

Paradoksy Gérarda Griseya*

Minęło już dwanaście lat od odejścia Gérarda Griseya, niewątpliwie jednego z najwybitniejszych kompozytorów II połowy XX wieku, współtwórcy idei muzyki spektralnej, badacza czasów i widm, człowieka renesansu, wszechstronnie inspirowanego i inspirującego¹. Jego dzieło można podzielić na dwie pełne i jedną niedokończoną fazę: eksperymentalną pierwszą (1974-85), dążącą do syntezy drugą (1985-96) i trzecią, transcendentną (1996-98), przerwana na początku nagłą śmiercią kompozytora². Ten podział uzasadniałbym stosunkiem kompozytora do materiału dźwiękowego, a zwłaszcza do metody jego porządkowania – owej nowej, spektralnej i czasowej metody,

* Powyższy tekst stanowi opracowanie podrozdziału 3.4 pracy magisterskiej pt. *Gérarda Griseya interpretacja muzyki spektralnej* napisanej w Instytucie Muzykologii UW w lipcu roku 2008 pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Helman.

¹ Z podstawowej bibliografii należy wymienić: J. Baillet, *Gérard Grisey. Fondements d'une écriture*. L'Harmattan, Paris 2000; „Contemporary Music Review” 2000, vol. 19, *Spectral Music: Part 2. Aesthetics and Music, Part 3. History and Techniques*, J. Fineberg (red.); *Le Temps de l'écoute. Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, D. Cohen-Lévinas (red.), L'Harmattan, Paris 2004; G. Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, G. Lelong i A.-M. Réby (red.), Musica Falsa, Paris 2008; L. Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Rombach Druck- und Verlagshaus, Wien 2009. Wśród utworów dedykowanych pamięci Griseya wyróżniają się: P. Hurela *Tombeau in memoriam Gérard Grisey* z 1999; F. Romitellego *Seconda Domenica alla periferia dell'Imperio* z 1999-2000; K. Saariaho *Message pour Gérard* z 2000 czy M.-A. Dalbaviego *Ligne de fuite* z 2001. O wybranych filiacjach pisałem także w: *Le Fantôme du spectralisme circule en Europe*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 107, s. 22-28 i w: *Widmo krąży po Europie*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 20, s. 6-11. Festiwale i konferencje dotyczące Griseya muzyki spektralnej organizowano w ostatnich pięciu latach m.in. w Stambule (2003), Luksemburgu (Rainy Days, 2005) Gdańsku (Dni Wydziału Kompozycji AM, 2006), Paryżu (Agora 2008) i Wiedniu (Universität, 2009).

² Podobnie widzi to wielu autorów, przywołajmy choćby J. Bailleta, B. Barthelmes i K. Kornyshevę, por. teksty cytowane niżej.

gdzie na początku możemy zaobserwować rozmaite próby i eksperymenty, na swój sposób czyste i dogmatyczne. Powstają wówczas przede wszystkim: „laboratorium technik spektralnych”, *Les Espaces acoustiques* (1974-85) – wielki sześcioczęściowy cykl od solowej altówki po wielką orkiestrę; perkusyjne *Tempus ex machina* (1979); puzonowo-klarnetowy duet *Solo pour deux* (1981-82); chóralno-elektroakustyczne *Les Chants de l'amour* (1982-84) i basklarnetowy dyptyk *Anubis, Nout* (1983). Następnie, jak niemal wszyscy kompozytorzy wynalazcy, Grisey odchodzi od wyjściowych założeń na rzecz: po pierwsze – podsumowania dotychczasowych wyników; po drugie – stopniowego rozluźniania założonych metod i włączania innych; po trzecie – eksploracji i systematyzacji aspektów czasowych. Przełomowym utworem jest tu kwintet *Talea* (1986), dalej następują zespołowe *Le Temps et l'écume* (1988-89), perkusyjno-elektroakustyczne *Le Noir de l'étoile* (1989-90), wokalnie-orkiestrowe *L'icône paradoxale* (1992-94) i spory sekstet *Vortex temporum* (1994-96). Wreszcie ostatnie ukończone dzieło Griseya – *Quatre chants pour franchir le seuil* (1996-98), które zwiastuje jego zdecydowane przekroczenie technik i estetyki muzyki spektralnej w stronę... Odpowiedzi już nie poznamy.

W tym tekście chciałbym jednak uciec od chronologii, by ująć myśl i twórczość francuskiego kompozytora w paru kluczowych aspektach, z których część stanowić będą – często jako figury retoryczne – opozycje, pomiędzy jakimi można go usytuować. Po pierwsze, zbiorę w jednym miejscu wszystkie inspiracje i idee, jakie podnosił w utworach oraz skonfrontuję je z językiem jego esejów – to pozwoli nam wyrobić sobie całościowy wizerunek tego fascynującego człowieka i twórcy. Po drugie, spróbuję odpowiedzieć na pytanie o związek i hierarchię dwóch naczelnych wątków dzieł Griseya – czasowego i spektralnego – także na przestrzeni różnych faz i utworów. Po trzecie, nie da się uniknąć rozstrzygnięcia innej kontrowersyjnej kwestii – stopnia naturalności czy też naturalizmu w twórczości Francuza, zwłaszcza widzianego w opozycji do strukturalnych transformacji. Po czwarte, równie frapującym pytaniem jest to o motyw i wrażliwość Griseya – czy był bardziej romantykiem czy racjonalistą? Po piąte wreszcie, spróbuję ustalić, do jakiej formacji estetycznej należał francuski kompozytor: awangardy, modernizmu czy może postmodernizmu; jakie tradycje wpłynęły na jego twórczość, jakie konteksty współcześnie ją opisywały? Wreszcie ostatni podrozdział tego podsumowania to poszukiwanie odpowiedniej obwiedni dynamicznej dla rozwoju techniki, ale i estetyki G. Griseya. Jeszcze raz wrócę tu do zaproponowanego na początku podziału na trzy okresy, poszerzę go i poddam krytyce. Istotnym aspektem będzie uwzględnienie dynamiki rozwoju stylu kompozytora, przede wszystkim w odniesieniu do wprowadzonej na początku idei muzyki spektralnej.

1. Inspiracje i idee

Należy zacząć od przypomnienia kluczowych kategorii Griseyowskiego języka literackiego. Zauważmy, że mamy trzy główne triady, które opisują muzykę pod kątem dwóch aspektów. Aspekt spektralny charakteryzowany jest przez przymiotniki przejściowy, różnicowy i progowy³ zaś czasowy określony został przez szkielet,

³ G. Grisey, *La Musique: le devenir des sons*, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik” 1982, nr XIX, s. 16-23, przedruk w: G. Grisey, *Écrits...*, op. cit., s. 45-56. Por. także polskie tłumaczenie J. Kroschel w niniejszej publikacji. Tropem tej triady w poszukiwaniu jej zastosowa-

ciało i skórę⁴ oraz czas wielorybów, ludzi i ptaków⁵. Oczywiście te grupy pojęć przenikają się i opisują muzykę twórcy także ogólnie. Przede wszystkim odnoszą się głównie do formy i jej percepcji – kompozytor skupia się na różnicy między dźwiękami (czy to strukturalnej, czy czasowej), dąży do przekraczania progów (między wysokością a rytmem, współbrzmieniem a barwą, półtonem a mikrotonem itd.), wreszcie nadrzędnym celem jest przejście (jako proces, interpolacja, przenikanie między dźwiękami, współbrzmieniami, obsadami lub skalami czasowymi). W podziale na warstwy percypowanego czasu, Grisey polemizuje z kompozytorami intelektualistami, nieuwzględniającymi obrazu percepcyjnego, czyli skóry czasu (niekoniecznie zależnej od metryki i proporcji), sam widzi bowiem jej złożoną zależność od ciała (kwalitatywne aspekty, faktyczne miejsce przebywania dźwięków), natomiast pole do operacji liczbowych ogranicza do poziomu szkieletu (kwantytatywne aspekty i systemowa organizacja rytmiczna).

