze obiektów dźwiękowych). Dlatego mamy tutaj do czynienia z dwoma bardzo różnymi obrazami. Pierwszy jest obrazem statycznym – nie dlatego, że nie zawiera żadnego odniesienia do czasu (w końcu każdy dźwięk angażuje czas...). Raczej dlatego, że relacje między cząstkami są wzięte w nawias i niejako od nowa zaproponowane przez kompozytora. W drugim zaś relacje pozostają właściwością świata (obrazu) przedstawionego. Ferrari nie szuka takiego czy innego dźwięku ani takich czy innych właściwości w tych dźwiękach, ale pozwala im się łączyć tak, jak robią to naokoło nas – w relacjach niemal społecznych. i w tych połączeniach – obojętne czy są wystarczająco konkretne czy nie – szuka kompozycji.

A przynajmniej robi to w *Presque rien no.1.* Ferrari bowiem – w odróżnieniu od Schaeffera na przykład – nie poświęcił całego swojego życia na tworzenie jednej teorii, dogmatu czy jakiejkolwiek estetyki, której później



miałby bronić. Niemniej ta podstawowa różnica – oscylująca gdzieś wokół pojęcia ruchu – pomiędzy nim a wcześniejszymi pracami związanymi z muzyką konkretną pozostaje bardzo ważna. To ruch bowiem stanie się przestrzenią jego kolejnych eksperymentów.

VIII

W nieco późniejszym *Presque rien no.2* **Ferrari** wprowadza jedną zasadniczą zmianę. Nie zdaje się tylko na ruch tego, co pojawi się w zasięgu mikrofonu, ale sam zaczyna się ruszać. Wszystko, co słyszymy – słyszymy więc z perspektywy spacerowania. Czy jest ono nacechowane większą subiektywnością od tego, gdzie (i kiedy) postawimy mikrofon? Jak podkreśla w jednym z komentarzy Daniel Caux, Ferrari uznał początkowo utwór za zbyt intymny, by go upublicznić. Czy właśnie ze względu na spacer? i jego własne szepty, które spacerowi towarzyszą?

Spacer ten prowadzi jednak do dość zaskakującego miejsca. Studia nagrań. W końcowej części utworu – wraz z pojawieniem się burzy – rozpoczyna się interpretacja całego tego wydarzenia. Właśnie z perspektywy studia. Czy studio oznacza tutaj miejsce, do którego można uciec, schować się i tam interpretować to, co się nagrywa? Czy to kolejny ironiczny komentarz do dzieł Schaeffera? Cokolwiek zresztą miałoby znaczyć – jeśli w ogóle miało – jest z pewnością ruchem nie tylko w ramach obrazu i nawet nie tylko ruchem, który pozwala oglądać ten obraz z wielu perspektyw. Jest także ruchem w stronę zinterpretowania tego, czym jest samo nagrywanie. Oczywiście, że nagrywana przestrzeń zawsze jest tworzona przez nasze spojrzenie!

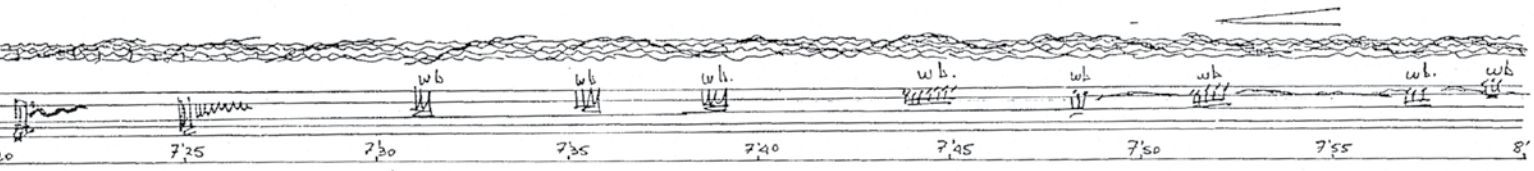
Jeszcze inną teorię proponuje Ferrari we wspomnianym już *Music Promenade*, uznanym za klasyk, między innymi ze względu na to, że dla wielu był niemal bezpośrednim komentarzem do wydarzeń 1968 roku. Parada wojskowa, polityczne wystąpienia, śmiech kobiet czy walc Straussa. Wszystko to miało z pewnością tysiące odniesień do wydarzeń we Francji. Dla tych, którzy chcą wyśledzić te wątki i interpretacje – pozostaje niestety tylko płyta (*Presque rien*, INA GRM). Niestety – ponieważ nagranie na niej zawarte nie odpowiada pierwotnej formule *Music Promenade*, które było zapętloną instalacją – czymś, co sam Ferrari nazywał *permanent environment.* Na instalację składały się cztery taśmy, które w trakcie odtwarzania ulegały desyn-

chronizacji. A więc na początku mogły ze sobą występować śmiejące się kobiety wraz z walcem Straussa, po to tylko, żeby potem tenże walc był akompaniamentem parady wojskowej; śmiech kobiet zaś następował tuż po przemówień politycznych.

Jak w klasycznej teorii socjologicznej – wszystkie te utwory są odpowiedzią na pytanie, jaka jest relacja między jednostką a społeczeństwem. Dla studentów nauk humanistycznych pytanie zapewne wyświechtane. Ale

dla kompozytorów? *Presque rien no.1* jest równocześnie najbardziej tradycyjną teorią społeczeństwa i najbardziej radykalną propozycją muzyczną w łonie muzyki konkretnej. Społeczeństwo jest obrazem, na który patrzymy, ale pozwalamy mu rozwijać się w swoim tempie; jesteśmy na zewnątrz tego, co się dzieje (wreszcie naprawdę na zewnątrz – bez interwencji ani chęci jego przebudowy!). W *Presque rien no.2* obraz ten zmienia się stosownie do naszego subiektywnego ruchu, który wiedzie wprost do drastycznej zmiany tego środowiska. W *Music Promenade* zaś, to, co społeczne, samo stanowi swego rodzaju perpetuum mobile, autoreferencyjną strukturę, w której niemal dowolne elementy *same* łączą się z innymi. W sposób niemal dowolny. Czasem zaskakujący, czasem banalnie łzawy.

Konstruując możliwe sposoby odnoszenia się do świata, Ferrari umożliwia powstanie czegoś, co nazywamy dziś nagrywaniem terenowym (*field recording*). Po pierwsze, ze względu na skromność swego zainteresowania dźwiękami otoczenia i chęć powiedzenia, że to, co robi, jest korkiem drogowym. Ale z jeszcze jednego powodu. Jest nim postawienie szeregu pytań o to, co oznacza komponowanie oparte przede wszystkim na nagrywaniu – jakiego rodzaju odniesienie do świata jest w takiej sytuacji możliwe. i przede wszystkim – ze względu na powiązanie tych dwóch pytań. Co ciekawe – wszystkie one odnoszą się do ruchu, zmiany. Do *poruszania się* między komponowaniem a słuchaniem. To poruszanie się przynajmniej od przełomu lat 60. i 70. znajduje wiele innych odpowiedzi, z których jednymi z najważniejszych są te, które biorą to sformułowanie bardzo dosłownie i odnoszą się do podróży.



IX Kilka z tych bardzo ważnych – szczególnie ostatnio – odbył **Chris Watson**. Mam na myśli już klasyczne właściwie płyty *Outside the Circle of Fire* oraz *Stepping into the Dark*. „To, co chciałem osiągnąć [w pracy nad nimi], to umieszczenie mikrofonu w takich miejscach, do których zwykle nie mamy dostępu, a na pewno nasze uszy nie mają, i wysączyć z nich informację bez zmieniania jej". Te miejsca rzeczywiście są dość egzotyczne: doliny Itong w Kenii, Park Narodowy Santa Rosa w Kostaryce, lasy deszczowe w Kamerunie, Wyspa Coll u wybrzeży Szkocji. Efekt jest porażający. Trudno wręcz oprzeć się wrażeniu, że dorosły gepard odpoczywający pod baobabem mógłby stworzyć niezapomniany duet z Thomasem Lehnem… A jednak – równocześnie – pozostajemy z wrażeniem wyjątkowego realizmu i wręcz intymnego kontaktu z tymi zwierzętami, a właściwie całymi środowiskami dźwiękowymi, w których one się poruszają.

