

# Akt słuchania muzyki minimalistycznej wobec rytuału *Songs from Liquid Days* Philipa Glassa

## Od minimalistycznego rygoru do kontemplacji brzmienia

Dorobek kompozytorski Philipa Glassa oraz jego silny rezonans zarówno wśród artystów kojarzonych ze sceną rockową i punkową, jak i twórców związanych ze sztukami wizualnymi, kinem czy teatrem stanowią – bez wątpienia – fenomen współczesnej kultury muzycznej. Wydaje się bowiem, że za sprawą swojej wielotorowej aktywności<sup>1</sup> amerykański minimalista w dużo większym stopniu niż – sytuowani zazwyczaj w jego najbliższym otoczeniu – Terry Riley, La Monte Young i Steve Reich, zaistniał w zbiorowej świadomości i wpisał się w pejzaż muzyki XX i XXI wieku<sup>2</sup>. Masowa popularność, jaką cieszy się obecnie kompozytor<sup>3</sup>, jego udział w projektach o wątpliwej renomie artystycznej<sup>4</sup>, spotykają się oczywiście

---

doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka muzykologii i filologii polskiej o specjalności komparatystyka. Studiowała także na Uniwersytecie w Helsinkach i Università Ca' Foscari w Wenecji. Publikowała między innymi na łamach kwartalnika „Muzyka”, „Przestrzeni Teorii” i „Pamiętnika Literackiego”. Jej zainteresowania badawcze obejmują szeroko pojęte związki literatury i muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem osiągnięć XX i XXI wieku oraz obecności kategorii ciszy, (prze)milczenia w utworach artystycznych.

---

- » 1 Wystarczy wspomnieć, że w zasięgu zainteresowań kompozytora znajduje się zarówno twórczość kameralna, symfoniczna i operowa, jak i popularne piosenki, muzyka filmowa i ta o wybitnie komercyjnym charakterze, np. towarzysząca reklamom telewizyjnym.
- » 2 Warto jednak odnotować, że - mimo coraz większej rozpoznawalności utworów kameralnych oraz muzyki filmowej Glassa - rzadko podejmowane są w Polsce próby prezentacji jego, zazwyczaj bardzo rozbudowanych, dzieł scenicznych. Kompozycje Glassa nie były ponadto nigdy wykonywane w ramach Festiwalu Warszawska Jesień, a w *Encyklopedii muzycznej PWM* nie zamieszczono jeszcze hasła poświęconego sylwetce twórcy. Zob. M. Borchardt, *Awangarda muzyki końca XX wieku. Przewodnik dla początkujących*, t. 1, Gdańsk 2014, s. 396.
- » 3 Dziełem, które w największym stopniu zdecydowało o rozpoznawalności Glassa na arenie międzynarodowej, była opera *Einstein on the Beach*, wystawiona 25 lipca 1976 r. podczas Avignon Theatre Festival, a następnie - w listopadzie 1976 r. - w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. W międzyczasie poza Francją dzieło zostało zaprezentowane także we Włoszech, w Belgii, Niemczech, Holandii i byłej Jugosławii.
- » 4 Glass skomponował chociażby muzykę do tandetnego horroru *Candyman* i - mimo artystycznych oporów - zgodził się na jej wykorzystanie w drugiej części krwawej historii:

ze zjadliwą krytyką zarówno ze strony znawców o wyrafinowanym smaku estetycznym, jak i części melomanów. Autorem jednej z bardziej symptomatycznych opinii, w której wskazuje się na konwencjonalność muzycznych rozwiązań i właściwą Glassowi chęć sprzyjania przeciętnym gustom, jest John Rockwell: „[Glass] schlebia teraz nerwowo swoim odbiorcom w strachu, że mogą się nudzić. A te umizgi podkopują radykalną hipnotyczną aurę jego wczesnej muzyki”<sup>5</sup>. Nie ujmując celności tym – nierzadko przesadnie surowym – ocenom, warto nieco dokładniej prześledzić drogę twórczą kompozytora, której początki silnie łączą się z rozwojem amerykańskich ruchów awangardowych<sup>6</sup>. Takie ujęcie umożliwia inne rozłożenie akcentów i traktowanie najnowszych dokonań Glassa jako naturalnej konsekwencji rozpoznań poczynionych w trakcie – rozpoczętej ponad pięćdziesiąt lat temu – intensywnej działalności artystycznej.