Dalsze metafory Francuza zwięźle podsumowała Ewa Schreiber w swoim referacie sprzed paru lat⁶. Wyróżnia tam trzy poziomy: makrofoniczny (czas jako zwierzę, dźwięk jako żyjąca komórka), mikrofoniczny (dźwięk jako zwierzę, czas jako atmosfera) i percepcyjny (odbiorca zanurzony w muzyce jako płynie owodniowym, ale niekiedy i w pustce). Dalej badaczka podkreśla skojarzenia ze światem natury i istot żywych, rozwijane głównie w kolejnych tekstach z lat 70-tych i 80-tych: dźwięki rozwijające się jak organizm, z narodzinami, życiem i śmiercią; posiadające swoją dynamikę i energię, czas jako atmosfera i terytorium; dźwięk nierozzerwalnie powiązany ze swoją historią, powstawaniem, nieodwracalnym czasem biologii i dramatu; dualizm cienia i światła; kompozycja jako gra z naturą dźwięków, a nie nutami (czyli z krajobrazem a nie mapą); szanowanie ich różnych indywidualności, ras, rodzajów; powiązanie z modelami naturalnymi (trzy czasy, cykl oddechowy, sygnały pulsarów).

Reasumując, język manifestów Griseya przesiąknięty jest terminologią biologiczną i naturalistyczną, co podkreśla jego sprzeciw wobec wcześniejszej neutralizacji dynamicznych i energetycznych aspektów muzyki. Kompozytor próbuje tu przenieść na dźwięki (lub im przywrócić) kategorie dotyczące przyrody oraz ekologii. Trzeba podkreślić, że niewątpliwie wiele z tych terminów ma użytek czysto metaforyczny, a same procedury stosowane przez twórcę można rozpatrywać na poziomie czysto muzycznym. Kluczowe okazuje się uwzględnienie percepcji na wielu poziomach; to jej podporządkowane są w istocie opisywane triady, ale i mierzenie „przedślyszalności”⁷ czy skupienie na energii i żywości dźwięku.

nia poszło mniej lub bardziej niewolniczo paru komentatorów, m.in. D. Cohen-Lévinas, A. Orcalli, J.-M. Poissenot i H. Dufourt. Por. teksty cytowane niżej.

⁴ G. Grisey, *Tempus ex Machina. A Composer's Reflection on Musical Time*, „Contemporary Music Review” 1987, vol. 2, nr 1, s. 237-75, przedruk i tłum. fr. w: G. Grisey, *Écrits...*, op. cit., s. 57-88.

⁵ G. Grisey, komentarz do utworu *Le Temps et l'écume* na: http://www.arsmusica.be/cms/oeuvre_en.php?oobj=artoe&iobj=432¬ice=y, przedruk w: G. Grisey, *Écrits...*, op. cit., s. 153-154. Niepełne pol. tłum. w: *Książce Programowej MFMW Warszawska Jesień*, Warszawa 1999, s. 28-30.

⁶ *The Organic Metaphor in Gérard Grisey's Reflection on Spectral Music*, referat wygłoszony na sesji *Écrits de compositeurs depuis 1850* zorganizowanej na Faculté de musique de l'Université de Montréal 13-15 marca 2008, [ms]

⁷ Termin wprowadzony w: G. Grisey, *La Musique...*, op. cit., oznaczający stopień przewidywalności słuchowej danego zwrotu lub przebiegu muzycznego. Por. tłum. obok.

Grisey stosował wiele zabiegów mających przybliżyć koncepcję do percepcji: wyraziste motywy/brzmienia, nazywane za niemiecką psychologią postaci terminem *Gestalt*, tudzież gestem lub archetypem (kontur „neumy” w *Prologue*, szum w *Le Temps et l'écume*, arpeggio w *Vortex Temporum*). Następnie szereg wariacji, często o minimalnym „stopniu zróżnicowania” (chętnie stosowany termin, zapożyczony od Stockhausena, *Veränderungsgrad*) oraz eksponowanie ich w różnych warstwach czasowych (*Transitoires*, *L'icône paradoxale* i inne). Przykładową wariacją względem archetypu periodyczności jest jej zamazanie (*Périodes*), względem harmonicznosci – dysharmonizacja (*Partiels*), względem tempa czy pulsu – zwolnienia lub przyspieszenia (*Tempus ex machina*), względem barwy instrumentu – fuzja spektralna (*Solo pour deux*) lub multifony i inne zmiany (*Anubis-Nout*), względem akustycznego głosu – synteza na taśmie lub filtrowanie próbek (*Les Chants de l'amour*). Oczywiście wariacje te realizowane są w trzech planach różnicowania, progę i przejścia. Im większa różnica, tym mniejsza przedślyszalność oraz rozciągnięty czas percepcji (np. początek *Modulations*).

Jeśli chodzi o konkretne inspiracje, to najczęściej pojawiały się te z dziedziny akustyki i studiów elektronicznych (analiza spektralna, synteza instrumentalna, synteza głosu, modulacja pierścieniowa, filtrowanie), ale również astronomia miała istotny wpływ na wiele dzieł (rytmy pulsarów, metafora czasoprzestrzeni, teorie kosmologiczne). Z kręgu bardziej tradycyjnych inspiracji wymienić należy: mitologię i cywilizację starożytnego Egiptu (*Księga Umarłych*, bogowie, sarkofagi i inskrypcje), malarstwo (Piero della Francesca, Nicolas Poussin), poezję (Erinna, Christian Guez-Ricord), literaturę i filozofię (Carlos Castaneda, Julio Cortázar, Gilles Deleuze, Abraham Moles), muzykę przeszłości (Ars Nova, renesans, romantyzm, impresjonizm, Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen, Conlon Nancarrow, Iannis Xenakis, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen). Wszystkie te jakże odległe źródła zbiegają się w jedną, stopliwą twórczość Griseya. Pozostaje pytanie – skąd ta wielość? Czy można znaleźć jakiś wspólny mianownik?

Myślę, że trzeba najpierw rozróżnić inspiracje metaforą i modelem. Częstsze są te pierwsze – jak choćby forma oddechowa *Les Espaces acoustiques*, trzy poziomy czasowe w *Le Temps et l'écume* albo śmierć i erozja w *Quatre chants pour franchir le seuil* – ale bardziej specyficzne te drugie. Podobnie jak u Xenakisa, określone zjawisko staje się dla kompozytora nie tyle inspiracją, co wzorem, który można reprodukować, egzemplifikować, rozwijać na gruncie muzyki. Typowym przykładem jest status widma dźwięku *E* w *Les Espaces acoustiques*, zdania „I love you” w *Les Chants de l'amour*, fresku Piero della Franceski w *L'icône paradoxale* czy frazy Maurice'a Ravela w *Vortex Temporum*. Oba rodzaje inspiracji dopełniają się i stanowią niewątpliwie wyraz chłonnej natury erudyty, który reagował na otaczający go świat i odnosił wiele zjawisk do pisanej przez siebie muzyki. Tylko początkowo może dziwić sposób reakcji i zawarcia pewnych wzruszeń w dziełach pozornie bardzo racjonalnych i konstruktywnych.

