

Monika Pasiecznik, *Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, stron 320.

(Nie) każdy będzie muzykiem. Wędrówki po raju Karlheinza Stockhausena

„Wydaje się, że Stockhausen osiągnął próg obojętności wobec materiału [muzycznego – przyp. A.Ch.-G.] tak niebezpieczny, iż należy go dziś uważać za kompozytora za nic już nie odpowiadającego, a więc – krótko mówiąc – za nieodpowiedzialnego. W jego dorobku z ostatnich lat roi się od utworów bezsensownych, są jednak kompozycje, które, mimo iż zostały napisane w nonszalanckim przybliżeniu, budzą respekt w dobrym wykonaniu. Mam tu na myśli szczególnie (...) dwie ambitnie pomyślane opery: *Donnerstag aus Licht* i *Samstag aus Licht*. Oba dzieła są zamierzeniami gigantycznymi. Stockhausen planuje zresztą wszystkie dni tygodnia, będzie to Gesamtkunstwerk, przewyższający wszystko to, co w naszym stuleciu napisali i są w stanie napisać kompozytorzy. Dzieło to – utrzymuje Stockhausen – pisane jest dla XXII wieku”¹.

Te słowa napisał w XX wieku (a dokładnie w 1986 roku) kompozytor, krytyk muzyczny i muzykolog, Bogusław Schaeffer. Choć widział w twórczości Stockhausena „potężną siłę inspiracji, inwencji i intuicji”² (by pozostać przy literze „i”), to jednocześnie przyznawał, że niektóre jego utwory są „jałowe, beznadziejnie nudne, a nawet przyprawiające o mdłości”³. Schaeffer, sam będąc artystą i komentatorem życia kulturalnego, musiał sobie świetnie zdawać sprawę z tego, że wśród znawców muzyki XX wieku panują dwie choroby, które można by nazwać „stockhausenomanią” i „stockhausenofobią”. Obie nękają publiczność i wykonawców muzyki najnowszej do dziś. Pierwsza z nich dotyczy najczęściej wirtuozów, którzy tworzą coś na kształt stockhausenowskiego kościoła. Jego siedziba znajduje się w niemieckiej wiosce Kürten pod Kolonią. Do dziś co lato przyjeżdża tam około setki wykonawców, tancerzy i muzykologów. Za życia kompozytora członkowie tej osobliwej sekty nosili nawet podobne stroje. Gdy przeznaczona na siedem dni tygodnia opera *Licht* została ukończona, uczestnicy kursów Stockhausena codziennie ubierali się w inny kolor, zgodnie z ustaleniami samego kompozytora.

¹ B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, tom II, Warszawa 1990, s. 155.

² Ibidem.

³ Ibidem.

Krążyły nawet opowieści o tym, że niektórzy fanatyczni wielbiciele jego talentu nosili garnitury w siedmiu kolorach, aby każdego dnia w pełni oddawać cześć swojemu guru. To tylko część objawów stockhausenomanii. Inne mogą niepokoić bardziej. Otóż istnieją tacy wykonawcy, którzy grają wyłącznie utwory Stockhausena. Żyją po to, by mu służyć. Rezygnują z Mozarta, Beethovena i innych. Za życia artysty sensacją budziły też opowieści o jego codzienności, zwłaszcza zaś o tym, że zwykł mieszkać z dwiema kobietami. Ostatnie *menage à trois* tworzył z wykonawczyniami swoich utworów, które dziś prowadzą fundację jego imienia. Te rewelacje, podobnie jak przeinaczona przez media wypowiedź kompozytora na temat zamachu na WTC, utrudniają dotarcie do samej muzyki⁴. A przecież z jakiegoś powodu poważne leksykony muzyki XX wieku piszą o Stockhausenie jako o wiodącym przedstawicielu kompozytorskiej awangardy.

