

Jakub Kasperski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0003-1495-0421

Poza piosenką, poza materiałą... Rozwiązania formalne w wybranych przykładach polskiej muzyki postmetalowej

Wprowadzenie

Postmetal jest jednym z najciekawszych fenomenów współczesnej muzyki metalowej. Choć krytycy muzyczni zwykle traktują go jako odrębny (pod) gatunek muzyczny, to, ze względu na jego postmodernistyczną niejednorodność i hybrydyczny charakter (mieszanie rozmaitych konwencji gatunkowych i stylistycznych, czerpanie z różnych źródeł inspiracji), można też rozpatrywać go jako pewien prąd estetyczny w obrębie najnowszej muzyki heavymetalowej. Postmetal jak dotąd nie doczekał się w polskich pracach akademickich szerszego omówienia. Cele niniejszego artykułu są więc następujące: po pierwsze, przybliżenie tego zjawiska od strony historycznej i repertuarowej oraz charakterystyka muzycznej poetyki gatunku. Po drugie, bliższe przyjrzenie się formie muzycznej, szczegółowa analiza dwóch wybranych przypadków pochodzących z polskiego repertuaru postmetalowego. Wynika to stąd, że jedną z najwyrazistszych, najczęściej wymienianych cech postmetal jest odchodzenie od lub całkowita rezygnacja z konwencjonalnej formy piosenki, z wymiennie występującymi zwrotkami i refrenami¹, na rzecz

¹ Ze względu na rozmiary artykułu nie miejsce tu na szczegółową charakterystykę różnych parametrów formy piosenkowej i jej wariantów. Terminy te funkcjonują w wiedzy

rozbudowanej czasowo kompozycji o złożonym układzie formalnym. Analiza ta ma pokazać, jak twórcy odnoszą się do materii muzycznej, tzn. jakie konkretnie rozwiązania formalne i kompozycyjne w ich utworach występują, a także jak bardzo są one związane lub też nie ze współczynnikami formy piosenkowej.

Postmetal – charakterystyka zjawiska

Postmetal rozwijał się od początku lat 90. XX w. głównie w muzyce amerykańskiej. Wpływ na jego powstanie miały eksperymenty zespołu Melvins (album *Bullhead*, 1991) i Earth (album *Capsular Extraction*, 1991), które wprowadzały wolne tempa, niskie, powolne i transowe riffy typowe dla sludge metalu, albo brytyjski Godflesh (album *Pure*, 1992), który jako jeden z pierwszych w muzyce metalowej wykorzystywał noisowe sample, automat perkusyjny i repetytywność, tworząc podwaliny industrial metalu. Silny wpływ miała też kształtująca się niemal równolegle z tym nurtem muzyka posthardcore'owa (np. Fugazi, Unwound), a zwłaszcza postrockowa, np. działalność grup Slint i Talk Talk, a później również zespołów postrockowych o „cięższym”, zbliżonym do metalu brzmieniu, jak Mogwai, Godspeed You! Black Emperor i Lift to Experience (Jahdi 2015, Widerhorn 2016).

Za prekursora postmetalalu uważa się jednak powszechnie amerykański zespół Neurosis z trzema klasycznymi wydawnictwami: *Souls at Zero* (1992), *Enemy of the Sun* (1993), *Through Silver in Blood* (1996), które zdefiniowały poetykę tego gatunku muzycznego. Wielu krytyków muzycznych podkreślało w szczególności znaczenie trzeciego z wymienionych albumów. Jim Martin z heavymetalowego pisma „Terrorizer” uznał, że to na tej płycie muzycy „faktycznie wymyślili gatunek postmetal” (Martin 2009). Z kolei w rankingu brytyjskiego magazynu „Fact” *The 40 Best Post-metal Records Ever Made* z 2015 r. zespół ten uplasował się na pierwszym miejscu, a Robin Jahdi, autor zestawienia, określił album *Through Silver in Blood* mianem „the daddy”, twierdząc, że „był jednym z pierwszych postmetalowych albumów i pozostaje jednym z najbardziej wpływowych” (Jahdi 2015). Zespół Neurosis odchodził tu wyraźnie od estetyki hardcore punku, z której wyrastał, na rzecz sludge i doom metalu. W tekstach pojawiała się coraz częściej mroczna tematyka introspektywna i abstrakcyjna. Kompozycje stawały się rozbudowane czasowo i utrzymywane były w wolnych tempach (np. *Cleanse*, 1993, ponad 16

obiegowej, choć istnieje też bogata literatura specjalistyczna na ten temat. Warto przywołać zwłaszcza dwie prace, do których sięgam: John Covach. 2005. *Form in Rock Music: A Primer*. W: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. Deborah Stein (red.). Oxford. 65-76; oraz: Ralf von Appen, Markus Frei-Hauenschild. 2015. „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus: Song forms and their historical development”. *Samples* vol. 13.

min; *Aeon*, 1996, 12 min; *Purify*, 1996, 12 min). Ponadto muzycy rezygnowali z opisu gitarowego, a niejednokrotnie wprowadzali też instrumentarium nierockowe, np. w *Aeon* wykorzystuje się pianino elektryczne, skrzypce i wiolonczele, a w *Crawl Back In*, 2001, z kolejnego albumu *A Sun That Never Sets*, pojawiają się obój, skrzypce i altówka.

Jak w przypadku rozwoju wielu innych gatunków muzycznych charakterystyczne jest to, że na określenie dokonującej się zmiany estetycznej w nowej muzyce metalowej nie używano początkowo terminu postmetal. Nurt ten postrzegano raczej jako odmianę metalu alternatywnego lub awangardowego. Dopiero na przełomie XX i XXI w. pojawiła się świadomość odrębności tego prądu artystycznego. Estetyka postmetalowa w nowym millenium została ugruntowana i spopularyzowana głównie za sprawą formacji Isis (album *Oceanic*, 2002) i jej lidera Aarona Turnera. Muzyk ten bowiem działał nie tylko jako artysta, lecz także właściciel wytwórni muzycznej Hydra Head Records, założonej w 1993 r., która miała później być wydawcą najważniejszych grup postmetalowych, jak choćby: Pelican, Cave In, Jesu, Neurosis, Mare, Cult of Luna, Boris i Sunn O)))).

Oprócz zespołów związanych z Hydra Head Record kluczowymi przedstawicielami tego nurtu były lub są również grupy Agalloch, Rosetta, Wolves in the Throne Room, Minsk, Russian Circles i wiele innych. W drugiej dekadzie XXI wieku sporą popularnością cieszyły się też amerykański Deafheaven i francuski Alcest, które mieszały stylistykę black metalu i shoegaze. Ten specyficzny nurt postmetalowy krytycy muzyczni określali często mianem metalgaze lub blackgaze (Howells 2015).

