

Kompozycja dźwiękowa. Między odgłosem natury a wizją¹

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.9

1.

Czy aby słowem „dźwięk” nie posługujemy się wtedy, kiedy nie chcemy lub nie potrafimy powiedzieć niczego na temat szczegółów melodyki, harmoniki, rytmu lub formy? Mówimy na przykład o dźwięku instrumentu lub orkiestry – w oderwaniu od tego, co zostało zagrane? Lub też kiedy odbieramy dźwięk, ale nie umiemy powiedzieć, skąd dochodzi, jakie jest jego źródło, czym dokładnie jest?

Wydaje się zatem, że z pojęciem „dźwięku” łączy się nieokreśloność lub nieuchwytność. Dlatego, w pewnych okolicznościach, dźwięk może pobudzać fantazję, a wtedy postrzegamy w nim coś, co sami, być może nieświadomie, weni włożyliśmy. Tę aurę nieokreśloności i otwartości upodobali sobie romantycy. U Novalisa czytamy: „Elementy romantyczności: przedmioty powinny być tu oto, niczym tony harfy eolskiej, nagle, bez powodu – nie ujawniając swego instrumentu”²

2.

„Niczym tony harfy eolskiej...” – przywołany zostaje w ten sposób instrument, w epoce romantyzmu umieszczany w ogrodzie lub futrynie otwartego okna, który czarował pejzaż i którego dźwięk uznawany był za odgłos natury.³ Naciągnięte na jego ramę struny, na ogół kilka nastrojonych na ten sam ton, wystawione są na wiatr, który – w sposób do dziś nie w pełni wyjaśniony – wydobywa z instrumentu alikwoty tonu podstawowego: przy delikatnym wietrze trójdźwięk durowy (aliquoty od drugiego do szóstego), przy mocniejszych powiewach postrzeganą jako ton skargi naturalną septymę i nonę, gwałtowne zaś porywy każą zabrzmieć dysonującym, wyższym tonom składowym: to „krzyk harfy”, o którym mówi wiersz Mörikego.⁴

Tak oto, bez jakiegokolwiek ludzkiego udziału, powstało fluktuujące spektrum alikwotów: bez tradycyjnych melodii (choć fantazja mogła je w nie włożyć),

¹ Podstawa przekładu: W.-A. Schultz, *Klangkomposition. Zwischen Naturlaut und Vision*, [w:] idem, *Trauma – Avantgarde – Spiritualität*, Mainz 2014, s. 72-83. Nota o autorze – zob. „Res Facta Nova” 20(29)/2019, s. 91-92. Przekład publikowany za uprzejmą zgodą SCHOTT MUSIC, Mainz.

² Novalis, *Neue Fragmente*, nr 473, z *Die Enzyklopädie*, [w:] idem, *Werke und Briefe*, München, bdw., s. 502.

³ Por. M. Bumiller, N. Wolff, *Luftmusik. Über die Äolsharfe*, Stuttgart 2003; M. Minssen, *Zur Phänomenologie des Windes und der Windmusik*, [w:] *Phänomenologie der Natur*, red. G. Böhme, G. Schiemann, Frankfurt am Main 1997, s. 232; M. Minssen, *Die Windharfe als Stimme der Natur zwischen romantischer Tradition und technischer Vision*, [w:] M. Minssen, G. Krieger, *Äolsharfen: der Wind als Musikant*, Frankfurt am Main 1997, s. 21.

⁴ E. Mörike, *An eine Äolsharfe*, [w:] idem, *Sämtliche Gedichte*, München 1997, s. 35.

bez metrum i dających się określić rytmów, z frazami powstającymi co najwyżej przypadkowo, i wreszcie bez tego, co stanowi o ludzkim języku muzycznym – bez ukształtowanego przebiegu czasowego, językopodobnej artykulacji, relacji tożsamego i nietożsamego.⁵ Z tej właśnie racji nikt wówczas nie wpadł jeszcze na pomysł, aby na rzecz harfy eolskiej rezygnować z komponowania. A jednak za pomocą dźwięków harfy eolskiej człowiek potrafił się komunikować na płaszczyźnie jakby naturalnej, szczególnie wtedy, gdy doświadczał natury jako ożywionej i uduchowionej, także przemawiającej językiem, tyle że takim, który – jak wierzyli romantycy – nie został jeszcze odczytany.

3.

Z dzisiejszego punktu widzenia owe wydobyte wiatrem dźwięki posiadają dwa aspekty nierzadko łączone z czymś, co zwykło się nazywać „kompozycją dźwiękową”: po pierwsze, rezygnację z formującej interwencji artystycznego podmiotu – po zmontowaniu urządzenia (dziś powiedzielibyśmy: „instalacji”) artysta się wycofuje; po drugie, wzięty z natury świat dźwiękowy spektrum alikwotowego (dziś: „dźwięki spektralne”). Zatem harfa eolska to „spektralna instalacja dźwiękowa”.

4.

Zanim zwrócimy się ku XX-wiecznym naśladowcom harfy eolskiej, powinniśmy raz jeszcze dokonać retrospektywnego przeglądu muzyki tego rodzaju, która mimo że została skomponowana, czyli – mówiąc filozoficznie – zapośredniczona przez podmiot, przez podmiotowość formującego ją artysty, to balansuje na owej granicy nieokreśloności i nieuchwytności tworzącej aurę tego, co nazywamy „dźwiękiem”.

