

Chris Cutler

ŚRODOWISKO

WSTĘP

Do schyłku XIX wieku muzyka była zjawiskiem, w którym można było uczestniczyć jedynie przemieszczając się w przestrzeni, i które tworzyło się w warunkach domowych. Oznacza to, że świat muzyki był ściśle ograniczony przez *środowisko* – pomijając na razie niektóre rodzaje muzyki bezdźwięcznej dostępnej w formie papierowej partytury. Potem wynaleziono gramofon i telefon i za jednym pociągnięciem zniesiono dawne absolutne ograniczenia geografii i obecności – tj. *konieczności bycia* w określonym czasie i miejscu¹. Do tego doszła utrata konstruktywnego związku wynikającego z bezpośredniego uczestnictwa i w ten sposób płyty gramofonowe przyczyniły się do powiększenia zasięgu *kultury przedmiotów* –kultury, w której produkcja została oderwana od konsumpcji w sensie strukturalnym, w której coraz więcej dziedzin ludzkiej aktywności przechodzi z przestrzeni publicznej do sfery prywatnej, i w której obecność coraz bardziej ustępuje nieobecności².

CZĘŚĆ 1

DŹWIĘK UPREDMIOTOWIONY

W sztukach wizualnych zawsze można było stwarzać *rzeczy trwałe*, podczas gdy w

¹ Pierwszy działający fonograf zbudowano w 1877 r., telefon – rok wcześniej, radioodbiornik zaś w 1906 r. (choć pierwsza emisja radiowa obejmująca zasięgiem cały kraj nastąpiła dopiero w 1920 r.). Te trzy technologie po raz pierwszy uosabiały dźwięki, jakie nie pochodziły ze źródeł, które można było zobaczyć w bezpośrednim otoczeniu, i których nie można było usłyszeć w dostępnym dla ludzkiego ucha zakresie słyszalności. Owe dźwięki były bowiem projekcjami lub iluzjami, które zerwały więzi z jednością miejsca (telefon, radio) oraz czasu (fonograf).

² Sala koncertowa, teatr, kino i galeria – to bezspornie miejsca publiczne. Radio, telewizja, sprzęt hi-fi – to media o charakterze domowym, które równie dobrze można nazwać prywatnymi, podczas gdy walkman, podobnie jak komputer lub słowo drukowane, adresują swój przekaz do pojedynczego odbiorcy. Warto – jak sądzę – zauważyć, że większość nowych mediów służących do przechowywania danych faworyzuje odbiór jednostkowy kosztem publicznego.

sztukach posługujących się tworzywem dźwiękowym taka ambicja była niewyobrażalna jeszcze trochę ponad sto lat temu. Bo w końcu, z jakich materiałów miano by budować dźwiękowe ekwiwalenty płótna, papieru, marmuru czy farby? Farba jest materią, dźwięk – energią; farba – rzeczą, dźwięk – wydarzeniem; farba ma określoną trwałość – dźwięk *jest* określonym czasem trwania, bo w jego najgłębszej istocie leży przemijanie i znikanie. Malowidła, ryciny, rzeźby i książki występują w formie trwałych przedmiotów, do których możemy bez przerwy powracać, by odczytywać je na nowo, podczas gdy muzyka wykonywana i odbierana na koncercie żyje jedynie jako specyficzna architektura duchowa: jako impresja utkana z powidoków i ech. Rzecz jasna, można dowieść, iż wszelkie odczytania tekstów, obrazów, pism, dźwięków, wydarzeń lub gestów są budowane w taki sam sposób, gdyż wszystkie powstają w wyniku dynamicznej wymiany pomiędzy przyczynami i skutkami (lub dziełami i interpretacjami). Tym niemniej pozostaje nie dający się zniwelować rozziw pomiędzy przedmiotami (np. obrazami) a procesami (np. wykonaniami muzycznymi). W przypadku przedmiotów – dana przyczyna właściwie nie zależy od pojedynczego spotkania i niejako trwa nadal, gdyż przedmioty dzięki swojej bezwzględnej przedmiotowości oferują nam coś, co nazwałbym obecnością korekcyjną: trwają w czasie, abyśmy mogli do nich powracać, odnosić się do nich, ponownie je badać, kopiować lub porównywać, tym samym czyniąc oryginały – którymi są tak długo, jak zachowują trwałość – odpornymi na zniekształcenie lub zapomnienie w sensie materialnym. Co więcej, teoretycznie istnieje nieograniczona liczba skutków, które takie przedmioty mogą wywoływać nie ulegając w najmniejszej nawet mierze oddziaływaniu natrafiających na nie osób. Teza ta zachowuje prawdziwość nawet w czasach i miejscach odległych od czasu i miejsca stworzenia poszczególnych przedmiotów i świadczy o mocy, którą przedmioty posiadają bez względu na łańcuch przyczynowo-skutkowy wynikający z kontaktu z człowiekiem. Przedmioty mogą unieśmiertelnić autorów, krajobrazy, tematy i praktyki nawet po tysiącach milczenia – bez względu na to, jak odległe bądź obce mogą się wydawać współczesnemu doświadczeniu. Oto jest moc *przedmiotu*.

Z kolei *wykonanie muzyczne* jest zawsze ulotne – nie będąc w żadnym razie przyczyną wywołującą odmienne interpretacje lub skutki w innym czasie i miejscu – w czasie teraźniejszym stanowi jednak przyczynę w tym sensie, że bezpośredni wpływ, jaki wywiera na odbiorcę, może ewentualnie w innym czasie lub miejscu sprawić, że ów odbiorca będzie w

stanie sprokurować *inną* przyczynę lub przedmiot z intencją oddania jednego z aspektów lub jednej z interpretacji *zapamiętanych* podczas wydarzenia źródłowego. Z samego wydarzenia nie zostaje bowiem nic prócz subiektywnego i nie dającego się sprawdzić doświadczenia: ślad pozbawiony materialnej treści, który nie daje pewności, okazji do porównania i ponownego spotkania lub odkrywania.

NIEPAMIĘĆ

Do schyłku XIX w. każda forma muzyki wykonywanej była uwarunkowana przez nieuchronny fakt jej natychmiastowego wybrzmienia, co oznaczało, że muzyka ewoluowała jako sztuka przeklęta lub błogosławiona przez *niepamięć*. Działo się tak, pomimo iż w nieskończoność powtarzano lub rekonstruowano owe szczególne formy i struktury – śpiewając po cichu lub ucząc odpowiednich ruchów swoje mięśnie¹, czy też za pośrednictwem zakodowanych instrukcji wizualnych², gdyż prawda wyglądała tak, że w obliczu nieobecności form pozwalających przechować *same dźwięki* każde dzieło muzyczne – bez względu na formę, w jakiej było przekazywane – było bezwzględnie nowym dziełem. Nie mogło być kopią, gdyż kopia wymaga obecności oryginału, a w przypadku muzyki oryginał nie mógł istnieć – bo był konsumowany i znikał bez śladu w chwili wytworzenia³. Ten prosty fakt wyjaśnia, dlaczego plastyczna i trwała notacja muzyczna – pomimo iż przyniosła ze sobą wiele bardzo ważnych zmian, jak np. wyzwolenie procesu komponowania od wykonania muzycznego i czasu liniowego – to jednak nie zdołała pokonać żelaznego prawa ulotności muzyki, skoro kompozytorzy, podobnie jak dramaturdzy, nie tylko musieli oddać owo krytycznej wagi ucieleśnienie swoich projektów w ręce innych ludzi – aktorów i muzyków – lecz również zrobić to w wyjątkowej i ulotnej chwili ich realizacji rozgrywającej się w czasie rzeczywistym. Partytura, pomimo iż można określić ją mianem przedmiotu, jest przede wszystkim obiektem wizualnym. Z kolei wykonanie muzyczne nie jest pod żadnym względem przedmiotem – jest procesem.

¹ Na takim biologicznym *wspominaniu* opierają się wszystkie rodzaje muzyki ludowej.

² Zazwyczaj była to notacja muzyczna w formie pisanej, czyli system symboli ograniczony jedynie do najbardziej podstawowych detali, całkowicie pozbawiony *szczegółowych właściwości i jakości*. Na przestrzeni stuleci notacja stanowiła siłę napędową wszystkich wykształconych na Zachodzie rodzajów muzyki klasycznej i artystycznej.

³ Wszelkie próby duplikowania takiego wydarzenia muzycznego byłyby rekonstrukcją stworzoną przy użyciu

Ta właśnie sprawa ma podstawowe znaczenie. Fakt, że nie można było przechować dźwięków, był zawsze absolutnym i nieuniknionym warunkiem życia muzycznego¹. Dodajmy: warunkiem niekoniecznie negatywnym, gdyż nietrwałość muzyki oznaczała, że każde dzieło muzyczne umykało przeszłości i mogło zyskać nowe życie: odradzając się na nowo w ulepszonej formie i nowej relacji do nowej rzeczywistości. Niepodzielnie panująca niepamięć zapobiegała pojawianiu się muzycznych duchów, które mogłyby popsuć optymizm żyjących.

PAMIĘĆ

Pamięć – to rodzaj kapitału: akumuluje. Zawsze natomiast istniała zasadnicza ambiwalencja pomiędzy pamięcią biologiczną – czyli subiektywnością jednostkową – a nawarstwiająca się i zasadniczo społeczną pamięcią odzwierciedloną w obrazach, pismach i przedmiotach. Wszelkie formy literackie, dając przewagę społeczeństwu nad jednostką, powodują przerwanie łączności pomiędzy świadomością a bezpośrednim doświadczeniem. Pisanie zwycięża co prawda nad śmiercią, lecz zarazem kładzie się wielkim ciężarem na produktywności żywych, podobnie jak zakumulowany dorobek przeszłości przeważa nad współczesnymi realizacjami. Innymi słowy, pamięć kosztuje. I to jest właśnie owa ambiwalencja znajdująca odbicie z jednej strony w nieusuwalnej i tragicznej niezgodności żalu, jaki odczuwamy po utracie przemijających rzeczy, a z drugiej – w podejrzeniu, że świat, w którym nic nie umiera, lub w którym o niczym się nie zapomina, może bardzo szybko – niczym Morze Sargassowe wiedzy – wypełnić się wodorostami i detrytusem do tego stopnia, że wszystko, co pragnie poruszać się w jego obrębie lub wypłynąć poza nie – zamiera w bezruchu.

Nic zatem dziwnego, że wynalazek, dzięki któremu dźwięki zyskały wreszcie przedmiotowość, nie został powitany przez muzyków i kompozytorów jako wyzwoliciel; że w istocie wydawał się marginalny, a nawet niezwiązany z przyjętymi praktykami muzycznymi. Jakie to miało znaczenie, że dźwięki można było teraz wyłuskać ze strumienia chwil i zamknąć w materialnej formie – niczym migoczące wzory światła i cienia, które utrwalano po

pamięci – a nie kopią.

¹ Mediami służącymi do reprodukcji obiektów dźwiękowych były pozytywki (od około 1700 roku), a później organy parowe (kalliope), katarynki (barrel organ) i pianole, lecz w odróżnieniu od tych ostatnich (będących właściwie „pianinami rejestrującymi”, wynalezionymi dopiero w 1904 roku, czyli dużo później po gramofonie) nie umożliwiały one rejestrowania dźwięku w żaden sposób, gdyż nie przechowywały w swojej pamięci żadnego *wykonania*. Były to maszyny produkujące, a nie reprodukcje, dźwięk.

wsze czasy na fotografiach? Można go było uznać za nowinkę techniczną, wcale cudowną, lecz przecież nie umiejącą odpowiedzieć na żadną spójną muzycznie potrzebę. Koncert był żywym wydarzeniem, nagranie zaś – niewątpliwie rzeczą martwą: w najlepszym razie słabym odbiciem lub zdegradowaną impresją czegoś, co kiedyś było żywe.