Postmetal – muzyczne źródła i inspiracje

Analogicznie jak w przypadku terminów modernizm i postmodernizm nazwa „postmetal” sugeruje kres rozwoju szeroko pojętego heavy metalu – artystyczne, estetyczne, społeczne i komercyjne wyczerpanie się jego potencjałów – a także wskazuje konieczność wyjścia poza jego gatunkowe ramy. Pytania, które narzucają się w przypadku omawiania postmetal, mogą być następujące: co w tej muzyce jest jeszcze metalowe, a co już nie? Co stanowi pozostałość dawnego gatunku, a co w nim jest już „post”? Odpowiedź na te pytania nie jest jednoznaczna, gdyż odmiennie kształtuje się to w przypadku twórczości poszczególnych artystów. Postmetal jest bowiem bardzo niejednorodny, wewnętrznie zróżnicowany i polistylistyczny. Wynika to głównie stąd, że czerpie on w różnych proporcjach z odmiennych źródeł inspiracji. Można jedynie ogólnie stwierdzić, że w nurcie tym występuje częściowa rezygnacja z – typowych dla heavy metalu – ekstremalnych środków wyrazu², ale forma

² Do najważniejszych ekstremalnych środków muzycznych szeroko rozumianego heavy metalu zalicza się: użycie silnie przesterowanych gitar elektrycznych za pomocą

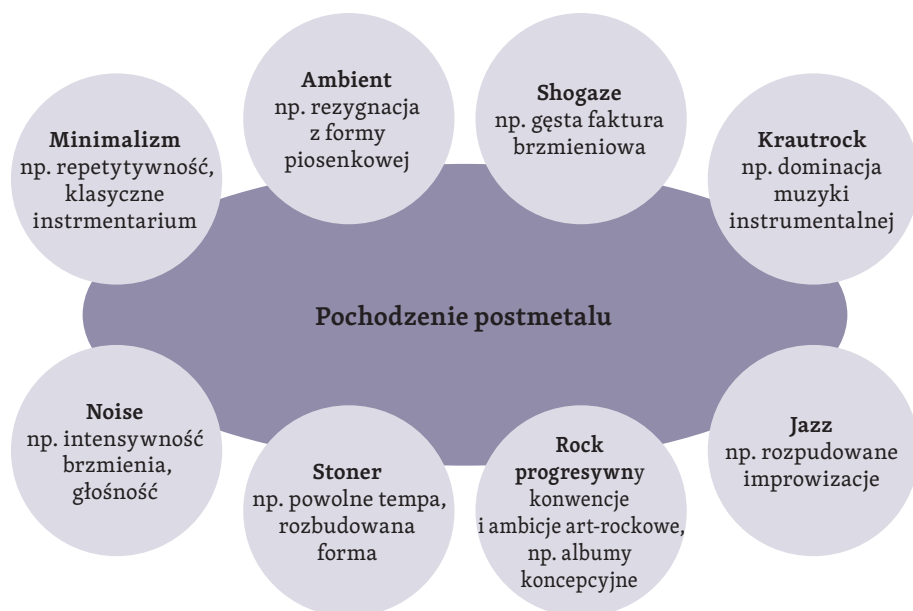
i zakres tej rezygnacji, a także poziom asymilacji pozametalowych konwencji gatunkowych wyglądają odmiennie u poszczególnych reprezentantów post-metalu (Reynolds 2015).

Cechy charakterystyczne tej muzyki wiążą się z gatunkami lub stylami muzycznymi, z których postmetal się wywodzi lub którymi muzycy post-metalowi się inspirowali. Jedną z najważniejszych cech jest wychodzenie poza tradycyjnie rozumianą piosenkę na rzecz eksperymentów z formą. Kompozycje są rozbudowane czasowo (zwykle powyżej 5 min do nawet kilkunastu minut) i mają rozłożoną w czasie, stopniowo budowaną dramaturgię (głównie przez stosowanie *crescendo* i *decrescendo*), często z kulminacją (nawiązania do krautrocka i muzyki poważnej). Wynika to też z wykorzystywania na szeroką skalę dźwięków pedałowców czy burdonów (inspiracje ambient, drone music, sludge metalem) oraz powtórzeń struktur muzycznych (odwołania do ambientu i minimalizmu). Przyczynia się do tego również nagminne stosowanie wolnych lub bardzo wolnych temp oraz brzmień w niskich rejestrach, zwykle w gitarach o obniżonym stroju, albo siedmiostrunowych (elementy doom metalu, sludge metalu). Wpływy muzyki poważnej, rocka progresywnego, krautrocka i jazzu dostrzega się również w marginalizacji odcinków wokально-instrumentalnych na rzecz rozbudowywania odcinków czysto instrumentalnych. Paradoksalnie jednak w tych ostatnich rezygnuje się z opisu instrumentalnego, zwłaszcza z gitarowego solo (wpływ nu metalu), a muzycy prowadzą raczej śpiewne melodie lub improwizują, jednak głównie w celu stworzenia specyficznej aury czy wprowadzenia w trans niż pokazania swojej wirtuozerii (wpływ psychodeli). Odrębną kwestią jest to, że część grup postmetalowych to zespoły wyłącznie instrumentalne (np. Russian Circles, Pelican).

W warstwie brzmieniowej postmetalowi występują eksperymenty z fakturą, jej silne różnicowanie i kontrastowanie. Brzmienie gitar jest zazwyczaj „zanieczyszczone” wieloma efektami gitarowymi, w szczególności przesterowaniami i pogłosami, ale przeciwstawia się je fragmentom, w których ten instrument pozbawiony jest zarówno *power chords*, jak i przesterowań, czyli

efektów gitarowych (zwłaszcza *distortion* oraz *overdrive*), stosowanie kwintowych współbrzmień *power chords* w tworzeniu riffów i tłumienie ich dłońmi przy mostku gitary (technika *palm muting*); wysoki poziom energetyki utworów, manifestujący się w stosowaniu szybkich temp i maksymalizowaniu wolumenu brzmienia, wyrazistej motoryce związanej z repetytywnością i rozdrobnioną rytmiką schematów perkusyjnych (np. blast beats, albo tzw. „podwójna stopa”) oraz gitarowych (np. tremola w riffach). Do ekstremalnych należy również zaliczyć środki wokalne stosowane w heavy metalu, wykraczające poza tradycyjny śpiew, a obejmujące różnego typu krzyki (np. śpiewokrzyk), wrzaski (scream, growl) itp. Należy tu również pamiętać o ekstremalnych środkach artystycznych w pozamuzycznych kodach heavy metalu (nazwy zespołów i pseudonimy artystów, teksty, tematyka, grafika, image, performans, kody subkulturowe itd.), ale te aspekty wykraczają poza poruszaną w tym artykule tematykę.

