

100
+ 100
=
0_1_0
HARMONIE
i PRZESTRZENIE
MUZYKI
WSPÓŁCZESNEJ

Michał Libera

„Zastanawiam się, jak zapanować w przestrzeni nad setką motocyklistów, by nie było chaosu” – zwierzał się na kilka miesięcy przed premierą swojej *II Symfonii* Sławomir Kupczak. I dodawał, że wyzwanie jest znacznie większe niż w przypadku *I Symfonii*, w której pod jego kontrolą znalazło się niewiele mniej „źródeł dźwięku” – chór i orkiestra.

W programie wrocławskiej edycji Światowych Dni Muzyki znalazła się tylko druga z symfonii Kupczaka. Wydaje się jednak, że cały program wydarzenia – a może nawet cała domena muzyki współczesnej – mieści się symbolicznie pomiędzy tymi dwoma biegunami: muzyki klasycznej i dźwiękowych eksperymentów; muzyki wokalnie-instrumentalnej i muzyki elektroniczno-konkretnej; muzyki wykonywanej przez profesjonalnych muzyków i muzyki wykonywanej przez „motocyklistów”; muzyki, której miejsce jest w filharmonii, oraz takiej, która szuka swojego miejsca poza nią.

*
Koncerty symfoniczne i kameralne, performanse w przestrzeni publicznej i instalacje, prezentacje wideo oraz opery współistnieją dziś na wszystkich wiarygodnych festiwalach przedstawiających muzykę współczesną. Nadal jednak zestawianie ich ze sobą to akt zbliżania odmiennych tradycji, które przez ostatnie stulecie zwykle pozostawały wobec siebie w opozycji – miały własne dyskursy, własne miejsca prezentacji, własnych przedstawicieli, własny kanon. Po jednej stronie: koncertowa muzyka klasyczna, z jej instytucjonalizacją rozwijająca się od epoki Mozarta i Beethovena po czasy Lachenmanna czy Furrera. Po drugiej stronie – uogólniana ostatnio do pojęcia „sound art” – tradycja awangard pierwszej połowy XX wieku oraz muzyki eksperymentalnej połowy drugiej. To do niej nawiązują takie utwory, jak Kupczaka *II Symfonia* na 100 motocykli, elektronikę,

100
+ 100
=
0_1_0
HARMONIES
and SPACES
of MODERN
MUSIC

Michał Libera

“I wonder how to manage a hundred motorcyclists in space to avoid chaos,” Sławomir Kupczak confessed a few months before the premiere of his *Symphony no. 2*, adding that the challenge far exceeded that of the *Symphony no. 1*, in which he controlled nearly the same amount of “sound sources”: a choir and an orchestra.

The programme of the Wrocław edition of the World Music Days includes only the second of Kupczak’s symphonies. That programme, however, and perhaps the entire domain of modern music, seems stretched between these two extremes: classical music and sound experiments; vocal-instrumental and electronic-*concrète* music; music played by professional musicians and that performed by “motorcyclists;” music that belongs in the philharmonic and music that seeks its space beyond.

*
Symphonic and chamber concerts, performances in public spaces, installations, video presentations, and operas coexist today at all credible festivals of modern music. Nonetheless, putting these genres side by side is an act of familiarizing different traditions, which for the last century have remained in opposition, retaining their separate discourses, venues, partisans, and their distinctive canons. On one hand, there is classical concert music with its institutionalisation going back to the times of Mozart and Beethoven up to those of Lachenmann and Furrer. On the other, we have the tradition of the avant-garde of the first half of the twentieth century and the experimental music of the second, now generalised under the notion of “sound art.” It is to this tradition that works such as Kupczak’s *Symphony no. 2*

gitarę elektryczną i perkusję, ale także *Siren Songs* Christofa Schlägera „na 100 syren okrętowych, dwie wyspy i przestrzeń jednej mili kwadratowej”. Ta pierwsza podąża za *Eine Brise* Mauricio Kagela na 111 kolarzy (1996). Drugi utwór natomiast – za legendarną *Symfonią syren fabrycznych* (1922) Arsenija Avraamova, wykonaną w Baku i napisaną m.in. na flotę Morza Kaspijskiego.

