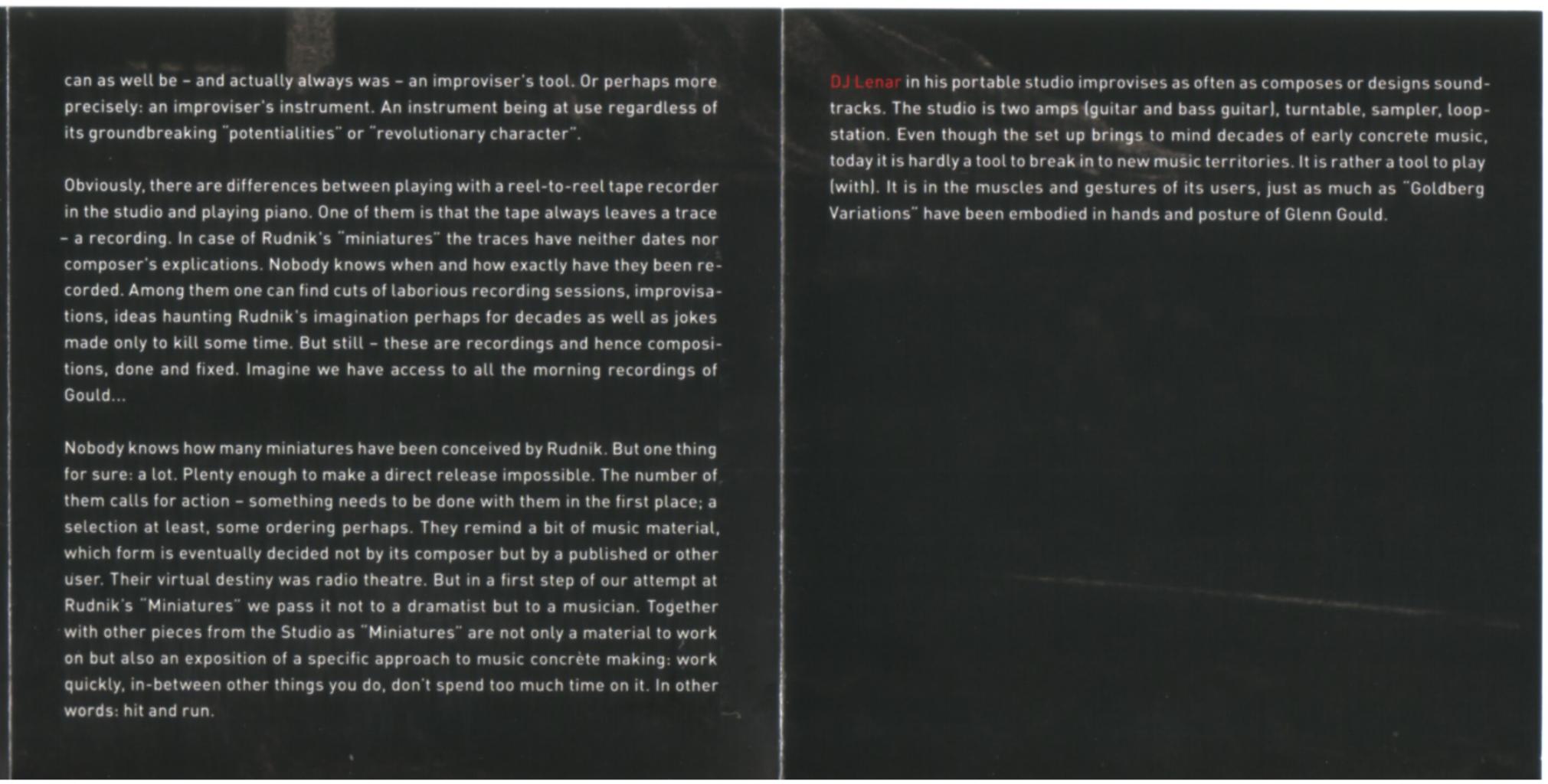


Eugeniusz Rudnik says: "any time a pianist enters a room with a piano, there is no way for him to restrain from opening a piano lid and playing something". Here is his approach to miniatures.

