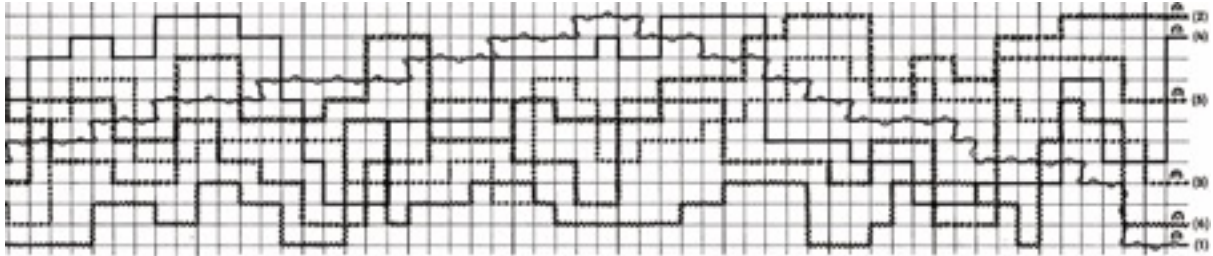


Muzyka możliwości



Dla ludzkiego intelektu jest rzeczą niezbędnie konieczną odróżnianie rzeczywistości i możliwości rzeczy.
Immanuel Kant¹

Muzyka. Możliwość. Jaka muzyka jest możliwa? Co jest możliwe w muzyce? Co okaże się niemożliwe? Dlaczego akurat chodzi o możliwe a nie piękne, wzruszające, wzniosłe, doskonałe?

„Możliwości muzyki” to jeden z najbardziej charakterystycznych zwrotów w języku wypowiedzi Bogusława Schaeffera. Przewija się przez jego teksty naukowe, encyklopedyczne, popularyzatorskie, nawet dziennikarskie. Jest wyrazem osobistego przekonania co do wagi czynnika możliwości w procesie twórczym. Ma zabarwienie zarazem techniczne, wartościujące i postulatywne. Wiąże się z pojęciami dla muzycznej awangardy kluczowymi, takimi jak zmienność, nieprzewidywalność, złożoność, przypadek, innowacja. Problemowi możliwości poświęcił Schaeffer odrębne rozdziały² w książkach *Mały informator muzyki XX wieku*³, *Dźwięki i znaki*⁴, *Wstęp do kompozycji*⁵. Najsilniejszy wyraz kwestia ta otrzymała w podręcznikowym *Wstępie do kompozycji*. Skromniejsze niż w poprzednich

¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, PWN, s. 377.

² Jest to w zasadzie ten sam tekst, z niewielkimi zmianami, we *Wstępie do kompozycji* znacznie skrócony.

³ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 138-143.

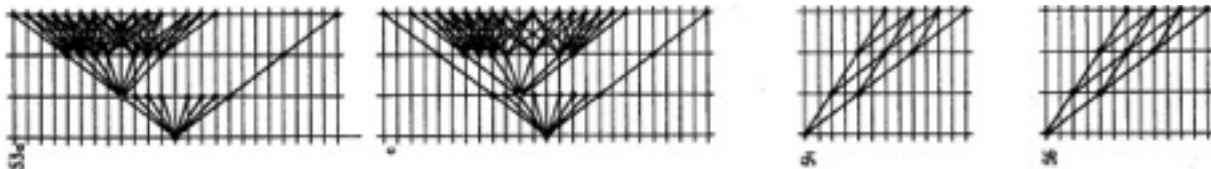
⁴ Bogusław Schaeffer, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, 1969, Warszawa, PWN, s. 10-24.

⁵ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, t. 1, 1976, Kraków, PWM, s. 7-8. Wszystkie zamieszczone tu ilustracje pochodzą z tej publikacji.

publikacjach wskazówki tekstowe wspiera tam potężny, nutowo-diagramowy „atlas” przykładów. Pytającym jak komponować Schaeffer radzi: „realizuj możliwości”.

Artystyczna odpowiedź na tę odpowiedź nie będzie łatwa. Każdorazowo wyznaczy ją z jednej strony osobowość twórcy, z drugiej zaś aktualny stan rozwoju muzyki.

Możliwości i możliwości



Każda rzecz jest niejako w przestrzeni możliwych stanów rzeczy.

Ludwig Wittgenstein⁶

Wyrażeniu „możliwości muzyki” warto przyjrzeć się bliżej, ponieważ posiada kilka cech szczególnych, tłumaczących po części inspirującą rolę jaką język wypowiedzi Schaeffera po dziś dzień odgrywa. Pochodzi ono co prawda z modernistycznego, awangardowego okresu, lecz i w obecnym postmodernistycznym otoczeniu nie traci na aktualności. Nadal może pełnić funkcję pojęciowego oparcia dla zdeorientowanych upadkiem wielkich idei artystów. Mamy w postmodernizmie trzy równoległe nurty: esencjalizmu, postmoderny i późnego modernizmu. Esencjalizm - domena minimalistów - oferuje całkowicie nową możliwość percypowania muzyki. Podwójnie zakodowana polistylistyczna postmoderna, choć nie tak radykalna, zaskakuje czasem nowymi możliwościami zestawień kodów tradycji i nowoczesności. Najbardziej jednak kwestię możliwości eksplorują artyści transawangardy (późnego modernizmu) w multimediach, intermediach, performansie, instalacjach, cyfrowej syntezie, transformacji brzmienia etc.

Słowo możliwość - podobnie jak jego od-lacińskie pochodne: posybilność⁷, potencjalność, potentywność⁸) nie jest jednoznaczne. Najczęściej wiążemy je ze stanem biernym zjawisk. Jednak przedrostek niesie sobą także pierwiastek aktywny. Wskazuje na

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 2000, Warszawa, PWN, s. 6.

