

Współczesna idea „Gesamtkunstwerk” w cyklu scenicznym *Licht* Karlheinza Stockhausena¹

Licht to siedmioczęściowe, prawie trzydziestogodzinne, interkulturowe, intersemiotyczne, intermedialne, interterytorialne, wreszcie intertekstualne dzieło sceniczne – *opus vitae* Karlheinza Stockhausena. Absorbujący go przez ponad jedną trzecią aktywnego życia twórczego cykl jest syntezą tak tematów interesujących kompozytora od dłuższego czasu, jak i rozwiązań muzycznych. Stanowi wykładnię nie tylko języka muzycznego, ale i indywidualnego idiomu kompozytorskiego Stockhausena, dającego się sprowadzić do kilku podstawowych cech:

1. Kompozytor wykorzystuje bogatą obsadę wokalną i instrumentalną, często wykraczającą poza konwencjonalne instrumentarium europejskie. Oznacza to stosowanie, obok tradycyjnych metod wydobywania dźwięków, również innych brzmień akustycznych, efektów odnoszących się do praktyk religijnych medytacji i zaklania z wielu egzotycznych miejsc na ziemi, odgłosów onomatopeicznych, różnego rodzaju hałasów. To właśnie owe dialekty – jak je nazywa kompozytor – wpływają na różnicę w komunikacji różnych grup językowych i kulturowych. Dokonując ich integracji w *Licht*, Stockhausen stosuje obok siebie dźwięki o określonej, jak i nieokreślonej wysokości, wibrata, glissanda, okrzyki, jodłowanie, śmiech, szepty, cmokania, pstrykania itp. W sposób indywidualny traktuje głos i instrument, zacierając niejednokrotnie różnice w ich brzmieniu. Podkreśla „mowność” instrumentów,

¹ Tekst prezentuje wybrane tezy z książki poświęconej heptalogii *Licht*: A. Draus, *Cykl sceniczny LICHT Karlheinza Stockhausena. Muzyczny teatr świata*, Kraków 2011.

transponując dialekty na artykulację instrumentalną oraz instrumentalność głosu, rezygnując z semantyki tekstu na rzecz wykorzystania jego walorów akustycznych. Wprowadza głosy i instrumenty, takie jak sopran, tenor i bas oraz trąbka, flet, basethorn i puzon, w funkcji znaczącej bądź symbolicznej.

2. Stockhausen najczęściej łączy tradycyjne barwy instrumentów żywych z nowoczesnymi – elektronicznymi, osiągając przez to zupełnie nową kolorystykę dźwiękową. Eksperymentuje nie tylko z jakościami brzmieniowymi, ale i z przestrzenią ich rozchodzenia się.
3. Wzbogaca warstwę audiowizualną ścisłym systemem gestów i ruchów scenicznych.
4. Prowokuje do redefinicji takich pojęć, jak melodia, harmonia, barwa i polifonia, oraz wprowadzenia pojęcia polichronia, określającego nowe zjawisko w muzyce – równoczesne występowanie co najmniej dwóch różnych temp. To właśnie na specyfice pojedynczych dźwięków, ich mierzeniu, barwie, dynamice i funkcjonowaniu w przestrzeni kompozytor skupia się najbardziej, tworząc dla cyklu superformułę – symboliczne 18 taktów determinujące „dźwięki melodii, echa, przed-echa, skale, szумы i odgłosy, pauzy barwowe i puste, improwizacje itp.”²

Wielka tematyka, rozmiary dzieła, ujęcie ogniów w cykl – heptalogię – oraz udział kompozytora w różnych fazach realizacji dzieła scenicznego zainspirowało wielu badaczy do szukania, bardzo mylących, analogii z ideą totalnego dzieła sztuki Ryszarda Wagnera. Sam Stockhausen był wiele razy pytany o rodzaj odniesień do idei dramatycznych autora *Tristana i Izoldy*. W swych odpowiedziach zawsze zwracał uwagę na powierzchowność analogii. W jednej z nich napisał:

