

## Licht Karlheinza Stockhausena

### jako muzyczny teatr świata

[Agnieszka Draus, *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinza Stockhausena. Muzyczny teatr świata*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, ss. 296]

Muzyką przyszłości musi być muzyka duchowa, dedykowana Bogu, która będzie nieustanną modlitwą, ale nie tylko w formie mszy katolickiej, ale w innych formach kultu całej naszej planety, integrując w ten sposób symbolikę religijną całego świata<sup>1</sup>.

Słowa te wypowiedział Karlheinz Stockhausen w czasie Seminarium Kompozytorskiego Letnich Kursów Muzyki Stockhausena w Kürten w 2005 r. Zdaniem Agnieszki Draus właśnie ta wypowiedź oraz „zjawisko sakralizacji własnego życia” (życia Stockhausena) inspirują do badania i podjęcia próby wielokontekstowej interpretacji ostatnich dzieł kompozytora, jego – jak powszechnie się określa – *opus vitae*, czyli siedmiodzielnego cyklu scenicznego *Licht. Die Sieben Tage der Woche*.

Agnieszka Draus, adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie, od kilku lat skupia swoje zainteresowania badawcze na problematyce muzyki sakralnej, ze szczególnym uwzględnieniem sakralnego teatru muzycznego. Nie dziwi więc fakt, że monumentalna heptalogia – *Opernzyklus* według

---

<sup>1</sup> Cyt. za: A. Draus, *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinza Stockhausena. Muzyczny teatr świata*, Kraków 2011, s. 13.

Stockhausena – stała się dla autorki godnym uwagi przedmiotem oglądu naukowego. Na podkreślenie zasługuje fakt, że zróżnicowana literatura dotycząca badań nad twórczością Karlheinz Stockhausena jest w przeważającej mierze efektem pracy działających na całym świecie historyków i teoretyków muzyki oraz muzykologów, natomiast w Polsce twórczość kompozytora, „zwłaszcza późna” – jak zaznacza autorka – jest „prawie nieznaną” (s. 13), co sprawia, że każda próba jej przybliżenia zasługuje na wyróżnienie.

Jednakże książka *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata* zasługuje na wyróżnienie także z co najmniej kilku innych powodów. Po pierwsze, jest to pionierska w piśmiennictwie polskim tak wnikliwa i erudycyjna analiza oraz interpretacja *Licht*<sup>2</sup>. Po drugie, mając świadomość rangi tego dzieła w twórczości Stockhausena i stopnia komplikacji wielorakich aspektów *Licht*, monograficzne przedstawienie heptalogii jako „muzycznego teatru świata” wymagało – z jednej strony – zastosowania zróżnicowanych narzędzi badawczych, ale też – z drugiej strony – precyzyjnego określenia perspektywy badawczej. Po trzecie, interpretacja monumentalnego dzieła, nad którym kompozytor pracował blisko połowę twórczego życia, zmusiła do przemyślanej i uzasadnionej selekcji wątków badawczych. Wreszcie, syntetyczne ujęcie oraz krytyczna analiza tak trudnego i nowatorskiego teatru muzycznego objęła bardzo zróżnicowane źródła, takie jak partytury, nagrania CD i DVD oraz liczne wypowiedzi i szczegółowe komentarze Stockhausena – dopiero wgląd we wszystkie rodzaje źródeł odnoszące się do badanego cyklu scenicznego stworzył możliwość dokonania pełnej, wnikliwej analizy i interpretacji dzieła.

W celu wykazania pionierskiego charakteru omawianej tu pracy trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na kilka niepodważalnych faktów. Cykl sceniczny *Licht* powstał w latach 1977-2003, co wprost prowadzi nas do konstatacji, iż syntetyczne ujęcie tego dzieła w refleksji muzykologicznej mogło mieć miejsce najwcześniej dopiero po roku 2003. Co więcej, istotnym elementem przedstawionej przez Draus interpretacji dzieła są wypowiedzi kompozytora z 2005 i 2007 r., których przesłanie fundamentalnie kształtuje zaproponowane przez autorkę postrzeganie heptalogii jako „muzycznego teatru świata”. Cytowane na wstępie niniejszego omówienia zdanie Stockhausena, jak również jego wyznanie:

Komponowanie jest dla mnie jak odkrywanie nowej planety. Utwór muzyczny to mały wszechświat zawierający ducha kosmosu<sup>3</sup>

czy też zdanie, które przytacza autorka w części pracy zawierającej analizę *Licht* w perspektywie metafizycznej:

---

<sup>2</sup> Książka Agnieszki Draus została wprawdzie wydana w tym samym roku, co praca Moniki Pasiecznik (*Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011), jednakże sposób i kontekst przedstawienia dzieła Stockhausena przez Pasiecznik jest tu dokonany tak, że w efekcie książka – jak podkreśla autorka we *Wstępie* (por. s. 8) – „pisana jest swobodnie, łączy elementy teorii i krytyki muzycznej z licznymi wątkami biograficznymi, które są kluczowe dla zrozumienia estetyki Stockhausena”.

<sup>3</sup> Wypowiedź z VIII Kursów Letnich w Kürten z 2005 r. cyt. za: A. Draus, *op. cit.*, s. 39.

