

Krzysztof Knittel – Wokół Free Improvisation
19.10.2007

Muzyką improwizowaną i muzyką intuicyjną zajmuję się od ponad 30 lat ale dopiero od dwóch lat zajmuję się programowaniem i organizacją koncertów, seminariów i warsztatów pod wspólną nazwą Ad Libitum - w tym roku zaczęliśmy już używać nazwy festiwal.

Jego głównym przedmiotem jest improwizacja swobodna, powszechnie stosowaną jest angielska nazwa *free improvisation*. Jedno z najlepszych objaśnień, jakie czytałem na temat swobodnej improwizacji, daje artykuł francuskiego muzyka i teoretyka Christiana Munthe przetłumaczony przez Michała Liberę i Annę Pęcherzewską i zamieszczony w nr 3 pisma *Glissando* z marca 2005 roku.

Munthe definiuje najpierw samą improwizację: "Improwizacja jest tworzeniem utworu muzycznego w trakcie jego wykonywania. Zazwyczaj improwizacja jest ograniczana regulami (czasem nawet dość sformalizowanymi), narzuconymi przez tradycje (np. jazzowa, heavymetalowa, barokowa lub flamenco), z której zasad wynika typowy dla niej rodzaj brzmienia.

Są jednak muzycy (pisze dalej Munthe) – sam się do nich zaliczam – których taki opis improwizacji nie satysfakcjonuje. Nasze granie – w przeciwieństwie do wyżej opisanych jego rodzajów – jest naprawdę WOLNE. Co ciekawe, muzyki tej lubią często słuchać ludzie w ogóle nieinteresujący się muzyką improwizowaną. Czym jest więc *free improvised music*?"

Proszę pozwolić mi na ilustrowanie poglądów Muntheego krótkimi przykładami muzycznymi z własnego podwórka.

PRZYKŁADY 1, 2 (surface en rotation: CD (4) 0'00"-1'20"; sonata da camera nr 14: CD (10) 0'00"-1'38")

Warto zwrócić uwagę na dźwięki elektroniczne w obu nagraniach - szczególnie w pierwszym utworze tworzą one gęste warstwy nakładających się na siebie dźwięków, lepiej byłoby powiedzieć - szumów, przypadkowych trzasków, sprawiających wrażenie dźwiękowego brudu, z którego zwykle oczyszcza się sesyjne nagrania instrumentów akustycznych. Ten utwór był zagrany wyłącznie przeze mnie i wyłącznie z użyciem elektroniki, a jego forma narodziła się w trakcie szeregu prób - opartych wyłącznie na improwizacji; wybór konkretnych dźwięków, a często całych warstw dźwiękowych był całkowicie intuicyjny. Drugi utwór jest dobrym przykładem współpracy opartej na intuicji - Krzysztof Bąkowski, znakomity muzyk, wykonawca wielu współczesnych koncertów skrzypcowych nigdy wcześniej nie uprawiał swobodnej improwizacji i nasz wspólny występ na festiwalu polskich premier w Katowicach był jego debiutem w improwizacji.

Zacytuję dalej Muntheego: "Ci, którzy nie lubią *free improvisation* chcąc ją opisać, używają określeń typu: „zgrzyty”, „kakofonia”, „brak melodii” itd. Jednak pozostając nawet w sferze pojęć bardziej fachowych (barwa, rytm, forma, muzyczne interakcje) nie

zdołamy zdefiniować tego, co we *free improvised music* najistotniejsze. Warto zauważyć, iż mogą również istnieć utwory, które brzmią jak *free improvised music*, podczas gdy naprawdę są (przynajmniej do pewnego stopnia) skomponowane."

PRZYKŁAD 3 (Koncert klawesynowy - 2 część: VHS)

Później powiem więcej na temat rozróżnień pomiędzy kompozycją i swobodną improwizacją, ale wysłuchane przed chwilą nagranie jest fragmentem utworu napisanego od początku do końca. Ale dla niektórych z Państwa zapewne brzmi on jak nieuporządkowany zbiór dźwięków, jak chaos, mówiąc po prostu - brzmi dziwnie.

