

Eksperyment/owanie – w cieniu porażki, z nadzieją na sukces. Wokół eksperymentów muzycznych Leszka Możdżera

Experiment/ation – in the shadow of failure, with the hope of success. Around Leszek Możdżer's experiments

Piotr Zawojcki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

University of Silesia in Katowice

ORCID: 0000-0003-2291-0446

ABSTRAKT: W centrum rozważań w tym esejie znajduje się pytanie o to, czy eksperyment/owanie w sztuce jest wartością samą w sobie? By na nie odpowiedzieć, należy przytoczyć teoretyczne ustalenia Alana Kaprowa dotyczące eksperymentu jako swego rodzaju imperatywu twórczego. Omówienie propozycji teoretycznych Johna Cage'a, Michaela Nymana i Alwina Luciera w odniesieniu do definiowania muzyki eksperymentalnej stanowi wprowadzenie do prezentacji muzycznych eksperymentów Leszka Możdżera – kompozytora i pianisty, który od lat poszukuje nowych środków wyrazu artystycznego poza obszarem tradycyjnej tonalności. Zwieńczeniem tej drogi jest album *Beamo*, nagrany z Larsem Danielssonem i Zoharem Fresco, na którym artysta wykorzystał trzy fortepiany: w stroju 440 Hz, 432 Hz oraz specjalnie dla niego zbudowany fortepian dekafoniczny.

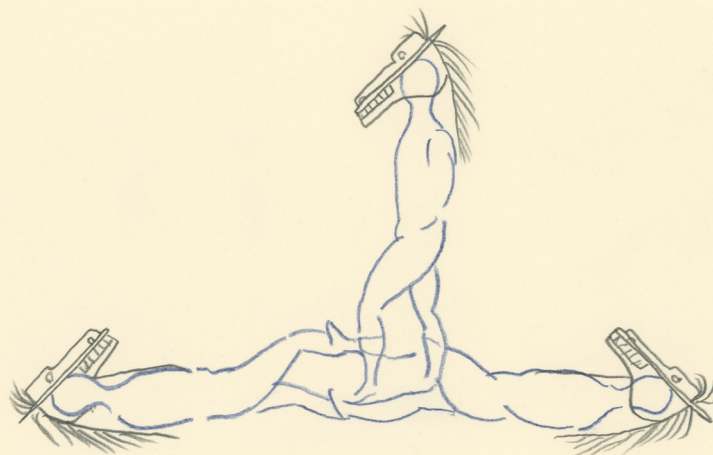
SŁOWA KLUCZOWE: sztuka eksperymentalna, muzyka eksperymentalna, Leszek Możdżer, 440 Hz versus 432 Hz, fortepian dekafoniczny, *Beamo*

PIOTR ZAWOJSKI jest profesorem, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu, sztuki nowych mediów, cyberkultury i technokultury. Autor między innymi książek *Elektroniczne obrazy*, *Między sztuką a technologią* (2000), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy* (2023), *Cztery eseje o kulturze i sztuce w epoce AI* (2025). Członek Komitetu Nauk o Kulturze Polskiej Akademii Nauk i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA).

ABSTRACT: At the heart of this essay is the question of whether experiment/ation in art is a value in itself. In order to answer it, Alan Kaprow's theoretical thoughts on experiment as a creative imperative are looked into. A discussion of the theoretical suggestions put forward by John Cage, Michael Nyman and Alvin Lucier as to defining experimental music serves as an introduction to the presentation of the musical experiments conducted by Leszek Możdżer – a composer and pianist who has been searching for new means of artistic expression outside the realm of traditional tonality for years. His journey has culminated in the album *Beamo*, recorded with Lars Danielsson and Zohar Fresco, on which the artist plays three different pianos: A = 440 Hz, A = 432 Hz, and a bespoke piano with decaphonic tuning.

KEYWORDS: experimental art, experimental music, Leszek Możdżer, 440 Hz versus 432 Hz, decaphonic piano, *Beamo*

PIOTR ZAWOJSKI is a professor at the Institute of Cultural Studies of the University of Silesia and a lecturer at the Academy of Fine Arts in Krakow. He specialises in photography, film, new media art, cyberculture and technoculture. Among the books he has authored are *Elektroniczne obrazy*, *Między sztuką a technologią* (2000), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii* (2010, 2018), *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów* (2012), *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji* (2016), *Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywczy, klasycy, obrazoburcy* (2023), *Cztery eseje o kulturze i sztuce w epoce AI* (2025). He is a member of the Committee on Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences and the International Association of Art Critics (AICA).



Piotr Zawojski

**EKSPERYMENT/OWANIE –
W CIENIU PORAŻKI, Z NADZIEJĄ
NA SUKCES. WOKÓŁ EKSPERY-
MENTÓW MUZYCZNYCH LESZKA
MOŹDŻERA**

Intro

Czy eksperyment/owanie w sztuce jest wartością samą w sobie? Czasem eksperymenty kończące się artystyczną porażką mogą być niezwykle inspirowane, innym razem mogą wydawać się rodzajem *idée fixe*, która – tak jak praktyki alchemiczne – może doprowadzić do utopijnego czy wręcz maniakalnego działania, skutkującego wątpliwym z punktu widzenia artystycznego i estetycznego rezultatem. Jednoznacznie pozytywne wartościowanie postawy eksperymentatorskiej należy poddać namysłowi krytycznemu.

Rozmawiając wielokrotnie ze Zbigniewem Rybczyńskim, poruszyliśmy motyw eksperymentu i eksperymentowania jako swego rodzaju imperatywu twórczego¹. Z jednej strony poszukiwanie, czyli prowadzenie systematycznych badań mających na celu odkrycie czegoś nieznanego, dotychczas nieodkrytego, z drugiej strony „nagłe olśnienie”, trudne do racjonalnego wyjaśnienia. To rodzaj iluminacji, która następnie jest poddawana mozolnej obróbce zarówno warsztatowej, formalnej, jak i myślowej, konceptualnej. Artysta to przecież ktoś, kto jak rzemieślnik potrafi coś wykonać, wykorzystując medialne narzędzia, ale jest też świadomy tego, jak się nimi posługiwać, dysponuje wiedzą i umiejętnościami analitycznymi. Tak było i ciągle jest w wypadku niezłomnego eksperymentatora, jakim jest twórca *Tanga* (1980). Jego postawa może być swego rodzaju wzorcem artysty, dla którego eksperymentowanie to istota działalności twórczej, przy jednoczesnej świadomości, że nikt i nigdy nie może być pewny rezultatów, jakie przyniesie konkretne działanie artystyczne czy badawcze.

Tak mówił Rybczyński: „Najważniejszy jest eksperyment. Zawsze miałem takie podejrzenie, że wielkie pomysły nie przychodzą ot tak sobie – może z wyjątkiem Newtona, Einsteina – wszystkie odkrycia, wynalazki powstawały w wyniku pracy eksperymentalnej. Jeżeli budzimy się rano i wydaje się nam, że mamy coś ważnego do zakomunikowania reszcie świata, to jesteśmy naiwni, bo najczęściej przekazujemy tylko to, co wcześniej usłyszeliśmy, tylko już zapomnieliśmy, że to gdzieś usłyszeliśmy. Zawsze wychodziłem z założenia, że jeśli coś dobrze opanujemy i zrealizujemy bez tego elementu tajemnicy, tego co nazywamy eksperymentem, to w gruncie rzeczy robimy tylko kopię. Odkrycie może nastąpić jedynie w wyniku pracy eksperymentalnej”².

Choć traktowanie eksperymentu jako głównego motywu napędzającego poszukiwania twórcze może być uznane za absolutyzowanie tylko jednego z wielu powodów, dla których artyści tworzą swoje dzieła, to należy

1 Zob. P. Zawojki, *Nim kamera znowu ruszy. Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim*, w: tegoż: *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik*, Kraków 2007, s. 263–278; tenże, *Nie przegapić olśnienia. Piotr Zawojki rozmawia ze Zbigniewem Rybczyńskim*, „Format” 2023, nr 91, s. 18–29.

2 Tenże, *Nim kamera znowu ruszy*, dz. cyt., s. 276.

pamiętać, że istotę takiego podejścia do procesów wytwarzania artefaktów charakteryzuje wpisanie weń immanentnie widma porażki artystycznej. Eksperyment/owanie nie jest wartością samą w sobie, liczą się przecież rezultaty takiej postawy, konkretne realizacje. A te, zrodzone z poszukiwania nowych/nawatorskich rozwiązań formalnych, zawierających oryginalne przekazy, nie zawsze – czy raczej niezmiernie rzadko – można uznać za odkrywanie nowych jakości w sztuce. To jednak jest własnością filozofii eksperymentowania, stanowi jej fundament.

Leszek Możdżer, wybitny pianista i kompozytor, od lat poszukujący nowych środków wyrazu artystycznego, w swoich wypowiedziach (wywiady, felietony, odautorskie komentarze do własnych, i nie tylko, poczynań) bardzo często porusza zagadnienie różnic między strojem 440 Hz a 432 Hz. Współpracując z grupą naukowców, przyczynił się do zbudowania nowego instrumentu – fortepianu dekafonicznego. O jego eksperymentach w tym zakresie, jako – w mojej ocenie – niezwykle ciekawych poszukiwaniach artystycznych, ale połowicznie tylko, a może wręcz całkowicie, nieudanych, chciałbym napisać więcej w dalszych partiach tego eseju. Powstałe nagrania i koncertowe prezentacje możliwości/ograniczeń tego instrumentu zamierzam potraktować jako specyficzny przypadek eksperymentu, który mając walor nowatorskich poszukiwań w domenie muzycznej, okazuje się – przede wszystkim z perspektywy słuchacza – nieudany. Próba podważenia fundamentalnych założeń, na których opierają się powszechnie obowiązujące kanoniczne regulacje tonalne w zakresie muzyki, to niezwykle ambitne przedsięwzięcie zarówno na poziomie teoretycznym, jak i w wymiarze konkretnych realizacji muzycznych, czego dowodem jest płyta *Beamo* (2024), nagrana wraz z Larsem Danielssonem i Zoharem Fresco.

Zapewne to supertrio mogłoby nagrać kolejną płytę w wypracowanym przez lata stylu – zadawalającym zarówno krytyków, jak i słuchaczy – lecz niespokojny duch i imperatyw twórczy, przede wszystkim Możdżera, skłonił ich do ryzykownego kroku, wkroczenia w zupełnie nowe obszary muzyczne. Tak postępują wybitni artyści, choć nie zawsze przynosi to nie tylko wymierne korzyści (artystyczne, rynkowe, wizerunkowe), czasem przeradza się w dotkliwą porażkę. Dodam tylko, że może ona, mimo wszystko, być źródłem inspiracji dla innych oraz dowodem na eksplorację niezbadanych dotychczas obszarów. Choć postawa eksperymentatorska nie jest wartością samą w sobie, to bez artystów, którzy ją reprezentują, trudno byłoby sobie wyobrazić zmiany i przeobrażenia oraz żywotność sztuki.