Badacze, próbując usystematyzować w jakiś sposób obfity dorobek Glassa, wyróżniają zazwyczaj dwie naczelne fazy jego działalności twórczej, z cezurą przypadającą około 1975 roku, kiedy to kompozytor domyka pracę nad operą *Einstein on the Beach*. Dzieła powstałe we wczesnym okresie, stanowiące w znacznym stopniu pochodną silnej fascynacji Glassa muzyką indyjską, klasyfikowane są jako „minimalistyczne”. Sam kompozytor, świadom nieprzystawalności poszczególnych dziedzin sztuki (w tym także nieadekwatności słów do opisu zjawisk muzycznych), odnosił się z rezerwą do tej etykiety, utrzymując, że termin jest wymysłem dziennikarzy i nie oddaje istoty rzeczy<sup>7</sup>. Wykorzystanie jednak tej pojemnej formuły nie tylko wpłynęło na większą rozpoznawalność dokonań twórcy wśród odbiorców zainteresowanych muzyką klasyczną, ale także pozwoliło usytuować jego dorobek w kontekście zmian, jakie dokonywały się w tym czasie w amerykańskiej kulturze za sprawą działalności ruchów awangardowych. Ścisłe związki Glassa ze środowiskiem artystów reprezentujących sztuki wizualne – a do tej dziedziny odnoszono pierwotnie termin „minimalizm” – między innymi z Richardem Serra (kompozytor został nawet jego prywatnym asy-

tentem)<sup>8</sup>, Donaldem Juddem, Nancy Graves i Solem LeWittem<sup>9</sup>, skłaniały krytyków do szukania paraleli między dziełami plastycznymi a osiągnięciami autora *Songs from Liquid Days*. Takie porównania wzbudzały zrozumiałą nieufność twórcy, akcentującego w wywiadzie przeprowadzonym w 1972 roku subiektywny i niebezpośredni charakter tych relacji:

„Nie ma bezpośredniego związku między moim dziełem a dziełem wizualnym. [...] Wiem, że istnieją między nimi relacje, ale niepokoi mnie wygłaszanie tego rodzaju bezpośrednich twierdzeń, ponieważ brzmi to tak, jakbym próbował zdefiniować coś, co wołałbym raczej pozostawić niezdefiniowane. Czuję się bardziej komfortowo, nawiązując do prac innych osób w sposób *subiektywny i niebezpośredni* [...]”<sup>10</sup>.

Mimo deklaracji Glassa, analogii w zakresie wykorzystania materiału oraz sposobu oddziaływania – poprzez dzieła – na odbiorcę doszukiwano się ponadto w realizacjach filmowych. Szczególnie bliskie kontakty łączyły kompozytora z kanadyjskim reżyserem i muzykiem Michaeliem Snowem<sup>11</sup>, którego obraz *Wavelength* wywarł ogromne wrażenie zarówno na Glassie, jak i Reichu. Na zbieżność postaw twórcy *Einstein on the Beach* i filmowca wskazywał w 1970 roku Richard Foreman, utrzymując, że obaj badają stopień świadomości widza czy słuchacza przy użyciu minimalistycznych przestrzennych przedmiotów o podstawowej strukturze<sup>12</sup>. Reżyser teatralny zauważył, że artyści modyfikują wstępny materiał (widok pokoju w przypadku Snowa, inicjalną frazę muzyczną w przypadku Glassa), poddając go serii powtarzanych zabiegów, w których poszczególne elementy pozostają w nienaruszonej relacji. Wprowadzane wolno zmiany nie zaburzają integralności obrazu czy struktury i są tak zaprojektowane, aby zilustrować, że w istocie podtrzymują one konstrukcję pod naporem czasu. W rezultacie przedmiotem obserwacji słuchacza lub widza nie jest już samo dzieło, lecz jego reakcje na to, z czym obcuje; podstawowym tworzywem artystycznego doświadczenia staje się zatem *naga obecność*<sup>13</sup>.

Warto odnotować, że pełna rezerwy postawa kompozytora względem szukania powinowactw między jego dokonaniem a realizacjami z zakresu

*Candyman II: Pożegnanie z ciałem*.

» 5 J. Rockwell, *The Ups and Downs of Minimalism: Broken Glass*, „The New Republic” 15/2000, s. 31. Glass zdaje się traktować tego rodzaju opinie z dystansem, zarzucając ich autorom nieznaną mechanizmów kultury masowej: „Ludzie, których martwi moja popularność, naprawdę nie rozumieją, czym jest kultura masowa. Warto pomyśleć o tym, co mamy na myśli, gdy mówimy «kultura». Nie czuję się niewygodnie z popularnością - nie martwi mnie”; W. Duckworth, *Talking Music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five generations of American Experimental Composers*, New York 1999, s. 340. Akceptacja procesu komercjalizacji, „uprzemysłowienia” sztuki jest zresztą, jak sądzę, jednym z wyróżników postawy minimalistycznej.

» 6 Warto wspomnieć, że przed okresem fascynacji minimalizmem i muzyką indyjską Glass żywo interesował się twórczością wiedeńskich dodekafonistów i adaptował na grunt własnych kompozycji technikę dwunastotonową.

» 7 M. Borchardt, *Awangarda muzyki...*, s. 384. Zdaniem Glassa, adekwatnym określeniem dla jego twórczości jest „amplifikowana muzyka kameralna”.

