

Małgorzata Gamrat

Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny
Uniwersytet Warszawski

Dwudziestowieczna brzmieniowość z elektroniką w tle w ujęciu Márty Grabócz

[Márta Grabócz, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2013]

Wydana w 2013 roku książka zatytułowana *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine* (Między naturalizmem brzmieniowym a syntezą w czasie rzeczywistym. Obrazy i formy ekspresywne w muzyce współczesnej) to kolejna ważna publikacja stanowiąca podsumowanie prac badawczych Márty Grabócz. Jak poprzednia książka *Musique, narrativité, signification* z 2009 roku (recenzja w „Res Facta Nova” 14 (24)), tak i ta zawiera przemyślenia z niemal dwudziestu lat, refleksję naukową notowaną od 1991 do 2010 roku. Można wskazać kilka podobieństw z książką z 2009 roku, które tylko podkreślają, że prezentowane badania stanowią ciągłość naukową. W omawianej publikacji Grabócz kontynuuje to, co omawiała w ostatniej części poprzedniej książki, czyli muzykę XX i XXI wieku, z której szczególnym zainteresowaniem badaczki cieszy się muzyka elektroakustyczna i spektralna. W znacznej części książki dominuje narratologiczna postawa metodologiczna. Nadal też ważne miejsce w jej rozważaniach zajmuje muzyka węgierska, choć tym razem nie Liszt czy Bartók, a kompozytorzy badaczce współcześni, jak György Kurtág i László Dubrovay.

Książka Márty Grabócz, jak beethovenowska symfonia, składa się z czterech różnej długości części, które w zasadzie są czterema rozprawami, mogącymi stanowić oddzielne publikacje. W każdej z nich badaczka porusza różnorodne zagadnienia, zarówno estetyczne jak i związane z problemami warsztatu kompozytorskiego oraz wyjątkowo jej bliskie, zagadnienia metodologiczne. Można wymienić kolejno części tej pracy – pierwsza z nich to *Renouvellement des structures et des processus élémentaires dans les musiques électroacoustiques* (Odnowa struktur i elementarnych procesów w muzyce elektroakustycznej, s. 13-62). Część druga została zatytułowana *Le rôle du timbre dans les nouvelles formes expressives contemporaines* (*Interactivité et synthèse en temps réel; la musique spectrale*) (Rola barwy dźwięku)

w nowych, współczesnych formach ekspresywnych (*Interaktywność i synteza w czasie rzeczywistym; muzyka spektralna*), s. 65-124). Trzecia z kolei to *Le modèle de la nature au service des formes nouvelles dans les œuvres de F.-B. Mâché* (*Model naturalne w służbie nowych form w dziełach F.-B. Mâché*, s. 127-220), zaś ostatnia, finał w stylu węgierskim, *Musique hongroise contemporaine* (*Współczesna muzyka węgierska*, s. 223-269). W książce tej woła autorki te cztery pełnowartościowe rozprawy połączone zostały w większą, nadrzędną strukturę, która tworzy bardzo spójną całość.

Już we Wstępie (*Introduction*) badaczka stawia fundamentalne pytanie, czyli: czy pojawienie się nowego materiału brzmieniowego w XX wieku pozwoliło na innowacje morfologiczne i stworzenie nowych form muzycznych? (s. 3). Poszukiwanie odpowiedzi na to pytanie wiedzie ją przez różne style i tendencje muzyki współczesnej, m.in.: przez brzmieniowy naturalizm (*le naturalisme sonore*) François-Bernarda Mâché, muzykę spektralną kompozytorów fińskich, francuskich i węgierskich, muzykę mieszaną z interakcjami w czasie rzeczywistym (*la musique mixte: interaction en temps réel*) lat 80., muzykę postserialną (*la musique postsérielle*) oraz jak ją określa badaczka – muzykę ekspresywną (*la musique expressive*) z pierwszych dzieł György Kurtága (s. 3).

