

Nowa Muzyka

2004.07.21

Michał Mendyk - Węgierski kameleon czyli metamodernizm Petera Eötvösa

Upływ czasu jest chyba dla słuchacza nowej muzyki wyjątkowo okrutny. Kontrrewolucje Nowej Prostoty, Nowego Romantyzmu i Minimalizmu, dla wielu moich starszych kolegów pozostające wciąż synonimem nowoczesności (a raczej ponowoczesności), już dawno pożarte zostały przez złośliwego bobasa, co naiwność się zowie. Owo nieślubne dziecię awangardy, tak niegdyś urocze i inspirujące, przywdziało tymczasem tandetne szaty rozpuszczonego, zdeformowanego bachora, pławiącego się w rozpuście kiczu, komercjalizmu i pompatyczności. Nic więc dziwnego, iż coraz szersza rzesza kompozytorów zwraca się ku estetyce stricte modernistycznej. Pytanie, w jakim stopniu kreatywne rozwijanie języka tej złotej epoki nowej muzyki jest dziś możliwe. Czy nie stała się ona przez ostatnie trzydzieści lat zamkniętym w podręcznikach światem historycznym, wyzutym z owej tajemnicy, którą można by jeszcze odkrywać? Czy granie na modernistyczną nutę nie zamienia się siłą rzeczy w bierne naśladownictwo, pastisz lub, co gorsza, mniej lub bardziej świadome przedrzeźnianie zastanej konwencji? Twórczość takich kompozytorów jak Ferneyhough czy Birtwistle zdecydowanie broni się przed tymi zarzutami. Równie często jednak trafić można na dorodne okazy nowych *Pulcinelli* oraz *Żywotów rozpustnika*.

Moja ostatnia neomodernistyczna przygoda rozpoczęła się w wyjątkowo miłych okolicznościach. Jak co czwartek piłem kawę w najlepszym warszawskim sklepie płytowym. "Płyta z nagraniem sonat fortepianowych Horatio Raulescu czy nowa rejestracja słynnego *Satyriconu* Maderny?" - rozważałem właśnie klasyczny dylemat studenckiego portfela (*nota bene*: z zaniepokojeniem odkrywam, iż nie różni się od tegoż istotnie kieszeń recenzencka), gdy moje spojrzenie zawędrowało przypadkiem na ukrytą w jakimś skromnym kącie półeczkę. Dopiero po chwili uświadomiłem sobie, jakiż to szczegół okazał się tak kuszący dla moich oczu. Eötvös. Nazwisko węgierskiego kompozytora i dyrygenta, od lat rozwijającego błyskotliwą, międzynarodową karierę (m.in. jako wieloletni członek Studia Elektronicznego Zachodniemieckiego Radia i słynnego Stockhausen Ensemble oraz dyrektor paryskiego Ensemble InterContemporain), stale obecnego na festiwalach muzyki współczesnej (trzy jego utwory gościły w programach Warszawskiej Jesieni), nie rozpieszczanego jednak, jak to często bywa, przez wytwórnie fonograficzne. Po jednej płycie monograficznej w oficynach BIS oraz Kairos, rejestracja opery *Trzy siostry* dokonana przez Universal w ramach serii 20/21, do tego album dzielony z Bartókiem i Kurtagiem, a wydany przez ECM - na tym w zasadzie zamykał się do niedawna dorobek nagraniowy najwybitniejszego po Ligetim i Kurtagu kompozytora węgierskiego. Rzetelnie zabrało się za przewyżczenie owej rynkowej niesprawiedliwości ministerstwo kultury macierzystego kraju twórcy, które zadbało o umieszczenie w cyklu sponsorowanych przez siebie produkcji wydawnictwa BMC (Omówienie katalogu BMC znajdziecie Państwo w pierwszym wrześniowym numerze "Glissanda") aż siedmiu płyt z muzyką Petera Eötvösa.

Już pierwszy kontakt ze świeżo pozyskanymi nagraniami wzbudził we mnie mieszane uczucia. Z jednej strony mnóstwo znakomicie pomyślanej i skomponowanej muzyki, z drugiej zaś - brak jakiegoś trwalszego i konsekwentnie rozwijanego języka dźwiękowego. "Cóż z tego?" - zapytają Państwo. Wielość pomysłów muzycznych i wielokierunkowość rozwoju stylistycznego to przecież nie wada lecz zaleta. Przyzwyczaiał nas zresztą do tego chociażby Stockhausen. Owszem... Jednak w dźwiękowym ogrodzie węgierskiego kompozytora, poza niespotykaną obfitością, uderza także pewien niedosyt bytów endemicznych, które nazbyt często ustępują miejsca gościom z zupełnie innych, dobrze znanych hodowli. Łatwo zresztą przewidzieć, z czyich ogródków te warsztatowe, stylistyczne i conceptualne chwasty pochodzą. Wystarczy powierzyć nawet lektura artystycznej biografii Eötvösa. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych to okres współpracy ze Stockhausenem. Przez całą kolejną dekadę pełni kompozytor rolę szefa Ensemble InterContemporain, co, jak można się domyślać, staje się okazją do ożywionych kontaktów ze środowiskiem IRCAM-u (w tym z rodzącą się właśnie słynną grupą L'Itineraire) oraz nową