» 8 Przynajmniej jedna z rzeźb Serry, powstała w 1968 roku *Slow Roll: For Philip Glass*, jest dedykowana Glassowi.

» 9 Nancy Graves i Sol LeWitt należeli do liczego grona artystów projektujących plakaty koncertowe dla Glassa. O zainteresowaniu artystów wizualnych dokonaniem kompozytora świadczy ponadto fotorealistyczny portret *Phil* (1969) autorstwa Chucka Close’a, jak również udostępnianie przez nich przestrzeni pracowni dla celów koncertowych.

» 10 Cyt. za: K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge 2000, s. 266. Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

» 11 Snow, parając się także grą na fortepianie i improwizacją, w 1971 r. wydał wraz ze swoim zespołem podwójny album pod szyldem założonej przez Glassa i Klaus Kertessa wytwórni Chatham Square Productions.

» 12 R. Foreman, *Glass and Snow*, „Arts Magazine” 4/1970.

» 13 Zob. K. Potter, *Four Musical Minimalists...*, s. 267.

innych dziedzin sztuki z czasem uległa przewartościowaniu. Glass obecnie przyznaje, że zarówno Serra, jak i Snow wywarli ogromny wpływ na jego artystyczny rozwój, do tego grona twórców włącza także Bruce'a Naumana. Jak zauważa Keith Potter, w przypadku pary Glass–Serra inspiracja sięga jednak głębiej, poza analogiczne tendencje do eksplorowania możliwości materii, zainteresowanie procesualnością dzieł i naturą ludzkiej percepcji – przejawia się bowiem również w sferze ewolucji artystycznej. Zarówno kompozytor, jak i rzeźbiarz w latach 70. ubiegłego wieku stopniowo rezygnują z rygorystycznego podejścia do twórczości, wykazującego znamiona konstruktywizmu, i podejmują idee sztuki określanej jako postmodernistyczna czy postminimalistyczna<sup>14</sup>.

W przypadku Glassa zwrot ten oznacza przypisywanie nieco mniejszego znaczenia technice addytywnej<sup>15</sup>, stanowiącej jeden z najważniejszych wyznaczników stylu kompozytora i będącej wyrazem jego silnej fascynacji typowymi dla muzyki indyjskiej strukturami rytmicznymi, oraz większe zainteresowanie psychoakustycznym, czysto brzmieniowym aspektem utworów i ich harmoniką. Jak przyznaje autor *Music in Twelve Parts*, pragnienie zaakcentowania innych niż dotychczas eksplorowanych elementów dzieła muzycznego ze szczególną siłą ogarnęło go w maju 1970 roku, w trakcie próby, podczas której wykonywano *Music in Similar Motion*:

„Graliśmy w drewnianym budynku teatru opartym na planie koła, w Minneapolis. To było jak granie wewnątrz stradivariususa. Osiągnęliśmy najpiękniejsze brzmienie, o jakim kiedykolwiek marzyłem... Kiedy zbliżaliśmy się do końca utworu, wydawało mi się, że słyszę czyjś śpiew.

» 14 Ibidem, s. 269–270. Wydaje się, że ów odwrót od koncentracji wyłącznie na strukturze, klarowności i prostocie formalnej był ogólną tendencją spotykaną wśród amerykańskich minimalistów, o czym świadczą następująca wypowiedź Glassa (pochodząca z wywiadu przeprowadzonego w 1972 r.): „W ostatnich dwóch latach nastąpiła prawdziwa zmiana dotycząca wrażliwości, rodzaju doświadczeń, którymi byliśmy zainteresowani”, W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass: An Interview in Two Parts*, „Avalanche” 5/1972, s. 28. W niniejszym artykule ową zmianę paradygmatu traktuje się raczej w kategoriach ewolucji niż wyraźnego przełomu (Glass nie rezygnuje bowiem z tak znamienitych dla jego warsztatu twórczego dążeń do utrzymania formalnej prostoty i ograniczenia materiału kompozycyjnego, który podlega ciągłej repetycji), stąd określanie autora *Songs from Liquid Days* mianem „minimalisty” nadal jest uzasadnione.

» 15 Podczas pobytu we Francji i pracy z Ravim Shankarem czy mistrzem gry na tabli, Allim Rakhim, Glass odkrył, że fundamentem dzieła mogą być rytm oraz napięcie, jakie wytwarza się między rytmem a melodią (a nie – jak w muzyce zachodnioeuropejskiej – między melodią a harmonią). Kompozytor zwrócił ponadto uwagę na wykorzystanie odmiennych metod w tworzeniu ugrupowań rytmicznych – podczas gdy w twórczości zachodnioeuropejskiej dominuje idea d z i e l e n i a czasu na określone podjednostki, w muzyce indyjskiej preferowana jest t e c h n i k a a d d y t y w n a, polegająca na łączeniu małych cząstek w celu stworzenia większej całości. Zob. R.T. Jones (red.), *The Music of Philip Glass*, New York 1987, s. 17. Jak zauważa Glass: „Te większe części lub okresy są zintegrowane w cyklicznym procesie. Inne cykle, eksponujące różne rytmy, są dodawane kolejno jak w kanonie: wszystko pracuje symultanicznie, podlegając ciągłej transformacji”; cyt. za: W. Mertens, *American Minimal Music*, New York 1988, s. 68.