Im więcej głosów zawiera jakaś kompozycja polifoniczna, tym trudniej śledzić w niej głosy pojedyncze, aż w końcu osiąga się ilościowy próg, za którym wszystkie odrębne linie zacierają się w jednym, w sobie ożywionym, falującym dźwięku. Przykłady można

znaleźć w muzyce renesansu: choćby w 24-głosowym kanonie *Qui habitat in adiutorio altissimi* Josquina Desprez i w 36-głosowym kanonie *Deo Gratias* Johannesa Ockeghema. Oba te dzieła nie przez przypadek są kanonami, w których z plecionki głosów wyodrębniają się zasadniczo tylko dwa piony harmoniczne, zatem zmierzają one ku harmonicznej nierozwojowości, a ich statyczność sprawia, że czas jakby się zatrzymuje. Rezultatem jest potężny strumień dźwiękowy, który jednak nie ma nic wspólnego z odgłosem natury, jak w harfie eolskiej, gdyż jest to dźwięk w pełni kulturowany przez człowieka: pojedyncze głosy poprzez kształtowanie frazy artykułują przebieg czasowy, występują tu motywy (zatem także relacje tożsamości), metrum oraz dająca się określić rytmika – słowem, wszystkie elementy ludzkiego języka muzycznego, a toli w takim zwielokrotnieniu, iż w rezultacie nawzajem się znoszą; jednak nie w sposób przedjęzykowo-naturalny, lecz ludzki, aczkolwiek w zwielokrotnieniu, które transcenduje to, co ludzkie – jeśli kto chce: nie z tego świata, wizjonersko.

5.

Okres przełomu renesansu i baroku, około roku 1600, w wielogłosowej muzyce weneckiej polichóralności raz jeszcze uwydatnił zjawisko rozpuszczania się pojedynczych głosów w dźwięku całościowym, choć – w przeciwieństwie do Ockeghema i Desprez – tym razem nie były to kanony, których harmoniczna nierozwojowość zatrzymuje czas, lecz wyraźnie słyszalne ciągi harmoniczne, rozczłonkowane formę i artykułujące przebieg czasowy.

W ciągu kolejnych dwóch stuleci centralnym zadaniem muzyki było rozwijanie i wysubtelnianie specyficznego języka muzycznego, który umożliwił zaistnienie muzyki czysto instrumentalnej, bez powiązania z tekstem – zaczęło się to około roku 1600.

Przeniesienie w obszar muzyki zasad retorycznych pozwoliło na kształtowanie fraz korespondujących ze sobą poprzez stopniowalne zwroty kadencyjne (w otwarty sposób zawieszane, słabo zakończone, silnie zakończone) i zdolnych utworzyć całości wyższego rzędu, w czym pomagało ekonomiczne dysponowanie polami tonacyjnymi (zdefiniowanie centrum, oddalenie od niego, na koniec powrót). Tak oto muzyka

⁵ Chodzi o kształtowanie rozpoznawalnych szczegółów i ich wzajemnych relacji poprzez powtórzenie, wariację i kontrast.

otrzymała zróżnicowaną językowość, a wraz z nią – poprzez wytworzenie charakterystycznych motywów – zdolność do gry tożsamością i nietożsamością, jak również możliwość kształtowania większych przebiegów czasowych jako pewnej słuchowo doświadczanej i żywej jedności, a nie tylko jako uszeregowanych fragmentów.

Zarazem na centralną pozycję przesunęły się wymiary tworzące płaszczyznę specyficznie ludzką: językowość, świadomość czasu oraz gra tożsamości i nietożsamości. Tym sposobem muzyka ludzka oddzielona została od dźwięków natury. Ich zbliżenie nastąpiło w romantyzmie dzięki założeniu, że także natura przemawia – językiem, który należało dopiero rozszyfrować. Nie jest więc dziełem przypadku, że „dźwięk” w romantyzmie znów stał się bardziej istotny, nie tylko w związku z harfami eolskimi, lecz także w muzyce komponowanej.

Kluczowe pytanie dotyczy roli podmiotu i podmiotowości. Ich nośnikiem jest dzieło Beethovena, w którym podmiot obecny jest w postaci „artystycznego kształtowania”, aż po konieczność zakwestionowania konwencji i formuł oraz zastąpienia ich elementami uformowanymi w sposób specyficzny. Inaczej u Schuberta: zdarzają się u niego momenty, w których podmiot jak gdyby się wycofuje, a wtedy otwierają się okna na „dźwięk”. Czy któryś z kompozytorów klasycznych rozpoznałby w początku fortepianowej *Sonaty-Fantazji G-dur* (D 894) temat dostatecznie nośny i podatny na dalszy rozwój? Na pewno nie... Plastyczność ukształtowań tematycznych jest niewielka, temat jest płaskawy, pozbawiony zwartości – ale jaki ma dźwięk! Albo pomyślmy o pieśni *Im Abendrot* (D 799): muzyka nieustannie powraca do toniki, nie chce się rozwijać, nawet w obrębie melodii, która krąży między toniczną prymą a kwintą; ot, samo bycie, dźwięk.