muzyką francuską w ogóle (Messiaen i jego spadkobiercy). Do tych dwóch nazwisk śmiało dodać można jeszcze jedno - Ligetiego, bo... też Węgier. Wielkie to być może uproszczenie i pewna manipulacja, jednak jestem przekonany, że każdy meloman, zorientowany w kanonie literatury muzycznej ostatniego półwiecza, przyzna mi rację...

Głosy przeszłości, głosy owadów, głosy w partyturze, na taśmie i w głowie

Nieufnym polecam najpierw kontakt z albumem *Vocal Works* (BMC 023), stanowiącym prawdziwą panoramę stylistycznych inspiracji Eötvösa. Tytuł płyty jest nieco dezorientujący, gdyż oprócz utworów wokalnych oraz wokально-instrumentalnych zawiera ona także kompozycje konkretne oparte jednak na materiale zdominowanym przez nagrania mowy ludzkiej oraz owadziej (sic!). *Vocal Works* otwierają *Dwa monologi* czyli syntetyczna, koncertowa wersja dwóch połączonych fragmentów opery *Three Sisters* opartej na dramacie Czechowa. Błyskotliwa, podążająca za każdym niuansiem tekstu orkiestracja, piękna, nasycona emocjonalnie linia wokalna... To w zasadzie wszystkie zalety tego rzemieślniczego, w gruncie rzeczy, utworu. Kompozytor porusza się tu w ciasnych, precyzyjnie określonych ramach bergowskiego dramatu muzycznego. Ten sam sposób budowania dramaturgii, te same chwyt instrumentacyjne, do tego ów najzwyczajniej wagnerowski baryton Wojtko Drabowicza. Eötvös zdaje się z premedytacją nie podejmować najmniejszej nawet próby poszerzenia historycznej już konwencji o elementy własne. Nie o oryginalność bowiem tu chodzi lecz o mistrzostwo w tym niewątpliwie wymagającym gatunku. Mistrzostwo, które, moim zdaniem, kompozytor osiągnął. Przekonał mnie o tym jednak dopiero kontakt z nagraniem kompletnego materiału *Trzech sióstr* (Rejestracji całego dramatu muzycznego dokonał, jak już wspomniałem, Universal pod numerem katalogowym 459 694 - 2). Opera ta odznacza się perfekcyjnym wręcz zespoleniem akcji dramatycznej, słownej i muzycznej, a zwłaszcza żelazną konsekwencją w rozwijaniu dźwiękowej charakterystyki postaci, która kształtowana jest głównie za pośrednictwem środków melodycznych oraz instrumentacyjnych. Niestety, *Dwa monologi*, traktowane autonomicznie, nie dostarczają słuchaczowi nawet przedsmaku tej zmysłowo-intelektualnej uczt. Dodam, że partię instrumentalną w nagraniu BMC realizuje Orkiestra Symfoniczna Radia Południowoniemieckiego pod batutą kompozytora.

Z podobnej stylistycznej zależności, tym razem od słynnych *Aventures* Ligetiego, wyrasta utwór *Insetti Galanti* na chór mieszany a capella (w nagraniu Tomkins Ensemble Budapest). W ślad za swym wybitnym rodakiem, Eötvös sięga tu z wielkim rozmachem po cały potencjał muzyczny wynikający z naturalnych właściwości języka oraz aparatu mowy. I w warstwie czysto dźwiękowej pokrewieństwo dwóch kompozycji się kończy. *Aventures* Ligetiego zbudowane są bowiem z fonemów wymyślonego asemantycznego, czysto emocjonalnego (w duchu utopijnych koncepcji Jeana Jacquesa Rousseau) języka. Młodszy Węgier opracowuje w tej samej manierze tekst poetycki autorstwa samego Gesualda. Efekt artystyczny takiego zabiegu nie wydaje się niestety przekonywujący. Odkrycie związków migotliwej, drapieżnej i naturalistycznej tkanki *Insetti galanti* z subtelną manierystyczną poezją miłosną wymaga wlotu wyobraźni w rejon dla mnie i dla większości wrażliwych, acz nie dotkniętych schizofrenią słuchaczy, nieosiągalnego. Domyślam się, że chodziło kompozytorowi o dźwiękowe rozwinięcie entomologicznej metaforyki Gesualda. Jednak głęboko przeżyć tego dość naiwnego chwytu nie potrafię. Kompozycji brakuje poza tym dramatycznego nerwu, tak znakomicie służącego większości utworów Eötvösa. W związku z tym głosowe fajerwerki *Insetti Galanti* już po paru minutach stają się nieznośnie nużące.

