



DUCHY I POTWORY #4

Co Steve Reich przywiózł z Afryki?

W 1971 roku [Steve Reich](#), jeden z najbardziej wpływowych kompozytorów [XX wieku](#), wyjeżdża do Ghany studiować tradycyjną polirytmiczną muzykę perkusyjną. Po powrocie komponuje monumentalny godzinny utwór „Drumming – arcydzieło transowego minimalizmu i krok milowy na drodze kultury zachodniej do przewyciężenia własnych imperialnych skłonności. Tyle, jeśli chodzi o oficjalną wersję zdarzeń...

Susan McClary, jedna z pionierek nowej anglosaskiej muzykologii, uważa minimalizm Steve'a Reicha i Philipa Glassa (ale też twórców techno, hip-hopu czy bluesa) za wyłom w - sięgającej co najmniej wczesnego baroku - monolitycznej tradycji muzyki tonalnej. Statyczna harmonia, repetytywny charakter i nieco mechaniczna, jakby pozbawiona jasno określonego celu, logika rozwoju nowej muzyki urastają do wyznaczników *seconda practica* naszych czasów. Rolę *prima practica* pełni w tej narracji niemal wszystko, co powstało pomiędzy Monteverdim a Wagnerem, a podporządkowane było żelaznej logice kadencji. Złożone zasady wprowadzania, nawarstwiania i wreszcie rozwiązywania dysonansów wokół niepodważalnego centrum tonalnego stanowiły coś więcej niż dramatyczny *know-how*. Wyrażały, zdaniem różnych zbliżonych do McClary badaczy, europocentryczny charakter zachodniej kultury, jej ekspansywne i konfliktowe skłonności albo głębokie patriarchalne fundamenty.

Co ciekawe, według amerykańskiej muzykolożki nie trzeba było wyjeżdżać aż do Ghany, by poddać się oczyszczającej terapii pozaeuropejskich tradycji muzycznych. Wystarczyło odwiedzić stan Missisipi leżący niespełna 2 tysiące kilometrów od Nowego Jorku, w którym przez większość życia mieszkał i tworzył Steve Reich. Blues delty Missisipi - uprawiany przez pozbawionych formalnego wykształcenia, czarnoskórych potomków niewolników - zawierać miał wszystko, czego dyplomowani amerykańscy kompozytorzy poszukiwali w Afryce Zachodniej, w Indiach czy na Bali. Cóż, najciemniej bywa pod latarnią...

Być może dystans od dzielącej Ghanę od Delty Missisipi znacząco się skróci, gdy uświadomimy sobie że międzykulturowe wojaże amerykańskich (i europejskich) pionierów miały często symboliczny (by nie powiedzieć: życzeniowy) charakter. Reich spędził w Afryce Zachodniej całe... pięć tygodni. Jego dawni współpracownicy twierdzą zresztą pół żartem, pół serio,

że Steve przywiózł z Ghany egzotyczną chorobę i wielokrotnie zarzekał się, że już nigdy nie odwiedzi tego niegościnnego zakątka świata. A tajniki zachodnioafrykańskiej praktyki perkusyjnej (a raczej jej teoretyczny opis) zgłębiaj przy biurku, czytając *Studies in African Music*, popularną pracę A.M. Jonesa z 1959 roku.

Spytacie zapewne, czy wypada w taki „plotkarski” sposób demitologizować twórcze biografie mistrzów nowej muzyki. Od tego dylematu uwolnił nas Philip Glass, który sam zdemaskował wyśnione źródła swojego języka kompozytorskiego. Otóż technika polegająca na wielokrotnej repetycji i stopniowym rozbudowywaniu (a także skracaniu) prostych formuł melodycznych wynikała z błędnej interpretacji indyjskiego systemu rytmicznego. W latach 60. młody Glass przebywał w Paryżu, gdzie studiował kompozycję u Nadii Boulanger, a w wolnym czasie tworzył muzykę dla filmu i teatru. Szczególny wpływ wywarło na niego zadanie transkrypcji nutowej utworów Raviego Shankara do słynnego obrazu *Chappaqua* Davida Brooksa. Amerykanin wyabstrahował i zaadaptował z muzyki indyjskiej wyraziste addytywne przebiegi rytmiczne, ignorując jednocześnie większych rozmiarów struktury, decydujące o organizacji czasu w skali całych utworów – tak przecież charakterystyczne dla klasycznej muzyki indyjskiej.

Casus Glassa znakomicie ilustruje pewien kluczowy paradoks: przekładając pozaeuropejskie praktyki dźwiękowe na (meta)język muzyki zachodniej (z właściwymi jej pojęciami kompozycji, wykonania, zapisu, rytmu, harmonii, etc.), zawsze obcujemy wyłącznie z pewną ich teoretyczną interpretacją, a wręcz z wyobrażeniem. Co zatracamy? Przede wszystkim niemal całą treść muzycznej praktyki oraz jej społecznego kontekstu. „W większości kultur pozaeuropejskich muzyka traktowania jest raczej jako składnik technologii, a więc umiejętność pozwalająca na przetrwanie” pisał amerykański etnomuzikolog Christopher Small. Jak wyjaśnić to w kategoriach „tonalności”, „formy procesualnej” czy „polirytmii”?

W często przywoływanej pracy na temat [Carmen](#) Susan McClary interpretuje operę [Bizeta](#) jako emanację kulturowego konfliktu pierwiastków kobiecego i egzotycznego (kusząca zmysłowością „cygańska muzyka”) z monolitem europocentrycznej i patriarchalnej tradycji zachodniej (podporządkowana racjonalnym regułom harmonii muzyka tonalna). Czy deklaracje Philipa Glassa i [Karlheinz Stockhausena](#), którzy chętnie określali się jako twórcy „muzyki świata”, pozwalają uznać, że konflikt ten został zażegnany? Wiele wskazuje raczej na sprytny kulturowy kamuflaż: wprost deklarowany „lęk przed obcym” zastąpiliśmy retoryką „syntezy różnorodnych tradycji”, która w praktyce często oznacza zawłaszczenie.

Dziś nie wypada już stosować podziału na muzykę „zachodnią” i „poeuropejską”. Coraz rzadziej buduje się też prostą opozycję pomiędzy muzyką „artystyczną” i „popularną”. W tych zestawieniach razi bowiem nieproporcjonalny podział kulturowego uniwersum połączony z kategorycznym wartościowaniem. Steve Reich chętnie powtarza natomiast, że muzyka dzieli się na „komponowaną” oraz „improvizowaną”. Ciekawe tylko, ilu twórców tej pierwszej urodziło się poza Europą lub Ameryką Północną i ma inny niż śnieżnobiały kolor skóry...

Żyjemy w niezwykłych czasach. Po raz pierwszy w historii „muzyka całego świata” znajduje się w naszym bezpośrednim zasięgu. Trzeba tylko pójść na do najbliższego sklepu płytowego i kupić nagrania Philipa Glassa lub Kapeli ze Wsi Warszawa. A jeśli pogoda nie sprzyja wyprawie – wystarczy dobrze poszukać w serwisie YouTube. Pozostaje tylko jedno pytanie. Muzyki towarzyszącej codziennemu życiu ilu miliardów mieszkańców naszego globu nigdy nie usłyszymy?

Michał Mendyk, Polskie Radio