2. Widma czy czasy

Każdy badacz i słuchacz muzyki Griseya staje w którymś momencie przed trudnym wyborem: który wątek jego twórczości jest istotniejszy i pierwotniejszy? Wysnuwanie kompozycji z modeli opartych na naturalnych widmach akustycznych czy składanie i różnicowanie procesów oraz warstw czasowych? Często prowadzi to do jednostronnych i krzywdzących kompozytora rozstrzygnięć; innym razem rysuje się linearną koncepcję rozwoju stylu, gdzie faza spektralna ustępuje temporalnej. Tymczasem najlepiej

spojrzeć na oba aspekty synchronicznie, jako na dwa przejawy tego samego zjawiska. Dobitnie wykazał to już Stockhausen w kanonicznym tekście *...wie die Zeit vergeht...*⁸ – czas trwania i wysokość dźwięku wyrażają się w tych samych wartościach, leżą na tej samej osi, tyle że pierwsze należy do makro-, a drugie do mikrowymiaru. Stąd też obserwujemy u Griseya klarowny podział na makro- i mikrofonię dźwięku oraz liczne dowody na to, że oba kierunki poszukiwań były ściśle związane. Wszystko zaczęło się od (wielokrotnie wspomnianego przez Francuza) niedosytu muzyką Ligetiego – rozciągnięty czas domagał się innego niż chromatyczna dwunastotonowość materiału. Skąd go wziąć? Rozszerzeniu czasowemu można poddać przecież także sam dźwięk, trwający kilkadziesiąt milisekund... To krytykowana muzyka serialna traktowała czas jako coś narzuconego i zewnętrznego, rewolucja spektralna miała polegać właśnie na ponownej integracji sztucznie rozdzielonych „parametrów”⁹.

Ponadto trzeba podkreślić stosowane przez kompozytora łączenie w pary skrajnych stanów, spektralnych i temporalnych. W *Les Espaces acoustiques* będą to harmoniczność/periodyczność – nieharmoniczność/aperiodyczność; w *Le Temps et l'écu-me* szum/dynamiczność – dźwięk/statyczność, wreszcie w *Vortex Temporum* rysuje się (ale nie jest dokładnie zrealizowana) możliwość połączenia w pary widm harmonicznym w czasie rzeczywistym, zwężonych – w ściśniętym i rozszerzonych – w rozciągniętym. Innym dowodem na umiejscowienie obu aspektów na tej samej osi pozostaje poniższy cytat: „(...) obiekt i proces są analogiczne. Obiekt dźwiękowy to tylko proces, który został ściśnięty, proces zaś to nic innego jak rozciągnięty obiekt. Czas jest niczym powietrze, którym oddychają te dwa organizmy na innej wysokości. To skala kreuje zjawisko, a różnica leży w naszych zdolnościach percepcyjnych. Proces czyni zauważalnym to, co ukrywa przed nami szybkość obiektu – jego wewnętrzny dynamizm”¹⁰. Stosowana z powodzeniem przez Griseya forma procesualna służy w istocie do fuzji między dwiema stronami. Podobną próbą – acz mniej udaną pod względem późniejszej percepywalności – było wysnuwanie ze struktury widma proporcji rytmicznych czy czasowych.

Najciekawszym artykułem na temat związków czasów i widm w twórczości Griseya pozostaje esej Jeana-Marka Poissenota. Autor po kolei zajmuje się krytyką wcześniejszego odseparowania tych aspektów, analogią w percepcji między nimi (różnicowość), „przed-słyszalnością” w postrzeganiu, interakcjami (progowość) oraz fuzją poprzez rozwój materiału (przejściowość). Dochodzi wreszcie do kluczowego celu wysiłków Griseya – zapowiadanego w *Vortex Temporum* „zniesienia materiału na rzecz czystego trwania”¹¹. „Poprzez samozazębienie się (*auto-engendrement*) krok za krokiem, materiał rozszerza się jako »dźwiękowe stawanie się«, osiągając także wymiar formy, ale

⁸ K. Stockhausen, *...wie die Zeit vergeht...*, „Die Reihe” 1957, nr 5, s. 13-42.

⁹ G. Grisey, *Zur Entstehung des Klanges...*, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik” 1978, nr XVII, s. 73-79, przedruk i tłum. fr. w: G. Grisey, *Écrits...*, op. cit., s. 27-33, tłum. pol. J. Topolski: G. Grisey, *O powstawaniu dźwięku*, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 26, s. 10-15.

¹⁰ „Object and process are analogous. The sound object is only a process which has been contracted, the process nothing more than an dilated sound object. Time is like the air that these two living organisms breathe at different altitudes. It is the scale which creates the phenomenon and the difference resides in our faculties of perception. The process makes perceptible what the rapidity of object hides from us: its internal dynamism”, G. Grisey, *Tempus ex Machina...* op. cit., s. 271.

¹¹ „Abolir le matériau au profit de la durée pure”, G. Grisey, Nota programowa do *Vortex Temporum*, w: Idem, *Écrits...*, op. cit., s. 158.

już nie jej esencję. W efekcie forma nie jest po prostu czasowym wymiarem, lecz koherentną organizacją czasu trwania od początku aż do końca. Ta spójność konstytuuje się nie inaczej niż przez wzajemne relacje wewnątrz dźwięku¹².

Oczywiście w rozwoju stylu Griseya oba wymiary rozwijają się nierównomiernie, niekiedy kompozytor poświęcał więcej uwagi jednemu z nich, dochodził do chwilowej równowagi, potem znów górę brał drugi. I tak, na przykład, większość *Les Espaces acoustiques* (I-IV, VI), *Les Chants de l'amour* i *Solo pour deux* to wyraźna przewaga aspektu spektralnego, zaś *Tempus ex machina*, *Transitoires* i *Talea* znaczą dominację aspektu temporalnego. Pierwszą syntezą będzie *Le Temps et l'écume*, potem znów wahadło wychyli się (w stronę widma w *L'icône paradoxale*, w stronę czasu w *Le Noir de l'étoile*) i wreszcie w *Vortex Temporum* następuje druga synteza. *Quatre chants...* skłaniają się ku harmoniczno-melodycznemu aspektowi, ale niektóre pieśni (I, III) są także bardzo interesujące pod względem czasowym. Myślę, że rozwój przebiegałby dalej ku redukcji na rzecz pierwszego z wymiarów przy zarzucaniu drugiego – choć Grisey mógłby tu nas bardzo zaskoczyć.

3. Naturalista czy strukturalista

Kolejna kluczowa opozycja, na której wielu teoretyków chciałoby ukrzyżować Griseya. Użycie naturalnych inspiracji oraz proklamacji ekologii dźwięków wyprowadziło wielu z nich na manowce, gdy tylko spostrzegli, jak dalece kompozytor je przekształca i jak traci swoją rozpoznawalność czy właśnie rzekomą naturalność¹³. Tymczasem sam twórca mówił od początku: „Nie chodzi tu o chirurgię estetyczną, czy naturalizm – nie poprawiamy natury dźwięku, nie chcemy też małpować jego zachowania. Jeśli to prawda, że nasz model ma tę samą naturę co dźwięki, trzeba go rozumieć jako punkt wyjścia do urojonego dryfowania, gdzie wszystko jest możliwe”¹⁴.