Dlatego też niemowlęce lata techniki zapisu dźwięku upływały pod znakiem sprzeczności: z jednej bowiem strony była to rewolucja techniczna oparta na cudownym wynalazku – technologia, która po raz pierwszy w historii świata potrafiła przekształcić ulotne dźwięki w trwałe i dające się reprodukować przedmioty, z drugiej – była to jedynie pozamuzyczna nowinka, niestosowność nie mająca miejsca w dyskursie sztuki, życiu muzycznym czy wyobraźni dźwiękowej.

CZĘŚĆ 2

POSZERZENIE I ABSTRAKCJA

Wprowadzenie techniki zapisu dźwięku

Na początku XX wieku nowe technologie obejmowały dwa różne światy, każdy posiadał własny system dostarczania dźwięków na odległość. Żywi mieli odtąd pod ręką telefon, który – mimo iż wyobcowywał dźwięki z ich źródeł oraz drastycznie ograniczał ich moc i wierność – stanowił jednak tylko proste poszerzenie osiągalnej dla ludzi przestrzeni dostępu do faktycznych, rozgrywających się w czasie rzeczywistym wydarzeń. Telefon stał się dla nas „nadnaturalnym uchem” osadzonym w immanentnym świecie, i niczym więcej. Aczkolwiek był również „uchem odcieleśnionym”, redukującym świadka wydarzeń do jednego, w dodatku fatalnie zdegradowanego, zmysłu. Słuchanie przez telefon przypominało przebywanie poza pomieszczeniem i jednocześnie widzenie, wyczuwanie a nawet wąchanie znajdujących się w nim rzeczy za pośrednictwem uszu, które naturalnie nie były w stanie wiernie przekazać rozgrywających się wewnątrz wydarzeń. Choć z drugiej strony można było mieć przynajmniej pewność, że w pomieszczeniu coś istotnie *się dzieje*, coś, co jest identyczne i zbliżone w czasie do naszego wyabstrahowanego doświadczenia owego wydarzenia.

Pierwsze transmisje koncertów, dokonane za pośrednictwem łączy telefonicznych, mimo iż słabe jakościowo, odznaczały się przynajmniej ciągłością, gdyż i słuchacze, i muzycy mieli pewność, że jedni grają a drudzy słuchają w obrębie nieprzerwanego continuum toczącego się liniowo czasu.¹ Inaczej sprawy się miały z fonografem, który nie czynił różnicy pomiędzy rzeczami żywymi i martwymi. Bardziej przerażające było to, że dźwięki, które emitował fonograf, nie dochodziły z zewnętrznych źródeł (wydobywały się przecież właśnie z samego fonografu), jak również nie miały związku z wydarzeniami rozgrywającymi się w bezpośredniej rzeczywistości. W jeszcze większą konsternację wprawiał fakt, że dźwięki z fonografu były nieustannie dostępne dla wszystkich słuchaczy – bez względu na miejsce i czas, przez co – by tak rzec – *nie posiadały własnego czasu i miejsca*, w których mogłyby istnieć.

Koncertu, którego słuchaliśmy przez telefon, słuchamy teraz w postaci nagrania. Brzmi tak samo, lecz mówi nam o czymś innym, o czymś wprawiającym w zakłopotanie: *że nasze uszy przestały być wiarygodne – jako źródło informacji na temat świata*. Słuchając nagrań nie umiemy już określić, do jakiego czasu i miejsca odsyła nas słuch (lub utrwalone wydarzenie) ani co lub kto jest (lub nie jest) źródłem dźwięków, jakie słyszymy. Bo zresztą w jaki sposób moglibyśmy tego dokonać? Przed wynalezieniem zwodniczej techniki zapisu dźwięku nie było takich wątpliwości – zaś w jej epoce podobnych pytań nie można już było uniknąć. Wraz ze wszystkimi innymi dziedzicznymi umiejętnościami i pewnikami związanymi ze zmysłem słuchu (jak np. tymi, które odnoszą się do oceny odległości i położenia) na groźbę zanegowania zostało nagle narażone również samo nasze odczucie realności świata. Słuch utracił uprzywilejowaną pozycję w stosunku do rzeczywistości.

ZAGADKA FONOGRAFU

Faktem jest, że *zapis dźwięku narodził się jako technika pozbawiona treści*. Nie istniały żadne kulturowe paradygmaty biorące nagrywanie pod uwagę, jak również organizacje czy

¹ Koncerty przez łączy telefoniczne – stanowiące imitację transmisji radiowych – zaczęto nadawać już w 1880 roku. Zapoczątkowały one późniejsze transmisje na żywo z sal teatralnych, wykładowych, kościołów oraz audycje informacyjne. W odróżnieniu od fonografu telefon nie był ograniczony czasem trwania wydarzeń, które miał przekazywać, i tym samym uniemożliwiał kontrolę ich zawartości. Jednak trzeba przyznać, że jakość dźwięku była nie do przyjęcia.

praktyki przystosowane do produkowania i odbierania dźwięków utrwalonych na nośnikach. Technika zapisu dźwięku przypominała radykalnie nowy habitat, do którego nie zdążyła się jeszcze przystosować żadna istniejąca dźwiękowa forma życia. Dlatego też, w ciągu pierwszych lat po wynalezieniu, nagrywanie zajmowało obszar przypominający raczej plac targowy niż siedlisko biologiczne: tętniący gwarem kramów i karawan, lecz pozbawiony stałych mieszkańców. Pozostała część nieograniczonej przestrzeni wykreowanej przez tę technikę pozostawała – przynajmniej chwilowo – niezamieszkała i niezbadana.

Proces uświadamiania sobie przemieniającej lub – jak twierdzą niektórzy – niszczącej natury techniki zapisu dźwięku postępował powoli; po części z uwagi na prymitywny charakter technologii, w której owo nowe medium znalazło ucieleśnienie, po części z uwagi na inercję kulturową oraz po części w wyniku powszechnej niemocy wyobraźni (lub mówiąc krótko niezdolności myślenia poza odziedziczonymi kategoriami).

WZORCOWY OBIEKT DŹWIĘKOWY

Przykładowo, z prostych względów technicznych łączących się różnorodnie z amplifikacją, niezawodnością i wiernością odtwarzania, technologia mechanicznie wykonywanego grawerunku – medium magazynujące dźwięki na woskowych wałkach (a później na płytach Berlinera) – stała się na początku XX wieku podstawowym sposobem zapisu dźwięku, w przeciwieństwie do technologii korzystającej z ładunków elektromagnetycznych – medium magazynującego jej jedyne konkurenta, czyli magnetofonu drutowego. Mimo iż doskonalsza pod względem jakości *odtworzenia*, technologia grawerunku niosła ze sobą poważne ograniczenia elastyczności zapisu rozumianego jako medium *twórcze*, nie tylko z uwagi na fakt, iż biegnący linearnie i nieprzerwanie rowek należało podzielić i przenieść na dwuwymiarową płaszczyznę, co oznaczało, że żaden dźwięk raz zapisany na płycie nie mógł być później zmieniony, poddany jakiegokolwiek edycji czy podmieniony¹. Toteż każde pojedyncze nagranie reprezentowało

¹ Określenie „dwuwymiarowa płaszczyzna” stosuję w sensie przenośnym. O ile bowiem taśma lub drut są jednowymiarowymi paskami materii magazynującymi dźwięki pod postacią nieciągłej, liniowej sekwencji, co teoretycznie pozwala na jej cięcie, edytowanie, przearanżowywanie, wybiórcze kasowanie lub ponowne zapisanie – to taka linearna separacja nie jest możliwa w przypadku dwuwymiarowej płaszczyzny, na której wyżłobiono biegnący spiralnie rowek. Mimo iż oba systemy potrafią magazynować jedynie to, co się w nich umieści w postaci biegnącej nieprzerwanie w czasie rzeczywistym sekwencji, to jedynie technologia

jedno nieprzerwane wykonanie i było unikatem z braku jakichkolwiek praktycznych środków produkcji masowej. Stąd wszystkie wczesne nagrania – jako rzeczy trwałe – były niewątpliwie podobne do innych, bardziej znanych a zastygniętych w czasie artefaktów jak rysunki i szkice: *każde nagranie było oryginałem*, każde posiadało swoją *aurę*, swoją podstawową indywidualność¹. W innych okolicznościach mogłyby powstać formy zapisu dźwięku będące odbiciem form widocznych w sztukach wizualnych – jak np. sygnowanych obrazów lub wolno stojących rzeźb – lecz nie zaistniał żaden precedens, nie miało miejsca żadne wydarzenie historyczne ani nie wymyślono żadnego praktycznego zastosowania, na bazie których mogłaby nastąpić koalescencja takich wzorcowych wytworów artystycznych. Po 1898 roku, głównie za sprawą szybkiego upowszechnienia się metody Berlinera, ten chwilowy etap szybko się skończył, a wraz z nim przeminął też ów szczególny dźwiękowy artefakt będący nośnikiem nagrania. Ta innowacyjna metoda zastąpiła wynalazki Edisona: trójwymiarowy wałek oraz dwuwymiarową okrągłą płytę. W wyniku owej prostej zmiany znaleziono nieskomplikowany sposób zmechanizowania i umasowienia produkcji nośników.² I tak potencjalny wzorcowy obiekt dźwiękowy ustąpił miejsca anonimowym wyrobom masowym, zanim w ogóle zdążył na dobre zaistnieć.

Dzięki możliwości masowej reprodukcji oraz lepszej słyszalności (poziom głośności uzyskiwany na magnetofonie drutowym był zbyt niski i wykluczał odbiór inny niż na słuchawkach) technologia grawiury szybko stała się podstawową formą obiegu muzyki i zyskała przewagę, która trwała jeszcze długo po tym, jak owo medium zapisu wyszło z użycia.³ W zasadzie technologia ta królowała niepodzielnie, aż do momentu wynalezienia

magnetofonowa – z uwagi na zachowanie izometrycznej relacji pomiędzy linearnym czasem a linearnością taśmy, pozwala zatrzymywać, usuwać i tasować czas. Jako praktyczne narzędzie zatem, jest to technika o wiele lepsza niż technologia grawerunku, gdzie zapis jest jednokrotny i niezmienny. Patrz: poniżej.

¹ Nawet w tych warunkach wkrótce rozpoczęła się masowa produkcja na małą skalę. Głos śpiewaka, zwykle zbierany przez kilka tub gramofonowych, był nacinany na – powiedzmy – sześciu wałkach naraz. Praca nad wyprodukowaniem handlowej ilości nośników trwała zatem cały dzień. W zasadzie jednak każdy zestaw sześciu wałków stanowił limitowaną edycję zawierającą niepowtarzalną wariację na temat danej kompozycji.

² Takie płaskie płyty – w odróżnieniu od wałków – można było z łatwością wytłoczyć na prasie. Wynaleziono rozmaite metody ich duplikacji, lecz wszystkie niosły ze sobą słyszalną utratę wierności odtwarzania. W 1912 roku Edison odkrył sposób masowego nacinania wałków, a jego firma produkowała je do 1920 r. Dlaczego pozostał przy tej stratnej technice? Może dlatego, że choć odznaczał się słabym słuchem wiedział, iż wałki stały pod względem technicznym na wyższym poziomie niż płyty: na wałku rowek biegnie pod igłą równomiernie, podczas gdy na płycie – po coraz węższych okręgach.

³ Co więcej, otwarta tuba gramofonu – w przeciwieństwie do pary zamkniętych słuchawek niezbędnych do odsłuchiwania zapisu dokonanego na magnetofonie drutowym – uniemożliwiała słuchaczom indywidualną konsumpcję nagrań. Pierwsi użytkownicy gramofonów cenili społeczne aspekty tych urządzeń – niedostępne dla użytkowników magnetofonów drutowych. Opinia ta miała się doczekać swojej inwersji dopiero sześćdziesiąt lat

płyty kompaktowej.

później – w obliczu olbrzymiego powodzenia, jakim cieszył się odtwarzacz kaset typu Walkman.

