

Ukryte elementy w muzyce i dźwiękach

4 lutego 2019

Jednym z najtrudniejszych pytań, jakie można zadać kompozytorowi, brzmi: „Skąd bierze się inspiracja do tworzenia nowych utworów muzycznych?” Wiedząc, że rzemiosło i gramatyka muzyki są już sformułowane w umysłach muzycznego establishmentu, cóż nowego można znaleźć, czego jeszcze nigdy przedtem nie było? Odpowiedź leży w umiejętności ogarnięcia pełnego utworu oraz w tym, na jakim etapie kończy się krzywa reprezentująca na wykresie proces uczenia się.

Muzyczny establishment akademicki z założonymi na oczy kłapkami zaakceptowanych przez siebie tradycji utrzymuje, że rozwój systemu „modalnej formy”[1] skali wywodzi się od Greków lub Rzymian. Ten pogląd przypomina stanowisko kościelnych fundamentalistów głoszących, że Homo sapiens został stworzony dokładnie tak, jak to podaje Księga Rodzaju. Dziś wiemy, że odkrycia archeologiczne i teoria Darwina dowodzą czego innego, lecz dogmat ma zwyczaj ograniczania umysłu. Wynika to ze znanej prawdy, że jeśli coś jest powtarzane wystarczająco często i nie jest poddawane w wątpliwość ze stosowną konsekwencją, staje się ugruntowaną prawdą.

Na szczęście, dożyliśmy czasów, w których istnieje możliwość badania niejednoznacznych zagadnień bez zagrożenia życia ze strony jakiegoś rodzaju inkwizycji. Mamy możliwość jawnego dyskusowania o tych sprawach z ludźmi o otwartych umysłach poszukujących prawdy. Obecnie nasi swobodnie i otwarcie myślący Pracownicy Światłości mogą zająć się tymi zagadnieniami i wspólnie z innymi wspomagać w profesjonalny sposób wysiłki poszukiwaczy, często korzystając ze Światowej Sieci (Internet). Nawet watykańscy kuratorzy używają Internetu do publikowania materiałów pochodzących z ich archiwów, aczkolwiek w tej dziedzinie większość danych wciąż pozostaje

poza zasięgiem zainteresowanych. Wielu ludzi postrzega w tym długo oczekiwaną szansę konfrontacji i usunięcia wielu niezgodności istniejących między różnymi religiami. To dopiero początek i już zrodziły się nadzieje, że nowe tysiąclecie przyniesie mile widzianą, szeroką tolerancję między wielu wiarami egzystującymi na naszej planecie. Widok przyszłych monarchów Brytanii zmagających się z nieuniknionym problemem obrony wiary lub wiar, wobec którego będą musieli kiedyś stanąć i podjąć decyzje, może być bardzo ciekawy.

Obrany przeze mnie szlak poszukiwania związków z muzyką starożytnych rozpoczyna się od zbadania korzeni formy modalnej. Gamy i skale można po prostu rozumieć jako superstrukturę fraz melodycznych. Skale składają się z uporządkowanych tonów i półtonów bez odniesień do toniczej lub głównej nuty, a zatem formą modalną nie rządzi system molowych i durowych kluczy, który określa konstrukcję tonalną muzyki. Tonika skali jest jej pierwszą nutą, to znaczy, że toniczną nutą gamy f-moll jest f. Tony są w tym przypadku interwałami sekundy większej albo złożeniem dwóch półtonów.

W Kościele katolickim prosty śpiew[2] stosowano do wzmocnienia rytuału w czasie mszy i na tej bazie rozwinął się prosty śpiew kościelny, jak również pełny zestaw skal molowych i durowych, które do dziś stosujemy w zachodniej muzyce. Już w IV wieku, w czasach cesarza Konstantyna, wprowadzający śpiew, Introit,[3] towarzyszył oficjalnym procesjom z zakrystii do ołtarza, z kolei w czasie przygotowań, a później podczas komunii śpiewano Ofiarowanie, śpiew towarzyszył także rozdziałowi chleba i wina między członków kongregacji – oczywiście wszystko śpiewano początkowo wyłącznie po łacinie.

