

DUCHY I POTWORY #6: Kogo obchodzi, czy słuchasz?

Czy pokazanie kompozytorskiej kuchni było faktycznie wielkim rewolucyjnym gestem?

Jednym z najważniejszych przełomów rewolucji eksperymentalnej miała być nobilitacja słuchacza przez ujawnienie mu tajników kuchni kompozytorskiej oraz przekazanie istotnej części procesu twórczego. Czujecie się wyzwoleni? A może oszukani....

Rzekomy egalitaryzm stanowić ma szczególnie istotny walor najpopularniejszego odgałęzienia amerykańskiej szkoły eksperymentalnej, jakie stanowi minimalizm. Teoretyki i propagator nurtu Kyle Gann wskazuje na „transparentność struktury” jako na jeden z jego dwunastu głównych wyznaczników. „Wspólnym mianownikiem [...] wszystkich [...] klasycznych dzieł minimalizmu pozostaje dla mnie fakt, że ich konstrukcja widoczna była jak na dłoni, że cały proces można było zrozumieć często już przy pierwszym słuchaniu. Magia wczesnego minimalizmu polegała przewrotnie na braku tajemnic, otwarciu przed słuchaczem drzwi kompozytorskiej kuchni” - pisał w *Niewdzięcznym zadaniu zdefiniowania minimalizmu*.

Transparentne procesy uczynił nadrzędnym celem swoich wczesnych utworów Steve Reich. Jako modele tworzenia/słuchania tego typu muzyki wskazuje niezwykle proste naturalne zjawiska, jak „odchylenie i uwolnienie huśtawki, a następnie obserwowanie, jak stopniowo wraca ona do spoczynku” albo „odwrócenie klepsydry i obserwowanie ruchu piasku w jej wnętrzu” („Muzyka jako stopniowy proces”). Niezwykle śmiała (wówczas) i atrakcyjna (chyba wciąż) propozycja. Zwłaszcza w połączeniu z obietnicą twórczego udziału odbiorcy w stawianiu się utworu przez samą jego percepcję. Chodzi o doświadczanie wszelkich zaplanowanych i niezaplanowanych efektów procesu muzycznego, które Glass określił mianem „bezpośrednich fizjologicznych reakcji słuchacza”. W szczególności mogą to być wzory melodyczne czy rytmiczne wyłaniające się ze skumulowanych repetycji lub wszelkiego rodzaju tony różnicowe możliwe do wychwycenia w statycznej harmonii.

Jeśli wierzyć entuzjastom minimalizmu, właśnie otwarcie na słuchacza i przełamanie awangardowego hermetyzmu miał zdecydować o artystycznym i komercyjnym sukcesie nurtu. Warto przy tym pamiętać, że ów egalitaryzm to postulat starszy od pierwszych utworów Younga, Rileya czy Reicha. John Cage już w latach 60. pisał: „Większość ludzi myśli, że kiedy słucha utworu muzycznego, nic nie robią, ale właśnie coś im się wyrządza [being done to]. Obecnie to nieprawda i musimy zaadoptować naszą muzykę, naszą sztukę, musimy zaadoptować wszystko po to, aby ludzie zdali sobie sprawę, że robią to sami, a nie że coś jest im wyrządzane [being done to]” (Michael Nyman, *Muzyka eksperymentalna*).

Muzyka eksperymentalna u swego zarania proponowała więc coś, co w hermetycznym świecie modernizmu było nie do pomyślenia. W drugiej połowie XX wieku pamiętano przecież dobrze koncerty Schönbergowskiego Towarzystwa Prywatnych Wykonań Muzycznych – zamknięte dla postronnych słuchaczy, w szczególności dla prasy, obligujące swych członków do całkowicie biernego i bezgłośnego uczestnictwa w koncertach. Jeszcze lepiej pamiętano słynny artykuł Milтона Babbita z 1958 roku pod zdecydowanym i absolutnie nie-ironicznym tytułem *Kogo obchodzi, czy słuchasz? (Who Cares if You Listen?)*. Amerykański awangardzista nie był jedynym twórcą, który uważał nową muzykę za domenę specjalistów – jej współtworzenie (a być może nawet słuchanie) ponad wszelką wątpliwość nie powinno być powierzane amatorom.

Ci ostatni musieli zatem doświadczyć ulgi, gdy zrozumieli że stać się mogą pełnoprawnymi i w pełni świadomymi słuchaczami *Piano Phase* Steve'a Reicha (wszak to prosta melodia, wirująca w zakrzywionych odbiciach samej siebie), a nawet wykonawcami jego *Pendulum Music* (kompozytor potraktował tu całkiem dosłownie własną metaforę huśtawki, zastępując ją tylko kilkoma sprzęgającymi mikrofonami).

Niestety egalitarna retoryka zaczyna wytracać swą wiarygodność, gdy tylko wyjdziemy poza krąg kilku pionierskich dzieł-manifestów z lat 60. Już - klasyczny przeciw dla minimalizmu - *Einstein na plaży* tylko sprawia wrażenie przezroczystej maszyny do odmierzania czasu. W istocie legendarna opera ukrywa wielopoziomowe cykle trwań, których opanowanie przysparza niemałych problemów profesjonalnym wykonawcom, nie mówiąc już o słuchaczach-amatorach.

W efektywnym postminimalistycznym *De Stijl* Louisa Andriessena uwagę słuchacza przykuwa chwytliwy „funkowy” temat, obecny niemal cały czas w niskich rejestrach i prowadzony sprytnie przez partie poszczególnych instrumentów, nie

wyłączając kotłów. Sęk w tym, że to, co istotne - wyrafinowane i bardzo nieraz odległe od źródła wariacje na „funkowy” temat - rozgrywa się we wszystkich pozostałych warstwach utworu. Trzeba tu przypomnieć, że w bardzo podobny sposób postępowali kompozytorzy z czasów Bacha, pisząc różne odmiany wariacji polifonicznych.

Inne klasyczne techniki kompozytorskie – zwłaszcza budowanie dużych form w oparciu o strukturyzowane następstwa harmoniczne, logikę skal, akordów i modulacji – powracają w późniejszych dziełach Glassa, Rileya czy Adamsa. Jeśli niewykształcony muzycznie słuchacz ma poczucie świadomego podążania za intencjami tych kompozytorów, wynika to wyłącznie z naszych standardowych – zakorzenionych w dawnym języku tonalnym - nawyków percepcyjnych, bo na pewno już nie z transparentności – coraz bardziej złożonej – struktury ich utworów.

Rzekomy egalitaryzm nowej muzyki o korzeniach eksperymentalnych coraz rzadziej wynika z partnerskiej relacji kompozytora ze słuchaczem, a coraz częściej – z czarowania tego ostatniego oswojonymi kalkami z muzyki klasycznej lub popularnej (pulsacja i repetytywizm). A to, co istotne, oryginalne, własne – jeśli w ogóle się pojawia – rozgrywa się znowu poza zasięgiem percepcji i rozumienia amatora.

Jeśli czujemy się w związku z powyższym oszukani, to warto zapytać, czy oby nie na własne życzenie. Bo czyż nie oczekujemy od kompozytora, by w procesie twórczym posługiwał się „wiedzą tajemną”? Rzadkim darem uwznioślenia tego, co trywialne – choćby ruchu wahadłowego huśtawki lub opadania piasku w klepsydrze? Umiejętnością odkrywania harmonii tam, gdzie my nie potrafimy jej dostrzec? A jeśli kompozytor tego nie potrafi, to czy... „sam nie skomponowałbym tego lepiej”?

Michał Mendyk, Polskie Radio