Nieco większą dawkę oryginalności i błyskotliwości otrzymujemy w *Harakiri* z 1973 roku na recytatora, dwa japońskie flety bambusowe oraz odgłos ciętego drewna. Ta orientalna podróż muzyczna (jej realny odpowiednik miał miejsce w tym samym okresie wraz z goszczącym w Kraju Kwitnącej Wiśni Stockhausen Ensemble) okazuje się być tyleż własna co cageowska. Poza kontemplacyjnym, swobodnym kształtem całości wskazuje na to zastosowanie techniki aleatorycznej (partie instrumentów mają jednoznacznie określoną wyłącznie warstwę rytmiczną), czyli składnika dosyć rzadko pojawiającego się w warsztacie kompozytorskim Węgra. O smaku całości decyduje jednak przewrotne, absurdalne i wieloznaczne zestawienie trzech nieprzystających do siebie warstw. Medytacyjny czar dwóch schakuhashi zderzony zostaje z manierystyczną recytacją wiersza Istvana Balinta oraz dźwiękiem i widokiem (dzieło ma charakter muzyczno-sceniczny)... drwała przy pracy. Bełkot graniczący w tajemniczy sposób z głębią... Specyficzna jakość ostatnio coraz rzadziej obecna w nowo powstającej muzyce - akademicko

ugrzecznionej bądź prowokacyjnej lecz w sposób agresywny i prymitywny.

Za znakomite potwierdzenie sceniczno-literackiej wrażliwości Eötvösa uważam utwór *Tale* z 1968 roku. Konkretny materiał kompozycji sprowadza się prawie wyłącznie do nagrań mowy ludzkiej, a dokładnie głosu węgierskiego gawędziarza Piloska Molnara. Odkryć tu można pewne echa elektroniczno-ligwistycznych kompozycji Stockhausena, jednak w odróżnieniu od niemieckiego mistrza, Eötvösa zafascynowały w mniejszym stopniu czysto akustyczne właściwości mowy ludzkiej, a w większym - jej potencjał semantyczny, wyrazowy i formotwórczy. Fakt ten wraz z technikami zapętlenia taśmy oraz modyfikowania prędkości jej odtwarzania zbliżają z kolei utwór do pochodzących z tego samego okresu eksperymentów Steve'a Reicha. *Tale* ma jednak w gruncie rzeczy niewiele wspólnego ze stylistyką wczesnej minimal music. W kompozycji tej Eötvös posłużył się starannie wybranymi, stereotypowymi figurami językowymi, pełniącymi rolę szkieletu formalnego i dramaturgicznego w bardzo schematycznej, jednak uroczej formie tradycji oralnej, jaką jest baśń. Tym samym połowa czaru tej niezwykłej, chociaż opartej na bardzo prostym pomysłach, kompozycji odebrana została słuchaczom nie posługującym się ojczystym językiem kompozytora. Za ledwie połowa, gdyż Eötvösowi udało się środkami czysto muzycznymi zrekonstruować emocjonalną strukturę ludowej gawędy. Przyspieszone oraz zwolnione odtwarzanie taśmy znakomicie służy osiągnięciu zarówno efektu groteski jak i przerażenia. Splatanie trzech warstw (ostatnią stanowi taśma odtwarzana w normalnym tempie), ich uwypuklenie, zwielokrotnianie oraz zapętlenie prowadzące do zagęszczenia faktury, budowania napięcia oraz kształtowania dynamiki akcji - oto cała tajemnica *Tale*. Efekt jest jednak oszałamiający. Po raz pierwszy od wielu lat przeżyłem autentyczne dziecięce podniecenie, strach i ulgę...

Album zamyka kolejny utwór "entomologiczny". Tym razem jednak mamy do czynienia z owadziemi śpiewem nie w sensie metaforycznym, lecz jak najbardziej dosłownym. Sztucznie zakomponowane śpiewy chrząszczy składają się na *Cricketmusic*. Miły to i relaksujący "mikrolandszaft", jednak nie wiem, ile z tego piękna zawdzięczamy twórczej ingerencji, a ile nieodgadnionemu i nie poddającemu się krytycznej analizie fenomenowi muzyki naturalnej.

