

## Henry Cowell

*Proces komponowania*<sup>1</sup>Lewis M. Terman<sup>2</sup>*Przedmowa*

Henry Cowell, jest młodym kompozytorem opisanym przeze mnie w książce *Intelligence of School Children*<sup>3</sup> (1919, s. 246-251). Przypadek Cowella jest pod wieloma względami interesujący z psychologicznego punktu widzenia. Jego historia to dobitny przykład naturalnego geniusza, dążącego do celu pomimo najbardziej niesprzyjających okoliczności. Ma on wysoki iloraz inteligencji (IQ)<sup>4</sup>, niewspierany przez formalne wykształcenie z żadnej dziedziny, i talent twórczy do komponowania muzyki, w połączeniu z wyjątkowymi uzdolnieniami do myślenia w ścisły sposób. Choć regularną edukację Cowell zakończył jako siedmiolatek, jeszcze przed ukończeniem 23 roku życia pracował jako wykładowca w poważnym uniwersytecie. Do wieku 14 lat nawet nie dotknął fortepianu i nie był kształcony muzycznie, ale krótko od rozpoczęcia nauki wykonywał własne kompozycje fortepianowe przed dużą publicznością w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Francji i Niemczech. Wydał około dwudziestu czy więcej utworów i wynalazł nową technikę, która przyciągnęła uwagę amerykańskiej i europejskiej krytyki muzycznej<sup>5</sup>. Jest autorem artykułów publikowanych w ostatnich latach w „The Sackbut” (Londyn) i „Musical America” (Nowy Jork), oraz książki *New Musical Resources* napisanej we współpracy z profesorem S.S. Sewardem z Uniwersytetu Stanforda (jeszcze nie opublikowanej)<sup>6</sup>. Jest niezwykle interesującą dla psychologii kwestią, że Cowell jako zwykły chłopiec komponował całkowicie nowoczesną muzykę nie znając obecnych trendów kompozytorskich.

Cowell ma teraz 28 lat. Dziewięć lat temu napisałem, że zadziwi nas swoim talentem. Ta nadzieja wydaje się spełniać. Pitts Sanborn pisze w „The League of Composers Review” (maj 1924 r.): „Bez wahania stwierdzam, że wyjątkowym kompozytorem amerykańskim tego sezonu jest Henry Cowell, który zasłynął dzięki klasterom”.

<sup>1</sup> Artykuł *The Process of Musical Creation* został opublikowany w „The American Journal of Psychology” w 1927 r.

<sup>2</sup> Lewis Madison Terman (1877-1956), psycholog amerykański, w latach 1916-1942 profesor Uniwersytetu Stanforda, zajmował się pomiarami zdolności umysłowych dzieci i młodzieży. W 1916 r. dokonał rewizji skali pomiaru inteligencji Bineta rozszerzając ją na grupę dzieci do 14 roku życia i dorosłych.

<sup>3</sup> *The intelligence of school children: how children differ in ability, the use of mental tests in school grading and the proper education of exceptional children*. Boston 1919 Houghton Mifflin Co.

<sup>4</sup> ang. intelligence quotient.

<sup>5</sup> Cowell jako pierwszy kompozytor zastosował na szeroką skalę technikę klasterów, wydobywanych na fortepianie przy pomocy uderzania w klawiaturę dłonią, pięścią i przedramieniem; jest twórcą samego terminu klaster („tone-clusters”). Eksperymentował również w zakresie nietypowych sposobów gry na fortepianie, takich jak np. gra bezpośrednio na strunach w pudle rezonansowym.

<sup>6</sup> *New Musical Resources*. New York 1930 Alfred A Knopf, Inc.; Cambridge 2/1996 Cambridge University Press.

Adolf Weissmann opisuje w „Die Musik” (Berlin, styczeń 1924 r.) pojawienie się Cowella w Berlinie jesienią 1923 r. jako „najbardziej znaczące wydarzenie” sezonu koncertowego.

\* \* \*

## Henry Cowell

### *Proces komponowania*

Proces komponowania stanowi wyjątkową zagadkę dla niewtajemniczonych.