Rozważania artysty oraz jego praktyka kompozytorska i wykonawcza są niezwykle interesującą próbą zmierzenia się z wyzwaniem dotychczas niepodjętymi. Poszukiwaniem nowych obszarów ekspresji, eksperymentem obejmującym zarówno zbudowanie nowego instrumentu,

jak i konceptualizacji eksperymentów myślowych w postaci czegoś, co można by nazwać „małą teorią”. Powstaje jednak przy tym podstawowe pytanie: na ile te poszukiwania i konkretne realizacje muzyczne można uznać za udane i satysfakcjonujące: tak kompozytora i genialnego pianistę, jak i – być może przede wszystkim – odbiorców jego twórczości, słuchaczy. Do tych kwestii powrócę w dalszej części eseju.

Rozpisałem ten tekst na części odpowiadające tradycyjnemu podziałowi temperowanemu oktawy na dwanaście dźwięków, używając tylko nazw dźwięków głównych (nie wliczam w to *Intro* i *Outro*). Pomysł (i jego realizację) zastosowania innego podziału (dekafonicznego) traktuję jako niezwykle inspirujące przedsięwzięcie eksperymentalne w sensie nie tylko muzycznym, ale także konceptualnym i artystycznym. Jego rezultat wydaje mi się jednak niezwykle problematyczny, by nie powiedzieć: po prostu nieudany. Nie jestem muzykologiem, moja wiedza na temat teorii muzyki jest tylko wynikiem fascynacji dyletanta, który jednak postanowił (z miłości do muzyki) zająć się tym problemem. To wyłącznie głos amatora, czyli prawdziwego miłośnika znajdującego przyjemność w poszukiwaniu sensów w działaniach na pierwszy rzut oka pozbawionych sensu. Kogoś, kto pragnie zrozumieć ten wysoce abstrakcyjny świat, jakim jest muzyka. A tej przecież blisko do matematyki. To również wyraz szacunku dla ludzi, którzy tworzą muzykę – kompozytorów i wykonawców. Może to też próba pisania eksperymentalnego, odejścia od paradygmatycznego sposobu konstruowania „dyskursu naukowego”. Może udana, a może nie. Porażka jest przecież wpisana w poczynania każdego, kto pragnie eksperymentować.

C

„Świat jest pełen artystów, niektórzy z nich są całkiem dobrzy. Ale eksperymentatorów jest niewielu. Czołowe style awangardowe współczesności zajmują się czymś innym”³. Tak pisał Alan Kaprow w klasycznym już dziś tekście opublikowanym w 1966 roku, w którym dokonując przeglądu ważnych (wtedy) trendów i kierunków sztuki współczesnej, takich jak abstrakcyjny ekspresjonizm, op-art, pop-art, ob-art, asamblaż, malarstwo hard-edge i color field, zwracał uwagę na ich antytetyczny w stosunku do eksperymentowania charakter. Dla Kaprowa te różnorodne tendencje reprezentowały coś, co określa się mianem „sztuki artystycznej” (*art art*). Choć zapewne nie jest to sformułowanie jednoznaczne, wskazuje jednak pewien typ postawy artystycznej i estetycznej skupionej na wyrażaniu doświadczeń, wizji i emocji twórców. Działo się to także w obrębie awan-

3 A. Kaprow, *Experimental Art*, w: tegoż: *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. J. Kelly, Berkeley–Los Angeles–London 2003, s. 66. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady własne.

gardy, która jednak rzadko kierowała swoją uwagę w stronę postaw eksperymentatorskich, powtarzając przy tym znane schematy oraz czerpiąc z tradycji i historii, nawet jeśli często odnosiła się do niej krytycznie⁴.

Przeciwieństwem postawy wielu artystów zaliczanych do nurtów awangardowych były dla niego cykle obrazów Roberta Rauschenberga *White Paintings* (1951) oraz *Black Paintings* (1951–1953). Co ciekawe, ten pierwszy został wykorzystany w trakcie prezentacji *Theater Piece No. 1* (1952) Johna Cage'a w Black Mountain College, często uznawanej za pierwszy historycznie happening. Cage z kolei twierdził, że stały się one inspiracją do stworzenia kompozycji *4'33"* (1952). Wspominam o tym dlatego, że za moment chciałbym odwołać się do koncepcji Cage'a. On sam wydaje się wręcz ikoniczną postacią wiecznego eksperymentatora, ale i twórcy awangardowego, co paradoksalnie splata te – według Kaprowa – przeciwstawne tendencje, działając i tworząc w tak różnych obszarach, jak muzyka (czy – szerzej – sztuka dźwięku i jego braku), teoria muzyki oraz teoria sztuki, filozofia, taniec, happening, sztuki wizualne, poezja. Jego artystyczny dorobek twórczy jest imponujący i ciągle aktualny, być może zresztą raczej ma Jerzy Kutnik, który stwierdził, że Cage jest „jednym z najważniejszych myślicieli naszego [ubiegłego – P.Z.] stulecia”⁵.

Alan Kaprow, wskazując fałszywą eksperymentalność sztuki współczesnej, podkreślał, że prawdziwa sztuka eksperymentalna to rodzaj „przygody”, próba stworzenia czegoś, czego nigdy wcześniej nie dokonano, użycie metody nigdy wcześniej niezastosowanej, świadomość nieprzewidywalności ostatecznego rezultatu, podkreślanie znaczenia procesu twórczego, a nie skończonego artefaktu. Nieprzewidywalność, efemeryczność oraz podkreślenie roli uczestnika – dziś powiedzielibyśmy: interaktora albo vusera – to cechy charakteryzujące dzieła sztuki eksperymentalnej. Jej istotą jest fundamentalna niepewność, wątpliwość, ale

-
- 4 Interesująco omawia te zagadnienia Łukasz Białkowski (*Experiment and „Art Art”. From Uncertainty to Imitation*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2020, t. xxii, s. 143–155). Autor wskazuje genealogię eksperymentowania artystycznego, poczynając od koncepcji „powieści eksperymentalnej” Émile'a Zoli i dowodząc, że w procesie historycznego rozwoju stał się on „specyficzną formą stylistyczną”, „stylem sztuki”, co paradoksalnie zbliża takie praktyki do „sztuki artystycznej”.
 - 5 J. Kutnik, *Johna Cage'a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 59. W tym numerze periodyku znalazły się tłumaczenia tak istotnych tekstów Cage'a, jak: *45' dla prelegenta*; *O Robercie Rauschenbergu, artyście i jego dziele*; *Nieoznaczoność, Przeludnienie i sztuka*. Niezwykłą różnorodność spojrzeń na dokonania Cage'a zawiera publikacja zbiorowa *Cage. Człowiek. Dzieło. Paradoks* pod redakcją Marka Chołoniewskiego i Barbary Boguni (Kraków 2014). Warto także przywołać jedyną bodaj monografię twórczości Cage'a napisaną przez polskiego autora – zob. J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.

i organiczna potrzeba mierzenia się z wyzwaniami dotąd niepodjętymi w świecie sztuki, co zbliża tego typu postawę do działania w obszarze nauki. *Notabene* związki sztuki i nauki (*art and science*), udokumentowane chociażby w publikacji Stephena Wilsona⁶, są dowodem na to, że zarówno naukowcy, jak i artyści – razem i osobno – należą do grupy twórczych osób, dla których eksperymentowanie jest jednym z podstawowych wyznaczników działania.

Amerykański artysta i teoretyk, prekursor happeningu oraz sztuki environment, przypominając semantyczne konotacje pojęcia „eksperyment”, zwracał uwagę, że w swojej istocie odnosi się ono do „testowania” i „wypróbowywania” pewnych obowiązujących zasad. Te są, rzecz jasna, potrzebne jako kodyfikatory norm twórczości i dyskursów im poświęconych, jednocześnie jednak domagają się wręcz nieustannego kwestionowania oraz podważania. Tylko taka postawa daje obietnice artystycznego – czy naukowego – sukcesu, przy czym ma w sobie wpisane widmo porażki. Kim zatem są artyści eksperymentalni? Alan Kaprow proponuje taką wykładnię: „Można teraz zaproponować nieco pełniejszą charakterystykę artystów eksperymentalnych. Zazwyczaj mówią oni, że tworzą sztukę, niezależnie od tego, co ktokolwiek o niej myśli. Ale nie będą tego pewni aż do określonego momentu w przyszłości, podczas gdy artyści sztuki (*art artist*) wiedzą, że zawsze tworzą sztukę, dobrą czy złą. Jeśli artyści eksperymentalni od czasu do czasu mówią, że to, co robią, nie jest sztuką albo że jest nią i zarazem nią nie jest, należy to rozumieć jako ironię podkreślającą naturę ich wątpliwości. Ponieważ przemawiają jako artyści do innych artystów i krytyków”⁷.

D

Po tym fragmencie dotyczącym problematyki definiowania sztuki eksperymentalnej chciałbym teraz równie skrótowo przywołać trzech kluczowych autorów, którzy starali się zarysować horyzont teoretyczny muzyki eksperymentalnej, czyli Johna Cage’a oraz Michaela Nymana i Alvina Luciera. Zapewne należałoby również wspomnieć o działalności Pierre’a Schaeffera, używającego pojęcia *musique expérimentale* na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia w odniesieniu do działalności Groupe de Recherche de Musique Concrète, czyli twórców muzyki konkretnej i elektronicznej.

Dwa fragmenty zamieszczone w wyborze pism Cage’a *Silence*⁸, zatytułowane *Experimental Music: Doctrine* (1955) oraz *Experimental*

6 Zob. S. Wilson, *Information Arts. Intersection of Art, Science, and Technology*, Cambridge, MA–London 2002.

7 A. Kaprow, dz. cyt., s. 74.

8 Zob. J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown–Connecticut 1961.

Music (1957), napisane mniej więcej dekadę wcześniej niż propozycje Alana Kaprowa, niewątpliwie wpłynęły na kształt jego koncepcji sztuki eksperymentalnej. To u Cage'a pojawia się po raz pierwszy tak silnie wyeksponowana dystynkcja: muzyka awangardowa – muzyka eksperymentalna. Ta pierwsza, choć często przyjmuje ekstremalną pozycję, to jednak czyni to w ramach określonej tradycji (bądź różnych tradycji). Kompozytorzy awangardowi poszukują innowacyjnych rozwiązań czy przekraczania granic, ale w obszarze konwencji estetycznych istniejących, poddawanych krytyce, lokujących się mimo to w pewnym kontinuum historycznym.

