

ZBIGNIEW SKOWRON

TEORIA I ESTETYKA
AWANGARDY MUZYCZNEJ
DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

ZBIGNIEW SKOWRON

TEORIA I ESTETYKA
AWANGARDY MUZYCZNEJ



Dzieło muzyczne i jego kreacja w indeterministycznej koncepcji Johna Cage'a



1. Wizja muzyki przyszłości

„Niczego nie osiąga się przez napisanie, słuchanie i wykonanie utworu muzycznego; nasze uszy znajdują się teraz w doskonałej kondycji”¹. W tych słowach zawarł swój manifest jeden z najbardziej kontrowersyjnych przedstawicieli awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku – John Cage. Owa prosta z pozoru wypowiedź wyraża w sposób esencjonalny zarówno postawę wobec tradycyjnego modelu muzyki, jak i przesłanki przyszłych rozwiązań i postulatów estetycznych tego kompozytora. Wstępna teza Cage'a, na której opiera się cała jego koncepcja, stawia w istocie pod znakiem zapytania ugruntowane w romantyzmie przekonanie o szczególnym posłannictwie muzyki, o jej zdolności do wyzwalań rozległej skali doznań, rozciągającej się od emocji i wzruszeń do stanów ekstatycznej kontemplacji. Chodzi tu również – gdy spojrzymy na problem z szerszej perspektywy historycznej – o przekreślenie za pomocą typowego dla awangardy, radykalnego gestu, jednego z tych kanonów, które towarzyszyły muzyce od czasów antycznych: zasady ethosu, a więc możliwości kształtowania charakteru i wrażliwości emocjonalnej słuchaczy.

Cage nie próbuje bynajmniej uzasadniać swego poglądu, nie odnajdujemy w jego refleksji głębszej argumentacji historycznej,

¹ J. Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut 1967, s. xii.

widocznej np. u Bouleza. To rozluźnienie związków z historią jest zresztą charakterystycznym przejawem awangardy amerykańskiej, uwolnionej dzięki dystansowi geograficznemu i kulturowemu od typowych elementów europejskiej kultury muzycznej, takich jak ciągłość wartości czy znaczenie tradycji. W odróżnieniu od pozostałych, związanych ze starym kontynentem reprezentantów awangardy, Cage buduje podstawy swego myślenia muzycznego w pewnym oderwaniu od tej najbliższej tradycji, jaką stanowiła dla Bouleza czy Stockhausena ostatnia faza twórczości dodekafonicznej, odpowiadająca doświadczeniom Weberna. Kompozytor amerykański dochodzi więc do nowej ontologii muzycznej nie poprzez szczegółową krytykę zastanych sposobów organizacji uniwersum dźwiękowego, lecz za pomocą totalnej negacji dotychczasowych funkcji muzyki związanych z jej tworzeniem, odbiorem i wykonaniem². Dwie spośród tych dziedzin – twórczość i percepcja – odpowiadają podstawowym elementom sytuacji estetycznej nowej muzyki. Nie wspomina Cage w swym „telegraficznym” manifestie o dziele muzycznym, jednak można zrekonstruować jego poglądy również i na ten temat – na podstawie licznych opublikowanych wypowiedzi kompozytora³.

Zanegowanie przez Cage’a wyrazowej i – ogólnie rzecz ujmując – heteronomicznej funkcji podstawowych ogniw w procesie muzycznej komunikacji miało istotne konsekwencje natury estetycznej. Jedną z nich stał się zwrot ku samej substancji dźwiękowej, która – uwolniona od przypisywanych jej od stuleci celów, znaczeń i funkcji – stała się obiektem eksperymentów i doświadczeń. W tym właśnie kierunku zwracają się początkowo zainteresowania Cage’a. Muzyka eksperymentalna zajmuje ważne miejsce

² Niezależnie jednak od tej negacji pojawia się w jego refleksji samo pojęcie „organizacji dźwięku” jako kategoria przeciwstawiona pojęciu „muzyki” utożsamianemu przez Cage’a z XVIII- i XIX-wieczną twórczością instrumentalną. Opinię tę wyraził kompozytor w następującym zdaniu: „If this word «music» is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound”. Zob. J. Cage, *op. cit.*, s. 3.

³ Są one zawarte w dwóch podstawowych zbiorach tekstów: w cytowanym wyżej tomie *Silence* oraz w zbiorze zatytułowanym *A Year from Monday* (Middletown, Connecticut 1967).

w jego refleksji teoretyczno-estetycznej, zapoczątkowanej jeszcze (o czym wspomina się dość rzadko) w okresie przedwojennym. W roku 1937 wygłosił Cage na spotkaniu w Seattle Arts Society tekst zatytułowany *The Future of Music: Credo*. Wypowiedź ta stanowi swego rodzaju program, w którym została zarysowana wizja nowej muzyki jako nieograniczonego uniwersum fenomenów dźwiękowych. Na czym polegało zniesienie dotychczasowych, konwencjonalnych ograniczeń? Odpowiedź na to pytanie wskazuje również na stosunek Cage’a do tradycyjnych pojęć i jakości muzycznych.

W rezultacie znacznego rozszerzania wykorzystywanych wcześniej źródeł dźwiękowych nastąpiła radykalna zmiana samej definicji dźwięku muzycznego: obok wielotonów harmonicznym równouprawnionymi jakościami stały się wielotony nieharmoniczne i zjawiska szumowe. Konsekwencją poszerzenia zakresu dźwiękowego i zachwiania tradycyjnej hierarchii zjawisk muzycznych i niemuzycznych było również zniesienie pojęcia konsonansu i dysonansu; przestały w ten sposób obowiązywać zasady systemu tonalnego regulujące następstwa horyzontalno-wertykalne. Przesłanki nowych metod dostrzegł Cage w technice dodekafonicznej oraz w komponowaniu muzyki perkusyjnej. Ten ostatni rodzaj twórczości pozwalał – jego zdaniem – uwolnić się od ograniczeń systemu tonalnego.

Muzyka perkusyjna – powiada Cage – stanowi współczesne przejście od muzyki pozostającej pod wpływem klawiatury do wszechdźwiękowej muzyki przyszłości. Wszelki dźwięk jest do przyjęcia dla kompozytora muzyki perkusyjnej; dokonuje on poszukiwań na zakazanych przez akademików, niemuzycznych obszarach dźwiękowych w takim stopniu, w jakim jest to możliwe⁴.

Celem wszystkich przyszłych metod miało być uwolnienie się od zasad wielotonu harmonicznego, na której był zbudowany tradycyjny materiał i do której odwoływały się reguły rządzące jego organizacją.

Wspomniany wyżej tekst został napisany jako swego rodzaju dwugłos: rozczłonkowane elementy *Credo* są przedzielone szcze-

⁴ J. Cage, *Silence*, *op. cit.*, s. 5.

gółowymi komentarzami na temat danej, ogólnej myśli. Oto zsumowane „wyznanie wiary” Cage’a, ilustrujące jego wizję nowej fenomenologii muzycznej:

Wierzę, że zastosowanie szumu do tworzenia muzyki będzie stale wzrastało, aż zyskamy umiejętność wytwarzania muzyki za pomocą instrumentów elektrycznych, co umieści w zasięgu zamierzeń twórczych wszelkie i wszystkie dźwięki, jakie można usłyszeć. Zostaną zbadane fotoelektryczne, filmowe i mechaniczne środki syntetycznej produkcji muzyki. Podczas gdy w przeszłości punkt niezgody znajdował się między dysonansem a konsonansem, w bezpośredniej przyszłości znajdzie się on pomiędzy szumem a tak zwanymi dźwiękami muzycznymi. Obecne metody pisania muzyki, te głównie, które stosują harmonię i jej odniesienia do poszczególnych stopni dźwiękowych, będą nieadekwatne dla kompozytora, który pragnie stanąć w obliczu całego obszaru dźwiękowego. Zostaną odkryte metody posiadające określoną relację do 12-tonowego systemu Schönberga oraz do obecnych metod pisania muzyki perkusyjnej, jak też do wszelkich innych metod, które są wolne od idei tonu podstawowego. Zasada formy będzie naszym jedynym stałym związkiem z przeszłością. Choć wielką formą przyszłości nie będzie tak jak dawniej fuga, a później sonata, to jednak będzie ją łączyć z przeszłością zasada organizacji lub ludzka zdolność myślenia⁵.

Cage wytyczył w swym manifestie dwie główne drogi, którymi miała podążać muzyka po II wojnie światowej; jego przewidywania i projekty potwierdziły się w doświadczeniach nad muzyką konkretną oraz w twórczości elektronicznej. Został również zrealizowany szokujący z pewnością w latach przedwojennych postulat poddania struktury alikwotowej całkowitej kontroli tworzenia materii dźwiękowej od samych jej podstaw. Inspirująca rola nowatorskich pomysłów Cage’a jest widoczna zwłaszcza w koncepcji muzyki elektronicznej Karlheinz Stockhausena – prekursora tego rodzaju twórczości na gruncie europejskim.

Przed dokładniejszą analizą pojęcia i założeń muzyki eksperymentalnej warto zwrócić uwagę na stosunek Cage’a do czasu muzycznego. Podobnie jak w przypadku postulowanego uniwersum dźwiękowego, mamy tu do czynienia z totalnym ujęciem czasu w zakresie nieograniczonym tradycyjnymi modelami metro-ryt-

⁵ *Ibid.*, s. 3–6.

micznymi. Pozwala to osiągnąć dowolne kombinacje, których jedyną miarą jest jednostka absolutna – sekunda.

Kompozytor/organizator dźwięku – pisze Cage – stanie nie tylko wobec całego obszaru dźwiękowego, lecz również w obliczu całego pola czasowego. Ukształtowanie lub podział sekundy zgodnie z istniejącą techniką filmową⁶, stanie się prawdopodobnie podstawową jednostką miary czasu. Nie będzie rytmu znajdującego się poza zasięgiem wyobraźni kompozytora⁷.

Również ta koncepcja miała znaczące reperkusje w awangardowej teorii i praktyce. Doprowadziła ona do zatomizowania czasu muzycznego, do rozbicia go na samodzielne momenty uwolnione od ścisłego i regularnego następstwa. Do czasu jako elementu konstytutywnego dzieła muzycznego powróci jeszcze Cage w swych późniejszych wypowiedziach, w których pojawiają się dodatkowe aspekty związane z ujęciem i funkcją tej kategorii w kulturach Dalekiego Wschodu.

2. Stosunek do tradycji

Stanowisko Cage’a wobec dziedzictwa przeszłości muzycznej różni się od postaw kompozytorów europejskich przede wszystkim poprzez fakt oddalenia od centrów zachodniej kultury. Wydaje się jednak, iż nie tylko ów dystans zadecydował o braku silniejszych związków z tradycją. Wpłynęła na to typowa dla kultury amerykańskiej świadomość ahistoryczna, nastawiona na kreację wartości nowych, osadzonych w teraźniejszości lub wybiegających w przyszłość, wolnych w każdym razie od bliższych związków z przeszłością. Być może dlatego nie występu-

⁶ Chodzi w tym przypadku o możliwość montażu taśmy filmowej. Początkowe eksperymenty akustyczne z lat trzydziestych XX wieku były związane z optyczną rejestracją dźwięku na taśmie filmowej (ścieżka dźwiękowa). Dopiero później, po II wojnie światowej, zaczęto przeprowadzać eksperymenty z zastosowaniem magnetycznej rejestracji dźwięku.

⁷ J. Cage, *op. cit.*, s. 5.

ją w refleksji Cage'a wątki historyczne, jego rozważania dalekie są od ujęć diachronicznych, od dokładniejszej analizy procesów i ciągów rozwojowych języka muzycznego określonych kompozytorów. Ogranicza się on właściwie do krytyki niektórych pojęć tradycyjnych. Chodzi tu głównie o negatywną postawę wobec zasad systemu tonalnego: podstawowy zarzut dotyczy niewystarczalności owych reguł dla pełnego, wręcz totalnego rozwinięcia możliwości materii dźwiękowej. Cage neguje również znaczeniowo-afektywny rozwój muzyki, redukując ją do fenomenów czysto akustycznych (obydwa te stanowiska zostaną przedstawione przy omawianiu przesłanek muzyki eksperymentalnej).

Stosunkowo najbliższą, akceptowaną tradycję stanowi dla Cage'a twórczość i myślenie muzyczne Erika Satiego (1866–1925) oraz Edgara Varèse'a (1895–1965). W postawie twórczej Satiego odnalazł Cage potwierdzenie własnych dążeń do zmiany tradycyjnego statusu muzyki jako dziedziny o dokładnie wyznaczonych wartościach i jakościach zamkniętych w systemie reguł i konwencji. W artykule poświęconym Satiemu, napisanym w formie wyimaginowanego dialogu, przytacza Cage następującą wypowiedź francuskiego kompozytora:

Musimy tworzyć muzykę [...], która będzie się składać częściowo z szumów otoczenia. [...] Myślę o niej jako o czymś melodyjnym, łagodzącym odgłosy noży i widelców, nie dominującym nad nimi, nie narzucającym się. Zapelniałaby ona tę ciężką ciszę, która zapada niekiedy między przyjaciółmi spożywającymi razem obiad. Oszczędziłaby im ona kłopotu zwracania uwagi na banalne rozmowy. W tym samym czasie neutralizowałaby odgłosy ulicy, które tak niedyskretnie wnikają w tok konwersacji⁸.

Bezkompromisowa twórczość Satiego była jedną z pierwszych prób rozszerzenia tradycyjnych funkcji muzyki nowymi, zgoła niecodziennymi sytuacjami przywodzącymi na myśl propozycje estetyczne dadaistów i surrealistów. To właśnie dążenie do zmiany ustalonych konwencji izolujących muzykę od otaczającego świata zbliża Cage'a do bezkompromisowych, zaskakujących swą pomysłowością propozycji Satiego.

⁸ J. Cage, *op. cit.*, s. 76.

Dlaczego – pyta Cage – konieczne jest zwrócenie uwagi na odgłosy noży i widelców? Tak mówi Satie. Ma słuszość. W przeciwnym razie muzyka będzie musiała zbudować mury dla swej obrony; mury, które nie tylko będą stale wymagały renowacji, lecz które nawet dla jednego zaczerpnięcia wody trzeba będzie przekraczać, narażając się na niebezpieczeństwo⁹.

U Satiego odnajduje też Cage przesłanki estetyczne, które rozwinięte później m.in. jako pomysł teatru instrumentalnego i happeningu, w którym muzyka wtopiona jest w różnego rodzaju sytuacje pozamuzyczne, często o charakterze archetypicznym i symbolicznym. Dzięki wyjściu poza obszar ustalonych konwencji twórczość muzyczna uzyskuje punkty wspólne z innymi dziedzinami sztuki awangardowej, wyprzedzającymi ją znacznie w procesie wyzwania się z ograniczeń tradycyjnych kanonów estetycznych.

Aby interesować się Satiem – podsumowuje swój tekst Cage – trzeba być przede wszystkim bezinteresownym, przyjąć, że dźwięk jest dźwiękiem, a człowiek – człowiekiem, odrzucić iluzje o ideach i porządku, wyrażanie uczuć i całą resztę odziedziczonych frazesów estetycznych¹⁰.

Działalność Satiego jest dla Cage'a wzorem twórczości spontanicznej, która pragnie przełamać wszelkie ograniczenia stylistyczne i warsztatowe, aby osiągnąć możliwie największą autentyczność i bezpośredniość.

Podobne wartości przykuwają uwagę Cage'a w dziele Edgara Varèse'a. Jednakże bardziej niż oddzielenie dźwięków od różnego rodzaju intencji psychologicznych uwydatnia amerykański kompozytor oryginalne cechy wyobraźni dźwiękowej Varèse'a i ten fakt, iż jako jeden z pierwszych twórców XX wieku wzbogacił on tradycyjny obszar dźwiękowy nowymi jakościami, którym nie przyznawano przedtem w ogóle statusu dźwięków muzycznych.

Wyraźniej i aktywniej niż ktokolwiek z jego generacji – pisze Cage – ustalił on obecny charakter muzyki. Własności te nie wyłaniają się z relacji wysokościowych (konsonans-dysonans) ani z dwunastu tonów [...], lecz powstają w wyniku zaakceptowania wszelkich słyszalnych fenomenów

⁹ *Ibid.*, s. 80.

¹⁰ J. Cage, *op. cit.*, s. 82.

jako właściwego materiału dla muzyki. Podczas gdy inni stale wyróżniali „muzyczne” tony od szumów, Varèse wniknął w obszar samego dźwięku, nie dzieląc go na dwoje poprzez wprowadzenie do jego percepcji elementu umysłowego (*mental prejudice*). Fakt, iż dał on początek szumowi, tj. wprowadził go do muzyki XX wieku, czyni zeń kogoś bardziej związanego z obecnymi potrzebami muzycznymi, niż nawet mistrzów wieńskich, których pojęcie serii nie będzie już dłużej uważane za nagłą konieczność¹¹.

Wszystko wskazuje na to, że w twórczości Edgara Varèse'a i w jego niestereotypowym myśleniu muzycznym dostrzegł Cage przesłanki nowych sposobów wykorzystania materii dźwiękowej; uczynił je też w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku podstawą swej twórczości eksperymentalnej.

3. Twórczość a eksperyment. Muzyka eksperymentalna

Nową dziedziną, w której zamierzał Cage zrealizować swe sformułowane w roku 1937 postulaty teoretyczno-estetyczne, była muzyka eksperymentalna. Charakterystyce tej awangardowej domeny poświęcił dwa teksty: *Experimental Music: Doctrine* (1995) oraz *Experimental Music* (1957).

Sam termin „muzyka eksperymentalna” był czymś całkowicie nowym i nieznanym przedtem w tradycji europejskiej. Pojęcie to niosło w sobie znaczenia, które rozszerzały dotychczasowy sens i istotę samego aktu twórczego. Na te właśnie implikacje warto zwrócić uwagę przed bardziej szczegółową, techniczną analizą owej kategorii.

Cage jest w pełni świadomy różnic, jakie istnieją między komponowaniem tradycyjnym i eksperymentalnym. Polegają one przede wszystkim na tym, iż faza eksperymentu poprzedza w pierwszym rodzaju twórczości uzyskanie ostatecznego, w pełni świadomego i zaakceptowanego przez twórcę rezultatu – dzieła,

¹¹ *Ibid.*, s. 84.

które w tej właśnie, „skończonej” formie zaczyna następnie funkcjonować w społecznym obiegu. W przypadku twórczości eksperymentalnej faza prób i doświadczeń staje się celem samym w sobie, nowego rodzaju prawomocną jakością artystyczną. Kompozytor pragnie w ten sposób utrwalić poszczególne etapy swych poszukiwań w postaci dzieła, które stanowi jedną z wielu możliwości rozwiązania danego problemu warsztatowego. Ów nowy rodzaj twórczości ma za zadanie ujawnić nieograniczone tradycyjnymi konwencjami bogactwo nowej czasoprzestrzeni dźwiękowej, zaś rezultat danego eksperymentu ma tę specyficzną właściwość, iż nie daje się w pełni przewidzieć. Na ten właśnie aspekt zwraca uwagę Cage w swej definicji pojęcia „eksperymentu”:

Słowo „eksperyment” [...] rozumie się nie jako opisujące pewną czynność poddaną później ocenie w kategorii sukcesu bądź niepowodzenia, lecz po prostu jako oznaczające czynność, której rezultat jest nieznan. [...] Działanie eksperymentalne, będące wytworem umysłu tak czystego, jakim był zanim stał się umysłem, a więc zgodne ze wszelkimi istniejącymi możliwościami [...] nie dokonuje się w kategoriach przybliżeń i błędów [...], ponieważ nie zostają z góry założone żadne umysłowe wyobrażenia tego, co mogłoby się zdarzyć; rzeczy jawią się w nim (w działaniu eksperymentalnym – Z.S.) bezpośrednio takimi, jakimi są: nietrwale pogrążone w nieskończonej grze wzajemnych przenikań¹².

Podstawą muzyki eksperymentalnej stało się nowe zrozumienie dźwięku jako fenomenu występującego w niezwykle zróżnicowanych postaciach w otaczającym człowieka świecie. Temu nieograniczonemu zakresowi dźwiękowemu przeciwstawia Cage na zasadzie antytezy zjawisko ciszy jako bytowo samodzielnej jakości muzycznej. Zwraca jednocześnie uwagę, że nie jest ona nigdy osiągalna, nawet w najdoskonalszych komorach bezecho- wych. Pomimo bowiem całkowitego odizolowania od wszelkich bodźców akustycznych, człowiek nie jest w stanie uwolnić się od efektów dźwiękowych wynikających z działania układu nerwowego oraz układu krążenia.

Rozpatrywanie fenomenów akustycznych w kategoriach dźwięków i ciszy prowadzi Cage'a do wniosku, iż najistotniej-

¹² J. Cage, *op. cit.*, s. 13–15.

szym parametrem dźwięku jest trwanie. Dlatego też postuluje on, aby w każdej strukturze zawierającej dźwięki i ciszę przyjąć za podstawę nie – jak w tradycji zachodniej – wysokości, lecz właśnie strukturę trwał. Pogląd ten, rozwinięty później i uzupełniony elementami pochodzącymi z koncepcji czasu w kulturach muzycznych Dalekiego Wschodu, stał się podstawą rozwiązań w zakresie czasu muzycznego, jakie nastąpiły w muzyce awangardowej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Ciszę rozumie Cage jako zjawisko w pewnym sensie „przezroczyście” dla innych, niekiedy przypadkowych dźwięków, które nakładają się na skomponowaną muzykę. Odwołuje się do podobnej „przezroczystości” wykorzystywanej jako twórcza przesłanka w awangardowej rzeźbie i architekturze.

Zjawisko to – pisze – istnieje na obszarach nowoczesnej rzeźby i architektury. Szklane domy Miesa van der Rohe odbijają swe otoczenie, kierując wzrok ku refleksom obfoków, drzew, trawy, zależnie od sytuacji. Podobnie – ktoś patrzący na konstrukcje z drutu wykonane przez rzeźbiarza Richarda Lippolda, dostrzeże w sposób nieunikniony poprzez sieć drutów inne przedmioty oraz ludzi, którzy znaleźli się tam przypadkowo w tym samym czasie. Nie istnieje nic takiego jak pusta przestrzeń czy pusty czas. Zawsze jest coś do ujrzenia, coś do słuchania¹³.

Skrajnym przypadkiem takiego pojmowania funkcji ciszy w utworze muzycznym jest słynna już dziś kompozycja Cage'a 4'33", w której po raz pierwszy w historii muzyki cisza określona w swym trwaniu stała się samodzielną jakością estetyczną, kreowaną już nie tylko przez wykonawcę, lecz również – a może przede wszystkim – przez audytorium i jego nieprzewidziane reakcje.