Już samo przypomnienie tytułów współczesnych kompozycji oraz ich historycznych patronów ukazuje, o jakiego rodzaju podział tutaj chodzi. Z jednej strony mamy muzykę wykonywaną przez profesjonalnych artystów, w przestrzeniach przeznaczonych wyłącznie lub w pierwszej kolejności do wykonywania muzyki, adresowaną do odbiorców o odpowiednich kompetencjach, a także – co za tym idzie – o określonej pozycji społecznej. Kiedy w połowie XVIII wieku otwierano pierwszą salę (wyłącznie) koncertową, równocześnie powstawała bardzo ekskluzywna etykieta odbioru muzyki. Pisano paszkwile na tych, którym zdarzało się nie zachowywać odpowiedniej powagi, przychodzić z psami czy wyrażać dezaprobatę dla muzyków, rzucając w nich owocami. W ten oto sposób filharmonie stały się w XIX wieku symbolem rozwoju muzyki wyłączonej z codzienności, muzyki tak bardzo osobnej, że domagającej się własnych świątyń, by można było docenić jej wyrafinowane walory. W owych świątyniach należało więc siedzieć cicho i oddawać się wyłącznie muzyce, nie będąc rozpraszanym przez żadne nie-muzyczne dźwięki. Przestrzenie sal koncertowych stały się szybko wyzwaniem dla akustyków, którzy do dziś projektują je w taki sposób, by wizja kompozytora wyrażona w partyturze nie została zniekształcona ani wypaczona przez „zbyt aktywne” wnętrza.

Z drugiej strony mamy słynny postulat „wyjścia poza mury filharmonii”. A więc propozycję otwarcia

na nowych, niekoniecznie wykształconych odbiorców, rezygnacji z filharmonijnej etykiety. Gest emancypacyjny ma też często wymiar empiryczny – to uwzględnienie rzeczywistego, nie zawsze poddającego się kontroli pejzażu dźwiękowego. Pełnego hałasów i szumów, nieoczekiwanych i często niechcianych dysonansów. Uwzględnienie odmiennej od muzycznej logiki łączenia dźwięków oraz innych narzędzi do ich produkcji: statków, maszyn do pisania, broni, samochodów, a dziś także komputerów, drukarek, samolotów czy quadów. I wreszcie propozycję muzyki tworzonej i doświadczanej niekoniecznie przez ekspertów, a bardzo często przez osoby całkowicie nieświadome swojego uczestnictwa, biernego czy aktywnego. Muzyki, która nie stawia barier, przynajmniej w sensie fizycznym czy obyczajowym, która siebie samą określa jako inkluzywną, egalitarną i demokratyczną. Muzyki, która nie musi podporządkowywać sobie przestrzeni – która raczej cieszy się jej naturalnym zróżnicowaniem.

I właśnie do tych różnic zdaje się odwoływać w swych, jakże symptomatycznych, słowach Kupczak, kiedy mówi o wyzwaniu zapanowania w przestrzeni nad setką motocyklistów. Ale skoro mówi to osoba, która przechodzi płynnie od *I do II Symfonii*, zamieniając muzyków na motocyklistów, która wychodzi z filharmonii na parking przed Narodowym Forum Muzyki, to może – wbrew ponad stuletniej historii dyskursu muzycznego – najwyższy czas zacząć zwracać uwagę na analogie między tymi dwoma tradycjami, a nie na ich rozbieżności?

Do rozpoznania wspólnego mianownika prowadzą znowuż słowa kompozytora. Próba kontroli... Wyzwanie, jakim jest opanowanie motocyklistów w przestrzeni... To już z pewnością nie ta sama kontrola, która „rozpostarta” zostaje nad chórem i orkiestrą. Kupczakowi nie może chodzić tu o panowanie nad najdrobniejszymi detalami dźwiękowymi,

for 100 motorcycles, electronics, electronic guitar and percussion or Christof Schläger's *Siren Songs* for 100 ship horns, two islands and one square mile refer to The former is inspired by Mauricio Kagel's *Eine Brise* for 111 bikers (1996). The latter, by Arseniy Avraamov's legendary *Symphony of Factory Sirens* (1922), performed in Baku and scored notably for the Caspian Sea Fleet.