Jakkolwiek by to brzmiało – dosłownie i w sensie metaforycznym – w gruncie rzeczy rezultat pracy kompozytorów awangardowych jest przewidywalny i prawdopodobnie jest to główny czynnik odróżniający ich dokonania od twórców eksperymentalnych. Ci starają się zadawać fundamentalne pytania dotyczące tego, czym jest muzyka i czym jest słuchanie. Rezultat ich pracy pozostaje nieznanym w momencie tworzenia lub wykonywania, co wynika przede wszystkim ze zwrotu w stronę nieprzewidywalności i indeterminizmu, losowości i przypadkowości, czego najlepszym przykładem są stosowane przez samego Cage'a procedury losowe wykorzystujące księgę *I Ching* w *Music of Changes* (1951) bądź *Imaginary Landscape No. 4 (March No. 2)* (1951). A przy tym chodzi o rodzaj bezcelowej zabawy, która stanowi przykład afirmacji życia. Przywołuję dłuższy cytat, wydaje się on bowiem kluczowym elementem definiowania muzyki eksperymentalnej, aktualnym do dziś: „Kompozytorzy czasami zgłaszają sprzeciw wobec stosowania terminu »eksperymentalny« w odniesieniu do swoich utworów, twierdząc, że eksperymenty, które przeprowadzili, poprzedzały kroki zdeterminowane, ostatecznie podejmowane, i że ta determinacja jest świadoma, mając w istocie na uwadze szczególne, choć niekonwencjonalne, uporządkowanie użytych elementów. Ten sprzeciw jest oczywiście uzasadniony, ale tylko tam, gdzie – jak w przypadku współczesnej muzyki serialnej – chodzi o stworzenie czegoś w granicach, strukturze i ekspresji, na której skupia się cała uwaga. Kiedy uwaga zostaje skierowana ku obserwacji i słuchaniu wielu rzeczy naraz, w tym tych, które są w otoczeniu – nabiera to bardziej inkluzywnego, a nie ekskluzywnego charakteru. Nie ma mowy o tworzeniu zrozumiałych struktur. Wtedy słowo »eksperymentalny« jest trafne, pod warunkiem że rozumie się je nie jako opis działania, które później będzie oceniane w kategoriach sukcesu i porażki, ale po prostu jako czyn, którego wynik jest nieznanym. Cóż bowiem z góry zostało założone?»⁹. Abstrahowanie

9 Tamże, s. 13. Szczegółową analizę historyczną i teoretyczną pierwszych trzech dekad twórczości eksperymentalnej samego Johna Cage'a w obszarach muzyki, sztuki i architektury przeprowadził Branden W. Joseph (*Experimentations*).

Można oczywiście przyjąć postawę naiwną i utopijną zarazem, prowadzącą skomplikowane rozważania artystyczne i estetyczne do kwestii przeżywania czasem bardziej, a czasem mniej wzniosłych uczuć – to bardzo piękna idea. Brian Eno i Bette A., pytając: „Jak działa sztuka?”, odpowiadają, że „sztuka jest sposobem wyrażania uczuć”⁴³. To prawda, tyle że w sztuce eksperymentalnej nie chodzi o wyrażanie uczuć, emocji, prezentacji własnych stanów emocjonalnych, ale o szukanie nowych porządków formalnych, estetycznych, strukturalnych. Tego typu (czasem przypadkowe) odkrycia powodują bowiem, że sztuka ciągle się rozwija, także za sprawą eksperyment/owania artystów.

od oceny, wyjście poza prostą aksjologię krytyczną opartą na zero-jedynkowej klasyfikacji „sukces – porażka” – to właśnie określa postawę artystów, dla których eksperyment/owanie jest ważniejsze niż jakakolwiek kalkulacja. Rynkowa, środowiskowa, artystyczna, estetyczna.

Co ciekawe, właśnie ten cytowany przeze mnie fragment z tekstu Cage’a widnieje jako motto w książce Michaela Nymana *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*¹⁰, co wyraźnie wskazuje źródła inspiracji brytyjskiego kompozytora, wykonawcy, historyka i teoretyka, ale także – pierwotnie publikacja ta ukazała się w 1974 roku – kontynuatora myśli Cage’a. Daje temu dobitny wyraz w swojej książce, pisząc w przedmowie do drugiego wydania: „Autorzy innych opracowań musieli samodzielnie zdefiniować kategorię »eksperymentalności« dla swoich dyscyplin. Mnie na szczęście wyręczył John Cage. Dysponując »gotowcem« [*ready-made*] jego autorstwa, musiałem tylko istniejącą już teorię i praktykę twórczą zredefiniować, opisać, umieścić w szerszym kontekście, przeanalizować i rozwinąć. Rozległa, ale spójna wizja historii oraz estetyki muzyki eksperymentalnej autorstwa Cage’a zdjęła ze mnie również ciężar wyświechtanego i banalnego (przynajmniej z punktu widzenia moich ówczesnych celów) pytania co dokładnie jest (albo nie jest) eksperymentalnego w »muzyce eksperymentalnej«, a co jest (lub nie jest) nieeksperymentalnego w muzyce »nieeksperymentalnej«”¹¹.

Czy Nyman proponuje zatem jakieś nowe ujęcie/zdefiniowanie muzyki eksperymentalnej? Sam twierdzi, że jego opracowanie jest „najbardziej precyzyjną próbą sklasyfikowania muzyki eksperymentalnej i odróżnienia jej od serialnej »opozycji«”¹². Można byłoby dyskutować z tą opinią, ale to już inna kwestia. Jego podejście do badanych fenomenów skupia się na czysto muzycznych rozważaniach dotyczących anglo-amerykańskiej tradycji muzycznej, ale tej stanowiącej alternatywę dla mainstreamowej (to określenie paradoksalne) awangardy muzycznej. Nyman dokonuje swego rodzaju syntezy, choć trudno doszukiwać się w jego wykładni jakichś nowatorskich rozstrzygnięć.

Wyliczam zatem, za autorem, dominujące cechy muzyki eksperymentalnej: skupienie się na procesie, a nie na rezultacie (rola decyzji wykonawców, przypadku, użytej technologii) – to wszystko powoduje nieprzewidywalność końcowego rezultatu, a zatem na horyzoncie pojawia się widmo porażki, nie jest ono jednak w żaden sposób deprymujące czy kluczowe dla podejmowania wyborów artystycznych. Może wręcz przeciw-

John Cage in Music, Art, and Architecture, New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney 2016).

10 M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011.

11 Tamże, s. 11.

12 Tamże.

nie – stymuluje ono podążanie w nieznanne, wywołuje nie tylko dodatkowe emocje, ale także wyzwania poznawcze. Rezygnacja ze standardowego zapisu partytur w postaci nutowej daje możliwości konstruowania zupełnie nowych i nieznanych wcześniej partytur graficznych, które same w sobie przybierają kształt dzieł (wizualnych, plastycznych). Kompozytor celowo nie planuje rezultatów swojej pracy, oddając przy tym kontrolę wykonawcy (wykonawcom). Ten rodzaj partycypacji i kooperacji w tworzeniu dzieł stał się na przykład kluczową kwestią w rozwoju sztuki nowych mediów, zwłaszcza w obszarze sztuki interaktywnej. To także spowodowało zmianę mechanizmów „aktywnego” słuchania, które przełamywało paradygmat pasywności słuchacza i zapraszało go do współtworzenia w określonej przestrzeni własnego pola/środowiska dla doznań akustycznych. I wreszcie, co być może najważniejsze, Nyman podkreśla znaczenie nowych źródeł dźwięku (dźwięków), czyli preparowanie instrumentów oraz użycie narzędzi elektroakustycznych. Jego redefinicja muzyki eksperymentalnej opiera się zatem na myśleniu o tym, czym może być muzyka, komponowanie i słuchanie w sytuacji dekonstrukcji tradycyjnych wzorców opisujących tworzenie muzyki i jej słuchanie.

Warto przy tym przypomnieć, że w drugim wydaniu książki Nymana, z 1999 roku, znalazła się *Przedmowa* Briana Eno. A w niej przywołanie takich twórców, jak Cornelius Cardew, Gavin Bryars, John Tilbury – wspominam o nich, zawsze bowiem byli mi bliscy, choć pewną część ich dzieł nie tylko za pierwszym razem, ale i po kolejnych odsłuchaniach odrzucałem, nie akceptując ich nowatorskich pomysłów z pozycji słuchacza miłośnika. Ale przecież nie apologety wszelkich działań eksperymentalnych. Jednakże uwagi Eno są warte przypomnienia, gdyż – mówiąc w dużym skrócie – dookreślają one myślenie o postawie eksperymentalnej z perspektywy kompozytora i muzyka, który, *notabene*, wielokrotnie określał siebie jako kogoś, kto nie jest instrumentalistą, nie potrafi grać (dobrze) na żadnym instrumencie, ale stało się tak, że wyrósł na jedną z najważniejszych postaci współczesnej muzyki jako (współ)twórca ambientu¹³ w wymiarze zarówno praktycznym, jak i konceptualnym, producent muzyczny wyznaczający nowe horyzonty w tej materii oraz twórca dzieł audiowizualnych opartych na procedurach generatywnych, które zredefiniowały metody i praktyki tworzenia muzyki współczesnej. To, co wydaje się esencją jego myślenia o muzyce, sprowadza się do pytania

13 Ciekawe, choć skłaniające do polemiki, stanowisko w tej kwestii prezentuje Piotr Kędziora, który pisze, że „łączenie muzyki ambient z jej rzekomym twórcą, jakim miałby być Brian Eno” to poważny błąd (P. Kędziora, *Ambient. Kultury słuchania i sposoby posługiwania się dźwiękiem*, Warszawa 2024, s. 24). Inne podejście do roli Eno w kształtowaniu się „muzaka w wersji *avant-garde*” prezentuje Sławomira Makomaska (*Muzyka na peryferiach uwagi. Od „musique d’ameublement” do audiomarketingu*, Warszawa 2021, s. 155–183).

o to, czym ona mogłaby jeszcze być poza tradycyjnym jej rozumieniem jako pewien system reguł ją definiujących, w którym króluje harmonia, rytmika, tonalne bądź atonalne układy dźwięków i wszystkie te historycznie ukształtowane zasady, określające na przykład budowanie kompozycji, jej strukturę, a później sposoby jej muzycznego (od)tworzenia. Brian Eno, wspominając swoje wchodzenie w świat muzyki, wspominał, że dokonania awangardzistów takich jak Karlheinz Stockhausen czy Pierre Boulez były dla niego interesujące, lecz mieściły się one w obrębie akademickiego nurtu poszukiwań awangardowych. On (i nie tylko on) chciał się jednak wydostać poza ten obszar, dlatego uświadomienie sobie, że „muzyka nie musi zawierać rytmów, melodii, harmonii, struktur, a nawet nut, że nie wymaga instrumentów, muzyków i specjalnych przestrzeni” – stało się prawdziwym odkryciem doprowadzającym do prostej, ale jakże istotnej konkluzji: „To twój umysł tworzy muzykę”¹⁴.

