

Wszystkie „cząstkowe” obszary zainteresowań Partcha zsumowały się w jego prekursorskiej koncepcji teatru instrumentalnego. Była to, rzecz można, koncepcja totalna, nie tylko w wyniku syntezy rozmaitych jakości muzycznych, ale przede wszystkim konotacji kulturowych. Polegała ona właściwie na kolejnym w dziejach muzyki przewartościowaniu antycznej idei dramatu. Osobliwością tej transformacji, co zresztą odróżnia ją od wcześniejszych reform na tym polu, stało się wyjście poza konwencje systemu tonalnego i równomierną temperację, dokładniej – ujęcie słowa i dźwięku w ich pierwotnym kształcie intonacyjnym. Na równi z tymi składnikami dramatu potraktował Partch gest i taniec. Ponadto, obok *dramatis personae* włączył do akcji samych instrumentalistów wedle zasady, jaka obowiązywała w muzycznym rytuale<sup>64</sup>. Dodatkowym atutem takiego rozwiązania były wizualne walory instrumentów – ich plastyczna aura, wzmagająca rytualny efekt całości.

Podobnie jak Ives, twórca *Delusion of the Fury* pozostawał przez większą część życia samotną postacią amerykańskiej nowej muzyki. Dzieła, które realizował z rzadko spotykanym zapałem i wewnętrznym przekonaniem, przypadło początkowo marginesowe miejsce w życiu muzycznym. Renesans twórczości Partcha nastąpił w latach siedemdziesiątych, kiedy jego kompozycje zaczęły inspirować postmodernistów. Spojrzenie na te utwory z dzisiejszej perspektywy pozwala wydobyć głębokie związki łączące je z przemianami praktyk awangardy w Stanach Zjednoczonych; utwierdza też w przekonaniu o szczególnym wkładzie Partcha do rozwoju nowych gatunków synkretycznych.

## 6.2. John Cage i Lou Harrison

Protagonistą i duchowym przywódcą II awangardy amerykańskiej był John Cage. Jego dojrzały światopogląd artystyczny ukształtował się wprawdzie w latach powojennych, jednak już w drugiej połowie lat trzydziestych rozpoczął Cage swe wielokierunkowe poszukiwania muzyczne. Owe wczesne próby, pozostające niejako w cieniu późniejszych, spektakularnych propozycji, pozwalają wniknąć w rozwój kreacyjnej wyobraźni Cage'a i są nie do pominięcia przy rekonstrukcji jego doświadczeń dźwiękowych. Sam kompozytor wymienił następujące obszary swych przedwojennych poszukiwań:

(...) kompozycja chromatyczna podejmująca problem unikania powtórzeń pojedynczych dźwięków (1933–1934); kompozycja ze stałymi wzorcami rytmicznymi bądź fragmentami serii (1935–1938); kompozycja dla tańca, filmu i teatru (1935–); kompozycja w obrębie struktur rytmicznych (liczba części składowych całości równa liczbie cząstek

<sup>64</sup> Z myślą o urzeczywistnieniu swych koncepcji zorganizował Partch grupę wykonawców „Gate 5 Ensemble”, w której sam uczestniczył. Po śmierci kompozytora, zadania związane z promocją jego twórczości przejęła fundacja imienia H. Partcha mająca siedzibę w San Diego.

tworzących daną część; części duże i małe w jednakowej proporcji) (1939–1956); kompozycja świadomie ekspresyjna (*intentionally expressive*) (1938–1951)<sup>65</sup>.

Powyższe dziedziny kompozycji łączyły się z edukacją muzyczną Cage'a, w której największą rolę odegrały trzy postacie: Arnold Schönberg, Henry Cowell oraz Merce Cunningham – tancerz i choreograf. Wydaje się, iż doświadczenia z techniką 12-tonową były najmniej znaczącym epizodem w kształtowaniu się osobowości twórczej Cage'a. Można zaryzykować twierdzenie, iż przyczyniła się do tego niepełna znajomość koncepcji szkoły wiedeńskiej w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza zaś strukturalnych rozwiązań Antona Weberna, które wywarły nieporównanie silniejszy wpływ na II awangardę europejską. Mógł mieć w tym udział sam Schönberg poprzez własne kompromisy między metodą serialną a tradycyjnymi zasadami kształtowania dzieła muzycznego, jakie przeniósł na grunt amerykański. Najważniejszych przyczyn epizodycznej roli dodekafonii we wczesnej twórczości Cage'a trzeba by jednak szukać w jego własnych wyborach kreacyjnych. Już bowiem w latach trzydziestych zwrócił się on ku zjawiskom muzycznym niewiele mającym wspólnego z racjonalnymi przesłankami komponowania, które – jak wiadomo – tkwiły u podstaw metody serialnej. Bardziej niż ścisły porządek dźwiękowy poddany kontroli intelektu pociągały wówczas Cage'a jakości brzmieniowe. Wpisywał się on tym samym do rodzimego nurtu sonorystycznego, który wzbogacił własnymi pomysłami, nadając im niepowtarzalny odcień estetyczny. Jego poszukiwania tworzywa muzycznego były bliskie postawom Cowella i Varèse'a wobec materii dźwiękowej i zjawisk szmerowo-szumowych. Inny, nie mniej istotny punkt odniesienia stanowił dlań pluralistyczny świat dźwiękowy Ivesa. Podobnie jak futuryści europejscy, wybiegał Cage myślą w przyszłość, próbując wytyczyć kierunki eksperymentów z tworzywem i brzmieniem. Czynił to w typowej dla awangardzistów formie proklamacji warsztatowo-estetycznych, które zapoczątkowały jego obfitą refleksję nad nową muzyką. Pisma te towarzyszyły poszczególnym realizacjom dźwiękowym jako ich kontekst conceptualny, odznaczający się, co trzeba podkreślić, walorami literackimi.

Jednym z pierwszych manifestów Cage'a był tekst o znaczącym tytule *The Future of Music: Credo* z 1937 roku. Wypowiedź ta łączy w sobie zarówno przyszłościowy projekt, jak też pewne wskazówki praktyczne. Nie ma tu już spektakularnych gestów przekreślających tradycję, tak typowych dla manifestów europejskich z początku stulecia. Ów projekt nowych źródeł materiału dźwiękowego pozwala natomiast uchwycić moment przejścia od tradycyjnych wyobrażeń dźwięku do jego nowej, pluralistycznej koncepcji. Warto przytoczyć

<sup>65</sup> John Cage (red. R. Dunn), s. 5. Przyt. za H. W. Hitchcock: op. cit., s. 232.

w tym miejscu fragmenty *The Future of Music* zaznaczone kursywą; układają się one w całość, która oddaje sens „wyznania wiary” Cage’a na początku jego drogi twórczej:

Wierzę, że zastosowanie szumu do tworzenia muzyki będzie stale wzrastało, aż zyskamy umiejętność wytwarzania muzyki za pomocą instrumentów elektrycznych, co umieści w zasięgu zamierzeń twórczych wszelkie i wszystkie dźwięki, jakie można usłyszeć. Zostaną zbadane fotoelektryczne, filmowe i mechaniczne środki syntetycznego komponowania muzyki. Podczas gdy w przeszłości punkt niezgody znajdował się między dysonansem a konsonansem, w bezpośredniej przyszłości znajdzie się on pomiędzy szumem a tak zwanymi dźwiękami muzycznymi. Obecne metody pisania muzyki, te głównie, które stosują harmonię i jej odniesienia do poszczególnych stopni dźwiękowych, będą nieadekwatne dla kompozytora, który pragnie stanąć w obliczu całego obszaru dźwiękowego. Zostaną odkryte metody mające określoną relację do 12-tonowego systemu Schönberga oraz do obecnych metod pisania muzyki perkusyjnej, jak też do wszelkich innych metod wolnych od idei tonu podstawowego. Zasada formy będzie naszym jedynym stałym związkiem z przeszłością. Choć wielką formą przyszłości nie będzie, jak dawniej – fuga, a później – sonata, to jednak połączy ją z przeszłością zasada organizacji lub ludzka zdolność myślenia<sup>66</sup>.

Rezultatem zainteresowań Cage’a fenomenem brzmienia stał się pomysł preparowania fortepianu za pomocą drobnych przedmiotów z różnych materiałów umieszczanych między strunami, co pozwalało uzyskać bogaty i subtelnie zróżnicowany zakres jakości brzmieniowych z pogranicza dźwięków o określonej wysokości, szumów i efektów quasi-perkusyjnych. Pomysł ten był w pewnej mierze wynikiem rozpoczętej w roku 1938 współpracy Cage’a – najpierw jako akompaniatora – z nowoczesną grupą baletową Cunninghama w Seattle. Wtedy to powstał jego pierwszy utwór na fortepian preparowany – *Bacchanale* (przykład 54a–b).

Potrzeba zmiany brzmienia tego instrumentu – pisał kompozytor w komentarzu do swego utworu – wynikała z chęci, by stworzyć akompaniament bez użycia instrumentów perkusyjnych, nadający się do tańca (...), dla którego miała powstać ta kompozycja<sup>67</sup>.

Tak oto podyktowane względami ekonomicznymi rozwiązanie stało się jednym z pierwszych przejawów awangardowej postawy Cage’a wobec zastanych jakości i wartości muzycznych.

Po doświadczeniach Cowella z klasterami dźwiękowymi preparowanie brzmień fortepianu było kolejną próbą wyjścia poza ten zakres materiału, który utrwalił się w ciągu XVIII i XIX wieku jako estetycznie prawomocny. Próby te miały charakter tyleż poszukujący, co kontestacyjny: zwracały się wszak

<sup>66</sup> J. Cage: *Silence*, s. 3–6.

<sup>67</sup> *Ibid.*, s. 15.

Przykład 54a. J. Cage: *Bacchanale* na fortepian preparowany, t. 1–15.  
© 1960 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.



Przykład 54b. J. Cage: *Bacchanale* na fortepian preparowany (tabela preparacji).  
© 1960 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

## PIANO PREPARATION

TONE	MATERIAL	STRING (left to right)	DISTANCE FROM DAMPER
	small bolt	2-3	circa 3"
	weather stripping *	1-2	**
	screw with nuts & weather stripping*	2-3 1-2	** **
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-3	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**
	weather stripping *	1-2	**

\*fibrous

\*\*Determine position and size of mutes by experiment. For further information see remarks accompanying *Amores*.

przeciw instrumentowi uosabiającemu w szczególny sposób muzyczną tradycję. Awangardowość pomysłu Cage'a polegała jednak nie tylko na odkryciu nowego obszaru niekonwencjonalnych brzmień, choć ich strona zjawiskowa była bez wątpienia źródłem frapujących wrażeń słuchowych. Preparacja dźwięku kryła w sobie również głębszy sens estetyczny. Odślaniała ona istotową naturę brzmienia per se, uwolnionego od tych tradycyjnych norm dźwiękowych, które sankcjonował system równomiernie temperowany; przekonywała o tym, iż dźwięk jako taki mógł stać się przedmiotem kreacji w stopniu nie mniejszym niż pozostałe wymiary dzieła muzycznego. Założenie to stanowiło punkt wyjścia dla tych nurtów eksperymentalnych, które wykorzystywały przejawy akustyczne otaczającej rzeczywistości, a następnie – materiał syntetyczny. Obydwie wyłonione w ten sposób dziedziny: muzyka konkretna i elektroniczna zawdzięczały w równym stopniu swą genezę pomysłowi Cage'a.

Kolejne utwory, w których został wykorzystany fortepian preparowany: *Amores* (1943) oraz cykl *Sonatas and Interludes* (1946–1948), będący szczytowym osiągnięciem na tym polu twórczości, świadczą o coraz bardziej wyszukanych sposobach uzyskiwania niekonwencjonalnych brzmień. Towarzyszy temu, począwszy od *Bacchanale*, charakterystyczna redukcja pozostałych składników struktury muzycznej: melodyki, harmoniki i rytmu. Można odnieść wrażenie, iż uproszczenia te mają dodatkowo podkreślać brzmienie utworu – jego postać zmysłową, chociaż z pewnością wynikają też ze świadomego przeciwstawienia się tym technikom kompozytorskim, których stopień komplikacji przerósł możliwości odbioru. Redukcja tradycyjnych składników dzieła zmierza zarazem do wydobycia jego pierwiastków elementarnych, istotowych, a wśród nich – rytmu. Cage zbliża się w ten sposób do wcześniejszych rozwiązań Cowella, uwydatniając regularność następstw i ich proste miary (przykład 55a–b).

Innym obszarem eksperymentów brzmieniowych Cage'a była jego ówczesna twórczość na instrumenty perkusyjne, w której osiągnął jeszcze bardziej urozmaiconą skalę efektów akustycznych. Dokumentuje to cykl utworów opatrzonych wspólną nazwą *Construction*. Bogata szata dźwiękowa tych kompozycji łączy się z rytmem polegającym na powtarzalności prostych motywów, przy czym regularne akcenty na mocnych częściach taktu nakładają się na przebiegi synkopowane (przykład 56). Zjawiska występujące w dwóch ostatnich przykładach przypominają wspomniane już rozwiązania Partcha (por. przykład 53). Są to zapowiedzi techniki kompozytorskiej, która wyłoni się później jako samodzielny fenomen w nurcie zwanym *minimal* i *repetitive music* (m.in. w twórczości Steve'a Reicha i Philippa Glassa).

Na początku lat czterdziestych nawiązał z Cage'em współpracę najmłodszy wówczas adept II awangardy amerykańskiej – Lou Harrison. Również on miał za sobą studia u Cowella w San Francisco oraz u Schönberga w Los Angeles, co nie mogło pozostać bez znaczenia dla jego przyszłych projektów, zbieżnych

Przykład 55a. J. Cage: *Sonatas and Interludes* na fortepian preparowany - *Sonata II*.  
© 1962 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

1:110

16va

8va

— = PEDAL

--- = UNA CORDA

Przykład 55b. J. Cage: *Sonatas and Interludes* na fortepian preparowany - *Sonata II* (tabela preparacji). © 1962 C. F. Peters Corporation, New York.  
Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

TO NE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO VIBRATE	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO VIBRATE	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO VIBRATE	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	TO NE
				SCREW	2-3	1 3/4"				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/4"				G
				SCREW	2-3	1 3/4"				F
				SCREW	2-3	1 3/4"				E
				SCREW	2-3	1 3/4"				D
				SM. BOLT	2-3	2 1/4"				C
				SCREW	2-3	1 3/4"				B
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/4"				B
				SCREW	2-3	2 3/4"				A
				SCREW	2-3	1 3/4"				A
				MED. BOLT	2-3	2 3/4"				G
				SCREW	2-3	2 3/4"				F
				SCREW	2-3	2 3/4"				E
	SCREW	1-2	3 1/4"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 3/4"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/4"	F
				SCREW	2-3	1 3/4"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	1 3/8"				E
				SCREW	2-3	1 3/8"				C
				SCREW	2-3	1 3/8"				C
				MED. BOLT	2-3	3 3/4"				B
				SCREW	2-3	4 3/4"				A
	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				A
				SCREW	2-3	1 3/4"				G
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
	RUBBER	1-2-3	5 3/4"							E
	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8"				D
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8"				D
	RUBBER	1-2-3	3 3/8"							C
				BOLT	2-3	7 1/2"				C
				BOLT	2-3	2"				B
	SCREW	1-2	10"	SCREW	2-3	1"	RUBBER	1-2-3	8 1/4"	B
	(PLASTIC (S.A.G.))	1-2-3	2 3/8"				RUBBER	1-2-3	4 1/2"	G
	PLASTIC (OVER UNOPI)	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	10 1/8"	G
	PLASTIC (S.A.D.)	1-2-3	4 1/8"				RUBBER	1-2-3	5 7/8"	D
	PLASTIC (OVER L-UNOPI 2-3)	1-2-3	4 1/8"				RUBBER	1-2-3	9 3/8"	D
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	7 1/8"	RUBBER	1-2-3	14 1/8"	D
	BOLT	1-2	14 1/2"	BOLT	2-3	7 1/8"	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	C
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	9 1/8"	RUBBER	1-2-3	2 1/2"	B
	RUBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 1/8"				A
	SCREW	1-2	5 7/8"	LG. BOLT	2-3	5 7/8"	SCREW + NUTS	1-2	1"	A
	BOLT	1-2	7 3/8"	MED. BOLT	2-3	2 3/4"	RUBBER	1-2-3	4 1/8"	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 3/4"				G
				BOLT	2-3	1 1/8"				D
	SCREW + RUBBER	1-2	4 7/8"							D
	ERASER (OVER D-UNOPI 2-3)	1	6 3/4"							D

MEASURE FROM BRIDGE.



Przykład 56. J. Cage: *First Construction (in Metal)*, t. 1–11.  
 © 1962 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

FIRST CONSTRUCTION (IN METAL)

PERCUSSION SEXTET WITH ASSISTANT

JOHN CAGE

♩ = 96 (MODERATELY FAST)

z poszukiwaniami Cage'a. Harrison – podobnie jak twórca *Sonat i Interludów* interesował się niekonwencjonalnym materiałem dźwiękowym i próbował wykorzystać w tym celu tradycyjne instrumenty. Jednym z jego najciekawszych „wynalazków”, zbliżonym do fortepianu preparowanego Cage'a stało się *tack piano*: pianino, w którego młoteczkach były umieszczone pinezki dające specyficzny, quasi-perkusyjny efekt brzmieniowy o metalicznym zabarwieniu.

(Świadectwem współpracy Cage'a i Harrisona, ich wspólnym manifestem dźwiękowym pozostaje utwór *Double-Music* (1941) na zespół perkusyjny imitujący brzmienie gamelanu (części tej kompozycji pisali oni na przemian). Sam Harrison skomponował wówczas liczne utwory z częściowym bądź wyłącznym udziałem perkusji, m.in.: *Canticle no. 1* (1940) na 5 instrumentów perkusyjnych, *Song of Queztecóatl* (1940) na zespół perkusyjny, *Canticle no. 3* (1943) na flet, okarynę, guiro i perkusję, *Labirynth* (1941) dla 11 wykonawców (91 instrumentów perkusyjnych). Aspekt sonorystyczny tych kompozycji nie był jedynym celem Harrisona; ważne znaczenie przypisał on także ich stronie konstrukcyjnej, dokładniej – mikrotonowej polifonii. Doświadczenia z brzmieniem perkusyjnym jawią się w perspektywie dalszej twórczości Harrisona – podobnie zresztą, jak w przypadku Cage'a – etapem przejściowym. O ile jednak Cage, po początkowym okresie zainteresowań sonorystycznych, zwrócił się ku aleatoryzmowi i happeningowi, Harrison skierował swe poszukiwania ku melodyce i tonalności, sięgając do stroju i intonacji naturalnej. Był to – w jego mniemaniu – powrót do korzeni systemu tonalnego, które upatrywał w praktyce muzycznej renesansu.

## 7. Uchodźcy z Europy i ich miejsce w amerykańskim życiu muzycznym

Losy kultury muzycznej Stanów Zjednoczonych w latach trzydziestych i czterdziestych splotły się, jak nigdy przedtem, z wydarzeniami politycznymi na starym kontynencie. Przesądził o tym rozwój faszyzmu w Niemczech i wybuch II wojny światowej. Wśród uchodźców z Europy szukających schronienia za oceanem znalazło się wielu kompozytorów, a wśród nich: Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Bela Bartók, Igor Strawiński, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud, Ernst Krěnek, Kurt Weill i Stefan Wolpe oraz – spośród polskich twórców – m.in. Aleksander Tansman, Karol Rathaus, Jerzy Fitelberg, Tadeusz Zygfryd Kassern, Michał Kondracki i Feliks Łabuński. Jakkolwiek ich działalność po przybyciu do Stanów Zjednoczonych przybrała różne, mniej lub bardziej aktywne formy, wnieśli oni znaczący wkład do tamtejszego życia muzycznego, nie tylko dzięki koncertom i publikacjom, lecz – co było szczególnie istotne dla krzewienia warsztatowych i estetycznych wzorców – za pośrednictwem wykładów w prestiżowych uczelniach.

wykonaniem a twórczością i dziełem, zapoczątkowały rozkwit nowych, multimedialnych gatunków muzycznych, takich jak np. happening, fluxus czy performance. Za pośrednictwem właśnie tych gatunków II awangarda amerykańska wyraziła najdobitniej swoje postawy estetyczne, a także stosunek do otaczającego świata. Uczyniła to poprzez związki z innymi obszarami sztuki współczesnej, zwłaszcza plastyki, teatru, jak też działań parateatralnych. Mamy tu do czynienia – w stopniu znacznie intensywniejszym niż w Europie – z początkiem nowej syntezy sztuk, której istotą była już nie tyle potrzeba ezoterycznej czy zwielokrotnionej ekspresji (tak istotna dla sztuki fin de siècle'u), lecz ukazanie egzystencjalnych uwikłań człowieka drugiej połowy XX wieku.

Jedną z prawidłowości awangardy jest jej głęboka potrzeba samopotwierdzenia się w formie deklaracji estetycznych i warsztatowych. Zjawisko to daje o sobie znać w szczególności sposób u awangardzistów amerykańskich. Wraz z rozszerzaniem twórczych horyzontów, dokumentują oni stan własnej świadomości, projektując i usprawiedliwiając zarazem swe radykalne propozycje. Omawiany tu nurt obfituje w wielorakie programy, które ułatwiają rekonstrukcję przesłanek warsztatowych, a także – co szczególnie frapujące – światopoglądu artystycznego kompozytorów. Ich osobiste deklaracje były zresztą czymś więcej niż tylko drogowskazem dla konkretnych rozwiązań dźwiękowych bądź ich eksplikacją adresowaną do odbiorców; przeszły bowiem same niepostrzeżenie w specyficzną formę twórczości zwaną muzyką konceptualną.

## 2. John Cage i jego nowa wizja muzyki

Doniosłe zmiany, jakim uległa awangarda amerykańska na początku lat pięćdziesiątych, wynikały przede wszystkim z wielostronnej aktywności Cage'a. W okresie tym, mając już za sobą doświadczenia w Cornish School w Seattle oraz wykłady o nowej muzyce w Chicago Institute of Design, nawiązał Cage współpracę z Black Mountain College (Karolina Północna), gdzie w atmosferze nadzwyczaj sprzyjającej nowej sztuce ukształtował swój twórczy program. Jego ówczesne projekty uczyniły zeń pierwszoplanową postać II awangardy muzycznej w perspektywie światowej. U źródeł owych zamierzeń tkwiła otwartość na propozycje innych dyscyplin artystycznych, umiejętność przetworzenia jakości plastycznych (wizualnych) i literackich na jakości muzyczne. Przedmiotem zainteresowań Cage'a stały się przede wszystkim radykalne kierunki w malarstwie amerykańskim, które w omawianym tu okresie nabrały niebywałego rozmachu<sup>8</sup>. Cage nie zwracał się ku nim bynajmniej z pozycji niez-

<sup>8</sup> Droga amerykańskiego malarstwa ku nowoczesności, którą reprezentują nurty abstrakcyjne z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych na czele z abstrakcyjnym ekspresjonizmem, przypo-

leżnego obserwatora. Przeciwnie, jako członek fakultetu Black Mountain College<sup>9</sup>, skupiającego wybitnych plastyków i choreografów, tkwił niejako w centrum tego ruchu. Doświadczenia, które stały się tam jego udziałem, owocowały później w postaci utworów (mamy tu na myśli muzykę akcji, happening i teatr instrumentalny) łączących w sobie różnorodne jakości artystyczne. Można więc bez wahania uznać Cage'a za jednego z prekursorów syntezy sztuk w obszarze II awangardy: nurtów daleko wykraczających poza analogiczne zjawiska z okresu fin de siècle'u i początków XX wieku. Związki Cage'a z pozamuzycznymi obszarami twórczości nie były jednokierunkowe; zdołał on nawiązać z nimi dwustronny kontakt i inspirujący dialog. Najsilniejszy rezonans w pokrewnych nurtach awangardy, zarówno na rodzimym jak i na europejskim gruncie, wywołały jego propozycje multimedialne i happeningowe.

Począwszy od lat pięćdziesiątych, utwierdził Cage nie tylko swą pozycję estetycznego rzecznika, lecz i wizjonera twórczości eksperymentalnej. Wytaczał wówczas projekty, które miały przynieść kolejny w dziejach przewrót w zakresie jakości i wartości muzycznych, nadać nowy sens komunikowaniu się poprzez sztukę dźwięków. W postawie Cage'a potwierdziła się główna właściwość awangardowych dążeń, polegająca na ciągłym dialogu między estetyką formułowaną w manifestach a estetyką immanentną zawartą w utworach. Jego

mina pod wieloma względami procesy zachodzące w ówczesnej nowej muzyce amerykańskiej. W malarstwie tym zaznaczyły się również silne wpływy emigrantów z Europy po roku 1933. Dość wspomnieć, iż po zamknięciu Bauhausu osiedlili się w Stanach Zjednoczonych wszyscy wybitni przedstawiciele tej szkoły: Joseph Albers, László Moholy-Nagy, Walter Gropius i Mies van der Rohe, zaś po roku 1940 dołączyli do nich kolejni reprezentanci europejskiej moderny, m.in.: Marc Chagall, Salvador Dalí, Max Ernst, Fernand Léger i Piet Mondrian. Podobnie jak Hindemith czy Schönberg, artyści Bauhausu próbowali przenieść na grunt amerykański wypracowane w Niemczech nowoczesne metody dydaktyczne. Jeszcze w latach trzydziestych założyli w tym celu kilka szkół plastycznych. Najśłynniejszą z nich – obok Nowego Bauhausu w Chicago – był Black Mountain College (Karolina Północna) powstały w roku 1933 z inicjatywy Josepha Albersa.

<sup>9</sup> Jak pisze B. Rose – Black Mountain College do dziś oceniane jest w Stanach jako najradykałniejsza eksperymentalna szkoła artystyczna i jednocześnie taka, która najbardziej zaważyła na historii sztuki amerykańskiej dzięki kontaktom, jakie w niej zostały nawiązane. Swobodniej zorganizowany niż Bauhaus, Black Mountain College nie miał ścisłej struktury nauczania, chociaż Albers uczył metodą «próby i pomyłki», przejętą z kursu wstępnego Bauhausu, na którym podkreślano, że kolor i kompozycję należy traktować jako zasady abstrakcyjne, organizowane przez artystę w związku przestrzenne i emocjonalne. Wśród znakomitych alumnów Black Mountain był Robert Rauschenberg i Kenneth Noland, dwaj najwybitniejsi artyści lat sześćdziesiątych (...). Fakultet Black Mountain w latach czterdziestych i pięćdziesiątych miał tak znamienitych członków i wykładowców, jak Robert Motherwell, Willem de Kooning, Clement Greenberg, Merce Cunningham, John Cage i Buckminster Fuller. Bez przesady można twierdzić, że wszystkie twórcze idee, które objawiły się w Ameryce w latach sześćdziesiątych, narodziły się w Black Mountain". Por. B. Rose: *Malarstwo amerykańskie XX wieku*. Przekład H. Andrzejewskiej. Warszawa 1991, s. 68.

refleksja (Cage 1961, 1968, 1973, 1979, 1981, 1983) – jedyny w swoim rodzaju fenomen w XX-wiecznej myśli o muzyce – wykracza daleko poza kwestie teoretyczne. Mieszcząc w sobie zarówno elementy poetyki, jak też estetyki i filozofii, wychodzi ona naprzeciw współczesnej sytuacji egzystencjalnej i próbuje odpowiedzieć na pytanie o sens sztuki, a także o jej związki z człowiekiem i naturą. Wydaje się przeto słuszne rozpoczęcie opisu twórczości Cage'a z lat pięćdziesiątych od rekonstrukcji jego artystycznego światopoglądu.

Wstępny rzut oka na biografię Cage'a skłania do wniosku, iż jego poglądy, które przejawiały się z taką wyrazistością po roku 1950, dojrzewały w świadomości kompozytora znacznie wcześniej. W owym wewnętrznym wroście spłotyły się zarówno predylekcje osobiste i różnorodne oddziaływania zewnętrzne: doświadczenia z nauki kompozycji, kontakty z pokrewnymi sztukami i myślą orientalną. Już w okresie studiów u Schönberga w Kalifornii w roku 1934 zdał sobie Cage sprawę z tego, iż jego przyszłe drogi niewiele będą miały wspólnego z językiem tradycyjnym.

Wiele razy – wspominał po latach – próbowałem wytłumaczyć Schönbergowi, że nie miałem wrażliwości na harmonię. On zaś mówił, iż bez poczucia harmonii będę zawsze trafiał na przeszkodę, na mur nie do pokonania. Moja odpowiedź brzmiała, że w takim razie poświęcę życie na uderzanie w ten mur – i może to właśnie czyniłem od tamtej pory<sup>10</sup>.

Powyższa relacja, przeniknięta typowym dla Cage'a poczuciem humoru, ujawnia zaskakujący paradoks w związkach obydwu koryfeuszy nowej muzyki. Inaczej niż można by oczekiwać, właśnie Schönberg próbował pozostawić w dojrzewaniu artystycznym Cage'a ślady Wielkiej Tradycji. Odniosło to skutek najwyraźniej odwrotny i zaważyło na kontestacyjnej postawie młodego kompozytora wobec klasycznych reguł porządku muzycznego. Nasuwa się w tym miejscu ogólniejsze pytanie o rodowód artystyczny Cage'a, o krąg twórców, z którymi czuł się duchowo spowinowacony. Kwestii tej niepodobna sprowadzić do jednego tylko, muzycznego wymiaru; obejmuje ona również rodzimą tradycję kulturową, sztuki plastyczne i filozofię. W podejściu Cage'a do wszystkich tych sfer zaznacza się wspólny wątek: poszukiwanie nowych przesłanek dla sytuacji estetycznej oraz dla wynikających z niej, niekonwencjonalnych funkcji i znaczeń sztuki w jej związkach z życiem. Na tej podstawie buduje Cage własną wizję, syntetyzując w sposób niepowtarzalny „częstkowe” inspiracje z różnorodnych źródeł.

Z kulturowego punktu widzenia, najbliższym odniesieniem dla Cage'a była tradycja amerykańskiego transcendentalizmu, a w niej – spuścizna Emersona

<sup>10</sup> R. Kostelanetz: *Conversing with Cage*, s. 5.

i Thoreau. W poglądach Thoreau utrwalonych na kartach jego *Dziennika*<sup>11</sup> zafrapowało Cage'a skojarzenie sensu życia z kreatywnym podejściem do wszelkiej aktywności, z otwarciem się na przejawy otaczającego świata. W świetle tych przekonań, bycie artystą – zastrzeżone niejako dla wybranych i kojarzone przez tradycję z wyżynami Parnasu – nabierało nowego znaczenia: rozciągało się na wszystkie dziedziny życia, niekoniecznie związane ze sztuką i genialnością. Ten trop wiódł bezpośrednio do twórczości Ivesa i jego poglądów, spośród których najwyżej cenił Cage przekonanie o etycznym aspekcie muzyki, o dominacji *substance* nad *manner*, co – jak wspominaliśmy w I rozdziale – czyniło sztukę dźwięków spontanicznym wyrazem wewnętrznych uniesień<sup>12</sup>. Obydwaj kompozytorzy jednakowo akcentowali bezkompromisowość i autentyzm muzyki jako obrazu otaczającego świata. Wszelako, podczas gdy Ives nadawał tej idei kształt wielowymiarowy i wieloznaczny (przypomnijmy tu jego zamysł „muzyki w muzyce”), Cage – sceptycznie nastawiony do tego pomysłu – próbował raczej odsłonić istotę muzyczności, jej wymiar zjawiskowy, poprzez swoistą redukcję fenomenologiczną tych składników, które przypisała muzyce nowożytna tradycja.

Dla omawianej tu fazy twórczości Cage'a szczególnie ważne okazały się związki z estetyką Satiego, zwłaszcza z jej wątkami zbliżonymi do dadaizmu, który tkwił wówczas w centrum zainteresowań Cage'a. Inspirowało go krytyczne podejście Satiego do kanonów tradycji, rozumienie przezeń muzyki jako swobodnej gry jakości dźwiękowych bliższej zabawie aniżeli wzniosłej ekspresji. Tym, co czerpał Cage od Satiego, była ponadto idea zbliżenia muzyki do życia w jego codziennych przejawach, dążność do zatarcia granicy pomiędzy gatunkami wysokimi a niskimi, słowem – egalitarna wizja wartości kreowanych w sztuce. „Aby interesować się Satiem – pisze Cage – należy być przede wszystkim bezinteresownym; przyjąć, że dźwięk jest dźwiękiem, a człowiek – człowiekiem, odrzucić iluzje o ideach i porządku, wyrażanie uczuć i całą resztę odziedziczonych frazesów estetycznych”<sup>13</sup>.

Twórczość Satiego uzmysłowiła Cage'owi, iż nie trzeba sięgać po skomplikowane ani przerysowane środki artystyczne dla osiągnięcia estetycznych efektów. Dostrzegł on u Satiego rozwiązania oparte na prostych, quasi-ostinatorych strukturach, których projekcja w czasie polegała na subtelnym oscylo-

<sup>11</sup> Por. przypis I w rozdziale I.

<sup>12</sup> Cage zainteresował się twórczością Ivesa za namową Lou Harrisona. Nastąpiło to stosunkowo późno – dopiero pod koniec lat czterdziestych, kiedy ciężki stan zdrowia nie pozwalał Ivesowi na ożywione kontakty z otoczeniem, tak iż jego znajomość z Cage'em ograniczyła się do niewielkiej wymiany korespondencji.

<sup>13</sup> J. Cage: op. cit., s. 82.

waniu w obrębie wyjściowego rytmicznego wzorca<sup>14</sup>. Takie ujęcie zносиło supremację wysokości i eksponowało czasowy wymiar dzieła: jego fizyczny przepływ uwolniony jak gdyby od dramaturgii zdarzeń, dynamiki ich rozwoju. Stosując ten pomysł we własnej twórczości, stał się Cage prekursorem późniejszej *minimal i repetitive music*.

Wyjątkowe znaczenie dla kreatywnej postawy Cage'a miały inspiracje płynące ze sztuk plastycznych. Można tu wskazać związki, które oddziaływały zarówno na jego estetykę, jak i poetykę, na ideę sztuki i jej realizację w dziełach, wreszcie – na samą materię dźwiękową. Związki te, będące odpowiednikiem interdyscyplinarnych relacji w obrębie I awangardy, są cennym świadectwem wymiany idei pomiędzy różnymi obszarami sztuki drugiej połowy XX wieku. Potwierdzają one nieustanny kontakt awangardowych stref twórczości na zasadzie sprzężenia zwrotnego. W istocie bowiem muzyka, która stała się niedościgłym modelem abstrakcji, wzorem czystej transcendencji dla sztuki fin de siècle'u i I awangardy, wydaje się z kolei czerpać około roku 1950 z doświadczeń pokrewnych dziedzin artystycznych, zbierając niejako owoce swych własnych inspiracji sprzed półwiecza.

Wśród nowoczesnych kierunków malarskich najbardziej cenil Cage dadaizm i abstrakcjonizm, deklarując jednocześnie swój dystans wobec surrealizmu (*écriture automatique* i jej podświadomych aspektów) oraz nurtów przedstawiających (*representational painting*). W dziełach Pieta Mondriana, Paula Klee czy Aleksieja Jawleńskiego odnajdywał trzy ogólne właściwości: autonomię środków połączoną z brakiem odniesień symbolicznych, aspekt czysto zmysłowy wolny od racjonalnych podtekstów, a także strukturalną otwartość. Malarzem, który zasadniczo zmienił spojrzenie Cage'a na otaczającą rzeczywistość, był Mark Tobey – artysta związany z północno-zachodnim wybrzeżem Pacyfiku. Poprzez jego styl, określany mianem „białego pisma” – ze względu na finezyjną siatkę wyobrażeń i graficzne walory linii – zbliżył się Cage ku abstrakcyjnemu ekspresjonizmowi Szkoły Nowojorskiej. Twórczość wybitnych przedstawicieli tego nurtu, takich jak: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, stała się kolejnym impulsem wyzwalamym artystyczne wyobrażenia Cage'a. W dziełach nowojorczyków poszukiwał on nie tyle intencji czy uczuciowości, ile raczej metod ujęcia jakości plastycznych, przejawów materii malarskiej i nowych sposobów patrzenia, słowem – tego, co łączyło się z postrzeganiem zmysłowym. Ich

<sup>14</sup> Cage wskazuje jako przykład takich struktur utworów fortepianowy *Vexations* skomponowany przez Satiego w latach 1892–1893. Podstawą tej kompozycji jest 52-taktowy odcinek, który ma być powtórzony aż 840 razy z charakterystyczną, przytłumioną dynamiką i w wolnym tempie. Daje ono łączny czas trwania w liczbie kilkunastu godzin.

stosunek do jakości obrazu znalazł swój odpowiednik w Cage'owskiej idei fizykalności dźwięku i aktywności słyszenia. Abstrakcjonizm przyciągał Cage'a ponadto swą nową perspektywą wizualną dającą swobodę percepcji w tym sensie, iż nie była ona zogniskowana na stałych punktach oparcia. Perspektywa ta, jako antyteza symetrii i tzw. „silnych punktów” obrazu, odpowiadała jednej z dwóch głównych tendencji w nowoczesnym malarstwie. W odróżnieniu od obrazu figuratywnego, kompozycja abstrakcyjna – sprowadzona niekiedy wyłącznie do monochromatycznych barw – stanowiła wedle Cage'a – „płaszczyznę pozbawioną centrum zainteresowania” (*surface that in no sense has a center of interest*)<sup>15</sup>, dzieło, którego odbiór następuje „bez zwracania nań uwagi za wyjątkiem (...) oczu”<sup>16</sup>. Pod tym względem rysują się znaczące (choć nie potwierdzone *expressis verbis*) podobieństwa pomiędzy jego koncepcją dźwiękową a rozwiązaniami Pollocka – procesem *drippingu*, obrazami „kapany” i maniera *all-over*, która pozwoliła mu przełamać zasady przestrzeni kubistycznej, przeciwstawić jej „niekończącą się fantazję form, konturów, rytmu i akcentów”<sup>17</sup>. Podobnie jak na obrazach Pollocka, w kompozycjach Cage'a dominuje czysta materia dźwiękowa ujęta w swobodny tok zdarzeń, z których żadne nie dominuje nad pozostałymi.

Z zasadą tą, przywodzącą na myśl (przy wszystkich zachowanych proporcjach) kantowski postulat bezinteresowności piękna, łączył Cage także zamiar uwolnienia utworu muzycznego od celów i funkcji estetycznych ugruntowanych

<sup>15</sup> R. Kostelanetz: op. cit., s. 175. M. Nyman uznał tę cechę za jedną z ważniejszych innowacji na gruncie muzyki eksperymentalnej. Polegała ona – jego zdaniem – na „rozogniskowaniu perspektywy muzycznej” (*de-focusing the musical perspective*), przez co rozumiał taki układ jej elementów, w którym „nie próbowano harmonizować lub integrować żadnej liczby hermetycznych i niezależnych «komórek»”. Warto zauważyć, iż owo „rozogniskowanie” jest kolejnym – po przewyciężeniu tonalności funkcyjnej – etapem rozluźniania związków strukturalnych wewnątrz dzieła, jego spójnego układu w sensie *Gestalt*. W rezultacie tego procesu, forma muzyczna zyskuje nowy status, bliski radykalnym koncepcjom plastycznym. „Forma – stwierdza M. Nyman – staje się więc czymś w rodzaju *assemblage'u*, rosnącym nagromadzeniem rzeczy, które skupiły się w czasoprzestrzeni utworu. (Bez- lub wielokierunkowa) «sukcesja» stanowi dominującą procedurę w opozycji do (ukierunkowanej) «progresji» innych form muzyki postrenesansowej.” Por. M. Nyman: op. cit., s. 24.

<sup>16</sup> R. Kostelanetz: op. cit., s. 182.

<sup>17</sup> Istotę tej manieri stylistycznej Pollocka wyjaśnia następująco B. Rose: „Termin *all-over* wyraża się (...) w tworzeniu jednorodnej powierzchni, pozbawionej głównego akcentu znaczeniowego. Całe płótno traktował artysta jednakowo. Pollockowi chodziło bowiem (...) o zniweczenie wszelkich pojęć centrum kompozycyjnego czy szczytowego punktu malarskiego, i zmuszenie oka widza do wędrówki ścieżkami labiryntu przeplatających się ze sobą siatek linii lub gmatwaniny plam farby. Tworząc ten styl miał dwa precedensy: Matisse'owską otwartość i optyczność, np. w *Niebieskim oknie*, i atomizowane postimpresjonistyczne wielkie malowidła *Nenufarów* Mone-ta.” Por. B. Rose: op. cit., s. 87.

przez tradycję. Zamierzał to osiągnąć poprzez odejście od intencjonalności (*the absence of intention, nonintentionality*) dzieła, tj. zarówno od osobistych motywacji ekspresyjnych, jak też od ukierunkowanych wewnętrznych związków typu *Gestalt*. Te ostatnie miało zastąpić takie ukształtowanie dzieła, które poprzez zniesienie punktów kulminacyjnych uniezależniałoby jego elementy od wzajemnych implikacji, czyniłoby je podobnym np. do odgłosu dzwonów czy dźwięków ulicznego ruchu<sup>18</sup>. Postulat ten, zbliżający się również – zapewne nieświadomie – do kantowskiej tezy o bezcelowości piękna w dziele sztuki, urzeczywistniała wedle Cage'a najpełniej cisza. To paradoksalne założenie legło u podstaw wspomnianej kompozycji *4'33"*. Łączy się ono z kwestią otwartości dzieła – kolejnym aspektem abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Powołując się na monochromatyczne, białe obrazy Rauschenberga, „otwarte” na to, co dzieje się w otaczającej przestrzeni (na cienie przedmiotów zależne od pory dnia, drobiny kurzu itp.), podobną funkcję przypisał Cage muzycznej ciszy, jako pola dla dźwięków dochodzących ze środowiska. Silniej jeszcze niż owa otwartość „na zewnątrz”, w obrazach Szkoły Nowojorskiej pociągała Cage'a swoboda wewnętrzna, idea formy otwartej. Podczas gdy np. Pollock realizował ją niejako na żywo, za pomocą szybkich, fizycznych gestów (stąd określenie – *action painting*) i przypadkowych kształtów materii malarskiej (kapiącej farby), Cage odwołał się do procesów losowych już w fazie prekompozycyjnej.

Najbardziej uchwytnym przejawem inspiracji zaczerpniętych z abstrakcyjnego ekspresjonizmu stała się Cage'owska koncepcja notacji muzycznej, która odwzorowywała nowy status materii dźwiękowej. Równała się ona z radykalnym przewartościowaniem tradycyjnego zapisu i sankcjonowanych przezeń zależności strukturalnych.

