

Jazz, kanon i wykształcenie

18 czerwca 2016

Nacechowane pozytywnie lub negatywnie słowo „kanon” pada często, gdy rozmawiamy o muzyce, jaką powinno się grać. Muzyka o wiele częściej od literatury bywa polem, gdzie tak zwany kanon zakłada się z góry, nie przemyślawszy go, i uznaje się za niekwestionowany. Bez głębszego zastanowienia jestem w stanie wymienić splot kilku czynników, które doprowadziły do tego stanu. Muzycy nie są szczególnie dobrze przygotowywani do krytycznego myślenia o swojej dziedzinie, a działy sprzedaży zakładają, że publiczność będzie skłonna wydać pieniądze na konkretny typ produktów. Istnieje także niezaprzeczalna (i, nie zrozumcie mnie źle, oczywiście wspaniała) materialna, emocjonalna, oddziałująca na ludzkie nastroje siła muzyki, siła, której mogą doświadczyć osoby pochodzące z bardzo różnych środowisk.

W sedno problemu trafił Alex Ross w swoim artykule o nauczaniu jazzu w Yale: „Robert Blocker, dziekan Yale School of Music, wyjaśnia, dlaczego jazz nie jest priorytetem dla jego instytucji. Mówi on: „Nasza misja jest jasna. Uczymy zachodniego kanonu oraz muzyki współczesnej”. To brzmi bardzo źle. Jazz jest monumentalną formą sztuki, a jego największe postaci należą do najoryginalniejszych myślicieli w muzyce dwudziestego wieku. Powiązania jazzu z muzyką klasyczną są niezliczone. Nie mający kontaktu z jazzem muzycy klasyczni będą mieli słabe rozeznanie w muzyce ostatnich stu lat, od Gerswhina do Johna Adamsa.”

Zgadzam się z Alexem całkowicie; nie obcujące z jazzem osoby grające muzykę klasyczną będą pod wieloma względami gorsze od innych, a rozumienie stylu jest jednym z poważniejszych względów. Co więcej, z mojego doświadczenia pracy ze studentkami i studentami uniwersytetu DePaul wynika, że osoby nie zaznajomione z jazzem mają zdecydowanie gorsze umiejętności treningu słuchu od tych, które go znają.

Ale to nie wyczerpuje listy problemów Blockera. Po pierwsze, koncepcja „nauczania zachodniego kanonu oraz muzyki współczesnej” jest wadliwa, ponieważ zakłada, że „zachodni kanon” jest nieruchawym, konkretnym konstruktem, który nie podlega zmianom. Po drugie – że muzyka współczesna to coś innego niż kanon (czymkolwiek on jest). Żadna z tych koncepcji nie jest prawdziwa, a nieironiczne użycie frazy „zachodni kanon” do obrony priorytetów uniwersytetu zaciemnia jeszcze sprawę. Właściwie tym, co rzeczywiście istnieje, są same utwory (często nazywane „standardowym repertuarem” – mniej konfrontacyjne, ale wciąż problematyczne określenie), grane w każdym sezonie przez duże orkiestry symfoniczne... No wiecie, Eroica Beethovena, i tak dalej. Z pewnością utwory te mają głęboki i moim zdaniem uzasadniony wpływ na kulturę: w skomplikowany sposób oddziałują na gros muzyki, która zaistniała po nich, przyczyniają się do jej powstania, wpływają na nią. Rozwinęły się wokół nich praktyki wykonania, kolejne interpretacje tych utworów stają się częścią naszej tożsamości. Nie jest to jednak niezmienny zestaw melodii. Dla przykładu – ostatni koncert, którego dyrygentem był Mahler (w Nowojorskiej Orkiestrze Filharmonicznej w 1911), obejmował wykonanie „włoskiej” symfonii Mendelssohna, która oczywiście jest dość kanoniczna. Pojawił się tam jednak również utwór Busoniego, o którym mogliście nigdy nie słyszeć (Berceuse élégiaque – czy to zalicza się do kanonu? Nie mam pojęcia), oraz trzech innych kompozytorów, na których też prawdopodobnie nigdy się nie natknęliście – Bossiego, Martucciego i Sinigaglii. Najlepiej nie opisywać tego terminem „kanon” – jest to raczej złożona, nie w pełni poznawalna, wciąż płynna i reinterpretowana historia muzyki; „tradycja”, jeśli chcemy użyć mniej ogólnego słowa niż „historia”. Oczywiście istnieje wiele utworów, do których lubimy wracać, jednak przyznawanie im osobnego statusu „kanonicznych” separuje je od świata, który je stworzył, co znów kieruje nas na niebezpieczną ścieżkę ideologiczną.