Odkąd stałem się zdolny do myślenia jestem wdzięczny Bogu za moje życie, Jego opiekę, mój talent, za przykład Jego natury<sup>4</sup> (...) nie zmieniłem się bardzo, zawsze swoimi utworami starałem się chwalić Boga<sup>5</sup>

– świadczą o wyraźnych związkach twórczości Stockhausena ze sferą sacrum. Zawarte w piątym rozdziale książki (*Licht od teorii do metafizyki*, s. 156-171) analizy i interpretacje tekstów, odnoszące się do oglądu dzieła „z perspektywy teoretycznej, geneologicznej, teatrologicznej, filozoficznej, wreszcie metafizycznej” (s. 16), mają na celu wykazanie, iż dotychczasowe propozycje określenia, czy wręcz zdefiniowania gatunku reprezentowanego przez *Licht* wydają się niekompletne. Draus uważa, że określenie *Licht* jako „dwudziestowieczne *Gesamtkunstwerk*” zaproponowane przez Kurtza<sup>6</sup> lub propozycja Wirtza, „iż jest to <<muzyczny teatr rytualny>>”<sup>7</sup>, a także podkreślanie procesualności tego dzieła przez Frisiusa<sup>8</sup> nie ujmują wszystkich skomplikowanych aspektów dzieła. Czas formułowania wyżej przytoczonych opinii (przed ukończeniem heptalogii) oraz dojrzejąca „wykładania światopoglądu kompozytora, który ukształtowany został pod wpływem przeróżnych wydarzeń, spotkań, lektur” (s. 166) wskazują, że z przyczyn obiektywnych nie było możliwe wcześniejsze stworzenie syntetycznej i krytycznej interpretacji dzieła. Interpretacji, która ujmowałaby wszystkie autobiograficzne czynniki procesu przewartościowania przez Stockhausena zachodniej i wschodniej tradycji wypowiedzi artystycznej, wszystkie podejmowane tematy oraz rozwiązania formalne w teatrze. Zdaniem Draus:

Stockhausen-kompozytor tworzy dzieło o bohaterze-arcykompozytorze, jego życie przenika do fabuły dzieła, które wyraża jego fascynację religią, kulturą i filozofią całego świata, ukazując posiadły kunszt tworzenia<sup>9</sup>.

W literaturze światowej pojawiło się przed 2011 r. wiele prac monograficznych i obszernych opracowań dotyczących twórczości Stockhausena (por. w pracy Draus *Bibliografia* – s. 173-190, a zwłaszcza *Teksty dotyczące twórczości Karlheinz Stockhausena* i wydzielone w ich zakresie: *Hasła encyklopedyczne, ujęcia syntetyczne; Książki; Artykuły omówienia, recenzje*). Natomiast w polskim piśmiennictwie istotnej wiedzy o twórczości kompozytora dostarczyły cytowane przez Draus prace Bogusława Schaeffera, Zbigniewa Skowrona, Andrzeja Chłopeckiego, Krzysztofa Kwiatkowskiego, Alicji Jarzębskiej, Tadeusza Zielińskiego czy Marietty Morawskiej-Büngeler. Mimo to kończąca omawianą książkę propozycja Agnieszki Draus, mówiąca, że:

---

<sup>4</sup> Słowa pochodzą z mowy wygłoszonej przez Stockhausena 27 lipca 1997 r. przy okazji światowej premiery *Litanei 97*, gdy w Augustiańskim Kościele Schwäbisch Gmünd kompozytor określił, czym jest dla niego tworzenie muzyki. Por. A. Draus, *op. cit.*, s. 168 i s. 25.

<sup>5</sup> Rozwinięcie wyżej cytowanej wypowiedzi pochodzi z mowy kończącej VIII Kursy Letnie w Kürten w sierpniu 2005 r. Por. A. Draus, *op. cit.*, s. 168.

<sup>6</sup> M. Kurtz, *Stockhusen, Eine Biographie*, Bärenreiter, Kassel 1988, cyt. za: A. Draus, *op. cit.*, s. 16.

<sup>7</sup> M. Wirtz, *Licht, Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Pfau-Verlag, Saarbrücken 2000, cyt. za: Draus, *op. cit.*, s. 16.

<sup>8</sup> R. Frisius, *Stockhausen – Einführung In das Gesamtkwerk/Gespräche*, Schott, Mainz 1996, cyt. za: A. Draus, *op. cit.*, s. 16.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 171.

Można zatem określić go [*Licht* – przyp. J.H.J.] mianem Balthasarowskiego teatru świata (*Das Welt-Theater*), w którym na plan pierwszy wysuwa się problem życia artysty jako otrzymanej roli, granej na scenie teatru kierowanej przez Wielkiego Reżysera<sup>10</sup>

jest bez wątpienia pierwszą tego typu interpretacją analizowanej heptalogii, gdyż wynika ona z wieloobszarowych badań zarówno samego dzieła, jak i interpretacji niemal wszystkich znanych badaczom i wskazywanych przez samego kompozytora czynników, które wpłynęły na ewolucję idiomu jego twórczości oraz światopoglądu leżącego u podstaw tego procesu.