Rzymska Msza stała się najważniejszą z form w całym chrześcijaństwie, aczkolwiek, co ciekawe, zawiera w sobie pewne elementy greckie, włącznie z Kyrie eleison („Boże, zmiłuj się”). Tę pieśń zastąpiono ostatecznie hymnem „Gloria in excelsis Deo”. Wzmianki o nim sięgają III wieku i Aleksandrii, natomiast „Agnus Dei” („Baranek Boży”) został

wprowadzony dopiero w VII wieku.

Początkowo pieśni śpiewali wyłącznie mężczyźni, ponieważ kobietom nie wolno było wchodzić do kościoła, co omówiłem w moim eseju zatytułowanym „Feminine Element in Mankind” („Element żeński w świecie mężczyzn”) zamieszczonym na stronie internetowej www.mediaquest.co.uk/awfemel.html.

W VIII i IX wieku powstał problem, w szczególności za czasów panowania Karola Wielkiego, kiedy usiłowano wprowadzić rzymski styl odprawiania modłów we frankońskich regionach Galii.[4] Karol Wielki widział siebie jako wyznaczonego przez Boga władcę wybranego ludu, podobnego do króla Dawida i jego nowego Izraela. Było to poważnym wyzwaniem dla Franków, którzy mieli ogromne trudności z opanowaniem subtelności rzymskiego śpiewu, zwłaszcza że rzymscy śpiewacy z premedytacją ukrywali sekrety swojej sztuki. Zamiast wprowadzenia harmonii powstało jedynie zamieszanie!

W rezultacie w XIII wieku powstał, jak niektórzy uczeni chcieliby, abyśmy wierzyli, zupełnie nowy rodzaj śpiewu, który zyskał miano „gregoriańskiego”. Mówi się, że wywodzi się on z bizantyjskiej imperialnej liturgii odprawianej w prywatnej kaplicy papieża, w odróżnieniu od innych bazylik. Istnieją jednak uzasadnione powody, aby uważać, że był to styl frankoński a nie bizantyjski i że jego celem było skodyfikowanie oralnego repertuaru. Dziwnym zbiegiem okoliczności okazuje się, że gdzieś „zaginęły” wszystkie księgi z zapisem muzyki frankońskiego miasta Metz (przypuszczalnie mającego związek z powstaniem tego muzycznego modelu), zaś pozostałe manuskrypty, które dotrwały do naszych czasów z tamtego okresu, pochodzą z innych miejsc. Frankońskie Imperium jest odpowiedzialne za trzy muzyczne cechy: porządek, tonacje i liturgiczny dramat – które powstały jako miejscowe dodatki do mszy na cześć świętych patronów.

W IX wieku napisano cały szereg teoretycznych książek na temat śpiewu i w niektórych z nich zastanawiano się nad sposobem

pogodzenia nietradycyjnego śpiewu z tym, co pozostało z greckiej teorii muzycznej. W XII wieku repertuar znacznie się skomplikował i Zakon Cystersów zaprotestował przeciwko przewadze rytuału, co znalazło swój wyraz w usunięciu pewnych nut (dziesiątych) oraz eliminacji długiego meandrowania (melizmatu)[5] pojedynczych słów.

Od tamtego czasu dokonywano w różnych okresach zmian, które obejmowały również formy średniowieczne ponownie wprowadzone w XVIII i XIX wieku. Zmiany w notacji nastąpiły po przejściu z zapisu bezliniowego do czteroliniowego, a następnie znanego nam dzisiaj pięcioliniowego. W tym samym czasie zmianie uległy znaki ekspresyjne stosowane do zapisu śpiewu, podobnie jak oznaczenia określające rytm – zmiany te sięgają korzeniami XIII wieku. Mimo to stary rzymski system wciąż zawiera bardziej prymitywną formę modalną od gregoriańskiej i rozpoznanie pochodzenia skali jest stosunkowo łatwe.

Greckie nazwy czterech podstawowych skal modalnych brzmią: protus, deuterus, tritus i tetrardus. Z tych czterech skal zrodziły się pozostałe, takie jak osiem skal psalmicznych będących frankońską innowacją przypisaną Bizancjum: dorycka (d), hypodorycka, frygijska (e), hypofrygijska, lidyjska (f), hypolidyjska, miksolidyjska (g) i hypomiksolidyjska. (Aby usłyszeć te skale, należy sekwencyjnie naciskać na klawiaturze białe klawisze od pierwszej nuty, czyli tonację dorycką należy grać od d oktawy małej do d oktawy razkreślnej, frygijską od e oktawy małej do e oktawy razkreślnej etc. Tonacje „hypo” złożone są z dźwięków odpowiednich skal, lecz rozpoczynają się i kończą o kwartę niżej, czyli hypodorycka zaczyna się od nuty A oktawy wielkiej poniżej dźwięku centralnego d, co pozwala na wznoszącą się kadencję).