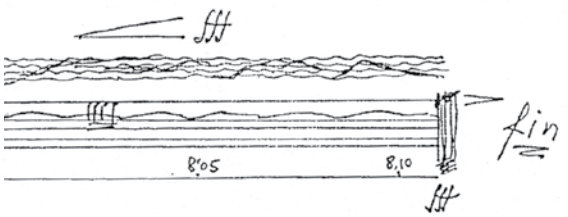
Z tego pewnie powodu często myśli się o „muzyce Watsona" w kategorii realizmu (jak na przykład Flint Michigan w swym bardzo inspirującym tekście *Concentrated Listening*). Oczywiście Watson gra tutaj intymnością, ale, jak to zwykle bywa w realistycznych utworach (jakiegokolwiek rodzaju), cały wic polega na wyborze, jakiego dokonuje artysta. i nie mam tutaj tylko i wyłącznie na myśli tego, w jaki sposób zmontowany został materiał w studiu. Bardziej to, że Watson wybrał bardzo określone miejsca. Daleko, nikt nie dotrze itd. Dlaczego akurat takie? Czy tylko z powodu ich walorów audialnych? Odpowiedź odpowiednio teoretyczna i precyzyjna znajduje się jeszcze trochę gdzie indziej. Ale także w jednej z tych podróży, które zmieniły obraz muzyki końca XX wieku.

X Chodzi o słynną *La Selvę* **Francisco Lópeza**. Więc tylko tytułem przypomnienia: López, entomolog, wybiera się w roku 1997 do kostarykańskiego lasu tropikalnego La Selva. Dokonuje tam nagrań terenowych, które staną się podstawą płyty. Na płytę trafia jeden ponadsiedemdziesięciominutowy utwór. Jak zauważa w swym komentarzu do utworu [por. tumaczenie wczeniej], La Selva jest wręcz wymarzoną sytuacją akuzmatyczną: nie wymaga żadnych sztucznych zabiegów. Jesteśmy bowiem skazani na nieznajomość źródeł dźwięku, ponieważ jest ich po prostu zbyt wiele, a dźwięki są nam zbyt mało znajome, żebyśmy byli w stanie przyporządkować je określonym zwierzętom czy roślinom.

Prowadzi to do ciekawej sytuacji, którą zresztą sam López z chęcią komentuje. Po wszystkich doświadczeniach Ferrariego i innych klasyków nagrań terenowych, on sam stanął oto w sytuacji całkowicie dziwacznej – niby dokładnie tak, jak Ferrari, wyciągnął mikrofon i nagrał to, co go otaczało, godząc się równocześnie z tym, że owe dźwięki właściwie niczego nie reprezentują, a jeśli reprezentują – nie dotrzemy raczej do tego, co dokładnie. Mamy wręcz idealnie schaefferowską sytuację akuzmatyczną. Faktycznie, słuchając *La Selvy*, można odnieść wrażenie obcowania z całkowicie nieprzejrzystymi masami dźwięku, które fascynują między innymi przez swoją złożoność i nierozkładalność na części pierwsze. Jest niemal niemożliwe wyśledzenie jakiegokolwiek źródła dźwięku. „Przyjmuję podejście środowiskowe nie dlatego, że jest ono bardziej »kompletne« lub »realistyczne«, ale raczej z tego względu, iż pozwala na zmianę naszego postrzegania: od rozpoznawania i odróżniania poszczególnych źródeł dźwięku do zrozumienia powstającej z nich materii dźwiękowej. Nie wynika to bynajmniej z lekceważenia elementów biotycznych i abiotycznych, zwykle uznawanych za składniki środowiska, lecz z docenienia innych elementów dźwiękowych, które się w tej kategorii nie mieszczą. Z chwilą, gdy żaba wydaje odgłos, zaczyna być on odgłosem całego otoczenia".

Jakże charakterystyczne jest to tłumaczenie w „Glissandzie". „As soon as the call is in the air, it no longer belongs to the frog that produced it". Bardzo subtelnie eliminuje – a może tylko maskuje – w wypowiedzi Lópeza wątek *własności*. Żaba, która produkuje odgłos, przestaje być w jego posiadaniu dokładnie w tym momencie, w którym odgłos ów znajdzie się w powietrzu. To wolne, i z pewnością jeszcze bardziej tendencyjne tłumaczenie, pozwala jednak, jak mi się zdaje, dostrzec teorię społeczną także w tych nagraniach (zarówno Watsona, jak i Lópeza). Nawet jeśli obaj dużo by dali, żeby jej tam nie było.

Podążając dość wiernie awangardowo-formalistyczną ścieżką rozumienia dźwięku jako jakości, która niczego nie przedstawia, López mówi, co dokładnie owa awangardowość i formalizm oznaczają w przypadku nagrań



terenowych. Jeśli dźwięki nie odsyłają do niczego, to przede wszystkim dlatego, że do nikogo nie należą. Relacja zwana zwykle łańcuchem przyczynowo-skutkowym, który pozwala wyśledzić do czego odsyła dźwięk, zdaniem Lópeza nie działa w przypadku La Selvy. Paradoksalnie jednak, w tych egzotycznych wyprawach najlepiej realizuje się fantazja sfery publicznej – przestrzeni należącej równocześnie do wszystkich i do nikogo. Jest jeszcze nawet lepszym symbolem tego, jak rozumieją sferę publiczną ci wszyscy artyści, którzy na co dzień nagrywają korek na ulicy, gwar na starym mieście, świerszcze, metro czy świt w małej wiosce na Bałkanach. Koniec końców otrzymujemy wszak dźwięki wspólne bądź niczyje właśnie. Stosownie ogólne, w każdym razie.

XI Oczywiście w ramach nagrywania terenowego bardzo często pojawia się cień **Cage'a**. Ferrari sam przyznaje się do inspiracji Cagem w ogóle, a w szczególności jego *4'33"* – przede wszystkim jako symbolem równouprawnienia wszystkich dźwięków. Nad utworem tym narosło jednak tyle interpretacji (z których najbardziej oczywista linia wiedzie od przekonania, iż jest utworem otwierającym rozdział „cisza" po przekonanie, że jest otwarciem rozdziału „hałas"), że powołanie się nań może mówić wszystko i nic. Warto tutaj jednak przywołać interpretację wspomnianego już Douglasa Kahna. Otóż twierdzi on, że *4'33"* nie jest ani ciszą, ani hałasem, ale opiera się przede wszystkim na procesie *wyciszenia*. W tym sensie podstawową siłą utworu Cage'a jest wyciszenie wszystkich „tych" dźwięków, których można by się spodziewać po Cage'owskim utworze wykonywanym w filharmonii. Dzięki temu do głosu mogą dojść inne. *4'33"* to utwór równocześnie odbierający i przyznający głos pewnym elementom sfery dźwiękowej.

Ta interpretacja doskonale pokazuje (często ukryte czy też nieuświadomione) znaczenie, jakie utwór ten może mieć dla muzyki konkretnej, a w szczególności dla nagrywania terenowego. Jest absolutnym elementarzem każdego, kto kiedykolwiek trzymał mikrofon w rękach, uczącym, że zwrócenie uwagi na jeden dźwięk dzieje się zwykle kosztem innego. Nagrywanie zawsze opiera się wszak na wyciszeniu. W sensie czysto analitycznym wyciszenie każe więc w przypadku nagrań terenowych zawsze zwracać uwagę nie tylko

na to, co zostaje nagrane, ale także na to, co zostaje z nagrania wyeliminowane. Dodatkowo ważne jest, by pamiętać o fizycznym aspekcie tego procesu. Wiąże się on z pewnym ruchem. Wystawienie mikrofonu na okno pozwala uchwycić dźwięki z ulicy, ale przede wszystkim dlatego, że ruch ten wycisza dźwięki, które towarzyszą nam w domu. Oznacza to, że sam gest – ruch ręką czy jakiekolwiek ustawienie mikrofonu – ma znaczenie o charakterze muzycznym. Można więc zadać pytanie – co w takim razie poddane jest wyciszeniu we wspominanych wcześniej utworach? Czego właściwie nie słychać w utworach Ferrariego, Watsona, Lópeza i całym szeregu kompozycji nagrywanych w terenie?

