

Fenomen wykonawstwa otwartego

DOI: 10.14746/rfn.2024.25.7

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 25 (34), 2024: 108–120.
© Anna Wójcikowska. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024.
Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

*Definicje działają wprawdzie uspokajająco, ale są zbyt ciasne;
szukamy w nich punktu oparcia, a jednocześnie przepełniają nas
nieufnością wobec nich samych¹.*

Carl Dahlhaus

Przystępując do próby dookreślenia nowego zjawiska, jakim jest wykonawstwo otwarte, autorka ma pełną świadomość złożoności zagadnienia, bliska jest jej myśl Carla Dahlhaus'a i wyrażona w niej ambiwalencja. Zaczniemy jednak od innego klasyka współczesnej muzykologii. Nicholas Cook w swej fundamentalnej pracy *Beyond the Score: Music as Performance* stawia tezę, że muzykologia i teoria muzyki utworzone zostały wokół idei muzyki rozumianej jako zapis, a nie jako wykonawstwo. We wstępie do książki pisze:

z nagrania – jest pierwotną formą egzystencji muzyki, a nie tylko odzwierciedleniem zapisu².

Cook nie jest odosobniony w swoim poglądzie. Podobne stanowisko prezentują inni anglosascy badacze i badaczki, m.in. Wallace Berry³, Stan Godlovitch⁴, Christopher Small⁵, Eric Clarke⁶ czy Carolyn

Myśleć o muzyce jako o zapisie, to znaczy postrzegać jej znaczenie jako wpisane w partyturę, a przez to postrzegać wykonanie jako „reprodukcję” (odtworzenie) tegoż znaczenia. To czyni z wykonania niejako suplement do samej muzyki, opcjonalny dodatek, podobnie jak na przykład czytanie poezji na głos [...]. Doświadczenie wykonania – na żywo lub

² „To think of music as writing is to see its meaning as inscribed within the score, and accordingly to see performance as the reproduction of this meaning. That turns performance into a kind of supplement to the music itself, an optional extra, rather like reading poetry aloud [...]. The experience of live or recorded performance is a primary form of music's existence, not just the reflection of a notated text”. N. Cook, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford 2013, s. 1.

³ W. Berry, *Musical Structure and Performance*, Yale 1989.

⁴ S. Godlovitch, *Musical Performance. A Philosophical Study*, London–New York 1998.

⁵ Ch. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, New Hampshire 1998.

⁶ *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, red. E. Clarke, N. Cook, Oxford 2004.

¹ C. Dahlhaus, *Forma*, tłum. M. Bristiger, „Res Facta” 1970, t. 4, s. 82.

Abbate⁷ – zwracają oni uwagę na to, że muzykologia koncentruje się raczej na partyturze niż na akustycznym wcieleniu muzycznych idei. Choć w ostatnich latach nie brakuje autorów, którzy podejmują badania na temat wykonawstwa muzyki, a *performance studies*⁸ mają dziś swoje miejsce w programach konferencji muzykologicznych, to nadal jest to zjawisko stosunkowo nowe⁹. Ujęcie preskryptywne (skoncentrowane na zapisie) przeważa nad deskryptywnym (opisującym rezultat brzmieniowy); narracyjny model performatywności, który zakłada, że poznanie utworu muzycznego polega na wyobrażeniu sobie jego brzmienia po zapoznaniu się z zapisem nutowym, zdaje się wciąż dominować nad modelem partycypacyjnym, wedle którego utwór zyskuje swoją ostateczną postać dopiero w momencie wykonania¹⁰.

WYKONAWSTWO MUZYKI JAKO PRZEDMIOT BADAŃ

Jeśliby przyrzeć się głównemu nurtowi badań z zakresu teorii muzyki i muzykologii dotyczących aspektu wykonawczego, dominującym tematem od lat 70. było tak zwane wykonawstwo historyczne (*historically informed performance*). Karolina Kolinek-Siechowicz, odwołując się do artykułu Dorotty Fabian¹¹, objaśnia, że w środowisku interpretatorów muzyki dawnej zarysowuje się podział na dwie zantagonizowane grupy. Pierwsza, egzemplifikowana w tekście Fabian przez Wandę Landowską, wyznaje „szczerłość [...] intencji

i ekspresji”, która pozwala osiągnąć „łączność z intencją kompozytora”¹² (*personal authenticity*), niekoniecznie podążając za historyczną poprawnością. Zaś druga, której przedstawicielem jest przywołany w artykule Christopher Hogwood, wyznaje rodzaj autentyczności rozumianej jako poprawność i adekwatność realizacji, popartej tekstami źródłowymi. Analizy traktatów teoretyczno-muzycznych miały zbliżać muzyków do jak najwierniejszego odtworzenia muzyki dawnej, zgodnego z historyczną praktyką wykonawczą (stąd nurt ten nazywany również bywa autentyzmem – *authentic performance*). Lektura traktatów z epoki pozwala zrozumieć, że nawet kwestie improwizacji czy zdobień obwarowane były stylistycznymi obostrzeniami¹³. Jak pisze Kolinek-Siechowicz:

Nie ma tu miejsca na jakiekolwiek dopowiedzenia, swobodę wykonawczą, poddanie się osobistej, emocjonalnej wizji. Autentyczność jest więc rozumiana jako pełna zgodność z dostępną wiedzą – stanowi rodzaj rzetelności historycznej, która nie pozwala na wypełnienie „białych plam”, ale ponieważ wykonawstwo nie jest tylko zdawaniem relacji z faktów, owe białe plamy stanowią przeszkodę nie do pokonania dla zaprezentowania całościowej interpretacji danego dzieła¹⁴.

Anna Czekanowska, przyglądając się historii badań muzykologicznych w obszarze wykonawstwa, zauważyła, że „z biegiem czasu wykonanie zaczęło pojmować jako spełnienie dzieła, czyli akt współkreacji, w którym i słuchacz odgrywa istotną rolę”¹⁵. Należy tutaj zwrócić uwagę, że wykonawstwo przez długi czas znajdowało się poza obszarem zainteresowań muzykologów, historyków i teoretyków muzyki. Nicholas Cook odnotowuje:

Większość tak zwanych historii muzyki to tak naprawdę historie kompozycji, czy nawet historie kompozytorskich

⁷ C. Abbate, *Music: Drastic or Gnostic?*, „Critical Inquiry” 2004, t. 30, nr 3, s. 505–536.

⁸ *Performance studies* to interdyscyplinarna dziedzina badań akademickich, która zajmuje się analizą szeroko pojętej performatywności. Dotyczy ona nie tylko wszelkich zjawisk artystycznych i estetycznych – kategoria performatywności (wykonywanie, działanie, odgrywanie) silnie zaznacza się również w socjologii i antropologii, gdzie wyodrębnia się jej obecność w sferach życia codziennego, takich jak praktyki religijne i duchowe czy też odgrywanie ról społecznych związanych z m.in. wykonywanym zawodem, przynależnością klasową, rasą, płcią (mowa wówczas o *cultural performance*).

⁹ Badania muzykologiczne w obszarze *performance studies* zaczęły pojawiać się dopiero w ostatniej dekadzie. Zob. „Musicology Australia” 2014, t. 36, nr 2, *Music Performance and Performativity*.

¹⁰ S. Godlovitch, *Czy wykonanie jest potrzebne?*, tłum. G. Łazar-kiewicz, „Glissando” 2013, t. 21, s. 18.

¹¹ D. Fabian, *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2001, t. 32, nr 2; K. Kolinek-Siechowicz, *Utopia autentyczności*, „Res Facta Nova” 2017, t. 18 (27), s. 100.

¹² Ibidem, s. 101.

¹³ Liczne przykłady podaje Nikolaus Harnoncourt, omawia np. realizację ornamentów w zależności od zapisanego w nutach określenia agogicznego: linię melodyczną można (a nawet trzeba) ozdabiać w *largo* czy *adagio*, ale nie należy tego robić w *grave*. Zob. idem, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 68.

¹⁴ K. Kolinek-Siechowicz, *Utopia autentyczności...*, op. cit., s. 101.