Naprawdę usłyszałem, że *ktos śpiewa* i przerwałem, myśląc, że to improwizuje Arthur [Murphy], jeden z chłopaków, który lubił kręcić się w pobliżu. Powiedziałem: «No, dalej, kto to śpiewa?» i popatrzyliśmy dookoła, ponieważ myśleliśmy, że ktoś tam jest. To było prawdziwe doświadczenie. Nikt z nas nie grał. Ale w pokoju nie było nikogo. [...] Potem, oczywiście, zdaliśmy sobie sprawę, że dźwięk pojawił się ze względu na akustyczne właściwości tego pomieszczenia i fakturę muzyki... Pomyślałem, że to była najbardziej interesująca rzecz, jakiej doznałem dotychczas w mojej muzyce: to było coś spontanicznego, fenomen akustyczny, ale brzmiał jak ludzki głos. W kolejnym utworze, który skomponowałem tego lata, *Music with Changing Parts*, pojawia się więc dużo śpiewu”<sup>16</sup>.

Wydarzenie to dało początek podejmowanym przez Glassa próbom uzyskania – przy wykorzystaniu różnego rodzaju środków kompozytorskich, na przykład alikwotów – iluzorycznych efektów brzmieniowych, dzięki którym odbiorca mógł usłyszeć przebiegi niezapisane w partyturze. Zwrot ku tego typu eksperymentom umotywowany był po części chęcią multiplikacji wolumenu dźwięku, gdyż wraz ze wzrostem popularności twórcy The Philip Glass Ensemble zaczął występować w bardziej okazałych salach koncertowych<sup>17</sup>. O zmianie artystycznych fascynacji zadecydowała także bez wątpienia troska o słuchacza, którego nie zajmowały, w takim stopniu jak kompozytora, kwestie związane z rozwojem formy i architekturą dzieł. Jak podkreśla Glass we właściwy sobie, pragmatyczny sposób: „Podczas gdy ja miałem ciągle nadświadomość struktury i czystości formy, moja publiczność już podchwytowała brzmienie”<sup>18</sup>. Próbując wskazać optymalny tryb odbioru jego utworów, zwłaszcza tych trwających – tak jak *Music in Twelve Parts* – ponad cztery godziny, kompozytor zwracał uwagę, że:

„Muzyka jest zlokalizowana poza zwykłym, dającym się zmierzyć czasem, w miejsce którego pojawia się poczucie nienarracyjnego i przeciągającego się czasu... Kiedy staje się widoczne, że nic się nie «dzieje» w zwyczajnym sensie, lecz – zamiast tego – uwagę słuchacza angażuje stopniowy przyrost materiału muzycznego, może on odkryć inny tryb słuchania – taki, w którym pamięć czy antycypacja [...] nie służą podtrzymaniu faktury, jakości i realności muzycznego doświadczenia. Istnieje nadzieja, że taki słuchacz będzie zdolny odbierać muzykę jako *strukturę dramatyczną, czyste medium «dźwięku»*”<sup>19</sup>.

» 16 W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass...*, s. 28.

» 17 Aura muzyki wykonywanej przez The Philip Glass Ensemble uległa znaczącej przemianie także pod wpływem pomysłów Kurta Munkacsiego, odpowiadającego za realizację dźwięku i miks. Podjął on próbę utrzymania brzmienia zespołu na poziomie dynamicznym typowym dla grup rockowych.

» 18 W. Sharp, L. Bear, *Phil Glass...*, s. 28.

» 19 Cyt. za: W. Mertens, *American Minimal Music*, s. 79. W tym kontekście trudno się dziwić,

Ekspozowanie anarracyjności dzieła muzycznego, jego nieprzystawalności do świata zmysłowego prowadzi do przekonania o autotelicznym i asemantycznym charakterze sztuki dźwięków. Jak zauważa Marcin Borhardt, komentując zbieżność poglądów estetycznych Glassa i Roberta Wilsona: „Współczesne dzieło muzyczne nie musi w żaden sposób odwoływać się do istniejącej muzyki, nie musi nawiązywać formą do klasycznych struktur kompozycyjnych, podobnie jak teatr, który *nie musi wyrażać niczego więcej poza samym sobą*, nawet za cenę stania się nienarracyjnym aktem pozbawionym spójnej struktury dramaturgicznej”<sup>20</sup>.