Książka Moniki Pasiecznik powstała po to, aby oddać sprawiedliwość muzyce tego kontrowersyjnego artysty i pomóc zrozumieć jego dzieło. Z pewnością trudno przejść obojętnie choćby obok takiego utworu jak *Kwartet helikopterowy* (na kwartet smyczkowy i cztery helikoptery). Celem tego eksperymentu było metafizyczne poszukiwanie źródła dźwięku i jego granic. Innym przykładem dzieła wartego oswojenia może być *Mantra*, którą Monika Pasiecznik charakteryzuje jako „ekspansję dysonansu, mikrointerwałów i szumów jako komponentów spektrum dźwiękowego”⁵. Jednak zasadniczym tematem książki zatytułowanej *Rytuał superformuły* jest cykl operowy *Licht*, siedem oper na siedem dni tygodnia, czyli ów *Gesamtkunstwerk*, w którym kompozytor wykracza poza język muzyczny XX wieku. „Karlheinz Stockhausen należał do twórców – pisze Monika Pasiecznik – dla których komponowanie było filozofowaniem o świecie i wszechświecie. Trafniej ujmował jego istotę dźwiękami niż słowami (ach, te medialne *faux pas!*). Mniej więcej od początku lat 70. XX wieku zaczął myśleć o swojej muzyce jak o miniaturowym modelu kosmosu. Ta miniaturowość w praktyce oznaczała artystyczny maksymalizm: *Licht* to bez mała 28 godzin muzyki, komponowanej nieprzerwanie przez ćwierć wieku! Ponad 200 utworów, a więc ponad połowa całego dorobku Stockhausena”⁶. Gigantyczny cykl opowiada o losach trójki bohaterów: Lucyfera, Michała i Ewy. „Michał i Lucyfer są duchowymi braćmi i doskonale rozumieją swoje racje”⁷ – tłumaczy autorka, dodając, że pojedynkowi między dobrem i złem sekunduje Ewa, „mediatorka, osobowość neutralna w stosunku do Michała i Lu-

⁴ Zamach na WTC Stockhausen nazwał „największym dziełem sztuki Lucyfera”, jednak większość mediów podawała, że kompozytor nazwał to tragiczne wydarzenie „największym dziełem sztuki w historii ludzkości”, pomijając imię Lucyfera. Echo tego stwierdzenia pojawia się nawet w poważnej lekturze filozoficznej, jaką jest książka Arnolda Berleanta, *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World* (St Andrews Studies in Philosophy and Public Affairs, Imprint Academics, Exeter 2010), w której autor analizuje wypowiedź niemieckiego muzyka w kontekście rozważań na temat „estetyki negatywnej”.

⁵ M. Pasiecznik, *Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Warszawa 2011, s. 39.

⁶ Ibidem, s. 7.

⁷ Ibidem, s. 91.

cyfera. Na różnych etapach ich zmagania sprzyja raz jednemu, raz drugiemu”⁸. W losach Michała można odnaleźć wątki znane z biografii samego Stockhausena, a zwłaszcza jego bolesne wspomnienia z czasów wojennych. Całość autorka charakteryzuje jako „epos o życiu w cieniu walki Boga z Lucyferem”, „fantastyczną opowieść o bezkresnym wszechświecie”⁹ i – powołując się na określenie samego kompozytora – „rytualny teatr muzyczny”. Choć rekonstrukcja fabularnej warstwy dzieła jest niezbędna dla zrozumienia zamysłu Stockhausena, to istotniejsze wydaje się wniknięcie w jego formalną istotę. Dlatego Monika Pasiiecznik, posługując się kolejnymi wątkami opowieści o losach Michała, odsłania przed czytelnikiem tajemnice warsztatu twórcy. Dzięki potocznej narracji i unikaniu muzykologicznego żargonu udaje się jej zrealizować trudny cel: książka pozwala poczuć się pewniej każdemu, kto czuł się zagubiony w tej niełatwej twórczości. Ułatwia to zrobienie pierwszego kroku w kierunku muzyki, którą trudno polubić, nie próbując zrozumieć jej skomplikowanej symboliki. *Licht* jest bowiem „dziełem totalnym”, którego struktura symboliczna wykracza poza dźwięki.

