

Vortex temporum (1994-1996)*

Utwory z ostatniego okresu twórczości Gérarda Griseya (oprócz *Vortex temporum*, zwłaszcza *Quatre chants pour franchir le seuil*) znacznie odbiegają od „dydaktycznego” modelu spektralizmu z pierwszych kompozycji cyklu *Les Espaces acoustiques* (1976-85). Chętnie podkreślana w celach polemicznych przeciwstawność „naturalnej” muzyki spektralnej i „spekulatywnego” serializmu znika całkowicie w złożonych prekompozycyjnych schematach i algorytmach wywiedzionych ze sprowadzonej do abstrakcji figury (Grisey mówi o „archetypie”). Modeli zaczerpniętych z konkretnych dźwięków i z sonogramów w *Vortex temporum* nie ma wcale. Płynna, „biologiczna” organizacja następstw czasowych ustępuje miejsca addytywnej rytmice, co zbliża kompozycję Griseya do muzyki Messiaena, muzyki indyjskiej lub afrykańskiej, a szczególnie do utworów minimalistów (Reich, Riley, Andriessen) z ich repetytywnymi przekształceniami prostych figur. Części skrajne to zasadniczo muzyka żywa i pulsująca, znacznie różniąca się od przebiegów kojarzonych zwykle z kompozycjami spektralnymi, choć złożoność rytmicznej konstrukcji znaczenie wykracza poza procedury amerykańskiej „pulse music”.

1. Formuła

W komentarzach do późnych utworów Grisey coraz mocniej podkreśla, że zasadniczym przedmiotem kompozycji jest w nich czas. Naczelną ideą *Vortex temporum* (*Wir czasu*) są „narodziny formuły wirujących i powtarzanych arpeggiów oraz jej przekształcenia w rozmaitych strefach czasowych”¹. Wzór formuły Grisey zaczerpnął z *Dafnisa i Chloe* Ravela.

* Obsada: fortepian, flet, klarnet (A, B, klarnet basowy B), skrzypce, altówka, wiolonczela. Utwór składa się z trzech części: *Vortex temporum I*, *Vortex temporum II*, *Vortex temporum III*; możliwe jest wykonanie samej części pierwszej bądź pierwszej i drugiej. Czas trwania: 40'-45'. Partytura: Ricordi.

¹ Nota programowa do *Vortex temporum*, w: G. Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Guy Lelong, Anne-Marie Réby (red.), Paris 2008, s. 158.

Przykład 1. *Dafnis i Chloe* Maurice'a Ravela – wzór formuły. J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum* de Gérard Grisey, Paryż 2001, s. 16.

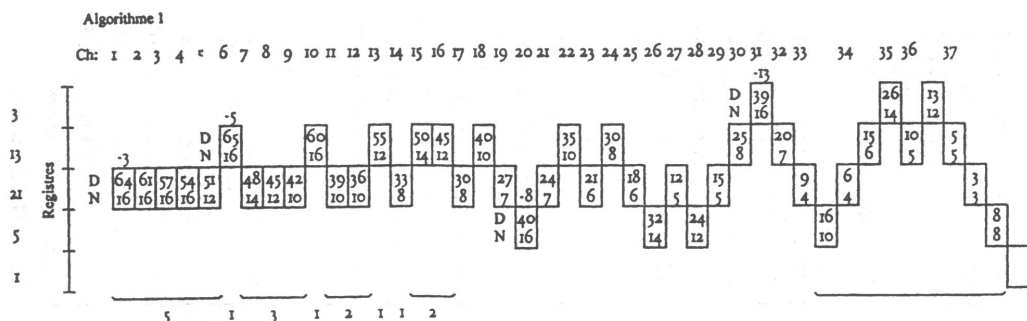
Konkretna postać dźwiękowa formuły, taka jak w Ravelowskim oryginale, Griseya nie interesuje: nigdzie w *Vortex temporum* nie przybiera ona postaci następstwa dźwięków „po skali”, jak w przykładzie z *Dafnisa*. Grisey sprowadza ją do abstrakcyjnego kształtu.

Przykład 2. Formuła w abstrakcyjnym kształcie. J. Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paryż 2000, s. 216.

Przykład 3. Partytura *Vortex Temporum* – formuła Ravelowska w partii fortepianu

Formułę tę (Grisey używa pojęcia „Gestalt”) odnajdziemy w wielu wymiarach utworu:

- w szesnastkowych figurach stanowiących zasadniczy materiał większości pierwszej i trzeciej części kompozycji,
- w następstwie rejestrów: ich szybkie zmiany tworzą wyraźnie słyszalną „melodię rejestrów”.