Później, w XVI wieku, dodano jeszcze cztery skale: eolska (a), hypoeolska (e), jońska (c) i hypojońska (g). Każda z nich zawiera inną sekwencję półtonów i pełnych tonów, co czyni ciąg nut podobnym do skali. Co ciekawe, skala lidyjska zawiera powiększony czwarty interwał za sprawą nuty b (obniżony o pół

tonu dźwięk h), który był pogardzany przez kościół rzymskokatolicki i odrzucony w XII wieku jako „diabelski interwał”.

Inne rodzaje muzyki średniowiecznej wyłoniły się z europejskiej muzyki ludowej i z niej pochodzą znane od dawna melodie wędrownych poetów i śpiewaków.

Tymczasem kultury pozaeuropejskie już od starożytności rozwijały swoje własne systemy modalne, takie jak arabski mâtgam i hinduski râga.

Do różnych systemów modalnych doczepiano w średniowieczu najróżniejsze wartości moralne i z niektórymi z nich związane są dziwaczne historie. W jednej z nich występuje młody człowiek, który został tak pobudzony przez melodię graną w skali frygijskiej, że był już gotów włamać się do komnaty młodej kobiety, lecz nagła zmiana skali na hypofrygijską przywróciła mu normalny, rozsądny tok myślenia! Byli też tacy, którzy wiązali osiem skal z ciałami niebieskimi oraz pierwiastkami męskimi i żeńskimi.

Platon i Arystoteles pisali o harmoniach, które, co ciekawe, nazywały się jońska, lidyjska, dorycka i frygijska i każda z nich wymagała oddzielnego strojenia liry. Platon cenił również egipskie standardy muzyczne, w związku z czym uprawnione jest założenie, że powiązania form modalnych łączą systemy grecki i rzymski. Skale te obejmowały jednak inne rodzaje stroju form diatonicznych, chromatycznych i enharmonicznych. Wraz z greckimi formami modalnymi przyszły melodie i rytmy związane z lirycznym greckim metrum i poezją. To ograniczyło z kolei swobodę greckich kompozytorów w łączeniu słów z muzyką w przeciwieństwie do ich rzymskich następców.

Największy wpływ na Platona i Arystotelesa miał Pitagoras, który badał teorię muzyczną, zanim został wtajemniczony przez babilońskich kapłanów w arkania arytmetyki, muzyki i innych dyscyplin. Niestety, żadne z jego dzieł nie przetrwało do

naszych czasów i aby poznać jego prace z dziedziny matematyki i akustycznej geometrii muzyki, musimy śledzić późniejsze źródła. Jego koncepcje, takie jak tetrad (system czwórkowy) i złoty podział oraz proporcje harmoniczne, znalazły zastosowanie w estetyce i różnych mistycznych wierzeniach. Pitagorasowi przypisuje się odkrycie matematycznej zależności między wysokością nuty i długością struny, aczkolwiek istnieje wiele dowodów na to, że ta zależność była już znana w czasach babilońskich i sumeryjskich.

Grecki pogląd, że muzyka ma wpływ na etykę i że można ją wyrazić w kategoriach abstrakcyjnych jako odzwierciedlenie pewnego wyższego źródła, jest do dziś niepodważalny. Pitagorejczycy uważali to za przejaw „pokrewieństwa wszystkich istot”.

Za sprawą swoich związków z Apollem Pitagoras uważał, że jest zdolny do przypomnienia sobie swoich poprzednich wcieleń i że dzięki temu wie więcej od innych. Stosował muzykę jako narzędzie służące do oczyszczania ducha w dążności do osiągnięcia stanów wyższej świadomości. „Stać się podobnym do swojego mistrza” i „zbliżyć się bogów” były celami, jakie stawiał przed swoimi uczniami. Zbawienie było więc osiągalne poprzez zjednoczenie się z Boskim Kosmosem i studiowanie kosmicznego porządku poprzez Muzykę Sfer.