Na marginesie dodam tylko, że w 2023 roku mogłem słuchać na żywo koncertu Eno w Teatro la Fenice w Wenecji, co było związane z przyznaniem mu Złotego Lwa za całokształt osiągnięć życiowych na Biennale Musica. Przy okazji tego wydarzenia artysta wspominał, jakie znaczenie miało dla niego w czasie studiów na uczelni artystycznej zapoznanie się z twórczością Johna Cage’a, a później Mortona Feldmana, Christiana Wolffa i Corneliusa Cardewa. I choć jednocześnie słuchał w tamtym czasie undergroundowej muzyki rockowej (Velvet Underground, Jefferson Airplane, The Byrds), to niejako zaszczerpiona mu postawa eksperymentatorska zdominowała jego późniejszą działalność, zwłaszcza jeśli chodzi o instalacje audiowizualne i dźwiękowe, takie jak *77 Million Paintings* (2006), *I Dormienti* (1999), *The Ship* (2016) czy *NAVE* (2023), w których stosował „procedury zdecydowanie bliższe malarstwu i rzeźbie”¹⁵, a więc to, co powoduje, że traktuje siebie jako „dźwiękowego malarza” (*sound painter*) albo kogoś, kto „rzeźbi w dźwięku” (*sculpturing the sound*).

Alvin Lucier, autor pamiętnego *I Am Sitting in a Room* (1969), w *109. Notes on Experimental Music*, jak pisze w przedmowie Robert Ashley, tworzy „dogłębną, współczesną historię szczególnej grupy kompozytorów i ich twórczości. Historia ta rozpoczyna się w latach pięćdziesiątych XX wieku i kończy mniej więcej w latach osiemdziesiątych XX wieku”¹⁶. Analizując

14 B. Eno, *Przedmowa*, w: M. Nyman, dz. cyt., s. 8.

15 Tenże, *Sculpturing the Sound*, w: *Micro-Music*, red. O. Bossini, Venezia 2023, s. 51. Na temat działalności Eno pisałem w innym miejscu – zob. P. Zawojcki, *Paraobrazy. Audiowizualne eksperymenty Briana Eno*, w: tegoż, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 252–291.

16 R. Ashley, *Foreword*, w: A. Lucier, *109. Notes on Experimental Music*, Middletown–Connecticut 2012, s. ix. Choć można byłoby te ramy (terytorialne i czasowe) znacznie poszerzyć i rozpocząć historię muzycznych eksperymentów od „rewolucyjnych” (dosłownie i w przenośni) poczyznań

kluczowe dzieła i idee takich twórców, jak John Cage, Morton Feldman, Pauline Oliveros, Steve Reich, Christian Wolff, Le Monte Young, szczególnie wyjaśnia techniki kompozytorskie i wykonawcze, jakie zastosowano w ponad stu przełomowych dziełach z obszaru awangardy i muzyki eksperymentalnej. To rodzaj przewodnika, dodajmy: dla zaawansowanych odbiorców, w którym głównymi wątkami są kwestie użycia narzędzi elektronicznych, kształtowanie się minimalizmu, radykalnie innowacyjnych użycie instrumentów tradycyjnych, roli systemów fizycznych i naturalnych zjawisk akustycznych, indeterminizmu, nieprzewidywalności. Przedstawia także własne eksperymenty wykorzystujące fale mózgowe we wspomnianym już *I Am Sitting in a Room* oraz *Music form Solo Performer* (1965)¹⁷.

Spojrzenie na teorię i praktykę nurtu eksperymentalnego w muzyce współczesnej przez pryzmat przytoczonych publikacji Cage'a, Nymana i Luciera uzmysławia mi, jak niezmiernie rozległe i różnorodne było to zjawisko. W jaki sposób i czy w ogóle dziś możemy mówić o kontynuacji myślenia i praktykowania takiej postawy wśród współczesnych artystów?

E

Już w swoim pierwszym felietonie, opublikowanym na łamach „Jazz Forum” 2017 roku, Leszek Możdżer przedstawił raport ze swoich poszukiwań „w obrębie »naturalnego stroju«”¹⁸, informując jednocześnie, że od ponad roku koncertuje na fortepianie w stroju 432 Hz. Do tych kwestii będzie powracał w wielu wypowiedziach w następnych latach, niektóre z nich przytoczę. Można stwierdzić, że ten wątek stanie się dla niego poszukiwaniem nowych rozwiązań zarówno kompozytorskich, jak i wykonawczych. Ta drobna różnica (440 Hz *versus* 432 Hz) stanie się dla niego podstawą rozważań nie tylko muzycznych, ale także niemal filozoficznych.

Wokół tego zagadnienia powstała w ostatnich latach olbrzymia literatura, temat ten stał się przedmiotem wielu dysput naukowych, paranaukowych oraz tych z obszaru teorii spiskowych. Jedna z takich teorii głosi na przykład, że standard 440 Hz został wprowadzony przez nazistów w 1939 roku, aby zniszczyć panującą wcześniej harmonię i wraz z podwyższeniem stroju (z 432 Hz) doprowadzić do eskalacji agresji, co w konsekwencji musiało wywołać konflikt zbrojny państw europejskich, a później pozaeuropejskich. Rękę miał do tego przyłożyć sam Joseph Goebbels. Przypomnę, że Międzynarodowa Organizacja Normalizacji z siedzibą

twórców radzieckich, co znakomicie przedstawia praca: A. Smirnov, *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London 2013.

17 Zob. A. Lucier, dz. cyt., s. 51–53, 88–91.

18 L. Możdżer, *Na ucho*, „Jazz Forum” 2017, nr 12, s. 12.

w Genewie pod kategorią ISO 16 oficjalnie zatwierdziła standard 440 Hz w 1955 roku, a potwierdziła go w 1975 roku. Dźwięk A w takiej wysokości stał się powszechnie obowiązujący, ale to nie znaczy, że wszyscy się z takim rozstrzygnięciem zgodzili. Bodaj najślawniejszym orędownikiem obniżenia standardu strojenia z 440 Hz do 432 Hz był Lyndon LaRouche, który za pośrednictwem założonego przez jego żonę Helgę Zepp-LaRouche Instytutu Schillera złożył petycję w sprawie zmiany włoskiego prawa, która miała doprowadzić do wprowadzenia we wszystkich włoskich instytucjach muzycznych zobowiązania do strojenia w wysokości 432 Hz oraz do tego, by taki strój stał się uniwersalny. Określał go mianem *Verdi pitch*. Popierali ten pomysł tacy wybitni artyści, jak Joan Sutherland, Luciano Pavarotti czy Plácido Domingo. Dodam tylko, że LaRouch jest bardziej znany ze swojej „kariery” politycznej i wielokrotnego kandydowania na urząd prezydencki w Stanach Zjednoczonych, a zdecydowanie mniej ze swojej kampanii na rzecz zmiany stroju koncertowego orkiestr¹⁹.

Zmieniające się podejście do postrzegania tego, jaka wysokość dźwięku A powinna stać się powszechną normą, obrastało w kolejne teorie, także takie, które w szerokim zakresie propagowały pseudonaukowe metody leczenia ciężkich chorób z wykorzystaniem instrumentów strojonych w wysokości 432 Hz. Krótka choćby kwerenda internetowa (polecam dziesiątki pozycji na YouTubie) przynosi setki czy tysiące utworów muzycznych o walorach leczniczych, medytacyjnych, regeneracyjnych „transformujących doświadczenia”, powodujących, że nasze ciało i umysł już za moment osiągną stan niemalże nirwany, a na pewno równowagi i uspokojenia. Leszek Możdżer komentuje spory zwolenników i przeciwników dwóch konkurujących ze sobą opcji w sposób wyważony, jednocześnie jednak zachowuje przy tym własny punkt widzenia: „Obie walczące ze sobą grupy bronią dwóch różnych standardów, ale jednakowego systemu, w którym wszystkie współbrzmienia, oprócz oktaw – są fałszywe”²⁰. Już tu zatem zarysowuje artysta potrzebę wyjścia poza ten „duopol”. Przecież poza ośmioma hercami różnicy reprezentanci obu

19 Niezwykłą historię sporów o to, czy w istocie kiedykolwiek istniał jeden stały – referencyjny – strój dźwięku A, tak zwany. *pitch standard*, przedstawia w obszernej publikacji Bruce Haynes (*A History of Performing Pitch. The Story of „A”*, Lanham–Maryland–Oxford 2002). Jak pisze autor, to: „Pierwsza próba przedstawienia ogólnego przeglądu wysokości dźwięku w artystycznej muzyce europejskiej w różnych okresach, krajach i środowiskach muzycznych, sięgająca XVI wieku” (tamże, s. XIX). Nawet dla takiego laika w tych kwestiach, jak ja, stanowiła ona pasjonującą lekturę. Autor opisuje, jak dążenie do ujednoczenia stroju, które nasiliło się w XIX wieku w związku z rozwojem orkiestr symfonicznych i wzrostem mobilności muzyków, doprowadziło do ustanowienia współczesnego międzynarodowego standardu A1 = 440 Hz.

20 L. Możdżer, *Wyższość niższości*, „Jazz Forum” 2024, nr 7–8, s. 10.

frakcji niewiele od siebie odbiegają, jedni i drudzy pozostają bowiem w obszarze stroju równomiernie temperowanego. Pierwszym krokiem Moździerza była decyzja, by w praktyce zbadać, jak będzie brzmiała jego muzyka, kiedy będzie ją wykonywał na fortepianie w stroju 432 Hz.

A teraz dygresja o innym artystycznym eksperymencie dotyczącym dźwięku A. W 2018 roku Ryoji Ikeda zaprezentował w Centre Pompidou w Paryżu instalację dźwiękową zatytułowaną *A [continuum]*. Z pięciu olbrzymich głośników Meyer Sound SB-1 wydobywały się dźwięki A o różnej wysokości, przypominając, że w ostatnich kilkuset latach, od Bacha począwszy, ten standardowy dźwięk dla orkiestr nigdy nie został precyzyjnie zdefiniowany²¹. Projekt Ikedy nie sprowadzał się wyłącznie do tego, każdy przechadzający się w przestrzeni galerii słuchacz/performer słyszał coś innego, co wynikało z różnic częstotliwości fal sinusoidalnych, które wytwarzały dźwięki interferencyjne (różnicowe), jeśli bowiem jeden z głośników emituje dźwięk o wysokości 440 Hz, a inny o wysokości 432 Hz, to wytwarza się trzecia fala, będąca różnicą wynoszącą 8 Hz. To właściwie prosta zasada matematyczna, ale jak podpowiada Chus Martinez, „matematyka odgrywa kluczową rolę w dziełach Ryoji Ikedy”²². Fale rozprzestrzeniają się bezkierunkowo, wypełniając konkretną przestrzeń, jednocześnie burzą nasze poczucie stabilności tonalnej i wywołują, z jednej strony, odczucie (odsłuchanie) bycia w nieokreślonym (pod względem „czystości” dźwięku) środowisku akustycznym, z drugiej zaś strony uzmysławiają nam relatywność naszego przywiązania (słuchowego) do historycznie ukształtowanych norm, które są względne i – by tak rzec – kulturowo konstruowane.