Istota nowego pojmowania muzyki polega tu zatem na rozszerzeniu możliwości twórczych poprzez włączenie do nich tych jakości muzycznych, które pozostają poza konwencjonalnym zasobem materiału. Jakkolwiek wydaje się to przekreśleniem dotychczasowych, tradycyjnych kanonów estetycznych, krok ten zbliża – zdaniem Cage'a – muzykę w jej aspekcie kulturowym i humani-

¹³ J. Cage, *op. cit.*, s. 8.

stycznym do samej natury, do źródła, z którego się w przeszłości wyłoniła.

Ten zwrot psychologiczny – stwierdza Cage – wiedzie do świata natury. [...] Dostrzegamy, że człowieczeństwo i natura są w tym świecie nierozdzielnie powiązane, że nic nie zostało utracone w momencie totalnego przewartościowania. W rzeczywistości zyskaliśmy na tym wszystko. Oznacza to w odniesieniu do muzyki, że wszelki dźwięk może się pojawić w dowolnej kombinacji oraz w dowolnym następstwie¹⁴.

Sytuacja, w jakiej znalazła się twórczość muzyczna w połowie XX wieku, implikowała dwie możliwości rozwoju: bądź doprowadzoną do perfekcji kontrolę materiału dźwiękowego z jego nieuniknioną komplikacją, bądź też rezygnację z tej kontroli i poszukiwanie nowych sposobów, które pozwoliłyby dźwiękom uzyskać pełną autonomię i tożsamość. W tym drugim przypadku uniwersum dźwiękowe uwalnia się niejako od związków z nałożonymi nań systemami i teoriami, jak też od przypisanych muzyce treści symbolicznych i emocjonalnych. Powyższa alternatywa koresponduje w pełni z doświadczeniami awangardowej twórczości, które skupiały się wokół podstawowego dualizmu: ściśłości i swobody, determinizmu i indeterminizmu, porządku i chaosu. O ile jednak kompozytorzy europejscy wybrali pierwsze ze wskazanych przez Cage'a rozwiązań, on sam opowiedział się za drugim, czyniąc je motywem przewodnim swych twórczych eksperymentów.

Początkowe poszukiwania Cage'a mają raczej charakter techniczny. Ich celem staje się odkrycie tych możliwości, jakie otwiera magnetyczna rejestracja dźwięku. W tym okresie (przełom lat 40. i 50. XX wieku) sprowadzały się one do następujących, obecnie już nieco anachronicznych procedur:

1. Pojedyncze nagranie dowolnego dźwięku;
2. Odtworzenie nagrania przy jednoczesnej zmianie wybranych lub wszystkich charakterystyk zarejestrowanych dźwięków, za pomocą filtrów i innych urządzeń elektronicznych;
3. Miksowanie elektroniczne (łączenie dźwięków pochodzących z dwóch aparatów za pomocą urządzenia rejestrującego);
4. Montaż taśmy pozwalający zestawiać dowolne dźwięki.

¹⁴ J. Cage, *op. cit.*, s. 8.

Powyższe procedury techniczne miały służyć osiągnięciu „totalnej przestrzeni dźwiękowej”, której granice były wyznaczone jedynie przez progi słyszenia. Pojawiające się w tej przestrzeni dźwięki miały być określone poprzez cztery parametry: amplitudę (głośność), strukturę alikwotową (barwę), trwanie i artykulację. Koncepcja przestrzeni dźwiękowej złożonej z fenomenów akustycznych rządzących się wyłącznie fizycznymi prawami otworzyła przed muzyką perspektywę nowego *continuum*, zawierającego w sobie wszystkie stadia przejściowe w zakresie wspominanych parametrów. Dotychczasowe jakości muzyczne: skale, struktury akordowe itp. oraz sposoby ich organizacji były oparte na zjawiskach nieciągłych (*discrete steps*).

Przypominają one – wyjaśnia obrazowo Cage – poruszanie się, w przypadku wysokości, po dwunastu oddzielnych kamieniach, jakie służą czasem do przejścia przez rzekę. To ostrożne kroczenie jest jednak dalekie od możliwości taśmy magnetycznej, która unaocznia nam, że akcja lub byt muzyczny może zachodzić lub zaistnieć w dowolnym punkcie czy też wzdłuż dowolnej linii [...], że jesteśmy w rzeczywistości technicznie wyposażeni na tyle, aby przekształcić naszą obecną świadomość sposobów działania natury – w sztukę¹⁵.

Podobnemu celowi, tj. osiągnięciu jakości skalowo-brzmieniowych różniących się od tych, jakie istniały w systemie modalnym bądź w systemie dur-moll, miało służyć zastosowanie fortepianu preparowanego. Pomysł ten pozwolił Cage'owi wyjść poza granice systemu równomiernie temperowanych wysokości i wzbogacić tym samym brzmienie jednego z najbardziej typowych dla romantycznej tradycji instrumentów w praktycznie nieograniczony zakres zjawisk pośrednich. W podobnym celu zamierzał Cage wykorzystać również instrumenty smyczkowe oraz głos ludzki.

Muzyka eksperymentalna na taśmie ujawniła nowe możliwości organizacji samej przestrzeni dźwiękowej. Wynikały one z jednej strony z zastosowania magnetofonów wielośladowych, pozwalających zakomponować różnorodne rozwiązania przestrzenne oparte na określonej liczbie źródeł dźwięków (głośników) i ich odpowiednim rozmieszczeniu. Z drugiej strony – swobodna dys-

¹⁵ J. Cage, *op. cit.*, s. 9.

pozycja głośników była wyrazem zniesienia harmonicznego, spójnej koncepcji brzmienia, która to właśnie wymagała skupienia wykonawców i źródeł dźwięków w celu uzyskania optymalnego efektu¹⁶.

Próby wykazały – pisze Cage – że nowa muzyka na taśmie, jak i na instrumenty, jest słyszana znacznie wyraźniej, kiedy głośniki lub wykonawcy zostają raczej rozdzieleni w przestrzeni niż skupieni w jednym miejscu. Dzieje się tak dlatego, ponieważ muzyka ta nie jest związana z szeroko pojętą koncepcją harmoniczną, w myśl której jakość harmonii stanowi rezultat łączenia pojedynczych elementów. W nowej sytuacji mamy do czynienia ze współistnieniem elementów niejednorodnych (*we are concerned with the coexistence of dissimilars*); istnieje też wiele punktów centralnych, w których zachodzą odpowiednie połączenia: punktami tymi są uszy słuchaczy gdziekolwiek się oni znajdują. Ta dysharmonia – by sparafrazować wypowiedź Bergsona na temat nieporządku – jest po prostu harmonią, do której wielu nie przywykło¹⁷.

W tekście pt. *Indeterminacy* nawiązuje Cage ponownie do problemu przestrzeni w muzyce. Konstatuje on mianowicie pewne opóźnienie muzyki (w porównaniu z innymi sztukami), pod względem wykorzystania przestrzeni jako nowego parametru dzieła.

Muzyczne uznanie konieczności przestrzeni – pisze – jest opóźnione w stosunku do uznania przestrzeni przez pozostałe sztuki. [...] To rzeczywiście zaskakujące, że w muzyce utrzymała się zasada skupienia wykonawców w grupie. Najwyższy już czas, by odseparować ich od siebie, aby wykazać konieczność przestrzeni w muzyce¹⁸.

Rozwiązania Cage'a łączą się przede wszystkim z aspektem topofonicznym. Przestrzeń nie stanowi dla niego – jak u Bouleza czy Stockhausena – współczynnika strukturalnego utworu. Cage sugeruje nawet uzależnienie danych rozwiązań przestrzennych

¹⁶ Trzeba w tym miejscu podkreślić, iż Cage – w odróżnieniu od innych kompozytorów podejmujących problematykę nowej organizacji przestrzeni muzycznej – nie nawiązuje do polichóralności weneckiej czy też np. do topofonicznych rozwiązań Berlioz. Jest to, być może, jeszcze jednym przejawem jego niezależności od europejskiej tradycji muzycznej.

¹⁷ J. Cage, *op. cit.*, s. 12.

¹⁸ *Ibid.*, s. 39–40.

od architektury sali koncertowej, przy czym ma na myśli konstrukcje niekonwencjonalne w rodzaju School of Architecture w Illinois Institute of Technology, zaprojektowanej przez Miesa van der Rohe.

Pozostają jeszcze do rozważenia dwa aspekty muzyki eksperymentalnej w ujęciu Cage'a: sposób jej odbioru oraz cel samej twórczości. W odróżnieniu od omówionych zagadnień technicznych mamy tu do czynienia z problematyką *sensu stricto* estetyczną, dotyczącą dwóch ważnych elementów w procesie muzycznego komunikowania: kreacji i percepcji. Tym, co łączy obydwie te bieguny sytuacji estetycznej jako wspólna przesłanka, jest wspomniane już odejście od wszelkich założeń semantycznych jak też od konotacji emocjonalnych. Percepcja nie ma już bowiem polegać na odczytywaniu znaczeń niesionych przez muzykę; jej celem jest czysty ogląd zjawisk dźwiękowych w całej różnorodności ich przejawów, powiedzieć można: w ich totalności, uwolnionej spod intelektualnej kontroli znamiennej dla przeszłych epok. Oto cytat oddający doskonale istotę tej postawy:

Nowa muzyka: nowe słuchanie. Nie chodzi o to, by starać się zrozumieć pewną wypowiedź, gdyż, jeśli coś miało być powiedziane, nadano by dźwiękom kształt słów. Chodzi po prostu o uwagę skierowaną na aktywność dźwięków¹⁹.

Nowa relacja między słuchaczem a percypowanym utworem polega na znacznie większym usamodzielnieniu odbiorcy, który staje w obliczu perspektywy dźwiękowej jako praktycznie nieograniczonego zbioru możliwości i sam decyduje o tym, ku której jakości dźwiękowej ma zwrócić uwagę. Percepcja zyskuje tym samym nowy walor kreacyjny, połączony z odbiorem bodźców akustycznych.

Podobne, autonomiczne przesłanki określają cel twórczości. Polega on na ukazaniu pełni zjawisk dźwiękowych jako naturalnych fenomenów, bez przypisywania im niczego, co wykraczałoby poza jakości brzmieniowe, a także bez podporządkowania dźwięków regułom ustanowionym w przeszłości. Zadając sobie

¹⁹ *Ibid.*, s. 10.

namemu pytanie, co jest celem pisania muzyki, formułuje Cage następującą na nie odpowiedź:

Między innymi oczywiście to, by nie zajmować się celami, lecz dźwiękami. Odpowiedź na to pytanie może też przybrać formę paradoksu: celowa bezcelowość lub bezcelowa gra. Owa gra jest jednak afirmacją życia, a nie zamiarem wyprowadzenia porządku z chaosu czy udoskonalenia świata; jest ona po prostu sposobem uświadomienia sobie prawdziwego, otaczającego nas życia, które jest tak wspaniałe, że człowiek usuwa czasem myśli i pragnienia torujące drogę życiu, pozwalając mu działać niejako z własnej woli²⁰.

Prawdopodobnie nie uświadamiał sobie Cage tego, iż powróci w jego refleksji ten wątek, który przykuwał uwagę wielu filozofów i krytyków na przełomie XVIII i XIX wieku, a także pod koniec XX wieku. Problem muzyki jako swoistej „celowości bez celu” podjął w istocie już Immanuel Kant w swej *Krytyce władzy sądowniczej*²¹. Aspekt czysto formalny, tj. ograniczony do jakości

²⁰ *Ibid.*, s. 12.

²¹ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 1964. Swe opinie na temat muzyki oparł Kant na sformułowanych w I rozdziale wspomnianego dzieła cząstkowych definicjach piękna wysnutych ze znamion sądu smaku (sądu estetycznego). W myśl tych definicji piękno jawi się jako: 1) źródło bezinteresownego upodobania; 2) coś, co podoba się powszechnie, bez pośrednictwa pojęć; 3) forma celowości danego przedmiotu, o ile zostaje ona w nim postrzeżona bez wyobrażenia jakiegoś celu; 4) coś, co bez pomocy pojęcia poznaje się jako przedmiot koniecznego upodobania (warunkiem tak pojętego piękna jest *sensus communis* – subiektywnie powszechna zasada wydawania sądów estetycznych). Oprócz definicji piękna wprowadził Kant w swych rozważaniach pojęcie wartości estetycznej, które stało się następnie kryterium służącym analizie porównawczej poszczególnych sztuk pięknych. Kryterium to jest dwójakiego rodzaju. W pierwszej z przeprowadzonych analiz określa je Kant jako „powab i wzruszenie umysłu”, w drugiej – jako „kulturę uczynaną umysłowi”. Stosując to drugie kryterium umieszcza Kant muzykę na najniższym miejscu w hierarchii sztuk. Przyczynę takiej właśnie oceny miała stanowić niezdolność muzyki do pobudzenia wyobraźni i intelektu, w czym dystansowała ją zarówno poezja, jak i sztuki plastyczne. Stosownie wydaje się przytoczenie w tym miejscu odpowiedniego fragmentu rozprawy Kanta, z czego wynika jasno, iż główną przesłanką wyrażonych poglądów było poszukiwanie w kontakcie z muzyką tych wartości, które istniały przede wszystkim w sferze umysłu i intelektu. „Jeśli – pisze Kant – oceniamy wartość sztuk pięknych z punktu widzenia kultury, jakiej uczynają one umysłowi, a jako miernik bierzemy rozsze-

autonomicznych, uczynił podstawą swej teorii piękna muzycznego Eduard Hanslick²². U Kanta jednakże określenie muzyki jako bezcelowej gry form miało wydźwięk pejoratywny, wynikający stąd, iż filozof z Królewca nie odnalazł w niej wartości racjonalnych czy też bodźców do racjonalnej, pojęciowej refleksji. Z kolei Hanslick, redukując muzykę romantyczną, pełną treściowo-emojonalnych przerysowań, do postaci czystej formy, miał ciągle na myśli tradycyjne rozwiązania formalne. Dlatego też, pomimo tych podobieństw, wyróżnia się pomysł Cage'a swą oryginalnością i radykalizmem, wykraczając poza dotychczasowe granice, w których była usytuowana autonomiczna teoria i estetyka muzyki.

4. Stosunek do podstawowych kategorii muzycznych

Ustalenie przyjętych przez Cage'a przesłanek i definicji podstawowych kategorii muzycznych nie jest bynajmniej łatwym zadaniem, ponieważ jego refleksja nie posiada charakteru systemowego i jest raczej bliższa eseistyce niż uporządkowanym rozprawom teoretyczno-estetycznym. Rozważania Cage'a, wymykające się

rzenie zakresu tych władz, które muszą dla poznania połączyć się we władzy sądenia, to muzyka zajmuje wśród sztuk pięknych najniższe miejsce (choć zajmując, być może, najwyższe wśród sztuk, które oceniamy zarazem podług sprawianej przez nie przyjemności) o tyle, że uprawia jedynie grę wrażeniami. Pod tym więc względem sztuki plastyczne stoją znacznie wyżej od niej; wprawiając bowiem wyobraźnię w wolną, a przecież dostosowaną do intelektu grę, wykonują zarazem pewną czynność, wytwarzając rzecz, która służy pojęciom intelektu za trwałą i sam przez się zalecający się środek ułatwienia ich zjednoczenia ze zmysłowością i podniesienia w ten sposób niejako oglady (*Urbanität*) wyższych władz poznawczych. Droga tych dwóch rodzajów sztuk jest zupełnie odmienna: pierwsza prowadzi od czuć ku nieokreślonym ideom, druga zaś od określonych idei ku czuciom. Te ostatnie wywołują wrażenia trwałe, pierwsze zaś tylko przemijające". Zob. I. Kant, *op. cit.*, s. 266.

²² Zob. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*; Leipzig-Berlin 1854. Wyd. polskie: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, Warszawa 1903.

wżelkimi szablonami, można by przyrównać do właściwego nowoczesnej powieści toku narracyjnego zwanego „strumieniem świadomości”. Nie istnieje w nich żaden porządek przyczynowo- skutkowy, a relacjonowane zdarzenia nakładają się wzajemnie i przenikają, tworząc skomplikowaną, wielowymiarową sieć relacji. W tekstach powstałych w niewielkim odstępie czasu można natrafić na różniące się całkowicie opinie na temat tych samych zagadnień, co utrudnia, a niekiedy wręcz uniemożliwia odczytanie prawdziwych intencji kompozytora. W swych wypowiedziach odwołuje się Cage często do znacznie odległych w czasie i przestrzeni kulturowej twórców myślicieli, podbudowując – bez bliższych wyjaśnień czy uzasadnień – formułowane przez siebie poglądy zaskakującymi wątkami w rodzaju motywów teologicznych zaczerpniętych z Mistrza Eckharta (1260–1327). Równie zagadkowy charakter mają dołączone do poszczególnych tekstów krótkie opowiadania, relacjonujące drobne fakty i wydarzenia z życia kompozytora.

Poglądy na temat podstawowych pojęć muzycznych zawarł Cage w tekście pt. *Forerunners of Modern Music* (1949). Już na początku tego artykułu natrafiamy na niejasne, ujęte w typowej dla Cage'a metaforycznej formie, określenie celu muzyki:

Muzyka jest uwzniośleniem bowiem wyzwala aktywność duszy. Dusza jest skupieniem rozproszonych elementów (Mistrz Eckhart), a jej działanie napętnia człowieka pokojem i miłością²³.

Tej wyraźnie teologicznej opinii towarzyszy przekonanie o samoistnej naturze muzyki, wolnej od jakichkolwiek znaczeń. W późniejszych wypowiedziach nie powraca już Cage do tego zagadkowego chwilowego „rozbłysku” myśli, bez głębszych motywacji; rozwija natomiast pogląd związany z autonomiczną istotą muzyki.

Pozostałe pojęcia będące przedmiotem jego rozważań dotyczą sposobu i zasad istnienia dzieła muzycznego. Jednym z tych zasadniczych pojęć jest *struktura*, którą rozumie Cage jako „podział (*divisibility*) na części sukcesywne – od fraz do dźwięcznych

²³ J. Cage, *op. cit.*, s. 62.

sekcji”²⁴. Podział ten może być poddany kontroli intelektualnej nacechowanej precyzją i przestrzeganiem określonych reguł bądź też może wynikać z improwizacji, w której zaczyna odgrywać rolę przypadek. Obydwa rodzaje rozwiązań składają się na metodę organizowania continuum dźwiękowego, utożsamianego przez Cage’a z formą.

Materiał muzyki zostaje zdefiniowany w dualistycznej opozycji dźwięków i ciszy, a kompozycja – jako integracja tych elementów.

Najwięcej miejsca poświęca Cage w swych rozważaniach strukturze. Tok jego rozumowania prowadzi od pojęcia struktury harmonicznego do rozwiązań strukturalnych w zakresie trwał. Zamiar Cage’a jest jasny: pragnie on udowodnić, że struktura harmoniczna nie stanowi jedynej uzasadnionej możliwości organizacji materiału dźwiękowego. Na poparcie swych argumentów odwołuje się kompozytor do kultury muzycznej Dalekiego Wschodu oraz do europejskiej muzyki przedrenesansowej, w których to dziedzinach struktura harmoniczna była czymś nieznanym, a jej miejsce jako czynnika organizującego zajmowała metrorhythmika. Argumentem innego rodzaju jest stwierdzenie, że tylko wymiar czasu – trwanie – stanowi wspólny element dla dźwięku i jego antytezy – ciszy. Wywód ten zostaje zakończony dość radykalnym wnioskiem, w myśl którego „struktura oparta na trwaniach (metrorhythmika) jest właściwa (odpowiada naturze materiału), podczas gdy struktura harmoniczna jest niewłaściwa, bowiem wywodzi się od wysokości, która nie istnieje w ciszy”²⁵.

Prawomocność struktury harmonicznego jako jedynie słusznego rozwiązania zostaje podważona – zdaniem Cage’a – przez sam proces jej dezintegracji widoczny w fazie atonalnej, w której dwie podstawowe kategorie: kadencja i modulacja utraciły swą zdolność regulatywną. Kompozytor wypowiada się negatywnie na te-

²⁴ *Ibid.*: „Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence. Integrating these is composing”.

²⁵ J. Cage, *op. cit.*, s. 63.

mat możliwości strukturalnych dodekafonii w ujęciu Schönberga oraz neoklasycyzmu Strawińskiego – alternatywy twórczej, jaka wyłoniła się w momencie wyczerpania zasobu środków harmonicznego.

Seria 12-tonowa – pisze Cage – nie dostarcza rozwiązań strukturalnych; jest ona metodą (por. opisane wyżej rozumienie tego pojęcia – Z.S.), kontrolą nie części kompozycji, lecz jedynie drobnozgową procedurą z nuty na nutę. [...] Neoklasycyzm – w powrocie do przeszłości – unika [...] potrzeby innej struktury, spogląda na nowo w stronę harmonii strukturalnej. Pozbawia go to automatycznie sensu przygody, esencjonalnego dla działalności twórczej²⁶.

Powyższy pogląd jest oczywiście problematyczny, zwłaszcza gdy chodzi o opinię na temat możliwości strukturalnych tkwiących w serii. Stanowisko Cage’a w tej właśnie kwestii zdaje się świadczyć o tym, że nie znał on właściwie koncepcji Antona Weberna opartej na krańcowo różnym przekonaniu. Trudno jednak rozstrzygnąć czy nieznanost ta wynikała z ograniczonej recepcji utworów Weberna w Stanach Zjednoczonych, czy też z samego ukierunkowania studiów Cage’a w zakresie techniki dodekafonicznej, które odbył u Arnolda Schönberga.

Nakreślona przez Cage’a koncepcja struktury zbudowanej z trwał polegała w istocie na grze i wzajemnym uzupełnianiu się dwóch jakości: porządku i spontaniczności. Zależność ta zachodzi w ten sposób, iż w obrębie ustalonych długości trwał następuje zdarzenie dźwiękowe nieokreślone, swobodne i spontaniczne pod względem trwania. Cage odwołuje się do analogii, jaka istnieje – według niego – pomiędzy strukturą czasową roku kalendarzowego podzielonego regularnie na pory, miesiące, tygodnie i dni, w których zachodzi zdarzenie niepowiązane w swym trwaniu z ową strukturą nadrzędną. Również i ten oryginalny pomysł został później wykorzystany w doświadczeniach awangardowych twórców, w postaci techniki kontrolowanego aleatoryzmu.

Przykładem tego rodzaju struktury opartej na trwaniach może być jedna z cyklu *Sonat i Interludii* skomponowanego w roku 1948. Otóż czwarta kompozycja z tego cyklu obejmuje 100 tak-

²⁶ *Ibid.*

tów na 2/2 podzielonych na 10 jednostek taktowych. Jednostki te następowały w proporcji 3-3-2-2 i określały większe części utworu, z których każda była podzielona wedle podobnych proporcji. W obrębie tego schematu, dokonanego za pomocą konwencjonalnych środków metrycznych, następowała improwizacja, zaś materiał stanowiły dźwięki fortepianu preparowanego.

