

Muzyka i nowa kultura dźwięku

Wstęp

W ciągu ostatniego półwiecza wykształciła się nowa kultura dźwięku – kultura muzyków, kompozytorów, twórców sound artu i akademików, ale także wrażliwych odbiorców, samego aktu słuchania oraz twórczych konsekwencji nagrywania, przenoszenia i odtwarzania dźwięków. Wydarzenia ostatniej dekady dowodzą, że owa „kultura ucha” nabiera teraz szczególnego znaczenia. Akademickie nauki społeczne zainicjowały i rozpowszechniły badania nad historią oraz antropologią słuchu, traktowanego jako znak czasowych oraz kulturowych różnicowań¹. Sound art stał się jednym z najbardziej żywotnych nurtów współczesnej sztuki, reprezentowanym w najbardziej prestiżowych galeriach i muzeach świata². W samej muzyce gwałtownie odżyło zainteresowanie dźwiękowymi oraz muzycznymi poszukiwaniami – do niedawna marginalizowanymi – Luigię Russolo, Johna Cage’a, Pierre’a Schaeffera, Pauline Oliveros, R. Murraya Schafera i wielu innych. Za swych poprzedników i mistrzów uznali ich zwłaszcza twórcy działający na pograniczu gatunków – jazzu, klasyki, rocka oraz muzyki tanecznej.

Co zdecydowało o tym audytywnym przełomie we współczesnej kulturze? Przede wszystkim technologiczne innowacje. „Nagrywanie dźwięku, udźwiękowanie filmów i wideo czy ściąganie plików mp3 z internetu przewartościowały nasze słuchowe myślenie” – uważa historyk Richard Cullen Rath, potwierdzając słynną tezę teoretyka mediów Marshalla McLuhana z lat sześćdziesiątych³. Ten ostatni utrzymywał, że pojawienie się mediów elektronicznych doprowadziło do „przesunięcia” w naszej zmysłowości, detronizując po tysiącletnich bodźce wizualne na rzecz bezgranicznych doświadczeń słuchowych⁴. Podobny pogląd wyraził Chris Cutler w swojej wizjonerskiej historii technologii muzycznej. Przekonuje on, że nagrywanie dźwięku „oślepiło” model kultury zachodniej reprezentowany przez uczone, pisaną muzykę poważną i „przywróciło produkcję muzyki domenie słyszenia”. Podobnie jak w folklorze wypartym przez tradycję klasyczną „na pierwszy plan wysunął się dźwięk. Nagrywanie to w istocie dźwiękowa pamięć”⁵.

Magnetofon – wynaleziony w połowie trzeciej dekady, ale do komercyjnego obiegu wprowadzony dobrych piętnaście lat później – faktycznie zrewolucjonizował muzykę. Wcześni eksperymentatorzy spod znaku Cage’a czy Schaeffera zauważyli, że ten wynalazek otworzył przed muzyką „nieograniczone pole dźwięków”⁶ miast jego bardzo ograniczonego wycinka reprezentowanego przez tradycyjne instrumenty. W rzeczy samej Schaeffer – z wykształcenia inżynier radiowy, a nie kompozytor – stworzył nowy gatunek muzyka: amatora-odkrywcę pracującego bezpośrednio (albo „kon-

kretnie”) na materiale dźwiękowym, bez pośrednictwa partytury, dyrygenta oraz wykonawców. Stał się ikoną współczesnego producenta muzycznego, obrabiającego dźwięki na domowym komputerze przy użyciu taniego software’u i hardware’u, a także prorokiem epoki remiksu. Nagrywanie dźwięku zaciera bowiem granicę pomiędzy oryginałem a kopią, umożliwiając niekończące się improwizacje oraz transformacje. Magnetofon (a także fonograf, radio etc.) wytworzyły wreszcie nowy modus słuchania, przez Schaeffera określany jako „akuzmatyczny”. Chodzi o słuchanie dźwięków jako takich, w oderwaniu od ich pierwotnego źródła oraz kontekstu.

Tryumf kultury dźwięku przypieczętowała w ostatniej dekadzie druga technologiczna rewolucja: narodziny mediów cyfrowych. Płyty kompaktowe, internet, pliki mp3, Napster, wypalarki CD – wszystko to pozwoliło na stworzenie wirtualnego, lecz gigantycznego i masowo dostępnego archiwum dźwięków oraz muzyki. Krystaliczna czystość cyfrowego dźwięku sprzyja wyculeniu na niuanse brzmieniowej materii, a jego standardowość oraz elastyczność daje szansę nowicjusom na stanie się remikserami lub samodzielnymi artystami. Cyberprzestrzeń stała się też wylęgarnią nowego typu społeczności audio, sieci oraz zbiorów audio.

Na tych fundamentach nowa kultura dźwięku wykształciła własną świadomość, historię oraz pamięć. Jeśli tradycyjną – liniową, ciągłą i rozwojową – wizję historii określić można mianem *analogowej*, to nowa dźwiękowa wrażliwość jawi się jako *cyfrowa*. Niweluje ona zwyczajowy podział na kulturę wysoką oraz masową i traktuje dzieje muzyki jako rezerwuar swobodnych związków oraz skłonności, przełamujących konwencjonalne podziały gatunkowe. Na przykład utwór *Djed* postrockowego kwintetu Tortoise łączy fragment nagrania *Ionisation* Edgara Varèse’a z jamajskim dubem, Krautrockową motoryką oraz brzmieniami metalofonów i ksylofonów rodem z minimalizmu Steve’a Reicha czy Philipa Glassa. Sonic Youth znajduje wspólny mianownik dla punk rocka i pionierów muzyki eksperymentalnej, jak Pauline Oliveros, Christian Wolff i Takehisa Kosugi. Derek Bailey nie boi się konfrontacji swobodnej improwizacji z *drum’n’bassem*. DJ Spooky występuje z Iannisem Xenakisem oraz freejazzowymi gigantami Williamem Parkerem i Matthew Shippem. Producenci techno samplują, adaptują i remiksują muzykę mistrzów minimalizmu. Pionier muzyki konkretnej Luc Ferrari współpracuje z improwizatorem Noëlem Akchoté, producentem muzyki elektronicznej Scannerem oraz turntablistami DJ-em Olivem i Erikiem M...⁷. Możliwości wydają się nieograniczone, a kolejne krzyżówki wyrastają jak grzyby po deszczu.

W obrębie nowoczesnej muzyki odnaleźć można zaskakującą ilość teoretycznych i praktycznych związków. Na przykład krytyka autorytetu kompozytorskiego, przedstawiona najpierw przez Johna Cage’a, powraca wyraźnie w środowisku house i techno, którego producenci chętnie podejmują różnorodne formy współpracy i bez oporu miksują oraz remiksują cudzą muzykę. Granicę pomiędzy „muzyką” i „szumem” kwestionują w równym stopniu przestrzenne kompozycje dźwiękowe Pauline Oliveros