Grabócz stwierdza, iż kwestia nowych form, i związanych z nimi środków muzycznych, powinna stać się przedmiotem refleksji, która spojrzy nań z perspektywy ewolucji nauki. Z tego względu sama podejmuje się wstępnej refleksji teoretycznej osadzonej w najważniejszych teoriach i pojęciach funkcjonujących w XX wieku. Z najbardziej znaczących można przywołać: tradycyjną klasyfikację form muzycznych (s. 4-5), propozycje André Sourisa dotyczące ewolucji myśli nad formą w muzyce (s. 5), *Gestalttheorie* oraz zastosowanie psychologii w pracy nad muzyką (s. 6). Badaczka nie jest tu tylko obserwatorem, każdą z przywoływanych teorii komentuje, niekiedy zgadzając się z nią bez większych zastrzeżeń, czasem polemizując lub krytykując (np. zbyt mechaniczne podejście do morfologii form muzycznych, s. 5-6).

Najciekawsze zdają się być jej własne pomysły na wzbogacenie współczesnego warsztatu metodologicznego. Proponuje ona, między innymi, aby spojrzeć na problematykę formy muzycznej w kontekście odkryć w nauce, szczególnie zaś w biologii i fizyce ostatniego półwiecza. Nowości w dziedzinie konstrukcji muzycznych autorka grupuje w pięć kategorii: modele naturalne (*les modèles naturels*), modele naukowe (*les modèles scientifiques*), modele zapożyczone z antropologii – analiza mitów i rytuałów (*les modèles empruntés à l'analyse des mythes ou des récits*), brzmieniowe struktury zastoju (*les structures de la stase*) oraz graficzne modele makrostruktury (*le modèle macro-structurel graphique*) (s. 3-4). Grabócz wskazuje także najbardziej popularne wśród wybranych kompozytorów teorie naukowe, czyli teoria morfogenezy (*la théorie de la morphogénèse*), teoria katastrof (*la théorie des catastrophes*), teoria chaosu (chaos deterministyczny) (*la théorie du chaos*), geometria fraktalna (*la géométrie fractale*), L-system (system Lindenmayera) (*la théorie du L-Système*) (s. 7-8). Zadaje także pytania samym kompozytorom, najczęściej pośrednio, czytając ich wypowiedzi, w których chętnie opisują inspirujące ich teorie (s. 8-9). Pośród wypowiedzi twórców, badaczka przywołuje prace Costina Mioreanu dotyczące teorii katastrof pozwalającej tworzyć struktury semio-narratywne, François-Bernarda Mâché, który odwołuje się do zoo-muzykologii i modeli naturalnych, Philippe'a Maunoury'ego i Alberto Posadasa o L-Systemie i modelowaniu matematycznym ruchów planet oraz Tristana Muraila piszącego o inspiracjach płynących z geometrii fraktalnej (s. 9).

Po tak sformułowanym wprowadzeniu konstrukcja każdej z części oraz omawiane w nich zagadnienia wydają się następować w sposób naturalny. W części pierwszej, *Renouveau des structures et des processus élémentaires dans les musiques électroacoustiques* (Odnowa struktur i elementarnych procesów w muzyce elektroakustycznej), mamy zatem w tytule pierwszego rozdziału bardzo wymowne pytanie *Survie ou renouveau? L'imagination structurelle dans la création électroacoustique des années 1980-1990* (Przetrwanie czy odnowienie? Wyobrażenia strukturalna w twórczości elektroakustycznej lat 1980-1990). Jednak już na początku pada stwierdzenie, iż mimo nowego materiału brzmieniowego i nowości technicznych w muzyce mieszanej i elektroakustycznej stosowane przez kompozytorów formy często stanowią nawiązania do tradycyjnych konstrukcji. Autorka zauważa, że w tych rodzajach muzyki dominują formy cykliczne, enumeratywne, symetryczne (palindromy) oraz deskryptywne związane z założeniami muzyki programowej (s. 13).

W całej pracy badaczka prezentuje liczne typologie i sposoby porządkowania muzyki oraz wiedzy o niej. W tym rozdziale pokazuje nam trzy podstawowe kategorie makrostruktur w muzyce elektroakustycznej, wychodząc od nowości, by dojść do form zanurzonych w europejskiej tradycji muzycznej.