Badając muzykę starożytnej Mezopotamii i Egiptu, odkrywamy, że pod koniec czwartego tysiąclecia przed naszą erą istniała już określona muzyczna struktura rytmicznej i melodycznej tradycji opracowana pod kierunkiem kapłanów.

Jest wiele dowodów zawartych w tekstach na to, że sumeryjskie i akadyjskie dynastie panujące w trzecim tysiącleciu p.n.e. uczyniły z muzyki znaczący aspekt królewskiego i kapłańskiego rytuału. W rzeczywistości mówią one, że instrumenty muzyczne „czynią przyjemność bogom”. Jak podkreśla w swojej książce „Genesis of the Grail Kings” („Potomkowie Dawida i Jezusa”) Laurence Gardner, biblijny Tubal-kain (który jest czczony

wśród masonów) był wielkim Wulkanem Mezopotamii w czasach, gdy w Egipcie panował król Narmer (około 3200 p.n.e.). Był on wybitnym alchemikiem i największym metalurgiem swoich czasów, zaś o jego przyrodnim bracie Jubalu mówiono, że był „przodkiem wszystkich, którzy umieli obchodzić się z lirą i fujarką” – to od niego wywodzi się słowo „jubilee” (jubileusz) oznaczające „ryk trąb” lub „prowadzić z tryumfem i pompą”. Rytualne związki pomiędzy sprawianiem przyjemności bogom a rogami i trąbami są w tamtych czasach bardzo widoczne i prawdopodobnie właśnie z tamtych czasów pochodzą późniejsze asocjacje pomiędzy aniołami i średniowiecznymi długimi trąbami.

Instrumentami muzycznymi, na których grano w czasie pogrzebu w Ur (stolica Sumeru około 2600 p.n.e.), były: dziewięć lir, trzy harfy, sistrumy[6] lub dzwonki, płaskie bębny w trzech rozmiarach, podwójne flety i srebrne flety. Są dowody, że formy modalne były stosowane już w tamtych czasach, mamy również informację wizualną uzyskaną z kartuszy ukazujących ludzi śpiewających i tańczących z dzwonkami, grzechotkami i cymbałami.

Przyglądając się strojeniu harf i lir mamy możliwość bezpośredniego ustalenia czterech podstawowych skal stosowanych później w Grecji i Rzymie. Mozaika w królewskim pałacu w Ur przedstawia śpiewaczkę, której akompaniuje mężczyzna grający na lirze z pudłem rezonansowym w kształcie byka. Zwierzęta łączono z poszczególnymi instrumentami, co ukazują dekoracje w postaci szakala na jednej z lir z Ur i „węże” (długie skręcone trąby), które wydawały dźwięki podobne do syku węża.

Odkryto egipskie teksty pochodzące z pierwszej połowy drugiego tysiąclecia p.n.e. podające instrukcję strojenia liry, która zawierała pojęcie oktawy (takiej jak w późniejszych greckich i rzymskich systemach) i stanowiła podstawę do tonalnego skalowania. Związki z muzyką wojskową są widoczne na wielu kartuszach i grobowcach starożytnego Egiptu. Tutanchamon został pochowany z dwiema trąbami, zaś relief na nagrobku

Sennacheryba[7] przedstawia dwie grające na przemian trąby.

W „Wyroczniach Sibyllińskich” („Oracula Sibyllina”), których przepowiednie dotyczące żydowskich i chrześcijańskich doktryn zostały rzekomo potwierdzone przez Sybilię (legendarną grecką wieszczkę), czytamy:

„Nie leją oni krwi na ołtarze w ofierze,
Nie ma tam dźwięków bębnów, nie ma cymbałów,
Nie ma fletu o wielu otworach, który ma dźwięk zdolny do zniszczenia serca,
Nie ma piszczałki wydającej głos podobny do głosu krętego węża,
Brak dziko brzmiących trąb oznajmiających wojny,
Nie ma tych, co są rozpasani nieprawością rozkoszy lub tańca,
Nie ma dźwięku liry i zło pobudzających tańców.”