Często jestem pytany o to, jak komponuję: czy „to” przychodzi do mnie samo czy postępuję według reguł. Powszechne – błędne – wyobrażenia na ten temat są takie, że po pierwsze: kompozytor tworzący utwór pod wpływem natchnienia potrzebuje instrumentu muzycznego, na którym może ten utwór zaimprovizować lub zagrać, a po drugie: że kiedy kompozytor pisze muzykę przy swoim biurku, bez uciekania się do pomocy instrumentu, to albo używa wtedy gotowych formuł, albo robi to w czysto intelektualny sposób. Zastanawiające, jak kompozytor polegający na improwizacji miałby napisać utwór symfoniczny, jeśli w najlepszym razie w danej chwili gra tylko na jednym instrumencie, a nie na setce czy więcej używanych w orkiestrze symfonicznej!

To nieporozumienie bierze się niewątpliwie z niedoceniańca najdoskonalszego na świecie instrumentu, jakim jest umysł kompozytora. Każdy możliwy do wyobrażenia rodzaj brzmienia, piękny niuans, każdy konsonans i dysonans, dowolna liczba różnych melodii mogą być usłyszane w zależności od woli wykształconego kompozytora; może on słyszeć nie tylko barwę dowolnego instrumentu czy kombinacji instrumentów, lecz także niemal nieskończoną liczbę dźwięków, co byłoby nie do uzyskania na żadnym instrumencie.

Oczywiście każdy kompozytor ma inne procesy myślowe i właściwy sobie sposób pracy, jednak uważam, że jeśli chce poważnie komponować musi mieć zdolność tak precyzyjnego myślenia o dźwięku, jak literat o słowie.

W tym momencie należy zrobić rozróżnienie między kompozytorem a wykonawcą, który komponuje okazjonalnie; podczas gdy pierwszy jest niewątpliwą rzadkością, to niemal wszyscy profesjonalni instrumentalisci czasami komponują utwory, które niekiedy mają wiele uroku. Pomiędzy pracą kompozytora i muzyką zachodzi jednak wielka różnica jakości. Nie spotkałem dotąd instrumentalisty, który rozwinąłby ten szczególny typ opisanej powyżej wyobraźni muzycznej, jakkolwiek wielu dobrych muzyków do pewnego stopnia nią dysponuje.

Wątpię, czy kompozytor może osiąść ów „umysł dźwiękowy” bez przechodzenia przez rygorystyczny proces samokształcenia. Opiszę dla przykładu mój własny rozwój; wielu kompozytorów powiedziało mi, że przeszli oni podobną ewolucję.

Jako dziecko byłem zmuszony uczynić z własnego umysłu instrument muzyczny, ponieważ pomiędzy ósmym a czternastym rokiem życia<sup>7</sup> nie miałem okazji, choć mocno tego pragnąłem, często słuchać muzyki. Nie mogłem uczestniczyć w tylu koncertach, by zaspokoić swoje potrzeby muzyczne, więc wyrobiłem sobie zwyczaj, jeśli już na nich byłem, by rozmyślnie ćwiczyć kompozycję, którą słyszałem i która mi się podobała, by później móc w dowolnym momencie odtworzyć ją sobie w głowie. Na początku rezultaty były bardzo niedoskonałe. Słyszałem jedynie melodię i strzępki harmonii, a by usłyszeć właściwą jakość dźwięku musiałem bardzo się skupić. Próbowałem usłyszeć na przykład brzmienie skrzypiec, lecz o ile nie pracowałem ciężko, by je uchwycić, rozmywało mi się w coś nieokreślonego.

Ledwo podjąłem to samokształcenie zacząłem miewać ciekawe doznania, polegające na nieoczekiwanym pojawianiu się w moim umyśle wspaniałych brzmień, jakich bym nie wyczarował na życzenie: oryginalnych melodii i kompletnych harmonii, i o tak wysokiej jakości dźwięku, jakiej nigdy dotąd nie słyszałem, ani nawet sobie nie wyobrażałem. W tym czasie nie miałem jeszcze najmniejszej kontroli nad tym, co „było grane” w mojej głowie. Nie mogłem wywołać muzyki na życzenie, ani nie mogłem ogarnąć tego materiału na tyle, by go zanotować. Prawdopodobnie te doświadczenia stanowiły to, co jest nazywane natchnieniem.