Moim zamiarem – wyjaśniał Cage – było stworzenie notacji, która uwzględniałaby to, iż dźwięki naprawdę istnieją w pewnym polu; że nasza poprzednia notacja nie pozwalała nam uznać tego faktu ani nawet nim się kierować; że potrzebowaliśmy innej notacji, aby pozwolić dźwiękom zaistnieć na każdej wysokości, nie tylko na wysokościach wyznaczonych. Aby to uczynić, musiała ona stać się notacją graficzną, a stając się taką mogła osiągnąć ów muzyczny cel. (...) W późnych latach czterdziestych i wczesnych

<sup>18</sup> Cage'owski zamysł odejścia od intencjonalności dzieła doskonale ilustruje opinia M. Nymana o muzyce eksperymentalnej lat pięćdziesiątych: „«Muzyka» jest wypadkową istniejącą po prostu w dźwiękach które słyszymy, nie ma w niej impulsów płynących z osobistego wyrazu. Jest ona obojętna w swej motywacji, nie wynika z żadnej psychologii ani z dramatycznych intencji, nie pełni funkcji literackich ani obrazujących. (...) Ostatecznym zamiarem jest uwolnienie się od ocen dyktowanych smakiem. Utwory nie muszą stawać się przez to «abstrakcyjne», jako że nic nie zostaje zanegowane. Jest po prostu tak, iż osobista ekspresja, dramat, psychologia itp. nie są włączone do wstępnych kalkulacji kompozytora: stają się w najlepszym razie dobrowolne”. Por. M. Nyman: op. cit., s. 24.

pięćdziesiątych stało się jasne, że istnieje fizyczna odpowiedniość między czasem a przestrzenią, że muzyka nie jest odseparowana od malarstwa, ponieważ jednej sekundzie dźwięku odpowiada tyle a tyle cali na taśmie. Znaczy to, iż stare metra na dwa, trzy i cztery nie są dłużej konieczne, i że przestrzeń na stronie partytury odpowiada czasowi. Dlatego zacząłem posługiwać się notacją graficzną, ta zaś skłoniła innych, aby zachęćli mnie do tworzenia kompozycji graficznych niezależnie od muzyki<sup>19</sup>.

Pomysł ten, przybrawszy różnorodne kształty w kompozycjach Cage'a, stał się jednym z motywów działania skupionej wokół niego grupy kompozytorów nowojorskich (ich twórczości poświęćmy odrębne miejsce w tym rozdziale), a następnie wytyczył oddzielny kierunek II awangardy zwany muzyką graficzną.

Obfitym źródłem inspiracji pozostawała dla Cage'a twórczość Marcela Duchampa. Również w tym przypadku można wskazać odniesienia czysto estetyczne, jak i bardziej konkretne – materiałowo-warsztatowe. Tak uwydatniana przez Cage'a fizykalność zjawisk dźwiękowych miała wiele wspólnego z poczuciem konkretności materii plastycznej w kompozycjach Duchampa, jego *Étant donnés*. Od niego też przejął Cage przekonanie, iż odbiorca nie tylko odczytuje dzieło, ale je aktywnie dopełnia. Teza ta legła u podstaw wielu kompozycji Cage'a, których „otwartość” łączyła się tyleż z wykonaniem, co z samą percepcją; w obydwu sferach pragnął on zawrzeć jednakowy margines kreacyjnej swobody. W dziełach Duchampa, takich jak *Large Glass* fascynowała Cage'a – oprócz wielości perspektyw widzenia – ich „przezroczystość” pozwalająca dojrzeć właśnie przez nie otaczającą rzeczywistość. Był to, notabene, jeden z właściwych Duchampowi sposobów zacierania granicy między sztuką a życiem. Ten wizualny aspekt przeniósł Cage na doznania słuchowe, komponując swe utwory w taki sposób, aby stały się one „przezroczyste” dla dźwiękowych odgłosów realnego świata. Takie też funkcje pełniła w jego kompozycjach cisza. Miała ona wyrazić – wedle słów kompozytora – „akceptację wszystkiego, co dzieje się w owej próżni” (*the acceptance of whatever happens in that emptiness*)<sup>20</sup>.

W opisie artystycznego rodowodu Cage'a nie może zabraknąć reprezentantów sztuki słowa. Są wśród nich: Gertruda Stein, Edward E. Cummings, Thomas S. Eliot, Ezra Pound i James Joyce (dwaj ostatni – cenieni najwyżej), a więc ci twórcy, którzy kładli podwaliny pod nowoczesny język poetycki i powieściowy, inspirując amerykański modernizm muzyczny na początku XX wieku. Cage manifestuje też swe przywiązanie do świata poetyckiego Stefana Mallarmégo. W dziele autora *Rzutu kości (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard – 1897)* i szkiców do *Księgi (Le Livre – posth. 1957)* pojętej jako

<sup>19</sup> R. Kostelanetz: op. cit., s. 184.

<sup>20</sup> Ibid., s. 188.



*l'oeuvre d'art totale* fascynuje go rola przypadku, zarówno w wymiarze metafizycznym, jak i składniowym. Wydaje się, iż – oprócz Pierre'a Bouleza – właśnie Cage sięgał z powodzeniem do poetyckiej wizji czasoprzestrzeni Mallarmégo i korespondującej z nią graficznej postaci wiersza<sup>21</sup>. Świadczy o tym rola tekstu w jego kompozycjach, wyrażająca się w „umuzycznieniu” materiału fonetycznego różnych języków, w tym – fonemów abstrakcyjnych, oderwanych od źródeł żywej mowy i zestawianych wedle praw przypadku.

W powyższym opisie źródeł inspiracji Cage'a próbowaliśmy nakreślić ich najważniejsze konsekwencje dla jego estetyki i poetyki. Geneza poglądów nie może jednak zastąpić ich rzeczywistego obrazu ani rekonstrukcji cech stanowiących o niepowtarzalnej osobowości. Do kwestii tych trzeba zaliczyć przede wszystkim wyobrażenie Cage'a o celu komponowania muzyki, jako że pogląd ten obejmuje wszystkie ogniwa sytuacji estetycznej. Cage ujmuje swój zamiar jednoznacznie, stwierdzając, iż istotą twórczości jest:

(...) to, by nie zajmować się celami, lecz dźwiękami. Odpowiedź na to pytanie może też przybrać formę paradoksu: celowa bezcelowość lub bezcelowa gra. Owa gra jest jednak afirmacją życia, a nie zamiarem wyprowadzenia porządku z chaosu czy udoskonalenia świata; jest ona po prostu sposobem uświadomienia sobie prawdziwego, otaczającego nas życia, które jest tak wspaniałe, iż człowiek usuwa czasem myśli i pragnienia torujące drogę życiu, pozwalając mu działać niejako z własnej woli<sup>22</sup>.

Związki z szeroko pojętym życiem przewijają się wielokrotnie w refleksji estetycznej Cage'a. Trawestując znaną wypowiedź Rauschenberga<sup>23</sup> stwierdzał Cage, iż chodziło mu o coś więcej niż wypełnienie luki między sztuką a życiem: o zatarcie między nimi wszelkich różnic. Wytacza on tę relację wychodząc od opozycji życia i sztuki tradycyjnej. Tak pojętą sztukę – wraz z jej konwencjami i iluzją – uważa za odseparowaną od autentyczności życia. Właśnie to ostatnie czyni wzorcem dla nowej sztuki, inicjując proces, który w istocie doprowadzi do utożsamienia obydwu dziedzin. „Życie bowiem –

<sup>21</sup> Jak pisze Adam Ważyk – „*Rzut kości* (...) zaskoczył i zdumiał swoim układem graficznym nawet poetów z jego bliskiego otoczenia. Według świadectwa Pawła Valéry, Mallarmé był bardzo podniecony swoim *Rzutem kości*. (...) Podniecenie było zrozumiałe. Udało mu się znaleźć nowy wymiar dla swojej składni. Dosłownie drugi wymiar. Jest to składnia na płaszczyźnie. Zdanie wyłuszczone obejmuje zdanie drukowane wersalikami, to znów obejmuje garmontowe. Pęki zdań zbiegają się we wspólnym słowie: *Hasard. Przypadek*”. Por. S. Mallarmé: *Wybór poezji*. Red. A. Ważyk. Warszawa 1980, s. 18.

<sup>22</sup> J. Cage: op. cit., s. 12.

<sup>23</sup> „Malarstwo – stwierdzał Rauschenberg – ma tyleż do czynienia ze sztuką, co z życiem. Obydwa są nie do zrobienia. Ja próbuję działać w szczelinie pomiędzy sztuką a życiem.” Cyt. wg B. Kowalska: *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, s. 119. Por. J. Cage: *On Robert Rauschenberg*. W: tegoż: op. cit., s. 105.

stwierdza – rozgrywa się w każdej chwili, a chwila ta ulega ciągłej zmianie. Najmądrzej przeto jest otworzyć nasze uszy i usłyszeć dźwięk momentalnie, zanim nasze myślenie zdoła go obrócić w coś logicznego, abstrakcyjnego lub symbolicznego<sup>24</sup>.

Postulowane przez Cage'a przybliżenie sztuki do życia pozwala zrozumieć, dlaczego odnosi on relacje dźwiękowe do natury. Tę ostatnią uznaje bowiem za najbardziej wysublimowaną i spontaniczną sferę życia. Jest to kolejne fundamentalne założenie jego estetyki. Odróżnia ono Cage'a od tego nurtu, który – nawet w najbardziej radykalnej formie, jak w przypadku totalnego serializmu – wiązał się z ideą racjonalnego porządku dźwiękowego, „logiki” następstwa i organizacji przebiegu. „Przypuszczam – powiada Cage – że zależności zachodzą między dźwiękami tak, jak gdyby istniały między ludźmi (...). Stwarzam sytuację, w której można dostrzec w ten czy inny sposób to, co można by nazwać naturalną [podkr. Z. S.] złożonością<sup>25</sup>”.

Owo odniesienie muzyki do natury staje się nie tylko filozoficzną metaforą, ale też główną twórczą przesłanką, na której buduje Cage swą poetykę, a więc – sposoby kreowania rzeczywistości dźwiękowej. Ich istotę ujmuje w następującym stwierdzeniu:

Dostrzegamy, że człowieczeństwo i natura są w tym świecie nierozdzielnie powiązane, że nic nie zostało utracone w momencie totalnego przewartościowania. W istocie zyskałoby na tym wszystko. Oznacza to w odniesieniu do muzyki, że wszelki dźwięk może się pojawić w dowolnej kombinacji oraz w dowolnym następstwie<sup>26</sup>.

Właśnie to stanowisko odróżnia Cage'a zdecydowanie od europejskich protagonistów II awangardy, dla których wzorcem porządku pozostawała reguła racjonalna: doprowadzona do perfekcji, wszechogarniająca idea serializacji składników utworu. Z natury i zachodzących w niej procesów wysnuwa Cage zasadę kształtowania następstw dźwiękowych opartą na przypadku. Natura nie jest wszakże jedynym źródłem jego aleatorycznych koncepcji. Ich drugi biegun wyznacza pogranicze filozofii i religii Dalekiego Wschodu. Obydwie domeny: sfera zjawisk naturalnych i idei Orientu z pozoru tylko wydają się niewspółmierne i odległe. W istocie bowiem łączy je wspólny, głęboki motyw: związek z bytem i jego niczym nie przesłoniętą, bezpośrednią postacią.

## 2.1. Elementy orientalne w myśleniu muzycznym Cage'a

Zetknięcie się Cage'a z kręgiem kulturowym Orientu pod koniec lat czterdziestych było jednym z przełomowych momentów w jego biografii. Ten

<sup>24</sup> J. Cage: *Juilliard Lecture*. W: tegoż: *A Year from Monday*, s. 98.

<sup>25</sup> Cyt. wg M. Nyman: op. cit., s. 25.

<sup>26</sup> J. Cage: *Silence*, s. 8.



rodzaj twórczych doświadczeń stanowił, rzecz można, typowy wątek w artystycznym dojrzewaniu twórców z Kalifornii, by wspomnieć raz jeszcze Cowella czy Harrisona. Osobliwość związków Cage'a z Orientem nie polegała – w odróżnieniu od podobnych zainteresowań innych kompozytorów – na bezpośrednim przejściu tamtejszych modeli dźwiękowych, np. skal czy rytmów. W swych kontaktach z dziedzictwem kultury Dalekiego Wschodu poszukiwał Cage przede wszystkim pierwiastków duchowych; one też legły u podstaw jego światopoglądu artystycznego i niepowtarzalnej wizji muzyki.

Z wielkiego obszaru indyjskiej tradycji muzycznej, którą przybliżyła mu Gita Sarabhai, przejął Cage motywację komponowania dzieła, jak też rozumienie jego sensu: „uspokoić umysł, czyniąc go podatnym na boskie wpływy”<sup>27</sup>, „odmienić umysł tak, iż otwiera się on na doświadczenie”<sup>28</sup>. Tym, co fascynowało go w tych zasadach, było powiązanie muzyki nie ze zmysłami czy emocjami, lecz ze świadomością (stanem umysłu), a także ujęcie jej jako środka do poznania – w drodze medytacji – zjawisk bytu.

Podobne, choć bardziej pogłębione i rozbudowane wątki zaczerpnął Cage z buddyzmu Zen<sup>29</sup>. Owa doktryna religijna (ściślej – jej strona filozoficzna) oddziaływała najsilniej na światopogląd artystyczny Cage'a, a także na innowacje, jakie wprowadził on w swej twórczości w latach pięćdziesiątych. Do buddyzmu Zen przywiódł Cage'a wybitny znawca tej doktryny – Japończyk Daisetz Teitaro Suzuki<sup>30</sup>. Jego wykłady z tego zakresu w nowojorskim Uniwersytecie Columbia w latach 1946–1947 stały się dla Cage'a prawdziwym objawieniem intelektualnym. O inspirującej sile nieznanego mu wcześniej obszaru świadomości Dalekiego Wschodu może świadczyć następująca wypowiedź kompozytora:

Przyniosło to – po pierwsze – zmianę tego, co próbowałem powiedzieć w moim dziele. I – po drugie – zmianę sposobu jego tworzenia. To, co mówiłem, było pod silnym wpływem takich pojęć orientalnych jak „kreacja”, „zachowanie”, „destrukcja” i „uspokojenie”; zaangażowałem się całkowicie w takie rozumienie pór roku. (...) Wszystko to próbowałem wyrazić w pewnych utworach. Zacząłem wówczas komponować (...) najpierw z pomocą wykresów (*charts*), z których korzystałem niezależnie od moich intencji. Innymi słowy, raczej w duchu akceptacji niż kontroli [podkr. Z. S.]<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> R. Kostelanetz: op. cit., s. 41.

<sup>28</sup> Ibid., s. 43.

<sup>29</sup> Wśród innych źródeł inspiracji spokrewnionych z buddyzmem Zen wymienia Cage *Zasadę Uniwersalnego Umysłu* Huang Po oraz filozofię Kegan.

<sup>30</sup> D. T. Suzuki przyczynił się w okresie powojennym do rozpowszechnienia wiedzy o buddyzmie Zen w Stanach Zjednoczonych oraz w Europie. W Polsce znany jest on jako autor *Wprowadzenia do buddyzmu Zen* (Warszawa 1979).

<sup>31</sup> R. Kostelanetz, op. cit., s. 16–17. Wspomniane cztery pojęcia: „kreacja” (*creation*), „zachowanie” (*preservation*), „destrukcja” (*destruction*) i „uspokojenie” (*quiescence*) odpowiadają w swia-

Spróbujmy odpowiedzieć w tym miejscu dokładniej na pytanie, jakie treści i zasady buddyzmu Zen przykuły uwagę Cage'a i zostały przezeń przeniesione do muzyki. Układają się one w pewną hierarchię, której podstawą jest wyjście poza sferę umysłu i ego w kierunku otaczających zjawisk bytu<sup>32</sup>.

W Zenie – stwierdza Cage – mówi się o „nie-myśleniu”. Idea nirwany nie wyraża postawy negatywnej, lecz „wygaszenie” tego, co stanowi przeszkodę dla oświecenia [stanu *satori* – Z. S.]<sup>33</sup>. (...) Irracjonalność czy „nie-myślenie” traktuje się jako cel pozytywny, który jest „w zgodzie” z otoczeniem<sup>34</sup>.

Bezpójnościowość – znamieny przejaw odwrotu od idei racjonalności muzyki – to jeszcze jedna cecha przywodząca na myśl poglądy estetyczne Kanta. Wszelako, odchodząc od pojęć, Cage oddala się także od tych wewnętrznych doświadczeń podmiotu, które tradycja romantyczna wyniosła na piedestał zarówno w przeżyciu sztuki, jak też w refleksji estetycznej. Doktryna Zenu dopomogła Cage'owi przezwyciężyć nie tylko XIX-wieczną koncepcję przeżycia estetycznego, lecz także nadać niespotykany sens klasycznej zasadzie mimesis. Sferę emocjonalnych doznań ego zastąpił on ideą otwarcia się na pełnię zjawisk w ich naturalnym, płynnym następstwie, a naśladowanie – utożsamianiem się z otoczeniem. Trzeci ważny wątek związany z buddyzmem Zen dotyczy idei komunikowania poprzez muzykę. Również pod tym względem różni się Cage od poprzedzającej tradycji, która wiązała ze sztuką dźwięków szeroki zakres przekazywanych treści. Zen skłania Cage'a do radykalnego rozstrzygnięcia tej kwestii. Idei komunikowania przeciwstawia on wyzwolenie aktywności

domości indyjskiej czterem porom roku: wiosnie, latu, jesieni i zimie. Owe poglądy na rytm przyrody zainspirowały Cage'a do napisania baletu *The Seasons* (1947).

<sup>32</sup> Fakt, iż właśnie buddyzm Zen pozwolił Cage'owi przełamać racjonalne nastawienie wobec muzyki, podkreśla Umberto Eco. „Jest w Zenie – pisze – jakaś głęboko antyintelektualna postawa pierwotnej, zdecydowanej akceptacji życia w całej jego bezpośredniości, bez prób tłumaczenia go, które by tej bezpośredniości narzuciły pęta i zabiły ją, przeszkadzając nam chwycić życie w jego powolnym przepływie, w jego pozytywnej nieciągłości.” Por. U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 222 (fragment rozdz. *Zen i Zachód* w tłum. J. Gałuszki).

Ten sam wątek uwydatnia D. T. Suzuki, stwierdzając: „Zen nie znosi pośrednictwa, także pośrednictwa intelektu. Jest bez reszty kształtowaniem charakteru i doświadczeniem niezależnym od wszelkich wyjaśnień”. Por. tegoż: *Wprowadzenie do buddyzmu Zen*. Warszawa 1979, s. 96. Cyt. wg J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*, s. 128.

<sup>33</sup> *Satori* stanowi jedno z najważniejszych pojęć w doktrynie buddyzmu Zen. Oznacza ono szczególny stan wewnętrznego oświecenia, w którym podmiot doświadcza prawdy o sobie samym w zespoleniu z otaczającym światem. Jest to prawda osiągnięta intuicyjnie, nie dająca się ująć w sposób racjonalny.

<sup>34</sup> R. Kostelanetz: op. cit., s. 13.

dźwięków; innymi słowy – raczej pozwala im działać się aniżeli sprawia, aby się działy. Dewiza *let the sounds be themselves* łączy się z odejściem od tradycyjnie pojętego muzycznego porządku wspartego na logice przyczynowo-skutkowej i na dominujących punktach (centrach) w przebiegu dzieła. Hierarchii tej przeciwstawia Cage typowe dla buddyzmu Zen przekonanie o „nieograniczonej wielości centrów” (*endless plurality of centers*) i ich „wzajemnym przenikaniu się” (*interpenetration*). Pisz:

Na wykładzie podczas ostatniej zimy [1957 – Z. S.] w Columbii Suzuki powiedział, że istnieje różnica pomiędzy myśleniem orientalnym a europejskim, która polega na tym, że w myśli europejskiej rzeczy traktowane są jako powodujące siebie nawzajem i wywierające efekty, podczas gdy w myśleniu orientalnym widzenie przyczyny i skutku nie jest tak uwydatnione, a zamiast tego dokonuje się identyfikacji z tym, co jest tutaj i teraz. Mówi wtedy o dwóch jakościach: o nieskrępowaniu (*unimpededness*) i interpenetracji. Nieskrępowanie jest rozumiane w ten sposób, że w całej przestrzeni każda rzecz i każda istota ludzka znajduje się w centrum (...). Interpenetracja oznacza, że każdy z bytów działa (*is moving out*) we wszystkich kierunkach, przenikając i będąc przenikany przez wszystkie pozostałe w dowolnym czasie i przestrzeni. Tak więc, gdy ktoś mówi, że nie ma przyczyny i skutku, ma na myśli to, że istnieje nieskończenie wiele przyczyn i skutków. (...) W takiej sytuacji nie istnieje potrzeba działania w sposób dualistyczny, w kategoriach sukcesu i niepowodzenia, piękna i brzydoty, dobra i zła<sup>35</sup>.

Pojęcia i przesłanki filozoficzne buddyzmu Zen, jakie pojawiają się w powyższej wypowiedzi, są osnową poetyki Cage'a. Pozwalają mu one wziąć w nawias tradycyjne kanony, a wśród nich – kwestię indywidualnego wyboru spośród danych możliwości. Wybór i związane z nim decyzje proponuje Cage zastąpić, jak powiada, „zadawaniem pytań”. Od tego założenia wiedzie już tylko krok do operacji losowych, do zastąpienia arbitralnych zasad i determinizmu wielością zasad i indeterminizmem. Owo „zadawanie pytań” nie było jedynie przenośnią odnoszącą się do udziału przypadku w komponowaniu. Cage rzeczywiście posługiwał się swego rodzaju pytaniami, nawiązując do takiego właśnie sposobu korzystania z prastarej, chińskiej Księgi Przemian (*I-Cing*), dokładniej – do rzucania krawków z wzorami, których losowy układ odsyłał do stosownego fragmentu Księgi. Trawestacja, jakiej dokonał Cage, polegała na zastąpieniu tekstu Księgi tabelami parametrów muzycznych; o ich ostatecznej postaci i układzie miał decydować przypadek.

Wśród treści zaczerpniętych przez Cage'a z duchowego dziedzictwa Dalekiego Wschodu znajdują się motywy, które można odnieść do etosu muzyki, do wyobrażeń o jej metafizycznych wartościach i sile oddziaływania. Jest to jeden z zaskakujących wątków koncepcji Cage'a, zwłaszcza na tle przeświadczeń

<sup>35</sup> J. Cage: *Silence*, s. 46–47.

o destrukcyjnym nastawieniu awangardy, a także w obliczu buntu tegoż kompozytora przeciwko tradycyjnym wartościom sztuki<sup>36</sup>. Postawa ta nie przeszkadza Cage'owi poszukiwać w muzyce wartości istotowych. Polega ona na dążeniu niejako w głąb warstw nagromadzonych przez tradycję, ku archetypom, które zyskują na nowo sens we współczesności. Odczytując w tym duchu orientalne źródła spostrzega Cage, iż Księga *I-Cing* „omawia efekt dzieła sztuki, jak gdyby było ono światłem rozbłyskującym na szczycie góry, przenikającym do pewnych granic otaczającą ciemność. (...) Sztuka jest opisywana jako coś będącego iluminacją, a reszta życia – jako coś stanowiącego ciemność”<sup>37</sup>.

Kwestia etosu muzyki w ujęciu Cage'a nie zawęża się do myśli Orientu. Wskazując na jej metafizyczny wymiar i moc zdolną poruszyć wnętrze człowieka, odwołuje się Cage także do średniowiecznego mistyka niemieckiego Mistra Eckharta. Stwierdza: „Muzyka jest uwzniośleniem, bowiem wyzwala aktywność duszy. Dusza jest skupieniem rozproszonych elementów (Mistrz Eckhart), a jej działanie napędza człowieka pokojem i miłością”<sup>38</sup>.

Zadanie muzyki, będące zarazem jej istotą, kojarzy zatem Cage z nowocześnie pojętą ideą *musica humana*: ze światem wewnętrznych doznań w ich spontanicznej, rzec można – pierwotnej – postaci. Choć etos muzyki zajmuje eksponowane miejsce w światopoglądzie kompozytora, daleko jednak jego wizji do tej równowagi, jaką ustanawiały pozostałe elementy klasycznej trójjedni: piękno i prawda. Piękno pozostaje właściwie poza obszarem refleksji estetycznej Cage'a. Nawet zaś, gdy zostaje przezeń przywołane, jawi się w wąskim (by nie powiedzieć – ubogim) wymiarze, bez głębszych związków z przeżyciem estetycznym czy sferą samego dzieła. „Kiedy – stwierdza Cage – podoba nam się dzieło sztuki, mówimy, że jest piękne; mamy jednak na myśli to, iż jest ono interesujące, ponieważ słowo «piękno» nie ma znaczenia innego niż to, że owo dzieło aprobujemy; jedynym powodem jego aprobaty jest to, że przykuwa naszą uwagę”<sup>39</sup>.

Wyraźny dystans dzieli też Cage'a od tradycyjnych wyobrażeń o komunikowaniu specyficznych treści poprzez muzykę, a także od przekonań o jej semantyczności. Stanowisko to jest niejako logicznym następstwem przyjętych

<sup>36</sup> Postawa Cage'a wobec wartości w muzyce jest jednym z przykładów potwierdzających istnienie wątków etycznych w radykalnych nurtach twórczości drugiej połowy XX wieku. Problematykę etosu w sztukach plastycznych, teatrze i poezji, a także w dziedzinach pozaartystycznych, m.in. w socjologii i filozofii, omawia wnikliwie J. Brach-Czajna w pracy *Etos nowej sztuki* (Warszawa 1984).

<sup>37</sup> J. Cage: *Silence*, s. 45.

<sup>38</sup> *Ibid.*, s. 62.

<sup>39</sup> R. Kostelanetz: *op. cit.*, s. 187.

przezeń założeń, a wśród nich – widzenia muzyki jako samoistnego fenomenu dźwiękowego. Wszelako, mimo zdecydowania z jakim buduje Cage swą estetykę, nieobce mu są wewnętrzne niepokoje o słuszność i cel obranej drogi. Rozterki te wyraża on w następujących pytaniach o muzyczne imponderabilia:

- Muzyka, cóż ona komunikuje?
- Czy muzykę stanowią po prostu dźwięki?
- Dokąd zmierzamy?
- Co stanie się ze mną lub z wami, jeśli będziemy musieli znaleźć się gdzieś, gdzie nie ma piękna?
- Jeśli zerwiemy z pięknem, co nam pozostanie?
- Jeśli nie zerwaliśmy jeszcze z prawdą, dokąd udamy się w jej poszukiwaniu?
- Czy posiadamy jeszcze jakkolwiek muzykę?<sup>40</sup>

Owe retoryczne kwestie płyną wprawdzie z indywidualnej świadomości, ale mają też sens ogólniejszy, dotyczący całej II awangardy w momencie osiągania przez nią granic muzycznych doświadczeń. Są one, jak można sądzić, znamionym sygnałem wyczerpywania się pomysłów, co więcej – zachwiania się wartości obecnych w awangardowych propozycjach. Dochodzi w tych pytaniach do głosu to, co zostało odsunięte na margines w radykalnej konfrontacji z tradycją, a więc – sfera wartości „głębokich”, stłumionych początkowo w impecie odkrywania nowego słownika i dźwiękowej składni. Sformułowane przez Cage'a pytania pozostają wprawdzie bez odpowiedzi, ale nie tracą doniosłości. Są wyzwaniem, które podejmie następne pokolenie twórców i rozwinie je w duchu postmodernizmu.

## 2.2. Indeterminizm i aleatoryzm

Dźwiękowym korelatem idei, które formułował Cage w latach pięćdziesiątych, stały się utwory osnute na zasadzie indeterminizmu. Polegała ona na konstruowaniu dzieła w taki sposób, który uniezależniał jego elementy od wzajemnych, strukturalnych powiązań, czyniąc przebieg dźwiękowy swobodnym, niemożliwym do przewidzenia następstwem. Z wypowiedzi Cage'a wynika, iż uznawał on swą ówczesną twórczość za przedłużenie nurtu eksperymentalnego. Jego rozumienie tego pojęcia zyskało jednak nowy odcień pod wpływem kategorii zaczerpniętych z buddyźmu Zen: „nie-myślenia” (*no-mindedness*) i „przenikania się zjawisk” (*interpenetration*).

Działanie eksperymentalne – pisze Cage – będące wytworem umysłu tak czystego, jakim był zanim stał się umysłem, a więc zgodne ze wszelkimi możliwościami (...) nie dokonuje się w kategoriach przybliżeń i błędów (...), ponieważ nie zostają z góry założone żadne umysłowe wyobrażenia tego, co mogłoby się zdarzyć; rzeczy jawią się

<sup>40</sup> J. Cage: *Silence*, s. 41–43.

w nim [w działaniu eksperymentalnym – Z. S.] bezpośrednio takimi, jakimi są: nietrwale pogrążone w nieskończonej grze wzajemnych przenikań<sup>41</sup>.

Zasada indeterminizmu muzycznego w ujęciu Cage'a polegała na rezygnacji z kontroli materiału i struktury<sup>42</sup>, a co za tym idzie – na poszukiwaniu sposobów, które pozwoliłyby dźwiękom uzyskać pełną autonomię i tożsamość, zaś samemu twórcy uniezależnić się od indywidualnego smaku oraz od tradycyjnych konwencji. Warunki te spełniały operacje losowe, innymi słowy – metody kształtowania przebiegu muzycznego z udziałem przypadku. Zawoalowany aleatoryzm, polegający na takim wyborze materiału dźwiękowego, który był niezależny od nadrzędnych założeń strukturalnych, pojawił się już w *Sonatas and Interludes* z 1948 roku (dobór jakości brzmieniowych w tym cyklu przyrównał Cage do zbierania muszelek podczas spaceru na plaży). W kolejnych jego utworach związki z przypadkiem stawały się coraz bardziej ewidentne i wielostronne.

Przykładem kompozycji wyrosłej z wcześniejszych zainteresowań Cage'a niekonwencjonalnym brzmieniem fortepianu, ale poddanej już całkowicie prawom przypadku jest *Music of Changes* (1951) na tenże instrument. Wszystkie składniki i parametry tego utworu powstały w wyniku operacji losowych. Właśnie w tej kompozycji posłużył się Cage regułami korzystania z Księgi *I-Cing*: rzucaniem krążków z figurami geometrycznymi, którym odpowiadały – zamiast stosownych fragmentów Księgi – określone jakości muzyczne (wysokości, trwania i barwy) ujęte uprzednio w tabeli i wykresy (*charts*). Opisując komponowanie *Music of Changes* podkreśla Cage irracjonalny charakter tego procesu: „Obecność rozumu – pisze – jako decydującego czynnika nie miała być założona. To bowiem, co się działo, zachodziło jedynie poprzez rzucanie monet”<sup>43</sup>.

Inną metodę odwołania się do przypadku w kompozycji obrał Cage w utworze *Music for Piano I* (1952). Jego materiał wysokościowy wyznaczyły niedoskonałości papieru: miejsce nut na wykreślonych pięcioliniach wytyczyły skazy produkcyjne, cząstki drewna itp. Wymiar trwał w *Music for Piano I* pozostawił natomiast Cage do uznania wykonawcy, dając mu do dyspozycji wyjściowy zapis w postaci całych nut. Tak oto, oprócz różnych sposobów

<sup>41</sup> Ibid., s. 13–15.

<sup>42</sup> Przez strukturę rozumie Cage „podział na części sukcesywne – od fraz do długich sekcji”. Formę kojarzy natomiast z zawartością i ciągłością przebiegu. Ów podział może być poddany regułom racjonalnym bądź też może być wynikiem improwizacji oraz procesów losowych. Są to dwie główne metody kontroli continuum dźwiękowego. Materiał muzyki określa Cage jako dźwięki i ciszę, zaś ich integrowanie jako kompozycję. Por. J. Cage: *Silence*, s. 62.

<sup>43</sup> Ibid., s. 22.

wykorzystania przypadku w pracy kompozycyjnej, wprowadził Cage elementy przypadku po stronie interpretacji. Również w tym zakresie jego pomysły układają się w bogate spektrum. Zawiera się ono między biegunowymi sytuacjami, w których z jednej strony wykonawca ma do czynienia z notacją zdeterminowaną i – wedle słów Cage'a – staje się budowniczym konstruującym budowlę wedle planów architekta, z drugiej zaś dysponuje tylko ogólnymi wskazówkami. W owym łączeniu operacji losowych ze świadomością wykonawców akcentuje Cage związek ich akcji z „głębokim snem» hinduskiej praktyki mentalnej”, w którym „Ego» nie blokuje już działania”<sup>44</sup>. Chodzi mu o to, aby oddzielić wykonanie od intencji psychologicznych i od tradycyjnych założeń ekspresji. Jest to kolejny warunek urzeczywistnienia jego idei niezależności materii muzycznej. Takie zadania odtwórców nadają nowy sens konkretyzacji utworu muzycznego i sprawiają, że zamiast mniej lub bardziej twórczego odczytania, staje się ona pełnoprawną kreacją.

Do najciekawszych przejawów *performance indeterminacy* w omawianym tu okresie twórczości Cage'a można zaliczyć *Imaginary Landscape No. 4* (1951) na 12 odbiorników radiowych, *Concert for Piano and Orchestra* (1957–1958) oraz cykl *Variations I-IV* (1958–1963) na dowolne instrumenty i dowolną liczbę wykonawców. W pierwszym z wymienionych utworów zarówno wybór materiału (programy stacji radiowych), jak też jego parametry zależą od decyzji wykonawców. Z kolei *Concert for Piano and Orchestra* składa się z 14 luźnych partii, które koordynuje dyrygent na wzór poruszającego się zmiennie zegara, zaś sama partia fortepianu jest syntezą pomysłów o różnym stopniu swobody i precyzji. Jedną z przesłanek tego utworu było swobodne rozmieszczenie wykonawców w przestrzeni scenicznej, co miało uwydatnić nową koncepcję brzmienia jako sumy niezależnych, selektywnych składników, z których każdy mógł jednakowo przyciągać uwagę słuchacza.

Oddzielenie to – pisze Cage – pozwala wydobyć się dźwiękom z ich własnych centrów (*from their own centers*), pozwala zinterpretować je w sposób, który nie jest hamowany przez konwencje europejskiej harmonii i teorii, określające relacje dźwiękowe. Dla zespołów harmonicznym w historii muzyki europejskiej stopień dźwięków było czymś najistotniejszym, toteż muzycy grający w zespole byli skupieni możliwie jak najściślej. Jednakże w muzyce, której kompozycja jest niezdecydowana pod względem wykonania, a czynności muzyków układają się w proces, nie jest istotna harmoniczna fuzja dźwięków. Ich istotę stanowi nieustalony, płynny charakter<sup>45</sup>.

Oprócz dzieła, jego kreacji i wykonania objął Cage swą wizją aleatoryzmu także to ogniwo sytuacji muzyczno-estetycznej, które tworzyli słuchacze.

<sup>44</sup> Ibid., s. 37.

<sup>45</sup> Ibid., s. 39.

Również im – podobnie jak wykonawcom – wyznaczył nietypową rolę w kontakcie z muzyką. Rola ta sprowadza się do percepcyjnej aktywności całkiem odmiennej od przyzwyczajen utrwalonych przez tradycje klasycysto-romantyczną. Nie polega już ona na rezonansie emocjonalnym, lecz na swoistym otwarciu się na dźwiękowe zdarzenia i ich brzmieniową aurę. Oto jak rozumie Cage udział słuchaczy w odbiorze wspomnianych kompozycji:

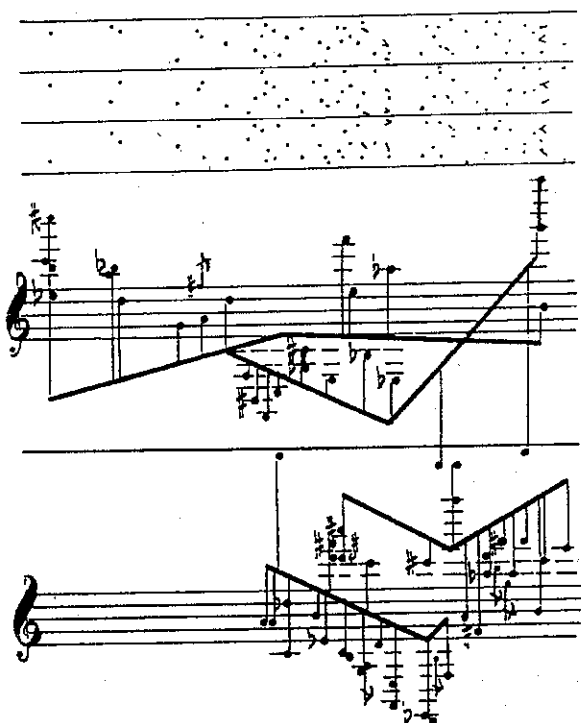
Muzyka ta nie jest związana z szeroko pojętą koncepcją harmoniczną, w myśl której jakość harmonii wynika z łączenia pojedynczych elementów. W nowej sytuacji współistnieją elementy niejednorodne (*dissimilars*); istnieje też wiele punktów centralnych, w których zachodzą odpowiednie połączenia: punktami tymi są uszy słuchaczy, gdziekolwiek się oni znajdują. Ta dysharmonia – by sformułować wypowiedź Bergsona na temat nieporządku – jest po prostu harmonią, do której wielu nie przywykło<sup>46</sup>.

Im bardziej wyszukany stawał się udział aleatoryki zarówno w kreacji dzieła, jak i w jego wykonaniu, tym bardziej niekonwencjonalny kształt nadawał Cage notacji. Od prostych rozwiązań w rodzaju zapisu swobodnych trwał za pomocą jednorodnych nut bez pałeczek (taki zapis pojawia się w *Music for Piano*), poprzez kombinację symboli muzycznych i geometrycznych (np. w *Concert for Piano and Orchestra*) przeszedł do ujęć, w których notacja zyskiwała sens abstrakcyjny – czysto wizualny, stając się swoistą sztuką dla sztuki<sup>47</sup>. W ten sposób zainicjował Cage kierunek twórczości zwany muzyką graficzną. Jej istotą była radykalnie odmienna funkcja zapisu muzycznego. Przez analogię do znaku i znaczenia w strukturach językowych można istotę tę określić jako zatarcie przezroczystości semantycznej: znaki muzyki graficznej nie tylko desygnują „otwarte” przedmioty i pola dźwiękowe, ale oddziałują swym jakościowo różnym, niemuzycznym charakterem. Obok *Concert for Piano and Orchestra* – partytury obfitującej w niekonwencjonalne rozwiązania plastyczne (przykład 57) – w wielu innych kompozycjach osnutych na koncepcji indeterminizmu posłużył się Cage notacją graficzną. Dotyczy to także kompozycji na taśmę, by wspomnieć *Fontana Mix* z 1958 roku (przykład 58).

<sup>46</sup> Ibid., s. 12.

<sup>47</sup> Kolejne, coraz bardziej zróżnicowane propozycje Cage'a w dziedzinie notacji graficznej były również przejawem jego uzdolnień plastycznych. W swych wypowiedziach na ten temat kompozytor przyznaje, iż na przemian z muzyką graficzną podejmował próby na polu samej grafiki, a doświadczenia te tworzyły łańcuch wzajemnych inspiracji. Wśród graficznych prac Cage'a należy wymienić cykl litografii (zwanym też *plexigrams*) *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, cykl miedziorytów *17 Drawings of Thoreau* oraz projekt okładki do zbioru własnych pism pt. *Le Livre des champignons* (Marsylia 1983). Także w swych grafikach stosował Cage operacje losowe i Księgę *I-Cing*, wyznaczając w ten sposób zarówno technikę graficzną, jak też wybór, wymiar i kompozycję elementów danej pracy. Por. R. Kostelanetz: op. cit., s. 184–186.

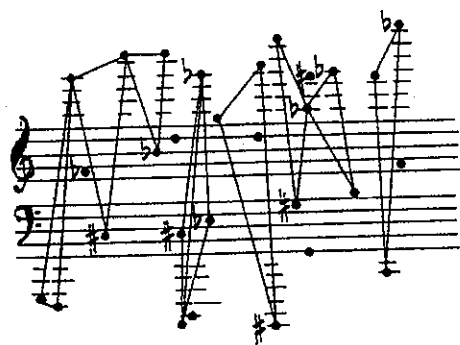
Przykład 57. J. Cage: *Concert for Piano and Orchestra* (fragmenty partii fortepianowej wraz z objaśnieniami kompozytora). © 1960 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.



V

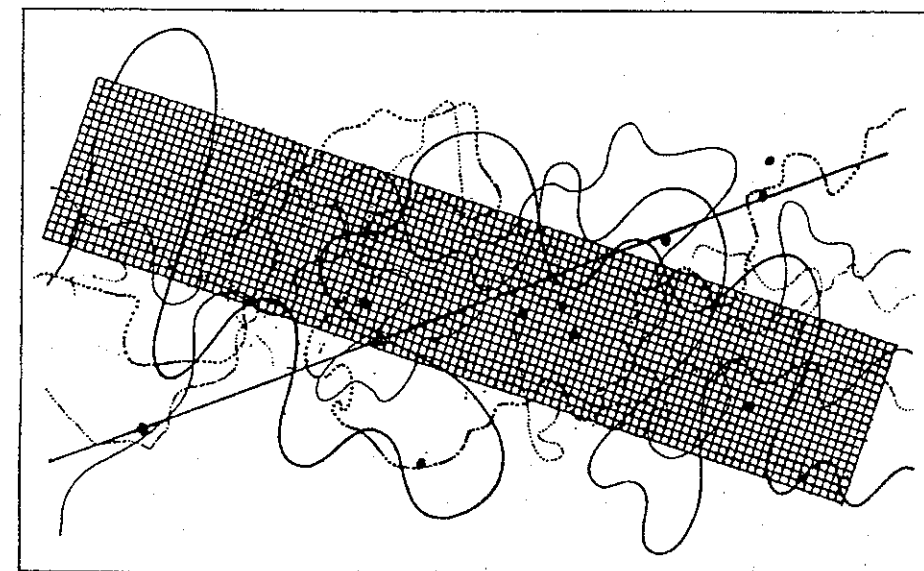
V PERFORMANCE INDICATIONS ABOVE (READING DOWN) ARE DEGREE OF FORCE, MOST-LEAST; VERTICAL DISTANCE OF ATTACK, FAR-CLOSE; SPEED OF ATTACK, SLOW-FAST. ANY NOISES (BELOW LINE BETWEEN STAVES).

W



W LEGATO (TRIANGLES) AND STACCATO (ISOLATED NOTES).

Przykład 58. J. Cage: *Fontana Mix*. © 1958 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.



Omawiając twórczość Cage'a z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych nie można pominąć jego ówczesnych kontaktów z Europą, które odegrały trudną do przecenienia rolę w zmianie orientacji II awangardy na starym kontynencie. W roku 1954 odwiedził Cage (wspólnie z Davidem Tudorem) główne ośrodki nowej muzyki: Kolonię, Paryż, Brukselę, Sztokholm, Mediolan i Londyn. Wydźwięk tych koncertów był wprawdzie skandalizujący dla publiczności, ale z równą siłą inspirowały one „młodych gniewnych” spod znaku awangardy darmstadtzkiej: Stockhausena i Bouleza. Ich zetknięcie się z Cage'em przypadło w momencie przesilenia totalnego serializmu, który stał się w istocie drogą bez wyjścia. Z tym większym entuzjazmem zwrócili się oni ku proponowanym przezeń rozwiązaniom aleatorycznym, stwarzającym nieznaną i frapującą możliwości kreacyjne. Następną podróż Cage'a do Europy w roku 1958 zbliżyła go jeszcze bardziej do centrów II awangardy. Przedstawił on wówczas swą twórczość i estetykę na Międzynarodowych Wakacyjnych Kursach Nowej Muzyki w Darmstadtzie, po czym – zaproszony przez Luciana Berio – spędził kilka miesięcy w studiu muzyki elektronicznej w Mediolanie, gdzie skomponował wspomniany utwór na taśmę *Fontana Mix* oraz dwie kompozycje telewizyjne: *Water Walk* i *Sounds of Venice*. Wtedy też – jako uczestnik i zdobywca głównej nagrody teleturnieju „Lascia o raddoppia” – dał się Cage



poznać włoskim telewizjom jako wybitny znawca grzybów, będących jedną z jego życiowych pasji.