Jako pierwsze Grabócz omawia koncepcje odnowienia struktury poprzez odwołania do wzorów pozamuzycznych. Pośród nich wymienia na początku **zjawiska naturalne** (woda, ogień, ziemia, las, deszcz czy metal) zestawiane symultanicznie lub sukcesywnie (np. *Action-Situation-Signification* (1982) Magnusa Lindberga na klarnet, perkusję, fortepian, wiolonczelę i taśmę) (s. 14). Dalej pisze o **teorii katastrof i teorii prototypów** zaczerpniętej z psychologii kognitywnej. Tu jako przykłady muzyczne podaje *Labyrinthes d'Adrien* (1981) Costina Miereanu skomponowane w oparciu o teorię katastrof, która opisana została przy pomocy ciągłych modeli matematycznych oraz teorię labiryntu typową dla tzw. nowej powieści. W utworze tym postaci narracji tożsame są ze strukturami muzycznymi (s. 17). Trzecim modelem pozamuzycznym inspirującym nowe rozwiązania formalne jest **analiza strukturalna mitu**, która pokazana została na przykładzie dzieł François-Bernarda Mâché takich, jak *Aliunde*, *Danaé* oraz *Iter memor*. Z analizy strukturalnej mitu narodziła się koncepcja muzyki, która odgrywa rolę magiczną, rolę odkupiciela w życiu bohatera, co stanowi podstawę nie tylko konstrukcyjną, ale i dramaturgiczną (s. 20).

Kolejnym źródłem pozamuzycznym, do którego, zgodnie z badaniami Márty Grabócz, odwołują się kompozytorzy jest **zastój**. W muzyce to najczęściej specyficzny rodzaj faktury (*l'écriture du statisme, de la stase*). W tej kategorii znajdują się utwory, w których statyczność stanowi nadrzędną kategorię konstrukcyjną i wyrazową lub estetyczną i techniczną zarazem, jak to definiuje Lewis Rowell. Koncept zastój (*stasis*) badaczka wyjaśnia, odwołując się do prac Daniela Charlesa i Jonathana Kramera, jako stosowanie repetycji, burdonu, ruchu falującego czy tempa „zero”, itd. Z punktu widzenia technicznego przekłada się to na stosowanie ostinat, gęstej faktury (np. masy brzmieniowe u Xenakisa – mikstury akordowe, jak byśmy to mogli ująć) czy częściowego aleatoryzmu u Stockhausena (s. 21), co często przekłada się na efekt odrealnienia muzyki, wrażenie funkcjonowania jej poza czasem rzeczywistym.

Ostatnią z konstrukcyjnych nowości w muzyce elektroakustycznej i mieszanej jest oparcie struktury utworu na **diagramie, rysunku lub schemacie** odpowiadającym zmianom ambitusu w czasie. Dzieła, które można by zaliczyć do kategorii partitur graficznych, dla których podstawą realizacji jest jakiś rodzaj schematu lub diagram przygotowany przez kompozytora to np. *Kontakte* Stockhausena czy *Sympho-*

nie (1974) Jeana Schwarza. Warto zauważyć, że Grabócz pośród wielu dzieł wspomina również polskich kompozytorów – pionierów partytur graficznych, Bogusława Schäffera i Włodzimierza Kotońskiego (s. 23).

Jako formy pośrednie między innowacyjnością a tradycją badaczka wymienia zastosowanie formy wariacji w muzyce elektroakustycznej, szczególnie mocno eksplloatowaną przez licznych kompozytorów w latach 1980-1990 (s. 31). Często transformacjom wariacyjnym podlegały leitmotivy pochodzące z muzyki konkretnej czy elektronicznej (np. *Pluton*, Ph. Manoury). Następnie wskazane zostały formy teleologiczne, jak badaczka określa formy ewolucyjne oraz unowocześnione formy palindromiczne (s. 32-33). Zgodnie z zapowiedzią z początku rozdziału, na końcu przywołane zostały koncepcje tradycyjne (historyczne) stosowane w muzyce końca XX wieku, czyli głównie formy cykliczne oraz muzyka programowa (s. 36-37).

Kolejny rozdział części pierwszej przynosi ważne rozważania na temat podstawowych struktur i archetypów występujących w twórczości wybranych kompozytorów, co wyraźnie definiuje tytuł: *Processus archétypique et structures élémentaires dans les écrits et les œuvres de compositeurs contemporains: François-Bernard Mâché, Trevor Wishart, Denis Smalley, Costin Miereanu, Salvatore Sciarrino, François Bayle* (Procesy archetypiczne i podstawowe struktury w pismach i dziełach kompozytorów współczesnych: François-Bernarda Mâché, Trevora Wisharta, Denisa Smalleya, Costina Miereanu, Salvatore Sciarrina, François Bayle'a).

