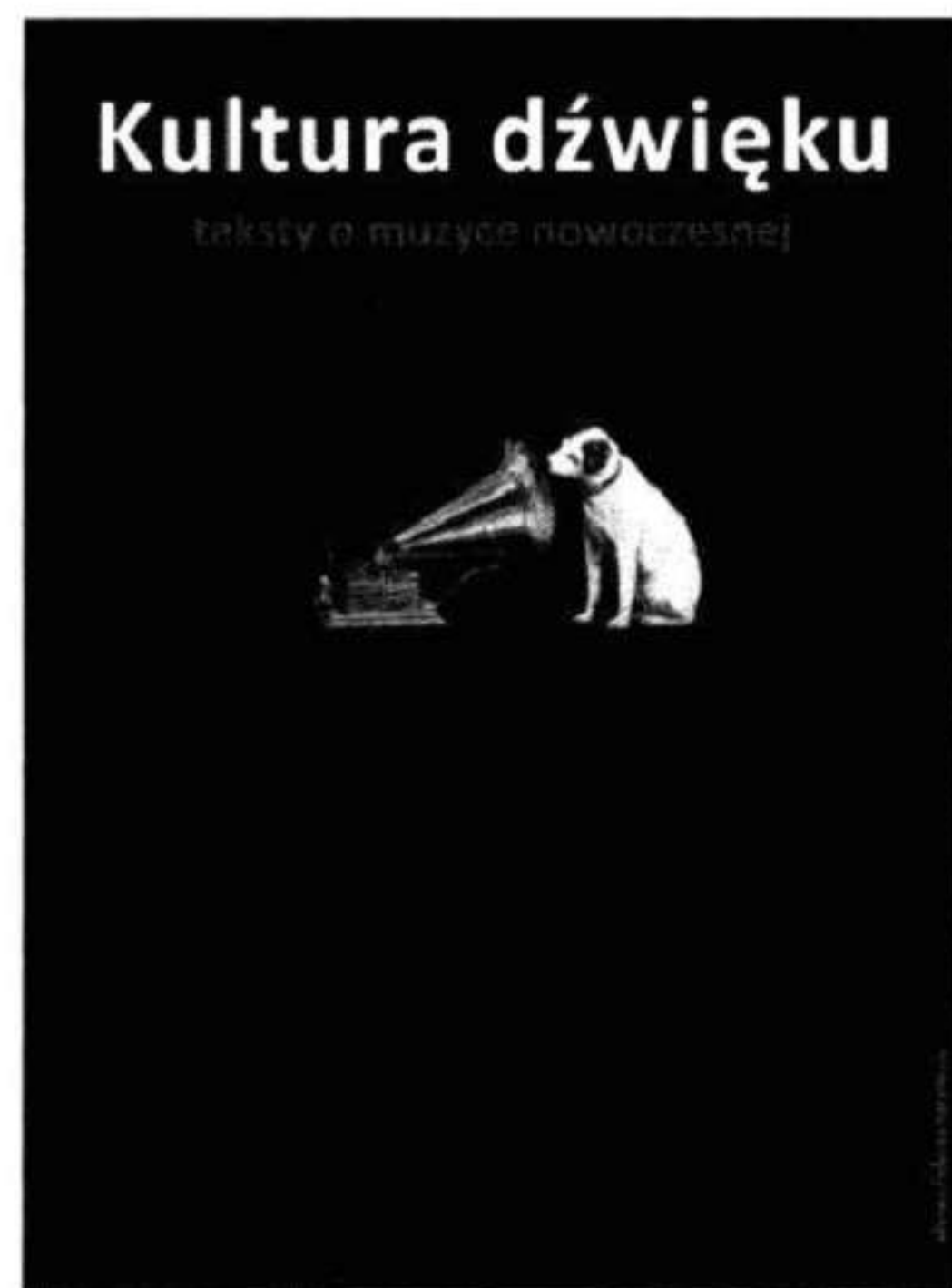


Sztuka dźwięku po wielkiej przemianie

Dorota Szwarzman



Tyle wydarzyło się przez ostatnie kilkadziesiąt lat w dziedzinie odbioru dźwięku, zarówno pod względem samej percepcji, jak i zmian kontekstu socjologicznego, że zaczynamy za tym nie nadążyć. Teksty źródłowe, zebrane przez profesorów z amerykańskiego Hampshire College, są niezwykle cennym świadectwem nie tylko epoki i przemian, ale właśnie tego, jak zmiany nas wyprzedzają i jak trudno określić, co jest ich istotą.

Kultura dźwięku spełni funkcję podręcznika w zakresie zarówno muzyki współczesnej, jak i estetyki. Także dla zainteresowanego laika będzie bardzo istotną lekturą. Są tu głosy tłumu ważnych postaci ostatniego stulecia. Z kompozytorów – m.in. wynalazcy fortepianu preparowanego, aleatoryzmu,

happeningu i performansu – Johna Cage’a, twórcy muzycznego futuryzmu – Luigiiego Russolo, rewolucjonisty w zastosowaniu rozszerzonego arsenалу perkusji – Edgara Varèse’a, wynalazcy nietypowych sposobów gry na fortepianie – Henry’ego Cowella, współtwórcy muzyki konkretnej – Pierre’a Schaeffera i elektronicznej – Karlheinz’a Stockhausena, twórców minimalizmu – Pauline Oliveros czy Michaela Nymana, muzyki ambient – Briana Eno, muzyki repetytywnej – Steve’a Reicha czy wszechstronnego obrazurcy Johna Zorna. Z innych muzycznych światów spotkamy tu esej legendarnego pianisty Glenna Goulda o perspektywie nagrań czy wypowiedź Ornette’a Colemana o improwizacji, a ze świata odmiennych dziedzin sztuki – plastyka i architekta László Moholy-Nagy’a (który, co ciekawe, wypowiada się również o nagraniach) czy pisarza Williama S. Burroughsa. Ze świata naukowego także jest wiele ważnych nazwisk: od Theodora Adorno i Marshalla McLuhana po Jacques’a Attali czy Umberta Eco. Wszystko razem układa się w pejzaż tak barwny i tak niejednoznaczny, jakim jest dzisiejszy świat dźwięku. Przez ten pejzaż prowadzą nas filozof Christoph Cox i kompozytor Daniel Warner. Każdą grupę tekstów opatrują własnymi komentarzami.

Od czasu tradycyjnego słuchania, takiego, jakie było udziałem ludzi do XIX wieku włącznie, nastąpiły fundamentalne zmiany. Wiele z nich wiąże się z wynalaz-

kiem nagrań. Dzięki nim muzyka stała się produktem masowym i dostępnym na żądanie – stąd tak totalna inwazja muzyki pop, która sprawiła, że dziś muzyka zwana wciąż poważną (albo klasyczną, albo artystyczną) z popkulturą muszą wpływać wzajemnie na siebie.

Pojawienie się nagrań powoduje też doniosłe zmiany w samym procesie słuchania. W XX w. zmienił się stosunek twórców do dźwięków otoczenia, najpierw traktowanych jako szumy, zakłócenia, elementy niepożądane, w tym czasie coraz częściej stających się nowym tworzywem sztuki, jak u futurysty Russolo z jego nowymi instrumentami – tzw. *intonarumori*, czyli przedmiotami służącymi do tworzenia hałasu, czy outsidera Edgara Varèse’a z jego nietypowymi instrumentami, w tym syrenami fabrycznymi. Nagrania włączyły hałas do muzyki ostatecznie w *musique concrète* Pierre’a Schaeffera, czyli w utworach powstałych z rejestracji dźwięków z natury, montowanych *in extenso* czy przetworzonych mechanicznie lub elektronicznie. Dziś w muzyce *noise* hałas staje się zasadą. Dzięki tekstom zamieszczonym w książce można prześledzić drogę ewolucji tej postawy.

To jedna z wielu stron wielkiej przemiany. Inną jest fakt możliwości montażu, kształtowania dźwięku, by stworzyć produkt odmienny od wyjściowego. To źródło dzisiejszej kultury didżejskiej, źródło, które już generuje problemy w dziedzinie prawa

autorskiego, gdy miksujący użyje cudzych nagrań.

Z kolei wynalazek walkmana sprawił, że każdy z nas tworzy własne zestawy do indywidualnego słuchania, w izolacji od innych – niezależną ścieżkę dźwiękową naszego życia, na wzór muzycznej ścieżki filmowej (stąd w pewnym momencie nastąpił wzrost popularności nagrań muzyki filmowej).

Fakt zaś, że zaczęliśmy zwracać w ogóle uwagę na szmery i hałasy, uświadomił nam nie tylko, że muzyka nie dzieje się w próżni (i że zmiana warunków zewnętrznych może sprawić, iż słuchając pozornie tego samego utworu, będziemy słuchać w gruncie rzeczy za każdym razem czegoś innego), ale także – iż możemy odbierać dźwięki tła jako pejzaż akustyczny, częściowo nawet abstrakcyjny, skoro nie zawsze jesteśmy w stanie zidentyfikować źródło słyszanego dźwięku. Pojęcie akuzmatyki (pochodzące od akuzmatyków – uczniów Pitagorasa, którzy słuchali głosu swego mistrza zza zasłony, nie widząc go), wprowadzone przez Pierre'a Schaeffera, dotyczy właśnie takiego odbioru, zarówno akustycznego tła naszego życia, jak utworów muzycznych, głównie z dziedziny muzyki elektroakustycznej. Tylko kwestią czasu było powstanie czegoś pośredniego pomiędzy tłem a muzyką, jaki jest ambient, a w gorszej, komercyjnej wersji – muzak.