¹⁵ A. Czekanowska, *Akt wykonania – interpretacja czy reinterpretacja*, w: *Interpretacja muzyki: XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich „Naukowe podstawy interpretacji muzyki”*, red. L. Bielawski, K. Dadak-Kozicka, Warszawa 1998, s. 46.

innowacji. [...] To po części kwestia estetycznej ideologii, ale powodem jest również fakt, że historie muzyki pisze się w oparciu o dokumenty: od partytur i transkrypcji po traktaty i teksty krytyczne. Wykonawstwo jest zaś sztuką przedstawiania detalu – detalu, który plasuje się pomiędzy nutami tekstu muzycznego i słowami tekstu literackiego¹⁶.

W świetle badań nad wykonawstwem muzyki, czy też nad muzyką rozumianą jako wykonanie, kluczowym nurtem staje się muzykologia empiryczna, która czerpie z metod stosowanych w naukach ścisłych¹⁷, a jej postulatem jest opieranie badań na możliwie dużej ilości danych. Jednym z jej narzędzi jest analiza muzyczna nagrań, w tym również analiza komparatywna wielu wykonanń tego samego utworu, przeważnie w interpretacji różnych wykonawców. W publikowanych wynikach badań tego rodzaju najczęściej spotyka się kompozycje z repertuaru klasyczno-romantycznego (przede wszystkim przeznaczone na fortepian solo), jako że stanowią one optymalny materiał do porównań: mają zamkniętą formę, ich notacja jest jednoznaczna etc. Czasami badacze posługują się spektrogramami nagrań czy programami komputerowymi do analizy dźwiękowej – mowa wtedy o analizie wspomaganą komputerowo [*computer-assisted listening*]¹⁸.

Pierwsze próby empirycznych badań muzykologicznych sięgają końca XIX wieku, kiedy to francuscy psychologowie Alfred Binet i Jules Courtier skonstruowali urządzenie podłączane do mechanizmu

fortepianu, które rejestrowało siłę uderzenia w klawisz i przekładało ją na rysunkowy wykres zbliżony wyglądem do elektrokardiogramu¹⁹. Kolejne wyniki badań istotne dla rozwoju muzykologii empirycznej publikowali w XX wieku m.in. Carl Seashore²⁰, Dirk-Jan Povel²¹, Ingmar Bengtsson i Alf Gabrielsson²², L. H. Shaffer²³, Johann Sundberg, Lars Fryden i Anders Askenfeld²⁴, Bruno H. Repp²⁵, Jane W. Davidson²⁶ czy John Rink²⁷. Od lat 80. pojawia się coraz więcej artykułów, w których obiektem badań jest dzieło muzyczne rozumiane jako wykonanie; zdarza się nawet, że autorki łączą perspektywę badawczą z osobistymi doświadczeniami wykonawczymi (np. Janet Schmalfeldt, Anna Chęćka²⁸). Nadal jednak muzykologia empiryczna pozostaje na peryferiach głównego nurtu. Być może przyczyną takiego stanu rzeczy jest panujące przekonanie, że domeną opisu wykonawstwa jest krytyka muzyczna, zaś teoretykom muzyki i muzykologom przyświecać powinien obiektywizm, którego strażnikiem ma być zapis nutowy.

¹⁹ Binet i Courtier opublikowali opis swojego doświadczenia w *Recherches graphiques sur la musique*, „L'Année Psychologique” 1895, nr 2, s. 201–222, oraz *The Graphics of Piano Touch*, „Nature, a Weekly Illustrated Journal of Science” 1895, nr 52 (1355), s. 597–598.

²⁰ C. E. Seashore, *The Psychology of Music*, New York–London 1938.

²¹ D.-J. Povel, *Temporal Structure of Performed Music. Some Preliminary Observations*, „Acta Psychologica” 1977, t. 41, s. 309–320.

²² I. Bengtsson, A. Gabrielsson, *Rhythm Research in Uppsala*, „Music, Room, Acoustics” 1977, t. 17, s. 19–56.

²³ L. H. Shaffer, *Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in Motor Programming*, „Cognitive Psychology” 1981, t. 13, nr 3, s. 326–372.

²⁴ J. Sundberg, L. Fryden, A. Askenfeld, *What Tells You the Player Is Musical? An Analysis-by-Synthesis Study of Music Performance*, „Studies of Musical Performance” 1983, t. 39, s. 61–75.

²⁵ B. H. Repp, *Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists*, „Journal of the Acoustical Society of America” 1990, t. 88, s. 622–641.

²⁶ J. W. Davidson, *Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians*, „Psychology of Music” 1993, t. 21, nr 2, s. 103–113.

²⁷ *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, red. J. Rink, Cambridge 1995.

²⁸ J. Schmalfeldt, *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5*, „Journal of Music Theory” 1985, t. 29, nr 1, s. 1–31; A. Chęćka, *Performance as Understanding in Action: Re-thinking the Concept of Musical Experience*, w: *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, red. R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė, Cham 2019, s. 211–222. Łączenie ról teoretycznej i praktycznej (badacza i wykonawcy), nieczęsto spotykane w badaniach muzykologicznych i teoretycznomuzycznych, jest zjawiskiem powszechnym w *performance studies* dotyczących sztuki performansu.

¹⁶ „Most so-called histories of music are really histories of composition, or even of compositional innovation. [...] It is partly a matter of aesthetic ideology, but it is also because histories of music are written on the basis of documents, ranging from scores and transcriptions to treatises and criticism. Performance, however, is an art of telling detail – detail that falls between the notes of musical texts and the words of literary ones”, N. Cook, *Beyond the Score...*, op. cit., s. 3.

¹⁷ Wzorcowy przykład stanowi badanie przeprowadzone przez psychologa muzyki Johna A. Slobodę i muzykologa Andreasa C. Lehmana, opisane w artykule *Tracking Performance Correlates of Changes in Perceived Intensity of Emotion During Different Interpretations of a Chopin Piano Prelude*, opublikowanym w „Music Perception” 2001, t. 19, nr 1, s. 87–120. Autorzy podjęli próbę zmierzenia percepcji emocjonalności w muzyce w grupie 28 słuchaczy (muzyków), którym zaprezentowano nagrania *Preludium e-moll* op. 28 nr 4 Fryderyka Chopina w wykonaniu 10 pianistów.

¹⁸ Historyczny przegląd badań muzykologicznych, w których wykorzystywano spektrogramy, zawarł w swoim artykule J. Lattara, M. Gardiner, *Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work*, „Current Musicology” 2007, t. 84, s. 56–59.

ODKODOWAĆ ZAPIS – I CO DALEJ?

Choć w muzyce zapis stale ewoluuje, jest on z natury rzeczy wtórny względem myśli, która w istocie stanowi utwór w czystej postaci, Ingardenowski „byt czysto intencjonalny”. Współcześni kompozytorzy często starają się notować w partyturze swoje pomysły tak precyzyjnie, jak to tylko możliwe. Mimo to powszechną praktyką jest dziś obecność kompozytora wśród wykonawców w końcowym etapie przygotowania utworu do publicznej prezentacji, aby w konfrontacji z muzykami mógł skorygować pewne elementy (wykonania lub zapisu) i wyklarować swoją wizję w sposób bezpośredni, weryfikując to, co słyszy (w odniesieniu do własnego wyobrażenia dzieła). Zapis partyturowy nadal jednak pozostaje wiodącą formą komunikowania się twórcy dzieła z jego wykonawcami²⁹, utrwalając dzieło muzyczne i jednocześnie umożliwiając jego ponowne realizacje – pełni zatem również funkcję dokumentacyjną. Owa komunikacja pomiędzy twórcą a wykonawcą, a także pomiędzy poszczególnymi wykonawcami dzieła, jest procesem społecznym. Dynamika tego procesu zmienia się w zależności od tego, jaką formę zapisu wybierze twórca. Można przyjąć, że im więcej w partyturze elementów niezdeterminowanych, tym mniejsza rola konwencji i zarazem większy udział wykonawcy (interpretatora) w kształtowaniu ostatecznego brzmienia utworu. Jak tłumaczy Ewa Kowalska-Zajac, w przypadku partytur zapisanych w sposób nietradycyjny

zarówno kodowanie, jak i odkodowanie (działania twórcy i odtwórcy) nie są jedynie mechanicznymi procesami, a stają się twórczą aktywnością kompozytora poszukującego plastycznych ekwiwalentów dla muzycznych idei (odpowiednik kodowania) i wykonawcy – transponującego obrazy na dźwięki (odkodowanie). [...] od stopnia dookreślenia partytury zależy[,] w jakim zakresie będzie ona uosabiać dzieło poprzez wyrażanie cech świadczących o jego tożsamości³⁰.