XII Oczywiście odpowiedzi może być wiele. Większość z nich opierałaby się na wiedzy, której ja nie posiadam – związanej ze szczegółami tego, w jaki sposób, dajmy na to, Watson nagrywał sowy. Czy na przykład nie przeszkadzał mu wiatr, który musiał w jakiś sposób wyciszyć – obrócić się, schylić, zakryć mikrofon – cokolwiek.

Trywialne? Absurdalne? Być może. Ale ta absurdalność ma swoje warunki. Zastanawianie się, czy Watson nagrał takie zwierzę czy inne, jest absurdalne właśnie dlatego, że opierał się on na swego rodzaju iluzji, iż właściwie jego ruchy nie mają wielkiej wagi. Może poza estetycznym, cokolwiek miałoby to w tym przypadku znaczyć. Słowem, nagrywają oni w środowisku, w którym wszystko ma podobny status – egzotycznego i estetycznego podniecenia. Potencjalnie przecież – jak w sferze publicznej – wszystko może stać się interesujące, jeśli artysta po to sięgnie. Właśnie dlatego, że jest niereferencyjne bądź referencyjne w taki sposób, że odnosi do tego, co wspólne/niczyje. Właśnie dlatego lasy tropikalne, wyspy u wybrzeży Szkocji czy wioska na Bałkanach są doskonałą metaforą sfery publicznej. Ruch wyciszenia jednego kosztem drugiego wydaje się mało istotny. Sam proces wyciszania staje się niewidoczny, niesłyszalny. i nieważny. Ważne pozostaje natomiast to, co artysta chce nam pokazać – klasyczna figura, w której ktoś staje na zewnątrz, pokazując nam swe odkrycia. W tym sensie

– niemal wszyscy ze wspomnianych artystów (a właściwie wszystkie ze wspomnianych utworów) pozostają dłużnikami Russolo. Stają naprzeciwko świata i pokazują go nam.

XIII Weźmy więc inny przykład. **Ultra-Red**. Grupa muzyków, teoretyków, aktywistów, dla których powinno się zdecydowanie znaleźć jedno określenie. Wszędzie, gdzie Ultra-Red jadą nagrywać – od Meksyku, przez Irlandię, Serbię po Los Angeles – pojawiają się nie bez powodu. Są to miejsca tzw. napięć społecznych – czy to na tle etnicznym, klasowym czy obyczajowym. Ich nagrania są właściwie poszukiwaniem tych momentów, w których różnego rodzaju władza dochodzi do głosu. W tym oczywistym sensie właściwie wszystkie ich projekty charakteryzuje dość jasne zajęcie pozycji w tych konfliktach. Jednym z ich słynniejszych projektów było *Second Nature* – seria nagrań/interwencji przeprowadzonych w latach 1997 i 1998 w Griffith Park w Los Angeles, znanym miejscu spotkań homoseksualistów. Naturalnie dźwięki mówią same za siebie. Odgłosy uprawianych stosunków seksualnych; wypowiedzi policji; odgłosy helikopterów. Bez niedomówień. Co ciekawe, część wizyt grupy w parku oparta była na odtwarzaniu wcześniej dokonanych nagrań w określonych miejscach. i nagrywaniu nowopowstających przestrzeni dźwiękowych.

Muzycy/teoretycy z Ultra-Red nie postrzegają swojej działalności w kategoriach nagrań terenowych. Pracują natomiast nad swego rodzaju teorią – widoczną tak w ich tekstach, jak i nagraniach – ambientu. Rozumieją przez to wszelką muzykę, która dowartościowuje aspekt przestrzenny. „Chcielibyśmy zasugerować fakt, że przez uprzywilejowanie przestrzeni względem czasu [...] ambient otwiera dla nas drogę do myślenia o *polityce dźwięku*". Jeśli Cage faktycznie miał rację, zdają się mówić członkowie Ultra-Red, pokazując, że wszystkie dźwięki są równouprawnione w naszej przestrzeni – to miał na myśli co najwyżej przestrzeń czysto artystyczną. Jeśli weźmiemy przestrzeń społeczną – tak nie będzie. Co to niby znaczy?

Pierwsza interpretacja narzuca się sama (ewentualnie narzuca ją Ultra-Red). Żyjemy w świecie określonych walk społeczno-polityczno-obyczajowych i nikt nie pozwoli nam uciec od odpowiedzialności. A wybory, jakich dokonują muzycy w swych nagraniach terenowych, nigdy nie są niewinne. Umiejętność wyboru miejsca

jest więc umiejętnością muzyczną *par excellence* związaną z nagraniami terenowymi. Dlatego nagrywanie należy rozumieć nie tylko jako słuchanie, ale jako działanie w pełnym sensie tego słowa. Działanie, w którym obrócenie się z mikrofonem nie tylko zmienia „treść" tego, co zostanie nagrane, ale także zmienia całkowicie ich pozycję w tym, co nagrywają. Równocześnie zmieniając znaczenie tej nagranej treści. Nagrywanie w ogóle jest praktyką poruszania się w przestrzeni pełnej dźwięków – to banał. Wybór tego, co chcemy nagrać, ma tutaj kluczowe znaczenie i opiera się na wyciszeniu tego, czego nie chcemy – kolejny banał. To, czego nie chcemy słyszeć, zaznacza się w fizyczności naszych ruchów – jeszcze jeden banał. Ultra-Red chce tylko dorzucić kolejny – decyzje takie, jak na przykład wyjazd z Warszawy do Katmandu, mają analogiczny charakter do decyzji typu „stoję na plaży i nagrywam fale, a nie rozmowy ludzi". Jak się poruszę na plaży – ma znaczenie muzyczne. A z drugiej strony: co usłyszę na tej plaży – ma znaczenie społeczne. Polityka dźwięku traktuje więc gest wyboru tego, co będzie nagrywane (łącznie z wyborem miejsca na Ziemi!), jako gest równocześnie muzyczny i społeczny. Zdając tym samym sprawę – jak w przypadku wyjazdu do Kostaryki – z kolejnej fantazji przestrzeni publicznej: o czystej egzotyce, prawdziwej inności, której nie jesteśmy w stanie pojąć!

