

MONIKA PASIECZNIK

Institut Muzykologii

Uniwersytet Wrocławski

ul. Szewska 48, 50-120 Wrocław, + 48 71 375 20 99

monika.pasiecznik@uwr.edu.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0003-1792-8510>

Od abstrakcyjnej struktury dźwiękowej do elektronicznego performansu. Karlheinz Stockhausen i jego *Klavierstücke*

Karlheinz Stockhausen, zanim został kompozytorem, był czynnym pianistą¹. Pisane później, w różnych okresach życia, utwory fortepianowe stanowiły dla niemieckiego kompozytora ważne pole doświadczalne, na którym testował on nowe pomysły formalne i stale poszerzał paletę środków pianistycznych. Zbiór dziewiętnastu utworów połączonych wspólnym określeniem gatunkowym *Klavierstücke* odzwierciedla następstwa poszczególnych etapów w twórczości kompozytora, stanowiąc — jak to ujął Rudolf Frisius — „mikrokosmos całego dzieła Stockhausena”². Ukazuje też nowatorskie podejście kompozytora do aparatu wykonawczego, pasję eksplorowania możliwości technicznych i wyrazowych instrumentu oraz potrzebę redefiniowania kompetencji pianisty, m.in. w kontekście rozwoju technologii. Z dzisiejszej perspektywy wiele pomysłów

¹ W czasie II wojny światowej i krótko po jej zakończeniu Stockhausen zarabiał na życie, grając na fortepianie jazz. Por. R. Maconie, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Oxford 2005, s. 19 i 31.

² R. Frisius, *Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk*, Mainz 1996, s. 166.

Stockhausena zaskakuje swą aktualnością i prekursorstwem. Pierwszy *Klavierstück* Stockhausen skomponował w 1952 roku, ostatni zaś w 2004. Ponad połowa tego zbioru — *Klavierstücke I–XI* — powstała w zasadzie w samych tylko latach 50. XX wieku i związana jest z okresem poszukiwań serialnych w rozmaitych wariantach formalnych, prowadzących do otwarcia formy w kompozycjach tzw. wariabilnych i wieloznacznych³. *Klavierstücke XII–XIX* powstawały od początku lat 80. XX wieku do pierwszych lat XXI wieku i przynależą do cyklu operowego *Licht* jako sceny. W szóstej i siódmej dekadzie XX wieku Stockhausen nie komponował *Klavierstücke* w ogóle⁴.

Istnieje kilka sposobów porządkowania twórczości Stockhausena przeznaczonej na instrumenty klawiszowe, niekoniecznie odzwierciedlających chronologię powstawania poszczególnych utworów⁵. Kompozytor sam połączył je w pięć grup ze względu na podejmowaną w nich problematykę formalną bądź środki wykonawcze:

Klavierstücke I–IV (1952–1953)

Klavierstücke V–X (1954–1961)

Klavierstücke XI (1956)

Klavierstücke XII–XIV (1981–1984)

Klavierstücke XV–XIX (1991–2003)

Od serializmu do kompozycji formułowej

Klavierstücke I–IV to autonomiczne kompozycje serialne, które wyróżnia ascetyczne skupienie na strukturalno-formalnych możliwościach serii. Warsztat pianistyczny jest tu podporządkowany idei formalnej i sprowadza się do selektywnego wydobycia poszczególnych dźwięków oraz precyzyjnej realizacji zserializowanej rytmiki i dynamiki (zob. przykład 1). Na gruncie pierwszych czterech serialnych *Klavierstücke* Stockhausen dokonał przejścia od muzyki punktualistycznej do grupowej⁶.

³ *Klavierstücke IX* i *X* zostały wprawdzie ukończone w 1961 roku, jednak kompozytor rozpoczął pracę nad nimi w 1956.

⁴ Oprócz zbioru utworów opatrzonych oznaczeniem gatunkowym *Klavierstücke*, Stockhausen skomponował jeszcze kilka innych utworów na fortepian(y), jak *Mantra* (1970) na dwa fortepiany i modulatory kołowe oraz *Natürliche Dauern* (2005–2006) na fortepian, niemniej wyłączam je z tej analizy, traktując je — za kompozytorem — jako utwory w pewien sposób odrębne.