Historia dyskusji dotyczących obniżenia stroju do 432 Hz ma kilka przynajmniej wymiarów: historyczny, teoretyczny, medyczny, matematyczny i metafizyczny²³. Każdy z nich jest interesujący, wydaje się jednak, że

21 W publikacji towarzyszącej wystawie można znaleźć zestawienie dziesiątków przykładów z różnych okresów historycznych i różnych krajów, które rozpięte są między 376,3 Hz a 506,9 Hz. Zob. R. Ikeda, *Continuum*, Paris 2018, s. 44–45.

22 C. Martinez, *The Codes of Life. Some Reflections on the Work of Ryoji Ikeda*, w: tamże, s. 52. O twórczości japońskiego artysty pisałem obszernie w innym miejscu – zob. P. Zawojki, *Ryoji Ikeda. Sztuka danych – sonowizualne stymulanty doświadczeń polisensorycznych*, w: tegoż: *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016, s. 216–253.

23 Zob. M. Kostecki, *432 Hz. Strojenie żartów?*, „Ruch Muzyczny” 2024, nr 5, <<https://ruchmuzyczny.pl/article/4249><https://ruchmuzyczny.pl/article/4249>> [dostęp: 1.12.2025]. W tym artykule autor słusznie zauważa, że najbardziej wyraziste stwierdzenia dotyczące 432 Hz „należałoby zaliczyć do dziedziny metafizyki”. Wspominam o tym, bo być może jest to trop, którym trzeba się posłużyć w odniesieniu do poglądów Moździerza jako metafizycznie zorientowa-

Leszka Możdżera interesuje przede wszystkim aspekt muzyczny, choć stale powraca do rozważań o naturze ogólniejszej, które są związane z filozofią uprawiania sztuki muzycznej, z ciągłym poszukiwaniem nowych rozwiązań kompozytorskich i wykonawczych. Ale także rozmyślał dotyczących takich aspektów, jak zmysłowe, cielesne reakcje na słyszane i wydobywane z instrumentu (instrumentów) dźwięki. Ten rodzaj (na)strojenia własnego ciała jest niezwykle istotny, powoduje bowiem zupełnie nowe podejście zarówno do instrumentu, jak i do siebie jako kogoś, kto go używa jako narzędzia ekspresji.

„Muzycy nie odbierają dźwięków [...] wyłącznie zmysłem słuchu. Muzyki słucha się całym ciałem, bo poszczególne części ciała odbierają akustyczne fale. Bywa, że bas przyjemnie »dudni w kłacie«, poszczególne częstotliwości są wyraźnie odczuwalne wewnątrz ciała, chociaż doświadczenie rezonansu miewa też subtelniejsze odcienie. Pamiętam, że kiedy po raz pierwszy usiadłem do fortepianu o stroju 432 Hz, to moje ciało kompletnie nie rozpoznawało tego nowego środowiska rezonansowego. Po prostu »nie czułem« tego stroju”²⁴. I tutaj wkraczamy już w obszar metafizyki, która nie jest dostępna komuś, kto nigdy nie tworzył muzyki. Kiedy Możdżer mówi, że Matka Ziemia to po prostu jeden wielki subwoofer, dlatego należy grać boso, bo tak łatwiej mu przychodzi kontaktować się z częstotliwościami Ziemi – to można to uznać za rodzaj ekstrawagancji bądź wchodzenia w obszary mistycyzmu. Ci, którzy nigdy tego nie doświadczyli, nie mają jednak podstaw, by temu zaprzeczyć.

Leszek Możdżer w 2023 roku wydał płytę zatytułowaną *Composites*, nagrałą z zespołem Warszawskiej Opery Kameralnej *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*, na której zagrał na fortepianie Fazioli w stroju 432 Hz. To rodzaj praktycznej weryfikacji jego wielu wcześniejszych wypowiedzi oraz doświadczeń. *Notabene* granie w innych niż ten (niby) kanoniczny strój (czyli 440 Hz) doprowadziło go do „rozregulowania” słyszenia i utraty słuchu absolutnego. Ale ważniejsze jest coś innego. Jak sam mówi: „Moje poszukiwania dają mi wielką radość, ponieważ sprawiają, że muzyka staje się na nowo czymś świeżym, nieodkrytym”²⁵. To przecież najprostszym sposobem zbliżania się do istoty postawy eksperymentatora, czyli kogoś, kto nie tylko z osobistych pobudek, ale także myśląc o muzyce w ogóle, poszukuje nieustannie nowych wyzwań i rozwiązań, nawet jeśli te nie zawsze spełnią oczekiwania jego i jego słuchaczy.

nego „myśliciela” (używam cudzysłowu bez intencji ironicznej) czy też kogoś, kto filozofuje o muzyce i nie tylko.

24 L. Możdżer, *Chłop z rezonem*, „Jazz Forum” 2024, nr 4–5, s. 8.

25 A. Andrearczyk, *Leszek Możdżer: kompozycje*, „Jazz Forum” 2023, nr 10–11, s. 47.

Być może zresztą ta forma ludzkiej niedoskonałości, popełnianie błędów, jest czymś, co w czasach sztucznej inteligencji odróżnia nas od nie-ludzkiej doskonałości maszyn „inteligentnych” i „kreatywnych”. Pisał o tym Lev Manovich²⁶, zwracając uwagę, że prawo do ludzkiego błędu jest podstawową cechą odróżniającą nas od sztucznej inteligencji, która potrafi już dziś tworzyć całkiem udane dzieła, na przykład muzyczne. W *liner notes* zamieszczonych na płycie pianista wyjaśnia, że „*Composites* to próba uchwycenia przepływu improwizującej świadomości. Oprócz dwóch tradycyjnie skomponowanych utworów, na płycie znajdują się cztery utwory nie będące w zasadzie kompozycjami, tylko kompozytami – muzyczną materią będącą połączeniem improwizacji i kompozycji”²⁷.

Połączenie muzyki klasycznej z jazzem nie jest, rzecz jasna, czymś wyjątkowym, artysta funkcjonuje między tymi dwoma światami niemal od początku swojej działalności. Tym razem jednak poza samym materiałem muzycznym mamy także namysł nad zasadnością kultu systemu tonalnego oraz podkreślenie znaczenia ciała w procesie zarówno kompozytorskim, jak i wykonawczym. Strój 432 Hz jest w tym procesie niezwykle istotny – według Moździerza – kształtuje bowiem zupełnie inne przepływy energii, która niejako „bezmyślnie” (tylko przez ciało) wpływa na powstające kompozyty. Czy eksperyment ten można uznać za udany? W sensie muzycznym zawarte na wspomianej płycie utwory nie wydają mi się szczególnie odkrywcze, ale to tylko moja opinia, zapewne można byłoby długo dyskutować nad jej zasadnością.

F

Trzynastego lipca 2023 roku w sali koncertowej Nowa Miodowa odbyła się prezentacja fortepianu dekafonicznego²⁸. Leszek Moździerz grał na tym instrumencie, a także na „normalnym” fortepianie, oba były nastrojone w stroju A = 440 Hz. Pianista grał na jednym i drugim, a pewne utwory wykonywał na dwóch jednocześnie. Było to zwieńczenie wielomiesięcznych poszukiwań artysty oraz grupy naukowców, którzy połączyli siły w celu zbudowania jedynego w swoim rodzaju instrumentu po to, by zbadać, czy możliwe (lub niemożliwe) jest wyjście poza usświęcone przez tradycję fundamenty systemu tonalnego, przełamanie myślenia w kategoriach dur – moll. A przede wszystkim rzucenie wyzwania słuchaczom,

26 L. Manovich, *A Letter to a Young Artist*, <https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI> [dostęp: 2.12.2024].

27 Zob. *Composites*, Warszawska Opera Kameralna, WOK VR 005, Warszawa 2023 [płyta winylowa, której właśnie słucham].

28 Zob. M. Gawęda, *Moździerz solo na fortepianie dekafonicznym*, „Jazz Forum” 2023, nr 7–8, s. 25.

którzy – „socjalizowani” muzycznie przez wieki do powszechnie akceptowanych systemów muzycznych i własnych przyzwyczajają jako odbiorców muzyki – musieli zmierzyć się z zupełnie nowym systemem, całkowicie burzącym stary porządek. To niewątpliwie wypełnia definicję eksperymentu jako działania twórczego, które radykalnie odchodzi od utartych norm, konwencji oraz znanych rozwiązań i zmierza w stronę nowych form wyrazu, nowatorskich technik, ale także idei za nimi stojących.

W gruncie rzeczy eksperymentator zaczyna swoje działania zawsze tak samo – od zadania sobie pytania: „Co by było, gdyby...?”. Gdyby na przykład podzielić oktawę nie na dwanaście, ale na dziesięć części. To pytanie pojawiło się u Moździerza, który miał głębokie przeświadczenie, że system dziesiętny nie jest doskonały, a system dwunastkowy jest bliższy naturze. Jednocześnie jednak powstało kolejne pytanie: „Jak to zrobić”?. Należało precyzyjnie podzielić oktawę na dziesięć części i w tym pomógł artyście matematyk Paweł Nurowski z Centrum Fizyki Teoretycznej Polskiej Akademii Nauk, który postanowił zaprosić Moździerza na konferencję naukową „Grieg meets Chopin – Warsaw Meeting on Geometric Methods in Science”, na której pianista przedstawił swój pomysł i jego realizację. Do tej dwójki dołączyli fizyk Aleksander Bogucki oraz konstruktor i specjalista od fortepianów Andrzej Włodarczyk, który zbudował taki instrument, a także kilku jeszcze specjalistów od budowy i strojenia fortepianów. Ten rodzaj współpracy na linii nauka – sztuka (*art and science*) niewątpliwie wpisuje się w nurt sztuki wykorzystującej badania naukowe spod znaku *research-based art*.

Mówiąc najkrócej – w fortepianie dekafonicznym zostały zdublowane po dwa dźwięki, zatem z dwunastu klawiszy tworzących na fortepianie skalę chromatyczną (siedmiu klawiszy białych i pięciu czarnych, czyli pełnej oktawy w systemie dwunastkowym) po dwa klawisze przemalowano na biało, co sprawiło, że ich współbrzmienie („diabelski interwał”, czyli tryton) zostało uzupełnione przez pozostałe osiem dźwięków. Zaprojektowany (i zbudowany) instrument brzmi co najmniej dziwnie. Interwały między dźwiękami zostały wyliczone przez Pawła Nurowskiego – to, co Moździerowi wydawało się wielkim problemem, dla naukowca okazało się banalnie proste. „W skali 12-stopniowej stosunki częstotliwości wydawanych przez kolejne klawisze wynoszą zawsze pierwiastek dwunastego stopnia z dwójki. Tymczasem w skali 10-stopniowej stosunek każdych dwóch kolejnych częstotliwości wynosi pierwiastek dziesiątego stopnia z dwóch”²⁹. Choć współpraca artysty i naukowca wynikła w istocie

29 Zob. L. Tomala, *Oktawa podzielona na 10 części. Naukowcy przygotowali fortepian dekafoniczny dla Moździerza*, <<https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C100700%2Coktawa-podzielona-na-10-czesci-naukowcy-przygotowali-forte-pian-deka-foniczny>> [dostęp: 4.12.2025].

z przypadku, okazała się niezwykle owocna, co tylko potwierdza rolę przypadku w eksperymentach zarówno artystycznych, jak i naukowych.