François Bayle przekonywał niegdyś, że pojęcie muzyki akuzmatycznej określa muzykę obrazów „nakręconych i rozwiniętych w studiu, ale prezentowanych w holu, jak film" (cytat przytoczony przez Francisa Dhomonta w *Acousmatic Update*). Tym samym to, co jest muzyką, zaczyna się i kończy w ramach obrazu, który jest przedstawiony. Ultra-Red proponuje inny stosunek do przestrzeni dźwiękowej. Zdecydowanie niefilmowy. Taki, w którym wszelka muzyką (a więc i słuchanie) ma charakter działania. Nagrywanie nie jest dla nich przedstawianiem, ale zajmowaniem pozycji. A muzyka nie jest związana z tym, co słyszymy, ale z działaniem, w którym jesteśmy ciągle skazani na słuchanie. Z pewnością zaś nie ma komfortowego miejsca, w którym możemy usiąść i obejrzeć sobie swój nowy film akustyczny. Jednak, zdaniem członków Ultra-Red, większość muzyków awangardowych zainteresowanych nagrywaniem terenowym czy ambientem odrzuci to przekonanie: „Artyści ci, pracujący pod ciężarem swego obiektywizującego dystansu, robią żałosny użytek z codziennych dźwięków, redukując je do czysto brzmieniowego efektu. Jako efekt dźwięk jest odpolityczniony i podatny na wszelkiego rodzaju idealizacje i identyfikacje". Oczywiście doskonałym przykładem takich artystów byliby tutaj zarówno Watson, jak i López czy pewnie Ferrari. A ich wybory uogólnionych i zasadniczo do niczyich dźwięków byłyby tylko ucieczką na wygodne pozycje niezaangażowanych artystów, którzy produkują obrazy do wyświetlania w kinie. Dlatego właśnie uciekają do takich miejsc, w których nieznaczne ruchy ręką, odwrócenie mikrofonu itd. nie powoduje zasadniczej zmiany ich pozycji. Przykład takiej idealizacji? Najwyraźniejszy pojawił się już wcześniej – idealizacją jest wspólność, jaką przypisuje się sferze publicznej. Albo lasom tropikalnym. Albo zwierzętom – od geparda po żabę. Żaba artykułuje dźwięk. A więc: można go nagrać. A więc: jak żaba już coś wyartykułuje, to ten dźwięk nie należy do niej.

XIV A dziecko? Na przykład to, które w latach 80. w Salwadorze płacze, grzebiąc swego zabitego ojca? To **Bob Ostertag** nagrał lament tego chłopca. Techniczne rzecz biorąc – jego lament, odgłosy łopaty, której używał oraz muchę, która mu towarzyszyła. Nagranie to stało się podstawą jego kompozycji wydanej na płycie *Sooner or Later*. Ostertag nie przedstawia żadnej sfery publicznej, ale porusza się w niej. Zamiast kolejnego obrazu naszego otoczenia dźwiękowego decyduje się nagrać wydzieloną w sferze publicznej bardzo intymną przestrzeń. Definitywnie należącą do kogoś – lub przynajmniej przez tego kogoś skrzętnie zagospodarowywaną. On zaś jest tam po to, żeby ciągle przekonywać, że jest to element sfery publicznej. Że nie należy ona w pełni do tego chłopca. Że to, co on robi – grzebie ojca – może zostać raz jeszcze z chirurgiczną wręcz precyzją pocięte, rozłożone na czynniki pierwsze, zanalizowane, powtórzone i przypomniane (co jest, swoją drogą, kompozycją i co możemy usłyszeć na płycie). Że sfera publiczna składa się z takich właśnie ofensywnych prób zagarnięcia jej. Przez żołnierzy, przez chłopca, przez muzyka, który ją nagrywa. i że jest taką przestrzenią, w której niektórym wolno zagarnąć część dla siebie, a niektórym nie. Może więc Ostartag przesadził? Naruszył jakąś prywatność, był zbyt ofensywny? Może zrobił coś, czego ponoć nie da się zrobić żabie – ukradł coś?

Najlepiej na te pytania odpowiedzieli, według mnie, członkowie **Negativland**. W dodatku nie wychodząc z domu. Domu, czyli miejsca, w którym, wydawałoby się, możemy wreszcie uciec od tego, co nam się nie

podoba w sferze publicznej (jeśli nam się coś w niej w ogóle może nie podobać). i co zastajemy w tej oazie spokoju i prywatności? Pepsi.

XV W roku 1997 Negativland wydaje płytę *Dispepsi*, złożoną przede wszystkim z reklamówek Pepsi-Coli. Żadna z nich nie była jednak obiektem poszukiwań Marka Hoslera i Davida Willsa, członków zespołu. To raczej oni byli poszukiwani przez te reklamy. i dosięgnięci, znalezieni u siebie w domu. Oczywiście reklama Pepsi jest zaprzeczeniem żaby. Należy do kogoś – to na pewno. i chyba będzie nosiła ślad tego, do kogo należy nie tylko tak długo, jak będzie się utrzymywała w powietrzu, ale raczej tak długo, jak długo pozostanie w naszych mózgach. W dodatku (przecież jest też elementem otaczającego nas środowiska dźwiękowego), jeśli się ją nagra i wykorzysta dla innych celów niż zwiększenie sprzedaży koncernu – można wylądować w sądzie. A więc tutaj też mamy kradzież? Ktoś coś komuś tutaj ukradł? W domu?

W sensie estetycznym plądrofonia i nagrania terenowe pozostaną dla wielu wręcz biegunowo odmienne. To, że kojarzymy nagrania terenowe z lasem, morzem czy korkiem ulicznym, jest jednym z największych stereotypów, jakie towarzyszą temu gatunkowi. Podobnie jak rozumienie własności w kategorii praw autorskich jest jednym z najwyraźniejszych stereotypów związanych z plądrofonią. Warto podkreślić, że czasem dotyczą dokładnie tych samych problemów – środowiska dźwiękowego; ich właścicieli; tego, jak można się w nim poruszać. A różnice między nimi są po prostu różnymi odpowiedziami na pytanie: czym właściwie jest nasza fonosfera? Jak działa? Czyja jest? Co można w niej zrobić?

Odpowiedź Negativland jest nieco inna od tych, z którymi mieliśmy do czynienia wcześniej. Pierwsza i oczywista różnica polega na tym, że muzycy nie szukają żadnych dźwięków – nie chodzą po ulicach ani nie jadą do żadnego lasu tropikalnego. Po drugie jednak, sfera publiczna nie jest przestrzenią zgeneralizowanego dźwięku, który w takim samym stopniu należy do wszystkich jak i nikogo. Jest raczej areną walki, w której bardzo określone centra dźwięków (Pepsi-Cola Headquarters) emitują bardzo określone dźwięki w bardzo określonym celu. Co więcej, jak wiadomo, reklamy same konstruowane są zgodnie z logiką wyciszania (w przerwie filmu – odbieramy je jako głośniejsze). Dlatego właśnie płyta Negativland jest doskonałym przykładem odwrócenia relacji, z którymi mieliśmy do czynienia na przykład w przypadku *Presque rien no.1*. To nie kompozytor jest tutaj aktywny i nie świat staje się dla niego obrazem. Nie ma też specjalnego wyboru – nagram to albo coś innego. Nie zawsze w naszych środowiskach dźwiękowych jesteśmy w końcu w tak komfortowej sytuacji.

Negativland nie tworzy żadnego obrazu współczesnej sfery publicznej. Może dlatego, że ona nie jest żadnym obrazem, ale ofensywnym ścieraniem się różnych dźwięków. Może więc należałoby odwrócić pytanie. Nie pytać o to, do kogo należy dźwięk reklamy Pepsi, ale raczej do kogo należy to, w co dźwięki reklamy Pepsi wkraczają. Do nas? Jest nasze?

XVI Być ktoś uzna, że to, co zrobili członkowie Negativland za zbyt nachalne, a stopień dogmatyzacji projektów Ultra-Red za większy nawet niż niechęć Schaeffera do nieakuzmatycznego traktowania dźwięków. Cokolwiek nie myśleć o ich zaangażowaniu politycznym i polemicznym nastroju ich manifestów, wydaje się, że podobnego typu eksperymenty jasno stawiają kwestię tego, że nagrywanie terenowe nie musi być budowaniem żadnego obrazu akustycznego, ale poruszaniem się w świecie. Czego najwyraźniejszym przykładem jest przyniesienie swoich nagrań w konkretne miejsce i odtworzenie ich wraz z nagraniem. Albo to, co na *Dispepsi* – zapewne poza paradygmatem nagrań terenowych – zrobili członkowie Negativland. „Nadejście ambientu stawia pytanie o to, w jaki sposób produkowana jest społeczna przestrzeń", a miejsce nagrywającego w tej przestrzeni zawsze pozostaje do zajęcia. Niekoniecznie według współrzędnych narodowych, klasowych czy obyczajowych.