"Nieporozumieniem jest (pisze Munthe) myślenie o *free improvised music* z perspektywy jej (dziwnego) brzmienia. Definiowanie jej w taki sposób jest błędem, gdyż istota *free improvised music* tkwi w sposobie, w jaki powstaje. Jak ujął to Derek Bailey, pionier i wiodąca postać europejskiej muzyki improwizowanej: „*free improvisation* nie jest rodzajem muzyki (...) jest sposobem tworzenia muzyki”.

Jaki to sposób?

PRZYKŁADY 4, 5 (sonata da camera nr 1: CD (1) 0'00"-2'05"; CH&K&K CD (1) 0'00"-0'55")

W improwizacji istnieją tysiące tradycji wykonawczych. Chociażby różne formuły jazzowe, które ćwiczy się latami, wbrew pozorom spontaniczności, do których skłania pojęcie improwizowania. Istnieją pewne szkoły, pewne wypracowane zasady improwizacji, do których stosują się uczący.

Derek Bailey używa terminów improwizacja „idiomatyczna” i „nie-idiomatyczna” – pierwszy do takiej muzyki, jak np. flamenco, jazz, drugi do *free-improvisation* właśnie. Twierdzi, że muzycy improwizujący rzadko używają terminu „improwizacja” - mówią, że grają flamenco lub jazz - „spowodowane jest to szeroko rozpowszechnionymi opiniami, iż improwizacja jest czymś nieprzygotowanym i bez namysłu, aktywnością ad hoc, frywolną i niekonsekwentną, wyróżniającą się brakiem konturów i metody. Wiedzą, że to nieprawda. (...) To całkowicie zaprzecza głębi i złożoności ich pracy”.

Zarówno Tomasz Stańko, jak i Włodzimierz Kiniorski od lat grają jazz i od pierwszych dźwięków daje się to wysłyszeć w ich frazowaniu. Ale zestawienie ich improwizacji z elektroniczną improwizacją realizowaną przeze mnie samemu lub razem z Markiem Chołoniewskim czy z głosem Piotra Bikonta odbiera tym improwizowanym utworom jazzowy charakter. Czym jest więc ta metoda tworzenia muzyki poprzez swobodną improwizację?

Wielu muzyków jazzowych zaczęło zajmować się improwizacją *free*, gdy – jak mówi Steve Lacy „jazz przestał być improwizowany, (...) każdy wie, co się wydarzy, może przewidzieć porządek fraz i melodii, (...) wielu z nas miało tego dość.” Opowiada o spotkaniach z Donem Cherry, który „przychodził do mojego domu w 1959 i 60 i najczęściej mówił ‘Dobrze, zagrajmy’. Mówiłem ‘OK., co mamy grać?’ (...)

Potrzebowałem 5 lat, aby rozwalić tę ścianę i dojść do punktu, gdzie po prostu mogłem zwyczajnie grać.”

Wracając do tekstu Munthe: "Pierwszy etap polega na uświadomieniu sobie roli, jaką w naszym myśleniu o muzyce odgrywa... tradycja, przejawiająca się w różnych idiomach muzycznych. Wbrew pozorom bowiem, *free improvisation* nie polega na całkowitym jej odrzuceniu. Byłoby to zresztą nierealne – każdy z nas ma jakąś muzyczną przeszłość, w której jest zanurzony i która jest częścią jego samego. Niektórzy wyciągają z tego daleko idący wniosek, że skoro tak, to prawdziwie wolna improwizacja jest po prostu niemożliwa. Tak na przykład zdaje się twierdzić perkusista i wokalista David Moss" - pisze Munthe.