Złożoność dzisiejszego świata dźwięku i jego odbioru nie bierze się jednak wyłącznie z wynalazku nagrania. Choć i nagrania przyczyniły się np. do zainteresowania muzyką innych kultur, w tym pozaeuropejskich. Nie każdy jeździł do Afryki jak Steve Reich, by badać tamtejsze rytmy, czy do Indii, jak wielu,

którzy szukali tam oświecenia, a przy okazji odnaleźli muzykę kontemplacyjną, statyczną, powtarzalną, lecz różnorodną w niuansach. Takie są źródła muzyki repetycyjnej i minimalizmu – i też nie wszystkie.

W książce znajdują się również fascynujące zestawienia starego z nowym, mogące dobitnie uświadomić kierunek zmian. W 1995 r. dziennikarz BBC Dick Witts wpadł na pomysł, by posłać utwory kilku przedstawicieli kultury didżejskiej papieżowi muzyki elektronicznej Karlheinzowi Stockhausenowi – i odwrotnie, i by potem wymienili zdania na swój temat. W zapisie audycji radiowej Stockhausen wypowiedział się m.in. o Aphex Twinie: „Sądzę, że pomogłoby mu posłuchanie mojej »Pieśni młodzianków« (*Gesang der Jünglinge*). To muzyka elektroniczna plus głos małego chłopca. Wówczas przestałby stosować te wszystkie postafrykańskie repetycje i zwróciłby uwagę na zmiany tempa i rytmu. Nie pozwoliłby sobie na powtórzenia pozbawione choćby niewielkiej zmiany i jakiegoś celu w sekwencji wariacji”. Natomiast Aphex Twin po wysłuchaniu owego utworu stwierdził: „Czad! Słyszałem już wcześniej tę piosenkę. Podoba mi się. Nie zgadzam się z nim. Sądzę, że powinien posłuchać kilku moich kawałków: »Didgeridoo« na przykład. Wtedy przestałby tworzyć te abstrakcyjne, przypadkowe motywy, do których nie da się tańczyć. Myślisz, że on potrafi tańczyć?”. □

KULTURA DŹWIĘKU

: teksty o muzyce nowoczesnej / wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner ; przekł. Julian Kutyła et al. – Gdańsk : „słowo/obraz terytoria”, 2010. – 549 s. ; 23 cm
78.036(082.1)

Oswojone zwierzę awangardy?

MONIKA PASIECZNIK

Pojawienie się książki *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* to prawdziwe wydarzenie – mamy wreszcie obszerną, jedną z nielicznych u nas pozycji o muzyce w XX wieku. Świadczy to o zainteresowaniu muzyką w Polsce, jak zauważył we wstępie Michał Libera, socjolog i krytyk muzyczny. *Kultura dźwięku*, której jest pomysłodawcą i redaktorem, ma rozpocząć serię „Terytoria muzyki”, planowaną przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria i Fundację 4.99. Oby na planach się nie skończyło.

Głośna antologia tekstów o muzyce XX wieku, ułożona przez filozofa Christopha Coxa i kompozytora Daniela Warnera, wydana została w 2004 roku. Jako zbiór wypowiedzi artystów i krytyków (przede wszystkim z kręgu anglosaskiego), stanowi podstawowe źródło wiadomości o myśli estetycznej i praktykach artystycznych naszych czasów. Inspirowana jest *cultural studies*, dziedziną nauk humanistycznych, z której czerpie nurt *The New Musicology*. Postuluje on odejście od ciasnego analitycznego badania muzyki na korzyść badań kulturoznawczych i socjologicznych (muzyka w odniesieniu do feminizmu, *gender studies*, kolonializmu itd.), poszukuje zarazem wspólnej płaszczyzny dla tak różnych zjawisk, jak muzyka klasyczna, eksperymentalna czy popkultura.

Zestawienie wypowiedzi przedstawicieli ambitnej popkultury z historycznymi manifestami oraz tekstami klasyków modernizmu i awangardy muzycznej XX wieku stwarza ciekawą perspektywę poznawczą. Niezależnie od kulturoznawczego ujęcia, książka jest po prostu fantastycznym przewodnikiem po ważnych nurtach w muzyce ery (post)technologicznej, zazwyczaj marginalizowanych w opracowaniach dotyczących nowej muzyki klasycznej: począwszy od utopii futurystycznych i muzycznej sztuki eksperymentalnej, przez swobodną improwizację i minimalizm, popularniejsze reinterpretacje idei awangardowych w kręgach didżejów, aż po muzykę klubową, techno, dub.

Kultura dźwięku jest zatem niemal encyklopedią muzyki XX wieku, niemal – gdyż wiele ważnych zjawisk

w niej nie uwzględniono, jak się wydaje, raczej z ideologicznego niż estetycznego powodu. Książka niesie bowiem pewną wizję historii muzyki najnowszej, w której spadkobiercami Cage’a, Varèse’a, Stockhausena, Schaeffera są nie Gérard Grisey, Jonathan Harvey, Helmut Lachenmann, lecz rozmaici didżeje, improwizatorzy i minimaliści. Jaki jest tego bilans – pokazuje zamieszczone na końcu kalendarium.

Rok 1975, który kojarzy się z kompozycją Griseya *Partiels* – dźwiękowym manifestem spektralizmu, jednego z najważniejszych i do dziś najbardziej wpływowych kierunków w muzyce ostatnich kilkudziesięciu lat – podsumowany został następująco: „Eno otwiera wytwórnię płytową *Obscure*, która ma rozpropagować muzykę eksperymentalną wśród szerszej publiczności. Lou Reed wydaje podwójny album *Metal Machine Music*, składający się z przesterowanych sprzężeń gitary elektrycznej” (s. 496). Kalendarium otwierają wzmianki o takich kompozycjach, jak *Ionisation*, *Imaginary Landscape No. 1*, *Gesang der Jünglinge*, kończą zaś informacje o założeniu wytwórni płytowej, bądź wprowadzeniu przez dziennikarza jakiegoś nowego terminu itp.

Kulturoznawczy wspólny mianownik dla klasycznej awangardy i eksperymentującej popkultury pozwala docenić wiele ciekawych zjawisk „pośrednich”, czyni to jednak chyba zbyt wysokim kosztem. Prowadzi też niekiedy do ryzykownych twierdzeń. Pionierka „nowej muzykologii” Susan McClary w tekście *Rap, minimalizm i struktury czasowe w muzyce końca XX wieku* dowodzi, że genealogii muzyki opartej na rytmach okresowych można szukać w zainteresowaniu Debussy’ego gamelanem i że „być może najistotniejszą cechą dwudziestowiecznej kultury muzycznej jest właśnie jej postępująca, choć powolna afroamerykanizacja” (s. 371).

Z kolei Ben Neill w tekście *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej* pisze: „muzyka komputerowa należąca do sztuki wysokiej, na którą nie wywarł wpływu ani minimalizm, ani postmodernizm, pozostaje elitarna i odseparowana od szerszych kręgów kulturowych. W związku

z tym jako forma sztuki XXI wieku ma raczej małe oddziaływanie [...]. Sądzę, że muzyka pop ostatecznie połknie to, co znamy pod nazwą muzyki współczesnej i że nastaną czasy, gdy konsumowaniem sztuki cieszyć się będzie publiczność większa niż kiedykolwiek. Istnieją historyczne precedensy: wczesne opery Monteverdiego były popularną rozrywką, podobnie jak większość muzyki dziewiętnastowiecznej, która pozostaje lwią częścią klasycznego repertuaru muzyki poważnej” (s. 478–479).

Wbrew temu, co pisze Neill, *Kulturę dźwięku* można czytać też jako dzieje adaptacji rozmaitych osiągnięć XX-wiecznej moderny na gruncie muzyki popularnej. Na Dereka Beileya i swobodną improwizację wpływ miała przecież atonalność Schönberga, która pozwoliła mu przewyciężyć harmonikę jazzową; ambient Briana Eno jest nawiązaniem do idei „muzyki-mebla” Erika Satiego; kultura didżejska i muzyka elektroniczna czerpią zaś pełnymi garściami między innymi ze Stockhausena, Schaeffera i Cage’a.

Zjawisko rozpowszechniania się nowych myśli i prądów artystycznych znane jest nie od dziś, choć tempo przemian cywilizacyjnych i kulturowych doprowadziło do przyspieszenia tego procesu i do przełomu, którego jesteśmy świadkami. Antologia *Kultura dźwięku* jest jednak w swej wymowie optymistyczna, przewiduje, że – wbrew obawom o przyszłość sztuki wartościowej w czasach dominacji popkultury – sztuka ta zatryumfuje prędzej niż byśmy się tego spodziewali. Muzyka klasyczna nie uległa przecież definitywnej komercjalizacji (ani afroamerykanizacji, jak chciałaby Susan McClary), coraz częściej natomiast zdobycze „akademickich” kompozytorów asymiluje muzyka komercyjna, rozwijając dzięki temu swój język i podnosząc wymagania artystyczne.