The very listing of these contemporary compositions as well as historical precedents illustrates the division. On one hand, there is music performed by professional musicians, in venues used exclusively or primarily for music, aimed at an audience possessing a certain competence and consequently, a certain social status. When the first exclusive concert hall opened in the eighteenth century, it triggered the emergence of a very exclusive etiquette of music perception. There was vitriolic criticism of those who failed to display appropriate seriousness, came with dogs, or disapproved of musicians by throwing fruits at them. Consequently, nineteenth-century philharmonics came to symbolise the development of music abstracted from everyday life, music so autonomous that it required its own temples in which to admire its refinement. In those temples, you were supposed to remain silent and dedicate yourself exclusively to music, with no distractions from any nonmusical sounds. Concert hall space quickly became a challenge for acousticians – to this day, they are designed so as the composer's vision contained in the score is not distorted by an overly “active” space.

On the other hand, we have the famous call to “go beyond the philharmonic.” In other words, open music to new listeners who are not necessarily well-educated; relinquish the

philharmonic etiquette. That emancipative gesture also has the empirical aspect of integrating the actual, often uncontrollable soundscape, full of noise and hiss, unexpected and often unwanted dissonances. Accounting for a nonmusical logic of combining sounds, as well as for different tools of sound generation: ships, typewriters, weapons, cars, as well as computers, printers, airplanes, and quads. Finally, this is the postulate of music composed and experienced by non-experts, very often people completely unconscious of their participation, be it passive or active. Music that raises no barriers, at least in the physical or social sense; that defines itself as inclusive, egalitarian, and democratic. Music that does not need to subordinate space but rather enjoys its natural diversity.

It is these differences that Kupczak refers to when he speaks, highly symptomatically, of managing a hundred motorcyclists in space. But when this statement comes from a person who fluently moves from *Symphony no. 1* to 2, from professional musicians to motorcyclists, from the philharmonic to the National Music Forum parking lot, perhaps it is time, after over a hundred years of musical discourse, to point to the analogies between these two traditions instead of their discrepancies.

The common denominator is again indicated by Kupczak. Trying to control... the challenge of controlling motorcyclists in space... It is certainly a different kind of control than that needed over a choir and orchestra. Kupczak does not mean the mastering of the minutest details of sound, and his *Symphony no. 2* will obviously not be as perfectly ordered as other classical music works. This control will likely use different tools, because it itself is of a different kind.

a całość jego *II Symfonii* nie będzie zapewne tak doskonale uporządkowana jak dzieła muzyki klasycznej. Do sprawowania tej kontroli używane są bez wątpienia inne narzędzia, ale też najprawdopodobniej o inne panowanie tutaj chodzi.

Jednakże przynajmniej na jednym poziomie dostrzec można, jak bliźniacze są te dwie tradycje. A pomogą w tym słowa Jacques'a Attalego: „Sprawdzić, że ludzie uwierzą. Cała historia muzyki tonalnej – podobnie jak ekonomii politycznej – ma sprawić, by ludzie uwierzyli w konsensualną reprezentację świata”. Tak jak Beethoven pozwalał usłyszeć, że możliwe jest harmonijne współistnienie elementów, tak też twórcy przygotowujący i prezentujący muzykę w przestrzeni publicznej dają nam doświadczyć możliwości konsensusu – pokojowego współistnienia z maszynami, masami ludzkimi, naturą i techniką. Odpowiadają na tę samą potrzebę, co muzyka tonalna – potrzebę porządku w świecie, który staje się coraz bardziej złożony, a do tego zarządzany tyleż przez ludzi, co przez maszyny. Potrzebę, którą być może najdoskonalej oddają zmienne losy pojęcia harmonii. Dziś pokojowe współistnienie – tak na planie socjologicznym, jak i muzykologicznym – wymaga innej definicji niż ta oparta na kategoriach harmoniki funkcyjnej. Nasza harmonia zawiera o wiele więcej niekontrolowanych, szumowych i dysonansowych elementów. A jednak – właśnie dzięki twórcom takim, jak Sławomir Kupczak – mamy szansę usłyszeć pewien możliwy do zaistnienia porządek tych elementów.