Dyrygent i kameralista

Artystyczna kariera Petera Eötvösa rozwija się na dwóch obszarach, traktowanych przez samego zainteresowanego równorzędnie. Jago dokonania jako dyrygenta spotkały się zresztą z co najmniej tak dużym uznaniem, jak dorobek kompozytorski. Oprócz Ensemble InterContemporain miał wielokrotnie okazję kierować także Ensemble Modern (obie kooperacje zyskały całkiem satysfakcjonującą dokumentację fonograficzną) oraz Orkiestrą Symfoniczną BBC. Nie dziwi wobec tego fakt, iż w nagraniach wydanych przez BMC występuje on w tej roli wielokrotnie, dyrygując nie tylko utworami własnymi lecz także między innymi *Cudownym Mandarynem* Beli Bartóka. W przypadku kompozytora mającego tak bezpośredni i regularny kontakt z dokonaniem innych twórców, należy zawsze postawić pytanie, w jakim stopniu to doświadczenie staje się inspirujące, a w jakim destrukcyjne dla jego tożsamości twórczej. Najlepszą okazję do zweryfikowania tej kwestii stanowić może utwór *zeroPoints* wykonany przez Szwedzką Orkiestrę Narodową pod batutą kompozytora (BMC 063). Muzyka to niewątpliwie bardzo błyskotliwie skomponowana, niezwykle żywiołowa, pełna nieoczekiwanych, porywających zwrotów akcji muzycznej. Słuchacza olśniewa przede wszystkim orkiestracja odznaczająca się bardzo frapującymi zestawieniami barw instrumentalnych oraz warstw fakturalnych. Eötvösowi udaje się uwolnić pełny potencjał tradycyjnej, zarówno pod względem składu (poszerzona grupa idiofonów) oraz technik artykulacji, orkiestry. Świetnie temu wirtuozowskiemu zadaniu sprościli poprowadzeni autorską ręką wykonawcy. Niestety ta oszałamiająca orkiestrowa erudycja w większym stopniu wydaje się być sztuką wyuczoną, a w mniejszym - efektem naturalnego talentu oraz indywidualnych poszukiwań. Wielbiciele twórczości Oliviera Messiaena już po kilku minutach tej dynamicznie rozwijającej się kompozycji odkrywają typowe dla wybitnego Francuza figury melodyczne w grupach drewna oraz idiofonów. Kompozycji Węgra daleko przy tym do wielowarstwowości oraz konsekwencji Messiaenowskiej architektoniki. Pod szatami błyskotliwego, dionizyjskiego żywiołu orkiestry ukrywa się niestety naga, jednowymiarowa (bardzo często pojedynczej, interesującej myśli melodycznej towarzyszy już nie tak porywający, uproszczony komentarz pozostałych instrumentów) oraz epizodyczna, niezbyt konsekwentnie rozwijana narracja muzyczna (wrażenia spójności przy wnikliwym odsłuchu nie jest w stanie zbudować kilka powracających sporadycznie wątków melodycznych). Słabości te uwypukla zestawienie *zeroPoints* z V Symfonią

Beethovena wykonaną przez Ensemble Modern (interpretacja niezbyt udana). Kontrast to zresztą być może zamierzony, obrazujący kapitulację nowoczesnego języka muzycznego wobec prób stworzenia wielkiej narracji symfonicznej w znaczeniu beethovenowskim. Nie przez przypadek *zeroPoints* rozpada się na dziewięć lapidarnych i z reguły dramaturgicznie zamkniętych ogniw. Gdyby nie brak rozdzielających pauz, można by je równie dobrze zestawiać w dowolne konfiguracje na zasadzie *mobile - form...*

O wiele doskonalszą od strony architektonicznej, choć nie tak spektakularną kompozycją jest *IMA* na chór mieszany i orkiestrę, tu w wykonaniu Chóru i Orkiestry Radia Zachodnioniemieckiego pod batutą Sylvaina Camberlinga. To zresztą jeden z najlepszych i najoryginalniejszych (choć złośliwcy mogli by doszukać się związków dzieła z *Requiem* Ligetiego) utworów Eötvösa nagranych przez BMC. Dzieło skomponowane do kilku wersów metafizycznej poezji Gerharda Ruhma oraz Sandora Weoresa wolne jest, jak przystało na sztukę o sakralnym i rytualnym charakterze, od wszelkiej zbędnej ornamentyki. Materia dźwiękowa rozwija się bardzo powoli w aurze wielkiego kontemplacyjno - modlitewnego skupienia. Niezwykle nieraz proste wątki wyłaniają się z ciszy i poddawane są stopniowym, subtelnym transformacjom aż do osiągnięcia kolejnej spośród wielu świetnie wyważonych i rozplanowanych w czasie kulminacji. Kompozytor skupia się zresztą w niewielkim stopniu na formowaniu materiału melodycznego, z prawdziwą maestrią posługuje się natomiast czynnikiem dynamicznym oraz niezwykle subtelnie kształtowaną warstwą kolorystyczną (utrzymaną w dosyć jednorodnej tonacji jednak mieniającą się całą paletą fascynujących odcieni).