Podpisy:

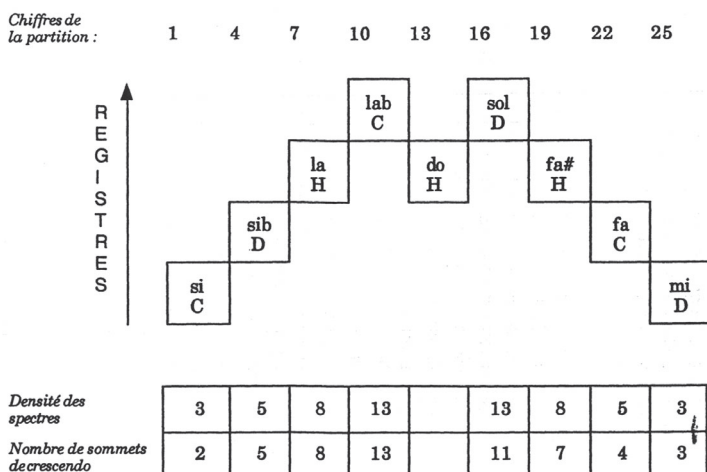
D – czas trwania odcinków w szesnastkach

N – ilość szesnastek w takcie

Ch – numer w partyturze

Rysunek 1. *Vortex Temporum I*, część pierwsza – plan strukturalny. J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paryż 2001, s. 25.

Obie powyższe postaci przejawiania się formuły (jako motywu i jako melodii rejestrów) odnoszą się do następstw wysokości dźwiękowych i są łatwo zauważalne dla słuchacza. Formuła determinuje jednak także inne poziomy organizacje, przejawiając się w wielu postaciach, przeważnie jako ukryta struktura. Relacje wysokości dźwięku niżej – wyżej stają się relacjami mniej – więcej. Widać to na przykładzie całej drugiej części utworu, gdzie formuła staje się modelem formy.



Rysunek 2. *Vortex Temporum II* – plan strukturalny. J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paryż 2001, s. 56.

Kierunek wznoszący (lub opadający) odpowiada w kolejnych sekcjach zwiększeniu (lub zmniejszeniu) ilości użytych dźwięków, gęstości, ilości głosów w konstrukcji polifonicznej, ambitusu, tempa (odpowiada za przyspieszenia i zwolnienia), ilości maksimów *crescenda* i wielu innych detali.

Choć przekształcenia formuły stanowią zasadniczą treść *Vortex temporum*, to jednak nie wszystkie zjawiska dźwiękowe w utworze można do niej sprowadzić: kształty z niej wywiedzione uzupełniają dźwięki o charakterze fazy ataku (czasem z rezonansem) i długie dźwięki z *crescendem* (*decrescendem*) lub bez.

2. Skale

Materiał wysokości dźwiękowych stanowi dwanaście skal wywiedzionych z szeregu harmonicznego. Cztery z nich to szereg harmoniczny przedstawiony z dokładnością do $\frac{1}{4}$ tonu, cztery uzyskane zostały przez powiększenie o ćwierćton odległości między niektórymi kolejnymi stopniami, a pozostałe cztery poprzez analogiczne pomniejszenie. Podstawami (najniższymi dźwiękami) szeregów są kolejne stopnie skali chromatycznej.

The image displays a musical score for 'Vortex Temporum' by Gérard Grisey. It is organized into three vertical sections: 'CONTRACTÉS' (top), 'HARMONIQUES' (middle), and 'DILATÉS' (bottom). Each section contains four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The scales are derived from the harmonic series, with some being contracted (shorter intervals) and others dilated (longer intervals). The score is written in a complex, multi-layered style characteristic of Grisey's work.

Przykład 4. Skale wywiedzione z szeregu harmonicznego. J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum* de Gérard Grisey, Paryż 2001, s. 17.

Cztery dźwięki fortepianu Grisey każe przestroić o ćwierć tonu niżej.







Przykład 5. Przestrojone dźwięki fortepianu. J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paryż 2001, s. 18.

