

## Przedmowa do drugiego wydania

### MICHAEL NYMAN

*Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage'u* napisana została w latach 1970–1972, a opublikowana w roku 1974. Nasuwają się dwa pytania. Pierwsze: po co wznawiać książkę po dwudziestu pięciu latach (pominąwszy fakt, że od lat nie sposób jej kupić inaczej niż na rynku wtórnym po wyśrubowanych cenach i że wielu decyduje się wręcz na kradzież z biblioteki...)? Drugie i o wiele trudniejsze: dlaczego nie zdecydowałem się na jej aktualizację?

Tak naprawdę odpowiedź na ostatnie pytanie znaleźć można w odpowiedzi na pytanie pierwsze. W 1972 roku to, co nazywałem „muzyką eksperymentalną”, było sportem elitarnym, uprawianym raczej w niemuzycznych przestrzeniach dla publiczności wywodzącej się częściej ze świata sztuk pięknych, tańca czy filmu niż muzyki. Dominująca wtedy awangarda i reprezentujące ją instytucje pogardzały taką twórczością, ignorowały lub bezczelnie wykorzystywały ją jako „nawóz” (choć zdarzało się także, że środowisku darmstadtzkiemu<sup>1</sup> opłacało się „ustąpić pola przeciwnikom”). Piszę „to, co nazywałem «muzyką eksperymentalną»”, ale zarówno tytuł książki, jak i zakres muzycznej kultury, którego ona dotyczy, został wybrany przez kogoś innego. Pierwotna publikacja była częścią serii monograficznej Studio Vista, dotyczącej eksperymentalnego filmu, teatru, tańca i malarstwa. Autorzy innych opracowań musieli samodzielnie zdefiniować kategorię „eksperymentalności” dla swoich dyscyplin. Mnie na szczęście wyręczył John Cage<sup>2</sup>. Dysponując „gotowcem” [*ready-made*] jego autorstwa, musiałem tylko istniejącą już teorię i praktykę twórczą zredefiniować, opisać, umieścić w szerszym kontekście, przeanalizować i rozwinąć. Rozległa, ale spójna wizja historii oraz estetyki muzyki eksperymentalnej autorstwa Cage’a zdjęta za mnie również ciężar wyświechtanego i banalnego (przynajmniej z punktu widzenia moich ówczesnych celów) pytania, co dokładnie jest (albo i nie jest) e k s p e r y m e n t a l n e g o w „muzyce eksperymentalnej”, a co jest (lub nie jest) n i e e k s p e r y m e n t a l n e g o w muzyce „nieeksperymentalnej”. Zarazem jednak pierwszy rozdział tej książki – „W stronę (definicji) muzyki eksperymentalnej” – jest, wedle mojej wiedzy, najbardziej precyzyjną próbą sklasyfikowania muzyki eksperymentalnej i odróżnienia jej od serialnej „opozycji”. A także ujęciem skutecznie godzącym bieguny niezdeterminowanych systemów otwartych Cage’a oraz zamkniętych systemów minimalistycznych. Udało mi się w ten sposób ominąć wyzwanie, które podjęło zaledwie kilku autorów,

jak Georgina Born w krótkiej rozprawie *Musical Postmodernism as the Negation of Musical Modernism* (rozdział 2 jej książki *Rationalizing Culture* z 1995 roku). Chodzi o termin „postmodernizm”, który w mojej książce w ogóle się nie pojawia, a który w 1972 roku na szczęście nie był jeszcze modny. Można jednak dowodzić (i takie próby są podejmowane), że Cage był pierwszym postmodernistą, choć zarazem do ostatnich dni pozostał przecież arcymodernistą. Odkrycie Mortona Feldmana jest dziś nie mniej aktualne niż trzydzieści lat temu (zob. przypis 1 do rozdziału „W stronę muzyki eksperymentalnej”).