Węgierski twórca bardzo swobodnie posługuje się wielkimi składami wykonawczymi. Potrafi przy tym wykreować dzieła niezwykle spektakularne, popisowe, jak *zeroPoints*, lecz także głębokie i wyrafinowane jak *IMA*. Niestety nieporównanie mniej sprawnie porusza się po obszarze tradycyjnie pojmowanej kameralistyki. Taki przynajmniej wniosek nasuwa się po przesłuchaniu dwóch utworów na małe składy, umieszczonych na albumie *IMA* (BMC 085). Inna sprawa, że fortepianowy *Cosmos* oraz przeznaczony na kwartet smyczkowy *Correspondence* stały się do pewnego stopnia ofiarą pozamuzycznego programu, którym kompozytor podporządkował strukturę tych kompozycji. W pierwszym przypadku jest to, jeśli wierzyć autorskiemu komentarzowi, "niepozabawiona dowcipu" historia wszechświata oraz jego podboju przez cywilizację ludzką, w drugim - zaaranżowana na podstawie zachowanej korespondencji konwersacja Wolfganga Amadeusza Mozarta z ojcem. Efektem takiego zabiegu staje się niestety w obu odsłonach nielogiczny i nieuporządkowany zbiór pustych gestów retorycznych oraz banalnych efektów malarskich. Koncentrując się na spektakularności i czytelności poszczególnych elementów muzycznej składni, zapomniał kompozytor o potrzebie skonstruowania sensownej narracji.

Słonność do struktur programowych, dramaturgicznych oraz opartych na tekstach wyraża być może pewną ogólniejszą właściwość osobowości twórczej Petera Eötvösa, tę samą, która odpowiada za tak liczne zapożyczenia stylistyczne i koncepcyjne. Niesamodzielność. Węgier zdaje się potrzebować dla swojej twórczości jakiegoś danego z góry i z zewnątrz punktu oparcia. Takim inspirującym centrum stał się dlań na pewnym etapie sam dźwięk...

Spektralna kuchnia w węgierskim menu

A doszło do tego około połowy lat siedemdziesiątych, czyli u zarania spektakularnej kariery francuskich przedstawicieli nurtu spektralnego. Insynuowanie Eötvösowi paryskich inspiracji byłoby jednak nadużyciem. W pochodzących z tego okresu kompozycjach nie odnajdziemy bowiem dosłownych zapożyczeń z kiełkującej w środowisku *L'Itineraire* metody spektralnej. Penetracja struktury dźwięku oraz próby jej rzutowania na organizację poszczególnych parametrów dzieła były już wówczas istotnymi składnikami warsztatu kompozytorskiego Stockhausena i to raczej dokonania "Świętego Karlheinz" ukierunkować mogły dalszy rozwój młodego Węgra. Ukierunkować lecz nie zdeterminować, bo w tym właśnie okresie powstają najoryginalniejsze, moim zdaniem, kompozycje Eötvösa. Dwie z nich: *Intervalles* - *Interieurs* oraz *Windsequenzen* wypełniają kolejną recenzowaną płytę (BMC 097).

W pierwszym utworze (przeznaczonym na taśmę i zespół kameralny, w tym wypadku UMZE Chamber Ensemble) nie przekracza kompozytor nawet progu spektralnego królestwa, nie podejmuje bowiem próby twórczej rekreacji wewnętrznej struktury dźwięku. Modelem, na bazie którego kształtuje poszczególne elementy muzyczne (melodię, dynamikę, rytm) i w konsekwencji globalny kształt dzieła, jest interwał.

Zbliża się tym samym do stockhausenowskiej idei integracji wszystkich parametrów złożonego przebiegu dźwiękowego, totalnego zespolenia mikro- oraz makro-formy. *Intervalles - Interieurs* to w konsekwencji muzyka o "stawianiu się dźwięku", naturalny proces, w którym organiczny związek następujących po sobie zdarzeń akustycznych substytuje tradycyjną zasadę konfliktu, napięcia. Struktura "niedramaturgiczna" nie prowadzi jednak w tym wypadku do minimalistycznej statyczności, "antyrozwojowości". Utwór bowiem, obok fragmentów kontemplacyjnych, obfituje także w momenty gwałtownego nieraz pobudzenia melodycznego oraz rytmicznego. Wewnętrzna dynamika poszczególnych procesów nie burzy lecz w przewrotny sposób buduje stabilną równowagę organicznej całości.