### 3. Nowojorska szkoła *action music*

Na początku lat pięćdziesiątych, kiedy Cage przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie wykładał w New School of Social Research, skupiło się wokół niego kilku młodszych kompozytorów, którzy – silnie przezeń inspirowani – dzielili podobne przekonania estetyczne. W grupie tej znaleźli się: Morton Feldman (1926–1987), Earle Brown (ur. 1926) i Christian Wolff (ur. 1934), a także „etatowy” wykonawca ich utworów – pianista David Tudor. Łączył ich przede wszystkim pogląd co do niezależnego statusu dźwięku w dziele muzycznym, Cage’owski postulat, aby „pozwoić dźwiękom na bycie sobą”, a także wynikający z tego stanowiska zamiar odejścia od metod racjonalnej kontroli materiału, od rozumienia muzyki jako konstrukcji i ciągu quasi-logicznego. „Jedynie poprzez «uwolnienie» tradycyjnych elementów konstrukcji dzieła muzycznego dźwięki mogą zaistnieć samodzielnie” – stwierdzał Feldman<sup>48</sup>. Wolff natomiast wyjaśniał: „Musimy wyzwolić się od bezpośredniej i nieodwołalnej konsekwencji celu i efektu (*intention and effect*)”<sup>49</sup>. Trzeba jednak podkreślić, iż związki łączące tych twórców miały swobodny charakter i nie zostały bynajmniej przypieczętowane wspólnym manifestem. Również udział Cage’a w owej grupie był daleki od roszczenia sobie przezeń – przy wszystkich po temu danych – duchowego nad nią przywództwa. Taki układ relacji pozwolił jej członkom na wzajemną wymianę doświadczeń przy zachowaniu własnych indywidualności.

Równocześnie z „katalizującym” wpływem idei Cage’a na innowacje związanych z nim kompozytorów, oddziaływały na nich nowoczesne nurty rodzimego malarstwa, zwłaszcza twórczość takich artystów Szkoły Nowojorskiej, jak: Jackson Pollock, Mark Rothko, Clifford Still i Alexander Calder. Tak pisał o tych inspiracjach Feldman:

Każdy, kto stykał się we wczesnych latach pięćdziesiątych z malarzami, widział, iż zaczęli oni poszukiwać własnej wrażliwości, własnego języka plastycznego (...) całkiem niezależnie od innych sztuk, z owym wewnętrznym zapalem do pracy z tym, czego nie znali. Było to wspaniałe dokonanie estetyczne. Czuję, że John Cage, Earle Brown, Christian Wolff i ja byliśmy przeniknięci tym niezwykłym duchem<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Cyt. wg M. Nyman: op. cit., s. 42.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., s. 43.

Związki pomiędzy abstrakcyjnym ekspresjonizmem Szkoły Nowojorskiej a innowacjami kompozytorów skupionych wokół Cage’a można uznać za pierwszy przejaw oddziaływania sztuk plastycznych na nową muzykę drugiej połowy XX wieku. Fakt ten skłania do porównań z podobnymi zjawiskami z przełomu XIX i XX wieku, które zaistniały w muzyce europejskiej. Ta historyczna analogia odsłania zasadnicze różnice pomiędzy statusem języka muzycznego fin de siècle’u i lat pięćdziesiątych. O ile bowiem korespondencje muzyki i sztuki nowoczesnej (zwłaszcza – impresjonizmu) u progu XX wieku łączyły się z dysocjacją języka tonalnego i nowym rozumieniem samych jakości brzmieniowych, na początku lat pięćdziesiątych język muzyczny znajdował się – po wszystkich metamorfozach, jakim był uległ – w swoistej sytuacji zerowej, która skłaniała awangardzystów do poszukiwań nowych sposobów integracji materiału. W tym też kontekście można zastanawiać się nad tym, co zafrapowało Feldmana i Browna w dziełach Szkoły Nowojorskiej i jak „przełożyli” oni jakości plastyczne na język dźwięków. Traktowanie materii malarskiej w dziełach owej szkoły – poprzez syntezę jakości i planów kolorystycznych wolnych od wszelkich odniesień do rzeczywistości – stało się wzorem dla projekcji dźwięku w jego czystej, fizycznej postaci. Jedną z ważniejszych kategorii wykreowanych przez analogię do abstrakcyjnych jakości w obrazach tej szkoły wydaje się pojęcie „zdarzenia dźwiękowego”. Oznacza ono samoistne zjawiska muzyczne, niezależne od tradycyjnych reguł techniki kompozytorskiej. Podczas gdy Feldman odnalazł w malarstwie Szkoły Nowojorskiej impuls ku „prostszemu, bardziej bezpośredniemu, fizycznemu światu dźwiękowemu”<sup>51</sup>, dla Browna stało się ono wzorem twórczej spontaniczności i formy mobilnej oraz iście rewolucyjnej notacji.

Podobnie jak w twórczych doświadczeniach Cage’a, punkt wyjścia, a zarazem wspólną podstawę eksperymentów pozostałych członków grupy stanowiła idea dźwiękowej indeterminacji. Na niej budowali oni własne rozwiązania strukturalne, brzmieniowe i notacyjne. Spróbujmy zatem – nie tracąc z pola widzenia owej wspólnej idei – przyjrzeć się jej indywidualnym ujęciom, kolejno u Feldmana, Browna i Wolffa.

#### 3.1. Morton Feldman

Początkowe, typowo eksperymentalne stadium twórczości Feldmana jest jednym z dobitnych świadectw oddziaływania Cage’a na środowisko nowojorskie. Mając za sobą studia u Wallingforda Rieggera, zetknął się Feldman z Cage’em w roku 1950. Od tego czasu datują się również związki Feldmana z Brownem, Wolffem i Tudorem, a także – jak wspominaliśmy – z artystami

<sup>51</sup> Ibid., s. 44.



Szkoły Nowojorskiej, m.in. z Philipem Gustonem, który wywarł największy wpływ na awangardowe koncepcje Feldmana.

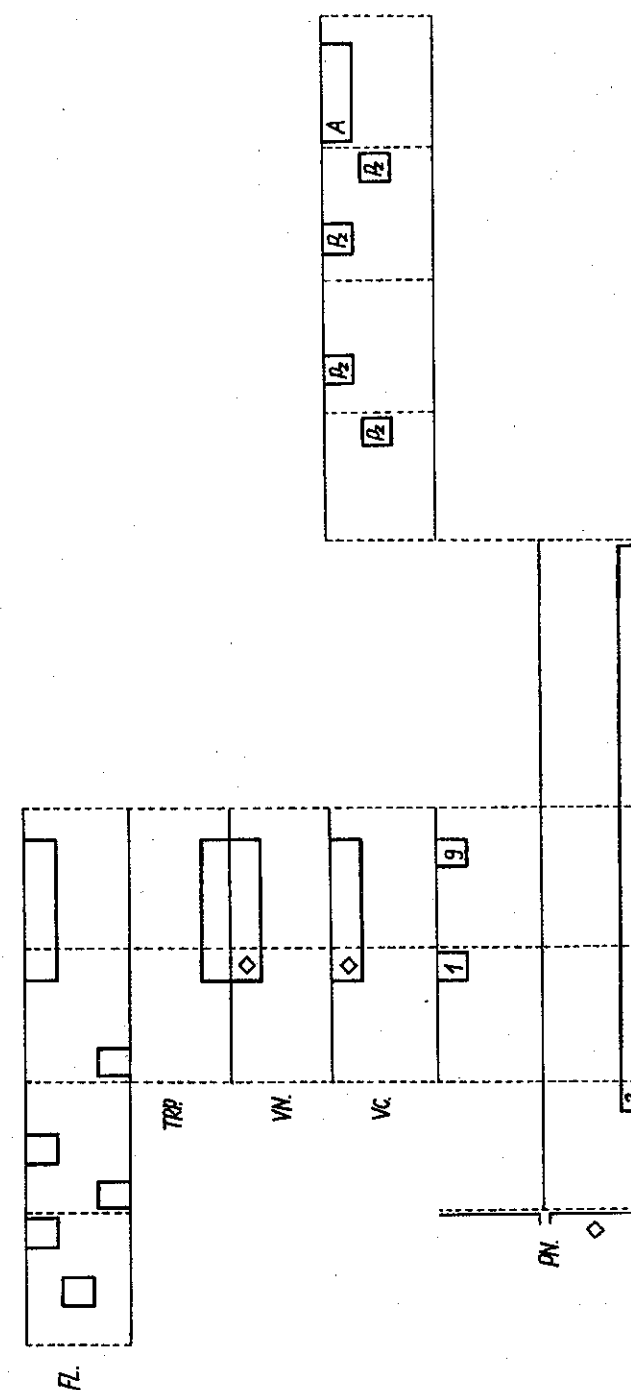
Kluczem do zrozumienia estetycznych i warsztatowych założeń tego kompozytora jest cykl pięciu utworów o wspólnym tytule *Projection* (1950–1951) i następującej obsadzie: *I* – wiolonczela; *II* – flet, trąbka, fortepian, skrzypce, wiolonczela; *III* – dwa fortepiany; *IV* – skrzypce i fortepian; *V* – trzy flety, trąbka, dwa fortepiany i trzy wiolonczele. Inny cykliczny utwór z tego okresu, *Intersection* (1951–1953) – składa się z czterech ogniw (*I* – orkiestra, *II* i *III* – fortepian, *IV* – wiolonczela).

Pragnąc wyjść poza racjonalne reguły materiału i składni (obecne zarówno w systemie tonalnym, jak i w dodekafonii), poddał Feldman indeterminacji główne parametry muzyczne: wysokości i trwania. Trzeba jednak zaznaczyć, iż w jego koncepcji aleatoryzmu działanie przypadku było pomyślane tak, aby pozostawić jak największą swobodę twórczą wykonawcom i od ich działań uzależnić kształt utworu.

Aby zrealizować swój zamiar, zastosował Feldman zapis w postaci wieloznacznych, acz niezwykle oszczędnych symboli graficznych. Zamiast dokładnie określonych wysokości dźwięku pojawiły się w *Projections* ogólne i relatywne dyspozycje rejestrów (zakres wysoki, środkowy i niski), które miał wypełnić wykonawca wedle swej woli i wyobraźni. Typ notacji graficznej zastosowanej w całym cyklu ilustruje poniższy fragment *Projection II* (przykład 59). W partiach poszczególnych instrumentów relatywne wysokości dźwięków wyznacza położenie prostokątów w pionie; te same prostokąty (ich długość) wskazują na czas trwania. Symbolom literowym odpowiada artykulacja skrzypiec i wiolonczeli (A = arco, P = pizzicato), zaś mały romb oznacza flażolety na obydwu instrumentach. Z kolei cyfry arabskie w partii fortepianu określają liczbę jednocześnie wykonywanych dźwięków. Pomimo tak ogólnych dyspozycji, kompozytor założył synchronizację poszczególnych partii. Służą jej cięcia na osi czasu za pomocą pionowych, przerywanych linii (ich regularne odstępy odpowiadają mierze MM = 72).

Relatywne ujęcie wysokości wynikało z opozycji Feldmana wobec pierwszoplanowej roli tego parametru w tradycyjnej technice kompozytorskiej. Trzeba przyznać, iż dzięki temu, że udało się mu sprowadzić wysokości do drugiego planu, następstwa dźwiękowe w jego utworach uwolniły się definitywnie od więzi składniowych. Wprawdzie dynamika i barwa pozostają również jakościami niedookreślonymi, jednakże one właśnie wybijają się na pierwszy plan w całym cyklu. Kompozytor najwyraźniej preferuje stonowane, niemal wyciszone brzmienia oraz „miękką” artykulację (*soft as possible*), co nadaje całości jedyny w swoim rodzaju, ezoteryczny efekt.

Nie bez przyczyny wszystkie ogniwa cyklu określone są mianem „projekcji”. W nazwie tej kryła się bowiem nowa zasada budowania przestrzeni dźwiękowej

Przykład 59. M. Feldman: *Projection II*. © 1962 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

poprzez swobodne rzutowanie dźwięków w czasie. Zasadę tę przeciwstawił Feldman „kompozycji” jako całości zamkniętej i zdeterminowanej w swym układzie. „Moje utwory – pisał – nie są w ogóle «kompozycjami». Można by je określić mianem «osnów czasowych» (*time canvases*), które tak czy inaczej wypełniam wszystkimi odcieniami muzyki. Doszedłem do wniosku, że im bardziej komponuje się lub konstruuje, tym bardziej przeszkadza się Czasowi w tym, aby stał się regulującą metaforą muzyki”<sup>52</sup>.

Swoboda następstw wysokości nie mogła nie wywrzeć wpływu na składniowy porządek dzieła. Burząc klasyczną zasadę wzajemnego implikowania się elementów przebiegu, stworzył Feldman nowy, wzorowany na punktualizmie typ continuum, w którym każde ogniwo stawało się odrębną, ale też – równoprawną jakością. Nie jest to jednak punktualizm Webernowski, w którym z pozoru luźną konstelację spaja ukryta nić serialna, lecz swobodny punktualizm barw. Taka koncepcja składni była źródłem oryginalnych wrażeń słuchowych. Proponowane przez Feldmana następstwa nie stanowiły już dla odbiorcy spójnego ciągu implikacji i realizacji; przeciwnie – negowały one postawę oczekiwania, a ich statyczny, wręcz monotony przebieg, w którym subtelne brzmienia miały udział na równi z długimi pauzami, mógł sugerować jedynie odbiór kontemplacyjny, zatopiony w istotowych elementach muzyki: w przepływie czasu i dźwięku per sé. Nie bez przyczyny kojarzono z muzyką Feldmana idee i stany świadomości bliskie buddyzmowi Zen. Sam kompozytor – w odróżnieniu od Cage’a – odzegnał się jednak od związków z jakąkolwiek doktryną czy sferą pozamuzyczną.

Osobliwością niektórych utworów Feldmana, np. *Structures* na kwartet smyczkowy (1951)<sup>53</sup> było wielokrotne powtarzanie krótkich motywów, jak gdyby pragnął on powstrzymać upływ czasu, podkreślić każde „teraz” toku dźwiękowego. W tym właśnie pomyśle tkwił, jak można sądzić, załączek *repetitive music* – nurtu, który nadał powtarzalności dominujący sens konstrukcyjny (składniowy) i estetyczny.

Pod koniec lat pięćdziesiątych zastosował Feldman notację graficzną m.in. w utworach: *Ixion* (1958) na 10 instrumentów, *Atlantis* (1959) na 17 instrumentów oraz *Straits of Magellan* (1961) na 7 instrumentów. Jego ówczesne warianty formy otwartej i notacji graficznej przyniosły rozluźnienie zależności rytmicznych, swobodę trwał i zanik wertykalnej koordynacji materiału. Znaczną

<sup>52</sup> Ibid., s. 59.

<sup>53</sup> Tytułem *Structures* opatrzył Feldman również swój skomponowany w latach 1960–1962 utwór na orkiestrę. Powrócił w nim wprawdzie do precyzyjnego zapisu wysokości i rytmu, jednakże pozostał wierny atmosferze brzmieniowej i swobodzie toku dźwiękowego osiągniętej w kompozycjach z lat pięćdziesiątych.

część swych eksperymentów łączył Feldman z utworami na fortepian. W kompozycji *Piano (Three Hands)* (1957) zastosował np. pełną indeterminację rytmiczną (*free-rhythm notation*). Jego najbardziej nowatorski pomysł z tego okresu – zrealizowany w *Piece for Four Pianos* (1957) oraz w *Two Pianos* (1957) – polegał na powierzeniu tej samej partii kilku wykonawcom, którzy mieli ją grać wedle własnych miar czasowych. Powstające w ten sposób subtelne przesunięcia fazowe dały zwielokrotniony, quasi-polifoniczny rezultat brzmieniowy. Podobny efekt desynchronizacji przebiegu zachodzi w utworze *The Swallows of Salangan* wg Borysa Pasternaka (1961) na chór mieszany i 23 instrumenty.

Podsumowaniem strukturalnych i notacyjnych poszukiwań Feldmana z lat pięćdziesiątych stał się cykl *Durations I–V* (1960–1961) na różne zestawy instrumentów. W utworach tych swobodne ujęcie trwał i pionowych relacji materiału łączy się z precyzyjnym zapisem pozostałych parametrów. Choć *Durations* stanowią w zamyśle formy otwarte, ich kształt dźwiękowy jest w dużej mierze wynikiem bynajmniej nieprzypadkowych, wyszukanych rozwiązań instrumentacyjnych, podyktowanych dążeniem do ascetycznych, acz nasyconych brzmień.

### 3.2. Earle Brown

W przeciwieństwie do pozostałych członków grupy nowojorskiej, Brown – podobnie jak jego francuski rówieśnik Pierre Boulez – łączył początkowo swe życiowe plany z naukami ścisłymi. Dopiero po studiach w zakresie inżynierii i matematyki w Northeastern University w Bostonie odbył tamże w latach 1947–1950 prywatną edukację kompozytorską pod kierunkiem Roslyn Brogue Henning, studiując jednocześnie teorię muzyki u K. Mc Killopa w Schillinger House School of Music. Decydującą datą w biografii artystycznej Browna stał się rok 1952. Wówczas, po przeniesieniu się do Nowego Jorku, nawiązał on współpracę z Cage’em i Tudorem w ramach tzw. „Project for Music for Magnetic Tape”. W kręgu zainteresowań Browna znalazła się też twórczość dwóch wybitnych artystów Szkoły Nowojorskiej: rzeźby *mobile* Alexandra Caldera i abstrakcyjne malarstwo Jacksona Pollocka. Ich awangardowe rozwiązania łączy silny związek z tymi innowacjami, które zaproponował Brown u progu swej twórczości.

Bezpośredni wzór dla wczesnych, opusowych kompozycji Browna stanowiła technika 12-tonowa w tej postaci, jaką nadali jej Anton Webern i Milton Babbitt. Brown odniósł się jednak do dodekafonii z pewnym dystansem. Był – podobnie jak pozostali nowojorczy – nastawiony krytycznie do jej więzów systemowych i postanowił rozluźnić przede wszystkim serialną strukturę trwał. Ich otwarty układ (przy precyzyjnym określeniu wysokości) osiągnął za pomocą nowego zapisu – *time notation* – zakładającego swobodę relacji metrycznych.

ilustruje *Duo for Pianists II* (1958). Zapis tego utworu składa się z precyzyjnych oznaczeń trwał (w sekundach), zaś każdemu z nich odpowiada pewna liczba ustalonych wysokości. Zadaniem wykonawców jest „dookreślenie” pozostałych parametrów (rytmu, dynamiki, artykulacji, faktury itd.). W *Duo for Pianists II* nie chodzi wszakże o zwykłe odczytanie tekstu. Istotnym elementem wykonania jest też wzajemna zależność obydwu pianistów, tak iż inspirują się oni nawzajem w budowaniu dźwiękowej aury utworu. Interakcja pomiędzy wykonawcami – ich wzajemne reagowanie na grane w danym momencie dźwięki, decyduje o kształcie utworu *For 1, 2 or 3 People* (1964). Zastosowane w nim symbole oznaczają „wejścia” i „wyjścia” grających; tworzą sieć powiązanych, spontanicznych sygnałów, budzących skojarzenia z grą w ping-ponga<sup>64</sup>.

Podobnie jak w kompozycjach Feldmana i Browna, ukierunkowanie rozwoju w utworach Wolffa jest dla słuchacza nieprzewidywalne. Przedmiotem percepcji są w tej sytuacji pojedyncze zjawiska dźwiękowe: czyste brzmienia jak gdyby zawieszane w czasie. Ów efekt „nieważkości” materiału podkreślają długie, równorzędne strukturalnie pauzy, dzięki czemu funkcja ciszy zyskuje nowy wymiar. Nie wynika ona z dynamicznego kontekstu ani nie jest, jak dawniej, elementem dramatycznej akcji. Stanowi – na równi z dźwiękami – zjawisko samoistne, statyczne, uzmysławiające w szczególny sposób przepływ muzycznego czasu.

\* \* \*

Opisane wyżej przejawy twórczości nowojorczyków spod znaku *action music* wskazują, iż urzeczywistniając postulat dźwiękowej indeterminacji, nadali jej oni cechy indywidualne. Mamy tu na myśli nie tyle ogólną koncepcję formy otwartej, która stała się wszak wzorcem powszechnym, lecz nowe sposoby jej konkretyzacji. Znaczenie tych poszukiwań polegało na tym, iż implikowały one dalsze, równie odkrywcze rozwiązania. Każdy z uczestników wspomnianej grupy miał własny udział w inspirującym oddziaływaniu eksperymentów z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. O ile więc propozycje notacyjne Browna (jego abstrakcyjny zapis graficzny) były zapowiedzią muzyki konceptualnej, Feldman i Wolff, akcentujący wzajemne związki pomiędzy wykonawcami,

<sup>64</sup> Symbole te korespondują z czterema dyspozycjami: „1) graj kiedy zacznie się dźwięk poprzedni i kontynuuj dopóki się nie skończy; 2) zacznij w dowolnym czasie, kontynuuj dopóki nie zabrzmie inny dźwięk, zakończ; 3) zacznij w tym samym czasie (lub tak szybko, jak będziesz tego świadom) kiedy zabrzmie następny dźwięk, lecz zakończ zanim wybrzmi; 4) zacznij w dowolnym czasie, kontynuuj dopóki nie zabrzmie inny dźwięk, lecz nie przerywaj, gdy przestanie brzmieć”. Por. M. Nyman: op. cit., s. 16.

stawali się z kolei prekursorami muzyki intuicyjnej. Niepodobna też nie dostrzec w ich twórczości tych elementów, które przejawyły się później w pełnym kształcie w takich „pogranicznych” gatunkach, jak happening czy teatr instrumentalny. Chodzi mianowicie o szczególny status i cel wykonania. Jego spontaniczny charakter otwierał nową, kreatywną perspektywę (w opozycji do od-twórczości), a także nieznaną przedtem drogę komunikowania się poprzez muzykę, wyrażania poprzez nią bycia w świecie.

#### 4. Happening, fluxus, teatr instrumentalny

Obok tych poszukiwań i eksperymentów powojennej awangardy amerykańskiej, które skupiały się na autonomicznych jakościach muzycznych, wyłoniły się nurty i orientacje biegunowo odmienne, syntetyzujące elementy różnych dziedzin nowej sztuki. Dążenia te przybrały na sile w latach sześćdziesiątych, wyznaczając zarazem kulminacyjny punkt aktywności II awangardy. Impulsy do wyjścia poza granice muzyki „czystych brzmień”, do nadania jej nowych funkcji i znaczeń estetycznych płynęły wprawdzie ze źródeł współczesnych, ale miały też odniesienia do dawnych postulatów I awangardy, by wspomnieć propozycje twórcze dadaistów i Duchampowską ideę zrównania sztuki z życiem. Zadanie to wymagało radykalnej zmiany zarówno środków warsztatu, jak też ról wykonawców i słuchaczy. Ci ostatni – czego dowodzi najlepiej utwór 4'33" Cage'a – mogli już sami spontanicznie kreować sytuację muzyczną w „polu” wytyczonym niejako przez kompozytora.

Pomysł skojarzenia muzyki ze specyficznie pojętą akcją zaowocował wielką różnorodnością rozwiązań, które trudno uporządkować gatunkowo, tym bardziej, iż – zgodnie z dewizą zniesienia granic w obrębie sztuki – zakładały one z góry krzyżowanie się środków wyrazu i kryteriów formalnych. Wspólną cechą tych nowych rodzajów twórczości jest kreowanie zdarzeń (events), procesów i akcji na wzór sytuacji teatralnej, z udziałem grupy bądź pojedynczych wykonawców. Założenie to wyraziło się w nazwie jednego z najbardziej reprezentatywnych gatunków – happeningu, którego istotę stanowiło działanie się: akcja rozgrywana samoistnie, wolna od osi fabularnej i ciągów przyczynowo-skutkowych, poddana najczęściej prawom przypadku.

Niekwestionowanym prekursorem happeningu i – ogólniej rzecz biorąc – teatru instrumentalnego na gruncie amerykańskim był John Cage. U podstaw jego koncepcji tkwiło przekonanie, iż akt muzycznej kreacji nie jest wyłącznie domeną indywidualnego artysty, wytworem adresowanym „jednokierunkowo” do słuchaczy, natomiast samo dzieło nie stanowi opus perfectum konkretyzowanego w poszczególnych wykonaniach, lecz spontanicznie „staje się” w danej sytuacji. Jakby na przekór poglądom utrwalonym przez tradycję klasyczno-romantyczną postanowił Cage nadać twórczości charakter zbiorowy. Pisał:

Sztuka, zamiast być wytworem jednej osoby, jest procesem uruchomionym przez grupę ludzi. Sztuka uspołecznia się. Nie polega na tym, że ktoś mówi, lecz że ludzie czynią rzeczy, dając wszystkim (łącznie z zaangażowanymi w sztukę) możliwość zdobycia doświadczeń, których nie osiągnęliby innym sposobem<sup>65</sup>.

Zamysł ten przyniósł radykalne innowacje estetyczne, poczynając od zmiany statusu dzieła, poprzez sposób jego tworzenia, kończąc zaś na sferze odbioru i interakcjach pomiędzy wykonawcami a słuchaczami. Spontaniczna kreacja grupowa łączyła w sobie wiele sformułowanych wcześniej postulatów estetycznych Cage'a: jego ideę indeterminizmu i równouprawnienia wszystkich jakości dźwiękowych, wreszcie – komunikowania specyficznych treści. W sferze znaczeń zawartych w zbiorowych kompozycjach Cage'a spotykają się niejako dwa wątki: sieć metafor budowanych na pograniczu abstrakcji i surrealizmu, a także sensory bardziej czytelne i aktualne, o wydźwięku społecznym i anarchizującym. Owa wielość znaczeń korespondowała z różnorodnością środków wyrazu. Cage zdał sobie sprawę z tego, iż muzyczna realizacja postulatów Duchampa i dadaistów nie była możliwa bez wyjścia poza samą muzykę, bez jej otwarcia się na pokrewne dziedziny sztuki. Zamiar ten dojrzał w niezwykle sprzyjającej aurze *Black Mountain College*, gdzie – jak wspominaliśmy – spotkali się wybitni reprezentanci różnych dziedzin amerykańskiej awangardy. Nic więc dziwnego, że właśnie w tej uczelni odbył się w roku 1952 pierwszy *happening* Cage'a. Oto skrótowy zapis tej akcji:

W dużej sali ustawiono krzesła dla publiczności w taki sposób, by wszystkie były skierowane ku środkowi sali. Przy pulpicie, na podwyższeniu stoi Cage w uroczystym, czarnym garniturze i czyta wykład, którego tematem jest mistyk Mistrz Eckhart. W tym samym czasie inni uczestnicy (...) wykonują swoje partie: M. C. Richards recytuje, stojąc na drabinie; happeniści rozsądzeni wśród publiczności wstają w wyznaczonym momencie, by wygłosić jakiś krótki fragment tekstu; D. Tudor gra na fortepianie; na suficie wyświetla się filmy – ukazują one najpierw szkolnego kucharza, następnie zachód słońca, przy czym zapadaniu słońca towarzyszy obniżanie się wyświetlanego obrazu; R. Rauschenberg obsługuje nakręcany ręcznie gramofon, nastawiając rozmaite stare płyty; M. Cunningham improwizuje taniec wokół publiczności; gdy w ślad za nim zaczyna biegać jakiś pies-przybłąda, zostaje zaakceptowany i włączony do widowiska<sup>66</sup>.

W tak pomyślanym *happeningu* teatralność sprowadzała się zarówno do „polifonicznego” toku akcji zdominowanej przez przypadek, jak i do gry różnorodnych jakości wizualnych: efektów plastycznych i choreograficznych. Kolejne *happenings* Cage'a przyniosły jeszcze bardziej niecodzienne zdarzenia i efekty dźwiękowe. W *Water Music* (1952) kompozytor powierzył pianiście

<sup>65</sup> M. Nyman: op. cit., s. 111.

<sup>66</sup> Przyt. za T. Pawłowski: *Happening*, s. 28. Por. także M. Nyman: op. cit., s. 60.

szereg akcji, których celem są odgłosy związane z wykorzystaniem wody (w naczyniach, gwizdkach itp.). Podobny sens mają partytury *Sounds of Venice* i *Water Walk* (obydwie z 1959 roku). Jednym z najbardziej rozbudowanych *happenings* Cage'a jest *Theatre Piece* (1960). Utwór ten zakłada udział od jednego do ośmiu wykonawców: instrumentalistów, tancerzy, aktorów i mimów. Realizują oni symultanicznie własne akcje wybrane losowo spośród kilkudziesięciu możliwości. Celem tych działań jest stworzenie analogii do nakładających się ludzkich dążeń, wydarzeń w otaczającej rzeczywistości oraz zjawisk w naturze – w myśl dewizy: „theatre is all around us”.

Zapoczątkowane przez Cage'a *happenings* znalazły szeroki oddźwięk – początkowo w rodzimym środowisku, a następnie w Europie. Twórczość ta wyszła daleko poza swój muzyczny rodowód w kierunku akcji plastyczno-teatralnych rozgrywanych *all'aperto*: zarówno w scenerii wielkich miast, jak i – w świadomej ucieczce od nowoczesnej cywilizacji – w środowisku naturalnym. Ze zrozumiałych względów ograniczymy się do opisu propozycji tych twórców amerykańskich, którzy – podążając tropem Cage'a – zachowali w swych *happenings* związku z muzyką.

Spośród grupy awangardzistów uczestniczących w roku 1958 w wykładach Cage'a w nowojorskiej *New School of Social Research* (Dick Higgins, Allan Hansen, Allan Kaprow, George Brecht) najwięcej muzycznych *happenings* zaprojektował ten ostatni. Pochodzą one w większości z lat 1960–1961 i są interesującym świadectwem przetworzenia idei Cage'a, a jednocześnie reprezentują nową fazę tego gatunku: muzykę konceptualną.

W przeciwieństwie do wielości zdarzeń współtworzących symultaniczną akcję *happenings* Cage'a, Brecht skupił się w swych utworach na zdarzeniach pojedynczych. W *Card Piece for Voice* i *Spanish Card Piece for Objects* sukcesywne następstwo zdarzeń wynika z przypadku, tj. z losowego układu kart, na których są zapisane dyspozycje wykonawcze. Inny typ kompozycji Brechta, określony mianem *event* i *borderline art*, sprowadza się do akcji, która – jak w przypadku *Comb Music* (*Muzyka grzebienia*) i *Drip Music* (*Muzyka kapania* – przykład 62) – służy wydobyciu efemerycznych brzmień na granicy słyszalności. Czynność i jej przedmiot zyskują w niektórych *events* Brechta sens abstrakcyjny, na równi z dyspozycją utworu, która staje się jedynie grą słów, jak np. w *Two Exercises* (przykład 63).

Oddzielną grupę utworów Brechta tworzą *happenings* z udziałem tradycyjnych instrumentów bądź ich zespołów. Estetyczny sens tych *events* wynika z przesunięcia oczekiwań słuchaczy w stosunku do tradycyjnej roli instrumentów oraz zachowań wykonawców, z dwuznaczności przedmiotów artystycznych oraz z niespodziewanych, obfitujących w gagi sytuacji scenicznych. W *Piano Piece 1962* (*a vase of flowers on [to] a piano*) akcja sprowadza się do układania kwiatów w wazie umieszczonej na fortepianie; w *Solo for Violin* – do czynności

Przykład 62. G. Brecht: *Drip Music*. © 1974 Michael Nyman. Przedruk za zgodą Schirmer Books – A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.

DRIP MUSIC (DRIP EVENT)

For single or multiple performance.

A source of dripping and an empty vessel are arranged so that the water falls into the vessel.

Second version: Dripping.

G. Brecht  
(1959–62)

Przykład 63. G. Brecht: *Two Exercises*. © 1974 Michael Nyman. Przedruk za zgodą Schirmer Books – A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.

TWO EXERCISES

Consider an object. Call what is not the object "other."

EXERCISE: Add to the object, from the "other," another object, to form a new object and a new "other."  
Repeat until there is no more "other."

EXERCISE: Take a part from the object and add it to the "other," to form a new object and a new "other."  
Repeat until there is no more object.

Fall, 1961

związanych z czyszczeniem skrzypiec, zaś w *Kwartecie smyczkowym* – do podania sobie dłoni przez muzyków. Z kolei w *Symphony No. 1 (through a hole)* wykonawcy zajmują miejsca za wielkowymiarową fotografią orkiestry, przekładają instrumenty przez otwory wycięte w zdjęciu i grają staromodne melodie.

Typ zredukowanych akcji, które uprawiał Brecht, był bliski licznej grupie twórców i zyskał nazwę fluxus (*flux* = 'zmienny bieg rzeczy'). Mianem tym oznaczano również ruch awangardowy zwrócony ostro przeciwko sztuce

tradycyjnej. Swoistym forum „Fluxus” stał się magazyn „Beatitude” wydawany przez Chestera Andersona. W periodyku tym ukazywały się teksty estetyczne, wiersze i partytury, będące owocem działalności tego ruchu, a także inspiracją dla jego dalszych poczynań. Dorobek, estetykę i poetykę „Fluxus” dokumentuje najlepiej zbiór *An Anthology (etc., etc., etc.)* (1963) firmowany nazwiskami La Monte Younga, Georga Maciunasa i Jacksona Mac Low. Zawiera on utwory muzyczne, eseje, poezje, sztukę konceptualną i projekty choreograficzne.

„Fluxus” łączył nastawienie antyartystyczne o odcieniach nihilistycznych i anarchizujących z naczelnym postulatem współzależności sztuki i życia. Postulat ten, ujęty w hasło „Art is Life, and Life is Art”, wyrażał rozczarowanie ówczesnym stanem sztuki, niezrozumieniem i izolacją, w jakiej znalazła się sama awangarda, wreszcie – zerwaniem związków pomiędzy artystą i potencjalnymi odbiorcami. Duchowy przywódca ruchu – Georg Maciunas – uwydatnił w swym manifestie z 1963 roku trzy wątki: rewolucję artystyczną, mającą zbliżyć sztukę do życia, quasi-katartyczną funkcję pojętej w ten sposób sztuki oraz jej znaczenie jako środka wyzwalamającego rewoltę społeczną. Uczestnicy tego ruchu: George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik – mieli świadomość swej estetycznej odrębności na tle wcześniejszych propozycji happeningowych. Wspomniany już Georg Maciunas określał swą twórczość jako „dążenie do monostrukturalnych i nieteatralnych jakości prostego, naturalnego zdarzenia (...) fuzji Spike’a Jonesa, wodewilu, gagu, dziecięcych gier i Duchampa”<sup>67</sup>.

W podobnym duchu aranżował swe projekty La Monte Young. Również on zawdzięczał inspirację Cage’owi, ale – paradoksalnie – zetknął się z nim nie na rodzimym gruncie, lecz w Europie – podczas pobytu Cage’a w Darmstadtzie w roku 1959. La Monte Young, jak Brecht i Maciunas, skupił się na pojedynczych zdarzeniach, uzależniając ich trwanie od operacji losowych (wyznaczały je tabele numeryczne, a nawet numery w książce telefonicznej). W obfitych i różnorodnych rozwiązaniach Younga zarysowują się dwie tendencje. Pierwsza polega na kreowaniu konkretnych akcji o otwartym, acz wymiernym trwaniu. W tej grupie mieści się np. *Poem for Chairs, Tables and Benches, etc. or Other Sound Sources* (1960), jak też niektóre akcje z cyklu utworów objętych wspólnym tytułem *Composition 1960*: nr 2 – rozniecanie ognia; nr 5 – wpuszczenie do sali motyli; nr 3 i 4 – aranżowanie swobodnych zachowań publiczności. Druga tendencja ma charakter konceptualny, abstrakcyjny i minimalistyczny. Jej przykładem może być utwór nr 10 z wymienionego cyklu, sprwadający się do słownej dyspozycji: „Draw a straight line and follow it” („Narysuj linię prostą i podążaj za nią” – przykład 64). Linia, którą bez ograniczeń kreśli wykonawca, ma symbolizować czysty, niewymierny przepływ czasu.

<sup>67</sup> M. Nyman: op. cit., s. 64–66.



Przykład 64. La Monte Young: *Composition 1960 No. 10*. © 1974 Michael Nyman.  
Przedruk za zgodą Schirmer Books – A Division of Macmillan Publishing Co., Inc.

Draw a straight line and follow it.

October 1960.

Pierwiastki anarchistyczne, tak silnie akcentowane przez „Fluxus”, nie mogły nie wywrzeć wpływu na ujęcie samej materii artystycznej czy też – na stosunek do audytorium. Obydwie te sfery stały się celem swoistej agresji, przy czym bardziej dotknęła ona słuchaczy, najwyraźniej prowokowanych do ostrych reakcji. Omawiając dorobek „Fluxus” nie sposób przeto pominąć jego destrukcyjnych aspektów. „Znużenie, przemoc, niebezpieczeństwo, destrukcja, niepowodzenie i bezsens – pisze M. Nyman – wszystko to wydaje się nieuchronnie łączyć w owych zjawiskach; podczas gdy niektóre zadania są – przynajmniej z pozoru – proste, niektóre jakości muszą być wprowadzone lub wzmocnione, aby dać silny lub nieoczekiwany efekt”<sup>68</sup>.

Postawy takie, wynikające z przeniesienia buntu wobec otaczającej rzeczywistości do sfery jakości i wartości artystycznych, odnajdujemy m.in. w utworach Maciunasa: w *12 Piano Compositions for Nam June Paik* oraz w *Solo for Violin* (1962). W obydwu kompozycjach akcje wykonawców skierowane są przeciw instrumentom, w pierwszej z nich efekt destrukcji potęguje się przez połączenie agresywnych akcji z grą muzyki Chopina. Pełny tekst-dyspozycja *12 Piano Compositions for Nam June Paik* przedstawia się następująco:

1. Każ wnieść woźnym fortepian na scenę.
2. Nastroj fortepian.
3. Pokryj fortepian wzorami za pomocą farby w kolorze pomarańczowym.
4. Przytóż do klawiatury kij równy jej długości, uderz jednocześnie we wszystkie klawisze.
5. Umieść psa lub kota (bądź oba zwierzęta razem) w pudle fortepianu i zagraj Chopina.
6. Naciągnij kluczem do strojenia fortepianu trzy najwyższe struny aż do ich zerwania.
7. Postaw jeden fortepian na drugim (jeden może być mniejszy).
8. Przewróć fortepian do góry nogami i postaw wagę z kwiatami na pudle rezonansowym.
9. Narysuj wizerunek fortepianu tak, aby publiczność mogła widzieć ten wizerunek.
10. Napisz znak: „kompozycja fortepianowa nr 10” i pokaż go publiczności.

<sup>68</sup> Ibid., s. 72.

11. Wymyj, pociągnij woskiem i dobrze wypoleruj fortepian.
12. Poleć woźnym wynieść fortepian ze sceny<sup>69</sup>.

Równoległe do happeningowych propozycji Cage’a i zdarzeń kreowanych przez „Fluxus” wyłoniły się pod koniec lat pięćdziesiątych inne zjawiska, dopełniające obraz II awangardy amerykańskiej w jej dojrzałej fazie. Ten skok ilościowy niósł również nowe aspekty jakościowe; stanowił – jak można sądzić – symptom dialogu w obrębie samej awangardy, dialogu krytycznego, który prowadził do kontrpropozycji estetycznych, formalnych i warsztatowych. Był to ten moment historyczny, kiedy – obok Szkoły Nowojorskiej – zaczęły działać również prężne centra awangardowe w innych rejonach Stanów Zjednoczonych: na Środkowym Zachodzie i w Kalifornii. Co więcej, nie wszyscy związani z nimi młodzi twórcy wywodzili się bezpośrednio ze szkoły Cage’a; niektórzy podążali awangardowym tropem samodzielnie, choć z pewnością dzielili wiele z eksperymentalnej postawy autora *Silence*. Kompozytorem takim był Robert Ashley (ur. 1930) – absolwent University of Michigan w Ann Arbor oraz Manhattan School of Music. W roku 1958 Ashley założył w Ann Arbor ośrodek nowej muzyki, który mógł śmiało konkurować z Nowym Jorkiem pod względem liczby awangardowych twórców oraz rozmaitych inicjatyw wykonawczych: happeningów, eksperymentów multimedialnych i awangardowych oper. Bliskim współpracownikiem Ashleya był jego kolega ze studiów Gordon Mumma (ur. 1935). Z ich inicjatywy powstała najpierw w Ann Arbor placówka pod nazwą Cooperative Studio for Electronic Music. Później, w latach 1961–1968 organizowali oni tam corocznie „Once Festival” poświęcony muzyce eksperymentalnej; jego spiritus movens stał się utworzony również przez Ashleya i Mummę zespół „ONCE”. Wreszcie, w roku 1966 Ashley pomógł założyć grupę „Sonic Arts Union”, w której – oprócz Mummy – działał też Alvin Lucier (ur. 1931) oraz David Behrman (ur. 1937). Twórcze drogi Ashleya i Mummy rozeszły się w roku 1969, gdy pierwszy z nich przeniósł się do Kalifornii, aby zostać dyrektorem Mills College Center for Contemporary Music, drugi zaś związał się z nowojorskim zespołem Merce’a Cunninghama. Warto wspomnieć, iż ośrodek kierowany przez Ashleya należał do najważniejszych centrów nowej muzyki w Kalifornii i stał się prawdziwą kuźnią młodych talentów, których debiuty nastąpiły w latach siedemdziesiątych. Tam właśnie „terminowali” m.in. Terry Riley i Steve Reich.

Powróćmy jednak do lat sześćdziesiątych, tj. do momentu, kiedy ówczesni adepci awangardy amerykańskiej próbowali wyjść poza wyszukane projekty Szkoły Nowojorskiej, które stawiały przed wykonawcami spore wymagania

<sup>69</sup> Przyt. za T. Pawłowski: op. cit., s. 140. Por. także H. Sohm (red.): *Happening und Fluxus*. Kolonia 1971.



natury tyleż estetycznej, co technicznej – widoczne choćby w zakresie notacji. Tendencja ta dała już o sobie znać w działaniach ruchu „Fluxus”, który przeciwstawił elitaryzmowi nowojorczyków – Feldmana, Browna i Wolffa – otwartość własnych koncepcji, adresując je do wszystkich potencjalnych wykonawców – również tych bez muzycznego przygotowania. Takim też tropem podążyli członkowie grupy „ONCE”. Jednym z ich celów było zastąpienie muzyki graficznej przez proste, słowne dyspozycje dźwiękowych akcji, które pojmowano jednak nie tyle jako sumowanie się pojedynczych partii, lecz raczej jako „aktywność społeczną” z nieustannym balansowaniem pomiędzy aspektem grupowym i indywidualnym, z odwołaniem się do intuicji grających. Pierwiastek intuicyjny był niejako zakorzeniony w stosowanej notacji. Dyspozycje słowne dotyczące poszczególnych działań często akcentowały nieuchwytnie zewnętrznie interakcje pomiędzy wykonawcami. W podejściu conceptualnym dostrzeżono nieznanne przedtem impulsy pobudzające ich wyobraźnię dźwiękową, swobodę kreatywnego wyboru i działania.