Gesamtkunstwerk istnieje od najdawniejszych czasów w dramacie muzycznym Indii, Indonezji, Chin i Japonii. W europejskiej tradycji operowej większość aspektów teatru muzycznego zależy nie od kompozytorów, ale od reżyserów, autorów kostiumu, scenografii, oświetlenia, itp. Dlatego opera nigdy nie będzie stanowić doskonałej formy sztuki. W obliczu takiego kryzysu utwór *Licht* jest pierwszym krokiem w kierunku zjednoczonego muzyczno-scenicznego dzieła sztuki³.

Spójna treść cyklu jest autorską interpretacją wątków religijnych całego świata, tematów z czasów zamierzchłych, mitologicznych, biblijnych w bezpośrednim związku ze współczesnymi formami kultu. Temat stworzenia świata przedstawiony w Starym Testamencie skonfrontowany zostaje z mitami kreacyjnymi i rytualnymi zachowaniami wielu starożytnych lub prymitywnych kultur świata, min. z mitem powstania wszech-

² K. Stockhausen, *Towards a Cosmic Music*, przekł. z ang. T. Nevill, Longmead–Shaftesbury–Dorset 1989, s. 84.

³ „Das *Gesamtkunstwerk* existiert seit Urzeiten im indischen, indonesischen, chinesischen, japanischen Musikdrama. In der europäischen Opern-Tradition wurden mehrere Aspekte des Musikdramas nicht vom Komponisten geformt, sondern anderen überlassen (Regisseuren, Bühnenbildnern, Kostümbildnern, Choreographen, Beleuchtern usw.). Deshalb ist die Oper nie zu vollkommener Kunstform geworden und zunehmend auseinandergefallen. In dieser Krise ist das Werk *Licht* ein erster Schritt in Richtung eines integralen musikszenischen Kunstwerkes.” (przekł. polski A. Draus). K. Stockhausen, *Antworten zum Questionnaire portant sur l'Art Total aujourd'hui et la question du livret dans l'Opera*, w: idem, *Texte zur Musik*, t. 10, Köln 1998, s. 699.

rzeczy z wodnej otchłani – w co wierzono w starożytnym Egipcie, Sumerze i Babilonii, podobnie w Indiach, Japonii, kraju pradawnych Słowian, Finów i Skandynawów, czy z obowiązującą wśród Indian zasadą potlaczu – obdarowania pieśnią i tańcem podczas rozmaitych uroczystości⁴. Trzy części tygodniowego cyklu – trzy dni – to ekspozycja głównych postaci dzieła: *Donnerstag* to dzień Michała – dzień życia i nauki, *Samstag* należy do Lucyfera, to dzień śmierci, *Montag* to dzień Ewy, dzień narodzin. Inne dni rozwijają akcję, przynosząc takie wydarzenia, jak wojna Michała z Lucyferem (*Dienstag*), kuszenie Ewy (*Freitag*), współpraca wszystkich trzech bohaterów (*Mittwoch*). Z mistycznego związku Ewy i Michała w *Sonntag* rodzi się potomstwo w *Montag aus Licht* – tak więc swoista „niekończąca się spirala” (*ewige Spirale*) tygodnia trwa⁵. Z każdym dniem tygodnia związane są także ściśle określone przez kompozytora planety, kolory, żywioły (które stają się postaciami dramatu w *Samstag aus Licht* w scenie I *Sen Lucyfera*), zmysły (również obecne w *Samstag* w scenie II *Śpiew Kathinki jako Requiem Lucyfera*) oraz graficzne figury symboliczne⁶. Tworzy to swoisty „horoskop” każdej części cyklu z osobna, jak i całej heptalogii. Wyjątkowe znaczenie mają również w cyklu liczby – i to na wielu poziomach organizacji dzieła. Stockhausen wyraźnie wpisuje się w poczet twórców zauroczonych magią liczb, odsłaniających zasady rządzące stworzeniem świata oraz prawa funkcjonowania czasu i przestrzeni.