Kwestia ta pojawiła się jednak także w kontekście historycznym, bo wielu chciałoby widzieć muzykę spektralną jako naturalistyczną opozycję do strukturalnej muzyki serialnej¹⁵. Jednak w całej twórczości Griseya stopień ingerencji i dalszego rozwoju wy-

¹² „Par cet auto-engendrement de proche en proche, le matériau se propage en „pur devenir sonore”, atteignant bientôt les dimensions de la forme, mais non encore son essence. En effet, une forme n'est pas seulement une dimension de la durée, mais bien davantage l'organisation cohérente de cette durée depuis son début jusqu'à sa fin. Or la coherence s'établissant de proche en proche n'est valable que dans les rapports deux à deux qu'entretiennent les sons”, J.-M. Poissenot, *Éléments de la liaison son-temps chez Gérard Grisey*, w : *Le temps de l'écoute...* op. cit., s. 152.

¹³ Co interesujące, na podobne sprzeczności i zarzuty narażali się impresjoniści, a zwłaszcza neoimpresjoniści w malarstwie. Między ich dokonaniem a spektralistami można wysnuć wiele analogii, co opisywał m.in. C. Malherbe, *Seeing Light as Color, Hearing Sound as Timbre*, „Contemporary Music Review” 2000, vol. 19, part 3, s. 15-28, tłum. pol. E. Schreiber; C. Malherbe, *Widzenie koloru światła, słyszenie barwy dźwięku*, „Glissando” 2005, nr 5-6, s. 59-65.

¹⁴ Cytat w przekładzie Justyny Kroschel zamieszczonym w niniejszej publikacji. G. Grisey, *La Musique...*, op. cit.

¹⁵ P.N. Wilson, *Unterwegs zu einer „Ökologie der Klänge”. Gérard Griseys Partiels und die Ästhetik der Groupe de l'itinéraire*, „Melos” 1988, nr 2, s. 33-55; A. Orcalli, „Durée Réelle” and *Expansion of Tempo: The Experience of Gérard Grisey*, „Sonus Contemporary Music Materials – Special Issue” 1993, s. 48-75.

ściowych inspiracji był daleki, osiągając apogeum w prekompozytorskich założeniach *Les Chants de l'amour*. To z kolei skłoniło niektórych badaczy do tezy, że w istocie widmo pełni rolę podobną do serii traktowanej jako przekształcony *Grundgestalt*¹⁶. A potem zjawisko się tylko pogłębiało, czego przykład odnajdujemy w przełożeniu fresku w *L'Icône paradoxale* i arpeggia w *Vortex Temporum*. I jeśli nawet w *Quatre chants...* twórca osiąga ponownie pewną „naturalność” (jak w *Prologue* czy *Jour, contre-jour*) to dzieje się tak – paradoksalnie – poprzez liczne nawiązania do muzycznej tradycji, przez co nie zauważamy innych zabiegów. Zresztą pod tym kątem dwa ostatnie wspomniane utwory w swojej dosłowności (bicie serca, echo, szum) mogą zdawać się wręcz bardzo naiwne.

Jérôme Baillet podchodzi do problemu radykalnie: „Naturalizm nie jest jakością determinującą muzykę spektralną – jest on rzadki nawet u Muraila. Modele wyprowadzane z obszaru istot żyjących lub akustyki dźwięku, są przeważnie metaforyczne (jak analogia teoretyczna między dźwiękiem a procesem), dostarczają najlepszego alibi do wyboru wyjściowego materiału (oddechowa linia melodyczna, akord wysnuty z widma harmonicznego). Nigdy nie są motorem rozwoju czasowego, ponieważ ten nie może być skopiowany wedle zewnętrznej względem siebie zasady, lecz przeciwnie, musi postępować wedle wewnętrznej konieczności. To dlatego samoząębienie się muzyki będzie celem pierwszych poszukiwań formalnych Griseya i Muraila”¹⁷.

Z pomocą może wszakże znów przyjść pojęcie modelu, stosowane przez wielu badaczy, przede wszystkim Makisa Solomosa¹⁸. Wskazuje on analogię z postawą Xenakisa, u którego także wiele utworów inspirowanych jest naturą (cykady, ruch trzciny, deszcz i grad), co nie pchnęło go bynajmniej do jakiegokolwiek muzyki konkretnej, lecz do złożonych procedur opartych na rozmaitych teoriach prawdopodobieństwa. Podobnie u Griseya rozmaite modele są niejako transponowane na założoną obsadę i formę, czego najprostszą realizacją jest synteza instrumentalna widma dźwięku puzonu w *Périodes/Partiels*, bardziej złożoną – czasowe i barwowe wariacje z *Transitoires*, a jeszcze bardziej – konsekwencje wysokościowo-rytmiczno-fakturalno-wokalno-formalne wysnute z formantów jednego zdania w *Les Chants de l'amour*. Pod tym względem najbardziej frapujące, jednak strukturalne przełożenia modeli są takie jak czasoprzestrzeń w *Le Temps et l'écume*, pulsacja w *Le Noir de l'étoile*, czy – na pewnym poziomie abstrakcji – proporcje w *L'Icône paradoxale*, fala w *Vortex Temporum* i erozja w *Quatre chants...*

¹⁶ J.-B. Barrière, *Écriture et models. Remarques croisées sur séries et spectres*, „Entretiens” 1989, nr 8: Grisey-Murail, s. 25-46; F. Lévy, Gérard Grisey, *Eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs*, w: *Inventionen 2002, Programmbuch*, Berlin 2002.

¹⁷ „Le naturalisme n'est pas une qualité déterminante de la musique spectrale – sa rareté chez Murail en témoigne. Qu'ils soient issus du domaine du vivant ou de l'acoustique des sons, les modèles sont généralement métaphoriques (comme l'analogie théorique entre son et processus), au mieux ils servent d'alibi au choix d'un matériau initial (une ligne mélodique respiratoire, un accord issu de spectre harmonique). Ils ne sont jamais le moteur du deployment temporel car celui-ci ne peut se calquer sur une principe extérieur à lui-même mais doit au contraire procéder par nécessité interne. C'est pourquoi l'auto-engendrement de la musique sera l'objet premier des recherches formelles de Grisey et Murail”, J. Baillet, *Gérard Grisey...op. cit.*, s. 42.

¹⁸ M. Solomos, *Pour une filiation Xenakis-Grisey?*, w: *Iannis Xenakis-Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, M. Solomos (red.), L'Harmattan, Paris 2003, s. 149-167. Por. także J.-B. Barrière, *Écriture et models...*, *op. cit.*; J. Baillet, *Gérard Grisey...*, *op. cit.*

Najtrafniej postawę Griseya zdiagnozował jednak kolega i współzałożyciel nurtu, kompozytor i filozof – Hugues Dufourt. Wprowadza on pojęcie „mentalnego mikroskopu” oraz modelowanie jako konieczny pośrednik umożliwiający ucieczkę od dyktatu wzorów natury. Proces twórczy ukazuje w szeregu etapów: „Zakłada się zmianę skali czasowej poprzez uchwycenie fenomenu dźwiękowego – spektrogram – zmiana sposobu myślenia – mikroskopia oferuje zmianę teorii – zmiana języka – komponowanie integruje informację akustyczną. (...) Grisey postrzega pisanie jako surnaturalizm (*surnature*), rodzaj sztucznego narzędzia, które reorganizuje doświadczenie i na nowo buduje świat dźwiękowy. Zasady organizacji muzycznej wysnuwa z modeli akustycznych, niemniej nieskończenie wzbogaconych i przekształconych przez metody syntezy addytywnej. Lecz funkcja *strukturowania*, która jest właściwa dla komponowania i dla sztuki w ogóle, polega tu na konstrukcji fenomenów bez precedensu, ściśle: bez naturalnych modeli, bez wspólnego doświadczenia – ta funkcja strukturująca to interferencja. (...) Jeśli kompozycja jest racjonalną rekonstrukcją modeli akustycznych, naturalnych czy sztucznych, nie konstytuuje się ona inaczej niż przez zerwanie z modelem, przez zdystansowanie się od niego”¹⁹.