Powyższa koncepcja pozwala przypuszczać, że mielibyśmy tu do czynienia z nową dialektyką struktury muzycznej. Znamienny dla myślenia harmonicznego dualizm, zawarty w parach takich jakości, jak np. napięcie-rozładowanie czy dysonans-konsonans, dualizm stanowiący również istotę struktury kadencyjnej – jednego z fundamentalnych ogniw *continuum* dźwiękowego w systemie dur-moll – został zastąpiony nowym, bardziej może abstrakcyjnym i matematycznym dualizmem porządku i chaosu, regularności i nieregularności, rytmu i arytmii. Synteza tych sprzecznych jakości prowadzi – zdaniem Cage'a – do szczególnego stanu równowagi duchowej i spokoju wewnętrznego; być może w tym właśnie kontekście można tłumaczyć pojawiające się w refleksji amerykańskiego kompozytora wątki z rozpraw Mistra Eckharta.

5. Przesłanki aleatoryzmu. Kompozycja jako dialektyka determinizmu i indeterminizmu

W połowie lat 50. zainteresowania Cage'a – skupione wokół materiału dźwiękowego i autonomicznych funkcji muzyki – kierują się w stronę zagadnień strukturalnych. Swe nowe doświadczenia kompozytorskie łączy on ze sferą bytową dzieła muzycznego, ze sposobem jego istnienia w czasie i przestrzeni.

Początkowa koncepcja „struktury” i „metody” miała – jak już wspomniano – charakter dualistyczny. Idea porządku pozostawała w opozycji do czynności spontanicznych. Kompozycję uważał Cage za dialektyczną integrację dwóch przeciwieństw: racjonalności i irracjonalności. Polegało to na ścisłym podziale części

dzieła, w obrębie których dźwięki występowały w stosunku do siebie w określonej relacji bądź też były wybierane w sposób arbitralny. Utwór zatytułowany *Music of Changes* otwiera nowy etap w twórczości i myśleniu muzycznym Cage'a. Dotychczasowa tendencja do łączenia dwóch przeciwstawnych sposobów organizacji materiału ewoluuje w kierunku indeterminizmu, w stronę przebiegu nieokreślonego zarówno pod względem struktur nadrzędnych, jak i wewnętrznych relacji dźwiękowych. Ten nowy status ontologiczny dzieła osiąga Cage za pomocą operacji losowych, które określają wartości danych parametrów (wysokości, trwał, głośności) oraz gęstość struktur dźwiękowych. Został w ten sposób wyeliminowany z procesu komponowania pierwiastek racjonalny; jego rola miała się ograniczać jedynie do określania potencjalnych możliwości dźwiękowych w fazie prekompozycyjnej, w momencie ustalania tabel i wykresów dotyczących poszczególnych parametrów. „Obecność rozumu – pisze Cage – jako decydującego czynnika [...] nie miała być założona. To bowiem, co się działo, zachodziło jedynie poprzez rzucanie monet”²⁷.

Rezultatem uzależnienia utworu od operacji losowych stało się również zniesienie samej idei struktury, zakładającej mniej lub bardziej określone uporządkowanie materiału. Kompozycja zyskała nowy, procesualny charakter, przypominający rozwiązania w dziedzinie sztuk plastycznych, by wspomnieć *mobile*, *process-art* itp.

Interesujące wydaje się porównanie genezy indeterminizmu u Cage'a i kompozytorów europejskich. Droga tych ostatnich do aleatoryzmu wiodła poprzez doprowadzoną do perfekcji organizację strukturalną. Oddziaływanie tzw. zdarzeń losowych i praw probabilistycznych było u postwebernistów ubocznym niejako rezultatem maksymalnej, racjonalnej kontroli materiału, który w pewnym momencie, w wyniku nadzwyczajnej komplikacji środków wypowiedzi muzycznej, wymykał się owej kontroli. W przypadku Cage'a mamy do czynienia z inną motywacją. Już w swych początkowych tekstach wydanych w zbiorze *Silence* opisuje on dwie postawy wobec świata zjawisk muzycznych. Pierwszą z nich

²⁷ J. Cage, *op. cit.*, s. 22.

jest dążenie do porządku, do dzieła, które ma być wartością stałą, niezmienną chronioną niejako przed zanikiem przez powołane do tego instytucje. Druga postawa uwydatnia natomiast zmienność, nieokreśloność, spontaniczność fenomenów muzycznych, swobodę pojawiania się w dowolnym czasie, miejscu i formie. W tym drugim przekonaniu, które wyraża w istocie filozoficzną postawę indeterminizmu, tkwią źródła aleatoryki Cage'a. Pozostaje ona także pod wpływem pewnych doktryn filozoficznych Dalekiego Wschodu (buddyzm Zen), opartych na podobnym przekonaniu o zmienności i nieokreśloności zjawisk.

Bezpośrednią wszakże inspiracją dla twórczości aleatorycznej Cage'a stanowiła chińska księga mądrości *I-king (Księga Przemian)*. Wzorując się na praktycznym z niej korzystaniu²⁸, wpadł on na pomysł rzucania krążków w celu każdorazowego ustalenia wartości parametrów dźwiękowych spośród danych wyjściowych umieszczonych na specjalnych wykresach (stosował tę procedurę w takich utworach, jak: *Music of Changes*, *Imaginary Landscape Number IV*, *Williams Mix*).

Zmiany analogiczne do tych, jakie nastąpiły w refleksji Cage'a w zakresie rozumienia struktury, zaszły również na obszarze morfologii, czego dowodem jest relatywizacja trwał osiągnięta w *Music for Piano*. Kompozytor uzasadnia to nowe rozwiązanie niemożliwością dokładnej kontroli trwał zarówno z przyczyn subiektywnych w przypadku wykonania utworu przez jednego lub więcej instrumentalistów, jak i obiektywnych – w przypadku realizacji utworu na taśmie (różnice w prędkości przesuwu taśmy przy zastosowaniu kilku magnetofonów itp.). W rezultacie powyższych zjawisk powstała koncepcja, w myśl której trwania pojedynczych dźwięków stały się nieokreślone, a zapis sugerował raczej niż ściśle wyznaczał przebiegi czasowe. Przykładem takiego właśnie rozwiązania jest wspomniana kompozycja *Music for Piano*.

²⁸ Polega ono na kilkakrotnym rzucaniu dołączonych do tej księgi okrągłych mosiężnych blaszek, na których są zaznaczone różne wzory geometryczne. Powstała w rezultacie rzutów kombinacja odsyła do określonego fragmentu księgi.

Kiedy *Music for Piano* – pisze Cage – angażuje więcej niż jednego pianistę, jako że może ich być od dwóch do dwudziestu, następstwo dźwięków staje się całkowicie niezdeterminowane. Choć każda ze stron jest czytana od lewa do prawa w sposób konwencjonalny, kombinacja staje się niemożliwa do przewidzenia w kategoriach następstwa²⁹.

Swoisty indeterminizm na obszarze barwy stanowił również pewną ewolucję w porównaniu z jednorodną koncepcją brzmienia w *Construction in Metal* czy też z przypominającą ideę *Klangfarbenmelodie* barwą w *Sonatach i Interludiach*. Decydujące znaczenie dla nowych rozwiązań w dziedzinie barwy posiadał utwór *Imaginary Landscape Number IV*, w którym wykorzystywał Cage efekty akustyczne odbiorników radiowych. Od tej pory zestawia on w licznych kompozycjach różnorodne jakości brzmieniowe na zasadzie techniki collage'u: fragmenty utworów Beethovena w *Williams Mix*, odgłosy muzyki jazzowej w *Imaginary Landscape Number V*, belcanto w partii solowej *Concert for Piano and Orchestra*. Wszystkie one stają się wartościami równouprawnionymi, co wyraża następująca opinia Cage'a: „Beethoven jest teraz niespodzianką jako możliwy do usłyszenia w tym samym stopniu, co krowi dzwonek”³⁰.

Warto też zwrócić uwagę na konsekwencje powyższych doświadczeń strukturalnych na obszarze formy. Cage posługuje się zresztą bardzo rzadko tym terminem, co utrudnia dokładniejsze odtworzenie jego świadomości formalnej (raz tylko próbuje on zdefiniować tę kategorię: forma jest, według niego, zawartością [content], ciągłością [continuity]³¹). Pojęcie formy zakłada istnienie pewnej konstrukcji czy schematu apriorycznego, czemu wyraźnie Cage się przeciwstawia. Używany znacznie częściej przez niego termin „struktura” odsyła do danego, konkretnego rozwiązania, niezależnego od jakiegoś istniejącego wcześniej wzoru. Można zatem przypuszczać, iż formę pojmuje Cage w sposób dynamiczny, jako indywidualny dla każdego dzieła przejaw znajdującej się w ruchu materii dźwiękowej.

²⁹ J. Cage, *op. cit.*, s. 30.

³⁰ *Ibid.*, s. 31.

³¹ Zob. przypis 24.

W wyniku uzależnienia materiału od operacji losowych forma zyskuje nowy aspekt: różni się ona nie tylko od apriorycznego schematu, lecz przestaje być jakimkolwiek schematem, który posiadałby określony początek i zakończenie; ewoluuje w stronę typowego dla wielu dziedzin awangardowej twórczości „dzieła otwartego”, formy zawieszanej w czasie i aktualizowanej zależnie od intencji wykonawcy i odbiorcy.

Objęcie formy zasadą indeterminizmu prowadzi do ostatecznego zerwania wątych już więzi z europejską tradycją dzieła muzycznego jako zamkniętego zbioru możliwości. Forma muzyczna w powyższym rozumieniu zawiera nieograniczoną ilość odczytań, staje się z założenia wieloznaczna, przy czym wieloznaczność ta jest ograniczona do sposobu istnienia muzyki, przy wyłączeniu znaczeń pozamuzycznych. Wydaje się, że doskonale ilustruje ten problem przytoczone przez Cage'a opowiadanie o typowych dla tego twórcy rysach filozoficznych:

Kilku mężczyzn – trzech, jeśli chodzi o ścisłość – wybrało się pewnego dnia na przechadzkę i kiedy tak spacerowali i gawędzili, jeden z nich spostrzegł człowieka stojącego na pobliskim wzgórzu. Zwrócił się więc do swych przyjaciół, pytając:

– Jak sądzicie, dlaczego ów człowiek stoi tam, na wzgórzu?

Jeden z nich odparł:

– Pewnie dlatego, że jest tam chłodniej i upaja się wiatrem.

Ów pierwszy zwrócił się do innego, powtarzając pytanie:

– Jak sądzisz, dlaczego ów człowiek stoi tam, na wzgórzu?

Ten drugi odrzekł:

– Pewnie dlatego, iż pragnie zobaczyć coś w oddali, jako że wzgórze wznosi się nad pozostałym obszarem.

Trzeci z nich powiedział:

– Musiał utracić swego przyjaciela i zapewne dlatego stoi samotnie na wzgórzu.

Po pewnym czasie wszyscy dotarli do owego wzniesienia, a człowiek, którego byli spostrzegli, ciągle tam pozostawał. Prosilili go więc, aby powiedział, który z nich odgadł prawdziwą przyczynę jego przebywania w tym miejscu.

– Pytacie, z jakiego powodu stoję według was tutaj? – odparł.

– Naszym zdaniem, istnieją trzy powody. Pierwszy, że znajdujesz się na wzniesieniu, gdyż jest tu chłodniej i upajasz się wiatrem. Drugi, że pragniesz zobaczyć coś w oddali, jako że wzgórze wznosi się nad pozostałym obszarem. Trzeci, że musiałeś utracić przyjaciela i dlatego stoisz samotnie na wzgórzu. Przebyliśmy tę drogę spacerując, nie mieliśmy zamiaru tu

wchodzić. Teraz jednak chcemy, abys nam powiedział, który z nas ma słuszność.

Człowiek ów odparł:

– Po prostu stoję³².

Ta paraboliczna w swej wymowie opowiadka ilustruje sposób, w jaki rozumie Cage istnienie jakości muzycznych. Stanowią one dla niego fenomeny dźwiękowe zawieszane niejako w czasie i przestrzeni, niezależnie od tego, co je poprzedza i co po nich następuje, wolne od wszelkich motywacji pozamuzycznych, jak również od tych reguł i zasad, które określały zdeterminowany porządek dźwiękowy.

6. Indeterminacja jako podstawa bytowa dzieła muzycznego

Szczegółowe rozwiązania powyższej koncepcji istnienia dzieła muzycznego przedstawił Cage w tekście zatytułowanym *Composition as process*, a zwłaszcza w jego drugiej części pt. *Indeterminacy*. Zjawisko nieokreśloności przebiegu dźwiękowego nie jest w ujęciu Cage'a czymś całkowicie nowym i niespotykanym przedtem w muzycznej przeszłości. Oryginalność tego pomysłu polega natomiast na przesunięciu akcentu z tych sfer, które były „niedookreślone” w dotychczasowej praktyce wykonawczej (agogika, dynamika, artykulacja) w stronę struktury i formy. Różnicę istniejącą pomiędzy indeterminacją w sensie dawnym i nowym ilustruje porównanie dwóch biegunowo przeciwstawnych kompozycji: *Kunst der Fuge* Bacha oraz *Klavierstück XI* Stockhausena. W pierwszej są zdeterminowane wszystkie trzy aspekty organizacji uniwersum dźwiękowego: struktura (podział całości na części), metoda (procedura kontrapunktyczna) oraz forma (morfologia ciągłości). Dlatego też są one odtwarzane w sposób identyczny w każdym wykonaniu, a ewentualne niedookreślenia

³² J. Cage, *op. cit.*, s. 33–34.

dotyczą jedynie podstawowych parametrów, jak np. głośność, tempo (agogika), artykulacja. W przypadku *Klavierstück XI* – jak wskazuje Cage – są zdeterminowane wszystkie cechy materiału oraz struktura i metoda; jedyną jakością niezdeterminowaną jest następstwo wyodrębnionych części, morfologia ciągłości, a więc – forma. Ona też będzie stanowiła jakość niedookreśloną w poszczególnych wykonaniach.

Dość oczywistą różnicę pomiędzy obydwojma rodzajami indeterminacji ilustruje Cage za pomocą plastycznego porównania: realizacja *Kunst der Fuge* przypomina kolorowanie nakreślonego uprzednio wyraźnego szkicu; wykonanie *Klavierstück XI* polega natomiast na stworzeniu przede wszystkim konturów, na nadaniu luźnej kompozycji określonego kształtu. Obydwa rodzaje czynności różniące się w swym przedmiocie, spotykają się niejako w sferze podmiotowej, tj. we wspólnych dla nich przesłankach interpretacyjnych. Mogą one posiadać różny charakter: łączy je Cage z indywidualną lub zbiorową podświadomością, z wpływami zewnętrznymi w postaci bodźców zmysłowych, z operacjami losowymi. Wszystkie te możliwości podsumowuje on w następującym fragmencie wspomnianego tekstu:

Jak zatem w przypadku *Klavierstück XI* wykonawca może wypełnić swą funkcję nadawania muzyce formy? Musi on wypełnić ją w sposób, który nie jest świadomie zorganizowany (a zatem nie może być przedmiotem analizy), arbitralnie, podążając własną drogą, tym śladem, który dyktuje mu własne ego; lub też bardziej lub mniej nieświadomie, zmierzając w głąb, odnosząc strukturę swego umysłu do sfery snu, podążając – jak w automatycznym pisaniu – za tym, co dyktuje mu nieświadomość; bądź też do sfery Jungowskiej zbiorowej podświadomości, kierując się ku skłonnościom gatunku i czyniąc coś bardziej lub mniej związanego z istotą ludzką; bądź też do „głębokiego snu” hinduskiej praktyki mentalnej, nie wykluczając żadnej ewentualności. Może on też wypełnić swoją funkcję nadawania muzyce formy w sposób arbitralny – dążąc na zewnątrz, odnosząc strukturę swego umysłu do percepcji zmysłowej, kierując się smakiem, bądź też poprzez bardziej lub mniej nieświadome stosowanie pewnych operacji wykraczających poza umysł: tabel szeregów cyfrowych – kierując się naukowymi zainteresowaniami prawdopodobieństwem – oraz operacji losowych łączących się z dowolną ewentualnością³³.

³³ J. Cage, *op. cit.*, s. 35.

Porównanie obydwu kompozycji pod względem wykonania i jego rezultatów staje się dla Cage'a okazją do przeprowadzenia dyskusji na temat konwencji formalnych w muzyce europejskiej. Szczególnie konwencjonalny aspekt formy w tradycji starego kontynentu stanowi – zdaniem Cage'a – komponowanie pewnej całości muzycznej jako obiektu zamkniętego w czasie, posiadającego początek, centrum (punkt kulminacyjny) i zakończenie; obiektu bardziej w swym charakterze dynamicznego niż statycznego. Przytoczony jako przykład *Klavierstück XI* odpowiada tylko częściowo idei indeterminacji dzieła muzycznego, bowiem są w nim obecne dwa najbardziej konwencjonalne aspekty muzyki europejskiej: 12 dźwięków w oktawie i regularność metrum. Stąd też – niezależnie od tego, które ze wspomnianych przesłanek interpretacyjnych będą kierować wykonawcą, rezultat pozostanie w gruncie rzeczy zbliżony do jakości tradycyjnych. Analogiczny przykład stanowi kompozycja Cage'a *Music of Changes*. Również i w tym utworze, którego fragment przytoczono poniżej, przedmiotem operacji losowych stały się elementy zdeterminowane w sensie konwencjonalnym.

Funkcja wykonawcy – pisze Cage – w przypadku *Music of Changes* odpowiada funkcji budowniczego, który kierując się planami architekta, konstruuje budynek. Fakt, iż *Music of Changes* została skomponowana za pomocą operacji losowych, stawia kompozytora w obliczu nieograniczonych możliwości. Jednakże zdeterminowanie notacji pod każdym względem nie pozwala wykonawcy osiągnąć w pełni tego rodzaju identyfikacji³⁴.

W wyniku tych konwencjonalnych ograniczeń, możliwości interpretacji zostają częściowo zawężone. Wykonawca – nawet ten stosujący operacje losowe – jest uzależniony od utrwalonych w zapisie jakości muzycznych. Dochodzimy w tym miejscu do nowego wątku w rozważaniach Cage'a na temat indeterminacji. Pragnie on posunąć ją tak daleko, aby wykonawca kreował już nie tylko formalny kształt utworu, ale również konkretyzował zdeterminowane w szerokich granicach poszczególne parametry dźwiękowe. Dopiero wówczas będzie on mógł interpretować utwór „z włas-

³⁴ *Ibid.*, s. 36.

nego wnętrza”, uwolniony od identyfikowania się z „wnętrzem” zapisanej w sposób konwencjonalny kompozycji.

The image displays five systems of musical notation for John Cage's 'Music of Changes'. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and performance instructions like 'RITARD' and '(NO R-SUSTAINED)'. The score includes various time signatures and rests, reflecting the indeterminate nature of the piece. Handwritten annotations like '69-1-2/4 Accel.' and '176' are visible at the beginning and middle of the systems.

Przykład 1. John Cage – fragment *Music of Changes*

Wydaje się, że w tym przesunięciu akcentu z operacji losowych na „wnętrze” wykonawcy, w owej zmianie czynnika określającego sposób wykonania dzieła muzycznego manifestuje się nowa tendencja podjęta przez licznych twórców awangardowych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Wyraża się ona w tzw. muzyce intuicyjnej, której istotą jest uzależnienie utworu we wszystkich jego aspektach od ogólnych dyspozycji, formułowanych niekiedy w formie quasi-poetyckiej i będących następnie przedmiotem całkowicie niezdeterminowanej interpretacji indywidualnej lub zbiorowej. W przypadku tej ostatniej szczególne znaczenie ma duchowa, intuicyjna właśnie, łączność wykonawców.

Na wysnucie powyższego wniosku pozwala pewna konsekwencja widoczna w przytaczanych przez Cage’a przykładach, w których proces indeterminacji zdaje się posuwać w głąb materiału, prowadząc jednocześnie do coraz większej swobody interpretacyjnej. Jednym z takich przykładów jest kompozycja *Intersection 3* Mortona Feldmana; pozwala ona – dzięki ustalonym jedynie w szerokich granicach parametrom wysokości i trwania – uzyskać praktycznie nieograniczoną liczbę konkretyzacji. W swym komentarzu na temat wykonania tego utworu odwołuje się Cage do pewnych elementów hinduskich praktyk kontemplacyjnych, odpowiadających rytmom istniejącym w naturze, z właściwą jej zmiennością i nieokreślonością zjawisk. Komponowanie zatem i wykonywanie podobnych utworów przypomina – zdaniem Cage’a – „głęboki sen» hinduskiej praktyki mentalnej”.

„Ego” – czytamy dalej – nie blokuje już działania. Zachodzi pewna płynność, co jest charakterystyczne dla natury. Pory roku tworzą obieg wiosny, lata, jesieni i zimy, interpretowany w hinduskim myśleniu jako kreacja, zachowanie (*preservation*), destrukcja i uspokojenie (*quiescence*). Każda wiosna przynosi nieograniczone możliwości. Wykonawca będzie zatem działał w dowolny sposób³⁵.

Wzorowanie się na hinduskiej praktyce wykonawczej zmienia dotychczasową hierarchię wartości interpretacyjnych: indywidualne doznanie i typowa dla tradycji romantycznej projekcja uczuć

³⁵ J. Cage, *op. cit.*, s. 37.

ustępują miejsca koncentracji na dźwięku jako takim, stanowiącym samoistne centrum zawieszony w czasoprzestrzeni.

Postulowana przez Cage'a praktyka wykonawcza nie jest w dziejach muzyki niczym nowym. Elementy improwizacji można wszak dostrzec chociażby w realizacji basu cyfrowanego czy też w rozpowszechnionej w okresie romantyzmu praktyce koncertowej. Podejmując ten wątek, pragnie Cage uniezależnić wykonanie od ścisłych ram materiału, uczynić przedmiotem interpretacji, czy raczej kreacji, samą substancję muzyki: dźwięk jako przejaw szeroko pojętego bytu. Dlatego zapewne uwydatnia on w swej refleksji elementy tradycji muzycznej Dalekiego Wschodu, w której dźwięk jest pojmowany jako samoistny fenomen zawierający w sobie zasadę i tajemnicę istnienia³⁶.

Jako przykłady utworów o pełnej indeterminacji wymienia Cage dwie kompozycje: *4 Systems* Earle'a Browna oraz *Duo II for Pianists* Christiana Wolffa. Pierwsza z nich jest zapisana w postaci prostokątów o różnej długości i szerokości na pojedynczym arkuszu papieru. Zawierają one pewien zasób danych wyjściowych w zakresie takich parametrów, jak wysokości (interwały), głośności (dynamika) oraz trwania (metrorytmika). Zadanie wykonawcy sprowadza się do każdorazowo ustalenia morfologii, struktury i formy utworu.