Należy zarazem podkreślić, że Schubert nigdy całkowicie nie porzuca płaszczyzny ludzkiego języka muzycznego. Frazy i ich znaczone kadencjami korespondencje są do siebie dopasowane, nawet jeśli wydaje się czasem, że drepczą w miejscu; czas jest kształtowany przez formę, występują motywy i tematy, wszystkie, owszem, rozciągnięte i czasem balansujące na granicy bezkształtu – ale jednak nigdy tej granicy nie przekraczające.

Wycofanie się podmiotu, anulowanie podmiotowości, stanie się głównym problemem XX-wiecznej

kompozycji dźwiękowej. Przy czym w kontekście sztuki pojęcia subiektywności nie należy zrównywać z samowolą. Theodor W. Adorno nieustannie podkreślał dialektyczne splątanie podmiotu i przedmiotu, subiektywności i obiektywności.⁶ Właśnie muzykę okresu klasycznego, przy całej subiektywności, cechuje wielka logika wewnętrzna i przystępność dla rozumu, a zatem obiektywność. Uplasowanie podmiotu całkiem na zewnątrz, niejako przed dziełem, nie przynosi bynajmniej obiektywności, lecz same tylko obiekty, materiały, które niczego już nie mówią.

Tak więc romantycy, nawet jeśli zauroczeni „dźwiękiem”, trzymali się zawsze płaszczyzny ludzkiego języka muzycznego, mimo że czasem zredukowanego – budowy fraz, form, kształtowania czasu, tożsamości i nietożsamości. A zauroczeni „dźwiękiem” bywali nader często, gdyż tajemnicza aura nieokreśloności fascynowała ich – wystarczy pomyśleć o *Etiudzie As-dur* op. 25 nr 1 Chopina, w której figuracje są gęste i nieprzejrzyste, szczególnie tam, gdzie ręka prawa i lewa grają różną liczbę nut w danej jednostce czasu, linie zaś przesuwają się względem kreski taktowej. Także u Schumanna i Liszta owa tajemnicza nieokreśloność staje się w dziełach fortepianowych dźwiękiem.

6.

Późniejsi romantycy próbowali sprawić, by to natura stała się dźwiękiem, lecz już nie w owych tajemniczych, niezrozumiałych dźwiękach harfy eolskiej, a bardziej realistycznie – w przemianie określonych zjawisk naturalnych w muzykę.

Wskazuje to na inny, w porównaniu z wczesnymi romantykami, stosunek do natury: mistykę zastąpiło tu w znacznej mierze spojrzenie pejzażysty. Jak odmalować w tonach naturalny stan Renu, zanim wykradziono jego złoto? Oto rozległy akord Es-dur, wyzuty z wszelkiego harmonicznego rozwoju: rozpoczyna się od dźwięku alikwotowego rogów, stopniowo zalewanego tyłoma falującymi liniami, że w rezultacie łączą się one w jeden dźwięk, wewnętrznym ruchliwym,

⁶ Por. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, s. 141–144; idem, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970 (*Gesammelte Schriften*, Bd. 7), s. 244–249; idem, *Dialektische Epilegomena zu Subjekt und Objekt*, [w:] idem, *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main 1969, s. 151–168.

statyczny – taki jest początek opery *Złoto Renu* Richarda Wagnera. A może wodospad? Napotkamy go w trakcie wędrówki przedstawionej w *Symfonii alpejskiej* Richarda Straussa: kaskady błyszczących tonów; i tak jak nie sposób rozpoznać pojedynczych kropel, tak też nie da się słuchowo odróżnić pojedynczych instrumentów, które splatają się w figurach spadających w przepaść; także tu początkowo w harmonicznym bezruchu, dopóki z samego dźwięku nie wyłoni się melodia oboju.

W transformacji zjawisk naturalnych odnajdujemy istotne elementy kompozycji dźwiękowej: nieokreśloność wynikającą z nadmiaru detalu oraz statyczność, bezczasowość. Ale czarująca może być także dźwiękowość nocy: w drugim akcie opery *Tristan i Izolda* Wagnera noc zaczyna lśnić tajemniczo, gdy na słowach Brangeny *wem der Traum der Liebe lacht* [do kogo sen miłości się uśmiecha] wielokrotnie dzielone smyczki rozwijają gęstą, ledwo słyszana polifonię, undulujące dźwięki, z których wyłaniają się i ponownie w nich toną pojedyncze motywy drzewa.

Czy będzie to sześć harf i wielokrotnie dzielone smyczki rozbłyskujące tęczowym mostem pod koniec *Złota Renu*, czy też połączenie dzielonych smyczków oraz wielkich i małych fletów w „czarze ognia” z *Wal-kirii* – w każdym przypadku nadmiar zdarzeń muzycznych wytwarza ową nieokreśloność, która sprawia, że zjawiska natury można przemienić w dźwięk.