Myślę, że najbardziej płodną kategorią, jaką autor wprowadza tu może mimochodem, jest ów „surnaturalizm”. Może on, poprzez analogię z powszechnie uznanym znaczeniem surrealizmu czy ograniczonym do polskiej muzyki surkonwencjonalizmem, w jednym słowie streścić strategię Griseya. Natura jest więc punktem wyjścia, który niemal od razu się przekracza, wznosi ponad, traktuje z zewnętrznej perspektywy. Niemniej samo wyjście od niej pomogło przezwyciężyć wiele ograniczeń tkwiących w dotychczasowym sposobie kompozycji. To tu Grisey i inni spektraliści najbardziej zbliżają się do muzyki Scelsiego – właśnie w tym ideowym uwolnieniu od wielu sztywnych i statycznych zasad. Dalszymi konsekwencjami będą, może paradoksalnie, odnowienie dotychczasowego sposobu kompozycji oraz wspomniane odchylenie od modeli naturalnych.

W tej jak i w poprzednich opozycjach najistotniejsza jest faktyczna komplementarność obu jej członów. Naturalizm nie ma tu nic wspólnego z fundamentem wielu odmian muzyki konkretnej, takich jak nagrania terenowe czy pejzaże dźwiękowe. Jest tylko elementem złożonej postawy, objawiającej się w kilku etapach, jak to wspomniał Dufourt. Elementem niezbędnym i konstytutywnym – ale nie jedynym. I jeśli nawet Grisey we wczesnych tekstach radykalnie stawiał sprawę ekologii czy naturalizmu, to złożyć to należy raczej na karb języka manifestów czy sprzeciwu wobec zastanej estetyki, niż traktować jako plan dla przyszłego własnego stylu muzycznego. Jak pisał Pierre-Albert Castanet, w odniesieniu do *Les Chants de l'amour* i relacji między głosem syntetycz-

¹⁹ „On distingue un changement d'échelle dans l'appréhension du phénomène sonore, – le sonogramme –, une conversion de mentalité – la microscopie prend le relais de la théorie –, un changement de langage – l'écriture intègre le traitement de l'information acoustique. (...) Grisey conçoit l'écriture musicale comme une surnature, un dispositif artificiel qui réorganise l'expérience et recommence le monde sonore. Mais la fonction de structuration qui est propre à l'écriture, propre à l'art, consiste dans une construction de phénomènes sans précédent, sans modèle naturel précisément, sans exemple dans l'expérience commune : cette fonction structurante, c'est l'interférence. (...) Si l'écriture est une reconstruction rationnelle des modèles acoustiques naturels ou artificiels, elle ne s'institue précisément comme telle que par une rupture avec le modèle, dans la distance qu'elle prend avec lui”, H. Dufourt, *Gérard Grisey. La fonction constituante du temps*, „Musicae Scientiae” 2004, Discussion Forum 3, s. 57-58.

nym a chóralnym: „Prawdziwy podział między naturalnym a nienaturalnym okazuje się bardzo wątpliwy artystycznie. W istocie Gérard Grisey, ciekawski i inteligentny esteta, kochał prawdę natury. Stosował do końca wyrafinowane zniekształcenia i precyzyjne zamazania. Charles Ives powiedział o naturze, że »lubi analogie, ale nie znosi powtórzenia« (...). Grisey subtelnie harmonizował prawidła rzemiosła inspirowanego ciekawością świata”²⁰.

4. Racjonalista czy romantyk

Prastara opozycja, oparta na równie prastarym powiedzeniu przypisywanym Pitagorasowi: muzyka jest liczbą i dramatem. Rozum i emocje. Racjonalizm i romantyzm. Kim był Gérard Grisey? Zaczniemy od przywołania ostatnich zdań jego słynnego tekstu *Tempus ex machina*: „»Ostatnim słowem jest wyobraźnia!« rzekł Varèse. Dodałbym do tego uczucie, które, ostatecznie, kreuje muzyczną formę tak, jak jest ona postrzegana. »Muzyka to liczba i dramat« rzekł Pitagoras. Rzeczywisty czas muzyczny to miejsce wymiany i koincydencji między nieskończoną liczbą różnych czasów”²¹.

Baillet twierdzi, że „Chronologiczne prześledzenie dzieła Griseya wykaże jedną stałą stylu, skłonność do determinizmu form muzycznych. W tym momencie dotykamy jednego z głównych wyznaczników estetyki kompozytora, którą można by określić jako odrzucenie wszystkiego, co arbitralne. Dotyczy on muzyki rozumianej nie jako wybór twórcy i jego dalsze rozwijanie, ile samego rozwoju muzyki w czasie. (...) Niezbędnym byłoby to, co wynika z logicznego następstwa, co warunkuje samowystarczalność formy muzycznej. (...) To w ramach tego tropu, w pierwszych dziełach spektralnych pojawił się model, jako *garde fou* niezbędne do ożywienia bardzo autorytarnego dotąd wpływu twórcy na dzieło. Grisey preferował modele naturalne, a Murail technologiczne; obaj używali modeli fizycznych i akustycznych”²². Jeszcze inaczej widział to Gérard Conde, który napisał w nekrologu, że „Jego partytury nie są niczym innym jak otwartymi drzwiami do arkanów uniwersum akustycznego. Słuchacz wchodzi weń bez włamywania, rozgaszczając się, staje się coraz bardziej wyczulonym na najmniejsze nawet przejścia i zapomina, że to wszystko wynik bardzo złożonego przygotowania i przetworzenia, rekonstrukcji natury dźwięku, niczym w ogrodzie angielskim, gdzie ręka człowieka zanika”²³.

²⁰ P.-A. Castanet, *Gérard Grisey and the Foliation of Time*, „Contemporary Music Review” 2000, vol. 19, part 3, s. 33.

²¹ G. Grisey, *Tempus ex Machina...*, *op. cit.*, s. 274.

²² „Le parcours chronologique de l'œuvre de Grisey a révélé une constante stylistique, la persistance au déterminisme des formes musicales. On touche là un des traits majeurs de l'esthétique de Grisey qu'on pourrait définir comme un rejet de tout arbitraire. Ceci ne concerne pas l'élaboration, la composition de la musique, qui relève fondamentalement d'un choix créateur, mais bien de la manière dont la musique se déroule dans le temps. (...) Serait nécessaire ce qui résulte d'une progression logique, ce qui conditionne l'autosuffisance de la forme musicale. (...) C'est dans cette quête qu'intervient le rôle du *modèle* dans les premières œuvres spectrales, comme un garde-fou indispensable pour éviter provisoirement l'emprise trop autoritaire du créateur sur son œuvre. Grisey préféra les modèles naturels et Murail les modèles technologiques, tous deux utiliseront les modèles physiques et acoustiques”, J. Baillet, *Gérard Grisey...op. cit.*, s. 39.