Kompozytor przestaje tym samym pełnić rolę strażnika sensu utworów i dopuszcza do głosu interpretatorów bądź słuchaczy. Glass konstatuje: „Jesteśmy z pokolenia, które nadeszło bezpośrednio po Duchampie i Cage’u. Byliśmy przekonani i wierzymy w to nadal, że *znaczenie dzieła nadaje publiczność*”<sup>21</sup>.

### **Songs from Liquid Days – między rytualną pieśnią a piosenką rockową**

Korzenie bliskich związków Glassa z przedstawicielami sceny rockowej, wzajemnych inspiracji muzyką o jasno zarysowanej linii melodycznej i wyraźnej pulsacji, tkwią w jego intensywnej działalności w obrębie Dolnego Manhattanu, eksperymentach teatralnych realizowanych wraz z grupą Mabou Mines w Paryżu i innych miastach europejskich, jak również w inicjatywie wydawniczej spod znaku Chatham Square. Czynniki te zadecydowały o postrzeganiu kompozytora jako jednej z najbardziej wpływowych figur w świecie brytyjskiego i niemieckiego rocka lat 70. – do fascynacji twórczością Glassa przyczyniali się między innymi tacy artyści i zespoły, jak: David Bowie, Brian Eno<sup>22</sup>, Robert Fripp, Pink Floyd, Neu!, Cluster czy Kraftwerk. Po zakończeniu zwieńczonej sukcesami europejskiej trasy, w ramach której prezentowano operę *Einstein on the Beach*, The Philip Glass Ensemble zaczął występować w bardziej komercyjnych klubach, między innymi w New York’s Peppermint Lounge czy Roxy w Los Angeles. Po wydaniu albumu z cyklem *Songs from Liquid Days* (1986)

– powstałego we współpracy z artystami rockowej sceny alternatywnej i uznawanego za najpopularniejszą płytę w dyskografii amerykańskiego twórcy<sup>23</sup> – kompozytor zacieśnił więź z Richardem Jamesem, czyli Aphex Twinem. Podziw, z jakim przyjęto dorobek minimalisty w tych odległych od klasycznych standardów środowiskach, dobitnie podkreśla opinia Davida Ewena, który zauważył: „Glass był pierwszym w historii kompozytorem, który otrzymał owację na stojąco w trzech tak różnych muzycznych światach, jak: Carnegie Hall, Metropolitan Opera i niezwykle popularny przed laty klub muzyczny The Bottom Line w nowojorskiej Greenwich Village”<sup>24</sup>.

Moment zainteresowania się Glassa kameralnym gatunkiem wokalo-instrumentalnym, przypadający na 1986 rok – poprzedzony latami fascynacji głównie wielkimi formami operowymi i symfonicznymi – stanowi punkt zwrotny w rozwoju jego kariery<sup>25</sup>. Jak sam przyznaje, pieśń, w której kluczową rolę odgrywa głos – bodaj najdelikatniejszy i najbardziej predestynowany do oddawania odcieni ludzkich emocji instrument, jest wyrazem podstawowej ekspresji muzycznej<sup>26</sup>. Trudno zatem się dziwić, że kompozytor z taką pieczołowitością dobierał osoby odpowiedzialne za stworzenie tekstów i wokalną realizację sześciu utworów składających się na cykl *Songs from Liquid Days*. Do współpracy zaprosił słynnych songwriter’ów: Davida Byrne’a, Paula Simona, Suzanne Vegę i Laurie Anderson, z których każdy – zdaniem Glassa – może się poszczycić indywidualnym, niepowtarzalnym stylem pisarskim. Dużą atencją twórca obdarzył także potencjalnych interpretatorów jego pieśni, wśród których znalazły się osoby i grupy z całkiem odległych muzycznych światów (od opery poprzez muzykę rockową i eksperymentalną aż do folku): The Philip Glass Ensemble, Kronos Quartet, The Roches, Bernard Fowler, Janice Pendarvis, Douglas Perry i Linda Ronstadt. Podkreślając niebagatelną rolę wykonawców, kompozytor wspominał: „Czuliśmy, że interpretacja wokalisty ma ogromny udział w tworzeniu charakteru pieśni – [wokalista], być może w większym stopniu niż jakikolwiek inny wykonawca, wnosi do dzieła swoją osobowość”<sup>27</sup>. Ta wypowiedź uwypukla przytaczane już przekonanie Glassa na temat trybu konstytuowania się znaczenia kompozycji – przy wtórze innych muzyków i odbiorców, z których każdy wzbogaca utwór o indywidualny ton.

że Glass we współpracy z Robertem Wilsonem stworzył operę poświęconą postaci Alberta Einsteina. Naukowiec jako pierwszy wykazał związek współrzędnych czasu i przestrzeni nie tylko z ruchem przedmiotów, ale także ze sposobem ich postrzegania przez obserwatora.