Techniki takie znajdziemy jeszcze we wczesnym utworze Arnolda Schönberga: w leśnej atmosferze wstępu orkiestrowego do oratorium *Gurre-Lieder* – także tu napotykałyśmy bez mała statyczny, bogato figurowany dźwięk ze względnie niepozornymi zrazu motywami – i w melodramacie *Des Sommerwindes wilde Jagd* [Letniego wiatru dziki gon], w miejscu *Was mag der Wind nur wollen* [Czego może chcieć ten wiatr], gdzie w gęstej polifonii tematów przypisanych kochankom natura zdaje się opowiadać o miłości Waldemara do Tove.

Gdy Wagner, Strauss i wczesny Schönberg, dokonując transformacji natury w dźwięk, efekt atmosferycznej nieokreśloności uzyskują za pomocą nadmiaru, wykalkulowanego przeciążenia ucha, skutkiem czego słuchacz nie może i nie powinien zauważyć każdego szczegółu, Claude Debussy idzie inną drogą: rozpuszcza fakturę na drobne i najdrobniejsze cząsteczki, same w sobie wyraźnie wprawdzie słyszalne,

lecz w uszach słuchacza składające się w atmosferyczno-nieokreślony obraz całości. Detale są często bez znaczenia, bo istotna jest wynikająca z nich całość, jak na początku drugiej części *La mer*. Nieokreśloność dźwięku nie wynika ze spowodowanej nadmiarem nieostrości, lecz z redukcji, z wielu niepozornych szczegółów, które dopiero zebrane razem wyłaniają z siebie wymowny obraz całości. Poza tym również u Debussy'ego odnajdziemy dziedzictwo romantyczne – wykalkulowane rozmycie uzyskane poprzez nałożenie różnych warstw rytmicznych⁷, oscylującą i fluktuującą rytmikę, a czasem także heterofonię.⁸

A jednak należy w tym miejscu jeszcze raz stwierdzić, że wszyscy ci kompozytorzy nie porzucają języka muzycznego w opisanym wyżej sensie. Niemniej zdarzają się takie miejsca, w których forma, składnia, ukształtowanie czasu, gra tożsamości i nietożsamości zostają anulowane po to, by wyzwolić ucho na odgłos natury – na „dźwięk”.

7.

Okres po pierwszej wojnie światowej nie sprzyjał kompozycji dźwiękowej, skoro ówczesnymi ideałami były klarowność i precyzja, a nawet pewien chłód i zdystansowanie jako postawa zasadnicza. Fascynację wzbudzała raczej technika i świat maszyn, nie zaś natura. Aura i poezja nieokreśloności nie miały już wówczas swej ojczyzny. Stosunek do natury kształtowany był przez naukę i jej techniczne zastosowania, zatem nikt już prawie nie miał ochoty wsłuchiwać się w jej język i przemieniać go w dźwięk.

Kluczowymi pojęciami były teraz „porządek” i „obiektywność”. W wyniku traum wyniesionych z pierwszej wojny światowej⁹ wielu ludzi wolało narzucić sobie wewnętrzny pancerz, który chronił przed doświadczeniem cierpienia i własnej podatności na zranienie – pancerz chłodu, dystansu i nieczułości. Dotyczy to w latach 20. XX wieku w różny sposób

⁷ Na przykład w pierwszej części *La mer*, w numerze 2 i 8.

⁸ Nałożenie wielu wariantów tej samej melodii, na przykład w części drugiej dwa takty przed numerami 17 i 18.

⁹ Por. W.-A. Schultz, *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrung des Krieges*, [w:] idem, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz 2014, s. 20–39.

zarówno neoklasycyzmu (Strawiński, Hindemith), jak i techniki dwunastotonowej szkoły Schönberga.

Ale produktem tego nastawienia nie była bynajmniej prawdziwie obiektywna muzyka w takim sensie, w jakim Bach i Mozart są subiektywni, a zarazem obiektywni, lecz zaledwie aura obiektywności, opamiętania, wyniosłości, niewrażliwości i dystansu.¹⁰ Wyraz czyni człowieka kruchym, bo odsłania jego wnętrze, więc wyrazu unikano, a świat wewnętrzny pozbawiono wartości.

Być może właśnie z tego powodu, że obiektywność ta była pozorna, można było teraz pomyśleć o idei sztuki, z której podmiot wycofuje się całkowicie – ograniczając się tylko do zaprojektowania pewnego układu formalnego, który rozbrzmiewa potem bez ludzkiego udziału. W sztukach plastycznych pojawiły się *ready mades*, natomiast kompozytorzy musieli się nieco uzbroić w cierpliwość, gdyż urządzenia techniczne pozwalające na gromadzenie i obróbkę tonów oraz dźwięków nie były jeszcze wówczas wynalezione.

8.

Wszelako w centrum ewolucji po roku 1945 nie należy umieszczać ani muzyki elektronicznej, ani konkretnej, lecz różnorakie skutki tego, co w języku filozofii opisuje się jako „utrata podmiotowości”, czyli doświadczenie bycia raczej ofiarą niż kowalem swego losu – doświadczenie, które po drugiej wojnie światowej musiało być bardzo powszechne.