⁵ Chodzi tu przede wszystkim o *Klavierstück XI*, który został ukończony w 1956 roku, a zatem wcześniej niż *Klavierstücke IX* i *X*, jednak ze względu na odrębność problematyki formy wieloznacznej Stockhausen nadał mu numer późniejszy.

⁶ Stockhausen szybko zaczął łączyć pojedyncze punkty dźwiękowe w grupy dźwięków o po-

Przykład 1. K. Stockhausen, punktualistyczny *Klavierstück IV* (1952), t. 1–6, © Copyright 1952 Universal Edition

Poszukiwania nowych środków pianistycznych oraz rozwój w kierunku nowych idei formalnych odnajdziemy w kolejnych grupach utworów: w *Klavierstücke V–X* oraz — w funkcjonującym jako odrębna kompozycja — *Klavierstück XI*.

W latach 50. Stockhausen rozpoczął pracę w Studiu Muzyki Elektronicznej WDR w Kolonii. Doświadczenie to zaowocowało nową definicją formy muzycznej o różnym stopniu otwartości — zwaną wariabilną bądź wieloznaczną. *Klavierstücke V–X* to przykłady formy wariabilnej, która zakładała swobodną interpretację rytmu w ściśle określonych ramach kompozycji⁷. W tym celu Stockhausen zrezygnował z kreski taktowej oraz zróżnicował hierarchię poszczególnych nut poprzez wyodrębnienie nut właściwych i przednutek. Rolę przednutek w muzyce fortepianowej Stockhausena — bynajmniej nie marginalną — ukazują *Klavierstück X* (zob. przykład 2).

krewniej charakterystyce, rozwijając w ten sposób nowy rodzaj formy grupowej. Szerzej na temat formy punktualistycznej i grupowej pisze Zbigniew Skowron w książce *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2016, s. 150–157.

⁷ Więcej o formie wariabilnej i wieloznaczonej pisze Z. Skowron, op. cit., s. 159–166.

Przykład 2. Zróżnicowana hierarchia nut i swobodna rytmika w *Klavierstück X* (1954–1961)
K. Stockhausena, fragment początkowy, © Copyright 1961 Universal Edition

The image displays a musical score for the beginning of Stockhausen's *Klavierstück X*. It consists of two staves: a piano (left) and a right hand (right). The piano part starts with a *ppp* dynamic marking and includes the instruction *maximale*. The right hand part features various dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *p*. The score is annotated with performance instructions in German: *dicke Noten betont* (thick notes emphasized), *ppp oder mf*, *weiche Tasten* (soft keys), *schwarze Tasten* (black keys), and *dicke Noten betont* (thick notes emphasized). The notation includes complex rhythmic patterns, including a prominent *fff* dynamic marking in the right hand.

Praca w studiu muzyki elektronicznej uzmysłowiła ponadto kompozytorowi znaczenie subiektywnych jakości muzycznych, jakie niesie ze sobą wykonanie utworu przez wykonawcę na żywo:

Te fenomeny jestem w stanie lepiej wyrazić — przynajmniej w tym momencie — z pomocą instrumentu i interpretatora niż w kompozycji elektronicznej. Przede wszystkim chodzi o nowe poczucie czasu w muzyce, dzięki któremu nieskończenie subtelne irracjonalne niuanse, napięcia i opóźnienia uczynione przez dobrego wykonawcę są często bliższe zamierzonego efektu utworu niż miary i centymetry⁸.

Oprócz pozostawienia wykonawcy pola dla własnej interpretacji rytmicznej oraz rozluźnienia rygorów serialnych, w *Klavierstücke V–X* Stockhausen zaczyna eksplorować barwowe możliwości fortepianu, różnicując sposób wydobywania dźwięku oraz stosując rozmaite sposoby pedalizacji, wprowadzając flażolety, eksperymentując z rezonansem, wybrzmieniem, filtrowaniem spektrum dźwięku (zob. przykład 3). Efektem jest bogata paleta brzmień alikwotowych oraz tzw. „echo sounds”, definiowanych jako cień wybrzmienia dźwięku. Bazą dla tych efektów jest zjawisko rezonansu współczulnego polegające na tym, że drgania uderzonej przez młoteczek struny przenoszone są przez powietrze i wzbudzają do drgania strunę nieuderzoną i niestłumioną. Pianista wykonuje przy tym wiele dodatkowych czynności, nieznanych w klasycznej muzyce fortepianowej, jak bezgłośnie wciskanie klawiszy i blokowanie uniesionych tłumików pedałem. Odpowiednia kombinacja dźwięków uderzonych oraz nieuderzonych, ale niestłumionych umożliwia uzyskanie złożonych struktur harmonicznycych i barwowych opartych na brzmieniach alikwotowych.