» 20 M. Borhardt, *Awangarda muzyki...*, s. 387.

» 21 Rozmowa Marka Sweda z Philipem Glassem, *Philip Glass. Cal Performances*, 29.04.2011, Youtube, [https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=e8Cx7XOYj_w) (10.05.2016).

» 22 Zarówno Bowie, jak i Eno słyszeli muzykę Glassa podczas koncertu w Londynie w 1971 r. Wydarzenie to odbiło się echem w kompozycjach z pierwszego albumu Eno - *Pussyfooting*, oraz w utworach zawartych na płytach *Low* i *Heroes* Bowiego (powstałych we współpracy z Eno). Muzyka z dwóch ostatnich krążków posłużyła Glassowi do stworzenia w latach 90. symfonii.

» 23 Album osiągnął tak wysoką sprzedaż, że trafił na listę obejmującą sto przebojów tygodnika „Billboard”.

» 24 Cyt. za: M. Borhardt, *Awangarda muzyki...*, s. 389.

» 25 W tym samym czasie, poza *Songs from Liquid Days*, powstaje także cykl trzech pieśni chóralnych pt. *Three Songs*.

» 26 Zob. *Songs from Liquid Days*, [http://www.philipglass.com/music/recordings/songs\\_from\\_liquid\\_days.php](http://www.philipglass.com/music/recordings/songs_from_liquid_days.php) (10.05.2016).

» 27 Ibidem.

Mimo komercyjnego wydźwięku, o którym decyduje już sam wybór środka przekazu, wpisujący się w idiom piosenki popularnej<sup>28</sup>, *Songs from Liquid Days*<sup>29</sup> nie odbiega znacząco pod względem estetyki od wcześniejszych dokonań amerykańskiego minimalisty. Poszczególne ogniwa cyklu wykazują się, być może, niespotykaną uprzednio melodyjnością, jednak nadal to rytm i harmonika pełnią funkcję przewodnią i determinują charakter pieśni. Regularna pulsacja podtrzymywana jest między innymi przez motoryczne figuracje w partii fortepianu i fletu<sup>30</sup> (*Changing Opinion*<sup>31</sup>, *Open the Kingdom*), syntezatorowe brzmienia, nawiązujące stylistycznie do tych wykorzystywanych w muzyce elektronicznej (*Lightning*), jednostajne frazy w partii smyczków, na tle których rozwijają się beznamienne melodeklamacje głosu solowego, prezentującego tekst w sylabiczny sposób (*Freezing*) czy monotonne sygnały dźwiękowe, realizowane przez zespół wokalny The Roches przy wykorzystaniu artykulacji *mormorando* lub metody repetowania jedno-, dwusylabowych „haseł”, to jest *sleep* i *drink me* (*Liquid Days, Part I*)<sup>32</sup>.

Aspekt rytmiczny zyskuje na znaczeniu także dzięki wymowie tekstów, będących, mówiąc ogólnie, swoistą refleksją nad naturą czasu i przemianami. Dominantą kompozycyjną *Changing Opinion* staje się szum, na którego ciągłość i nieuchronność, być może także akustyczną „nieprzyswajalność” (zestawianie z odgłosami generowanymi przez lodówkę, oddechem ścian i kabli) wskazują porównania z mantrą („Maybe it's the mantra / Of the walls or wiring”) lub głosem przodków („Maybe it's the hum / Of our parents' voices / Long ago in a soft light”). Pieśń *Lightning* jest rodzajem *perpetuum mobile*, obrazującego nieposkromiony upływ czasu i nie-

» 28 O inspiracji tym gatunkiem świadczą m.in. prostota formalna poszczególnych ogniw (uprzywilejowanie układu zwrotka-refren), rodzaj zastosowanej manery wokalne (wyjątek stanowi część *Open the Kingdom*, utrzymana - za sprawą Douglasa Perry'ego - w estetyce operowej) czy tendencja do eksponowania wymiaru melodycznego kompozycji.

» 29 Tytuł cyklu nieuchronnie kojarzy się - mimo anachroniczności względem socjologicznych rozpoznań - z ukutą przez Zygmunta Baumana formułą „płynnej nowoczesności”. Zważając na wydźwięk pieśni, w których warstwie tekstowej często eksponuje się właściwy człowiekowi stan niepokoju związany z poczuciem fragmentaryczności i przygodności istnienia oraz odejściem od „źródeł” (dorobek przodków, pierwotny ład konstytuowany przez współdzielony system wartości itd.), takie zestawienie nie wydaje się całkiem bezzasadne.

» 30 Powierzenie partii fletu istotnej roli w tym cyklu nie wydaje się dziełem przypadku. W wykorzystanych tekstach (np. *Changing Opinion*) pojawia się metafora oddechu (i ogólnie powietrza), traktowanego, z jednej strony, jako ucieleśnienie życia, z drugiej zaś - jako swoisty pośrednik między światem zmysłowym a wszystkim, co wpisuje się w inny porządek (świat przodków, odwiecznych wartości, Absolut).