Druga z wymienionych kompozycji zawiera – niezależnie od podobnej indeterminacji wszystkich składników struktury – ele-

³⁶ Na takie właśnie znaczenie dźwięku w kulturze muzycznej Dalekiego Wschodu wskazuje Kurt Sachs. „Materiał – jak pisze – jest w muzyce chińskiej czymś daleko ważniejszym, niż tylko środkiem powodującym powstanie dźwięku. Materiał i jego brzmienie, podobnie jak ciało i dusza, stanowią przejawy jednego fenomenu. [...] W koncepcji Dalekiego Wschodu dźwięk nie może posiadać określonego czasu trwania ani rytmu; nie powinien być przerywany ani też zastępowany innymi dźwiękami, a im dłużej trwa oraz im bardziej jest wyizolowany, tym bardziej słuchacz zostają wtajemniczeni w życie materii, która go wytworzyła”. Zob. K. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975, s. 174; oraz tegoż autora – *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1981, s. 120–124. Istnieje dość istotna różnica pomiędzy ową autoteliczną funkcją dźwięku w muzyce chińskiej i hinduskiej. W pierwszej odgrywają większą rolę pojedyncze dźwięki, w drugiej – zwroty melodyczne.

ment akcji muzycznej, która rozgrywa się pomiędzy dwoma wykonawcami. Polega ona na wzajemnej wymianie swego rodzaju sygnałów dźwiękowych wybieranych spośród możliwości istniejących w danym odcinku czasowym. Sytuacja, w jakiej znajdują się obydwaj pianiści, wymaga specyficznej gotowości, duchowego zestrojenia, które będzie później stanowić warunek konieczny przy wykonywaniu muzyki intuicyjnej. *Duo II for Pianists* jest typowym przykładem utworu o charakterze procesualnym. Kompozycja ta nie posiada ścisłych ram czasowych, a zakończenie i początek są określone jedynie przez warunki sali koncertowej. Można zatem dowolnie wydłużać lub skracać ten utwór, zależnie od istniejącej sytuacji.

Indeterminacja jako podstawa bytowa dzieła muzycznego powoduje zmianę jego tradycyjnego statusu jako ściśle określonego zespołu elementów konkretyzowanych w danym wykonaniu. Ów nowy typ utworów jest zbliżony – zdaniem Cage'a – do kompozycji eksperymentalnych, jako że nie można w tym przypadku przewidzieć rezultatów interpretacji. Poszczególne wykonania przestają być w ogóle porównywalne, a zarejestrowanie danej interpretacji nie jest bynajmniej miarodajne, ponieważ utwór „otwarty” zakłada z góry niemożliwość uchwycenia i utrwalenia go w czasie. Sens takiej kompozycji ujmuje Cage w formie paradoksu, pisząc, iż jest ona nie tyle „wiedzą o tym, co się zdarzyło” ile raczej niewiedzą o czymś, co się jeszcze nie zdarzyło³⁷.

Sporą wagę przywiązuje amerykański kompozytor do rozmieszczenia wykonawców w przestrzeni, uzależniając od tego osiągnięcie nowej, specyficznej dla tego rodzaju muzyki aury brzmieniowej. Ma temu służyć oddzielenie instrumentalistów od siebie, w wyniku czego nie dochodzi do typowego dla tradycyjnej praktyki wykonawczej łączenia się dźwięków w zwarte całości brzmieniowe.

Oddzielenie to – pisze Cage – pozwala wydobyć się dźwiękom z ich własnych centrów (*from their own centers*), pozwala zinterpretować je w sposób, który nie jest hamowany przez konwencje europejskiej harmonii i teorii, określając relacje dźwiękowe. Dla zespołów harmoniczn-

³⁷ J. Cage, *op. cit.*, s. 39.

w historii muzyki europejskiej stopienie dźwięków było czymś najistotniejszym, toteż muzycy grający w zespole byli skupieni możliwie jak najściślej. Jednakże w muzyce, której kompozycja jest niezdeterminowana pod względem wykonania, a czynności muzyków układają się w proces, nie jest istotna harmoniczna fuzja dźwięków. Ich istotę stanowi nieustalony, płynny charakter³⁸.

Niezależnie od motywacji o charakterze akustycznym wymienia Cage inne powody, dla których wskazane jest rozdzielenie wykonawców w przestrzeni. Ma ono ułatwić niezależną akcję każdego z muzyków i wzajemne przenikanie się, interpenetrację powstających w ten sposób dźwięków, które zachowują swą brzmieniową i bytową indywidualność.

7. Przesłanki estetyczne koncepcji Cage'a

Założenia estetyczne opisanych poglądów tkwią niejako w motywacjach towarzyszących trzem zasadniczym aspektom twórczości i dzieła muzycznego w ujęciu Cage'a: po pierwsze – postawie eksperymentalnej wraz z jej dążeniem do odkrywania nowych jakości dźwiękowych; po drugie – autonomicznemu statusowi utworu wolnego od wszelkich znaczeń i odniesień pozamuzycznych; po trzecie – indeterminacji dzieła.

Wydaje się, iż duże znaczenie dla takiego właśnie pojmowania twórczości i jej rezultatów miał wpływ orientalnych kultur muzycznych i typowego dla nich myślenia muzycznego. Trudno byłoby w tym miejscu przesądzić o zakresie tego wpływu; o tym, czy wynikał on z wnikliwych studiów nad muzyką Dalekiego Wschodu, czy też był raczej przejawem powierzchownych zainteresowań zbliżonych do powracającej często mody na egzotyzm. Nie ulega jednak wątpliwości, że te elementy, o których wspomina Cage w swych pismach, nadały jego estetyce w pełni odrębny charakter. Jednym z najciekawszych pod tym względem fragmentów owych tekstów jest opis wykładu, jaki wygłosił na Uniwersytecie

³⁸ *Ibid.*

Columbia Daisetz Teitaro Suzuki w zimie 1957 roku³⁹. Odnajdujemy w tej relacji wszystkie przesłanki, które tłumaczą nową wizję dzieła muzycznego, odwołującego się w swej istocie i sposobie istnienia do jakości i wartości nieobecnych w europejskim myśleniu muzycznym. Oto opis podany przez Cage'a:

Na wykładzie podczas ostatniej zimy w Columbi Suzuki powiedział, że istnieje różnica pomiędzy myśleniem orientalnym i myśleniem europejskim, które polega na tym, że w myśli europejskiej rzeczy traktowane są jako powodujące siebie nawzajem i wywierające efekty, podczas gdy w myśleniu orientalnym widzenie przyczyny i skutku nie jest tak uwydatnione, a zamiast tego dokonuje się identyfikacji z tym, co jest tutaj i teraz. Mówił on wtedy o dwóch jakościach: o nieskrępowaniu (*unimpededness*) i interpenetracji. Owo nieskrępowanie jest rozumiane w ten sposób, że w całej przestrzeni każda rzecz i każda istota ludzka znajduje się w centrum [...]. Interpenetracja oznacza, że każdy z bytów działa (*is moving out*) we wszystkich kierunkach, przenikając i będąc przenikany przez wszystkie pozostałe w dowolnym czasie i przestrzeni. Tak więc, gdy ktoś mówi, że nie ma przyczyny i skutku, ma na myśli to, że istnieje nieobliczalna nieskończoność przyczyn i skutków. [...] W obliczu takiej sytuacji nie istnieje potrzeba działania w sposób dualistyczny, w kategoriach sukcesu i niepowodzenia, piękna i brzydoty, dobra i zła⁴⁰.

Ten krótki fragment wskazuje wyraźnie na źródła nowatorskich rozwiązań Cage'a i nie pozostawia wątpliwości co do tego, że dokonany przezeń przełom w dziedzinie tradycyjnych, ukształtowanych w Europie kategorii muzycznych i sposobów ujęcia materiału dźwiękowego w czasie wynikał z oddziaływania orientального myślenia i obecnych w nim archetypów kulturowych.

Wyłania się w tym miejscu istotne pytanie: w jakim stopniu owe przejęte przez Cage'a i zastosowane w twórczości orientalne wzorce filozoficzno-kulturowe wpłynęły na jego pojmowanie piękna muzycznego? Przed odpowiedzią na te kwestię należałoby

³⁹ Daisetz Teitaro Suzuki należał do najwybitniejszych w XX wieku znawców i popularyzatorów systemu religijnego Zen. Dzięki jego działalności naukowej i publicystycznej elementy tego systemu zainspirowały wielu twórców z kręgu kultury euroamerykańskiej. W Polsce D.T. Suzuki znany jest jako autor *Wprowadzenia do buddyźmu Zen* (Warszawa, 1979).

⁴⁰ J. Cage, *op. cit.*, s. 46–47.

jednak zastanowić się nad tym, jaką rolę odgrywa w koncepcji Cage'a pojęcia piękna w ogóle.

Podobnie jak u żadnego z przedstawicieli europejskiej awangardy muzycznej z lat pięćdziesiątych, również u Cage'a nie można odnaleźć wyrażonej *explicite* opinii na temat piękna. Ta podstawowa kategoria estetyczna zdaje się pozostawać poza zasięgiem zainteresowań i refleksji owych twórców. Czy oznacza to, że wraz z negacją tradycyjnych zasad organizacji materiału dźwiękowego zostało również zanegowane samo piękno? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie jest niezwykle trudna. Fakt, iż kompozytorzy awangardowi nie zwracają się przeciwko pięknu jako takiemu, lecz raczej kwestionują XIX-wieczny model piękna muzycznego oraz jego nośniki, świadczyłby o pewnej tendencji do zachowania tej wartości estetycznej w nowej postaci, zależnej od równie nowych rozwiązań strukturalnych. Twórcy ci skupiają się na analizie pozostałych kategorii związanych z sytuacją estetyczną: dzieła, twórczości i odbioru. Na tej podstawie można dopiero zrekonstruować zawarte w owej refleksji stanowisko wobec piękna. Jeśli zatem wziąć pod uwagę opisany już pogląd Cage'a na funkcję dzieła muzycznego, można wysnuć zeń wnioski, iż mamy tu do czynienia z wartością estetyczną w postaci swoistego quasi-piękna o charakterze autonomicznym. Cechy tak pojętego piękna byłyby jednak różne od autonomii w sensie jakości czysto konstrukcyjnych, formalnych czy strukturalnych. Wydaje się, iż Cage'owskie samoistne quasi-piękno łączy się z samym fenomenem dźwięku, oddziałującym na słuchacza swą jakością i istnieniem, czystą wibracją wolną od racjonalno-emocjonalnych treści.

Obecne w myśleniu Cage'a archetypy orientalne wywierają znaczny wpływ na jego świadomość estetyczną, a także na wartości, jakie przypisuje on materii dźwiękowej. Wpływ ten potęguje siłą oddziaływania muzyki nie tylko jako autonomicznej jakości brzmieniowej, ale również jako materii emanującej samą zasadą bytu: światło przeciwstawione ciemności. Ten ostatni motyw przejmuje Cage ze wspomnianej chińskiej *Księgi przemian (I-king)*, która, jak pisze,

[...] omawia efekt dzieła sztuki, jak gdyby było ono światłem rozbłyskującym na szczycie góry, przenikającym do pewnych granic otaczającą ciemność [...]. Sztuka opisywana jest jako coś będącego iluminacją, a reszta życia – jako coś stanowiącego ciemność⁴¹.

Istnieje wszakże inny wątek w myśleniu orientalnym, który prowadzi do zachwiania kategorii piękna. Całkowite zniesienie dualizmu w kształtowaniu dzieła muzycznego (przystają w ten sposób obowiązywać m.in. kategorie przyczyny i skutku) ma konsekwencje tego rodzaju, że przestaje istnieć również dualizm piękna i brzydoty. Czy oznacza to zatem wykluczenie obydwu fundamentalnych kategorii estetycznych? Jest bardzo prawdopodobne, iż to równouprawnienie wartości negatywnych i pozytywnych prowadzi do ich wzajemnego zniesienia, do nowej, obojętnej estetycznie wartości.

Cage zdaje sobie sprawę z ujemnych skutków estetycznego indeterminizmu, z tego, że statyczny charakter muzyki i jej zawieszenie w czasie prowadzi do monotonii, której nie są w stanie ożywić zneutralizowane wartości. Jedyną reakcją na tę monotonię staje się zubożenie bądź wręcz irytacja słuchacza, zwłaszcza tego, który jest wychowany w kręgu wartości tradycyjnych i oczekuje od muzyki działania emocjonalnego czy też doznań estetycznych w znaczeniu tradycyjnym. Wszystkie te doznania wyeliminował Cage niejako z samego założenia. Tej bezkompromisowej postawie i przekonaniu o głębokim sensie autonomii oraz indeterminizmu towarzyszą jednak w jego refleksji wyraźne rozterki, rodzące się jakby *post factum*, w wyniku oceny skonkretyzowanych w twórczości pomysłów. Owe rozterki czy dylematy estetyczne wyraża Cage w postaci kilku zasadniczych pytań retorycznych zawartych w tekście pt. *Communication*:

- Muzyka, coż ona komunikuje?
- Czy muzykę stanowią po prostu dźwięki?
- Dokąd zmierzamy?
- Co stanie się ze mną lub z wami, jeśli będziemy musieli znaleźć się gdzieś, gdzie nie ma piękna?
- Jeśli zerwiemy z pięknem, coż nam pozostanie?

⁴¹ J. Cage, *op. cit.*, s. 45.

 *** RAPORT Z POŁĄCZEŃ TX/RX ***

| Y | NI ODBIORCY | NR ZAD. | TRYB | STR. | RESULTAT |
|----------------|-------------|---------|--------|------|-----------|
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3158 | TX SMB | 10 | OK 01' 16 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3159 | TX SMB | 9 | OK 01' 26 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3160 | TX SMB | 4 | OK 00' 36 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3161 | TX SMB | 10 | OK 02' 21 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3162 | TX SMB | 14 | OK 02' 50 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3163 | TX SMB | 9 | OK 01' 05 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3164 | TX SMB | 30 | OK 03' 01 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3165 | TX SMB | 9 | OK 00' 42 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3166 | TX SMB | 3 | OK 00' 06 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3167 | TX SMB | 5 | OK 00' 27 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3168 | TX SMB | 6 | OK 00' 24 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3169 | TX SMB | 28 | OK 02' 27 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3170 | TX SMB | 4 | OK 00' 32 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3171 | TX SMB | 52 | OK 04' 39 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3172 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3173 | TX SMB | 191 | OK 01' 02 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3174 | TX SMB | 8 | OK 00' 39 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3175 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |
| efowa kaner | KIEROWNIK | 3176 | TX SMB | 16 | OK 00' 15 |
| lnik0 skany | czytelnik0 | 3176 | TX SMB | 16 | OK 00' 07 |
| efowa kaner | KIEROWNIK | 3177 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |

– Skoro nie zerwaliśmy jeszcze z prawdą, dokąd udamy się w jej poszukiwaniu?

– Czy posiadamy jeszcze jakąkolwiek muzykę?⁴²

Pytania te są – jak można przypuszczać – wyrazem typowej dla awangardy świadomości estetycznej. Rodzą się one w momencie, w którym twórca uzmysławia sobie, iż zostały właściwie osiągnięte wszelkie granice muzycznego doświadczenia, a zakazana „terra incognita” przestała ukrywać jakiegokolwiek tajemnice i niespodzianki. Chodzi w istocie o problem znacznie ogólniejszy, dotyczący w równej mierze Cage’a, jak i pozostałych twórców awangardowych drugiej połowy XX wieku. Idzie mianowicie o sens przyszłej twórczości, która po raz pierwszy w swych dziejach staje w obliczu wyczerpania się twórczych możliwości, a tym samym komunikowanych wartości estetycznych. Jest faktem znaczącym, że sformułowane przez Cage’a pytania są kwestiami retorycznymi i jako takie pozostają bez odpowiedzi. Dochodzi do sytuacji paradoksalnej: komunikat muzyczny staje się przekazem, w którym twórca uświadamia sobie niemożność komunikowania czegokolwiek. Sytuację tę wyraża Cage w aforystycznym zdaniu: „Nie mam nic do powiedzenia i to właśnie mówię”⁴³.

Postawa wobec treści i funkcji muzycznego przekazu zdaje się stanowić najślabszą stronę Cage’owskiej antyestetyki. Negując sens komunikowania poprzez muzykę, zrywa Cage nieuchwytny związek sztuki dźwięków z przeżywaniem i pojmowaniem świata, również w jego współczesnym wymiarze; przekreśla nawet tę prawdę o świecie, o której usiłuje zaświadczyć we własnej twórczości. W prowokującym swą szczerością wyznaniu Cage’a kryje się być może wyrok wydany na samego siebie. Czyż nie napisał kiedyś Tadeusz Kotarbiński, że „lepiej nie mówić nic, niż mówić o niczym”?

⁴² J. Cage, *op. cit.*, s. 41–43.

⁴³ *Ibid.*, s. 51.

 *** RAPORT Z POŁĄCZEŃ TX/RX ***

| RCY | NI ODBIORCY | NR ZAD. | TRYB | STR. | RESULTAT |
|------------------|-------------|---------|--------|------|-----------|
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3158 | TX SMB | 10 | OK 01' 16 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3159 | TX SMB | 9 | OK 01' 26 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3160 | TX SMB | 4 | OK 00' 36 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3161 | TX SMB | 10 | OK 02' 21 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3162 | TX SMB | 14 | OK 02' 50 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3163 | TX SMB | 9 | OK 01' 05 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3164 | TX SMB | 30 | OK 03' 01 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3165 | TX SMB | 9 | OK 00' 42 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3166 | TX SMB | 3 | OK 00' 06 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3167 | TX SMB | 5 | OK 00' 27 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3168 | TX SMB | 6 | OK 00' 24 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3169 | TX SMB | 28 | OK 02' 27 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3170 | TX SMB | 4 | OK 00' 32 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3171 | TX SMB | 52 | OK 04' 39 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3172 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3173 | TX SMB | 191 | OK 01' 02 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3174 | TX SMB | 8 | OK 00' 39 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3175 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |
| zefowa skaner | KIEROWNIK | 3176 | TX SMB | 16 | OK 00' 15 |
| celnik0 skany | czytelnik0 | 3176 | TX SMB | 16 | OK 00' 07 |
| zefowa skaner | KIEROWNIK | 3177 | TX SMB | 1 | OK 00' 01 |

Rozdział IV

Modele dzieła, twórczości i odbioru muzyki w ujęciu Karlheinz Stockhausena

1. Uwagi wstępne

Karlheinz Stockhausen wyróżnia się pośród awangardowych twórców imponującym dorobkiem w dziedzinie teorii muzyki, o czym świadczą jego pisma wydawane pod wspólnym tytułem *Texte*¹. Prace te stanowią obfite źródło wiedzy o ewolucji twórczej tego kompozytora, a także jego poglądach na temat poszczególnych ogniw sytuacji muzyczno-estetycznej: dzieła, procesu twórczego i percepcji. Specyficzny charakter pism Stockhausena polega na tym, że łączą je ściśle związki z podejmowanym przezeń wieloma problemami warsztatowymi. Zależność między teorią a muzyczną *praxis* jest u Stockhausena obustronna: określone kwestie teoretyczne konkretyzowane są w twórczości, a osiągnięte rezultaty rodzą nowe problemy, domagające się rozstrzygnięcia w drodze refleksji. Zamiarem kompozytora nie było – jak można sądzić – sformułowanie pewnej teorii czy estetyki *a priori*, której miałby on być wierny w całej dalszej twórczości. Przeciwnie, kolejne etapy rozwoju twórczego Stockhausena – okres lat 50.

¹ Szczególnie ważne dla poznania poglądów Stockhausena u progu jego awangardowych doświadczeń są pierwsze cztery tomy jego pism: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, *Aufsätze zur Theorie des Komponierens 1952–1962*, Köln 1963; *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, Köln 1964; *Texte zur Musik 1963–1970*, Köln 1971.

i 60. oraz przełom lat 60. i 70. XX wieku – różnią się wyraźnie od siebie, co znajduje wyraz w zmieniających się stale jego poglądach teoretyczno-estetycznych. Ten właśnie zmienny, ewolucyjny kształt myślenia muzycznego decyduje o odrębności koncepcji niemieckiego kompozytora w porównaniu z poglądami innych twórców awangardowych.

Osobowość artystyczna Karlheinz Stockhausena jawi się zatem jako fenomen o rysach odmiennych od indywidualności Pierre'a Bouleza czy Johna Cage'a. Nie da się zaprzeczyć, że istnieją również pomiędzy nimi wewnętrzne związki i podobieństwa: dostrzec je można w ogólnej dyspozycji myślenia muzycznego, w wyjściowej postawie wobec materiału muzycznego i scalających go struktur. Wszyscy trzej kompozytorzy podzielają pogląd o dekompozycji zastanej rzeczywistości dźwiękowej, co ma stanowić wstępny warunek ukształtowania jej na nowych zasadach. Różni ich natomiast sposób dochodzenia do wyobrażonej koncepcji dzieła muzycznego i dźwiękowego uniwersum.

Stosunkowo najwięcej zdaje się łączyć Stockhausena z nestorem drugiej awangardy – Johnem Cage'em. Ewolucja koncepcji teoretyczno-estetycznych twórcy *Kontra-Punkte* stanowi swego rodzaju konkretyzację i rozwinięcie idei Cage'a na gruncie europejskim. Jest ona też dowodem na to, jak silny wpływ wywarły poglądy amerykańskiego kompozytora na twórców awangardowych starego kontynentu.

Cechą odróżniającą Stockhausena zarówno od Bouleza, jak i od Cage'a jest rozpiętość jego zainteresowań warsztatowych, obejmujących wszystkie niemal dziedziny nowej muzyki. W tej nadzwyczaj szerokiej perspektywie mieszczą się różnorodne techniki kompozytorskie: od ścisłego determinizmu do aleatoryzmu, doświadczenia w zakresie nowych form i struktur, eksperymenty związane z materiałem dźwiękowym (elektroniczna synteza dźwięku), z organizacją czasoprzestrzeni i notacją muzyczną. Do każdego z tych obszarów wniósł Stockhausen oryginalne i pionierskie rozwiązania, które stały się następnie trwałymi elementami współczesnego warsztatu kompozytorskiego.