²³ „Ses partitions ne sont rien d'autre qu'une porte ouverte sur les arcanes de l'univers acoustique. On y entre sans effraction, on s'installe, on s'y sent de plus en plus réceptif aux

Faktycznie, pierwsze dzieła – takie jak *Les Espaces acoustiques* czy nawet *Talea* – zdają się obiektywnym niemal rozwojem materiału w czasie, przy którym twórca tylko zapisuje to, co i tak musi się wydarzyć – o *Modulations* powiedział Grisey, że „formą tego dzieła nie jest nic innego, jak historia dźwięków, z jakich się ono składa”²⁴. Dopiero pod koniec życia, a zwłaszcza od *Le Temps et l'écume*, twórca coraz śmieiej pozwala sobie na arbitralne, niespodziewane decyzje, których pierwszą zapowiedzią był – może osobisty w intencji – dyptyk *Anubis-Nout*²⁵. Motywy psychologiczne takiego postępowania mogły być wielorakie i złożone, osobiście skłaniam się do widzenia ich w kontekście literackiego nurtu OuLiPo, święcącego zresztą tryumfy we Francji w latach 60-tych i 70-tych. Warsztat Literatury Potencjalnej nieformalnie zrzesał twórców lubujących się w nakładaniu na siebie przymusów, rygorów, zasad, algorytmów itd., po części z chęci zmierzenia się z nimi, po części z racji braku zainteresowania (woli, umiejętności?) do pisania zupełnie swobodnego, z czystej inwencji²⁶.

Świetnym probierzem wrażliwości Griseya i jej zmian jest podejście do tekstu i głosu – od racjonalizmu do romantyzmu. Jak można wykazać, w *Les Chants de l'amour* kompozytor czyni niemal wszystko, by zamazać semantykę i ekspresję, czy to przez zniekształcenie czy parodię (choć zarazem podkreśla inne subiektywne aspekty). Kolejny utwór na głos, *L'icône paradoxale* powstanie dopiero 10 lat później i choć materiałem będzie wyjątkowo suchy i rzemieślniczy traktat o perspektywie – co Grisey z lubością podkreśla we wstępie – w końcówce dzieła mamy już ekspresyjne linie melodyczne, a sam tekst jest podany czytelnie. Wreszcie *Quatre chants pour franchir le seuil* jawnie eksponują tekst i głos, także za pomocą obsady, faktury, melodyki oraz retoryki. Być może niedokończony utwór na mezzosopran i kontrabas także szedł w tym kierunku, co jednak trudno stwierdzić na podstawie przechowywanych w Fundacji Paula Sachera szkiców, ponieważ są one bardzo szczątkowe i niedopracowane.

Czy na polu opozycji romantyzm – racjonalizm da się rozwiązać nurtujące mnie pytanie o dobór inspiracji i modeli dla dzieł muzycznych? Jean-Marc Chouvel widzi to następująco: „Wpływ naukowej reprezentacji świata był u Griseya mniej ewidentny niż u Xenakisa. To fakt kulturowy do odnalezienia u całego pokolenia, zafascynowanego poszerzaniem wiedzy o wszechświecie, początkami podboju przestrzeni, i ekspansją technologiczną. Ta fascynacja zdaje się czymś na kształt, przywołajmy tytuł starego artykułu, »romantyzmu naukowego«. Zliczyć nie można nazw gwiazd w tytułach dzieł lat 60. i 70. Jednak nauka staje się tu zwierciadłem powiększającym, pretekstem do marzeń, do meta-

transitions les plus infimes et l'on oublie que tout cela repose sur une élaboration complexe, sur une reconstruction de la nature sonore à la façon des jardins anglais où la main de l'homme disparaît”, za: G. Zinsstag, *Simplicité et dépouillement. Quatre chants pour franchir le seuil*, w: *Le temps de l'écoute...op. cit.*, s. 27.

²⁴ „La forme de cette pièce est l'histoire même des sons qui la composent”, G. Grisey, Nota programowa do *Modulations*, w: Idem, *Écrits...*, op. cit., s. 138.

²⁵ Dedykowany został pamięci przyjaciela i ucznia kompozytora, Claude'a Viviera (1948-83) tuż po jego brutalnym morderstwie w kwiecie wieku.

²⁶ Wielu twórców tego prestiżowego stowarzyszenia – m.in. R. Queneau, G. Perec i I. Calvino – stosowało także na gruncie literatury algorytmy muzyczne: wariacyjne (Queneau *Ćwiczenia stylistyczne*, 1949), dodekafoniczne (Perec *Les Alphabets*, 1973), serialne (Perec *Życie instrukcja obsługi*, 1978) czy aleatoryczne (Quenau *Cent mille milliard de poemes*, 1961). Więcej pisze o tym E. Orzechowska w artykule *bez tytułu...*, „Glissando” 2004, nr 1.

fizyki²⁷. Myślę, że to trafne spostrzeżenie, a do tego sytuujące Griseya w kontekście całego pokolenia oraz duchowego mistrza, jakim niewątpliwie był Xenakis²⁸.

A jednak, jeśli spojrzeć na ścisłość przełożeń modeli w *Le Noir de l'étoile* czy *L'icône paradoxale* (prawda, że oba powstały nie bez pośrednictwa analiz specjalistów), to etykieta „naukowego romantyzmu” nie wystarcza. Jestem przekonany, że Grisey był wyjątkowym w świecie XX-wiecznych kompozytorów człowiekiem renesansu, który potrafił głęboko przełożyć swoje fascynacje na tworzoną muzykę. Potwierdziły to rozmowy z towarzyszką życia jego ostatnich ośmiu lat, Mireille Deguy²⁹. Mezzosopranistka opowiadała m.in. o jego pasji lektur (unikat gazet, koncentrował się na książkach, zarówno literaturze pięknej, jak i naukowej), zamiłowaniu do podróży (uwielbiał Toskanię, ale odwiedzał także jej rodzinne Maroko), chłonności inspiracji (podobno potrafił przetworzyć wspomnienia marokańskiej muzyki ludowej w *Vortex Temporum* czy brzmienia towarzyszące teatrowi nô w *L'icône paradoxale* – wątki całkowicie dziewicze w historii badań twórczości Griseya).

Wreszcie, skoro pojawił się termin „racjonalizm”, nie sposób ominąć innego przeciwieństwa, jaka się z nim wiąże, a mianowicie empiryzmu, zmysłowości, eksperymentu. Pozornie to kategorie odległe od skończonych dzieł Griseya, niemniej jednak nie można zapomnieć, że większość dzieł powstała na drodze prób i próbkowania – czy to widm dźwięków puzonu z tłumikami i bez (*Les Espaces acoustiques*), czy formantów mowy (*Les Chant de l'amour* i *L'icône paradoxale*) albo fuzji spektralnej i multifonów (*Solo pour deux*, *Anubis-Nout*), jak i możliwości nowych instrumentów (perkusja w *Tempus ex machina* i wielu innych, syntezatory w *Le Temps et l'écume*). Pozostaje intrygująca kategoria „źródłowego erotyzmu” (to o ruchach klarnetu i puzonu z *Solo pour deux*) czy „delektowania się” (to o percepcji z *Powiedziałeś spektralny?*). Myślę, że to z jednej strony przejaw humoru twórcy, a z drugiej poczucie osiągnięcia zamierzonej harmonii między intencją autora a percepcją dzieła. Tak oto trzy człony triady: romantyczne – racjonalne – empiryczne również dopełniają się i podobnie jak naturalne – strukturalne, spektralne – temporalne dopiero łącznie opisują złożony fenomen muzyki Griseya.

5. Modernista czy tradycjonalista

Pozornie odpowiedź wydaje się oczywista: jasne, że modernista, jakaż to przecież odnowa zastanego języka muzycznego, naukowe inspiracje i skłonności, mikrotony, rozszerzone techniki instrumentalne i szумы! A jednak to nikt inny, jak m.in. Grisey przywrócił takie tabu modernizmu, jak rytm periodyczny, powtórzenie, konsonans, oktawę, tercję wielką³⁰. Jak to godził? Jak potoczył się rozwój jego stylu w odniesieniu do kategorii nowości i oryginalności? To właśnie względem niej

²⁷ J.-M. Chouvel, *Extrême présence du phénomène: parcours de la forme dans l'œuvre de Gérard Grisey*, w: *Le Temps de l'écoute...*, op. cit., s. 78.