Tworzeniem tego dzieła kierował „determinizm niezdeterminowany”, bo choć muzyka została zapisana w partyturze, to jednak pojawiają się w niej struktury otwarte, czekające na twórczy współdziałanie wykonawcy. „Muzyczna charakterystyka poszczególnych ogniw *Licht* – pisze Pasiiecznik – wiąże się ściśle z muzyczną charakterystyką trójki bohaterów. Każdemu z nich Stockhausen przypisał określony głos ludzki oraz instrumenty, których pojawienie się w przebiegu utworu należy interpretować jako emanację danej postaci. Michała symbolizują tenor i trąbka, Ewę – sopran, flet i basethorn, Lucyfera – bas i puzon”¹⁰. Jednak o odrębności bohaterów świadczy przede wszystkim kształt dźwiękowy tzw. *formuły*, którą można nazwać znakiem rozpoznawczym Michała, Lucyfera i Ewy. Poszczególne formuły składają się na „*superformułę*, powstałą przez kontrapunktyczne nałożenie na siebie trzech melodii. Relacje między bohaterami porządkują więc niejako zasady kontrapunktu, czyli równoległego prowadzenia głosów”¹¹. Autorka pewnie prowadzi czytelnika przez formalne zawiłości gigantycznego dzieła. Misternie zaplanowana przez Stockhausena układanka zaczyna ujawniać swój sens. Jednak poza oswojeniem samego mechanizmu *superformuły*, niezbędne okazuje się tutaj poznanie filozoficznego tła twórczości niemieckiego kompozytora. Żył on przekonanie o szczególnym powołaniu wszystkich ludzi do muzyki. Widział więc konieczność rozwoju muzykalności wszystkich słuchaczy, a więc także tych, którym brakuje podstaw wiedzy z zakresu teorii muzyki. Jedną z najbardziej zaskakujących tez kompozytora głosi, że muzyka jest koniecznie potrzebna do zbawienia. „Wierzę, że ostatecznie każdy stanie się muzykiem i że wysoce zróżnicowana muzyka stanie się mową potoczną, w której nie będziemy już skowyczeć, lecz w istocie będziemy się ze sobą komunikować jak przeróżni śpiewacy i instru-

⁸ Ibidem, s. 93.

⁹ Ibidem, s. 91.

¹⁰ Ibidem, s. 95.

¹¹ Ibidem, s. 95-96.

mentalności. Być muzykiem to najszlachetniejsza rzecz, jakiej można się nauczyć na tej planecie¹². To przekonanie, głoszone przez kompozytora wielokrotnie i konsekwentnie, można uznać za jego wkład do pitagorejsko-boecjańskiej koncepcji filozoficznej. Monika Pasicznik zauważa: „o ile starożytni, a zwłaszcza wczesnochrześcijańscy teoretycy traktowali muzykę z fascynacją, ale i lękiem, przestrzegając przed zbyt zmysłowym odbiorem, a niekiedy również praktykowaniem, o tyle Stockhausen wierzył, że na ostatnim etapie rozwoju ludzie będą muzykami¹³. Jednym z warunków tej przemiany w muzyka miałyby być oddanie się dźwiękom duszą i ciałem, stopienie się wykonawców ze słuchaczami, poddanie się zbiorowej medytacji. Nie do końca wiadomo, jak ten stan mają osiągnąć słuchacze. Natomiast wykonawcy powinni podążać za dość zaskakującymi zaleceniami kompozytora: „Nic nie myśl. Czekaj, aż będzie w tobie całkiem cicho. Jeśli osiągniesz ten stan, zaczynaj grać. Kiedy tylko zaczniesz myśleć, przestań grać i spróbuj ponownie osiągnąć stan niemyślenia. Potem graj dalej¹⁴”.