CZEŚĆ 3

KARAWANY WOZÓW PRZEMIERZAJĄ PRERIE

Rozprzestrzenianie się zapisu dźwięku

a) 1877-1930. Epoka akustyczna i wczesny film

Muzyka szybko wyemigrowała z pierwotnych „siedlisk” techniki zapisu dźwięku, w których dominowały nagrania dziecięcego gaworzenia, pracy biurowej i innych rozmaitych nowinek, ewoluując w obrębie własnych dziedzin specjalistycznych. Już wkrótce nagrania muzyczne zaczęły rozwijać się szybciej od pozostałych. Przede wszystkim zaś nagrania muzyki wokalne (przykładowo płyta gramofonowa „single play” z nagraniem Enrico Caruso została ponoć sprzedana w 1904 roku w ilości około miliona egzemplarzy), a w ślad za nią – po wprowadzeniu koniecznych ulepszeń konstrukcji igły i tuby, tj. około 1911 roku – również nagrania muzyki instrumentalnej i orkiestrowej.¹ Poza głównym nurtem wyrosły także śmielsze i mniej komercyjne „kolonie”, jako że już w 1889 roku amerykańscy antropolodzy zaczęli przy pomocy fonografu dokonywać nagrań terenowych, zbierając pieśni i przekazy plemion indiańskich.² W 1904 r. Béla Bartók i Zoltán Kodály również wykorzystywali fonograf przy zbieraniu i dokumentowaniu muzyki ludowej z terenu Węgier i Rumunii. Dokumentalne ograniczenia, związane z dokonywanym w czasie rzeczywistym grawerunkiem, były dla nich darami: fonograf stał się prawdziwą *kamerą dźwiękową* i praktycznym narzędziem pracy, mimo iż służył jedynie reprodukcji, a nie produkcji wydarzeń. Szybko postępowały prace nad budową „autostrad” wiodących ku kinu dźwiękowemu – przedsięwzięciu, które jak żadne inne, miało wywrzeć wpływ na ewolucję medium zapisu

¹ *Na początku owo bardzo ograniczone pasmo akustyczne, przenoszone przez igłę i tubę, sprzyjało śpiewowi, lecz źle oddawało brzmienie instrumentów, szczególnie zaś grup instrumentów. To zatem śpiewacy skorzystali jako pierwsi na przełomowych udoskonaleniach wprowadzonych przez Berlinera. Warto dodać, że wyszkolone głosy śpiewaków operowych brzmiały na nagraniach lepiej niż głosy wokalistów wykonujących muzykę popularną... Stopniowo udoskonalano technikę zapisu dźwięku i około 1911 roku zaczęły się pojawiać pierwsze brzmiące poprawnie płyty z muzyką orkiestrową, choć były to orkiestry o okrojonych składach i niewyważone brzmieniowo.* Michael Chanan, *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*, Verso, 1995.

² Co ciekawe, nie ceniono owych wczesnych nagrań jako wartości samej w sobie: uważano, że *brzmienie rdzennej muzyki amerykańskiej nie jest istotne i w konsekwencji, po dokonaniu transkrypcji utrwałonego materiału i stworzeniu konwencjonalnej partytury, wiele tych wałków zniszczono.* Patrz: Erika Brady, *A Spiral*

dźwięku. Niektórzy twórcy wczesnego kina zakładali swoje „osady” nawet dalej – poza granicami kina dźwiękowego. Na szczególną uwagę zasługuje w tym kontekście Dżiga Wiertow, który woził sporo ponad tonę sprzętu – rejestrując obraz i dźwięk w fabrykach, kopalniach i hutach, np. do swojego przełomowego filmu pt. „Entuzjazm” (1930). Warto tu również wspomnieć Waltera Ruttmanna, którego montaż dźwiękowy pt. „Weekend” (mający premierę w tym samym roku) powstał na bazie ścieżki dźwiękowej zarejestrowanej na zwykłej taśmie filmowej – bez zdjęć. W całej ówczesnej ekosferze panowało spore zamieszanie, a technika zapisu dźwięku – niczym swoista *terra nova* pełna pionierów i spekulantów – stanowiła jej nową Amerykę. Jednak mało było na początku nagrań elity muzyki artystycznej, która generalnie ignorowała lub w najlepszym razie ledwie tolerowała nową technologię, uznając ją za przejaw profanacji świętej sztuki wykonawczej. I nie bez powodu: nagrania nie miały nawet związku i wpływu na dyskursy i obszary wymiany kulturowej stanowiące podstawę istnienia ich sztuki i wspólnoty, tzn. na służący komunikacji wewnętrznej *zapis nutowy* oraz na *rytualne spotkania* umożliwiające bezpośrednią łączność ze światem¹. Tym samym kwestię odkrycia medium konwersacji kulturowej w technice zapisu dźwięku pozostawiono twórcom muzyki popularnej – zwłaszcza takim, których zainteresowania nie ograniczały się do podążania za modą. Przykładowo, zarówno blues jak i jazz – czyli dwa gatunki, które wniosły najwięcej do historii dwudziestowiecznej muzyki – rozwinęły, rozprzestrzeniły i ostatecznie upowszechniły się właśnie dzięki płytom i nagraniom. Co istotne, oba są mocno związane ze szczególnymi cechami charakterystycznymi dla *wykonania* i *improvizacji*, czyli atrybutami, które *mogą zachować się jedynie w nagraniach*. Jest wymowne, iż na początku lat 1920., kiedy w Ameryce gwałtownie spadała ogólna liczba sprzedanych przez przemysł muzyczny płyt, sprzedaż tzw. „race records” (czyli wyprodukowanych przez specjalistyczne wytwórnie „płyt rasowych” adresowanych do czarnoskórej klienteli) szybko rosła. W istocie ciężko znaleźć wywiad z pionierami jazzu lub

Way: *How the Phonograph Changed Ethnography*, University Press of Mississippi/Jackson, 1999.

¹ Bo i co mogły im początkowo zaoferować takie – zawierające 3-5 minut muzyki na jednej stronie, okropnie marne pod względem wierności odtwarzania – nośniki, prócz sporadycznych wpływów ze sprzedaży? Owszem, pojawiały się głosy wychwalające poszerzenie dostępu do kultury i oferowanego klientom wachlarza wyrobów, lecz retoryka ta odnosiła się tylko do konsumpcji, a nie do produkcji muzyki. Nie da się bowiem zaprzeczyć, iż w owym czasie żaden przedstawiciel świata tzw. „muzyki poważnej” z własnej nieprzymuszonej woli nie wpadł na pomysł, aby tworzyć wyłącznie na gramofon, mimo że od czasu do czasu pojawiały się tego typu rozważania teoretyczne. Cytuje się przy tej okazji np. Arnolda Schönberga, który w rozmowie z Erwinem Steinem w 1928 roku powiedział: *Dźwięczność emitowana przez gramofony i rozmaite instrumenty mechaniczne jest już na tyle przejrzysta, że będzie można pisać na nie znacznie lepiej zinstrumentowane utwory*. Jednak musiały jeszcze upłynąć całe dziesięciolecia, nim amerykański kompozytor Elliott Carter mógł oznajmić: *Piszę dla medium zapisu dźwięku* (1952).

bluesa, w którym nie podkreślaliby znaczenia, jakie miały płyty w procesie popularyzacji i rozwoju ich sztuki muzycznej,¹ a to dlatego, iż *w ich świadomości płyty posiadały aspekt wspólnotowy*.

b) 1924-1950. Początek epoki elektrycznej

Na początku tego okresu konsumenci i producenci wciąż jeszcze uważali nagrania za dokumenty, a nie za przedmioty *sui generis*. Muzyka była sztuką, nagrania zaś – jedynie pułapkami, w które wpadła. Sądono (o ile w ogóle zastanawiano się nad tym), że zarówno przedmiot dźwiękowy, jak i proces jego stworzenia są idealnie *przejrzyste*. Ciężar odkrycia w medium zapisu dźwięku funkcji *produktywnej* – jako przeciwstawnej funkcji *reproduktywnej* – spadł głównie na barki „mieszkańców międzyświata”, tj. producentów płytowych i inżynierów dźwięku.² Coraz doskonalsza technologia dawała im coraz większą władzę nad procesem produkcji muzyki: mogli interweniować na każdym etapie i kontrolować efekty końcowe. Władza ta wzrosła jeszcze bardziej po zelektryfikowaniu zapisu dźwięku – swoistej rewolucji technologicznej, która umożliwiła rejestrowanie sygnału z wielu mikrofonów w jednym czasie, pracę przy pomocy konsolet montażowych i wszelkiego rodzaju aparatury do edycji dźwięku, umożliwiającej zmianę sygnału na drodze pomiędzy jego źródłem a zapisem w postaci rowka na płycie, by wymienić efekty takie, jak rewerberacja (wykorzystana po raz pierwszy w 1930 r. przy realizacji filmu), echo, ekwalizacja czy kompresja.

O ile proces zapisu mechanicznego po prostu łąpał w pułapkę fizycznie istniejące wibracje dźwięków i przenosił je bezpośrednio na wałek lub płytę, to proces zapisu elektrycznego przemieniał owe wibracje na informacje niesione przez ładunki elektryczne i

¹ Son House o Robercie Johnsonie: *Jak to było, że zaczął grać w stylu Lemony? Ano młody Robert nauczył się ode mnie tego, czego ja nauczyłem się od starego Lemony w Clarksdale. A zwali go Lemon, bo nauczył się z fonografu wszystkich kawalków Blind Lemony.*

² Ich osiągnięcia nie zostały w zasadzie docenione. Muzycy przychodzą do studia, wykonują swoje partie do mikrofonów i wychodzą. Wydawać by się mogło, że nagranie oddaje mniej więcej dokładny obraz ich wykonań – lecz jest, rzecz jasna, inaczej. Dokonując wyboru mikrofonów, ich ustawienia, edycji, wysterowania poziomów i obróbki akustycy są bowiem na równi z muzykami autorami efektu końcowego, i w tym względzie nagranie nie jest bardziej neutralne od fotografii. Twierdzenie to zachowuje prawdziwość nawet w przypadku gatunku tak „autentycznego”, jak jazz. Weźmy bowiem przypadek producenta Teo Macero, który – jak sam twierdzi w wywiadzie dla Iary Lee na stronie www.perfectsoundforever.com – jako pierwszy nałożył ów sławny dziś efekt *wah wah* na partię trąbki Milesa Davisa w utworze „Little High People” zarejestrowanym 3 czerwca 1970 r., kiedy trębacz nagrał swoje ścieżki i pojechał do domu. W rzeczywistości cała ta płyta skompilowana z nagrań z ówczesnych sesji („A Tribute to Jack Johnson”, 1971) jest mistrzowską konstrukcją tworzoną

dokonywał ich ponownej przemiany w wibracje dopiero w chwili grawerunku. Tymczasem dźwięki pozostawały w zakodowanej formie: jako strumień danych zawartych w ładunkach elektrycznych. Obróbka tak zakodowanych dźwięków nie ograniczała się, jak dotychczas, do procesów wynikających z praw mechaniki i akustyki, lecz wynikała z nieskończenie bardziej elastycznych pod tym względem praw elektroniki. Zapis mechaniczny przypominał odcisk w wosku: dźwięki były odciskane na nośniku pamięci. Natomiast zapis elektryczny stanowił raczej tłumaczenie danego problemu z języka statystyki na język matematyki: był metodą dającą kontrolę na dźwiękami w oparciu o wyabstrahowanie lub zdystansowanie się od konkretnego zjawiska fizycznego. Zapoczątkowane w przemyśle filmowym – podobnie jak inne liczne pionierskie odkrycia związane z technologią obróbki dźwięku – radykalne modyfikacje elektryczne dźwięków źródłowych wkrótce stały się również chlebem powszednim przemysłu muzycznego¹. Jednak pomimo to, iż inżynierowie potrafili robić niezwykle rzeczy z barwą, przestrzenią oraz poziomem dźwięku, to materiał muzyczny ograniczał się do tego, co realnie istniejąca osoba mogła zagrać bezpośrednio do mikrofonu za jednym podejściem w czasie rzeczywistym. W tym sensie zapis dźwięku kojarzył się wciąż jeszcze bardziej z narzędziem pracy fotografa niż malarza.

