

CYKL *AM HIMMEL WANDRE ICH...*

KARLHEINZA STOCKHAUSENA

KOMPOZYTOR A MINIMALIZM

Agnieszka Draus

Kraków, Akademia Muzyczna

Karlheinz Stockhausen, w swojej bogatej twórczości, rzadko odnosił się do tradycji a więc i konwencjonalnych gatunków i form. Zdarzyło mu się przywołać idiom chorału i sonatiny w utworach młodzieńczych oraz kwartetu smyczkowego czy koncertu trąbkowego jako części wielkiego teatru świata – heptalogii *Licht*. Po gatunek pieśni (*Das Lied*) sięgnął na początku swojej drogi twórczej. W 1950 roku ukończył *Trzy pieśni* na alt i orkiestrę kameralną, dedykowane żonie Doris, napisane do poezji Baudelaire’a z tomu *Fleurs du Mal* oraz dwóch wierszy własnego autorstwa. Tak wspominał te czasy: „Wówczas daleka była mi ambicja zostania kompozytorem, studiowałem edukację muzyczną w kolońskiej wyższej szkole muzycznej. Jedynym powodem powstania pieśni była chęć aby choć jeden raz stworzyć większy utwór muzyczny.”¹ Jednak krył on większy sens, pierwszą poważną deklarację twórczą. Kompozytor zgłosił partyturę do konkursu wykonań podczas Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt w 1951 roku, ale odesłano mu ją z komentarzem, że utwór jest zbyt... staroświecki. Znamiennym wydaje się fakt, że uwagi te dotyczyły nie tyle muzyki co tekstu, mówiącego o buncie przeciwko władzy, o wolności od konwenansów, o odrzuceniu mód i utartych schematów. Czyżby kapituła Darmstadt intuicyjnie przeczuwała nadejście swojego najbardziej rozpoznawalnego *enfant terrible*? Robin Maconie określił to wprost, iż „*Trzy pieśni* odkryły osobiste credo Stockhausena, podarowane ukochanej osobie, mówiły jej kim on jest. Za maską buntownika i trefnisia krył się wizjonerski i cierpiący człowiek, uliczny grajek, który szarpiąc struny swojego instrumentu, pragnął usłyszeć *das Ungespielte* muzykę istniejącą poza sferą swoich możliwości.”² Owa *idée fixe* towarzyszyła Stockhausenowi zawsze, również wtedy gdy jasno określił cele swojej

¹ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Am Himmel wandre ich...*, Stockhausen Verlag CD 20, Kürten 1992, s. 7.

działalności: po pierwsze wolność (*Freiheit*) – muzykę należy kształtować w absolutnej wolności, niezależnie od zewnętrznych reguł i restrykcji, od muzycznych stylów i ideologii społecznych; po drugie nowość (*Das Neue*) – z każdym dziełem tworzyć coś nowego – unikatowego, doskonałego, oryginalnego, coś jeszcze niesłyszanego: indywidualnie żyjący byt; po trzecie duchowość (*Geistig-Geistliche*) – być wciąż prowadzonym przez to co mentalno-duchowe. W praktyce oznacza to swoistą równowagę w tworzeniu pomiędzy tym, co umysłowe a tym, co duchowe, dążenie do granic tego, co racjonalne, tak aby skierować się w stronę tego, co transcendentne³.

Idiom pieśni powrócił w twórczości Stockhausena ponownie, w sposób szczególny, w formie parateatralnego widowiska. Cykl pieśni indiańskich, bo o nim tu mowa, powstał w chwili fascynacji kompozytora kulturą obu Ameryk. Autor wybrał to co dla sztuki amerykańskiej charakterystyczne: z punktu widzenia treści sięgnął po teksty ludności autochtonicznej a z punktu widzenia muzyki po nurt *minimal music*, inspirowany jazzem i muzyką orientalną, który najkrócej – za Schwarzem – określić można jako nurt obejmujący muzykę, stworzoną przy użyciu minimum środków⁴.

Johnson, Potter, Strickland czy Mertens, wyróżnili w *minimal music* szereg cech, które różnią ją od muzyki postserialnej, opartej na zasadzie maksymalnej zmienności. Zwrócili uwagę na takie cechy jak: regularny puls; tonalna harmonika o powolnych rytmie zmian funkcyjnych, kształtowanie potężnych struktur poprzez powtarzanie małych komórek oraz nadali jej określenia: muzyka repetytywna, sztuka akustyczna, muzyka medytacyjna, transowa, hipnotyczna, procesualna, tapeta muzyczna zmierzająca donikąd⁵. Krzysztof Szwejgier podkreślił związek *minimal music* ze sztuką abstrakcyjną – suprematystyczną, maksymalnie skupioną, ograniczoną do najprostszych elementów i umożliwiającą przez to kontem-

² ROBIN MACONIE, *Other planets, The Music of Karlheinz Stockhausen*, The Scarecrow Press, Lanham-Matlyland-Toronto-Oxford 2005, s. 36.

³ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Freiheit – das Neue – das Geistig - Geistliche*, „Neue Zeitschrift für Musik“ 1998/4, s. 19-25.

⁴ K. ROBERT SCHWARZ, *Minimalists*, Phaidon Press, London 1996.

⁵ TOM JOHNSON, *The Voice of New Music, Apologues*, Eindhoven 1991; KEITH POTTER, *Four Musical Minimalists*, Cambridge University Press, Cambridge 2000; EDWARD STRICKLAND, *Minimalism: Origins*, University of Indiana Press, Bloomington and Indianapolis 1993; WIM MERTENS, *American Minimal Music*, Kahn & Averill, London 1983.

placyjne przeżywanie dzieła⁶. W 2001 roku Kyle Gann (w artykule *Minimal Music. Maximal Impact*⁷) przedstawił obszerną definicję *minimal music* w postaci zbioru cech jakie powinien posiadać utwór minimalistyczny od inspiracji i fazy koncepcji poprzez fazę realizacji do fazy percepcji. Jako inspirację Gann wskazał znaczący wpływ kultur i tradycji Bliskiego i Dalekiego Wschodu oraz rytuałów i wierzeń Indian obu Ameryk. W fazie koncepcji formy i organizacji materiału muzycznego podkreślił jednolitość obsady, stały puls, statyczną harmonię oraz repetytywność w prowadzeniu narracji. Te środki prowadziły do uzyskania swoistego medytacyjnego charakteru muzyki. Gann wskazał również wykorzystanie w *minimal music* takich technik kompozytorskich jak nakładanie się w tym samym czasie identycznych motywów czy fraz, realizowanych przez różne głosy w różnym tempie oraz ich liniową transformację – tj. ekspansję materiału melodycznego od minimum (jedna wysokość) do maksimum – skali dwunastotonowej. Zwrócił uwagę na wszelkie dodatkowe efekty akustyczne – flażolety, brzmiające alikwoty, szmery, trzaski, które określił mianem metamuzyki. W fazie realizacji utworów *minimal music* Gann zauważył specyficzny proces kształtowania formy polegający na powtarzaniu motywów lub całych fraz i dodawaniu nowych. Jako cechy dominujące w odbiorze takiej muzyki wymienił czystość brzmienia oraz wyraźną słyszalność zasady, na której został oparty utwór.

Trudno nie dostrzec wpływu jaki wywarli amerykańscy minimaliści: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich i Philip Glass na kompozytorów europejskich. W tym kontekście przywołać można właśnie postać Karlheinz Stockhausena, który w latach 70-tych na krótki czas zwrócił się ku estetyce *minimal music*. Miał już wówczas w swoim dorobku kompozytorskim ok. 50 utworów reprezentujących różne formy, m.in. punktualistyczną, grupową, kolektywno-statystyczną, wariabilną, wieloznaczną, momentową, aż do *Live-Elektronik Music* czy formy intuicyjnej. W tej ostatniej, jak pisze kompozytor, „nic nie jest napisane; muzycy mają do dyspozycji jedynie podany przeze mnie tekst. Nie opisuje on muzyki, lecz ma za cel wprawienie wykonawców w stan, w którym mogą się oni koncentrować na określonej liczbie punktów. Pomiędzy wykonawcami może zatem powstać pewien system wewnętrznych przenikań”. Taka koncepcja procesu twórczego, połączona z eksperymentami przestrzennymi

⁶ KRZYSZTOF SZWAJGIER, *Unistyczna twórczość Zygmunta Krauzego w: Muzyka Polska 1945-1995*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1996.