W *Klavierstück X* Stockhausen wprowadza ponadto tzw. „glissanda klasterowe”, które polegają na ślizganiu dłońmi ubranymi w rękawiczki bez palców po klawiszach i stosowaniu przy tym odpowiedniej pedalizacji. Operowanie masami dźwiękowymi poprzez użycie na szeroką skalę i w całym rejestrze fortepianu klasterów realizowanych przedramieniem prowadzi ten utwór w stronę *Klangkomposition*, w której nadrzędną kategorią staje się czyste brzmienie, w czym również rozpoznać można efekty pracy w studiu muzyki elektronicznej (zob. przykład 4)⁹.

⁸ K. Stockhausen, *Texte zu eigenen Werk*, Band 2. *Zur Kunst Anderer; Aktuelles*, Hrsg. D. Schnebel, Köln 1964, s. 43 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — M. Pasiecznik).

⁹ Por. Ch. Utz, „Klangkomposition 1950–1965”, hasło w: *Lexikon Neue Musik*, Hrsg. J.P. Hieckel, Ch. Utz, Stuttgart–Kassel 2016, s. 41–45.

Przykład 3. Zróżnicowana pedalizacja oraz frazolety fortepianowe w *Klavierstück VII* (1954–1955) K. Stockhausena, s. 2,
© Copyright 1955 Universal Edition

The image shows a musical score for two staves. The left staff is in bass clef and the right in treble clef. The music features various dynamic markings: *ppp*, *p*, *pp*, *sfz*, and *pp*. There are also phrasing slurs and a fermata. Below the staves, there are two horizontal lines representing phrasing: the first is labeled 'P' and 'I.P.' with a dashed line, and the second is labeled 'P' and 'I.P.' with a solid line.

Przykład 4. „Glissanda klastrowe” w *Klavierstück X* (1954–1961), s. 4, © Copyright 1961 Universal Edition

The image shows a complex musical score for two staves. The left staff is in bass clef and the right in treble clef. The music is characterized by dense clusters and glissandi. Dynamic markings include *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, and *ff*. Specific markings include 'glissandi äußerst leise' and 'dicke Noten p (oder mf) bis *'. There are also phrasing slurs and a fermata. Below the staves, there are two horizontal lines representing phrasing: the first is labeled 'P' and 'I.P.' with a dashed line, and the second is labeled 'P' and 'I.P.' with a solid line.

Już pod koniec lat 50. pod wpływem niektórych koncepcji naukowych, takich jak m.in. zasada nieoznaczoności Heisenberga, teoria informacji Shannona i probabilistyczne procesy Markowa, Stockhausen próbował wzbogacić relacje serialne o pewien element nieprzewidywalności, czego dowodzą *Klavierstücke V–X*, jednak w pełni swe dialektyczne pobudki kompozytor urzeczywistnił w kolejnym utworze. *Klavierstück XI* jest przykładem formy wieloznacznej, która dawała wykonawcy swobodę dysponowania 21 gotowymi i ściśle zapisanymi fragmentami muzycznymi oraz zestawiania ich w dowolną makrostrukturę¹⁰.

Pisząc o formie wieloznacznej, Stockhausen zwracał uwagę, iż chodzi o to,

aby uzyskać w jednym utworze stan pośredni pomiędzy przebiegami całkowicie zdeterminowanymi i relatywnie wieloznacznymi; aby możliwe decyzje nie były dowolne, lecz każda z nich nadawała nieodwołalnie nowy kierunek przebiegowi formy i oddziaływała na całość [...] z wykluczeniem tego, że ten czy inny wybór miałby dać lepszy czy gorszy rezultat¹¹.