Unlike "miniatures" or "études", this kind of "playing something" is rarely mentioned in the books on the history of music. It gets away from most of the categories of serious artistic practice dealing with sound. Is it composition? Improvisation? Rehearsal? Exercise? Joke? Possibly: irresistible urge to use an instrument, "playing" - as one of the greatest theorist of the category, Derek Bailey, would call it. Perhaps he was hopelessly wrong about one thing: "the largest amount of playing per cubic unit" is to be found not in free improvisation but in random and accidental situations like the one mentioned by Rudnik – when "playing" becomes an impulse, pure desire. No matter if it is a scale, fragment of a piece by Boulez or pretentious improvisation.

But let's ask who is talking? The question takes the minor anecdote to a different dimension. It is not a pianist speaking but a sound engineer. The first time I had a chance to see Rudnik approaching his reel-to-reel tape recorder was 15 minutes after I was introduced to him: easiness of a full engagement, like with a waiter preparing his thousand's espresso or Glenn Gould sitting by the piano one morning, be it 18th of October 1964. That is why the term "engineer" is up to the point unless it means *less* than "composer". It is because the studio is really becoming a tool. Not only a composer's tool, as Brian Eno would put it. It is not only a complex of electronic devices overloaded with potentialities to create entirely new opportunities like listening backwards, precise loops, endless range of tone colors. Studio



can as well be – and actually always was – an improviser's tool. Or perhaps more precisely: an improviser's instrument. An instrument being at use regardless of its groundbreaking "potentialities" or "revolutionary character".

Obviously, there are differences between playing with a reel-to-reel tape recorder in the studio and playing piano. One of them is that the tape always leaves a trace – a recording. In case of Rudnik's "miniatures" the traces have neither dates nor composer's explications. Nobody knows when and how exactly have they been recorded. Among them one can find cuts of laborious recording sessions, improvisations, ideas haunting Rudnik's imagination perhaps for decades as well as jokes made only to kill some time. But still – these are recordings and hence compositions, done and fixed. Imagine we have access to all the morning recordings of Gould...

Nobody knows how many miniatures have been conceived by Rudnik. But one thing for sure: a lot. Plenty enough to make a direct release impossible. The number of them calls for action – something needs to be done with them in the first place; a selection at least, some ordering perhaps. They remind a bit of music material, which form is eventually decided not by its composer but by a published or other user. Their virtual destiny was radio theatre. But in a first step of our attempt at Rudnik's "Miniatures" we pass it not to a dramatist but to a musician. Together with other pieces from the Studio as "Miniatures" are not only a material to work on but also an exposition of a specific approach to music concrète making: work quickly, in-between other things you do, don't spend too much time on it. In other words: hit and run.

DJ Lenar in his portable studio improvises as often as composes or designs soundtracks. The studio is two amps (guitar and bass guitar), turntable, sampler, loop-station. Even though the set up brings to mind decades of early concrete music, today it is hardly a tool to break in to new music territories. It is rather a tool to play (with). It is in the muscles and gestures of its users, just as much as "Goldberg Variations" have been embodied in hands and posture of Glenn Gould.

Eugeniusz Rudnik mówi mniej więcej tak: „kiedy pianista wchodzi do pokoju, w którym znajduje się fortepian, nie ma takiej siły, która powstrzymałaby go przed podniesieniem klapy i zaganiem czegoś”. Oto podejście właściwe jego miniaturom.

W odróżnieniu od „etiud” czy „miniatur” właśnie, o tego rodzaju „graniu czegoś” nie przeczytamy w niemal żadnej książce na temat historii muzyki. Umyka ono większości kategorii, które towarzyszą poważnej twórczości artystycznej dotyczącej dźwięku. Kompozycja? Improwizacja? Próba? Wprawka? Żart? Ewentualnie: nieodparta siła używania instrumentu, „grania” – jak powiedziałby największy teoretyk tej kategorii w XX wieku, Derek Bailey. Być może fatalnie pomylił się właśnie w tej kwestii: „najwięcej grania na metr sześcienny” nie znajduje się w swobodnej improwizacji, ale w takich zupełnie przygodnych i przypadkowych sytuacjach, kiedy staje się ono podstawowym odruchem, czystą chęcią – bez względu na to, czy jest to gama, fragment kompozycji Bouleza czy mniej lub bardziej pretensjonalna improwizacja.