²⁸ Por. wspomniany artykuł M. Solomosa, który posłużył mu także jako motto do całej konferencji i antologii. Autor wymienia cztery plany filiacji: sztuka obecności (modele, organizacja), czas (warstwy, rodzaje), rozwój dźwięku (fizyczność, integralność), proces (klasy, ciągłość).

²⁹ Spotkanie możliwe było dzięki J. Kroschel i nastąpiło w czerwcu 2007 roku w Paryżu.

³⁰ Co więcej, ogłaszał to w referatach w niegdysiejszej stolicy modernizmu, czyli Darmstademie. O tych społecznych kontekstach genezy spektralizmu półzartobliwie pisałem w: *Rewolucja spektralna?*, „Recykling Idei” 2009, nr 12, s. 132-139.

poruszają się dwie naczelnie siły XX wieku – trzymając się Griseyowskiej nomenklatury – jedna gloryfikując ją, druga – odrzucając.

Pozornie wydaje się, że Francuz skoncentrowany na naturze dźwięków i ich ekologii był obojętny na sprawy estetycznych nurtów i szufladek. Jednak... ostatnie zdanie *Powiedziałeś spektralny?:* „W ciągu dwudziestu lat kompozytorzy, którzy dali początek muzyce spektralnej, ewoluowali w bardzo różnych kierunkach i minął już czas terroru utopii. Mimo to, wspaniała przygoda spektralizmu była dla nich bodźcem do podążania naprzód i coraz dalej, od lepiej lub gorzej zasymilowanych tradycyjnych stylów, stawiących azyl dla zagubionych wędrowców i pociechę dla niestworzonych, do przygód i odkryć. (...) Służba muzyce nie musi wymagać ani zanurzenia się neoizmach, ani służalczego imitowania naszych wielkich poprzedników”³¹. To rzadki przykład postulowania idealnej równowagi. Z jednej strony skończył się czas (awangardowego) terroru utopii, z drugiej nie oznacza to (postmodernistycznego) zanurzenia się w neoizmach. Czyżby muzyka spektralna, a zwłaszcza jej interpretacja przez Griseya, otwierała trzecią drogę?

Tymczasem warto prześledzić dynamikę tego rozwoju w twórczości samego kompozytora. Niewątpliwie w swych początkach twórczość Griseya plasuje się zdecydowanie w obozie modernistycznym, będąc daleką krewną z jednej strony serializmu (*Transitoires, Les Chants de l'amour*), a z drugiej – sonoryzmu (*Partiels, Solo pour deux*) i prostą spadkobierczynią muzyki elektroakustycznej (*Les Espaces acoustiques, Jour, contre-jour*). Ten pierwszy kontekst zdominuje perspektywę wielu badaczy. Sprawa komplikuje się mniej więcej od *Talei*, a zwłaszcza *Vortex Temporum* i *Quatre Chants...* Do stosowanych już wcześniej środków tradycyjnych, jak konsonanse i rytmy periodyczne (ale zachwiane), dochodzi teraz powtórzenie, wariacja, melodyka, konwencje fakturalne i instrumentalne, widma niemal jako centra tonalne. Pod tym względem wiodący kierunek jego estetyki będzie jasny – od modernizmu do tradycji.

Co drażniące, żaden z historyków muzyki poświęcający rozdziały swoich opracowań muzyce spektralnej³², nie umiejscowił jej jasno w klarownym kontekście formacji estetycznych XX wieku, a twórczość Griseya omówiona jest zazwyczaj z naciskiem na pierwszy okres, przy zdawkowym omówieniu pozostałych. Stosunkowo najlepiej wywiązuje się z zadania Peter Niklas Wilson, który pisze: „O ile wczesna muzyka Griseya była – tak jak i jego towarzyszy z *L'itinéraire* – wyznaczona przez retorykę odgraniczenia się i ustanowienia nowych własnych idei, tak od połowy lat 80. datuje się zbliżanie do przeszłości, tematyzowanie tradycji. Estetyczne założenia [pierwszego okresu] muzyki Griseya stawały w centrum przechodzenia, progi, przekształcenia, a nie kontrasty i ostre kontury. Oznaczało to nie tylko odejście od pewnych aspektów tradycyjnego tworzenia, ale i groziło dźwiękowymi kliszami. Kwintetem *Talea* (...) Grisey dokonał kompozytorskiej samokrytyki (...). Jeszcze głębiej w paszczę lwa, a mianowicie w strefę zagrożenia stereotypami muzyki francuskiej, zagłębił się sekstetem *Vortex Temporum*. (...) Należy to jednak postrzegać nie jako powrót

³¹ G. Grisey, *Did You Say Spectral?*, „Contemporary Music Review” 2000, vol. 19, part 3, s. 3-5, fr. tłum. w: G. Grisey, *Écrits...*, *op. cit.*, s. 121-124, pol. tłum. M. Mendyka i M. Mroziwicza, *Powiedziałeś spektralny?*, „Glissando” 2004, nr 1, s. 2-3.

³² B. Barthelmes, *Spektrale Musik*, w: *Handbuch der Musik im XX. Jahrhundert*. Band IV, Laaber 2000, s. 209-246; C. Deliège, *Chapitre 48: Le Spectralisme*, w: *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Hayen, 2003 s. 873-899; J.N. van der Weid, *Ausgleichungen und Verzerrungen*, w: *Die Musik im XX. Jahrhundert*, Insel Verlag, Frankfurt 2006, s. 507-547.

syna marnotrawnego do bezpiecznego rodzinnego domu, lecz jako samoświadomy gest mistrza, który z pozycji własnej suwerenności może mierzyć się z przeszłością”³³.

Michał Mendyk w popularyzatorskim tekście kojarzy ostatnie dwa dzieła ze zgoła innymi zjawiskami: „Grisey na etapie *Czterech pieśni* nie bał się skojarzeń z szeroko pojmowaną tradycją muzyczną, lecz także świadomie je prowokował. (...) Ślady tej nowej świadomości historycznej i stylistycznej odnajdujemy także we wcześniejszych dziełach. Czyż *Talea* nie stanowi dialogu z klasyczną formą sonatową, a *Vortex Temporum* – reinterpretacji techniki wariacyjnej?”. Dalej autor określa go także mianem „inspirowanego impresjonizmem modernisty o wrażliwości romantycznego melodyka”³⁴. Te szufladki i skojarzenia, gdyby zostały powiązane z analizą *Quatre chants...*, jasno chyba wskazują, w którą stronę zmierzał styl Griseya.

6. Ewolucja i dynamika

W rozpatrywaniu rozwoju stylu przede wszystkim zwraca się uwagę na jego ciągłość lub raptowność – czy następuje na skutek wolnej ewolucji czy szeregu rewolucji. W muzyce XX wieku modelem pierwszego może być twórczość Messiaena, a drugiego – Strawińskiego. Na początek refleksja ucznia Griseya, kompozytora i teoretyka – Françoisisa Parisa: „Na pierwszy rzut oka, co za różnica stylu między *Partiels* a *Vortex Temporum*! Można by pomyśleć o kompozytorze, który zmienił styl, który ewoluował podczas życia zależnie od różnych »modi« (na sposób Strawińskiego). Nic bardziej błędnego. (...) To muzyk wariacji. Jeden temat pobudzał serię wariacji, realizowanych za pomocą rozmaitych technik. Wszystkie one były globalnie określone przez różne typy pośrednictwa (*médiations*)”³⁵. To oryginalne i trafne spojrzenie na twórczość Griseya, jednak nie ujmuje jej pod szczególnie nas interesującym względem stosunku do koncepcji spektralnej.