2. Refleksja na temat dzieła muzycznego

2.1. Postawa wobec tradycyjnych sposobów kształtowania przebiegu dźwiękowego

Stosunek Stockhausena do tradycyjnych zasad i sposobów kształtowania dzieła muzycznego wynika z przyjętych we wczesnych latach 50. ogólnych zasad porządku dźwiękowego. Kompozytor stawia sobie za cel uzyskanie jednolitej dla całego utworu idei formalnej (idei kształtowania materiału). Oto jak motywuje on swój pogląd:

W muzyce tradycyjnej – pisze – oraz w takiej, która ma zobowiązania wobec tradycji, to, co preformowane (*Vorgeformtes*) – od motywu, poprzez temat, aż do serii – było i jest uważane za najmniejszą jednostkę. Dzisiejszy wszakże pogląd odkrywa w wewnętrznych zależnościach dźwiękowych sprzeczność pomiędzy indywidualnymi porządkami elementów preformowanych (*individuellen Ordnungen des Vorgeformten*) i koniecznością wprowadzenia integralnego porządku z pewnego jednolitego wyobrażenia. Idea dzieła nie może już wynikać z wyboru form danych uprzednio (*von Vorformen*), które nie zdołałyby ucieleśnić tej idei w sposób wolny od sprzeczności. Sprowadzenie muzyki do niezależnego (*absichtlose*) porządku dźwięków [...], jak zostało to zapoczątkowane niedawno, łączy się z tym, by uznać w sposób konieczny sprzeczność elementów preformowanych i przestać je dłużej akceptować².

Nowa, postulowana przez Stockhausena zasada formalna sprowadza się do nadrzędnej idei porządkującej, która ma przenikać wszystkie parametry dźwiękowe. Elementy jego koncepcji formalnej tworzą swego rodzaju triadę. Składają się nań: idea (wyobrażenie porządku), zasada porządkująca (procedura organizacji porządku) oraz forma (realny porządek dźwiękowy). Najwięcej miejsca poświęca kompozytor w swych rozważaniach zasadom porządkującym; z tego też punktu widzenia bada przydatność zastanych sposobów kształtowania formy. Przeprowadzona krytyka świadczy o stosunku do tradycyjnych rozwiązań w zakresie form muzycznych oraz pozwala dostrzec te elementy,

² K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 20.

które przejął kompozytor z tradycji, przypisując im nowe znaczenia i funkcje w swej koncepcji strukturalnej z początku lat 50.

Spośród tradycyjnych zasad porządkujących poddaje Stockhausen krytycznej analizie wariacyjność (technikę wariacyjną), formę wariacji, technikę przetworzeniową (rozwoj, ewolucyjność) oraz formy cykliczne (suite). Tradycyjna technika wariacyjna i forma wariacji skupia się – jego zdaniem – na samym przedmiocie – temacie, jako na elemencie preformowanym, wybranym arbitralnie, i czyni go obiektem rozmaitych przekształceń. Wspomniana wcześniej sprzeczność pomiędzy wyobrażonym porządkiem a preformowanymi elementami dzieła polegałaby tu na tym, że twórca posługujący się tą techniką staje w obliczu gotowego, zadanego z góry materiału. Stockhausen uważa, że znacznie ważniejsze od tego, co jest przedmiotem wariacji (*das zu Variierende*) staje się samo przekształcenie (*das Variieren*), przyływ zmieniającej się materii dźwiękowej. Akcentuje on w tym miejscu nie jakość formalną, lecz samą z a s a d ę stawania się formy. „Nie istnieje to, co przekształcane – powiada – lecz sposoby przekształcania czegoś raz ustanowionego zgodnie z pewnym wyobrażeniem porządku, który ujmuje to samo w różnorodnych świetle”³.

Tak pojęta wariacyjność może uwolnić się od sprzeczności poprzez określenie obiektu przekształceń wariacyjnych dla danego utworu, zaś obiekt ten będzie łączył z kolejnymi wariantami ta sama, wspólna zasada porządku dźwiękowego. Wywodzi ją Stockhausen z koncepcji serialnej, która pozwala uzyskać spójny kształt utworu: wewnętrzną jedność na wszystkich poziomach jego organizacji. Warto zwrócić tu uwagę na wyraźną zbieżność poglądów niemieckiego twórcy z refleksją Bouleza na temat form wariacyjnych, w których postulował on ściśle powiązanie mikro- i makroelementów dźwiękowych, akcentując jednocześnie generującą rolę tych pierwszych względem drugich. Obydwaj kompozytorzy poszukują zatem nowych jakości integrujących przepływ materiału i łączą je ze strukturalną ideą porządku, która ma swe źródło w doświadczeniach Weberna i Messiaena.

³ *Ibid.*, s. 20.

Technika przetworzeniowa i znamieny dla niej rozwój w czasie jest dla Stockhausena także przejawem niejednorodnego, wielokształtnego ujęcia materiału dźwiękowego. „W rozwoju i przetwarzaniu – stwierdza kompozytor – ogląd (*Blick*) kieruje się ku temu, czym pojedyncze elementy jeszcze nie były lub czym już się stały”⁴. Analogiczne rozczłonowanie materiału przy braku nadrzędnej idei porządkującej dostrzega on również w tradycyjnych formach cyklicznych, np. w suicie. Tak rozumianej technice przetworzeniowej i formom cyklicznym zostaje przeciwstawiona idea muzyki przeorganizowanej (*durchgeordnete Musik*), w której pojęciu „rozwoju” odpowiada ukształtowanie materiału zapewniające stałą obecność podstawowych elementów, pojawiających się w różnych konfiguracjach. Nowa koncepcja formalna wiedzie wyraźnie w kierunku muzyki statycznej, pozbawionej typowych dla tradycyjnych zasad kształtowania cech, takich jak dynamika i energetyka przebiegu, układ wewnętrznych napięć itp. Zróżnicowany dotychczas na zasadzie różnorodnych kontrastów materiał przybiera formę bardziej jednolitą: jawi się w postaci kolejnych wariantów, które łączy ta sama zasada strukturalna – seria.

Wizji nowego porządku dźwiękowego towarzyszy także pogląd na temat sposobu percypowania tego rodzaju muzyki. Jej odbiór jest określony przez Stockhausena jako słuchanie medytacyjne, którego celem nie jest już tylko postrzeganie zachodzących w muzyce zmian, lecz wniknięcie w samą materię dźwiękową utworu.

Stać obecność muzyki przeorganizowanej – pisze kompozytor – która nie stanowi żadnego „rozwoju”, może sama wywoływać stan słuchania medytacyjnego [...]: następuje skupienie się na samej muzyce, nie potrzeba już niczego co poprzedza lub następuje, aby postrzegać poszczególne zjawiska (pojedynczy dźwięk). Przesłanką jest przede wszystkim to, że pojedynczy element zawiera w sobie wszystkie kryteria porządku – i to w sposób wolny od sprzeczności – które są właściwe całemu dziełu⁵.

Przekonanie o medytacyjnym charakterze percepcji muzyki będzie przybierać w późniejszej refleksji Stockhausena nowe po-

⁴ *Ibid.*, s. 21.

⁵ *Ibid.*

stacie ukształtowanie w znacznej mierze pod wpływem fascynacji kulturą muzyczną Dalekiego Wschodu.

2.2. Zwrot w kierunku muzyki eksperymentalnej

Nowe wyobrażenia dźwiękowe oddziela Stockhausen od zakresu muzyki tradycyjnej oraz od właściwej jej klasycznej idei porządku. Punktem wyjścia dla stworzenia nowych idei formalnych stają się własności samego materiału dźwiękowego, rozpatrywanego jako fenomen niezależny od wcześniejszych stylów, form i technik kompozytorskich. Eksponowana idea porządku zostaje w ten sposób połączona z zależnościami w obrębie materiału, a zasadą tak pojętego myślenia muzycznego staje się zgodność reguł formalnych ze strukturą tworzywa dźwiękowego. Obydwie twórcze przesłanki (nowa idea formalna oraz nowy materiał) nadają nowy kształt procesowi twórczemu, który staje się głównie poszukiwaniem nieznanymi jakości dźwiękowych za pomocą szeregu eksperymentów. „Komponowanie – stwierdza Stockhausen – musi stać się na dłuższą metę jednocześnie badaniem, poszukiwaniem”⁶. Tak postępując, zwraca się on ku tym źródłom, na które wskazywali już w swych estetycznych proklamacjach futuryści, a więc ku odgłosom otaczającego świata: „melodiom, harmoniom, rymom wiatru, wody, dzwonów, młotów, samochodów, maszyn”⁷. Bezpośredni punkt odniesienia stanowi jednakże twórczość Edgara Varèse’a, a zwłaszcza rola perkusji jako źródła nowych jakości dźwiękowych (Stockhausen powołuje się na utwór *Ionisation* z 1931 roku). Rola ta jest rozpatrywana z trzech punktów widzenia. Pierwszy dotyczy sfery zjawiskowej, tj. jakości czysto brzmieniowych, sonorystycznych. W tym sensie bogactwo brzmień perkusyjnych, wykorzystywanych wcześniej w niewielkim stopniu, otwiera przed twórczością nową i niezwykle szeroką perspektywę. Bardziej jednak absorbuje Stockhausena sfera

⁶ *Ibid.*, s. 32.

⁷ *Ibid.*, s. 33.

wewnętrzna, a więc zależności zachodzące w obrębie spektrum perkusyjnych jakości dźwiękowych i szumowo-szmerowych. Otóż struktura wielotonów nieharmonicznych, szumów białych i barwnych, stanowi dlań obszar w pełni adekwatny do proponowanej idei porządku, wolnej od wszelkiej danej uprzednio hierarchii. Zostaje tu bowiem zniesiona nawet hierarchia wynikająca z szeregu harmonicznego – ta, która stanowiła podstawę bytową dotychczasowego materiału dźwiękowego. Ów nowy materiał – jak stwierdza kompozytor –

[...] zgodny byłby znacznie bardziej z nowymi wyobrażeniami melodycznym i harmonicznymi, przy czym wszystkie interwały mogłyby być traktowane równoznacznie, a hierarchia interwałów w szeregu harmonicznym spektrów stosowanych dotychczas dźwięków instrumentalnych nie musiałaby już więcej być respektowana⁸.

W tej sytuacji, kiedy zostają rozwiązane tradycyjne hierarchie i struktury dźwiękowe, wyłaniają się nowe zasady porządkujące. Stanowią je przede wszystkim zależności rytmiczne i one właśnie są trzecią inspirującą jakością dostrzeżoną przez Stockhausena w *Ionisation*.

Jako przykłady twórczych rozwiązań w dziedzinie materiału dźwiękowego, a zwłaszcza barwy, omawia Stockhausen dwie kompozycje Johna Cage’a: *Music festival for 2 prepared pianos* oraz *Construction in Metal*. W pierwszym utworze fascynuje niemieckiego twórcę idea preparowania tworzywa dźwiękowego w sposób niekonwencjonalny, jej aspekt formotwórczy oraz związek z organizacją wysokości. W drugiej kompozycji zwraca on natomiast uwagę na jedyny i niepowtarzalny dobór metalofonów z różnych stron świata. Struktura tego utworu staje się również wynikiem właściwej mu organizacji barwy oraz funkcji formotwórczych tej ostatniej⁹.

⁸ *Ibid.*

⁹ We wspomnianych utworach Cage’a dostrzega Stockhausen postulowane przez siebie zniesienie sprzeczności pomiędzy ideą dzieła a danymi z góry (preformowanymi) elementami. „Kompozytor (mowa o Cage’u – Z.S.) nie trzyma się już danych instrumentów i nie stosuje ich jako czegoś gotowego, niezależnego od danej kompozycji elementu, lecz zaczyna rów-

Podobną postawę wobec materiału dźwiękowego reprezentuje – zdaniem Stockhausena – również Pierre Schaeffer. Wyraża się ona w traktowaniu tworzywa, pochodzącego z otaczającej rzeczywistości i natury, jako obiektu różnorodnych transformacji i montażu za pomocą aparatury elektronicznej, zgodnie z wyobrażonym kształtem utworu.

Spośród powyższych przykładów nowych rozwiązań materiałowych i formalnych najbliższa jest Stockhausenowi koncepcja Schaeffera. Istnieje jednak pewna różnica pomiędzy powziętymi przez obydwu kompozytorów ideami ukształtowania tworzywa dźwiękowego. Twórca *Kontra-Punkte* wydaje się mniej zainteresowany stosowaniem nowych, zaskakujących jakości dźwiękowych wyłącznie da zewnętrznego efektu; wyraża nawet pogląd o wyczerpującej się szybko wartości podobnych przedmiotów dźwiękowych, zależnych bardziej od mody, niż od świadomej, twórczej koncepcji. Bardziej interesuje go natomiast możliwość urzeczywistnienia idei porządku, koherentnej struktury dzieła.

Chodzi o to – jak pisze – aby porządek muzyczny wniknął w strukturę drgań materiału dźwiękowego, aby wewnętrzne zależności dźwiękowe danej kompozycji stanowiły integralną część danego utworu oraz by wynikały z zasad jego budowy: tekstura materiału i struktura dzieła powinny być jednością; mikrotonowa i makrotonowa forma musi pozostawać we wzajemnej zgodności i ciągle na nowo się pojawiać, stosownie do idei formalnej każdego dzieła¹⁰.

W opisie koncepcji strukturalnej Stockhausena z początku lat 50. nie można pominąć wpływu, jaki wywarła na nią twórczość Antona Weberna. Wprawdzie była ona daleka od radykalnych rozwiązań w sferze materiału (jej twórca nie kwestionował przydatności dźwięków tradycyjnego instrumentarium), niemniej jednak zawierała w sobie pomysły i idee, które wywarły bodaj najsilniejszy wpływ na myślenie muzyczne Stockhausena i na jego pierwsze kompozycje. To właśnie od Weberna został zaczerpnięty

niez włączać dźwięk w strukturę utworu, komponować barwy wedle ich fizycznej natury i ze względu na funkcję, jaką mają one pełnić w wyobrażonym utworze, w jego formie”, K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 34.

¹⁰ K. Stockhausen, *op. cit.*, s. 35.

pomysł formotwórczego potraktowania barwy oraz równouprawnienia wszystkich wymiarów dźwiękowych, a więc zniesienia zależności pomiędzy elementami nadrzędnymi (uprzywilejowanymi) i podrzędnymi (zależnymi)¹¹. Obydwa te założenia stanowiły podstawę czterech kompozycji Stockhausena z początku lat 50.: *Spiel* na orkiestrę (1952), *Schlagquartett* na fortepian i perkusję (1952), *Punkte* na orkiestrę (1952) oraz *Kontra-Punkte* na 10 instrumentów (1952–1953). W utworach tych zrealizował kompozytor ideę formy punktualistycznej: amorficznej konstelacji niezależnych „punktów” dźwiękowych, wyposażonych w cztery jakości: czas trwania, częstotliwość, dynamikę i barwę. Znosząc wszelkie inne, przekazane przez tradycję zależności w obrębie materiału, uzyskał Stockhausen jednolity, statyczny kształt dzieła, którego jedynym uchwytnym atrybutem stał się przepływ materii dźwiękowej w czasie, wreszcie – sam czas. Przyjęta forma nie miała już nic wspólnego z wcześniejszymi sposobami ukształtowania dzieła – z elementami „zamkniętymi” w postaci motywów, fraz i tematów; nie łączyło jej też nic z metodami przekształcenia tychże elementów w czasie: z przetwarzaniem czy techniką wariacyjną (w sensie tradycyjnym). Nową jakością formalną, zamykającą w sobie swobodny przepływ punktów dźwiękowych, stała się struktura utożsamiona z porządkiem serialnym, który miał w jednakowy sposób przenikać wszystkie wymiary dzieła¹².

W swych rozwiązaniach na temat formy podkreśla Stockhausen, że nie stanowi ona dla niego jakości z góry ustalonej, lecz jest przede wszystkim procesem, który wedle przyjętych zasad kształtowania materiału prowadzi do określonych rezultatów. Takie pojmowanie formy nasuwa jednak pewne problemy termino-

¹¹ *Ibid.*, s. 36.

¹² Opisana przez Stockhausena idea struktury materiału dźwiękowego, jego wizja muzycznego porządku, mogła być zrealizowana za pomocą elektronicznych źródeł dźwięku i specyficznych dla nich procedur kształtowania tworzywa: syntezy pojedynczych tonów prostych bądź analizy widma i wycinania zeń (za pomocą filtrów) wiązek o dowolnej szerokości pasma. Kompozytor wskazuje na obydwie te metody i ich twórcze możliwości, nawiązując do eksperymentów akustycznych Meyer-Epplera oraz Eimerta.

logiczne. Okazuje się bowiem, że pojęciem bardziej adekwatnym do powyższego rozumienia formy jest termin „formacja”. Określenie to – jak twierdzi Stockhausen – „zakłada powstawanie formy, stawanie się formy, proces kształtowania formy, w odróżnieniu od gotowej postaci, która stanowi rezultat formacji”¹³. Istotą owej procesualnej koncepcji formy oddaje – zdaniem kompozytora – najlepiej termin *Form-Genese*, nieposiadający odpowiednika w języku polskim. Nazwa ta ma wyrażać najpełniej moment przejścia od nieistnienia formy do jej powstania; określa bardziej morfogenezę niż morfologię dzieła muzycznego.

Wedle powyższego rozumowania istniałaby dość istotna różnica pomiędzy wyobrażonym porządkiem dźwiękowym, pomiędzy swego rodzaju aprioryczną zasadą ukształtowania dzieła i urzeczywistnieniem tej zasady, tj. nadaniem jej formalnego kształtu. Określoność porządku dźwiękowego nie koresponduje z założoną z góry formą, lecz z dynamicznym procesem zawierającym w sobie bogate pole możliwości. Takie właśnie wieloznaczne rozumienie formy stanowi punkt wyjścia dla późniejszych koncepcji formalnych Stockhausena, w których uwydatnia on już nie tylko stawanie się formy, ale jej otwartość i wielość konkretyzacji.

2.3. Koncepcje formalne z lat 50. i 60. XX wieku

2.3.1. Forma punktualistyczna

Początkowy okres twórczości Karlheinz Stockhausena, przypadający w pewnym przybliżeniu na lata 1950–1960, obfituje w różnorodne koncepcje form muzycznych. Kompozytor podjął w tamtym czasie liczne poszukiwania i eksperymenty, których

¹³ Zob. K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 222. Wspomniane pojęcie „formacji” zapożycza kompozytor z pracy Raymonda Ruyera *La Genèse des formes vivantes* (Paris, 1958). Niemieckimi odpowiednikami francuskiego terminu *formation* są określenia: *Formwendung*, *Formentstehung*, *Formung*, *Formierung*, *Formbildung*, *Formentwicklung*. Wszystkie one oddają w swym znaczeniu dynamiczny charakter formy, jej procesualne stawanie się.

celem było odkrycie nowych sposobów organizacji materiału dźwiękowego. W swych rozwiązaniach odwoływał się zarówno do zastanej praktyki muzycznej, jak też do osiągnięć niektórych dyscyplin naukowych oraz do nowatorskich koncepcji z innym dziedzina sztuki¹⁴.

Idea formy punktualistycznej łączy się m.in., z doświadczeniami kompozytorskimi Oliviera Messiaena, który – nawiązując do zasad techniki 12-tonowej Schönberga i Weberna – zastosował procedurę serialną do wszystkich parametrów utworu. Została w ten sposób ostatecznie zniesiona tradycyjna, klasyczna hierarchia elementów muzycznych, a zwłaszcza dominująca rola parametru wysokości. W rezultacie tego procesu poszczególne jakości muzyczne zyskały samodzielny, niezależny walor; mogły być one strukturyzowane (integrowane) jedynie poprzez wspólną dla całego utworu zasadę serialną. Stockhausenowska forma punktualistyczna zawdzięcza wiele technice dystrybucji materiału dźwiękowego stosowanej wcześniej przez Weberna: charakterystycznej dla tego kompozytora atomizacji elementów – punktów dźwiękowych oraz ich strukturalnym relacjom i związkom.

Istotą formy punktualistycznej jest – według Stockhausena – równouprawnienie wszystkich elementów dzieła: pojedynczych dźwięków o określonych parametrach wysokościowych, czasowych, amplitudowych i artykulacyjnych. Głównym współczynnikiem tak pojętej formy staje się punkt, „atom” dźwiękowy, wyzwolony niejako z tradycyjnych więzi syntaktycznych i przyciągający uwagę słuchacza swą czysto materialną jakością. „Każda forma – pisze Stockhausen – powinna najpierw wychodzić od pojedynczego dźwięku i na nim się kończyć”¹⁵.

Jednym z utworów, w których zrealizował kompozytor idee formy punktualistycznej, są *Kontra-Punkte* (1952–1953). Oto jak opisuje on zasadę tego dzieła:

Kontra-Punkte na 10 instrumentów powstały z wyobrażenia, że przeciwieństwa w różnorodnym świecie brzmieniowym indywidualnych dźwię-

¹⁴ Por. Z. Skowron, *Koncepcje formy muzycznej w teorii Karlheinz Stockhausena*, „Muzyka”, 1980, nr 4, s. 37–59.

¹⁵ K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 36.

ków i stosunków czasowych powinny być tak rozwiązane, aby został osiągnięty stan, w którym jest słyszalna jednolitość i niezmienność¹⁶.

Poprzez zniesienie dźwiękowych przeciwieństw miał Stockhausen na myśli – jak można przypuszczać – przemianę wcześniejszej, tradycyjnej hierarchii w zakresie materiału dźwiękowego i składni. Odejście od niej, niewątpliwie frapujące swą śmiałością i nowością, powodowało jednak nieuniknione konsekwencje w sferze percepcji. Powstaje w tym momencie pytanie: czy i w jakim stopniu zdawał sobie kompozytor sprawę z tego, za jaką cenę zrealizował swój nowatorski pomysł. Wydaje się, że był Stockhausen świadomy tego, iż zatomiastowanie materii dźwiękowej przy jednoczesnej rezygnacji z tradycyjnych sposobów jej kształtowania przyczyni się do zdezorientowania słuchacza w toku percepcji. Brał pod uwagę tę ewentualność, że rozdrobnienie elementów dźwiękowych i ich nieustannie zmieniająca się postać doprowadzi do całkiem przeciwnego rezultatu, tj. do ich wzajemnego upodobnienia, a tym samym – do utraty atrakcyjności estetycznej: liczył się z możliwą monotonią przebiegu dźwiękowego¹⁷. Wszystkie sposoby uniknięcia tych niekorzystnych zjawisk łączył z nieuchwytną w percepcji zasadą organizacji elementów, z ideą muzycznego porządku, której poświęcił tak wiele miejsca w swych artykułach i manifestach z początku lat 50. Wiara twórcy *Kontra-Punkte* w abstrakcyjny porządek serialny była tak silna że uważał on, iż pomimo maksymalnego zatomiastowania faktury zachowa ona wewnętrzną spójność dzięki przenikającej strukturze utworu zasadzie serialnej. O takim właśnie przekonaniu świadczy następująca opinia Stockhausena na temat wspomnianego utworu:

Kontra-Punkte to szereg ukrytych i uchwytnych przeobrażeń i odnowień nieosiągających końca. Nie słyszy się nigdy tego samego. A jednak wyrażnie można odczuć (podkr. Z.S.), że wszystko pozostaje w nadzwyczaj spójnej i jednolitej całości. Ukryta siła, która spaja zastosowane pro-

¹⁶ *Ibid.*, s. 37.