Zapytajmy jednak, kto to mówi? Bo to pytanie właśnie przenosi anegdotę o pianistie w zupełnie inny wymiar. Nie mówi tego pianista, ale inżynier dźwięku. Pierwszy raz miałem okazję zobaczyć, jak Eugeniusz Rudnik podchodzi do magnetofonu szpulowego mniej więcej 15 minut po tym, jak go poznałem: pełna zaangażowania łatwość, która charakteryzuje wytrawnego kelnera przygotowującego tysięczne espresso w swoim życiu. Albo Glenna Goulda, który rankiem, dajmy na to: 18 października 1964 roku, zasiada do fortepianu i pochyla się nad klawiaturą. Z tego powodu określenie „inżynier” dźwięku jest na miejscu, oczywiście pod warunkiem, że nie oznacza mniej niż „kompozytor”. Bo studio nagrań faktycznie staje

się narzędziem. Nie tylko kompozytorskim, jak chciałby Brian Eno – przeładowana możliwościami konstrukcją scaloną, która umożliwia to, co jeszcze sto lat temu było niemożliwe: słuchanie muzyki od tyłu, precyzyjne zapętlanie dowolnego jej fragmentu czy operowanie dowolnymi barwami, a nie tylko barwami instrumentów. Studio nagrani może być także narzędziem improwizatorskim, czy ściślej rzecz biorąc: instrumentem improwizatora. Takim, którego po prostu się używa pozostawiając jego ostateczne „możliwości” czy „rewolucyjność” na boku.

Oczywiście jest kilka różnic między tego typu graniem na magnetofonie szpulowym w studiu nagrani i graniem na fortepianie w pomieszczeniu, do którego się akurat wchodzi. Między innymi ta, że granie w studiu pozostawia po sobie ślad – nagranie. W przypadku „miniatur” – bez dat i eksplikacji kompozytorskich. Nie wiadomo ani kiedy zostały nagrane, ani w jaki sposób nagrania te zostały dokonane. Znajdują się wśród nich odrzuty ze żmudnych sesji do innych realizacji, improwizacje, pomysły chodzące po głowie Rudnika być może przez lata, a także żarty będące sposobem na wypełnienie chwili wolnego czasu. A jednak – jako nagrania – są one skończonymi kompozycjami. Zamkniętymi i gotowymi. Wyobraźmy sobie, że mamy dostęp do większości porannych wprawek Goulda na fortepianie...

Nie wiadomo, ile jest miniatur w archiwum Eugeniusza Rudnika. Ale jest ich dużo. Na tyle dużo, że nie da się ich po prostu „wydać” na płytach – zawsze trzeba z nimi najpierw coś zrobić, dokonać jakieś selekcji i jakoś uporządkować. W tym sensie przypominają one materiał muzyczny, który ostatecznie zawsze komponowany będzie nie przez ich autora, ale przez ich wydawcę czy użytkownika. Ich wirtualnym przeznaczeniem miał być teatr radiowy. Ale w pierwszym kroku na-

szego mierzenia się z „Miniaturami” zdecydowaliśmy się przekazać je nie w ręce dramaturga, ale muzyka. Wraz z innymi materiałami ze Studia gdyż „Miniatury” są tyleż materiałem do pracy, co metodą tworzenia muzyki konkretnej: pracuj szybko, pomiędzy innymi rzeczami, którymi się zajmujesz, nie spędżaj zbyt dużo czasu w studiu. Innymi słowy: strzelaj i uciekaj.

DJ Lenar w swym przenośnym studiu nagrań tak samo często improwizuje, jak i komponuje, czy produkuje ścieżki dźwiękowe do filmów. Na jego studio składają się dwa wzmacniacze (do gitary i gitary basowej), gramofon, mikser, sampler i loopstacja. Nawet jeśli przywołuje ono na myśl podstawowe przyrządy tworzenia muzyki konkretnej wiele dekad temu, dziś sprzęt ten nie służy do wywracania do góry nogami wszystkich naszych przyzwyczajeń w słuchaniu muzyki, ale do „grania”. Jest w mięśniach i gestach użytkowników na dokładnie takiej samej zasadzie, jak w „Wariacje Goldbergowskie” były w dloniach i postawie Glenna Goulda przy fortepianie.

