

NOWI KLASYCY

Lech Filip

W naszych czasach nie sposób myśleć o nurcie głównym, nurtów jest wiele, a nawet, skoro już trzymamy się metafory rzeki, można powiedzieć, iż dotarliśmy do delty, a może nawet dalej, do oceanu, który łączy się z niebem.

(John Cage, 1992
wypowiedź pochodzi z wywiadu przeprowadzonego przez Charlesa Amirkhianiana w KPFA Radio)

John Cage urodził się 102 lata temu, zmarł 12 lat temu. Był kompozytorem, wykładowcą, mykologiem i pisarzem. Jako pierwszy w sposób systematyczny zajmował się preparacją fortepianu; w swoich utworach wykorzystywał między innymi amplifikowane kaktusy (*Child of Tree*) i radioodbiorniki (*Imaginary Landscape No. 4*). Jego spuścizna muzyczno-literacka to kopalnia idei dotyczących ciszy i hałasu, do których – chcąc nie chcąc – musi odnieść się każdy, kto zabiera głos w tych arcymuzycznych sprawach. Jego zamiłowanie do konceptualizmu (które po trosze zawdzięczał Marcelowi Duchampowi, jednemu ze swoich najważniejszych nauczycieli, a po trosze zainteresowaniu buddyzmem zen i filozofią Wscho-du) przesiąknęło myślenie o sztuce w drugiej połowie XX wieku. Symbolem tegoż stało się 4'33", czyli utwór składający się z 273 sekund, podczas których wykonawca nie wydobywa z instrumentu żadnego dźwięku. Ta wymowna kompozycja funkcjonuje dziś jego swego rodzaju komunał wyrażający współczesne lęki i obawy przed muzyką, a może nawet całą sztuką, która ma być dla odbiorcy nieprzystępna i niezrozumiała.

Lou Reed urodził się 72 lata temu, zmarł w zeszłym roku. Był kompozytorem, wokalistą, gitarzystą i poetą. Pochodził z Nowego Jorku. Nagrał wiele albumów, a niektóre z nich – mówiąc językiem marketingu – zmieniły historię muzyki rockowej. *Berlin* (1973) i wcześniejsza płyta *The Velvet Underground & Nico* (1967), którą Reed nagrał razem z tytułowym zespołem, otworzyły rocka na brzmienia, kojarzone dotychczas tylko z awangardą muzyki współczesnej.

NEW CLAS- SICS

Lech Filip

We live in a time, I think, not of mainstream but of many streams or even, if you insist on a river of time, that we have come to a delta, maybe even beyond a delta to an ocean which is going back to the skies.

(John Cage, 1992.
From an interview with Charles Amirkhonian on KPFA Radio)

John Cage was born 102 years ago, and he died 12 years ago. He was a composer, lecturer, mycologist, and writer. He was the first composer to systematically use the prepared piano; he also made use of amplified cacti (*Child of Tree*) and radio receivers (*Imaginary Landscape no. 4*). His musical and literary legacy is a powerhouse of ideas on silence and noise, to which anybody who addresses these archmusical issues must refer in one way or another. Cage's love of conceptualism (which he partly owed to Marcel Duchamp, one of his major teachers, and partly to his interest in Zen Buddhism and Oriental philosophy) permeated the reflection on art in the second half of the twentieth century. A symbol of that reflection became 4'33", a work composed of 273 seconds during which the performer produces no sound from the instrument. This eloquent composition functions as a sort of stereotyped expression of modern anxiety about music, or perhaps art as a whole, perceived as unapproachable and hermetic.

Lou Reed was born 72 years ago, and died last year. He was a composer, vocalist, guitarist, and poet. He came from New York. He recorded many albums, some of which – in marketing parlance – changed the history of rock music. *Berlin* (1973) and the earlier record *The Velvet Underground & Nico* (1967), which Reed recorded with the eponymous band, opened rock to sounds that were formerly associated only with avant-garde modern music. One of these Reed's signature kinks was the

Jedno ze sztandarowych „udziwnień” muzyki brooklińskiego barda stanowiła *ostrich guitar*, czyli gitara nastrojona w unisono. Jej brzmienie przywodzi na myśl drony z indyjskich rag albo monumentalnych utworów La Monte Younga. Kolejnym krokiem w stronę „awangardyżacji” muzyki popularnej był album *Metal Machine Music* (1975): w całości stworzony w oparciu o modulowane sprzężenie zwrotne, arsenał efektów gitarowych, słuchawki marki Sennheiser oraz głośniki. Bez instrumentów. W latach 70. mówiono, że to perwersyjny, niezbyt udany i w gruncie rzeczy pozbawiony sensu żart antymuzyczny. Blisko 40 lat po jego premierze, napromieniowani energią Velvet Underground i ideami Johna Cage’a (który w *45’ dla prelegenta* mówił „muzyka to po prostu ciąg szkolnych prób, żeby zobaczyć, co wyjdzie”), możemy bez problemu dostrzec piękno nieustannie zmieniających się barw i radosną dynamikę kryjącą się w tej chmarze dźwięków.