⁷ KYLE GANN, *Minimal Music. Maximal Impact*, www.newmusicbox.org, 11.01.2001.

mi, stała się podstawą skomponowanego w 1972 roku *Alphabeth für Liège*, czterogodzinnego dzieła obejmującego 13 sytuacji, przedstawianych jednocześnie przez 18 muzyków w czternastu salach, połączonych ze sobą otwartymi drzwiami i oknami. Ideą przewodnią stała się tu próba połączenia tego co racjonalne i zaplanowane z tym co artystyczne i spontaniczne (Stockhausen zastosował ten pomysł już w 1970 roku w tzw. *Musik für ein Haus*). W myśl intuicyjnej koncepcji procesu twórczego w sytuacjach od 2 do 13 zanotowane sugestie wykonawcze pozostawiły instrumentalistom pełne pole interpretacyjne. Wyjątek stanowi sytuacja pierwsza – jedyna w pełni zanotowana – cykl *Am Himmel wandre ich – In the sky I am walking*, duet na dwa głosy wokalne (dwa żeńskie lub dwa męskie lub żeński i męski) – utwór muzyczno-sceniczny, będący wyraźnym dialogiem Stockhausena z nurtem *minimal music*⁸

INSPIRACJA

In the sky I am walking to cykl 12 pieśni, dookreślony przez kompozytora jako *Indianerlieder/ American Indian Songs*, ze względu na wyraźne inspiracje kulturą i wierzeniami plemion indiańskich. W rozmowie z Jonathanem Cottem Stockhausen stwierdził: „do 1960 roku byłem człowiekiem związanym z kosmosem i Bogiem poprzez Katolicyzm – religię szczególną, którą wybrałem niemalże jako veto przeciw wszechobecnemu po wojnie nihilizmowi [...] Potem zacząłem chłonać inne poznawane przeze mnie religie. W Japonii modliłem się wiele razy do Buddy podobnie jak wcześniej do Boga chrześcijan. Potem do bogów Majów i Azteków w Meksyku. Żyłem krótko na Bali, Cejlonie i w Indiach, gdzie poczułem że wszystkie religie tworzą wielorakie oblicze ducha wszechświata.”⁹

Pieśni z *In the sky I am walking* napisane zostały do wybranych fragmentów z *The Winged Serpent. American Indian Prose and Poetry*, zebranych przez Margot Astrov i wydanych w Nowym Jorku w roku 1962. Te krótkie wierszyki to oryginalne teksty aforyzmów lub modlitw ludów indiańskich Ameryki Północnej i Południowej, od Czipewejów z północno-wchodniej krainy lasów, przez Paunisów z prerii aż do Inków i Azteków z okolic Kordylierów i Andów.

Obecne są w nich wątki charakterystycznych wierzeń Indian, takich jak: animizm – przypisywanie duszy zwierzętom, roślinom, zjawiskom,

⁸ Duet po raz pierwszy wykonali w Liège 23 września 1972 roku Helga Hamm-Albrecht – mezzosopran i Karl O. Barkey – tenor.

⁹ J. COTT, op. cit., s. 26

a także tworum przyrody nieożywionej i przedmiotom oraz przede wszystkim szamanizm. Cykl pieśni Stockhausena wydaje się nawiązywać do historii życia szamana od momentu jego duchowych narodzin tzw. inicjacji do ostatecznego wtajemniczenia. Kolejne pieśni – etapy wtajemniczenia szamana – należą do trzech wyróżnianych w kulcie indiańskim sfer: sfery nieba, sfery ziemi i sfery podziemi¹⁰. Szaman zgodnie ze swym przeznaczeniem balansuje między wspomnianymi kręgami: rozpoczyna swą wędrówkę wysoko, spogląda na świat z góry, niczym ptak (należy wspomnieć że jedno z najbardziej czczonych bóstw Indian przedstawiane jest właśnie jako ptak - pieśń 1). Dalej przeżywa ziemskie emocje związane z uniesieniami miłości (pieśni 2, 4 i 11) i pożogą wojny (pieśń 3). Poznaje tajemnicę śmierci (pieśni 5 i 7). Wciąż towarzyszy mu modlitwa (pieśni 6, 8 i 10). Ponownie jednoczy się z bogami (pieśń 9) aż wreszcie osiąga wyższy stan świadomości. Podczas wizji dowiaduje się o ostatecznym wyborze duchów – o swojej predestynacji do roli szamana (pieśń ostatnia). Uczestniczy on w typowych rytuałach indiańskich takich jak: wprowadzanie się w trans poprzez powtarzanie tekstu modlitwy (pieśni 2, 3, 5, 6, 12), taniec słońca (pieśń 6), pieśń żałobna (pieśń 5) zaklęcie pogody (pieśni 8, 10) oraz poszukiwanie wizji (pieśni 3, 12). Autentyczności tekstom dodają przywołania mitycznych i historycznych postaci starożytnych plemion indiańskich takich jak azteckie bóstwo Quetzalcoatl (pierzasty wąż) – symbol przyrody i dobrobytu ale i opiekun artystów, rzeźbiarzy i złotników, czy aztecki wódz-filozof i poeta Nezahualcoyotl (głodny lis – żyjący w latach 1403-1473, pieśń 9). Obok poezji Stockhausena wprowadza inne elementy odnoszące się do barwnej tradycji plemiennych kultów. Indiańskie wiersze uzupełnia onomatopiecznymi odgłosami ptasich śpiewów, wiatru, płaczu, szeptu; improwizowanymi zawołaniami i tekstami o tematyce miłosnej i baśniowej oraz brzmieniem pstrykających palców, klaskania i tupania. Tworzy to interesujące tło akustyczne dla śpiewu tradycyjnego lub jak to określa Gann swoistą metamuzykę, podobną do akustycznych efektów z utworów Reicha czy Niblocka.