⁷ Termin ten spotykamy w socjologii, ekologii a także w psychologii: wg Józefa Kozielskiego (*Psychologiczna teoria decyzji*, 1977) złudzenia posybilne skłaniają do nadmiernego ryzyka.

⁸ Jest to neologizm wprowadzony tu dla wskazania na sprawczy aspekt możliwości podmiotowych.

gotową do uruchomienia moc. O ile coś (np. współbrzmienie) wnosi swe potencjalności, to my (np. kompozytorzy) dysponujemy potentywnością realizacyjną. Możliwość (potencjalność) i możność (potentywność) są dwiema stronami tego samego posybilnego medalu. W akcie tworzenia pełnić będą jednak odmienne funkcje. Możliwości lokują się w samej - aktualnie rozgrywanej przez twórcę - muzycznej sytuacji, natomiast możność przysługuje kompozytorowi. Możliwość (ewentualność) jest w zasadzie przedmiotowa, możność (siła) podmiotowa. Nie każdy i nie w każdym momencie odpowiednią możność zrealizowania czegoś posiada. A gdy posiada, nie zawsze i nie wszędzie zewnętrzna ku temu możliwość zostanie. Obie te jakości często przenikają się, na co zwraca uwagę Schaeffer odsłaniając subtelną grę między emancypującą się muzyką, a poddającym się lub opierającym jej podpowiedziom twórcą. W sumie, wyrażenie „możliwość” konotuje pojęcia zarówno obiektywne (nieokreśloność, losowość, ewentualność) jak i subiektywne (dyspozycję, zamiar, sprawczość). W obu wariantach będzie wspierać się na warunku osobistej podmiotowej swobody co do dysponowania obiektami oraz sobą.

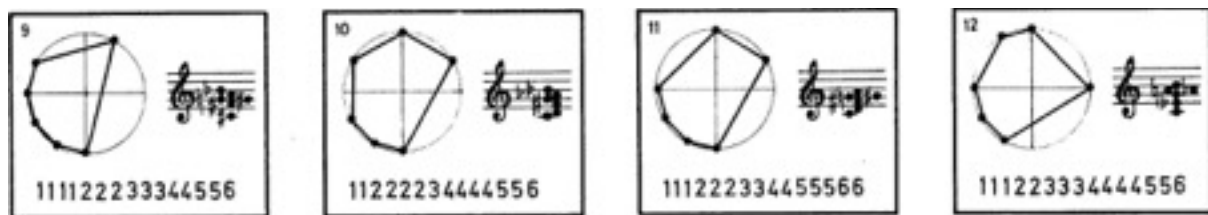
Potencjalności przedmiotowe ukazują sposobność, ewentualność, szanse, alternatywy, perspektywy itd. Możliwe - będzie to co warunkowe, hipotetyczne, rokujące, niewykluczone, przypuszczalne. Matematyczne domeny możliwości to m.in. rachunek prawdopodobieństwa (probabilistyka) i statystyka, rachunek mnogości, kombinatoryka. Metaforycznych domen niesposób wymieniać ze względu na ich obfitość. Bogusław Schaeffer wskazuje na bogate pola muzycznych możliwości: „Co może być podstawą muzyki? Okazuje się, że — dosłownie — wszystko: idealny dźwięk instrumentalny, a obok niego dźwięk zdeformowany przez zastosowanie niekonwencjonalnych sposobów wykonawczych, a więc dźwięk „brzydki”, najbardziej estetycznie wyszkolony dźwięk wokalny, a obok niego materiał wokalfoniczny, materiał elektroniczny, materiał perkusyjny najróżniejszego pochodzenia, a dalej surowiec konkretny, wszystko to w szerokim zakresie od substancji estetycznie działającej aż po materiał nieestetyczny, cząstkowy, zdeformowany, przekształcony rozmyślnie tak, aby z pierwotnej estetyki dźwięku pozostało jak najmniej. Materiałem może być też pauza, wstawiona do muzyki na różnych prawach — ściśle strukturalnych i na prawach zupełnego przypadku.”⁹

⁹ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 319.

Potentywność z kolei to domena podmiotu. Na osobiste możliwości składają się uzdolnienia, intencje, wiedza, wrażliwość, doświadczenie - suma cech osobowości. Od zewnątrz potentywność ograniczana jest przez to co wykonalne, co wolno, czemu można podołać. Wewnętrzne zahamowania mogą wynikać z obaw, presji społecznej itp. Dowolność rozporządzania osobistymi możliwościami sprawiać czasem wrażenie że twórczość odbywa się w warunkach pełnej swobody. "Możliwości nowej muzyki opierają się nie na systemie, lecz na otwartym działaniu" - pisze Schaeffer¹⁰. Zarazem jednak przestrzega: komponowanie „jest niezmiernie trudne może właśnie przez swą zewnętrzną łatwość, która przychodzi na myśl każdemu, kto styka się z aktualną tezą, że wszystko jest możliwe”.¹¹ Moc tworzenia nie polega bowiem tylko na rozgrywaniu materiałowych potencjalności. „Zadaniem twórczego kompozytora jest badanie możliwości muzyki, wykrywanie związków mogących zachodzić w jej materiale, tworzenie wreszcie rezultatów dźwiękowych i estetycznych, których dotąd nie było.”¹² Możliwości muzyki okazują się możliwościami kompozytora.

W Mickiewiczowskim „mierz siły na zamiary, nie zamiar podług sił”, zamiary są potencjalnością a siły potentywnością. Widać tu jak blisko od posybiliów do dziedziny aksjologii. Optymalna koincydencja największego zasobu przedmiotowych potencjalności i największego zasobu podmiotowych potentywności sprzyja powstaniu nowych wartości. Wartość w sztuce to stworzenie nieznanego dotąd sensu. Zadaniem artysty jest poszerzanie obszaru wartości.