W średniowieczu biskupi zabronili na pewien czas używania blaszanych instrumentów dętych w kościołach, ponieważ były one zuchwałe i wydawały tony, które były postrzegane jako „diabelskie” i „muzyka szatana”. Przepis ten został wydany w celu zerwania więzów ze wszystkim co starożytne, z formami rytuału kultowego przedstawionymi w „Starym Testamencie” i związanym z nimi rytuałem egipskim. Co ciekawe, w czasach reformacji muzyka świecka była nieomal całkowicie komponowana na blaszane instrumenty dęte i to przez takich kompozytorów, jak Purcell, Händel i Bach, włącznie z utworami pisanymi na chór i orkiestrę dętą. Uroczystości, zarówno państwowe, jak i kościelne, do dzisiaj dziedziczą swoje muzyczne tradycje z kapłańskich rytuałów i wojskowej pompy wywodzących się dawnych czasów.

Rytuał sakralny zawsze miał związek z domeną transcendentálną i wiele instrumentów jest przedstawianych jako instrumenty podwójne odległe od siebie, jak się wydaje, o jedną oktawę. Ma to duże znaczenie, kiedy rozpatruje się psychoakustyczne właściwości dźwięku. Podniesienie interwału doskonałej oktawy wynosi dokładnie połowę lub podwójną jej częstotliwość. W

terminologii kościelnej jest to siódmy dzień (dokładnie tydzień) po święcie lub osiem dni łącznie ze świętem i jego oktawą.

Kiedy oktawa brzmi niedoskonale, czasami występują dziwne zjawiska akustyczne. W pewnych warunkach architektonicznych i atmosferycznych niedoskonale brzmiąca oktawa (kiedy częstotliwości zaczynają rezonować przeciwko sobie) wytwarza niższe tony lub dźwięki subharmoniczne, które mogą spaść poza dolną granicę słyszalności.

Rezonans jest drganiem wymuszonym przez kontakt z obiektem wspomagającym częstotliwość. Na przykład kamerton brzmi znacznie silniej, jeśli dotkniemy nim stołu, przy czym energia jest znacznie silniej przenoszona przez powietrze. Jeśli jednak kamerton nie dotyka niczego, jego wibracje będą trwały znacznie dłużej, aczkolwiek będą mniej intensywne. Ważne jest również zdanie sobie sprawy z tego, że w znanym scenariuszu ze śpiewakiem i kieliszkiem do wina, nie siła dźwięku gra zasadniczą rolę – to wibracyjny „tryl” śpiewaka będący w rezonansie z kieliszkiem powoduje jego pęknięcie.

Prawo zachowania energii głosi, że „nie można uzyskać więcej energii ze źródła dźwięku, niż się w nie jej włożyło”. Jednak przy subtelnym zastosowaniu architektury i naturalnych komór można zaprząć dźwięk do wywołania jego psychoakustycznych właściwości. Dźwięk konkretnego instrumentu pochodzi od jego zdolności do wzmacniania pewnych harmoniczných, tak aby wytworzyć to, co nazywamy „barwą dźwięku”, której zakres zwie się „formantem”.

Formanty odgrywają wyjątkową rolę w naszej mowie, jako że dźwięk każdej samogłoski można scharakteryzować jako połączenie dwóch określonych regionów formantowych. Ekstremalne zastosowanie tego można odnaleźć w niskotonowym śpiewie mnichów tybetańskich, śpiewie wyznawców Hare Krishna i śpiewie Om. Formanty odgrywają w istocie dużą rolę w sile lub amplitudzie dźwięku, co wyjaśnia, dlaczego pojedynczy flet

jest słyszalny wśród dużej partii instrumentów smyczkowych i blaszanych dętych w orkiestrze.

Wielu studiowało lewitacyjny potencjał dźwięku i mamy szereg opisów działania tej unoszącej siły pochodzących od naocznych świadków. W rzeczy samej rytuały lewitacyjne są nadal praktykowane w Tybecie.

W małej wiosce Shivapur w Indiach stoi niewielki meczet poświęcony świętemu sufiemu Qamar Ali Dervishowi, na którego podwórzu leży ważący 138 funtów (62,6 kg) kamień. W czasie codziennych modlitw staje wokół niego jedenastu wiernych i powtarzają imię świętego. Kiedy dochodzą do pewnej wysokości dźwięku, ludzie ci unoszą kamień używając do tego po jednym palcu. Kończąc pieśń, odskakują do tyłu i kamień odzyskuje swój ciężar, po czym spada na ziemię z głośnym łoskotem. Wydaje się, że kluczem do tego zjawiska jest śpiew i tych jedenaście głosów musi stanowić pewien klucz do osiągnięcia odpowiedniej wysokości dźwięku, który zmienia vibracje kamienia i powoduje, że traci on ciężar, a przynajmniej staje się lżejszy.