Przykłady powyższych zależności odnajdujemy w cyklu czterech kompozycji *In memoriam* (1963–1964) Roberta Ashleya. W pierwszej z nich – *In memoriam Esteban Gomez* na zespół kameralny – osią konstrukcyjną, wyznaczającą przebieg dźwiękowy w czasie, jest założenie takiego typu brzmienia, w którym nie dałyby się rozróżnić poszczególne instrumenty. Projekt ten ma znaczenie (i konsekwencje) podwójne: jego aspekt strukturalny nakłada się na działania wykonawców. Widać tu jednocześnie ciekawą relację między wymiarem grupowym a indywidualnym, jako że odejście od brzmieniowej spójności za sprawą pojedynczego wykonawcy pociąga za sobą reakcje pozostałych członków zespołu. Również w trzecim utworze wspomnianego cyklu – *In memoriam Crazy House* na orkiestrę – połączył Ashley zadania dla wykonawców z kreowaniem stanów dźwiękowych. Tym razem jednak chodzi o stany przeciwstawne: o gęstość jednorodną, rzecz można – eufoniczną oraz niejednorodną, dysonującą – zbliżoną do zjawisk szumowo-szmerowych. Wokół tych dwóch stanów koncentruje się akcja muzyczna pojęta jako przepływ o licznych fazach pośrednich, zależnych od indywidualnych odczuć i reakcji wykonawców.

W powodzi zjawisk awangardowych niełatwo dostrzec cechy niepowtarzalne, świadectwa odrębnych postaw czy stylów. Niemniej w aktywności Ashleya, Mummy i innych członków grupy „ONCE” widać orientacje, które pozostawiły trwałe ślady w ich dorobku. Polegały one na szczególnym wyczuleniu na „fizykalność” dźwięku (Ashley miał pod tym względem gruntowne przygotowanie: studia akustyki w University of Michigan). Eksperymenty dźwiękowe wspomnianego zespołu wyszły wszakże daleko poza fascynację samą sonorystyką. Wtopiły się one w formy happeningowe, aby stać się jednym z aspektów wielowymiarowych akcji, składnikiem kreowanym spontanicznie z równym udziałem wykonawców i publiczności. Przykładem nowej świadomości brzmie-

nia jest kompozycja Ashleya pt. *She Was a Visitor* (1964). Jej oś stanowi tytułowe zdanie, które artykułuje spiker-dyrygent, aby następnie sugerować grupom chóralnym intonację wybranych z tego zdania fonemów. O czasie trwania poszczególnych głosek decyduje długość oddechu wykonawców. Są oni rozmieszczeni wokół słuchaczy, co daje efekt przestrzenny – urozmaicony udziałem tych ostatnich, zaproszonych do wspólnej akcji.

Oprócz brzmień organicznych i instrumentalnych grupa „ONCE” wykorzystywała efekty elektroakustyczne. Sięgano po nie wszelako z nastawieniem dalekim od pionierskiego entuzjazmu Varèse’a czy Cage’a. Wynikało to z chęci przeciwstawienia się wszechogarniającym nagraniom komercyjnym, zwłaszcza muzyki popularnej, które stawiały słuchaczy w sytuacji biernych konsumentów, a proces twórczy sprowadzały do niemal automatycznego powielania technologicznych stereotypów. Wyrazem takiej kontestacji, a jednocześnie próbą ożywienia kontaktu z muzyką nagrałą na taśmę, jest multimedialny utwór Ashleya pt. *Public Opinion Descends Upon Demonstrations* (1961) na dźwięki elektroniczne i słuchaczy. Jest to scenariusz akcji, w której charakter i następstwo efektów nagranych na taśmę i odtwarzanych przez operatora dźwięku wynika z jego reakcji na rozmaite zachowania słuchaczy<sup>70</sup>. Sens tej kompozycji sprowadza się do swoistego dialogu. Dopelnia się on wówczas, gdy audytorium uświadamia sobie tę umowną grę i czynnie kształtuje przebieg wspólnej akcji o posmaku zabawy.

Również Gordon Mumma rozwijał swą twórczość na gruncie muzyki multimedialnej. Wśród jego kompozycji z tej dziedziny amerykańska krytyka wyróżnia utwór *Meanwhile, A Twopiece* (1961) dla dwóch wykonawców z udziałem taśmy<sup>71</sup>. Istotą tego utworu jest muzyczne działanie pojęte jako coś nadrzędnego w stosunku do dźwiękowego rezultatu. Służy temu specyficzna notacja, tj. zapis czynności: ruchów i gestów wykonawców (pierwszy z nich gra na fortepianie, drugi – na instrumentach perkusyjnych). Teatralny efekt *Meanwhile, A Twopiece* jest także wyrazem sprzeciwu wobec bezosobowej natury muzyki elektroakustycznej.

Główny animator ośrodka w Ann Arbor, a następnie centrum w Mills College – Robert Ashley – okazał się twórcą nieustannie poszukującym nowych środków dla urzeczywistnienia swej koncepcji multimedialnej. Wskazuje na to

<sup>70</sup> Kompozytor przewiduje 11 typów takich zachowań: 1) opuszczenie sali; 2) chodzenie wokół sali; 3) głośne rozmowy lub śmiechy; 4) szepty; 5) wszelkie demonstracyjne gesty; 6) wszelkie sekretne gesty; 7) znaczące spojrzenia na innych słuchaczy; 8) spoglądanie w dal (przez okna, w stronę sufitu etc.); 9) spoglądanie w kierunku głośnika; 10) czynności odruchowe (ziewanie, drapanie się, poprawianie ubrania); 11) oznaki nieustępliwości (wyczekiwanie). Przyn. za H. W. Hitchcock: op. cit., s. 272.

<sup>71</sup> Por. H. W. Hitchcock: ibid.

jego opera *Perfect Lives (Private Parts)* z roku 1981. Utwór ten można uznać za syntezę wcześniejszych poszukiwań Ashleya, które przywiodły go ku obszarom jazzu i rocka. Muzyka *Perfect Lives* wykazuje z jednej strony konsekwencje z minimalistycznym rockiem (przejawia się to m.in. w kolorystyce brzmień zespołu złożonego z elektroakustycznych instrumentów klawiszowych, gitar, saksofonów i perkusji), z drugiej zaś – z *minimal* i *repetitive music* (poprzez powtarzalność figur rytmicznych i prostych zwrotów melodyczno-harmonicznych).

W przyjętej przez Amerykanów koncepcji muzyki grupowej decydującą rolę odgrywała improwizacja. Ten aspekt został wyeksponowany w akcjach grupy „Musica Electronica Viva” (MEV), która działała w Rzymie w okresie 1966–1971. Do jej stałych uczestników należeli: Allan Bryan, Alvin Curran i Richard Teitelbaum, jednakże najsilniej zaznaczył w niej swą obecność Frederic Rzewski (ur. 1938), będący jedną z czołowych postaci awangardy amerykańskiej lat sześćdziesiątych.

Po ukończeniu studiów w dwóch uniwersytetach: Harvard (1954–1958) i Princeton (1958–1960) rozwinął Rzewski różnorodną aktywność w centrach awangardy europejskiej. Oprócz działalności pianistycznej (m.in. prawykonanie *Klavierstück X* Stockhausena w 1962), zajmował się on grupowymi działaniami typu *performance*. W związku z tym założył wspomnianą grupę MEV i związał się z nią w podwójnej roli – kompozytora i wykonawcy. Był on zarazem twórcą jej estetycznego programu, który po raz kolejny w dziejach awangardy ukazał w nowym świetle elementy sytuacji estetycznej: proces kreacji, dzieło oraz jego odbiór. Innowacje Rzewskiego zmierzały ku temu, aby połączyć akt twórczy ze spontaniczną, zbiorową improwizacją. Postawa taka wynikała z typowej dla awangardy opozycji wobec racjonalnych pierwiastków procesu twórczego, wyrażających się w nieustannym podejmowaniu kreatywnych wyborów z myślą o wyobrażonym celu – opus. Rzewski zamierzał również przesunąć akcent z indywidualnego opisu na poszukiwanie jakości dźwiękowych. Innymi słowy, wirtuozeria – nieodłączny składnik konkretyzacji utworu muzycznego a zarazem jeden z przejawów osobowości wykonawcy – ustąpiła w koncepcji Rzewskiego intuicyjnej, grupowej kreacji o znamionach eksperymentu<sup>72</sup>. Założenia te oddaje następująca wypowiedź kompozytora:

Wszyscy jesteśmy „muzykami”. Wszyscy jesteśmy „twórcami”. Muzyka stanowi kreacyjny proces, w którym wszyscy możemy uczestniczyć, a im ściślej zbliżamy się

<sup>72</sup> Tę istotną dla koncepcji Rzewskiego opozycję „indywidualności” i „zbiorowości” wykonania obrazują jego przeciwstawne pojęcia *occupied space* i *created space*. Pod pierwszym z nich rozumie Rzewski smak osobisty i przyswojone konwencje. Pojęcie drugie oznacza natomiast sferę kreacji zbiorowej, w której niwelują się niejako pojedyncze, indywidualne doświadczenia, stwarzając pole dla nowych jakości muzycznych.

wzajemnie w tym procesie, porzucając ezoteryczne kategorie i zawodowy elitaryzm, tym ściślej możemy się przybliżyć do antycznej idei muzyki jako języka uniwersalnego (...). Próbujemy katalizować i utrzymać proces muzyczny, zmierzając ku jedności, wspólnocie i bliskości wszystkich obecnych (...). Muzyk bierze na siebie nowe zadanie: nie jest już dłużej mityczną gwiazdą promieniującą złudną sławą i autorytetem, lecz raczej kimś niewidocznym, kto wykorzystuje swe umiejętności, aby pomóc innym, mniej przygotowanym, przeżyć coś przedziwnego i stać się artystą w ciągu paru minut. Jego rola [muzyka – Z. S.] polega na organizowaniu i przekazaniu energii: czerpie on z ukrytych źródeł ludzkich i przetwarza je, łącząc luźne, przypadkowe pasma dźwięku w silną całość, dostępną dla osoby niedoświadczonej (...)<sup>73</sup>.

Inną istotną cechą działalności grupy MEV była jednorazowość kreowanych przez nią akcji muzycznych. Polegało to na stwarzaniu niepowtarzalnej atmosfery „tu i teraz”, na odwołaniu się do spontanicznych reakcji wykonawców w danej sytuacji i danym czasie. Rzewski, rezygnując z zaplanowanego scenariusza, pragnął podkreślić quasi-rytualny charakter owych akcji, raczej ich działanie się aniżeli sam wytwór. W świetle tych założeń, działanie wykonawców było bardziej wynikiem koncentracji na dźwięku jako takim, stanowiło raczej rezultat wewnętrznych, irracjonalnych impulsów niż świadomej kreacji, zmierzającej ku pewnemu „obiektywi” muzycznemu. Nie tylko jednak status wykonawcy ulega istotnej zmianie w koncepcji Rzewskiego. Nowe role przypisuje on również słuchaczom, posuwając się w tym kierunku, który obrał wcześniej Cage. Role te polegają na wciągnięciu słuchaczy do muzycznej akcji: do gry na instrumentach wspólnie z członkami grupy MEV<sup>74</sup>. W geście tym wyraża się chęć przecięcia stereotypów tradycyjnego wykonania w sali koncertowej – podziału na aktywnych muzyków i biernych słuchaczy. Owa dysproporcja nie przystaje po prostu do zamierzeń Rzewskiego, do kreowanej przezeń sytuacji estetycznej, w której – na wzór rytuału – zostają zniesione granice pomiędzy tworzeniem muzyki a jej odbiorem. O tym, jak liczne i zróżnicowane były media wykonawcze MEV, świadczy jedna z zapowiedzi programowych tej grupy:

Taśmy, skomplikowana elektronika, syntezator Mooga, wzmacniacze fal mózgowych, miksery fotokomórkowe dla uzyskania ruchu dźwięku w przestrzeni są łączone z instrumentami tradycyjnymi, z przedmiotami z życia codziennego i środowiska, niekiedy wzmocnionymi przez mikrofony kontaktowe. Dźwięki mogą pochodzić zarówno z wewnętrznej, jak i zewnętrznej przestrzeni wykonawczo-audytoryjnej; mogą poruszać się swobodnie w niej i wokół niej. Jazz, rock, muzyka prymitywna i orientalna,

<sup>73</sup> M. Nyman: op. cit., s. 111.

<sup>74</sup> Czynny udział słuchaczy w wykonaniu założony jest np. w utworze *Free Soup* (1968), w którym poleca Rzewski wszystkim wykonawcom, aby „działali tak naturalnie i swobodnie, jak tylko możliwe, unikając obmierzłej, ceremonialnej atmosfery tradycyjnych koncertów”. Cyt. wg M. Nyman: ibid.

zachodnia tradycja klasyczna, dźwięk werbalny i organiczny, indywidualny i zbiorowy – wszystko to może się pojawić<sup>75</sup>.

Do najciekawszych osiągnięć artystycznych MEV trzeba zaliczyć kolektywną, improwizacyjną kompozycję *Spacecraft*, której liczne wykonania odbyły się w latach 1967–1968. Spełniała ona wszystkie postulaty estetyczne Rzewskiego; była intuicyjnym poszukiwaniem stanu zestrojenia grających i słuchaczy: „fundamentalnego rytmu”, w którym zawarłyby się indywidualne „głosy”. Z roku 1968 pochodzi również akcja muzyczna Rzewskiego pt. *Sound Pool* rozgrywana w ulicznej scenerii Rzymu i Wenecji. Jest ona przykładem kompozycji typu *environment* zakładającej wyjście poza konwencjonalną przestrzeń wykonawczą. Estetyka *Sound Pool* zasadza się na dążności do przewyciężenia akustycznej dysharmonii w środowisku człowieka poprzez zbiorową kreację sieci łagodnych brzmień. W komentarzu do tej akcji pisał Rzewski:

W otaczającym środowisku, w którym ludzie wytwarzają uciążliwy szum, celem wykonania musi stać się rozciągnięcie w przestrzeni żywej, eufonicznej sieci, aby wyprowadzić ludzi od bolesnego łoskotu do doliny wytchnienia, w której wszyscy zdolni są słyszeć pozostałych i harmonia staje się możliwa<sup>76</sup>.

Omawiając światopogląd artystyczny Rzewskiego, a także jego działalność jako animatora grupy MEV, nie sposób nie zwrócić uwagi na dokonane przezeń przewartościowanie pojęcia „awangardy”. Rzewski, związany bezpośrednio z II awangardą europejską w latach sześćdziesiątych, stał się mimowolnym świadkiem jej estetycznego i warsztatowego impasu. Wtedy też uświadomił sobie, iż to, co wydarzyło się w kręgu darmsztadzkiemu, począwszy od totalnego serializmu, a skończywszy na pełnej indeterminacji, było kolejnym przejawem europocentrycznej perspektywy przemian w muzyce. Temu procesowi, który wyczerpywał się we własnym rozwoju, próbował Rzewski przeciwstawić własne, wielowymiarowe widzenie awangardy:

Każda kultura – twierdził – ma własną awangardę i własne, jednowymiarowe widzenie historii. Dzisiaj, jak można sądzić, wykształcił się bardziej syntetyczny pogląd na historię i postępowy obraz grupy zaangażowanej w łączenie tych różnych tradycji. Wyłania się też jaśniejsza idea celu, ku któremu ma to wszystko prowadzić: syntetycznego świata muzyki, świata języka muzycznego, który będzie się opierał równomiernie na wielu różnych tradycjach<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Ibid., s. 110.

<sup>76</sup> Ibid., s. 112.

<sup>77</sup> J. Goldberg: *The Art of Political Process: Frederic Rzewski*, s. 21.

Jednym z twórczych posunięć motywowanych przez powyższy pogląd było zaczepnięcie inspiracji z jazzu. Rzewskiego zafrapowała awangardowa orientacja określana jako *free jazz*. Jej główni przedstawiciele – John Coltrane i Ornett Coleman – utwierdzili go w przekonaniu o ekspresyjnej sile improwizacji. Ów impuls, wsparty dewizą Coltrane’a: „wszystkie środki służą ekspresji”, wpłynął na wykonawczą orientację grupy MEV, w której składzie znaleźli się profesjonalni jazzmeni: Anthony Braxton i Karl Hans Berger. W tej perspektywie zyskuje wyraźny sens akcentowane przez Rzewskiego przeciwstawienie aleatoryzmu i muzyki improwizowanej. O ile ten pierwszy zakłada uwolnienie dźwięków od wyrazowych intencji, improwizacja podkreśla właśnie ekspresję osobowości. Elitaryzm muzyki poddanej prawom przypadku znajduje tym samym przeciwstawienie w egalitaryzmie zbiorowej, spontanicznej improwizacji.

Jakkolwiek Rzewski przeczuwał i zapowiadał nową syntezę jakości i wartości estetycznych, nie zdołał jednak urzeczywistnić jej w tej mierze, w jakiej uczynili to adepci *minimal music* oraz przedstawiciele tzw. „trzeciego nurtu” (*third stream*), by wspomnieć Gunthera Schullera (ur. 1925) – twórcę szeregu kompozycji z pogranicza nowej muzyki i jazzu. Rzewski próbował natomiast zawrzeć w swych utworach z lat siedemdziesiątych wątki lewicujące i anarchistyczne. Fakt ten był echem rozgrywających się wokół wydarzeń: społecznych ruchów wyzwolonych w Europie w roku 1968, fali sprzeciwu wobec wojny w Wietnamie, wreszcie – sytuacji w Chile.

„Sądzę – stwierdzał Rzewski – iż jest dziś nadzwyczaj konieczne, aby zacząć myśleć o muzyce nie jako o formie sztuki dla sztuki, lecz jako o formie duchowej ekspresji, która jest w stanie wywrzeć wpływ na ludzkie masy”<sup>78</sup>. Z tego przekonania wyrosło kilka jego kompozycji: m.in. *Coming Together* i *Attica* na głos recytujący i zespół instrumentalny (obydwie z 1972 roku), wariacje na temat *No Place to Go but Around* na fortepian (1974), *The People United will never be Defeated* na fortepian (1974), *No Progress without Struggle* (1974) – pieśni na głos i orkiestrę kameralną, *Pablo Neruda in Exile* na głos i fortepian (1983).

W grupie tej wyróżniają się wariacje na temat *No Place to Go but Around* powstałe jako muzyka do inscenizacji *The Tower of Money* przygotowanej przez Julian Beck i Judith Malina dla Living Theatre – „wielkiej – zdaniem Rzewskiego – teatralnej prezentacji anarchistycznego obrazu społeczeństwa i jego przekształceń za pomocą spontanicznych i pokojowych środków”<sup>79</sup>. Największy rozgłos zyskał jednak cykl 36 wariacji *The People United will*

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid., s. 20.

*never be Defeated* osnuty na chilijskiej pieśni masowej *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*. Cykl ten powstał na zamówienie Washington Performing Arts Society w związku z obchodami 200-lecia Stanów Zjednoczonych (jego prawykonanie miało przypaść w udziale wybitnej młodej pianistce Ursuli Oppens).

Styl wariacji *The People United will never be Defeated* wynika z podwójnego założenia. Sprowadza się do muzycznej metafory, która – z jednej strony – ma oddać ideę chilijskiego ruchu „Pueblo Unido”: „(...) Próbowałem – wyjaśnia kompozytor – odzwierciedlić szeroki charakter tego demokratycznego ruchu poprzez włączenie pewnej liczby odmian stylowych, które sięgają od tradycyjnych stylów klasycznych do stylów awangardy, muzyki ludowej i jazzu, aby pojawił się duży zakres rozmaitych elementów wtopionych w pojęcie «ludowej jedności»”<sup>80</sup>.

Z drugiej strony – owa wielość idiomów stylistycznych wynika z lokalnego, amerykańskiego kontekstu, z zamiaru kreowania muzyki na wzór Ivesowskiej idei „jedności w wielości”; muzyki, która ma stać się czytelna dla szerokiego spektrum odbiorców. Fakt, iż wariacje Rzewskiego spotkały się z przychylnym przyjęciem krytyki (rozszyfrowano przy tym dokładnie aluzje stylistyczne do Bacha, Beethovena, Liszta, Brahmsa, Skriabina, Rachmaninowa i... Bouleza) skłania do wniosku, iż jednoznaczna programowość, by nie rzec – ilustracyjność – utworu nie obniżyła jego wartości estetycznej. Zwrot Rzewskiego – twórcy o bogatych doświadczeniach awangardowych – ku stylom z przeszłości był wielce symptomatyczny dla dalszych losów awangardy. Oznaczał przejście od bezkompromisowej fazy eksperymentalnej ku postmodernistycznej grze z tradycją.

## 5. Conlon Nancarrow

W nakreślonej wyżej panoramie zjawisk awangardowych przedstawiliśmy projekty i dokonania tych twórców, którzy zajęli – niemal od początków swej działalności – trwałe miejsce w amerykańskim życiu muzycznym. Obraz ten uzupełnia Conlon Nancarrow (ur. 1912) – kompozytor działający wszelako poza Stanami Zjednoczonymi, w izolacji przerwanej dopiero w latach osiemdziesiątych<sup>81</sup>. Początki drogi twórczej Nancarrowa nie zapowiadały jego

<sup>80</sup> Ibid., s. 21.

<sup>81</sup> Swoiste odkrycie twórczości Nancarrowa i włączenie jej do światowego „obiegu” muzyki współczesnej datuje się od roku 1981. Odwiedził on wówczas Stany Zjednoczone po trzydziestoletniej nieobecności i zaprezentował swe utwory na festiwalu „New Music America” w San Francisco. Od roku 1987 pianolowe kompozycje Nancarrowa wykonywane są w Europie za pośrednictwem fortepianu z pneumatycznym systemem Ampico. Ich pierwsza prezentacja w Polsce odbyła się podczas XXXII „Warszawskiej Jesieni” w roku 1989.

widoczne jeszcze w utworach Nancarrowa z lat 1935–1943. Seria *Studies No. 13–19*, określana jako *Seven Canonic Studies*, koncentruje się na pracy kontrapunktycznej. Warto również odnotować *Study No. 30*, będące sporadyczną próbą preparacji pianoli.

Począwszy od *Study No. 13* krytalizuje się dojrzały styl Nancarrowa. Jego cechą dominującą jest eksponowanie zależności metrycznych i relacji czasowych<sup>84</sup>. Nie chodzi tu tylko o wielość czy różnorodność miar, lecz również – co trzeba podkreślić – o ich płynną projekcję, w której całkowicie zacierają się moment przejścia od jednej do drugiej postaci dźwiękowej. Podobny problem zaprzętał uwagę Elliotta Cartera, o czym świadczy jego pomysł modulacji metrycznej (por. rozdział III). Wydaje się, iż dopiero Nancarrow zrealizował w pełni tę koncepcję, jako że pianola pozwoliła przewyciężyć nieuniknione przecież ograniczenia i niedoskonałości właściwe tradycyjnemu wykonaniu.

Nieustannej zmienności metrów i temp przebiegu dźwiękowego, zarówno w ujęciu sukcesywnym, jak i symultanicznym, towarzyszy w utworach Nancarrowa troska o spójność dzieła na wyższym poziomie strukturalnym. Przejawia się to w stosowaniu technik kontrapunktycznych, takich jak kanon czy ostinato, które stają się punktem oparcia dla zmiennego toku dźwiękowego. W odróżnieniu od relacji czasowych, melodyka odgrywa w utworach Nancarrowa mniejszą rolę, natomiast sam materiał wysokościowy służy do budowy dwojakich agregatów: horyzontalnych i wertykalnych. Wśród tych pierwszych przeważają takie efekty, jak arpeggia, tryle (tremola) i glissanda; drugi typ agregatów obejmuje niezwykle szeroki zakres współbrzmień na progranicy akordów i klastrów. Dominującą funkcją obydwu typów agregatów, wydaje się przeto funkcja sonorystyczna. Służy jej także specjalne przygotowanie młotków pianoli poprzez, przymocowanie do nich metalowych taśm, w wyniku czego powstaje ostra barwa dźwięku zbliżona do brzmienia klawesynu.

Pianola stała się dla Nancarrowa tym samym, czym były dla innych awangardzistów media elektroakustyczne, tj. środkiem pozwalającym urzeczywistnić wizje dźwiękowe będące poza zasięgiem nie tylko tradycyjnych instrumentów, ale też – wykonawców. Perfekcja techniczna emanująca z pianolowych kompozycji Nancarrowa miała jednak swą cenę: była nią utrata spontaniczności wykonania, jego swoista „sterylność”, jednobarwność brzmienia, wreszcie – brak dynamicznej głębi. Utwory te przyniosły wprawdzie dźwiękowe rozwiązania wykraczające poza krańce ludzkich sprawności, jednakże ta sama technologia, która wyzwoliła twórczą wyobraźnię, okazała się dla niej ograniczeniem pod względem jakości estetycznych.

<sup>84</sup> Relacje te mają charakter matematyczny: są osnute na liczbach naturalnych (w tym – na liczbie  $\pi$ ), a także na proporcjach zawartych w szeregu harmonicznym.

## 6. Muzyka elektroakustyczna – centra i twórcy

Wizja przestrzeni muzycznej, jaką stworzył Cage, wiodła nie tylko ku jakościom brzmieniowym obecnym w otaczającej rzeczywistości, lecz również ku sztucznym źródłom dźwięku. Choć idea ta wyłoniła się najwcześniej w projektach Varèse'a, praktyczne rozwiązania Cage'a poprzedzające twórczość elektroakustyczną sensu stricto skłaniają, aby jemu właśnie przyznać palme pierwszeństwa w tej dziedzinie.

Kompozytorzy amerykańscy prowadzili próby w zakresie techniki studyjnej podobne do tych, które podjęli Europejczycy, aczkolwiek – przynajmniej początkowo – bez wzajemnej wymiany doświadczeń. I jedni, i drudzy pokonywali te same etapy elektronicznej syntezy dźwięku, przy czym w Stanach Zjednoczonych nie czyniono tak znamiennego dla Europy rozróżnienia na muzykę konkretną i elektroniczną<sup>85</sup>. Warto w związku z tym wspomnieć, iż Amerykanie posługiwali się własną terminologią dla oznaczenia omawianych tu zjawisk. W odróżnieniu od obydwu wymienionych określeń wprowadzili oni ogólniejszy termin – „muzyka na taśmie” (tape-music), którego znaczenie odsyłało zarówno do materii „naturalnej” (konkretnej), jak i syntetycznej. Trzeba ponadto przyznać, iż Europejczycy zaproponowali bardziej przekonujące i racjonalne metody notacji muzyki elektronicznej; wzorem takim stała się – jak wiadomo – partytura *Studie II* (1954) Karlheinz Stockhausena.

Powstanie i początki amerykańskiej *tape-music* można prześledzić na przykładach wybranych kompozycji Cage'a. Kolejne etapy tej drogi wiodły od najprostszycch technik rejestracji dźwięku, poprzez wykorzystanie brzmień konkretnych (dźwięków tradycyjnych instrumentów oraz odgłosów otaczającej rzeczywistości) i ich przekształceń, do zastosowania syntetycznej materii dźwiękowej.

Utwór Cage'a *Imaginary Landscape No. 1* (1939) był prekursorską próbą w dziedzinie, którą określono później mianem *live electronic*. Polegała ona na kreowaniu niekonwencjonalnych jakości dźwiękowych niejako in statu nascendi – w momencie wykonania, bez uprzednich przygotowań studyjnych. W celu wytworzenia tych jakości Cage wykorzystał w *Imaginary Landscape No. 1* dwa mikrofony. Pierwszy z nich służył wzmocnieniu dźwięków perkusyjnych, drugi zaś „zbierał” dźwięki generatora testowego odtwarzane z płyty (była to jedyna, dostępna wówczas technika studyjna). Jeszcze szerszy zakres efektów

<sup>85</sup> Oprócz swego podstawowego znaczenia, tj. odniesień do typu materii dźwiękowej, obydwie nazwy mają sens historyczno-geograficzny. Pierwsza z nich łączy się z eksperymentami Pierre'a Henry i Pierre'a Schaeffera w ramach Groupe de Recherches de Musique Concrète Francuskiego Radia i Telewizji (ORTF) w Paryżu, druga zaś – z działalnością studia elektronicznego rozgłośni radiowej w Kolonii (NWDR), z którym byli związani m.in. Herbert Eimert i Karlheinz Stockhausen.



jedyna, dostępna wówczas technika studyjna). Jeszcze szerszy zakres efektów akustycznych, uzyskanych w wyniku amplifikacji instrumentów oraz ze źródeł syntetycznych, zawiera kompozycja *Imaginary Landscape No. 2* (1940). Obydwa utwory Cage'a reprezentują wstępne stadium doświadczeń na nowym polu twórczości, ściśle uzależnione od dostępnej wówczas technologii. Jest to stadium, w którym efekty konkretne krzyżują się z elektronicznymi raczej na zasadzie prostego sumowania aniżeli wyszukanego montażu. Ten stan się możliwy dopiero z chwilą wprowadzenia rejestracji dźwięków na taśmie magnetycznej.

Pierwszą kompozycją Cage'a utrwaloną na taśmie był *Imaginary Landscape No. 5* (1952). Tuż po niej powstał utwór *Williams Mix* (1952) świadczący już o wirtuozerii w operowaniu środkami studyjnymi. Widoczne w nim podejście do źródeł materii muzycznej, stopień jej przekształceń, wreszcie sam zamiar stworzenia uniwersum „przedmiotów dźwiękowych” – wszystko to zaciera granicę między dwiema integralnymi sferami: muzyką konkretną i elektroniczną. Pod względem struktury *Williams Mix* odzwierciedla absorbującą wówczas Cage'a kwestię indeterminacji przebiegu dźwiękowego. Operacje losowe wykorzystane są w tym utworze jako punkt wyjścia do montażu poszczególnych odcinków taśmy, na wzór techniki collage'u.

Swe wczesne kompozycje elektroniczne realizował Cage w Nowym Jorku – w prywatnym studiu, którego założycielami byli Louis i Bebe Baron. Przyszłość amerykańskiej *tape music* należała jednak do profesjonalnych ośrodków związanych z wybitnymi uczelniami. Pierwsze, by tak rzec, „akademickie” studio muzyki elektronicznej powstało w nowojorskim Uniwersytecie Columbia w roku 1951. Inicjatorami tego studia, które nawiązało później współpracę z Uniwersytetem Princeton, byli dwaj kompozytorzy: Otto Luening (ur. 1900) i Vladimir Ussachevsky (1911–1990); pod koniec lat pięćdziesiątych dołączył do nich Milton Babbitt (ur. 1916). Wkrótce wyłoniły się trzy kolejne ośrodki: studio w Uniwersytecie Illinois (1958), wspomniane już Cooperative Studio for Electronic Music w Ann Arbor w stanie Michigan (założyli je w roku 1958 Gordon Mumma i Robert Ashley) oraz San Francisco Tape Music Center (1959), gdzie działał Morton Subotnick.

Columbia–Princeton Electronic Music Center było wyposażone w aparaturę wysokiej klasy odpowiadającą ówczesnemu poziomowi technologii elektroakustycznej. Na podstawowy sprzęt składały się tam magnetofony taśmowe, generatory tonów sinusowych, sygnałów prostokątnych i piłokształtnych, generatory szumów o różnej szerokości pasma, filtry i komory pogłosowe. O takiej aparaturze mógł marzyć Edgar Varèse, kiedy w roku 1933 przedstawiał Fundacji Guggenheima swój projekt twórczości elektronicznej. Sprzęt, który wydawał się wówczas czymś nieosiągalnym, zawdzięczał de facto swe powstanie skokowi technologicznemu w latach II wojny światowej. Od tamtej pory, twórcze możliwości muzyki elektronicznej połączyła ścisła zależność od technicznych

parametrów aparatury studyjnej. Jej nieustanny, wręcz żywiołowy rozwój oznaczał za każdym razem jakościową zmianę procesu kompozycji, jak też pola brzmieniowego utworów.

Otto Luening i Vladimir Ussachevsky, podobnie jak dwaj francuscy kompozytorzy: Pierre Schaeffer i Pierre Henry, rozpoczęli swe próby od wspólnie zrealizowanych utworów. Ich *Transposition* i *Reverberation* z 1952 roku były osnute na dźwiękach fortepianu. Samodzielne utwory Lueninga: *Fantasy in Space*, *Low Speed*, *Invention* (wszystkie z 1952 roku) odpowiadały również kategoriom muzyki konkretnej, jako że materiał tych kompozycji powstał w wyniku elektronicznego przetworzenia dźwięków fletu. Z kolei Ussachevsky komponował utwory konkretne, wykorzystując efekty zgromadzone w archiwum dźwiękowym Uniwersytetu Columbia. W ten sposób powstały jego *Sonic Contours* i *Underwater Waltz* (obydwa z 1952 roku), a później *A Piece for Tape Recorder* (1956).

Już na początku lat pięćdziesiątych dorobek Lueninga i Ussachevsky'ego był na tyle liczny i zróżnicowany, iż mogli oni przedstawić swe utwory konkretne i elektroniczne przed szerszym audytorium. Koncert, jaki zorganizowali jesienią 1952 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, był pierwszą publiczną prezentacją amerykańskiej muzyki na taśmie. Wydarzenie to można uznać za początek drogi, jaką media elektroakustyczne zaczęły torować sobie w różnych obszarach życia muzycznego w Stanach Zjednoczonych, począwszy od jego stref „wysokich”, tj. od akademickich katedr kompozycji, skończywszy zaś na jazzie i muzyce rockowej. Warunki nadzwyczaj sprzyjające rozpowszechnieniu się muzyki elektronicznej stworzyły nowe domeny twórczości: film, radio i telewizja. O ile bowiem – ze względu na swą specyficzną naturę – muzyka ta w tradycyjnych warunkach sali koncertowej jawiła się jedynie jako fenomen akustyczny, we wspomnianych mediach zyskiwała znacznie większe możliwości estetycznego oddziaływania.

Rosnące zainteresowanie muzyką elektroniczną szło w parze z coraz doskonalszymi rozwiązaniami w sferze technologii. Już w roku 1955 w Sarnoff Research Center RCA (Radio Corporation of America) skonstruowano pierwszy syntezator dźwięków. Urządzenie to – nazwane „Mark II” – znalazło się w Columbia–Princeton Electronic Music Center w roku 1959. Ogromna zaleta tego syntezatora polegała na tym, iż skupiał on w sobie możliwości poszczególnych aparatów studyjnych i – dzięki klawiaturze – umożliwiał szybką realizację dźwiękową danego pomysłu. Żmudne operacje kreowania wielotonów i ręcznego montażu taśmy, pochłaniające czas niewspółmierny do rzeczywistego trwania utworu, odeszły tym samym bezpowrotnie do przeszłości.

Oprócz szerokiego spektrum brzmień, „Mark II” pozwalał uzyskać skomplikowane przebiegi metryczne, będące praktycznie poza zasięgiem tradycyjnych wykonawców. Nic więc dziwnego, iż w ówczesnej fazie działalności



w podejściu do nowego medium pozostał wierny swej koncepcji serialnej. Podobnie jak europejscy postwebemiści na czele ze Stockhausenem, Babbitt widział w technice studyjnej środka do urzeczywistnienia totalnego porządku w zakresie wszystkich parametrów, począwszy od organizacji trwał. Wspominając swe pierwsze doświadczenia i oczekiwania, jakie łączył z muzyką elektroniczną, stwierdzał on w roku 1975:

Ci kompozytorzy, którzy jako pierwsi ulegli temu medium, uczynili to z głęboko zakorzenionych potrzeb muzycznych. Mieli je zwykle twórcy „serialni” (...). Stanęliśmy nagle w obliczu tajemnic wymiaru czasowego i spostrzegliśmy, że był on – obok wysokości – najbardziej podatny na muzyczne strukturywanie<sup>86</sup>.

Dzięki wszechstronnym możliwościom syntezatora „Mark II” strukturalny projekt Babbitta zyskał pełny kształt dźwiękowy w *Composition for Synthesiser* (1961) oraz w *Ensembles for Synthesiser* (1964). W latach sześćdziesiątych, muzyka elektroniczna tego kompozytora stała się integralnym nurtem jego twórczości. Do najważniejszych osiągnięć Babbitta należą: *Vision and Prayer* wg Dylana Thomasa (1961) i *Philomel* wg Johna Hollandera (1964). Utwory te reprezentują typową dla ówczesnego okresu dążność do syntezy dźwięków syntetycznych i naturalnych; te ostatnie odpowiadają u Babbitta szerokiej skali brzmień ludzkiego głosu. Obejmuje ona czystą wokalizę, jak też – w partiach związanych z tekstem – szerokie spektrum dźwięków mowy: abstrakcyjne fonemy, tekst wykonywany w konwencji *Sprechstimme* i śpiewany tradycyjnie. Wszystkie te jakości występują, by tak rzec, w potrójnym wymiarze: naturalnym, studyjnym (efekty uprzednio nagrane) i kreowanym na żywo (technika *live electronic*). W niektórych z tych utworów, np. w *Philomel*, kontynuował Babbitt swe eksperymenty strukturalne, poddając wspomniane jakości idei ścisłego, serialnego porządku.

Columbia-Princeton Center zapisało się w historii amerykańskiej muzyki elektroakustycznej jako najbardziej aktywny ośrodek tej twórczości w latach sześćdziesiątych. Obok wielu kompozytorów spoza Stanów Zjednoczonych<sup>87</sup> współpracowali z nim wówczas przedstawiciele najmłodszej rodzimej generacji: Jacob Druckman (ur. 1928) – twórca cyklu utworów o wspólnej nazwie *Animus* (*I* – na puzon i taśmę – 1966; *II* – na głos żeński, perkusję i taśmę – 1968; *III* – na klarnet i taśmę – 1969); Mario Davidovsky (ur. 1934) – autor ośmiu

<sup>86</sup> C. Gagne, T. Caras: op. cit., s. 42–43.

<sup>87</sup> Lista kompozycji zrealizowanych w tym studiu dołączona jest do albumu *Columbia-Princeton Electronic Music Center Tenth Anniversary Celebration* (CRI-268) wydany w roku 1972. Przyt. za H. W. Hitchcock: op. cit., s. 262.

utworów zatytułowanych *Synchronisms* (1962–1974) oraz Charles Wuorinen (ur. 1938).

Na równi z *Vision and Prayer* i *Philomel* Babbitta, kompozycje Druckmana i Davidovsky'ego świadczą o istotnej przemianie estetyki twórczości elektronicznej. Po pierwszych fascynacjach światem syntetycznych brzmień twórcy ci – podobnie jak Europejczycy – zaczynają sobie uświadamiać jego negatywne aspekty: utrwalenie „raz na zawsze” na taśmie tożsame z wykluczeniem możliwości interpretacji, a także swoistą samotność utworów elektronicznych w wyniku zerwania kontaktu z żywym wykonawcą. Ich reakcją na ten stan rzeczy jest łączenie warstwy elektronicznej z tradycyjnymi instrumentami i głosem. Tendencja ta datuje się od roku 1954, kiedy to Luening i Ussachevsky zrealizowali dwa utwory na taśmę i orkiestrę: *Rhapsodic Variations* i *Poem in Cycles and Bells*, jednakże najciekawsze rezultaty osiągnął na tym polu Davidovsky we wspomnianych kompozycjach *Synchronisms*. W utworach tego cyklu warstwa elektroniczna została skojarzona z różnymi typami obsady: od ujęć kameralnych do udziału orkiestry z chórem. Zamierzeniem (w pełni zresztą udanym) owej syntezy było osiągnięcie continuum barw tradycyjnych instrumentów oraz brzmień uzyskanych na syntezatorze.

Także Wuorinen kojarzył w swej twórczości elektronicznej media tradycyjne z materiałem syntetycznym. Początkowo jego kompozycje były osnute na założeniach serialnych (*Orchestral and Electronic Exchanges* – 1965). Później jednak rozluźnił on ściśle rygor, eksponując bogatą paletę jakości brzmieniowych w *Time's Encomium* (1968–1969)<sup>88</sup>.

„Inny krok w kierunku przewyciężenia „samotności” muzyki elektronicznej polegał nie tyle na łączeniu materiału syntetycznego z „żywym” wykonaniem, ile na transformacji brzmień instrumentów lub głosu w realnym czasie koncertu – za pomocą aparatury studyjnej. Również na tym gruncie na czoło prekursorskich rozwiązań wysunęły się kompozycje Cage'a. Jedną z wersji jego *Carriage Music* (1960), będącej klasycznym przykładem *live electronic*, polega na wykorzystaniu odgłosów przedmiotów codziennego użytku (m.in. stołów i krzesel), wzmocnionych za pośrednictwem mikrofonów kontaktowych. Nurt *live electronic* przyniósł wielką liczbę indywidualnych rozwiązań. Obok powszechnie stosowanej transformacji dźwięków instrumentalnych i wokalnych wprowadzono wówczas efekt sukcesywnego nagrywania i odtwarzania kolejnych sekwencji utworu; takie sprzężenie zwrotne umożliwiała zamknięta pętla taśmy

<sup>88</sup> *Time's Encomium* – powstałe na zamówienie firmy Nonesuch Records – należy do najbardziej znanych i uznanych utworów Wuorinena, o czym świadczy Nagroda Pulitzera przyznana mu za tę kompozycję w roku 1970. Warto wspomnieć, iż był to pierwszy utwór elektroniczny uhonorowany tą nagrodą.

przesuwającej się przez urządzenia rejestrujące i odtwarzające. Ten typ techniki ewoluował od rozwiązań widocznych w *Rozart Mix* (1965) Cage'a do ujęć w kompozycji Alvina Luciera pt. *I Am Sitting in a Room* na głos recytujący (1970).

W połowie lat sześćdziesiątych nastąpiła kolejna, jakościowa przemiana aparatury studyjnej. Polegała ona na wprowadzeniu nowej generacji syntezatorów zwanych modułowymi. Wynaleźli je niemal równocześnie dwaj konstruktorzy działający na przeciwległych krańcach Stanów Zjednoczonych: Robert Moog ze stanu Nowy Jork oraz Donald Buchla z Kalifornii. Uproszczona konstrukcja tych syntezatorów, ich niewielkie wymiary i możliwość seryjnej produkcji – wszystko to sprawiło, iż w latach siedemdziesiątych zaczęły szybko powstawać kolejne studia muzyki elektronicznej. Do najważniejszych z nich – ze względu na obecność uznanych kompozytorów – trzeba zaliczyć San Francisco Tape Music Center oraz studia w uniwersytetach San Diego, Yale i Illinois. W pierwszym z wymienionych centrów działał Morton Subotnick (ur. 1933), którego utwory zrealizowane na syntezatorze Buchli: *Silver Apples of the Moon* (1966), *The Wild Bull* (1967), *Touch* (1969) i *Sidewinder* (1970) zyskały niebywałe uznanie wśród słuchaczy. Stało się tak dzięki pewnym kompromisom, jakie poczynił Subotnick na rzecz tradycyjnych sposobów kształtowania toku muzycznego: zasady „zamkniętych” całości, powtórzeń i kontrastów. Owe sprawdzone wzorce składni skojarzył on z eufonicznym modelem brzmienia. Inaczej niż u Babbitta, model ten nie wynikał z przyjętej z góry koncepcji strukturalnej, lecz był celem samym dla siebie, z wyraźną przewagą pierwiastków impresyjnych i efektów kolorystycznych.

Prawdziwym kamieniem milowym na drodze rozwoju muzyki elektroakustycznej w Stanach Zjednoczonych stały się eksperymenty z zastosowaniem komputerów. Ten kolejny skok technologiczny otworzył nowe możliwości twórcze, które można – w pewnym przybliżeniu – sprowadzić do trzech zakresów: 1) syntezy i transformacji dźwięku, 2) programowania elementów muzycznej składni oraz 3) imitowania określonych stylów. Zastosowanie komputerów w procesie kompozycji postępowało dwutorowo. Z jednej strony polegało ono na sprzężeniu komputera z aparaturą studyjną, przez co rosła możliwość precyzyjnej kontroli przebiegów dźwiękowych; z drugiej – łączyło się z ich programowaniem wedle ustalonych kryteriów akustycznych i składowych, a także na wzór stylów z przeszłości. Pojawienie się komputerów rozbudziło – siłą rzeczy – nadzieje na jeszcze doskonalsze niż w muzyce elektronicznej sposoby modelowania materii dźwiękowej. Entuzjazm dla nowego wynalazku wynikający przede wszystkim z wiary w to, iż wyręczy on niejako kompozytorów w ich kreacyjnym wysiłku, nie potwierdził się jednak w konfrontacji z rzeczywistością. Okazało się bowiem, iż komputer może być wprowadzić znakomitą pomocą w sprawdzeniu wielu wariantów danego projektu,

słowem – doskonałym środkiem warsztatu, ale w żaden sposób nie zastąpi kompozytora w kreowaniu dzieła muzycznego i przynależnych doń wartości artystycznych.