Podobnie jak czynią to antropodzy z mitami, strukturę treści cyklu można ukazać, wyliczając kolejne mitemy (duże jednostki, np. zdania, konstytutywne dla treści mitu), ich wzajemne relacje, odniesienia oraz poszukać ich związków z autentycznymi wątkami mitycznymi i innymi, będącymi udokumentowanymi wytworami ludzkiej wyobraźni bądź tradycji wiary⁷. W każdej części cyklu wyróżnić można wątek główny – dominujący oraz wątek poboczny, drugoplanowy.

Integrując w jednym utworze wartości i brzmienia całego świata w jego trzech wymiarach – przeszłym, teraźniejszym i przyszłym – autor prezentuje własną interpretację siedmiu ważnych aspektów życia człowieka w sposób wyraźnie zrytualizowany. *Montag aus Licht* ukazuje **rytuał narodzin** od momentu oczekiwania do rozwiązania i pierwszych etapów życia dziecka. Świat dziecięcych doznań przedstawiony jest równocześnie *serio*, realnie w procesie odbierania porodu, dorastania i funkcji poszczególnych dzieci – dni tygodnia, jak i *buffo*, nadrealnie w szeregu zabaw, wyliczanek, konkursów oraz za pośrednictwem zmyślonych postaci i przywołanych motywów baśniowych. Właśnie atmosfera cudowności i baśniowości, koegzystencja elementów poważnych i komicznych oraz symbolika i liczba trójc postaci na scenie pozwala skojarzyć *Poniedziałek z Czarodziejskim fletem* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Z punktu widzenia muzyki scenom *serio*, najczęściej zbiorowym, towarzyszy charakter hymniczny i pochwalny, scenom *buffo*, najczęściej kameralnym, charakter ironiczny i rozrywkowy. W *Montag aus Licht* indywidualny język muzyczny Stockhausena służy przede wszystkim **impresjonistycznemu** kształtowaniu nastroju tzw. *Nachtmusik*. Statyczne

⁴ Por. M. Mauss, *Esej o darze*, w: idem, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian i J. Szacki, Warszawa 1973, s. 264-265.

⁵ K. Stockhausen, *Texte zur Musik 1977-1984*, Band 6 – *Interpretation*, Köln 1989, s. 156.

⁶ Przypomnę tu tezę Mieczysława Wallisa: „pociąg do symboliki u wielkich artystów w ich latach późniejszych jest niewątpliwy”, w: idem, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975, s. 189-190.

⁷ Por. C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 185-208.

brzmienie chórów w tle, szeroka przestrzeń brzmieniowa, ciemne rejestry i sceny z muzyką konkretną uzupełnione są w inscenizacji szumem i widokiem wody, półmrokiem, mgłą, światłem świec, klimatem grozy i tajemnicy.

Dienstag aus Licht to **rytuał walki** w formie wyrafinowanej gry i brutalnej wojny. W grze z czasem w akcie I, jej początku i zakończeniu, regułach i pionkach kryje się dziwna rzeczywistość niczym z *Alicji w krainie czarów*. W wojnach gwiezdnych aktu II kompozytor przedstawia własną interpretację biblijnej wojny w niebie. Ponownie zestawia w utworze obok siebie dwa akty w dwóch różnych charakterach: *buffo* groteskowym i *serio* profetycznym. Muzycynie *Dienstag aus Licht* to dwie różne konwencje. Akt pierwszy, będący transpozycją utworu szczególnego, stworzonego nie tylko na zespół gagaku, ale i posiadającego cechy teatralnych przedstawień japońskich, to wyjątkowo złożona kompozycja nie tylko polifoniczna, polirytmiczna czy polimetryczna, ale przede wszystkim polichroniczna. Grę z czasem odzwierciedla w muzyce współistnienie różnych temp czterech zespołów wykonawczych, w kolejnych fazach inicjowanych, jak w orientalnych sztukach, brzmieniem instrumentów perkusyjnych. **Egzotyczny** charakter aktu I przeciwstawiony jest **futurystycznemu** charakterowi aktu II, w którym dominują brzmienia elektroniczne agresywne, rozchodzące się w przestrzeni z dużą prędkością.