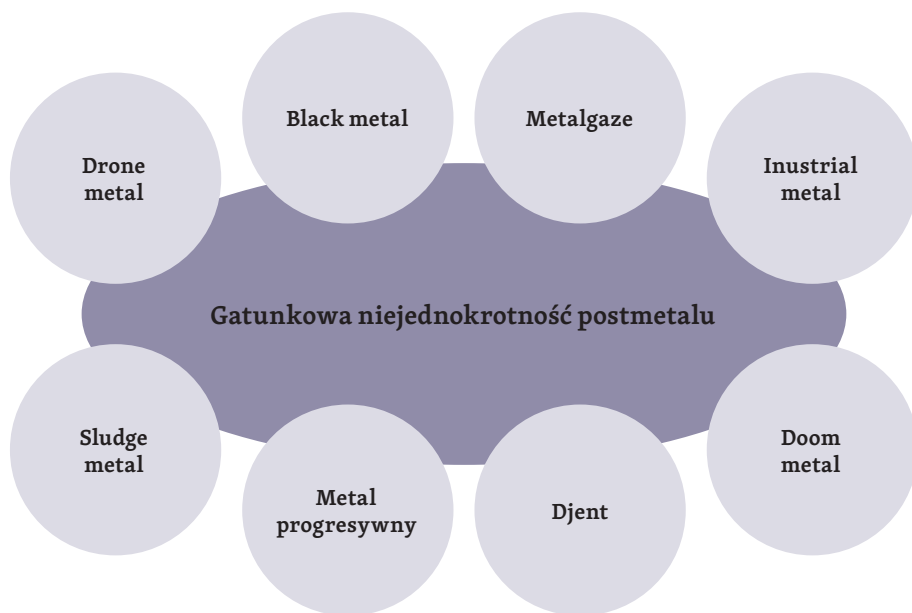
de facto podstawowych wyznaczników brzmienia heavymetalowego. Z kolei wokaliści wykorzystują szeroką paletę środków technik od szeptu, deklamacji i śpiewu, głosu osłabionego, poprzez śpiewokrzyk, po scream i growl (wpływu metalu i metal core) (Kasperski 2016). Faktura jest gęsta, nieprzenikniona, czasem spolifonizowana. Wynika to z jej wielowarstwowości, jak również częstego wykorzystywania – typowego dla black metalu – gitarowego tremolanda, *blast beats* w perkusji oraz stosowania ekstremalnej głośności (noise, metalgaze, blackgaze). Odcinki z tego typu fakturą przeciwstawia się jednak fragmentom wyciszonym, z prostą homofonią lub wręcz monofonią, na dodatek z podstawowym, akustycznym brzmieniem instrumentów lub czystego głosu. Ponadto muzycy włączają też instrumentarium niezwiązane z muzyką rockową i metalową (brzmienia orkiestrowe, skrzypce, obój itp.).



Rys. 1. Sfera inspiracji w postmetal.

Warto również podkreślić, że postmetal jest w istocie przykładem muzyki i rzeczywistości postmodernistycznej. Z jednej strony czasy ponowoczesne – jak wyjaśnia to najważniejszy ich interpretator – Zygmunt Bauman – odznaczają się różnorodnością i pluralizmem postaw, w tym artystycznych (języków, stylów i gatunków), wielością znaczeń i odczytań otaczającej nas kultury i jej artefaktów. Jest to więc idealny ekosystem dla tworzenia sztuki polistylistycznej i hybrydycznej, jaką stanowi muzyka postmetalowa.

W sztuce postmodernistycznej bowiem wszystko staje się dozwolone, a jej granice nieustannie się rozszerzają. Z drugiej jednak strony – przez nadprodukcję dóbr kultury i łatwy do nich dostęp – ponowoczesność odznacza się też fragmentaryzacją, brakiem ciągłości i niedookreślonością (Bauman 2011). Zresztą podobną charakterystykę można odnaleźć w ujęciu Jonathana Kramera, koncentrującego się na aspektach postmodernizmu w muzyce (Kramer 1996: 21–22; Kramer 1999). Wiele z wymienionych przez niego cech postmoderny występuje w muzyce postmetalowej, jak choćby: pluralizm i eklektyzm, fragmentacja i nieciągłości, obecność cytatów i nawiązań, sprzeczności, wieloznaczność i wielość teraźniejszości, brak wyraźnych granic między dawną i teraźniejszą dźwiękowością czy technikami kompozytorskimi, przełamywanie stylu „wysokiego” i „niskiego”, kwestionowanie podziału na elitarne i popularne itd. Taka rzeczywistość i kondycja sztuki, w tym sztuki muzycznej, rzutuje również na tożsamość człowieka przełomu XX i XXI w., a zwłaszcza tożsamość artystymuzyka, który miota się między kilkoma ponowoczesnymi postawami, metaforycznie opisanymi przez Baumana: pielgrzyma-wędrowcy, spacerowicza, turysty lub włóczęgi (Bauman 2011). Coraz częściej dostrzega się więc zależność, że zachodząca we współczesnej muzyce popularnej tendencja do postgatunkowości (*post-genre music*) ściśle powiązana jest z płynną rzeczywistością i płynną tożsamością (*post-identity*) (James 2016).



Rys. 2. Gatunkowa niejednorodność postmetal.

Ze względu na swoją niejednorodność, złożoność i intertekstualne odniesienia muzyka postmetalowa może stanowić niezwykle inspirujący materiał badawczy w obrębie *popular music studies*. Do aspektów najbardziej intrygujących muzykologów i teoretyków muzyki należy niewątpliwie wychodzenie poza dotychczasową konwencję piosenkową, a zatem niestandardowe podejście do formy kompozycji. Ciekawy sposób zajmowania się tym zagadnieniem zaproponował amerykański teoretyk muzyki Bradley Osborn w swoich pracach: dysertacji doktorskiej *Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music* (2010) oraz artykule *Understanding Through-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and other Post-Millennial Rock Genres*. Analizując utwory w obrębie metagatunku muzycznego nazwanego przez niego „postmilenijnym rockiem”, który obejmuje m.in. postrock, math metal, art rock, neo-prog, rock eksperymentalny itp., proponuje koncepcję określaną mianem *terminally-climactic form* (z ang. forma z końcową kulminacją). Jest to taki rodzaj formy, który często zawiera w sobie elementy tradycyjnego dla piosenek układu zwrotkowo-refrenowego, ale pod koniec kompozycji pojawia się odcinek kontrastowy (zwykle z nowym materiałem) w postaci finałowej kulminacji (*terminal climax*). „W tej formie to pojedynczy moment [...] odgrywa rolę punktu węzłowego piosenki, a nie jej refren” (Osborn 2010). Osborn proponuje kilka wariantów *terminally-climactic form*: dwu-, trzyczęściowe i rozbudowane oraz tzw. przekomponowane. Zaproponowane przez niego układy wydają się być obiecujące w analizach muzyki postmetalowej, która również wpisuje się w nurt „postmilenijnego rocka”. W obu tekstach rezygnuje przykładowo ze stosowania tradycyjnych nazw współczynników formy piosenkowej, jak zwrotka, refren, break itp., gdyż w rockowej muzyce eksperymentalnej nie zawsze znajdują one swoje odpowiedniki. W zamian proponuje koncentrowanie się na odcinkach jednolitych bądź odrębnych tematycznie (*thematically distinct sections*). Nazywa je literami alfabetu, a ich warianty oznacza matematycznym znakiem prim. Natomiast kilka odcinków tematycznych, jeśli zachowują wspólne cechy (np. fakturę, rytm, tonalność itp.), łączy w większe części główne (*section group*). Jak twierdzi Osborn:

Jedną z zalet takiego podejścia jest to, że [...] ten model taksonomiczny zmusza nas do rozważenia nie tylko kombinacji oczekiwanych, ale w zasadzie wszystkich możliwych kombinacji – nawet tych, które skutkują nietypowymi rozwiązaniami formalnymi (Osborn 2011: 2)³.

³ One of the strengths of such an approach is that, [...] the taxonomic model forces us to consider not only the expected combinations, but indeed all possible combinations – even those that result in uncommon formal designs.