Niezależnie od tego, czy dźwięki są wynikiem kalkulacji serialnych (Boulez, Stockhausen i Nono na początku lat 50. XX wieku), czy też operacji losowych (Cage) – formujący i ekspresyjny podmiot w różnym stopniu wycofał się z brzmieniowego rezultatu. Konstrukcje serialne tworzą niesłyszalne tło, Cage zaś często zupełnie rezygnuje z wszelkiej konstrukcji – to, co dociera do ucha, na ogół nacechowane cokolwiek niepoetyczną nieokreślonością, jest potem chętnie podciągane pod abstrakcyjną kategorię „dźwięku” i uznawane za „kompozycję dźwiękową”. Ale pojęcie to nabrało teraz innego sensu: ponieważ nie ma już ani językowości, ani formowania sensownego

przebiegu czasowego, ani uchwytniej gry tożsamości i nietożsamości, słuchaczowi nie pozostaje nic innego, jak tylko wsłuchiwać się w dźwięki, rejestrować je, nie spodziewając się, że mógłby w nich odnaleźć jakiegokolwiek znaczenie. Przyjmuje on postawę podobną do tej, jaką miał wobec harfy eolskiej, tyle tylko, że dzieła muzyczne są w wysokim stopniu sztuczne, więc dalekie od tajemniczego języka natury. Brakuje w nich tych wymiarów, które odróżniały muzykę ludzką od muzyki harfy eolskiej. Co prawda także dźwięki Nowej Muzyki owej epoki mogą być interesujące, czasem nawet piękne, niemniej podmiot, który mógłby przez nie przemawiać, oddalił się od nich na wielką odległość.

Taka postawa przez długi czas była programem Johna Cage'a.¹¹ Z jego kręgu pochodzi kompozycja – nie, lepiej: instalacja – której rezultat nie jest zbyt odległy od efektów harfy eolskiej: Alvina Luciera *Music on a Long Thin Wire* (1977). Peter Niklas Wilson pisze o niej: „Kto uruchomił proces akustyczny, nie może kontrolować jego przebiegu. Zaprojektował mechanizm, zainstalował maszynę i przestawił wyłącznik, nic więcej”. „Długi przewód, przeprowadzony przez wielką salę, [...] silny magnes, [...] generator sinusoidalny, który wprawia przewód w drgania, [...] mikrofon [...]” – tak brzmią, w wielkim skrócie, instrukcje.¹² Efekt dźwiękowy jest naprawdę interesujący, a jednak wiatr potrafi wydobyć z harfy eolskiej dźwięki jeszcze bardziej zróżnicowane.

Kiedy jednak ów brak płaszczyzn ludzkich w kompozycjach dźwiękowych projektowany zostaje wstecz na dzieła dawniejsze, w dodatku z intencją uznania ich za protoplastów własnej estetyki, powstaje wówczas zastanawiające zaburzenie percepcji. Preludium Debussy'ego *Brouillards* („Mgły” – pierwsze z drugiego zeszytu) jest dobrym przykładem kompozycji dźwiękowej jako obrazu natury; nieokreśloność przedmiotów we mgle zostaje przemieniona w dźwięk. Kiedy Dieter Schnebel pisze: „Bez tematu, bez rozwoju; bez tradycyjnej formy; bez kontrapunktu, ale też bez tzw. harmoniki”¹³, to umyka mu, wprawdzie

¹⁰ Więcej na ten temat – zob. przyp. 8.

¹¹ Por. R. Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, Köln 1989.

¹² P.N. Wilson, *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz 2003, s. 50–52. Rezultat dźwiękowy dokumentuje załączona do książki płyta CD.

¹³ D. Schnebel, ...*Brouillards. Tendenzen bei Debussy*, [w:] idem, *Denkbare Musik*, Köln 1972, s. 62–69.

zredukowana, ale wciąż jednak nośna baza tradycyjnego kształtowania formy (czas, składnia, tożsamość), która reprezentuje płaszczyznę specyficznie ludzką. A to, że główne centrum harmoniczne, C-dur, przesłaniają inne tonalności, w niczym nie zmienia faktu, iż baza tonalna jest tu realnie obecna. Melodia lewej ręki osiąga w takcie 4. półkadencję na dominancie (bez modulacji, jak słusznie suponuje Schnebel). W takcie 18. starannie przygotowane zostaje centrum poboczne w cis-moll, wprowadzone wraz z nowym motywem, ostatnie zaś dziesięć taktów domyka formę na sposób reprzyzowy. Dokładna analiza wykazałaby, jak logiczny jest rozwój tego utworu, przy czym, ma się rozumieć, zasadniczą rolę odgrywają w nim – mimo że zredukowane – melodia i motywy, tonalność i kształtowanie fraz. Schnebel analizuje dalej techniki, za pomocą których Debussy uzyskuje nieostrość i nieokreśloność – to też jest, oczywiście, ważne, jednak zanegowanie wszystkich rzekomo tradycyjnych elementów muzyczno-językowych obraca kompozycję dźwiękową w ideologię.

9.