*

Johna Cage’a i Lou Reeda można określić mianem „nowych klasyków”. „Nowych” nie tylko dlatego, że urodzonych stosunkowo niedawno i zastępujących swoich poprzedników. Łaciński *classicus* to ktoś lub coś pierwszorzędny, pierwszej klasy, uznawane przez innych za wzór wart naśladowania. Ale klasyk nie może być tylko odległym wzorem – musi przede wszystkim być człowiekowi bliski, jakkolwiek naiwnie to nie brzmi.

Nowi klasycy zajmują się tym, co niejednolite i niewspółmierne, łącząc sztukę najbardziej wyszukaną z praktykami zupełnie powszednimi. Nowe jakości znajdują w działaniach skromnych i marginalnych, w powszednich praktykach, jak radość z wydawania dźwięków (*Metal Machine Music*) albo prosty gest rzutu kostką czy monetą wyznaczający strukturę niezdeteminowanych utworów Johna Cage’a. To

sprawia, że bez problemu możemy odtworzyć ich utwory: samodzielnie albo w małej grupie. Obędzie się bez orkiestry, która perfekcyjnie studiuje artykulację każdego najmniejszego dźwięku.

Nowi klasycy nie są przywiązani do jednego miejsca. Nie określa ich to, jakie konserwatorium skończyli, bo nie muszą nawet posiadać formalnego wykształcenia. Tak się składa, że Cage i Reed byli nowojorkami, ale przecież nie sposób „zamknąć ich” w Wielkim Jabłku. Czy mieszkanie w Wrocławiu, Tokio lub Addis Abebie będzie miało trudności ze zrozumieniem piosenek Lou Reeda o transwestytach albo uzależnieniu od heroiny? Czy to Nowy Jork pozwolił Cage’owi na odkrycie potencjału tkwiącego w procesach losowych?

Urodziłem się i wychowałem w Los Angeles, chociaż część dzieciństwa spędziłem w Michigan – opowiada Cage w *Indeterminacy*. [...] Po dwóch latach studiów w Claremont w Kalifornii wyjechałem na osiemnaście miesięcy do Europy i Północnej Afryki. [...] Kiedy wróciłem do Kalifornii, w pierwszym przeniosłem się z Santa Monica do Carmel, potem do Nowego Jorku, potem znów do Los Angeles, i kolejno do Seattle, San Francisco i Chicago. I [...] teraz mieszkam w Nowym Jorku przy East River.

To peryferie pozwalają długo trwać twórczości nowych klasyków. Możemy ją swobodnie interpretować, wykonywać bez ściśle wyuczonych wzorców. Potem komentować, pewnie nawet krytykować i wyciągać wnioski, które być może znajdą wyraz w dalszym rozwoju muzyki. Być może kulminacją oddziaływania nowych klasyków następuje w momencie, w którym przestajemy potrzebować ich muzyki. Nie musimy jej już słuchać i ponownie wykonywać. Wystarczy pozostawione przez nich drogowskazy i drobne wskazówki.

*

Trudno jest lubić muzykę Cage’a w klasycznym rozumieniu tego słowa. Jego kompozycje nie są atrakcyjne, lecz stanowią jakąś

„ostrich guitar,” tuned in unison. Its sound recalled the drones of Indian ragas or the monumental compositions of La Monte Young. Another step toward the “avant-gardisation” of popular music was the album *Metal Machine Music* (1975): consistently based on modulated feedback, an arsenal of guitar effects, Sennheiser headphones and loudspeakers – but no instruments. In the 1970s, this was considered an antimusical joke: perverse, unsuccessful and all in all, pointless. Nearly forty years later, contaminated with the energy of Velvet Underground and the ideas of John Cage (who in *45’ for a Speaker* said, “Music is simply trying things out in a school fashion to see what happens”), we marvel at *Metal Machine Music’s* beauty of continuously changing colours and the joyful dynamic of this swarm of sounds.