W poniższych analizach będzie zastosowana ta właśnie metoda. Nie będę jednak zupełnie rezygnował z używania nazw współczynników tradycyjnej formy piosenkowej, gdyż – jak wspominałem na wstępie – celem niniejszego artykułu jest pokazanie związków z tą formą lub ich braku w wybranych kompozycjach postmetalowych.

Postmetal w Polsce

Muzyka postmetalowa zaczęła się w Polsce rozwijać w drugiej połowie pierwszej dekady XX w., tzn. z pewnym opóźnieniem w stosunku do drugiej fali postmetalizmu na świecie. W pierwszych latach nowego millennium pojawiły się w kraju pierwsze formacje postrockowe (Riverside, New Century Classics i California Stories Uncovered), na przełomie 2007 i 2008 powstaje z kolei wiele polskich formacji postmetalowych, jak np. Tides From Nebula, Obscure Sphinx, Entropia, a niektóre, obecne już wcześniej na rynku, wydają w tym okresie swoje debiutanckie albumy, np. Blindead – *Devouring Weakness*, 2006 (Gzyl 2016).

Międzynarodowy portal progarchives.com rejestrujący działalność grup muzycznych związanych ze sceną experimental/postmetal wylicza niemal 700 zespołów z całego świata wpisujących się w tę kategorię. W tej grupie uwzględniono też osiemnaście formacji z Polski: Blindead, Butterfly Trajectory, Cereus, Defying, Echoes Of Yul, Egoist, Eternal Deformity, Furia, Indukti, Moanaa, Morowe, Neuma, Odraza, Proghma-c, Salviction, Qube, Tides From Nebula, Widek. Daje to pewien obraz rozwoju tego nurtu w kraju, choć – rzecz jasna – pełnej listy zespołów nie wyczerpuje.

Obscure Sphinx – *Nothing Left*

Jednym z najciekawszych przykładów postmetalizmu w Polsce jest wspomniany już zespół Obscure Sphinx. Został założony w 2008 r. w Warszawie i działa z niewielkimi przerwami do dziś. Grupa łączy w sobie elementy stylów sludge, doom i black metalu. Formacja w 2012 r. zdobyła prestiżową nagrodę New Blood Award przyznawaną nowym, obiecującym zespołom podczas niemieckiego festiwalu Summer Breeze Open Air. W promocyjnym opisie grupa tak charakteryzuje swoją muzykę:

Nieustannie flirtując z konwencjami, łączą przestrzenne brzmienia i elektroniczne sample z miażdżącą rytmiką 8-strunowej gitary i 6-strunowego basu. Całość zaś dopełniona jest wyjątkowym głosem wokalistki (Freshmag 2024).

Zespół tworzą: Zofia „Wielebna” Fraś – wokół prowadzający (od 2008), Michał „Blady” Rejman – gitara basowa, sample (od 2009), Mateusz „Werbel” Badacz – perkusja (2008–2016, 2024–), Aleksander „Olo” Łukomski – gitara, wokół wspierający (od 2011). W latach 2009–2017 członkiem grupy był również Tomasz „Yony” Jońca, grający na gitarze elektrycznej (Encyclopaedia Metallum 2011-25). Obscure Sphinx ma na swoim koncie trzy albumy studyjne: *Anaesthetic Inhalation Ritual* (2011), *Void Mother* (2013), *Epitaphs* (2016) oraz dwa albumy koncertowe: *Thaumaturgy I* (2020) i *Thaumaturgy II* (2021). Wszystkie były entuzjastycznie przyjmowane zarówno przez słuchaczy, jak i krytyków⁴. Przykładowo debiutancki album zajął drugie miejsce w plebiscycie na płytę roku serwisu wp.pl, otrzymał wyróżnienie Płyta Roku 2011 – Metal na T-mobile Music oraz tytuł Best Post-metal Album na portalu MetalStorm. Z kolei wydawnictwo *Epitaphs* w recenzjach takich portali branżowych jak artrock.pl, kvlt.pl i stereolife.pl było bardzo wysoko oceniane (8/10) i chwalone za utrzymanie „poziomu ekstraklasy” w stosunku do poprzednich dwóch albumów. Zespół występował na wielu ważnych festiwalach muzycznych w Polsce i za granicą, m.in. na: Metalfest Open Air Poland, OFF Festival, Brutal Assault (Czechy) oraz Summer Breeze (Niemcy), a także koncertował na wspólnych trasach z Tides From Nebula i Blindead (minawi 2012).

Z albumu *Epitaphs* (2016) pochodzi trzynastominutowa kompozycja *Nothing Left*. Jej formę można by przedstawić następująco:

Części główne	Czas	Części	Charakterystyka
I Akumulacyjne intro	0:00–1:15		Burdon basowy
	1:15–1:40		Dodanie przebiegów partii perkusyjnej
	1:41–2:28	A	Dodanie akompaniujących akordów gitarowych
	2:29–3:14	A’	Dodanie gitarowego tematu A
II Główna część wokółno- instrumentalna Quasi-zwrotka?	3:15–4:04	B	Główny riff (synkopowany, ze skokiem oktawy w dół) – jako temat B. Prezentacja tekstu – scream wokółistki
	4:05–4:39	A’’	Czysty śpiew oparty na wariancie tematu A z akordowym akompaniamentem gitary. Prezentacja tekstu
	4:40–5:11	B’	I wariant riffu B. Kontynuacja quasi-zwrotki. Prezentacja tekstu – scream wokółistki

⁴ <https://obscuresphinx.bandcamp.com/album/thaumaturgy-ii> (dostęp: 23.12.2024).

III Część impro wizacyjna (beztekstowa) Quasi-break?	5:12–6:23	C	Pozbawiony tekstu, improwizacyjny śpiew biały (quasi-ludowa wokaliza) z akordowym akompaniamentem nieprzesterowanej gitary
	6:24–7:17	B''	II wariant riffu B oparty na tremolandach. Brak partii wokalne j
IV Quasi-refren? Kulminacja	7:18–8:23	D	Scream wokalistki w wysokich rejestrach z nową partią tekstu. Tremolandowy akompaniament gitary i przebiegów perkusyjnych
V Zwrotka II?	8:24–9:00	B	Powrót głównego riffu B. Kontynuacja quasi-zwrotki ze screamem wokalistki
	9:00–9:59	B'''	Dodanie tremolanda w drugiej gitarze, a potem czystego śpiewu wokalistki
VI Dwuczęściowe outro denudacyjne I faza	10:00–10:30	A	Powtórzenie materiału intro (bez pełnego tematu A)
	10:30–11:03	A'''	Temat A. Śpiew biały wokalistki z nowym tekstem. Zanik akordów gitarowych
	11:03–11:34	A''''	Zanik perkusji. Kontynuacja tematu A i śpiewu
	11:35–11:59		Wybrzmiewanie głosu i gitary
VI a II faza	12:00–13:32	A1	Improwizacja na fortepianie oraz gitarze klasycznej (inspiracje flamenco) na bazie outro

Tab. 1. Układ formalny kompozycji *Nothing Left* Obscure Sphinx.