Przedstawię teraz fragment improwizacji właśnie Davida Mossa (perkusja, śpiew) z Johnem Kingiem (gitara) i ze mną (syntezator, sampler) - nagranie z 1999 roku z premiery "Heartpiece - Double Opera" na WJ w Teatrze Małym w Warszawie.

PRZYKŁAD 6 (Heartpiece - Double Opera: VHS)

Dla tych, którzy znają utwory i technikę Davida Mossa ta improwizacja może tylko potwierdzić jego tezę. Gra on rzeczywiście latami ćwiczone frazy, na które duży wpływ miał z pewnością aleatoryzm i live electronics.

Munthe podejmie jednak próbę dyskusji z poglądem Davida Mossa, uważa iż wolna improwizacja jest jednak możliwa: "Różnica między muzykiem posługującym się jakimś idiomem, a takim, który uprawia *free improvisation* tkwi jedynie w ich podejściu do owego idiomu.

Każdy, kto zabiera się za tworzenie muzyki, musi ustalić zasady, na podstawie których będzie mógł dokonać selekcji potencjalnych możliwości brzmieniowych oraz je usystematyzować. Zbiór owych zasad to idiom, który określa, co jest dozwolone, możliwe i właściwe w naszej muzyce. Decydując się np. na granie (czy komponowanie) bebopu, akceptujemy reguły i ograniczenia wynikające z tego stylu. Konieczność dokonania wyboru określonej konwencji jest więc dla muzyków czymś całkowicie naturalnym i oczywistym.

Tymczasem *free improviser* właśnie w tym momencie mówi: „nie”. Oczywiście można powiedzieć, że tak się nie da, bo każda muzyka oparta jest na jakichś zasadach, nawet jeśli jej autor twierdzi, że wszelkie zasady odrzuca. Sprecyzujmy więc, że *free improviser* nie akceptuje jedynie niewolniczego przywiązania do jakiegoś zbioru reguł. Inaczej mówiąc, zasady traktowane są nie jako drogowskaz, za którym należy podążać, lecz raczej jako narzędzie, które w pewnych sytuacjach może być przydatne, w innych zaś nie, i wówczas bez żalu się je odrzuca."

Od szeregu lat używane jest też w muzyce współczesnej pojęcie *muzyka intuicyjna* lub (jak kto woli) *intuitywna*. Granie w oparciu o własną intuicję to najbardziej osobiste muzykowanie. To też można wyćwiczyć, ale gra się przede wszystkim w oparciu o to, co się samemu stworzyło i wypracowało, o własną intuicję i wyobraźnię. Ale uwaga - intuicyjnie można również wybierać schematy gry i brzmienia nawiązujące do istniejących tradycji muzycznych. Dlatego też pojęcie *muzyka intuicyjna* odnosi się

zarówno do metody tworzenia, jak i do materii dźwiękowej, które są silnie związane (dla mnie) z twórczością współczesną, z muzyką tworzoną aleatorycznie, z twórczym traktowaniem przypadku w zakresie kształtowanej podczas wykonania, rodzącej się intuicyjnie w interakcji pomiędzy grającymi formy utworu, jak i wreszcie swobodnie traktowanego materiału muzycznego, czyli konkretnych dźwięków, których wyboru nie powinny ograniczać żadne wstępne założenia twórcze, gdyż zasada wolności w muzyce intuicyjnej należy do jednej z jej zasad pierwszych.

PRZYKŁAD 7 (Aelita: CD (2) 0'00"-1'55")

Zastanówmy się teraz nad relacją pomiędzy sztuką improwizacji a kompozycją.