Pewnie gdybym pozostał bierny i zdał się na bieg wydarzeń, to stan bycia obiektem tych okazjonalnych nawiedziny muzycznych utrzymałby się, i należałbym do tych, którzy „czekają na natchnienie”. Ale byłem bardzo ciekaw tych doznań i ciągle usiłowałem w jakiś sposób nad nimi zapanować, aż wreszcie odkryłem, że poprzez niemal nadludzki wysiłek mogę je przywoływać. Ćwiczyłem się w tym dopóki nie przychodziło mi to z łatwością. Nastąpiło to dopiero wtedy, gdy zacząłem osiągać choć najmniejszą kontrolę nad materiałem muzycznym. Na początku byłem w stanie kontrolować jedną lub dwie nuty z półgodzinnego ciągu muzyki, ale dzięki ciągłym usiłowaniom wytwarzałem coraz bardziej czytelne melodie czy harmonie, czy pożądane przez mnie brzmienia, nie zakłócając natury strumienia dźwięków. Ćwiczyłem kanalizowanie strumienia w dźwięki kilku instrumentów, dopóki nie mogłem doskonale wyczarować ich barwy na życzenie.

Nie próbowałem notować idei muzycznej zanim nie wyćwiczyłem jej w umyśle na tyle, że było niemożliwością zapomnieć drugiego głosu podczas zapisywania pierwszego.

Nigdy nie zapomnę rozczarowania, jakie przeżyłem, kiedy po raz pierwszy zapisałem kompozycję i zagrałem ją. Czy to możliwe, żeby ten - raczej nieciekawych - zbiór dźwięków był tym samym tematem, wspaniałym brzmieniem w mojej głowie? Przećwiczyłem wszystko starannie: tak - melodie i harmonie były te same, jednak to nieopisywalne bogactwo strumienia zostało utracone przez niedoskonałość wykonania lub niedoskonałość instrumentu, co jest cechą wszystkich instrumentów. Wtedy pogodziłem się z faktem, że żaden wykonawca nie gra doskonale, a żaden instrument nie brzmi równie bogato i pięknie jak w umyśle kompozytora, oraz że nawet w najlepszym wykonaniu może być oddane zaledwie około dziesięciu procent idei muzycznej.

Obecnie mogę na życzenie wytworzyć i kontrolować strumień dźwięków. Strumień muzyczny trwałby nieprzerwanie, o ile ja nie uciąłbym go, nie mając czasu na pracę; mogę zatem pracować w dowolnym momencie. Ten strumień nie płynie w niejasnym kierunku, ale krąży wokół załączka tematu, który się rozrasta. Zwykle komponuję temat przez wiele miesięcy, zanim rozwinę go do ostatecznej postaci zapisanej w partyturze. Aby

<sup>7</sup> Cowell uczył się gry na skrzypcach pomiędzy 5 a 8 rokiem życia; lekcji zaniechano z powodu problemów zdrowotnych ucznia. Jako 14-latek zaczął nieregularnie pobierać lekcje fortepianu u różnych nauczycieli.

znaleźć tę najdoskonalszą postać poświęcam wiele uwagi na ćwiczenie w każdy możliwy sposób idei wstępnej i dlatego po zapisaniu kompozycji rzadko zmieniam choć jedną nutę.

Muszę dodać, że kształtując formę nie „upycham” po prostu dźwięków w jakąś tam całość; forma, dopóki nie nabierze się biegłości, skłonna jest się wymykać.

Doświadczenie bycia w ferworze muzycznego tworzenia ma wyraźnie emocjonalny charakter. Z pozoru wydaje się pracą intelektualną to sterowanie i zarządzanie meteorami dźwięków, które we wspaniałości i bogactwie niewyobrażalnym dla tych, którzy sami tego nie słyszą wyskakują z głowy jak ogień z wulkanu.

Dokładne obserwowanie samego siebie nie doprowadziło mnie do ustalenia, jaki jest właściwie związek, o ile jest tylko jeden, pomiędzy moim tworzeniem muzyki a doświadczeniami je poprzedzającymi, ani też czy jest bliski czy odległy. Mogę tylko powiedzieć, że idee muzyczne przewijające się przez mój umysł wydają się dokładnym odzwierciedleniem moich emocji: obecnych bądź przywołanych z przeszłości.

Przekład: Jolanta Guzy-Pasiak