Punktem wyjścia do badania cyklu scenicznego było dla Draus przyjęcie postawy interpretacji integralnej, postulowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego, która zakłada „rozpatrywanie dzieła w szerokim kontekście i ontologicznej pełni: od genezy i koncepcji do realizacji i recepcji” (s. 14). Tak określona perspektywa badawcza nie tylko umożliwiła syntezę metod częściowych implikowanych różnymi tekstami dzieła, ale też wyznaczyła zasadniczą strukturę omawianej pracy – kwestie dotyczące genezy i koncepcji *Licht* są zawarte w drugim rozdziale książki (*Licht od genezy do koncepcji*, s. 37-63), a problemy związane z realizacją i recepcją cyklu scenicznego zostały narcelone w rozdziale czwartym (*Licht od realizacji do recepcji*, s. 147-152).

Karlheinz Stockhausen, którego pierwsza ukończona i wydana kompozycja powstała w 1950 r. (*Chöre für Doris* na chór *a cappella* do tekstu Paula Verlaine’a), pracę nad heptalogią rozpoczął w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Jako dojrzały mężczyzna i kompozytor powziął wtedy decyzję o stworzeniu dzieła, które co do „poszczególnych warstw (...) z zakresu jego tematyki i treści, koncepcji postaci, użytych środków, przekazywanych informacji, operowania przestrzenią sceniczną, wreszcie rozumienia ukrytych sensów” (s. 156) stanowiło syntezę jego biograficznych i twórczych doświadczeń, które autorka przybliży czytelnikowi w pierwszym rozdziale książki (*Licht w kontekście drogi twórczej Stockhausena*, s. 25-34). Tak złożone dzieło wymaga więc czegoś więcej niż tylko analizy muzykologicznej, która odnosiłaby się do metod stosowanych wobec dzieł wokalnoinstrumentalnych, badających sferę słowno-brzmieniową. Gruntowna prezentacja wszystkich komponentów strukturalnych poszczególnych siedmiu oper opierać się musi – jak podkreśla Draus – na metodzie deskryptywnej, określonej przez Hansa Heinricha Eggebrechta jako „ umiejętne połączenie opisu, wyjaśnienia i wytłumaczenia sensów muzycznych utworu” (s. 14). Ponadto szerokie postrzeganie *Licht* przez samego kompozytora, „poza wszelkimi istniejącymi rodzajami scenicznymi” (s. 162), sprawia, że wszelkie tradycyjne określenia gatunkowe nie wyczerpują wszystkich aspektów analizy tego dzieła, co powoduje konieczność zaadaptowania lub przyjęcia do jego interpretacji wielu pojęć, które autorka określa jako „terminy używane do charakterystyki muzyki nowej” (s. 15), a ponadto pojęć zapożyczonych z antropologii. W pełni należy zgodzić się z Draus, że:

Interesującą dla poruszanej problematyki naukowo-badawczej okazać się więc może przedstawiona w zakończeniu perspektywa literackich teorii tekstu, antropologii teatru, filozofii i metafizyki oraz próba porównania dzieła Stockhausena ze współczesnymi rozwiązaniami sztuki w ogóle (...)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Wydaje się, że trzeci rozdział książki, określony przez autorkę jako główna część pracy (*Licht w ujęciu szczegółowym*, s. 65-143), jest najmniej autorskim ujęciem heptalogii. Wprawdzie – przyjmując opisową charakterystykę poszczególnych ogniw analizowanego cyklu scenicznego z zastosowaniem terminów wprowadzanych przez kompozytora – Draus wiernie przedstawia strukturę, detale formotwórcze, „treść” i symbolikę dzieła; pojawiają się też liczne odwołania do komentarzy Stockhausena, precyzujące kształt i oczekiwany przez kompozytora sposób realizacji wszystkich warstw kolejnych oper *Licht*, a także cytaty istotnych fragmentów tekstu słownego partytur. Dużą zasługą autorki w nakreśleniu treści tego najobszerniejszego rozdziału książki są ponadto liczne autorskie schematy, które w lapidarny sposób objaśniają wiele zastosowanych przez Stockhausena rozwiązań warsztatowych i ukrytych sensów. Jednak najcenniejsze dla tego rozdziału, jak i dla całej książki, są tzw. „uwagi analityczne” (s. 140-143), które odnoszą się do języka muzycznego poszczególnych części heptalogii oraz wstępnie charakteryzują indywidualny idiom kompozytorski Stockhausena. Do idiomatycznych cech warsztatu kompozytorskiego Draus zalicza tu: wykorzystanie bogatej obsady wokalne i instrumentalnej, a także efektów akustycznych pochodzących z różnych religii świata i kręgów kulturowych lub „odgłosów onomatopeicznych” i „różnego rodzaju hałasów”; wprowadzanie elektronicznej propagacji zjawisk akustycznych i przestrzennej projekcji audiosfery; wzbogacanie warstwy audio-wizualnej „ścisłym systemem gestów i ruchów scenicznych”; wprowadzanie równoczesnego występowania co najmniej dwóch różnych temp; skupianie się „na specyfice pojedynczych dźwięków, ich mierzeniu, barwie, dynamice i funkcjonowaniu w przestrzeni” (s. 140). Ten fragment książki stanowi również cenną autorską propozycję powiązania Stockhausenowskiej interpretacji „siedmiu ważnych aspektów życia człowieka w sposób wyraźnie zrytualizowany” z ugruntowanymi w badaniach muzykologicznych wyznacznikami historycznych stylów muzycznych. W efekcie Draus wiąże przedstawienie „rytuału narodzin” zawartego w *Montag* z „impresjonistycznym kształtowaniem nastroju”; przedstawienie „rytuału walki” zawartego w *Dienstag* z „egzotycznym i futurystycznym charakterem” – odpowiednio – aktów I i II tej części cyklu scenicznego; przedstawienie „rytuału porozumiewania się” zawartego w *Mittwoch* z renesansowym „eksperymentowaniem z językiem, z przestrzenią i polifonią”; przedstawienie „rytuału miłości erotycznej” zawartego w *Freitag* z „głównymi motywami sztuki romantycznej”; przedstawienie „rytuałów związanych ze śmiercią i zmartwychwstaniem” zawartych w *Samstag* ze „współczesną interpretacją średnio-wiecznych misterii”; czy wreszcie przedstawienie „rytuałów pochwalno-błagalnych” zawartych w *Sonntag* ze sposobem „barokowego kształtowania form epicko-dramatycznych”. Na koniec tej części rozważań Draus – w kontekście przywołanej definicji stylu autorstwa Stanisława Balbusa – stwierdza, że pod względem stylistycznym dzieło Stockhausena „jest zjawiskiem wyjątkowym”, a kompozytor „stosując nowatorskie rozwiązania próbuje zmierzyć się z bogatym źródłem tradycji” (s. 143).