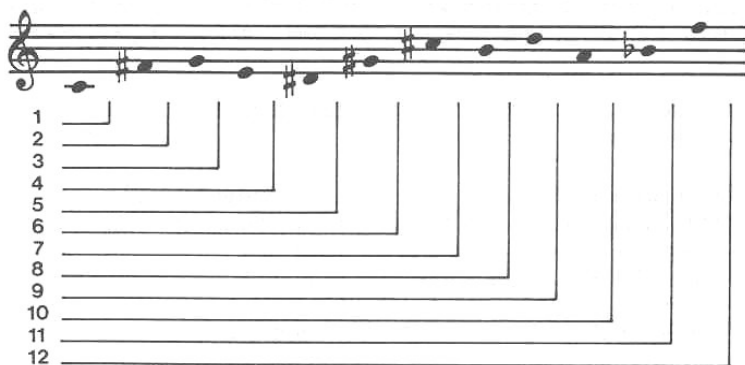
W partyturze cyklu Stockhausen umieszcza także instrukcje dotyczące przybierania ściśle określonych pów podczas wykonywania pieśni, pów wyraźnie nawiązujących do autentycznych pozycji modlitewnych ludów starożytnych. „Každy ruch jest dokładnie zanotowany – od mrugnienia okiem do ekstatycznego tańca” – pisze Stockhausen we wstępie do partytury.¹¹ W pozycji wyjściowej śpiewacy siedzą naprzeciw siebie ze

¹⁰ por. MIRCEA ELIADE, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. i wstęp Krzysztof Kojan, oprac. naukowe Jerzy Tulisow, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

skrzyżowanymi nogami, przybierają także bardziej skomplikowane pozycje. Tekst wierszy, improwizowane teksty dodane, wszelkie odgłosy i gesty mają pomóc we wniknięciu wykonawców w postać szamana i przeżyciu jego historii przez publiczność – spełniając w ten sposób jedno z najważniejszych założeń kompozytora. Z okazji premiery utworu Stockhausen zapisał w zeszycie programowym: „Śpiewacy powinni wykonać mój cykl pieśni jedynie wtedy, gdy w sposób całkowity zidentyfikują się z tym, co będą przedstawiać.” W opisie nagrania cyklu dodał: „Dlatego ten, kto nie potrafi wewnątrznie przeżyć słów „po niebie wędruję, ptakom równy jestem”, kto w najmniejszym choć stopni wątpi we wszechobecnych bogów, i – wyobrażając sobie umierającą postać – nie wierzy w to, że „świętym ona została uczyniona i świętym on został uczyniony” – nie powinien wykonywać utworu”.¹²

KONCEPCJA

Materiał dźwiękowy pieśni cyklu tworzy 12 różnych wysokości. Pierwsza pieśń wykorzystuje tylko jedną wysokość, druga pieśń dwie wysokości (wysokość pieśni 1 plus jedną nową), trzecia trzy (dwie wysokości pieśni 1 i 2 plus 3 nową) i tak kolejno aż do pieśni 12 gdzie słyszymy cały szereg dwunastodźwiękowy.



Każda z pieśni ma zatem stały materiał motywiczny ulegający ciągłym powtórzeniom. Na przestrzeni całego cyklu następuje rozwój od jednego do dwunastu dźwięków, od maksymalnego zestrojenia do maksymalnego dysonansu, od tonalności do atonalności. Taki proces kom-

¹¹ KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Am Himmel wandre ich (In the Sky I am walking)*, American Indian songs for 2 voices, Stockhausen-Verlag score, No. 36 ½

¹² KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *Am Himmel wandre ich...* No. 20