Tematem przewodnim *Mittwoch aus Licht* jest miłość, jednak Stockhausen przedstawia tu również inny aspekt ludzkiej egzystencji: **rytuał porozumiewania się**. *Środa* utrzymana jest przede wszystkim w responsoryjnym charakterze. W kolejnych scenach przeciwstawione sobie są zespoły chóralne, soliści wokaliści i instrumentalni, dźwięki instrumentów i maszyn. Korespondowanie ich indywidualnych melodii, barw, temp, artykulacji i dynamiki współtworzy nowe efekty harmoniczne, stanowiące muzyczny ekwiwalent współpracy postaci w treści utworu. Dominanta muzyki chóralnej, eksperymentowanie z językiem, z przestrzenią i polifonią przypomina różnorodność i wizje twórców **renesansowych** szkół niderlandzkich.

Donnerstag aus Licht to rytuał wędrowki tak symbolicznej, jak i rzeczywistej. Realizm związany z życiem człowieka na ziemi ukazany zostaje w trzech fazach epickiej opowieści: przybycie 'stamtąd' i przystosowanie się do nowych okoliczności – podróż, poznanie, misja i kres 'tu' – powrót, nagroda i konkluzja doświadczeń 'tam'. Obok scen realnych w utworze pojawiają się sceny i postaci surrealistyczne, związane z „boską” częścią wizerunku głównego bohatera. Z punktu widzenia muzyki *Czwartek* najwyraźniej wykorzystuje melodyczne walory formuł głównych bohaterów, które funkcjonują w utworze w sposób bliski motywom i tematom **klasycznych** gatunków muzyki kameralnej i koncertującej.

We Freitag aus Licht związki z tematyką biblijną są najsilniejsze. Treść dzieła interpretuje wydarzenia kuszenia i zdrady Ewy w rajskim ogrodzie oraz konsekwencji raju utraconego. Ukazuje także rytuał miłości erotycznej z perspektywy grzechu i zła, ale także właściwości leczniczych i zbawiennych. Ewa wprawdzie zdradza swojego męża Adama, ale także budzi dobro w synu Lucyfera – Cainie. Ta redemptorystyczna wizja diabła oraz rozerotyzowany charakter utworu odnoszą do głównych motywów sztuki **romantycznej**. W muzyce dominuje brzmienie tajemnicze, nieznane, dźwięki długie i statyczne. W *Piątku* zachodzi także zjawisko utworu w utworze: opery dla dzieci w operze dla dorosłych.

W *Samstag aus Licht* obok zaklęć i rytualnych ćwiczeń, nawiązujących do *Księgi Umarłych* starożytnego Egiptu, kompozytor wprowadza obecny w filozofii Wschodu

motyw śmierci jako snu. Obok sceny naśladowanej nabożeństwo kościelne umieszcza scenę *danse macabre* z groteskową postacią szczudlarza. Zestawia w ten sposób rozmaite **rytuały związane ze śmiercią i zmartwychwstaniem**, mieszając wątki antycznych mitologii i rytuałów pogańskich z chrześcijańskimi formami kultu. Łączy je z tradycją ludowych przedstawień ulicznych tworząc współczesną interpretację **średniowiecznych** misteriw.