Derek Bailey pisze, że „już w latach 50-tych podejmowane były próby reintegracji muzyki improwizowanej i kompozycji. Głównie poprzez rozszerzenie koncepcji notacji muzycznej.” Przeprowadził kilka wywiadów z Earle Brownem, który opowiadał mu o swoich wrażeniach z obserwacji mobili Aleksandra Kaldera i próbach przeniesienia na muzykę od 1952 roku idei, które dadzą możliwość różnych interpretacji tego samego dzieła. W ostatniej części jego *String Quartet* z 1965 roku wprowadził formę otwartą. Oto fragment objaśnienia partytury: „Jest 8 do 10 zdarzeń dla każdego muzyka, oddzielonych od siebie wertykalnymi podwójnymi liniami. Każdy muzyk może zagrać dowolne z danych mu zdarzeń, w dowolnym czasie, dowolnym porządku i tempie. (...) Jest to rodzaj swobodnej kody, spontanicznie tworzonej przez kwartet.”

Brown odpowiadając na pytanie Bailey'a dlaczego nie zajął się muzyką elektroniczną m.in. mówi tak: „Nudzi mnie siedzenie w studio, cięcie i klejenie taśmy. Ja naprawdę lubię wspólne robienie muzyki z ludźmi. I to jest to, co próbuję i tworzę w moich partyturach. (...) Improwizacja jest sztuką muzyczną, która zanikła na Zachodzie, ale teraz wraca. (...) Wiele prac oparłem na niektórych jej aspektach. To nie jest odchodzenie od pisania muzyki, ale dodawanie żywego wymiaru do kompozycji i prowadzenie muzyka instrumentalisty do większej intensywności pracy nad utworem.” Na marginesie chciałbym wspomnieć, że w 1978 roku w Buffalo przez tydzień pracowałem pod kierunkiem Earle Browna realizując w zespole Creative and Performing Arts jedną z tego typu partytur, o których mówił Bailey'owi.

Eddie Prevost, brytyjski perkusista i współzałożyciel (wraz z pianistą Johnem Tilbury) zespołu AMM, uważa, iż „rzeczywistość improwizacji nie jest rzeczywistością

kompozycji: założenia kompozycji nie są kompatybilne z założeniami improwizacji, jak również nie konkurują z nimi. Kompozytor mówi: improwizacja? Bez wątplenia ciekawe brzmienia, ale niestety bez formy i dyscypliny. Brakuje strukturalnej kontroli kompozytora. Improwizator na to: to, co spontanicznie tworzymy jest sto razy bardziej interesujące niż sztywne, pozbawione życia struktury, wyliczone przez muzycznych gryzpiórków.” Warto tu jednak (dla równowagi) przytoczyć złośliwą opinię Pierze Bouleza o improwizacji z jego eseju „Alea”: „’Spontaniczna’ wynalazczość jest narażona raczej na niepowodzenia niż na olśnienia”...

Peter Niklas Wilson /artykuł z „MusikTexte” 86/87 (2000) przedrukowany przez

„Glissando” nr 3 *Rekonfiguracje; o stosunku kompozycji i improwizacji* w tłum.

Katarzyny Kwiecień/ tak pisze: „Głównym terenem estetycznej dysputy kompozytorów i improwizatorów jest bez wątpienia pojęcie ‘formy’”. Zaś Eddie Prevost uważa, że „sztuka improwizacji polega na tworzeniu muzyki bez narzuconej formy – bez innego celu jak tylko samo działanie i bez oczekiwań.”

Warto tu zacytować opinie Dereka Bailey’a, muzyka głęboko przekonanego o walorach różnych gatunków muzyki i formy tworzonej w sposób intuicyjny, który twierdzi, że „negatywna ocena wolnej improwizacji opiera się ciągle na dwóch czy trzech tych samych punktach, a faworytem wśród nich jest zdecydowanie ‘brak formy’. (...) Nikt nie trzyma się z tak rozpaczliwym uporem konceptu formy jako idealnych proporcji, które wykraczają poza styl i historię, jak propagandyści muzyki komponowanej. (...) Mity, wiersze, mowy polityczne, rytuały antyczne, malowidła, systemy matematyczne: wydaje się, jakoby musiał zostać przyjęty jakiś ogólny wzorzec, aby wybawić muzykę od jej endemicznego braku formy. (...) Formy są w większości proste, by nie powiedzieć banalne. Większość improwizatorów nie robi jednak użytku z tych ‘rusztowań’, jakie są do dyspozycji. Dokładnie mówiąc, wolą, aby muzyka dyktowała własną formę.”