Omawiany okres zakończył się wraz ze schyłkiem hegemonii zapisu fonograficznego (gwarerunku) i pojawieniem się formy, która zapoczątkowała i położyła teoretyczne podwaliny pod krańcowo radykalne zerwanie z prostym myśleniem *dokumentalistycznym*. Mowa o *musique concrète* (1948), formie, która uczyniła proces zapisu dźwięku *produktywną*, a zarazem *reproduktywną* siłą, wyrzekając się nie tylko wykonań muzycznych, ale też zasady *istnienia dźwięku źródłowego*.

Początek *musique concrète* wiązał się z nagraniami, a pierwszym instrumentem wykorzystywanym do jej tworzenia był fonograf (niedługo potem zastąpiony przez magnetofon taśmowy). Nie sporządzano partytur, a wykonawcy niczego nie interpretowali.²

stopniowo przez samego Macero. Zaslugę przypisano – oczywiście – Davisowi z zespołem.

¹ W tej sytuacji musiały się pojawić nowe formy istnienia dźwięku, jak choćby ta najbardziej znana, która wywodziła się z techniki śpiewania półgłosem, czyli nierozzerwalnie związana z wynalezieniem mikrofonu, ale również mniej oczywista – jak ta, która doprowadziła do przemiany gitary elektrycznej w instrument solowy. Wkrótce nie można już było od siebie odróżnić technik wykonawczych opracowanych na bazie wykorzystania sprzętu nagłośnieniowego w sytuacji koncertowej od tych, które powstały na bazie stosowania techniki zapisu, gdyż obie nakładają się na siebie.

² Wyjątkiem mogą tu być jedynie najwcześniejsze koncerty *musique concrète* (1950), podczas których

Jedynym źródłem materiału muzycznego były zapisane dźwięki – to jest wszelkie możliwe dźwięki, ponieważ paleta używana w tej nowej „sztuce hałasów” obejmowała wszystko, co docierało do ludzkich uszu.¹ Wolna od strukturalnej zależności od tradycyjnych elementów muzycznych takich, jak strój, harmonia i melodia, jak również od kapryśnych wykonań i interpretacji, *musique concrète* koncentrowała się w sensie estetycznym wyłącznie na jakości i emocjonalności tzw. „czystego” – a najszybciej jak się dało, wyabstrahowanego – dźwięku: *dźwięku tworzonego dla samego brzmienia dźwięku*. To był właśnie ów nowy – przez 70 lat prawie zupełnie niewykorzystany – potencjał, który proces zapisu dźwięku przedstawił światu. *Musique concrète* doceniła go i zaczęła pojmować samą siebie jako sztukę bliską rzeźbie, kolażowi i montażowi, wykorzystując dźwięk jako medium *plastyczne*. *Musique concrète* bazowała na założeniu mówiącym, iż dźwięk po zapisaniu staje się obiektem stałym i trwałym niczym farba lub kamień. A także równie kowalnym: prędkość, kierunek i sekwencję dźwięków można było zmieniać do woli, a nawet pojedynczy dźwięk dał się rozłożyć na drobne części. Produktem finalnym było tu dzieło skończone, a zarazem niewykonalne dla klasycznych instrumentalistów; będące szczególnym przypadkiem interpretacji; obiektem, którego nie można było zrealizować i zreprodukować w żaden inny sposób. studium

Nie oznacza to wcale, że *musique concrète* przyszła znikąd. Różne eksperymenty w tej dziedzinie podejmowano już wcześniej przy użyciu taśmy filmowej², jak i płyt fonograficznych³, tym niemniej *musique concrète* nie tylko od początku korzystała z przeszłych doświadczeń, lecz ponadto objawiła się wraz z *dobrze rozwiniętą teorią dźwięków zapisanych*. To właśnie ta teoria przyciągnęła uwagę do wczesnych dzieł *musique concrète*, które – wliczając w to wcześniejsze, a równie ważne lub nawet ważniejsze, i tworzone przy pomocy podobnych technik dzieła Wiertowa, Bischoffa, Ruttmana i innych – mogły zostać łatwo zmarginalizowane. To właśnie ta *teoria* skupiała różne wątki i ukazywała, że muzyka

manipulacje dokonywane bezpośrednio na płytach fonograficznych na scenie stanowiły coś w rodzaju wykonania.

¹ W pierwszych pięciu dziełach stworzonych w drodze manipulacji dokonywanych na zapisanych dźwiękach, wykorzystano nagrania egzotycznych instrumentów perkusyjnych, pociągów, strojenia się orkiestry, niekonwencjonalnej gry na fortepianie, garnków i patelni oraz przypadkowych głosów.

² Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza twórczość wspomnianego wcześniej Dżigi Wiertowa („Entuzjazm” 1930), Waltera Bischoffa („Hallo! Hier Welle Erdball” 1927) i Waltera Ruttmana („Weekend” 1930).

³ Dariusz Milhaud (od 1922), László Moholy-Nagy w Bauhasie (1923) oraz Edgard Varèse (1936) przeprowadzali eksperymenty polegające na manipulowaniu płytami, a jednak żaden z nich nie wykorzystał efektów owych eksperymentów do stworzenia skończonego dzieła. Paul Hindemith i Ernst Toch wyprodukowali trzy nagrania w formie „studiów” („Grammophonmusik”, 1929-30), lecz trudno powiedzieć coś więcej na ich temat, gdyż zaginęły.

nie musi już zależeć od instrumentów i wykonawców, iż nagranie nie musi oznaczać zakończenia procesu tworzenia, lecz może w istocie stać się jego początkiem, i że dźwięki są nie tyle środkami służącymi do ucieleśniania jakiegoś modelu estetyki, co *zaczynem* nowej estetyki. Co znaczące, *musique concrète* nie powstała w wyniku jakiegoś *przełomu technologicznego*, a właśnie dzięki eksperymentom, wykorzystywaniu tego, co ma się pod ręką i nowatorskiemu sposobowi myślenia o procesie nagraniowym. Jeśli miałbym wytypować jakieś zjawisko, które miało największy wpływ na zmianę paradygmatu w naszym rozumieniu dźwięku jako fenomenu estetycznego, to postawiłbym przed wszystkim właśnie na *musique concrète* obok „4:33” Cage’a czy „Ionization” Varèse’a.

Na bazie zasadniczo różnych elementów *musique concrète* zbudowała spójną strukturę lub przynajmniej zarysowała podwaliny, na której mogła wyrosnąć nowa struktura, mimo iż sama nie była ogólnodostępna, a historia sztuki odnotowała podobne precedensy i prekursorów. Przede wszystkim *raz na zawsze zerwała z ideą wyższości wykonania nad nagraniem*; ideą, którą próbowano przeszczepić na nowy grunt ze starego paradygmatu dźwięku – rzeczy ulotnej; ideą niezwiązaną z naturą dźwięku zapisanego rozumianego jako *rzecz trwała*.

Fikcja

W tym rozstrzygającym momencie (1948-50), kierując się zdrowym rozsądkiem i całym dotychczasowym doświadczeniem, można byłoby stwierdzić, że istnienie jakiegoś nagrania jest w oczywisty sposób uwarunkowane wcześniejszym istnieniem jakiegoś wydarzenia, które jakimś cudem zostało uchwycone przez aparaturę zapisującą, choć samo nagranie nie mówi nic o naturze i pochodzeniu owego wydarzenia. Bo czym innym mogłoby być takie wydarzenie, jeśli nie wykonaniem muzycznym? Co więcej – wykonaniem nieprzerwanym, ponieważ samo nagranie nie zostało przerwane. Jednak z technologicznego punktu widzenia rzecz, która została uchwycona przez aparaturę zapisującą, może równie dobrze być nagraniem odtwarzanego nagrania lub nagrań. Co więcej, może też być nagraniem nagrania odtwarzanego przy akompaniamencie wykonywanym na żywo, gdyż aparatura zapisująca po prostu utrwała to, co słyszy i nie pyta, skąd pochodzi to, co słyszy. Po dotarciu do końca takiego łańcucha nagrań nie byłoby sposobu, aby stwierdzić różnicę pomiędzy

„wydarzeniem” a „niewydarzeniem”: ponieważ nagranie nagrania pozostaje nagraniem, czyli swego rodzaju naskórkiem, który nie mówi nam nic o swojej historii. Na tej samej zasadzie, fotografia fotografii jest nadal fotografią: fakt błyskotliwie wykorzystany przez fotomontażystów, szantażystów i polityków. W obu przykładach to, co rzeczywiste po prostu rozplywa się w obłoku niepewności. To powód, dla którego takie środki – pomimo pozornej obiektywności – są tak głęboko zwodnicze. Jako media są beznadziejnie *fikcyjne*¹.

Technika zapisu dźwięku nigdy nie była niewinnym medium dokumentalnym, przynajmniej w najprostszym sensie tego słowa. Świadomie realizując swoją podstawową funkcję, umożliwiała o wiele więcej, bo zerwanie „nienaturalnej” zależności obiektów dźwiękowych od uwarunkowujących i współczesnych im wydarzeń oraz zmianę praktyk zapisu w wykonywane etapami „rzeźbienie” zmontowanych wcześniej iluzji. Najwcześniejsze praktyczne realizacje owej wnikliwej idei, opracowane i wykonane przy pomocy gramofonu u schyłku lat 1940., czyli *musique concrète* oraz wielościeżkowe, nagrane z różnymi prędkościami i wydane na singlach utwory Lesa Paula, wyprzedziły triumf technologii, czyli powojenny niemiecki magnetofon taśmowy, dzięki któremu owo zerwanie się później upowszechniło.

c) 1945-2000 Taśma

Taśma jest medium nieciągłym i liniowym. Każda utrwalona na niej chwila łączy się fizycznie jedynie z chwilą, która znajduje się przed nią oraz z chwilą, która następuje po niej.² W odróżnieniu od starego litego talerza nacinarki, na którym ryta była płyta gramofonowa, wstążkę taśmy magnetofonowej można podzielić na mniejsze części w każdym punkcie jej przebiegu czasowego – w ten sposób dzieląc zarazem sam czas. W taki sposób – dzięki prostemu zabiegowi cięcia, ponownego łączenia lub zamiany wyizolowanych wycinków taśmy – różne chwile można tasować, dopasowywać do siebie, a nawet ustawiać w odwrotnej kolejności. Co więcej, istnieje możliwość stworzenia finalnej taśmy z dowolnej ilości niejednorodnych, mniejszych wycinków posklejanych razem. Wycinki te mogą pochodzić z dowolnych źródeł, mających ze sobą coś wspólnego lub nie, i połączonych bez baczenia na

¹ Więcej na ten temat w moim artykule „Skala” (Cutler, 1998, ReR Sourcebook Volume 4, No 1.)