Jako ciekawy dokument przyswajania zdobyczy awangardy muzycznej przez artystów wywodzących się z popkultury, książka stawia też podstawowe pytanie: jakie jest owo przyswajanie? Bez wątplenia entuzjastyczne, mimo że często powierzchowne, o czym świadczy na

przykład powielane w książce przekonanie o kolażowym charakterze *Hymnen* Stockhausena, choć kompozytor zdecydowanie odcinał się od praktyk popartu. W kontekście słów Emmanuelle'a Laubeta („Stockhausen i muzyka konkretna to oczywiście dwa określenia kluczowe dla dzisiejszego techno”) dziwić może również, iż przedstawiciele nowej elektroniki i muzyki tanecznej, zaproszeni przez magazyn „The Wire” do słynnego projektu, który miał skonfrontować ich ze Stockhausenem, nie znali takich kompozycji, jak wspomniane *Hymnen*, *Kontakte* lub *Gesang der Jünglinge*.

Pozorne uznanie postawy awangardowej widoczne jest też – na przykład – w wypowiedzi Paula D. Millera, który używa pseudonimu DJ Spooky. Kreowana przez niego rewolucyjność techniki remiksu, wykorzystującej zjawisko zbiorowej pamięci utrwalanej w dźwiękach, „rzeźbienie w nastroju”, zabawę z kontekstem w rzeczywistości niewiele ma wspólnego ze sposobem myślenia i praktykami awangardy muzycznej. Wystarczy sięgnąć do tekstów Varèse'a, Cage'a, Stockhausena i innych klasyków, które w antologii zestawione są z wypowiedziami nie tylko zadającymi kłam

awangardzie, lecz deprecjonującymi także muzyczny kunszt i warsztat twórców „akademickich”, głoszącymi zmierzch notacji muzycznej i wyrosłej z niej koncepcji muzyki, zawieszenie wszelkich kryteriów i znaczeń. Wypowiedzi te brzmią znajomo, dźwięczy w nich nutka cynizmu, zdemaskowanego przez Petera Sloterdijka w książce *Krytyka cynicznego rozumu* jako „oświeceniowa fałszywa świadomość”. Na imię jej postmodernizm.

Popularyzowanie idei awangardowych, któremu towarzyszy ironiczny uśmieszek, że oto nie ma już różnicy między powagą a pospolitością, autorskimi ideami a ich tanim naśladownictwem, bo w imię tegoż upowszechniania „muzyka pop ostatecznie połknie to, co znamy pod nazwą muzyki współczesnej”, w gruncie rzeczy utrzymuje w mocy stereotypowe podziały. Lachenmann zdawał sobie z nich sprawę już w 1971 roku, kiedy pisał: „Mamy dzisiaj coś w rodzaju «awangardy osiedlowej», coś takiego, gdy ludzie dystyngowani fundują sobie egzotyczne lub nawet niebezpieczne zwierzę domowe; awangardy, którą zaczął się zajmować przemysł płytowy, dydaktyczny i odpowiednie inne” (*Vier Grundbestimmungen des*

Musikhörens w Komposition als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995, Wiesbaden 1996).

Książkę *Kultura dźwięku* należy traktować jako zaproszenie do rozmowy o konieczności przywrócenia pewnych podstawowych wartości w muzyce, jak choćby rzemiosło lub kunszt, o konieczności ponownego, jasnego zdefiniowania twórczości i odbudowania modernistycznego etosu. W przeciwnym razie mogą się spełnić przewidywania takich postmodernistów, jak Ben Neill: „W XXI wieku kultura to popkultura; to stan zdrowy i pożądany, a technologia komputerowa ułatwia ten ważny krok naprzód” (s. 479–480). Czy tak się stanie?

■ MONIKA PASIECZNIK

Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, wybór i redakcja Christoph Cox, Daniel Warner, przekład: J. Kutyla, M. Matuszkiewicz, M. Mendyk, S. Wieczorek, I. Socha, D. Gwizdalanka, J. Gałuszka, J. Jarniewicz, Gdańsk 2010, słowo/obraz terytoria, ss. 366, kalendarium, najważniejsze terminy, dyskografia, bibliografia, indeks. Opis zawartości na: www.ruchmuzyczny.pl (książki)

|| POLECAMY KSIĄŻKI ||

ARQ CZĘŚĆ 2



ANDREAS
(SCENARIUSZ
I RYSUNKI)
EGMONT

Kolejny dowód na specyfikę polskiego rynku komiksowego, na którym o wiele bardziej opłaca się przygotować w ekskluzywny sposób drogi album zawierający kilka części jakiejś serii, niż wydawać je osobno w taniej formule. Tym razem wydawnictwo Egmont przygotowało pokazny zbiór sześciu zeszytów składających się na drugą część przygodowo-fantastycznego cyklu, autorstwa jednego z najbardziej oryginalnych europejskich twórców komiksowych Andreeasa. Tym razem znany przede wszystkim z filozofującej serii „Rork” autor prezentuje się z nieco bardziej rozrywkowej i lżejszej strony, choć zachowuje swój charakterystyczny, nieco monumentalny styl graficzny. Prawie 300 stron wciągającej lektury dla wszystkich, którzy wciągnęli się w tę opowieść po wydanych jakiś czas temu w podobnej postaci pierwszych sześciu tomach.

PRZEMYSŁAW GULDA

WYSZEDŁ Z DOMU



MARJA-LEENA TIAINEN
PRZEKŁAD IWONA
KIURU
AGENCJA EDYTORSKA
EZOP

Mikko ma 16 lat, mieszka razem z rodzicami i dwiema siostrami w niewielkiej wiosce nad brzegiem jeziora. Chłopak jest skryty, ma niewielu kolegów. Ojciec, narciarz, który niegdyś odnosił sukcesy, pró-

buje namówić go na uprawianie jakiegoś sportu, bezskutecznie. Chłopak woli siedzieć w domu. W pewien mroźny dzień Mikko wychodzi z domu i już do niego nigdy nie wróci. Mijają dni, tygodnie, miesiące. Każdy z członków rodziny inaczej stara się uporać z tragedią. Matka pogrąża się w rozpacz. Ojciec milknie i często wybucha gniewem. 18-letnia Hanna na własną rękę próbuje dowiedzieć się czegoś o swoim bracie, o tym, gdzie spędził ostatni wieczór, kim byli jego znajomi. Pięcioletnia Lotta liczy na to, że brat się odnajdzie, ale kiedy znika kot, jest przekonana, że on też nigdy już nie wróci, podobnie jak Mikko.

Każda informacja budzi nadzieję, za chwilę – kiedy losy Mikko są nadal nieznanne, pojawia się rozczarowanie. Ogromnym ciężarem dla wszystkich są święta Bożego Narodzenia. „Wyszedł z domu” to powieść dotycząca ważnego problemu, szczerza i trzymająca w napięciu.

BEATA KĘCZKOWSKA

POKRZEPICIEL



SÁNDOR MÁRAI
TŁUM. IRENA
MAKAREWICZ
CZYTELNIK

Książka o totalitarnych systemach i ludzkiej wolności ponad wszystko. Dzieje się w 1600 roku, gdy do Rzymu przybywa z Hiszpanii skromny karmelita. Ma uczyć się od włoskiej inkwizycji skutecznych metod badania heretyków. Nie tortur i układania stosu, ale przede wszystkim szukania odszczepieńców. Jak wdrzeć się do ludzkich myśli. Jak skłonić dzieci, by donosiły na rodziców. Jak znaleźć winę nawet u niewinnego. Paragraf się znajdzie. Każdy system policyjny – czy w sutannach, czy w mundurach – ma podobne cele, tylko metody są coraz doskonalsze. Trzeba czytać tę książkę jednocześnie z zamieszczonymi na końcu przypisami Máraia, któ-

re pokazują powtarzalność historii. Hiszpański karmelita, posłuszny funkcjonariusz systemu, jest świadkiem ostatnich chwil Giordana Bruna. Widzi, że najdoskonalszy system nie złamie wszystkich. Sam musi wybrać – własne bezpieczeństwo i pełna miska czy niezależność.