Ten niedostatek wynagradza Katja Kornysheva: „Można stwierdzić, że sztuka komponowania G. Griseya przechodziła ewolucję, w której dadzą się wyodrębnić trzy etapy. W długim okresie od 1973 do późnych lat 80. występuje wynikająca z badań akustycznych praca kompozytorska nadbudowywana nad szeregami harmonicznymi, które ukazują się w formie bardzo rozciągniętej, a potem zwartej i recytatywnej. W latach 90. dociera on do

³³ „War Griseys frühe Musik – wie die seiner «L'itinéraire»-Mitstreiter – von der Rhetorik der Abgrenzung bestimmt, der Neu-Setzung eigener Ideen, so kam es seit Mitte der Achtziger zu einer Annäherung an die Vergangenheit, einer Thematisierung von Tradition. Die ästhetischen Prämissen von Griseys Musik (...), legen nahe, dass Griseys Musik im Kern eine der Vermittlung, des allmählichen Übergangs, der Transformation ist, nicht des Kontrasts, der scharfen Konturen. Das bedeutete nicht nur Ausgrenzung bestimmter Aspekte traditionellen Komponierens, sondern auch die Gefahr klanglicher Klischees. Mit dem Quintett *Talea* (...) betrieb Grisey quasi kompositorische Selbstkritik (...). Und noch direkter in die Höhle des Löwen, nämlich in die Gefahrenzone der Klischees französischen Komponierens, begab sich Grisey mit dem Sextett *Vortex temporum* (...). Das sollte man nun freilich nicht als Heimkehr des verlorenen Sohns in den sicheren Hort der Musique française begreifen, sondern als selbstbewusste Geste eines Meisters, der sich aus der Souveränität der eigenen Position mit der Vergangenheit beschäftigen konnte”, P. N. Wilson, *Faszination des Hybriden. Notizen zur Musik Gérard Griseys*, w: Rainy Days 2005, książka programowa, B. Günther, D. Escande (red.), Philharmonie Luxembourg 2005, s. 13.

³⁴ M. Mendyk, *Muzyczna biosfera Gérarda Griseya*, „Muzyka21” 2004, nr 3, s. 23.

³⁵ F. Paris, »L'empreinte du cygne«, w: *Le Temps de l'écoute...*, op. cit., s. 60-61.

granic stopnia zniekształcenia modi spektralnych w percepcji, poprzez nieregularne rozszerzanie i ścieśnianie widm. Wreszcie na krótko przed śmiercią rozpoznaje możliwości spektrów jako »naszpikowanej« mikrotonami diatoniki, tak że nie stoi ona już na pierwszym planie, ale działa w detalach³⁶. Z kolei uznana badaczka Griseya, Danielle Cohen-Lévinas, w jednym z pierwszych swoich artykułów proroczo być może określiła kierunek ewolucji jego stylu od „spektralizmu sformalizowanego” (gdzie chodzi o transkrypcję widm) do „spektralizmu historycznego” (gdzie chodzi o rozwój materiału w czasie)³⁷.

7. Podsumowanie

Relacja między ideą muzyki spektralnej a jej realizacją u Griseya przedstawiała się bardzo dynamicznie. W pierwszym okresie najbliższym był wyjściowego modelu, realizowanego w powiększeniu, ale bez zniekształceń (*Périodes-Partiels*); następnie dochodzą odwrócenia (*Anubis, Modulations*), nałożenia (*Modulations-Transitoires, Solo pour Deux*), następstwa (*Transitoires-Epilogue-Le Temps et l'écume*), wielopoziomowe struktury (*L'icône paradoxale*), zwężenia i rozszerzenia (*Vortex Temporum*). *Transitoires* wyznacza punkt zwrotny – do tego utworu widma rozumiane są najczęściej jako akordy-brzmienia, z których wysnuwana jest także rytmika, melodyka i forma; potem raczej jako widma-zbiory na kształt lokalnych skal, a czasem nawet centrów tonalnych, bardziej działając na harmonikę i melodykę.

Tak oto twórczość Griseya widziana w całości, na przestrzeni 25 lat dojrzałego stylu, pod wieloma względami wykazuje cechy tak przez niego uwielbianej dynamicznej struktury dźwięku – zachodzi w niej wiele procesów o różnie ukształtowanych obwiedniach. Przyjmijmy za punkt wyjścia rok 1974. Poczynając od tego czasu utwory Griseya cechuje:

- odrzucenie subiektywizmu i arbitralności na rzecz obiektywizmu i konsekwencji, wynikających z założonych modeli i systemu;
- pojedyncze, powolne i linearne procesy, polegające na przejściu z jednego stanu w drugi na szereg sposobów;
- harmonika oparta na transkrypcji częstotliwości widm-modeli;
- możliwie dokładne transkrypcje widm akustycznych zazwyczaj w postaci akordów-brzmień, ewentualnie skal czy melodii;
- przewaga aspektów spektralnych nad temporalnymi;

³⁶ „Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Gérard Griseys Kompositionsschaffen eine Entwicklung durchzieht, die im wesentlichen drei Stationen hervortreten lässt. In der langen Periode von 1973 bis in die späten achtziger Jahre hinein gibt es zunächst eine auf akustischen Untersuchungen aufbauende kompositorische Arbeit mit Obertonspektren, die in zunächst stark gedehnter, anschließend aber auch gestauchter und rezitativischer Form erscheinen. In den neunziger Jahren erforscht er die Grenzen des Verzerrungsgrades der Spektralmodi in der Wahrnehmung durch eine unregelmäßige Dehnung und Verkürzung der Spektren. Erst kurze Zeit vor seinem Tod ordnet er die Erkenntnisse über die Möglichkeit der Spektren einer durch Vierteltöne «gespickten» Diatonik unter, so dass diese nicht mehr im Vordergrund stehen, sondern vielmehr im Detail agieren”, K. Kornysheva, „Ich bin kein Naturalist, aber ich brauche Orientierungspunkte”. Gérard Griseys Klangästhetik, „MusikTexte” 2001, vol. 92, s. 35.

³⁷ D. Cohen-Lévinas, *Du Spectralisme formalisée au spectralisme historique*, „Entretemps” 1989, nr 8; *Grisey-Murail*, s. 47-55.

- dominacja harmonii i barwy;
- inspiracje przyrodnicze i oparte na modelach;
- estetyka modernistyczna i bazująca na eksperymentach.

A za punkt dojścia przyjmijmy rok 1996. W drugiej fazie (1985-96) muzyka Griseya wykazuje:

- coraz więcej subiektywizmu, erozji, zerwania założonego systemu,
- dynamizacja, reinterpretacja klasycznych zasad kształtowania formy (wariacja, kontrast), nakładanie wielu procesów i warstw czasowych,
- harmonika coraz bliższa tonalności lub diatonice, gdzie mikrotony odgrywają rolę cieni, kolorowania lub podkreślania ciężarów,
- używanie abstrakcyjnych widm transkrybowanych, często z przybliżeniem, jako zbiorów dźwięków lub skal,
- przewaga aspektów temporalnych nad spektralnymi,
- dominacja rytmiki i melodii,
- inspiracje humanistyczne i bliższe metaforze,
- estetyka bliższa tradycyjnej, zamiast eksperymentów – nawiązania do konwencji.

Trzeci okres mógłby dodać tu semantykę, melodykę, diatonikę, redukcję, ponowną dominację aspektów spektralnych.