Munthe pisze: "Naturalną konsekwencją przyjęcia takiej postawy jest brak wyraźnego rozróżnienia między kompozytorem i wykonawcą, co z kolei implikuje pytanie o to, kto tak naprawdę jest odpowiedzialny za całokształt utworu.

W improwizacji różnica się zaciera: wykonawca staje się jednocześnie kompozytorem (i *vice versa*).

Muzyk uprawiający *free improvisation* powinien z jednej strony uwolnić się od tradycji, z drugiej jednak nie przywiązywać się do idiomu muzyki eksperymentalnej. Postawę eksperymentatorską trzeba traktować jedynie jako jedną z możliwych, jako narzędzie, którym na równi z innymi można się posłużyć, gdy zajdzie potrzeba. Podsumowując, *free*

improvised music jest tylko do takiego stopnia nowatorska, do jakiego jej twórcy zależy na tym, by być nowatorskim.

Takie właśnie podejście do innowacyjności, tradycji, stylów i zasad jest kluczem do *free improvised music*. Improwizator w każdym momencie dokonuje wyboru zarówno podstawowych elementów, z których zbuduje swą muzykę, jak i idiomu, którym chce się posłużyć.

W czym w takim razie tkwi sedno *free improvisation*? (pisze dalej Munthe) Niewątpliwa zaletą *free improvisation* jest to, że można zmieniać zasady w trakcie gry, w każdej chwili odrzucić aktualnie używane narzędzia i podążać w zupełnie innym kierunku. Jeśli więc ktoś lubi taką zmienność celów i ścieżek, jeśli wciąż poszukuje nowych środków ekspresji – *free improvisation* będzie dla niego metodą idealną."

PRZYKŁAD 8 (European Improvisation Orchestra: VHS - "I cue you")

Wróćmy jeszcze na chwilę do problemu formy w improwizacji i w kompozycji.

Eddie Prevost sądzi, że przeciwnicy form powstających samoistnie obawiają się w nich tego, co nieuporządkowane, nieswojone. „Pomysł, aby pozwolić muzyce grać się samej jest w zachodniej kulturze wyklęty, ponieważ sugeruje prymitywizm – owo niekontrolowane zachowanie jednostki ludzkiej i społeczeństwa.” Muzykolog Dietrich J. Noll twierdził, że (podaję za wspomnianym już artykułem Petera Niklasa Wilsona) „zachodnia komponowana muzyka wymaga od słuchacza mentalnej reprodukcji, przypominania sobie jej organizacji w dłuższych odstępach czasowych, aby pojąć wartość poszczególnych elementów w większej całości (...), (wolna) improwizacja zaś nie wymaga przypominania istniejących już motywów, buduje ona raczej ‘stany powierzchni brzmieniowych’, fenomeny retencji”.

Z kolei francuski klarncista Louisa Sclavis odpowiada: „Nie ma właściwie żadnej różnicy. Muzyka w obu wypadkach jest komponowana. Kiedy się improwizuje, komponuje się. Kiedy się pisze, komponuje się. Są dwie różne metody, ale zasadniczo nie ma różnicy. Dobra muzyka musi być skomponowana. Kiedy się gra jako improwizator, samemu lub z innymi, stwarza się kompozycję.” Wybitny pianista (można by o nim powiedzieć post-jazzowy) Cecil Taylor w 1965 roku powiedział: „Gdy ktoś przez określony czas gra – gamy, frazy, cokolwiek – wtedy tworzy się rodzaj porządku. Czy ten osobisty porządek jest zanotowany, czy wdają się na jego temat w polemiki, czy nie, on istnieje. (...) Nie ma muzyki bez porządku – jeśli muzyka pochodzi z wnętrza. Lecz porządek ten nie musi koniecznie odnosić się do jakiegoś z zewnątrz narzuconego kryterium tego, czym porządek być powinien – czy jest to forma piosenki, czy też to, co według opinii jakiegoś tam krytyka powinno być jazzem. Nie jest to więc kwestia ‘wolności’ tudzież ‘niewoli’, lecz raczej chodzi o to, by rozpoznawać różne wyobrażenia i formy, przez które porządek się wyraża.” Peter Niklas Wilson pisze o tym: „Wystarczy pomyśleć o znaczeniu, jakie w nowej muzyce osiągnęły tendencje antyformalne, które