AGATA ŻELAZOWSKA

KULTURA DŹWIĘKU. TEKSTY O MUZYCE NOWOCZESNEJ



RED. CHRISTOPH COX,
DANIEL WARNER
SŁOWO/OBRAZ
TERYTORIA

Nareszcie ukazał się po polsku fundamentalny zbiór tekstów o muzyce XX wieku „Kultura dźwięku”. Dlaczego hałas i ciszę zaczęto traktować jako materiał muzyczny? Jak rozwój technologii wpływał na słuchanie muzyki z jednej i proces nagrywania z drugiej strony? Skąd wziął się format kompozycji „otwartej” i dlaczego od kompozytorów klasycznych przejęli go jazzmani? Jakie procesy społeczne i kulturowe doprowadziły do wyodrębnienia się jako potężnych nurtów estetycznych: muzyki improwizowanej, eksperymentalnej, minimalistycznej, elektronicznej, a jakim zawdzięczamy powstanie kultury didżejskiej? Na te i setki innych pytań odpowiadają w tekstach, esejach, manifestach postaci odpowiedzialne za oblicze muzyki nowoczesnej; John Cage i Pierre Schaeffer, Brian Eno i Steve Reich, Morton Feldman i Michael Nyman, Cornelius Cardew i Frederic Rzewski, Ornette Coleman i John Zorn, Karlheinz Stockhausen i Aphex Twin – to tylko część z nich. Redaktorzy „Kultury dźwięku” mieli jednak ambicje przesunięcia perspektywy: z muzykologicznej na socjologiczną i kulturoznawczą, stąd teksty filozofów (Eisler i Adorno, McLuhan), wy-

bitnych dziennikarzy, teoretyków kultury i artystów innych profesji (Russolo, Eco, Burroughs). Lektura obowiązkowa dla wszystkich, którzy chcą zrozumieć współczesną muzykę, sztukę i świat.

JĘDRZEJ SŁODKOWSKI

WRACALIŚMY ZNAD MORZA



LUCA DONINELLI
TŁUM. JOANNA
UGNIEWSKA
PIW

Córka wkracza w dorosłość. Matka, wyraźnie przedwcześnie, szykuje się do starości. Ale, choć tak się zapowiada, nie jest to opowieść o trudnej relacji matka – córka. Raczej o trudzie mierzenia się z przeszłością. Dziś obie mieszkają w Mediolanie, na wakacje jeżdżą do domu w górach. Matka jest nauczycielką, córka studentką. I oto w spokój klasy średniej wdziera się przeszłość: matkę odwiedza dawny kochanek. Dziś schorowany, dawniej charyzmatyczny przywódca organizacji anarchistycznej. Niespodziewanie wyświetla się wszystko, co matka skrywała: romantyczna atmosfera podziemnej działalności i dramatyczne wybory, z których najważniejszy dotyczył zabicia brata osądzonego o zdradę. Po tym spotkaniu nic już nie jest takie samo. A jednak dążą do harmonii. Matka, która opiekuje się umierającym kochankiem. Córka, która poznaje uchodźcę z Albanii. Jej wuj zakochany w dziwaczce. A nawet kot, którego ulubioną rozrywką jest wspinalenie się na polana drewna. Siłą tej książki, nagrodzonej we Włoszech Premio Scanno, jest narracja. Precyzyjna, kameralna. To nie jest powieść, która wciąga od pierwszego zdania. Ale warto znaleźć wieczór, by ją posmakować. BEATA KĘCZKOWSKA

ZIEMIA NICZYJA

Scena współczesnej muzyki w Polsce wciąż nie jest dostatecznie spluralizowana. Monopol „Warszawskiej Jesieni” na prezentację tego, co w nowej muzyce najbardziej nośne, przelamały wprawdzie krakowski festiwal „Sacrum Profanum” (prezentuje arcydzieła ostatniego półwiecza według klucza geograficznego) i wrocławski festiwal „Musica Electronica Nova” (klasyczna muzyka współczesna z elektroniką), ale niektórym wciąż wielość spojrzeń na dzisiejszą muzykę i formułę festiwalową w jakiś sposób zagraża. A przecież tak różne festiwale, jak wspomniane wyżej, powinny się dopełniać, a nie ze sobą konkurować. Nie należy oczekiwać, że któremuś z nich uda się wypełnić wiele często sprzecznych zadań naraz, jak prezentacja klasyki awangardy i dzieł zupełnie nowych albo muzyki wyłącznie wartościowej i jednocześnie możliwie szerokiej panoramy zjawisk.

W kulturze powinny tworzyć się specjalistyczne nisze, równoległe, nawet bardzo oddalone od siebie dyskursy, które razem dopiero mogą dać wiarygodny obraz muzycznej współczesności.

Wielka szkoda, że swą działalność zakończył festiwal „Musica Genera”, niejako sprzeciwiający się chyba po raz pierwszy w Polsce monolityzacji muzyki – zarówno klasycznej, jak i popularnej. Dobrze, że pojawiły się „Turning Sounds” i „ad libitum”, dające wyobrażenie, czym poszukująca muzyka może być dzisiaj. Najważniejszą z nowych inicjatyw – całkowicie oddolną, niepowołaną przez żadnego prezesa ani ministra – jest ostatnio Fundacja 4.99. Pomysły jej założycieli (Michał Libera, Jan Topolski, Michał Mendyk) idą w zupełnie inną stronę niż „Warszawska Jesień”, „Sacrum Profanum”, „Musica Electronica Nova”, „Musica Genera”.

Wielu nurtów współczesnej muzyki w Polsce albo nie ma, albo musiały one zejść „do podziemia”, nie znajdując zainteresowania wśród członków Związku Kompozytorów Polskich. Na marginesie znalazły się instalacja dźwiękowa, muzyka improwizowana, partytury graficzne, muzyka dla amatorów, minimalizm i konceptualizm muzyczny, *noise* i *field recording*, sztuka radiowa. Także kompozytorzy: Morton Feldman, Cornelius Cardew, Roman Haubenstock-Ramati, Frederic Rzewski, Alvin Lucier, Luc Ferrari, Peter Ablinger, Georg Nussbaumer i wielu innych; nie spotyka się ich dzieł ani dzieł ich uczniów-kontynuatorów na żad-

nym z wielkich polskich festiwali muzyki współczesnej. Każda świątynia ma swych bogów i niechętnie czci cudzych. Bogowie Fundacji 4.99 to ci wszyscy wykluczeni przez „Warszawską Jesień”, „Sacrum Profanum” i „Musica Electronica Nova” artyści dźwięku, dla których muzyka, kompozycja muzyczna, oznacza często filozofowanie o świecie, angażowanie się w sprawy społeczne, działania z pogranicza performansu; artyści, którzy częściej występują w galeriach sztuki niż w tradycyjnych salach koncertowych.

To także twórcy z krajów nadbałtyckich (przede wszystkim litewscy minimaliści). Od kilku lat regularnie ukazują się płyty wytwórni Bólt (redagowanej przez Michała Mendyka), monografie muzyczne Sławomira Kupczaka, Arturasa Bumšteinas, Antanasa Jasenki i Antanasa Kučinskasa, a także Tomasza Gwincińskiego, utalentowanego „amatora”, nazywanego założycielem „bydgoskiej szkoły” eksperymentalnej improwizacji.

Orientacja na kraje nadbałtyckie współgra z organizowanymi przez Fundację 4.99 i Dom Pracy Twórczej w Wigrach festiwalami, koncertami i warsztatami „Półwysep Nowej Muzyki”. W zeszłym roku w pięknym klasztorze wigierskim na Suwalszczyźnie prezentowana była muzyka litewska i polska (Mykietyn, Bumšteinas, Lukoszevieve), a zespół Kwartludium grał muzyczne interpretacje obrazów m.in. Grupy Twożywo, Karola Radziszewskiego i Poli Dwurnik. W tym roku letnie spotkanie na północno-wschodnich rubieżach Polski miało jeszcze większy, już nie tylko międzynarodowy, ale i międzykontynentalny rozmach. Przez tydzień (17–24 sierpnia) ponad pięćdziesięciu uczestników w różnym wieku, mających różne wykształcenie, z różnych stron świata pracowało wspólnie pod kierunkiem Nimy Gousheh nad utworem *The Great Learning* Corneliusa Cardew. Już nie tylko Polacy i Litwini, ale także Anglicy, Szkot, Walijszyk i londyńscy emigranci z Iranu, Izraela, Brazylii, Kanady i Tajwanu. Nie tylko kompozytorzy i profesjonalni muzycy, ale także licealiści i studenci, antropolog, filozof, kuratorzy i krytycy sztuki, muzyki, teatru, zwykli ludzie...

Utwór Corneliusa Cardew zakłada wspólne muzykowanie profesjonalistów i amatorów. Partytura zawiera zaledwie zarys dramaturgii

muzycznej i wskazówki dotyczące sposobu uzyskiwania dźwięków. Reszta należy do wykonawców, którzy muszą odnaleźć w sobie kreatywną energię i wspólnie z innymi „skomponować” na żywo muzykę. Jeden z paragrafów *The Great Learning* mówi: *Jeśli masz coś do ofiarowania – ofiaruj to. Jeśli nie masz nic do ofiarowania – przyjmuj.* Cardew, znany z tego, że w szczególny sposób zerwał bliską współpracę z Karlheinzem Stockhausenem, pisząc pamflet *Stockhausen służy imperializmowi*, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozwijał swoją koncepcję muzykowania jako bycia razem i współtworzenia. Odciął się od kręgów darmstadtzkich, które uznał za zbyt hermetyczne i elitarne, i opowiedział się za artystycznym egalitaryzmem. Pracował z amatorami, dla których komponował swoje „partyтуры otwarte”. Zaangażował się w komunizm, pisał pieśni masowe.