*

John Cage and Lou Reed can be called the “new classics.” They are new not only because they were born relatively recently, and replaced their predecessors. The Latin *classicus* is someone or something primary, first-class, seen by others as an example worth following. But a classic should not be just a distant model: it needs to remain close to us, however naïve that sounds.

New classics focus on the inconsistent and incommensurate, combining the most refined art with the most ordinary practices. They find new qualities in modest, marginal action, in everyday practice, such as the joy of emitting sounds (*Metal Machine Music*) or the simple gesture of throwing dice to determine the structure of the non-deterministic works of John Cage. This makes their works easy to reproduce on one’s own or in a small group.

An orchestra that perfectly studies the articulation of the minutest sound is not necessary.

New classics aren’t tied to one place. They are not defined by which conservatoire they graduated from, because they do not even need formal education. Cage and Reed were actually both from New York, yet they cannot be confined to the Big Apple. Would a resident of Wrocław, Tokyo, or Addis Abeba have any trouble understanding Lou Reed’s songs on transvestites or heroin addiction? Was it New York that allowed Cage to discover the potential of random processes?

I told her I’d been born in Los Angeles, Cage writes in Indeterminacy, but that as a child I was raised both there and in Michigan; that after two years of college in Claremont, California, I had spent eighteen months in Europe and North Africa; that, after returning to California, I had moved first from Santa Monica to Carmel, then to New York, then back to Los Angeles, then to Seattle, San Francisco, and Chicago, successively; that, at the moment, I was living in New York in an apartment on the East River.

Peripheries make the art of the new classics live longer. We can interpret their music freely and perform it without strict training. We can then comment on it, and even criticise it, drawing conclusions that will be mirrored in the subsequent evolution of music. Perhaps the climax of the new classics’ influence will happen when we no longer feel the need to listen to it and perform it over and over again; it is enough to have the signposts and minor hints left.

*

It is difficult to like Cage’s music in the classic sense of the word. His compositions are not attractive; instead, they constitute a conceptual value. It is much more than music: it is opening to something else; tangible evidence for the

konceptualną wartość. To coś dużo więcej niż muzyka – to otwarcie się na coś innego, namacalny dowód na to, że w muzyce nie ma granic – mówi Michał Litwiniec z wrocławskiej grupy Karbido, która w stulecie urodzin jednego z największych wrogów i piewców ciszy przygotowała specjalny program *Table Around Cage*.

Karbido działało najpierw jako trio (gitara, bas, perkusja), tworząc eklektyczne piosenki czerpiące z heavy metalu, poezji śpiewanej czy muzyki etnicznej. Konwencjonalne instrumenty szybko jednak znudziły się członkom formacji; wspólnie wpadli oni na pomysł nowego instrumentu – czegoś pomiędzy balafohem a marimbą, co nadawałoby się do wszelkich możliwych preparacji. *Instrument zawiera w sobie także atrapę didgereedoo, flet pasterski oraz prymitywne instrumenty strunowe: pięciostrunową cytrę, czterostrunową gitarę, dwustrunowy bas i dwa monochordy* – możemy przeczytać na stronie internetowej zespołu.

Nowy instrument nazwali stolikiem; zbudowano go bowiem na ogromnym klonowym blacie. Nie wiadomo, co jest ważniejsze – akustyczne instrumentarium ukryte w stole czy mikrofony, które to wszystko amplifikują, w wyniku czego do miksera wysyłane są aż 24 niezależne sygnały, swobodnie przetwarzane przez muzyków. W oparciu o to niezwykle narzędzie, do którego obsługi potrzeba całego kwartetu (i jednego akustyka), muzycy Karbido stworzyli spektakl o nieprzypadkowym tytule „Stolik”. Była to niczym nieskrępowana dźwiękowa podróż, pełna ekspresji i wirtuozowskich popisów. Czasami performans stawał się tak bardzo wyrazisty, że brakowało miejsca na muzykę. Nagle nad Karbido unosić zaczęła się duch Johna Cage’a.

Muzyka jest nader uproszczoną wersją sytuacji, w której tkwimy. SAMO UCHO

TO JESZCZE NIE BYT; muzyka jest częścią teatru. „Centrum” oznacza tutaj aspekty postrzegania. Teatr to wszystkie rzeczy dziejące się w jednym czasie. Do mnie muzyka przemawia najżywiej, kiedy słuchanie nie przeszkadza mi w patrzeniu”.