Klavierstück XI zamyka pierwszą dekadę twórczości kompozytorskiej Stockhausena, po której następuje zmiana kierunku poszukiwań. Lata 60. XX wieku to czas eksperymentów z formą procesową, muzyką intuitywną, a także rytuałem muzycznym, inspirowane kulturami muzycznymi Azji. Kolejny okres w twórczości Stockhausena otwiera *Mantra* na dwa fortepiany i modulatory kołowe, skomponowana w 1970 roku i będąca pierwszym utworem napisanym w nowej technice zwanej *Formelkomposition*. Stockhausen będzie ją rozwijał przez ponad trzy dekady, wróci też do komponowania *Klavierstücke*. Powstałe po dwudziestoletniej przerwie *Klavierstücke XII–XIX* (1981–2003) różnią się diametralnie od utworów z lat 50. Wszystkie wchodzą w skład monumentalnego cyklu operowego *Licht. Die sieben Tage der Woche*, komponowanego nieprzerwanie od 1977 do 2003 roku — są scenami operowymi, co silnie kształtuje ich muzyczną, materiałową, teatralną i symboliczną tożsamość. Wszystkie są też kompozycjami formułowymi.

Formelkomposition to wariant serializmu wzbogacony o nowe elementy. Formuła to seria zakładająca nieco inne procesy przekształceń oraz elementy subiektywne, takie jak gesty sceniczne, barwy dźwiękowe i improwizacje. W formułach

¹⁰ Utwór Stockhausena, a także podobne kompozycje Bouleza, Berio i Pousseura analizował Umberto Eco w swym eseju *Poetyka dzieła otwartego*, w: U. Eco, *Dzieło otwarte*, przekład zbiorowy, Warszawa 2016, s. 67–99.

¹¹ K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 1. *Zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Hrsg. D. Schnebel, Köln 1963, s. 20; cyt. za: Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa 1989, s. 148.

dobitniej niż w seriach z lat 50. uwidaczniają się proste melodyczne zależności między dźwiękami. W przeciwieństwie do abstrakcyjnych punktualistycznie rozproszonych serii, formuły mają swój zindywidualizowany rysunek melodyczny oraz rozpoznawalne właściwości, takie jak charakterystyczne interwały i motywy, które noszą wręcz znamiona muzycznej retoryki. W przeciwieństwie do swobodnej rytmiki form wariabilnych (*Klavierstücke V–X*) utwory fortepianowe wchodzące w skład *Licht* odznaczają się wyrazistą strukturą rytmiczną i rozpoznawalnym rysunkiem motywicznym nasyconym symboliką oper¹².

Formuła cyklu operowego *Licht* jest specyficzna — zwana superformułą, składa się z trzech polifonicznie nałożonych melodii-formuł przypisanych trójce bohaterów oper: Michałowi, Ewie i Lucyferowi. Zawarte w nich zwroty retoryczne i motywy melodyczno-rytmiczne symbolizują charaktery tych postaci, a stosunki kontrapunkcyjne niosą informację o łączących ich relacjach oraz wzajemnych interakcjach. Owe znaczące zwroty bez większych problemów odnajdziemy w *Klavierstücke XII–XIX*. Na przykład *Klavierstück XIII* (inaczej zwany *Luzifers Traum* — Sen Lucyfera) wchodzący w skład opery *Samstag* i będącej portretem Lucyfera, oparty jest na symbolizującym go tremolo (zob. przykłady 5a i 5b).

W *Klavierstücke V–X* Stockhausen wykorzystał bogate możliwości, jakie daje fortepian wraz z jego mechaniką (zróżnicowane operowanie strunami, klawiszami, pedałami i tłumikami). Niemniej pewnych technik kompozytor nie stosował tam w ogóle. Unikał na przykład skordatury, nie znajdziemy w tych utworach również typowych technik sonorystycznych, względnie preparacji instrumentu, jak granie wewnątrz fortepianu oraz na jego pudle rezonansowym. Gestyka ma charakter czysto muzyczny i typowa dla późniejszych dzieł choreografia i teatralność nie znajdują w tych wczesnych kompozycjach fortepianowych zastosowania¹³.