przeniosły akcent z ponadczasowości systemu kompozytorskiego na spontaniczny akt muzykowania, z logiki proporcji doskonałej formy na samoodnawiający się strumień materiału muzycznego. Być z brzmieniem w danym momencie: takie motto znalazłoby w oczach Mortona Feldmana czy Earle'a Browna nie mniej uznania, niż w oczach Dereka Bailey'a czy Eddiego Prevosta." Zaś dla Giacinto Scelsiego „partytura była tylko ‘osadem’ procesu kreacji, który w improwizacji przebiega bez przerw w czasie rzeczywistym.”

PRZYKŁADY 9, 10 (Cecil Taylor + Tony Oxley: CD (1) 0'00"-2'00"; Anthony Braxton + Derek Bailey CD (1) 0'00"-2'30")

Cecil Taylor i Tony Oxley niestety nie dojechali w zeszłym roku na pierwsze Ad Libitum. Problemy zdrowotne, wiek... Anthony Braxton nie mógł przyjechać w tym roku - kwestia terminu. Powiedzmy więc jeszcze o tegorocznym festiwalu Ad Libitum - będzie się odbywać w Warszawie, ale część będzie miała miejsce w Krakowie, bo tu będzie próbować Lawrence Butch Morris, trębacz, kompozytor, aranżer, ale przede wszystkim improwizator - dyrygent, który jako gościnny wykładowca współpracować będzie przez 5 dni w Krakowie z orkiestrą Odyssey, założoną i prowadzoną przez Adama Kaczyńskiego.

Od szeregu lat Butch Morris uprawia pewien szczególny gatunek - improwizację dyrygowaną, a kolejne występy prowadzonych przez siebie zespołów opatruje tytułami - Conduction. Mówi o tym w wywiadzie, który przeprowadził z nim Alessandro Cassin: The improvising conductor arranges the extemporized material of improvisers. He has a vocabulary of signs to instigate the events: I'm not conducting in the traditional sense, I'm provoking or asking for certain things to happen, but even of those things I have no idea until I hear them.

Actually I wouldn't truly call it composing, but I could call it arranging, yeah, granted that you cannot start to arrange anything before you hear the material, before you have the material at hand.

Of course with me you have no idea what direction the music will take. The traditional conductor knows the direction of the music, what it's going to sound like. I have no idea of what a person is going to do, or play, or what the first sound is going to be, the second sound or any sound. But I know that as soon as I hear it, if it needs a certain kind of care I have to shape it.

I don't like to see it as chance, I like to see it as risk. I think risk insinuates also a certain kind of challenge. Chance doesn't necessarily do that to me.

One of the most common questions or statements is, yes — why am I doing it? and — if you want me to do it why don't you just write it down? What I'm trying to bring about is ensemble spontaneity; there are still a lot of people resisting any kind of total improvisation.

Believe me, I like a lot of different kinds of music, and I like to write it, and I also like to improvise. One of the reasons I even started thinking of this conducting was really to control, make more flexible and lucid my notated music.

It still feels very young to me and it still feels very fresh, Conduction #1 is completely different from Conduction #31. I think there's a long way to go... I want to take it a lot further, a lot. There's only been one composer to write for my particular talent, that was

Misha Mingelberg in '87. He wrote a piece for me to conduct and it really worked quite well. His identity was still in the music, it didn't sound like me, I think this could be a problem with some composers thinking they are bound to lose their musical identity.