W rozdziale poprzedzającym „szczegółowe ujęcie” cyklu scenicznego Draus proponuje syntetyczną charakterystykę koncepcji dzieła z zachowaniem „zasady wychodzenia od treści i dochodzenia do interpretacji muzycznej, z wyraźnym podkreśleniem szczególnych związków słowno-muzycznych” (s. 15). Z pewnością istotnym walorem tego ujęcia jest przejrzyste przedstawienie zasadniczych wyznaczników tematyki i treści *Licht* (s. 49-60), a także wskazanie na obecność różnych rodzajów tekstów – głównego oraz pobocznego – i na różne ich pochodzenie – od kompozytora lub cytatów

(por. schemat na s. 59). Opisując ten aspekt dzieła, autorka wnikliwie analizuje sposób kształtowania głównych postaci cyklu – Michała, Ewy i Lucyfera – oraz tytuł heptalogii w kontekście archetypów biblijnych, mitologicznych, a przede wszystkim tych pochodzących z *Księgi Urantii*, czyli z zapisu „tzw. Przekazów istot pozaziemskich, które zdecydowały się objawić ludzkości nowe poglądy na naukę, filozofię i religię poprzez rewizję Pisma Świętego” (s. 49). Draus dopełnia przedstawienie tematyki i treści *Licht* charakterystyką symboli (powiązanie kolejnych dni tygodnia z określonymi planetami, kolorami, żywiołami oraz figurami graficznymi), a także wyjaśnieniem znaczenia wybranych przez Stockhausena liczb dla różnych poziomów organizacji dzieła. Zwracając uwagę na fakt podejmowania przez postaci cyklu różnych rodzajów gry w różnych miejscach heptalogii, Draus słusznie stwierdza, że „w *Licht* wątki biblijne, w nowej interpretacji *Urantii*, mieszają się z wątkami zaczerpniętymi z innych teologii, jak i z biografii twórcy w konwencji magicznej gry liczbowo-muzycznej” i konkluduje, iż: „Cykl wydaje się zatem podsumowaniem doświadczeń Stockhausena w sferze duchowego poznania świata” (s. 59).

Syntetyczna interpretacja tekstu muzycznego *Licht* odnosi się w zasadzie do dwóch kwestii. Pierwszą z nich jest tu wskazanie przez autorkę funkcji, jaką pełni w całości dzieła struktura super-formuły (*Superformel*), a także wyjaśnienie – słowami samego kompozytora (por. cytaty na s. 60-61) – istoty tej struktury nie tylko w cyklu scenicznym, ale w ogóle, jako ważnego elementu dojrzałego języka muzycznego Stockhausena. Drugą z poruszonych kwestii w kontekście muzyki w *Licht* jest interpretacja wykorzystania tego pomysłu dźwiękowego „w trzech wariantach organizacji utworu”. W zakresie tzw. wariantu pierwszego, Draus skupia się na objaśnieniu roli super-formuły w organizacji czasu trwania i temp kolejnych części cyklu. Wskazuje również na znaczenie super-formuły w organizacji warstwy dynamicznej heptalogii, która jest „zgodna z charakterystyką postaci w kolejnych ogniwach cyklu”. Tzw. wariant drugi organizacji tekstu muzycznego *Licht* autorka charakteryzuje poprzez deskryptywną analizę melodii związanych z trzema głównymi postaciami cyklu. Posługując się terminologią Stockhausenowską, Draus określa „komórki motywiczne charakterystyczne dla poszczególnych dni tygodnia” jako wariant trzeci, wyróżniający się największą prostotą, bowiem jego materiałem są „dźwięki węzłowe”, pochodzące z melodii formujących drugi wariant organizacji warstwy muzycznej cyklu scenicznego (s. 62-63).