Kolejny fascynujący opis współczesnej lewitacji pochodzi z Tybetu. Relację tę zawdzięczamy szwedzkiemu producentowi samolotów, Henry'emu Kjellsonowi, który podróżował po Himalajach na początku lat trzydziestych (XX wieku). Kjellson opisuje, jak tybetańscy mnisi wciągali z pomocą jaków głazy o przekroju około 1,5 m² na płaskowyż i umieszczali je w specjalnie wykutej niecce o średnicy 1 metra i głębokości 15 centymetrów w jej centralnym miejscu. Niecka była usytuowana w odległości 100 metrów od pionowego czterystumetrowego urwiska, na którego szczycie znajdowała się świątynia w trakcie budowy.

Sześćdziesiąt trzy metry za niecką stało 19 muzyków, a za nimi 200 mnichów rozmieszczonych wzdłuż promieni oddzielonych od siebie co pięć stopni, którzy tworzyli ćwierć koła z niecką w środku. Odległości zdawały się mieć kluczowe znaczenie, ponieważ wszystkie były mierzone przy pomocy sporządzonych z

pasków skóry miarek z zawiązanymi węzłami.

Trzynastu muzyków miało bębny trzech różnych rozmiarów, a sześciu pozostałych duże trąby. Bębny ważyły do 150 kilogramów, miały beczkowaty kształt i wisiały na drewnianych ramach ustawionych poziomo i skierowanych w kierunku niecki. Długie metalowe trąby, również skierowane w kierunku niecki, miały określoną długość i do grania na każdej z nich potrzebni byli dwaj mnisi, którzy dmuchali w nie po kolei.

Na dany znak zagrzmiały bębny i trąby, zaś mnisi zanucili unisono, co dało razem silne uderzenia dźwięku. Po czterech minutach Kjellson zauważył, że głąz umieszczony w niecce zaczął się trząść, poruszając się na boki, a następnie wraz ze wzrostem intensywności dźwięku wzniósł się torem parabolicznym 400 metrów wyżej, na szczyt urwiska! Kjellson odnotował, że tą metodą mnisi podnosili od pięciu do sześciu głązów na godzinę.

Kilka lat później przyjaciel Kjellsona, szwedzki lekarz dr Jarl, który pracował w Egipcie na rzecz Oksfordzkiego Towarzystwa Naukowego (Oxford Scientific Society), został wezwany do Tybetu, aby pomóc wyleczyć Wysokiego Lamę. Tak się złożyło, że było to w tym samym regionie. W czasie jego pobytu tam pozwolono mu nakręcić dwa filmy przedstawiające ten lewitacyjny rytuał. Oksfordzkie Towarzystwo Naukowe skonfiskowało je jednak, argumentując, że w czasie ich kręcenia dr Jarl był ich pracownikiem i w związku z tym mają prawo do ich utajnienia i niedopuszczenia do publicznej prezentacji. Okoliczności zniknięcia tych filmów do dziś stanowią tajemnicę, niemniej wciąż trwa zakrojone na szeroką skalę ich poszukiwanie prowadzone, zarówno przeze mnie, jak i inne osoby.

W muzycznym albumie zatytułowanym „Genesis of the Grail Kings” odtworzyłem pierwsze cztery minuty tego rytuału lewitacyjnego na ścieżce noszącej nazwę „Phoenix and the Fire-stone” („Feniks i ogniowy kamień”) przy zastosowaniu identycznego formatu, jaki opisałem powyżej. Od chwili wypuszczenia płyty

kompaktowej skontaktowało się ze mną wielu ludzi, donosząc, że ta ścieżka była czasami przyczyną różnych zjawisk. W jednej z relacji jest mowa o tym, że muzyka powracała po wyłączeniu odtwarzacza płyt, z kolei inni donosili, że w pomieszczeniu, gdzie ją odtwarzano, przesuwały się różne przedmioty. Tym niemniej nikt jeszcze nie powiadomił mnie o tym, że jego aparatura stereo wyfrunęła oknem!

Wstępne wyniki poszukiwań na tym polu ukierunkowały mnie na dokładniejsze przyjrzenie się częstotliwościom i rezonansowi. Częstotliwość rezonansowa naszych czaszek wynosi około 3,5 herca i koincyduje z czternastą subharmoniczną G nad środkowym C, która jest główną częstotliwością używaną w utworze „Phoenix and the Fire-stone”. Jest to częstotliwość bezpośrednio związana z szyszyńką, co łączy ją z domeną transcendentálną i ekspansją podświadomości.