Ponad dwudziestoletnia praca analityczna pozwoliła autorce zauważyć, że u wielu kompozytorów muzyki elektroakustycznej pojawiają się te same kategorie procesu strukturyzacji, niezależnie od kraju ich pochodzenia i koncepcji estetycznych każdego z twórców (s. 39). Co ciekawe, koncepcje te pojawiają się zarówno w pismach teoretycznych artystów, jak i w ich dziełach. Tu po raz pierwszy wyraźnie widzimy, jak działa metoda Grabócz polegająca na zestawianiu pism kompozytorów z ich muzyką.

Na temat archetypów funkcjonujących w muzyce autorka pisała już w 2002 roku, co stało się załącznikiem ostatniego rozdziału ze wspomnianej już książki *Musique, narrativité, signification* (2009), zatytułowanego *Archétypes initiatiques et écriture „statique” dans l’opéra contemporaine* (Archetypy inicjacyjne i zapis „statyczny” we współczesnej operze, s. 347-368). Tu więc przywołuje tylko ogólnie pojęcie formy archetypicznej, czyli takiej, w której ruch przestrzenny łączy się z ewolucją czasową wysokości dźwięku (s. 39). Do definicji archetypu wróci w części trzeciej omawianej pracy. W tej partii książki szerzej wyjaśnia inne pojęcia i zjawiska, które po raz kolejny porządkuje i umieszcza w przejrzystości skonstruowanych tabelach na końcu rozdziału (s. 53-56).

Zagadnieniem zamykającym pierwszą część książki są formy narratywne omówione w rozdziale *Formes narratives dans la musique électroacoustique* (Formy narratywne w muzyce elektroakustycznej). Konstrukcje te wyjaśniane są jako nowe typy narracyjności w muzyce elektroakustycznej lat 80., które powstawały w epoce anti-narracyjności (*anti-narrative*) (s. 57) w oparciu o imitację pozamuzycznych przebiegów czasowych, jak np. recytacja większej struktury (np. poematu) czy program, o czym pisali już Daniel Charles i Leonard B. Meyer (s. 57).

Badaczka, w oparciu o badania swoje i innych muzykologów (w tym Tarastiego) proponuje cztery typy schematów narracyjnych (*les schémas narratifs*). Pierwszy z nich to **narracja tradycyjna**, czyli „gatunek muzyczny dyskursywny lub deskryp-

tywny”¹, np. cykl małych części połączonych wspólnym tytułem, co mieści się w szeroko rozumianej muzyce programowej. Dzieła z tej kategorii odwołują się do tradycyjnych toposów, jak przywoływany przez autorkę *On n'arrête pas le regret* Michela Chiona, który jest przedstawiony jako nostalgiczne nawiązanie do *Scen dziecięcych* Schumanna (s. 59). Drugi typ to **narracja zakłócona**, która, jak łatwo się domyślić, charakteryzuje się zaburzeniem kontinuum, a niekiedy wręcz nie daje się ułożyć kompletnego dyskursu, ponieważ fragmentaryczność zastępuje ciągłość narracyjną, jak ma to miejsce w *Désintégrations* Tristana Muraila (s. 59-60). Ta ostatnia możliwość zdaje się być nawiązaniem do romantycznej estetyki fragmentu z pod znaku Novalisa, czego nie zauważa Grabócz. Trzeci typ narracji to **narracja odwołująca się do modelu pozamuzycznego**, czyli modelu naturalnego, antropologicznego lub naukowego, do czego chętnie sięga Marco Stroppa, np. w *Traiettorie* (1988), gdzie nawiązuje do założeń psychologii kognitywnej i wywodzącej się zeń teorii prototypów, która z kolei pozwala stworzyć wewnątrz dzieła muzycznego specyfikacje (*caractéristiques*), relacje (*relations*), tożsamości (*identités*), mikro-podmioty (*micro-sociétés*), trajektorie (*trajectoires*) oraz reguły rządzące makro-podmiotami (*règles de macro-société*). Ostatni z omawianych przez badaczkę typów narracyjności, który jednocześnie uznaje ona za najważniejszy z punktu widzenia procesu semiozy to **przewartościowanie hierarchii kategorii narracyjnych** (*bouversement de la hiérarchie des catégories narratives*), co wiąże się bezpośrednio z nowymi technologiami, które pozwalają na stworzenie nowych semów, izotopów i toposów. Odwrócenie hierarchii procesów narracyjnych zastosowane zostało m.in. w utworach takich, jak *Songe* J.-C. Risseta czy w *Jupiter* Manoury'ego (s. 61).