² Patrz: przypis nt. dwuwymiarowej płaszczyzny płyty oraz taśmy na s. 7.

jedność geograficzną i czasową. Z chwilą, kiedy sygnał z takiej poddanej niezliczonej liczbie przeróbek montażowych taśmy trafia do tradycyjnej nacinarki, zostaje przechwycony i nacięty na płycie gramofonowej, by później, podczas odsłuchiwania, jawić się jako jednolite, nieprzerwane wydarzenie dźwiękowe, którym, rzecz jasna, już teraz jest. Jednak nie ulega wątpliwości, że nie można go uznać za zapis wykonania.

Przeprowadzane w latach 1934-1945 w Niemczech badania rozwojowe przyniosły rezultat w postaci maszyny, która obaliła starą hegemonię technologii grawiury jako medium zapisu dźwięku, a wraz z nią – ograniczenia związane z jednością wykonania i liniowością czasu. Wyprodukowany przez firmę AEG Farben *Magnetophon*, czyli magnetofon taśmowy, udanie łączył w sobie rozwiązania rozmaitych problemów, które od dawna czyniły niekonkurencyjnymi inne, wcześniejsze systemy zapisu magnetycznego, zwłaszcza w odniesieniu do jakości odtwarzania, łatwości obsługi urządzenia i konstrukcji samej taśmy. W 1945 r. amerykańskie siły okupacyjne zarekwirowały kilka takich maszyn, przekazując je firmom amerykańskim, które skonstruowały na ich podstawie własne ulepszone urządzenia. Szybko polepszone również jakość taśmy magnetycznej, dzięki czemu wszystkie rzeczono osiągnięcia technologiczne pozwoliły stworzyć sprzęt, który bezwzględnie przewyższał pod względem jakości zapisu dźwięku tradycyjne nacinarki płyt gramofonowych. Jako że wynalazki te oswobodziły producentów muzycznych z tyranii nagrywania utworów za jednym podejściem, wkrótce opracowano wiele nowych i bardziej pomysłowych praktyk nagraniowych. W ciągu 15 lat magnetofony taśmowe wyparły nacinarki prawie we wszystkich zastosowaniach – najpierw w studiach radiowych, a następnie we wszystkich innych studiach nagrań. Stara rutynowa zależność od nienaganych wykonań i nagrań za jednym podejściem została całkowicie zniesiona, kiedy techniki obróbki dźwięku – stanowiące podstawę działania przemysłu filmowego wtedy już od z górą 60. lat – doprowadziły ostatecznie do uwolnienia nagrań dźwiękowych od czasu liniowego. Przy produkcji filmów już od dawna używano opracowanych na własne potrzeby systemów zapisu optycznego. Film był także dziedziną, gdzie dokonano pionierskich odkryć w zakresie elektryfikacji całego procesu, konstrukcji mikrofonu, technologii głośników, montażu, podkładania głosu i obróbki. Mimo iż technologia zapisu optycznego nie znalazła zastosowania w urządzeniach domowych, a w urządzeniach do zapisu i obróbki dźwięku jedynie w nieznaczym zakresie, to jednak odegrała ważną rolę jako zwiastun wynalazku taśmy magnetycznej oraz technik studyjnych, dzięki

którym taśma szybko się przyjęła.

Tak to u kresu owej długiej podróży dźwięk nareszcie stał się równy marmurowi, farbie i tuszowi. Można go utrwaląć pod postacią stałej, plastycznej substancji, lecz ponadto dowolnie formować, układać warstwami i manipulować – nawet jeśli brakuje instrumentu lub wykonawcy. Co więcej, można go poddawać nieograniczonej liczbie przeróbek, zmian, uzupełnień, wykasowań i częściowych podmian, które można było mnożyć i nakładać na siebie, aż do chwili, gdy uznamy utwór za ukończony. Wynik owej finalnej obróbki lub jej kopii zyskał miano „dzieła”: stałego w formie i trwałego w czasie *obiekta dźwiękowego*, który teoretycznie bez końca i w każdym momencie można odsłuchiwać lub duplikować w nieograniczonej ilości.

Dźwięk został uwolniony. Uwolniony – nie tylko od chwili i miejsca powstania, lecz zarazem od absolutnej jedności i ciągłości geografii i czasu.

CZEŚĆ 4

TERMINOLOGIA

a) ZDARZENIA UPRZEDMIOTOWIONE

Na zasadzie dziwnej odwrotności w stosunku do historii sztuk wizualnych, dźwięki zapisywano najpierw metodami mechanicznymi – utrwalano je w stanie pierwotnym, tak, jak fotografię lub film. Dopiero w późniejszym okresie pojawiły się możliwości tworzenia nagrań, które były produktem końcowym procesu prób i błędów – przypominającego malowanie, rzeźbienie lub pisanie. Rzecz jasna, nagranie dźwiękowe pod najbardziej istotnymi względami nigdy nie przypomina obrazu czy fotografii, gdyż obiekt fizyczny (taśma, płyta gramofonowa, płyta kompaktowa, dysk komputera) jest raczej swego rodzaju partyturą – rzeczą, która jest sama z siebie niema i jedynie pełni funkcję bramy, którą może przejść inna rzecz. Tę rzecz, która przechodzi, nazywam tu obiektem, gdyż jest utrwalona i może być wielokrotnie odgrywana w niezmięnionej formie. Jest to jednak obiekt zupełnie niezwykły, gdyż podobnie

jak wydarzenie rzeczywiste, zawsze znika zaraz po tym, kiedy jest (re)produkowany. Z tego względu będę go nazywał „zdarzeniem uprzedmiotowionym”. Jako zdarzenie uprzedmiotowione, nagranie dźwiękowe stoi raczej w analogii do filmu, a mniej przypomina obraz w ramie. Albowiem film jest również produktem medium, które wyróżnia się zapisywaniem wykonań scenicznych, elastycznością wynikającą z możliwości edycji i obróbki materiału oraz naturą rzeczy, która istnieje jedynie wtedy, kiedy rozgrywa się w czasie.¹

b) RZECZY I DOMENY

Rzeczy trwałe – w sensie, w jakim używam tutaj tego terminu – posiadają dwie alternatywne inkarnacje: po pierwsze, mogą być nośnikami dźwięku, przedmiotami prostymi takimi, jak płyty gramofonowe, taśmy lub płyty kompaktowe; po drugie, mogą być dającymi się reprodukcją wydarzeniami, *zdarzeniami uprzedmiotowionymi*, których istotą jest stałość. Zdarzenia uprzedmiotowione zawierają się w przedmiotach prostych w stanie pierwotnym.

Domena jest czymś w rodzaju habitatu lub środowiska posiadającego określone cechy i prawa, w obrębie którego ewoluują i współzawodniczą ze sobą różne „formy życia”. W tym sensie można ją rozważać jako swego rodzaju byt mikroekologiczny, wewnętrznie złożony i wchodzący w interakcję z innymi złożonymi systemami biologicznymi, społecznymi i technologicznymi.

Ewolucję technologii zapisu dźwięku można opisać na przykładzie trzech różnych, lecz zagnieżdżonych w sobie domen. Po pierwsze, domena przedmiotów prostych (płyty kompaktowe, gramofonowe, sampler), która łączy się z drugą, bardziej złożoną domeną wywoływanych przez nie iluzji (zdarzenia uprzedmiotowione). W ostatnich dziełach sztuki zapisu dźwięku owe iluzje rzutują obecnie na inną, większą i bardziej niezwykłą domenę, w której ginie podział na dźwięki i obrazy, domenę całkowicie zrywającą z rzeczami trwałymi i

¹ Podobnie jak w przypadku porównań z obrazem, porównania z filmem są z konieczności niedoskonałe i potencjalnie mylące, jako że film jest medium, które nie pozwala na takie nakładanie kolejnych warstw czy wstawianie materiałów, jakie stanowi już od dawna główne narzędzie w pracy nad nagraniami dźwiękowymi. Film ma przecież zasadniczo przebieg horyzontalny lub linearny, podczas gdy muzykę tworzy się praktycznie zawsze i wertykalnie, i horyzontalnie (tj. zarazem stosując harmonię i kontrapunkt, jak również elementy konstrukcyjne muzyki – głosy instrumentalne i warstwy harmoniczne). Zatrzymany kadr to już nie jest film a zdjęcie, podczas gdy „zatrzymany dźwięk” nie istnieje, gdyż dźwięk to tylko i zawsze wydarzenie rozgrywające się w czasie – choć istnieją nagrania wykonane techniką cyfrową, gdzie można osiągnąć efekt stop-klatki.

adresami (zarówno czasowymi, jak i geograficznymi), domenę danych czysto elektronicznych, informacji zero-jedynkowej, kodu cyfrowego. To właśnie owa ostatnia domena gwałtownie staje się naszym nowym *środowiskiem*.

CZĘŚĆ 5

NOWY RODZAJ KOPII

I

W momencie swojego pojawienia się technologia zapisu dźwięku, jak wcześniej fotografia, zdawała się mieć mocne powinowactwo z obiektywnością oraz wartość dokumentalną, podczas gdy w ogromnej mierze była raczej swego rodzaju reprezentacją, czymś w rodzaju odcisku rzeczywistości. Owa umiejętność odciskania rzeczywistości stanowiła novum. Z jednej strony, podobnie jak obraz lub książka, nagranie dźwiękowe wydawało się obiektem oderwanym od ulotności wspólnego, przebiegającego liniowo czasu, czyli od *obecności*, lecz z drugiej – w przeciwieństwie do nich, zdawało się pierwotną i bezpośrednią, po prostu faktyczną, aczkolwiek w cudowny sposób utwaloną, czasoprzestrznią. Łatwo zatem zrozumieć, dlaczego wydawało się, że nagranie dźwiękowe posiada szczególny związek z rzeczywistością. Przykładowo, książka stanowi wyraźną translację¹ doświadczenia lub wyobraźni, powstając w procesie przemiany danych dochodzących ze wszystkich ludzkich zmysłów w jedną, całkowicie odmienną i wyraźnie wyobcowaną formę, czyli mowę, zakodowaną później jako pismo. Twierdzenie to zachowuje prawdziwość również w odniesieniu do obrazu i rzeźby, które również są translacjami, bez względu na to, jak bardzo starają się przypominać swoje źródła. W odróżnieniu od nich, nagranie dźwiękowe *nie dokonuje żadnej translacji*, lecz zaczyna się i kończy tak samo, jak

¹ Przed nastaniem epoki zapisu dźwięku każdy utwór muzyczny był oryginałem bądź translacją (interpretacją). Faktycznie, w przypadku muzyki zapisywanej w formie partytury trudno byłoby określić, co jest oryginałem, bo skoro *wszystkie* wykonania są z konieczności interpretacjami, to utwór zapisany w partyturze nie ma dźwiękowego oryginału, do którego można byłoby się odnieść. Interpretacja bądź translacja, która niegdyś stanowiła dzieło wykonawcy, obecnie staje się coraz bardziej dziełem słuchacza. Istnieją bowiem dziesiątki tysięcy interpretacji lub wersji Beethovenowskiej „Dziątej Symfonii”, lecz oryginału brak (bo na ten temat partytura milczy). Z drugiej strony, dokonane współcześnie nagranie jakiegoś utworu może być jedyną jego wersją, lecz skoro jest właśnie dźwiękowe, stanowi zarazem oryginał utworu w pełnym tego słowa znaczeniu. Co ciekawe, świat mechanicznej i elektronicznej reprodukcji dźwięku nie tylko pozbawił sensu samą ideę oryginału dzieła muzycznego, lecz również sprawił, że ów oryginał może po raz pierwszy zaistnieć.

materiał źródłowy, czyli dźwięk. Co więcej, nie jest reprezentacją ani imitacją, lecz raczej wierną kopią, *odbitką* rzeczywistości. Stanowi zatem nowy rodzaj kopii, bo w przeciwieństwie do zasady reprezentacji znanej dotąd w historii ludzkości, nie została ukształtowana w wyniku zastosowania przez człowieka swoich umiejętności manualnych czy intelektualnych. Nowe technologie powierzyły przechwytywanie obrazów i dźwięków *bezstronnym procesom mechanicznym*; procesom pozbawionym z góry przyjętych osądów, opinii czy subiektywności. Są to, innymi słowy, kopie nieucieleśniające jakichkolwiek umiejętności manualnych, obróbki myślowej czy interpretacji. Kopie, które nie noszą śladu ludzkiego dotyku.¹