Zmianę przynoszą dopiero *Klavierstücke XII, XIII i XIV*, które zdecydowanie różnią się od poprzednich utworów pod względem środków pianistycznych. Stockhausen nawiązuje w nich do klasycznej faktury fortepianowej, o czym świadczą choćby figuracje w prawej ręce i oktawowo akompaniament w lewej ręce w *Klavierstück XIV* (zob. przykład 6).

¹² Bardziej szczegółowo o *Formelkomposition* piszę w książce *Rytuał superformuły. LICHT Karlheinz Stockhausena*, Warszawa 2011, s. 37–46 i 95–101.

¹³ Mówiąc o gestyce muzycznej w kontekście swojej twórczości fortepianowej, Stockhausen wskazywał na takie elementy jak przerywanie ścisłego toku rozwoju kompozycji serialnej i wstawianie elementu spoza struktury, jak również na dialektykę dookreślone/niedookreślone, która była efektem pracy kompozytora w studiu muzyki elektronicznej. Więcej o gestyce muzycznej w twórczości Stockhausena piszę w książce *Rytuał superformuły*, op. cit., s. 28–33.

Przykład 5a. K. Stockhausen, superformula *Licht*, t. 1-4, © Copyright 1977 Stockhausen Verlag

The image shows a musical score for three characters: MICHAEL, EVA, and LUZIFER. The score is divided into three sections, each marked with a time stamp in a box: 60, 53.s, and 63.s. MICHAEL's part is written in treble clef and includes markings such as 'vibr', '3', '1', 'HP', and 'gefärbte Platte'. EVA's part is in treble clef and includes 'vibr', '6', 'sibrett', 'Gebrauch-Glass', and '[>]'. LUZIFER's part is in bass clef and includes '11', '11', 'u', 'HP', 'a', 'Flisc. Modulation', and 'Ewig (sibrett) oder [33]'. Dynamics like *ff*, *mf*, *p*, and *mp* are used throughout. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various performance instructions.

Przykład 5b. K. Stockhausen, *Klavierstück XIII* (1981), motyw Lucyfera, t. 80–85,
© Copyright 1981 Stockhausen Verlag

The image displays a musical score for Klavierstück XIII, Motif Lucyfer, spanning measures 80 to 85. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system begins at measure 80, marked with a circled '80' at the start. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics including *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. A circled '6' is placed above the first measure. The second system starts at measure 83, marked with a circled '83' at the beginning. It continues the intricate rhythmic and dynamic structure, with dynamics ranging from *mp* to *ff*. A circled '7' is placed above the first measure of this system. The score includes numerous articulation marks, slurs, and dynamic markings throughout. The notation is dense and characteristic of Stockhausen's complex compositional style.

Charakterystyczna motywika superformuły wiąże dźwięki w wyraziste melodie i ewokuje ekspresję bliższą muzyce przedserialnej. Wspomniany *Klavierstück XIV*, zwany też *Geburtstags Formel* (Formuła narodzin), to swego rodzaju erotyk — wchodząca w skład sceny operowej zatytułowanej *Befruchtung mit Klavierstück* (Zapłodnienie utworem fortepianowym) nastrojowa muzyka fortepianowa ma przygotować Ewę do porodu i macierzyństwa. W miejsce eksperymentów z rezonansem i wybrzmieniem pojawiają się nowe elementy: gra wewnątrz instrumentu oraz wypowiedzanie przez wykonawcę magicznych słów, gwizdanie, gesty dłońmi, okrążanie instrumentu, cały ten rytuał muzyczny, który Stockhausen nazwie ‘muzyką sceniczną’ (omówię to zagadnienie w dalszej części tekstu).

Choć można odnieść wrażenie, że Stockhausen dokonał kroku w tył, utwory te poprzedzają prawdziwą rewolucję na gruncie muzyki fortepianowej tego kompozytora — są bowiem ostatnimi kompozycjami napisanymi na tradycyjny fortepian strunowy. Kolejny *Klavierstück XV* (1991) wyznacza istotną cezurę w myśleniu Stockhausena o instrumencie klawiszowym, a także o warsztacie pianisty. Od tego momentu kompozytor wybiera klawiszowe instrumenty elektroniczne. Po raz kolejny dokonuje redefinicji techniki pianistycznej i poszerzenia katalogu środków wykonawczych.