²⁹ Dziś coraz częstszą praktyką wśród kompozytorów staje się uzupełnianie zapisu partyturowego o zdjęcia lub krótkie filmy, na których zademonstrowane są sposoby wydobywania dźwięku z instrumentu lub preparacji, bądź też elementy quasi-choreograficzne. W ten sposób kompozytor upewnia się, że jego intencje zostaną odczytane jak najdokładniej.

³⁰ E. Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Łódź 2019, s. 30-31.

Empiryczne badania nad współczesną muzyką partyturową³¹ prowokują zmianę postrzegania relacji pomiędzy kompozytorem a wykonawcą w kontekście autorstwa dzieła. Jeśli przyjmiemy za Cookiem, że doświadczenie wykonania jest pierwotną formą egzystencji muzyki, to należy ponownie rozważyć takie kwestie, jak wkład twórczy, tożsamość dzieła, interpretacja, być może czyniąc to indywidualnie w przypadku każdej kompozycji posiadającej w sobie elementy niezdeterminowane (nieokreślone). Próbę zdefiniowania niektórych z wymienionych pojęć podjął już w 1967 roku Cornelius Cardew, czołowy przedstawiciel brytyjskiego eksperymentalizmu. O nieokreśloności (*indeterminacy*) pisał: „utwór jest nieokreślony, jeśli wykonawca (względnie wykonawcy) bierze aktywny udział w nadawaniu formy utworowi”³². Tożsamość rozumiał zaś jako „to, co jest istotne w utworze muzycznym”³³. Piszac o interpretacji muzycznej, odwołał się znów do Cage'owskiego indeterminizmu, w nim upatrując przestrzeni na interpretację („jego [Cage'a] słowo «nieokreśloność» jest czymś w rodzaju przekonania: nie można określić stosunku między partyturą a wykonawcą”³⁴). Cardew wspominał także o pewnym stopniu nieokreśloności tradycyjnych notacji; mieści się ona w pojęciach takich jak konwencja czy praktyka wykonawcza i nie jest tym samym, co nieokreśloność w muzyce awangardowej i eksperymentalnej XX wieku. Niemniej w obu przypadkach stanowi dla wykonawców obszar interpretacyjny, który można nazwać za Romanem Ingardenem „lukami ontologicznymi”³⁵. Wszelkie bowiem „niejednoznaczności zapisu”, jak zauważyli Howard Brown i James W. McKinnon, „dawały zarówno muzykom, jak i słuchaczom wrażenie, że

³¹ Tj. muzyką współczesną, współczesną muzyką poważną, muzyką nową, lub – jak nazywa ją Cook – *western 'art' music* (WAM); w odróżnieniu od tworzonej współcześnie muzyki popularnej, której twórcy nie posługują się notacją muzyczną.

³² C. Cardew, *Notacja – interpretacja itd.*, tłum. H. Krzeczkowski, „Res Facta” 1967, t. 1, s. 54.

³³ Ibidem, s. 54. Swoją definicję uzupełnia o spostrzeżenia: „termin bezsensowny, lecz pożyteczny. [...] Oczywiście, w idealnym sensie wszystko jest istotne”.

³⁴ Ibidem, s. 55-56.

³⁵ „[Przedmiot intencjonalny] w swej zawartości jest zawsze — i to z istoty swej — pod wieloma względami całkiem nieokreślony, posiada ‘miejsca niedookreślenia’. [...] Powstają pewnego rodzaju luki w zawartości, które nie są niczym wypełnione”. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. II/1, Warszawa 1987, s. 204.

z każdym kolejnym wykonaniem utwór tworzy się na nowo³⁶.

Rozgraniczenie statusu ontycznego dzieła zapisanego w formie partytury i dzieła wykonanego stanowi punkt wyjścia dla badaczy zajmujących się obszarem interpretacji muzycznej. Robił to m.in. Ingarden w pracach poświęconych dziełu muzycznemu³⁷, a także Julia Kristeva, twórczyni analizy intertekstowej³⁸. Tekst brzmiący i tekst zapisany rozumieć można jako dwa wcielenia tego samego bytu, jakim jest dzieło muzyczne, jednak filozofowie i muzykologowie nierzadko skłaniają się ku pogładowi, że to wykonanie utworu – jako jego ostateczne upostaciowanie – powinno być uznane za dzieło właściwe. Taką perspektywę przyjmuje Jacek Szerszenowicz:

Pojedynczy utwór może być uznany za jednostkowy, konkretnie istniejący byt muzyczny, ale tylko wtedy, gdy mamy na myśli jego realizację dźwiękową. Jako dzieło skomponowane i zapisane istnieje bowiem nie w postaci ustalonej struktury jakościowej, ale w postaci pola takich możliwych struktur (lub też zbioru potencjalnych interpretacji)³⁹.

Zaś Jakub Chachulski, opisując relację między dźwiękową postacią utworu a partyturą, posłużył się następującym porównaniem: „[...] choćbyśmy przyjęli najradzykalniejszą postać doktryny «mowy dźwięków», analogią muzyki jako sztuki zawsze będzie właśnie «mowa» – a więc wypowiedane słowa, nie zapisany tekst”⁴⁰. Wykonanie – ów moment zmiany statusu ontycznego dzieła, przejście od tekstu zapisanego do tekstu brzmiącego – może mieć dwojaką naturę. Rozróżnić należy to, co w języku angielskim nazywa się *execution* i *performance*, w języku niemieckim

Ausführung i *Aufführung*, a po polsku opisać je można po prostu jako odtworzenie i interpretację wykonawczą (lub, jak proponuje Czekanowska, „odczytanie” tekstu oraz „przesłanie i porozumienie”⁴¹).

ZWROT PERFORMATYWNY W MUZYCE

W muzyce najnowszej, a co za tym idzie również w krytyce muzycznej, muzykologii i teorii muzyki, aspekt wykonawczy znalazł się w sferze zainteresowań za sprawą dokonanego już w latach 50. w sztukach pięknych zwrotu performatywnego (*the performative turn*), który silnie zaznaczył się w dyskursie nauk humanistycznych lat 80. i 90.⁴². Twórcą określenia „performatywny” jest angielski filozof John L. Austin. Posłużył się nim po raz pierwszy w wykładach z filozofii języka *How to Do Things with Words* na Uniwersytecie Harvarda w 1955 roku. Jak tłumaczy teatrologka Erika Fischer-Lichte, Austin stworzył neologizm „performatywny” (od czasownika „performować” – *to perform*), aby scharakteryzować sprawczą właściwość języka: pewne sformułowania (jak na przykład treść przysięgi małżeńskiej) nie tyle opisują rzeczywistość, co dokonują – o ile spełnione są określone pozajęzykowe, formalne warunki – zmian w rzeczywistości, „powołują do istnienia nowy stan rzeczy”⁴³. Muzyczną performatywność definiuje się zaś jako „rodzaj praktyk muzycznych, w których uwaga twórców oraz odbiorców przeniesiona zostaje z efektów dźwiękowych na takie aspekty, jak cielesność oraz wizualność muzyki i teatralny aspekt wykonania, co pozostaje w związku ze strategiami konceptualizacji muzyki”⁴⁴; a zatem jest to taka muzyka, która w sposób szczególny eksploruje gest, ruch, działanie wykonawców. Dominanta elementu performatywnego w muzyce nie jest zjawiskiem nowym – wystarczy wspomnieć choćby awangardowy teatr instrumentalny czy działania grupy Fluxus z pogranicza performansu, happeningu i muzyki. Współczesna performatywność osadzona

³⁶ „Throughout history musicians in the Western world have cherished these ambiguities of notation which have allowed performers some freedom and given musicians and listeners alike the impression that a piece of music is created anew each time it is heard”, H. Brown, J. W. McKinnon, *Performance Practice*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 14, London 1980, s. 370.