¹⁷ *Ibid.*, s. 230.

porcje – to struktura. Nie – te same kształty w zmiennych świetle. Raczej – różnorodne kształty w tym samym świetle, które wszystko przenika¹⁸.

W niektórych późniejszych koncepcjach formalnych, a zwłaszcza w ich konkretyzacjach, poczynił kompozytor pewne ustępstwa na rzecz bardziej uchwytnych w percepcji całości dźwiękowych. W zasadzie jednak jego ogólna wizja uniwersum dźwiękowego zachowała ten sam kształt: zbioru elementów rządzonego niepostrzeżalną słuchowo, wytworzoną w umyśle formułą serialną.

2.3.2. Forma grupowa

Forma ta – zrealizowana w takich utworach, jak *Klavierstücke – I-IV* (1952–1953), *Elektronische Studien I-II* (1953–1954) oraz *Gruppen* na trzy orkiestry (1955–1957) – polegała na ukształtowaniu toku dźwiękowego za pomocą odrębnych całości spokrewnionych ze sobą za pomocą właściwych im stosunków liczbowych (proporcji) ukształtowanych wedle zasady serialnej. Owe całości – nazwane „grupami” – miała zatem łączyć ta sama, wspólna przesłanka: rodzaj strukturalnych połączeń elementów (*Art der strukturellen Elementverbindung*).

Koncepcja formy grupowej świadczy o dość istotnej w porównaniu z formą punktualistyczną zmianie w strukturuwaniu materiału dźwiękowego. Innowacja ta polegała na dążeniu do integracji tegoż materiału do uzyskania takich związków pomiędzy jego elementami, jakie miały przybrać nową postać: na miejscu amorficznych konfiguracji dźwiękowych pojawiły się bardziej zorganizowane całości wchodzące ze sobą we wzajemne związki. Taki też sens strukturalny zdaje się mieć sformułowana przez Stockhausena definicja „grupy” – elementarnej całości w omawianej koncepcji formalnej.

Poprzez „grupę” – stwierdza kompozytor – jest rozumiana określona ilość dźwięków, które dzięki zastosowanym proporcjom powiązane są w nadrzędną jakość wrazeniową, właśnie w grupę. Różne grupy w danej kompozycji mają różne właściwości proporcji, różną strukturę, łączą je jednak tak liczne odniesienia, że właściwości danej grupy rozumie się

¹⁸ *Ibid.*, s. 37.

dopiero wówczas, gdy porówna się ją z innymi grupami pod względem stopnia podobieństwa¹⁹.

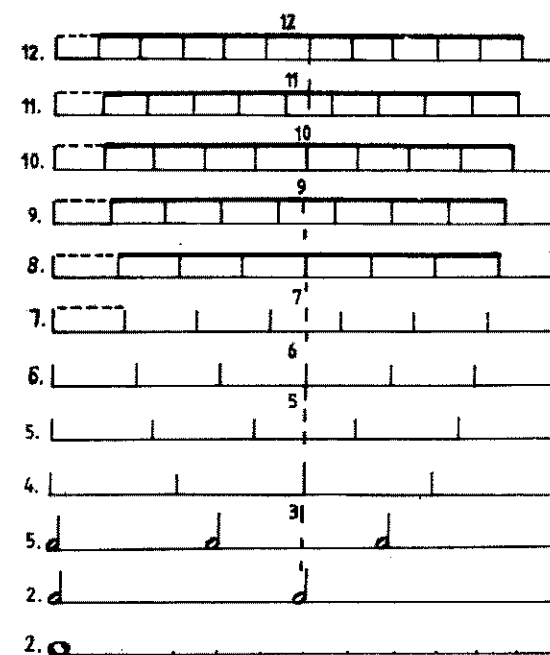
Pomysł formy grupowej nasunął się Stockhausenowi w rezultacie przeprowadzonych eksperymentów dźwiękowych, które polegały na badaniu zależności metrycznych (struktury trwał muzycznych); te same eksperymenty stały się podstawą Stockhausenowskiej teorii strefowej czasu muzycznego. Opierając się na przeprowadzonych doświadczeniach, wprowadził kompozytor pojęcie „harmonicznego spektrum fazowego” (*harmonisches Phasenspektrum*) zarówno w stosunku do wysokości (mikrofaz czasowych), jak i trwał (makrofaz czasowych). Pojęcie to określa fenomen będący strukturą trwał muzycznych, której składowe pozostają w ścisłej, proporcjonalnej zależności wobec trwania podstawowego. Harmoniczne spektrum fazowe stanowi strukturę pełną, zawierającą wszystkie trwania wywodzące się z fazy podstawowej. Poszczególne składowe danego spektrum zostały określone jako formanty, a spektrum niepełne – nie zawierające wszystkich formantów – było nazwane spektrum formantowym (*Formantspektrum*). To ostatnie stworzyło możliwość dowolnego ukształtowania trwał na zasadzie wyboru formantów zawartych w pełnym spektrum. W obrębie wybranego formantu mogły być swobodnie kształtowane zależności pomiędzy trwaniem dźwięków i pauz.

Tak pojęte spektra formantowe stały się załącznikiem nowej jakości strukturalnej – grupy. Stwarzały one możliwość różnorodnego strukturyzowania serialnego i – co trzeba podkreślić – pozwalały zachować związki pomiędzy pojedynczymi spektrami poprzez odniesienie ich do wspólnej zasady konstrukcyjnej.

Przykłady harmonicznego spektrum fazowego w zakresie trwał oraz kilku skonstruowanych przez Stockhausena spektrum formantowych, wykazujących właściwości opisanej jednostki formalnej – grupy, przedstawiają przykłady 11 i 12²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, s. 63.

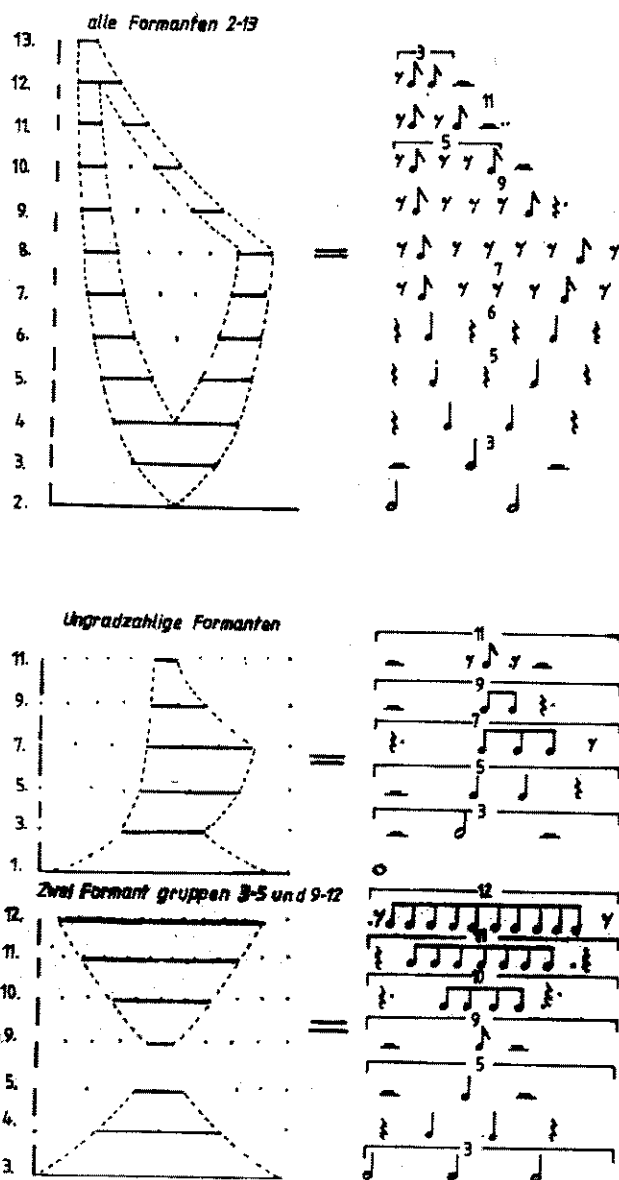
²⁰ Przykłady pochodzą z artykułu K. Stockhausena pt. *...wie die Zeit vergeht...* (*Texte*, t. I, s. 108 i 122).



Przykład 11. Harmoniczne spektrum fazowe

Koncepcja formy grupowej wprowadziła nowe elementy do procesu percypowania muzyki. Stał się on bardziej zintegrowany w tym sensie, że uwaga słuchacza mogła się skupić na nieco łatwiej uchwytnych całościach dźwiękowych (nie tylko na swobodnych „punktach”), a nawet można było je wzajemnie porównywać. Istota formy grupowej tkwiła – jak twierdzi Stockhausen – w uzyskaniu równowagi wyżej zorganizowanych całości za pomocą charakterystycznych tworów grupowych. Chodziło jednocześnie o to, aby równowaga została zachowana pomimo znacznego zróżnicowania wymiaru i postaci (*Gestalt-Charakter*) poszczególnych grup²¹.

²¹ *Ibid.*, s. 232.



Przykład 12. Spektra formantowe

2.3.3. Forma kolektywna

Do powstania formy kolektywnej przyczyniły się zainteresowania Stockhausena fonetyką eksperymentalną oraz procesami komunikowania (studia w tym zakresie odbył on pod kierunkiem Meyer-Epplera w Bonn w latach 1954–1956). W ich rezultacie włączył do struktury muzycznej elementy pochodzące ze świata naturalnego, a zwłaszcza pewne obecne w nim zasady strukturowania oparte na prawach wielkich liczb i procesach prawdopodobieństwa.

Nowy rodzaj formy, zrealizowany m.in. w takich utworach, jak *Gruppen* na trzy orkiestry (1955–1957), *Gesang der Jünglinge* (1955–1956), *Zeitmasse* na 5 instrumentów dętych drewnianych (1955–1956), określa kompozytor również mianem „formy statystycznej”. Obydwa określenia nie mogą być jednak rozumiane jako równoznaczne i wymienne, bowiem odsyłają one do dwóch różnych zjawisk i problemów. Przed ich dokładniejszym omówieniem warto przytoczyć esencjonalną opinię kompozytora na ten temat:

W genezie formy statystycznej – pisze Stockhausen – próbowałem przekazać całości (*Kollektiven*) zorganizowane według praw wielkich liczb za pomocą grup i punktów (podkr. Z.S.). problem polega na tym, aby te same elementy, które pojawiają się w określonych warunkach jako kolektyw (ustalony statystycznie – masowo kompleks), były odbierane w innych warunkach jako grupy i punkty²².

Z powyższego cytatu wynika, że zamiar kompozytora polegał na wykorzystaniu wcześniejszych doświadczeń formalnych w nowy sposób, tj. poprzez ich związek z nową, statystyczną zasadą kształtowania toku dźwiękowego. Zasadę tę przejął wprawdzie Stockhausen z dziedzin pozamuzycznych²³, jednak pewne jej przesłanki odnalazł również w stosunkowo bliskiej tradycji muzycznej: w twórczości Claude'a Debussy'ego Otóż w wyniku analizy baletu *Jeux* (1912) doszedł Stockhausen do wniosku, że utwór ten jest zbudowany ze struktur statystycznych określonych

²² *Ibid.*, s. 235.

²³ Zob. przyp. 29 poniżej.

przez takie kategorie, jak: gęstość, rejestr wysokościowy, prędkość przepływu, głośność, barwa dźwięku. Statystyczny charakter wszystkich tych parametrów polega na tym, że pojawiają się one w rozmaitych wariantach i kombinacjach, dając w rezultacie wielkości przeciętne; z kolei – powracające (te same lub zbliżone do siebie) przeciętne wielkości zapewniają integrację formy.

Również podczas pierwszych doświadczeń z muzyką elektroniczną zaobserwował Stockhausen zjawiska i procesy o charakterze statystycznym. Polegały one na tym, że tony proste wchodzące w skład danego wielotonu tworzyły pewną wypadkową rządzącą się prawami statystycznymi. W trakcie tych badań i poszukiwań wyłonił się nowy współczynnik formy, który miał jej nadać spójność i integralność. Była nim statystyczna wartość danego parametru, a więc np. stopień gęstości grup dźwiękowych, stopień rejestru wysokości, stopień prędkości (przepływu w czasie), głośności i barwy.

W przytoczonym wyżej cytacie wymienia Stockhausen inną kategorię formalną, którą mają współtworzyć elementy wykorzystywane już przezeń wcześniej w praktyce kompozytorskiej: grupy i punkty. Ta nowa kategoria jest określana jako „kolektyw”, kompleks zjawisk rządzony prawami statystycznymi. Wydaje się, że forma kolektywno-statystyczna była typowym dla Stockhausena przejawem syntezy pewnych wymyślonych i odkrytych zjawisk, próbą zespolenia dwóch różnych koncepcji, z których jedna łączyła się bardziej z określoną postacią dźwiękową, druga natomiast – z samą zasadą strukturyzowania materiału dźwiękowego. Osiągnięty w ten sposób kompromis zamyka pierwszy okres poszukiwań formalnych Stockhausena, łączący go jeszcze silnie i wyraźnie z tradycją wiedeńskiej dodekafonii, a dokładniej – ze spuścizną Antona Weberna. Kolejna faza doświadczeń twórcy *Kontra-Punkte* zmierza już w nowym kierunku, w stronę koncepcji dzieła otwartego i wieloznacznego. Ów nowy pomysł nie pojawił się bynajmniej *ad hoc*; przeciwnie – jego źródłem były wcześniejsze idee formy. Oryginalność rozwoju twórczego Stockhausena polegała bowiem na tym, że podejmował on nowe problemy formalno-estetyczne na zasadzie swoistej dialektyki,

ujawniając czy też uświadamiając sobie przeciwieństwa tkwiące w jego początkowych ideach i koncepcjach. Z tych tez przeciwieństw wyłoniły się pomysły formalne Stockhausena na przełomie lat 50. i 60.

2.3.4. Forma wariabilna

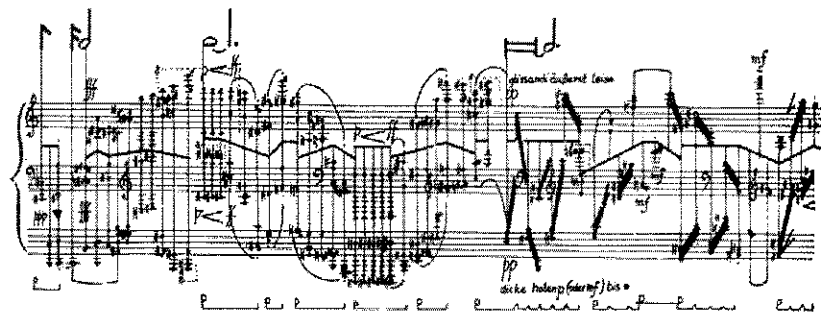
W genezie form wariabilnych – pisze Stockhausen – próbowałem komponować relacje nieokreśloności i dostosowywać je do nieokreśloności procesu wykonania; rozszerzyć ilościowy (*quantitative*) wyznacznik oparty na miarach technicznych (metronom, wzorcowane – strojone instrumentarium itp.) poprzez wyznaczniki jakościowe (*qualitative*) oparte na miarach wrażliwości. Problem polega na tym, aby ustalonych za pomocą miary i liczby przebiegów nie tylko nie zastępować poprzez mniej określone, zmienne przebiegi, lecz stosować obydwa rodzaje, zależnie od kontekstu, jako wzajemnie się uzupełniające²⁴.

Główną przesłanką tej – również do pewnego stopnia kompromisowej – koncepcji formalnej stało się uwzględnienie tego elementu, jakim jest w procesie muzycznego komunikowania interpretacja dzieła oraz osoba (i osobowość) wykonawcy. Wszystkie ustalone wcześniej przez Stockhausena formy muzyczne były utrwalone metodą tradycyjnego, aczkolwiek znacznie skomplikowanego zapisu, zwłaszcza gdy chodziło o metrorytmikę. Stopień tej komplikacji powodował, że stawało się niemożliwe wierne odтворzenie zamysłu twórcy, bowiem również w wykonaniu zaczynały oddziaływać procesy statystyczne. To właśnie zjawisko, początkowo niekorzystne i niepożądane, potraktował Stockhausen jako prawomocny wyznacznik formy, która stała się w ten sposób grą dwóch komplementarnych miar: ścisłej, ustalonej z matematyczną precyzją oraz swobodnej, zależnej od decyzji (wyboru) i wewnętrznej dyspozycji wykonawcy²⁵. O kształcie formy zaczął więc decydować przypadek pojęty jeszcze jako zjawisko nie w pełni samodzielne, ograniczone w swoim zastosowaniu.

²⁴ K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 237.

²⁵ Chodziło w tym przypadku – by powołać się na określenie Bogusława Schaeffera – o „technikę ekwiwalencji między wartościami określonymi i nieokreślonymi”. Por. tegoż autora: *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, s. 297.

Jako przykłady formy wariabilnej wymienia kompozytor *Klavierstücke V-X* (1954–1955) oraz *Zeitmasse* na 5 instrumentów dętych drewnianych (1955–1956). W przytoczonym przykładzie z *Klavierstück X* wyraźnie widać współwystępowanie idei dwóch miar. Pierwszą (ściśłą) określają oznaczenia trwał ponad zapisem nutowym; druga (swobodna) wynika z interpretacji w ramach wyznaczonego metronomicznie czasu. Zależności te ilustruje przykład 13²⁶.



Przykład 13. K. Stockhausen, *Klavierstück X* (fragment)

2.3.5. Forma wieloznaczna

Doświadczenia związane z rozluźnieniem ściślej, zdeterminowanej struktury utworu rozszerzył Stockhausen, wprowadzając świadomie i w całej pełni element wyboru pomiędzy danymi możliwościami realizacji dzieła. Powstały tym samym warunki dla oddziaływania przypadku na formę muzyczną; zwiększył się także – w porównaniu z formą wariabilną – udział wykonawcy w konkretyzacji utworu. O ile bowiem forma wariabilna pozostawiała ograniczony zakres swobody w obrębie pewnej nadrzędnej całości (struktury), o tyle forma wieloznaczna zakładała wielopostaciowość struktury nadrzędnej, poddając ją zasadzie indeterminizmu.

²⁶ Przykład pochodzi z artykułu K. Stockhausena pt. *Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese*. (*Texte*, t. I, s. 240).

W genezie form wieloznacznych – stwierdza kompozytor – próbowałem ustalić dla wszystkich momentów występujących w przebiegu nie tylko jedno możliwe rozwiązanie, lecz wiele różnych rozwiązań, które są jednakowo słuszne; decyzja wykonawcy [...], co do wyboru wersji wykonania zostaje włączona do kompozycji. Problem polega na tym, aby uzyskać w jednym utworze stan pośredni pomiędzy przebiegami całkowicie zdeterminowanymi i relatywnie wieloznacznymi; aby możliwe decyzje nie były dowolne, lecz by każda z nich nadawała nieodwołalnie nowy kierunek przebiegowi formy i oddziaływała na całość [...] z wykluczeniem tego, że ten czy inny wybór miałby dać „lepszy” czy „gorszy” rezultat²⁷.

Pomysł formy wieloznacznej zrealizował Stockhausen w takich utworach, jak *Klavierstück XI* (1956), *Zyklus* dla jednego perkusisty (1959) oraz *Refrain* dla trzech wykonawców (1959). Przedmiotem licznych analiz oraz źródłem twórczych inspiracji stał się pierwszy z wymienionych utworów, otwierający właściwie cały szereg podobnych dzieł w muzyce lat 50. i 60.²⁸. Obecna w nim i konstytuująca go zasada aleatoryzmu polega na dowolnym zestawianiu określonych segmentów, których materiał oraz jego parametry zostały wstępnie ustalone (preformowane). Wykonawcy jest zatem pozostawiona swoboda wyboru na wyższym, strukturalnym poziomie dzieła. Nie chodzi tu jednak tylko o mechaniczne niejako łączenie pewnych całości dźwiękowych, lecz także o muzyczne konsekwencje tego faktu, przywodzące na myśl sposób funkcjonowania nowoczesnej metafory poetyckiej, który polega na tym, że można rozpatrywać jej człony (zestawiane również wedle pewnej swobody i gry wyobraźni) bądź jako zjawiska czysto fonetyczne, bądź też jako jednostki znaczące. Na podobnej zasadzie można rozumieć użyte przez Stockhausena określenie „forma wieloznaczna”. Wieloznaczność wynika tu bowiem nie tylko z założonej wielości kombinacji struktur dźwiękowych, lecz również z zawartych w nich znaczeń czysto muzycznych.

Trzy ostatnie z omówionych dotychczas koncepcji formalnych prowadzą do coraz większej relatywizacji struktury muzycznej.

²⁷ *Ibid.*, s. 241.

²⁸ Wśród kompozycji nawiązujących do tego utworu znajduje się *III Sonata fortepianowa* Pierre'a Bouleza (1957) oraz pierwsze polskie dzieło tego typu – *A piacere* Kazimierza Serockiego (1963).

Proces ten jest rezultatem związków twórczości Stockhausena z dziedzinami pozamuzycznymi, wśród których znajdują się nauki ścisłe (mechanika kwantowa, cybernetyka, teoria informacji) oraz wybrane obszary współczesnej twórczości artystycznej. Jeśli chodzi o pierwszy krąg oddziaływań – największy wpływ na relatywizację struktur dźwiękowych wywarła zasada nieoznaczoności Heisenberga, która określała aleatoryczne zachowanie się cząstek atomu²⁹; nie mniejsze inspirujące znaczenie dla myślenia muzycznego Stockhausena posiadały matematyczne teorie Shannona i Markowa dotyczące procesów probabilistycznych³⁰.

²⁹ O wpływie nauk ścisłych na postawę twórczą Stockhausena świadczy list kompozytora z 24 kwietnia 1976 adresowany do Wolfa Frobeniusa i opublikowany w haśle „Aleatorisch, Aleatorik” tegoż autora, w leksykonie muzycznym pod redakcją H. H. Eggebrechta. Jak pisze Stockhausen – „dla mnie i dla wielu innych bardzo duże znaczenie miały takie książki, jak: Alberta Einsteina i Leopolda Infelda *Ewolucja fizyki (Die Evolution der Physik)*, Wien 1950), Norberta Wienera *Człowiek i ludzka maszyna (Mensch und Menschmaschine)*, Frankfurt a. Main 1952), Le Corbusiera *Modulor 2* (London 1958), Wolfganga Wiesera *Organizmy, struktury, maszyny (Organismen, Strukturen, Maschinen)*, Frankfurt am Main 1959) i wiele innych. We wszystkich tych książkach odgrywała bardzo dużą rolę statystyka względnie przypadek w najróżniejszych zastosowaniach. Heisenbergowska relacja nieoznaczoności była wtedy dyskutowana powszechnie, podobnie jak kwantowa teoria Plancka – jego największe osiągnięcie naukowe. Głównym punktem zainteresowania było zawsze aleatoryczne zachowanie się najmniejszych cząstek atomu – elektronów – przy elektrycznym wytwarzaniu brzmienia itd. Byłoby naiwnością rezerwować słowo «aleatoryka» wyłącznie dla obszaru muzyki. Pojęcie to odgrywa przeciwieństwo do czasu ostatniej wojny wielką rolę we wszystkich dziedzinach życia”. Natomiast sam Werner Heisenberg interpretował pojęcie „statystyczności” w teorii kwantów w następujący sposób: „Planck wykazał, że promieniujący atom nie oddaje energii w sposób nieprzerwany, lecz nieciągłe, błyskami. Z kolei taka nieciągłość, dorywcza emisja prowadzi, podobnie jak w ogóle przedstawienia atomistyki, do supozycji, że emisja promieniowania jest zjawiskiem statystycznym. Trzeba jednak było całego ćwierćwiecza, nim okazało się, że teoria kwantów w istocie nawet zmusza do formułowania praw właśnie jako praw statystycznych i do porzucenia determinizmu również w sensie pryncypialnym”. Zob. W. Heisenberg, *Ponad granicami*, przeł. Krzysztof Wolicki, Warszawa 1979, s. 132.