To paradoks, że u podstaw tego najpierw myślowego, a później empirycznego eksperymentu leżało założenie, że system dziesiętny jest niedoskonały, a może nawet po prostu zły. Kolejne etapy – budowa instrumentu, wykonanie na nim kompozycji oryginalnych, ale także znanych wcześniej (jak *Svantetic* Krzysztofa Komedy) – doprowadziły do swego rodzaju sfalsyfikowania (w rozumieniu popperowskim) wyjściowego założenia, głoszącego, że ten system nie może oferować pozytywnych rezultatów artystycznych i estetycznych. Według Możdżera wcale tak nie jest, a system dziesiętny w muzyce może oferować zupełnie nowe (pozytywnie wartościowane) możliwości. „Ten system jest na swój sposób piękny” – konkluduje artysta³⁰. Chcąc pokazać ludziom, jak brzydki jest system dziesiętny, jak okropnie brzmi muzyka tworzona i wykonywana zgodnie z tym systemem, Możdżer finalnie zweryfikował swoje pierwotne tezy. „Okazało się jednak, że dziesiątka nie brzmi tak źle, jak myślałem, a kiedy jeszcze połączy się ze sobą kilka strojów naraz, to cały matrix znika i zaczyna się naprawdę dobra zabawa”³¹. Płytkową materializacją tych doświadczeń stało się wydawnictwo zatytułowane *Beamo*³², które omówię w kolejnej części eseju.

Trzeba dodać, że z pomysłem stworzenia fortepianu dekafo-nicznego Leszek Możdżer nosił się od wielu lat, co wyrastało z jego przemyśleń dotyczących systemów tuzinowego i dziesiętnego. Ten pierwszy może wydawać się idealny dla działalności twórczej, ten drugi nie wydaje się systemem naturalnym, ale – jak twierdzi artysta: „Po dłuższym słuchaniu strojenia dziesiętnego umysł się do niego przyzwyczaja i zaczyna wychwytywać zasadę jego działania. Dzisiejsza muzyka to matematyka, tylko podawana w systemie tuzinowym. Utwory wykonywane w systemie dziesiętnym na początku brzmią obco i absurdalnie, ale po kilkunastu minutach zaczyna się już rozpoznawać współbrzmienia i słuchanie zaczyna nawet sprawiać przyjemność”³³. Pianista ma świadomość, że „to fajna ciekawostka”, ale nie liczy na to, że zakorzeni się ona na stałe w świecie muzyki. Nie ulega wszak wątpliwości, że dzięki temu eksperymentowi dowiedzieliśmy się wiele na temat możliwych nowych brzmień oraz sposobów percepcji muzyki wynikających z zakorzenionych głęboko w słuchaczach przyzwyczajęń audialnych. Czy jednak poza tymi wartościowymi poznawczo efektami przełożyło się to na jakości artystyczne i estetyczne?

30 Tamże.

31 L. Możdżer, *Cierpliwość i doświadczenie*, „Jazz Forum” 2024, nr 9, s. 8.

32 Możdżer/Danielsson/Fresco, *Beamo*, Teraz Teraz #001, 2024.

33 L. Możdżer, *Dekafonia*, „Jazz Forum” 2023, nr 9, s. 6.

G

W wywiadzie udzielonym przy okazji ponowionej trasy koncertowej, w trakcie której trio Możdżer, Danielsson i Fresco prezentowało nagrania pomieszczone na płycie *Beamo*, pianista i kompozytor niezwykle interesująco odnosił się do swoich pomysłów związanych zarówno ze strojem 432 Hz i fortepianem dekafonicznym. Nie ulega wątpliwości, że ten eksperyment nie ma odpowiednika w wymiarze światowym: nikt – tak jak Możdżer – nie gra równocześnie na trzech fortepianach o różnym stroju. Marzenie zaś o fortepianie, który miałby zdecydowanie więcej niż dwanaście dźwięków w oktawie, to rodzaj utopijnego myślenia o zupełnie odmiennym od istniejącego systemie muzycznym. Zohar Fresco, który zna dobrze muzykę hinduską, potwierdza, że możemy znaleźć w niej systemy mające dwadzieścia dwa dźwięki w oktawie. To kwestia różnic zarówno kulturowych, jak i muzycznych. „Nasz” paradygmatyczny wzorzec jest sztuczny i zakłamany. „System równomiernie temperowany jest kłamstwem”, a przy tym „system dziesiętny został sztucznie wepchnięty do naszej kultury”³⁴. Ta szeroka perspektywa spojrzenia na własne poszukiwania czyni z Możdżera kogoś, kto wychodzi poza kwestie czysto muzyczne, kto wpisuje się w dyskurs teoretyczno-muzyczny i tym samym teoretycznokulturowy. Dlatego określam ten rodzaj refleksji mianem „małej teorii”.

O co chodzi w wymiarze czysto muzycznym? Sam artysta, komponując utwory na wspomnianą płytę, założył, że będą one wykonane na konkretnym zestawie instrumentów, czyli fortepianie w stroju 440 Hz, fortepianie w stroju 432 Hz oraz fortepianie dekafonicznym (w stroju 440 Hz). Nie chodziło mu o całkowitą dekonstrukcję systemu tonalnego, raczej o jego „wygięcie”, które nie byłoby „wykrzywieniem”. Informacje o tym, na jakim konkretnie instrumencie zostały wykonane poszczególne kompozycje, można znaleźć w opisie płyty, ja jednak starałem się nie zapoznawać z tymi informacjami przed słuchaniem, aby pozostawić sobie swobodę w odbiorze tej muzyki. Powiedzmy od razu – niezmiernie zróżnicowanej i frapującej, ale także wprawiającej w rodzaj konfuzji słuchacza, który nie tylko został przyzwyczajony do brzmienia tego tria, ale także ukształtowany przez wielowiekową tradycję zarówno wykonawczą, jak i wynikającą z bycia słuchaczem socjalizowanym audialnie do percepcji w określonych historycznie i kulturowo ramach.

Artyści rzucają słuchaczom poważne wyzwanie – jak zakładam, mając nadzieję, że ze ci ostatni mimo początkowego niezadowolenia i niezrozumienia, dlaczego powodu burzy się ich normy odbiorcze, wraz z coraz głębszym wchodzeniem w materię muzyczną zostaną przekonani (przez adaptację audialną i estetyczną) do takiego kształtu prezenta-

34 P. Brodowski, *Leszek Możdżer. „Beamo” Bis*, „Jazz Forum” 2025, nr 6, s. 43.

nej muzyki. I tu pojawia się podstawowy problem. Znam wersję płytową, uczestniczyłem także w jednym z koncertów, na których trio prezentowało niemalże w całości program nagrany na płycie³⁵. Doceniając założenia koncepcyjne i teoretyczne tego projektu, jako słuchacz nie tyle byłem zdezorientowany, ile po prostu nieusatisfakcjonowany jakością prezentowanej muzyki (choć nie chodzi tu, rzecz jasna, o poziom wykonawczy, ten bowiem był na najwyższym instrumentalnym poziomie). Ze sceny emanował raczej chłód niż zachęta do zaangażowanego przeżywania perfekcyjnie wykonywanych kompozycji. Ten rodzaj wirtuozerii wykonawczej niewiele miał wspólnego ze spontanicznością i z jazzowym feelingiem – z jednej strony jest to zrozumiałe, gdyż trio porusza się między szeroko rozumianą muzyką współczesną a jazzem, z drugiej jednak strony powoduje, że „matematyczne” w swojej precyzji rozwiązania kompozytorskie i wykonawcze tworzą rodzaj muru dla odbiorców. Nie pomagają w tym także, niestety, inwencja słowna Leszka Możdżera, który niby zabawnie, choć jednak przede wszystkim dość irytująco i rozbijając muzyczną narrację, komentuje i zapowiada poszczególne utwory, rozstrajając, a nie dostrajając słuchacza do kolejnych utworów.

Wszystko to może wynikać z moich ograniczeń, braku otwartości na poszukiwania w obszarze nowych brzmień czy „genetycznego” skażenia starymi paradygmatami słuchania. Ważniejsza wydaje mi się jednak po prostu ocena artystyczna i estetyczna. A ta jest zdecydowanie problematyczna. Słuchając zarówno płyty, jak i jej koncertowego wykonania, nieustannie miałem wrażenie „przekombinowania” teoretycznego nad jakościami czysto muzycznymi. I nie chodzi wyłącznie o to, że fortepian dekafoniczny brzmi inaczej i niezbyt przyjaźnie dla słuchacza. Moglibyśmy powiedzieć, że to programowy odwrót od choćby estetyki ECM-owskiej, której – w osobie Manfreda Eichera – zarzuca się często, że filozofia „the most beautiful sound next to silence” sprowadza się do myślenia o sprawianiu niezbyt wyszukanej przyjemności słuchaczom. Co oczywiście wydaje się wysoce kontrowersyjne, kiedy spojrzymy na katalog nagrań i artystów ECM, którzy tę „przyjemność” (identyfikowaną pejoratywnie) mieliby sprawiać. Zapewne Jan Garbarek, Keith Jarrett, Terje Rypdal, Anouar Brahem, Pat Metheny, ale także Arvo Pärt, Valentyń Silvestrov, Giya Kancheli, Erkki-Sven Tüür, Tigran Mansurian nie na tym przede wszystkim skupiali się w swojej twórczości.