„Emancypacja akustycznie określonego dźwięku od stosunkowo podporządkowanej funkcji, jaką pełnił w muzyce dawnej, należy do zdobyczy ewolucji muzycznej naszego wieku. W miejsce dawnego rozumienia dźwięku, odniesionego do tonalności, konsonansowego lub dysonansowego, dzisiejsze empiryczno-akustyczne doświadczenie dźwięku przesunęło się na pozycję może nie centralną, niemniej zaczęło odgrywać rolę kluczowego składnika przeżycia muzycznego” – twierdzi kompozytor Helmut Lachenmann.¹⁴ Następnie mówi o wyzwoleniu „aspektu akustycznego”; chodzi mu zatem o dźwięki pozbawione wszelkich odniesień tonalnych, nie obarczone znaczeniem – o czysto akustyczne zdarzenia same dla siebie. Lecz tak jak ciekawe, a czasem i fascynujące bywają dźwięki znalezione¹⁵, tak też nieprzewyciężone wręcz trudności piętrzą się przed tym, kto chciałby je

skierować poza nie same, by stały się nośnikami ewolucji formalnych, a zatem – by mogły się przydać w sensownym strukturyzowaniu przebiegu czasowego. Komentarze Lachenmanna są pod tym względem ubogie. Niewykluczone, że problem ten niespecjalnie go interesował.

A oto inna kwestia równie problematyczna: jakim sposobem muzyka może obecnie coś wyrażać, być czymś więcej aniżeli jedynie następstwem percyptualnych zdarzeń akustycznych? Lachenmann, posługując się porównaniem, zarysował swoje rozwiązanie: „Zachodzi subtelna, ale wcale nie tak mała różnica między muzyką, która «coś wyraża» [...] a utworem, który jest «wyrazem», czyli zarazem milcząco do nas przemawia niczym zmarszczki na twarzy przeoranej życiem. Wierzę jedynie w tę drugą formę wyrazu”.¹⁶ Skąd jednak czerpie Lachenmann pewność, że jego dźwięki formują się w „twarz przeoraną życiem”, że są czymś więcej niż wystawionym na pokaz, nic nie znaczącym materiałem akustycznym?

Materiał tego rodzaju jest tylko w niewielkim stopniu podatny na formowanie i z tego właśnie powodu omalże nie dopuszcza możliwości „estetycznej transformacji”, czyli przemiany uczuć i wewnętrznych poruszeń w sensowne struktury muzyczne. Jest to bowiem możliwe jedynie w królestwie tonów [*Töne*], dlatego Lachenmann, odwołując się do naiwnego realizmu, próbuje sprawić, by także dźwięki [*Klänge*] przemówiły; o jego operze *Dziewczynka z zapalkami* tak pisze Rainer Nonnemann: „Rozmaite techniki oddechowe i wykonawcze (chuchanie, dmuchanie, pocieranie dłoni) składają się na obraz rozpaczliwych prób dziewczynki, która chciałaby się ogrzać – a drżące usta, wyjąkane spółgłoski, rozdygotane słowa są bezpośrednio fizycznym wyrazem jej zamarzania w nędzy”.¹⁷ „Bezpośrednio fizycznym” – to znaczy: bez przeniesienia w struktury muzyczne, bez „estetycznej transformacji”.

W przeciwieństwie do tego, czego dotąd dowiedzieliśmy się na temat kompozycji dźwiękowej, muzykę Lachenmanna cechuje ogromna nieciągłość; dźwięki rzadko rozwijają się w czasie, rzadko otrzymują

¹⁴ H. Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, [w:] idem, *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1989, s. 1–20.

¹⁵ Niem. *gefundenen Klänge*. Zapewne aluzja do *objet trouvé* Duchampa oraz koncepcji przedmiotów muzycznych Schaeffera (przyp. tłumacza).

¹⁶ H. Lachenmann, op. cit., s. 78.

¹⁷ R. Nonnemann, *Musik in Bildern. Die Entwicklung von Helmut Lachenmann Klang-komponieren zwischen Konkretion und Transzendenz*, [w:] *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, red. J.P. Hiekel, S. Mauser, Saarbrücken 2005, s. 36.

przezeń dla rozwoju, na ogół pozostają punktowymi zdarzeniami akustycznymi, wydanymi na zewnątrz interwencją kompozytora. Gdzie szukać egzystencjalnych przyczyn takiej szokującej nieciągłości? Lachenmann często mówi o „ja pękniętym”, polemizuje wręcz z muzyką, „która wbrew lepszej wiedzy wprowadza ja nietkniętę”¹⁸; a o swej kompozycji *Fassade* pisze: „W moich utworach często zachodzą takie sytuacje, w których wszystko się zatrzymuje: w *Fassade* jest to dwuminutowy, pusty szum taśmy z rozproszonymi w nim głosami dziecięcymi”¹⁹ – czy nie odnosi się to do przeżyć wojennych z jego dzieciństwa? Czy owe rzekomo li tylko „akustycznie określone” dźwięki w swej nieciągłości nie są jednak, w ostatecznym rachunku, nośnikami znaczeń przez kompozytora nieuświadomionych?

10.

Giacinto Scelsi traktuje dźwięk zupełnie inaczej. Począwszy od *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) posługuje się dźwiękami płynnymi o bogatej strukturze wewnętrznej; powstaje wrażenie, jakby dźwięk nabierał życia i rozwijał się, rozrastał sam z siebie. Przy czym muzyka ta osiąga co jakiś czas momenty wielkiej intensywności, energie dźwięku tworzą muzyczne łuki i tym sposobem, mimo wszelkiej abstrakcji, obecne są zarówno podmiotowość, jak i ekspresyjność. W *IV Kwartecie smyczkowym* Scelsiego – dzięki krzywiznom dynamiki, lecz także w rezultacie powolnej przemiany pól harmonicznym – słuchacz zostaje porwany przez ewolucję dźwięku, czas jakby się zatrzymuje, a mimo to dźwięk wciąż się zmienia; to muzyka płynna, ale wykraczająca poza przypadkowość wiatru czy też operacje losowe Cage’a – więc na przekór wszelkiej redukcji czuje się w niej obecność formującego i ekspresyjnego podmiotu.