³⁰ Zob. J. Cott, *Conversations avec Stockhausen*, Paris 1979, s. 74.

Pomysł zastosowania aleatoryzmu w muzyce nasunęły Stockhausenowi rozwiązania awangardowego malarstwa, a w szczególności doświadczenia takich twórców, jak: Kline, Kooning, Pollock, Motherwell, Mathieu i Tinguely. Wszyscy oni nadawali czynnościom malarskim charakter aleatoryczny: przypadek miał decydować w ich twórczości o ukształtowaniu płaszczyzny obrazu³¹.

2.3.6. Forma momentowa

Szereg różnorodnych koncepcji formalnych Stockhausena powstałych w latach 50. zamyka forma momentowa (*Moment-Form*), zrealizowana m.in. w takich utworach, jak *Kontakte* na dźwięki elektroniczne, fortepian i perkusję (1959–1960), *Carré* na 4 orkiestry i chóry (1959–1960), *Momente* na sopran, 4 grupy chóralne i 13 instrumentalistów (1959–1960).

W genezie form momentowych – pisze Stockhausen – próbowałem komponować stany i procesy, w których każdy moment jest czymś indywidualnym, ześrodkowanym, czymś, co może istnieć dla siebie i jako szczegół jest również stale odnoszone do swego otoczenia oraz do całości; w których wszystkie zdarzenia nie zaczynają swego zdeterminowanego przebiegu od ustalonego początku do nieuniknionego końca (moment nie musi być czystym następstwem czegoś poprzedzającego i przyczyną tego, co nastąpi, a więc częścią wymierzonego trwania), lecz w których koncentracja na Teraz – na każdym Teraz – dokonuje jak gdyby wertykalnych cięć, przenikających w poprzek horyzontalne wyobrażenie czasu aż do jego zniesienia, które nazywam wiecznością: wieczność, która nie zaczyna się na końcu czasu, lecz jest osiągalna w każdym momencie³².

Odrębność tej właśnie koncepcji formalnej w porównaniu z poprzednio omówionymi pomysłami polega na wyeksponowaniu w niej nowego aspektu, nieobecnego przedtem w myśleniu muzycznym niemieckiego kompozytora. Chodzi mianowicie o strukturę czasową formy, a zwłaszcza o interpretację procesualnego charakteru tej ostatniej. Idea formy momentowej polega na zniesieniu zdeterminowanego, przyczynowo-skutkowego następ-

³¹ *Ibid.*, s. 74–75.

³² K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 250.

stwa dźwięków, które tworzy tok ściśle powiązanych i wzajemnie warunkujących się zdarzeń. Kompozytor pragnie uzyskać niezależność oddzielnych całości – momentów i uczynić je jednocześnie ważnymi obiektami odbioru. To zniesienie związku zdarzeń dźwiękowych łączy się także z wyznaczoną im nową perspektywą czasową. Uwolnione od wzajemnych powiązań „momenty” zostają zawieszane w czasie, zatrzymują się niejako w swym trwaniu.

W jednym ze swych wczesnych manifestów twórczych pisał Stockhausen o reorientacji słuchania muzyki, o jego medytacyjnym charakterze. Być może ten pogląd urzeczywistnił on po upływie kilku lat, określając zasady formy momentowej. Nie ulega bowiem wątpliwości, że poza aspektem strukturalnym i czasowym posiada ta forma nowy i ważny na tle awangardowych postaw wobec sztuki walor *p e r c e p c y j n y*. Zakłada ona w istocie określoną dyspozycję wewnętrzną słuchacza w procesie odbioru. Jest to wyraźna dyspozycja medytacyjno-kontemplacyjna, skupienie się już nie na dynamicznym następstwie zdarzeń, lecz na głębi i dźwiękowej substancji pojedynczych momentów uwolnionych od dynamicznego kontekstu. Zdarzenia te – co stanowi inną cechę formy momentowej – wybierane są swobodnie w trakcie słuchania. Zatem, analogicznie do rozluźnienia wewnętrznych więzi formalnych, można tu mówić o swobodzie uwagi odbiorcy bądź o różnych stopniach jej koncentracji. Słuchacz – zależnie od własnego uznania – może się skupiać na wybranych fragmentach utworu i czynić je przedmiotem kontemplacji.

Postawa Stockhausena wobec opisanych zjawisk percepcyjnych jest niewątpliwie wyrazem krytycznego stosunku do tych poglądów na temat dzieła muzycznego, z którymi zetknął się kompozytor podczas swych studiów: do psychologicznej koncepcji Kurtha i energetycznej (tektonicznej) koncepcji Mersmanna. Zgodnie z założeniami obydwu autorów utwór muzyczny był pojmowany jako dynamiczna całość stanowiąca obszar narastania i rozładowywania napięć. Tej tradycji, uwarunkowanej zresztą istotą systemu tonalnego, wyraźnie przeciwstawił się Stockhausen. Utwierdziły go w tym przekonaniu inne dziedziczne artystyczne i właściwe im zależności percepcyjne. Otóż odwołał się

on do malarstwa i rzeźby, wskazując na znamienne dla ich percepcji „otwartą” perspektywę czasową, która stanowiła skądinąd wyróżnik ich istnienia. Twórczą konsekwencją tego spostrzeżenia stał się pomysł „muzyki do zwiedzania” urzeczywistniony w kompozycji *Musik für ein Haus* (1968). Polegała ona na wykonywaniu muzyki w odpowiednio przygotowanych salach (wytłumienie kroków słuchaczy) jednego obiektu, które można było zwiedzać podobnie jak sale galerii malarstwa czy rzeźby. Postulowany sposób kontaktu z muzyką był też swego rodzaju antytezą tradycyjnej sytuacji koncertowej, w której słuchacz ostaje usytuowany w określonym miejscu i pozbawiony jest możliwości zmiany swego położenia bez przeszkadzania innym osobom.

Znaczenie formy momentowej dla rozwoju twórczego oraz poglądów estetycznych Stockhausena zdaje się polegać na tym, że otwiera ona nowy obszar jego doświadczeń związanych już nie tyle ze strukturoowaniem dzieła, co z zasadą jego istnienia. Za interesowanie nowym, antydynamicznym wymiarem czasowym rozwinię Stockhausen pod wpływem swych kontaktów z muzyką Dalekiego Wschodu. W kręgu tejże kultury muzycznej odnajdzie też potwierdzenie własnych intuicji i pomysłów z lat 50.

Z formą momentową oraz ze sposobem jej percypowania łączy się koncepcja nowej perspektywy w muzyce, tj. sposobu kreowania przestrzeni dźwiękowej, dokładniej – przestrzennej organizacji materiału. Inspiracje dla tego oryginalnego pomysłu czerpał kompozytor z nowoczesnego malarstwa, zwłaszcza z twórczości Paula Kleea. Wyjściowe założenie stanowiła *m o b i l n o ś ć* przestrzennego ukształtowania dzieła muzycznego, przeciwstawiona tradycyjnej (z pewnymi wyjątkami) zasadzie immobilności, której było podporządkowane zarówno usytuowanie wykonawców, jak i słuchaczy. Tej ogólnej idei mobilności nadaje Stockhausen postać multiperspektywy. W malarstwie Kleea czy Cézanne’a polega ona na jednoczesnym przeciwstawianiu kilku planów, perspektyw, kątów widzenia, dzięki czemu obiekty znajdujące się na płaszczyźnie płótna tworzą wielowymiarową głębię, niemającą jednak nic wspólnego z perspektywą klasyczną. Multiperspektywa muzyczna ukształtowana jest w podobny sposób, jednak ma ona o wiele bardziej dynamiczny charakter, bowiem dźwięki

– w odróżnieniu od znaków ikonicznych – występują w realnej, kreowanej przestrzeni. Kompozytor łączy z multiperspektywą nie tylko możliwość rozmieszczenia źródeł dźwięku w sposób niekonwencjonalny, lecz także ewentualność strukturywania przebiegu dźwiękowego w przestrzeni. Parametr określający ruch i pozycję dźwięku w przestrzeni, może być np. poddany serializacji, podobnie jak pozostałe parametry danej kompozycji (zwłaszcza w muzyce elektronicznej odtwarzanej w systemie wielokanałowym)³³. Staje się w ten sposób możliwe zaprojektowanie dowolnej trajektorii dźwiękowej podobnej do drogi, jaką przemierzają w przestrzeni obiekty materialne, wolnej wszelako od działania praw naturalnych w rodzaju powszechnego ciężenia.

Również i ten pomysł udało się zrealizować Stockhausenowi dzięki zbudowaniu specjalnego, sferycznego audytorium. Stanowiło ono jeden z ciekawszych obiektów Wystawy Światowej w Osace w roku 1970.

Po raz pierwszy – pisze kompozytor – mogłem przy współpracy z architektem przeprowadzić eksperymenty nad całkiem nową dyspozycją przestrzenną: wymyśliśmy konstrukcję sali idealnie sferycznej, obliczonej na pięćset pięćdziesięciu słuchaczy, którzy zostali usytuowani na platformie przepuszczającej dźwięki, pośrodku sfery. Głośniki zostały rozmieszczone absolutnie wszędzie. Wymyśliłem wiele systemów umożliwiających przemieszczanie się dźwięku. [...] Polifonia zarysowująca się pomiędzy różnymi poruszeniami przestrzennymi oraz prędkością przemieszczeń stała się równie ważna jak wysokość dźwięku, jego trwanie czy barwa³⁴.

2.3.7. Podsumowanie

Opisane rodzaje formy stanowią jedynie ogólne schematy, na podstawie których kompozytor tworzy indywidualne rozwiązania muzyczne. Zakłada on także możliwość kombinacji różnych form wedle trzech kryteriów: sposobu dystrybucji dźwięków,

³³ Pierwszym utworem, w którym wykorzystał Stockhausen parametr przestrzenny, określając pozycję dźwięku w przestrzeni wedle porządku serialnego, była kompozycja elektroniczna *Gesang der Jünglinge* (1956). Powstała ona przy zastosowaniu zapisu wielośladowego i miała być emitowana przez pięć grup głośników rozmieszczanych dookoła audytorium.

³⁴ J. Cott, *op. cit.*, s. 50.

stopnia determinacji toku dźwiękowego oraz ujęcia następstw dźwiękowych w czasie. Powstaje w ten sposób następujący zbiór możliwości:

Sposób dystrybucji dźwięków

1. formy punktualistyczne
2. formy grupowe
3. formy kolektywne

Sposób determinacji toku dźwiękowego

- I. formy zdeterminowane
- II. formy wariabilne
- III. formy wieloznaczne

Sposób ujęcia następstw dźwiękowych w czasie

- A. formy rozwojowe³⁵ (dramatyczne)
- B. formy szeregowe (suity) –
- C. formy momentowe

Wzajemne kombinacje powyższych form mogą mieć charakter sukcesywny lub symultaniczny. Owe modele formalne stwarzają ponadto duży margines swobody dla rozwiązań w zakresie notacji, instrumentacji, artykulacji czy technologii materiału dźwiękowego. Niekonwencjonalny charakter tych modeli wymaga od kompozytora twórczego ujęcia wszystkich konstytuujących je elementów, ponieważ wzorce i stereotypy tradycyjne stają się już niewystarczające i nieadekwatne do nowych odkryć i pomysłów. Ten stan rzeczy – zwłaszcza gdy chodzi o zapis muzyczny – nastrocza jednak pewne trudności przy odczytywaniu danego utworu. Niepowtarzalność zawartych w nim rozwiązań sprawia, że staje się on swego rodzaju zakodowanym przekazem, który może zrozumieć tylko wtedy, gdy pozna się klucz-szyfr zastosowany uprzednio przez kompozytora. Tak więc krytyczna analiza dzieła jest właściwie niemożliwa bez znajomości jego specyficznych założeń; zakres konwencjonalnej wiedzy (teorii) staje się w tej sytuacji również niewystarczający.

³⁵ Przez formę rozwojową rozumie Stockhausen formę o ukierunkowanym przebiegu, np. ujętą jako płynne *accelerando* prowadzące do szybkiego tempa; rozwoju w pojęciu tradycyjnym – w sensie przetwarzania pewnych wyjściowych postaci dźwiękowych – nie bierze kompozytor pod uwagę.

Opisując swe koncepcje formalne z lat 50. i 60., nie podejmuje właściwie Stockhausen wątków związanych z zależnością formy i treści. Niewielka, acz znacząca wzmianka na ten temat pojawia się w końcowej części cytowanego artykułu *Erfindung and Entdeckung*. Wynika z niej, że nie przeciwstawia on obydwu kategorii, nie uważa ich za odrębne i różniące się od siebie elementy. Forma – w rozumieniu Stockhausena – nie zakłada istnienia odmiennych bytowo, samodzielnych treści, którymi miałyby zostać wypełniona. Jest ona t o ż s a m a z treścią: treść współtworzą i stanowią elementy danej formy. Pogląd taki można interpretować z dwóch punktów widzenia. Po pierwsze – wyłania się tu kwestia jego przesłanek filozoficznych. Pomimo, iż sam kompozytor nie ujawnia swych filozoficznych motywacji, można przyjąć, że jego postawa wykazuje znamiona m o n i s t y c z n e. Potwierdzałyby to także wcześniejsze deklaracje Stockhausena na temat hierarchicznego i jednorodnego w swej istocie muzycznego porządku. Świadczy o tym w szczególności jego koncepcja czasu muzycznego, w której zawarte jest przekonanie o jedności dźwiękowego uniwersum rządzonego wspólną zasadą: hierarchią trwał. Jednorodna koncepcja formy i treści jawi się natomiast z estetycznego punktu widzenia jako rezultat autonomicznego pojmowania muzyki. Taka postawa wyklucza istnienie treści, które były wcześniej utożsamiane głównie ze sferą emocjonalną, z obszernym zakresem uczuć i emocji stanowiących względem muzyki jakości heteronomiczne. Kompozytor nie uważa swych pomysłów formalnych za schematy, które można by wypełnić różnymi od nich treściami wyrazowymi. Na miejscu tych wyeliminowanych z samego założenia treści pojawia się jedynie upostaciowiona materia dźwiękowa tożsama z formą.

3. Rozważania na temat procesu twórczego

3.1. Przesłanki procesu twórczego w świetle programów i manifestów z lat 50.

Pierwsze opinie Stockhausena na temat sytuacji, w jakiej znalazła się twórczość muzyczna po II wojnie światowej pochodzą z wczesnych lat 50. Do najciekawszych jego wypowiedzi z tego okresu należą dwa teksty: *Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)* z roku 1952 oraz *Arbeitsbericht 1952/53 Orientierung*. Obydwa powstały w czasie paryskich studiów kompozytora (uczęszczał on na wykłady Oliviera Messiaena z estetyki i analizy muzycznej) oraz w początkowych latach współpracy ze studium muzyki elektronicznej w Kolonii.

W tych zwięzłych wypowiedziach, stanowiących swego rodzaju manifesty twórcze, określa Stockhausen przyjęte przez siebie założenia warsztatowe oraz przesłanki teoretyczno-estetyczne. Uważa on, że punktem wyjścia dla nowego myślenia muzycznego pozostają doświadczenia Szkoły Wiedeńskiej XX wieku, a zwłaszcza strukturalna koncepcja Antona Weberna. Od wiedeńczyków przejmując Stockhausen ideę muzyki ściśle zorganizowanej (*durchgeordenete Musik*). Jest faktem znamienym, że pojmując ją jako całkowite przeciwieństwo muzyki eksperymentalnej oraz jej specyficznych atrybutów. Ta wyraźna delimitacja obydwu dziedzin świadczy o uświadomieniu sobie przez kompozytora właściwych im możliwości twórczych. Opowiada się on zarazem za określoną tradycją europejskiego myślenia muzycznego, którą stanowiło dążenie do *opus perfectum et absolutum*. Pierwsze utwory Stockhausena pozostają w ścisłym związku z obroną przezeń ideą muzyki jako p o r z ą d k u d z w i ę k o w e g o. Przesłanki tej idei można ująć w następujących tezach:

- 1) porządek jest zespoleniem pojedynczych elementów w całości; różnorodnego w jednolitym;
- 2) kryteria porządku to: bogactwo zależności i zniesienia sprzeczności pomiędzy elementem i całością;

3) porządek dźwiękowy polega na hierarchizacji dźwięków wedle jednolitej zasady, obejmującej w równym stopniu organizację elementów, jak i strukturę całości.

Założenia te uzupełniało przekonanie, że porządek dźwiękowy jest postrzegany w procesie percepcji dzięki wrodzonej człowiekowi dyspozycji. Ów przyjęty *a priori* pogląd okazał się z czasem najłabszym – jak można sądzić – ogniwem całej koncepcji. Nie wziął bowiem Stockhausen pod uwagę stopnia komplikacji postulowanego porządku dźwiękowego, a także tego, że jego postrzeganie musiało być zależne od odpowiednich progów percepcyjnych. Nadmiar uporządkowanych elementów i wielość samych procedur porządkujących nie mogły nie doprowadzić do rezultatów sprzecznych z przyjętym założeniem. Idealny, hierarchiczny porządek stawał się w pewnym momencie jakością wyłącznie abstrakcyjną, niemożliwą do odebrania za pomocą doznań słuchowych. Intencje kompozytora można było uchwycić jedynie w drodze refleksji i skrupulatnej analizy zapisu; stanowiły one w większym stopniu domenę sztuki konceptualnej, niż fenomenów postrzegalnych zmysłowo.

Wizji ścisłego, hierarchicznego porządku dźwiękowego, która zostanie pod koniec lat 60. wzbogacona elementami kosmologicznymi, towarzyszy we wczesnych wypowiedziach Stockhausena pogląd na temat istoty samego odbioru muzyki. Proponuje on mianowicie zmianę czy też reorientację słuchania, które musi – jak twierdzi – zyskać głębszy, medytacyjny charakter, osiągalny dzięki duchowej koncentracji i samodyscyplinie. Pogląd ten jest – jak można przypuszczać – wynikiem krytycznego stosunku twórcy do konsumpcyjnej postawy wobec muzyki, do traktowania jej jako łatwo i powszechnie dostępnego dobra – towaru, który miałby zaspokajać powierzchowne i ograniczone w swym estetycznym zakresie potrzeby³⁶. Wylania się w tym miejscu inna przesłanka wspomnianego, medytacyjnego charakteru słuchania. Jest nią dążenie do uniknięcia – w sposób przypominający postawę Bouleza czy Cage'a – wszelkich asocjacji pozamuzycznych, wszystkiego, co stanowiłoby treść wtopioną w niejako materiał

³⁶ Por. K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 17.

dźwiękowy. Stockhausen pragnie skupić się w procesie kreacyjnym na czystych obiektach dźwiękowych, które jako takie mają być właśnie przedmiotem percepcji. Obiekty te charakteryzują się czterema parametrami: czasem trwania, głośnością, wysokością i barwą. Celem twórczego ujęcia uformowanego w ten sposób materiału jest zniesienie sprzeczności pomiędzy elementami i całością dzieła.

Ogniwami procesu twórczego są – zdaniem Stockhausena – dwie procedury: wyobrażenie porządku i jego realizacja. Te same składniki wyodrębnia kompozytor w tradycyjnym procesie muzycznej kreacji. Wskazując na to podobieństwo, akcentuje on jednocześnie różnicę pomiędzy komponowaniem w sensie tradycyjnym i nowym. Sprowadza się ona głównie do tego, że dotychczasowe sposoby tworzenia, oparte na określonych systemach dźwiękowych, formach i procedurach formotwórczych (np. praca tematyczna, ewolucyjność, fazowość) oraz wykonawczych (np. improwizacja), nie pozwalały osiągnąć pełnej koherencji w kreowanej muzyce³⁷. Jak twierdzi Stockhausen – stawała temu na przeszkodzie sprzeczność pomiędzy ogólną ideą porządku, a danym, pierwotnie uformowanym materiałem dźwiękowym. Komponowanie w sensie tradycyjnym nazywa on w związku z tym – zestawianiem, aranżowaniem. Przeciwnością tych procedur jest *o r g a n i z o w a n i e*, które – zdaniem kompozytora – oddaje najlepiej jego zamiar objęcia porządkiem również wewnętrznej struktury materiału.

Ten nowy sposób komponowania nie mógł być w pełni urzeczywistniony dopóty, dopóki źródłem materiału dźwiękowego

³⁷ Zarzucając tradycyjnym metodom komponowania (technikom kompozytorskim) niekoherencję i wewnętrzne sprzeczności, popełnia Stockhausen dość istotny błąd. Polega on na ocenie tradycji poprzez projekcję *ex post* własnej koncepcji, powstałej przecież w określonej sytuacji historycznej. Kompozytor zdaje się przy tym nie dostrzegać faktu, że wśród przesłanek dawnych metod znajdowały się takie idee, jak np. procesualność czy polaryzacja napięć (procesy energetyczne), które, nie mając nic wspólnego z wizją hierarchicznie uporządkowanej struktury, nie mogły również popaść w sugerowaną sprzeczność z jakościami materiałowymi (z wewnętrzną strukturą materiału dźwiękowego).

pozostawało tradycyjne instrumentarium. Dopiero możliwość wniknięcia w obszar samego dźwięku i jego struktury alikwotowej stwarzała szansę rozwiązania sprzeczności między wewnętrznym porządkiem elementów i zbudowaną z nich całością. Zamiar ten przywiódł Stockhausen do skutku w całkowicie nowej dziedzinie twórczości – w muzyce elektronicznej. Jako jeden z pierwszych kompozytorów europejskich przeprowadził on doświadczenia i eksperymenty w zakresie elektronicznej syntezy tonów prostych. Rezultatem tych doświadczeń stały się dwie kompozycje na taśmę: *Studie I* (1953) oraz *Studie II* (1954)³⁸. W utworach tych zarówno struktura uzyskanych wielotonów, jak i ukształtowana z ich pomocą forma – stanowiła wynik jednolitych dla całego dzieła procedur serialnych. Obydwa *Studia* świadczą o pewnej ewolucji wyjściowych, ścisłych zasad organizacji dźwiękowej. Już bowiem w *Studie II* wprowadził kompozytor, zamiast uporządkowania częstości tonów składowych zgodnie z zasadą postępu arytmetycznego, operacje logarytmiczne, odpowiadające naturalnej budowie widma; tej właśnie, którą chciał wcześniej wyeliminować w dążeniu do zniesienia wewnętrznej sprzeczności dzieła. Owa korekta pierwotnych i wyrażonych w dość kategoriycznej formie założeń była – jak się wydaje – rezultatem słuchowej oceny osiągniętych jakości dźwiękowych. Kryteria empiryczne wywarły zatem istotny wpływ na teoretyczne przesłanki twórczości. Niezależnie jednak od poczynionych ustępstw na rzecz uniwersalnych praw akustycznych i percepcyjnych, nowa metoda komponowania, pojęta jako organizacja materiału dźwiękowego, stanowiła jeden z ważniejszych elementów współczesnego warsztatu kompozytorskiego. Wykorzystano ją szczególnie w tych kierunkach i nurtach, które postawiły sobie za cel dotarcie do jeszcze bogatszych obszarów dźwiękowych i nieznanymi sposobami ich strukturywania – w doświadczeniach z muzyką komputerową.