Komponowanie, projektowanie



...kompozytor słucha często muzyki w szczególny sposób. Odbierany obraz dźwiękowy jest jedynie zewnętrznym impulsem poruszającym wyobraźnię, która pod jego wpływem pracuje trochę 'schizofrenicznie', ale samodzielnie. Podobnie było ze

¹⁰ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 63.

¹¹ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 143.

¹² Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 70.

wspomnianym koncertem – nagle usłyszałem możliwości mojej własnej muzyki, tak bardzo różnej przecież od muzyki Cage'a. Możliwości te realizuję już od 15 lat.

Witold Lutosławski¹³

Schaefferowskie rozumienie „możliwości muzyki” wydaje się bliskie eimertowskiej definicji teorii muzyki (teoria muzyki to muzyka możliwa). Schaeffer nie lokuje jednak tego problemu w nurcie teoretycznym, którego jest zresztą znamienitym przedstawicielem, lecz praktycznym: w samym centrum procesu twórczego. Penetrowanie muzycznych możliwości stanowi rdzeń działania kompozytorskiego. Daje uprawomocnienie dla szerszego oddziaływania artysty. „Twórczy kompozytor powinien pobudzać innych do działania w zakresach, które oni zaledwie przeczuwają.”¹⁴

Nie wszystkie rozpoznania możliwościowe przynoszą wartościowy efekt. Liczą się te o wysokiej randze. Zagadnienia istotne „można łatwo odnaleźć w zakresie wszystkich możliwych powiązań wewnętrznych w muzyce”¹⁵ - stwierdza Schaeffer rozróżniając aspekt techniczny wewnętrznych powiązań i estetyczno-aksjologiczny „autentycznych problemów kompozycyjnych”¹⁶. Wskazanie ważnej w danym czasie problematyki wykracza poza kwestie materiałowe i nie daje się zracjonalizować. Dokonuje się intuicyjnie, w oparciu o twórczą kompetencję. Jest aktem holistycznego projektowania. „Już sam fakt, - pisze Schaeffer - że muzyka jako twór estetyczny jest tworem otwartym, decyduje o jej nieograniczonych możliwościach w tej dziedzinie. Przede wszystkim problemem estetycznym przestaje być problem piękna, ładu, uporządkowania, organizacji i odbiorczej prezentacji muzyki. Wszystko, co w muzyce jest możliwe, może być potraktowane jako punkt wyjścia do rozszerzenia dotychczasowej estetyki [...] Jeżeli wszystko może być materiałem muzycznym, jeżeli możemy się posługiwać najpełniejszym zasobem dających się uchwycić różnicowań, jeżeli możemy komponować materię muzyczną na zasadach dowolnych, jeżeli co do formy muzyki nie ma żadnych ograniczeń, jeżeli wreszcie zakres estetyczny muzyki jest nieskończony - to możemy założyć, że praktycznie wchodzi tu w rachubę każda możliwa

¹³ Witold Lutosławski, *Pisma i wypowiedzi*, oprac. Zbigniew Skowron, Gdańsk 2011, słowo/obraz terytoria.

¹⁴ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 12.

¹⁵ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 8.

¹⁶ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 8.

muzyka”.¹⁷ Możliwościowe (potencjalne i potentywne) aspekty muzyki przedstawił Bogusław Schaeffer najpełniej we *Wstępie do kompozycji* zastrzegając się jednak: „Niniejsza książka nie pretenduje do wyczerpania problemu możliwości muzyki, ponieważ nie leży to w możliwościach jednego człowieka; Obszar możliwości muzyki jest ogromny i nie da się objąć jednym spojrzeniem.”¹⁸

Wstęp do kompozycji odznacza się niezwykłą formą i niezwykłą zawartością. Całość złożona jest z dwu woluminów: tekstowego i diagramowo-nutowego. Oba wzajemnie dopełniają się; rozpatrywany oddzielnie żaden z nich nie jest w stanie oddać istoty podjętej problematyki. Pierwszy, skromniejszy objętościowo zeszyt tekstowy zawiera 75 stron formatu 20,6 x 22,2 cm. Obejmuje 120 zagadnień, wypełniających 6 głównych części dotyczących pryncypiów komponowania, rytmu, meliki, barwy, serializacji, faktury. W każdym ze 120 rozdziałów wydzielone zostają stałe motywy: q. (question) zapytanie, i. (information) informacja, d. (discussion) omówienie, e. (exercise) ćwiczenie, c. (composition) zalecenie kompozycyjne. Podrozdział *Co to są możliwości muzyki? Gdzie one leżą i jak należy je traktować?* znajduje się w części wstępnej (str. 7-8). Jest to zwięzły tekst, o wiele krótszy od tych, jakie oferują *Mały informator muzyki XX wieku* oraz *Dźwięki i znaki*. Nie ma w nim odniesień do konkretnych egzemplifikacji muzycznych - może dlatego, że całą zawartość tomu przykładów można uznać za jeden wielki przykład kompozycyjnych możliwości. Ten imponująco obszerny drugi wolumin (471 stron formatu 23,6 x 41,6 cm.) prezentuje nie tylko fragmenty partytur, ale też adekwatne do omawianych zagadnień tabele, modele, zadania i zestawienia, permutacje zbiorów, rozwinięcia fakturalne, ekstrapolacje graficzne, warianty notacyjne. Przytoczenia partyturowe powodują że materiał dydaktyczny staje się zarazem obszerną antologią notacji muzyki współczesnej. Chociaż z pozoru prymarną funkcję posiada zeszyt tekstowy, to rychło orientujemy się, że tom przykładów oddziałuje w sposób bardziej sugestywny. W gruncie rzeczy stanowi swego rodzaju zbiór definicji ostensywnych (czyli objaśnienia przez okazanie czegoś). Nutowe przykłady 185 dzieł 71 kompozytorów pełnią funkcję poglądową. Pozwalają na samodzielne porównanie możliwości realizowania podobnych problemów przez różnych twórców. Jeśli jednak traktować *Wstęp*, jako

¹⁷ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 142.