Po kilkukrotnym przesłuchaniu albumu *Beamo* zaglądam do autorского opisu, by skonfrontować własne wrażenia z informacjami, na jakich instrumentach w konkretnych utworach grał Możdżer. Potwierdza się, że *Decaphonesca* została wykonana wyłącznie na fortepianie dekafonicz-

35 Chodzi o koncert w siedzibie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach 6 czerwca 2025 roku.

nym, w tym utworze Danielsson zagrał na *viola da gamba* ze zmienionym rozstawieniem progów. Ale już *Arneo*, który wydawał mi się całkowicie utrzymany w duchu (i harmonii) tradycyjnym, został także wykonany na fortepianie w stroju dekafonicznym, choć jako słuchacz miałem wrażenie, że jest on utrzymany właśnie w „estetyce” ECM-owskiego piękna opartego na prostocie i komunikatywności. *Brim on* i *Jacob's Ladder* wykonano na fortepianie w stroju 432 Hz. Pozostałe utwory zostały wykonane z wykorzystaniem trzech fortepianów, w niektórych było to bardziej, w innych mniej rozpoznawalne dla mnie jako, w gruncie rzeczy, naiwnego słuchacza amatora czy miłośnika muzyki. Te dysharmoniczne zabiegi niewątpliwie skłaniają do namysłu nad uświęconymi zasadami tonalnymi, jednocześnie jednak słuchając konkretnego wykonania, nie uruchamiamy w sobie mechanizmu analizy muzycznej. Chyba że jesteśmy zobligowani do recenzenckiej oceny danego dzieła.

Sprawiło mi dużą przyjemność (sic!) wysłuchanie moździerowskiej wersji *Enjoy to Silence* Depeche Mode, który to utwór pianista często gra na swoich koncertach, tak jak inni wielcy muzycy jazzowi reinterpreterujący klasyczne utwory muzyki popularnej³⁶. Jednocześnie jednak zastanawiałem się, dlaczego umieścił ją w tym albumie. Czy wykonana na nowym zestawie instrumentalnym zyskała na wartości, czy udało się zaprezentować ją w zgoła odmienny (od wcześniejszych koncertowych wykonania) sposób? Może to sygnał, że eksperyment/owanie jest niezmiernie istotne, ale powrót do naturalnego środowiska dźwiękowego osadza eksperyment w pewnych ramach, które należy uwzględnić z perspektywy zarówno artystów, jak i odbiorców ich twórczości.

A

Beamo nie doczekało się wielkiej liczby recenzji zarówno w polskiej, jak i europejskiej przestrzeni medialnej. Udało mi się raptem trafić na kilka omówień, których nie warto nawet przytaczać, są one bowiem raczej notami informacyjnymi powielającymi to, co znalazło się w materiałach promocyjnych (na przykład na stronie ACT Music), niż pogłębioną analizą muzyki zawartej na albumie. Nie przesadzę, gdy powiem, że eksperyment Moździerza przeszedł bez większego echa. Chciałbym jednak przytoczyć

36 Przywołuję tylko kilka przykładów szczególnie mi bliskich: Miles Davis grający *Human Nature* Michaela Jacksona, Brad Mehldau wykonujący *Paranoid Android* grupy Radiohead oraz Marcin Wasilewski Trio grające *Message in the Bottle* Stinga. Trio Moździer, Danielsson, Fresco na płycie *Time* (2005) umieściło cover *Smells Like Teen Spirit* Nirvany, utrwalony także na płycie tria *Live* (2007). Choć w tych wypadkach określenie *cover* wydaje się problematyczne, są to bowiem wersje dalece odbiegające od pierwowzorów, być może lepsze byłoby określenie re-interpretacje albo re-kompozycje.

dwie recenzje polskich autorów, które całkowicie przeciwstawnie oceniają projekt pianisty i kompozytora.

Piotr Kałużny już w pierwszym akapicie swojej recenzji tego wydawnictwa pisze: „Najnowszy album tria Moździer/Danielsson/Fresco jest projektem całkowicie nowatorskim. Jego rewolucyjność i innowacyjność polega na odkryciu w muzyce nieznanymi dotąd wymiarów przestrzennych. Eksperyment ten polegał głównie na ingerencji w ustalone dotąd, ściśle określone progi wysokości dźwięków w systemie równomiernie temperowanym”³⁷. Tak autor rozpoczyna, a tak kończy: „Powstało dzieło niemające odpowiednika w światowej fonografii. Dzieło rewolucyjne i przełomowe”³⁸. A zatem pełen podziw i docenienie tego dokonania – albumu, na którym muzycy grają „wspaniale”, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, pozostaje jednak wątpliwość, czy w istocie początkowo zdezorientowany słuchacz „pozornie niestrojącymi” dźwiękami wchodzi w ten świat i zaczyna dostrzegać jego ukryty porządek oraz nieoczywiste piękno. Słucham właśnie – zamieszczonych na pierwszej płycie tria: *The Time* (2005) – utworów *Asta*, *Asta II* i *Asta III* skomponowanych przez Larsa Danielssona, stanowiących oś dramaturgiczną tego albumu, i odnajduję w nich emblematyczną wręcz charakterystykę niezwykłego porozumienia trzech genialnych muzyków, którzy grają tonalnie i osiągają wyżyny muzycznej harmonii wkraczającej w obszar metafizyki. Rozumiem chęć przełamania wypracowanego przez lata stylu i pójście w rejony dotychczas nieodkryte. To zawsze jest związane z ryzykiem. Czasem porażki są zdecydowanie bardziej interesujące niż powielanie już sprawdzonych rozwiązań – brzmi to banalnie, ale w tym wypadku ma to głębokie uzasadnienie.

Inaczej do sprawy podchodzi Wojciech Sobczak. Dla niego próba wyjścia poza „oklepany” schemat osiemdziesiąt osiem klawiszy fortepianu to nic innego jak „eksperyment obliczony, nie wiedzieć czemu, na przełamanie dotychczasowej wręcz misternie dopracowanej i uwielbianej formuły grupy”³⁹. A zatem mamy do czynienia z fałszem, tym dosłownym i metaforycznym, po co bowiem w tej przeintelektualizowanej kalkulacji tworzyć teoretyczne uzasadnienia dla eksperyment/owania, gdy muzycznie sprawia to wrażenie, jakby muzycy grali na niedostrojonych

37 P. Kałużny, *Moździer/Danielsson/Fresco*. „Beamo”, „Jazz Forum” 2025, nr 1–2, s. 72. Dodam tylko, że recenzent odwołuje się do wydania płyty na nośniku CD, na którym znalazło się trzynaście kompozycji, podczas gdy na wersji winylowej, z której ja korzystam, znalazło się siedemnaście utworów w nieco innym układzie.

38 Tamże, s. 73.

39 W. Sobczak, *Moździer/Danielsson/Fresco*. „Beamo”, „JazzPRESS” 2025, nr 3–4, s. 38–39, <<https://jazzpress.pl/storage/app/media/pdfy/Jazzpress342025.pdf>> [dostęp: 8.12.2025].

instrumentach? To zdecydowanie uproszczona interpretacja i ocena, ale i z takimi trzeba się zmierzyć, bo coś jednak jest na rzeczy. Tyle że porównywanie tego projektu z graniem przez Marcina Maseckiego na niedostrojonych instrumentach jest już zdecydowanym pójściem na krytyczną łatwiznę. Kto nie widzi różnicy, ten zapewne nigdy nie doceni próby wyjścia poza płytkie atrakcje pozornego eksperyment/owania, a takie podejście do muzycznej materii, które głęboko poznawczo i nowatorsko muzycznie stara się całkowicie na nowo definiować reguły i standardy obowiązujące dotychczas. Gdzie leży prawda? Nie, nie leży pośrodku, ona jest o wiele bardziej złożona, tak jak złożony i niejednoznaczny jest eksperyment Leszka Możdżera.

H

„Jaka piękna katastrofa” – można by powiedzieć, cytując głównego bohatera (granego przez Anthony’ego Quinna) filmu *Grek Zorba* (1964) Michalisa Kakojanisa, który pogodzony z katastrofą i dosłownym upadkiem jego niezwykłego pomysłu na renowację kopalni węgla brunatnego, nie ma poczucia klęski. Jego nieskrępowane niczym poczucie radości życia, wyrażające się w tańcu siritaki, to symboliczny wyraz poszukiwania spełnienia w świecie, który domaga się jednoznacznego sukcesu. A przecież ten może mieć wiele wymiarów. Eksperyment/owanie jest takim rodzajem podążanie za nieznanym – nawet nieosiągnięcie zamierzonych celów jest wartością samą w sobie, ale dążenie do odkrywania nowych rozwiązań artystycznych i estetycznych wyznacza cel, do którego się zmierza. Leszek Możdżer wraz z partnerami muzycznymi realizuje ten imperatyw ciągłego poszukiwania nowych wyzwań, choć jednocześnie ma świadomość, że nie zawsze, może nawet bardzo rzadko, poszukiwania te kończą się sukcesem.

Na stronie wytwórni ACT Music, z którą pianista jest związany od wielu lat, napisano o tym wydawnictwie, że to „fascynujący muzyczny eksperyment gwiazdy pop polskiego jazzu i jego unikalnego tria”⁴⁰. Pomijając ten „popowy” przymiotnik, nie bardzo bowiem wiadomo, co miałyby to znaczyć, wszystko się zgadza: eksperyment jest w istocie fascynujący, a trio ma wszelkie cechy unikalnego zjawiska w skali europejskiego jazzu, choć zdecydowanie przecież przekracza jazzowy idiom. Pozostaje jednak we mnie poczucie pewnej ambiwalencji w jego ocenie. Pojawiło się ono zwłaszcza w wersji koncertowej tego albumu, kiedy moje wątpliwości co do wartości muzycznej projektu się pogłębiały. Byłem już po kilkakrotnym przesłuchaniu albumu i to wtedy uświadamiałem sobie, że doceniając nowatorstwo i eksperymentalny wymiar

40 *Możdżer – Daniellson – Fresco – Beamo*, <<https://www.actmusic.com/en/beamo/ACTLP-9065-1>> [dostęp: 8.12.2025].

Beamo, wirtuozerię wykonawczą, mistrzowskie panowanie muzyków nad skomplikowanym „aparatem wykonawczym”, mam poczucie, że koncept i intelektualne znaczenie tej muzyki pozostawia mnie w stanie emocjonalnego chłodu, jakiegoś zdystansowania i braku jednoznacznej akceptacji. Czyżby zakodowane w ciele (genach) przywiązanie do konwencji, które właśnie są burzone, wzięło górę nad ciekawością i otwartością na to, co nowego oferuje ta muzyka? Ambiwalencja to nic innego jak rodzaj doznawania przeciwstawnych uczuć, ale według mnie może także określać przeciwstawne reakcje krytyczne i intelektualne. Ta ambiwalencja projektuje dwuwartościową ocenę – z jednej strony podziw dla inwencji eksperymentatora, z drugiej strony brak jednoznacznej akceptacji. Świadomość, że obcuje z jedynym w swoim rodzaju dziełem, którego nie jestem w stanie w pełni zaakceptować. To, co stanowi o jego niepowtarzalności, jednocześnie skłania do rozmyślań nad tym, jak często blisko siebie są sukces i porażka artystyczna.