W części drugiej książki, zatytułowanej *Le rôle du timbre dans les nouvelles formes expressives contemporaines (Interactivité et synthèse en temps réel; la musique spectrale)* (*Rola barwy dźwięku w nowych, współczesnych formach ekspresyjnych (Interaktywność i synteza w czasie rzeczywistym; muzyka spektralna)*) (s. 65-124), autorka najpierw szczegółowo bada *Jupitera* Philippe'a Manoury'ego, później zaś syntetycznie omawia koncepcje graficzne Kaiji Saariaho i Magnusa Lindberga.

W pierwszym rozdziale, *Dramaturgie expressive et technologie du temps réel: analyse esthétique et structurelle de Jupiter de Philippe Manoury* (*Dramaturgia ekspresyjna i technologia czasu rzeczywistego: analiza estetyczna i strukturalna Jupitera Philippe'a Manoury'ego*) punkt wyjścia dla Márty Grabócz stanowią teksty Manoury'ego, w których kompozytor prezentuje „nową postawę artystyczną, która nie obawia się ani perspektywy czasu, ani koncepcji formy muzycznej, którą należy każdorazowo przemyśleć w zależności od danego kontekstu muzycznego”².

Jupiter zadedykowany został przedwcześnie zmarłemu fleciście Larry'emu Beauregard, co Grabócz odczytuje jako podstawę konstrukcyjną dzieła (s. 67). W materii muzycznej przekłada się to na materiał motywiczny – inicjalny leitmotiv oparty jest o dźwięki odpowiadające literom z imienia i nazwiska flecisty: **LARRY BEAUREGARD** (s. 69). Po wyjaśnieniu pochodzenia materiału muzycznego badaczka proponuje typologię obiektów dźwiękowych, którą zaczyna od obiektów neutralnych oraz ich

¹ M. Grabócz, *Formes narratives dans la musique électroacoustique*, w: eadem, *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2013, s. 59: „le genre musical discursif et descriptif”.

² M. Grabócz, *Dramaturgie expressive et technologie du temps réel: analyse esthétique et structurelle de Jupiter de Philippe Manoury*, w: eadem, *op. cit.*, s. 65: „nouvelle attitude artistique, qui ne craint ni la rétrospection ni le concept d'une forme musicale qui doit être repensée à chaque acte créateur, selon le contexte musical donné”.

związków z brzmieniem fletu (w tym multiplikacje, taśma, efekt echa, dialog) (s. 69-74). Następnie pojawiają się obiekty zaliczane do hałasu brzmieniowego (s. 75-78), a wśród nich przetworzone elektronicznie dźwięki fortepianu, oryginalne dźwięki tego instrumentu oraz tam-tamu. Brzmienia te w utworze krzyżują się i stanowią podstawę dla techniki ostinato i fugata. Ostatnie miejsce w typologii obiektów brzmieniowych z *Jupitera* zajmują dźwięki, które zostały określone jako wyidealizowany flet (*la flute idéalisée*) (s. 78), czyli brzmienia eteryczne, transparentne, kryształowe powstające dzięki czystej syntezie dźwięku, stworzone dzięki zastosowaniu harmonizera i zwielokrotnionego pogłosu (s. 79).

Z analiz estetycznych i strukturalnych dzieła wyłania się jego dramaturgia pozwalająca dostrzec w tym potężnym utworze konstrukcję, którą można opisać jako „gigantyczną formę sonatową”³ z właściwą tej konstrukcji ekspozycją, przetworzeniem i reprzyzą (s. 92), każda z nich jest bardzo złożona i zawiera w sobie inną formę (np. w ekspozycji mamy nawiązanie do wariacji, s. 94). W dziele Manoury’ego Grabócz zauważa wiele nawiązań do tradycji muzycznej (wspominane powyżej formy wariacyjne, leitmotivy) oraz nowe rozwiązania, takie jak: brzmienia instrumentalne powstałe dzięki przetworzeniom w czasie rzeczywistym, skonstruowanie otoczenia brzmieniowego, w którym flet tworzy swój własny kontekst przestrzenny oraz to, co badaczka uznaje za najważniejsze – odnowienie języka muzycznego, elektroakustycznego, które „z jednej strony przejawia się poprzez stworzenie hierarchii nowych obiektów brzmieniowych, z drugiej zaś przez ich kontrolę ze strony instrumentu akustycznego w czasie rzeczywistym”⁴.