Najpóźniej napisana *Sonntag aus Licht* pełni wyraźnie funkcję wprowadzającą, którą w tradycyjnych gatunkach operowych spełnia uwertura. *Niedziela* przede wszystkim antycypuje treść i muzykę cyklu, przedstawia jego symboliczną ideologię, cytuje kameralne fragmenty niektórych scen utworu. Nie posiada akcji dramatycznej, a postaci w niej występujące to często alegorie czasu, symboli, zapachów i kolorów. Formą tekstu i realizacji oraz obsadą nawiązuje do rytuałów pochwalno-błagalnych, takich jak hymny i procesje, litanie i śluby, z użyciem kadzideł, gestów i określonego ruchu. Muzycznie *Sonntag* zachwyca swoją śpiewnością. Imponujące fragmenty solowe, także duety i tria wokalne, prezentują współczesne *bel canto* skontrastowane fragmentami *stile concitato*. Przeplatanie śpiewności i wzburzenia, regularności frazy i przypadkowości masy przypomina **barokowe** kształtowanie form epicko-dramatycznych.

Z punktu widzenia warsztatu kompozytorskiego cykl *Licht* pomyślany został jako kompozycja formułowa (*Formelkomposition*). Oznacza to, że cały materiał muzyczny – wysokości i rytm, czas trwania i tempo, dynamika i ekspresja – wyprowadzone zostały z przygotowanego wcześniej wzoru, matrycy czy też swoistego DNA utworu – jak również nazywał Stockhausen superformułę *Licht*. Owa matryca wykorzystana jest w trzech wariantach organizacji utworu. Wariant pierwszy, najbardziej złożony, to cała superformuła (*Superformel*), która obejmuje trzy formuły odpowiadające trzem głównym postaciom cyklu *Licht*: Michałowi, Ewie i Lucyferowi⁸. Tworzących ją 18 symbolicznych taktów podzielonych zostaje na siedem segmentów wykorzystanych następnie w kompozycji siedmiu kolejnych ogniw cyklu. Elementem, którym przede wszystkim steruje superformuła, jest czas trwania i tempo kolejnych części cyklu. Wariant drugi to wykorzystanie każdej z trzech formuł indywidualnie jako melodii stanowiącej odrębną charakterystykę trzech głównych postaci utworu poprzez odpowiedni rejestr i interwały. Stanowi to swoiste echo techniki *Leit-* czy *Erinnerungsmotiven*. Formuła Michała jest wyraźnie kantylenowa, utrzymana w wysokim rejestrze głównie oktawy dwukreślnej. Charakteryzuje się sekwencją wyraźnych motywów melodycznych, najczęściej skoków o interwał kwarty i kwinty, wzmocnionych efektami echa. Formuła Ewy wykorzystuje rejestr środkowy – głównie oktawę razkreślną i małą. Obok podobnych jak w melodii Michała szybkich przebiegów sekundowych dominują interwały tercji i seksty. Elementem głównym formuły jest barwa i kolor zapowiedziany arabeskowymi i ornamentacyjnymi motywami melodycznymi, glissanda określone i nieokreślone oraz różnego rodzaju szmery i odgłosy, m.in. jodłowania, całowania, oddychania i klaskania językiem. Formuła Lucyfera to zbiór dźwięków w najniższym rejestrze (oktawa mała i wielka). Melodia demona jest najmniej śpiewna, przeważają szybkie, krótkie motywy, repetycje oraz interwały septymy i trytonu. Nieregularny rytm i jego krótkie wartości wzmagają wzburzony, często agresywny charakter postaci Lucyfera. Wariant trzeci to struktury najprostsze, bo wywiedzione z melodii formuł dźwięki węzłowe (13 z melodii Michała,

⁸ M. Kurtz, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel 1988, s. 276-279.

12 z melodii Ewy, 11 z melodii Lucyfera), które tworzą krótkie komórki motywiczne charakterystyczne dla poszczególnych dni tygodnia (przez kompozytora określane naukowym mianem *nukleus* – jądro komórkowe).