Jednym ze sposobów jej zajęcia jest, naturalnie, zbudowanie obrazu. Ferrari zrobił to niemal 40 lat temu. Otworzył tym samym coś – obojętne czy będziemy to nazywali muzyką konkretną, anegdotyczną, akuzmatyczną, nagrywaniem terenowym czy plądrofonią – co jest faktycznie *poruszaniem się* między kompozycją a słuchaniem. Podstawową ponoć zasadą muzyki konkretnej.

To poruszanie się może być rozumiane bardzo dosłownie. Zarówno w sensie swojej fizyczności, jak i odniesień do przestrzeni społeczno-akustycznych. W tym poruszaniu się powstają także – w przypadku nagrywania – różne teorie społeczne. Często – jak to teorie – oparte na różnych dogmatach – tak tych związanych z niczyją przestrzenią publiczną czy żabami, jak i tych związanych z aktywizowaniem wykluczonych. Sam Ferrari zajął wiele pozycji. Stworzył obraz, stworzył perpetuum mobile. Żaden z tych dogmatów nie trwał jednak dla niego dłużej niż praca nad jednym utworem. Jak sam powiedział – „Myślę, że dobrze jest mieć wyraźny pomysł, a potem o nim zapomnieć". Tylko to zapewnia możliwość ruchu – czegoś, co Ferrariego interesowało we wszystkich wspomnianych utworach.

W końcu – parę lat przed śmiercią – nagrał płytę *Far-West News*. Zapis jego podróży do Stanów Zjednoczonych. W pewnym sensie jest ona przeciwieństwem *Presque rien no.1*, w którym podróż z Francji do Dalmacji była całkowicie wyciszona. Tutaj słyszymy, jak wchodzi do fast foodu i bezradnie próbuje się porozumieć z panią za barem. Jak próbuje sobie z tym poradzić. i trochę mu nie idzie. „To nie jest żaden raport ani pejzaż dźwiękowy; ani słuchowisko, ani utwór elektroniczny; nie jest to portret ani wystawa nagranej rzeczywistości; nawet nie transgresja rzeczywistości ani podejście impresjonistyczne – to nie jest ani to, ani nic innego. To jest kompozycja". Ferrari często podkreślał, że wszystko, co robi w życiu, jest kompozycją. Że nie chodzi mu ani o muzykę, ani o nic innego – tylko o komponowanie. Które, być może, w jego przypadku było kolejnymi teoriami społecznymi. To nie jest kwestia żadnego konceptualnego przedsięwzięcia, ale raczej – jak pisał Adorno – pewnego gestu, którym jest muzyka.

Michał Libera

W procesie pisania tego tekstu aktywnie uczestniczyli panowie z serwisu komputerowego, którym chcę niniejszym podziękować - za zgubienie (kradzież?) wszystkich plików muzycznych, w których posiadaniu się znajdowałem. Prawie Nic.

Autor nie życzył sobie przypisów bibliograficznych i odsyła zainteresowanych Czytelników do www.google.com. Wszystkie zawarte w tekście wypowiedzi pochodzą z poniższych źródeł i są podawane w tłumaczeniu własnym.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Music. A Short History of Sound in Arts*, MIT Press, Cambridge 2001.
Pierre Schaeffer, *Acousmatics*, w. ChCox, D.Warner, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum, New York 2004.
Luigi Russolo, *The Art of Noises*, w. Ch.Cox, D.Warner, *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Continuum, New York 2004.
Ultra-Red, *Dead Rooms. From the Death of Ambient Music to Listening Material* oraz *Postsricpttops. Notes on Space Music*, www.ultrared.org.
Flint Michigan, *Concentrated Listening*, www.metamute.org/en/Concentrated-Listening.
Francois Dhomont, *Acousmatic Update*, http://cec.concordia.ca/contact/contact82Dhom.html.
Luc Ferrari, *Interview*, www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html.
Chris Watson, *Interview*, http://binauralmedia.org/projects/survey/watson.html.

W Maerzu jak w garncu

MaerzMusik, 16–25 marca, Berlin

Maerzmusik to zawsze był taki trochę groch z kapustą: koncerty symfoniczne, teatr muzyczny, luźniejsze imprezy wieczorne, warsztaty, pokazy filmowe... Kurator festiwalu, Matthias Osterwold zwykle jednak dbał, by nadać temu daniu jakąś smakową dominantę – kryterium geograficzne. Dotąd był nim zawsze jakiś kraj.

Kraj jest kryterium stosunkowo oczywistym. Za każdym krajem czai się jakiś rozpoznawalny idiom. Mniejsza o to, na ile jest on stereotypem. Mówimy „to taka niemiecka muzyka", „to takie francuskie" albo „no tak, to przecież Japończycy" i wszystko jasne. Poszczególne kraje identyfikowane są z daną tradycją kulturową, która stanowi swoisty punkt odniesienia. Kompozytorzy/ośrodki/szkoły kultywują ją, zwalczają lub z lepszym czy gorszym skutkiem ignorują. Część artystów odnajduje się w niej, inni zaś wyjeżdżają za granicę, by potem przeszczepiać zdobyte tam doświadczenie na rodzimy grunt. Do tego jeszcze dochodzą różnice pomiędzy poszczególnymi ośrodkami, ich wzajemne relacje (wpływy, zwalczanie) plus kwestia, czy jest to w ogóle zauważalne dla obserwatora z zewnątrz. I szablon zależności mamy gotowy. Teraz pod niego podstawiamy odpowiednio: Włochy, Brazylię, Niemcy, cokolwiek, i z góry wiadomo, w co będziemy się bawić. A jak jeszcze rzucimy hasło „państwo kontra coś tam (drugie państwo, kontynent, świat, tradycja, nowoczesność itd.)" – na przykład *Japan und der Westen* – wszystko staje się jasne...

Tym razem hasło festiwalu było odważniejsze: *Alpenmusik – Stadtmusik – Turmmusik*. Miasto i wieże pełniły tutaj raczej rolę przystawek (miasto bardziej niż wieże), choć Osterwold w eseju wprowadzającym ładnie tłumaczy, jakie to związki łączą wieże z górami. Ale skupmy się na Alpach.

Alpy to jednak coś innego niż państwo. To obiekt geograficzny, z jednej strony niosący ze sobą konkretne muzyczne konotacje, w dodatku związane raczej z muzyką romantyczną niż współczesną (skojarzenia raczej oczywiste). Z drugiej strony Alpy to przecież matecznik tak wielu, tak różniących się od siebie kultur, że próba zebrania ich pod jednym hasłem-etykietką albo musi być poparta genialnym zamysłem, albo jest porywaniem się z motyką na słońce. Jeżeli w samej tylko Szwajcarii funkcjonują obok siebie zupełnie równolegle kultury trzech języków[1], to jaki może być wspólny mianownik pomiędzy niemieckojęzycznym Austriakiem z Tyrolu, Szwajcarem z francuskojęzycznego kantonu i ich włoskim sąsiadem? Wspólnym mianownikiem są Alpy, ale czy istnieje jakiś alpejski idiom w muzyce współczesnej? Po wysłuchaniu wszystkich (no, prawie) wydarzeń festiwalu muszę stwierdzić, że ja go nie dostrzegam. No bo przecież nie chodzi nam o tak bezpośrednie chwyty, jak sięganie do muzyki ludowej, jodłowanie...

Alpejski groch z kapustą Osterwolda okazał się mniej więcej tak samo alpejski, jak ryba po grecku grecka, a fasolka – bretońska. Ale – o dziwo – pomimo to tegoroczny *Eintopf* okazał się całkiem smaczny. Zwłaszcza w porównaniu z ubiegłoroczną edycją zaskoczył wyrównany poziom koncertów. Nie było wydarzeń tak poruszających, jak opera Eötvösa czy koncert Pan Sonica, ale też nikt nie zaprezentował czegoś równie żenującego, jak *Świat w rtęciowym świetle* Conga Su. Oczywiście, były wydarzenia lepsze, przeciętne i gorsze. Zacznijmy od tych lepszych.