Kolejny, drugi rozdział tej części to *Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de Kaija Saariaho et Magnus Lindberg* (*Koncepcja graficzna makrostruktury w dziełach Kaiji Saariaho i Magnusa Lindberga*). Omówione tu zostały utwory oparte o szkic graficzny lub model geometryczny (s. 107), w których często barwa dźwięku (tembr) stanowi punkt wyjścia dla konstrukcji całości dzieła, np. w muzyce Kaiji Saariaho (s. 111). Poszukiwania brzmieniowe związane z partyturami graficznymi prowadzą niekiedy do „nieznanej wcześniej hybrydyzacji barwowej”⁵. Ilustrację tej tezy stanowią liczne przykłady partytur graficznych, które autorka zamieściła w całym rozdziale (np. *Lichtbogen* K. Saariaho, *Ur, Joy, Kinetics* M. Lindberga).

Część trzecia, najdłuższa, *Le modèle de la nature au service des formes nouvelles dans les œuvres de F.-B. Mâché* (*Modele naturalne w służbie nowych form w dziełach F.-B. Mâché*, s. 127-220), dotyczy muzyki i poszukiwań nowych rozwiązań konstrukcyjnych François-Bernarda Mâché. Pierwszym rozdziałem jest *Le démiurge des sons et le poeta doctus. Introduction à l'esthétique et à l'analyse des œuvres de François-Bernard Mâché* (*Demiurg dźwięku i poeta uczony. Wprowadzenie do estetyki*), w którym autorka szeroko prezentuje sylwetkę naukową i artystyczną kompozytora. Mamy tu do czynienia z przypadkiem dość szczególnym – otóż François-Bernard Mâché jest nie tylko kompozytorem, ale również muzykologiem (jak np. francusko-tajwańska kompozytorka Lin-Ni Liao), który szczególnie interesuje się zoo-muzykologią (jak włoski muzykolog Dario Martinelli) i estetyką. To, co wyróżnia Mâché, to jego wykształcenie lingwistyczne i psychologiczne oraz zainteresowania ukierunkowane na mitologię i analizę dźwięku oraz na sposób funkcjonowania ukła-

³ *Ibidem*, s. 92: „une gigantesque forme sonate”.

⁴ *Ibidem*, s. 105: „se manifeste par la production d’une hiérarchie d’objets sonores nouveaux, d’une part, et par leur pilotage en temps réel de la part de l’instrument acoustique, d’autre part”.

⁵ M. Grabócz, *Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de Kaija Saariaho et Magnus Lindberg*, w: *eadem*, *op. cit.*, s. 124: „une hybridation timbrale jamais connue auparavant”.

du nerwowego i mózgu człowieka (s. 127).

Również i w tej części punktem wyjścia są poglądy artysty, który próbuje zdefiniować na nowo tradycyjne kategorie estetyczne oraz rolę kompozytora i muzyki w XX i XXI wieku. Tę ostatnią widzi jako konieczność „odnalezienia funkcji sakralnej, funkcji magicznej dawnych czasów”⁶. Zatem według Mâché dzisiejsi kompozytorzy mają być przewodnikami ludzi, aby nauczyli się oni słuchać i odkrywać muzykę (s. 131). Z kolei sama muzyka „przedstawia dźwięki intencjonalne, którym chce się nadać sens”⁷. Kompozytor poszukuje praw uniwersalnych w muzyce (s. 133), którą widzi w znaczeniu ponad lingwistycznym, jako język zdolny przekazać ogólny sens (obraz mentalny) (s. 133). Takie podejście pozwala artyście spojrzeć również inaczej na języki naturalne, skupić się na ich brzmieniu (s. 134).

W swoich dziełach kompozytor często korzysta z nagrań tzw. dźwięków natury (odgłosy ssaków, ptaków, insektów czy żywiołów), dzięki czemu stara się oddać muzycznie „strukturę rytuałów oraz mitologicznych legend”⁸. Zastosowane elementy brzmieniowe wspierają tytuły jego dzieł, które nawiązują do rytuałów i elementów kultur pozaeuropejskich, niekiedy oparte są na mitach, rytuałach i wierzeniach, np. *Maraé*, którego tytuł nawiązuje do polinezyjskiego miejsca kultu i brzmieniowo przypomina słowo pływ lub fala po francusku (s. 141).