Kompozycja ta ma nietypową formę, znacznie odbiegającą od klasycznego modelu piosenkowego. Posiada intro i outro – elementy, które nie zawsze występują w piosence, ale za to zwykle obecne są w przypadku muzyki postrockowej i postmetalowej⁵. W tych nurtach obie te części odgrywają ważną rolę w stopniowym budowaniu i wygaszaniu napięcia, są najczęściej bardzo rozbudowane i to one zwykle odpowiadają za wydłużenie w czasie całej kompozycji. Intro ma dość typowy układ akumulacyjny, tzn. artyści stopniowo wprowadzają i nakładają na siebie kolejne warstwy muzyczne: burdon basowy (0:00–1:15), partię perkusji (1:15–1:40), akordy gitary akompaniującej (1:41–2:28), gitarowy temat melodyczny A (2:29–3:14).

⁵ U niektórych twórców postrockowych i postmetalowych intro i outro są na tyle kluczowe, że są nadmiernie, nieproporcjonalnie rozbudowywane, nawet kilkuczęściowe (np. w *Aeon* i *Purify* zespołu Neurosis, 1996, i *Echoes* grupy Cult of Luna, 2004) albo posiadają wyodrębnienie z utworu przez osobne tytuły (np. w *East Hastings* grupy Godspeed You! Black Emperor, 1997).



Przykład 1. Gitarowy temat A z intro *Nothing Left* (transkrypcja własna).

Natomiast outro jest dwufazowe. Pierwsza jego część to w zasadzie odwrotność intro w procesie denudacji – odejmowane są poszczególne warstwy materiału wstępu. Druga faza outro, choć harmonicznie nawiązuje do intro, jest w zasadzie nowym materiałem muzycznym. Są to spokojne improwizacje na fortepianie i gitarze klasycznej odwołujące się do estetyki flamenco i bazujące na materiale harmonicznym outro.

Po intro pojawia się główna część wokalnie-instrumentalna, trwająca prawie 2 min (3:15–5:11). Nazwa ta bierze się stąd, że część ta wykazuje co prawda właściwości zwrotki, tj. prezentuje tekst piosenki i prowadzi narrację, jednakże ma złożoną, wieloczęściową budowę, opierającą się na dodatek na technice wariacyjnej. W muzyce metalowej zwrotkę wyznacza zwykle charakterystyczny, wyrazisty riff gitarowy i tak jest również tutaj. Główny riff B (rodzaj tematu B), grany przez gitarę ośmiostrunową, oparty jest na synkopowanym rytmie i opadającym nisko skoku o oktawę.



Przykład 2. Główny riff gitarowy (temat B).

Na jego tle wokalistka rozpoczyna prezentację tekstu, stosując screaming. Natomiast po niecałej minucie (4:05–4:39) pojawia się kontrastowy odcinek, w którym „Wielebna” kontynuuje narrację z nowym tekstem, wprowadzając jednak czysty śpiew na tle partii gitary basowej, perkusji oraz gitarowych rozłożonych dwudźwięków. Ten krótki fragment A’ nawiązuje motywicznie do wstępu i można by go uznać za kolejną, jednakże kontrastową część zwrotki, ze względu na kontynuację narracji tekstu, a także ponieważ w dalszej części (4:40–5:11) powraca analogiczny do części B odcinek z riffem i partią wokálną (scream). Riff nie jest tu jednak powtórzony dosłownie, ale wariantowany – pozostaje charakterystyczny skok, ale zmieniają się rytmika i metrum.



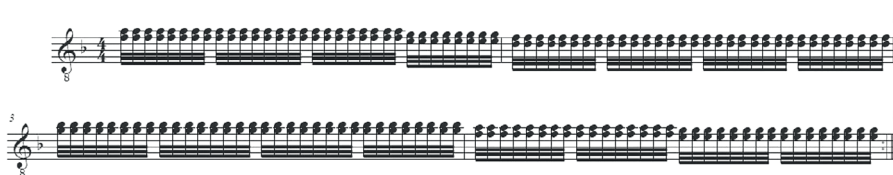
Przykład 3. Pierwszy wariant głównego riffu gitarowego (B').

Po tym odcinku pojawia się kolejny fragment wokально-instrumentalny (5:12–6:23), ale tym razem „Wielebna” nie prezentuje tekstu. Stosuje tu natomiast quasi-ludową, improwizacyjną wokalizę z charakterystycznym śpiewem białym. Oparta jest ona na akordowym akompaniamencie nieprzesterowanej gitary. Po nim zaś (6:24–7:17) pojawia się kolejny wariant synkopowanego riffu B, ale tym razem jednak bez partii wokalne. Tę całą beztekstową część można by uznać w zasadzie za rodzaj breaka lub ekwiwalent solo. Improwizacje są tu jednak wokalne, a nie gitarowe (analogie do nu metalu), natomiast riffowy odcinek instrumentalny nie zawiera popisu tylko sam riff.



Przykład 4. Drugi wariant głównego riffu gitarowego (B'').

Kolejny fragment (IV, D) wydaje się o wiele bardziej kontrastowy i można by go wręcz interpretować jako rodzaj refrenu. Kontrast ten wynika z użycia akordowego tremolanda na przesterowanej gitarze (inspiracje black metalem) oraz techniki scream u wokalistki. Ponadto, zamiast tonacji d-moll, odcinek ten utrzymany jest w kontrastowej, „radosnej” tonacji F-dur. Ze względu na zastosowanie wysokich rejestrów, zarówno w gitarze, jak i głosie, odcinek ten ma na dodatek cechy kulminacji.



Przykład 5. Tremolando gitary D w akompaniamencie quasi-refrenu.

Podkreśla to również warstwa tekstowa utworu, gdyż w narracji wokalistki następuje istotna zmiana. Dotychczasowy tekst, deskryptywny, będący turpistyczną wizją umierania, zostaje przeciwstawiony apelowi do działania: „You can raise above it all, gaze over the horizon of dreams” (Możesz wznieść się ponad to wszystko, spojrzeć ponad horyzont marzeń...). Z tych właśnie względów fragment ten można by uznać za rodzaj quasi-refrenu. Problem jednak w tym, że odcinek ten pojawia się tylko raz... Czy w tej sytuacji należałoby go więc raczej uznać za przebieg kolejnej zwrotki z nowym opracowaniem muzycznym? Jest jednak relatywnie krótki i atrakcyjny melodycznie, a poza tym tuż po nim powraca znany z początku riff B w niezmienionej formie, a tekst, który towarzyszy riffowi, jest całkowicie nowy, co wskazuje na to, że to tu mamy do czynienia z kolejną zwrotką. Nie licząc powtórzeń materiału muzycznego z intro w końcowym outro, to powtórzenie riffu B jest w zasadzie jedyną formą reprzyzy materiału w całej kompozycji. Ze względu na powrót znanego materiału odcinek ten wykazuje więc tym samym cechy refrenowe. Tym bardziej, że kolejny odcinek przynosi znowu wariantowanie głównego riffu i nowy tekst – dwa słowa (*fallen pieces*), które przechodzą w niezmienionej formie na pierwszy odcinek końcowego outro.