Co pozostało z jego twórczości (zmarł w 1981)? Na to pytanie trudno jednoznacznie odpowiedzieć; jako kompozytor Cardew jest po prostu słabo znany. Wiadomo, że po epizodzie antydarmstadtzkim pod koniec życia wrócił do regularnej kompozycji i odświeżył dawne kontakty. Finałowy koncert w sejneńskiej synagodze nie dał z pewnością ostatecznej odpowiedzi, bo cała wartość *The Great Learning* leży w przygotowaniach do występu, warsztatach, jedynej w swoim rodzaju muzykoterapii poprzez kontrolowaną improwizację. Czy poza tą „użytkową” stroną *The Great Learning* jest też sposobem na ciekawą muzykę, okaże się, gdy koncert sejneński wyjdzie na płycie Bólt. Są takie plany i – co warto podkreślić – będzie to pierwsze na świecie wydanie utworu w całości. Trzeba przyznać, że kuratorzy z Fundacji 4.99 mają nosa do pionierskich przedsięwzięć.

Swoistym epilogiem do tegorocznych warsztatów był wrześniowy koncert grupy Zeitkratzer, która wykonała instrumentalne aranżacje elektroakustycznych kompozycji powstałych w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia (m.in. Bogdana Mazurka, Eugeniusza Rudnika, Krzysztofa Knittla). Działający w Berlinie zespół dziesięciu muzyków wyróżnia się niecodziennymi projektami, które polegają na aranżowaniu muzyki elektronicznej na akustyczne instrumenty. Zeitkratzer współpracował z artystami sceny *noise* (Merzbow, Keiji Haino), rocka (Lou Reed), muzyki klasycznej (Iannis Xenakis, Morton Feldman).

Koncerty, warsztaty muzyczne i płyty Bólt oczywiście nie wyczerpują działalności Fundacji 4.99, która ze zrozumiałych względów – są to te same osoby – firmuje też magazyn „Glissando”. Nowy jest projekt serii książek o muzyce współczesnej („Terytoria Muzyki”), planowany z dwoma

wydawnictwami: słowo/obraz terytoria i Ha!art. We wrześniu ukazała się pierwsza książka: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* – tłumaczenie głośnej antologii autorstwa Christopha Coxa i Daniela Warnera, zawierającej bezcenne manifesty i artykuły źródłowe do studiów nad muzyczną awangardą. Liczy ona blisko pięćset stron i podzielona jest na części teoretyczną i praktycznokompozytorską. Znalazły się w niej autorskie teksty takich postaci jak: John Cage, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, Derek Bailey, Umberto Eco, László Moholy-Nagy, Ornette Coleman, Chris Cutler, Glen Gould, John Zorn, Hanns Eisler i Theodor W. Adorno, Pierre Schaeffer, Edgard Varèse, Luigi Russolo i in. Uporządkowane tematycznie, artykuły te pokazują zakres problematyki współczesnej sztuki dźwięku, która często stoi w opozycji do muzyki (*Muzyka i jej inni: szum, dźwięk, cisza*), obejmuje różne perspektywy odbioru (*Sposoby słuchania*), nierozzerwalnie związana jest z techniką nagrania (*Muzyka w dobie (re)produkcji elektronicznej*). W brawurowym wstępie do polskiego wydania Michał Libera – redaktor serii „Terytoria Muzyki” – pisze o zjawisku wykluczenia z dyskusji, które dotyka już nie tylko wybranych estetyk muzycznych, ale w ogóle muzyki jako sztuki rzekomo niepoddającej się refleksji. Tymczasem muzyka jest dziś prawdziwym wyzwaniem nie tylko dla osób zajmujących się nią profesjonalnie, lecz także dla publiczności i, przede wszystkim, intelektualistów, którzy z problemem muzyki muszą się wreszcie zmierzyć.

W muzyce współczesnej istnieje dominujący dyskurs i jego cień. Ale przecież można sobie wyobrazić inną historię muzyki, inną hierarchię wartości. Książka – rekomendowana przez ministra nauki i szkolnictwa wyższego jako podręcznik akademicki – jest swego rodzaju manifestem programowym Fundacji 4.99 i proponuje nam alternatywną historię muzyki drugiej połowy XX wieku. Nie serializm i partytura muzyczna, lecz konceptualizm i swobodna improwizacja. Nie nowa złożoność i współczesny manieryzm, lecz minimalizm i muzyka dla amatorów. Nie typowa sytuacja koncertowa, lecz estetyzacja dźwięków natury itd. Osobiście opowiadam się za równowagą. Doceniam jednak to, że Fundacja 4.99 bardzo świadomie zagospodarowała pewną niszę, która się o to dosłownie prosiła. W Polsce to była dotąd ziemia niczyja. Co na niej teraz wyrośnie – czas pokaże.

Monika Pasiecznik



„Kultura dźwięku”



**słowo/obraz terytoria, Gdańsk
2010.**

Dwóch specjalistów od muzyki współczesnej – profesor filozofii Christopher Cox i kompozytor Daniel Warner – zebrali na ponad 500 stronach najważniejsze teksty dotyczące dwudziestowiecznej kultury dźwiękowej. Są wśród nich manifesty, komentarze i analizy napisane zarówno przez wybitnych artystów (John Cage, Steve Reich, Brian Eno, John Zorn), jak i znanych dziennikarzy (Philip Sherbourne, David Toop, Simon Reynolds), dotyczące najważniejszych zjawisk muzyki współczesnej – minimalizmu, noise`u, ambientu, techno czy post-rocka. Choć nie jest to łatwa lektura, włożony w nią wysiłek, zwraca się wielokrotnie. To pozycja obowiązkowa dla wszystkich zainteresowanych nowymi gatunkami muzycznymi.

PAWEŁ GZYL

Co słyszeć w muzyce?



PEACHES
Electro

© CORBIS, MATERIAŁY PRASOWE

10 najmodniejszych dziś terminów świata nowej muzyki pokazuje, że dla młodych twórców problemem numer jeden są duchy przeszłości.

BARTEK CHACIŃSKI

Pisać o muzyce to jak tańczyć o architekturze – głosi znana myśl, której autorem jest podobno amerykański komik Martin Mull. Problem etykietek i porównań zmieniających się gatunków muzycznych jest jednak zupełnie poważny. Dlatego pewnie zakończony niedawno festiwal Unsound, który jak żaden inny w Polsce prezentuje awangardę tych zmian, wymyślił sobie hasło „Przyjemność strachu i niepokoju”. Świetnie działa na wyobraźnię, pozwala objąć bardzo szerokie spektrum muzyczne i uniknąć trudnych słów w rodzaju „hauntologii” czy „dubstepu”. Bo dopiero te są horrorem i powodem do niepokoju.

Ben Sisario w niedawnym tekście na łamach „The New York Timesa” zasugerował, że w świecie muzyki alternatywnej liczba gatunków i etykietek zaczyna powoli przerastać liczbę wykonawców.



COCOROSIE
Freak folk

Humaniści – ci sami, którzy na co dzień prowadzą dyskursy o toposach i idiomach – boją się do niego wejść, bo wstydzą się, że nic nie rozumieją. Nie rządzi tu akademicki porządek, więc nazwy gatunków komponowane są z tego, co jest pod ręką. Królują przedrostki: „chill”, gdy coś brzmi usypiająco, albo „hard”, gdy nam się wydaje agresywne. Gdy mamy wrażenie, że muzycy stosowali zbyt dużo dopalaczy, pojawia się słowo „stoner”, a jeśli chcemy zasygnalizować, że wszystko dawno już było i z całą pewnością w słuchanej przez nas muzyce nie ma niczego świeżego, dorzucamy przedrostek „neo”, żeby nowość znalazła się chociaż w nazwie. A „core” lub „wave” – żeby zasygnalizować przynależność do jakiejś fali, nawet gdy fala się jeszcze nie pojawiła. Bo może nie ma miejsca na zupełną nowość? Jeśli zebrać te nowe terminy, okazuje się, że mówią głównie o różnych sposobach zagospodarowania tego, co w muzyce już było.

Spójrzmy na dziesięć modnych etykiet XXI w. z lekkim dystansem, tak jakby mógł na nie popatrzeć Martin Mull.

Chillwave – okładki ze słonecznymi scenami z dawnych wakacji w spranych kolorach klisz ORWO, a muzyka to równie sprane, odrealnione i rozplywające się motywy z piosenek pop lat 70. czy 80. Z grubsza to samo oznacza termin **hypnagogic pop**, którym można dziś zaszpanować w towarzystwie nie gorzej niż „transgresją” w humanistyce. Chodzi w nim o wrażenia hipnagogiczne pojawiające się między jawą a snem. Zdaniem krytyka Davida Keenana, młodzi twórcy wytworzyli w sobie tęsknotę za muzyką poprzednich dekad, chociaż nie mogą ich pamiętać. Zastąpili wspomnienia senną halucynacją. Ariel Pink wspomina koniec lat 70., chociaż urodził się w 1978 r. Toro Y Moi wspomina połowę lat 80., chociaż urodził się w 1986. Emeralds odnoszą się do muzyki lat 70., chociaż wtedy nie było ich na świecie. Wykonawcy z tego kręgu często sprzedają swoją muzykę na kasetach, żeby nadać muzyce archaiczne, oddalone w czasie, analogowe brzmienie. Problemy z kasetami, które trapiły ich rodziców, to jeszcze jedna rzecz, której nie mogą pamiętać.