Od fortepianu strunowego do fortepianu elektronicznego

Spośród dziewiętnastu utworów Stockhausena opatrzonych nazwą gatunkową *Klavierstück* czternaście napisanych jest na tradycyjny fortepian, zaś pięć na elektroniczne instrumenty klawiszowe. Rodzaj instrumentu wyznacza kolejny istotny podział w obrębie twórczości fortepianowej niemieckiego kompozytora, zaś datą graniczną jest rok 1991. Wtedy to Stockhausen zaprzestał pisania na tradycyjny instrument, przeczuwając, że przyszłość muzyki fortepianowej związana jest raczej z nowym instrumentarium elektronicznym¹⁴.

¹⁴ Ciekawe jest to, że chociaż Stockhausen „zważył” w możliwość rozwijania muzyki na tradycyjny fortepian strunowy, to inny kompozytor niemiecki Helmut Lachenmann udowodnił, że wiele jeszcze można w tej dziedzinie zrobić. Jego słynna kompozycja *Serynade* z 1998 roku doprowadza poszukiwania Stockhausena w dziedzinie rezonansu do takiego poziomu złożoności i wyrafinowania, że trudno podzielać zwątpienie Stockhausena w niemożność powiedzenia niczego istotnego na tradycyjnym fortepianie. Z drugiej strony instrumentarium elektroniczne było w użyciu od ponad dekady w muzyce pop i jazzowej. Z syntezatorami eksperymentowali już inni, m.in. Herbie Hancock (por. album *Sunlight* z 1978 roku). Stockhausen bynajmniej nie był pionierem klawiszowego instrumentarium elektronicznego, niemniej wprowadził je do nowej

Pierwszym utworem napisanym na fortepian elektroniczny jest *Klavierstück XV* zwany też *Synthi-Fou*. To jedna z partii w II akcie *Invasion — Explosion mit Abschied* z opery *Dienstag* (Wtorek; dzień wojny Michała z Lucyferem). Stockhausen komponował modułowo, opery *Licht* rozkładają się na mniejsze elementy, będące autonomicznymi utworami możliwymi do wykonania poza operą (np. oddzielne warstwy elektroniczne i instrumentalne)¹⁵. W wersji operowej *Synthi-Fou* współtworzy scenę *Dienstags abschied*, w której *Klavierstück XV* występuje razem z chórem oraz elektroniką *Oktophonie*, w wersji koncertowej zaś wyłącznie z *Oktophonie* (która notabene sama stanowi autonomiczny utwór elektroakustyczny wykonywany na koncertach). Jak zaznacza Stockhausen, możliwe jest to dlatego, że partia *Klavierstück XV* dubluje partię chóru. Partia elektroniczna może być wykonana w oktofonii, kwadrofonii, a nawet w stereofonii, jeśli z jakichś względów nie jest możliwa wielokanałowa projekcja dźwięku w przestrzeni¹⁶.

Nowy elektroniczny fortepian Stockhausena to *de facto* cały zestaw rozmaitych instrumentów, takich jak syntezatory, keyboardy, samplery, kontrolery midi i pedały. Stockhausen nazywa je zbiorczo i umownie syntezatorami: „syntezator jest ogólnym terminem oznaczającym elektroniczne instrumenty klawiszowe, samplery, a także różnego rodzaju banki dźwięków, komputery, pedały itp.”¹⁷. W pierwszych wykonaniach — zarówno koncertowych, jak i scenicznych — wykorzystany został następujący zestaw instrumentów¹⁸:

- 2 syntezatory YAMAHA DX 7 II-FD (zastąpione potem przez 1 YAMAHA SY 99)
- 1 syntezator ROLAND D-50
- 1 sampler CASIO FZ-1

muzyki i, przede wszystkim, ukazał w pełni ich możliwości, komponując złożoną i wielce oryginalną muzykę.

¹⁵ Strukturę modułową opery *Dienstag* przedstawiam w książce *Rytuał superformuły*, op. cit., s. 77.