Podsumowując więc tę analizę, można stwierdzić, że kompozycja *Nothing Left* istotnie wykracza poza formę piosenkową. Głównie za sprawą rozbudowanych i stopniowo kształtowanych intro i outro, które razem mają ponad 6 min, czyli obejmują niemal połowę piosenki. Tym samym mocno zaburzają proporcje utworu. Wskazanie zwrotki, refrenu i odcinka break nastręcza w analizie sporych problemów. Jedyną strukturą muzyczną powtarzaną w utworze jest główny riff, który w niezmienionej formie występuje w zaledwie dwóch odcinkach, natomiast w pozostałych razach jest modyfikowany wariacyjnie. Na jego tle prezentowany jest tekst utworu, za każdym razem nowy. Ten rozbudowany fragment utworu powiązany więc został ze zwrotką. Ze względu jednak na jego szeroką eksploatację – powtórzenia, wariantowanie i centralne umieszczenie w procesie kompozycyjnym – zwrotka oparta na tym riffie nabiera cech refrenowych. Wskazanie refrenu jest jeszcze bardziej problematyczne i nie ułatwia tego sam tekst utworu, który nie zawiera żadnych powtórzeń ani podziałów na strofy. Gdyby rozpatrywać go w kategoriach poezji, byłby to wolny wiersz biały. Quasi-refren wskazano jednak w odcinku D, gdyż ma on wyraziści charakter, kontrastujący z innymi fragmentami zarówno pod względem muzycznym (tremolanda gitary, wysokie rejestry głosu, zmiana tonacji z molowej na durową), jak i tekstowym (mowa o przezwyciężeniu przeciwności). Ze względu na zastosowane środki artystyczne oraz umiejscowienie w utworze (ok. 2/3 długości utworu) stanowi też moment kulminacyjny kompozycji. Równie problematyczne jest wskazanie breaku. Za jego ekwiwalent uznano część III, ze względu na obecność improwizacyjnej wokalizy, a także, następującego po niej, wyłącznie instrumentalnego odcinka z wariantem riffu. Wstrzymanie

się z prezentacją tekstu jest istotnym czynnikiem kontrastującym w środkowym przebiegu kompozycji.

Entropia – Vacuum

Innym ważnym zespołem postmetalowym z Polski jest formacja Entropia. Grupę założyli w Oleśnicy w 2007 r. gitarzysta i wokalista Michał Dziedzic, basista i wokalista Marek Ceńkar oraz perkusista Patryk Budzowski. Później skład zespołu uzupełnili klawiszowiec Damian Dudek i gitarzysta Kuba Cołta. Jacek Świąder na portalu Culture.pl pisze, że grupa „podkreśla przywiązanie do muzyki psychodelicznej, a na brzmienie [...] wpływ mają też rock progresywny, elektronika czy shoegaze” (Świąder 2019). Tego typu mieszanka stylów pojawia się już na debiutanckim albumie grupy *Vesper* z 2013 r. Podobną stylistykę reprezentuje też druga płyta Entropii *Ufonaut*, wydana w 2016 r. Z 2018 r. pochodzi natomiast płyta *Vacuum*, okrzyknięta sensacją na polskiej scenie heavymetalowej. Została uznana za płytę roku 2018 przez czytelników „Noise Magazine” (Noise 2019), ale też na portalu progrock.org.pl (zestawienie Pana Dino) i francuskiego magazynu „Horns Up” (zestawienie ZSK *Top Albums International* – Bilan 2018). Była też płytą miesiąca w styczniowym numerze „Metal Hammer Polska” z 2019 r. (Krzywiński 2019) Album uzyskał również najwyższe noty w recenzjach MetalRuleZ (10/10) oraz Soundrive.pl (5/5)⁶. W roku 2022 ukazał się najnowszy album zespołu, *Total*, o którym Jacek Szubrycht w „Gazecie Wyborczej” pisał, że jest „amalgamatem wciągającej krautrockowej monotonii z postrockową przestrzenią, z blackmetalowym jadem na jednej flance i kwaśną psychodelią na drugiej. Samo gęste. Można się w tym zatracić” (Szubrycht 2023).

Zespół obok dokonań wydawniczych aktywnie koncertuje w Polsce i Europie. Występował m.in. na takich festiwalach, jak: Roadburn Festival (Holandia), Primavera Sound (Hiszpania) i polskich OFF Festival oraz Mystic Festival.

Formę tytułowej kompozycji z albumu *Vacuum* można by ustrukturyzować w sposób następujący:

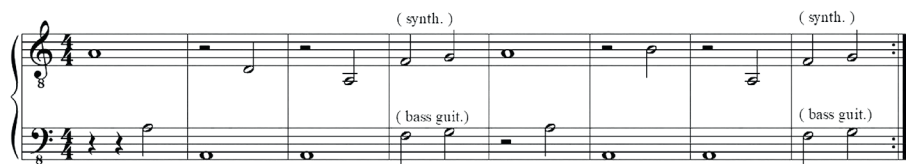
Części główne	Czas	Części	Charakterystyka
I Intro	0–0:28	A – I faza intro	Wprowadzenie riffu A i zmiennej partii perkusyjnej
	0:29–0:59	A’ – II faza intro	Permanentne blast beats w perkusji

⁶ https://www.facebook.com/search/posts/?q=entropia%20vacuum&locale=pl_PL (dostęp: 13.10.2024).

II Quasi-zwrotka?	1:00–1:35	B	Główny riff B
	1:35–2:46	B'	Opracowanie perkusyjne riffu z rytmem calypso
	3:58–5:08	C	Nowy riff C
	5:09–6:55	C'	Zmiana w partii perkusji (blast beats) i melodyczne ozdabianie w partii gitary
	6:55–8:01	D	Nowy riff D – tremolando gitarowe w wysokich rejestrach
	7:18–7:41	D'	Perkusista wprowadza quasi-ludowe, „mazurkowe” rytmy
	7:42–8:40	B'	Powrót riffu B' z rytmem calypso
	8:40–9:02	B''	Gitarowe minisolo
	9:46–10:39	B'''	Wariantowanie perkusyjne (pomijanie werbla, triolowa podwójna stopa, przejścia)
III Quasi-refren? Kulminacja	10:40–10:53	E	Wprowadzenie regularnych blast beats oraz nowy motyw tremolanda w tle partii wokalne
	10:53–11:39	E'	Scream wokalistów, jedyny fragment wokarno-instrumentalny utworu. Quasi-refren?
IV Outro	11:40–12:21	B''''	Podwójna stopa w perkusji, tremolanda, wariantowanie riffu B
	12:22–12:58		Wybrzmiewanie i fade-out

Tab. 2. Układ formalny utworu *Vacuum Entropii*.

Kompozycja ta, jak zresztą większość na albumie *Vacuum*, jest specyficznym typem utworu wokarno-instrumentalnego o silnej marginalizacji odcinka wokalnego, zajmującego niespełna 10% jej długości. Z tego też względu związek utworu z formą piosenki jest dość odległy. Występuje tu dwufazowe intro – po krótkim, narastającym burdonie pojawia się rozbudowany riff gitarowy A. Początkowo towarzyszy mu partia perkusji o bardzo zróżnicowanym i niejednorodnym układzie, która następnie (29 s) przybiera formę jednorodnego *blast beats* z podwójną stopą. Po krótkim zawieszeniu (54–59 s) rozpoczyna się fragment B z głównym riffem B, stanowiącym podstawę kompozycji.