(J. Cage, 45’ dla prelegenta)

W *Table Around Cage* otoczka teatralna została zredukowana do niezbędnego minimum, czyli do obecności muzyków na scenie. Można powiedzieć, że wcześniej przyświecała im logika spektaklu – teraz przyszedł czas na zaskakiwanie publiczności, ale też samych siebie. Czas logiki przypadku rodem z niezdeterminowanych utworach Cage’a. Co ważne, wrocławianie nie tylko „papugują” zasady stworzone przez muzykalnego mykologa (dla którego inspirację stanowiła między innymi chińska księga *I-Ching*), lecz także tworzą swoje własne prawa. Czasami struktura utworu wyznaczana jest przez „mapę dźwięków”, innym razem ograniczenia czasowe wyznacza klepsydra.

*

Berlin, 2002 rok. Wiolonczela, kontrabas, bębny, fortepian, saksofon sopranowy, saksofon tenorowy, trąbka, tuba, altówka, skrzypce i gitara. Gitara trzymana przez Lou Reeda we własnej osobie. Kolejny nowatorski eksperyment amerykańskiego piosenkarza? Nie, to nowe wykonanie jego starych utworów, tych z *Metal Machine Music*. Płyty, na której nie użyto przecież żadnych instrumentów. Inicjatorem nowego wykonania utworów nowego klasyka był międzynarodowy ansambl zeitkratzer kierowany przez pianistę Reinholda Friedla.

Czy powrót do głośnego utworu Reeda to kolejny objaw retromanii? *Kultura popularna jest uzależniona od swojej własnej przeszłości, a w ostatnich*

fact that in music, there are no limits, argued Michał Litwiniec from the Wrocław group Karbido, who prepared a special programme titled *Table Around Cage* for the centenary of this great enemy and partisan of silence.

Karbido operated first as a trio (guitar, bass, percussion), playing eclectic songs inspired by heavy metal, sung poetry, and ethnic music. The ensemble’s members, however, quickly grew bored of conventional instruments, and came up with the idea of a new one: something between a balaphone and a marimba that would allow all sorts of preparation. *The instrument also includes a mock-up didgeridoo, shepherd’s flute, and primitive string instruments: a five-string zither, four-string guitar, two-string bass, and two monochords*, the band’s website explains.

The new instrument was called a “table,” since it was constructed on a huge maple wood table. It is hard to determine what is more important: the acoustic instruments hidden within the table or the microphones that amplify the whole, sending no fewer than 24 independent signals to the mixer, freely transformed by musicians. Based on this extraordinary tool that requires an entire quartet (and one acoustician) to operate, members of Karbido created a show tellingly titled *The Table*. It was a totally unlimited sound exploration, full of expression and virtuoso display. At times, the performance became so vivid that there was no room left for music. Suddenly, the spirit of John Cage started looming over Karbido.

Music is an oversimplification of the situation we actually are in. An ear alone is not a being; music is one part of theatre. “Focus” is what aspects one’s noticing. Theatre is all the various things going on at the same time. I have noticed that music is liveliest for me when listening for

instance doesn’t distract me from seeing.

(John Cage, 45’ for a Speaker)

In *Table Around Cage*, the entire theatrical context is reduced to a bare minimum, i.e. the presence of musicians on stage. It can be said that before, theatrical logic governed the approach; the time has come to surprise the public but also ourselves. The time of random logic, as in Cage’s indeterminist works. Importantly, Karbido not only ape the principles of the mycological genius (Cage was notably inspired by the Chinese *I Ching*), but create their own ones. Sometimes, the composition’s structure is defined by a “sound map”; elsewhere, the time limit is set by a sandglass.

*

Berlin, 2002. A cello, double bass, drums, piano, soprano and tenor saxophones, trumpet, tuba, viola, violin, and guitar. The guitar is held by Lou Reed himself. Another innovational experiment by the American singer? No, this is a performance of his old works from *Metal Machine Music*. A record on which, remember, no instruments were used. This new performance of works by a new classic was initiated by the international zeitkratzer ensemble, led by pianist Reinhold Friedl.

