

HATI - droga muzycznej integracji

„Muzyka jest stała; jedynie słuchanie jest przerywane”.
Thoreau

„Ideą powinna być sztuka jednocząca świat, który nas otacza, ze światem, który nas nawiedza”.
Valéry

W niniejszym tekście chciałbym przybliżyć działalność duetu muzycznego HATI, którego jestem współzałożycielem (wraz z Dariuszem Wojtasiem) i muzykiem. Tworzeniem muzyki zajmujemy się od kilkunastu lat, a nasze pierwsze doświadczenia dźwiękowe łączyły się z muzyką punk rockową, następnie z muzyką psychodeliczną i eksperymentalną analogową elektroniką. Graliśmy na rozmaitych instrumentach i w różnych składach personalnych. W 2001 roku zdecydowaliśmy się na realizację nowej i jedynej drogi twórczej, którą do dzisiaj kontynuujemy i rozwijamy. Geneza naszej obecnej działalności w dużej mierze tkwi w fascynacji muzyką etniczną pewnych rejonów świata oraz w zainteresowaniu dokonaniem awangardy muzycznej XX wieku. Poniżej przedstawię w skrócie wszystkie elementy, składające się na naszą działalność, która ma duży wpływ na nasz sposób spostrzegania (słyszenia) świata i jest przykładem na to, że uprawianie muzyki może służyć budowaniu większej świadomości oraz własnej tożsamości, dzięki integracji i przetworzeniu wybranych wzorów istniejących w wymiarze czasowym i przestrzennym.

Kompozytor John Cage, jeden z najważniejszych inspiratorów i odnowicieli muzyki XX wieku, na którego twórczość i poglądy ogromny wpływ miała filozofia i sztuka Dalekiego Wschodu, napisał kiedyś: „Inspirować cię mogą tylko twoje własne dzieła (nic z zewnątrz)” (Cage 1996a, s. 236). Zgadzam się z tą opinią - jeśli chodzi o przygotowanie i wykonanie konkretnego utworu muzycznego. Na tych etapach wszystko czego wcześniej się nauczyliśmy, niejako przetworzone w nas, składa się na nasze umiejętności i zdradza jakąś formę muzyczną. Jednakże aby doszło do urzeczywistnienia pewnej wizji, długo trzeba poznawać różne techniki, praktyki muzyczne, światy dźwiękowe, tradycje. W naszym wypadku był to długoletni i złożony proces, którego jeden z istotniejszych filarów stanowiło zapoznawanie się z nagraniami muzyki ze wszystkich stron świata. Gdy zajmowaliśmy się jeszcze muzyką rockową, silnie podziałała na nas pewnego dnia muzyka Papuasów z Nowej Gwinei. Niebawem będąc na długim spacerze w lesie zaczęliśmy uderzać w poukładane drewno. Była to wręcz natychmiastowa imitacja najbardziej uderzających w naszą psychikę usłyszanych zdarzeń dźwiękowych. Ten fizyczny kontakt z tak naturalnym instrumentem i wydobywanym z niego dźwiękiem silnie na nas podziałał. To był początek końca pewnej drogi, bowiem niebawem zaczęliśmy wyzbywać się naszych gitar i wzmacniaczy. Naszą pasją stało się natomiast zdobywanie akustycznych instrumentów i wsłuchiwanie się w nagrania terenowe muzyki etnicznej z etnomuzykologicznym komentarzem w ręku. Uogólniając wymienię tu przede wszystkim muzykę perkusyjną z Afryki Zachodniej i z Wysp Karaibskich (m.in. muzyka towarzysząca takim kultom jak voodoo na Haiti i santería na Kubie), muzykę Aborygenów australijskich, indonezyjskie orkiestry gamelanowe, muzykę sakralną Korei, Japonii, Tybetu i rytualną Indian obu Ameryk. Ze szczególną uwagą zaczęliśmy interesować się muzyką ceremonialną, rytualną, z reguły otoczoną wielką czcią i wykonywaną na najwyższym poziomie, chociaż nie można powiedzieć, że tzw. muzyka ludowa jest mniej godna uwagi. Nieraz trudno jest te dwie sfery rozdzielić. Kontakt z tymi kulturami muzycznymi o wiekowych tradycjach uświadomił nam, że wydobywanie dźwięku z instrumentów akustycznych (również takich jak ciało ludzkie i głos) jest jedną z najstarszych form aktywności

kulturowych człowieka i zwrócił naszą uwagę na pierwotne funkcje muzyki. Szukanie u źródeł stało się dla nas swego rodzaju koniecznością i antidotum na naszą technologiczną i zafałszowaną przez nowoczesne media rzeczywistość.