¹⁸ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 70.

reprezentację „obrazu nowej muzyki” (że posłużę się sformułowaniem Erharda Karkoschki¹⁹) to nie będzie to materiał kompletny, nawet przy uwzględnieniu sporego dystansu czasowego (rok wydania 1976). Brak w nim ważnych postaci, niektórych nurtów, wielu pozatechnicznych problemów. Nie umniejsza to zalet tego zbioru jako podręcznika, podobnie jak fakt że większość cytowanych przykładów pochodzi z dzieł autora - osoby najbardziej kompetentnej co do wybranych przez siebie zagadnień.

Schaefferowski kurs kompozycji ma na celu rozbudzenie własnej inwencji adepta sztuki komponowania. „Celem naszym będzie nie stworzenie olbrzymiego katalogu środków kompozycyjnych, lecz pobudzenie kompozytora do rozwiązywania — o ile to możliwe, najbardziej samodzielnego — autentycznych problemów kompozycyjnych”.²⁰ *Wstęp do kompozycji*, intryguje zagadkami, które można rozstrzygać w zasadzie jednym tylko sposobem: badając konsytuacyjne możliwości. Konsytuacja - jeden z idiomatycznych terminów słownika Schaeffera - oznacza poszerzenie pola obserwacji o możliwe implikacje, wynikające tutaj z aktualnego stanu procesu komponowania (dzisiaj zastosowalibyśmy może termin enaktywność²¹). Wymóg samodzielności rymuje się z „formą otwartą” podręcznika, którym w zasadzie można posługiwać się nieliniarnie, studiując i rozwiązując wybrany problem w dowolnym miejscu. Poprzestając jedynie na prostej lekturze i wypełnianiu poleceń, w rzeczywistości nie nauczymy się komponować. Trzeba rozbudzić i wykorzystać w maksymalnym stopniu własne potętywności twórcze. Potrzebne będą już na początku, jeszcze przed aktem właściwego komponowania. „Istnieje możliwość poprzedzenia całego procesu komponowania pracą przygotowawczą. Taka praca dokonuje się w nas wówczas, kiedy zamierzamy pisać nowy utwór, a w optymalnym wypadku nawet wówczas, kiedy takiego zamierzenia nie mamy, a kiedy jednak myśl nasza ustawicznie krąży wokół problemów możliwości muzyki. Ta przygotowawcza praca tworzy z punktu widzenia psychologii twórczości rodzaj stałej dyspozycji do komponowania. Możemy po prostu snuć w naszej wyobraźni bardzo wiele domysłów na temat możliwości muzyki bez wprowadzania jej

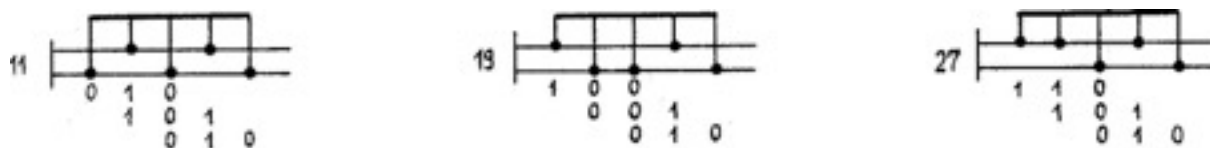
¹⁹ Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle, 1965, Moeck Edition.

²⁰ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 8.

²¹ „Proponujemy nazwę enaktywność dla podkreślenia rosnącego przekonania, że poznanie nie jest reprezentacją zastanego świata w zastanym umyśle lecz raczej współakcją świata i umysłu na bazie historii różnych działań, które osoba w świecie realizuje.” - Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive science and human experience*, 1991, MIT Press, s. 9.

w łożysko realnie zamierzonego utworu; możemy dysponować materiałem muzycznym, nie wiedząc jeszcze, do czego on nam posłuży (takim materiałem dyspozycyjnym jest większość modeli w niniejszej książce). Obok tego istnieje jeszcze możliwość konkretnej pracy przygotowawczej poprzedzającej komponowanie utworu i taką pracę określamy mianem prekompozycji”.²²

Muzyka. Reifikacja i personifikacja



Jeśli sobie uświadomimy, że system równomiernie temperowany niesie ze sobą właściwie nieograniczone możliwości, że między chorałem gregoriańskim a muzyką Schönberga wydarzyły się miliony różnych rzeczy, to kiedy podzielimy tę równomiernie temperowaną skalę jeszcze na dwa, liczba kombinacji wzrośnie geometrycznie.

Paweł Mykietyn²³

Ogrom materiału koncepcyjnego *Wstępu do kompozycji* sprzyja myśleniu o muzyce w oderwaniu od jej akustycznej postaci. Sama natura przekazu tekstowego powoduje że muzyka - zanim ucieleśni się przez żywe wykonanie - pozostaje abstrakcją. Wyobraźnia nawet bardzo doświadczonego muzyka ewokuje tylko przybliżone postaci dźwiękowe. Autor zdaje sobie z tego sprawę, starając się równoważyć wątek teoretyczny stałym przywoływaniem kwestii praktycznych. Wykazy zagadnień, warianty permutacji, procedury transformacyjne i tabele porównawcze z jednej strony przedstawiają muzykę jako przedmiot poza brzmieniem, z drugiej jednak personifikują ją, uosabiają, odsłaniając cechy potencjalnej samodzielności, kiedy to wyrosłe z początkowej procedury, naładowane teleologiczną energią fazy transformacji dążą „same z siebie” do finalnego celu: skonkretyzowania własnych możliwości. Muzyka jako rezultat procedur projektowych albo staje się czystą teorią, oferującą potencjalnemu analitykowi satysfakcję intelektualne, albo usamodzielnionym quasiorganizmem, dialogującym nie tylko ze słuchaczami ale też ze swym kreatorem.

²² Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 59.

²³ *Czuję się wolnym człowiekiem*. Z Pawłem Mykietynem rozmawia Grzegorz Piotrowski, „Res Facta nova”, 2012, nr 13 (22), s. 17.

Reifikacja²⁴ muzyki następuje najczęściej wskutek sprowadzenia jej do postaci czysto racjonalnej. Notacyjnie (symbolicznie, graficznie, literowo, nutowo) przedstawionych struktur nie trzeba odczuwać ani nawet słyszeć. Wystarczy rozważać relacje między wprowadzonymi elementami (w sztuce kontrapunktu wręcz musimy je rozważać) i znajdować teoretycznie optymalne rozwiązania. Pozorna „dehumanizacja” muzyki niesie jednak nadspodziewanie „zhumanizowane” konsekwencje. Paradoksalnie, to dzięki racjonalnym technikom i systemom stało się możliwe powstanie muzycznych arcydzieł kultury europejskiej. Wywiedzione ze spekulacji strukturalnych układy współbrzmień niosą niezwykłą intensywność ekspresyjną, o wiele głębszą niż efekty spontanicznego „improvizowania”.

Już początki muzyki europejskiej osadzone są na niezwykłym fundamencie principiów spekulatywnych. Za akt założycielski należy tu uznać teoretyczno-eksperymentalne badania Pitagorasa. Od jego muzycznych dociekań zaczyna się linia rozwoju sztuki i nauki. Metodologia hipotezy, weryfikacji i kodyfikacji obowiązuje do dziś. Eksponują ją naukowcy jako dowód poznawczej rzetelności. Ukrywają artyści pod wpływem potrzeb odbiorców przekonanych że w sztuce nie chodzi o prawdę lecz o szczerość i wzbudzenie emocji. W kulturze popularnej, ludowej czy etnicznej teoriomuzyczny pierwiastek może być nieobecny. Kulturze artystycznej jest niezbędny. Każda z muzycznych współczesności miała swe uprawomocnienia teoretyczne, przekładające się każdorazowo na jedyne w swoim rodzaju postaci wrażeniowe. Szczyt spekulatywności imaginacyjnej osiąga teoria już u początków muzyki w koncepcji harmonii sfer. Szczyt spekulatywności racjonalnej przyniosła wraz z techniką serialną. Komponowanie serialne można w uproszczeniu sprowadzić - począwszy od założycielskich *Etiud rytmicznych II i IV* Messiaena - do konstruowania tabel parametrów dźwięku jako materiału do rozpisania na papierze nutowym. Obrany algorytm przekształca materiał automatycznie, nawet bez możliwości kompozytorskiej ingerencji. Założenie intencjonalności autorskiej zostaje tu - w pełni intencjonalnie - oddalone. Bogusław Schaeffer przestrzega jednak przed fetyszyzacją automatycznych przekształceń i przywołuje czysto psychologiczną kategorię uchwytności. Wskazuje, że racjonalnie zamierzony efekt pomnażania zasobu dźwiękowego wcale nie musi podnosić jego audytywnej atrakcyjności. „[...] ważny jest w równym stopniu współczynnik strukturalny, jak i współczynnik

²⁴ Reifikacja to „traktowanie istoty żywej lub abstrakcji jak rzeczy” (*Słownik języka polskiego*, Warszawa, 2006, PWN).

uchwytności. W sumie: poszerzenie materiału dźwiękowego stoi w jaskrawej sprzeczności z możliwościami jego strukturalnej prezentacji. Aby to zrozumieć, spróbujmy pomnożyć - choćby nie całościowo wybrane - zasoby wysokości dźwiękowych przez zróżnicowanie artykulacyjne, dynamiczne, barwne i rytmiczne. Otrzymamy wówczas kilkumilionowy zasób środków, który przez sam swój liczbowy nadmiar uniemożliwi jakąkolwiek sensowną pracę kompozytorską. A jednocześnie nie da się zaprzeczyć, że ów ogrom możliwości leży przed kompozytorem stale i prowokuje go do coraz to nowych koncepcji kompozycyjnych"²⁵.

Personifikacja²⁶ - fakt upodmiotowienia muzyki - sygnalizowany jest już samym zwrotem „możliwości muzyki”. Symptomatyczne, że Schaeffer nie stosuje bardziej oczywistej frazy „możliwości w muzyce”. Obstaje przy „możliwościach muzyki” mimo że pierwsze sformułowanie byłoby bardziej oczywiste; wiadomo kto dysponuje możliwościami (muzyk) i wobec czego (muzyki). Drugie wprowadza nas w konfuzję sugerując że to muzyka (sama z siebie) mogłaby dysponować możliwościami, których ujawnianie byłoby obowiązkiem kogoś jej podległego (artysty). Powoduje nadanie dźwiękom quasiosobowości. W ten sposób muzyka zostaje obdarzona atrybutami woli, celu i sprawczości. Personifikacja kryje nie tylko domyślne uczłowiczenie dzieła, jako postaci wobec kompozytora partnerskiej. Prowadzić może do emancypacji powstającej muzyki jako strony bardziej aktywnej. Wówczas to dzieło będzie pytać, proponować rozwiązania oraz dążyć do własnego celu: sensownego spełnienia. Jako figura która powołaliśmy do życia rozwinię się częściowo samodzielnie (pełniej zjawisko samostwarzania objaśnia kategoria autopojetyki²⁷).