Trudno o lepszy opis muzyki intuitywnej, której idea budzi jednak sporo kontrowersji, zwłaszcza wśród tradycyjnie wykształconych kompozytorów i wykonawców. To oni często zarzucają ofiarom stockhausenomanii ślepe posłuszeństwo magii jego słowa. A trzeba przyznać, że Stockhausen słów skomponował sporo. Kłopot w tym, że nie stanowią one recepty na to, jak wykonawca ma „wyjść poza siebie” lub „nawiązać kontakt z przasadą”. Zasadnicza wątpliwość dotyczy więc tego, czy kierowane do muzyków „instrukcje obsługi partytur” aby na pewno nie próbują odwrócić uwagi od niedostatków samych kompozycji. Bogusław Schaeffer twierdzi, że „Stockhausen stracił nieobliczalnie dużo na tym, że poddał się idei muzyki intuitywnej, w której muzycy, inspirowani przez tekst mają za zadanie, swobodnie reagując na to, co robią inni, znajdować nowe jakości wyrazu¹⁵”. Możemy dopowiedzieć, że zaryzykował utratę panowania nad materiałem muzycznym, który dla każdego starannie wykształconego muzyka powinien być podstawą odpowiedzialnego tworzenia. Zafascynowanie dźwiękową amorfnością i przewagą chaosu nad porządkiem nieuchronnie oddala od muzyki, stwarzając tylko pozory czegoś nowatorskiego. Jednak na ten zarzut Stockhausen odpowiedziałby pewnie, że dziś nie jesteśmy w stanie zrozumieć (a tym bardziej ocenić) muzyki przeznaczonej dla wykonawców i słuchaczy żyjących w XXII wieku.

Monika Pasicznik w XXI wieku przekonuje nas, że te obawy są niesłuszne. Jej samej zrozumienie cyklu *Licht* zajęło kilka lat, z czego zwierza się czytelnikom we Wstępie. Dziś dzieli się tym rozumieniem w bardzo sprawnie napisanej książce, która imponuje głęboką znajomością muzyki i filozofii Stockhausena. Praca Pasicznik wypełnia lukę w polskiej literaturze muzykologicznej, bo nikt wcześniej nie napisał o Stockausenie tak rzetelnie i na dodatek z pasją. Słuchacze zyskują

¹² K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, B. 6, s. 432, cyt. za: M. Pasicznik, *Rytuał superformuły...*, s. 64.

¹³ M. Pasicznik, *Rytuał superformuły...*, s. 64.

¹⁴ B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku...*, s. 155.

¹⁵ Ibidem, s. 154.

więc szansę poznania geniusza, szaleńca i dziwaka, którego monumentalne dzieło było wielkim artystycznym wydarzeniem końca XX wieku.

Czy jednak dzięki zbliżeniu się do genezy i kontekstu powstania *Licht* rzeczywiście zbliżamy się do samej muzyki? Czy w tym zrywającym z tradycją, całkowicie nowym brzmieniu wysłyszemy – jak chciałby tego Stockhausen – rezonans własnej duszy? Można mieć co do tego spore wątpliwości. Bo przeżycie muzyczne bywa kapryśne i nie zawsze jest następstwem „rozumiejącego słuchania”. Zresztą w wyjaśnieniach samego Stockhausena – wpisanych przez Pasiiecznik w ramy jej uporządkowanego wywodu – tak wiele jest egzaltacji, że utrudniają one słuchanie jego muzyki bez uprzedzeń. Wiara w to, że czytelnik, który zechce zagłębić się w symboliczną nadbudowę cyklu operowego *Licht*, wysłucha tego dzieła z przyjemnością, może się wydawać tak samo naiwna, jak przekonanie Stockhausena o tym, że wszyscy kiedyś zostaniemy muzykami. Wizja mowy dźwięków jako „wyższego języka” i „warunku zbawienia” nie przemawia chociażby do tych, którzy słuchać po prostu nie lubią czy nie chcą (bo im słów na ucho nadepnął). Nie wszyscy będziemy muzykami. I nie wszyscy polubimy muzykę Stockhausena, choć po lekturze książki Moniki Pasiiecznik już na pewno nie czujemy się wobec niej tak bezradni jak wcześniej.

Anna Chęćka-Gotkowicz