Równie przełomowe było zapoznanie się z dokonaniem XX wiecznych awangardowych kompozytorów z kręgu kultury zachodniej. Na wielu spośród nich pewien wpływ miały studia nad kulturami pozaeuropejskimi. Wymienię tu tylko takie bardziej znane osobistości jak John Cage, Harry Partch, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young i Steve Reich, których poszukiwania muzyczne znajdują się „pomiędzy światami”, między Wschodem i Zachodem, między mistycznym przeczuciem i intelektualnym racjonalizmem, między magiczną fascynacją i techniczną konstrukcją, między intuicją i rozumem (Hamel 1995, s. 176). Oni to też zainicjowali kilka nurtów w muzyce, które to miały przeogromny wpływ na dalszy rozwój wszechobecnych dziś stylów muzycznych. W naszej twórczości uznajemy się za ich skromnych kontynuatorów co najmniej w trzech nurtach, szeroko opisywanych w literaturze, głównie muzykologicznej:

1. Sonoryzm – wrażliwość na barwę dźwięku, poszukiwanie nowych efektów brzmieniowych, uczynienie brzmienia naczelnym elementem kompozycji i podporządkowanie wartościom brzmieniowym pozostałych jej elementów. Za jednego z prekursorów sonoryzmu uważa się Edgara Varése’a, który jako jeden z pierwszych kompozytorów zwrócił uwagę na znaczenie warstwy brzmieniowej w utworze i wprowadził do muzyki wiele egzotycznych instrumentów perkusyjnych (w kompozycji *Ionisation* z 1931 r.). Muzyka barw dźwiękowych stała się jedną z kluczowych tendencji w muzyce II połowy XX wieku. Wielu kompozytorów i muzyków zwracających szczególną uwagę na barwę brzmieniową zajmowało się muzyką kultur pozaeuropejskich, w których barwa dźwiękowa znajduje się na pierwszym planie.
2. *Minimal music* (określana też jako *repetitive music*, *periodic music*). To jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk w muzyce drugiej połowy XX w., osadzone w wielowarstwowym kontekście, obejmującym przesłanki estetyczne, kulturowe i socjologiczne, sięgające do pozaeuropejskich kultur i praktyk muzycznych (np. Afryki, Indii i wyspy Bali). Głównymi wyróżnikami muzyki minimalistycznej są techniki powtarzania krótkich motywów, zmieniających się w sposób niemal niedostrzegalny i tylko w niewielkim stopniu podlegających wariacji, nielinearność, brak poczucia orientacji celowej, zamiar wprowadzania odbiorcy w stan odmienionej świadomości. W utworach protagonistów tego nurtu można zauważyć pewne charakterystyczne elementarne środki kształtujące strukturę: regularną pulsującą rytmiczną (Steve Reich, np. kompozycja *Drumming* z 1971 r.), bardzo szybkie, wewnętrznie zróżnicowane i powtarzające się wzory (Terry Riley) albo statyczne, długotrwałe dźwięki (*drones*) u La Monte Younga (np. utwór *The Second Dream of The High-Tension Line Stepdown Transformer from the Four Dreams of China*). Muzyka ta, odwołując się do powtarzalności, charakterystycznej dla wielu zachowań ludzkich w sytuacjach obrzędowych, wprowadza element quasi-rytualny (Maciejewicz 2000, s. 47-51).
3. Muzyka intuicyjna – oryginalne odkrycie Karlheinz Stockhausena, jednego z największych odnowicieli muzyki europejskiej w XX wieku – jest przeciwstawna muzyce opartej na zasadach racjonalnych stosowanych przez wszystkich wcześniejszych kompozytorów. Polega na spontanicznej, zespołowej kreacji, nie będącej jednak improwizacją, gdyż nie odnosi się do żadnych schematów, nie realizuje określonej formy. Istotą tej muzyki jest samo działanie, którego celem jest wewnętrzna przemiana człowieka, ćwiczenie i rozwój zmysłu intuicji oraz uzyskanie nadświadomości. Podczas tworzenia muzyki intuicyjnej dominuje nastawienie medytacyjno-kontemplacyjne. W odkryciu przez Stockhausena muzyki intuicyjnej przemożny wpływ miały jego fascynacje kulturami muzycznymi Dalekiego Wschodu, praktyki jogi i buddyzmu zen oraz psychologia głębi Carla Gustava Junga (Chłopecki 1974, s. 12-15).