Wprawdzie muzyka *Licht* w celu ujęcia istoty całego dzieła nie może być interpretowana autonomicznie, to jednak pewnym mankamentem tej książki może być zbyt wąskie potraktowanie tej warstwy dzieła, zwłaszcza że niektóre ogniwa cyklu funkcjonują jako samodzielne utwory koncertowe, często w nowej wersji instrumentalnej. Dla czytelnika, który w lekturze książki kieruje się chęcią odkrycia ukrytych treści dzieła, zrozumienia jego wyjątkowego przesłania i poznania intencji twórczych kompozytora oraz miejsca, jakie heptalogia zajmuje w całym dorobku Stockhausena, takie ujęcie tematu, jakie proponuje Draus, jest jak najbardziej wartościowe. Jednakże, pamiętając, że praca autorki zapełnia istotną lukę w polskim piśmiennictwie poświęconym sylwetce, twórczości i myśli Stockhausena, można mieć poczucie pewnego niedosytu, iż treści dotyczące muzyki *Licht* są zbyt ograniczone. Nawet rozwinięcie tego problemu badawczego w „ujęciu szczegółowym” budzi poczucie zbyt krótkości. Przykładem może być fragment książki zawarty w „ujęciu szczegółowym”, a dotyczący – jak określiła Draus – „treści i muzyki” w scenie 2. i 3. z trzeciego aktu *Montag*,

gdzie czytamy: „Chór męski informuje o przybyciu wielkiego czarodzieja: Musikusa. Dyryguje on występem zespołu (...)” (s. 74) lub zamieszczona nieco dalej informacja o „treści i muzyce” w czwartej scenie z tego samego aktu, głosząca, że „Ich wspólny duet polega również na muzycznym lustrze – na inwersji dwóch melodii: basethornu i fletu” (s. 74).

Przyjęta przez autorkę perspektywa badawcza pozwala na dokonanie interpretacji dzieła w oparciu o fakty, które towarzyszyły i towarzyszą realizacji oraz recepcji *Licht*. Ten kontekst obecności heptalogii Stockhausena Draus interpretuje, przywołując przede wszystkim wypowiedzi kompozytora opublikowane jeszcze przed ukończeniem cyklu scenicznego<sup>12</sup> oraz „głosy krytyki” z lat osiemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych. Szczególnie ważne dla interpretacji dzieła jako „muzycznego teatru świata” oraz dla wykazania szczególnego zaangażowania twórcy w stworzenie „wzorcowej” realizacji *Licht* wydają się stwierdzenia, w których autorka porównuje postawę Stockhausena do postawy Igora Strawińskiego. Wykazywane podobieństwo w tych postawach dotyczy postrzegania dzieła muzycznego, z jednej strony jako wyobrażonej przez człowieka relacji brzmień, a z drugiej strony jako realnego zjawiska brzmieniowego. Zdaniem Draus, to właśnie dbałość Stockhausena o udostępnienie dla przyszłych realizacji jego kompozycji (tzw. wzorcowych nagrań, które powstawały po licznych „mozołnych próbach muzycznych i akustycznych”) oraz zaopatrywanie niemal równocześnie powstających zapisów nutowych i brzmieniowych w autorskie komentarze, dotyczące „tak genezy i struktury utworu, jak i specyfiki parametrów akustycznych, potrzebnych do jego wykonania w optymalnych warunkach” (s. 147-148) – świadczą o szczególnej misji, jaką wyznaczał dla siebie i swoich dzieł kompozytor. Cała jego droga twórcza, wszelkie doświadczenia życiowe i artystyczne prowadziły do sformułowania takiego gatunku muzyki i takiego języka dźwiękowego, które stałyby się nośnikami muzyki o – jak pisze William Mann w „The Times” z 18 marca 1981 r. – „intergalaktycznym zasięgu”<sup>13</sup>. Potwierdzeniem tego dążenia są też cytowane przez Draus słowa Stockhausena: „Czuję potrzebę tworzenia dźwięków, które staną się falami niosącymi odbiorcę ku wieczności” (s. 148).

Draus zwraca także uwagę na fakt, że liczne premierowe wykonania dzieł kompozytora we Włoszech („kolebce muzyki sakralnej”), jak i zakończone sukcesem wykonania w wielu krajach europejskich, w Stanach Zjednoczonych, ale też (co nie jest bez znaczenia) w Indiach czy Japonii, wskazują na spełnienie artystycznego celu kompozytora, czyli na stworzenie muzyki dla uniwersalnego odbiorcy, któremu pomaga ona w osiągnięciu sfery sacrum. Z dzisiejszej perspektywy możemy jednak stwierdzić, że *Licht* jako „muzyczny teatr świata” istotnie stanowi syntezę „wszystkich przejawów sacrum w muzyce Karlheinz Stockhausena”, przy czym – co podkreśla autorka – sacrum trzeba tu traktować jako pewne zjawisko, a nie byt ontologiczny. W efekcie, badając *Licht* w perspektywie metafizycznej, można wykazać szereg uniwersalnych cech obecności tego zjawiska w muzyce. Porównawcze studia tekstów Mircei Eliadego<sup>14</sup>, Rudolfa

---

<sup>12</sup> K. Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*, Element Books, Longmead, Shaftesbury, Dorset 1989, cyt. za: A. Draus, *op. cit.*, s. 148, 150, 151.