Wracając do pierwszego pytania: ten przedruk jest potrzebny z przynajmniej dwóch powodów. Pierwszy ma wymiar historyczny: otóż nowe pokolenie słuchaczy i muzyków zainteresowało się ostatnio wczesnymi dokonaniem pionierów szkoły eksperymentalnej, jak Cornelius Cardew czy La Monte Young, oraz istotnych, charakterystycznych zespołów w rodzaju Portsmouth Sinfonia i Scratch Orchestra; trwa także renesans Fluxusu (jeśli ten ruch kiedykolwiek osłabł). A *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u* stanowi wciąż podstawowe źródło informacji o muzycznym etosie, poczuciu wspólnotowości, fundamentalizmie, idealizmie, etycznej czystości (a nawet purytanizmie) – wartościach, które, zdaniem wielu, zostały ostatnio zdradzone. Drugim argumentem przemawiającym za przedrukiem jest to, że książka ta stanowi źródłowy opis pochodzenia i zasad muzycznej praktyki, która, wbrew wszelkim oczekiwaniom, okazuje się wciąż wyjątkowo żywotna, o czym przekonuje choćby pobieżny rzut oka na dodaną „Dyskografię”. W żadnym wypadku nie mamy do czynienia z opisem martwej tradycji – zarówno Cage, jak i kompozytorzy ujęci w hasło „po Cage’u” (choć odnosi się ono także do zbioru istotnych dzieł z późniejszego okresu życia Cage’a) nie tylko dokonali twórczego rozwoju, którego ani oni sami, ani żadni komentatorzy z wczesnych lat siedemdziesiątych nie byli w stanie przewidzieć, lecz także (w niektórych wypadkach) podbili głównonurtowy rynek, co w momencie powstawania książki było absolutnie nie do pomyślenia. Zwłaszcza muzyka znana wcześniej jako minimalizm zdobyła bastiony elitarnego modernizmu – opery, festiwale nowej muzyki, rozgłośnie radiowe, sale koncertowe, orkiestry wraz z dyrygentami oraz inne instytucje zarezerwowane wcześniej dla europejskiego modernizmu. A dokonało się to bez kompromisów w dziedzinie estetycznej integralności czy tożsamości nurtu. Unikając owej modernizacyjnej „europeizacji”, ta muzyka nieustannie i bez trudu zwiększa rozmiary, zakres i różnorodność swojej publiczności. „Dyskografia” – nie licząc „Wstępu”, jedyna aktualizacja w tym wydaniu – dokumentuje nie tylko urodzaj muzyki wyrosłej na trudnej glebie opisanej w *Muzyce eksperymentalnej*, lecz także jej komercyjny potencjał dostrzeżony przez firmy płytowe, rzadko przecież kierujące się altruistycznymi pobudkami.

Wyjątkowo nietrafiona okazała się moja przepowiednia, jakoby polityka miała zniszczyć muzykę eksperymentalną. Cóż, komentatorowi-kronikarzowi i zarazem praktykowi tego samego fenomenu kulturowego po prostu mogło brakować dystansu. Muzyka polityczna pojawiła się i przemijała w twórczości Christiana Wolffa (który na tyle, na

ile było to możliwe, pozostał wierny swoim twórczym zasadom) oraz Cardew i Rzewskiego (którzy zabrnęli w neoromantyczny folklorizm). W 1972 roku równie niebezpieczna i absurdalna byłaby jednak sugestia o jakichkolwiek związkach muzyki eksperymentalnej z różnymi aspektami muzyki popularnej...