W muzyce Wschodu i Zachodu szukamy elementów wspólnych, które są niekwestionowane w muzyce całego świata. W dużej mierze sprowadza się to ponownego odkrywania tego, czego stare kultury były od dawna świadome, a co zostało zapomniane za sprawą ekspansji racjonalistycznej i

konsumpcyjnej cywilizacji zachodniej. Bardzo bliskie są nam słowa wypowiedziane w 1970 r. przez Karlheinz Stockhausena: „Skrajny dualizm między «starym» i «nowym», «tradycyjnym» i «nowoczesnym», «muzyką prymitywną» i «muzyką artystyczną» - a nawet «azjatycką» i «europejską» został przewyższony. Objawi się (to) jako jedno z najważniejszych osiągnięć: początek rzeczywistej «symbiozy» muzyki europejskiej, azjatyckiej, afrykańskiej i południowoamerykańskiej (tekst Stockhausena z Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt, cyt. wg Hamel 1995, s. 43).

Z pewnością nie interesuje nas imitacja jakiegóż konkretnej muzyki etnicznej, raczej podążanie tropem wytyczonym przez niektórych kompozytorów i muzyków, czyli integracja tego co pierwotne, starożytne z doświadczeniami muzyki XX wieku. Z drugiej strony nie chcielibyśmy popadać w naiwny eklektyzm. Trudno dzisiaj uniknąć gry konwencjami, co z pewnością wedle niektórych myślicieli (filozofów, teoretyków kultury czy muzykologów) współczesnych umieszczało by muzykę Hati w nurcie (muzycznego) postmodernizmu, z charakterystyczną dla niego zasadą koegzystencji wszystkich możliwych równouprawnionych jakości, „nowych” i „dawnych”, „bliskich” i „dalekich” (Skowron 1995, s. 351). Jednak tego rodzaju dywagacje nie są dla nas najistotniejsze, a naszym głównym celem nie jest skupianie się nad budową określonej estetyki ani antyestetyki. Intelktualne zagrywki i koncepcje też niewiele dla nas znaczą, jeśli nie mają związku ze sferą fizyczną i duchową. Przecież na polu muzyki istnieje świetna możliwość do integralnego wyrażenia sił życiowych i rozwoju człowieka w pełni. Zapoznanie się z prądzami muzyki wskazało nam nową drogę dla naszej muzyki i pozwoliło docierać do najgłębszych doświadczeń. Fascynacje muzycznymi kulturami pozaeuropejskimi nie łączą się jednak w naszym wypadku z „mystyczną ucieczką od świata” – nie szukamy oparcia w żadnych wielkich tradycjach mistycznych. Nie wykluczamy jednak działania sił duchowych, a przekonanie takie może być uzasadnione z uwagi na to, że w wielu kulturach/religiach muzyka pełni funkcję mediatora pomiędzy Bogami a człowiekiem. Jest prawdopodobne, że muzyka, a przynajmniej dźwięk, leży u podstaw wszystkich religii. W tym kontekście uznajemy, że pewnego rodzaju dźwięki mogą być narzędziem, którym należy posługiwać się w określony sposób, które mają zdolność do zmieniania świadomości i wywoływania stanów transu w grupie lub indywidualnie. W tym momencie nie czuję głębszej potrzeby zgłębiania tych kwestii, chciałbym tylko zwrócić uwagę, że muzyka posiada pewną cudowną właściwość: stworzona jest do rzeczy niewyraźnych za pomocą słów. Jej celem nie jest komunikacja, a w oderwaniu od sfery rytualnej/religijnej może okazać się bardzo wieloznaczna. Osobiście bardzo bliskie jest mi to co napisał John Cage, powołując się na słowa hinduskiej tablistki i śpiewaczki: „Zadaniem muzyki jest opanować i uspokoić umysł, czyniąc go w ten sposób podatnym na oddziaływanie sił boskich” (Cage 1996b, s. 275).