<sup>13</sup> W. Mann, *Exciting Opera by Stockhausen: „Donnerstag”, La Scala, Milan, „The Times”, 18 March 1981, s. 11.*

<sup>14</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Otta<sup>15</sup>, Jerzego Bauera<sup>16</sup>, Ireny Sławińskiej<sup>17</sup> czy też Jeana Hani<sup>18</sup> pozwoliły Draus na sformułowanie wniosku o idei towarzyszącej Stockhausenowi w pracy nad heptalogią; tą ideą była chęć stworzenia poprzez *Licht* „nowoczesnej świątyni muzycznej, świątyni sztuki” (s. 170). Trzeba jednak pamiętać, że ciągle jeszcze komplikacja symbolicznych wymiarów dzieła oraz jej genetyczny rodowód nie zawsze są mentalnie dostępne dla przeciętnego odbiorcy. Całość analizy i interpretacji zawarta w książce Agnieszki Draus świadczy o konieczności posiadania humanistycznej erudycji, by nie tylko zmysłowo, ale – na czym zależało samemu Stockhausenowi – także intelektualnie percypować jego dzieło.

Wskazana na wstępie omówienia książki selekcja wątków badawczych rzeczywiście stanowi zaletę tej pracy. W końcu autorka w tytule tej monografii wyraźnie sugeruje, że są to studia dotyczące monumentalnego dzieła Stockhausena, a nie monografia samego twórcy. W polskim piśmiennictwie, do momentu pojawienia się tej książki, najczęściej skupiano się na rozważaniu tych kompozycji Stockhausena, które swoim nowatorstwem potwierdzały przynależność kompozytora do awangardy szkoły darmstadtzkiej. W centrum zainteresowań badawczych znajdowały się kwestie związane z eksperymentami w zakresie organizacji materiału muzycznego, brzmienia, szczególnego sposobu formowania toku muzycznego. W literaturze światowej najbardziej znane są monograficzne ujęcia życia i twórczości kompozytora oraz spisane rozmowy ze Stockhausenem. Jednakże o ewentualnej kompletności tych prac świadczą lata ich powstania – John Cott (1974), Michael Kurtz (1988), Rudolf Frisius (1996), Markus Wirtz (2000) czy też Robin Maconie (1976 oraz 2005). Prace te – poza oczywiście autorskimi pozycjami, a zwłaszcza zebranymi w dziesięciu tomach *Texte zur Musik* Karlheinz Stockhausena – starają się w orbitę naukowej refleksji włączyć możliwie całą, ze względu na czas powstania, spuściznę kompozytora, której rzetelne przedstawienie jest dla każdego badacza ogromnym wyzwaniem. Istnieją dwa główne powody tego stanu rzeczy. Pierwszym powodem jest fakt, iż kompozycje powstałe w ciągu pierwszych dwóch etapów drogi twórczej Stockhausena (według koncepcji Wirtza są to utwory z lat 1951-72 oraz 1973-76) wprowadzają wiele nowatorskich środków warsztatu kompozytorskiego, pionierskich rozwiązań formalnych lub wręcz inicjują nowe nurty w muzyce XX wieku. Autorskie komentarze do nich pomnażają materiał badawczy poprzez autorską terminologię, którą Stockhausen wprowadza równoległe do nowych idei kompozytorskich. W tym miejscu warto jednak zaznaczyć, że te nowe terminy były często krytykowane. Wskazywano, iż swoisty język techniczny Stockhausena był jego własnym wynalazkiem, ale terminy zapożyczone na przykład z akustyki nie posiadały odpowiedniego z punktu widzenia tej nauki znaczenia<sup>19</sup>. Kompozycje te często wymykają się potencjalnym metodom analizy muzykologicznej, bowiem do uchwycenia ich pełni konieczne staje się stosowanie analiz audytywnych. Drugim powodem trudno-

---

<sup>15</sup> R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

<sup>16</sup> J. Bauer, *W poszukiwaniu sacrum w sztuce*, dostępne w Internecie: <http://www.amuz.lodx.pl, www.goodnewsportal.net>.

<sup>17</sup> I. Sławińska, *Dramat i teatr w refleksji teologicznej*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska, KUL, Lublin 1988.

<sup>18</sup> J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. Adam Q. Lavique, Znak, Kraków 1998.

<sup>19</sup> Por. J. Backus, *Die Reihe: A Scientific Evaluation*, "Perspectives of New Music" 1962, nr 1/1, przedruk w: "Composer" 1964, nr 14, s. 16-20.



ści w całościowym ujęciu spuścizny Stockhausena jest zainicjowana – w okresie określonym przez Wirtza jako trzeci etap twórczości – tendencja do syntezy wizualizacji i rytualizacji muzyki, prowadząca wprost do jej teatralizacji, czego najpełniejszą egzemplifikacją jest analizowana i interpretowana przez Draus heptalogia. Na tym etapie dochodzi do jeszcze większej komplikacji w ujęciu całej twórczości Stockhausena, co jest skutkiem tworzenia licznych wersji tego samego ogniwa *Licht* i uzyskiwania przez te utwory autonomii.