Już pierwszego dnia szwajcarski duet **Stimmhorn** podbił publiczność znakomitą mieszanką szwajcarskiego folku z... w zasadzie ze wszystkim. Było oczywiście jodłowanie, ale podawane bardzo oszczędnie, w konkretnym celu, nie jako gwóźdź programu. Bardzo zresztą słusznie, bo wokalista Christian Zehnder dysponuje taką gamą środków technicznych (ukończył studia wokalne jako baryton, ale śpiewa także techniką alikwotową), że nadużywanie jednego z nich byłoby grzechem zaniechania. Jego kolega – Balthasar Streiff – grał głównie na rozmaitych szwajcarskich instrumentach dętych (róg alpejski itp.). Przyznam szczerze, że pierwszym utworem (banalną balladą w stylu... późnego Dead Can Dance) mało nie wypłoszyli mnie z sali, ale potem nie żałowałem, że zostałem. Trochę szkoda, że panowie wpadli w schemat powtarzany przez wielu współczesnych wykonawców nieakademickich, polegający na robieniu z muzyki kabaretu. Oczywiście świetnie się tego słucha, a muzyka szwajcarskich górali przyprawiona delikatnie bluesem, solówkami na egzotycznych instrumentach i dozą autoironii to samograj, zwłaszcza kiedy wykonawcy są tej klasy muzykami – tak doskonale potrafią się słuchać i reagować na każdym poziomie. Jest to jednak swego rodzaju pułapka. W takiej sytuacji nie ma już sensu granie czegokolwiek na poważnie, bo publiczność raz rozbawiona chce już tylko dalszych gagów. Zresztą, te „poważne" utwory Stimmhornu nie są warte specjalnej uwagi – na usta ciśnie się profańskie, ale doskonale oddające mój stosunek do takiej muzyki, określenie: „plumkanie".

Szwajcarskie trio **Steamboat Switzerland** przeniosło nas w zupełnie inne rejony. Było bardzo rockowo (skład zespołu to: bębny, gitara basowa i fortepian na zmianę z organami Hammonda), bardzo głośno i bardzo z nut. Oczywiście przeciw tego typu graniu można bardzo łatwo wytoczyć wiele argumentów (po części doskonale zrozumiałych). To prawda, siła rocka tkwi w spontaniczności i kłóci się to z totalnym zakomponowaniem utworu aż do zapisywania partii perkusji. To prawda, od kilkudziesięciu lat setki zespołów rockowych chcąc grać „coś więcej" kopiują pomysły Zappy, męczą się, licząc połamane takty, by równo dokonać karkołomnych zmian rytmów

itp., itd. To wszystko prawda, a jednak mimo to Steamboat Switzerland mi się podobał. Mniej może, kiedy Dominik Blum (w gustownej skórzanej spódnicy) porzucał hammondy na rzecz fortepianu. Ale w pozostałych utworach zwłaszcza gra perkusisty (Lucas Niggli) i niezwykle gęste partie basisty (Marino Pliakas) brzmieniem i agresywną rytmiką pieściły moją duszę starego rockandrollowca. Cóż z tego, że nie było w tym tak hołubionego przez rockmanów luzu, ja chyba jednak od spontanicznych luzaków-amatorów wolę w roli wykonawców ludzi wiedzących, że świat nie kończy się na dur-moll (w porywach – na pentatonice), i potrafiących użyć basu jako instrumentu czysto perkusyjnego, grać klasterami, operować formą, barwą, rytmem (operowania dynamiką to mi troszeczkę brakowało, przyznaję – rozpiętość pomiędzy fff a ffff to jednak trochę mało), a nie tylko rąbać zwrotki, refreny i solówki w bluesowym schemacie i osiemnastowiecznej harmonice. A poza tym wszystkim Steamboat Switzerland ma swoje naprawdę ciekawe brzmienie – zupełnie odmienne od jakiegokolwiek zespołu w tym składzie, z tych, które słyszałem. To nie jest kolejny klon Naked City, Fantomasa ani siódma woda po Zappie. Oni naprawdę brzmią jak dobrze naoliwiona, nieco przyciężkawa, ale bezlitosna, jak się już rozpędzi, parowa maszyna. Moim zdaniem bardziej parowóz niż parowiec, ale może w kraju pozbawionym dostępu do morza i niegdyś przedstawianym często jako wyspa na wzburzonym morzu pogrążonej w wojnach Europy to dobry żart.

Świetny, jeśli nie najlepszy, koncert z całego festiwalu dał smyczkowy **Ensemble Resonanz** w RadialSystem V – nowej scenie (bardziej teatralno-baletowej niż muzycznej) Berlina. Wbrew moim wcześniejszym obawom postindustrialne wnętrze okazało się doskonałe pod względem akustycznym, co było bardzo ważne przy tym repertuarze – z czterech utworów dwa wykorzystywały podział muzyków na grupy odpowiednio rozmieszczone na scenie. Zachwycił bardzo skupiony, oparty w dużej mierze na flażoletach *Antichesis* Beata Furrera – dzieło subtelne barwowo i dynamicznie, o przejrzystej formie i dramaturgii. Odstawał stylistycznie drugi utwór – *Nebelsteinmusik* HK Grubera, będący w zasadzie concertinem na skrzypce i smyczki – kompozycja neotonalna, zgrabnie napisana, niebanalna melodycznie i rytmicznie, ale pusta. Za to po przerwie usłyszeliśmy dwa świetne dzieła. *Falsches Konzert* Edu Haubensaka wykonany został przez orkiestrę smyczkową podzieloną na pięć grup, z których dwie prawe i dwie lewe były przestrojone w stosunku do środkowej o −40, −20, +20 i +40 centów, co w sumie dawało rozpiętość 4/5 półtonu pomiędzy skrajnymi grupami, a więc możliwość wypełnienia go czterema pośrednimi dźwiękami. Ale koncept utworu nie polegał na budowaniu tak gęstych klasterów, lecz na akcentowaniu drobnych przesunięć pomiędzy poszczególnymi grupami, z których każda z osobna grała względnie konsonansowo (jak na muzykę współczesną, oczywiście). Powstające współbrzmienia były naprawdę smakowite, dla ucha przyzwyczajonego do systemu temperowanego trochę obce, ale intrygujące. Całości dopełniła *Próba Erdösa* Elliotta Sharpa – postminimalistyczna kompozycja poświęcona węgierskiemu matematykowi Paulowi Erdösowi – utwór czerpiący z minimalistycznej motoryki, repetytywności itp., ale bazujący na zupełnie innym, ostro dysonansowym materiale dźwiękowym, pełen rytmicznych przesunięć, agresywnej artykulacji. Muzyka godna kogoś, kto sam siebie określa mianem *science geek* – nic dodać, nic ująć.

Na początku koncertu tria **Koch-Schütz-Studer** pod hasłem *Hardcore Chamber Music* miałem trochę wątpliwości, czy rzeczywiście będzie tak hardcorowo, jak brzmiały obietnice. Statecznie wyglądający panowie rozkręcali się jakiś czas, bawili w sonoryzm, stukali, pukali, pocierali instrumenty, ale jak już się rozkręcili, to zrobiło się rytmicznie, transowo, głośno (GŁOOOŚNOOO!!!) i ciekawie. Trochę przypominali mi to, co w zeszłym roku z Pan Sonicem grało Alter Ego: partie solowe elektrycznej wiolonczeli (Martin Schütz) oparte na gęstych tremolach i glissandach, bogata paleta szumowych i perkusyjnych odgłosów wydobywanych z klarnetu basowego i innych dętych drewnianych, dźwięk przesterowany, zniekształcony elektronicznie. Do tego laptopy i bardzo ciekawie grający perkusista (Fredy Studer) – niby transowo i motorycznie, ale z pulsem wyczuwalnym właściwie podskórnie; to wszystko, co działo się „na powierzchni", było w zasadzie „poza beatem". Szkoda, że publiczność reagowała (z małymi wyjątkami) raczej niemrawo.