II

Cóż może nam powiedzieć taka kopia? Skoro, jak się wydaje, powstała w oderwaniu od takich ludzkich atrybutów, jak ekspresja i wspólne doświadczenie, choćby w sensie czysto technologicznym, to *wierność odwzorowania i odtwarzania* jest ostatnią barierą, jaka została do pokonania. A jednak ekspresja i wspólne doświadczenie mają dla nas decydujący sens, gdyż stanowią bramy wiodące nas ku znaczeniu. Jeśli zatem mamy przyjąć produkty nowej technologii jako znaczące – a nie jedynie informujące – to powinniśmy znaleźć jakiś sposób, aby tchnąć w nie ludzką siłę ekspresji i odkryć w nich potencjał służący kreatywności i znaczącej reprezentacji. To jest problem, który stawia zapis dźwięku przed muzyką. Jak mieliśmy już okazję się przekonać, twierdzenie, że nagrania jedynie dokumentują interpretacje, jest niesatysfakcjonujące i nie wolno nam na nim poprzestać. Bo takie postawienie sprawy, co prawda, oznacza, że dokonaliśmy bardzo istotnego rozróżnienia pomiędzy *partyturą* i nagraniem (i tym samym rozpoznaliśmy jakościową zmianę tego, co istotnie można *przechować w pamięci mechanicznej*, jak również – idąc dalej tym tropem myślenia – tego, co można wykorzystać jako punkt wyjścia dla kompozycji lub interpretacji), lecz przecież oznacza to jednocześnie, że nie zdajemy sobie sprawy z faktu, iż znaczenie prawdziwego *zdarzenia* muzycznego opiera się na jego *niepowtarzalności*, jego nierozzerwalnej łączności z budowanym wspólnie doświadczeniem, trwale odwzorowanym w fizycznej czasoprzestrzeni – doświadczeniem, które nie tylko znika na zawsze, ale również jest już nie do odzyskania. Innymi słowy, znaczenie prawdziwego zdarzenia opiera się na jego *obecności*.

¹ Ich przodkiem jest m.in. maska pośmiertna, czyli odbicie rysów zdjęte bezpośrednio z twarzy trupa.

Wszystkie nagrania są z góry skazane na oblanie testu z obecności.

III

Istnieją jednak takie habitaty muzyczne, w których stare formy – właśnie z uwagi na fakt, iż zostały zoptymalizowane na bazie ograniczenia wynikającego z niepowtarzalności – nie mogą w żaden sposób znaleźć punktu oparcia. Mogą jedynie penetrować je w takim zakresie, na jaki pozwala *partytura*. W tym sensie, mimo iż notacja dokonała tu pewnych wyłomów, ograniczenia wynikające z niepowtarzalności, entropii i jednokierunkowości przebiegu czasu pozostały barierami nie do pokonania dla *dźwięków samych w sobie*, dla których wszystko, co leży poza granicami obecności, stanowi teren nienadający się do zamieszkania. Tym niemniej domeną przedmiotu dźwiękowego – zdarzenia uprzedmiotowionego – gdzie dźwięki można było zapisywać, przenosić, odtwarzać, kopiować i transformować do woli, było właśnie to otoczenie, w którym mogły rozwijać się *jedynie* nagrania dźwiękowe, i tylko one mogły się do niego łatwo i szybko dostosowywać. I właśnie z tej przyczyny spotykamy w nim takie „formy życia”, które pomimo iż wydają się pozornie podobne do form posiadających ustalone adresy czasowe i geograficzne, to jednak stanowią zupełnie odmienny gatunek. Aby zrozumieć owe „istoty” – czy też nowe sztuki dźwiękowe – musimy najpierw pojąć je nie tylko w sensie ich odmienności, lecz również w kontekście ich nowego (anty)środowiska.

IV

Stosując pojęcie (anty)środowiska odnoszę się do wirtualnej domeny danych surowych, gdzie dźwięki są permanentnie dostępne i nieskończenie obrabialne; domeny, która jest *illusorium* oderwanym od pierwotnej czasoprzestrzeni, i której manifestacje istnieją

jedynie w postaci *trompes d'oreilles*¹ lub gry w pełni abstrakcyjnych odczuć słuchowych – czyli świata, który jest wywoływany z niebytu za pośrednictwem i w ramach słuchawek lub głośników nadających formę słuchowemu habitatowi tzw. muzyki akuzmatycznej². Do banałów należy twierdzenie, że dźwięki dobiegające do naszych uszu z głośników posiadają zawsze i niezaprzeczalnie swoje *źródło* (gdyż w innym razie w głośnikach byłoby cicho). Więcej wysiłku wymaga natomiast wyjaśnienie, gdzie owo „źródło” się znajduje, skoro i dźwięki, i ich odbiór można sprowokować w wielu miejscach równocześnie lub w dowolnym czasie. Z pewnością, źródłem dźwięków nie jest ani nagranie, ani transmitujące je głośniki, gdyż są one jedynie bramami, przez które dźwięki mogą się przedostać do naszych uszu. Co gorsza, takie dźwięki mogą spoczywać w uśpieniu nawet przez całe dziesięciolecia – podobnie jak słowa przechowywane w mózgu – przed lub po fakcie ich wykorzystania. I niczym słowa w swoistym stanie superpozycji³, znajdują się w swoim „źródłowym miejscu”, pomimo iż ich nie słycać. Jednakże kwestia dokładnego *umiejscowienia* owego *źródła* staje się dziś niezwykle problematyczna.

KONKLUZJA

Jeśli zatem nawet chwilowo przyjmiemy, iż istnieje jakaś ciągłość pomiędzy teatrem i filmem lub koncertem i nagraniem, to sedno starych form muzycznych – przez które rozumiem ich bezpośredniość i interaktywność – ginie nawet na najbardziej fundamentalnym poziomie (np. w przypadku sfilmowanej sztuki teatralnej lub nagrałego koncertu).

¹ (fr. „złudzenia słuchu”) przyp. tłum.

² (gr. „akousma” – „to, co słycać”). Pierwocin pojęcia należy szukać w spuściźnie Pitagorasa, który – jak głoszą przekazy – nauczał zza kurtyny, aby jego fizyczna obecność nie przeszkadzała uczniom, przez co umożliwiał im koncentrowanie się wyłącznie na treści przekazu. Przymiotnik *acousmatique* pojawił się po raz pierwszy w pismach francuskiego poety i prozaika Jérôme Peignota, który u zarania muzyki konkretnej, tj. w 1955, opisywał nim „*dźwięk, który słyszymy nie znając jego źródła*” oraz „*przestrzeń dzielącą dźwięk od jego źródła*”. Około 1974 François Bayle wprowadził określenie „muzyka akuzmatyczna” dla opisanie sztuki dźwiękowej, która jest „*zapisywana i opracowywana w studiu nagrań i odtwarzana w salach koncertowych, podobnie jak film.*” (przyp. tłum.)

³ Superpozycja – własność rozwiązań równania różniczkowego przejawiająca się w tym, że jeśli posiadamy dwa rozwiązania, to ich suma także jest rozwiązaniem równania. Zasada superpozycji – odpowiedź układu fizycznego, obwodu elektrycznego lub jego gałęzi na kilka wymuszeń, równa się sumie odpowiedzi na każde wymuszenie z osobna. Zasadę superpozycji można również opisać jako wypadkowe zaburzenie w dowolnym punkcie obszaru, do którego docierają dwie fale tego samego rodzaju. Jest sumą algebraiczną zaburzeń wywołanych w tym punkcie przez każdą falę z osobna. Obie fale opuszczają obszar superpozycji (czyli nakładania się) niezmiennie (Wikipedia).

Znajdujemy się w stanie nieobecności obecności lub – że wyrażę się jaśniej – obecności nieobecności. To jest właśnie nasze nowe *środowisko*. Jako element tej domeny, nagranie z koncertu może okazać się pozornym nagraniem z koncertu, w rzeczywistości będąc nagraniem precyzyjnie zmontowanym z fragmentów pochodzących z różnych źródeł. W rzeczy samej, od kiedy nagrania przestały się opierać na mechanice, iluzje, jakie ucieleśniają, mogą obejmować syntezę każdego branego pojedynczo dźwięku i każdej przestrzeni rewerberacji¹, w której ów dźwięk zdaje się rozbrzmiewać. Bez względu na to, czy uznamy to nowe medium za zwiastun nowego rodzaju estetyki, czy nie – jego podstawowa zasada pozostaje oddalona o całe lata świetlne od idei, jaka przyświecała istnieniu dźwięków opisanemu na początku niniejszego eseju. A jeśli idzie o źródła dźwięków, to trzeba przyznać, że dźwięki wydobywające się z danego źródła co prawda giną, lecz raz utrwalone mogą natychmiast rozbrzmieć ponownie w każdym miejscu i na każde życzenie.

¹ Rewerberacja (pogłos) – stopniowy zanik dźwięku (po ustaniu, wyłączeniu źródła dźwięku) w pomieszczeniu zamkniętym, spowodowany opóźnieniem, z jakim dochodzą do słuchacza fale odbite od ścian. Wrażenie echa akustycznego w powietrzu (fala dźwiękowa odbita od ściany lasu, gór, budynków) powstaje ze względu na właściwości słuchu (prawo Haasa) wówczas, gdy odstęp czasu między wysłaniem fali i jej powrotem jest większy niż 0,05–0,06 s, tzn. odległość między źródłem dźwięku a przeszkodą jest większa od ok. 17 m. W pomieszczeniach zamkniętych poszczególne odbicia (echo) następują po sobie tak często, że zlewają się w jedno wrażenie słuchowe zw. pogłosem lub rewerberacją. (przyp. tłum. za Słownikiem wyrazów obcych i Encyklopedią PWN).

DODATEK: UWAGI OSOBISTE

1.