Przykład 6. Główny riff gitarowy B w wersji podstawowej.

na zmianę z ride). Analogie do formy piosenki są więc tu coraz mniejsze. Jeśli już ich szukać, najbliższe odcinkom C i D do zwrotki (kontynuacja prowadzenia beztekstowej „narracji”) albo do odcinka break (kontrast, jednorazowość użycia materiału). Po tym fragmencie następuje w utworze po raz pierwszy powrót do znanego wcześniej materiału muzycznego. Od 7:42 pojawia się bowiem główny riff B, w wariancie B', tzn. z rytmem calypso w partii perkusji. Wkrótce jednak muzycy na jego tle dodają quasi-solo (B''' – 8:40–9:02) – jest ono dość krótkie, niepopisowe i na drugim planie. Od 10:40 zaczyna się odcinek E – perkusista wprowadza *blast beats*, a gitarzysta nowy motyw tremolando w wysokich rejestrach instrumentu. Zaraz potem wokalista wykrzykuje ekspresyjnie (scream podobny do muzyki blackmetalowej) jedyną partię tekstu. Wyraża on zdumienie nad ocaleniem, refleksję nad istnieniem i nieistnieniem oraz niepokojem z tego wynikającym. Jest to kulminacja utworu, moment, do którego cała kompozycja zmierza. Gdyby ją rozpatrywać z perspektywy formy piosenkowej, fragment wokalny-instrumentalny można by interpretować jako rodzaj refrenu, rozumianego jako najważniejsza część piosenki. Jak wiadomo, jest on jednak zaprezentowany tylko raz. Po nim pojawia się końcowe outro (11:40–12:58), oparte jednak na materiale głównego riffu, po raz ostatni wariantowanego (B''') w tej kompozycji. Na sam koniec (12:22–12:58) pojawiają się akordy kadencyjne, wybrzmiewające i wyciszane stopniowo (*fade-out*).

Konkluzje

Podsumowując obie te szczegółowe analizy, można stwierdzić, że w *Vacuum* występuje wiele podobnych rozwiązań formalnych, co w scharakteryzowanym poprzednio *Nothing Left*. Obie kompozycje w bardzo luźny sposób związane są z formą piosenki – jej podstawowe współczynniki, jak zwrotka, refren i break, są tu niemal nieobecne w tradycyjnej i łatwo rozpoznawalnej postaci. Problem ten potęguje na dodatek brak powtórzeń struktur muzycznych czy tekstowych. Jeszcze bardziej uwidacznia się to w przypadku *Vacuum*, który to utwór, z wyjątkiem jednej krótkiej części z udziałem wokalisty, jest kompozycją niemal wyłącznie instrumentalną. Ponadto w obu dziełach wyraźnie zaznacza się dominacja jednego tematu w postaci wyrazistego, głównego gitarowego riffu, który jest następnie opracowywany techniką wariacyjną w przebiegu całego utworu. To wariantowanie stanowi natomiast dominującą technikę kompozytorską obok sekwencjonowania i akumulacyjności. Główny riff, a nie refreny czy zwrotki, jest w zasadzie jednym z nielicznych lub nawet jedynym elementem stałym, powtarzanym lub przetwarzanym w utworze. Jeśli utożsamiać by go ze zwrotką (główny riff jako wyznacznik zwrotki), to zaczyna ona pełnić, przez tę powtarzalność, funkcje refrenowe.

Innym ważnym czynnikiem stabilizującym obie kompozycje, nie tylko pod względem tonalnym, ale również formalnym jest burdon lub dźwięk pedałowy. Wyznacza on centrum tonalne, choć często stanowi też wyznacznik poszczególnych części utworu. Ponadto oba przypadki charakteryzują się rezygnacją z gitarowego solo. W *Nothing Left* ekwiwalentem odcinka popiśowego jest wokaliza Zofii Fraś, a w *Vacuum* solo gitarowe występuje, jest jednak krótkie, epizodyczne i niewirtuozowskie, na dodatek umiejscowione na drugim planie. Kolejną ważną cechą omawianych utworów stanowi rozbudowywanie odcinków dotąd marginalnych w formie piosenkowej, jak intro oraz outro. Co więcej, w *Nothing Left* część końcowa jest wręcz trzyodcinkowa. Charakterystyczne są również kulminacje w obu kompozycjach, wynikające m.in. z powolnego kształtowania dramaturgii za pomocą *crescendo*. Przypadają one mniej więcej w okolicach dwóch trzecich długości utworu.

W obu omawianych tu przykładach muzycznych pojawia się charakterystyczna dla postmetalowej tematyka nihilistyczna. Przerażająca kreacja wyziewającej próżni w kompozycji *Obscure Sphinx* („Burn the soul, leave the flesh / The void is here, nothing left”) i niedające pocieszenia pragnienie anihilacji w utworze *Entropii* („shall we perish / before everyone else does / but until then / no comfort for us”) przenoszą słuchacza-odbiorcę poza materię, w otchłań niebytu. W zderzeniu z tą tematyką zastosowanie wyszukanej muzycznej formy, wykraczającej dalece poza schemat typowej, rockowej piosenki tworzy efekt zaskakującego i silnego kontrastu. Czy bowiem pustka godna jest takich peanów?

Bibliografia

- von Appen Ralf, Frei-Hauenschild Markus. 2015. „AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Pre-chorus: Song forms and their historical development”. *Samples* t. 13
- Bauman Zygmunt. 2008. *Bauman o popkulturze*. Wypisy. Mateusz Halawa, Paulina Wróbel (wyb.). Warszawa.
- Bauman Zygmunt. 2011. „Ponowoczesne wzory osobowe”. *Studia Socjologiczne* nr 1 (200). 435–458.
- Covach John. 2005. *Form in Rock Music: A Primer*. W: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, Deborah Stein (red.). New York–Oxford. 65–76.
- Dino Pan. 2019. *Polski Rock 2018 w odtwarzaczu Pana Dino* ProgRock.org.pl, https://progrock.org.pl/teksty/item/12429-polski-rock-2018-w-odtworaczcu-pana-dino?fbclid=IwY2xjawGkBHNleHRuA2FlbQlXMAABHcxVsFizYouceiYd2vfVPXgdFrOAvFBVeV2ft7r5jpsLx-ag6PxoPUrLDw_aem_Z73VWbO3N7I8Mcgu-TonpQ (dostęp: 13.10.2024).
- Freshmag 2024, nr 57,04. 11
- Gzyl Paweł. 2016. *Gatunki muzyczne. Post-rock – dźwiękowy sztorm albo łzawy sentymentalizm*. W: *Onet*, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/rock/>