Takie odwrócenie ról nie jest przypadkowe. Bogusław Schaeffer jest zarówno wybitnym teoretykiem jak i praktykiem. Swą refleksję estetyczną opiera na mocnej pragmatycznej podstawie. Wie z własnego doświadczenia jak bardzo nieprawdziwa jest teza o całkowitym panowaniu twórcy nad dziełem. „[...]kompozytor dysponujący materiałem, a więc informujący materiałem, jest też przez ten materiał informowany, ‘pouczany’” - pisze²⁸. Stąd muzyka na pewnym etapie komponowania przestaje już być tylko przedmiotem.

²⁵ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 141.

²⁶ Personifikacja: „przypisywanie przedmiotom, zjawiskom, pojęciom abstrakcyjnym cech ludzkich” - *Słownik języka polskiego*, Warszawa, 2006, PWN.

²⁷ Por. Humberto Maturana, Francisco Varela, *Autopoiesis and cognition: The realization of the living*, 1980, Boston, Reidel.

²⁸ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 143.

Usamodzielnia się, personifikuje, przemienia w podmiot usamodzielniony, uposażony we własne możliwości. Akt twórczy staje się wówczas procesem w pewnej części niezależnym od autora dzieła. „Pieczołowicie dotąd komponowane elementy zaskoczenia będą się teraz brały z samej muzyki, w dużej mierze niezależnie od jej twórcy”²⁹. To nie dźwięki podległe mają być muzykom, lecz odwrotnie, muzyce, jej rozwojowi i doskonaleniu mają oni służyć. W takiej sytuacji muzyka zyskuje przymioty osoby obdarzonej atrybutami woli, celu i sprawczości. „[...] jest pewne, że kompozytor nie będzie jedynym sprawcą rozwoju muzyki, że w dużej mierze przypadnie mu rola obserwatora tego, co w muzyce dokonuje się niejako samo”³⁰. Usamodzielnionej muzyki nie należy krępować. „Najprostszym, a zarazem bodaj najtrafniejszym rozwiązaniem problemu komponowania w dobie dzisiejszej jest pozostawienie muzyce sporego marginesu otwartości, dowolności, nieokreśloności i niedefinitywności”³¹.

Autonomiczny byt muzyki, a więc dziedziny powołanej przez nas i z pozoru całkowicie od nas zależnej, zaskakuje czasem samych twórców. Najbardziej osobiste wyznania kompozytorów dotyczą poczucia zewnętrznego autorstwa dzieł, jakby im dyktowanych. Karlheinz Stockhausen³² wyznaje: „Od wielu lat i wiele razy / mówiłem to i pisałem: że / nie tworzę SWOJEJ muzyki, ale / przekazuję wibracje, które chwytam; / że działalność moja jest pracą tłumacza / lub radioodbiornika. Gdy komponowałem / z należywym nastawieniem, prawidłowo, nie istniałem już JA SAM”.

Antropomorfizacja dzieł sztuki nie jest w historii kultury czymś nowym. Motyw ten przewija się od starożytnego mitu Pigmaliona po *Portret Dorianą Grayą* Wilde’a, wypływa u średniowiecznych anonimów ukrywających swe autorstwo, udobitnia u romantyków, nabiera demonicznych cech u Tomasza Manna (*Doktor Faustus*) i Witkacego (*Sonata Belzebuba*), w postaciach Golema i Frankensteina, potęguje w hasłach „śmierci autora” (Barthes) i w dzisiejszej sztuce interaktywnej. Jeanette Winterson, brytyjska pisarka, tak relacjonuje poczucie odwrócenia ról w kontakcie z pewnym dziełem malarskim: „Dlaczego ten obraz czegoś nie zrobi? Dlaczego wisi i gapi się na mnie? Po co on jest? Obrazy powinny dawać

²⁹ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 143.

³⁰ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 143.

³¹ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, 1975, Kraków, PWM, s. 143.

³² Karlheinz Stockhausen, *Aus den Sieben Tagen* (1968), tłum Antoni Prosnak, *Ustaw żagle do słońca*, „Życie i myśl”, 1976, nr 5, s. 90.

przyjemność, ale ten obraz mnie strasznie złości. Dlaczego niby mam go podziwiać? On mnie najwyraźniej nie podziwia [...]”³³.

Dzieło nie musi służyć „zasadzie przyjemności” - wywoływaniu podziwu, prezentowaniu piękna i wirtuozerii. Zadaniem twórcy jest stawianie istotnych zagadnień. Ich rozstrzygnięcie stanie się dla odbiorcy wyzwaniem. Im lepsze dzieło, tym istotniejsze kwestie i w związku z tym głębsze emocje u odbiorców (nie zawsze pozytywne - tak jak tutaj). Uosobione dzieło zagaduje odbiorcę zagadką której rozwiązanie być może poprowadzi go ku własnemu indywidualnemu wzbogaceniu. Dzieło, to artystyczny wyraz prawdy jaką aktualnie możemy mieć o sobie i o świecie.

Inwencja i konwencja



[...] wysunięcie jakiegokolwiek możliwości otwiera szereg następnych; w łańcuchu następujących po sobie coraz dalszych możliwości dochodzimy do „nieprawdopodobieństwa” i wówczas doznajemy satysfakcji z dotarcia poza znane nam dotychczas możliwości, dostrzegamy nową galaktykę, w której krążą gwiazdy możliwości - prawdopodobieństw i nieprawdopodobieństw - a jest to gra estetyczna w uniwersum możliwości.