Kolejna postać Ad Libitum to właśnie wspomniany przed chwilą Misha Mengelberg - kompozytor i pianista łączący w swoich zainteresowaniach awangardę i jazzową tradycję. "W wieku pięciu lat chciałem grać i grałem – moją własną muzykę, nie chciałem grać Bacha, ale moje własne kompozycje."

Pod koniec lat sześćdziesiątych powołał do życia zespół Instant Composer's Pool.

U jego początków leży następująca muzyczna filozofia: „skomponowany fragment (piece) może służyć jako punkt wyjściowy do improwizacji albo jako punkt do którego dochodzimy w jej toku, na jej końcu; nie ma więc jedynej słusznej recepty na to, jak należy improwizować.”

PRZYKŁAD 11 (Misha Mengelberg: CD 2 (3) 11'28"-13'00")

Od 1964 roku współpracuje z perkusistą Hanem Benninkiem. Przez lata grania w duecie stworzyli własny styl improwizacji, a wypracowane wzorce starają się przenieść na większe składy instrumentalne ICP.

Mengelberg rozwinął metodę, która wykorzystywał Derek Bailey podczas swoich koncertów – kiedy to dwa, trzy słowa zapisane na kawałku papieru stawały się podstawą i inspiracją dla kilkudziesięciminutowych improwizacji.

Misha Mengelberg podkreśla wielką wagę dwóch, jak mówi, zupełnie podstawowych dla improwizacji elementów: hałasu (noise) i kontrapunktu. Hałas jest dla niego używaniem niemuzycznych dźwięków do tworzenia muzyki, natomiast kontrapunkt dodaje element matematycznej niemal kalkulacji.

A teraz, już na koniec, powiem kilka słów o jednej z moich ostatnich kompozycji zrealizowanej w programie Cubase SX3, utworze o przekornym tytule "strzępy pamięci" zrealizowanym do obrazu video Aleksandra Janickiego. Ponieważ jednak usłyszycie w nim Państwo głównie szumy, powiem jak doszło do mojego ukierunkowania się na takie właśnie dźwięki.

Z moją własną improwizacją i muzyką intuitywną tak naprawdę „rozpedziłem się” dość późno, chociaż od lat słuchałem dobrego jazzu, zwłaszcza Coltrane’a. Zaczęło się to chyba w trakcie stanu wojennego, kiedy przepisywałem na maszynie biuletyny Solidarności. Po tym pisaniu często byłem bardzo zmęczony, nie mogłem komponować, nie czułem wtedy nawet sensu w pisaniu muzyki. Siadałem i grałem na bębnach. Różne frazy... Całymi godzinami. W końcu wyrósł z tego pewien utwór - w „Człowieku-orkiestrze” obwieszałem się różnymi przedmiotami, na których grałem. I wtedy zacząłem odważniej improwizować, nie przejmując się początkowo, czy mi to wychodzi, czy nie. Powoli, po kilku latach zacząłem odnajdywać swój własny głos w improwizacji.

Nazwałem to „dźwiękami z marginesu”. Zostawiłem cały „środek” dźwiękowego uniwersum i szukałem na jego obrzeżach, w obszarze szumów, trzasków. Uznałem to za mój świat dźwiękowy, nie zabierając tym samym chleba muzykom, którzy grają na tradycyjnych instrumentach. Wróć jeszcze do kwestii intuicji w twórczości muzycznej w ogóle, jako że jej rola wykracza daleko poza obszar tak zwanej muzyki intuitywnej. Artyści bardzo często posługują się intuicją, choć rzadko się do tego przyznają. Chcą wydać się bardzo racjonalni, a często ta racjonalność może zabić w sztuce coś bardzo szlachetnego. Systemy są potrzebne i ważne, ale... Gdy słuchamy Weberna, to nie słuchamy jego systemu, układów dwunastu dźwięków, tylko zachwyca nas powiązanie pierwszego dźwięku z drugim, drugiego z trzecim, itd. Okazuje się, że ta seria jest tak doskonale skonstruowana, że ona sama w sobie jest „muzyką”. A to już jest słyszenie, intuicja. Jest ona obecna we wszystkich fazach procesu komponowania.