- gatunki-muzyczne-post-rock-dzwiekowy-sztorm-albo-lzawy-sentymentalizm/fyhk62g (dostęp: 13.10.2024).
- Howells Tom. 2015. "Blackgaze: Meet the Bands Taking Black Metal out of the Shadows". The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/05/blackgaze-bands-fusing-metal-and-shoegaze> (dostęp: 13.10.2024).
- https://www.facebook.com/search/posts/?q=entropia%20vacuum&locale=pl_PL (dostęp: 13.10.2024).
- <https://obscaresphinx.bandcamp.com/album/thaumaturgy-ii> (dostęp: 13.10.2024).
- Jahdi Robin. 2015. "The 40 Best Post-metal Records Ever Made". Fact, <https://www.factmag.com/2015/06/24/40-best-post-metal/41/> (dostęp: 13.10.2024).
- James Robin. 2016. "Is the Post- in Post-identity the Post- in Post-genre?" Cambridge Popular Music 36(1). 21-32.
- Kasperski Jakub. 2016. Techniki wokalne w muzyce heavymetalowej – próba typologii i periodyzacji. W: Współczesne i historyczne metody kształcenia głosu. Bogumiła Tarasiewicz, (red.). Zielona Góra. 333–346.
- Kramer Jonathan. 1996. "Postmodern Concepts of Musical Time". Indiana Theory Review vol. 17 nr 2 21–61.
- Kramer Jonathan. 1999. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism". Current Musicology nr 66. 7–20.
- Krzywiński Maciej. 2019. „Album miesiąca. Entropia Vacuum (Arachnophobia)". Metal Hammer, https://www.metalmind.com.pl/metal-hammer-1_2019.html (dostęp: 13.10.2024).
- Martin Jim. 2009. "Retroaction". Terrorizer nr 188. 80.
- Mikołaj. 2016. Obscure Sphinx – 'Epitaphs' (2016). W: KVLIT, <https://kvlt.pl/muzyka/recenzje/obscure-sphinx-epitaphs-2016/> (dostęp: 13.10.2024).
- Minawi. 2012. Obscure Sphinx / Thaw. W: DarkPlanet, https://www.darkplanet.pl/Obscure-Sphinx-Thaw-16134_event.html (dostęp: 29.03.2025).
- Osborn Bradley T. 2010. Beyond Verse and Chorus: Experimental Formal Structures in Post-Millennial Rock Music. Praca doktorska. Washington.
- Osborn Bradley T. 2011. "Understanding Through-Composition in Post-rock, Math-metal, and other Post-millennial Rock Genres". Music Theory Online vol. 17 nr 3, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.3/mto.11.17.3.osborn.html> (dostęp: 29.03.2025).
- Otkąła Karol. 2016. Obscure Sphinx – Epitaphs. W: StereoLife, <https://www.stereolife.pl/archiwum/plyty/metal/2798-obscure-sphinx-epitaphs> (dostęp: 13.10.2024).
- Reynolds Simon. 2009. "Grunge's Long Shadow. In Praise of «in-Between» Periods in Pop Histor". Slate, <https://slate.com/culture/2009/05/in-praise-of-in-between-periods-in-pop-history.html> (dostęp: 13.10.2024).
- Sobolewska Izabela „Arvena”. 2017. Obscure Sphinx — Epitaphs. W: ArtRock.pl, https://artrock.pl/recenzje/53816/obscure_sphinx_epitaphs.html (dostęp: 13.10.2024).
- Szubrycht Jarek. 2023. „Metal i okolice to polska specjalność. Oto niezbite dowody". Gazeta Wyborcza, <https://wyborcza.pl/7,113768,30545725,nie-tylko-furia-metal-i-okolice-to-dzis-polska-specjalnosc.html> (dostęp: 13.10.2024).

- Wiederhorn Jon. 2016. A Brief History of Post-metal. W: Bandcamp, <https://daily.bandcamp.com/lists/a-brief-history-of-post-metal> (dostęp: 13.10.2024).
- ZSK. 2019. ZSK - Bilan 2018. W: Horns Up, https://www.hornsup.fr/a-25040/articles/zsk-bilan-2018?fbclid=IwY2xjawGkBFRleHRuA2FlbQlXMAABHZ8l1H2rD1Hv-E4RFowaHR8t_jUVvti6s1MUuqP44h3toF6LumgXPyT5mw_aem_ddv4TscLjGFKPY46wzqgtA (dostęp: 13.10.2024).
- Świąder Jacek. 2019. Entropia. W: Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/entropia> (dostęp: 23.12.2024).
- “Experimental/Post Metal bands/artists list. W: Prog Archives, <https://www.progar-chives.com/subgenre.asp?style=44> (dostęp: 13.10.2024).
- „Płyta roku wg czytelników Noise Magazine”. Noise Magazin. 8 stycznia 2018, <https://www.facebook.com/NoiseMagazinePL/posts/-p%C5%82yta-roku-wg-czytelnik%C3%B3w-noise-magazine%EF%B8%8F%EF%B8%8F%EF%B8%8Fmi%C5%82o-nam-poinformowa%C4%87-%C5%BCe-na-podstawi/950541321822240/> (dostęp: 29.03.2025).
- Obscure Sphinx (hasło). W: Encyclopaedia Metallum, www.metal-archives.com/bands/Obscure_Sphinx/3540326459 (dostęp: 13.10.2024).

Streszczenie

Jednym z najciekawszych zjawisk w muzyce rockowej przełomu XX i XXI w. jest postmetal. Ze względu na swoją hybrydyczność i polistyliizm wpisuje się w estetykę postmodernizmu. Ten nurt i gatunek muzyczny zarazem jest jednak niemal nieobecny w polskich tekstach akademickich. Cele niniejszego artykułu są więc następujące: po pierwsze, przybliżenie tego zjawiska od strony historycznej i repertuarowej oraz charakterystyka muzycznej poetyki gatunku. Po drugie, szczegółowa analiza dwóch wybranych przypadków kompozycji pochodzących z polskiego repertuaru postmetalowego – Obscure Sphinx, *Nothing Left* (2016) oraz Entropia, *Vacuum* (2018). Analiza ma celu pokazać, jakie konkretnie rozwiązania formalne i kompozycyjne w ich utworach występują, a także jak bardzo są one związane lub też nie z tradycyjną formą piosenki.

Beyond the Song, Beyond the Matter...

Formal Solutions in Selected Examples of Polish Post-Metal Music

Abstract

One of the most interesting phenomena in rock music at the turn of the 20th and 21st centuries is post-metal. Due to its hybridity and polystylism, it aligns well with the aesthetics of postmodernism. However, this trend and musical genre remains largely absent from Polish academic texts. Thus, the aim of this article is, firstly, to introduce this phenomenon and its repertoire from a historical perspective, as well as to characterise the musical poetics of the genre. Secondly, this article offers a detailed analysis of two selected compositions coming from the Polish post-metal repertoire: Obscure Sphinx's "Nothing Left" (2016) and Entropia's "Vacuum" (2018). The analysis aims to identify specific formal and compositional strategies employed in their works, as well as to examine the extent to which they are or are not related to the traditional song form.

Słowa kluczowe: postmetal, forma, piosenka, Obscure Sphinx, Entropia, Neurosis, riff

Keywords: post-metal, form, song, Obscure Sphinx, Entropy, Neurosis, riff

Jakub Kasperski – muzykolog, adiunkt w Instytucie Muzykologii UAM w Poznaniu, specjalizujący się w muzyce popularnej. Stopień doktora uzyskał w 2012 r. na podstawie dysertacji *Muzyka popularna jako przedmiot badań muzykologii* napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Ryszarda Daniela Goliańska. Jego obecne zainteresowania naukowe koncentrują się wokół typów formalnych piosenki w kontekście różnych stylów i gatunków muzycznych. W 2019 r. ukazała się jego popularnonaukowa książka *Historia muzyki popularnej* – pierwsze polskie opracowanie tego zakresu.