³⁸ Zob. analizy tych kompozycji, [w:] Z. Skowron, *Muzyka elektroniczna Karlheinz Stockhausena. Okres prób i doświadczeń*, „Muzyka” 1981, nr 3–4, s. 17–40.

Znamienną cechą procesu twórczego i opisanych wyżej zasad organizowania porządku dźwiękowego jest to, że wstępne wyobrażenie dzieła abstrahuje właściwie od jego realnej postaci dźwiękowej. Tym, co znajduje się w centrum twórczej świadomości kompozytora, są jedynie idee porządkowania, repartycji danych parametrów w czasoprzestrzeni muzycznej. Okazuje się więc, że ostateczny kształt dźwiękowy utworu stanowi w pewnym stopniu wtórny, wypadkowy rezultat wyobrażonych i ustalonych procedur porządkujących. Ta dominacja absolutnej i idealnej wizji porządku nad rzeczywistością dźwiękową, przy jednoczesnym pominięciu elementarnych prawideł percepcji, prowadzi do powstania utworów, których wartość estetyczna może budzić znaczne wątpliwości. Niewątpliwy walor koncepcji intelektualnej, wartość samej idei dzieła popada tu w konflikt z wartością konkretyzującą się w świadomości odbiorcy podczas słuchania powstałego utworu. Problem ten, typowy zresztą dla całej awangardowej twórczości muzycznej, nie zostaje przez Stockhausena podjęty *expressis verbis*. Odnosi się też wrażenie, że w początkowym okresie twórczości nadaje on zdecydowanie większe znaczenie samej idei komponowania, uzależniając od niej w sposób absolutny uzyskiwane rezultaty dźwiękowe.

3.2. Pomysł i odkrycie jako komplementarne postawy twórcze

Interesujące poglądy na temat istoty i charakteru procesu twórczego wyraził Stockhausen w opublikowanym w roku 1961 artykule *Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese*. Wskazał on w tym tekście na dwa sposoby tworzenia nowych form: wynajdywanie (*Erfindung*) i odkrywanie (*Entdeckung*). Mamy tu w rzeczywistości do czynienia z dwoma typami procesu twórczego. Pierwszy to typ refleksyjny, zakładający znaczny udział intelektu i świadomości twórczej, która decyduje o ostatecznym wyborze rozwiązań spośród wielu nasuwających się możliwości. Charakterystycznym dla tego typu twórczości zjawi-

skiem jest tworzenie apriorycznych racjonalnych koncepcji które mają stanowić podstawę dla konkretnej, dźwiękowej postaci dzieła. Stockhausen uwypuszcza intelektualny, myślowy moment pierwszego ze wspomnianych procesów pisząc:

[...] wymyślanie kładzie akcent na wynajdywaniu; myśli się (podkr. Z.S.) tak długo o samodzielnie postawionym problemie, dopóki spośród wielu wymyślonych rozwiązań nie odnajdzie się najlepszej formy, dlatego mówi się, że odnaleziona forma jest t y m rozwiązaniem, którego się szukało³⁹.

Innymi cechami tego procesu, świadczącymi o jego refleksyjnym charakterze są: wyobrażanie, planowanie i systematyzowanie poszczególnych parametrów. Proces ten jest swego rodzaju dedukcją, osiąganiem rezultatów dźwiękowych na podstawie przyjętych uprzednio apriorycznych założeń. Obecność wszystkich tych cech w postawie kreacyjnej potwierdza następujący cytat ze wspomnianego tekstu Stockhausena:

Wynajdywanie ma swój początek w wyobrażeniu pewnego problemu formalnego, w zamierzonym (*gezielt*) wyborze elementów i określeniu zasad połączeń – tak zwanych reguł; powstająca forma jest pomyślana, zaplanowana i tworzona systematycznie. Można zatem określić wynajdywanie jako dedukcyjną metodę kompozycji: kompozytor wywodzi pewną form, która ma całkowicie spełnić określone przez niego warunki, z aksjomatów ustalonych dla danego utworu⁴⁰.

Drugi z wymienionych rodzajów procesu twórczego – odkrywanie – odpowiada typowi behawioralno-eksperymentalnemu. Jego istotą jest przede wszystkim *działanie*, którego nie poprzedza wyraźnie sprecyzowana koncepcja, lecz ogólna wizja dzieła, przybierająca określony kształt w toku wypróbowywania kolejnych wariantów dźwiękowych. Bardzo trafnie charakteryzuje ten typ twórczości Maria Gołaszewska, pisząc:

[...] artysta musi najpierw doświadczyć, zobaczyć naocznie, zmysłowo to, co tworzy, co nie jego wyobraźnia proponuje, ale co zaproponować może tworzywo. Widząc swe dzieło od strony dynamicznej, uczestnicząc w jego rozwoju artysta aktualizuje swe zdolności twórcze. Nie potrafi niczego

³⁹ K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 223.

⁴⁰ *Ibid.*

„wymyślić”, nie dowierza swemu „instyktowi artystycznemu”, lecz dopiero realizacja staje się terenem jego pracy twórczej⁴¹.

Opinie Stockhausena doskonale korespondują z powyższą charakterystyką. Świadczą o obecności takich elementów, jak nieokreślone oczekiwania formy, jej empiryczne tworzenie za pomocą wszystkich dostępnych możliwości, niejednokrotnie również z udziałem przypadku.

Odkrywanie – twierdzi Stockhausen – wychodzi od nieokreślonego oczekiwania formy (*Form-Erwartung*), które w różnorodnej grze łączy elementy, zdając się w tym poszukiwaniu na przypadek: zostaje wypróbowane wszystko, co mieści się w zakresie możliwości, aby wszystko odnaleźć; powstająca forma jest nieoczekiwana i tworzona empirycznie. Odkrywanie formy można określić jako indukcyjną metodę komponowania: twórca poszukuje i osiąga nieznaną mu, napotkaną formę⁴².

Różnica pomiędzy obydwoimi typami procesu twórczego nie wynika jednakże z mniejszego czy większego udziału świadomości. Polega ona raczej na tym, że w pierwszym przypadku jakością dominującą jest świadoma *wizja* dzieła, w drugim natomiast – równie świadome, zgodne z pewnym planem *działanie*.

Należałoby jeszcze wspomnieć o innym aspekcie opisanych rodzajów komponowania. Chodzi mianowicie o ich związek z czasem: to, co wymyślone, nie istniało według Stockhausena wcześniej; to, co zostało odkryte, istniało wprawdzie wcześniej, lecz nie było znane⁴³. Polemizując niejako z własnym poglądem, uznaje Stockhausen, że bardzo trudno oddzielić w praktyce wynajdywanie od odkrywania. Kompozytor nie faworyzuje też żadnego z obydwu sposobów tworzenia muzyki. Stanowią one – jego zdaniem – doskonale uzupełniające się, komplementarne możliwości: nowo powstała kompozycja jest bardzo często wynikiem zarówno kalkulacji intelektualnych, jak i przeprowadzonych prób czy eksperymentów. Osiągnięcie równowagi pomiędzy obydwoimi typami procesu twórczego staje się niejako trzecią z istnieją-

⁴¹ *Ibid.*, s. 188.

⁴² *Ibid.*, s. 223.

⁴³ *Ibid.*

cych możliwości – swego rodzaju „złotym środkiem”, rozwiązaniem optymalnym.

W wynajdywaniu i eksperymentowaniu jest obecna w równym stopniu wspólna własność, której są podporządkowane wszystkie czynności twórcze. Jest nią specyficzna dyspozycja świadomości twórczej, polegająca na ciągłym poszukiwaniu wewnętrznej spójności tworzonego dzieła. Chodzi o otwarcie się na ogólniejszy sens jego elementów, których wielość ma się zawrzeć w pewnej jedności. W ten oto sposób również w początkowych poglądach Stockhausena na istotę procesu twórczego daje o sobie znać jego koncepcja koherentnego uniwersum dźwiękowego, którego hierarchicznie ustalone poziomy przenika ta sama zasada istnienia.

Z opisywanymi poglądami na temat procesu twórczego łączy się jeszcze jedna kwestia, które dotyczy także dzieła muzycznego (formy). Chodzi o stopień świadomości twórcy w momencie kształtowania nowych rozwiązań formalnych. Autor *Texte* opowiada się wyraźnie za wiadomym procesem twórczym, w toku którego kompozytorzy wykorzystują eksperymenty, odkrycia i wynalazki, zdając sobie w pełni sprawę z tego, co jest celem ich poszukiwań. Oto cytat, który ilustruje powyższy pogląd:

Jestem skłonny – stwierdza Stockhausen – przypisać poszczególnym kompozytorom świadome odkrycia i pomysły w stopniu o wiele większym, niż się to zazwyczaj czyni. Jeszcze dziś funkcjonuje szeroko rozpowszechniony, zniekształcony obraz artysty tworzącego całkiem nieświadomie; słowo „eksperyment” w skojarzeniu z działaniem artystycznym ma wciąż wydźwięk pejoratywny. Kompozytor, skoro tylko podejmuje pracę twórczą, staje się badaczem i odkrywcą, konstruktorem i wynalazcą. Wszelkie manipulacje z uformowanymi już elementami według istniejących szablonów formalnych [...] są nietwórcze, gdyż nie prowadzą do nowych odkryć czy pomysłów⁴⁴.

Wypowiedź ta jest jednoznaczną deklaracją na temat istoty procesu twórczego i roli, jaką ma w nim odgrywać świadomość twórcy. Charakteryzuje ona doskonale nie tylko postawę Stockhausena, lecz również pozostałych reprezentantów współczesnej

⁴⁴ *Ibid.*, s. 255.

twórczości muzycznej. Należy oczywiście odróżnić kompozytorów, którzy zamykają się niejako w świecie dźwiękowym własnych utworów, nie formułując *explicite* swej poetyki, od tych twórców, którzy dopełniają powstałe dzieła eksplikacjami teoretyczno-estetycznymi. I w jednym, i w drugim przypadku udział świadomości w procesie twórczym jest jednak faktem oczywistym. Zrodzona w świadomości twórcy idea staje się – po dokonaniu wszystkich możliwych redukcji dzieła, jego poziomów hierarchicznych i parametrów – jedynym śladem pozwalającym dotrzeć do istoty danej kompozycji i jej kreacyjnej genezy.

3.3. Materiał dźwiękowy jako przedmiot aktu twórczego

Wybór źródła dźwięku i jego parametrów stanowi dla Stockhausena integralny element procesu twórczego. Innymi słowy – już w fazie koncipowania utworu materiał zostaje włączony w tę sieć zależności, jaką tworzy organizacja i strukturowanie dzieła. Takie postępowanie jest dla kompozytora gwarancją tożsamości materiału i formy. Rozwijając tę myśl odwołuje się on do zależności zachodzących w architekturze.

Interesuje mnie to – stwierdza – w jakiej mierze forma i materiał mogą być wyłącznie jedną i tą samą rzeczą. W architekturze jest podobnie: nowy materiał implikuje nową formę. Istnieje zależność pomiędzy stworzonym materiałem i sposobem, w jaki jest on stosowany⁴⁵.

Można się jednak zastanawiać, czy w opisanej sytuacji dźwięk zachowuje swą autonomiczną jakość brzmieniową i własną tożsamość. Czy w totalnie zorganizowanej, hierarchicznej strukturze dzieła nie traci on pewnej swobody istnienia, stając się jakby ubocznym rezultatem procedur serialno-strukturalnych. Wylania się tu również pytanie o stosunek kompozytora do sonorystyki, do możliwości barwno-brzmieniowych materiału dźwiękowego. Również i na ten temat wypowiada on dość kontrowersyjne po-

⁴⁵ J. Cott, *op. cit.*, s. 41.

głądy. Stockhausen nie neguje wprawdzie wykorzystania barwy w sposób hedonistyczny, zmysłowy, jednakże ten sposób, który czyni z dźwięku samodzielny obiekt słuchowych doznań, nie znajduje uznanie w oczach kompozytora⁴⁶.

Postawa Stockhausena wobec materiału dźwiękowego i jego związków z procesem twórczym zarysowuje się w postaci dwóch tendencji ekstremalnych. Pierwsze czyni dźwięk przedmiotem polistrukturalnej organizacji utworu. Druga, ukształtowana na przełomie lat 60. i 70., przywraca dźwiękom ich indywidualny charakter, uwalniając je ze ścisłych więzów struktury serialnej. Nowa tendencja polega jednocześnie na nadaniu dźwiękom nie-spotykanej dotąd funkcji medium, która ma służyć odniesieniom pozamuzycznym. Dźwięk pojęty jako przedmiot medytacji ma ucieleśniać istotę bytu i kierować świadomość wykonawcy i słuchacza ku rytmowi kosmicznego uniwersum. Pomiędzy tymi dwiema skrajnościami rozciąga się trzeci zakres możliwości i funkcji materiału dźwiękowego utożsamiany z sonorystyką, a więc ze świadomym kształtowaniem jakości brzmieniowych o pełnej samodzielności. Ten właśnie obszar zdaje się pozostawać poza zasięgiem twórczych zainteresowań Stockhausena. Przyczyny tego zjawiska tkwią zapewne w indywidualnych predyspozycjach twórcy, w jego skłonnościach do abstrahowania od realnego kształtu zjawisk dźwiękowych, nad które przedkłada on nieuchwytną zmysłowo ideę porządku bądź odniesienia kosmologiczne.

4. Uwagi o percepcji

Rozważania na temat percepcji oraz jej związków z pozostałymi elementami sytuacji estetycznej zajmują w refleksji Stockhausena stosunkowo najwięcej miejsca w porównaniu z analogicznymi wątkami w wypowiedziach Bouleza i Cage'a. To szczególnie zainteresowanie percepcją można tłumaczyć kilkoma względami.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 41.

Należy do nich przede wszystkim niezwykła rozpiętość i wielokierunkowość poszukiwań twórczych Stockhausena, zwłaszcza w zakresie nowych form i sposobów organizacji materiału dźwiękowego. Pod tym zewnętrznym bogactwem przeprowadzonych przezeń doświadczeń kryje się jednakże właściwość innej natury. Jest to typowe dla tego twórcy poczucie pełni i wielowymiarowości fenomenów muzycznych, świadomość ich funkcjonowania na wielu splecionych ze sobą poziomach: W myśleniu muzycznym tego kompozytora wyczuwalne jest stale przekonanie o związku koncepcji twórczych z adekwatnymi formami, które mają być aktualizowane w procesie aktywnego, świadomego i twórczego odbioru. Percepcja stanowi więc w całym spójnym układzie element nie do pominięcia, jest jego naturalnym dopełnieniem i potwierdzeniem. Dlatego też kolejne koncepcje formalne i idee dzieła muzycznego łączą się w refleksji Stockhausena z problematyką odbioru i przeżycia, z opisem nowych sposobów percypowania tworzonej przezeń muzyki.

Podobnie jak poglądy na dzieło i twórczość, również opinie kompozytora na temat percepcji ulegają stopniowej ewolucji wraz z jego zmieniającymi się doświadczeniami warsztatowymi. Nie chodzi tu jednak o rozwój zmierzający do coraz doskonalszego ujęcia pewnej wyjściowej jakości. Mamy raczej do czynienia ze zmiennością polegającą na pewnym przesuwaniu akcentów, na wyodrębnianiu i pełniejszym oświetlaniu coraz to nowych aspektów tych zjawisk i możliwości, jakie tkwią potencjalnie w procesie percypowania muzyki. Odkrywcza postawa Stockhausena polega na dotarciu do tych jakości, które były nieobecne bądź istniały niezauważalnie w percepcji tradycyjnie rozumianej i kształtowanej w procesie wychowania; te właśnie zjawiska mają być uświadomione odbiorcom. W każdym jednak przypadku nowe aspekty procesu postrzegania muzyki pozostają związane z ogólniejszą wizją uniwersum dźwiękowego, z postawą wobec jego istoty i funkcji w świecie duchowych wartości.

W początkowych wypowiedziach na temat percepcji muzyki zawartych w artykule *Erfindung und Entdeckung. Ein Beitrag zur Form-Genese* (1961) zwraca Stockhausen uwagę na kilka istotnych, generalnych cech tego zjawiska. Wyróżnia mianowicie

dwa rodzaje percepcji: nieświadomą i świadomą. Percepcja nieświadoma jest – zdaniem Stockhausena – z natury swej niedoskonała i niepewna, bowiem odbywa się w sposób instynktowny, będąc jednocześnie uzależnioną od instynktownych reakcji odbiorcy i powstających na tym tle wewnętrznych dyspozycji: aprobaty lub odrzucania. Odbiór tego rodzaju wyklucza sam przez się przyswojenie zjawisk nieznanych i zaskakujących w pierwszym momencie swą nowością. Te instynktowne uprzedzenia i resentymenty można przezwyciężyć jedynie przez percepcję *ś w i a d o m ą*, tj. przez aktywny i otwarty na rozumieniu kontakt z dziełem muzycznym. Tylko taki kontakt pozwala dotrzeć do obcych i negatywnie na pierwszy rzut oka nacechowanych obiektów percepcji. Nie znaczy to oczywiście, że wszystkie jakości dźwiękowe zyskają w toku percepcji pozytywną wartość estetyczną, niemniej jednak warunkiem wszelkiego wartościowania estetycznego pozostaje percepcja świadoma. „Świadome odrzucenie jakiejś formy – pisze Stockhausen – możliwe jest tylko wtedy, gdy przybliżam sobie to, co ma zostać odrzucone i ciągle uświadamiam, aby poznać czym jest”⁴⁷. Może się przy tym wydać zastanawiające, że głównego celu tak pojętej percepcji nie stanowi – według Stockhausena – dotarcie do wartości estetycznych: nie wiadomo zresztą, co rozumie on przez te pojęcia, w jakim znaczeniu ich używa. Jedyny sens, jaki daje się w związku z tym odczytać polega na tym, że percepcja ma służyć dotarciu do prawdy postrzeganych zjawisk, do ich niezniekształconej oczywistości⁴⁸.

Głównym warunkiem świadomego odbioru muzyki jest jego twórczy charakter, stanowiący odpowiednik twórczej pracy kompozytora. Analogicznie do dwóch typów procesu twórcze-

⁴⁷ K. Stockhausen, *Texte*, t. I, s. 227.

⁴⁸ Taki właśnie sens wynika ze struktury słowotwórczej terminów „percepcja”, „percypowanie”, „odbiór” w języku niemieckim. Termin ten, nieposiadający dosłownego odpowiednika w języku polskim, brzmi: *wahrnehmen*, *Wahrnehmung*. Wspomniany wyżej odcień znaczeniowy, wskazujący na docieranie do swoistej prawdy fenomenów dźwiękowych w ich bezpośrednich i rzeczywistych przejawach, uwydatnia Stockhausen poprzez specjalną, sugerującą takie właśnie odczytanie pisownię: *das als wahr-zu-nehmende*. *Ibid.*, s. 227.

go wyodrębnia Stockhausen dwa typy percepcji. Pierwszy z nich polega na samodzielnym nadaniu formy słyszonym dźwiękom, na wyobrażeniu jej sobie, przy czym jest to proces w pełni indywidualny, uzależniony od wewnętrznych dyspozycji słuchacza, od jego wrażliwości i wyobraźni. Jakkolwiek dany utwór muzyczny i forma nadana mu przez kompozytora niesie w sobie pewien wzór odczytania, to jednak decydującą rolę odgrywa tu twórcza świadomość słuchacza konkretyzująca daną formę jako pewien wariant zawarty w zbiorze zakładanych przez twórcę odczytań danego dzieła. Oto jak opisuje Stockhausen postulowany sposób percepcji:

Wynajdywanie formy podczas słuchania (podkr. Z.S.) określonej muzyki oznacza wymyślenie sobie pewnej formy (lub form), wyobrażenie sobie formy, nadanie formy słuchanej muzyce. [...] Chciałbym nazwać to słuchaniem twórczym (nie od-twórczym), ponieważ słuchacz odnajduje w percepcji nowe, własne formy, włączając je w cały swój świat myśli i tworząc na mocy swej fantazji formy myślenia (a więc nie tylko poddaje się biernie i wypełnia muzyką, przyjmuje do wiadomości to, co było już – jego zdaniem – dane i ma być tylko przekazane). Dokładnie postrzegać znaczy w tym przypadku słuchać uważnie i zawrzeć w jednośći w s z y s t k i e myśli (podkr. Z.S.), nie pozwalając umknąć żadnej z nich: najmożliwsza koncentracja⁴⁹.

Drugi rodzaj słuchania polega na odkrywaniu formy, na dochodzeniu do niej w sposób niejako indukcyjny, za pomocą wnikliwego poznawania danego materiału muzycznego, wymykającego się początkowo wszelkim wcześniejszym wyobrażeniom. Sposób ten wymaga podejścia eksperymentalnego i analitycznego, co wynika z następującej wypowiedzi kompozytora:

Odkrywanie formy przy słuchaniu określonej muzyki oznacza dotarcie do pewnej formy (lub form), o której słuchacz nie miał żadnego pojęcia i która pozostawała poza obszarem jego wyobraźni. [...] Odkrywanie formy oznacza – w przeciwieństwie do wynajdywania [...] – nieustanny kontakt, intensywne studium. [...] Dokładnie postrzegać oznacza w tym przypadku, że będą zbadane wszystkie elementy dzieła i rozpatrywać się je będzie w związku ze znanymi już utworami⁵⁰.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 226.

⁵⁰ *Ibid.*