³⁷ Np. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

³⁸ J. Kristeva, *Séméiotiké*, Paris 1969.

³⁹ J. Szerszenowicz, *Interpretacja muzyki. Topografia pojęcia*, w: *Interpretacja muzyki...*, op. cit., s. 154.

⁴⁰ J. Chachulski, *Pomiędzy partyturą a wykonaniem. O kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze*, „Sztuka i Filozofia” 2012, t. 40, s. 30.

⁴¹ A. Czekanowska, *Akt wykonania...*, op. cit., s. 45.

⁴² Na uwagę zasługują również wcześniejsze publikacje, zob. np. R. Schechner, *Essays on Performance Theory*, London 1977.

⁴³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 32.

⁴⁴ *Performatywność*, w: portal *Map of Polish Composers*, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/performatywnosc/> (dostęp: 29.05.2024).

jest, naturalnie, w realiach dzisiejszej rzeczywistości, co przejawia się w wykorzystywaniu nowoczesnych środków technicznych (przede wszystkim *video* i *live electronics*), a niekiedy również w tematyce utworów (wątki feministyczne, ekologiczne, polityczne czy internetowe memy)⁴⁵. Termin „muzyka performatywna” (*performative music*), opisujący popularny obecnie trend, nie funkcjonuje powszechnie w źródłach obcojęzycznych⁴⁶, mimo że w ciągu ostatnich kilkunastu lat powstały setki kompozycji tego typu – przykładem twórczość m.in. Simona Steena-Andersena (jego *AMID* na zespół kameralny z 2004 roku uznaje się za jeden z pierwszych przykładów muzyki performatywnej⁴⁷), Johannes Kreidler, Jennifer Walshe, Briggity Muntendorf, Jamesa Saundersa, Matthew Shlomowitz, Neele/Neo Hülcker/a czy François Sarhana. Sami autorzy utworów performatywnych opisują je najczęściej jako dzieła konceptualne, interdyscyplinarne, niekiedy multimedialne, lub po prostu muzyczne performanse [*music performance pieces*]. Spotyka się również określenie „rozszerzone praktyki wykonawcze” [*extended performance practices*], w odróżnieniu od rozszerzonych technik wykonawczych [*extended techniques*], czyli niestandardowych sposobów wydobycia dźwięków z instrumentów. W 2016 roku irlandzka kompozytorka Jennifer Walshe podjęła próbę

⁴⁵ Wyraźnie zaznaczona obecność treści pozamuzycznych w muzyce najnowszej, a niekiedy wręcz ich dominacja, jest pokłosiem teorii „zwrotu treściowo-estetycznego”, głoszonej przez niemieckiego filozofa i estetyka Harry’ego Lehmana (zob. *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Warszawa 2016).

⁴⁶ Zdarza się, że za pomocą terminu *performative music* opisuje się muzykę awangardową lat 50. i 60., jak np. dzieła Cage’a czy Kagela, (np. J. Torrence, *Percussion Theatre: A Body in Between*, „Norwegian Academy of Music” 2019, nr 2, <https://www.researchcatalogue.net/view/533313/533314> (dostęp: 29.05.2024)).

⁴⁷ *AMID* [Pośród] to kompozycja czysto muzyczna, bez obecności elektroniki czy wideo (kompozytor zakłada jedynie możliwość amplifikacji). Pomysł na utwór polega na intensywnym wykorzystaniu gwałtownie następujących po sobie kolektywnych napięć i odprężeń, wyraźnie wyczuwalnych nie tylko w samej muzyce, ale również w gestach muzyków. Steen-Andersen stosuje notację opartą na gestach [*gesture-based notation*], w odróżnieniu od konwencjonalnej notacji opartej o rezultat brzmieniowy (za: T. R. Moore, P. Gielen, *The Politics of Conducting. The Conductor’s Role in New Music Ensembles Based on a Study of Performance Practice in Simon Steen-Andersen’s AMID*, „Music & Practice” 2021, nr 9, <https://www.researchgate.net/publication/358234197> (dostęp: 7.08.2024)). Poziom napięcia zaznaczony jest w partyturze w skali procentowej i koresponduje z poziomem dynamicznym określonym w sposób relatywny (intencjonalny). Simon Steen-Andersen, *AMID*, partytura, Edition-S, Kopenhaga 2004, <https://edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/amid> (dostęp: 6.08.2024).

opisania performatywnych tendencji w nowej muzyce od strony kompozytorskiej: stworzyła termin „Nowa Dyscyplina”, tytułując w ten sposób swój manifest dotyczący cielesności w utworach współczesnych⁴⁸. W literaturze i prasie krytyczno-muzycznej trudno jednak znaleźć zastosowania tego terminu w odniesieniu do konkretnych utworów, czy też wypowiedzi kompozytorów identyfikujących się z tym hasłem. Polscy współcześni kompozytorzy także chętnie sięgają po element performatywny, co znajduje odzwierciedlenie w rodzimej krytyce⁴⁹. Za prekursora można uznać Marcina Stańczyka, twórcę koncepcji *total performance* (m.in. *Ostatni* – 2005, *Esercizi* – 2005, *OPE-RA 3* – 2010, *Suggested Music* – 2010 i in.); muzykę performatywną tworzą również Karol Nepelski, Paulina Zagłubska, Beniamin Głuszek, Jagoda Szmytka, Wojtek Blecharz, PRASQUAL (Tomasz Praszczalek), Andrzej Kwieciński, Piotr Peszat, Kuba Krzewiński, Anna Sowa i in.

NOWA ROLA WYKONAWCY

Jakimi cechami powinien się więc odznaczać dobry interpretator muzyki? Zdaniem Roberta Doningtona⁵⁰ są to:

1. intuicyjna reakcja na implikacje ukryte w utworze („dobrze wyćwiczona, podparta doświadczeniem i wystarczającą zręcznością techniczną”⁵¹),
2. ogólna znajomość stylu charakterystycznego dla danego repertuaru czy epoki,

⁴⁸ J. Walshe, *Nowa Dyscyplina*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” 2016, t. 29, s. 79. Sama Walshe, definiując Nową Dyscyplinę, odnosi się do Mauricio Kagela, Fluxusu, dadaizmu i sytuacjonizmu, pisząc o nich: „zestarzały się godnie i są powszechnie szanowane. Nowa Dyscyplina traktuje te style jako punkty odniesienia w sposób jednocześnie czuły i zuchwały, tak jak traktuje harmonię i gitarę. Jako punkty wyjścia. Jako początek procesu twórczego”, ibidem.

⁴⁹ Numer 21. magazynu „Glissando” (2013) był w całości poświęcony performatyce. Problematykę performatywności w polskiej muzyce najnowszej omawia również Jan Topolski w eseju *Performuj, albo...*, „Dwutygodnik.com”, wydanie 210, kwiecień 2017, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7168-performuj-albo.html> (dostęp: 30.05.2024).

⁵⁰ R. Donington, *Interpretation*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 9, London 1980, s. 276.

⁵¹ „The faculty most needed for good musical interpretation is an intuitive responsiveness (well trained and experienced and served by sufficient technical dexterity) to implications already latent in the composition”, ibidem.

3. szczegółowa wiedza na temat praktyk wykonawczych oryginalnie powiązanych z danym repertuarem,
4. empatia.

Ostatnią ze wskazanych cech, którą rozumieć można również po prostu jako wrażliwość muzyczną czy też muzykalność, powinien zdaniem Doningtona charakteryzować się nie tylko wykonawca, ale również odbiorca muzyki⁵². Wymienione wyżej atrybuty dobrego interpretatora korespondują z cechami autentycznego wykonania, o których pisze Peter Kivy⁵³, a są nimi:

1. wierność wykonawczym intencjom kompozytora,
2. wierność praktyce wykonawczej z czasów kompozytora,
3. wierność brzmieniu wykonań z czasów kompozytora,
4. oryginalność wykonawcy, czyli własny, niezapożyczony styl gry/śpiewu.

Obaj badacze podkreślają, że istotne jest zachowanie równowagi pomiędzy wiernością intencjom kompozytora i „duchowi epoki” (która, rzecz jasna, dotyczy raczej wykonawstwa muzyki dawnej niż współczesnej) a indywidualnym stylem wykonawczym – a więc tym, co Dorottya Fabian nazywa *authentic performance* i *personal authenticity*.