Ostatnie badania dźwięku wykonano w Paryżu w ramach projektu IRCAM. Jest to przedsięwzięcie mające na celu badanie muzyki elektronicznej (w Centrum Georges-a Pompidou) realizowane od lat osiemdziesiątych z dużą pomocą finansową rządu francuskiego.

Niestety, większość prac prowadzonych pod przykrywką projektu o charakterze artystycznym dotyczyła zastosowań dźwięku jako broni. Do dziś w Centrum Pompidou są pewne pomieszczenia, które są niedostępne dla pracujących tam stale kompozytorów.

Jak dotąd żadne współczesne badania nie dały jakichkolwiek oznak lewitacyjnych możliwości dźwięku znanych Tybetańczykom i innym ludom. Niemniej badania prowadzone są nadal, jako że nie ma powodu, byśmy mieli wątpić w przepływ wiedzy do Tybetu ze starożytnego Egiptu i Mezopotamii. Do chwili przejścia przez Chiny Tybet przez tysiące lat pozostawał w izolacji i wiedza ta mogła być celowo przekazana tamtejszym mnichom.

Podporządkowana zamierzonym celom architektura zawsze odgrywała dużą rolę w konstrukcjach otaczających miejsca

przeznaczone do grania muzyki. Francuska katedra Chartres (zbudowana w XIII wieku w niecałe trzydzieści lat, w czasie gdy styl gotycki miał najczystsza formę) jest jedną z najcudowniejszych pod tym względem budowli. W centrum podłogi nawy znajduje się słynny labirynt od dawna wiązany z pewnymi muzycznymi harmonikami, który wkomponowany jest w konstrukcję architektoniczną ścian katedry i łuków przyporowych[8].

W swojej książce „Genesis of the Grail Kings” Laurence Gardner opisuje niezwykle, antygrawitacyjne własności białego proszku złota oraz innych monoatomowych pierwiastków o zmienionych orbitach (Orbitally Rearranged Monatomic Elements; w skrócie ORME). Nasza wspólna praca na tym polu doprowadziła nas do sformułowania postulatu głoszącego istnienie trzech sił – jednoatomowego proszku, akustyki i architektury – i że bez ich holistycznego związku wywołującego międzywymiarowy stan zwany Równiną Sharon jest niemożliwe istnienie właściwych dla stanów lewitacyjnych sił nadprzewodnictwa.

Nie wiemy, czy tybetańskie kamienie zawierały jakąkolwiek monoatomową substancję, lecz możliwość jej stosowania staje się widoczna, kiedy weźmiemy pod uwagę inne budowle na świecie, takie jak na przykład piramidy egipskie i świątynie Inków, które posiadają szczególne własności akustyczne. Wyniki naszych wspólnych badań zostaną włączone do kolejnych publikacji i muzyki.

Tymczasem źródła form modalnych i dźwięków oraz rozwój nowego rozumienia harmonicznego progresji (które nazywam „skalami rozszerzonej transpozycji”) są obecne w muzyce, którą stworzyłem w „Holy Spirit and the Holy Grail” („Duch Święty i Święty Graal”) i „Genesis of the Grail Kings”.

Esej ten rozpocząłem od stwierdzenia, że jesteśmy obecnie w stanie zbadać wiele z dotychczas ukrytych elementów dźwięku i muzyki. Mamy obecnie okazję poznać te unikatowe elementy, które choć zapomniane, nie zaginęły i tkwią ukryte w naszej podświadomej pamięci genetycznej, i przywrócić ich znaczenie

we współczesnym świecie.

Ziemskie zapasy paliw zaczynają się wyczerpywać i musimy zainteresować się innymi źródłami energii, jeśli mamy nadal korzystać z naszych łagodnych technologii. Stosowane obecnie nieekologiczne technologie przynoszą nam w ostatecznym rozrachunku więcej zła niż pożytku. Tak być dalej nie musi i nie będzie, jeśli zrozumiemy i ponownie zdołamy wprowadzić do użytku metody, które były dostępne w starożytności.