Maria Gołaszewska³⁴

Personifikacja muzyki niesie konsekwencje wykraczające poza kwestie dialogu twórcy z dziełem. Implikuje nakaz moralny pozostawania w służbie sztuki (muzyki) a nawet poświęcenia siebie (życia) dla jej wymagań. Są to typowe modernistyczne echa „religii sztuki”, „sztuki dla sztuki”, artystycznej bezkompromisowości. Twórców sztuka (a równolegle też nauka) pyta: cożeś ty dla mnie zrobił? Co dodałeś do mojego rozwoju? Czym mnie wzbogaciłeś? Jakie jeszcze możliwości we mnie odnalazłeś? Oczekiwane odpowiedzi można sprowadzając się do kategorii odkrywczoci jako niezbędnego warunku ewokowania dalszych wartości.

³³ Jeanette Winterson, *O sztuce*, Poznań, 2001, Rebis, s. 19.

³⁴ Maria Gołaszewska, *Estetyka możliwości*, 2005, Kraków, s. 19

"W muzyce, jak w każdej innej dziedzinie - pisze Schaeffer - dokonują się stale odkrycia. Dokonują się — to źle powiedziane. Dokonują ich właśnie kompozytorzy. To im dana jest (jeśli to prawda) owa rola do spełnienia. Być w muzyce odkrywcą nie znaczy odsłaniać tkwiące w niej prawidłowości (bo taką rolę może na siebie przyjąć analityk współczesny), lecz tworzyć materiał w takich relacjach, które by pozwoliły na odsłonięcie nie znanych nam dotąd możliwości muzyki"³⁵.

Rysuje się tu podstawowa różnica między twórczością a wytwórczością, między sztuką i nie-sztuką. „Największe przemiany muzyczne dokonywały się nie dzięki dodawaniu do konwencjonalnego repertuaru nowych mediów kompozycyjnych, lecz przez zmiany samej koncepcji kompozycyjnego postępowania” - pisze Schaeffer³⁶. Za tło dla Schaefferowskiej inwencji służy jej przeciwieństwo: konwencja. „Współczesna konwencja jest mała i płaska, nowe możliwości — ogromne"³⁷. Konwencje, historyczność, zastane reguły zaprzeczają sferze możliwości: „Gdy więc dawniej możliwości pokazywano na przykładach wcześniejszych, dziś, w dobie rozwiniętych nauk, w wielu zakresach o wiele łatwiej poznajemy właśnie możliwości niż wskazówki praktyczne, które dałoby się potraktować jako reguły"³⁸. Schaeffer zwraca też uwagę na kwestię naśladownictwa: „Twórczość nie może mieć w sobie elementów reprodukcyjnych; nie byłaby wówczas twórczością. Od mistrzów — jeśli ich dla siebie znajdziesz — ucz się badania m o ż l i w o ś c i muzyki, nie samej muzyki, która nie znosi powtórzeń, która w istocie rzeczy (bo taka jest natura sztuki) stale się z m i e n i a"³⁹.

Jeszcze bardziej odległy od postawy twórczej będzie wytwórczy koniunkturalizm, obecny nie tylko w produkcji rozrywkowej (co oczywiste) ale i w dziełach kompozytorów. Popularność jakiegoś dzieła czy kierunku staje się z natury „podejrzana” (znów często pojawiające się u Schaeffera słowo) i wymaga weryfikacji. Sukces sam w sobie nie musi być jednak oznaką braku wartości. Za ostateczne kryterium falsyfikacyjne służy obecność cech innowacyjności. To one otwierają drogę do odkryć dokonywanych w muzyce i dzięki

³⁵ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 12.

³⁶ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 8.

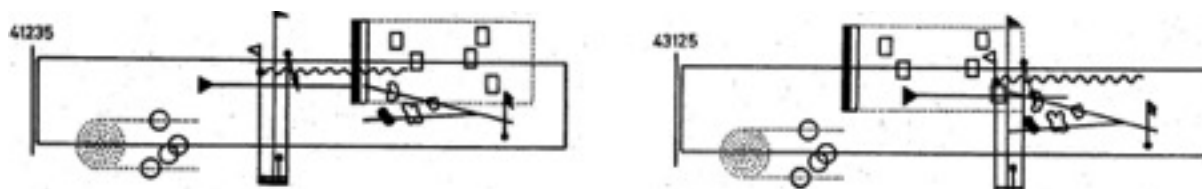
³⁷ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 70.

³⁸ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 63.

³⁹ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, 1976, Kraków, PWM, s. 12.

muzyce. Dzięki muzyce poszerzamy nasz aktualny światopogląd. Rezultat owego rozpoznania będzie zależał, jak zwykle, od osobistych dyspozycji.

Niemożliwości. Ograniczenia i samoograniczenia



*Niech uwagę naszą zajmie przede wszystkim urok
niemożliwości.*

Olivier Messiaen⁴⁰

W czasach dominacji paradygmatu serialnego upowszechniło się efektowne twierdzenie (podszyte lekką pretensją), że już J.S. Bach, dysponując strojem temperowanym mógł komponować dodekafonicznie. Od strony technicznej (jak?) taka możliwość istniała, od estetycznej (po co?) nie. Nie było wówczas żadnej potrzeby aby wprowadzać atonalność - a przecież technika seryjna jest przede wszystkim „maszynką” do generowania atonalności. Półtora wieku później samemu Schoenbergowi kodyfikacja systemu seryjnego zajęła kilkanaście lat, licząc od atonalności swobodnej (1908, op. 11) do zorganizowanej (1923, op. 24). Po Bachu w kolejce etapów rozwoju muzyki czekała jeszcze systematyzacja harmoniki funkcyjnej, romantyczne rozchwiania, erozja tonalności u impresjonistów i ekspresjonistów, neotonalność, politonalność itp. Bogusław Schaeffer podsuwa inną jeszcze, nowszą propozycję zastosowania „maszyny czasu”: „Zwróćmy uwagę na fakt, że - ostatecznie — aleatoryzm mógł się pojawić przed punktualizmem. Jest on raczej jedną z możliwości nowej muzyki”⁴¹. Faktycznie, była taka możliwość, podczas gdy możliwość proponowana Bachowi - niemożliwa. Czym więc, w gruncie rzeczy, jest możliwość? Kiedy staje się użyteczna? Jaką funkcję pełni w dziedzinie sztuki?