Wychowywałem się w Wielkiej Brytanii, lecz moje środowisko muzyczne właściwie nie było brytyjskie. Pop, rock oraz inne niemiłe dla rodziców gatunki muzyczne, które stały się popularnymi jednostkami wymiany kulturowej mojego pokolenia, tylko w niewielkim stopniu tworzone były w kraju, większość pochodziła z Ameryki, i prawie wszystkie płynęły z głośników. Chcąc nauczyć się je grać, nie było właściwie do kogo się zwrócić – pozostawało słuchanie płyt. W pewnym sensie płyty stały się zatem dla nas czymś w rodzaju „przestrzeni”, swego rodzaju szkołą, *wspólnotą* muzyczną. Wszystkie wspólnoty sprzyjają izolacji jednych i integracji drugich, lecz ta – w odróżnieniu od znanych z przeszłości grup społecznych opartych na fizycznej bliskości i przestrzennej ograniczoności – była już *wspólnotą opartą na nieobecności*, z natury rzeczy niepoddającą się statystykom i analizom głównie dlatego, że nie posiadała konkretnej przestrzeni i granic, a zwłaszcza dlatego, że właściwie każda prywatna kolekcja płytowa kreowała unikatową, dostosowaną do indywidualnych potrzeb „wspólnotę”, co oznacza, że w istocie nie było dwóch podobnych.¹

Byliśmy zatem nie tyle produktem geografii, co radia, sklepów płytowych i sieci dystrybucji pocztowej, które razem wzięte stanowiły bramę wiodącą nas ku universum dźwięków, które istniały wszędzie, nie istniały nigdzie lub wszystkie naraz zamieszkiwały jedno, nieokreślone przestrzennie i czasowo środowisko. Gdzież bowiem znajdowało się źródło muzyki, której słuchaliśmy – w rowku płyty gramofonowej, w głośniku, w pokoju ze sprzętem grającym, czy może w studiu nagrań pół roku wcześniej lub w sypialni pół roku później? W miejscu i czasie odtworzenia tego samego wydarzenia muzycznego, zapisanego na jednej czy miliardzie rozrzuconych po świecie płyt, pojawia się ono właśnie *w takim czasie i miejscu*, dzięki czemu muzyka ta może potencjalnie rozbrzmiewać wszędzie, ale i – co

¹ Innymi słowy, była to wspólnota wirtualna, mimo iż w odczuciu jej członków wydawała się realna. Opierała się na zasadzie dobrowolności, rezygnując z ciężaru gatunkowego i struktury wewnętrznej. Podczas gdy bliskość fizyczna „swoich” – a co za tym idzie, *izolacja* od „obcych” – stanowiła warunek wstępny istnienia dawnych wspólnot, to nasza wspólnota prawie od początku istnienia była ekstraterytorialna, powstając w warunkach rzeczywistej izolacji społecznej. Pod tym względem płyty przypominają inne przedmioty sprzyjające

bardziej niepokojące – w wielu różnych miejscach jednocześnie. Siedemdziesiąt lat wcześniej podobne poglądy wywołałyby zakłopotanie, lecz już w połowie XX wieku *dźwięki uprzedmiotowione* były dla mojego pokolenia czymś tak naturalnym i znajomym, jak obrazy, teksty czy architektura dla wcześniejszych pokoleń. Uważaliśmy zapisane dźwięki po prostu za rzecz oczywistą.

Kiedy jednak zastanowimy się nad tym, że od chwili wydobycia pierwszego dźwięku muzycznego, aż do schyłku XIX wieku, muzyka nie istniała dla nikogo jako coś innego niż *wydarzenie*, tj. jako fenomen, którego esencja tkwi w *natychmiastowym zniknięciu* – to musimy przyznać, że łatwość, z jaką dźwięki odtwarzalne zostały przyswojone codzienności, faktycznie budzi zdumienie. W istocie bowiem zapis dźwięku przyczynił się nie tyle do podkopania, co do całkowitego unicestwienia głównego filara, który od samego początku wspierał pałac muzyki. We wcześniejszych dziejach trwałość dźwięków była czymś niewyobrażalnym nie tylko ze względu na fakt, że nic takiego *nie miało* dotąd miejsca, lecz również dlatego, że nic nie przemawiało za tym, iż taka rzecz *może* kiedykolwiek zaistnieć. W konsekwencji muzyka ewoluowała, nabrała znaczenia i dojrzała jako sztuka nosząca głębokie znamię *niepamięci*; jako sztuka, która może istnieć jedynie dzięki inwencji, rekonstrukcji, interpretacji i niedoskonałej ludzkiej pamięci, *ponieważ po dźwięku nie pozostaje nic*¹.

Doświadczenia mające związek z dźwiękami, jak np. wyjście do opery, czuwanie nocą w dżungli, zajęcie stolika w klubie Birdland, branie udziału w wiejskim weselu, a nawet siedzenie w głównej sali koncertowej Radio France i słuchanie pierwszych eksperymentów Pierre'a Schaeffera ze skreczowaniem, wszystkie łączą się nierozzerwalnie z podróżami i poszczególnymi wspólnotami geograficznymi. Zdobywamy je nie inaczej, jak uwikłani w gąszcz odczuć i decyzji, przy takim wydatku energii, jaki jest potrzebny w danej sytuacji. W

wyobcowaniu, jak np. książki.

¹ Nigdy nie kwestionujemy skumulowanej omniprezencji przeszłości wizualnej. Więcej, spodziewamy się, że wszystko, co widzimy, będzie nosiło znaki charakterystyczne i patynę swojego wieku – swojego trwania w czasie. Jednak nasze uszy zostały przystosowane do wylapywania dźwięków, które istnieją jedynie w chwili powstania. Dźwięki takie, rzecz jasna, nie mogą się zestarzeć; nie tyle bowiem noszą znaki upływającego czasu, co same wyznaczają upływający czas. Ale nauczyliśmy się je utrzymywać, magazynować i zamieniać w przedmioty. Obecnie przez naszą teraźniejszość słuchową nieustannie przepływa dowolna ilość dźwiękowych przeszłości, które – w przeciwieństwie do budynków czy osób – nie poddają się niszczącemu działaniu czasu i powracają wciąż od nowa, jak za pierwszym razem, nosząc w sobie chwilę pierwotnego powstania. Akropol się zestrzął, lecz Beatlesi w swoich nagraniach wciąż dobiegają dwudziestki, wciąż mamy 6 czerwca 1962 roku, a dźwięki dobiegające z głośników to w gruncie rzeczy te same dźwięki, które rozległy się 32 lata temu w Studio 2 przy Abbey Road, kiedy je pierwotnie nagrywano.

przypadku odsłuchiwania nagrania te wszystkie rzeczy stają się niepotrzebne. Słuchanie z głośników może oczywiście odmienić nasze życie, lecz próżno by szukać przy tej okazji owej szczególnej indywidualizacji dźwięków i odczuć, wspólnego kreowania poczucia czasu czy dogłębnej integralności spotkań w grupie. Jako że nie jesteśmy już skrepowani przymusem prowadzenia określonego trybu życia lub przebywania w określonym miejscu lub czasie w celu doświadczenia pewnych rodzajów dźwięków, to i znaczenia, jakie ów przymus odciskał na owych dźwiękach, również przepadły bezpowrotnie wraz z nim. Teraz to tylko dźwięki. Niezakorzenione w wydarzeniach, różnią się między sobą jedynie formą zewnętrzną, a nie charakterem istnienia i kontekstem.

Rewolucja ta postępowała prawie niezauważalnie. Nowy gatunek dźwięków zarejestrowanych potrzebował ponad stu lat, aby się rozprzestrzenił, stopniowo dystansując i przerastając liczbowo dźwięki nadal zakorzenione w bezpośrednich spotkaniach muzyków z publicznością. Wraz z coraz głębszym przenikaniem nagrań habitaty, zasady i rytuały, podtrzymujące dawniej wspólnotowość i oddzielność rozmaitych kultur muzycznych, uległy nieuchronnemu rozpadowi (szczególnie na poziomie konsumpcji) i zostały zastąpione przez łatwe do zakupienia, wypożyczenia lub skradzenia anonimowe dyski, do których dostęp – przynajmniej teoretycznie – był nieograniczony i powszechny. Bigbandowe przeboje z czasów, kiedy nie było nas na świecie, bębny z Burundi, muzyka ludowa z Malty, afrykańska muzyka pop, śpiew ptaków, klasyczny gamelan, Beethoven, Beiderbecke – wszystkie rodzaje nagrań zaczęły teraz dochodzić do naszych uszu z tych samych masowo produkowanych płaskich towarów, przez te same głośniki, i kosztowały tyle samo. Ciekawy muzyki słuchacz nie musiał już *wyruszać w podróż, ponosić ofiar ani wykazywać się znajomością rzeczy*. Wprost przeciwnie, odtąd większość świata – lub przynajmniej spora część próbek pobranych z jego dźwiękowych przejawów – sama ustawiła się w kolejce, aby zaciekać nasze uszy, i wymagała jedynie pokręcenia gałką albo wciśnięcia guzika, by posłusznie zmaterializować się wokół nas.

2.

W latach 1950. i 1960., kiedy dorastałem, bariery geograficzne nie grały już poważniejszej roli w przyswajaniu przez moje pokolenie rodzajów muzyki, na jakie

natrafialiśmy. My wszyscy – tzn. ci, do których muzyka docierała głównie z radia i płyt i ci, którzy odbierali formalne wykształcenie muzyczne i uczyli się bezpośrednio od nauczycieli – byliśmy prawdziwie niezależni, jeśli idzie o naukę prymitywnych dialektów rocka lub jazzu. Bowiem w tych właśnie dziedzinach nauka rzemiosła odbywała się jeszcze z musu na zasadzie „zrób to sam”. Aby nauczyć się grać rock lub jazz, należało się wykazać własną inicjatywą, pod czujnym uchem przyjaciół, porównując swoje próby z wzorcami znanymi z płyt. Płyta – gdyby nawet musiała powtarzać swoje niezliczoną ilość razy – nigdy się nie poskarży, niczego nie wymusi ani się nie wtrąci, choćby uczeń zszedł z utartych ścieżek nie wiem jak daleko. Miało to jednak tę złą stronę, iż taki samodzielny proces *uczenia się przez słuchanie* nie tylko eliminował zewnętrzny krytycyzm lub zachętę, lecz również pozbawiał nas możliwości korzystania z ułatwień czy fachowych porad, a co gorsza – nie mógł nam niczego *pokazać* ani *wytłumaczyć*. Mimo iż nie byliśmy zatem obarczeni uprzedzeniami nauczycieli czy „cechów rzemieślniczych”, to w kwestii przekazywania wiedzy na podstawie kontaktów międzyludzkich mogliśmy liczyć tylko na siebie – takich samych amatorów, tak samo zagubionych. Bo wraz z nami dojrzewało również nasze instrumentarium, w istocie wszystkie instrumenty, które niegdyś dawały pewność i zdawały się tak znajome, po flircie z nagłośnieniem stały się dziwne. Wydawało się, że dopóki same instrumenty, jak i wymagane na nich techniki instrumentalne, będą się nadal rozwijać wraz z muzyką, którą zrodziły (nie wspominając o konsekwencjach wynikających z szybko poszerzanych możliwości starych instrumentów, np. w postaci pedałów sterujących i efektowych oraz systemów nagłośnieniowych), to przyszłe lata będą latami samodzielnego eksperymentowania i uczenia się, a nie formalnego kształcenia.

Nie ulega wątpliwości, że w warunkach, w jakich uczyliśmy się grać, to właśnie *dźwięki z głośników* kształciły lub przekształcały nasze rozumienie tego, czym jest muzyka, i to pod każdym względem. Nie przyszło nam nawet do głowy, aby poszukać inspiracji w najbliższym otoczeniu geograficznym, gdyż szukaliśmy jej poprzez słuchanie, kopiowanie i uczenie się na błędach; zamiast tego wyruszyliśmy w drogę, która miała się okazać podróżą w nieznane. Nie czuliśmy się pionierami, lecz wielu z nas nimi naprawdę było, zwłaszcza zaś ci, którzy – z niewiedzy lub pod wpływem wewnętrznej logiki – łamali zasady gatunku, stylistyki, techniki lub smaku niegdyś kojarzonymi z lepiej określoną i uporządkowaną przeszłością. Przeszłością, która teraz została kompletnie skompromitowana w każdym

wymiarze przez pozbawioną strażnika, wszechogarniającą wieżę Babel zbudowaną z nagrań.

MUZYKA LUDOWA

Wpadłem w kręgi, gdzie rządziły: kreatywność, spekulacja, niewiedza i entuzjazm. Na każdą propozycję odpowiadaliśmy beztrąsko „a czemu nie?”. Traktując instrumenty elektryczne i nagrania jako rzeczy oczywiste, zżyci z nimi, nieświadomi swojej muzycznej naiwności, czasami na bakier z rzemieślniczą poprawnością wykonawczą i precyzyjną kategoryzacją przeszłej muzyki, przyswajaliśmy, poszerzaliśmy i przykrajaliśmy do swojego repertuaru wszelkie techniki i formy muzyczne, które przyciągały naszą uwagę, ucząc się przez praktykę. Bawiliśmy się w muzykę w małych grupach, złożonych z podobnie myślących, nie w pełni władających swoimi instrumentami ludzi. Budując własne kompozycje, czerpaliśmy z popu, jazzu, muzyki elektronicznej, etnicznej i „poważnej”. Pisaliśmy, improwizowaliśmy i nagrywaliśmy w sypialniach... pędząc tam, gdzie anioły bałyby się stąpać.