Dubstep – tu dla odmiany ciemne okładki, na których nie widać wiele, a gdyby coś było widać, to pewnie spacer po słabo oświetlonych ulicach londyńskich przedmieść w nocy. Bo to Anglicy wymieszali mistyczną, uduchowioną i podbitą głębokim basem muzykę dub (odprysk jamajskiego reggae, często odnoszący się do duchów – patrz **hauntology**) z połamanymi rytmicznie odmianami muzyki tanecznej. Jedną z pierwszych gwiazd dubstepu, Burial, to muzyczny odpowiednik grafficiarza Banksy’ego – przez kilka lat nie ujawniał swoich personaliów. Personalia innych – Shackletona, Skreama, Bengi, Digital Mystikz czy radiowej prezenterki Mary Anne Hobbs – znamy od dawna, nawet gościmy ich regularnie w Polsce. Jeśli słyszycie w klubie muzykę, która jednak utrzymana jest w tak wolnym tempie i tak posępna, że jeszcze dekadę temu wygoniłaby ludzi z klubu, to może być dubstep. Albo żałoba narodowa.

Electro – tu trzeba najpierw zajrzeć w metrykę temu, kto nam o electro opowiada. Oryginalnie był to gatunek, do którego tańczono w murzyńskich gettach te znane z telewizji tańce połamańce, czyli breakdance. Miał dużo wspólnego z hip-hopem, a zarazem z twór-

czością grupy Kraftwerk i fascynacją nowymi maszynami do produkcji muzyki (syntezatory, automaty perkusyjne). Tancerze udawali roboty efektownymi gestami. Muzycy naśladowali je również, przepuszczając swój głos przez efekty. Dodajmy do tego automatyczną perkusję, syntezatory oraz dźwięki laserów – i mamy gatunek. Ale jeśli o electro mówi do nas ktoś młody, to odsyłam do YouTube i hitu „Hitler: w poszukiwaniu elektro” (o poszukiwaniu dobrej imprezy w mieście). Od ponad dekady termin wraca w muzyce, od Peaches po Lady Gagę – bo paradoksalnie na czasie są wizje przyszłości, które się zestarzały – patrz **retro-futuryzm**.

Freak folk – nie wypada powiedzieć po prostu folk, bo to się kojarzy z wsią. Nie wypada po prostu śpiewać, bo to się kojarzy z cepelią. Więc freakfolkowcy często wrzeszczą zamiast śpiewać, a zamiast sobie akompaniować wytwarzają zbiorowy hałas. Mówiąc językiem fachowym: wykorzystują środki wyrazu rocka i muzyki improwizowanej. Poza tym malują twarze, wkładają pióropusze lub inne nietypowe nakrycia głowy i śmiało łączą z folkiem środki wyrazu bliższe dotąd operze albo światom akademickiej awangardy. Termin kojarzony jest w pierwszej kolejności z muzyką Devendry Banharta, CocoRosie czy Animal Collective, chociaż ci nie chcą być z nim kojarzeni (freak to po angielsku dziwak). W Polsce też mamy już artystów grających dziwaczny folk – choćby grupy Babadag i Kyst.

Glitch – kto widział film „Matrix”, może pamiętać oryginalny dialog, w którym Trinity tłumaczy Neo, że efekt déjà vu – gdy na przykład czarny kot przechodzi nam drogę po raz drugi – to po prostu „glitch”, czyli drobna usterka, błąd w Matriksie. To zresztą słowo służące do opisywania błędów w systemach komputerowych, w muzyce też. Nurt glitch z cyfrowych usterek (klików, trzasków i tak dalej) zrobił główny składnik muzyki. Powstawał mniej więcej w tym samym czasie co film z Neo i Trinity – pod koniec lat 90. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Masowej popularności glitch nie zrobił, a dla nurtu techno był rewolucją porównywalną z początkiem muzyki konkretnej – z dźwięku niepożądanego robił pożądaną. Największą rzeszę artystów zdobył w Niemczech, kraju Stockhausena, w takich wytwórniach jak Mille Plateaux czy Raster-Noton. Do dziś pobrzmiwa w muzyce, więc kiedy słysząc dźwięk przeskakującej płyty kompaktowej, to może być glitch, chociaż jest ciągle pewne prawdopodobieństwo, że

jest to po prostu... dźwięk przeskakującej płyty kompaktowej.

Hauntology – to już prawdziwy horror, bo pojęcie wymyślił filozof Jacques Derrida, którego myśl zostanie w tym momencie brutalnie uproszczona. Uznał, że pisanie o końcu historii (Fukuyama) nie ma sensu, a niedobitki starych ideologii – z komunizmem na czele – wciąż będą się snuć po świecie jako te widma. Nie przewidział tylko, że niedobitki starych, kompletnie zapomnianych i odrzuconych gatunków będą nas nawiedzać ►

► w podobny sposób. Katalizatorem był dla nich Internet, który robi z naszą muzyczną pamięcią dziwne rzeczy. W sieci wszystko żyje obok siebie jednocześnie, muzyka stara i nowa mieszają się ze sobą. Młody słuchacz poznaje więc wszystko naraz – co powoduje pewne zamieszanie. **Widmologia** – tego trafnego tłumaczenia używa w Polsce Piotr Kowalczyk z pisma „Lampa”. To wygodny termin, pozwala opisać przynajmniej połowę gości niedawnego Unsoundu. Zarówno młodych muzyków zafascynowanych starą muzyką filmową ze studiów eksperymentalnych (np. BBC Radiophonic Workshop), jak i tych, którzy uważają, że przeboje sprzed lat należy zniekształcić i pokazać na nowo – patrz **chillwave**.

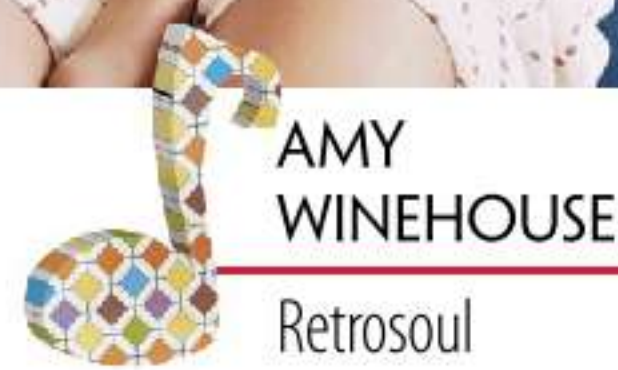
Indie – muzyka z tak zwanej sceny niezależnej (ang. *independent*) od dawna już nie ma wiele wspólnego z niezależnością, bo wielkie koncerty w dobie internetowej dystrybucji nie są już takimi potęgami, a wielkie media w dobie mediów społecznościowych nie mają już takiego znaczenia jak kiedyś. Choć te społecznościowe też się mylą – jeszcze niedawno automatyczny tłumacz serwisu Facebook tłumaczył indie jako



© MATERIAŁY PRASOWE (2)



ARIEL PINK
Hypnagogic pop



AMY WINEHOUSE
Retrosoul



„muzyka indyjska”. To ostatnie skojarzenie jest głupie tylko pozornie. Indie jest workiem, do którego można wrzucić wszystko – poza muzyką z pierwszych miejsc list przebojów. W myśl bardzo trafnej definicji Urban Dictionary to „mało znana forma rocka, o której możesz się dowiedzieć tylko od kogoś, kto jest modniejszy niż ty sam”. Krzysztof

Krawczyk nigdy nawet nie otarł się o bycie indie. Kult może i był indie, ale pewnie już nie jest. The Black Tapes są indie, ale poczekajcie, aż dzieci powiedzą wam o tym z własnej inicjatywy. Kiedy już do tego dojdzie, mówcie: „Sądzę, że indie jest lepsze od emo”. Wprawdzie nie wiadomo, o co dokładnie w tym zdaniu chodzi, ale działa.

Lo-fi – przeciwieństwo hi-fi. Jeśli punk z muzycznego prostactwa czynił cnotę, to lo-fi z niedostatków sprzętowych robi główny walor nagrania. W elektronice może oznaczać muzykę tworzoną na starych, ośmiobitowych komputerach. W hip-hopie – świadome nadużywanie trzasków płyty winylowej (patrz też **glitch**). W muzyce rockowej – nagranie przesterowanej gitary na dodatkowo ją zniekształcającym kiepskiej jakości sprzęcie. Fakt, że znamy termin, nie obroni nas oczywiście przed dylematem, czy to coś jest lo-fi, czy tylko się nie udało.