W tym kontekście refleksja naukowa, mająca na celu ustalenie wyznaczników heptalogii jako „muzycznego teatru świata”, którą proponuje Draus, zyskuje przejrzystą konstrukcję właśnie dzięki przemyślanej selekcji materiału badawczego. Ukazanie *Licht* w perspektywie interpretacji integralnej implikowało konieczność przedstawienia faktów, które wpłynęły na genezę dzieła. Wychodząc od przedstawienia trzech postulatów twórczych, określonych w 1997 r. przez Stockhausena – wolność (Freiheit), nowość (Das Neue), duchowość (Geistig-Geistliche) (s. 25) – autorka wyszczególnia tylko te wydarzenia z życia kompozytora, które miały wpływ na konstrukcję określonych ogniw cyklu scenicznego. Przedstawiając autorytety, wzorce literackie i kompozytorskie, Draus skupia się wyłącznie na tych, których ślady obecności odnajdujemy w ukrytych sensach i symbolice dzieła. Wymieniając cechy twórczości i konkretne kompozycje Stockhausena, autorka wspomina tylko te, które mają swoje rozwinięcie w analizowanym cyklu scenicznym. Niejako postępując za słowami Stockhausena: „Komponowanie jest dla mnie jak odkrywanie nowej planety. Utwór muzyczny to mały wszechświat zawierający ducha kosmosu” (s. 39) – Draus „odkrywa” kolejne „wszechświaty” w dorobku twórczym poprzedzającym powstanie *Licht* (por. s. 37-47). Wspomina o *Sirius* i *Tierkreis* jako pierwszych próbach muzycznej interpretacji czasu; o *Mantrze* jako o pierwszej kompozycji w całości ukształtowanej z jednej podstawowej formuły; o *Inori* jako pierwowzorze tworzenia systemu języka gestów scenicznych; o *Atmen gibt das Leben* jako wzorcu opery zawierającej pomysł łączenia muzyki, słowa, efektów akustycznych i gestu; o *Stimmung* jako o pierwszej kompozycji, w której Stockhausen użył słów w oderwaniu od ich funkcji semantycznej, przenosząc całą uwagę na ich walory barwowe; o *Hikari* jako pierwowzorze pierwszego aktu z *Dienstag* i wreszcie o *Momente*, które Draus określa jako najważniejszy utwór Stockhausena przed *Licht*, co podkreślał także sam kompozytor, twierdząc, iż „zawiera wszelkie wibracje heptalogii” (s. 43)<sup>20</sup>.

Rozpatrywanie *Licht* w szerokim kontekście i ontologicznej pełni wymagało uwzględnienia niezmiernie zróżnicowanych źródeł. Aby odczytać, zanalizować i zinterpretować tak wielowymiarowe ze względu na poruszaną tematykę i wielowątkową treść dzieło, którego pełnia nie jest zawarta wyłącznie w warstwie słowno-muzycznej, ale także w symbolice gestów i ruchu scenicznego, znaków graficznych, wzorcowej inscenizacji związanej z aranżacją sceny, rekwizytami, grą świateł i kolorów, a nawet zapachów – nie można badać wyłącznie partytury i tzw. nagrania heptalogii, czyli zestawu płyt CD. Udział Draus w Letnich Kursach Muzyki Stockhausena, odbywających się nieprzerwanie od 1998 r. w Kürten koło Kolonii – miejscowości, w której mieszkał i tworzył kompozytor – dał sposobność przede wszystkim do bezpośredniego kontaktu, rozmów i obserwacji działań Stockhausena związanych z próbami przed wykonaniem wybra-

---

<sup>20</sup> Jak podkreśla Draus, jest to wypowiedź Stockhausena, pochodząca z nieautoryzowanej rozmowy kompozytora z autorką pracy, odbytej w Kürten w 2007 r.

nych fragmentów *Licht*, ale także pozwolił autorce uczestniczyć w warsztatach muzyki kompozytora oraz konfrontować opinie wielu muzyków i muzykologów o dziele Stockhausena. Przedmiotem badań Agnieszki Draus stały się również wszelkie materiały zgromadzone w archiwum Stockhausen Verlag w Kürten, a wśród nich – praktycznie niedostępne gdzie indziej – „szkice, plakaty i zdjęcia oraz starannie przygotowana seria nagrań audio *Dzieł wszystkich*, pod kierunkiem i/lub nadzorem Stockhausena, (...) listy, programy koncertów, wywiady, anegdoty, rysunki satyryczne oraz eseje kompozytora z lat 1953-1991” (s. 20). Dla tak specyficznego dzieła jak *Licht* ważnym źródłem wiedzy o nim i o jego twórcy są filmy video, które stanowią wierny zapis przygotowań do wykonań poszczególnych części heptalogii lub są utrwaleniem premierowych wykonań całych części dzieła. Draus, nakreślając szeroki kontekst badań, który jest konieczny przy interpretacji integralnej cyklu, uwzględniła aktualny stan badań nad twórczością Stockhausena w ogóle i nad *Licht* w szczególności, ale także dokonała badań porównawczych, konfrontując heptalogię „ze współczesnymi rozwiązaniami sztuki”. Odnosząc się do literackich teorii intertekstu lub weryfikując dotychczasowe propozycje określenia gatunkowego *Licht* z pojęciami funkcjonującymi w ramach antropologii teatru, autorka poszerzyła rodzaj i ilość źródeł o teksty ogólne z zakresu teorii muzyki, teatrologii, literatury, filozofii, estetyki, psychologii czy antropologii.