Ewa Kowalska-Zając w kontekście relacji kompozytora i wykonawcy z dziełem muzycznym przywołuje pojęcie odpowiedzialności. W przypadku utworów, których zapis zawiera wysoki stopień indeterminizmu, wyraźnie zaznacza się bowiem wspomniana kwestia wkładu twórczego interpretatora w ostateczne brzmienie dzieła – współkreacji. Problematyce odpowiedzialności za ostateczne brzmienie utworu przygląda się Marta Szoka w tekście *Współczesna sztuka wykonawcza wobec wyzwań nowej muzyki*:

⁵² „The composer sets his stamp on music; but the interpreter is no good musician if he has not something of his own to contribute in bringing mere notation to active performance, and this he may do with such empathy that he amplifies and does not negate the composer's inspiration. This partnership of functions (sometimes combined in one person) still goes for nothing with listeners who have not enough empathy to share in whatever the composition and its interpretation are combining to convey”, ibidem.

⁵³ P. Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performances*, Ithaca, N. Y. 1995, s. 6–7; za: A. Chęćka-Gotkowicz, *Oblicza autentyczności. Perspektywa wykonawcy i krytyka*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Poznań 2015, s. 99.

Wraz z chwilą przyznania wykonawcom statusu współtwórców dzieła [...] pojawił się problem granic udziału wykonawcy w kształtowaniu tej formy. Między wykonaniem, prezentacją dzieła, jego realizacją dźwiękową, interpretacją, czy nawet nadinterpretacją zachodzi jednak różnica nie tylko semantyczna, ale również kwantytatywna – odzwierciedlająca kolejne stopnie – pożądanego lub nie – udziału wykonawcy. [...] Współtworząc formę bytu dzieła muzycznego, działając na podstawie tekstu muzycznego (partytury), wykonawca jednak wypowiada także siebie, swój czas historyczny, doświadczenie egzystencjalne, wyznawaną estetykę itp.⁵⁴

Szoka, przyglądając się badawczo perspektywie interpretatora nowej muzyki, opisuje „nową rolę wykonawcy” oraz jego „nową sytuację psychologiczną”. Podkreśla aspekty artystycznej odpowiedzialności i wolności.

Wykonawca eksploruje tereny nieznane, niezbadane, musi wyjść poza dotychczasowe doświadczenia, podejmując ryzyko poruszania się w terenie dziewiczym i jakże często obcym – kulturowo, uczuciowo, psychologicznie. [...] Ryzyko wiąże się z niewiadomym rezultatem końcowym, z niemożnością odwołania się do wzorców – innych wykonań i realizacji. Wykonawca często staje wobec konieczności kreowania nowej rzeczywistości, która wykracza poza jego wyobraźnię. A to zwiększa ciężar odpowiedzialności⁵⁵.

Obserwacje badaczek znajdują potwierdzenie wśród wykonawców muzyki niezdeterminowanej, w tym Zygmunta Krauzego, który w wypowiedziach wielokrotnie zwracał uwagę na problem twórczego wkładu, poczuwania się do bycia w pewnym stopniu autorem dzieła skomponowanego przez innego artystę. Krauze jako muzyk pełniący podwójną rolę pianisty i kompozytora zdaje się tym silniej wyczulony na moment kreacji dzieła. Problematyczną kwestię autorstwa (współautorstwa) w przypadku utworów w szerokim znaczeniu aleatorycznych porusza on w artykule *Fortepian, pianista, kompozytor, publiczność* („Ruch Muzyczny” 1970, nr 17), omawiając przykłady wykonywanych przez siebie utworów solowych

⁵⁴ M. Szoka, *Współczesna sztuka wykonawcza wobec wyzwań nowej muzyki*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. L. Bielawski, J. K. Dadak-Kozicka, A. Leszczyńska, Warszawa 2001, s. 49–50.

⁵⁵ Ibidem, s. 53–54.

i kameralnych. Spośród wielu interesujących przypadków utworów współtworzonych przez interpretatora, bodaj najciekawszym była realizacja – wraz z Michaeliem Vetterem dla radia w Kolonii – grafiki muzycznej *Paintings* na fortepian i flet prosty Louisa Andriessena (1965). Po dokonaniu nagrania muzycy odsłuchali wykonanie zarejestrowane na taśmie i zgodnie uznali, że powstała kompozycja nie jest już dziełem Andriessena, lecz ich właśnie. Wobec tego nadali nowemu dziełu nowy tytuł (*Duo*), dopisując swoje nazwiska jako współkompozytorów⁵⁶.

Swoją artykuł Krauze skłonił do sposobu nierozstrzygającego:

Tych kilka przykładów, które przytoczyłem ze swojej działalności koncertowej, może stanowić materiał do zastanowienia się nad takimi sprawami: jaka jest rola pianisty; czy może on uważać się za współkompozytora, a nawet: czy potrzebne są tradycyjne studia pianistyczne do wykonywania utworów tego typu. Nie chcę odpowiadać na takie pytania. Są one zbyt generalne i stawiane zwykle z pozycji nieaktualnej, bo najczęściej kierują odpowiedzią na tory nie przystające do tej muzyki. [...] Wolę natomiast pozostawić czytelnikowi otwarte kwestie do przemyślenia, mając nadzieję, iż przytoczone przykłady zdołają go do tego pobudzić⁵⁷.

Po latach jednak przyznał:

Problem kto jest kompozytorem utworu graficznego jest ważny i powiem – bolesny. Bo wielokrotnie czułem dyskomfort wykonując i dając całą swoją wyobraźnię i umiejętności pianistyczne np. Cage'owi, i miałem pełne przekonanie, że to mój utwór, ale słuchacze mieli w programie Cage'a...⁵⁸

Opisywane zjawisko jest dostrzegalne również przez słuchaczy, świadomych i wrażliwych odbiorców muzyki współczesnej. Świadczy o tym choćby spostrzeżenie Tadeusza A. Zielińskiego, którym podzielił się w recenzji III koncertu z cyklu Warsztat Muzyczny w styczniu 1964 roku:

⁵⁶ Andriessen nie przewidywał takiego rozwiązania, w przeciwieństwie np. do Stockhausena, który w uwagach wstępnych do *Plus-Minus* zasugerował wykonawcy przesłanie do wydawnictwa zapisu swojej wersji interpretacyjnej podpisanej własnym nazwiskiem.

⁵⁷ Z. Krauze, *Fortepian, pianista, kompozytor, publiczność*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 17, s. 15.

⁵⁸ Z. Krauze, korespondencja z autorką, 7.06.2021.

Drugi fragment z Bussottiego [For David Tudor] był zdecydowanie ciekawszy brzmieniowo od pierwszego, wszelako [w wykonaniu Z. Krauzego] nie przypominał on w niczym tego samego fragmentu wykonanego w grudniu przez A. Kaczyńskiego (zespół MW2). Ten zdumiewający fakt dowodzi, jak dużo jest tu pozostawione inwencji wykonawcy, który właściwie tworzy utwór. Jest to jedna z absurdalnych cech tego typu muzyki, że jej najważniejszy moment artystyczny – punkt styku intencji kompozytora z ingerencją wykonawcy czy nawet przypadku – pozostaje dla audytorium tajemnicą. Musimy jednak przyjąć konsekwencje tego faktu i oceniać doraźnie całościowy rezultat dźwiękowy produkcji, bez dociekania jego autorstwa, określając go umownie – jak tego chce program – nazwiskiem kompozytora⁵⁹.