Jak to wszystko przekłada się na wizerunek brzmieniowy naszego projektu? Do naszych głównych zadań należy poszukiwanie i odpowiednie manipulowanie zestawieniami dźwięków. Z uwagi na fakt, że wybór dźwięku i jego parametrów stanowi dla nas jeden z integralnych elementów procesu twórczego, a wyjście od warstwy brzmieniowej jest dla nas gwarancją tożsamości materiału i formy, przejdę teraz do opisu naszego instrumentarium. Obecnie wykorzystujemy wyłącznie instrumenty akustyczne, wbrew dominującej ogólnoswiatowej tendencji, zmierzającej do technologizacji i informatyzacji wszelkich sfer życia. Przez kilka lat skompletowaliśmy zbiór instrumentów tradycyjnych, zbudowanych przez nas samych i obiektów przyniesionych ze złomowiska, czyli przyrządów o nie muzycznym pochodzeniu. Każdy z nich jest jedyny w swoim rodzaju i posiada swoje niepowtarzalne, piękne brzmienie, dźwięk, który sam już jest muzyką. Tylko pewną ich część używamy zawsze na naszych płytach i koncertach, pozostałe wykorzystywane są okazjonalnie, a niektóre z nich to wręcz eksponaty, wymienię jednak wszystkie jakie posiadamy. Posłużę się powszechnie przyjętą systematyką instrumentów muzycznych Sachs i Hornbostela (Sachs, Hornbostel 1914, s. 553-590), która dzieli instrumenty akustyczne na cztery grupy: aerofony, idiofony, membranofony i chordofony. W związku z tym, że już kilka lat minęło od czasu, gdy porzuciliśmy nasze gitary elektryczne, ostatnia grupa instrumentów nie posiada reprezentacji:

I. Aerofony:

1. Ligawki podlaskie – jedne z najstarszych polskich instrumentów muzycznych, pierwotnie używane w celach myśliwskich, później pasterskich. Od początku XIX wieku gra na ligawce była związana z okresem Adwentu, tak też jest obecnie po

- reanimacji tego zwyczaju w latach 70-tych XX wieku; mają piękne i donośne brzmienie
2. Rogi drewniane – własnej konstrukcji, zbudowane na wzór ligawek, lecz kilkakrotnie mniejsze
 3. Rogi zwierzęce z przytwierdzonymi ustnikami (przez fachowca w dziedzinie budowy instrumentów określone jako „pierzawki”) własnej konstrukcji
 4. Konchy - muszle z otworami zadęciowymi
 5. Piszcząły różnej wielkości, adaptowane elementy pewnej starej konstrukcji; mają zadziwiająco „egzotyczne” brzmienie
 6. Rura PCV
 7. Trąbka sygnałowa z Indii
 8. Didjeridu - trąba australijskich Aborygenów; nasz egzemplarz to indonezyjska imitacja z bambusa
 9. Szałamaja z Tunezji o przenikliwym, brzęczącym brzmieniu
 10. Klarnty (prymitywne piszczałki rogowe) z Tunezji
- II a. Idiofony metalowe:
1. Gongi syjamskie (2 tajlandzkie i 1 wietnamski), w kształcie lekko wypukłej tarczy z mocno podwiniętymi brzegami i charakterystycznym półkolistym wybrzuszeniem na środku – mają dźwięk o wyraźnie określonej wysokości przy uderzaniu w środek, bliżej brzegu wysokość jest na wpół określona
 2. Gongi płaskie z Chin (*fen*), w kształcie lekko wybrzuszonej płyty – posiadają niezbyt jednoznaczną, ale rozpoznawalną wysokość brzmienia
 3. Talerze chińskie (nazwa fabryczna *mini china*) z wywiniętymi brzegami i niewielkimi główkami
 4. Czynele różnej wielkości, produkcji fabrycznej
 5. Dzwonki tybetańskie z rączkami (*dril-bu*)
 6. Krotale tybetańskie (*can*)
 7. Dzwony okrągłe ze złomowiska, o niepowtarzalnym brzmieniu
 8. Gongi ze złomowiska
 9. Beczki stalowe
 10. Janczary kute przez kowala
 11. Dzwoneczki indyjskie na sznurach
- II b. Idiofony drewniane i potrząsane:
1. Bloki chińskie w kształcie prostopadłościanu, o lekko zaokrąglonych brzegach, z głębokimi podłużnymi wyżłobieniami po obu bokach
 2. Blok cylindryczny, czyli niewielki cylinder drewniany z dwoma wyżłobieniami do różnych głębokości i podłużnymi szczelinami
 3. Terkotki – instrumenty-zabawki wydające serie trzasków
 4. Marakasy kubańskie i inne grzechotki
- III. Membranofony:
1. Bębny cylindryczne *tabl* z Tunezji, z dwoma membranami naciąganyymi sznurami, rzadko u nas spotykane
 2. Bęben *djembe* wywodzący się z Afryki Zachodniej, z jedną membraną, egzemplarz zbudowany przez specjalistów w tej dziedzinie w Polsce
 3. Bębenki *derbukke* z Afryki Północnej, gliniane, drewniane i metalowe
 4. Bęben *conga* o rodowodzie karaibskim, w kształcie beczułkowatym