Przestrojenie dźwięków umożliwi lepsze dostosowanie partii fortepianu do mikrotonowego systemu organizacji wysokości dźwiękowych. Zarazem odmiennosc brzmienia (wyraźniejsza niż w przypadku mikrotonów wykonywanych na pozostałych instrumentach lub ich nieczystej intonacji) nadaje muzyce charakterystyczny rys.

3. Przekształcenia formuły

Wyściowy wzór melodyczny daje się przedstawić w formie sinusoidy. Trzy fazy, z których składa się część pierwsza, są transformacjami sinusoidalnego wykresu według wzorów zaczerpniętych z wykresu fal uzyskiwanych w generatorach częstotliwości. Wykresom tym Grisey przyporządkowuje dominujący w każdej z trzech faz tej części wzór rytmiczny. Faza pierwsza zachowuje podstawową formę sinusoidalną w falowaniu równych szesnastek (numery 1-37 w partyturze). W fazie drugiej (38-67) Grisey przekłada wykres fali prostokątnej na rytmy punktowane, w trzeciej zaś (68 do końca pierwszej części) wykres drgań piłowych znajduje odpowiednik w gwałtownych skokach i przerywaniu ciągu nagłymi momentami ciszy.

Sinusoidalna komórka rytmiczna na początku utworu ma długość ośmiu szesnastek. W każdym z 43 odcinków pierwszej fazy pierwszej części komórka jest powtarzana określoną ilość razy. W kolejnych odcinkach komórka staje się coraz krótsza, zatem konkretna postać sinusoidy ulega odpowiedniej zmianie. Proces redukcji wygląda następująco (według Baillaeta):

cellule	périodicité (♪)
1 	8
2 	7
3 	6
4 	5

5 4

6 4 / 3

7 3

8 3 / 2

9 2

Przykład 6. Proces redukcji sinusoidalnej komórki rytmicznej. J. Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paryż 2000, s.216.

W fazie drugiej pierwszej części Grisey wprowadza wiele sposobów przekształcania wyjściowej komórki. Wyliczenie wszystkich zajęłoby sporo miejsca, zwróćmy zatem uwagę tylko na niektóre. O ile w pierwszej fazie w powtórzeniach komórki w każdym z odcinków wysokości dźwięków (cztery w pierwszej fazie, w drugiej trzy) były takie same, to w fazie drugiej Grisey stosuje rozmaite formy wariacji: zachowanie wysokości obu lub jednego z dźwięków skrajnych przy zmianie wysokości dźwięku środkowego; zachowanie wysokości środkowej przy zmianie wysokości skrajnych; desynchronizacja partii instrumentów (w pierwszej fazie flet, klarnet i fortepian grały komórkę w unisonie rytmicznym); przesuwanie dźwięków najwyższych i najniższych na różne miejsca w powtarzanych wzorach rytmicznych itd.

4. Modele akustyczne

Jak już wspomniałem, w pracy nad *Vortex temporum* Grisey nie sięgał do wzorów zaczerpniętych z analizy konkretnych dźwięków, sonogramów itp. Odwołania do wzorców akustycznych są tu liczne, lecz charakter ich jest ogólny i abstrakcyjny. Najważniejsze z nich są oczywiście wykresy fal dźwiękowych, lecz nie są one jedyne: zwróćmy uwagę, że akcenty w fortepianie, wyznaczające początki odcinków i metrum, są poprzedzone *crescendem* (w pierwszej fazie części pierwszej w skrzypcach, altówce i wiolonczeli) urywanym przez ten właśnie akcent, co można uznać za odwrócenie wzoru atak – wybrzmiewanie.

Ważnym narzędziem organizacji przebiegu utworu są algorytmy, których schematy znajdują zastosowanie w rozmaitych aspektach utworu. Pierwszy z nich wyznacza organizację rytmu i rejestrów w pierwszej fazie części pierwszej.

Układ rejestrów zmierza tu od absolutnej przewidywalności wyznaczonej powtórzeniem do nieprzewidywalności. Okazuje się jednak, że pozornie chaotyczny rozrzut rejestrów jest w istocie tworzeniem porządku – melodii rejestrów wyznaczonej przez formułę. „Melodię” tę słyszymy wyraźnie, ponieważ końcowe odcinki są odpowiednio krótkie. Długość trwania odcinków w każdym rejestrze zmniejsza się o właściwą danej rejestrze, określoną liczbę. Stosunki liczbowe (liczby zmniejszające czas trwania odcinków w każdym rejestrze oraz ilość odcinków w każdym rejestrze) wyznaczone są przez ciąg Fibonacciego (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21).