» 31 Figuracje spełniają w tym przypadku funkcję ilustracyjną, obrazując „szum” (*a hum*), nad którego genezą rozmyśla podmiot tekstowy.

» 32 Analogiczny zabieg, polegający na wielokrotnym powtarzaniu opartych na wycinku skali czy to niewerbalnych sygnałów dźwiękowych, czy wybranych słów (prezentowanych w zmiennej kolejności) - opisujących pozytywnie wartościowane przymioty człowieka (odwaga, życzliwość, czystość, uczciwość, zdolność współodczuwania, wielkoduszność), pojawia się w pieśni *Forgetting*, wieńczącej cykl. W tym przypadku partie te także realizowane są przez tercet wokalny The Roches.

możność powrotu do zajętych ogniem minionych dni („And it's happening so quickly / As I feel the flaming time / And I grope about the embers / To relieve my stormy mind / Blow over”). Tekst utworu *Freezing* stanowi natomiast ilustrację związku rytmu życia jednostki z pulsem historii, na którą składają się między innymi myśl i dorobek poprzednich pokoleń („If you had no name / If you had no history / If you had no words / If you had no family”). Wyparcie się lub zapomnienie o własnych korzeniach, jak zdaje się sugerować podmiot, prowadzi do śmierci, martwoty duszy („And I said I wasn't really sure / But I would probably be cold / And now I'm freezing”). W kompozycji *Liquid Days, Part I* pojawia się z kolei oniryczna wizja miłości, ujęta w karby bezczasu. Wszystko już się wypełniło („The River is Blood / The Time is spent”), człowiek może więc oddać się wykonywaniu rutynowych czynności („Drive / Breath / Drive / Sleep”) i spijaniu rozkoszy („Drink me”). Nieubłagany puls rzeczywistości powraca, gdy miłość udaje się do swojego domu w zaświatach („In liquid days / Land travel(s) hard / Fly home Daughter / Cover your ears”). W pieśni *Forgetting* niewiasty (ucieleśnione cnoty) przemykają po pokoju mężczyzny w rytm spadających kropel deszczu („A man wakes up to the sound of rain / From a dream about his lovers / Who pass through his room”).

W zakresie harmoniki do najczęściej wykorzystywanych przez Glassa rozwiązań należy posługiwanie się stałym schematem akordowym, w którym eksponuje się podstawowe formuły kadencyjne. W utworze *Lightning* syntezatorowe brzmienia oparte są na strukturach wchodzących w skład triady harmoniczej (tonika, subdominanta, dominanta) przy jednoczesnym uprzywilejowaniu interwału oktawy, co wpływa na maksymalne uproszczenie warstwy melodycznej kompozycji. Analogicznie tytułowa eksklamacja w pieśni *Open the Kingdom* o niezwykle podniosłym charakterze podbudowana zostaje kilkoma, wielokrotnie powtarzonymi akordami w układzie rozległym. Zarówno tekst, jak i morfologia tych struktur w połączeniu z próbą imitacji brzmienia organów oraz pełnym patosu wykonaniem umożliwiają wywołanie – typowego dla muzyki sakralnej – nastroju powagi.

O unikatowości warsztatu kompozytorskiego Glassa decyduje ponadto wykorzystanie modulacji, która jest elementem zaburzającym narrację i wprowadzającym słuchacza w dezorientację. Taka nagła zmiana tonacji pojawia się między innymi w utworze *Changing Opinion*, towarzysząc słowom „A nimbus humming Cloud”, i wpływa na zróżnicowanie aury brzmieniowej dalszej partii pieśni. Bardzo często zabieg modulacji występuje wraz z przeobrażeniem faktury: w kompozycji *Open the Kingdom* zwrot harmoniczny pojawiający się w środkowej części („Still for better / Birds of Voices”) determinuje wprowadzenie faktury figuracyjnej (utrzymane w szybkim tempie repetycje w partii smyczków, którym wtórują

pojedyncze „odezwy” fletu). Podobne rozwiązanie zostało zastosowane w utworze *Forgetting* – zmiana tonacji, następująca po wybrzmieniu słów „Who pass through his room”, warunkuje modyfikację faktury z polifonizującej (niezależne linie melodyczne) na akordową (zwarte struktury). Wszystkie te zabiegi służą, jak sądzę, wywołaniu nastroju niepewności, nierozstrzygalności, który przenika także umuzyycznione teksty: niezdecydowanie podmiotu, jego pytająca postawa dają o sobie znać zwłaszcza w pieśniach *Freezing* („And I said I wasn't really sure / But I would probably be cold”) i *Open the Kindgom* („Being most uncertain / And this remains; I am asking”). Unikanie gradacji napięcia, wykorzystanie powtarzalności jako naczelnego zasady konstytuującej utwór, swoista niekonkluzywność tych kompozycji (będąca prawdopodobnie pokłosiem przekonania minimalisty o asemantycznym, a może raczej polisemantycznym, charakterze dzieła muzycznego) umożliwiają wykreowanie – tak znamiennej dla Glassa – atmosfery nieskończoności, wiecznego trwania.