Przy czym bogata struktura wewnętrzna dźwięku zaprasza do dokładnego wsłuchiwanie się. Być może dałoby się przeprowadzić analogię między koncentracją uwagi na obiektach elementarnych i prostych, takich jak oddech w praktyce medytacji, a koncentracją słuchania na najdrobniejszych odgałęzieniach

tkanki dźwiękowej w muzyce Scelsiego, rezygnującej z tego, co melodycznie ukształtowane, z wyrazistych rytmów i klarownie rozczłonkowanych odcinków formalnych – na rzecz jakby wewnętrznego świata dźwięku. Ale jest to tylko analogia, muzyczna przemiana postawy medytacyjnej. Scelsi muzyki medytacyjnej nie komponował, bo medytacja wymaga ciszy. Być może kompozytor ten, któremu bliski był budyzm, podarował muzyce nowy topos wyrazowy – topos postawy medytacyjnej, brzmiącej medytacyjnej ciszy.

11.

Harfa eolska porusza się w obszarze dźwięków spektrum alikwotowego, będącego zjawiskiem naturalnym, stąd skłonność, by dźwięków tego rodzaju słuchać jak „języka natury”. Muzyka okresu serialnego – oparta na skrajnie rygorystycznych zasadach konstrukcyjnych, zatem skrajnie „daleka od natury” – spowodowała, jak się wydaje, reakcję przeciwną, która poszukuje ponownego zbliżenia do natury, a zatem także do spektrum alikwotowego: muzykę „spektralistów”. Wczesne dzieło ich najważniejszego przedstawiciela, *Partiels* Gérarda Griseya, faktycznie zaczyna się od zinstrumentowanego dźwięku spektralnego, przy czym wyższe alikwoty odgrywają tu istotniejszą rolę niż w harfie eolskiej. Mimo to pokrewieństwo jest zadziwiające.

W swym dalszym przebiegu utwór od tego dźwięku się oddala, przekomponowuje go. Także tu słychać dosyć statyczną taśmę dźwiękową z dziwnymi, niezbyt wyraźnymi formacjami, czyli z tym wszystkim, co tworzy nieokreśloność kompozycji dźwiękowej.

A jednak Griseyowi, w przeciwieństwie do romantyków, nie chodzi o poetycki stosunek do natury, o odszyfrowanie jej tajemnego języka. Jego postawa jest naukowo zdystansowana, dobiera się on do natury za pomocą narzędzi analizy spektralnej, inspirowany teoriami przyrodznawczymi.

Mimo to spektralizm przełamał obowiązujące przez dekady tabu tonalności (wystarczy przypomnieć stwierdzenie Lachenmanna o emancypacji akustycznie rozumianego dźwięku od powiązań tonalnych). *Partiels* napisane są w tonacji E. Wprawdzie daleka stąd droga do muzyki, która mogłaby znów nawiązywać

¹⁸ H. Lachenmann, op. cit., s. 70.

¹⁹ Ibidem, s. 200.

do tradycji tonalnych, transformować je i rozwijać – ale decydujący krok został uczyniony.²⁰

12.

Począwszy od lat 60. XX wieku muzyka zaczęła się coraz wyraźniej wyzwalać zarówno z konstruktywistycznych kajdan serializmu, jak również z idei bezpodmiotowości, reprezentowanej przez Cage'a i Luciera. Tym samym ponownie otworzyła się droga do kompozycji dźwiękowej, która nie musiałaby już negować elementu subiektywnego, a tym samym kwestionować konieczności zachowania w jakiejś mierze elementów ludzkiego języka muzycznego.

Po premierze *Atmosphères*, orkiestrowego utworu Györgya Ligetiego, dla wielu stało się jasne, że uczyniony został decydujący krok na drodze wyjścia z serialnego konstruktywizmu w stronę kompozycji dźwiękowej, której detale giną w niewyobrażalnie gęstej fakturze, w dźwięku o wielkim stopniu nieokreśloności, aczkolwiek w odbiorze jawiącym się jako wewnętrznie żywy. Dzieło to zachowuje zasady logicznej dramaturgii: zaczyna się dźwiękiem statycznym, od środka stopniowo ożywianym, którego położenie zmienia się, przemieszcza w regiony najwyższe, po czym następuje upadek w sferę najniższą. Z tego napięcia, jakby w celu wypełnienia dziury powstałej wskutek pojawienia się skrajnych rejestrów, rozwijają się gęste, intensywne, wewnętrznie ruchliwe struktury, których centrum stanowi groźne zmasowanie stłumionej blachy. Po czym następuje wydech, w dźwiękach coraz bardziej przewiewnych, aż do zamknięcia w ostatnich taktach wypełnionych pauzami. Taki łuk formalny kryje kształtujący moment podmiotowy, który niesie słuchacza przez cały utwór, tworząc w ten sposób sensowny przebieg czasowy – w przeciwieństwie do większości kompozycji tamtej epoki, polegających li tylko na uszeregowaniu różnorodnego materiału dźwiękowego.