Estetykę "muzyki naturalnej" rozwija Eötvös w utworze *Windsequenzen*. Mimetyczność ośmioczęściowego cyklu rozwijana jest zresztą na dwóch poziomach: abstrakcyjnym, procesualnym oraz bardziej dosłownym, malarskim. Sam kompozytor umniejsza znaczenie programowego wymiaru dzieła (zarówno tytuł całości jak i poszczególnych ogniw dodane zostały po jego ukończeniu), jednak surowa kolorystyka (dominują niskie rejestry instrumentów dętych, którym towarzyszą akordeon, kontrabas oraz perkusja) budzi raczej jednoznaczne skojarzenia z rodzajem zimowego krajobrazu. W warstwie materiałowej dzieło zdecydowanie nawiązuje do technik spektralnych, gdyż zarówno przebiegi melodyczne jak i akordy budowane są na skalach naturalnych. Na tym jednak ów związek się kończy. Nie ma bowiem w *Windsequenzen* ani rozbudowanych, hybrydycznych współbrzmień, ani złożonego, zhierarchizowanego systemu relacji pomiędzy różnymi rodzajami zjawisk akustycznych, ani *par excellence* psychoakustycznej zasady rozwoju akcji muzycznej, a więc wszystkiego tego, co złożyło się na język *L'espaces acoustiques* Griseya i kanoniczny wariant spektralizmu w ogóle. Utwór oparty jest natomiast na bardziej tradycyjnie pojmowanych kategoriach melodii oraz harmonii. Linie poszczególnych instrumentów (z reguły w układzie *nota contra notam*) oparte są na seriach prowadzonych i stopniowo transponowanych w obrębie naturalnego szeregu harmonicznego. Rolę elementu jednoczącego w obrębie każdej z części odgrywają tony różnicowe zachowujące w kolejnych współbrzmieniach stałą, z góry założoną wartość. Kompozytor nadaje zresztą tej specyficznej symetrii rozwoju harmonicznego symboliczny i metafizyczny wymiar. "Statyczność w ruchu, ruch w statyczności" - na tą ideę, obecną w filozoficznej podbudowie buddyzmu zen, powołuje się Eötvös w komentarzu do utworu. Słowa te oddają zresztą w najpełniejszy sposób przeżycia, które towarzyszą kontemplacji jego dzieła. Z jednej strony długo wybrzmiewające, hipnotyczne współbrzmienia oraz zapętlenia bardzo powoli przetwarzanych, drobnych schematów rytmicznych - a więc wrażenie zatrzymania czasu w duchu niemal minimalistycznym. Z drugiej - nieustająca intrygująca ewolucja kolorystyczno-harmoniczna. Efekt - transowy, i to w najgłębszym tej kategorii wymiarze.

Dlaczego nie na jazzowo?

Ostatni prezentowany album to zbiór utworów skomponowanych już w nowym stuleciu i stanowiących rodzaj hołdu złożonego przez Eötvösa kolejnemu inspirującemu dlań idiomowi dźwiękowemu. Dla mnie jednak pozostaje on przede wszystkim ostatecznym i niepodważalnym dowodem rozległości zainteresowań oraz warsztatowej elastyczności kompozytora. Album *Snatches* (BMC 097) nie zawiera przy tym ani jednej kompozycji, którą można by zakwalifikować do nurtu *Third Stream*. Traktowane ze śmiertelną powagą próby połączenia swobodnego ducha czarnej muzyki improwizowanej z akademicką sztywnością oraz intelektualizmem wydawały mi się zawsze przedsięwzięciem absurdalnym, z definicji skazanym na częściowe przynajmniej niepowodzenie. Eötvös zdaje się zresztą podzielać tę opinię, o czym świadczy komentarz do nagrania: *Kompozycje [...] nie oddają piękna żywego jazzu, magii "momentu". Trzy skomponowane utwory to raczej "wiadomość w butelce" z mojego świata do fanów jazzu.* [przekład autora]

Zgodnie z deklaracją, Węgier dosyć zrećnie omija mielizny trzeciego nurtu, bądź komponując w stricte "poważnej" manierze wzbogaconej wyłącznie o jazzowy typ ekspresji (koncert trąbkowy *Jet Stream*), bądź tworząc zwięzłe, dowcipne dziełka utrzymane w jawnie pastiszowo-sentymentalnej manierze. Na przykład w *Paris - Dakar* (cóż za tytuł!) poddaje twórczej transformacji typowo jazzowe zwroty melodyczne, następstwa akordowe, synkopowaną pulsację oraz maniery wykonawcze, posługując się przy tym głównie groteską oraz hiperbolizacją. W pewnym momencie wprowadza nawet w partii saksofonu barytonowego zabawne ostinato przypominające o ludowo-tanecznych korzeniach czarnej muzyki improwizowanej (i przez chwilę odnosi się wrażenie obcowania z muzyką kogoś ze skupionych wokół Andriessena Holendrów...). Z kolei w *Snatches of a Conversation* łączy elementy nowoczesnej jazzowej harmonii z dosyć skomplikowanymi przebiegami rytmicznymi. Na pierwszy plan wysuwa się dowcipny dialog