Z kolei jako wzory konstrukcyjne służą kompozytorowi m.in. transkrypcje poematów powstające przez zastosowanie kodowania struktur lingwistycznych. Stosowanie tych odgłosów bywa różnorodne. Może to być prosta transkrypcja polegająca na znalezieniu relacji między dwoma systemami brzmieniowymi, co prowadzi do powstania „typu niemal serialnego, pre-kodu”⁹, co znajdujemy np. w *Safous Mélé*. Innym sposobem adaptacji zewnętrznych, względem muzyki, wzorów konstrukcyjnych jest transponowanie struktury brzmieniowej recytowanego poematu na różne instrumenty poprzez oddanie długości sylab, spółgłosek, zmienność agogiczną, rozłożenie akcentów, i rymów, co ma miejsce w *Le Son d'une voix* (s. 142). Zdarza się wreszcie, że kompozytor tworzy muzyczną stylizację zjawisk naturalnych, np. w *Danaé* (s. 142). Wszystkie te rozwiązania składają się na specyficzny język muzyczny Mâché nie tylko w kwestii brzmienia czy struktury, ale także w dziedzinie ekspresji (s. 165).

W kolejnym rozdziale tej części Grabócz powraca do idei archetypów w kontekście poszukiwań uniwersaliów Mâché – *Les universaux et leur rapport à la composition dans l'œuvre de François-Bernard Mâché. Archétypes dans la théorie et archétypes dans la musique (Uniwersalia i ich związek z kompozycją w dziele François-Bernarda Mâché)*. Tym razem badaczka przywołuje definicje, które podaje sam kompozytor. Wyjaśnia on podstawowe kategorie, które spotykamy w jego pismach estetycznych i które są bardzo ważne, aby zrozumieć jego muzykę. Zatem **fenotyp** to analogiczne względem siebie formy brzmieniowe w muzyce różnego pochodzenia, z kolei **genotyp** to założenia organizacyjne wspólne dla różnych kultur. Natomiast **archetyp** to dynamiczny schemat ukryty w dwóch powyższych kategoriach, to połączenie między muzyką i symboliką wyobrażeniową, które funkcjonują niemal wszędzie, w różnych kulturach (s. 187-188). Przykładem zastosowania archetypu może być wyobrażenie wody, które pojawia się w łączniku nr XV z *Tem-*

⁶ M. Grabócz, *Le démiurge des sons et le poeta doctus. Introduction à l'esthétique et à l'analyse des œuvres de François-Bernard Mâché*, w: *eadem, op. cit.*, s. 127: „retrouver la fonction du sacre, la fonction magique de jadis”.

⁷ *Ibidem*, s. 132: „représente les sons intentionnels auxquels on veut donner un sens”.

⁸ *Ibidem*, s. 140: „des structures de rites et de légendes mythologiques”.

⁹ *Ibidem*, s. 142: „un type pré-codé, presque sérielle”.

boctou (s. 195).

Rozdział *Du montage à la complexité dans l'exploration des modèles naturels: Canopée pour deux échantillonneurs et ensemble instrumental (2003)* (*Od montażu do złożoności w eksploracji modeli naturalnych Canopée na dwa samplery i zespół instrumentalny (2003)*) zamyka rozprawę poświęconą twórczości François-Bernard Mâché, dopełniając portret tego kompozytora wyłaniający się z poprzednich rozdziałów. Autorka nadal zestawia rozważania teoretyczne kompozytora z jego muzyką, w której znaczną rolę odgrywają modele naturalne. Tym razem na przykładzie dwóch utworów napisanych w odstępie niemal trzydziestu lat: *Naluan (1974)* oraz *Canopée (2003)*. Prowadzone rozważania i analizy twórczości Mâché pozwalają badaczce wysnuć hipotezę, że to natura materiału muzycznego, jakim w *Canopée* są odgłosy ptaków, zainspirowała artystę do poszukiwania nowej techniki kompozytorskiej (s. 215).