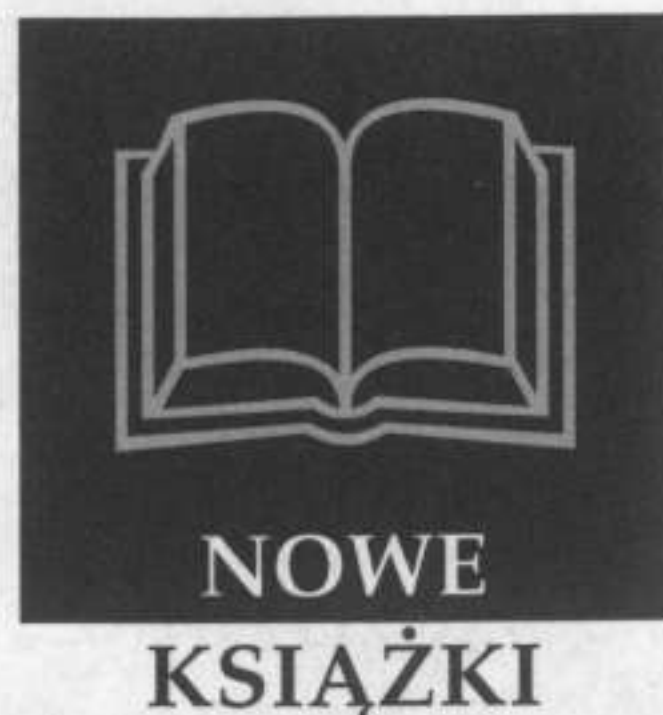
Retro-futuryzm – to już nie tylko muzyka, ale cały prąd w kulturze. Filmy typu „Sky Kapitan i świat jutra” czy cała gałąź literatury SF, nowe życie designu z lat 60. czy 70. – to wszystko też retrofuturyzm, czyli moda na stare wizje przyszłości. W muzyce obecne od dość dawna – kiedyś na płytach Stereolab, dziś choćby u Janelle Monáe. „Retro” ciągle świetnie łączy się z innymi terminami. Na przykład „retro-soul” oznacza muzykę graną przez Amy Winehouse czy Sharon Jones, bezbłędne stylizacje na brzmienia, które kiedyś sprawiały wrażenie murzyńskiej muzyki przyszłości, odtwarzane dziś włącznie z odpowiednimi okładkami, strojami, oprawą. Jak ktoś powie, że jesteście staroświeccy, mówcie, że to retro-futuryzm. To znaczy przynajmniej tyle, że kiedyś byliście postępowi.

Shoegaze – wynalazek przełomu lat 80. i 90., ale dziś znów modny. Kto już to sobie szybko przetłumaczył jako wpatrywanie się (ang. *to gaze*) we własne buty (*shoes*), ma rację. Ale rzecz nie w tym, że się gapią, tylko po co się gapią. Po to mianowicie, by nie pomylić jednego pedału efektu gitarowego z drugim, trzecim, a nawet dziesiątym, bo shoegaze brzmienie gitary lubi przetwarzać do niepodobiestwa, budując z gitar ścianę dźwięku, o jakiej się nie śniło producentowi Philowi Spectorowi. Klasyka gatunku to My Bloody Valentine, Ride i Slowdive. Koncert shoegaze’owców łatwo odróżnić od innych: muzycy patrzą pod nogi, a publiczność rozgląda się nerwowo w poszukiwaniu zatyczek. Rozmyte brzmienie tej muzyki to wielka inspiracja dla chillware’u – tu wracamy do tego, o czym było na początku.

BARTEK CHACIŃSKI

Korzystałem (i polecam korzystanie) z wydanej właśnie książki „Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej”, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Relację z festiwalu Unsound w Krakowie można znaleźć na blogu Polifonia: polifonia.blog.polityka.pl



Wstyd dziś nie znać obrazów Henriego Matisse'a czy Jacksona Pollocka, sztuki tańca Piny Bausch czy Ulissesa Jamesa Joyce'a, ale brak znajomości dzieł Igora Strawińskiego czy Karlheinz Stockhausena jest niebudzącą żadnego zdziwienia, zwyczajowo przyjętą normą.

Słuchając dwudziestego wieku

Sławomir Wieczorek

Ospełniających się nareszcie marzeniach słuchacza muzyki współczesnej, któremu proponuje się ważne publikacje, opisujące przedmiot jego zainteresowań i pasji, pisał już na tych łamach w numerze wiosennym Grzegorz Filip. Wypada się cieszyć, że omawiana przez niego ha-artowska seria Linia Muzyczna nie jest w ostatnim czasie pozycją odosobnioną, a kolejne wydarzenia na bardzo skromnej dotychczas scenie wydawnictw o muzyce współczesnej dają nadzieję na odwrócenie smutnej tendencji. Z kilku powodów, o których jednak później, nacisk w tym omówieniu chciałbym położyć na monumentalną pracę Alexa Rossa *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku* w tłumaczeniu Aleksandra Laskowskiego (PIW, Warszawa 2011), uzupełniając naszkicowany obraz o zbiór *Kultura dźwięku* pod redakcją Christopha Coxa i Daniela Warnera, (przekład zbiorowy, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010) oraz dwie publikacje polskich autorów: monografię Jerzego Lutego *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku* (Atut, Wrocław 2011) oraz zbiór Michała Bristigera *Transkrypcje. Pisma i przekłady* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010).

656 stron Alexa Rossa

Punktem wyjścia pracy Alexa Rossa była diagnoza społecznej recepcji muzyki współczesnej – jej dramatyczna izolacja, uwydatniona w porównaniu z sytuacją w innych dziedzinach sztuki. Krótko mówiąc, wstyd dziś nie znać obrazów Henriego Matisse'a czy Jacksona Pollocka, sztuki tańca Piny Bausch czy Ulissesa Jamesa Joyce'a, ale brak znajomości dzieł Igora Strawińskiego czy Karlheinz Stockhausena jest niebudzącą żadnego zdziwienia, zwyczajowo przyjętą normą. Ross postanowił napisać książkę o muzyce ubiegłego wieku skierowaną do szerokiego grona czytelników zainteresowanych kulturą artystyczną, jednak obojętnych wobec historii sztuki dźwięku. Niemal natychmiast po publikacji w 2007 książka ta została bestsellerem (zarówno w USA, jak i na całym świecie, o czym świadczy imponująca lista tłumaczeń), zatem cel, który postawił przed sobą autor, z pewnością został osiągnięty. Na czym polega tajemnica sukcesu Rossa?

Imponująca jest erudycja tego nowojorskiego krytyka. Przyglądając się bibliografii jego pracy w angielskim oryginale (nie została ona umieszczona

w polskim wydaniu), zauważymy spis setek publikacji: studiów muzykologicznych czy historycznych, ale również wspomnień, korespondencji czy dzienników wybitnych osobistości poprzedniego stulecia, których lektura stała się podstawą opracowania Rossa. Na przykład wśród anglojęzycznych publikacji poświęconych muzyce polskiej znajdziemy zarówno podstawową monografię Adriana Thomasa, jak i osobne studia nad twórczością Karola Szymanowskiego czy Witolda Lutosławskiego. Alex Ross o muzyce XX wieku przeczytał więc (oczywiście głównie w języku angielskim) prawie wszystko, lecz nie dla pustego popisu erudycji, ale w celu utkania swojej narracji o twórczości muzycznej z tysięcy fascynujących drobinek wiedzy. Na stronie internetowej autora (www.therestisnoise.com) czytelnik znajdzie z kolei przykłady muzyczne omawiane w toku opowieści. Poprzez stronę posłuchać można głównie krótkich fragmentów, detali wyjętych z całości dzieł, na które swoją uwagę zwrócił autor. I jest to, moim zdaniem, znakomity pomysł Alexa Rossa, dzięki któremu wizyta na witrynie internetowej, wysłuchanie setek przykładów oraz dalszych komentarzy stanie się nieodzownym elementem, wydatnie wzbogacającym lekturę książki. Tym bardziej że autor nie opisuje całych dzieł kompozytorów dwudziestowiecznych, ale zdecydował się na bardzo ciekawe rozwiązanie, spoglądając na muzyczne arcydzieła „z bliska”, zatem koncentrując się na detalu. Perspektywa ta nie tylko pozwala czytelnikowi, aby na łamach z natury rzeczy bardzo syntetycznego omówienia zasmakował muzycznego szczegółu, ale wywołuje chęć poznania całości. Mamy więc u Rossa na przykład opis jednego, złożonego i nieprawdopodobnie zgrzytliwego akordu w symfonii Mahlera czy jednej melodii w monumentalnej operze Ryszarda Straussa. Należy jednak podkreślić, że Ross nie skupił swojej uwagi na muzycznej materii, lecz te mikroanalizy przerywają zasadniczy tok opowieści, wypełnionej głównie spojrzeniem na biograficzne, polityczne czy historyczne konteksty muzyki dwudziestego wieku. Autor opisuje więc na przykład rozmowę telefoniczną Szostakowicza ze Stalinem, zastanawia się nad wpływem służb specjalnych na rozwój awangardy po II wojnie światowej, rozpatruje znaczenie biografii wybranych kompozytorów w ich twórczości.

Kultura dźwięku

teksty o muzyce nowoczesnej



Alex Ross o muzyce XX wieku przeczytał prawie wszystko, lecz nie dla pustego popisu erudycji, ale w celu utkania swojej narracji o twórczości muzycznej z tysięcy fascynujących drobinek wiedzy. Na stronie internetowej autora czytelnik znajdzie z kolei przykłady muzyczne omawiane w toku opowieści. I jest to moim zdaniem znakomity pomysł Alexa Rossa, wydatnie wzbogacający lekturę książki.