WYKONAWSTWO OTWARTE – PRÓBA DEFINICJI

Powyższe rozważania prowadzą do wniosku, że interpretacja muzyki, niezależnie od stylu, epoki czy formy zapisu, stanowi przeniesienie części odpowiedzialności za brzmienie dzieła na barki wykonawcy. W przypadku dwudziestowiecznej muzyki aleatorycznej, indeterministycznej, eksperymentalnej, w tym z elementami improwizacji, owa szala odpowiedzialności przechyla się w stronę wykonawcy znacznie bardziej, niż ma to miejsce w przypadku utworów zapisanych w sposób ścisły. Tam jednak, gdzie odpowiedzialność, często pojawia się także artystyczna wolność, rozumiana jako prawo interpretatora do twórczej wypowiedzi. Wykonawstwo muzyki nowej, bieżącej, aktualnej, wymaga od muzyków przyjęcia aktywnej postawy artystycznej. Jeśli muzycy dążą przy tym do poszerzania swoich horyzontów repertuarowych i do podejmowania innego rodzaju działań niż tylko wykonawstwo, wkraczają na obszar, który można określić mianem *w y k o n a w s t w a o t w a r t e g o*.

Koncepcja wykonawstwa otwartego koresponduje z ideą *d z i e ł a o t w a r t e g o*, przedstawioną przez Umberto Eco w książce *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*⁶⁰. Na podstawie

⁵⁹ T. A. Zieliński (taz), „Warsztat Muzyczny”, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 5, s. 10.

⁶⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, wydanie II, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994 (oryg. wydanie I 1962).

badan nad wieloma utworami współczesnej sztuki⁶¹, posługując się różnymi metodami analitycznymi, Eco podjął próbę opisanie teoretycznego modelu dzieła otwartego. Jego rozważania prowadzą do wniosku, że każde nowożytnie dzieło sztuki ma swoisty potencjał otwarcia (który często znajduje się nawet poza świadomością czy intencją twórcy), a to, czy go osiągnie, zależy od interpretatorów-wykonawców i interpretatorów-odbiorców. Ecowska metodologia dzieła otwartego jest oparta na analizie semiotycznej, a nie np. strukturalistycznej, a więc jej zadaniem nie jest opisanie uniwersalnej formy (czy struktury) dzieła otwartego, lecz ujęcie „struktury stosunku percepcyjnego”⁶². Dla Eco otwarcie dzieła jest również kategorią aksjologiczną, bowiem filozof stawia znak równości pomiędzy stopniem otwarcia (czyli potencjałem interpretacyjnym) a wartością estetyczną⁶³.

Teoria dzieła otwartego wpisuje się w myśl formułowaną wcześniej przez Romana Ingardena, wedle której luki ontologiczne w dziele musi wypełnić sam odbiorca, i Hansa-Georga Gadamera, który twierdził, że sens dzieła rodzi się w wyniku jego dialogu z odbiorcą. Jakkolwiek Eco wskazywał, że cały potencjał semiotyczny i estetyczny utworu tworzy się w procesie interpretacji, to jednak w swoich rozważaniach skupiał się bardziej na samym dziele, aniżeli na momencie jego kontaktu z wykonawcą⁶⁴ bądź odbiorcą. Natomiast idea wykonawstwa otwartego zarysowuje się wyraźnie na styku wyżej wskazanych fenomenów:

⁶¹ Eco, pisząc swoją książkę, myślał głównie kategoriami poetyki literackiej – analizowane przez niego przykłady to przede wszystkim poezja i proza (Dante, Petrarca, Joyce i in.), choć przywołuje również utwory muzyczne (Beria, Stockhausena, Pousseura) i plastyczne. Równocześnie przy omawianiu przykładów z obszaru muzyki nowej filozof wprowadza dystynkcję dzieła otwartego i „otwartego” (pisanego w cudzysłowie), będącego synonimem tego, co w muzyce nazywa się formą otwartą lub wieloznaczną.

⁶² U. Eco, *Dzieło otwarte...*, op. cit., s. 14. W teorii muzyki analizom semiotycznym poddawane są wyłącznie dzieła muzyczne, a nie ich interpretacje w postaci wykonania.

⁶³ „Wartość estetyczna dzieła jest tym większa, im bogatsze są możliwości jego interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono reakcje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości [...]. W tym sensie każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom”, ibidem, s. 26.

⁶⁴ Eco niewiele miejsca poświęcił aspektowi wykonawczemu; wynika to z faktu, że przeważająca większość omawianych przezeń przykładów to poezja i proza, a więc rodzaje literackie, w przypadku których dzieło trafia bezpośrednio do odbiorcy.

dzieła oraz jego wykonania; tworzy przestrzeń do tego, aby przyjrzeć się owemu momentowi realizacji i interpretacji dzieła muzycznego oraz szerzej – postawie przyjmowanej przez wykonawców wobec muzyki, która stawia wymagania wykraczające poza tradycyjne *emploi* instrumentalisty, śpiewaka, dyrygenta.

Bezpośrednią inspiracją dla pojęcia wykonawstwa otwartego stała się sylwetka pionierskiego zespołu muzyki współczesnej, jakim był w swoim czasie Warsztat Muzyczny. Kwartet, powołany do życia w 1968 roku przez Zygmunta Krauzego, na przestrzeni następnych dwóch dekad prowadził regularną działalność koncertową w stałym składzie (Czesław Pałkowski – klarnet, Edward Borowiak – puzon, Witold Gałązka – wiolonczela oraz Krauze przy fortepianie), zdobywając renomę w kraju i zagranicą, zarazem nie ograniczając swej działalności tylko do wykonawstwa. Istotnym aspektem funkcjonowania Warsztatu była stymulacja środowisk kompozytorskich do tworzenia nowego repertuaru, do poszukiwań technicznych czy formalnych, ale i wspólnego przesuwania granic interpretacji i kreacji. Muzycy warszawskiego kwartetu dbali przy tym o to, aby nie zamykać się w hermetycznym gronie znawców muzyki awangardowej, dlatego też prezentowali tę wymagającą twórczość przed niezwykle zróżnicowanym audytorium, nie zawsze spotykając się z życzliwym przyjęciem melomanów i krytyków⁶⁵. Badania nad ponad dwudziestoletnią historią Warsztatu Muzycznego doprowadziły zatem autorkę do sformułowania tezy o nowym, „otwartym” typie wykonawstwa.

Tabela 1. Wykonawstwo otwarte – matryca pojęcia

Wszechstronność wykonawcza	Techniczna
	Estetyczna
	Performatywna

⁶⁵ Pod adresem muzyków Warsztatu padały m.in. takie sformułowania: „pytanie, czy koncert ten był dowodem nieumiejętności wykonawców” (M. Wallek-Walewski, *Jesień Warszawska*, „Odra” 1970, nr 12); „kieszonkowa «rewolucja nihilizmu» Krauzego i spółki zawiódła” (S. Kisielewski, *Po wielu latach*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 22, s. 7); „groch z kapustą w jednym garnku” (J. Wnuk[-Nazarowa], *Chmury nad Warszawską Jesienią*, „Student” 1974, nr 22). Cytowane wyżej uszczypliwości to wyjątek od reguły – zespół zbierał przede wszystkim pochlebne recenzje, a dziś, z perspektywy kilku dekad, może poszczycić się bezdyskusyjnym statusem grupy kultowej.

Rola kuratorska	Układanie programów koncertów
	Selekcja utworów wchodzących w skład repertuaru
	Ingerencja w materiał muzyczny
Obszary oddziaływania	Stymulowanie kompozytorów do tworzenia nowego repertuaru
	Wyzwolenie słuchaczy z konwencji biernego odbioru
	Popularyzacja muzyki współczesnej wśród różnego typu odbiorców