⁴⁰ Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta”, 1973, nr 7.

⁴¹ Bogusław Schaeffer, *W kręgu nowej muzyki*, 1969, Kraków, PWM, s. 78.

Wiemy już że możliwości w muzyce przejawiają się dwoiście: techniczno-estetycznie. Do tego dochodzą intencjonalne niemożliwości pochodzące od kompozytora, wykonawcy lub odbiorcy. Należą do nich wyolbrzymione obawy wykonawców („co mnie obchodzą twoje przeklęte skrzypce” - mówi w końcu Beethoven). Odbiorców z kolei ograniczają bariery estetyczne, kiedy stwierdzają: „to nie jest muzyka”, albo „muzyka kończy się na...” (tutaj pada nazwisko ostatniego z ulubionych klasyków). Poważniejsze od subiektywnych granic akceptacji okazują się bariery percepcyjne (psychoakustyczne). Dotyczą m.in. granic słyszalności, różnicowania interwałów, dynamiki, barwy, grupowania całości dźwiękowych, pamięci muzycznej, koincydencji rytmu biologicznego z fazami formy utworów.

Ograniczenia pojawiają się w procesie komponowania w sposób naturalny. Dotyczą różnych etapów pracy twórczej. O ile w fazie inicjalnej szukamy możliwości, to w następnych etapach krystalizacji dzieła - aby utrzymać jego integralność - potrzebować będziemy więcej dyscypliny. Same procedury możliwościowe (algorytmiczne, kombinatoryczne, probabilistyczne) bardzo szybko odsłaniają swe granice. Dlatego ważniejsze od technicznych stają się dla Schaeffera ograniczenia wyobraźni kompozytora: „Mówiąc o możliwościach muzyki, o możliwościach nowej muzyki, nie możemy pominąć faktu, że choć są one, praktycznie biorąc, nieograniczone, to nie leżą przed każdym kompozytorem w zasięgu jego wyobraźni. Z całą pewnością spora, a nawet większa część możliwości nowej muzyki leży poza zasięgiem wyobrażenia dzisiejszego kompozytora”⁴².
s8”

Samoograniczenia, bardzo częste u twórców, są rezultatem ich poszukiwań - paradoksalnie - możliwościowych. Stanowią odpowiedź na pytanie, co (jeszcze) może być w sztuce niemożliwe (ograniczone). Trudno zaś o większą satysfakcję dla twórcy niż umożliwienie niemożliwego. „Ucieczkę od wolności” deklaruje spora ilość kompozytorów - poszukiwaczy systemu. „Urok niemożliwości i związki między różnorodnością tworzywa” - tak zatytułował pierwszy rozdział swego traktatu o komponowaniu Olivier Messiaen⁴³, którego poszukiwanie ograniczeń doprowadziło w końcu do wynalezienia serializmu - techniki która stała się tak ważna u samego Schaeffera i która (znów paradoksalnie) spotęgowała mnogość wieloparametrowych możliwości wariantowych. Paweł Mykietyn mówi: „[...] kiedy

⁴² Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, t. 1, 1976, Kraków, PWM, s. 8.

⁴³ Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta”, 1973, nr 7

narzucamy sobie bardzo ściśle ograniczenia, to okazuje się, że w ich obrębie jesteśmy w stanie stworzyć – ja przynajmniej – dużo ciekawsze rzeczy, niż za pomocą siedzenia przy instrumencie i posuwania się o takt do przodu”⁴⁴.

Samoograniczenia sięgają też głębszych warstw twórczości. Fascynują muzycznych ascetów: minimalistów, unistów, konstruktorów ciszy, jednego dźwięku, monofaktury, samoreplikacji, szeptu i medytacji. Najniżej znajduje się obszar decyzji fundamentalnych. Co komponować? Jak komponować? Co z ogromu możliwości będzie miało sens? Ten aspekt potentywności, najbardziej intymny, czasem dramatyczny, bywa powodem rozterek, nagłych zwrotów, kryzysów i zamilknięć. Przy spojrzeniu z zewnątrz trudne jest to do zrozumienia; profesjonalny kompozytor nie traci przecież nic ze swych umiejętności. Tajemnicze przerwy w komponowaniu, nie zawsze ujawniane, zdarzają się częściej niż można by przypuszczać. Kończą się zazwyczaj nowym wynalazkiem, zwrotem technicznym lub stylistycznym⁴⁵. Kryzys mija dzięki pojawieniu się nowych potencjalności. Ograniczenie owocuje otwarciem - na dalsze „możliwości muzyki”.

⁴⁴ *Czuję się wolnym człowiekiem*. Z Pawłem Mykietynem rozmawia Grzegorz Piotrowski, „Res Facta nova”, 2012, nr 13 (22), s. 18.

⁴⁵ „Od czasu do czasu popadam w kryzys, w jakąś zupełną niemożność i potem następuje, przynajmniej do tej pory następowało, kolejne wyzwolenie energii.” - Paweł Mykietyn, op. cit., s. 15. U Bogusława Schaeffera pierwszym utworem po dwuletnim okresie milczenia była przełomowa *Missa elettronica* (1975).