Co więcej, będę się spierał, że Blocker, odwołując się do

pojęcia konkretnego kanonu, właściwie dezawuuje utwory, których chce bronić. „Eroica” w końcu miała być utworem rewolucyjnym, nie kilkoma wybranymi fragmentami w kółko ćwiczonymi na próbach. Udawanie, że utwory te zasługują na wykonywanie, ponieważ jest w nich coś nieodłącznie, niekwestionowanie wspaniałego, to część problemu. Powodem, dla którego są one ważne dla kultury, jest coś wręcz przeciwnego: historia ich odczytań, tradycja ludzi, którzy o nich myśleli, odczuwali je, wykonywali, badali je, walczyli z nimi i buntowali się przeciwko nim. My również jesteśmy tymi ludźmi.

To prowadzi mnie do następnego punktu, czyli zmierzenia się z sugestią, jakoby „muzyka współczesna” była jakimś odrębnym zbiorem („zachodni kanon ORAZ muzyka współczesna”). Nie jest. Uważam, że jedyna rzecz, która odróżnia muzykę współczesną od muzyki Beethovena, to rok powstania. Nowa muzyka współczesna, poza tym, że jest nowa, jest również wykwitem relacji z muzyką istniejącą przed nią i reakcji na nią. Dla przykładu: mój przyjaciel Anthony Cheung, młody, błyskotliwy profesor University of Chicago oraz członek stowarzyszenia młodych kompozytorów przy Cleveland Orchestra, napisał dla filharmoników z Nowego Jorku wspaniałą utwór „Lyra”, stanowiący wariację na temat czwartego koncertu fortepianowego Beethovena. Cheung jest w każdym calu częścią tradycji odczytywania, poprawiania, ponownego przemyślenia i przepisywania na nowo kwestii, z którymi mierzył się Beethoven, tak jak Brahms i Wagner byli jej częścią wcześniej.

Chung jednak porusza się w wielu różnych tradycjach. „Lyra” odwołuje się do muzyki chińskiej, tureckiej i zachodnioafrykańskiej. Jazz jest szczególnie istotny dla jego myślenia o muzyce. Inny jego utwór, „Centripedality” (który wykonywałem jako dyrygent z Ensemble Dal Niente), jest częściowo oparty na sekcjach „Epistrophe” Theolonia Monka. Jako dyrektor artystyczny Talea Ensemble zainicjował współpracę z jazzowym saksofonistą Stevem Colemanem. W skrócie – i jazz, i Beethoven są ważnymi częściami jego tożsamości

jako kompozytora, a to dlatego, że odebrał wykształcenie zakorzenione w obu tradycjach (jego biogram zawiera nawet fragment o „wczesnym kontakcie z muzyką koncertową XX wieku oraz jazzem/muzyką improwizowaną”). Sztuka Cheunga jest wyjątkowa, nieoczywista, angażująca, pełna wrażliwości, zabawna i trudna do sklasyfikowania. Wszystko to, ponieważ jest muzykiem XXI wieku w najlepszym znaczeniu tego słowa – wchodzi w interakcje z otaczającym go światem, ze współczesną i odległą w czasie kulturą, a utwory, które tworzy, ukazują niezrównany sposób, w jaki potrafi wyciągnąć z muzyki jej istotę.”

Staram się zasugerować, że zarówno „kanon”, jak i „nowa muzyka współczesna” nie podlegają aż tak sztywnym ograniczeniom, jak wydaje się twierdzić Blocker. Dokładnie tak samo jest z jazzem; to zmieniająca się, elastyczna, głęboko wyrafinowana forma sztuki o bogatej i niespotykanej historii, która sama w sobie łączy się z ogromną liczbą wpływów i tradycji kulturowych. Niektóre z nich mają punkty styeczne z muzyką, której grania chciałby uczyć swoich studentów Blocker. Alex Ross wymienia Gershwina i Adamsa, których prace z pewnością zawierają określone tropy stylistyczne, kojarzone z konkretnym rodzajem jazzu. Pojawiają się tu jednakże szersze wątpliwości natury estetycznej – w którym miejscu granice pomiędzy „muzyką współczesną” a „jazzem” są tak zatarte, że stają się pozbawione znaczenia? Można by tu na przykład przywołać całą historię AACM [Association for the Advancement of Creative Musicians – organizacja samopomocowa zorganizowana w Chicago w 1965 przez afroamerykańskich muzyków w celu pomocy w rozwijaniu nowych, tworzonych przez Afroamerykanów, wartości muzycznych i kulturowych w rzeczywistości, w której media, firmy nagraniowe i sale koncertowe należały do białych lub nie były zainteresowane progresywnym jazzem – przyp. red.]. Kapitalizm chce, abyśmy wierzyli, że zachodni kanon, muzyka współczesna oraz jazz są jednoznacznymi zbiorami, pomiędzy którymi można dokonać prostych rozróżnień – ponieważ chce nam sprzedawać płyty. Rzeczywistość jest zdecydowanie bardziej

skomplikowana i trudniejsza do analizy.