Niezwykle budujące jest to, że nasi czołowi uczeni zdają już sobie sprawę, że to, co kiedyś traktowano jako próżnię, jest w rzeczywistości wypełnione czymś, co nazywają obecnie „egzotyczną materią”, i że część tej wibracyjnej i rezonansowej energii jest możliwa do wykorzystania na naszej planecie z pożytecznym dla nas skutkiem.

Autor: Adrian Wagner

Tłumaczenie: Jerzy Florczykowski

Źródło: Nexus.media.pl

O AUTORZE

Adrian Wagner urodził się w roku 1952. Jest z wykształcenia muzykiem i obecnie pracuje jako kompozytor i producent muzyczny. Od początku lat siedemdziesiątych zajmuje się nagrywaniem i produkcją muzyczną. Pracuje z licznymi muzykami i zespołami rockowymi. Wynalazł Wasp (pierwszy w świecie, przenośny syntetyzator cyfrowy). Skomponował niezliczoną ilość utworów muzycznych do filmów fabularnych, animowanych, dokumentalnych i reklam. Wydał szereg albumów z własną muzyką, takich jak „Merak”, „Inca Gold”, „Karming the Elements” i „Ambient Collection”.

W latach osiemdziesiątych założył własną firmę muzyczną „The Music Suite”, która zajmowała się produkcją albumów różnych artystów i grup oraz jego własnych utworów będących odzwierciedleniem jego celtyckiego pochodzenia. Jego nowa spółka „MediaQuest” jest multimedialną firmą zajmującą się

nagrywaniem i obróbką dźwięku oraz produkcją płyt kompaktowych. Utrzymując bliskie związki z przemysłem filmowym w roku 1999 skomponował muzykę do nowego telewizyjnego filmu dokumentalnego opowiadającego o życiu Jimiego Hendrixa.

W ramach współpracy z Laurence'em Gardnerem skomponował ostatnio i wydał suitę będące muzycznym dopełnieniem jego książek: „Holy Spirit and the Holy Grail” i „Genesis of the Grail Kings”. Obecnie pracuje nad utworem „Anunnaki” i dalszym ciągiem muzyki do kolejnych książek Gardnera. Niedawno otrzymał tytuł Kawalera Imperialnego i Królewskiego Zakonu Łabędzia (CIROS[9]). Jest praprawnukiem dziewiętnastowiecznego kompozytora oper z cyklu Graala, Ryszarda Wagnera, który swój CIROS otrzymał z rąk Ludwika II Bawarskiego.

PRZYPISY

[1] Modalny znaczy mający związek z trybami, skalami kościelnymi, archaicznymi, w których rozmieszczenie półtonów było inne niż w dzisiejszych skalach molowych i durowych. – Przep. tłum.

[2] Śpiew gregoriański lub melodia, do której dodano głosy kontrapunktowe, lub średniowieczny liturgiczny utwór muzyczny bez wyraźnego tempa i śpiewany zazwyczaj bez akompaniamentu. – Przep. tłum.

[3] Antyfona śpiewana w połączeniu z psalmem w liturgii kościoła rzymskokatolickiego lub anglikańskiego. – Przep. tłum.

[4] Starożytny region w Europie Zachodniej obejmujący tereny obecnych Włoch, Francji, Belgii i południowej Holandii. – Przep. tłum.

[5] Figura melodyczna śpiewana na jednej sylabie, obejmująca 2 lub więcej dźwięków, typowa dla śpiewu ambrozjańskiego, chorału gregoriańskiego i muzyki orientalnej. – Przep. tłum.

[6] Instrument muzyczny w rodzaju metalowej grzechotki stosowany głównie w starożytnym Egipcie jako instrument obrzędowy. – Przyp. tłum.

[7] Król Asyrii (705–681 p.n.e), syn Sargona II, uczynił Niniwę swoją stolicą budując pałac, poszerzając i upiększając miasto oraz wznosząc wewnętrzne i zewnętrzne mury obronne. – Przyp. tłum.

[8] Wspornik składający się zazwyczaj z pomostu lub wspornika stojącego oddzielnie od głównej konstrukcji i łączącego się z nią łukiem, wzdłuż którego przenoszą się naprężenia ze sklepienia na wsporniki. – Przyp. tłum.

[9]. Skrót od tytułu Chevalier of the Imperial and Royal Order of the Swan (Kawaler Imperialnego i Królewskiego Zakonu Łabędzia).