Pionierskie zasługi w twórczości z zastosowaniem komputerów mieli Lejaren A. Hiller (ur. 1924) i Leonard Isaacson (ur. 1925), obydwaj związani z University of Illinois, gdzie w latach 1955–1956 podjęli próby komponowania z udziałem komputera o nazwie „Illiac”. Wynikiem tych prób była *Illiac Suite* (1956) na kwartet smyczkowy. Każda z czterech części tego utworu wynikała z odrębnego programu imitującego indywidualne style – od Bacha do Bartóka. Ten cykliczny utwór przypomina swym brzmieniem początki muzyki konkretnej i elektronicznej. Kwestie technologiczne, nasuwające się w jeszcze większym stopniu, najwyraźniej dominują w nim nad jakościami artystycznymi i czynią z *Illiac Suite* raczej nowe doświadczenie warsztatowe aniżeli samodzielną kreację.

Niemal równoległe próby z muzyką komputerową prowadził inżynier Max Mathews w laboratoriach Bell Telephone Company w stanie New Jersey. Wynaleziony przezeń w roku 1957 program umożliwiający syntezę dźwięków muzycznych wykorzystano kilka lat później w centrach komputerowych dwóch uniwersytetów: Stanford i Princeton. Z pierwszym z nich związał swą działalność John Chowning (ur. 1934), z drugim zaś – James K. Randall (ur. 1929) oraz Charles Dodge (ur. 1942). Rozwój ich twórczości odpowiadał etapom, przez które przeszła wcześniej muzyka elektroniczna. Najpierw więc posługiwali się oni komputerami w celu uzyskania dźwięków syntetycznych, później natomiast zaczęli przetwarzać efekty naturalne i konkretne, w tym – ludzki głos. Rezultaty tych skomplikowanych procesów okazały się jeszcze bardziej wyszukane i zaskakujące pod względem barwy aniżeli te, które osiągnięto w utworach elektronicznych. Umożliwił je niebywałe ścisły stopień kontroli i programowania wszystkich parametrów, pozwalający uzyskać szeroką skalę niuansów metrorytmicznych i kolorystycznych.

## 7. Od techniki 12-tonowej do totalnego serializmu

Istotne dopełnienie amerykańskiej twórczości eksperymentalnej stanowił powojenny nurt dodekafoniczny. Siegał on z jednej strony (tylż pod względem doktryny, jak i jej dźwiękowych realizacji) źródeł europejskich, z drugiej zaś – był wobec nich komplementarny. Warto przy tym zdać sobie sprawę ze specyficznego kontekstu, w jakim kształtowała się amerykańska dodekafonia na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Kontekst ten wyznaczyła twórczość przybyszów z Europy, by wspomnieć raz jeszcze Arnolda Schönberga i Ernsta Kreneka, a także Stefana Wolpego, wreszcie – Igora Strawińskiego, który zwrócił się ku technice serialnej po roku 1950 z pozycji outsidera,

Relacyjność czasowa postmodernizmu wobec modernizmu wyraża się wedle Danusera w tym, iż z jednej strony stwarza on pole dla recepcji awangardy jako „experimentelle, gegen das Kunstwerk und seine tradierten Institutionen gerichtete”, z drugiej zaś – muzyki nowoczesnej jako z kolei „werkorientierte, rational organisierte und latent traditionsgestützte”<sup>2</sup>.

Niezależnie od obydwu tych odniesień, z postmodernizmem kojarzony jest najczęściej trzeci obszar: twórczość nawiązująca do gatunków i stylów z przeszłości, oparta na negacji postawy eksperymentalnej i dzieła otwartego.

Oprócz powyższych cech akcentuje Danuser dynamiczny i otwarty charakter postmodernizmu. Twierdzi słusznie, iż błędem byłoby sprowadzanie go do pojęcia epokowego (*Epochenbegriff*) o stabilnym zakresie cech. Przeciwnie, dostrzega w postmodernizmie przede wszystkim jakości in statu nascendi, przybierające postacie zmienne w tym samym stopniu, co przejawy samego modernizmu<sup>3</sup>.

Stanowisko Danusera okazuje się niezmiernie przydatne w odniesieniu do twórczości amerykańskiej, jako że pomaga ono uporządkować trzy różne grupy zjawisk i postaw: po pierwsze – nurty zakorzenione w II awangardzie, po drugie – dążenia do ugruntowania nowoczesnego języka dźwiękowego i po trzecie – próby dialogu z szeroko pojętą tradycją. W takim właśnie układzie przedstawimy postmodernistyczne orientacje w muzyce amerykańskiej.

## 2. Minimal music

W latach sześćdziesiątych wyłonił się w Stanach Zjednoczonych nurt, który miał się okazać jednym z najbardziej oryginalnych zjawisk w muzyce drugiej połowy XX wieku. Nurt ten, określony mianem *minimal music*, wypływał po części ze szkoły Cage'a i ruchu „Fluxus”, jednakże zyskał własne oblicze, dystansując się od antyestetycznych programów II awangardy. Jego siła i atrakcyjność tkwiła nie tylko w nowości rozwiązań dźwiękowych, lecz

relacyjnc (*Relationsbegriff*) bądź negujące, które zależy od tego, co rozumie się przez sam modernizm”. Por. tegoż: *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*. W: W. Gruhn: *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, s. 71.

<sup>2</sup> W. Gruhn: *ibid.*, s. 70.

<sup>3</sup> Danuser próbuje w tym miejscu wskazać na historyczne antecedeny postmodernizmu jako postawy i twórczości komplementarnej (na zasadzie opozycji bądź negacji) wobec wcześniejszych faz modernizmu z przełomu XIX i XX wieku (późny Wagner i Debussy versus Brahms) i lat dwudziestych (dodekafonia szkoły wiedeńskiej versus Orff i późny Hindemith), jednakże wydaje się, iż postmodernizm wyłaniający się po II awangardzie wykazuje cechy odrębne, których nie można odnaleźć we wspomnianych przez Danusera fazach historii muzyki XX wieku. Należą do tych cech: swoiste poczucie zatrzymania rozwoju oraz wszechogarniająca gra konwencji.

również w ich wielowarstwowym kontekście, obejmującym – obok aspektów warsztatowych – przesłanki estetyczne, kulturowe i socjologiczne. Nurt *minimal music* stał się o tyle symptomatyczny dla sytuacji kulturowej postmodernizmu, iż przyniósł rozwiązania wynikłe z dialogu z szerokim kręgiem tradycji pozaeuropejskich: od Afryki aż po Daleki Wschód.

*Minimal music* jest interesującym przykładem związków, jakie zachodzą pomiędzy grupą cech wspólnych, zespołem powszechnie podzielanych założeń, a ujęciami indywidualnymi, które można określić jako idiomy kompozytorskie. Spróbujmy zatem uchwycić na wstępie owe wspólne przesłanki, aby w pełni dojrzeć później ich niuanse i warianty u poszczególnych przedstawicieli omawianego tu nurtu.

Wyjaśnienia wymaga najpierw jego nazwa. Obok terminu *minimal music* funkcjonuje – niemal na zasadzie automatycznej asocjacji – określenie *repetitive music*, a ponadto nazwy: *acoustical art*<sup>4</sup> i *meditative music*, które są stosowane jednak znacznie rzadziej. Para przymiotników: *minimal i repetitive* oddaje – w sposób komplementarny – najpełniej sens oznaczanego zjawiska. Polega ono w istocie na radykalnym ograniczeniu środków muzycznych oraz metod ich przetwarzania (np. budowy toku dźwiękowego). Podczas gdy materiałowy minimalizm dotyczy sfery wysokości, współbrzmień, barw, wreszcie, co bodaj najważniejsze – rytmu, redukcja metod polega na przyjęciu powtarzalności jako podstawowej zasady kształtowania przebiegu muzycznego. Tak pojęta repetycja zyskuje nieznaną przedtem w tradycji Zachodu sens strukturalny i estetyczny, stając się ponadto źródłem oryginalnych jakości percepcyjnych.

Autorzy prac na temat *minimal music* (Mertens 1983) wskazują na związki repetycji z europejską techniką kompozytorską baroku (*ostinato*), a nawet z twórczością tak odległych epok, jak ars nova włoska czy francuska. Są to jednak zbieżności czysto zewnętrzne, albowiem *repetitive music* sięga – po pierwsze – do pozaeuropejskich kultur i praktyk muzycznych (np. Afryki Zachodniej, Indii i wyspy Bali), po drugie zaś – przybiera odrębny kształt i wyraz we własnym, specyficznym kontekście tonalnym. Co więcej, repetycja, obejmująca wszystkie elementy utworu, staje się celem samym dla siebie. Inaczej niż w tradycji klasyczno-romantycznej, gdzie stanowiła ważny składnik procesu muzycznego, powtarzalność wyzwala się u minimalistów z więzów składni poddanej regułom tonalności funkcyjnej.

<sup>4</sup> Termin *acoustical art* (w skróconej wersji *ac'art*) stosował Hermann Sabbe – poprzez analogię do *op art*, dostrzegając w nazywanej tak muzyce zjawiska analogiczne do doznań wzrokowych wywołanych m.in. przez powtarzalność elementów w obrazach *op art*, np. w dziełach Barnetta Newmana czy Kennetha Noland. Por. W. Mertens: *American Minimal Music*, s. 15. Z kolei – zdaniem tegoż autora – termin *ac'art* znajduje zastosowanie wyłącznie do muzyki Terry'ego Riley'a.

Twórczość amerykańskich kompozytorów *repetitive music* – stwierdza W. Mertens – może być opisana jako nie-narracyjna i nie-teleologiczna. Ich muzyka odrzuca tradycyjne, harmoniczne schematy funkcyjne napięć i odprężeń, a także (...) pomija klasyczne schematy formalne i opartą na nich muzyczną narrację (...). W zamian pojawia się nieukierunkowany rozwój, w którym słuchacz zostaje niejako uwolniony od konieczności podążania za muzycznym następstwem<sup>5</sup>.

Jak już wspominaliśmy w poprzednim rozdziale, antecedensów *minimal music* można doszukiwać się w niektórych rozwiązaniach II awangardy – takich, jak np. radykalne ograniczenie wysokości dźwięków oraz uproszczenie rytmu w utworach fortepianowych i perkusyjnych Cage'a z lat 1938–1948. On sam zresztą próbował wspierać swe projekty odwołaniami do Erica Satie. „Jeśli – jak stwierdzał – mówimy o zasadzie prostoty rytmu oraz o jego powtarzalności u Satiego, sądzę, że skrajnym tego przejawem mogłyby być *Vexations* [utwór na fortepian, rękopis z lat 1892–1893 – Z. S.], w których pojawia się 13-taktowy cantus firmus, po czym zostaje powtórzony przez dwa wyższe głosy (...)”<sup>6</sup>.

Uwagi Cage'a o elementach *minimal music* u Satiego zapowiadają niejako efekty estetyczne uzyskiwane przez Steve'a Reicha i Philipa Glassa. Trzeba wszakże podkreślić, iż twórczość minimalistów, pomimo pewnych wątków dzielonych z II awangardą, jawi się jako odrębny fenomen estetyczny. Jest on projekcją tej spośród postmodernistycznych postaw, która rodzi się z akceptacji, ale też – z przewartościowania określonej „moderny”. Takim punktem odniesienia była dla minimalistów II awangarda; niektórzy wywodzili się z niej nawet bezpośrednio. Na czym polegała zatem ta relacja? Wydaje się, iż można mówić o pewnym konstruktywnym dystansie, jaki zajęli przedstawiciele *minimal music* w obliczu II awangardy. Krytyczna postawa wobec własnych, radykalnych doświadczeń z lat pięćdziesiątych była znamieną np. dla twórczości La Monte Younga. Zarówno u niego, jak też u tych kompozytorów, którzy – należąc do młodszej generacji – nie ulegli już impetowi awangardowej fali, widać pewną rezerwę wobec założeń i pól działania II awangardy. Ów wąpiący stosunek do otwartości na wszelkie doświadczenia muzyczne, do postulowanej nieogra-

<sup>5</sup> W. Mertens: *ibid.*, s. 17.

<sup>6</sup> R. Kostelanetz: *Conversing with Cage*, s. 47. Dalszy ciąg tej wypowiedzi wskazuje, iż Cage doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że rozwiązania, jakie wprowadzał Eric Satie, przynosiły oryginalne efekty w sferze odbioru: te same, które kreowali twórcy dojrzałej *minimal music*: Steve Reich i Philip Glass. Cage konkluduje: „Co jednak dzieje się, gdy coś (...) prostego powtarzane jest przez (...) dłuższy czas? Następuje wówczas subtelne odejście od normy, ciągła zmiana takich zjawisk, jak tempo i akcent, które możemy w istocie powiązać z rytmem. Wyłaniają się rzeczy subtelne, które nie byłyby widoczne w bardziej złożonej sytuacji rytmicznej”. *Ibid.* Por. także przyp. 14 w rozdz. IV.

niczoności materiału, składni i struktury przyniósł biegunowy zwrot ku minimalizmowi we wszystkich tych sferach. Jeśli więc uznalibyśmy aleatoryzm za jeden z pierwszych sygnałów zmiany orientacji II awangardy (rezultat wyczerpywania się możliwości totalnej serializacji), propozycje *minimal music* znałyby, jak się wydaje, schyłek aktywności poetyki i estetyki awangardowej. Konsekwencje tego zwrotu sięgają zresztą daleko poza obszar samej awangardy: inicjują one postmodernistyczny dialog z jakościami zaczerpniętymi z „tonalnej” przeszłości.

### 2.1. La Monte Young

O tym, iż nurt *minimal music* nie wyłonił się od razu jako samoistne, wyraźnie ukształtowane zjawisko, lecz miał swe korzenie na gruncie II awangardy, świadczą najlepiej kompozycje La Monte Younga. Już od roku 1962, po trzech latach intensywnej współpracy z ruchem „Fluxus”, zaznaczył się w postawie i twórczości Younga zwrot ku jakościom charakterystycznym dla *minimal music*<sup>7</sup>. Motywy, które przyświecały Youngowi w jego utworach typu *minimal* i *repetitive* były bliskie estetyce Cage'a: założeniu, iż dźwięk – jako fenomen samoistny – powinien być wolny nie tylko od funkcji ekspresyjnej, ale też od tradycyjnie pojętego kontekstu, tj. od więzi składniowych decydujących o określonym (zdeterminowanym) następstwie dźwięków.

Jeszcze w okresie silnych związków z ruchem „Fluxus” próbował Young komponować utwory złożone z długo wytrzymywanych dźwięków i pauz. Zbliżał się pod tym względem do rozwiązań Mortona Feldmana, co potwierdzałoby fakt, iż właśnie w nowojorskiej grupie skupionej wokół Cage'a „kiełkowała” koncepcja *minimal music*. Pierwsza repetytywna kompozycja Younga powstała już w roku 1960. Utwór ten, zatytułowany *Arabic Numeral (any integer) for Henry Flynt*, polegał na długotrwałym powtarzaniu pojedynczego dźwięku lub klasteru. Rok następny przyniósł serie utworów osnutych na modelu *Composition 1960 No. 10*, będącym konceptualną dyspozycją: „Draw a straight line and follow it” (por. przykład 64 w rozdz. IV). Wszystkie te próby tkwiły jeszcze w znamienym dla ruchu „Fluxus” kontekście estetycznym, przenikniętym duchem kontestacji i anarchizmu, niemniej pozwoliły one

<sup>7</sup> Nieco wcześniej, w latach 1956–1958 pisał Young kompozycje serialne, inspirowane techniką Antona Weberna. Wśród tych utworów wyróżniają się: *Octet for Brass* (1957) oraz *Trio for Strings* (1958). Oprócz serialnych aspektów owych kompozycji, zwracają uwagę obecne w nich, minimalistyczne interpolacje. Polegają one na „wcięciach” złożonych z warstw długich dźwięków przedzielonych pauzami. W *Trio for Strings* statyczne linie dźwiękowe i długie trwania idą w parze z asceetycznym brzmieniem instrumentów smyczkowych. Przyczynia się do tego wydatnie rezygnacja z wibrata oraz gra wolno przesuwającym smyczkiem. Melodyka ustępuje tu pola warstwowej harmonice, a głośność zawiera się jedynie w zakresie *p – ppp*.



Youngowi przygotować te elementy, które wykorzystał on później w twórczości repetytywnej sensu stricto: maksymalnie ograniczony materiał ujęty w postaci pojedynczych, długotrwałych zdarzeń dźwiękowych.

Jedną z kompozycji Younga osnutą na zredukowanej do minimum materii muzycznej jest utwór *Two Sounds*. Składa się on literalnie z dwóch dźwięków. Pierwszy powstaje poprzez pocieranie (w sposób kulisty) metalu o szkło, drugi – poprzez tarcie metalu o drewno. Innym przykładem kompozycji minimalistycznej – zredukowanej brzmieniowo, a zarazem otwartej w czasie – jest *Composition 1960 No. 7*. Stanowi ją czysta kwinta *h-fis*<sup>1</sup> i zwięzła dyspozycja, wedle której dwudźwięk ten ma być wytrzymany „przez długi czas”, przy czym kwestia doboru środków wykonawczych pozostaje otwarta.

W utworach powstałych po roku 1962 stosował Young charakterystyczne rozwiązanie, które polegało na zestawieniu tonu podstawowego (*drone*) oraz nadbudowanych nad nim alikwotów. Wypadkowa tych jakości miała tworzyć zjawisko eufoniczne – dzięki przyjętym z góry proporcjom częstotliwości składowych. Projekt ten, przedstawiony przez Younga w studium pt. *Vertical Hearing in the Present Tense*, zakładał wysunięcie na pierwszy plan zjawisk harmonicznnych w ich substancjalnej postaci, z jednoczesną redukcją pierwiastka melodycznego.

Melodia – stwierdzał Young – w ogóle nie istnieje (...) chyba że ktoś pragnie słyszeć jako melodię ruch grupy różnych, jednocześnie brzmiących częstotliwości, prowadzonych od jednego do drugiego szeregu alikwotów, wedle przyjętych wcześniej zasad. Zanim pierwsza istota ludzka przeszła od jednej do drugiej wysokości dźwięku (melodii), stosunek tej drugiej do pierwszej był uwarunkowany (harmonicznie) poprzez strukturę alikwotów pierwszego dźwięku<sup>8</sup>.

— W kompozycjach opartych na tej zasadzie pragnął Young skierować uwagę słuchacza niejako ku „wnętrzu” kreowanego spektrum; zamiast pojedynczych wysokości eksponował istniejące między nimi relacje. Zależności te zostały przezeń wykorzystane m.in. w utworze *The Well Tuned Piano*. Wybór materiału wysokościowego wynika tu z zasady spektralnej. Inaczej mówiąc, kompozytor wykorzystuje jedynie te wysokości, których relacje odpowiadają dokładnie stosunkom alikwotów w szeregu harmonicznym. Idea *minimal* obejmuje w tym przypadku elementarny poziom akustyczny, łączy się z odejściem od równomiernej temperaturacji ku strojowi naturalnemu, albowiem on właśnie pozwala uzyskać zamierzone, proste proporcje w układzie alikwotów – w odniesieniu do tonu podstawowego.

<sup>8</sup> Przyn. wg W. Mertens: op. cit., s. 32.

Zasada periodyczności właściwa relacjom pomiędzy tonami harmonicznymi stanowi, na co zwraca uwagę W. Mertens, szczególny odpowiednik przyjętej przez Younga ogólnej zasady powtarzalności. Zamiast, by tak rzec, naocznej repetycji dźwięków (i ich grup) wedle prostych schematów rytmicznych, występuje w *The Well Tuned Piano* nieuchwytny rytm wewnętrzny, repetycja paradoksalnie zatrzymana w czasie. Prosty porządek liczbowy rządzący budową spektrum ma także uchwytną, zmysłową analogię. Jest nią specyficzny typ brzmienia: pierwotna harmonia skoncentrowana na samej sobie, uwolniona od związków i celów implikowanych przez system tonalny.

Oprócz tradycyjnych instrumentów wykorzystywał Young dla urzeczywistnienia swej koncepcji media elektroakustyczne. Pozwalały one w większym stopniu kształtować związki i brzmieniowe proporcje pomiędzy alikwotami a dźwiękiem podstawowym (*drone*), np. poprzez wzmacnianie poszczególnych tonów harmonicznnych. Przykładem utworu zrealizowanego za pomocą wspomnianych mediów jest *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer*. Osnowę tej kompozycji, opartej na zasadzie pojedynczego zdarzenia-continuum, stanowią cztery tony o ścisłych proporcjach częstotliwościowych (36 : 35 : 32 : 34). Tony te tworzą przewidziane z góry kombinacje, których jedynym, statycznym efektem jest wybrzmiewanie w czasie, w granicach zależnych od samych wykonawców.

Szczególne poczucie trwania w muzyce Younga znalazło szerszy wyraz w jego projekcie *Dream House* (1964). Pod nazwą tą krył się pomysł przestrzeni, w której zamierzał Young stworzyć warunki dla permanentnych wykonań własnej twórczości. *Dream House* przywodzi na myśl Stockhausenowską ideę „muzyki do zwiedzania”, rozgrywającej się w przestrzeni otwartej dla słuchaczy i zakładającej ich swobodne przemieszczanie się. O ile jednak Stockhausen pragnął stworzyć alternatywną sytuację odbioru – w przeciwieństwie do statycznej konwencji sali koncertowej – Young skupił się na aspekcie kreacyjnym, rozszerzając maksymalnie Cage'owską dewizę muzyki jako sposobu bycia w świecie. Dla realizacji swej idei założył w roku 1963 zespół „The Theatre of Eternal Music”<sup>9</sup>.

Grupie tej przypadły w udziale prawykonania szeregu kompozycji Younga z dojrzałej fazy jego twórczości minimalistycznej, m.in. wspomnianych *The Well-Tuned Piano* i *The Second Dream...* oraz *The Tortoise, his Dreams and Journeys* i *Studies in the Bowed Disc*. Ten ostatni utwór polegał na wykorzystaniu

<sup>9</sup> Grupę tę, oprócz Younga grającego na saksofonie, współtworzyli: Marian Zazeela (żona kompozytora) – głos, Tony Conrad i John Cale – instrumenty smyczkowe, Angus McLise – perkusja. W roku 1964 w składzie „The Theatre of Eternal Music” znaleźli się Terry Riley. Wykonywał on partie wokalne, podobnie jak Young, który przestawił się wówczas z gry saksofonowej na śpiew.



specyficznych efektów brzmieniowych powstających w wyniku gry na gongu za pomocą smyczka. O dźwiękowej postaci tej kompozycji decydowała przede wszystkim improwizacja, a także intuicyjne współdziałanie grających (byli nimi najpierw – w ramach „The Theatre of Eternal Music” – La Monte Young i jego żona – Marian Zazeela). Z kolei w *The Tortoise...* mamy do czynienia ze zwielokrotnionym ujęciem czasu muzycznego. Young zakłada bowiem – obok wymiaru *hic et nunc* – permanentny wymiar czasowy swej kompozycji. Jej tytuł, brmiący w polskim przekładzie – *Żółw, jego sny i podróże*, wyraża alegorycznie ideę trwania. Jest to zarazem idea dzieła otwartego, continuum bez początku i punktu docelowego. Kolejne wykonania tego utworu mają układać się – zdaniem Younga – w jeden i ten sam ciąg, niejako ponad czasem; stąd też owa kompozycja wydaje się szczególnie bliska założeniom „The Theatre of Eternal Music”. Ujęcie materiału i struktury w *The Tortoise...* odpowiada natomiast Youngowskiej koncepcji spektralnej. Punktem wyjścia są tu tony podstawowe (*drones*) określone metaforycznie jako *the first sound in Tortoise life*. Na ich tle pojawiają się improwizowane alikwoty, które – właśnie ze względu na swą mobilność – dają w rezultacie charakterystyczne, chwiejne brzmienie z udziałem tonów kombinacyjnych.

Kolejne utwory składające się na twórczość spektralną Younga świadczą o coraz doskonalszych możliwościach stosowanej przezeń aparatury elektroakustycznej. Począwszy od roku 1966, miejsce generatora częstotliwości akustycznych zajął w pracowni Younga syntezator Mooga, pozwalający uzyskać większą precyzję w operowaniu tonami sinusowymi. Ów skok technologiczny widoczny jest w takich kompozycjach, jak: *Drift Studies* (1966) i *Map of 49's Dream: the two systems of eleven sets of galactic intervals Ornamental Lightyears Tracery* (1966). W drugiej z nich, obok tonów syntetycznych pojawiły się dźwięki śpiewane, przy czym zarówno technikę partii wokalnych, jak i efekty śpiewu łączył związek z praktyką hinduską, z którą zaznajomił Younga wybitny autorytet w tej dziedzinie – Pandit Pran Nath.

Udoskonalona technika uzyskiwania tonów sinusowych i ich kombinacji wniosła do wspomnianych utworów bogatsze i subtelniejsze jakości brzmieniowe, jednak ich estetyczny sens nie uległ zmianie. Polegał on nadal na kontemplacyjnym, długotrwałym działaniu spektralnych brzmień.

## 2.2. Terry Riley

W czasie gdy La Monte Young zapoczątkował swe próby z muzyką spektralną, wyłoniła się na gruncie nowo powstałej *minimal music* kolejna indywidualność. Był nią Terry Riley (ur. 1935) – twórca blisko związany z Youngiem zarówno poprzez swój kalifornijski rodowód, jak też dzięki podobnym doświadczeniom muzycznym. Obejmowały one studia kompozytorskie w San Francisco State College (1955–1957) oraz w Uniwersytecie

Kalifornijskim w Berkeley (1961), działalność jazzową (Riley był pianistą ragtime'owym), poszukiwania w dziedzinie teatru instrumentalnego (wspólnie z Pauliną Oliveros i Loren Rush, La Monte Youngiem i Ann Halprin), wreszcie – czynny udział w wykonaniach „The Theatre of Eternal Music”.

Podobnie jak Young, również Riley nawiązał kontakty z nową muzyką europejską. W latach 1962–1964 działał on w studiu eksperymentalnym Radia Francuskiego, a także w Skandynawii, gdzie uczestniczył w licznych akcjach happeningowych. Dał się wtedy poznać jako saksofonista jazzowy oraz jako wykonawca grający na instrumentach klawiszowych; jego solowe, kilkugodzinne występy, zyskały miano „All-Night-Concerts”<sup>10</sup>.

Europejskie doświadczenia nie pozostały bez wpływu na pierwsze próby kompozytorskie Riley'a. Widać w nich pewne oddziaływania strukturalnej koncepcji Stockhausena, zwłaszcza – wielopoziomowej, polimorficznej koncepcji czasu muzycznego. Strukturalizm o rodowodzie postwebernowskim, widoczny np. w utworze *Spectra* na sześć instrumentów, miał jednak w twórczości Riley'a znaczenie epizodyczne. Bardziej pociągał go teatr instrumentalny, z typową dlań wielością środków wypowiedzi, elementami improwizacji i muzyki intuicyjnej. Pod tym względem decydującą rolę odegrały związki z Youngiem i jego kompozycjami dla „The Theatre of Eternal Music”; one też ukierunkowały minimalistyczne rozwiązania Riley'a.

Tym, co łączyło ich koncepcje *minimal music*, była zasada powtarzalności. Podczas gdy u Younga zyskała ona mniej uchwytne znaczenie, ustępując miejsca samemu trwaniu, Riley nadał jej sens pierwszoplanowy, tyleż w sferze konstrukcji toku dźwiękowego, co i w percepcji. Konstrukcyjny sens repetycji w utworach Riley'a polega na skojarzeniu jej z komórkami interwałowymi, które kompozytor oddaje niejako do dyspozycji wykonawcy. Owe komórki-motywy mają wprawdzie określony, zamknięty kształt, jednakże nie wyklucza to możliwości ich transformacji. Rozwój utworu wynika więc z powtarzania kolejnych komórek, a także ich wariantów, przy czym – co najważniejsze – sam wykonawca decyduje zarówno o liczbie sukcesywnych powtórzeń, jak też o ewentualnych zmianach w obrębie danej komórki. Powtarzalność, będąca główną zasadą organizacji czasowej utworu, nakłada się na swobodne, improwizacyjne role wykonawców. W rezultacie powstaje continuum dźwiękowe postrzegane przez słuchacza jako „otwarta” całość, której elementy łączą luźne, statyczne związki, przez co zyskuje ona jedyny w swoim rodzaju, medytacyjny charakter. „Muzyka – powiada Riley – musi być wyrazem kategorii duchowych,

<sup>10</sup> Z myślą o takim właśnie „All-Night-Concert” skomponował Riley utwór *An All Night Flight* na saksofon solo. Jego prawykonanie, trwające osiem i pół godziny, miało miejsce w Philadelphia College of Art w roku 1967. Por. W. Mertens: op. cit., s. 35.

(doryckiej) postaci wspomnianego wzorca, który – wraz ze swymi wariantami – ulega nieustannej repetycji.

Najbardziej znaną kompozycją minimalistyczną Riley'a jest *In C* (1964). W tym zespołowym utworze, będącym sumą wcześniejszych doświadczeń, wykorzystał Riley zarówno zasadę repetytywnej projekcji materiału, jak i metody jego zwielokrotnienia. Wyjściowy materiał utworu stanowią 53 komórki rytmiczno-melodyczne. Wśród nich, obok wyraźnie zarysowanych fraz, występują krótkie motywy osnute na różnych wartościach rytmicznych: od pojedynczych nut do motorycznych grup szesnastkowych. Zgodnie z tytułem tej kompozycji, punkt odniesienia tworzy dźwięk  $c^2$  utrzymany w jednostajnym ruchu ósemkowym. Na uwagę zasługuje koncepcja wykonawcza *In C*. Zakłada ona otwartą liczbę grających i dowolność w doborze instrumentów. Wolny jest również moment „wejścia” poszczególnych wykonawców, a także liczba powtórzeń kolejnych komórek. Niezależnie od tych niedookreślonych dyspozycji, trzy elementy stanowią siłę integrującą utwór; są to: proste relacje rytmiczne, diatoniczny materiał i stały puls tytułowego dźwięku.

W przedstawionych wyżej kompozycjach Riley'a decydujące znaczenie dla ich wykonania miała improwizacja. Zdaniem znawców jego twórczości (Mertens 1983; Nyman 1974), aspekt ten wyraźnie odróżnia Riley'a od jego amerykańskich rówieśników: La Monte Younga, Reicha czy Glassa. Ekspozowana rola improwizacji wynikała z jazzowych doświadczeń tego kompozytora i nie była bynajmniej efemeryczną cechą jego minimalistycznych utworów. Świadczy o tym fakt, iż od roku 1967 coraz więcej miejsca w kreatywnej aktywności Riley'a zaczęły zajmować jego solowe koncerty (wspomniane „All-Night-Concerts”), podczas których wykonywał on w większości muzykę improwizowaną.

### 2.3. Steve Reich

Dojrzałą fazę *minimal music* reprezentuje twórczość Steve'a Reicha (ur. 1936). Rzut oka na muzyczne dojrzewanie tego kompozytora wydaje się nieodzowny dla pełnego uchwycenia jego idiomu, zwłaszcza zaś tych elementów, które zaczerpnął on spoza kręgu kultury i tradycji Zachodu.

Na początku swej drogi twórczej miał Reich za sobą studia filozofii w Cornell University (1957) i kompozycji w Juilliard School of Music u Williama Bergsmy i Vincenta Persichettiego (1958–1961) oraz w Mills College w Kalifornii (1963) u Dariusza Milhauda i Luciana Berio<sup>14</sup>. W końcowym okresie studiów zainteresował się muzyką tradycyjną Dalekiego Wschodu

<sup>14</sup> Warto wspomnieć w tym miejscu, iż początki edukacji muzycznej Reicha miały dość nietypowy charakter, jako że w wieku 14 lat rozpoczął on naukę gry na instrumentach perkusyjnych pod kierunkiem Rolanda Kohloff'a – I kotlisty Nowojorskiej Orkiestry Symfonicznej. Jak się później okazało, doświadczenia te odegrały znaczną rolę w twórczości Reicha.

i Afryki, czemu niewątpliwie sprzyjała typowa dla Kalifornii otwartość wobec różnorodnych kultur i tradycji muzycznych. Jego uwagę przykuły rytmiczne aspekty owej muzyki; one też wywarły wpływ na strukturalną i wyrazową koncepcję Reicha, na uprzywilejowanie przezeń sfery metrycznej, zdecydowanie górującej w jego utworach nad melodyką. Trzeba podkreślić, iż jego doświadczenia z kulturami muzycznymi spoza zachodniego kręgu miały pogłębiony, rzecz można – wyspecjalizowany charakter. Na początku lat siedemdziesiątych Reich zajmował się muzyką perkusyjną Ghany w Instytucie Studiów Afrykanistycznych na Uniwersytecie w Akrze (jego nauczycielem był muzyk z plemienia Ewe). Ponadto, pod kierunkiem rodowitych wykonawców z Bali, studiował w latach 1973–1974 muzykę gamelanu na letnich seminariach Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley oraz w American Society for Eastern Arts w Seattle.

Podobnie jak wielu przedstawicieli II awangardy amerykańskiej, Reich założył już w roku 1966 własny zespół – „Steve Reich and Musicians” – który, rozszerzając się stopniowo od kilku do blisko czterdziestu wykonawców, odegrał kluczową rolę w przebiegu twórczości Reicha. Dzięki działalności koncertowej tej grupy (odbyła ona liczne tournées po Stanach Zjednoczonych i Europie), jego kompozycje mogły zaistnieć w pełnym kształcie we współczesnym życiu muzycznym. Atutem tego zespołu była nie tylko doskonała technika gry (zwłaszcza na instrumentach klawiszowych i perkusyjnych), ale też rozległa znajomość muzyki kultur tradycyjnych (większość członków grupy miała za sobą studia etnomuzykologii w renomowanym Wesleyan University w Middletown, w stanie Connecticut). Cele, jakie przyświecały działalności „Steve Reich and Musicians”, nie przypominały już zamierzeń La Monte Younga czy Rzewskiego. Nie miały one nic wspólnego ani z kontestacją zwróconą przeciw tradycji, ani z przesłaniem ideowym o odcieniu anarchizującym. Reich ukształtował ten zespół przede wszystkim z myślą o wiernym przekazie swej muzyki i jej niepowtarzalnej dźwiękowej aury, w której fundamentalny pierwiastek rytmu stapiał się z atmosferą rytuału i medytacyjnego transu.

Można zapytać w tym miejscu o przejawy świadomości estetycznej Reicha, o to, w jakim stopniu próbował on projektować swe idee w formie programów czy manifestów. W odróżnieniu od Cage'a czy Younga, refleksja kompozytorska towarzyszy twórczości Reicha w znacznie mniejszym stopniu i zakresie. Jego *Writings about Music* z roku 1974 są raczej skromnym zapisem zdobywania doświadczeń interkulturowych (studiów nad muzyką Ghany i wyspy Bali), kroniką własnej twórczości, aniżeli „futurystyczną” wizją poetyki czy estetyki. Niemniej pisma te zawierają tekst, który wydaje się kluczem do zrozumienia koncepcji *minimal music* w ujęciu Reicha. Mamy tu na myśli artykuł pt. *Music as a Gradual Process* (1968). W tym krótkim tekście przedstawił Reich swą wizję procesu muzycznego, podejmując dyskusję zarówno z tradycyjnym, jak też z awangardowym pojmowaniem tego zjawiska. Kształt, jaki próbuje nadać Reich

procesowi muzycznemu, stanowi w istocie jedną z ważniejszych konstruktywnych propozycji, sformułowanych w momencie przesilenia II awangardy.

Znamienne jest w podejściu Reicha skupienie się na procesach postrzegalnych (*perceptible processes*). Pragnie on słyszeć proces dziejący się w brzmiącej muzyce, wraz ze wszystkimi fazami przejściowymi: od stanu spoczynku, poprzez kulminację aż do zaniku (proces ten kojarzy np. z ruchem wahadła). Różnica pomiędzy tradycyjnym poglądem a stanowiskiem Reicha polegałaby na tym, iż nie ujmuje on już procesu jako ciągu wzajemnie implikujących się ogniw, które warunkują całościową formę kompozycji. Pragnie raczej upodobnić go do ruchu wyzwolonego przez wstępny impuls i poddanego prawom fizycznym. „Kiedy tylko – pisze – proces jest wprawiony w ruch, dalej przebiega już sam”<sup>15</sup>. Jeszcze wyraźniej widać tę różnicę w porównaniu z koncepcją Cage’a, dla którego pojęcie „procesu” ma przede wszystkim wymiar kompozycyjny (kreacyjny), nie zawsze słyszalny w odbiorze, podobnie zresztą jak procesy serialne na gruncie techniki 12-tonowej. Innymi słowy – Reich dystansuje się od struktur „ukrytych” w muzyce, poddanych racjonalnej kontroli, ale nieuchwytnych słuchowo.

Obok swoiście pragmatycznych wątków w koncepcji Reicha, jego przywiązania do realnych efektów procesu muzycznego, pojawiają się też pewne wątki irracjonalne, wskazujące na elementy „niedookreślone”. Te ostatnie nie wynikają z działania przypadku czy indeterminacji przebiegu, lecz są konsekwencją praw akustyki i słuchowej percepcji. Kwestię tę ujmuje Reich wychodząc od plastycznego porównania:

Nawet gdy wszystkie karty są wyłożone na stół i każdy słyszy, co dzieje się stopniowo w procesie muzycznym, pozostaje nadal dość tajemnic, aby wszystkich zadowolić. Tajemnice te stanowią bezosobowe, niezamierzone, psychoakustyczne efekty uboczne zakomponowanego procesu. Mogą one obejmować ukryte melodie (*sub-melodies*) słyszane w obrębie powtarzanych wzorców melodycznych, efekty stereofoniczne wynikające z usytuowania słuchaczy, drobne nieregularności w wykonaniu, alikwoty, tony różnicowe etc.<sup>16</sup>

Powyższe stanowisko przywodzi na myśl znany postulat Cage’a, aby pozwolić dźwiękom na „bycie sobą”. Sposób, w jaki usiłuje to osiągnąć Reich, różni się jednak wyraźnie od drogi obranej przez autora *Silence*, a za jego wzorem – przez II awangardę. Poszukując bowiem nieuchwytności natury dźwięku, nie zdaje się Reich na indeterminację przebiegu muzycznego, lecz szuka tej natury w jej fizycznych i percepcyjnych źródłach.

Istnieje jeszcze jeden aspekt procesu muzycznego w utworach Reicha, związany z wewnętrznym stanem wykonawców oraz z przeżyciami słuchaczy.

<sup>15</sup> S. Reich: *Writings about Music*, s. 9.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 10–11.

I jednych, i drugich łączy atmosfera transu, samo zaś wykonanie zdaje się graniczyć z muzycznym obrzędem, którego celem ma być szczególnie typ przeżyć estetycznych: skupienie się na przepływie dźwięku w czasie. Aurę tę podkreśla sztafaż scenograficzny, gra światła, usytuowanie muzyków na scenie oraz ich jednakowe, ciemne stroje.

Podczas wykonywania i słuchania stopniowych procesów muzycznych (*gradual musical processes*) – pisze Reich – można mieć udział w szczególnym wyzwoleniu i bezosobowym rytuale. Koncentracja na procesie muzycznym umożliwia zwrot uwagi od niego, jej, ciebie i mnie ku temu<sup>17</sup>.

Wydaje się, że wszystkie przyjęte przezeń kryteria procesu muzycznego oddają głęboki sens nie tylko jego twórczości, ale znacznej części *minimal music*. Kryteria te pozwalają wnikać w jej wewnętrzną naturę, którą w wielu interpretacjach przesłania to, co dostrzega się jedynie na powierzchni: zredukowany materiał i rządząca nim zasada powtarzalności.

Koncepcja przebiegu muzycznego jako *gradual process*, obecna w wielu kompozycjach Reicha, zyskała wyjątkowo adekwatny kształt dźwiękowy w *Pendulum Music* (1968). Jest to utwór typu *live electronic*. Funkcję instrumentów pełnią 2, 3 lub 4 mikrofony zawieszane nad głośnikami, co umożliwia powstanie sprzężeń akustycznych. Główne założenie utworu polega na tym, iż mikrofony mają się kołysać ruchem wahadłowym, a punkt sprzężenia jest ustalony w ten sposób, iż powstaje ono w chwili, gdy mikrofon znajduje się bezpośrednio nad głośnikiem, po czym zanika w momencie wychylenia. *Pendulum Music* rozpoczyna się, gdy wykonawcy – ustawieni naprzeciw siebie – jednocześnie zwalniają odchylone mikrofony. Rozlega się wówczas szereg pulsujących sprzężeń, które schodzą się i rozchodzą od unisono – w rezultacie zmiennych relacji fazowych. Utwór trwa do momentu, kiedy mikrofony osiągną stan spoczynku, sprzężają się w końcowe unisono, a następnie zostają wyłączone wzmacniacze. Pragnąc podkreślić „naturalność” procesu, Reich poleca wykonawcom, aby tuż po wprawieniu w ruch mikrofonów zeszli z estrady i dołączyli do słuchaczy.