Naszymi wirtualnymi towarzyszami – tak moimi, jak i członków owej nieprzystosowanej społeczności, do której należałem – stali się wkrótce również wykonawcy i kompozytorzy z osobliwych obrzeży „nowego jazzu” lub „rhythm and bluesa”, którzy wydawali się nam pilotami i badaczami poruszającymi się w świecie, jaki w naszym mniemaniu już poznaliśmy. Potem przyszli improwizatorzy, inżynierowie, twórcy ścieżek dźwiękowych oraz przedstawiciele muzyki elektronicznej i *musique concrète* – outsiderzy i specjaliści, którzy byli dla nas tym atrakcyjniejsi, im bardziej marginalni wydawali się światu melodii i rynkowych trendów, zarazem pełniąc główną rolę w rozwoju nowych języków dźwiękowych, które chcieliśmy poznać i zrozumieć. W końcu pojawili się indywidualiści i radykałowie reprezentujący najbardziej decydujące obszary muzyki współczesnej, oferując zarówno bogate kompendium modeli praktycznych (sposobów organizowania i aranżowania dźwięków), jak i wgląd w świat, którego najdalsze rubieże ucieleśniały estetykę, jaka – podobnie jak nasza – zdecydowanie opowiadała się za wykorzystaniem elektryczno-ludzkiego sprzęgu oraz elektroniczno-miejskiego krajobrazu dźwiękowego.

Mam nadzieję, że nie zabrzmiało to przesadnie dziwnie. Podobnie, jak muzycy ludowi na całym świecie, jedynie wchłanialiśmy kulturę, jaka była obecna w naszym otoczeniu. Może z takim wyjątkiem, że „w naszym otoczeniu” znaczyło dla nas „w głośnikach”.

3.

U schyłku lat 1960. grałem w bardzo eklektycznych zespołach – byliśmy zainteresowani możliwościami naszych instrumentów i ograniczeni jedynie przez naszą własną niezobowiązującą koncepcję nowego potencjału „rocka”. Jako że żadna z osób, które traktowaliśmy serio, nie potrafiła nam wytłumaczyć, dlaczego rock nie może się stać równie innowacyjny, złożony i poważny jak współczesna muzyka artystyczna lub otwarty na improwizację i spontaniczność jak jazz, to też łatwo zaczęliśmy do obu tych rzeczy aspirować. No bo czemu nie? Nie istniał żaden kanon ani księga zasad zachowania czystości gatunkowej, która mogłaby nas powstrzymać lub zniechęcić, nie istniała też żadna rockowa akademія – byliśmy po prostu pochłonięci zgłębianiem historii ewolucji praktyki wykonawczej i zafascynowani dostępnością wszelkiego rodzaju dźwięków i form muzycznych na płytach i taśmach.¹

Rzecz jasna, występowaliśmy i graliśmy próby (w międzyczasie puszczając sobie swoje płyty), lecz gros naszych rozmów dotyczyła pewnego *wirtualnego świata*². Zdawaliśmy sobie sprawę, że nasz własny wkład w jego rozwój będzie musiał również przybrać jego formę, o ile nasza muzyka miała istnieć i rozprzestrzeniać się.

W tym kontekście panujący klimat nie tylko dostarczał nam inspiracji, lecz pełnił

¹ Co osobliwe, jedną z pierwszych i najważniejszych rzeczy, jaką zyskaliśmy we wspólnocie płytowej, gdzie poziom interaktywności na linii muzyk-słuchacz jest zerowy, była energia i bezpośredniość przekazu muzyki rockowej, występu. Być może dlatego, iż wszelkie inne wymiary były tak jaskrawo nieobecne?

² To samo można powiedzieć o jazzie i bluesie, które rozprzestrzeniły się w dużej mierze dzięki płytom, a nie partyturom czy koncertom. Istnieje niezliczona ilość anegdotycznych opowieści muzyków jazzowych i bluesowych wokalistów, które mogą o tym, jak również o ich uczeniu się z nagrań, świadczyć. Bo w rzeczywistości były to zawsze gatunki sztuczne, a nie – jak często utrzymują obiegowe opinie – naiwne występy przypadkowo uwięzione w pułapce technologii.

również funkcję naturalnego środowiska, w którym chciała się znaleźć nasza publiczność: tak wyglądało nasze *sąsiedztwo*. Dzięki słuchaniu płyt zostaliśmy dopuszczeni do nieustającej, toczącej się wszędzie i nieskrępowanej czasem debaty. Naturalną drogą wiodącą ku uczestnictwu w tej debacie było nagrywanie płyt. Przyznaję, że była to debata chaotyczna, w której dochodziło do niezliczonej liczby kontaktów bez naszego udziału, i która stymulowała odpowiedzi, których nie mogliśmy usłyszeć.

Podsumowując, bronię poglądu, że rock wraz z coraz bardziej egzotycznymi pochodnymi nie był celową kreacją jakiejś *geograficznej* wspólnoty, jego stworzenie *można* raczej *przypisać* wspólnocie obcych sobie ludzi luźno związanych możliwościami wypływającymi z masowej produkcji i mobilności pewnego typu przedmiotów. Do tej właśnie grupy osób należałem, a dopiero w drugim rzędzie do związanej z nią i działającej równolegle sieci wiążącej ze sobą próby, koncerty i muzyków na gościnnych występach. W rzeczywistości owi „muzycy na gościnnych występach” byli tylko dodatkiem, moglibyśmy się bez nich obejść, czasami też nie spełniali naszych oczekiwań. Jednak bez płyt trudno by nam było się odnaleźć. Była to zależność, z którą przemysł muzyczny czuł się – rzecz jasna – dobrze, gdyż wspierała jego projekt jednokierunkowego przepływu pieniędzy i pobudzania rynku. „Jednokierunkowego” w tym sensie, że płyty były dla przemysłu muzycznego jedynie swego rodzaju katalizatorem mającym ułatwić przetworzenie inwestycji w zysk. Z drugiej strony, nasze zaangażowanie było ze swej istoty wzajemnie korzystne. W naszym pojęciu płyty wspierały różnorodność rodzącą się we *wspólnotach* nieokreślonych topograficznie, nienastawionych na komercję i w głębokim sensie powiązanych ze sobą. Cechą wspólną tych społeczności była nieobecność świadomego dystansu. Być może było to jedynie nasze naiwne wyobrażenie, lecz zachęcało nas ono do działania, zupełnie jak gdybyśmy opierali się na prawdzie, dzięki czemu w końcu mogliśmy je urzeczywistnić.

IMPROWIZACJA

Słuszność takiego *komunikowania się za pomocą przedmiotów* była brana tak bardzo serio, iż wiele osób postanowiło pracować korzystając wyłącznie z nowego medium. *Obecność*, wydarzenie, okazja, a nawet reakcja nie stanowiły dla nich problemu. Inspirowali się tym, że ofiarowano im dar w postaci możliwości tworzenia wyzwolonego z pęt

rzeczywistego czasu, zaś koncentrowali i cel swojej pracy upatrywali w posługiwaniu się studiem nagrań i głośnikami oraz w uzyskiwaniu odpowiednio uformowanej, zatrzymanej w czasie iluzji dźwiękowej, którą emitowały. Entuzjazm ów równoważyły działania osób, które – stanąwszy w obliczu problematyki nagrań – poświęcały coraz więcej czasu improwizowanym występom na żywo, właśnie dlatego, iż improwizacja stanowiła swego rodzaju bastion, w którym *muzyka pozostaje niewyobcowana od chwili powstania*. Byli to muzycy, którzy – jak wcześniej malarze, którzy musieli zmierzyć się z wyzwaniem, jakie postawiła przed nimi fotografia – przenieśli się w takie rejony, o jakich artyści posługujący się nowym medium mogli tylko pomarzyć. Oto jak „pracownik muzyczny” – który posługuje się dźwiękami tak, jak pisarz atramentem lub grafik tuszem, a studia używa do udoskonalania swoich przedmiotów dźwiękowych, nadając im trwałość i skończoność książki lub grafiki – radzi sobie z *utrata obecności*, którą tym samym czyni środkiem niezbędnym do kreacji, podczas gdy improwizator uparcie obstaje przy *rzeczywistej obecności* jako warunku niezbędnym i koniecznym do powstania swojego dzieła. Przestrzeń pomiędzy nimi, gdzie przenikają się wzajemnie występy i nagrania, wypełnia wiele form hybrydowych, które są tak samo niejednoznaczne w odniesieniu do *zdarzeń muzycznych*, jak mieszkańcy wirtualnego świata nagrań w stosunku do swoich geograficznych sąsiadów.

Na poziomie osobistego przekazu każda historia jest oczywiście inna. Jednak mimo to chcę bronić poglądu, który mówi, że to właśnie rozproszeni po świecie improwizatorzy, słuchani głównie z płyt, zainspirowali i zachęcili najpierw pokolenie uzdolnionych muzycznie wykonawców, a następnie amatorów do kontynuowania tej (w owym czasie) mocno oderwanej od rzeczywistości debaty muzycznej. Ponadto, dzięki wymianie nagrań – szczególnie zaś tych, jakie powstały w wyniku spontanicznej interakcji – ukształtowały się języki improwizacji, które znamy obecnie. Sądzę, że nawet samo pragnienie tworzenia tego rodzaju muzyki rodziło się w większości przypadków na podstawie odległego geograficznie wzorca – choć był to wpływ subtelny i podświadomy – a nie lokalnej praktyki. Taka jest siła nagrań. To *par excellence* sztywne, martwe, bezimienne medium nie konkuruje bowiem z improwizatorami i wykonawcami (którzy czasami sądzą, że tak się dzieje), lecz przeciwnie – ono umacnia ich pozycję. Improwizacja, która z jednej strony odrzuca skończoność i perfekcję nagrań, pozostaje jednak niezbędna dla nowego medium, aby uwolniło się z nawyków i poglądów utożsamianych ze starą domeną muzyki, *bo medium zapisu dźwięku to nic innego,*

jak tylko pamięć o występie (jak również jedyny osiągalny środek pozwalający na posłużenie się takim zapamiętanym występem jako surowcem do dalszych manipulacji kompozycyjnych).

W tym względzie improwizacja stoi na pierwszej linii frontu zmagania o zachowanie większości i uaktualnienie niektórych fundamentalnych wartości związanych z kategorią znaną jako „muzyka” w sensie, w jakim je pojmowano i praktykowano od samego początku.

Wydaje się, że niezwykle wybuch muzyki improwizowanej notowany na przestrzeni ostatnich 30. lat oraz abstrakcyjne kwestie związane ze „środowiskiem”, podniesione na początku niniejszego eseju, krążą – przynajmniej na jednym poziomie – wokół jednego problemu, tj. obecności i jej nieobecności, czyli *zdarzeń i obiektów* muzycznych. Dialog, który zapoczątkowały, jest w gruncie rzeczy wynikiem wpływu techniki nagraniowej na życie muzyczne – rewolucją dającą nam do ręki nieograniczone możliwości albo – w zależności od przyjętej przez nas perspektywy – duszące toksyny *obiektów dźwiękowych*, owych niesamowitych *rzeczy*, które nie poddają się zmianom ani zapomnieniu. Jesteśmy świadkami rewolucji, która zrodziła nowe, niematerialne *środowisko* – działające destrukcyjnie na dotychczasowe wspólnoty muzyczne, lecz zarazem paradoksalnie stwarzające warunki sprzyjające rodzeniu się nowych wspólnot.

Przetłumaczył i opracował Ireneusz Socha © 2006

dembitzer@op.pl