Na charakterystykę wykonawstwa otwartego składają się elementy determinowane przez repertuar. Głównym aspektem jest wszechstronność wykonawcza, manifestująca się w obszarach: technicznym, estetycznym i performatywnym. Do zakresu wymagań technicznych należy w pierwszym rzędzie opanowanie rozszerzonych technik wykonawczych, stosowanych powszechnie w kompozycjach sonorystycznych (czy ogólniej: eksplorujących aspekt brzmieniowy), których liczne przykłady odnaleźć można w repertuarze Warsztatu. To przede wszystkim utwory polskich sonorystów: *Swinging Music* Kazimierza Serockiego (łącząca stylistykę sonorystyczną ze swingowym rytmem), *Improvisations sonorisitiques* Witolda Szalonia, *Muzyczka IV* Henryka Mikołaja Góreckiego i *Krabogapa* Andrzeja Dobrowolskiego, ale również *Nomos II* Jakoba Jeża, *Point* Hansa-Joachima Hesposa, *La mort de Schroeder* Łászla Vidovszky'ego czy *The A Major Scale* Aurela Stroe, w której kolejne dźwięki gamy A-dur wykonywane są za pomocą rozmaitych technik artykulacyjnych. Ponadto wyzwaniem natury technicznej (ale i performatywnej) jest wykraczanie poza własną specjalizację, a więc granie na innych instrumentach: ludowych (*Idyll* i *Soundscape* Krauzego), elektronicznych (*Promenada I i II* Włodzimierza Kotońskiego, *Cartridge Music* Johna Cage'a) oraz obiektach dźwiękowych (*Sticks* Christiana Wolffa, *Mattinata* Ivany Loudovej czy *Eine kleine „Ramona”-Suite* Dubravka Detoniego), a także śpiew (wspomniana „*Ramona*”-Suite Detoniego oraz *Possum Hound* Lejarena Hillera). Z wymiarem technicznym powiązany jest wymiar estetyczny – rozpiętość stylistyczna utworów wykonywanych przez Warsztat Muzyczny jest bardzo duża. Utwory te wymagają od muzyków posługiwania się nie tylko nowoczesnymi technikami

gry, ale również tradycyjną artykulacją, tzw. „ładnym dźwiękiem”, niektóre kompozycje są bowiem stylizowane np. na muzykę dawną lub tańce, bądź zawierają w sobie cytaty z repertuaru klasyczno-romantycznego – znakomitym tego przykładem jest eklektyczny zbiór *Tańców*, zamówionych przez Krauzego u różnych kompozytorów i prawykonanych na Warszawskiej Jesieni w roku 1980. Owa swoboda poruszania się po różnych obszarach estetycznych odgrywała istotną rolę podczas niektórych koncertów, gdzie propozycje awangardowe i eksperymentalne sąsiadowały z tradycyjnymi. Sfera performatywna to przede wszystkim kompozycje z gatunku teatru instrumentalnego (*Con voce* Mauricia Kagela), utwory quasi-teatralne (*Promenady* Kotońskiego), *event scores* (*The Great Learning* Corneliusa Cardew, *Cantus Firmus* Nicolae Brîndușa), czy nawet niektóre utwory konwencjonalne, które zawierają w sobie pierwiastek humorystyczny, a przez to wymagają działań aktorskich.

Tak jak w przypadku form otwartych to wykonawca decyduje o kształcie utworu muzycznego, tak również wykonawstwo otwarte (w wydaniu Warsztatu Muzycznego) opiera się w szerokim ujęciu na podejmowaniu artystycznych decyzji, a więc swego rodzaju działalności kuratorskiej. Oprócz oczywistych kwestii związanych z funkcjonowaniem zespołu, tj. wyboru, które utwory spośród zamówionych zostaną wykonane i wejdą (jednorazowo lub na stałe) do repertuaru grupy, jakie kompozycje składać się będą na programy koncertów i w jakim układzie (kolejności) zostaną one wykonane, tworząc dla siebie wzajemne konteksty – są to też decyzje polegające na ingerencji w materiał muzyczny, i to nie tylko w przypadku form otwartych, ale i utworów, które nazwalibyśmy formami zamkniętymi (skończonymi). Powraca tu kwestia współautorstwa, odpowiedzialności za dzieło. W przypadku Warsztatu Muzycznego jest ona szczególnie ważna – nie tylko dlatego, że duża część repertuaru zespołu to muzyka indeterministyczna, zawierająca w sobie elementy improwizacji oraz eksperymenty dźwiękowe, w przypadku których to dźwiękowa realizacja stworzona przez muzyków zespołu nierzadko kreuje tożsamość dzieła. Ale również dlatego, że niekiedy muzycy (kolektywnie bądź przez osobę szefa zespołu) dokonywali modyfikacji utworów dla nich skomponowanych, kierując się własnym zmysłem estetycznym i wyczuciem artystycznym. Były to przede

wszystkim modyfikacje formalne (głównie skróty), choć sporadycznie zdarzały się też niewielkie ingerencje w materiał dźwiękowy.

Wykonawstwo otwarte rozpatrywać należy w triadzie kompozytor – wykonawcy – publiczność. Tego rodzaju postawa poszerza bowiem niewątpliwie pole oddziaływania wymienionych podmiotów. Bywało, że muzycy wchodzili w bezpośrednie interakcje z kompozytorami, którzy nadzorowali proces przygotowania utworu do publicznej prezentacji bądź konsultowali się już na etapie tworzenia, ale oddziaływanie to miało przede wszystkim ogólny efekt kulturotwórczy, owocujący powstawaniem nowego repertuaru na niewykorzystywaną dotychczas obsadę wykonawczą. Z kolei wobec odbiorców muzycy Warsztatu świadomie przyjmowali postawę na poły dialektyczną, na poły konfrontacyjną. Decyzje repertuarowe, interpretacje i strategie wykonawcze dobierane do poszczególnych typów utworów często obliczone były na określoną reakcję słuchaczy i wyzwolenie ich z konwencji biernego odbioru. Wykonawstwo otwarte to także tworzenie tradycji wykonawczej tu i teraz. W przypadku dzieł jeszcze nie wykonywanych, staje się to koniecznością – ale koniecznością z wyboru, jakim jest decyzja o byciu prawykonawcą. Nieocenione jest również działanie popularyzatorskie warszawskiego kwartetu, który – w przeciwieństwie do wielu zespołów awangardowych czy improwizatorskich, ograniczających swoją działalność koncertową do niewielkiego środowiska słuchaczy muzyki współczesnej – prezentował najnowsze kompozycje przed niezwykle różnorodną publicznością: od uczestników festiwalu muzyki współczesnej w Polsce i za granicą, poprzez filharmonicznych melomanów na tzw. koncertach abonamentowych, studentów uczelni muzycznych, uczniów szkół powszechnych, aż po bywalców klubów nocnych. Wykonawstwo otwarte, uosabiane przez działalność zespołu Warsztat Muzyczny, to więc „postawa artystyczna u styku wykonawstwa i twórczości, w połączeniu z rolą popularyzatorską i kulturotwórczą, definiująca na nowo pojęcie interpretacji muzyki. Jej oddziaływanie wykracza dalece poza miejsce, w którym kończy się zapis partytury”⁶⁶.

⁶⁶ A. Wójcikowska, *Elementy estetyki jazzowej i muzyki popularnej w repertuarze „Warsztatu Muzycznego” Zygmunta Krauzego*, w: *Współczesna kultura muzyczna a popkultura: spotkania, dialogi, konfrontacje*, red. E. Kowalska-Zajac, Łódź 2021, s. 121.

PODSUMOWANIE

Warsztat Muzyczny przetarł szlaki kolejnym pokoleniom muzyków specjalizujących się w twórczości współczesnej – zarówno w sferze wykonawczej, jak i wizerunkowej. Każdy zespół o zbliżonym profilu działalności niejako na nowo definiuje, czym może być wykonawstwo otwarte. Obserwując dziś aktywność takich prężnie działających polskich grup, jak choćby Hashtag Ensemble, Spółdzielnia Muzyczna czy Kompoplex, widzimy wyraźnie, że wobec aktualnych tendencji owa otwarta postawa wyraża się przede wszystkim poprzez kolektywność czy też wykorzystanie elementu partycypacyjnego – od ścisłej współpracy z kompozytorami i kompozytorkami już na etapie powstawania utworu, poprzez angażowanie publiczności za pośrednictwem portali crowdfundingowych we współfinansowanie przedsięwzięć (takich jak nagranie i produkcja płyty) czy włączanie lokalnych społeczności w projekty artystyczne, aż po tworzenie specjalnych przestrzeni dla muzyki współczesnej (jak Hashtag Lab przy ul. Barskiej w Warszawie).