Odpowiedź na drugie pytanie, postawione przeze mnie w pierwszym akapicie, wydaje się teraz oczywista. Nawet gdybym ograniczył się do kompozytorów obecnych w wydaniu z 1974 roku, to opisanie ostatniego ćwierćwiecza ich dokonań wymagałoby trzy- lub czterokrotnie dłuższej książki. Studia poświęcone zaledwie czterem spośród nich – Youngowi, Rileyowi, Reichowi i Glassowi – stały się już właściwie przemyśłem, a śmierć Cage'a sprawiła, że na rynku pojawiło się mnóstwo poświęconych mu publikacji. Ja tymczasem ewoluowałem od krytyka do kompozytora. Moja własna muzyka jest mocno zakorzeniona w odkryciach, które tu opisuję – dokonaniach Cage'a, Feldmana, Fluxusu, minimalistów, a także przedstawicieli brytyjskiej tradycji „obiektów znalezionych”. Ale też bawi się, przekracza i naciąga, a nawet zdradza zasady muzyki eksperymentalnej, zarazem pozostając im w pewien sposób wierna. A jestem tylko jednym z bardzo dużego i różnorodnego grona kompozytorów, których określić można by mianem *synów muzyki eksperymentalnej*. Często pytałem samego siebie i innych, dlaczego taka książka nie została jeszcze napisana – przecież *Muzyka eksperymentalna* stanowi świetny punkt wyjścia. I tak już od dwudziestu pięciu lat...

Taka publikacja musiałaby dotyczyć twórców z szerszego kręgu etniczno-kulturowego. Moja książka skoncentrowana jest na osi amerykańsko-brytyjskiej, jako że tradycja, o której piszę, wywodzi się z USA, a najszybciej dotarła do Anglii – zarówno w oryginalnych utworach tutejszych kompozytorów, jak też poprzez specyficzne nawrócenia angielskich kompozytorów, wykonawców i komentatorów na różnorodne aspekty muzyki eksperymentalnej. Można tu wspomnieć o poświęceniu się Johna Tilbury'ego i innych pianistów muzyce Cage'a i Feldmana, zaangażowaniu Cardew i Scratch Orchestra w dorobek Christiana Wolffa, moje osobiste wsparcie, jako komentatora i organizatora koncertów, dla Steve'a Reicha czy promocję, jaką Music Now<sup>3</sup> Victora Schonfielda zgotowało Sonic Arts Union. Wszystko to złożyło się na poczucie wspólnej, anglo-amerykańskiej tradycji eksperymentalnej (szkoda tylko, że amerykańska kultura pozostaje wciąż niezbyt gościnnie dla naszej muzyki). Warto wspomnieć o wkładzie kilku kompozytorów japońskich i przyznać, że wyjątkowo niewielu twórców z kontynentalnej Europy wpisało się w moją „eksperymentalną panoramę”. Pamiętam Cardew wykonującego muzykę Michaela von Biela, a także Duńczyka Henninga Christiansena, którego poznałem, gdy pracował z Josephem Beuysem na Festiwalu w Edynburgu w 1970 roku. (Philip Glass i Steve Reich byli całkowicie skonsternowani tym „nieprzyjaznym” nordyckim minimalizmem, gdy im go wówczas zaprezentowałem. Nawet amerykańsko-angielska miłość miała swoje granice, o czym przekonaliśmy się w domu Gavina Bryarsa w 1971 roku. Steve Reich przywiózł wówczas rewelacyjne nagrania jego *Four Organs* oraz *Phase Patterns*, na co członkowie Portsmouth Sinfonia

mogli jedynie odpowiedzieć swoją świeżynką w postaci niezbyt szlachetnej wersji uwertury do *Wilhelma Tella*).

Potencjalny autor *Synów muzyki eksperymentalnej* ma dziś lepszy dostęp do kompozytorów i samej muzyki – w salach koncertowych i nagraniach. Dokumenty, informacje, wywiady są dziś rozpowszechnione – nawet prywatna korespondencja pomiędzy Boulezem i Cage’em została opublikowana. Oryginalna bibliografia ilustruje ubóstwo i szczątkowość pisanych źródeł we wczesnych latach siedemdziesiątych. Niektórzy kompozytorzy – choćby Meredith Monk, Pauline Oliveros, James Jenney<sup>4</sup> i Charlemagne Palestine – pozostawali po prostu niewidoczni z punktu widzenia autora czy wykonawcy działającego w Londynie. Co ciekawe, gdybym *Muzykę eksperymentalną* pisał dziś, n i e z m i e n i ł b y m w książce absolutnie nic, choć przecież byłoby to zwyczajnie niemożliwe. Dzięki Bogu napisałem ją wtedy...