¹⁶ K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 8. 1984–1991: *Dienstag aus Licht. Elektronische Musik* Hrsg. Ch. von Blumröder, Kürten 1989, s. 237.

¹⁷ Nie do końca odpowiada to precyzyjnej definicji syntezatora, który od samplera czy keyboardu różni się możliwością programowania dźwięku, a nie jedynie odtwarzania sampli. Nazywając wszystkie te instrumenty „syntezatorem”, Stockhausen chciał zapewne podkreślić, że programowanie brzmień jest jednym z najważniejszych i najbardziej wymagających zadań wykonawcy *Synthi-Fou*. Por. W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2006.

¹⁸ K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 8. 1984–1991..., op. cit., s. 330–331.

- 1 sampler AKAI S 1000
- 1 DIGITAL AUDIO CONCEPTS (DAC) R 4000 II
- 1syntezator-moduł OBERHEIM MATRIX-1000 (bez klawiatury)
- 1 DIGITAL MUSIC CORPORATION (DMC) MX-8 MIDI-Patchbay (z klawiaturą nożną)
- 1 urządzenie do efektów YAMAHA SPX 900
- 4 pedały głośności YAMAHA, 2 pedały nożne MIDI, 2 pedały sustain
- 1 mikser YAMAHA z 12 kanałami wejścia oraz 4 wyjściami grupowymi i 2 stereo
- 1 końcówka mocy YAMAHA P 2700 z procesorem częstotliwości Y 10
- 2 głośniki YAMAHA 450 S

Stockhausen miał świadomość szybkiego rozwoju technologicznego i związanego z nim starzenia się instrumentów:

Z pewnością przysze „syntezatory” i „samplery” oraz nowe elektroniczne instrumenty klawiszowe umożliwią inne barwy dźwiękowe. Ale kryteria muzyczne do tworzenia tych barw dźwiękowych wywiedzione są zawsze z tej samej kompozycji i muzyka elektroniczna z *Synthi-Fou* pozostanie zawsze ta sama¹⁹.

Dlatego założył, że powyższe instrumentarium będzie w przyszłości zastępowane przez urządzenia nowszej generacji i posiadające większe możliwości. Zastrzegł jedynie, by wykonawca miał do dyspozycji przynajmniej cztery różne instrumenty. Jest to konieczne dla zachowania teatralnego charakteru utworu, którego bohaterem jest „syntezatorowy szaleniec”. Oprócz jakości czysto dźwiękowych istotnym walorem tej kompozycji jest również swoista choreografia wykonawcy niemalże tańczącego przy swych instrumentach. Komponowanie gestów scenicznych było dla Stockhausena ważne zwłaszcza od lat 70. XX wieku. Kompozytor doceniał również wizualną stronę wykonania muzycznego, której znaczenie podkreślał, rozwijając swoje pojęcie ‘muzyki scenicznej’.

Świadomość zmian technologicznych, ale też nowe możliwości syntezatorów w zakresie programowania barw dźwiękowych sprawiły, że Stockhausen powierzył wykonawcy niebagatelne zadanie opracowania własnych barw dźwiękowych. Określił jednak warunki doboru tychże barw, które przede wszystkim powinny nawiązywać materiałowo i kolorystycznie do *Invasion — Explosion mit Abschied*, czyli do muzyki II aktu opery *Dienstag*, z którego wywodzi się *Synthi-*

¹⁹ Ibidem, s. 330.

-Fou: „...wszystkie nuty, akordy, rytmy i liczby pochodzą od *Sygnatów* śpiewaków, muzyków syntezatorowych, perkusistów, trębaczy i puzonistów z *Inwazji*, i dźwięki *Synthi-Fou* powinny się do nich odnosić”²⁰.

Ponadto zaprogramowane barwy syntezatorowe muszą też pasować do muzyki elektronicznej *Oktophonie*, z którą rozbrzmiewają. Dalsze kryteria to niezwykła, ciekawa barwa oraz humorystyczny charakter. W partyturze znajduje się zapis „komische Klänge” — komiczne dźwięki²¹.