Koncert **Collegium Novum Zürich** zapamiętam przede wszystkim dla *Induuchlen* – cyklu czterech pieśni Heinza Holligera na róg naturalny i kontratenora. Ach! cóż to była za muzyka! Kai Wessel śpiewał nie tylko kontratenorem, ale także swoim „naturalnym" głosem sięgającym w dół do skali barytonu. To, co wyczyniał Olivier Darbellay na naturalnej waltorni, nadawało się do oprawienia w ramki i powieszenia na ścianie. Dość powiedzieć, że Darbellay potrafił z dźwięku na dźwięk zmieniać barwę instrumentu tak, że wydawało się, iż dochodzi on z innego miejsca. Autentycznie złapałem się na myśli, czy gdzieś za sceną nie jest ukryty jeszcze trębacz! O takich rzeczach, jak czystość i miękkość brzmienia, precyzja każdego dźwięku, półtonowe glissanda czy chromatyka (przypominam: mówimy ciągle o waltorni NATURALNEJ!), nawet nie wypada już wspominać... Cudnej piękności i piekielnej trudności były też same pieśni (Wessel śpiewając gęsto wspomagał się widełkami stroikowymi) – nieco oniryczne w klimacie, pełne skomplikowanych i często w zwodliwy sposób się rozmijających linii melodycznych obu instrumentów. *Induuchlen* słusznie przyćmiły wszystkie pozostałe utwory, z których warto wspomnieć jeszcze tylko o dwóch: całkiem zgrabnym *pRESTO sOSTINATO* Dietera Ammanna z nieco ivesowskimi partiami blachy, oraz bardzo plastycznej *Monodii*

Jodlerklub Wiesenberg w *Tante Hänsi – Ein Jenseitsregen*

Georga Friedricha Haasa z zabawnym i zaskakującym końcowym rozwiązaniem struktur pełnych narastającego napięcia do zupełnie eufonicznych współbrzmień.

Duże wrażenie (nie tylko na mnie) wywarł też spektakl Tante Hänsi – Ein Jenseitsregen **Meli Meierhans**. Powoli rozgrywające się przedstawienie dotykało tematyki wręcz archetypicznej – teatralizacji żałoby, rytualizacji obrzędów, całego „spektaklu odchodzenia" z tego świata. Ta opowieść, najbardziej z całego Maerzmusik osadzona w tradycji alpejskich górali, przypomniała, jak dzięki tej teatralizacji, przydziałowi ról, powtarzalności gestu (ale i powtarzalności samej ceremonii – w końcu każdego czeka jego własny pogrzeb…) tworzy się zakorzenienie, wspólnota – nie tylko między ludźmi, ale także między ludźmi a miejscem i czasem. Przedstawienie niby z gruntu chrześcijańskie, ale w wymowie niemal buddyjskie. Muzyka pełniła tutaj rolę służebną wobec teatru, były to raczej typowe feldmanowsko-bryarsowskie plamy dźwiękowe (z wykorzystaniem tradycyjnych instrumentów, w tym rogu alpejskiego). Partie solistów (kontratenora i sopranistki) też nie zachwyciły jakoś do przesady. Za to jodłujący chór (Jodlerklub Wiesenberg) podbił publiczność, nie biorąc jeńców. Chórzyści grali siebie samych – mężczyzn z wioski w górach, znajomych, krewnych, sąsiadów umarłego. Kiedy zasiedli za stołem, wychylili po piwku i zaśpiewali pieśń o *alte Kameraden*, czuć było, że jesteśmy blisko czegoś autentycznego – obrzęd rozsadził granice teatru. Ich śpiew – dostojny, wolny, z jodłowanymi melizmatami rozwiązującymi się w czyste, eufoniczne akordy, miał w sobie coś pierwotnego, szczerego niczym chorałowa muzyka w wykonaniu Peresa. Na moment wróciliśmy do sakralnych źródeł teatru.

Średnio udany okazał się jedyny koncert symfoniczny festiwalu. Konzerthausorchester Berlin pod wodzą Johannesa Kalitzke dobrze zagrała *Lontano* Ligetiego. Podobały się też oba utwory Furrera, zwłaszcza nieco ptasie, falujące *Canti notturni* na dwa soprany i orkiestrę. Natomiast totalną porażką okazał się zaprezentowany po przerwie utwór jubilatki – **Kai Czernowin**, a już zupełnie pogrążyły go efekty elektroniczne wzbudzające nieodpartą wesołość wśród publiczności, co zaowocowało opuszczeniem sali przez kilka osób niemogących opanować nagłych skurczów przepony.

Z koncertu **Aleph Gitarrenquartett** najbardziej przypadł mi do gustu *Mich. Stille* Helmuta Oehringa. Trochę było tu efektów sonorystycznych (granie w woreczkach foliowych nałożonych na prawą rękę), perkusyjnych, kilka fragmentów motoryczno-pozytywkowych, w sumie przyjemna muzyka. Co innego *Delilah's Dream* guru awangardy Vinko Globokara – to też było na swój sposób świetne, ale bardziej jako performance niż utwór *stricte* muzyczny (pocieranie gitarami o włosy, związywanie strun sznurkiem czy wreszcie – w finale – odsłonięcie stojącej za muzykami instalacji). Częściowo tylko podobał mi się **Stefano Gervasoni**, któremu dedykowano koncert Ensemble Contrechamps – duża wrażliwość kolorystyczna, piękne zgranie melodyki i tekstu w pieśniach, ale zupełnie nieciekawa, dłużąca się *Epicadenza* na cymbały, zespół kameralny i perkusistę obsługującego zestaw przypominający stoisko odpustowego handlarza. Nie zachwycił (raczej znudził) także monotonny program przedstawiony przez **Johna Tilbury'ego** z zespołem **Polwechsel**.

Na osobną wzmiankę zasługuje *Babylonische Schleife* **Moritza Gagerna**. To był jeden z dwóch utworów mieszczących się w haśle *Turmmusik* (drugim był *Walking in the limits* Heinza Rebera z blokiem mieszkalnym jako współczesną wieżą Babel). Publiczność siedziała przy obracających się stolikach Café Panorama w Wieży Telewizyjnej na Alexanderplatz, szesnastu muzyków zaś umiejscowiono wkoło pionu technicznego wieży. W zależności od zajętego stolika każdy startował od innego instrumentu i w efekcie słyszał tą samą muzykę, ale nieco inaczej umiejscowioną przestrzennie. Sam utwór nie był zbytnio odkrywczy, składał się z kolejnych części-faz, różniących się nieco stylistycznie. Było trochę fragmentów opartych na efektach echa pomiędzy grupami instrumentów, okrążania wieży przez motywy, rzeczy raczej dość oczywiste i narzucające się same w okolicznościach, a niektóre wręcz przez okoliczności wymuszone – brak kontaktu wzrokowego pomiędzy muzykami (za wyjątkiem bezpośrednich sąsiadów) wykluczał dłuższe unisona, precyzyjniejsze efekty rytmiczne itp. W sumie znowu był to bardziej happening niż dzieło *stricte* muzyczne. Ale jako taki – bardzo dobry.

Tylko do zagorzałych wielbicieli dotarł **Hermann Nitzsch** – kolejny legendarny guru awangardy. Twórca *Teatru orgii i misteriów* przez godzinę aplikował nam dźwiękowe konstrukcje oparte na nutach pedałowych, akordach i klasterach wydobywanych za pomocą drewnianych klocków i listewek, zmieniających się w tempie iście żółwim. Miało to swój specyficzny, by nie rzec: kuriozalny, urok. Ale w kontekście linii programowej Maerzmusik wyraźnie widać, że był to po prostu jeden z wielu trybutów spłacanych przez Osterwolda dawnym kolegom i mentorom. Trudno nazwać tego typu działania „muzyką aktualną", jaki to podtytuł nosi festiwal.