Outro

W wielce inspirującej i jak zwykle niezbyt obszernej książce *Seaving Beauty* Byung-Chul Han zwraca uwagę, że: „Gładkość stała się znakiem rozpoznawczym współczesności. Łączy rzeźby Jeffa Koonsa, iPhony i brazylijskie woskowanie. Dlaczego dziś uważamy, że to, co gładkie, jest piękne? Poza walorami estetycznymi odzwierciedla to ogólny imperatyw społeczny. Uosabia współczesne społeczeństwo pozytywności”⁴¹. Kiedy patrzymy na *Balloon Dog* (1994–2000) albo oglądane przeze mnie niedawno w Muzeum Guggenheima w Bilbao *Tulips* (1995–2004) Koonsa, już wiemy, na czym polega „estetyka gładkości” w sensie dosłownym, ale i w szerszym wymiarze pojmowania współczesnie piękna, które jest natychmiastowo przyswajalne, nieinwazyjne, przyjemne, co można jednoznacznie oznaczyć lajkami.

Lubimy ten typ prac artystycznych, lubimy taką estetykę, która może się podobać, między innymi dlatego, że nie wymaga od nas głębszej refleksji, sprawia nam przyjemność. Zwłaszcza wtedy, kiedy konkretne dzieła (na przykład Koonsa) zostały usankcjonowane przez konsumpcyjną kulturę, która nie ma nic wspólnego z transcendencją, jej domeną jest bowiem powierzchowność – piękny design i zwolnienie nas z konieczności zagłębiania się w zawile, trudne do jednoznacznej oceny warstwy, jakie są pod tą powierzchniową sferą atrakcji na przykład wizualnych. Ekstremalną, a jednocześnie powszechną dziś emanacją tego typu podejścia jest „cyfrowe piękno”, zarówno tworzone przez artystów posługujących się

41 B.-C. Han, *Seaving Beauty*, Cambridge–Medford, MA 2018, s. 1.

narzędziami digitalnymi, jak i będące rezultatem wyłącznie działań procedur algorytmicznych pasyżujących na wielkich zbiorach danych.

Eksperyment Leszka Możdżera (i jego współpracowników) jest w takiej optyce próbą sprzeciwu wobec tak pojmowanej „filozofii gładkości”. Wyjście poza skalę dwunastu uświęconych dźwięków i stworzenie alternatywnego systemu dekafonicznego to wyzwanie – najpierw dla kompozytora i pianisty, później dla słuchacza. To eksperyment, który nawet jeśli uznaje go za nie(do końca)udany, to jednak doceniam jego znaczenie. Być może wynika to z mojego głębokiego „zainfekowania” tradycyjną tonalnością, być może ten „zgrzyt” traktuję jako zburzenie mojego poczucia przebywania w strefie komfortu, czyli akceptowanych norm, które przecież zostały mi narzucone w procesie socjalizacji estetycznej.

I tu dochodzę do swego rodzaju paradoksu związanego z konkretnym eksperymentem, jakim jest fortepian dekafoniczny oraz – szerzej – eksperyment/owaniem w sztuce. Chodzi przecież o to, by burzyć stare nawyki, wypracowane/wyuczone przyzwyczajenia, odwoływanie się do uznanych skal (zarówno muzycznych, jak i związanych z wartościowaniem). By nie akceptować tej „gładkości” sztuki, bo to jest po prostu rodzaj pójścia na łatwiznę i powielanie narzucanych nam norm w społeczeństwie nakierowanym na bezproblemowe funkcjonowanie, w którym liczy się tylko to, co sprawia nam natychmiastową przyjemność. I co nie wymaga od nas żadnego wysiłku – poznawczego, intelektualnego, zmysłowego.

Czy jest jakaś alternatywa? Tak, podpowiada ją również Byung-Chul Han, korzystając z filozoficznych i estetycznych odniesień do koncepcji Hansa-Georga Gadamera, tak dawno przecież sformułowanych, ale zyskujących na aktualności⁴². Ten zaś mówił o tym, że negatywność czy negacja to esencja sztuki, choć nie wspominał, rzecz jasna, że szczególną rolę mają tutaj do odegrania ci, którzy dokonują tej negacji, czyli eksperymentatorzy podważający fundamenty zastanego porządku. „Ocalenie piękna” nie jest i nie powinno być tworzeniem „pięknych obiektów”, ale sięgnięciem w głąb, w ciemne pokłady zgrzytów (często dosłownych, czasem operujących glitchem), dysonansów (czyli brzmieniem, które odbierane jest jako nieprzyjemne, niezgodne z utrwalonymi sposobami odbioru), rozbicie tonalnej tradycji, tak jak dzieje się to w wypadku poszukiwań Leszka Możdżera. Wobec narcystycznego i egocentrycznego skupienia na sobie należy myśleć o „Innym” w kategoriach partnerstwa, a nie jego zawładnięcia przez narzędzia „gładkiej estetyki”. Ten „Inny” to również ja, który chciałby podążać za prostymi imperatywami wynikającymi z całkowicie niefunkcjonalnych i nieracjonalnych potrzeb, jakimi są doświadczenia estetyczne. Zwłaszcza wtedy, kiedy burzą one mój spokój oraz

42 Zob. H.G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 3–71.

ugruntowany odbiór sztuki. I wtedy pojawia się sztuka eksperymentalna, która wzbudza moje poczucie niepewności rozumienia ustanowionych historycznie reguł, wtedy też często mam poczucie niedosytu bądź braku „przyjemności”, a jednocześnie głębokie przekonanie, że bez tego rodzaju działań zostałbym w świecie pozbawionym nadziei na oczekiwanie zupełnie nowych jakości artystycznych.

Można oczywiście przyjąć postawę naiwną i utopijną zarazem, sprowadzającą skomplikowane rozważania artystyczne i estetyczne do kwestii przeżywania czasem bardziej, a czasem mniej wzniosłych uczuć – to bardzo piękna idea. Brian Eno i Bette A., pytając: „Jak działa sztuka?”, odpowiadają, że „sztuka jest sposobem wyrażania uczuć”⁴³. To prawda, tyle że w sztuce eksperymentalnej nie chodzi o wyrażanie uczuć, emocji, prezentacji własnych stanów emocjonalnych, ale o szukanie nowych porządków formalnych, estetycznych, strukturalnych. Tego typu (czasem przypadkowe) odkrycia powodują bowiem, że sztuka ciągle się rozwija, także za sprawą eksperyment/owania artystów.

43 B. Eno, Bette A., *What Art Does. An Unfinished Theory*, London 2025, s. 21.

Bibliografia

- Andrearczyk A., *Leszek Możdżer: kompozyty*, „Jazz Forum” 2023, nr 10–11.
- Ashley R., *Foreword*, w: A. Lucier, *109. Notes on Experimental Music*, Middletown–Connecticut 2012.
- Białkowski Ł., *Experiment and „Art Art”. From Uncertainty to Imitation*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2020, t. XXII.
- Brodowski P., *Leszek Możdżer. „Beamo” Bis*, „Jazz Forum” 2025, nr 6.
- Cage J., *Silence. Lectures and Writings*, Middletown–Connecticut 1961.
- Cage. *Człowiek. Dzieło. Paradoks*, red. M. Chołoniewski, B. Bogunia, Kraków 2014.
- Eno B., *Przedmowa*, w: M. Nyman, *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendiak, Gdańsk 2011.
- Eno B., *Sculpturing the Sound*, w: *Micro-Music*, red. O. Bossini, Venezia 2023.
- Haynes B., *A History of Performing Pitch. The Story of „A”*, Lanham–Maryland–Oxford 2002.
- Ikeda R., *Continuum*, Paris 2018.
- Joseph B.W., *Experimentations. John Cage in Music, Art, and Architecture*, New York–London–Oxford–New Delhi–Sydney 2016.
- Gawęda M., *Możdżer solo na fortepianie dekafonicznym*, „Jazz Forum” 2023, nr 7–8.
- Kałużny P., *Możdżer/Danielsson/Fresco. „Beamo”*, „Jazz Forum” 2025, nr 1–2.
- Kaprow A., *Experimental Art*, w: tegoż: *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. J. Kelly, Berkeley–Los Angeles–London 2003.
- Kędziora P., *Ambient. Kultury słuchania i sposoby posługiwania się dźwiękiem*, Warszawa 2024.

- Kostecki M., *432 Hz. Strojenie żartów?*, „Ruch Muzyczny” 2024, nr 5, <<https://ruchmuzyczny.pl/article/4249>> [dostęp: 1.12.2025].
- Kutnik J., *Johna Cage’a Coś i Nic*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2.
- *Nie przegapić olśnienia. Piotr Zawojski rozmawia ze Zbigniewem Rybczyńskim*, „Format” 2023, nr 91.
- Lucier A., *109. Notes on Experimental Music*, Middletown–Connecticut 2012.
- Luty J., *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011.
- Makomaska S., *Muzyka na peryferiach uwagi. Od „musique d’ameublement” do audio-marketingu*, Warszawa 2021.
- Manovich L., *A Letter to a Young Artist*, <https://www.academia.edu/109991543/A_Letter_to_a_Young_Artist_How_to_Survive_Generative_AI> [dostęp: 2.12.2024].
- Martinez C., *The Codes of Life. Some Reflections on the Work of Ryoji Ikeda*, w: R. Ikeda, *Continuum*, Paris 2018.
- Możdźer L., *Chłop z rezonem*, „Jazz Forum” 2024, nr 4–5.
- Możdźer L., *Cierpliwość i doświadczenie*, „Jazz Forum” 2024, nr 9.
- Możdźer L., *Dekafonia*, „Jazz Forum” 2023, nr 9.
- Możdźer L., *Na ucho*, „Jazz Forum” 2017, nr 12.
- Możdźer L., *Wyższość niższości*, „Jazz Forum” 2024, nr 7–8.
- Nyman M., *Muzyka eksperymentalna. Cage i po Cage’u*, przeł. M. Mendyk, Gdańsk 2011.
- Sobczak W., *Możdżer/Danielsson/Fresco. „Beamo”*, „JazzPRESS” 2025, nr 3–4, <<https://jazzpress.pl/storage/app/media/pdfy/Jazzpress342025.pdf>> [dostęp: 8.12.2025].
- Smirnov A., *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, London 2013.
- Tomala L., *Oktawa podzielona na 10 części. Naukowcy przygotowali fortepian dekafoniczny dla Możdżera*, <<https://naukawpolsce.pl/aktualnosci/news%2C100700%2Coktawa-podzielona-na-10-czesci-naukowcy-przygotowali-forte-pian-dekafoniczny>> [dostęp: 4.12.2025].
- Wilson S., *Information Arts. Intersection of Art, Science, and Technology*, Cambridge MA–London 2002.
- Zawojski P., *Nim kamera znowu ruszy. Rozmowa ze Zbigniewem Rybczyńskim*, w: tegoż: *Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik*, Kraków 2007.
- Zawojski P., *Paraobrazy. Audiowizualne eksperymenty Briana Eno*, w: tegoż: *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012.
- Zawojski P., *Ryoji Ikeda. Sztuka danych – sonowizualne stymulanty doświadczeń polisensorycznych*, w: tegoż: *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Katowice 2016.