Gram na instrumentach elektronicznych, które znam lepiej niż akustyczne, są mi bliskie, lubię brzmienia uzyskiwane z generatorów dźwięku lub transformowane przy pomocy elektroniki. Improvizując równolegle na kilku z nich (podobnie jak perkusista jazzowy na zestawie bębnow i talerzy) tworzę swoistą „podręczną orkiestrę”, bo łączenie dźwięków z kilku źródeł (takich jak sampler, syntezyzator, MD, CD) zbliżone jest do komponowania na orkiestrę (grupy instrumentów dętych, smyczki, perkusja, itd.). Po drugie – jest to mój ulubiony obszar szumów łatwo osiągalnych na aparaturze elektronicznej, a zarazem innych przecież pod względem barwy niż brzmienia szumowe instrumentów akustycznych, np. te, które proponuje w swoich utworach orkiestrowych (oraz w swoim najnowszym multimedialnym podręczniku kompozycji) wykładający w Stuttgarcie Helmut Lachenmann. No i nie zabieram chleba grającym na flecie, trąbce czy wiolonczeli... Ale podstawowym chyba powodem jest to, że w elektronice znajduję moje ukochane „dźwięki z marginesu”; nie muszę popełniać gwałtu na innych muzykach, wykonawcach nawykłych do tradycyjnych pojęć i desygnatów muzycznego piękna, jestem wolny i swobodny, bo gram je przede wszystkim sam... Ponadto dopiero na klawiaturze syntezyzatora Yamaha DX7 IIFD z możliwością podziału oktawy na 48 części moja wyobraźnia została na tyle pobudzona, że te niecodzienne skale melodyczne pojawiły się obok szumów, trzasków, dźwięków przesterowanych, pasm o nieokreślonej

wysokości, klasterów, przypadkowych grup bez określonego rytmu powiązanych w dźwiękowe grona czy chmury. Dopiero takie granie stało się czymś w rodzaju mojej osobistej, intuicyjnej wypowiedzi artystycznej. Grając tak przez kilkanaście czy może nawet kilkadziesiąt już lat, stopniowo wzbogacałem zarówno mój język muzyczny, jak i paletę dźwięków bez tradycyjnie rozumianych rytmu i melodii – operowałem w czasie gry na żywo strukturą, punktami, liniami, masami dźwiękowymi, wielokrotnie nakładanymi na siebie warstwami. Przypadek, intuicyjne, swobodne granie, kształtowanie formy i fraz poddane przebiegowi intuicyjnej improwizacji, wreszcie swoista wirtuozeria elektroniczna – to moje osobiste doświadczenie lat 90-tych do teraz. Skąd brały się moje „modele” do grania, frazy, motywy? Z wieloletniej praktyki grania – z ćwiczenia, z koncertów. A skąd wzory? Z przesłuchanych nagrań improwizacji wybitnych fachowców w dziedzinie muzyki improwizowanej (najczęściej free jazzowej) oraz intuicyjnej (eksperymentalnej, współczesnej). Kto był moim nauczycielem? Mistrzowie improwizacji znani z nagrań i koncertów, koledzy, partnerzy muzyczni. Te „modele”, frazy, motywy wymyślone często do celów wspólnej improwizacji, pojawiały się potem wielokrotnie w moich pisanych utworach.

Dodam jeszcze, że to, co Państwo usłyszą, to pierwsza wersja tytułowych "strzępów pamięci". Jest już druga i była ona wykonana w tym roku na WJ - do dźwięków odtwarzanych z komputera i partii video została dopisana partia dwóch fortepianów.

PRZYKŁAD 12 (strzępy pamięci I)