Nie formułuję tutaj żądania, aby Yale School of Music miała obowiązek postawić sobie za priorytet nauczanie jazzu (choć osobiście uważam, że oczywiście powinna). Twierdzę, że ma obowiązek starannie i poważnie to przemyśleć oraz zrewidować własną ideologię. Bo to o ideologii w dużej mierze rozmawiamy. Twierdzenia na temat „jasnej misji zachodniego kanonu” są nie tyle estetyczne, co socjopolityczne. Posługuję się tutaj definicją ideologii Terry’ego Eagletona (zawartą w „Literary Theory: An Introduction”). Zgodnie z nią ideologię stanowi „to, jak sposoby, w jakie mówimy i to, w co wierzymy, wiąże się ze strukturami i relacjami władzy w społeczeństwie, w którym żyjemy... Mówiąc o „ideologii” nie mam na myśli głęboko zakorzenionych, często nieświadomych przekonań, które żywią ludzi; chodzi mi raczej szczególnie o sposoby odczuwania, wartościowania i postrzegania, które mają swoiste powiązania z podtrzymywaniem i reprodukowaniem władzy społecznej.”

To, czego naucza się, co się ćwiczy i przekazuje w słynnych i prestiżowych instytucjach kultury (takich, jak szkoły muzyczne), ma znaczenie. Ma znaczenie, ponieważ nasze społeczeństwa pokładają w tych instytucjach wiarę i ufność; spoglądamy ku nim szukając przewodników w formowaniu naszych własnych osądów na temat kultury i życia. Dobrze o tym wiem, studiowałem na Yale. Istnieje pewien rodzaj wzajemności pomiędzy społeczeństwem a instytucjami kultury i sztuki, szczególnie w USA, gdzie większość z nich nie może liczyć na wsparcie finansowe państwa. Przybiera ona formę „prestżu”, „kapitału społecznego” i podobnych, dzięki czemu jest wspierana przez prawdziwy kapitał. Ufamy, że instytucje kultury pomogą nam w podejmowaniu decyzji na temat tego, co powinniśmy cenić w kulturze, oraz wspieramy je finansowo, aby mogły to robić. Alex drwiąco zauważa, że „dekadę temu Yale School of Music otrzymała bezprecedensową darowiznę w wysokości stu milionów dolarów, która pozwoliła jej na zniesienie chesnego. Można by przypuszczać, że taka wolność od

nacisków finansowych powinna zachęcić szkołę do poszerzenia intelektualnych horyzontów.”

Taki rodzaj wsparcia oznacza, że domyślnie zakładamy, iż owe instytucje głęboko zbadały, przemyślały, odczuły i przedyskutowały szeroki zakres problemów, i że to, co nam przedstawiają, jak i metoda, jakiej do tego przedstawiania używają, są wynikiem takiego procesu. Definiowanie swojej misji w sposób, który nawet przy pobieżnym rzucie oka okazuje się niewystarczający, a tym samym celowo i świadomie marginalizuje cały kierunek muzyki XX i XXI wieku, jest, w dużym skrócie, całkowitą porażką, jeśli chodzi o centralną, definiującą inne gałęzie kultury działalność instytucji. A my nie mamy wyboru, musimy ufać, że instytucje spełniają swoją funkcję. Ciężko byłoby przecenić potencjalne szkody, które taka porażka może uczynić.

Powtórzę, tym razem bardziej konstruktywnie: żyjemy w niewyobrażalnie pojemnym świecie pełnym wielu wewnętrznych powiązań – i staje się on coraz większy i bardziej skomplikowany. Istnieje ogromna liczba tradycji muzycznych, do których mamy dostęp (a nawet jest ich tak wiele, że mogłyby przykryć nas po czubek nosa, jak powódź) i które, po pierwsze, raczej nie zanikną, a po drugie, osobiście to właśnie fakt ich istnienia wolałbym świętować. Jesteśmy w sensie muzycznym istotami zdecydowanie odmiennymi od naszych przodków. Musimy pogodzić się z tym faktem, a nasze instytucje kultury i sztuki – ze swoimi ogromnymi zasobami, talentami i mądrością – powinny czynnie pomagać nam w znajdowaniu innej drogi naprzód w świecie zbyt skomplikowanym dla starych, wygodnych odpowiedzi.

Autorstwo: Michael Lewanski

Tłumaczenie: Mateusz Trzeciak

Współpraca językowa i redakcyjna: Magda Komuda

Źródło oryginalne: MichaelLewanski.com/blog

Źródło polskie: NowyObywatel.pl