Prawie wszystkie powyżej wymienione instrumenty perkusyjne (idiofony metalowe i membranofony) pobudzać można pałkami o różnych rozmiarach główek (drewnianymi, filcowymi, metalowymi) i „preparować” np. zawieszając czy kładąc dzwoneczki indyjskie lub janczary, dzięki czemu uzyskuje się zaskakujące nieraz efekty brzmieniowe. Oczywiście każdy z nas posiada własne niezależne stanowisko instrumentalne, a instrumenty wymieniamy między sobą tylko sporadycznie. Osobnym zagadnieniem jest zdobywanie instrumentów. Wspomnę tylko o naszej wyprawie do Andrzeja Klejzerowicza mieszkającego w Ciechanowcu, jednego z najlepszych w Polsce odtwórcy sygnałów ligawkowych i budowniczego instrumentów pasterskich, kowala, wielokrotnego zwycięzcy

Ogólnopolskiego Konkursu Gry Na Instrumentach Pasterskich, u którego nabyliśmy perfekcyjnie wykonane ligawki i sami wykonaliśmy pierwsze rogi pod jego kierunkiem. Część instrumentów przywożem z wypraw na Kubę i do Tunezji, które były też dla mnie bardzo pouczającymi „ekspedycjami słuchowymi” i ukazały, że przygoda w życiu jest bardzo przydatna dla twórczego działania. Jeszcze inne instrumenty wyszukał Darek - na złomowisku lub w jakimś starym opuszczonym budynku gdzieś na drugim krańcu Polski - a następnie odnowił i przystosował do grania. Instrumenty, na których gramy, ze względu na swoje brzmienia są dla nas bezcenne – bez względu na źródło pochodzenia. Mimo naszej wielkiej fascynacji dźwiękiem instrumentów akustycznych, nie wykluczamy pracy z urządzeniami elektronicznymi, co jest konieczne chociażby podczas nagrań/realizacji utworów lub podczas koncertów.

Olivier Messiaen, jeden z najwybitniejszych kompozytorów XX w., nowator w dziedzinie rytmu, powiedział kiedyś: „Sądzę, że rytm jest pierwotną i może zasadniczą częścią muzyki; myślę, że istniał prawdopodobnie przed melodią i harmonią...”(Samuel 1967, cyt. wg Kaczyński 1984, s. 41). Nasze odczucia już od dawna były podobne. Dużo uwagi poświęcamy poznawaniu rytmów etnicznych z różnych stron świata, z których wiele liczy sobie po kilkaset lub kilka tysięcy lat. Poznając dziesiątki rytmów perkusyjnych, szczególną uwagę zwracamy na aspekt strukturalny w przebiegu kilku instrumentów jednocześnie, rozłożenie akcentów. Rozwijamy techniki polirytmii, gramy w różnych tempach. Zagadnienia rytmu w trakcie studiów okazują się często bardzo złożone. Wykształcone w toku ewolucji kultury muzycznej świata czynniki rytmiczne można przenieść na różne modele świadomości: magiczny, mityczny, mentalny i integralny. Wszystkie one znajdują się w polu naszych zainteresowań. Strukturę rytmiczną świadomości *magicznej* tworzą niekończące się, wiecznie powtarzane okresy. Uderzanie w bęben podąża za rytmem serca lub kroków (rytm parzysty) albo oddechem (rytm nieparzysty). Czasem taki rytm podstawowy grany jest w nieskończoność, podczas gdy drugi bęben ukazuje właściwy synkopowany rytm. Do świadomości magicznej zaliczyć możemy np. muzykę szamanów syberyjskich, Indian i Afryki Zachodniej. Formuły rytmiczne w odniesieniu do świadomości *mitycznej* są cyklicznymi okresami, które, po zamknięciu się cyklu, powracają do punktu wyjścia, tak jak ma to miejsce w *talach*, strukturach rytmicznych klasycznej muzyki indyjskiej. Racjonalnie obmyślane rytmy świadomości *mentalnej* są już formułami metrycznymi, matematycznymi i rozwijane były w sposób intelektualny przez kompozytorów europejskich, chociażby takich jak Jan Sebastian Bach czy Anton Webern (Hamel 1995, s. 123-125). Świadomość *integralna* łączyłaby więc w sobie wszystkie wcześniej wykształcone czynniki rytmiczne i realizuje się działaniach muzycznych np. Karlheinz Stockhausena, amerykańskich minimalistów czy muzyka/kompozytora znanego jako Z’ev, autora świetnego podręcznika *Rhythmajik* (Z’ev 1992), uczącego jak używać liczb, rytmów i dźwięków dla osiągania stanów transowych i efektów terapeutycznych. Nawiasem mówiąc Z’ev (Stefan Joel Weisser), „miejski szaman”, który studiował muzykę perkusyjną u muzyków z Ghany, Indii i Bali, a jednocześnie zgłębiał żydowską mistykę Kabały – jest dla nas wielkim mistrzem w dziedzinie muzyki.