Ten spacer przez krajobrazy kompozycji dźwiękowej niech zakończą dwa utwory; oba wiążą się

z wizjami światła: pierwszym będzie *Lux Aeterna* na 16 głosów Györgya Ligetiego – można by z niego przerzucić pomost ku kanonom Desprez i Ockeghema, gdyż także dzieło Ligetiego zawiera w wielu miejscach struktury kanoniczne, choć w zupełnie innym kontekście harmonicznym. Głosy splatają się ciasno, tworząc na ogół klastery, i także tu omal nie sposób wyodrębnić słuchem głosów pojedynczych, które stają się częścią „dźwięku”; czas jakby się zatrzymał, nie słychać wyraźnych rytmów czy jakichkolwiek odróżniających się szczegółów, a mimo to oddychająca podmiotowość przenika puls tej muzyki.

Drugim dziełem jest *Coptic Light* Mortona Feldmana. W swych utworach fortepianowych i kameralnych Feldman posługuje się łatwo rozpoznawalnymi formacjami, tyle że ich przemiana i rozwój postępują w sposób ekstremalnie powolny. W orkiestrowym *Coptic Light* procesy te są jakby zwielokrotnione, nakładają się i wzajemnie neutralizują, tworząc kompozycję dźwiękową o tajemniczej nieokreśloności. Zarazem procesy te oddziałują podprogowo, ich intensywność ulega zmianom, a pod ich koniec następuje rytmiczne przyspieszenie. Krótko: dźwięk jest żywy i wolny od przypadkowości właściwej dźwiękom harfy eolskiej.

Zarówno u Ligetiego, jak i u Feldmana obecne są poziomy ludzkiego języka muzycznego (kształtowanie czasu, językowość, tożsamość i nietożsamość), zredukowane, owszem, silniej jeszcze niż w *Preludiach* Debussy'ego, co jednak nie znaczy, że można je zignorować i zanegować – bo inaczej myślenie o dźwięku obróci się w ideologię, a muzyka stanie się czystą kolekcją i prezentacją materiału. Czy możliwa jest jeszcze kompozycja dźwiękowa z większym udziałem elementu podmiotowego, ludzko-muzycznojęzykowego – oto pytanie warte postawienia i rozważenia.

Tłum. Marcin Trzęsiok

BIBLIOGRAFIA

Adorno Theodor Wiesengrund, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; wyd. pol. Adorno Theodor Wiesengrund, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

²⁰ Por. W.A. Schultz, *Das Ineinander der Zeiten. Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens*, Berlin 2001; idem, *Tonalität heute – warum nicht? Ein Plädoyer für die Vielfalt der Stile*, „Das Orchester“ 2008, nr 4, s. 36–38; idem, *Bausteine einer neuen Tonalität. Zu Krzysztof Penderecki und Lera Auerbach*, „Die Tonkunst“ 2008, nr 1, s. 87–91.

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966; wyd. pol. Adorno Theodor Wiesengrund *Dialektyka negatywna*, przeł. i wstępem poprzedziła Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1986.
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.
- Bumiller Matthias, Wolff Nathalie, *Luftmusik. Über die Äolsharfe*, Solitude, Stuttgart 2003.
- John Cage im Gespräch, red. Richard Kostelanetz, DuMont Schauberg, Köln 1989.
- Lachenmann Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf&Härtel, Wiesbaden 1989.
- Minssen Mins, *Die Windharfe als Stimme der Natur zwischen romantischer Tradition und technischer Vision*, [w:] Mins Minssen, Georg Krieger, *Äolsharfen: der Wind als Musikant*, Bochinsky, Frankfurt am Main 1997.
- Minssen Mins, *Zur Phänomenologie des Windes und der Windmusik*, [w:] *Phänomenologie der Natur*, red. Gregor Böhme, Gernot Schiemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Mörike Eduard, *An eine Äolsharfe*, w: idem, *Sämtliche Gedichte*, München 1997.
- Nonnemann Rainer, *Musik in Bildern. Die Entwicklung von Helmut Lachenmann Klang-komponieren zwischen Konkretion und Transzendenz*, [w:] *Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann*, red. Jörn P. Hiekel, Siegfried Mauser, PFAU, Saarbrücken 2005.
- Novalis, *Werke und Briefe*, München, bdw.
- Schnebel Dieter, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, DuMont Schauberg, Köln 1972.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Bausteine einer neuen Tonalität. Zu Krzysztof Penderecki und Lera Auerbach*, „Die Tonkunst” 2008, nr 1, s. 87–91.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Das Ineinander der Zeiten. Kompositionstechnische Grundlagen eines evolutionären Musikdenkens*, Weidler, Berlin 2001.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Tonalität heute – warum nicht? Ein Plädoyer für die Vielfalt der Stile*, „Das Orchester” 2008, nr 4, s. 36–38.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Trauma – Avantgarde – Spiritualität*, Schott, Mainz 2014.
- Wilson Peter Niklas, *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Schott, Mainz 2003.