Podobny algorytm rządzi procesem wydłużania odcinków w drugiej fazie części pierwszej, która jest pod wieloma względami „negatywem” fazy pierwszej. Liczby i stosunki liczbowe determinują wiele aspektów utworu. Oprócz wielokrotnie zastosowanego ciągu Fibonacciego i jego wariantu (3, 4, 7, 11, 18 itd.) uwagę zwrócić może na przykład częsta obecność liczby 43, która wyznacza ilość odcinków w każdej z trzech faz części pierwszej, a także ilość miarowych uderzeń fortepianu w każdym z dziewięciu odcinków części drugiej.

6. Czas ludzi, ptaków i wielorybów

Pierwsza część *Vortex temporum* rozgrywa się w czasie w potocznym doświadczeniu odczuwanym jako „zwykły” – Grisey mówi o „czasie ludzi”, odróżniając go od „czasu ptaków” i „czasu wielorybów”. Być może najistotniejszą muzyczną charakterystyką wyróżniającą czas „ludzki” jest możliwość wyartykułowania w nim metrum, które jest jednym z najważniejszych „tematów” pierwszej części. W drugiej części rytm i metrum ustępują trwaniu. Grisey daje wprawdzie porządkujące oznaczenie metrum wyznaczonego trzema lub czterema równymi bądź płynnie zwalnianymi/przyspieszonymi akordami fortepianu, lecz miarowość służy tu neutralizacji odczuwania rytmu. Podstawowa formuła występuje w postaci rozciągniętej w „czasie wielorybów”.

W trzeciej części pojawia się czas skondensowany, jej przebieg jest kształtowany przez wszystkie trzy formy przejawiania się czasu. W 33 odcinkach Grisey przetwarza materiał dwóch poprzednich części, przeplatając między sobą rozmaite formy przebiegu czasu – cztery z tych odcinków są kompresją całej części trzeciej dokonywaną sukcesywnie w kolejnych z nich. Figury i dłuższe przebiegi ulegają streszczeniu – w pojedynczych gestach z wykorzystaniem gry za podstawkiem lub z dużym naciskiem na struny, fłażoletowych glissandach, przedęciach, multifonach, dźwiękach „z powietrzem”. Kompresja przebiegów konstruowanych z dźwięków o określonej wysokości daje w rezultacie muzykę szumów i szmerów.

Warto wspomnieć, że rozciągnięcie czasu nie jest w *Vortex temporum* tożsame jedynie z prostym zwiększeniem czasu trwania poszczególnych zjawisk. W trzeciej części Grisey wprowadza także analogiczny do wydłużenia trwań proces zwiększania odległości składowych użytych spektrów, „filtrując” je przez pomijanie najpierw co drugie

składowej, następnie zachowując co trzecią, co czwartą i co piątą składową, tworząc w ten sposób złudzenie rozciągniętego spektrum.

7. Cel estetyczny

Wirująca figura, która stanowi oś *Vortex temporum* objawia się słuchaczowi w rozmaitych postaciach, często jednak bywa głęboko ukryta jako struktura. Czy „doświadczanie wielu wymiarów czasowych naraz” jest adekwatnym opisem wrażeń, jakie odnosi wrażliwy na tę muzykę słuchacz? Czy może tytułowy „wir czasu” stanowi jedynie metaforyczny opis pracy kompozytora? Na to pytanie oczywiście każdy słuchacz musi sam sobie odpowiedzieć. Warto jednak podkreślić, że wywołanie określonych wrażeń niewątpliwie było zamiarem francuskiego twórcy, o czym świadczy komentarz Griseya bezpośrednio odnoszący się do drugiej części utworu, w której chciał on „stworzyć w powolnym przebiegu wrażenie zawrotnego ruchu sferycznego. Wznoszące się ruchy spektrów, osadzenie ich podstaw w chromatycznym opadaniu filtrowanym przez fortepian wywołują coś w rodzaju podwójnej rotacji, nieustanny ruch okrężny wokół samych siebie”².

Bibliografia

J. Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*, Paryż 2000.

J.-L. Hervé, *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey*, Paryż 2001.

Dyskografia

Vortex temporum, Talea, Ensemble Recherche, dyrygent Kwame Ryan, 1997.

Vortex temporum, Périodes, Ensemble Risognanze, dyrygent Tito Ceccherini, 2007.

² *Ibidem*.