\*

Omówione powyżej rozwiązania techniczne, wykorzystane przez Glassa w pieśniach z cyklu *Songs from Liquid Days*, pozwalają przypuszczać, że kompozytorowi zależało na wywołaniu wśród słuchaczy reakcji analogicznych do tych, które udzielają się uczestnikom rytuału<sup>33</sup>. O pragnieniu wprawienia odbiorcy w stan kontemplacji – czy nawet transu – świadczy wyeksponowanie roli rytmu, kreowanie wrażenia ciągłości poprzez unikanie dążenia do kulminacji, szerokie zastosowanie techniki repetycji formuł melodycznych i struktur akordowych, skutkujące wolnym tempem zachodzenia zmian muzycznych, jak również nawiązanie do poetyki modlitwy w warstwie tekstowej (dublowanie fraz i poszczególnych słów, prostota formalna, aluzje do praktyki powtarzania mantry). Wszystkie te środki służą wywołaniu nastroju niezwykłości, niecodzienności, zaś sam proces percypowania dzieła Glassa może być rozumiany, jak sądzę, jako *forma uczestniczenia w święcie*, które – zgodnie z ujęciem Jeana Duvignauda – stanowi *wyłom w czasie* i uprawomocnia wynurzenie się *sacrum* (a więc czegoś spoza porządku świata zmysłowego, co nie podlega ani sądom rzeczywistym, ani estetycznym)<sup>34</sup>. Zarówno utwory amerykańskiego kompozytora, będące w istocie odzwierciedleniem nienarracyjności muzycznego „trwania”, jak i rytuały „dziurawią dyskurs i wprowadzają odmienny obraz

człowieka – żyjącego w świecie będącym zaprzeczeniem «wielkiej epopei maszyny»<sup>35</sup>. Trudno zatem się dziwić, że tak definiowane święto – ilustrację tezy o potędze ludzkiej wyobraźni, która ma większą moc oddziaływania niż zachowania społeczne – od wieków uznaje się za element zagrażający stabilności struktur zbiorowych i próbuje się poddać ideologicznej kontroli. Konsekwencją wywrotowego potencjału, jaki tkwi w tego rodzaju zjawiskach (w tym w dziełach-rytuałach o autoreferencjalnym charakterze), jest rozluźnienie się konwencji, za sprawą których człowiek czuje się zobligowany do odgrywania ustanowionej roli społecznej.

Transponując idee Duvignauda na grunt muzyczny, kompozycje Glassa – między innymi omawiany cykl *Songs from Liquid Days* – można interpretować jako „dar z niczego” (*le don du rien*), będący odwrotnością wymiany, gdyż: „Dar oznacza utratę. Zmarnowanie. Kiedy się daje, nie myśli się o zwrocie czy odwzajemnieniu. Daje się bez wizji ekonomicznej. [...] Daje się, ponieważ jest się niczym i daje się niczemu, a już na pewno nie temu boskiemu wizerunkowi, jaki społeczeństwo umieszcza pomiędzy dającym a pustką”<sup>36</sup>. Rozpatrywanie twórczości minimalistycznej z tej perspektywy wydaje się oczywiście zaskakujące w kontekście zarzutów dotyczących komercyjności muzyki Glassa, stawianych przez jego oponentów. Okazuje się bowiem, że działalność amerykańskiego kompozytora może być rozumiana jako zaprzeczenie kapitalistycznych idei, wyraz buntu wobec systemu opartego na pragnieniu dzielenia, odróżniania i dyskryminacji. Dzięki zarzuceniu – niezwykle nęcącej – propozycji stosowania wyłącznie kryterium wartości estetycznej mamy szansę odczytywać dzieła Glassa jako *namiastki wolności*, „oferujące” swoje dary wszystkim chętnym do poddania się magii muzyki, bez względu na status społeczny czy stopień wtajemniczenia w arkana sztuki dźwięków. ●

» 33 Twórcy minimalistyczni stosowali to pojęcie w odniesieniu do swoich dzieł. Steve Reich, mówiąc o „nieuniknioności” rozwoju kompozycji (poddanemu sobie tylko właściwym prawom), zwykł używać określenia „bezosobowy rytuał” (*an impersonal ritual*). Zob. W. Mertens, *American Minimal...*, s. 89.

» 34 Zob. J. Duvignaud, *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. Ł. Jurasz-Dudzik, Warszawa 2011, s. 208.

» 35 Ibidem.

» 36 Ibidem, s. 10.