Poznane rytmy służą nam głównie jako podstawa do konstruowania własnych pomysłów, a grając na bębnach czy też gongach improwizujemy na bazie wcześniej uzgodnionych motywów i schematów. Dla potrzeb improwizacji wynajdujemy nieraz sygnały (*call phrases*), które oznajmują zmiany przebiegu.

Uprawiając improwizację na gongach, których dźwięk charakteryzuje się ogromną ilością harmonicznymi (aliquotów)¹, doświadczyć można czegoś w rodzaju „kąpieli w dźwięku”. Nie ma wątpliwości co do pozytywnego wpływu właściwie dobranej wibracji dźwięku gongów na psychikę ludzką. Słyszenie widma alikwotów, pogrążenie się w szeregu tonów naturalnych² jest w wielu azjatyckich szkołach dźwiękową medytacją służącą samourzeczywistnieniu.

Kolejnym zagadnieniem jest gra na instrumentach dętych, którą szczególnie dobrze uprawia się w warunkach akustycznych charakteryzujących się dużym czasem pogłosu, np. w opuszczonych halach fabrycznych, kościołach czy zamkach. Najbardziej cenimy sobie dęcie na ligawkach, piszczałach i rogach, z reguły zestawianych w pary. Punktem wyjścia w grze na tych instrumentach są

¹ Tędy składowe dźwięku, których częstotliwości pozostają do częstotliwości tonu podstawowego w stosunku 1:2:3 itd. Harmoniczne decydują o barwie dźwięku, podczas gdy ton podstawowy decyduje o jego wysokości.

² Skala naturalna to skala utworzona przez szereg harmonicznymi dźwięku

tony podstawowe (*drones*), na których tle pojawiają się alikwoty, nie od razu słyszalne przez nie wprawione ucho. Jest to często maksymalnie ograniczony materiał ujęty w postaci pojedynczych, długotrwałych dźwięków, a granie długich rezonujących dźwięków znane jest od setek lat u mnichów buddyjskich z Tybetu. Dla nas autorytetem w tej dziedzinie jest La Monte Young, akademicko wykształcony kompozytor, który przeliczał te brzmienia na konkretne częstotliwości – dla większej kontroli materiału. Wedle Younga: „Zanim pierwsza istota ludzka przeszła od jednej do drugiej wysokości dźwięku (melodii), stosunek tej drugiej do pierwszej był uwarunkowany harmonicznie poprzez strukturę alikwotów pierwszego dźwięku” (Mertens 1983, cyt. wg Skowron 1995, s. 356)

Od czasu do czasu uprawiamy muzykę intuicyjną na wszystkich instrumentach, które znajdują się wokół nas, muzykę pełną różnych barw, rytmów, alikwotów i melodii, której przebieg i koniec nie są nikomu znane. Na pierwszy plan wyłania się wtedy dowolność i spontaniczność, a wybór danego rozwiązania z nieograniczonej liczby możliwości jest uzasadniony jedynie wewnętrznym przeświadczeniem. Wszystkie powyżej wymienione rodzaje muzykowania: na bębnach, na gongach, na instrumentach dętych, improwizacja, muzyka intuicyjna - pozwalają na uwalnianie się od subiektywnej osobowości i umożliwiają w psychice doświadczenia zbiorowej nieświadomości. Chciałbym zaznaczyć przy tym, że grając staramy się nie popadać w magiczne i mityczne stany świadomości, a raczej postrzegać je świadomie i jednoczyć z własną świadomością mentalną.