Is this revival of Reed’s well-known piece another symptom of retromania? *Pop culture is addicted to its own past, and in recent years, it has entered into a veritable loop without being able to break from the circle of its own history*, writes the English music critic Simon Reynolds in his book *Retromania*, published in 2011. That tendency is ubiquitous: from a comeback of musical genres that seemed completely derelict through song texts up to clothing. Young musicians can’t come up with anything new, and

latach wpadła w prawdziwą pętlę i nie potrafi wyjść z kręgu swojej własnej historii – pisze Simon Reynolds, angielski krytyk muzyczny, w wydanej przed trzema laty *Retromanii*. Ta tendencja przejawia się dosłownie wszędzie: począwszy od powrotu gatunków muzycznych, które wydawały się już całkowicie martwe, przez teksty piosenek, aż po ubiór. Młodzi muzycy nie potrafią stworzyć niczego nowego, a nawet jeśli potrafią, to ich muzyka nie przebija się do mainstreamu. Co gorsza, starsi koledzy w żaden sposób im nie pomagają; wolą prezentować swój stary materiał, czasami w proporcji 1:1. Popularność zdobyły koncerty, podczas których stare gwiazdy (czyli tak zwane dinozaury) wykonują w całości programy swoich najsłynniejszych płyt. Jedną z pierwszych – awangardą ariegardą – był nie kto inny, jak Lou Reed, który zimą 2006 roku zaprezentował materiał z płyty *Berlin*.

*Rzeczywiście
wszystko wolno, lecz tylko wtedy,
kiedy buduje się na niczym. W zupełnej pustce
wszystko może się zdarzyć.*

Tak radził John Cage wszystkim, którzy chcieli zbyt śmiało sięgać po istniejące schematy. Muzycy zeitkratzer biorą sobie tę radę do serca.

I sięgając po starą muzykę (elektroniczną lub elektroakustyczną) nowych klasyków (Cage'a, Reeda, Xenakisa, Tenney'a, Whitehouse, Rudnika, Mazurka), powoli od niej odchodzą. Traktują ją z wielkim szacunkiem – dlatego nie przekładają jej na język instrumentów zbyt dosłownie.

W ciekawy sposób słychać to w anarchicznym *Metal Machine Music*. Otrzymujemy nagranie pełne dźwięków wysokich i rozedrganych, struktur repetytywnych i rytmicznych, wręcz ekstazytycznych. Instrumentaliści starają się naśladować schematy działania elektronicznych efektów używanych przez Reeda, ale nie ich brzmienie. To, że potrafią się zaciąć albo nie wyłączyć się w odpowiednim momencie. Wszystko zmienia się w partii Lou Reeda, która przypomina po prostu rockową solówkę. Niebanalną i finezyjną, ale jednak rockową solówkę. Zasada *decorum* została złamana... Czy wręcz przeciwnie? Chyba dopiero solówka Reeda wprowadza owo pęknięcie, które charakteryzuje twórczość nowych klasyków.

Oczywiście przy założeniu, że w ogóle mogą oni zaistnieć. Bo być może nie istnieją – tak jak 4'33", które nigdy nie zostanie zagrane...

Lech Filip

even if they can, their music can't break through into the mainstream. What is worse, their older colleagues are hardly helpful, preferring to recycle old material, often in 1:1 proportions. Concerts have become popular where old stars (so-called dinosaurs) play their old albums' programmes in full. One of the early dinosaurs was none other than Lou Reed, who in the winter of 2006 presented for the first time the material of his record *Berlin*.

Actually anything does go, – but only when nothing is taken as the basis. In an utter emptiness anything can take place.

This was John Cage's advice for anybody who boldly wanted to embrace existing schemes. The musicians of zeitkratzer take this advice to heart, and they take up the old music (electronic or electroacoustic) of new classics such as Cage, Reed, Xenakis, Tenney, Whitehouse, Rudnik, and Mazurek. They treat this music with great respect – which is why they do not translate it too literally into instrumental music.

This is notable in the anarchic *Metal Machine Music*. It is a recording full of high, vibrating sounds, and repetitive, rhythmical, almost

ecstatic structures. Zeitkratzer aims at imitating the scheme of action of electronic effects used by Reed, but not their timbre: for example, the fact that they can freeze or fail to function at any moment. Everything changes in the part of Lou Reed, which simply sounds like a rock solo: a refined, distinctive one, but a rock solo. The *decorum* principle has been broken... or maybe not? It is only with Reed's solo that the fissure is introduced, characterising the music of the new classics.

On the condition, of course, that they can come into being at all. Perhaps they can't – like 4'33", a work that can never be recorded...

Lech Filip