*Pendulum Music* jest w pewnym sensie kompozycją eksperymentalną, próbą praktycznego sprawdzenia nowatorskiego pomysłu. Reich nie poszedł jednak dalej w tym kierunku. Zdobywszy zasób elementarnych doświadczeń, zawarł je w utworach o zdeterminowanym kształcie i precyzyjnej notacji<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>18</sup> Znaczenie *Pendulum Music* w twórczości Reicha polegało nie tylko na tym, iż utwór ten był udaną próbą urzeczywistnienia idei *gradual process*, lecz że realizacja ta nastąpiła za pomocą środków *live electronic*. Media te przykuły uwagę kompozytora w okresie 1968–1969. Łączył on wówczas z nimi duże nadzieje, zwłaszcza pod względem precyzji wykonania, tj. możliwości uzyskania płynnych stopni pomiędzy poszczególnymi fazami przebiegu. Środki *live electronic* pozwalały

W pierwszym okresie twórczości, przypadającym na lata 1960–1965, interesowała również Reicha muzyka na taśmę, w której wykorzystywał swobodnie dobrane elementy mowy (fragmenty wypowiedzi, wywiadów itp.)<sup>19</sup>. Pisał ponadto muzykę do filmów eksperymentalnych, czego świadectwem jest ścieżka dźwiękowa do *Plastic Haircut* (1964) Roberta Nelsona. Już w trakcie eksperymentów w zakresie muzyki konkretnej i związanej z nią techniki studyjnej zaczął Reich formować swą technikę minimalistyczną i repetytywną. Decydującą rolę odegrały pod tym względem próby odtwarzania jednego i tego samego utworu z kilku taśm-pętli. Podobną techniką posługiwał się – jak wspominaliśmy – Terry Riley, jednakże Reich wysnuł z niej oryginalne konsekwencje strukturalne i estetyczne<sup>20</sup>. Oto jak opisuje on swe ówczesne poszukiwania:

Mój problem polegał na tym (...), aby znaleźć nowy sposób ujęcia repetycji jako techniki muzycznej. Zamierzałem najpierw stosować jedną i tę samą pętlę w pewnej szczególnej relacji kanonicznej, jako że w moich niektórych wcześniejszych utworach pojawiały się przynajmniej dwa identyczne instrumenty grające to samo – niejako przeciw sobie. W owym procesie szeregowania (*line up*) dwóch identycznych pętli taśmy w specyficzną relację odkryłem, że najbardziej interesująca muzyka powstawała poprzez zwykłe zrównanie pętli w unisono i umożliwienie im wolnego wychylenia się z fazy. Przysłuchując się procesowi stopniowego przesunięcia fazy spostrzegłem, że był on niezwykle formą muzycznej struktury. Zdałem sobie sprawę, że proces ten polegał na przejściu przez pewną liczbę relacji pomiędzy dwiema identycznymi jakościami bez żadnych stadiów pośrednich. Był to jednolity, płynny, nieprzerwany proces muzyczny<sup>21</sup>.

ponadto uzyskać swoistą obiektywność procesu muzycznego, uniezależnić go od pierwiastków subiektywnych. Z pomocą w realizacji tego zamiaru przyszedł Reichowi konstruktor Larry Owen, który zaprojektował metronom pozwalający uzyskać zmienną fazę. Urządzenie to – zwane *phase shifting pulse gate* – posłużyło jako pomoc w wykonaniu dwóch kompozycji Reicha: *Four Log Drums* i *Pulse Music* (obydwie z 1969 roku). W pierwszej z nich jego użycie polegało na tym, że wykonawcy słyszeli najpierw impulsy z *pulse gate* w słuchawkach, a następnie kierowali się nimi w grze na instrumentach perkusyjnych o określonej wysokości dźwięku (4 możliwe wysokości); w *Pulse Music* – samo urządzenie programowało wyjściowe częstotliwości (8 wysokości) dochodzące doń z generatorów. Po sporadycznych wykonaniach obydwu utworów Reich wycofał się z eksperymentów z udziałem aparatury elektroakustycznej, uznając, iż nie spełniły one jego oczekiwań.

<sup>19</sup> W tym samym czasie podejmował Reich próby komponowania utworów do tekstów trzech poetów amerykańskich: Williama Carlosa Williamsa, Charlesa Olsena i Roberta Creeleya, jednakże bez powodzenia, co skłoniło go do skoncentrowania się na eksperymentach z muzyką konkretną, dokładniej – z efektami mowy utrwalonej na taśmie.

<sup>20</sup> S. Reich współpracował z T. Rileyem podczas przygotowań do prawykonania *In C* w roku 1964, co dało mu okazję do zaznajomienia się z różnymi technikami repetycji.

<sup>21</sup> S. Reich: op. cit., s. 50.

Odkrycie efektu przesunięcia fazowego (*phase shifting*) miało się okazać decydujące dla dalszego rozwoju techniki kompozytorskiej Reicha. Było to rozwiązanie pozwalające nie tylko zwielokrotnić warstwy przebiegu muzycznego, ale też wyeksponować nowy typ istniejących między nimi zależności. Warto zwrócić uwagę na refleksję kompozytora towarzyszącą nowo wynalezionej technice. Ma on świadomość związków, jakie zarysowują się pomiędzy jego pomysłem a ujęciami z przeszłości, co wskazywałoby na to, iż pomimo nowatorstwa swego odkrycia, daleki jest od negacji historycznego dziedzictwa. To konstruktywne stanowisko obrazuje następująca wypowiedź Reicha:

Rozumiem proces stopniowego przesuwania relacji fazowych pomiędzy przynajmniej dwoma identycznymi, powtarzanymi wzorcami muzycznymi jako rozszerzenie idei nie kończącego się kanonu. Dwie lub więcej identycznych melodii gra się sukcesywnie, jak w tradycyjnym kanonie, jednakże w procesie przesuwania fazy melodie są zwykle znacznie krótszymi, powtarzanymi wzorcami, a odstęp czasowy pomiędzy jednym wzorcem melodycznym a jego imitacją – zamiast być stałym, staje się zmienny. (...) Dobrze, nowe pomysły okazują się zwykle starymi ideami<sup>22</sup>.

Z lat 1965–1966 pochodzą trzy kompozycje Reicha na taśmę, utrzymane w konwencji *musique concrète*, skojarzonej już z procesem przesuwania fazy. Są to: *It's Gonna Rain*, *Come Out* i *Melodica*. Dwie z nich składają się z fragmentów nagranych uprzednio wypowiedzi: w *It's Gonna Rain* jest to modlitwa czarnego pastora (Brothera Waltera z Union Square w San Francisco) przywołującego wydarzenia biblijnego Potopu, w *Come Out* – krótkie zdanie wypowiedziane przez 19-latkę. Jedynie *Melodica* zawiera materiał muzyczny; są to dźwięki harmonijki ustnej. Technika przesuwania fazy w kompozycjach osnutych na mówionym tekście dała podwójny rezultat artystyczny. Po pierwsze – zwielokrotniła głos jako samodzielną linię muzyczną (w *It's Gonna Rain* liczba głosów waha się od dwóch do ośmiu); po drugie – wyzwoliła niejako grę pomiędzy jednostkami tekstu w szerokiej skali: od jednoznaczności (unisono) aż do zupełnego rozpląnięcia się znaczeń.

Trzeci z wymienionych utworów na taśmę – *Melodica* – zamyka wstępny okres twórczości Reicha, ale jest też zapowiedzią jego kompozycji instrumentalnych z drugiej połowy lat sześćdziesiątych. Serię tę otwiera *Piano Phase* (1967) na dwa fortepiany. W utworze tym technika repetytywna splata się z procesem przesunięć fazowych, dając charakterystyczny efekt współlistnienia dwóch typów przebiegu: ostinata, jak gdyby zatrzymanego w czasie i ruchu wynikającego z różnicy fazowej pomiędzy obydwoma partiami. Pierwsza z nich polega na jednostajnym powtarzaniu 1-taktowej figury rytmiczno-melodycznej, druga zaś – osnuta na tym samym wzorze – ulega stopniowemu przyspieszeniu,

<sup>22</sup> Ibid.



tak iż wyprzedza pierwszą o jedną szesnastkę, a następnie osiąga wyjściową synchronizację (przykład 73). Taki też proces różnicowania i wyrównywania fazy przebiega przez cały utwór.

Przykład 73. S. Reich: *Piano Phase* – początek utworu. © 1974 Steve Reich.  
Przedruk za zgodą The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

The first piano starts at 1 and the second joins in at 2. The second piano increases his tempo very slightly and begins to gradually move ahead of the first until, (say in 20-30 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines illustrate this gradual movement of the second piano and the consequent shift of phase relation between himself and the first piano.

Technikę zastosowaną w *Piano Phase* rozszerzył Reich w swej następnej kompozycji – *Violin Phase* na czworo skrzypiec (1967). Cechuje ją bardziej rozbudowana perspektywa harmoniczna wynikła z liczby użytych instrumentów. Rośnie też w niej sieć relacji zachodzących pomiędzy figurami melodycznymi, które są powtarzane w poszczególnych partiach przy jednoczesnym przesunięciu fazowym. Oprócz repetycji i fazowego odstepu zawarł Reich w *Violin Phase* zjawisko zwane „figurą wypadkową” (*resulting pattern*), tłumacząc je następująco:

Kiedy słucha się powtórzeń grupy skrzypiec, można odebrać najpierw niskie tony tworzące jeden lub więcej wzorów, a następnie wyższe dźwięki jako inną figurę, wreszcie – dźwięki środkowe mogą dołączyć do niższych, aby utworzyć kolejny wzór. Wszystkie te figury są tam naprawdę: powstają poprzez wzajemne połączenia (*interlocking*) dwojga, trojga lub czworga skrzypiec grających te same, powtarzane wzory przesunięte w fazie. Ponieważ uwaga słuchacza zadecyduje o tym, które spośród nich będzie on słyszał w danym momencie, można je rozumieć jako psychoakustyczne efekty uboczne repetycji i przesuwania fazy. Kiedy powiadam, że w mojej muzyce jest coś więcej niż w niej zawarłem, mam na myśli przede wszystkim te wypadkowe figury.<sup>23</sup>

Reich zakłada z jednej strony potencjalną obecność „figur wypadkowych”: oddaje je niejako do dyspozycji słuchacza i uzależnia ich aktualizację od intencji

<sup>23</sup> Ibid., s. 53.

i uwagi odbiorcy. Jednocześnie, sam próbuje zasugerować owe figury poprzez ich zdwojenie w partii odrębnych, w tym przypadku – IV skrzypiec. Czyni to „oświetlając” kolejno każdą z nich za pomocą narastającej dynamiki, która, osiągnąwszy punkt kulminacyjny, stopniowo zanika. Wielopoziomową fakturę *Violin Phase*, zawarte w niej figury podstawowe, przesunięcia fazowe i figury wypadkowe ilustruje poniższy fragment utworu (przykład 74). Na uwagę zasługuje tu segment D w partii IV skrzypiec. Jest to odcinek „otwarty”, w którym sam skrzypek może wybrać odpowiadającą mu figurę wypadkową.

Typ rozwiązań strukturalnych, jakie są obecne w *Piano Phase* i *Violin Phase*, wykorzystał Reich również w *Phase Patterns* na 4 organy elektryczne (1970). Utwór ten zamyka kolejny, krótki okres w twórczości Reicha i jest próbą zastosowania techniki repetycji oraz przesunięć fazowych na gruncie nowego medium o specyficznych możliwościach barwowych. Powtarzane grupy dźwiękowe w *Phase Patterns* oscylują wokół dwóch postaci: synchronii i rozchwiania fazy (różnica jednej ósemki jest osiągnięta w wyniku płynnej akceleracji). Ten zamknięty, regularny cykl realizuje pierwsza para organów, natomiast parze drugiej przypada zadanie „oświetlenia” różnych figur wypadkowych. Liczba tychże (6) jest większa niż w *Violin Phase*; wynika ona ze stosowania wielodźwięków w partii I i II organów.

Znaczące miejsce *Phase Patterns* w twórczości Reicha u progu lat siedemdziesiątych polega na tym, iż kompozycja ta sygnalizuje dwie drogi jego dalszych poszukiwań. Ostre, niemal perkusyjne wykorzystanie organów i wydatna rola relacji rytmicznych prowadzi w prostej linii do *Drumming* – utworu w którym perkusja i rytm stają się głównymi środkami wyrazu. Z kolei wielodźwięki obecne w *Phase Patterns* zapowiadają przesunięcie akcentu na brzmienie stopniowo rozrastające się w czasie. Zjawisko to występuje w utworze *Four Organs* (1970) będącym kombinacją organów (w poczwórnej obsadzie) i marakasów. Zadanie tych ostatnich polega na wybijaniu stałego, ósemkowego pulsu. Organy pojawiają się początkowo w sposób „punktowy”: grany przez nie akord undecymowy przypada na wybrane ósemki rytmicznego continuum. Później jednak, trwanie akordu ulega stopniowemu wydłużaniu, tak iż przy końcu kompozycji osiąga on postać długotrwałego współbrzmienia<sup>24</sup>.

Na tle tendencji rozwojowych związanych z rytmem i „minimalizacją” materiału dźwiękowego wyróżnia się jeden z najbardziej oryginalnych utworów Reicha – *Clapping Music* dla dwóch klaskających wykonawców (1971) – powstały „z zamiaru stworzenia utworu muzycznego, który nie wymagałby żadnych instrumentów poza ludzkim ciałem”<sup>25</sup>. Niecodziennosc tego utworu

<sup>24</sup> Linearny proces wydłużania brzmienia określa Reich mianem *slow motion music*.

<sup>25</sup> S. Reich: op. cit., s. 64.



Przykład 74. S. Reich: *Violin Phase*, l. 16. © 1974 Steve Reich.  
Przedruk za zgodą The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

⑬

Violin 1  
Violin 2  
Violin 3  
Violins 1+2+3

A  
B  
C  
D

Violin 4

The fourth line, "Violins 1+2+3", is simply all 3 violins written out on one staff to enable Violin 4 to see the various possible resulting patterns more easily. A resulting pattern is one formed by the combination of all three violins. Three such patterns are written out above at "A", "B", and "C". Violin 4 should play each of these, and he may add or substitute "D", a resulting pattern of his own elaborating.

wynika z rezygnacji z konwencjonalnych źródeł dźwięku, które zastępuje efekt klaskania w dłonie. W konstrukcji przebiegu *Clapping Music* eksponowaną rolę odgrywa przesunięcie fazowe; nie ma ono charakteru płynnego, lecz przebiega niejako skokowo<sup>26</sup>. Ten 12-taktowy utwór składa się z dwóch „klaskanych” partii. Pierwsza polega na powtarzaniu jednego wzorca opartego na 12 wartościach ósemkowych, druga zaś – również powtarzana – zaczyna się i kończy unisono, oddalając się, a następnie zbliżając w fazie do partii pierwszej (przykład 75). Różnica pomiędzy obydwoma liniami sprowadza się do zmiennej liczby ósemek (od 0 do 11), w istocie jednak II wykonawca wyklaskuje ten sam wzorec, zaczynając go w różnych punktach.

Przykład 75. S. Reich: *Clapping Music*. © 1974 Steve Reich.  
Przedruk za zgodą The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

① ② ③

*Clapping Music* zamyka kilkunastoletni okres poszukiwań i doświadczeń Reicha skoncentrowanych wokół jego projektu procesu dźwiękowego opartego na stopniowym przesuwaniu fazy. W następnych kompozycjach wzrasta zasób muzycznych środków oraz metod ich rozwinięcia w czasie. Jest to zarówno konsekwencją rozszerzania twórczych horyzontów Reicha, jak też znacznego powiększenia jego zespołu.

Dojrzałą fazę twórczości Reicha otwiera kompozycja *Drumming* na 2 głosy żeńskie, flet piccolo, 4 pary bongosów, 3 marimby i 3 dzwonki (1971). W odróżnieniu od wcześniejszych utworów, impulsem do powstania *Drumming* stały się bezpośrednie kontakty Reicha z muzyką afrykańską, dokładniej – jego

<sup>26</sup> Różnicę pomiędzy płynnym a skokowym przesuwaniem fazy, a także towarzyszące temu wrażenie odbiorcy, wyjaśnia Reich w ten sposób, iż w pierwszym przypadku „można słyszeć tę samą figurę (*pattern*) jak gdyby oddalającą się od siebie samej, z coraz większym odstępem pomiędzy końcowymi punktami obydwu partii”, podczas gdy w drugim przypadku powstaje „wrażenie ciągu wariacji dwóch różnych figur, których zakończenia pozostają zgodne”. Por. S. Reich: *ibid.*, s. 64–65.

pobyt w Ghanie latem 1970 roku, kiedy to poznał tamtejszą tradycyjną muzykę perkusyjną nie tylko studiując jej struktury, ale także czynnie ją uprawiając<sup>27</sup>. Już po powrocie do Stanów Zjednoczonych sprowadził Reich kilka oryginalnych instrumentów afrykańskich (żelazne dzwony, gong-gong i atoke), na których wykonywał – wspólnie z członkami swego zespołu – utwory zanotowane w Ghanie. Wizyta w Afryce rozbudziła jego inklinacje ku perkusji, która – jak często przyznaje – interesowała go od lat najmłodszych. W niej właśnie dostrzegł możliwości rozszerzenia swej techniki dźwiękowej i źródło nowych jakości kolorystycznych. Z wypowiedzi kompozytora wynika, iż nie zamierzał on tworzyć w stylu afrykańskim, jednakże związki *Drumming* ze strukturą tradycyjnych, folklorystycznych źródeł (z ich metrorhythmiką i instrumentacją) są aż nadto widoczne. Zależności te włączył Reich do własnej koncepcji minimalizmu materiałowego i składniowego. Oprócz techniki przesunięć fazowych, zastosował on w *Drumming* kilka pomysłów strukturalno-wyrazowych, które znamionują jego dojrzały idiom dźwiękowy. Sam kompozytor podzielił je i określił następująco:

- 1) proces stopniowego zastępowania dźwięków przez pauzy (bądź pauz przez dźwięki) w obrębie stale powtarzanego cyklu rytmicznego;
- 2) stopniowa zmiana barwy, podczas gdy rytm i wysokość pozostają niezmiennie;
- 3) jednoczesne użycie instrumentów o różnej barwie;
- 4) wykorzystanie ludzkiego głosu do imitacji dźwięku instrumentów<sup>28</sup>.

Z punktu widzenia konstrukcji przebiegu dominuje w *Drumming* metoda wzmiankowana w punkcie pierwszym, określana też jako *process of rhythmic construction*. Proces ten polega na stopniowym konstruowaniu „docelowego” wzoru rytmicznego, a następnie, jakby odbity w zwierciadle, zmierza do redukcji osiągniętej struktury. Stopniowe zastępowanie pauz przez dźwięki odbywa się niczym w transie – w sposób statyczny i jednostajny, jako że każdy z pośrednich wariantów ulega wielokrotnej repetycji (*Drumming* trwa ok. 90 minut). Taki proces, którego punkt początkowy (później zaś – końcowy) wyznacza jedno uderzenie unisono, ma miejsce w początkowych taktach I sekcji (przykład 76).

Istotna innowacja w *Drumming* łączy się z operowaniem barwą dźwięku. Reich, który pisał większość wcześniejszych utworów na zespoły złożone z dwóch lub więcej identycznych instrumentów, różnicuje brzmienia i rejestry w trzech kolejnych sekcjach, koloryzując je za pomocą dodatkowych efektów akustycznych (I – bongosy + głos żeński, II – marimby + głos żeński,

<sup>27</sup> Reich był wówczas stypendystą Instytutu Studiów Afrykanistycznych Uniwersytetu w Akrze.

<sup>28</sup> Por. S. Reich: op. cit., s. 58.

Przykład 76. S. Reich: *Drumming*: t. 1–8. © 1974 Steve Reich.  
Przedruk za zgodą The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

① HARD STICKS  
TWO, THREE, OR FOUR DRUMS

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

The performance begins with two, three, or four drummers (usually two), playing in unison at measure ①. When one drummer moves to the second measure and adds the second drum beat the other drummer(s) may either join him immediately or remain at bar ① for several repeats. This process of gradually substituting beats for rests within the pattern is continued with at least 6 or 8 repeats of each measure until all drummers have reached the fully constructed pattern at measure ⑧.

III – dzwonki + gwizd + flet piccolo)<sup>29</sup>. Sekcja końcowa (IV) zawiera syntezę wszystkich „cząstkowych” brzmień<sup>30</sup>. Są one oparte na wspólnym wzorcu rytmicznym, ale też – zróżnicowane wysokościami, tak iż z nasyconej barwą całości można wyodrębnić poszczególne grupy instrumentów.

W utworach powstałych po *Drumming* dąży Reich do sumowania wcześniejszych ujęć konstrukcyjnych, a także wzbogaca środki wyrazu, nierzadko poprzez zwrot ku tonalności. Konstrukcja *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* na dwa głosy żeńskie, 4 marimby, 2 dzwonki, wibrafon i organy elektryczne (1973) polega na jednoczesnej projekcji dwóch procesów rytmicznych. Pierwszy – zaczerpnięty z *Drumming* (process of rhythmic construction) – polega na stopniowym budowaniu wzoru, który dubluje figurę wyjściową (dzwonki II versus dzwonki I; marimba IV versus marimba I, II i III). Drugi – wykorzystany już w *Four Organs* – polega z kolei na wydłużaniu innego rytmicznego wzoru (głosy żeńskie + organy + wibrafon). Początkową fazę obydwu procesów ukazuje przytoczony niżej, wstępny fragment utworu (przykład 77).

Warstwa szybkiego, dynamicznego ruchu w partiach instrumentów młoteczkowych współistnieje w *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* z wolnym przepływem w prolongowanych partiach sopranu, altu i organów. W momencie, gdy największa aktywność pierwszej warstwy zbiega się z najdłuższymi wartościami warstwy drugiej, Reich wprowadza figurę szesnastkową graną unisono przez marimby, dzwonki i wibrafon. Jest ona cezurą dzielącą cztery sekcje utworu, które mieszczą się w stabilnych planach tonalnych (As-dur, b-moll). Te ostatnie wyznaczone są przez akordy występujące w drugiej, statycznej warstwie. Ich sens harmoniczny idzie w parze z oryginalną barwą, którą osiąga Reich poprzez nałożenie śpiewanych przez sopran i alt samogłosek („i”) na dźwięki organów. Głos, użyty przezeń wcześniej w *Drumming* dla imitacji instrumentalnych motywów, staje się tu składnikiem jednorodnego, stopniowego brzmienia. Ten typ kolorystycznych połączeń na pograniczu barwy wokalne i instrumentalnej będzie odtąd stale przykuwał uwagę Reicha.

Zwrot ku harmonice, jaki można dostrzec w *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, przybiera rozbudowaną postać w *Music for 18 Musicians* na 4 głosy żeńskie, 3 klarnety, 3 marimby, 2 ksylofony, wibrafon, 4 fortepiany, marakasy, skrzypce i wiolonczelę (1976). Zdaniem Reicha, w żadnej z jego

<sup>29</sup> Efekty głosowe polegają na artykulacji sylab „tuk”, „tok”, „duk” (głos męski) i głoski „u” (jak w „you”) w kombinacji z „b” lub „d” (głos żeński), przy ich wzmocnieniu do poziomu głośności bongosów i marimb.

<sup>30</sup> Trzy kolejne sekcje *Drumming* łączą się ze sobą w taki sposób, iż nowe instrumenty nakładają się na wzór rytmiczny instrumentów już grających, które z kolei stopniowo zanikają. Stwarza to efekt płynnej zmiany barwy przy zachowaniu rytmicznego pulsu.

Przykład 77. S. Reich: *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*, t. 1–2.

© 1974 Steve Reich.

Przedruk za zgodą The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

pozostałych kompozycji ruch harmoniczny nie odgrywa tak istotnej roli. Konstrukcyjną podstawę *Music for 18 Musicians* stanowi ciąg 11 tonalnych akordów otwierających i zamykających utwór. Akordy te przybierają charakterystyczną, pulsującą postać; każdy z nich wybrzmiewa przez kilka minut, aby ulec później projekcji linearnej, w takt regularnego pulsu w partii fortepianu i perkusji. Rytm jest więc tutaj zarówno pierwszoplanowym elementem przebiegu, jak też swoistym wspólnym mianownikiem dla melodyki i harmonii. Z kolei kontrapunkt i polifonia nie tylko równoważą wszechobecny pierwiastek rytmiczny, ale – poprzez związki z kolorystycznymi pasmami smyczków, drzewa i żeńskich głosów (śpiew monosylabiczny) – wnoszą nową jakość ekspresyjną.

Również w tym utworze stosuje Reich podział na sekcje, które układają się w formę lukową ABCDCBA. Moment przejścia pomiędzy sekcjami, a także zmianę akordu lub melodii w danej sekcji sygnalizuje wibrafon.

Do najbardziej rozbudowanych kompozycji Reicha należy *Music for a Large Ensemble* na 2 głosy żeńskie, flet, klarnet, 2 saksofony sopranowe, 4 trąbki, 2 marimby, 2 ksylofony, wibrafon, 2 fortepiany, 2 skrzypiec, 2 altówki, 2 wiolonczele, 2 kontrabasy (1979). Utwór ten składa się z pięciu sekcji, z których każda – zróżnicowana tonalnie i rytmicznie – ma budowę lukową: ABCBA. Obok krótkich fraz poddanych repetycji i wydłużaniu, wprowadza Reich w środkowych częściach każdej sekcji falujące łuki melodyczne<sup>31</sup>. Eksponują je I skrzypce i klarnety, co daje odrębny efekt kolorystyczny. Barwa *Music for a Large Ensemble* jest wynikiem syntezy wcześniejszego, perkusyjnego typu brzmienia z nowym, quasi-jazzowym kolorytem, który – oprócz instrumentów dętych drewnianych – wnoszą przede wszystkim trąbki. Ich partie osnute są na długich trwaniach rządzonych naturalnym rytmem oddechu.

Wśród kompozycji Reicha z lat osiemdziesiątych wyróżniają się: *Octet* na 2 flety, 2 klarnety, 2 klarnety basowe, 2 fortepiany, 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę (1979, 2. wersja 1983), *Tehillim* na 4 głosy solowe i zespół instrumentalny (1981; wersja orkiestrowa – 1982), *The Desert Music* na mały chór amplifikowany i orkiestrę symfoniczną (1983), *Three Movements* na orkiestrę (1986) oraz *The Four Sections* na orkiestrę (1987). Podczas gdy *Octet* świadczy o kontynuacji rozwiązań z *Music for a Large Ensemble*, w dwóch pozostałych kompozycjach zwraca się Reich ku tradycyjnie pojętej melodyce i lirycznej ekspresji. Widać to szczególnie w *Tehillim* – utworze inspirowanym hebrajską psalmodią, w którym przebieg melodyczny, nasycony melizmatyką i poddany prozodii tekstu, zostaje ujęty w szerokie łuki. Również *The Desert Music* jest kompozycją osnutą na tekście (poezja Williama Carlosa Williamsa). Stanowi ona udaną próbę połączenia tradycyjnej faktury wokalnie-instrumentalnej z konwencją *minimal music*; tę ostatnią reprezentuje grupa perkusyjna: ksylofony i marimby.

W tym samym okresie, nawiązując do swych młodzieńczych doświadczeń z *It's Gonna Rain* i *Come Out*, sięgnął Reich na nowo do środków elektroakustycznych w utworach: *Vermont Counterpoint* na flet i taśmę lub 11 fletów (1982), *New York Counterpoint* na klarnet i taśmę lub 11 klarnetów (1985), *Electric Counterpoint* na gitarę i taśmę lub 13 gitar (1987) oraz w *Different Trains* na kwartet smyczkowy i taśmę (1988). Ta ostatnia kompozycja wyznacza, jak można sądzić, kolejny rozdział w twórczym dorobku Reicha. Jej znaczenie

<sup>31</sup> W. Mertens tłumaczy te innowacje zainteresowaniem Reicha tradycyjną melodią, a także jego studiowaniem śpiewów hebrajskich w latach 1976–1977.

należałoby rozpatrywać na dwóch płaszczyznach. Z perspektywy stylowej *Different Trains* jawią się jako synteza jakości zakorzenionych w tradycji (taki wydźwięk ma odniesienie gatunkowe do kwartetu smyczkowego) i cech indywidualnych (wyznacza je idiom *minimal*). Doniosłość tego utworu zdaje się wszakże tkwić bardziej w jego zamyśle techniczno-kompozytorskim, w operowaniu materiałem muzycznym. W *Different Trains* zostały bowiem użyte zaawansowane metody prekompozycji i transformacji materiału dźwiękowego za pomocą techniki komputerowej. Źródłowy materiał stanowią różnorodne, konkretne efekty: wypowiedzi kilku osób (m.in. rówieśników Reicha ocalałych z holocaustu i emerytowanego kolejarza, który przemierzał Stany Zjednoczone na trasie Nowy Jork – Los Angeles) oraz odgłosy pociągów z lat trzydziestych. Wszystkie te „przedmioty dźwiękowe” przetwarzał Reich niejako w dwóch kierunkach: wysokości odpowiadające próbkom mowy posłużyły za materiał melodyczny nagrany przez kwartet smyczkowy; na taśmie znalazły się również odgłosy mowy i pociągów zsyntetyzowane dzięki technice komputerowej. Wykonanie utworu jest zatem wielopoziomą syntezą trzech składników: gry hic et nunc kwartetu smyczkowego, jej wersji uprzednio zarejestrowanej, wreszcie – efektów konkretnych. Sytuacja ta, przypominająca w pierwszej chwili assemblage, nie otwiera jednakże pola dla działania przypadku. Przeciwnie, płaszczyzny tej całości są ze sobą ściśle skoordynowane, niczym linie kontrapunktyczne. Doskonałość tego współgrania sprawia, iż strona techniczna utworu staje się – paradoksalnie – niezauważalna i ustępuje miejsca rozmaitym odcieniom ekspresji muzycznej.

Syntetyczny charakter *Different Trains* nie wynika jedynie z rozwoju osobowości twórczej Reicha, z dążeń do podsumowania własnych doświadczeń warsztatowych, ale też – z oddziaływań artystycznego otoczenia. Ma on, innymi słowy, nie tylko wymiar indywidualny, ale również – kulturowy. Jest odbiciem nowego, postmodernistycznego paradygmatu i związanych z nim postulatów estetycznych. Krystalizują się one w kształtach dźwiękowych, które, będąc spuścizną awangardy, łączą w sobie pierwiastki racjonalne (na poziomie konstrukcji) i emocjonalne (na poziomie wyrazu). Synteza ta nadaje *minimal music* w fazie lat osiemdziesiątych nowy sens; rozszerza jej ukształtowany wcześniej status estetyczny o jakości zakorzenione w tradycji klasyczo-romantycznej, zawarte jednak w postawangardowych formach.

#### 2.4. Philip Glass

Specyficzny zasób środków konstrukcyjnych i wyrazowych *minimal music* skłania do refleksji nad tym, czy i w jakim stopniu muzyka ta pozwala ujawnić się indywidualności twórcy, niepowtarzalnym własnościom jego „mowy” dźwiękowej. Wydaje się, iż możliwości te nie są nieograniczone w takim stopniu, jak np. na gruncie techniki serialnej, nowej wirtuozerii czy sonoryzmu. Wręcz

przeciwnie, wraz z redukcją składników dzieła, z celowym odejściem od zasady dynamicznego przekształcania i rozwoju materiału, zmniejsza się też pole wariantów stylistycznych. Tym też można tłumaczyć fakt, iż niewielu kompozytorom udało się nadać *minimal music* oryginalne znamiona stylowe.

Do twórców którzy sprostali temu zadaniu należy Philip Glass (ur. 1937). W porównaniu z edukacją muzyczną wymienionych dotąd minimalistów, końcowa faza studiów Glassa upłynęła pod znakiem związków z nestorami muzyki europejskiej. Początkowo był on adeptem kompozycji w Juilliard School of Music w klasie Williama Bergsmy i Vincenta Persichettiego; tam też zetknął się ze swym rówieśnikiem – Stevem Reichem. Później, w lecie 1960 roku – podczas festiwalu muzycznego w Aspen – uzupełniał swą wiedzę u Dariusa Milhauda, a po uzyskaniu stypendium Fulbrighta studiował w latach 1963–1965 w Paryżu pod kierunkiem Nadii Boulanger, reprezentując kolejne, trzecie już pokolenie kompozytorów amerykańskich, którzy doskonalili swój warsztat w jej słynnej klasie. Oto jak wspominał Glass po latach swą paryską edukację:

Konserwatywne środowisko Juilliard [School of Music – Z. S.] było idealnym miejscem do przyswojenia sobie praktycznej strony kompozytorskiego rzemiosła. Czuliśmy jednak pod koniec, iż brakowało mi ścisłego treningu, który znacznie silniej wydawał się wówczas przenikać tradycyjną, europejską edukację muzyczną.

Udałem się do Paryża, aby studiować u słynnej Nadii Boulanger i to, ostatecznie, wywarło niezwykle wpływ na muzykę, jaką miałem później tworzyć. Po prostu nie mógłbym pisać tego, co dziś komponuję, bez podstawowych sprawności muzycznych, które opanowałem perfekcyjnie pod jej kierunkiem (...).

Dla Nadii Boulanger moje dokonania w Juilliard w ogóle się nie liczyły. Pamiętam pierwsze popołudnie spędzone w jej mieszkaniu-pracowni przy Rue Ballou. (...) W głębokiej ciszy przeglądała kolejne strony przyniesionych przeze mnie utworów. Myślałem, że musiałem być dumny z niektórych spośród nich. Wreszcie, po milczącym, przeciągającym się w wieczność czytaniu, zatrzymała się nagle przy jednym takcie, wskazując nań triumfalnie. Tutaj. To jest napisane przez prawdziwego kompozytora. Był to pierwszy i ostatni raz, kiedy miałem usłyszeć od niej coś miłego w ciągu nadchodzących dwóch lat.

Począwszy od tamtego dnia, włączyła mnie ona do programu, który zaczął się od lekcji kontrapunktu i harmonii, aby objąć następnie analizę muzyczną, kształcenie słuchu, czytanie partytur i wszystko, co mogła dodatkowo wprowadzić. Jej pedagogika była wyczerpująca i nieustępliwa. Jako młody, 26-letni człowiek stałem się jeszcze raz dzieckiem, ucząc się wszystkiego od początku. Kiedy jednak opuściłem Paryż jesienią 1966 roku, odnowiłem mą technikę i nauczyłem się słyszeć w sposób, który byłby dla mnie niewyobrażalny jeszcze kilka lat przedtem<sup>32</sup>.

Wystarczy porównać powyższy opis ze wspomnieniami Aarona Coplanda (por. rozdz. II), aby spostrzec, jak niewiele zmieniła się metoda Nadii Boulanger

<sup>32</sup> Ph. Glass: *Music by Philip Glass*, s. 15.

od lat dwudziestych, i jak podobne pozostawiła ślady w świadomości najstarszej i najmłodszej generacji Amerykanów przybywających na studia muzyczne do Paryża.

Pobyt w tym mieście stał się dla Glassa okazją do bliższego poznania muzyki Indii, która miała wkrótce zadecydować o jego wizji *minimal music*. Kontakty, jakie nawiązał wówczas z Ravi Shankarem – wirtuozem gry na sitār – skłoniły go do głębszych studiów nad tradycyjną muzyką Indii i Tybetu – u jej źródeł, w latach 1966–1967. Tuż po powrocie do Stanów Zjednoczonych i osiedleniu się w Nowym Jorku, rozpoczął Glass krótkotrwałą współpracę z kolegami z czasów studenckich: Stevem Reichem i Arthurem Murphym; łączyła ich pasja dla nowo powstającej *minimal music* oraz zamiar wspólnego wykonywania własnych utworów. Okazało się jednak, iż dzieląc pewne założenia warsztatowe, mieli oni odrębne koncepcje brzmienia i ekspresji. Niemal równocześnie z powstaniem grupy Reicha, również Glass zorganizował własny zespół – „Philip Glass Ensemble”<sup>33</sup>. Już od swych początków (1968) formacja ta wytworzyła specyficzne brzmienie różniące się od aury dźwiękowej preferowanej przez Reicha. Wpłynęła na to przede wszystkim obsada, jako że w składzie zespołu znalazły się amplifikowane flety i saksofony, organy elektryczne oraz syntezatory. Obok tych istotnych różnic, w brzmieniu zespołu Glassa rysują się pewne podobieństwa do kolorystyki utworów Reicha. Przesądza o tym obecność głosów sopranowych: są one wprawdzie traktowane wirtuozowsko, na sposób instrumentalny, ale nie tracą przez to lirycznego wyrazu.

Do niepowtarzalnego brzmienia zespołu Glassa przyczyniła się wielce technika przetwarzania dźwięku. Było to zasługą Kurta Munkacsi – inżyniera, który dołączył do tej grupy w roku 1970. Swjej roli nie ograniczył on do akustycznej koordynacji poszczególnych instrumentów. Przeciwnie – technologię powiązał z estetyką, traktując tę pierwszą jako środek do realizacji swej wizji brzmienia. Wyraźnym punktem odniesienia stała się dlań muzyka popularna, dokładniej – grupy rockowe, które dyskontując eksperymenty elektroakustyczne II awangardy, np. efekty cyfrowej syntezy dźwięku, nadały im masowy zasięg i uczyniły z nich jeden z głównych środków ekspresji<sup>34</sup>. Zbieżność ta wpłynęła zresztą na recepcję muzyki Glassa poza „zwyczajowym”, by tak rzec, kręgiem słuchaczy nowej muzyki. Koncerty, na których wykonywano jego utwory,

<sup>33</sup> Oprócz Glassa, który grał na instrumentach klawiszowych, w skład „Philip Glass Ensemble” weszli: Richard Prado (trąbka i flet), Jon Gibson, Dickie Landry, Richard Peck, Jack Kripl (flety i saksofony), Steve Chambers, Arthur Murphy, Michael Riesman (instrumenty klawiszowe) oraz Iris Hiskey i Dora Ohrenstein (soprany).

<sup>34</sup> Por. Ph. Glass: op. cit., s. 21.



łączyło niewiele ze specyficzną atmosferą awangardowych *events*, z ich aurą kontestacji i wtajemniczenia, które miało objąć elitarną publiczność. Glass pragnął otworzyć swą twórczość również przed odbiorcami muzyki popularnej. Zamiar ten wcielał w życie za pomocą efektów podobnych do tych, jakie stały się nieodłącznym składnikiem spektakularnych koncertów *pop music*, zarówno od strony dźwiękowej, jak i oprawy scenograficznej. Nawiązując do spontanicznych reakcji słuchaczy podczas występów grup rockowych, pragnął Glass nadać koncertom swej grupy atmosferę zbiorowego uniesienia graniczącego z transem. Nie stronił też od komercyjnej promocji swej twórczości, łącząc ją np. z emisją telewizyjnych reklam bądź z filmem. Z tego punktu widzenia utwory Glassa stanowią interesujące przykłady krzyżowania się gatunków i funkcji na obszarze nowej muzyki, pod wpływem równoległych, masowych nurtów. Warto wspomnieć w tym miejscu o nietypowej recepcji twórczości Glassa w Stanach Zjednoczonych. Jego kompozycje torowały sobie drogę ku rodzimej publiczności poprzez... Europę. Dopiero bowiem uznanie, z jakim spotkały się one podczas Holland Festival i Metamusic Festival, przesądziło o ich „odkryciu” przez audytorium amerykańskie.

Pierwsze doświadczenia twórcze na gruncie *minimal music* zdobywał Glass w roku 1965 w Paryżu, gdzie współpracował z Ravi Shankarem przy pisaniu muzyki do filmu *Chappaqua*. Ten wstępny kontakt z krzyżującymi się mediami sztuki miał się okazać decydujący dla dalszych poszukiwań artystycznych Glassa. Recepcja jego twórczości dokonywała się, by tak rzec, w krajobrazie nowoczesnej plastyki, o czym świadczą m.in. koncerty w nowojorskich muzeach sztuki nowoczesnej: Solomon R. Guggenheim Museum i Whitney Museum of American Art. W celu promocji swych utworów założył Glass w roku 1971, wspólnie z Klausem Kertessem – właścicielem galerii, firmę fonograficzną Chatham Square Productions.

Cezurą rozgraniczającą wczesną twórczość Glassa od kompozycji minimalistycznych jest rok 1966. Wiadomo, iż napisał on przedtem – głównie w okresie studiów – około 80 utworów (z tego – 20 opublikowanych), które wyłączył niemal całkowicie ze swego dorobku, jak gdyby chciał przez to podkreślić ich artystyczną niedojrzałość, z drugiej zaś strony – utrwalić się w świadomości krytyków i słuchaczy właśnie jako minimalista.

Swą koncepcję *minimal music* rozwinął Glass, jak już wspominaliśmy, pod wpływem kontaktów z muzyką odległych kręgów kulturowych. Rysuje się tu znamieną paralela pomiędzy jego motywacjami a tymi przesłankami, które wpłynęły na twórczość Reicha. Rolę analogiczną do oddziaływań tradycyjnej muzyki afrykańskiej na koncepcję Reicha odegrała w przypadku Glassa tradycyjna muzyka Indii. Przejął on z niej przede wszystkim pewną zasadę strukturywania, tj. sposób budowania muzycznego przebiegu polegający na sumowaniu mniejszych, powtarzalnych odcinków w strukturę nadrzędną.

Prawdziwym odkryciem – wspominał – stało się dla mnie zastosowanie rytmu w rozwoju ogólnej (*overall*) struktury muzycznej. Różnicę między użyciem rytmu w muzyce Zachodu i Indii tłumaczyłbym następująco: w muzyce Zachodu dzielimy czas, jak gdybyśmy mieli podzielić chleb na kromki. W muzyce Indii (oraz w całej muzyce nie-zachodniej, która jest mi znana) bierze się małe jednostki (...) i łączy się je, aby stworzyć większe wartości czasowe<sup>35</sup>.

Zasadę cykliczności przebiegu połączył zatem Glass z jednorodnym ujęciem czasu muzycznego – w odróżnieniu od hierarchicznych podziałów jednostek (wartości) rytmicznych obowiązujących w muzyce Zachodu. Ujęcie to podkreśla niejako czysty wymiar trwał, wolny od jakichkolwiek konfliktów czy napięć.

Oprócz cykliczności, główną regułą stała się w muzyce Glassa powtarzalność. Objęła ona zarówno wartości rytmiczne, jak i materiał wysokościowy. O ile jednak na poziomie elementarnych wartości (charakterystyczny puls ósemkowy) powtarzanie jawi się jako proces jednostajny, o tyle na poziomie komórek motywicznych zyskuje ono urozmaiconą postać. Dzieje się tak za sprawą techniki addytywnej (*additive method*)<sup>36</sup>, polegającej na subtelnych przekształceniach wyjściowych motywów w toku utworu, tj. na dodawaniu bądź odejmowaniu od nich sąsiednich dźwięków. Zmiany te są najwyraźniej arbitralne, jak gdyby kompozytor pragnął uniknąć konstrukcyjnych prawidłowości: schematów utrwalających się łatwo w świadomości słuchacza. Powstaje tym samym, podobnie jak w procesie przesunięcia fazowego u Reicha, ambiwalentny efekt regularności na poziomie pulsu i nieregularności na poziomie struktur rytmiczno-melodycznych (motywów i fraz). Wszelki ruch w utworach Glassa przetrada się – paradoksalnie – w efekt statyczny, zawieszony w czasie, co czyni z nich kompozycje otwarte w sensie architektonicznym i percepcyjnym<sup>37</sup>. Owa otwartość daje o sobie znać w ten sposób, iż rozpoczynają się one i kończą nieoczekiwanie, bez przygotowania. Są bardziej zdarzeniem aniżeli zwyczajowym opus; stwarzają – jak pisze Mertens – *fragment in a permanent musical continuum*<sup>38</sup>.

Zwiastunem nowej orientacji twórczej Glassa była kompozycja *Strung Out* na skrzypce elektryczne (1967). Odnajdujemy w niej rozwiązania typowe dla jego idiomu *minimal*: konstrukcję cykliczną (wyraża ją metaforycznie tytuł utworu wskazujący na liniowy, rozciągnięty w czasie kształt), addytywną

<sup>35</sup> Ibid., s. 17.

<sup>36</sup> Tym adekwatnym terminem posługuje się W. Mertens. Por. tegoż: op. cit., s. 67.

<sup>37</sup> Paradoks ten wyraził Glass w zwięzłym określeniu jednej ze swych pierwszych prób typu *minimal* – muzyki do sztuki Becketta pt. *Play*: „Rezultatem był bardzo statyczny utwór pełen zarazem różnorodności rytmicznej”. Por. Ph. Glass: op. cit., s. 19.

<sup>38</sup> W. Mertens: op. cit., s. 71.

technikę budowania motywów, wreszcie – pracę repetytywną, którą trafnie oddaje czołowa dyspozycja: *mechanically* (przykład 78). Zasada *minimal* obejmuje w tym utworze również materiał melodyczny i wyraża się w niezwykle oszczędnym zakresie wysokości dźwięku, ograniczonym do skali majorowej C. Pomimo tak czytelnej, naocznej diatoniki, nie sposób jednak patrzeć na *Strung Out* przez pryzmat tradycyjnych zależności harmoniczych. Glass unika bowiem budowania relacji funkcyjnych, natomiast skupia się na działaniu poprzez centra dźwiękowe w ich naturalnym, akustycznym wymiarze. Ogranicza on jednocześnie zakres pozostałych parametrów: głośności i artykulacji.