Powyżej wkroczyliśmy już w zagadnienie formy, gdyż chociażby muzyka intuicyjna stanowi rodzaj formy, jednak w najbardziej skrajnej odmianie, gdzie formę określa całkowity brak wytycznych dla formy, gdyż materiał dźwiękowy i metody jego porządkowania są całkowicie nieokreślone. Najczęściej jednak staramy się mniej lub bardziej kontrolować układy dźwięków i wtedy albo powstaje forma otwarta osadzona na jakimś motywie, której kształt nie jest jednoznacznie sprecyzowany, a czas trwania nie jest znany (utwór może trwać od kilku minut do kilku godzin...) i mogą pojawiać się dodatkowe elementy (improwizacja), albo rozmieszczamy wszystko w formie zamkniętej (kompozycji).

Większość interesujących pomysłów rodzi się w momentach olśnienia podczas intuicyjnej gry bez udziału świadomości i przez improwizację, w natchnieniu i transie dźwiękowym. Środki racjonalne dochodzą później. Staramy się znaleźć pewne trwałe rozwiązania i narzucić na siebie pewne ograniczenia w koncipowaniu materiału przeznaczonego na koncerty i do nagrań. Jakie to ograniczenia? Między innymi struktury rytmiczne, stały puls, powtarzalność, dążenie do centrum tonalnego, formy zamknięte, formy otwarte, określone zakresy dźwięków wydobywane z naszych instrumentów. Czegoś trzeba się złapać, aby nie utonąć. Nawet tak wybitny kompozytor jak Igor Strawiński twierdził: „Moja wolność polega (...) na poruszaniu się przeze mnie w wąskich ramach, które sam sobie zakreślam w każdym z mych przedsięwzięć” (Strawiński 1970, s. 214).

Nasze spontaniczne (intuicyjne) i improwizacyjne zdarzenia akustyczne staramy się rejestrować najczęściej jak to możliwe np. na magnetofon lub minidisc, a odsłuchiwanie takich nagrań służy analizie, wyłowieniu interesujących motywów i konkretyzacji. Tego rodzaju samokontrola jest wręcz niezbędna. Szczególne znaczenie ma dla nas aspekt komponowania muzyki bez pomocy zapisu nutowego (coraz częściej dochodzę do przekonania, że gdyby niektóre z naszych utworów zostały skomponowane na papierze nutowym, mogłyby wyglądać bardzo podobnie), ale przez *stuchanie*, *wsluchiwanie się* (*to listen*) w odróżnieniu od *słyszenia* (*to hear*). Warto dodać, że według szwajcarskiego lekarza laryngologa, foniatry i terapeuty właśnie *wsluchiwanie się* oznacza „samowolne, aktywne działanie, które «otwiera» człowieka na wszystko, tak na innych jak i na siebie samego” (Tomatis, Madaule 1995, s. 7)³. W każdym razie, trzeba być dobrym odbiorcą i jest potrzebna pewna zdolność odczuwania i odbierania muzyki nie tylko rozumowo, ale podświadomie.

Muzyką, którą tworzymy, pragniemy dzielić się z innymi. Jako Hati wiosną 2003 roku zrealizowaliśmy dwie płyty. „*music for metal idiophones*” została nagrana metodą „na żywo” („*live*

³ Wsluchiwanie się wymaga dużego opanowania, jest korzystne dla ważnej funkcji ucha – funkcji dynamizującej, czyli funkcji aktywującej korę mózgową. Jak udowodniono, mózg potrzebuje dwójki pokarmu. Jeden pochodzi z przemiany materii i uzależniony jest od odżywiania się, oddychania, spania itp. Pozwala to na jego funkcjonowanie, ale bez zdolności do myślenia. Dla pełnej sprawności mózgu konieczna jest pewna ilość impulsów stymulacyjnych. Ustalono, że człowiek każdego dnia potrzebuje co najmniej 3,5 miliarda impulsów na sekundę przez 4,5 godziny (Tomatis, Madaule 1995, s. 18). Uszy są więc swego rodzaju szybkimi filtrami dla centrów reagujących w mózgu, niezbędnymi dla podstawowego przetrwania.

in studio”), do której wyboru materiału dokonaliśmy w dużej mierze słuchając wcześniej nagrań kontrolnych z wielu godzin improwizacji. Jako instrumenty wykorzystaliśmy gongi chińskie, gongi syjamskie z czaszą, krotale tybetańskie, dzwony okrągłe i gongi ze złomowiska. „*genius loci*” to materiał nagrany podczas kilku sesji w halach magazynowych fabryki Merinotex w Toruniu, w pomieszczeniach z dość dużym czasem pogłosu. Graliśmy na ligawkach, rogach, piszczałach i kilku innych instrumentach dętych oraz na obiektach znalezionych na miejscu. Płyta ta jest przykładem na to, jak ogromne znaczenie może mieć lokalizacja nagrań, jak może ona kształtować całe brzmienie. Wszystkich nagrań, które znalazły się na tych płytach, dokonaliśmy sami przy użyciu naszego przenośnego studio (cyfrowe urządzenia zapisujące, mikrofony pojemnościowe), a następnie dokonaliśmy edycji na komputerze posługując się odpowiednim oprogramowaniem. Obydwie płyty traktujemy obecnie jako pewien konieczny etap w naszym rozwoju. Dziś skupiamy się nad nowymi utworami.