*

Jeszcze bardziej aktualna wydaje się propozycja porzucenia naszej fizycznej przestrzeni na rzecz

takiej, której nie da się już opisać, używając kategorii klasycznej topografii. Nie ma tutaj kształtów ani rysów, które można by dotknąć czy zmierzyć linią – w przestrzeni wirtualnej kategorii te wymagają nowych narzędzi pomiaru. Znakomitym przykładem jest monumentalny projekt *datamatics* japońskiego artysty i kompozytora Ryoji Ikedy. Zarówno w kwestii struktur, sposobów ich prezentacji, jak i samego źródła informacji wydaje się on zajmować – znów – biegun przeciwny względem tego, który zajmuje muzyka klasyczna. *Datamatics* przybiera rozmaite formy – od gigantycznych instalacji audiowizualnych, przez koncerty, po płyty CD. Zawsze jednak poświęcony jest, jak mówi sam twórca, „postrzeganiu wielosubstancjalnych danych niematerialnych, które nas otaczają”. To organizujące nasze życie codzienne – w sposób dyskretny i ukryty – „czyste dane”, a nie język twórcy odpowiadają za logikę kompozycji Ikedy. Ale performanse i instalacje japońskiego artysty pozwalają nam usłyszeć je i zobaczyć w ich własnej organizacji – tym samym doskonale wpisują się w słowa Attalego. Słyszymy trzaski i brzęczenia, które zdają się być chaotyczne – możemy jednak przeczuć pewien rodzaj organizacji, nawet jeśli ich struktura jest niemal niemożliwa do pojęcia.

W swej radykalności projekt *datamatics* jest paradoksalny, ale i niezwykle charakterystyczny dla współczesnej muzyki eksperymentalnej czy „sound artu”. Kompozycje Ikedy, Kupczaka i Schlägera „dostrajają” zindustrializowaną i zdigitalizowaną przestrzeń publiczną i uczą nas słuchania hałasów. Więcej: uczą nas dostrzegania w nich harmonii, a przynajmniej porządku.

Michał Libera

1 Jacques Attali (ur. 1943) – francuski ekonomista i wykładowca akademicki, przez całe życie zafascynowany muzyką, w roku 1977 napisał jedną z najbardziej wpływowych analiz muzyki w aspekcie ekonomicznym i politycznym pt. *Bruits*

At least on one level, there is a twin affinity between the two traditions. Jacques Attali¹ says: “Make people believe. The entire history of tonal music, like that of classical political economy, amounts to an attempt to make people believe in a consensual representation of the world.” Just as Beethoven showed that the harmonious coexistence of elements is possible, composers who prepare their music for and present it in the public space allow us to experience the possibility of consensus: peaceful coexistence with machines, human masses, nature, and technique. Their works satisfy the same need as tonal music: order in a world becoming ever more complex and managed as much by humans as by machines. That need is perfectly illustrated by the evolution of the notion of harmony. Today, peaceful coexistence on both the sociological and musicological level requires a different definition than one based on categories of functional harmony. Our harmony includes many more uncontrolled, noise- and dissonance-based elements. And yet, thanks to authors such as Sławomir Kupczak, we have the opportunity to hear a plausible order of those elements.

*

The proposal to abolish our physical space in favour of one that cannot anymore be described in terms of classical topography seems even more relevant. There are no shapes or outlines that can be touched or measured: in the virtual space, these categories require new measurement tools. An eminent example is Japanese

1 Jacques Attali (born 1943), French economist and lecturer, fascinated by music, wrote one of the most influential analysis of music from the point of view of economics and politics, *Bruits* (1977).

artist and composer Ryoji Ikeda's monumental project *datamatics*. Both in terms of structures, ways of presentation, and sources of information, it appears to occupy an opposite pole to classical music. *datamatics* assumes different shapes: from giant audiovisual installations through concerts to CDs. It is always, however, dedicated to “perceiving the polysubstantialist immaterial data that surrounds us,” says Ikeda. “Pure data,” not the composer's language, organises our everyday life in a discrete and hidden way and is responsible for the logic of Ikeda's composition. But his performances and installations allow us to hear and see that data in its own organisation, substantiating Attali's earlier quote. We hear cracks and buzzes that seem chaotic but can feel some kind of organisation even when their structure is almost impossible to understand.

In its radicalism, the *datamatics* project is paradoxical but also highly characteristic of modern experimental music or “sound art.” The works of Ikeda, Kupczak, and Schläger “tune” the industrialised and digitalised public space, teaching us to listen to noise. They actually do more: they show us the harmony, or at least order, that lies within.

Michał Libera