Całość podzielił na trzy wielkie części – pierwsza to lata pomiędzy 1900 a 1933 rokiem, potem omawia okres totalitaryzmu, następnie zaś wychodząc od roku 1945 zmierza ku współczesności. Lepiej przygotowane są dwie pierwsze części – nic dziwnego, skoro nasz poziom poznania różnych kontekstów bliższej nam chronologicznie twórczości muzycznej jest jeszcze z konieczności niepełny. Natomiast rozdziały o pierwszej połowie XX wieku są lepiej uporządkowane tematycznie, pełne nieznanymi szczegółów czy wspaniałych anegdot. Ross nie ukrył się za powodzą faktów i od czasu do czasu zgrzyliwie komentuje poczynania artystyczne swoich bohaterów. Nie poddaje się też dyktatowi uznanych sądów, ponieważ w swojej książce np. wyróżnił postaci dwóch kompozytorów: Jana Sibeliusa i Benjamina Brittena, którzy bardzo często stawali się celem ostrych ataków estetycznych. Dzięki takim rozwiązaniom monografia nabrała osobistego charakteru, co jest, moim zdaniem, ważną zaletą omawianej pracy. Ten aspekt skłania również do podjęcia polemiki z autorskim ujęciem.

Podkreślić należy bardzo dobre, oddające żywy styl autora tłumaczenie Aleksandra Laskowskiego oraz – niestety – niezbyt trafne decyzje edytorskie. 656 stron monografii Rossa czyta się bardzo dobrze, jednak brak jakiegokolwiek ilustracji w książce nie sprzyja percepcji. Podsumowując, wydaje mi się, że praca Rossa jest w tej chwili najlepszym źródłem syntetycznej wiedzy o muzyce ubiegłego stulecia dostępną w języku polskim. Myślę, że interesująca, momentami fascynująca narracja sprawia, że czytelnik pragnący poznać tajemnice muzyki współczesnej będzie usatysfakcjonowany ze spotkania z książką Alexa Rossa.

Alternatywy dla kanonu

Wizja muzyki XX wieku Alexa Rossa opiera się na umiarowanym pluralizmie estetycznym – odrzucił on oceny różnych postaci i dzieł wyrastające z awangardowych, swego czasu zresztą bardzo wpływowych, założeń. Jest to jednak koncepcja mieszcząca się w pewnym kanonie interpretowania muzyki ubiegłego wieku. Chciałbym teraz zaprezentować krótkie charakterystyki dwóch prac wydanych przez gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria, które z owym kanonem w pierwszym przypadku wchodzi w bardzo głęboką polemikę, a w drugim pragną ją rozszerzyć i uzupełnić oraz całość dopełnić dwoma spojrzeniami na ważną monografię i tłumaczenie.

Kultura dźwięku to zbiór tekstów źródłowych, które ustawiają alternatywny sposób widzenia muzycznej współczesności. Już sama główna kategoria dźwięku (a nie muzyki!), wokół której organizuje się dyskurs w książce, jest w tym kontekście bardzo znacząca. Nic więc dziwnego, że w zbiorze nie ma miejsca na rozważania teoretyczne dodekafonistów czy spekulistów, a kluczowe stają się wypowiedzi futurystów, głoszących apologię szumu i miejskiego hałasu oraz twórców eksperymentalnych – w imię pochwały praktyki dźwiękowej kwestionujących kategorię tradycyjnego dzieła muzycznego. Alternatywa zaproponowana przez wybór tekstów obejmuje również inne zagadnienia, np. sposobu słuchania czy

Michał Bristiger Transkrypcje



formy otwartej. Dodamy, że perspektywa przyjęta przez redaktorów tomu stała się zresztą przedmiotem krytycznej i wnikliwej dyskusji na łamach publikowanych w polskiej prasie licznych recenzji tłumaczenia.

W *Kulturze dźwięku* znalazły się aż trzy teksty Johna Cage'a – mowa przecież o postaci szandarowej dla muzyki

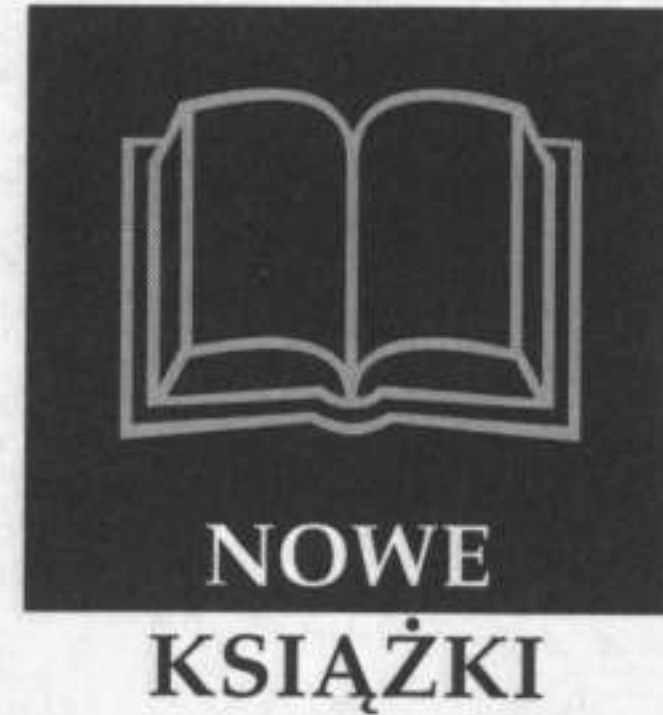
współczesnej. Cieszy fakt, że wrocławskie wydawnictwo Atut opublikowało autorską monografię amerykańskiego twórcy pióra Jerzego Lutego. Tym razem twórczość Cage'a komentowana jest z perspektywy estetycznej, co stanowi ciekawy kontrpunkt względem wcześniejszych książek literaturoznawczych Jerzego Kutnika. Autor zwraca uwagę na relacje łączące praktykę artystyczną Amerykanina z twórczością S. Becketta czy myślą J. Deweya, które dotychczas nie były przedmiotem refleksji. Książką zainteresuje się więc czytelnik ciekawy dwudziestowiecznych przemian w teorii i praktyce artystycznej.

Innego typu rewizję kanonu proponuje Michał Bristiger w tomie tekstów i przekładów *Transkrypcje* – zakres tematyczny jest w tym przypadku bardzo szeroki, obejmuje nie tylko muzykę czy myśl muzyczną pochodzącą z ubiegłego wieku. Jednak sztuka dwudziestowieczna stanowi jeden z głównych przedmiotów narracji – mowa tu nie tylko o Strawińskim, Szymanowskim czy Lutosławskim. Naszą uwagę wzbudzają teksty poświęcone Mieczysławowi Weinbergowi i jego operze *Pasażerka*, Viktorowi Ullmanowi – autorowi opery *Cesarz Atlantydy*, operom Benjamina Brittena czy utworom inspirowanym poezją Paula Celana. Przypomina nam się twórczość Luigiigo Dallapiccoli i Tadeusza Szeligowskiego. Komentowane są przez Bristigera dzieła zapomniane i niedoceniane, czasem nawet kontrowersyjne, ale zawsze oświetlane ze względu na pojawiającą się w nich ważną tematykę artystyczną, społeczną i historyczną. Autor zdaje się nas zapraszać do rozmowy nie tylko o arcydziełach, ale przekonuje też, że nieodzowna staje się refleksja nad utworami dwudziestowiecznych „małych mistrzów”.

Warto jeszcze wspomnieć tylko o tłumaczeniu pracy Elliotta Antokoletza *Muzyka XX wieku* (przekład zbiorowy, Poznań, Inowrocław 2009). Jest to sążniste, momentami bardzo fachowe, wnikliwe studium muzykologiczne. Opublikowana przed dwoma laty, nie doczekała się zbyt wielu omówień i wzmianek w prasie. Polska wersja niepozbawiona jest, niestety, translatorskich i edytorskich błędów, mimo to jest niewątpliwie książką ciekawą i wartą (krytycznej) lektury. Uważam, że wobec marnej sytuacji bibliograficznej nie możemy pozwolić sobie na zignorowanie tej pozycji.

Dodam tylko, że wśród zapowiedzi wydawniczych również znaleźć można pozycje traktujące o muzyce powstałej w ostatnich latach, by wspomnieć tylko o oczekiwanej już książce Moniki Pasięcznik na temat megaoper Karlheinz Stockhausena *Licht. Die sieben Tage der Woche* (Krytyka Polityczna, Warszawa) albo o planowanej serii Terytoria Muzyki, której *Kultura dźwięku* była pierwszą odsłoną. Czekamy zatem na następne publikacje.

Sławomir Wieczorek, kulturoznawca, muzykolog, jest doktorantem Uniwersytetu Wrocławskiego.



Komentowane są przez Bristigera dzieła zapomniane i niedoceniane, czasem nawet kontrowersyjne, ale zawsze oświetlane ze względu na pojawiającą się w nich ważną tematykę artystyczną, społeczną i historyczną. Autor zdaje się nas zapraszać do rozmowy nie tylko o arcydziełach, ale przekonuje też, że nieodzowna staje się refleksja nad utworami dwudziestowiecznych „małych mistrzów”.