W ten sposób prześledziliśmy prawie wszystkie ważniejsze elementy, które składają się na proces powstawania muzyki Hati. Jak to prawie wszystkie? – mógłby ktoś zapytać. Otóż to jest dopiero początek pewnej drogi, która powinna być nieustannie rozwijana i weryfikowana. Między innymi dzięki muzyce osiągnęliśmy punkt, zresztą podobnie jak wielu innych ludzi obecnie, w którym nie możemy „pozwolić sobie na luksus ignorowania wielu różnych kulturowych światów (...) Paradoksalnie, dla człowieka Zachodu, studiowanie kontrastujących ze sobą kultur może być ćwiczeniem w podnoszeniu świadomości” (Hall 1999, s. 15). Jednocześnie muzyka jest dla nas doskonałym narzędziem służącym integracji i budowie własnej tożsamości. Sugeruje też, że sami jesteśmy instrumentami, a muzyka jest tylko narzędziem, służącym przypomnieniu tego, co rozbrzmiewa głęboko w nas samych, bez względu na to, czy jesteśmy tego świadomi, czy nie. Muzyka docierając do świadomości i nieświadomości – ułatwia integrację tych sfer.

Bibliografia

- | | | |
|---------------------------------|-------|--|
| Cage Jon | 1996a | <i>Tematy i wariacje</i> , przeł. Jerzy Jarniewicz, „Literatura na Świecie”, nr 1-2. |
| | 1996b | <i>Wypowiedź autobiograficzna</i> , przeł. Dorota Kozińska „Literatura na Świecie”, nr 1-2. |
| Chłopecki Andrzej | 1974 | <i>Karlheinz Stockhausen. O muzyczną nadświadomość</i> , „Ruch Muzyczny”, nr 18. |
| Hornbostel E. M. von Sachs Curt | 1914 | <i>Systematik der Instrumentkunde</i> , „Zeitschrift für Ethnologie”, R. 46. |
| Hall Edward T. | 1999 | <i>Taniec życia. Inny wymiar czasu</i> , przeł. Radosław Nowakowski, Warszawa. |
| Hamel Peter Michael | 1995 | <i>Przez muzykę do samego siebie</i> , przeł. Piotr Maculewicz, Wrocław. |
| Hopkin Bart | 2000 | <i>Musical Instrument Design</i> , Tuscon, Arizona. |
| Kaczyński Tadeusz | 1984 | <i>Messiaen</i> , Kraków. |
| Maciejewicz Dorota | 2000 | <i>Zegary nie zgadzają się z sobą. Spór o czas w muzyce drugiej połowy XX wieku</i> , Warszawa. |
| Mertens Wim | 1983 | <i>American Minimal Music</i> , Alexander Broude, New York. |
| Nacher Anna | 2003 | <i>Ucho jaka. Muzyczne podróże od Katmandu do Santa Fe</i> , Kraków. |
| Styczyński Marek | | |
| Olędzki Stanisław | 1978 | <i>Polskie instrumenty ludowe</i> , Kraków. |
| Sachs Curt | 1989 | <i>Historia instrumentów muzycznych</i> , przeł. Stanisław Olędzki, Kraków. |
| Samuel Claude | 1967 | <i>Entretiens avec Olivier Messiaen</i> , Paris. |
| Skowron Zbigniew | 1995 | <i>Nowa muzyka amerykańska</i> , Kraków. |
| Strawiński Igor | 1970 | <i>Poetyka muzyczna</i> , przeł. Stefan Jarociński, „Res Facta”, nr 4. |
| Tomatis Alfred A. | 1995 | <i>Ucho i śpiew</i> . |
| Madaule Paul P. | | <i>Audio-psycho-fonologia dla śpiewaków i muzyków</i> , przeł. i oprac. Lucjan Jaworski, Lublin. |
| Z'ev | 1992 | <i>Rhythmajik. Practical Uses of Number, Rhythm and Sound</i> , Temple Press, UK. |