Przykład techniki addytywnej zastosowanej jedynie do rytmu stanowi utwór *One + One* (1968). Nie ma on nic wspólnego z tradycyjnym instrumentarium; przeciwnie – jego wykonanie polega na stukaniu palcami w blat dowolnego stołu (*any table top*), zaś powstały efekt jest wzmacniany za pośrednictwem mikrofonów kontaktowych. Dyspozycje wykonawcze określa już tytuł utworu,

Przykład 78. Ph. Glass: *Strung Out*, początkowy fragment. © 1983 Wim Mertens.  
Przedruk za zgodą Kahn and Averill.

**STRUNG OUT**  
*for*  
**Amplified Violin**

Philip Glass

(♩ = 144) *mechanically*

będący aluzją do dwóch wyjściowych komórek rytmicznych: ♩ i ♪, z których mają być ukształtowane większe całości. W kolejnych sekwencjach obowiązuje zasada łączenia obydwu komórek w ciągłym i regularnym postępie arytmetycznym. Szczegółowy kształt przebiegu rytmicznego (w partyturze podane są trzy przykłady sekwencji), a także łączne trwanie utworu uzależnia Glass od decyzji wykonawcy. Założenia te są, jak się wydaje, jednym z niewielu śladów oddziaływań II awangardy na twórczość Glassa. *One + One* budzi nieodparcie skojarzenia z *events* George'a Brechta, a także z pewnymi kompozycjami Johna Cage'a, np. z *Living Room Music* (1940), w której akcja dźwiękowa ogranicza się do rytmu i odgłosów wydobywanych z przedmiotów domowego otoczenia.

Rozwinięcie techniki addytywnej zarysowanej w *Strung Out* przyniosła seria utworów powstałych w roku 1969 z myślą o nowo założonym „Philip Glass Ensemble”. Seria ta objęła m.in.: *Two Pages* na organy elektryczne i fortepian, *Music in Fifths*, *Music in Contrary Motion* oraz *Music in Similar Motion*. Wszystkie te kompozycje, utrzymane w jednolitym, szybkim pulsie ósemkowym, zbudowane są z motywów i fraz wywiedzionych ze wstępnej komórki – poprzez dodawanie bądź odejmowanie dźwięków. Proces budowania przebiegu w *Two Pages* polega z jednej strony na symetrycznym rozszerzaniu i zężaniu fraz (sekcja I i II), z drugiej – na tworzeniu coraz dłuższych figur, a z ich pomocą – kulminacji (sekcja III i IV). Swoistym motorem przebiegu dźwiękowego jest repetycja poszczególnych fraz lub ich części przy zachowaniu jednakowej głośności. Materiał wysokościowy utworu sprowadza się do pięciu dźwięków:  $g^1-c^2-d^2-es^2-f$ , które utrwalają charakterystyczny efekt modalny (przykład 79).

Podczas gdy w *Two Pages* obydwa instrumenty grają od początku do końca unisono, w pozostałych kompozycjach próbuje Glass rozszerzyć wymiar pionowy i zagęścić fakturę. Czyni to poprzez wprowadzenie drugiego głosu w odległości kwinty (*Music in Fifths* – przykład 80), faktury 3-głosowej (*Music in Contrary Motion* – przykład 81) i 4-głosowej (*Music in Similar Motion* – przykład 82). Ten stopniowy powrót do harmonii i kontrapunktu nie ma jednak na celu rekonstrukcji przeszłego stanu rzeczy. Wynika raczej z zamiaru dostosowania obydwu tradycyjnych wymiarów do przyjętych wcześniej, minimalistycznych założeń. Innymi słowy, Glass sięga do harmonii i kontrapunktu z myślą o zwielokrotnieniu estetycznego efektu swego języka, zaś sposób, w jaki to czyni, łączy się ze swobodnym podejściem do norm wykształconych na gruncie tonalności funkcyjnej. Można nawet odnieść wrażenie, iż to przywracanie do życia harmonii i kontrapunktu przebiega etapami podobnymi do tych, które złożyły się na historię tych dziedzin, począwszy od organum i modalnej organizacji materiału dźwiękowego. Choć nie ulega wątpliwości, że zwrot Glassa ku korzeniom zjawisk harmoniczych służy rozwiązaniom konstrukcyj-

Przykład 79. Ph. Glass: *Two Pages*, początek i koniec utworu. © 1983 Wim Mertens.  
Przedruk za zgodą Kahn and Averill.

Two Pages

Philip Glass

Przykład 80. Ph. Glass: *Music in Fifths*, t. 13-19. © 1983 Wim Mertens.  
Przedruk za zgodą Kahn and Averill.

Przykład 81. Ph. Glass: *Music in Contrary Motion*. © 1983 Wim Mertens.  
Przedruk za zgodą Kahn and Averill.

Music in Contrary Motion

Philip Glass

Przykład 82. Ph. Glass: *Music in Similar Motion*, początek i koniec utworu.  
© 1983 Wim Mertens. Przedruk za zgodą Kahn and Averill.

nym, ma on również istotne znaczenie wyrazowe. Zarówno bowiem zwielokrotnioną fakturę, jak i typ relacji harmoniczných poddaje kompozytor własnemu wyobrażeniu przebiegu muzycznego jako następstwa brzmień wolnych od logiki przyczynowo-skutkowej. Swobodny tok dźwiękowych postaci pragnie on uczynić głównym przedmiotem percepcji, a tym samym – estetycznych doznań słuchaczy. Oto jak tłumaczy Glass swe stanowisko:

Muzyka wychodzi poza zwyczajową skalę trwał, zastępując ją nie-narratywnym i rozszerzonym poczuciem czasu. (...) Kiedy widać, że nic nie „dzieje się” w zwykłym sensie, lecz że stopniowe powiększanie (*accretion*) materiału muzycznego może służyć za punkt oparcia dla uwagi odbiorcy, jest on w stanie odkryć wówczas inny sposób słuchania – taki, w którym ani pamięć, ani antycypacja (zwykajowe formuły psychologiczne muzyki baroku, klasycyzmu, romantyzmu czy modernizmu) nie odgrywają już roli w postrzeganiu faktury (...). Zamiar polega na tym, aby słuchacz mógł odbierać muzykę jako strukturę dramatyczną, czyste medium „dźwięku”<sup>39</sup>.

Rosnące zainteresowanie Glassa fakturą dźwiękową i jej coraz szerszym wymiarem przestrzennym wyraziło się w jego dwóch dojrzałych kompozycjach przeznaczonych dla „Philip Glass Ensemble”: *Music with Changing Parts* (1973) i *Music in Twelve Parts* (1974). W pierwszej z nich, oprócz wypróbowanych wcześniej metod projekcji materiału: wszechobecnej repetycji, jednolitego pulsu ósemkowego i statycznej harmonii, zastosował Glass technikę zmiennych figur (*changing figures*). Polega ona na zaprojektowaniu jedenastu krótkich segmentów 6-głosowych, które, zachowując strukturę interwałową i harmoniczną, różnią się szczegółowym układem komórek-motywów. Wykonanie wszystkich segmentów ma charakter otwarty, albowiem liczba ich powtórzeń zależy od decyzji muzyków. Glass wprowadza ponadto możliwość improwizacji w obrębie poszczególnych figur, respektującej wszakże ich układ interwałowy oraz implikowaną przezeń harmonię. Nie wykazuje ona wprawdzie zależności funkcyjnych, niemniej opiera się na stałej osi, którą wyznacza minor naturalny i dorycki (skale zbudowane od dźwięku *c*).

Technika zmiennych figur została użyta również w *Music in Twelve Parts*. Wraz z rozbudową faktury tego utworu rośnie stopień komplikacji współbrzmień oraz ich gęstość. Pomimo jednostajnego pulsu, wyodrębniają się w poszczególnych głosach wyraźne i niezależne luki melodyczne. Obok ornamentальной polifonii rozwija Glass sieć struktur harmoniczných łącznie z nieoczekiwanymi modulacjami, które sygnalizują moment przejścia od jednej do drugiej figury dźwiękowej. Poszerzone wymiary harmonii i kontrapunktu łączą się w *Music in Twelve Parts* z niezwykle rozbudowaną perspektywą czasową. Ten trwający cztery i pół godziny utwór w pełni ucieleśnia przedstawioną wyżej wizję

<sup>39</sup> Ibid., s. 79.

„nowego słuchania” skoncentrowanego – w akcie estetycznej kontemplacji – na isticie elementarnych, jak powiedziałby Eduard Hanslick, „formach dźwiękowych w ruchu”.

Ewenementem w twórczości Glassa stały się jego trzy opery: *Einstein on the Beach* (1975, 4 akty, libretto kompozytora przy współpracy z Robertem Wilsonem); *Satyagraha. M. K. Gandhi in South Africa* (1980, 3 akty, libretto kompozytora przy współpracy z Constance DeJong) oraz *Akhnaten* (1983, 3 akty, libretto kompozytora przy współpracy z Shalomem Goldmanem, Robertem Israelem i Richardem Ridellem). Znaczenie tej trylogii sięga daleko poza kontekst twórczości amerykańskiej drugiej połowy XX wieku, albowiem zamysł wspomnianych oper jest bliski pewnej koncepcji z lat dwudziestych – idei „muzycznego portretu” o odcieniach realistycznych i społecznych, autorstwa Virgila Thomsona. Sam Glass określał swą trylogię jako „operę-«portrety»” wybitnych osobowości, które przykuwały jego uwagę w określonym czasie<sup>40</sup>. Taka świadomość gatunku wskazywałaby, przy wszystkich warsztatowych i dźwiękowych różnicach, na ciągłość tych nurtów nowej opery amerykańskiej, które rejestrowały i – na swój sposób – komentowały obrazy, wydarzenia i postacie z otaczającej rzeczywistości. „Teatr – pisał Glass – który opowiada znane historie w tonie moralizatorskim i niekiedy satyrycznym, nastrajając pozytywnie do życia, nigdy nie znaczył dla mnie wiele. Zawsze natomiast poruszał mnie teatr będący wyzwaniem dla wyobraźni społeczeństwa, ludzkich pojęć porządku”<sup>41</sup>.

Pierwsze ogniwo trylogii – *Einstein on The Beach* – wyrosło z potrzeby wyrażenia doświadczeń cywilizacyjnych: fascynacji postacią, która stała się z czasem symbolem „ery atomu”. W drugiej operze – *Satyagraha* – sportretował Glass charyzmatyczną postać Mahatmy Gandhiego i jego zmagania (w latach 1893–1914) o prawa dyskryminowanej ludności hinduskiej w Afryce Południowej, wedle zasady „walki bez gwałtu” (słowo *satyagraha* oznaczało zainicjowany przez Gandhiego ruch „cywilnego nieposłuszeństwa”). O wadze, jaką przywiązywał Glass do autentycznego przedstawienia tytułowej postaci i związanych z nią wydarzeń, świadczy fakt, iż pisanie libretta poprzedził studiami historycznych dokumentów z archiwum Gandhiego w New Delhi. Dla oddania hinduskiego kolorytu, tekst tej opery jest utrzymany w sanskrycie.

Ostatnia część trylogii – *Akhnaten* – nawiązuje z kolei do dziejów starożytnego Egiptu. Stanowi ona „portret” zagadkowej postaci króla Amenhotepa IV – Echnatona (gr. Amenofis, zm. ok. 1358 r. p.n.e.), który przeszedł do historii jako twórca i żarliwy wyznawca monoteistycznego kultu Atona –

<sup>40</sup> Ph. Glass: op. cit., s. 3.

<sup>41</sup> Ibid., s. 4.

bóstwa przedstawianego w postaci tarczy słonecznej z promieniami zakończonymi dłońmi. Owa idea uniwersalnej religii natrafiła na zacięty opór przedstawicieli „starego porządku”, którzy obalili Echnatona i przywrócili wierzenia tradycyjne.

Wszystkie ogniwa trylogii Glassa przenika wspólny, ponadczasowy motyw: przedstawienie postaci zmieniających radykalnie porządek zastanego świata w jego wymiarze cywilizacyjnym, etycznym i religijnym. „Echnaton – pisze Glass – zajął miejsce łatwo i naturalnie obok Einsteina i Gandhiego. O ile Einstein uosabiał człowieka Nauki, a Gandhi człowieka Polityki, Echnaton mógłby reprezentować człowieka Religii. Każdy z tych ludzi był o wiele bardziej złożoną osobowością i łączył w sobie cechy pozostałych postaci, wszelako idea Polityki, Nauki i Religii jako punktów odniesienia dla każdej z mych oper przemówiła do mnie z dużą siłą”<sup>42</sup>.

Z muzycznego punktu widzenia, istotna różnica występuje pomiędzy operą *Einstein on the Beach* a dwiema pozostałymi częściami cyklu. Wynika ona stąd, iż w obsadzie *Einsteina* wyodrębnia się – jako atrybut tytułowej postaci – solowa partia skrzypiec. Oprócz „Philip Glass Ensemble”, występują w tej operze nieszkolone głosy, tak iż zbliża się ona do multimedialnego teatru muzycznego, co podkreśla swobodny układ scen i ich nadrealistyczna poetyka. W warstwie dźwiękowej *Einsteina* rolę dominującą odgrywa idiom *minimal*. Jawi się on jako znamienna dla późnych utworów Glassa synteza pomysłów i doświadczeń, podbudowana „dowartościowaną” harmonią w jej tradycyjnej, tonalnej postaci.

Warto odnotować w *Einstein on the Beach* – stwierdza Glass – nowe podejście do kombinacji struktur rytmicznych i harmonicznym w całościowy, ujednoczony proces. (...) Ruch harmoniczny jest czymś centralnym dla naszego postrzegania ekspresji w muzyce, przynajmniej w okresach od baroku do późnego romantyzmu. Kiedy ruch ten pojawił się w mojej muzyce, oznaczał on zerwanie z muzyką wcześniejszą – rozbudowaną rytmicznie, lecz statyczną pod względem harmonii.

Muzyka przed *Einsteinem* – na swój sposób rygorystyczna i wysoce redukcjonistyczna – była bardziej radykalna w odejściu od dziedziczonej tradycji Zachodu aniżeli wszystko, co napisałem później. Ponieważ jednak owa radykalnie brzmiąca muzyka zajmowała mnie już ponad dziesięć lat, czułem, iż niewiele mogłem do niej dodać. Nie jest z pewnością przypadkiem, że właśnie wtedy, gdy dokonywałem znacznego zwrotu w mej twórczości ku dziełom teatralnym na szerszą skalę, zacząłem rozwijać nowy, bardziej ekspresywny język.<sup>43</sup>

Prawdziwie operowy zamysł przyświeca kolejnym ogniwom trylogii Glassa: *Satyagraha* i *Akhmaten*. W ich obsadzie znalazły się już – oprócz konwencjonalnej

<sup>42</sup> Ibid., s. 139.

<sup>43</sup> Ibid., s. 62.

orkiestry – szkolone głosy. Niezależnie od powrotu do tradycyjnie rozumianej ekspresji wokalne, eksponowane są w tych dziełach oryginalne pomysły dramaturgiczne polegające na swobodnym kojarzeniu wątków i postaci realnych ze sferą nadrealną: mitem i religią. Dźwiękowy kształt oper Glassa, ich strona scenograficzna i fabularna, a zwłaszcza obszar zawartych w nich znaczeń – wszystko to stanowi niepowtarzalny przejaw przewartościowań i syntez właściwych twórczości postmodernistycznej. Trylogia ta jest świadectwem konstruktywnego odchodzenia od teatru instrumentalnego lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, tj. przejawem takiej postawy, która odziedziczyła się od kontestacji i eksperymentów II awangardy, przejmując zarazem jej artystyczne środki jako elementy spójnej wizji. Innymi słowy, poszukiwanie nowych nośników wyrazu połączone z brakiem respektu dla tradycji ustępuje w operach Glassa potrzebie syntezy jakości i wartości artystycznych. Jest ona wprawdzie oparta na niekonwencjonalnym, minimalistycznym języku, ale – co najważniejsze – wynika z postawy narracyjnej oraz z zamiaru komunikowania czytelnych treści.

### 3. Stabilizacja nowoczesnego języka dźwiękowego – Elliott Carter

Po roku 1960, obok tych zjawisk w muzyce amerykańskiej, które wynikły z przewartościowania założeń II awangardy, zaznaczyła się również tendencja do ugruntowania nowoczesnego języka dźwiękowego. Mamy tu na myśli postawę i technikę kompozytorską, która, poszukując nowych perspektyw dla poszczególnych składników (parametrów) muzyki, nie negowała tradycyjnego statusu dzieła muzycznego jako opus perfectum et absolutum. W okresie postmodernizmu wyłania się więc również taki nurt twórczości, który można uznać za kontynuację postawy modernistycznej. Jest to nurt wpisujący się w szerszy, historyczny proces rozwijany przez klasyków muzyki XX wieku: Debussy'ego, Schönberga, Strawińskiego, Bartóka, Hindemitha, Messiaena i Lutosławskiego.

Czołowym przedstawicielem tego nurtu w muzyce Stanów Zjednoczonych pozostaje Elliott Carter – nestor amerykańskiej moderny. Nakreślony już wcześniej (w rozdziale III) obraz jego twórczości z lat 1938–1948 objął dzieła o proweniencji neoklasycznej, a także zapowiedzi nowej, indywidualnej poetyki. Utwory skomponowane przez Cartera po roku 1948 układają się – przy całej swej różnorodności – w spójny ciąg wynikający właśnie z przyjętej tuż po wojnie orientacji: z poszukiwania nowych zasad i sposobów formowania muzycznej całości pojętej jako opus. Stałość postawy kompozytorskiej Cartera sprawia, iż cezura wczesnych lat siedemdziesiątych, kojarzona niemal powszechnie z postmodernistyczną „zmianą warty” w muzyce drugiej połowy XX wieku,



## 4.2. Nowy romantyzm – George Rochberg

George Rochberg należy do tych kompozytorów amerykańskich, którzy – podobnie jak Elliott Carter – identyfikują się ciągle z muzyką europejską, próbują zająć wobec niej własne stanowisko i określić przez to odniesienie własną tożsamość. Kolejne etapy tej artystycznej konfrontacji odpowiadają tym fazom rozwoju nowej muzyki, które następowały w Europie po roku 1945, zwłaszcza zaś – przelomowi z lat siedemdziesiątych, kiedy wraz z przesileniem awangardy o rodowodzie darmsztadzkiem pojawiły się zapowiedzi odwrotu od radykalnych postaw i poetyk strukturalizmu, aleatoryki i sonoryzmu.

Rochberg, syn emigrantów rosyjskich, urodził się w roku 1918 w Paterson (New Jersey). Swą edukację muzyczną odbył m.in. w Mannes College w Nowym Jorku w latach 1939–1942, studiując kontrapunkt i kompozycję u Hansa Weissego i George'a Szella. Po inwazji sił sprzymierzonych w Normandii w roku 1944, Rochberg wziął udział w kampanii europejskiej jako porucznik piechoty w armii amerykańskiej. Tuż po wojnie kontynuował studia muzyczne w Curtis Institute w Filadelfii pod kierunkiem Rosaria Scalero i Gian-Carla Menottiego. Studia te ukończył w roku 1947, a wkrótce potem został też absolwentem University of Pennsylvania w Filadelfii. Z uczelnią tą związał się na długie lata jako profesor kompozycji.

Pierwsze utwory Rochberga, m.in. *I Kwartet smyczkowy* (1952) wskazują na związki z dojrzałym stylem Hindemitha i Bartóka. W roku 1949, uzyskawszy stypendium Amerykańskiej Akademii w Rzymie, pogłębiał Rochberg swą wiedzę i umiejętności w kilku ośrodkach włoskiego życia muzycznego. Podczas pobytu we Florencji silny wpływ wywarł nań Luigi Dallapiccola. Dzięki niemu odkrył Rochberg na nowo technikę dodekafoniczną, aby pozostać jej entuzjastą do połowy lat sześćdziesiątych. Początkowo był mu bliższy idiom Schönberga, widoczny w takich utworach, jak *Chamber Symphony* na 9 instrumentów (1953), *II Symfonia* (1956) czy *II Kwartet smyczkowy* (1961), w którym – jak w dziesiątym opusie nestora dodekafonii wiedeńskiej – pojawia się w finale głos sopranowy. Związki z Schönbergiem widoczne są zwłaszcza we wspomnianej *Chamber Symphony*. Polegają one z jednej strony na tematycznym ujęciu serii, z drugiej zaś – na subtelnej wrażliwości kolorystycznej, wyrażającej się w różnorodnych, acz przejrzystych zestawach instrumentów. Pod tym względem utwór Rochberga zbliża się do obydwu Schönbergowskich *Kammersymphonien* (I – op. 9 i II – op. 38).

Od roku 1957 technika serialna Rochberga ewoluowała ku rozwiązaniom Antona Weberna. W kompozycjach takich jak: *Cheltenham Concerto* na kameralny zespół instrumentów (1958), *La bocca della verità* na obój i fortepian (1959), *Time Span* na orkiestrę (1960) dominuje faktura punktualistyczna, pełna ostrych akcentów dynamicznych. Zarazem, uwagę kompozytora przykuwa wielowarstwowa organizacja trwał przypominająca kontrapunkt temp w utwo-

rach Cartera. Takie ujęcie czasowej struktury dzieła, podyktowane chęcią przełamania ograniczeń techniki serialnej, było jedną z pierwszych zapowiedzi odejścia Rochberga od dodekafonii. Podobnie jak wielu twórców przy końcu lat sześćdziesiątych, również i on uświadomił sobie ograniczoność techniki 12-tonowej w jej ortodoksyjnej postaci.

W tym punkcie swej artystycznej drogi Rochberg zwrócił się – ku zaskoczeniu krytyków jego twórczości – w stronę Wielkiej Tradycji. Początkowo poruszał się niejako na powierzchni zjawisk muzycznych, zestawiając je w swobodnych kombinacjach, które można określić jako technikę dźwiękowego assemblage'u. Technikę tę zastosował np. w kompozycji *Contra mortem et tempus* (1965) na flet, klarnet, skrzypce i fortepian, napisanej po stracie swego 21-letniego syna. W utworze tym pojawiają się cytaty z Ivesa, Varèse'a, Bouleza i Berio, wplecione w swobodny tok dźwiękowy o charakterze atonalnym. Taka technika występuje też w utworze *Music for the Magic Theatre* na zespół kameralny (1965). Tu jednak, obok cytatów z Weberna, Varèse'a i Stockhausena pojawiają się urywki z Mozarta, Beethovena i Mahlera. Dialog z historią rozgrywa się w tej kompozycji na wzór marzenia sennego; jak we śnie bowiem łączą się w niej fragmenty nie przystających do siebie muzycznych stylów i technik.

Jednym z ważniejszych utworów Rochberga z początku lat siedemdziesiątych był jego *III Kwartet smyczkowy*. Utwór ten świadczył o bardziej pogłębionym zwrocie ku tradycji, o jej osobistym przeżyciu i przetworzeniu w spójny idiom dźwiękowy. Oto jak komentował kompozytor okoliczności powstania tego utworu, kreśląc tym samym perspektywę dla nowego romantyzmu:

Mój *III Kwartet*, skomponowany pomiędzy grudniem 1971 a lutym 1972, jest pierwszym dużym utworem, który wyłonił się z tego, co określiłbym jako „czas zwrotu”. Każdy artysta ocenia własną sytuację, patrząc na to, gdzie się znajdował, gdzie jest obecnie, i dokąd musi zmierzać. Dążność sztuki jest czymś o wiele więcej niż osiągnięciem technicznego mistrzostwa środków czy stylu indywidualnego; jest duchową drogą ku transcendencji samej sztuki oraz ego artysty.

W moim „czasie zwrotu” musiałem odrzucić pojęcie „oryginalności”, w którym osobisty styl twórczy oraz własne ego są najwyższymi wartościami; związek z jedną ideą, z jednowymiarowym dziełem i postawą, dominujący – jak się wydaje – w estetyce sztuki XX wieku; wreszcie – odziedziczoną ideę, wedle której konieczna była separacja od przeszłości, rezygnacja z jakichkolwiek związków z tymi wielkimi twórcami, którzy nie tylko nas poprzedzali, ale (...) stworzyli podwaliny sztuki muzycznej. W ten sposób odwracam się od tego, co uważam za kulturą patologię moich czasów, ku temu, co można nazwać możliwością odnowy muzyki poprzez nawiązanie kontaktu z tradycją i środkami z przeszłości, aby wyzwolić siłę duchową wraz z przywróconą mocą myślenia melodycznego, rytmicznego pulsu i wielkowymiarowej struktury.

Moim zdaniem, jest to możliwe jedynie na gruncie tonalności [podkr. Z. S.]; włączenie tonalności w wielopostaciowej muzyce *III Kwartetu* umożliwia kombinacje i nakładanie różnorodnych środków, co nie neguje ani przeszłości, ani teraźniejszości.

W kwartecie tym sięgam głęboko do melodyczno-harmonicznego języka XIX stulecia (dokładniej – do „stylów” Beethovena i Mahlera), jednakże w tym otwartym środowisku tonalność i atonalność mogą istnieć na równi – ich wybór zależy wyłącznie od charakteru i istoty muzycznego gestu. W taki sposób wewnętrzne spektrum muzyki zostaje powiększone i rozszerzone; rozbrzmiewa wiele języków muzycznych, aby uczynić ową szerszą wypowiedź bardziej przekonującą<sup>53</sup>.

Charakterystycznym świadectwem sięgnięcia po idiom ze schyłku XIX wieku jest wstępny temat z III części tego utworu, poddany później pracy wariacyjnej (przykład 87). Kompozytor odtwarza tu melodykę typu Mahlerowskiego w czytelnym kontekście tonalnym i wręcz klasycznej fakturze kwartetowej. Jednocześnie, poprzez umieszczenie tematu w krańcowo wysokim rejestrze I skrzypiec, nadaje tej melodii nowy, jak gdyby metaforyczny sens w którym pierwiastki przeszłe mieszają się z jakością współczesną.

Oprócz *III Kwartetu smyczkowego*, również *Koncert skrzypcowy* Rochberga, napisany na zamówienie Pittsburskiej Orkiestry Symfonicznej w roku 1974, utwierdził jego pozycję jako nestora nowego romantyzmu w muzyce amerykańskiej. W koncercie tym nie tylko krystalizuje się i wydoskonala tonalny idiom zapoczątkowany w *III Kwartecie*, ale też typ quasi-romantycznej ekspresji zakorzenionej w melodyce, jej szerokich łukach i akcentach emocjonalnych, przy czym czytelne odniesienia stylowe schodzą tu na dalszy plan, ustępując miejsca językowi indywidualnemu<sup>54</sup>.

Rochberg, jako jeden z pierwszych twórców mających za sobą doświadczenia totalnego serializmu, próbuje w swym *Koncercie* nadać nowy, postmodernistyczny sens muzycznej przeszłości. Zaczepnięte z niej style i idiomy powracają raczej jako znaki – składniki nowej metafory – aniżeli samoistne, absolutne jakości, jednakże ów powrót jest motywowany autentyczną, spontanicznie przeżyta potrzebą osobistego wyrazu.

## 5. Między rytuałem i magią – George Crumb

W odróżnieniu od europejskiej muzyki drugiej połowy XX wieku, twórczość amerykańska – za wyjątkiem kompozycji elektronicznych i komputerowych – nie wykazuje ani tak silnych, ani różnorodnych orientacji sonorystycznych. Źródłem tego stanu rzeczy można by upatrywać z jednej strony w akademickim

<sup>53</sup> Komentarz kompozytora do nagrania *III Kwartetu* na płycie Nonesuch H-71283. Warto dodać w tym miejscu, iż swe doświadczenia z *III Kwartetu* kontynuował Rochberg w trzech kolejnych kwartetach smyczkowych: *IV*, *V* i *VI*, powstałych w latach 1977–1978 w bliskiej współpracy z Kwartetem Concord.

<sup>54</sup> Stylistyka i estetyka *Koncertu skrzypcowego* Rochberga przywodzi na myśl *Koncert skrzypcowy* Krzysztofa Pendereckiego, ukończony trzy lata później – w roku 1977.

Przykład 87. G. Rochberg: *III Kwartet smyczkowy*. Cz. III, t. 1–37.  
© 1973 Galaxy Music Corporation, Przedruk za zgodą wydawcy.

III.  
Adagio sereno, molto espressivo e tranquillo puro (♩ = ca. 46)

25

30 *Andante con moto ma con rubato*  
♩ = ca. 72 *molto cantando*

Segue subito

35

*poco f*, *mf*, *cresc.*, *poco f*, *dim.*, *f nu espr.*, *mf*, *cresc.*, *mp simile*, *f nu espr.*, *mf*, *cresc.*, *mp cantando*, *poco f*, *mf*, *cresc.*

modelu edukacji kompozytorskiej, z drugiej zaś w niechęci samych wykonawców wobec radykalnych pomysłów brzmieniowych i artykulacyjnych, niekiedy zwróconych otwarcie przeciw instrumentom. Sonorystyka – w tej postaci, jaką nadał jej György Ligeti, Krzysztof Penderecki czy Yannis Xenakis – nie odegrała w muzyce Stanów Zjednoczonych znaczącej roli; rzadko była też głównym oparciem bądź jedynym punktem wyjścia dla struktury dzieła. Aby to dostrzec, wystarczy w tym miejscu sięgnąć raz jeszcze do twórczości Elliotta Cartera, który traktował wprawdzie kolorystykę (orkiestrację) jako istotny element konstrukcyjny i wyrazowy, ale ograniczał ją przeważnie do konwencjonalnych źródeł materiału i „zwykłej” artykulacji, a ponadto czynił jednym ze składników swej wielowymiarowej rzeczywistości muzycznej. Z tym większą siłą przemawia do europejskiego odbiorcy twórczość George’a Crumba (ur. 1929) osnuta na jedynej w swoim rodzaju wizji sonorystycznej, która łączy organicznie pierwiastki impresyjne z ekspresyjnymi, wtapiając je zarazem w odkrywcze struktury i formy.

Język muzyczny Crumba świadczy o wyjątkowej wrażliwości kompozytora na brzmienie, które poprzez swój uchwytny, zmysłowy charakter staje się jednym z głównych nośników ekspresji. Oryginalna aura dźwiękowa jego utworów wynika z niekonwencjonalnego posługiwania się tradycyjnymi instrumentami (łącznie z amplifikacją fortepianu i instrumentów smyczkowych), stosowania eksperymentalnych technik artykulacji oraz instrumentów egzotycznych. Szeroką skalę jakości brzmieniowych i ekspresyjnych osiąga Crumb dzięki perfekcyjnemu operowaniu głosem w utworach wokarno-instrumentalnych, których warstwę słowną stanowią w większości poezje Federico Garcii Lorki. Utwory te znamionuje myślenie archetypiczne, kojarzące w niepowtarzalne związki świat symboli poetyckich z ich muzycznymi odpowiednikami: czasem i przestrzenią.

Koncepcja brzmienia stanowi jedną tylko z wielu cech techniki dźwiękowej i – ogólniej – stylu Crumba. Mamy bowiem w jego muzyce do czynienia ze splotem stylistycznych własności, które – poza poziomem materiału – obejmują także składnię, formę, kształtowanie wyrazu muzycznego, wreszcie – przesłanki i przesłania estetyczne. Obok barwnej, żywiołowej gry jakości sonorystycznych, toczy się w muzyce Crumba gra kulturowych archetypów i symboli odzwierciedlona w oryginalnej technice cytatów i niekonwencjonalnej notacji. Jest tu także ukryty dialog nowoczesnego języka z przeszłością. Odbywa się on zarówno poprzez subtelny technikę aluzji i cytatów wtopionych w nowy kontekst, jak też za pośrednictwem dawnych wzorów: barokowego concertata czy formy lukowej. Symbolikę kompozycji Crumba uwydatnia ich wieloznaczna strona graficzna (przy zachowaniu precyzyjnej notacji wszystkich parametrów), będąca przejawem nowoczesnej ars subtilior pełnej zarówno aluzji metafizycznych, analogii do kosmicznego uniwersum, jak i odniesień do form świata organicznego.

Znamiennym rysem twórczej postawy Crumba jest wielka oszczędność w formułowaniu programów i komentarzy do własnej twórczości. Jeśli nie liczyć udzielanych przezeń wywiadów (Gagne, Caras 1982), jego refleksja uzewnętrznia się głównie we wstępach do poszczególnych partytur. Zupełnie obce są mu natomiast estetyczne proklamacje wybiegające w przyszłość, co mogłoby świadczyć o dystansie wobec postaw awangardowych. Z drugiej strony, trudno nie zauważyć w kompozycjach Crumba obecności pewnego dziedzictwa II awangardy, dokładniej – elementów języka dźwiękowego wykształconego na jej gruncie. Specyfika tej sytuacji polega wszakże na tym, iż owe środki wypowiedzi nie stanowią celu samego dla siebie, lecz są wrzęgnięte w oryginalną wizję twórczą jako narzędzia komunikowania głębokich treści. W takim syntetyzującym zamyśle kryje się, jak można sądzić, postmodernistyczne oblicze muzyki Crumba. Przemawia za tym również jego afirmujący stosunek do przeszłości, który stanowi oparcie dla podjętego z nią dialogu – na zasadzie kojarzenia jakości i konotacji stylowych.

Edukacja muzyczna Crumba przebiegała zgodnie z etapami typowymi dla warunków amerykańskich. Jej początki miały miejsce w Mason College of Music and Fine Arts w Charleston – w rodzinnej Zachodniej Wirginii. Po ukończeniu w roku 1959 studiów kompozycji w klasie R. L. Finneya w University of Michigan wykładał Crumb przez kilka lat przedmioty muzyczne w University of Colorado, a następnie związał się od roku 1965 z katedrą kompozycji w University of Pennsylvania w Filadelfii.

Pośród jego utworów z lat sześćdziesiątych wyróżnia się pokaźna grupa dzieł wokально-instrumentalnych osnutych na poezji Federico Garcii Lorki. Są to: *Night Music I* (1963) na sopran, fortepian, czeleste i 2 perkusistów, 4 księgi *Madrigals* na sopran i zespół instrumentalny (I i II – 1965, III i IV – 1969), *Songs, Drones and Refrains of Death* (1968) na baryton, 4 instrumenty elektryczne (gitara, kontrabas, fortepian, klawesyn) i 2 perkusistów, *Night of the Four Moons* (1969) na alt, flet altowy, piccolo, banjo, wiolonczelę elektryczną i perkusję oraz *Ancient Voices of Children* (1970) na sopran chłopięcy, obój, mandolinę, harfę, fortepian elektryczny i 3 perkusistów.

W utworach tych zawarł Crumb bogatą sieć zależności pomiędzy treścią poetycką a jej dźwiękowym komentarzem. Relacje te jawią się jako gra symboli literackich osiągających wymiar kosmicznego uniwersum: archetypicznych słów-kluczy poezji Garcii Lorki. Sposób, w jaki je oddaje Crumb za pomocą figur i gestów muzycznych obrazuje fragment *Songs, Drones and Refrain of Death* (przykład 88). Wyobrażenie Słońca i Księżycy przybiera tu postać ruchu po okręgu, złożonego z krótkich, skoordynowanych ze sobą figur instrumentalnych i wokalnych. Podobne obrazy kreowane są w *Night of the Four Moons* (przykład 89). Księżyc – ulubiony topos poetycki Lorki – zyskuje tu interpretację boecjańską, odwołującą się do sfery musica mundana i musica humana. O ile

Przykład 88. G. Crumb: *Songs, Drones and Refrain of Death*.

© 1971 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.



Przykład 89. G. Crumb: *Night of the Four Moons*. © 1971 C. F. Peters Corporation, New York. Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

The image displays a complex musical score for George Crumb's *Night of the Four Moons*. It features multiple staves for different instruments and vocal parts. Key elements include:

- "Musica Humana":** A section with lyrics: "Epitheta Paganica et Barbara (in alto plurimum) / Litanis et con risona. (ritard. con) / [Aria] Per al ca... lo...".
- "Musica Mundana":** A section with lyrics: "Epitheta Paganica et Barbara (in alto plurimum) / Litanis et con risona. (ritard. con) / [Aria] Per al ca... lo...".
- Instrumental parts:** Staves for various instruments, including strings, woodwinds, and percussion, with detailed performance instructions like "pppp", "ritard.", and "con risona".
- Annotations:** Numerous performance directions and markings throughout the score, such as "ritard.", "con risona", "pppp", and "con risona".

tę pierwszą wyrażają ezoteryczne flażolety w partii elektrycznej wiolonczeli, sferę drugą dopełniają melodie w stylu Mahlerowskim.

Ekspresja, jaką niosą kompozycje Crumba inspirowane poezją Lorki, wynika, jak wspominaliśmy, z szerokiej skali jakości wokalnych: od recytacji pełnej ostrych, fonetycznych efektów, poprzez artykulację samogłosek o określonej wysokości aż do falującej, ekstazy kantyleny. Za przykład bogactwa tych jakości sonorystycznych niech posłuży początkowy fragment *Ancient Voices of Children* (przykład 90). Odnajdujemy tu w partii sopranu wszystkie wymienione efekty, ujęte za pomocą jednoznacznej, precyzyjnej notacji.

Czysto instrumentalne dzieła Crumba, by wspomnieć *Eleven Echoes of Autumn* (*Echoes I* – 1965) na flet altowy, klarnet, fortepian i skrzypce (przykład 91), *Echoes of Time and the River* (*Echoes II* – 1967) – cztery „processionals” na orkiestrę (przykład 92), *Black Angels: 13 Images for the Dark Land* (1970) na amplifikowany kwartet smyczkowy, *Vox Balenae* (1971) na 3 wykonawców i 3 instrumenty elektryczne: flet, fortepian i wiolonczelę (przykład 93), *Makrokosmos – 12 fantasy pieces after the Zodiac* (I – 1972, II – 1973) na amplifikowany fortepian, oddziałują swymi różnorodnymi jakościami, z których najbardziej bezpośrednią jest brzmienie. Crumb łączy konwencjonalne barwy instrumentów (stosowanych często w skrajnych rejestrach) z efektami elektroakustycznego wzmocnienia, odkrywczą artykulacją i szerokim zakresem odgłosów perkusyjnych. Sposób budowania brzmień i barw w tych kompozycjach ilustrują wstępne fragmenty dwóch utworów: *Eleven Echoes of Autumn* (*Echoes I* – przykład 91) i *Vox Balenae* (przykład 93). Pierwszy urywek zawiera wyszukane brzmienia fortepianowe (flażolety na niskich strunach) skojarzone następnie z flażoletami skrzypiec na granicy słyszalności; drugi – impresyjną partię amplifikowanego fletu z jednoczesną linią wokalną przewidzianą dla partii tego instrumentu.

Również dzieła instrumentalne Crumba znamionuje myślenie archetypiczne, kojarzące figury dźwiękowe i ich projekcję (ruch w wymiarze wertykalnym, horyzontalnym i ukośnym) z fizycznym czasem i przestrzenią. Obydwa te wymiary zobrazował Crumb w pierwszej części *Echoes of Time and the River* (przykład 92). Oprócz muzycznych metafor przestrzeni i ruchu uzyskanych za pomocą perkusji i grupy puzonów, pojawia się w tym utworze charakterystyczny, rytualny aspekt wykonania: Zadanie to przypadło w udziale perkusistom, którzy łączą grę na instrumentach z niemal magicznie działającym, szeptanym tekstem, i podkreślają przez to tajemniczą, metafizyczną aurę kreowanej muzyki.

Niepowtarzalny charakter twórczości Crumba na tle postmodernistycznych zjawisk w muzyce amerykańskiej wynika przede wszystkim z harmonijnej syntezy różnorodnych elementów współczesnego języka muzycznego. Jest to jednak synteza dość odległa od innych prób sumowania nowoczesnych środków dźwiękowych; o czym może świadczyć kolejne porównanie z przed-



stawioną już koncepcją Elliotta Cartera. Nie pozostawia ono wątpliwości co do tego, iż *differentia specifica* muzyki Crumba kryje się w istocie jej przesłania: w sięgnięciu do archetypów ludzkiej egzystencji przybranych w poetyckie symbole, a za ich pośrednictwem – do sfery kosmicznego uniwersum. W odróżnieniu zatem od autonomicznej orientacji Cartera, Crumb czyni ze swych środków muzycznych nośniki znaczeń wykraczających daleko poza obszar materii dźwiękowej. Dorobek tego kompozytora stanowi doskonały przykład twórczej integracji nowoczesnego warsztatu i wartości tradycyjnych; wynika z przekonania o komunikatywności muzyki jako nośnika emocji i znaczeń o wymiarze uniwersalnym.

Przykład 90. G. Crumb: *Ancient Voices of Children*. © 1971 C. F. Peters Corporation, New York.  
Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

(for Jan DeGaellan)  
COMMISSIONED BY THE LUCANTH SPRAGUE COOLIDGE FOUNDATION

### Ancient Voices of Children

A CYCLE OF SONGS ON TEXTS BY GARCÍA LORCA

for Soprano, Boy Soprano, Oboe, Mandolin, Harp,  
Electric Piano and Percussion (Three Players)

#### I. El niño busca su voz

[The little boy was looking for his voice]

Very free and fanciful in character (♩ = 90)

George Crumb  
(Summer, 1970)

Przykład 91. G. Crumb: *Eleven Echoes of Autumn*. © 1971 C. F. Peters Corporation, New York.  
Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

Commissioned by Bowdoin College for the Aeolian Chamber Players

## Eleven Echoes of Autumn, 1965 (Echoes I)

for Violin, Alto Flute, Clarinet and Piano

GEORGE CRUMB

Eco 1. Fantastico  $\text{♩} = 60$

The score for Eco 1 is for Piano and Electric Flute (E.F.). The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The music is characterized by dense, complex textures with many overlapping lines and dynamic markings such as *pppp*, *pp*, *f*, and *fff*. The E.F. part includes various effects like *actual sound* and *PL (tempo)*.

Eco 2. Languidamente, quasi lontano (hauntingly)  $\text{♩} = 40$

The score for Eco 2 is for Violin and Piano. The tempo is marked as  $\text{♩} = 40$ . The music is slow and haunting, with long, sustained notes and dynamic markings like *pppp*, *pp*, and *f*. The Piano part includes *actual pitch* markings. A text box at the bottom left provides performance instructions for the violinist.

Use a piece of rubber band (rubber for electric material) very slowly along the neck of the violin, where the hand rests. It should be a 1/4" wide, 1/8" thick, and 1/2" long. The band will be used to produce a 1/4" wide, 1/8" thick, and 1/2" long. It will be used to produce a 1/4" wide, 1/8" thick, and 1/2" long. It will be used to produce a 1/4" wide, 1/8" thick, and 1/2" long.

Przykład 92. G. Crumb: *Vox Balanae*. © 1971 C. F. Peters Corporation, New York.  
Przedruk za zgodą C. F. Peters, Frankfurt.

for the New York Camera

## VOX BALAENAE

FOR THREE MASKED PLAYERS  
(Electric Flute, Electric Cello, and Electric Piano)

George Crumb  
(1971)

Vocalise (... for the beginning of time)  
Wildly fantastic; grotesque  $\text{♩} = \text{ca. } 68$

The score for Vocalise is for Electric Flute, Electric Flute (E.F.), and Electric Piano (E.P.). The tempo is marked as  $\text{♩} = \text{ca. } 68$ . The music is highly complex and grotesque, with many overlapping lines and dynamic markings like *pppp*, *pp*, *f*, and *fff*. The Electric Flute part includes *play* and *sing* markings. The Electric Piano part includes *hand* markings. A text box at the bottom provides performance instructions for the electric flute and electric piano.