Dowodem na otwartą postawę Warsztatu Muzycznego są ponad wszystko analizy porównawcze archiwalnych nagrań grupy⁶⁷. Konfrontując ze sobą kilka rejestracji tego samego utworu, można zaobserwować, jak na przestrzeni lat krystalizował się styl wykonawczy warszawskiego kwartetu, ale również jak muzycy Warsztatu stopniowo przesuwali granice interpretacji, coraz wyraźniej odciskając własny stempel na wykonywanym repertuarze – nawet na kompozycjach pozornie zdeterminowanych.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate Carolyn, *Music: Drastic or gnostic?*, „Critical Inquiry” 2004 nr 3(30), s. 505–536.
 Bengtsson Ingmar, Alf Gabriellson, *Rythm research in Uppsala*, „Music, Room, Acoustics” 1977 nr 17, s. 19–56.
 Berry Wallace, *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven 1989.

⁶⁷ Tego rodzaju komparatywnych analiz słuchowych, wspartych oprogramowaniem komputerowym, dokonała autorka na potrzeby rozprawy doktorskiej *Działalność zespołu „Warsztat Muzyczny” – fenomen wykonawstwa otwartego*, Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, 2023.

- Binet Alfred, Courtier Jules, *Recherches graphiques sur la musique*, „L'Année Psychologique” 1895, nr 2, s. 201–222.
- Binet Alfred, Courtier Jules, *The Graphics of Piano Touch*, „Nature, a Weekly Illustrated Journal of Science” 1895, nr 52 (1355), s. 597–598.
- Brown Howard, McKinnon James W., *Performance Practice*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 14, London 1980, s. 370–391.
- Cardew Cornelius, *Notacja – interpretacja itd.*, tłum. Henryk Krzeczowski, „Res Facta” 1967, t. 1, s. 54–67.
- Chachulski Jakub, *Pomiędzy partyturą a wykonaniem. O kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze*, „Sztuka i Filozofia” 2012, t. 40, s. 26–42.
- Chęćka-Gotkowicz Anna, *Oblicza autentyczności. Perspektywa wykonawcy i krytyka*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2015, s. 97–109.
- Chęćka Anna, *Performance as understanding in action: re-thinking the concept of musical experience*, w: *Of Essence and Context. Between Music and Philosophy*, red. R. Stanevičiūtė, N. Zangwill, R. Povilionienė, 2019, s. 211–222.
- Cook Nicholas, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013.
- Czekanowska Anna, *Akt wykonania – interpretacja czy re-interpretacja*, w: *Interpretacja muzyki: XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich „Naukowe podstawy interpretacji muzyki”*, red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, ZKP, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 1998, s. 45–51.
- Davidson Jane W., *Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians*, „Psychology of Music” 1993 nr 2(21), s. 103–113.
- Dahlhaus Carl, *Forma*, tłum. Michał Bristiger, „Res Facta” 1970, t. 4, s. 82–91.
- Donington Robert, *Interpretation*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 9, London 1980, s. 276.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetkach współczesnych*, wydanie II, tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Michał Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994 (oryg. wydanie I 1962).
- Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, red. Eric Clarke, Nicholas Cook, Oxford University Press, Oxford 2004.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Godlovitch Stan, *Czy wykonanie jest potrzebne?*, tłum. Gabriela Łazarkiewicz, „Glissando” 2013, t. 21, s. 18–22.
- Godlovitch Stan, *Musical Performance. A Philosophical Study*, Routledge, London and New York 1998.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. Magdalena Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995.
- Ingarden Roman, *Spór o istnienie świata*, t. II/1, PWN, Warszawa 1987.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.
- Kisielewski Stefan, *Po wielu latach*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 22, s. 7.
- Kivy Peter, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performances*, Ithaca, New York 1995.
- Kolinek-Siechowicz Karolina, *Utopia autentyczności*, „Res Facta Nova” 2017, t. 18 (27), s. 100–123.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2019.
- Krauze Zygmunt, *Fortepian, pianista, kompozytor, publiczność*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 17, s. 14–15.
- Kristeva Julia, *Séméiotikè*, Éditions du Seuil, Paris 1969.
- Lattartara John, Gardiner Michael, *Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work*, „Current Musicology” 2007, t. 84, s. 56–59.
- Lehmann Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Moore Thomas R., Gielen Pascal, *The Politics of Conducting. The Conductor's Role in New Music Ensembles Based on a Study of Performance Practice in Simon Steen-Andersen's AMID*, „Music & Practice” 2021, t. 9, <https://www.researchgate.net/publication/358234197> (dostęp: 7.08.2024).
- Performatywność*, w: portal *Map of Polish Composers*, <https://mapofcomposers.pl/terminy/style-techniki/performatywnosc/> (dostęp: 29.05.2024).
- Povel Dirk-Jan, *Temporal structure of performed music. Some preliminary observations*, „Acta Psychologica” 1977 nr 41, s. 309–320.
- Repp Bruno H., *Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists*, „Journal of the Acoustical Society of America” 1990 nr 88, s. 622–641.
- Schmalfeldt Janet, *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5*, „Journal of Music Theory” 1985 nr 1(29), s. 1–31.

- Seashore Carl Emil, *The Psychology of Music*, McGraw Hill Book Company Inc., New York–London 1938.
- Shaffer L. H., *Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming*, „Cognitive Psychology”, 1981 nr 13(3), s. 326–372.
- Sloboda John A., Lehmann Andreas C., *Tracking Performance Correlates of Changes in Perceived Intensity of Emotion During Different Interpretations of a Chopin Piano Prelude*, „Music Perception” 2001, t. 19, nr 1, s. 87–120.
- Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown 1998.
- Steen-Andersen Simon, *AMID*, partytura, Edition-S, Kopenhaga 2004, <https://edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/amid> (dostęp: 6.08.2024).
- Sundberg Johann, Fryden Lars, Askenfeld Anders, *What tells you the player is musical? An analysis-by-synthesis study of music performance*, „Studies of Musical Performance” 1983 nr 39, s. 61–75.
- Szerszenowicz Jacek, *Interpretacja muzyki. Topografia pojęcia*, w: *Interpretacja muzyki: XXVII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich „Naukowe podstawy interpretacji muzyki”*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, ZKP, Instytut Sztuki PAN, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 1998, s. 153–162.
- Szoka Marta, *Współczesna sztuka wykonawcza wobec wyzwań nowej muzyki*, w: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001, s. 49–55.
- The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, red. John Rink, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Topolski Jan, *Performuj, albo...*, „Dwutygodnik.com” 2017, kwiecień, wydanie 210, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7168-performuj-albo.html> (dostęp: 30.05.2024).
- Torrence Jennifer, *Percussion Theatre: a Body in Between*, „Norwegian Academy of Music” 2019, nr 2, <https://www.researchcatalogue.net/view/533313/533314> (dostęp: 29.05.2024).
- Wallek-Walewski Marian, *Jesień Warszawska*, „Odra” 1970, nr 12.
- Walshe Jennifer, *Nowa Dyscyplina*, tłum. Agata Klichowska, „Glissando” 2016, t. 29, s. 79.
- Wnuk[-Nazarowa] Joanna, *Chmury nad Warszawską Jesienią*, „Student” 1974, nr 22.

Wójcikowska Anna, *Elementy estetyki jazzowej i muzyki popularnej w repertuarze „Warsztatu Muzycznego” Zygmunta Krauze*, w: *Współczesna kultura muzyczna a popkultura: spotkania, dialogi, konfrontacje*, red. Ewa Kowalska-Zając, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2021, s. 103–122.

Zieliński Tadeusz A. (taz), „Warsztat Muzyczny”, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 5, s. 10.

SUMMARY

Anna Wójcikowska

The Phenomenon of Open Performance

Extensive research on the archival collection of Zygmunt Krauze (b. 1938) documenting over twenty years of activity of the Warsaw Music Workshop [Warsztat Muzyczny], a pioneering instrumental group specializing in new music, led the author to put forward a thesis about a new, “open” type of performance. This article is an attempt to define the concept of open performance, which is essentially an artistic attitude at the junction of areas of performance and creativity, that goes far beyond the score. The idea of open performance refers to Umberto Eco’s concept of open work [*opera aperta*], according to which every modern work of art should be considered to have a specific “potential of openness”. The activity of the Warsaw Music Workshop is treated here as a model example of this “potentially open” attitude. Deliberation on open performance raises questions about the boundaries of interpretation, as well as responsibility for the final musical piece and artistic freedom.

Keywords

open performance, Warsaw Music Workshop, Zygmunt Krauze, 20th-century music, avantgarde, Umberto Eco, open work