Część czwarta, *Musique hongroise contemporaine (Współczesna muzyka węgierska, s. 223-269)*, która zamyka książkę przynosi nieco odmienne założenia metodologiczne. Autorka omawia je w pierwszym z dwóch rozdziałów – *Introduction à une typologie des gestes et des genres expressifs dans les premières œuvres de György Kurtág (op. 1 – op. 9)* (*Wprowadzenie do typologii gestów i gatunków ekspresyjnych w pierwszych dziełach Györgya Kurtága (op. 1 – op. 9)*). Tym razem podstawą metodologiczną jest intertekstualność (w duchu Genette'a), która pozwala odkryć niewidoczne na pierwszy rzut oka (lub ucha) powiązania między utworami jednego kompozytora (s. 223).

Badaczka proponuje także trzy możliwe podejścia analityczne do muzyki tego kompozytora (i zdaje się każdego innego), pozwalające zidentyfikować jego pierwsze utwory: 1. technika kompozytorska w wybranym utworze, 2. zastosowane formy i gatunki znane z historii muzyki oraz 3. zawartość ekspresywna lub opisowa typowa dla kompozytora. Naturalnie wszelkie klasyfikacje powstają *post factum* poprzez analizy muzykologiczne, które są zewnętrzne względem muzyki – warto zauważyć tę świadomość u badaczki i jej dystans do muzykologii (s. 224).

Ostatnią część książki zamyka rozdział zatytułowany *La musique spectrale hongroise: innovation et tradition dans les œuvres de László Dubrovay (1980-1990)* (*Węgierska muzyka spektralna: innowacja i tradycja w dziełach László Dubrovaya (1980-1990)*). Interakcje między nowością i tradycją w muzyce tego kompozytora Grabócz pokazuje na licznych przykładach muzycznych, podkreślając, że László Dubrovay to twórca, który w sposób idealny połączył dawne z nowym, elementy tradycyjne z własnymi pomysłami muzycznymi (s. 253). Dzieje się tak, ponieważ „w każdym utworze, sekwencja charakterów, stylów i zróżnicowanych toposów prowadzi do autonomicznej i złożonej dramaturgii”¹⁰.

Podsumowanie tego rozdziału może zostać potraktowane jako otwarcie drogi do dalszych badań i być może dla kolejnej książki: „nowatorski duch i osadzenie w tradycji (...). W sprzyjającym momencie historii, w rękach utalentowanego kompozytora, stanie się być może właściwym przygotowaniem XXI wieku, do czego prowadzi koniunkcja tych dwóch, początkowo rozbieżnych dróg”¹¹.

Książka została zamknięta, ostatnim rozdziałem części czwartej, bez podsu-

¹⁰ M. Grabócz, *La musique spectrale hongroise: innovation et tradition dans les œuvres de László Dubrovay (1980-1990)*, w: *eadem, op. cit.*, s. 267: „Dans chaque morceau, l'enchaînement de tous ces caractères, styles et topiques variés aboutit à une dramaturgie autonome et complexe”.

¹¹ *Ibidem*, s. 267: „l'esprit novateur et l'attachement aux traditions (...). En un moment heureux de l'histoire, entre les mains d'un compositeur du talent, c'est peut-être précisément la préparation au XXI^e siècle que vise cette conjonction de deux voies, divergentes au départ”.

mowania całości, jak praca z 2009 roku. Mamy zatem kolejne dzieło, w pewnym sensie, otwarte, co pozwala oczekiwać kontynuacji. Tym bardziej, że w wielu miejscach autorka podsuwa tematy badawcze i rozwiązania metodologiczne (bardzo ważne porównania teorii i praktyki artystycznej oraz szeroko rozumiana intertekstualność), które mogą stanowić inspirację dla innych badaczy lub może dla niej samej.

Omawiana praca Márty Grabócz to kompendium wiedzy o muzyce elektroakustycznej i mieszanej XX i XXI wieku, ponieważ zawiera się w niej obraz najważniejszych zjawisk zachodzących w tej muzyce. Autorka w precyzyjny sposób porządkuje dotychczas istniejące techniki kompozytorskie i pomysły metodologiczne, zestawiając je z rozważaniami estetycznymi twórców. Praca zawiera także ogromny zbiór analiz (niekiedy tak dokładnych, że pozwalają odtworzyć sobie w wyobraźni partyturę) i przykładów muzycznych opatrzonych trafnymi komentarzami. Książka ta stanowić może cenną pozycję w bibliotece zarówno muzykologa, jak i kompozytora czy wykonawcy muzyki XX i XXI wieku.