\*) The electric flute sings while playing! The song tones and flute tones should be perfectly balanced. Notes marked with the symbol  $\text{♩}$  are to be sung through the flute, i.e. the lips cover the mouthpiece so that all tone is projected through the hole. The fingering changes will slightly modify, create song tones, thereby producing a shimmering effect. N.B. If flute is female, the singing should be one octave higher (i.e. in unison with the flute tone).

\*) Hold fingering for  $\text{♩}$  while rolling rapidly with the second (lower)  $\text{♩}$  with key.

\*)  $\text{♩}$  = flutter-tongue

Przykład 93. G. Crumb: *Echoes of Time and the River*.  
 © 1968 Mills Music, Inc., New York. Przedruk za zgodą wydawcy.

(ECHOES II.) - Commissioned by the University of Chicago for the Chicago Symphony Orchestra -

## ECHOES OF TIME AND THE RIVER

### I. Frozen Time

*George Crumb*  
george crumb

Note to conductor: The measures should be divided 2/3

The 4th staff should be very quiet

10

## Zakończenie

Przedstawiony w tej książce obraz nowej muzyki amerykańskiej z perspektywy schyłku XX wieku skłania do ogólnej refleksji nad naturą przemian, jakim muzyka ta ulegała, a zarazem – do wniosków dotyczących procesu historyczno-muzycznego i obecnych w nim prawidłowości. Taka refleksja pozwala również uchwycić istotę tej twórczości, która została tu określona szerokim mianem nowej muzyki. W świetle przedstawionych faktów historycznych nowa muzyka amerykańska jawi się jako fenomen o licznych i różnorodnych postaciach, którym towarzyszą wspólne, rzecz można – fundamentalne przekonania. Wśród nich wyłaniają się z jednej strony poglądy o orientacji diachronicznej, wynikające z odniesień do czasu historycznego, z drugiej zaś – przekonania o charakterze synchronicznym: poglądy zakotwiczone w czasie aktualnym, w sytuacji „tu i teraz”. W pierwszym przypadku, który daje o sobie znać już na przełomie XIX i XX wieku – w prekursorskich próbach Ivesa i pozostałych członków grupy „American Five” (zwłaszcza Henry’ego Cowella i Aarona Coplanda) – świadomość nowej muzyki kształtuje się w opozycji do muzyki dawnej, tj. do twórczości XIX-wiecznej (uosabiała ją w Stanach Zjednoczonych tradycja niemiecka). W tejże fazie widać wyraźnie formowanie się elementów muzycznych, które przełamują normy techniki kompozytorskiej opartej na języku tonalno-funkcyjnym. Równocześnie tak pojęta nowa muzyka amerykańska wchodzi w związki z pokrewnymi tendencjami w twórczości europejskiej, przy czym w znamienity sposób – co jest wynikiem dystansu wobec tradycji niemieckiej – nawiązuje ona dialog z nurtem francuskim, aby w dalszej perspektywie wyłonić własny narodowy model.

W tym samym czasie, który można określić jako pierwszą fazę rozwoju nowej muzyki w Stanach Zjednoczonych, dojrzewają założenia kształtowane nie tylko poprzez dystans czy opozycję do przeszłości, choć postawa taka jest warunkiem sine qua non. Można mianowicie dostrzec wówczas przesłanki czysto estetyczne, które sprowadzają się do swoistego pędu ku innowacjom, ku odkrywaniu „nowego” w sensie nieznanych wcześniej jakości dźwiękowych, formalnych i ekspresyjnych. Taki charakter nowej muzyki, określanej zresztą mianem „eksperymentalnej” dominuje w fazie drugiej, przypadającej na przełom

lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Jest faktem znamionym, iż główni przedstawiciele tej fazy (góruje wśród nich postać Cage'a) nie angażują się już tak silnie w rozrachunki z XIX-wieczną przeszłością, lecz przede wszystkim dążą do odkrywania nowych obszarów muzycznych doświadczeń, sięgając z jednej strony do pokrewnych sztuk, z drugiej – do odległych sfer filozofii i religii Dalekiego Wschodu. W tejże fazie nowa muzyka amerykańska ujawnia największy stopień innowacji w zakresie wszystkich ogniw sytuacji estetycznej: twórczości, dzieła, odtwórczości i odbioru. Siła i odkrywczość owych innowacji sprawia, iż znajdują one rezonans na gruncie europejskim i przełamują supremację II awangardy muzycznej na starym kontynencie.

W twórczości spełniającej wspomniane kryteria nowej muzyki należy wyodrębnić nurty różniące się stopniem radykalności postaw i zakresem poszukiwań dźwiękowych. Twórczość, w której stopień ten staje się szczególnie wysoki, wyznacza obszary I i II awangardy (odpowiadają im w pewnym przybliżeniu okresy 1910–1930 oraz 1940–1970). Innymi słowy – dorobek obydwu awangard stanowi tę część nowej muzyki, która charakteryzuje się wielokierunkowym i intensywnym poszukiwaniem innowacji, podbudowanym od strony teoretyczno-estetycznej i utrzymanym w duchu postulatywnym – z myślą o przyszłości.

Istotnym kryterium, pozwalającym dostrzec inne cechy nowej muzyki w Stanach Zjednoczonych, jest postawa wobec Wielkiej Tradycji. Z pozoru jawi się ona jako kwestia diachroniczna, jednakże w tym przypadku relacje czasowe (odniesienia do bliższej lub dalszej przeszłości) łączą się ściśle z relacjami estetycznymi: z oceną dziedzictwa tradycji, a także z czerpanymi z niej inspiracjami. Z tej perspektywy nowa muzyka amerykańska ujawnia kolejną dychotomię. Można w niej bowiem wyodrębnić nurt, który buduje nowoczesny język muzyczny na fundamencie jakości i wartości przejętych z dorobku poprzednich epok. Nurt ten współtworzą idiomy indywidualne takich tworców jak Aaron Copland, Roy Harris, Walter Piston, Roger Sessions, William Schuman czy Elliott Carter, którzy opowiadają się za poetyką i estetyką neoklasyczną, pod wydatnym wpływem twórczości europejskiej, jak też – osobowości Nadii Boulanger. Z drugiej strony, wspomniane już obydwie awangardy świadomie i bezceremonialnie przekreślają jakiegokolwiek związek z Wielką Tradycją, motywując ten dystans potrzebą wyjścia poza utrwalone przez nią stereotypy kreowania i przeżywania dzieła muzycznego. Przekreślanie to prowadzi niejednokrotnie do biegunowych zwrotów: determinacja przebiegu dźwiękowego i zamknięty kształt opus ustępują aleatoryzmowi i dziełu otwartemu; tradycyjnie pojęte wykonanie zastępuje happening i teatr instrumentalny, konwencjonalny materiał dźwiękowy – jakości wytwarzane przez aparaturę elektroakustyczną. Fenomenem jedynym w swoim rodzaju jawi się w tym kontekście twórczość Charlesa Ivesa, jako że łączy ona postulaty

radykalnych innowacji z pierwiastkami narodowymi tkwiącymi głęboko w kulturowej tradycji amerykańskiej – z duchowym dziedzictwem transcendentalistów z Concord.

Postawa estetyczna i dzieło Ivesa świadczą o tym, jak ważną rolę w kształtowaniu się nowej muzyki amerykańskiej odgrywały uwarunkowania i konteksty określone dawniej jako heteronomiczne, obecnie zaś – jako zewnątrzpusowe. Oprócz postulatów Ivesa zakorzenionych w filozofii romantycznej i w lokalnej doktrynie unitariańskiej pojawiły się – już w okresie międzywojennym – zgoła odmienne propozycje o silnych akcentach społecznych, które podporządkowały estetyczne funkcje nowej muzyki przesłaniom ideologicznym. Podobne założenia i wątki dostrzegamy na gruncie II awangardy, zwłaszcza w twórczości z kręgu „Fluxus” oraz w niektórych kompozycjach Frederica Rzewskiego, w których dochodzą do głosu akcenty anarchizujące.

Znamioną cechą procesu historycznego na gruncie nowej muzyki amerykańskiej staje się zatem antytetyczność współtworzących go nurtów i orientacji; jest to ta sama właściwość, która towarzyszy dziejom nowej muzyki na starym kontynencie i może być uznana za jedną z najbardziej charakterystycznych cech muzyki XX wieku. Przedstawione w tej książce zjawiska artystyczne, począwszy od idiomów indywidualnych poprzez szersze pojęte style, potwierdzają ponadto – podobnie jak w twórczości europejskiej – nie tylko znaczenie pluralizmu postaw, poetyk i stylów, ale też krótkotrwałość poszczególnych trendów oraz związany z nią brak stabilnych norm i konwencji. Niezależnie jednak od wielości idiomów jednostkowych i ogólniej pojętych stylów, można dostrzec w twórczości amerykańskiej kolejny współczynnik XX-wiecznej muzyki. Jest nim niebywałe poszerzenie twórczej świadomości, które prowadzi bezpośrednio do zachwiania tradycyjnej pozycji Europy jako centrum kultury muzycznej Zachodu. Z tego punktu widzenia rola II awangardy amerykańskiej – zwłaszcza Johna Cage'a – w odkrywaniu nowych obszarów świadomości muzycznej i przełamywaniu europocentryzmu jawi się z całą wyrazistością.

Jeden z najbardziej interesujących przejawów procesu muzyczno-historycznego, jaki dokonywał się w nowej muzyce amerykańskiej, stanowi twórczość określana mianem postmodernistycznej, zapoczątkowana na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Fenomen muzycznego postmodernizmu, uznany obecnie za zjawisko dość powszechne (choć nie do końca – jak się wydaje – zdefiniowane), zakorzeniony jest właśnie na gruncie amerykańskim, toteż jego ogląd „u źródeł” pozwala w pełni dostrzec towarzyszące mu przesłanki i ich konsekwencje. Obserwacje te skłaniają do wniosku, iż we wspomnianym okresie dokonuje się w świadomości licznych kompozytorów ewidentna przemiana paradygmatu estetycznego. Polega ona na przewartościowaniu orientacji modernistycznej, w której centrum tkwi twórca imperatyw tożsamy z poszuki-

waniem innowacji na wszystkich możliwych obszarach sytuacji estetycznej. Przewartościowanie to nie oznacza wprawdzie zerwania z modernizmem i awangardą (może o tym świadczyć zarówno późna twórczość Johna Cage'a, jak i Milтона Babbitta), jednakże otwiera nowy zakres dialogu z mniej lub bardziej odległą przeszłością, również tą, którą stanowią minione doświadczenia muzyki XX wieku.

## Bibliografia

Pełny obraz literatury na temat nowej muzyki amerykańskiej wykroczyłby daleko poza proporcje treściowe przyjęte w niniejszej pracy, toteż ograniczamy się do wyboru źródeł najważniejszych.

Bloki poszczególnych pozycji bibliograficznych, następujące po źródłach słownikowych i monografiach odpowiadają kolejnym rozdziałom pracy (jej osi chronologicznej). W ramach każdego bloku została wyodrębniona literatura ogólna i szczegółowa. Pierwsza oddaje kontekst ideowy i artystyczny danej fazy, druga zaś dotyczy wyłącznie twórczości muzycznej. Kierując się potrzebą przejrzystości oraz stopniem zogniskowania badań, w ramach literatury szczegółowej wydzielamy opracowania syntetyczne (książki) i cząstkowe (artykuły w czasopismach).

### Wykaz skrótów edytorskich

ISAM	Institute for Studies in American Music
CM	„Current Musicology”
JAMS	„Journal of the American Musicological Society”
JMT	„Journal of Music Theory”
ML	„Music & Letters”
MM	„Modern Music”
MQ	„Musical Quarterly”
PNM	„Perspectives of New Music”
Rf	„Res facta”
SIAMM	„The Score and I. M. A. Magazine”
YIAMR	„Yearbook for Inter-American Musical Research”

### Wykaz skrótów geograficznych (nazwy stanów USA)

CA	Kalifornia	MN	Minnesota
CT	Connecticut	NJ	New Jersey
IO	Iowa	NM	New Mexico
IL	Illinois	NY	Nowy Jork
IN	Indiana	OH	Ohio
LA	Luzjana	OK	Oklahoma
MA	Massachusetts	OR	Oregon
MI	Michigan	WI	Wisconsin



- Berger, Karl Hans 317  
 Berger, Karol 195  
 Bergsma, William 217, 362, 378  
 Bergson, Henri 289  
 Berio, Luciano 268, 291, 362, 407  
 Bernstein, Leonard 203, 264, 405  
   *III Symfonia* 405  
*Bhagawadgita* patrz: *Mahabharata*  
 Biggs, Edward George (właśc. Power-Biggs, Edward George) 262  
 Billings, William 166, 176  
 Bishop, Elizabeth 390  
 Blake, William 118, 120, 121, 261  
 Bloch, Ernest 82, 110  
 Blitzstein, Marc 165–166, 233–238, 264; inspiracje muzyką popularną 235; pierwiastki narodowe 233, 235, 238; społeczne przesłanie oper 235, 238; teatr epicki Brechta 234, 236–238; związki z musicallem 236; związki z „nową rzeczowością” 165; związki z techniką *agitprop* 236; *The Cradle Will Rock, play in music* 234–238  
*I've Got the Tune, radio song-play* 235  
*The Nickel Under My Foot* 234  
*No for an Answer*, opera 235  
*Regina*, opera 238  
*Sonata fortepianowa* 234  
*Triple Sec*, opera 234  
 Bławatska, Helena 134–135  
 Bogusławski, Wojciech 210  
 Bonney, William 172  
 Borgese, G. Antonio 333  
 Bosch, Hieronymus 231  
 „The Boston Transcript” patrz: czasopisma  
 Boulanger, Nadia 69, 71, 74–76, 85–86, 95–96, 98–100, 109–110, 112, 121, 162, 173, 176–177, 179, 181, 201–202, 210, 217–218, 234–235, 378, 422  
 Boulez, Pierre 241, 268–269, 280, 291, 297, 318, 329, 336, 341, 407  
   *Polyphonie X* 341  
 Brach-Czaina, Jolanta 283, 285  
 Brahms, Johannes 32, 65, 97, 318, 352, 391  
 Braque, Georges 101  
 Braxton, Anthony 317  
 Brecht, Bertolt 234–236, 238, 263–264, 383  
 Brecht, George 307–309; fluxus 308; happening 307–308  
*Card Piece for Voice* 307  
*Comb Music* 307  
*Drip Music* 307–308  
*Kwartet smyczkowy* 308  
*Piano Piece* 307  
*Solo for Violin* 307  
*Spanish Card Piece for Objects* 307  
*Symphony No. 1 (through a hole)* 308  
*Two Exercises* 307–308  
 Breton, André 101  
*Bringing in the Sheaves* patrz: pieśni patriotyczne i religijne  
 Brown, Earl 292–293, 297–304, 312; forma mobilna 299, 301; indeterminizm 298; notacja graficzna 299–301; otwarta struktura trwał 297–299; związki ze Szkołą Nowojorską 293, 297  
*Available Forms* dla 18 wykonawców 301  
*Available Forms II* na wielką orkiestrę 301–302  
*December 1952 for one or more instruments and/or sound-producing media* 300–301  
*Folio* 299, 301  
*Four Systems* 301  
*Music for Violin, Cello and Piano* 298  
*November 1952 (Synergy) for piano(s) and/or other instruments or sound-producing media* 300  
*October 1952* 299  
*Twenty-five Pages* na 1–25 fortepianów 301  
 Browning, Robert 54, 114, 118, 120  
 Bruch, Max 125  
 bruityzm 145  
 Bryan, Allan 314  
 Buchla, Donald 326  
 Buchner, Antoni 31, 195  
 Burchfield, Charles 165  
 Burkholder, J. Peter 30–31, 35, 65, 66  
 Burleigh, Harry Thacker 23  
 Busoni, Ferruccio 69–70, 153, 264  
 Butler, Samuel 241  
 Byron, George Noel Gordon 266  
 Cadman, Charles Wakefield 223  
*Shanewis*, opera 223  
*The Sunset Trail*, opera 223  
 Cage, John 9, 10, 12, 36, 63, 137–138, 145, 152, 241, 246, 250–259, 268–293, 296,

- 297, 305–307, 309, 311, 313, 315, 321–322, 325–326, 352, 354–355, 357, 363–364, 383, 392, 422–424; abstrakcyjny ekspresjonizm 272, 276–278; aleatoryzm 259, 286–289; buddyzm Zen 282–284, 286; dadaizm 275; Marcel Duchamp 279; etos muzyki 285; forma otwarta 278; happening i teatr instrumentalny 259, 305–307; indeterminizm 286–289, 306, 322; istota aktu twórczego 280–281; komunikatywna funkcja muzyki 283–286, 306; koncepcje wykonywania muzyki 288; *live electronic* 321, 325; Stefan Mallarmé 279–280; muzyka eksperymentalna 269–270, 273, 286; muzyka elektroakustyczna 321–322; muzyka graficzna 279, 289; koncepcje odbioru muzyki 288–289; pluralistyczna koncepcja materiału dźwiękowego 251, 252, 255; preparacja fortepianu 252, 255; Eric Satie 275–276; związki z filozofią i religią Dalekiego Wschodu 281–282, 284–285, 287–289; związki z II awangardą europejską 291; związki z transcendentalizmem 274–275  
 4'33" na dowolny instrument lub instrumenty 271, 278, 309  
*Amores* na fortepian preparowany 255  
*Bacchanale* na fortepian preparowany 252–255  
*Cartrige Music* na dźwięki amplifikowane 325  
*Concert for Piano and Orchestra* 288–290  
*Construction*, cykl utworów na instrumenty perkusyjne 255  
*Double-Music* na zespół perkusyjny (utwór skomponowany wspólnie z L. Harrisonem) 259  
*First Construction (in Metal)* dla 6 perkusistów 258  
*Fontana Mix*, muzyka na taśmę 289, 281  
*Imaginary Landscape No. 1* na 2 gramofony o różnej szybkości nagrania dźwięków sinusoidalnych, niemy fortepian i talerz 321  
*Imaginary Landscape No. 2* dla 5 perkusistów 322  
*Imaginary Landscape No. 4* na 12 odborników radiowych 24 wykonawców i 1 dyrygenta 288  
*Imaginary Landscape No. 5* na 42 magnetofony 322  
*Living Room Music* na perkusję „znajdującą się w pokoju: meble, książki, papiery, szyby, ściany, drzwi” i kwartet mówiony 383  
*Music for Piano I* 287, 289  
*Music of Changes* na fortepian 287  
*Rozart Mix*, muzyka na taśmę 326  
*The Seasons*, balet 283  
*Sonatas and Interludes* na fortepian preparowany 255–259, 287  
*Sounds of Venice* 291, 307  
*Theatre Piece* dla 1–8 wykonawców 307  
*Variations I–IV* na dowolne instrumenty i dowolną liczbę wykonawców 288  
*Water Music* dla pianisty stosującego radio, gwizdki, naczynia z wodą i talię kart 306  
*Water Walk* 291, 307  
*Williams Mix*, muzyka na taśmę 322  
 Cahuzac, M. 96  
 Calder, Alexander 292, 297, 301  
 Cale, John 367  
 Campos, Rubén M. 169  
*El folklor y la música mexicana* 169  
 Caras, Tracy 10, 319, 324, 346, 348, 412  
 Carlyle, Thomas 19  
 Carpenter, John Alden 24  
 Carter, Elliott 203, 217–222, 320, 389–395, 406–407, 411, 416, 422; dialektyka ciągłości i nieciągłości przebiegu dźwiękowego 395; koncepcja *behaviour patterns* 393; koncepcja *metric modulation* 220; koncepcja „polifonii formy” 394; pierwiastki awangardowe, postawa wobec II awangardy europejskiej 222, 391, 395; związki z ekspresjonizmem 222; związki z neoklasycyzmem 203, 217–219, 422; związki z twórczością Charlesa Ivesa 222  
*Canon for 4* na flet, klarnet basowy, skrzypce i wiolonczelę 390  
*Elegia* na wiolonczelę i fortepian 219  
*The Harmony of Morning* na głosy żeńskie i małą orkiestrę 219  
*In Sleep, in Thunder*, cykl pieśni na tenor i 14 instrumentalistów wg Roberta Lowella 390  
*Koncert fortepianowy* 390

- Koncert na orkiestrę 390, 394–395  
 Koncert podwójny na klawesyn i fortepian oraz 2 orkiestry kameralne 390, 392–393  
 I Kwartet smyczkowy 219, 390  
 II Kwartet smyczkowy 390, 392–393  
 III Kwartet smyczkowy 390, 394–395  
 Kwintet na instrumenty dęte drewniane 219  
 The Minotaur, balet 219  
 A Mirror on Which to Dwell, cykl pieśni na sopran i orkiestrę kameralną wg Elizabeth Bishop 390  
 Night Fantasies na fortepian 390  
 Penthode na 5 kwartetów instrumentalnych 390  
 Pocahontas, legenda baletowa 218  
 Sonata fortepianowa 219–221  
 Sonata na flet, obój, wiolonczelę i klawesyn 390–391  
 Sonata na wiolonczelę i fortepian 390–391  
 I Symfonia 219  
 Symfonia na 3 orkiestry 390  
 Three Poems of Robert Frost na mezzosopran (lub baryton) i fortepian 219  
 Wariacje na orkiestrę 390–391  
 Casadesus, Francis 71  
 Casella, Alfredo 70, 96  
 Cavalli, Francesco 402, 405  
 Delizie contente che l'alme beate patrz: Druckman, Jacob  
 Il Giasone, opera 405  
 Cézanne, Paul 56  
 Chadwick, George 27, 223  
 The Padrone, opera 223  
 Chagall, Marc 273  
 Chambers, Steve 379  
 Charpentier, Marc-Antoine 405  
 Médée, opera 405  
 Chase, Gilbert 10, 69, 113, 137, 140, 145, 154, 159–160, 194  
 Chávez, Carlos 169  
 Chennvire, Daniel patrz: Rudhyar, Dane  
 Cherubini, Luigi 405  
 Médée, opera 405  
 Chew, Geoffrey 10  
 Chomiński, Józef M. 10  
 Chopin, Fryderyk 80, 84  
 Chowning, John 327  
 Clarke James, Freeman 19  
 Cocteau, Jean 70, 74, 76, 99  
 Les Mariés de la Tour Eiffel patrz: „Grupa Sześciu”  
 Coleman, Ornett 317  
 Coleridge, Samuel Taylor 19–20  
 Coltrane, John 317  
 Columbia-Princeton Electronic Music Center patrz: ośrodki muzyki elektronicznej i komputerowej  
 Comstock, Anthony 239  
 Cone, Edward T. 71  
 Conrad, Tony 357  
 Converse, Frederick Sheperd 71, 223  
 The Pipe of Desire, opera 223  
 Coolidge, Elizabeth Sprague 172  
 Cooperative Studio for Electronic Music patrz: ośrodki muzyki elektronicznej i komputerowej  
 Copland, Aaron 70–71, 74–76, 84–95, 109, 121, 139, 164–166, 168–176, 178–182, 192, 194, 202, 219, 233–235, 262, 328–331, 378, 421–422; „Copland-Sessions Concerts” 95, 111; dodekafonia 328–330; elementy narodowe i wpływy muzyki popularnej 75, 93, 168–173; konstruktywizm 93; linearyzm przebiegu dźwiękowego 87; strukturalizm interwałowy 87, 89; związki z jazzem 93; związki z neoklasycyzmem 84, 93, 166, 176, 178–181, 422;  
 Appalachian Spring, balet 172–174  
 Billy the Kid, balet 171–172  
 Billy the Kid, suita orkiestrowa 172  
 The City, muzyka filmowa 171  
 Connotations na orkiestrę 329  
 El Salón México, balet 168–170, 172  
 Four Dance Episodes, suita orkiestrowa z baletu Rodeo 172  
 Grohg, muzyka do baletu 86  
 Inscape na orkiestrę 329  
 Koncert fortepianowy 86  
 Kwartet fortepianowy 329  
 Music for Radio. A Saga of the Prairie 171  
 Music for the Theatre, suita orkiestrowa 86, 93–94  
 Of Mice and Men, muzyka filmowa 171

- Our Town, muzyka filmowa 171  
 Passacaglia na fortepian 86  
 Piano Fantasy 329–330  
 The Red Pony, muzyka filmowa 171  
 Rodeo, balet 171–172  
 Short Symphony 86–87, 90–91, 93, 95  
 Sonata fortepianowa 179  
 Sonata na skrzypce i fortepian 179  
 III Symfonia 179–182  
 Symfonia na organy i orkiestrę 86–89  
 Trio fortepianowe „Vitebsk” 86  
 2 utwory na kwartet smyczkowy 86  
 Wariacje fortepianowe 86–89, 92–93, 329–330  
 Cornelius, Peter 54  
 Cowell, Henry 10, 12–13, 25–29, 33–36, 39, 44–45, 51, 53, 71, 113–114, 116, 121, 123, 126, 138, 140–154, 166, 175–176, 178, 186, 222, 241–243, 246, 251–252, 255, 267, 282, 319, 333, 421; elementy narodowe 176, 178; innowacje rytmiczne 145, 148–149; koncepcja elastic form 151–152; niekonwencjonalne efekty fortepianu 144–145; postawa eksperymentalna 140–142, 144, 242, 267; propozycje materiałowe i technika klastrów dźwiękowych (tone clusters) 144–145, 252; przewartościowanie tradycji europejskiej 141; upowszechnianie nowej muzyki 152–153; związki z tradycyjną muzyką Orientu 152  
 Advertisement na fortepian 145  
 Adventures in Harmony na fortepian 145  
 Aeolian Harp na fortepian 145–146  
 American Suite na fortepian 152  
 Amiable Conversation na fortepian 145–146  
 Antinomy na fortepian 145, 147  
 The Banshee na fortepian 145  
 Concerto for Rhythmicon and Orchestra 148  
 Fabric na fortepian 148  
 The Fairy Bells na fortepian 145, 147  
 Hymn and Fuguing Tune na orkiestrę 176  
 Mosaic Quartet 152  
 2 Rhythm-Harmony Quartets 149–151  
 Quartet Euphometric 149  
 Quartet Romantic 149–151  
 Rhythmicana na fortepian 148, 149  
 Sinister Resonance na fortepian 145, 148  
 Cowell, Sydney 25–29, 33–36, 44–45, 51, 53, 153  
 Crane, Hart H. 172  
 Crawford, Christopher 241  
 Crawford, Ruth 134–137, 152; „koncepcja duchowa” 135–136; teozofia 134–135; wpływ Skriabina 135; związki z mistycyzmem i spirytualizmem 134–135; związki z transcendentalizmem 134, 137  
 Chants for Women's Chorus 136  
 Kwartet smyczkowy 136  
 Preludia na fortepian 135  
 Sonata na skrzypce i fortepian 135  
 Suita na małą orkiestrę 135  
 Creeley, Robert 366  
 Crumb, George 63, 408, 411–420; innowacje sonorystyczne 411; inspiracje poezją Federica Garcii Lorki 411, 415; symbolika muzyczna 411–412, 415–416; technika cytatów 411  
 Ancient Voices of Children na sopran chłopięcy, obój, mandolinę, harfę, fortepian elektryczny i 3 perkusistów 412, 415, 417  
 Black Angels: 13 Images for the Dark Land na amplifikowany kwartet smyczkowy 415  
 Echoes of Time and the River (Echoes II), 4 processionals na orkiestrę 415, 419  
 Eleven Echoes of Autumn (Echoes I) na flet altowy, klarnet, fortepian i skrzypce 415, 418  
 Madrigals na sopran i zespół instrumentalny 412  
 Makrokosmos – 12 fantasy pieces after the Zodiac na fortepian amplifikowany 415  
 Night Music I na sopran, fortepian, czeleste i 2 perkusistów 412  
 Night of the Four Moons na alt, flet altowy, flet piccolo, banjo, wiolonczelę elektryczną i perkusję 412, 414  
 Songs, Drones and Refrains of Death na baryton, 4 instrumenty elektryczne i 2 perkusistów 412–413  
 Vox Balenae na 3 wykonawców i 3 instrumenty elektryczne 415, 420  
 Cummings, Edward Estlin 279  
 Cunningham, Merce 251–252, 273, 306, 311

- Curran, Alvin 314  
 Czajkowski, Piotr 63, 65  
 czasopisma  
 „The Boston Transcript” 99  
 „The Dial” 99  
 „Journal of Music” 19  
 „Modern Music” 93, 111, 152, 153, 176, 216, 234  
 „New Mases” 234  
 „New Music Quarterly” 121, 152, 267  
 „The New Republic” 99  
 „New York Herald Tribune” 99, 122  
 „Vanity Fair” 99
- dadaizm 76, 100, 105, 275, 305–306  
 Dahlhaus, Carl 31  
 Dali, Salvador 273  
 Dallapiccola, Luigi 194, 336, 344, 406  
 Damrosch, Walter J. 71, 86  
 Danuser, Hermann 351–352  
 Davidovsky, Mario 324–325  
*Synchronisms* 325  
 Davison, Archibald Th. 99, 109  
 Debussy, Claude 47, 50, 62–63, 71, 80, 99, 105, 121, 141, 219, 352, 389  
*Le Martyre de Saint Sébastien* 99  
*Peleas i Melizanda* 105  
 Dejong, Constance 387  
 Dello Joio, Norman 217  
 Del Tredici, David 203  
*Des Knaben Wunderhorn* 54  
 „The Dial” patrz: czasopisma  
 Diamond, David 217  
*Elegy in Memory of Maurice Ravel* na instrumenty dęte blaszane, harfę i perkusję (wersja poprawiona – na smyczki i perkusję) 217  
*Psaln* na orkiestrę 217  
*Rounds* na orkiestrę smyczkową 217  
*Symphony in One Movement* 217  
 Dietz, Robert J. 235–237  
*dissonant counterpoint* 116, 126, 131, 143, 186, 331, 347  
 dodekafonia 114, 129, 131, 134, 138, 186, 194, 263, 264–265, 268, 270, 297, 327–331, 333–338, 341, 344–347, 350, 406; patrz także: serializm  
 Dodge, Charles 327  
 Downes, E. 194
- Druckman, Jacob 324–325, 396, 402, 405; „nowa wirtuozeria” 402; dialogi z przeszłością 402, 405  
*Animus I–III* na taśmę, głos żeński i instrumenty 324  
*Aureole* na orkiestrę 405  
*Delizie contente che l'alme beate* na kwintet dęty drewniany i taśmę 402  
*Lamia* na sopran i orkiestrę 405  
*Prism* na wielką orkiestrę symfoniczną 405  
*Windows* na orkiestrę 405  
 Duchamp, Marcel 279, 289, 305–306, 309  
 Dukas, Paul 109  
 Dunn, R. 251  
 Durutte, Camille 154  
 Dvořák, Antonin 22–23, 116  
*IX Symfonia „Z Nowego Świata”* 22  
 Dwight, John Sullivan 19
- „Eastman School Group” 177, 203, 217  
 Echnaton patrz: Amenhotep IV  
 Eckhart, Johannes (Meister Eckhart) 285, 306  
 Eco, Umberto 283  
 Edwards, Allen 392  
 Eimert, Herbert 321, 337  
 Einstein, Albert 388  
 Eisler, Hans 234–235, 237–238  
 ekspresjonizm 83, 218, 222  
 Eliot, Thomas Stearns 79, 172, 279  
 Elliot, Indiana 240  
*El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* patrz: Rzewski, Frederick  
 Emerson, Ralph Waldo 19, 22, 30–31, 35, 42, 54, 135, 274; unitarianizm 19  
 Ernst, Max 273  
 Eurypides 249  
 Ewing, A. 64  
*Jerusalem the Golden*, hymn 64
- Falla, Manuel de 85, 96  
 Farwell, Arthur 23, 95, 98  
 Fauré, Gabriel 96  
 Feldman, Morton 292–297, 303–304, 312, 355; indeterminacja i aleatoryzm 294, 297; notacja graficzna 296; związki ze Szkołą Nowojorską 293–294  
*Atlantis* na 17 instrumentów 296  
*Durations I–V* na różne instrumenty 297

- Intersection* na orkiestrę, fortepian i wiolonczelę solo 294  
*Ixion* na 10 instrumentów 296  
*Piano (Three Hands)* 297  
*Piece for Four Pianos* 297  
*Projection II* na flet, trąbkę, fortepian, skrzypce i wiolonczelę 294–295  
*Projections I–V* na różne instrumenty 294  
*Straits of Magellan* na 7 instrumentów 296  
*Structures* na kwartet smyczkowy 296  
*Structures* na orkiestrę 296  
*The Swallows of Salangan* wg Borysa Pasternaka na chór mieszany i 23 instrumenty 297  
*Two Pianos* 297  
 Fichte, Johann Gottlieb 20  
 Finney, Ross Lee 175, 412  
*Hymn, Fuguing and Holiday* na orkiestrę 175  
*Pilgrim Psalms* na chór 175  
 „First New England School” 27  
 Fisher, William Arms 23  
 Fitelberg, Jerzy 259  
 Fitzgerald, Francis Scott 101  
 Flaherty, Robert 173  
 Fletcher, Constance 239–240  
 Florian, Jean-Pierre Claris de 54  
 fluxus 272, 308–312, 352, 355  
 folklorizm 223, 242  
 Foote, Arthur 27  
 Forte, Allen 57  
 Foss, Lukas 261–262, 396–405; dialogi z przeszłością 402; koncepcja czasu muzycznego 397; związki z muzyką intuicyjną 397  
*Baroque Variations* na orkiestrę 261, 402–405  
*Echoi* na klarnet, wiolonczelę, fortepian i perkusję 397, 400–402  
*Koncert* na wiolonczelę i orkiestrę 402  
*Time Cycle* na sopran i orkiestrę 397–399  
 Francastel, Pierre 319  
 Franco, Bahamonde 319  
 Freedman, Guy 82  
 Frost, Robert 219  
 Fuller, Buckminster 273  
 Fuller, Sarah Margaret 19  
 futuryzm 76–77, 80, 82, 140, 142, 144, 154, 157, 225, 246, 251
- Gagne, Cole 10, 319, 324, 346, 348, 412  
 Gallet, Louis 54  
 Gałuszka, Jadwiga 283  
 Gandhi, Mohandas Karamchand zw. Mahatma 387–388  
 Gassner, John 236  
 „Gate 5 Ensemble” patrz: grupy nowej muzyki  
 Gaume, Matilda J. 134  
*Gebrauchsmusik* 165, 238  
 Gershwin, George 24, 82, 93, 224  
*Blękitna rapsodia* na fortepian i orkiestrę 82  
*Koncert fortepianowy in F* 82  
*Porgy and Bess*, opera 224  
 Gibson, Jon 379  
 Gilbert, Henry F. 23–24  
 Gilman, Lawrence 120–121  
 Glass, Philip 255, 354, 362, 377–389; *minimal music* 377–381; technika addytywna (*additive method*) 381–383; technika repetycji 382; technika zmiennych figur (*changing figures*) 386; związki z *pop music* i rockiem 379–380; związki z tradycyjną muzyką Indii i Tybetu 379–381; *Akhmaten*, opera 387–388  
*Chappaqua*, muzyka filmowa 380  
*Einstein on the Beach*, opera 387–388  
*Music in Contrary Motion* 383, 385  
*Music in Fifths* 383  
*Music in Similar Motion* 383–385  
*Music in Twelve Parts* 386  
*Music with Changing Parts* 386  
*One + One* 382–383  
*Satyagraha. M. K. Gandhi in South Africa*, opera 387–388  
*Strung Out* na skrzypce amplifikowane 381–382  
*Two Pages* na organy elektryczne i fortepian 383–384  
*God Save the King*, hymn 107  
 Goethe, Johann Wolfgang 19–20, 54  
 Gogorza, Emilio de 210  
 Goldberg, Joe 316  
 Goldman, Shalom 387  
 Goldmark, Rubin 23, 71, 84, 86  
 Gołab, Maciej 16, 57, 328, 335, 337  
 Gomez, Esteban 312  
 Gottschall, 54  
 Grant, Ulysses Simpson 239

- The Sacred Harp* 173  
*Simple Gifts* 172–173  
*Southern Harmony* 173  
*Traditional Music of America* 172  
*Watchman, tell us of the night* 54  
*Welcome Voice* 65  
*Yankee Doodle* 173  
*Yankee tunesmiths* 175
- Pietraszko, Stanisław 16  
Piotrowska, Maria 16  
Piston, Walter 74, 95, 109–110, 112, 166, 176, 201–203, 210, 217, 422; związki z neoklasycyzmem 109, 166, 176, 201, 210, 422  
*Concertino* na fortepian i orkiestrę kameralną 201  
*Divertimento* na zespół kameralny 201  
*The Incredible Flutist*, balet 201  
*Koncert na orkiestrę* 201  
*I Kwartet smyczkowy* 201  
*II Kwartet smyczkowy* 201  
*Kwintet fletowy* 201  
*Minuetto in stile vecchio* na kwartet smyczkowy 110  
*Sinfonietta* na orkiestrę kameralną 201  
*Suita* na obój i fortepian 201  
*I Suita* na orkiestrę 110  
*II Suita* na orkiestrę 201  
*Symfonie I–VIII* 201  
*Symphonic Piece* 110  
*Three Pieces* na flet, klarnet i fagot 110
- Pitagoras z Samos 244  
Platt, Teressa 16  
Politoske, Daniel T. 16  
Pollock, Jackson 276–278, 292, 297  
Polony, Leszek 154  
postimpresjonizm 277  
postmodernizm 222, 250, 261, 286, 345, 346, 350–352, 354–355, 389, 396, 408, 412, 415, 423  
Pound, Ezra 77, 79–80, 279  
Pousseur, Henri 336  
Powell, Angelika 16  
Prado, Richard 379  
Pran Nath, Pandit 358  
Pratella, Francesco Balilla 77  
Prokofiew, Sergiusz 85  
Proust, Marcel 218  
Puccini, Giacomo 226
- Pulitzer, Joseph 224, 325  
punktualizm 296, 344, 406
- Rachmaninow, Sergiusz 318  
Randall, James K. 327  
Rathaus, Karol 259  
Rauschenberg, Robert 273, 276, 278, 280, 306  
Ravel, Maurice 71, 84, 96, 105, 217–218, 262  
*Dafnis i Chloe*, balet 218  
*Dziecko i czary*, opera 105  
*Sonata skrzypcowa* 175
- ✓Reich, Steve 9, 255, 311, 354, 362–381; *minimal music* 363–364; innowacje rytmiczne (*process of rhythmic construction*) 372; media elektroakustyczne 365–367, 376–377; proces przesuwania fazy (*phase shifting*) 367, 371; procesualność przebiegu dźwiękowego 364–366; technika repetycji 366–367; zjawisko figur wypadkowych (*resulting patterns*) 368–369; związki z muzyką tradycyjną Afryki i Dalekiego Wschodu 362–363, 371–372  
*Clapping Music* dla 2 klaskających wykonawców 369, 371  
*Come Out*, muzyka na taśmę 367, 376  
*The Desert Music* na mały chór amfifikowany i orkiestrę symfoniczną 376  
*Different Trains* na kwartet smyczkowy i taśmę 376–377  
*Drumming* na 2 głosy żeńskie, flet piccolo, 4 pary bongosów, 3 marimby i 3 dzwonki 369, 371–374  
*Electric Counterpoint* na gitarę i taśmę 376  
*Four Organs* 369, 374  
*Four Sections* na orkiestrę 376  
*It's Gonna Rain*, muzyka na taśmę 367, 376  
*Melodica*, muzyka na taśmę 367  
*Music for 18 Musicians* na 4 głosy żeńskie, 3 klarnety, 3 marimby, 2 ksylofony, wibrafon, 4 fortepiany, marakasy, skrzypce i wiolonczelę 375  
*Music for a Large Ensemble* 376  
*Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* na 2 głosy żeńskie, 4 marimby, 2 dzwonki, wibrafon i organy elektryczne 374–375  
*New York Counterpoint* na klarnet i taśmę 376  
*Octet* 376

- Pendulum Music* 365  
*Phase Patterns* na 4 organy elektryczne 369  
*Piano Phase* na 2 fortepiany 367–369  
*Plastic Haircut*, muzyka filmowa 366  
*Pulse music* 366  
*Tehillim* na 4 głosy solowe i zespół instrumentalny 374  
*Three Movements* na orkiestrę 376  
*Vermont Counterpoint* na flet i taśmę 376  
*Violin Phase* na 4 skrzypiec 368–370
- Reiner, Fritz 210  
Reinhardt, Ad 276  
*repetitive music* 246, 276, 296, 314, 348, 353, 355; patrz także: *minimal music*
- Réti, Rudolf 55, 58  
Reynolds, Gerald 136  
Rheinberger, Joseph 27  
Richards, M. C. 306  
Ridell, Richard 387  
Riegger, Wallingford 113, 116, 121, 125–134, 153, 241, 293; atonalność 125, 126, 129, 131; *dissonant counterpoint* 126; dodekafonia 129  
*Caprice* na 10 skrzypiec 127  
*Dichotomy* na orkiestrę kameralną 126, 129, 131–133  
*3 kanony* na instrumenty dęte drewniane 129  
*I Kwartet smyczkowy* 129  
*New and Old* na fortepian 126  
*Rapsodia* na orkiestrę 126–127  
*Study in Sonority* na 10 skrzypiec bądź ich dowolną kombinację 126–129  
*Suita* na flet solo 127, 130
- Riesman, Michael 379  
Riley, Terry 311, 353, 357–362, 366; *minimal music* 359; technika repetycji 360, 362; technika zwielokrotnionych brzmień 361–362; związki z jazzem 359  
*An All Night Flight* na saksofon solo 359  
*Dorian Reeds* 361  
*The Five Legged Stool*, muzyka elektryczna 361  
*In C* 362, 366  
*Keyboard Studies* 360  
*Keyboard Study No. 7* 360–361  
*Spectra* na 6 instrumentów 359
- Rilke, Rainer Maria 261  
Ripley, George 19
- ✓Rochberg, George 9, 10, 12, 16, 63, 406–410; dialogi z przeszłością 407–408; postawa postmodernistyczna 408; założenia nowego romantyzmu 407–408; związki z dodekafonią 406–407  
*Chamber Symphony* na 9 instrumentów 406  
*Cheltenham Concerto* na zespół kameralny 406  
*Contra mortem et tempus* na flet, klarnet, skrzypce i fortepian 407  
*Koncert skrzypcowy* 408  
*II Kwartet smyczkowy* 406  
*III Kwartet smyczkowy* 407–410  
*IV Kwartet smyczkowy* 408  
*V Kwartet smyczkowy* 408  
*VI Kwartet smyczkowy* 408  
*La bocca della verità* na obój i fortepian 406  
*Music for the Magic Theatre* na zespół kameralny 407  
*II Symfonia* 406  
*Time Span* na orkiestrę 406
- Rockwell, John 10  
Rodziński, Artur 210  
Roehr, Barbara 26  
Rohe, Mies van der 273  
Roland-Manuel (właśc. Roland Alexis Manuel Lévy) 262  
romantyzm 70, 210–211, 266  
Roosevelt, Franklin Delano 195  
Rose, Barbara 273, 277  
Roussel, Albert 110, 153  
Roth, kwartet smyczkowy 96  
Rothko, Mark 292  
Rudhyar, Dane (właśc. Chenneviere Daniel) 137–138, 152; pierwiastki awangardowe 137–138; wpływ muzyki Orientu 137; związki z teozofią 137  
*Pentagrams* na fortepian 138  
*Tetragrams* na fortepian 138
- Ruggles, Charles 113–122, 126–127, 134, 153, 241; atonalność 116; *dissonant counterpoint* 116; linearyzm przebiegu dźwiękowego 117; związki z transcendentalizmem 118, 120  
*Angels* na zespół instrumentów dętych 114, 118  
*Evocations* na fortepian 114, 117–120