ekspresyjnej solowej trąbki z manierystyczną i histeryczną recytacją w wykonaniu Omara Ebrahima. Obu kompozycji posłuchać możemy w niezwykle żywiolowym wykonaniu Budapeszteńskiej Orkiestry Jazzowej dyrygowanej przez Eötvösa oraz Gergely Vajdę. Partie solowe wykonują László Goz (puzon w *Paris Dakar*) oraz Marco Blaauw - znakomity wirtuoz trąbki, znany polskim słuchaczom z interpretacji *Koncertu na trąbkę i orkiestrę* Hanny Kulenty.

Chyba z myślą o innym mistrzu ostatniego instrumentu (także w wydaniu jazzowym) powstała trzecia i najciekawsza kompozycja zarejestrowana na tej płycie. Marcusa Stockhausena znamy przede wszystkim z perfekcyjnych wykonań utworów wybitnego ojca, w których z równą maestrią odkrywa zarówno kontemplacyjno-rytualny jak i teatralno-ekspresyjny potencjał trąbki. Wszystkie te elementy znajdziemy w muzycznej narracji koncertu *Jet Stream*, zwłaszcza w dwóch solowych kadencjach, z których jedna została w całości zaimprovizowana przez instrumentalistę. Partia solowa stanowi zresztą pierwszy plan a zarazem szkielet tego niezwykle dramatycznego dzieła. Partia zespołu (Orkiestra BBC pod Eötvösem) oplata porównującą narrację trąbki kolorystycznym komentarzem - bardzo zazwyczaj dyskretnym i subtelnie utkanym z drobnych, malowniczych wątków.

Album uzupełniają improwizacje jazzowe na tematy z opery Eötvösa *Le Balcon* stanowiące w gruncie rzeczy popis możliwości dwóch godnych uwagi instrumentalistów. Szczególnie interesująca wydaje się niezwykle swobodna i odważna harmonicznie a zarazem świetnie pomyślana formalnie kreacja pianisty Beli Szakcsi (Improwizacyjnego kunsztu tego instrumentalisty, tym razem w stricte "poważnym" wydaniu, posłuchać możemy na nagraniu wraz ze skrzypkiem Lajosem Kathy Horvathem albumie *In one breath* (BMC 061)). Z kolei Gabor Gado uwodzi przede wszystkim kameralną dyskrecją oraz dużą wrażliwością na brzmieniowe możliwości gitary elektrycznej, zbliżając się tym samym do stylu Billa Frisella.

Koda: obsesja oryginalności

No cóż... Rozpocząłem oskarżeniem Eötvösa o nieoryginalność, zakończyć mogę tylko... pochwałą dorobku tego ciekawego w gruncie rzeczy kompozytora. Ów paradoks odzwierciedla ewolucję mojego stosunku do twórczości Węgry, jaka dokonała się wraz z głębszym wniknięciem w stworzony przez niego, złożony i hybrydyczny świat dźwiękowy. Przy tej okazji uświadomiłem sobie, jak łatwo ulec powszechnej w światku nowej muzyki obsesji oryginalności. Nie odkrywając u Eötvösa osobowości twórczej na miarę Messiaena, Stockhausena, Scelsiego czy Szymańskiego, usiłowałem uczynić zeń kompozytora nieznosnie wtórnego, wyrobnika żerującego bezczelnie na dorobku swych bardziej utalentowanych kolegów. W gruncie rzeczy oskarżenie to mógłbym z czystym sumieniem odnieść do kilku zaledwie kompozycji, pochodzących z reguły z młodzieńczej fazy twórczości. A komuż to niby w minionym stuleciu udało się stworzyć absolutnie samodzielny język dźwiękowy zaraz po opuszczeniu bezpiecznych ścian uczelni muzycznej. Messiaenowi w *Preludiach fortepianowych*? A może Lutosławskiemu w *Lacrimosie*? No właśnie...