Analiza i interpretacja tak różnorodnych materiałów źródłowych zaowocowały powstaniem monografii dzieła, które ze swej natury stanowi niezwykle trudny przedmiot badań. W ostatnim rozdziale omawianej tu książki Draus przywołuje wyjaśnienie intertekstualności tworu artystycznego, proponowane przez Ryszarda Nycza (s. 156)<sup>21</sup>. Według Nycza intertekstualność wiąże się z takimi cechami i odniesieniami tekstu, które implikują konieczność znajomości i zrozumienia innych tekstów, dzieł plastycznych, muzycznych czy architektonicznych, by intertekstualny tekst w ogóle mógł powstać, a potem mógł być prawidłowo odebrany. W tym kontekście Draus wykazała, że *Licht* jest właśnie dziełem intertekstualnym, bowiem ani jego powstanie, ani jego właściwy – czytaj: z pełnym zrozumieniem – odbiór nie byłyby możliwe, gdyby Stockhausen w toku swej drogi twórczej nie zetknął się z tragedią wojny, z religią początkowo judeochrześcijańską, a później tradycją wiary wielu egzotycznych dla Europejczyka kultur; gdyby nie poznał *Księgi Urantii*, ale też ważnych tekstów Mistra Eckharta, Goethego, Manna, Hessego czy Novalisa. Wszystko, co głęboko przeżył, co zobaczył, wszystkich, których spotkał i od których uczył się kompozytor, można uznać za wyznaczniki intertekstualnego aspektu *Licht*. Agnieszka Draus wymienia też kilka innych aspektów dzieła, których określenia są poprzedzone przedrostkiem inter-. Wskazuje na „interkulturową” koncepcję uniwersalnego tematu, „intersemiotycznie przenikające się”, archetypiczne i nowoczesne obrazy niejednoznacznych koncepcyjnie postaci heptalogii, „intermedialną” konieczność realizacji dzieła, „interferencyjny przepływ informacji pomiędzy wykonawcami a odbiorcą” czy „interterytorialność cyklu”, którą autorka przypisuje wszelkim eksperymentom z przestrzenią sceniczną w *Licht* (por. s. 156). Zdaniem Draus intertekstualność cyklu zawiera się także w obecności w heptalogii trzech wyznaczników wymienionych przez Nycza jako te, „dzięki którym wszelkie wyjątkowe sytuacje w utworze mogą być wytłumaczone”. Są nimi struktury pozwalające odbiorcy nieświadomie założyć, „że pewne stwierdzenia i sugestie są faktami”, a więc w *Licht* będą nimi – według

---

<sup>21</sup> R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakres*, w: idem, *Tekstowy świat*, IBL, Warszawa 1995, s. 59-82.

Draus – „wszelkie teksty, w których autor przemycza informacje o swoich przekonaniach i wyobrażeniu świata”. Są nimi także struktury „o formie właściwej dla innego typu utworów”, czyli takie fragmenty heptalogii, które „na grunt teatru przenoszą formułę sytuacji pozateatralnych” – na przykład: kościelne obrzędy, powietrzne akrobacje albo recital instrumentalny. Wreszcie są nimi struktury przyjmujące formułę aluzji bądź cytatów o różnych kategoriach. W uwagach końcowych Draus rozważa, czy *Licht* jest „teatrem sakralnym”, czy też – wręcz przeciwnie – „pogańskim widowiskiem awangardowym”. Odwołując się do interpretacji teatru sakralnego niemieckiego teologa Hansa Ursa von Balthasara oraz opinii Ireny Sławińskiej, Draus optuje za interpretacją *Licht. Die Sieben Tage der Woche* jako „muzycznego teatru świata”, co w kontekście wszystkich zawartych w książce wniosków analitycznych, interpretacji oraz przytoczonych argumentów wydaje się w pełni trafną konstatacją.

Monografia *Licht* autorstwa Agnieszki Draus – dodatkowo wzbogacona o *Dokumentację* (s. 193-260), w której znajdują się informacje dotyczące nie tylko samego cyklu scenicznego *Licht*, ale także samodzielnych utworów pochodzących z heptalogii i utworów powstałych poza cyklem; o indeksy osób (s. 273-275) i utworów Karlheinz Stockhausena (s. 276-279); jak również o *Ilustracje* (s. 281-296), obrazujące głównie interesujące sceny z światowych wystawień cyklu – zasługuje ze wszech miar na uznanie. Uznanie za odwagę w podjęciu tak trudnego tematu, za sposób przedstawienia wszystkich wątków i kontekstów, które w efekcie dały klarowny wywód i przekonującą argumentację, a przede wszystkim za nowe w piśmiennictwie polskim spojrzenie na postać i dzieło Karlheinz Stockhausena.

*Justyna Humięcka-Jakubowska*

---

*Summary*

Karlheinz Stockhausen's *Licht* as musical theatre of the world

The present discussion is aimed at introducing to the reader Agnieszka Draus's 2011 work devoted to Karlheinz Stockhausen's heptalogy *Licht*. With the utmost appreciation of the value and significance of this work for Polish musicological letters in general and within Polish literature relating to research into Stockhausen's oeuvre in particular, the discussion addresses questions linked to the research methodology employed, the variety of source materials considered by Draus and also the way the author approached her subject, treating Stockhausen's stage cycle as a consequence of changes arising in the composer's creative attitude, aesthetic and worldview, and also – not without significance, as Draus has demonstrated – in his biography.