W swoim gigantycznym cyklu scenicznym Stockhausen – świadomy swego dziedzictwa obywatel świata – wykorzystuje wątki autobiograficzne i doświadczenia oraz indywidualny język muzyczny dla uniwersalnego przesłania. Wprowadza popularne zapożyczenia, lecz tworzy dzieło elitarne, w pełni zrozumiałe tylko dla wtajemniczonych. Wreszcie, stosując nowatorskie rozwiązania, próbuje zmierzyć się z bogatym źródłem tradycji.

Sięga więc o wiele dalej niż Ryszard Wagner kiedykolwiek marzył, aby dotrzeć w poszukiwaniu idei arcydzieła wszechczasów. Ukazuje to koncepcja Fryderyka Nietzschego, który obok osławionej już dialektyki ujawniających się w sztuce żywiołów – uproszczając: w plastyce apollońskiego, a w muzyce dionizyjskiego – wskazuje na genezę teatru, tzw. prototeatr, czysto muzyczny dytyramb dionizyjski. Z niego dopiero powstał teatr właściwy: tragedia grecka łącząca słowo, obraz i muzykę – a więc oba żywioły. Zdegenerowany teatr postantyczny – czysto apolloński – Nietzsche potępia, wskazując wreszcie dzieła Wagnera jako godną rekapitulację trójjednej chorei. Brak jednak domknięcia nietzscheańskiego łuku. Dziś wydaje się nim być właśnie *Licht*. Teatr Stockhausena, wpisujący się w nurt zreformowanych widowisk XX wieku i będący równocześnie teatrem muzycznym, wyraźniej niż inne widowiska stanowi ów nowoczesny prototeatr, wzór, model muzycznego teatru świata przyszłości. Stockhausen odrzuca wszelkie ograniczenia gatunkowe i przestrzenne, akcentuje indywidualizm i kult życia. Wprawdzie – jak to kiedyś pisano o Wyspiańskim – bliska jest mu także klasyczna, „apollinińska tęsknota za intelektualizmem, przebaczeniem i pojednaniem, prymatem moralności nad żywiołem zmysłów, ładu nad chaosem, kultury nad naturą”⁹, to jednak jego sztuka teatru jasno ustala romantyczny priorytet – „pod czarami Dionizosa” – wolności artystycznej, której nie zmać „niedola, samowola i moda bezczelna”¹⁰, oraz miejsca artysty jako cząstki kosmosu, natury, ludzkości, ale też arbitra i jedynego wyraziciela otaczającego świata, twórcy totalnego i wiecznego.

Agnieszka Draus

Summary

The contemporary idea of ‘Gesamtkunstwerk’ in the stage cycle *Licht* by Karlheinz Stockhausen

Licht is a seven-part work which takes nearly thirty hours to perform. It is an inter-cultural, inter-semiotic, inter-medial, inter-territorial and inter-textual stage work, the opus vitae of Karlheinz Stockhausen. This cycle, which absorbed the composer for more than one third of his active cre-

⁹ K. Braun, *Druga reforma teatru*, Wrocław 1979, s. 41.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedji czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, s. 27.

ative life, is a synthesis both of the subjects in which he had been interested for a long time, and of musical solutions. It provides a clarification not only for Stockhausen's musical language, but also for his individual compositional idiom, which manifested itself in experimentation with scoring, articulation and timbre, in combining words with music and gestures, and, finally, in forming the musical material of the whole cycle out of the symbolic eighteen bars of precomposition, the super-formula.

The vastness of the subject and the cohesive content of the cycle, which represent the authorial interpretation of religious narratives from all over the world: the ancient, the mythological and the biblical in direct relationship with contemporary forms of worship; the dimensions of the work, the segmental structure of the cycle - a heptalogy, and, finally, the composer's participation in many phases of realising the stage work, inspire one to seek analogy with Richard Wagner's idea of a total work of art.