Prawdziwą porażką przez wielkie „P" był koncert inaugurujący festiwal – *fichten* **Klausa Langa**. Wysłuchaliśmy go, siedząc lub leżąc (bez butów) na czymś w rodzaju materaca, otoczeni muzykami znajdującymi się na specjalnie ustawionym rusztowaniu. Sama około godzinna kompozycja poza krótkim wstępem i zakończeniem była oparta o bardzo długie, wolne glissanda smyczków, statyczne partie blachy, drewna i wokalistów brzmiące trochę w stylu Ligetiego (*Lontano*, *Atmosphères*). W tej statycznej i monotonnej fakturze coś się powoli działo: coś narastało do tutti, zamierało do pojedynczych instrumentów, dźwięki jednej sekcji były przejmowane przez inną, pojawiały się odgłosy perkusyjne albo partie wokalistów (najczęściej pojedyncze dźwięki). Fakt, że byliśmy przez tą dźwiękową

konstrukcję otoczeni i gra barw (dźwiękowych) odbywała się wkoło, ratował nas – słuchaczy – od całkowitego zanudzenia na śmierć, ale to niewielka pociecha (niektórzy po prostu zasnęli albo udawali, że śpią – tu i ówdzie słychać było dyskretne chrapanie). Gorzej jeszcze było z barwami rzeczywistymi – na szczycie rusztowania umieszczono reflektory teatralne, które oświetlały publiczność (muzycy pozostawali w cieniu, oddzieleni od nas maskującą siatką) różnokolorowym światłem, raz mocniejszym, raz słabszym. Kolor czerwony z wolna zmieniał się w zielony, zielony w niebieski i tak dalej. Jak na choince.

Zawiodłem się też na koncercie **Tria Accanto**. Utwory Tomoko Fukui, Gianluki Ulivellego i Pei-Yu Shi nie wyróżniały się absolutnie niczym spośród tysięcy utworów produkowanych przez akademickich kompozytorów na całym świecie. Dzisiaj nie odróżniłbym ich od siebie. Ten koncert mogło uratować *DW 16: Songbook I* Bernharda Langa, gdyby nie to, że Lang zaczyna brzmieć jak swój własny epigon. Owszem – wciąż ten sam rozpoznawalny na kilometr styl, ale co oprócz stylu? Nic. Pustka. Szkoda, bo bardzo cenię tego kompozytora.

Znudził mnie także potwornie koncert **Workshopensemble**. Czegóż tam nie było: cztery sceny, jedenastu muzyków (przewaga saksofonów), laptopy, perkusista, kliki, trzaski, szumy, dźwięki elektroniczne w stylu wczesnego Stockhausena (tzw. pukanie i bulgotanie w rurach), projekcje wideo (głównie wizualizacje tych trzasków albo jakieś proste grafiki w stylu z czasów komputerów XT – domyślam się, że zmontowanie czegoś tak archaicznego na Apple PowerBooku może być wyzwaniem samo w sobie), puszczanie jakiegoś przesterowanego rockowego kawałka przez leżący głośnik posypywany czymśtam, podłączanie generatora drgań pod bęben i kładzenie na nim czegośtam... I co? I pupa. Wszystko już było, więc zróbmy to raz jeszcze. Ale po co? Dobre pytanie, tylko niewłaściwe. Zaprezentowane dzieło było efektem 3. Muzycznej Akademii Letniej na zamku Königs Wusterhausen. I wszystko jasne – zamiast „po co?" należy zapytać „dlaczego?". Jak to, dlaczego? „Dostaliśmy grant i ciężarówkę fajnego sprzętu... No to trzeba było coś na nim wyprodukować. I oto co wyprodukowaliśmy" – jestem przekonany, że tak właśnie to wyglądało. A jeśli wyglądało inaczej, to tym gorzej.

Reasumując – cała ta alpejskość okazała się być po prostu dobrą wymówką, by program z dużym udziałem Szwajcarów uzupełnić grupą kompozytorów austriackich i kilkoma włoskimi. Pomimo niewielkiego udziału nazwisk z grupy najsłynniejszych w dzisiejszej muzyce**,** poziom festiwalu był chyba wyższy niż w zeszłym roku, co cieszy i budzi nadzieje na przyszłość. Tym bardziej, że najlepsze wrażenia wyniosłem z koncertów zespołów i kompozytorów dotąd znanych mi raczej słabo. W odróżnieniu od ubiegłego roku, kiedy to temat przewodni festiwalu dotyczył muzyki powszechnie znanej (wręcz modnej), tegoroczny Maerzmusik rozbudził mój apetyt, zachęcił do bliższego przyjrzenia się szwajcarskiej scenie nowej muzyki, która dotąd wydawała mi się dość marginalna. Poza tym wszystkie imprezy cykliczne mają tę właściwość, że organizatorzy dysponują odnawialnym kredytem zaufania – wraz z zakończeniem jednej edycji wszelkie niedociągnięcia kompensuje obietnica przyszłej, której motto i program nie są jeszcze znane.

l Znam osobiście przypadki francuskojęzycznych Szwajcarów niemówiących ani trochę po niemiecku; a przy tym nawet Szwajcar, któremu wydaje się, że mówi po niemiecku, w niemieckiej telewizji musi być tłumaczony za pomocą napisów.

Marcin i **Karolina Dobiaszewscy**

Zdjęcia: **Berliner Festspiele**

NAPISZ DO NAS:
glissando@op.pl
ODWIEDŹ NAS:
www.glissando.pl

KONTAKT

Nasi Drodzy Czytelnicy! Jak zawsze zapraszamy Was do nadsyłania Waszych opinii, krytyk, dobrych rad i zgryźliwych komentarzy – od początku chcieliśmy i ciągle chcemy ten magazyn robić dla Was i z Wami, tak więc każda Wasza reakcja jest przez nas bardzo oczekiwana.

POCZTA

Jeśli macie pieniądze, czas i ochotę, możecie również wysłać tradycyjny list czy przesyłkę, a nawet prezent czy wiersz (byle nie bombę) na adres redakcji – **uwaga! zmieniony** – ul. Gąbińska 9/64, Warszawa 01-703. Będzie nam miło.

FORUM

Ale to nie wszystko. Aby utrzymać ciągły i interaktywny kontakt z Wami, założyliśmy specjalne Forum „Glissanda" na naszej stronie www.glissando.pl/forum.php, gdzie możecie zgłaszać zarówno zgryźliwe komentarze, jak i udzielać dobrych rad w specjalnych grupach tematycznych. Również niektóre artykuły drukowane aż proszą się o rozwinięcie i przedyskutowanie właśnie w tej przestrzeni. Forum jest stale odwiedzane i przeglądane przez redakcję. Gorąco zapraszamy także do wszelkich dyskusji estetycznych i mniej estetycznych o muzyce współczesnej.

PRENUMERATA I ARCHIWALIA

Zapraszamy do zamówienia prenumeraty! Możecie to zrobić w firmie Kolporter S.A. (www.kolporter.pl).Numery archiwalne można natomiast zamówić na stronie Serpent (www.serpent.pl) Uwaga! Od 2 kwietnia to jedyny sposób zamówienia (na naszej stronie nie jest to już możliwe); prenumeraty wykupione przed 2 kwietnia oczywiście honorujemy.

SPROSTOWANIA

Przyznajemy się:. Nasza wina.
W numerze 9 (wrzesień 2006) teksty **Tadeusza Kośka** oraz **Janusza Zielińskiego** wydrukowane zostały bez uwzględnienia poprawek i uzupełnień, jakie Drodzy Autorzy nadesłali przed zamknięciem składu. Pełne i poprawione wersje ich tekstów znajdują się na stronie www.glissando.pl lub pod odpowiednimi linkami.
W numerze 10-11 (luty 2007) błędnie podaliśmy w stopce nazwisko Wspaniałej Tłumaczki, **Aleksandry Zyblewskiej**. Przepraszamy naszych Współpracowników i Czytelników!