Z biegiem lat Eötvös z coraz większą śmiałością i kreatywnością przetwarzał pomysły swoich mistrzów. W *zeroPoints* osiągnął dionizyjski żywiol, którego nie odnajdziemy w żadnej z tomistycznie uduchowionych i pomyślanych kompozycji Messiaena (może poza *Przebudzeniem ptaków*). Zresztą wpływy rozwiązań melodycznych oraz instrumentacyjnych wielkiego Francuza odkryć można nawet u tak niekwestionowanych indywidualności jak Gerard Grisey. Z kolei w *Windsequenzen* oraz *Intervalles - Interieurs*, sięgając po podobne inspiracje, co francuscy spektraliści, zdołał Węgier wykreować absolutnie odrębny świat dźwiękowy.

Nieprawdziwa jest także rzekoma niespójność postrzeganego całościowo dorobku twórczego Eötvösa. Do elementów obecnych w nim praktycznie stale należą chociażby programowość, skłonność do konstrukcji dramatycznych, poszukiwanie inspiracji w naturze. Jednocześnie każde doświadczenie kompozytorskie odciska stały, choć być może nie od razu czytelny, ślad w muzyce Węgry. Gdyby nie młodzieńcze doświadczenia z muzyką elektroniczną, być może nigdy nie powstałyby *Intervalles - Interieurs*. Z kolei owocem fazy "spektralnej" lat siedemdziesiątych stała się nowa świadomość kolorystyczno-harmoniczna, której zawdzięczamy, jak sądzę, brzmieniowe bogactwo *Atmy* oraz *Jet Stream*.

Eötvös nie należy ani do najoryginalniejszych ani do najwybitniejszych żyjących kompozytorów. Zdarzają

mu się kompozycje pozbawione większych walorów artystycznych, chociażby *Cosmos*, *Correspondence* czy *Insetti Gallanti*. Ofiarował jednocześnie muzyce europejskiej tak cenne utwory jak *Atma*, *Jet Stream*, *Intervalles - Interieurs* oraz *Windsequenzen*. Modernistyczny *kleiner meister*? Być może. Świadczyłyby to o dojrzałości, pojemności i nieustającej aktualności nowoczesnego języka muzycznego. Na przekór wszelkim neo(...)izmom oraz ich apologetom....

21.07.2004

P.S. Serdeczne podziękowania dla Przemka i Darka ze sklepu Duo111 w Warszawie.

Dystrybucję płyt BMC na terenie Polski prowadzi MultiKulti.

VOCAL WORKS Peter Eötvös: *Two monologues* (1998) na baryton i orkiestrę (1); *Harakiri* (1973), scena z muzyką na recytatora, parę schakuhashi oraz tnącego drewno (2); *Tale* (1968) na taśmę (3); *Insetti galanti* (1970/89) na chór mieszany (4); *Cricketmusic* (1970) na taśmę (5). Orkiestra Symfoniczna Radia Południowoniemieckiego (1), Tomkins Ensemble Budapest (4), Peter Eötvös - dyrygent (1,4), Wojtek Drabowicz - baryton (1), Kaoru Ishii - recytacja (2), Shizuo Aoki, Katsuya Yokoyama - shakihashi (2), Yasonori Yamaguchi - cięcie drewna (2).

ZEROPOINTS Peter Eötvös: *zeroPoints* (2000) na orkiestrę (1), Ludwig van Beethoven: *V Symfonia* (2). Narodowa Orkiestra Szwecji z Goeteborga (1), Ensemble Modern (2), Peter Eötvös (1,2) - dyrygent. BMC 023

IMA Peter Eötvös: *Ima* (2001 - 2002) na chór mieszany i orkiestrę (1), *Cosmos* (1961 / 99), wersja na dwa fortepiany (2), *Correspondence* (1992 - 93), sceny na kwartet smyczkowy (3). Chór i Orkiestra Zachodniowoniemieckiego Radia (1), Sylvain Camberling - dyrygent (1), Kwartet Pellegrini (3), Andreas Grau, Gotz Schumacher - fortepiany. BMC 085

INTERVALLES - INTERIEURS Peter Eötvös: *Intervalles - Interieurs* (1974 / 1981) na zespół i taśmę (1), *Windsequenzen* (1975 / 2002) na zespół (2). Umze Chambre Ensemble (1), Klangforum Wien (2), Peter Eötvös - dyrygent (1,2) BMC 092

SNATCHES Peter Eötvös: *Snatches of a conversation* (2001) na trąbkę, recytatora i zespół (1), *Jet stream* (2002) na trąbkę i orkiestrę (2), *Paris - Dakar* (2000) na puzon i big band (3), Dwie improwizacje na tematy z opery "Le Balcon" (4-5). Budapeszteńska Orkiestra Jazzowa (1,3), Orkiestra Symfoniczna BBC, Marco Blaauw - trąbka (1), Marcus Stockhausen - trąbka (2), Laszlo Goz - puzon (3), Bela Szakcsi - fortepian (4), Gabor Gado - fortepian (5) BMC 097