Pierwszy wykonawca, ale i *de facto* współtwórca *Synthi-Fou*, syn kompozytora Simon Stockhausen zaprogramował i opisał 131 różnych barw dźwiękowych, jakich użył w tym utworze. Barwy te zostały wygenerowane za pomocą różnych konfiguracji powyższych instrumentów. Dla zobrazowania charakteru tej współtwórczej pracy Stockhausen wydał specjalną płytę CD, na której znalazły się m.in. nagrane w osobnych ścieżkach owe barwy z komentarzem Simona Stockhausena na temat sposobu ich wygenerowania²².

Poszczególne brzmienia są ponumerowane oraz umieszczone w partyturze w sześciobocznych ramkach tam, gdzie powinny się pojawić — przypisane są do konkretnych motywów lub fragmentów nutowych. Barwy zmieniają się niezwykle dynamicznie i niekiedy parę razy w takcie (zob. przykład 7). Stockhausen różnicował też barwy dla obu rąk. Na przestrzeni utworu *Synthi-Fou* 131 różnych barw praktycznie się nie powtarza (niekiedy ta sama barwa występuje w sąsiednim takcie).

²⁰ Komentarz kompozytora w książeczce do płyty *SYNTHI-FOU oder KLAVIERSTÜCK XV*: CD 42 A–B, Stockhausen Complete Edition CD, Kürten 1994.

²¹ Partytura *SYNTHI-FOU oder KLAVIERSTÜCK XV*, Kürten 1991.

²² Dwupłytowy album CD nr 42 (A–B) zawiera na pierwszej płycie (A) partię *Synthi-Fou* na syntezator solo „do ćwiczenia (nie do występów)”, a zatem bez chóru i bez muzyki elektronicznej *Oktophonie*, ponadto wersję koncertową *Synthi-Fou* jako *Klavierstück XV* na syntezator i 8-kanalową muzykę elektroniczną *Oktophonie*, zaś na drugiej płycie (B) kompozytor umieścił kompletną scenę operową *Dienstags Abschied*, w której *Synthi-Fou* rozbrzmiewa z towarzyszeniem nie tylko muzyki elektronicznej, ale i chóru, i wreszcie demonstrację wspomnianych 131 sampli z komentarzami Simona Stockhausena dotyczącymi tego, jak dana barwa została uzyskana. Ta demonstracja sampli jest zresztą częścią partytury i ma wprowadzić potencjalnego wykonawcę w tajniki sztuki programowania barw syntezatorowych. Wszystko to pokazuje, jak niecodzienne było to zadanie dla pianisty i w jakże nowej sytuacji stawał wykonawcę Stockhausen.

Przykład 7. K. Stockhausen, *Synthi-Fou* (1991), t. 10, © Copyright 1991 Stockhausen Verlag — charakterystyki czterech wybranych barw dźwiękowych (ze 131), t. 10: 12 — YAMAHA SY 99; 13 — Syntezator ROLAND D50 + AKAI Sampler S 1000; 14 — CASSIO Sampler FZ-1; 15 — AKAI Sampler S 1000

Każdy wykonawca musi zatem zacząć pracę nad utworem od opracowania własnych, oryginalnych barw dźwiękowych w zależności od posiadanego instrumentalium²³. W przypadku barw zaprogramowanych przez Simona Stockhausena były to pojedyncze sample oraz hybrydy dźwięków typowych dla kilku różnych syntezatorów, wzbogacone niekiedy również o dodatkowe efekty, jak np. glissando czy dźwięki wokalne (patrz przykładowe barwy)²⁴.

Oprócz stworzenia swoich własnych 131 brzmień, solista musi też improwizować, wykorzystując te brzmienia — w przebiegu utworu *Synthi-Fou* znajdują się bowiem tzw. „Improvisationsfenster” — „okna improwizowane”, zaznaczone w postaci kwadratowych ramek (zob. przykład 8). Także ich realizacja została udokumentowana na wspomnianej płycie.

²³ Por. M. Fowler, *Becoming the Synthi-Fou: Stockhausen and the New Keyboardism*, „Tempo” 2011, Vol. 65 (255), s. 2–8.

²⁴ Oprócz Simona Stockhausena, *Synthi-Fou* nagrał jeszcze inny pianista, Antonio Pérez Abelán, wieloletni współpracownik Stockhausena i zaufany interpretator jego muzyki. Nagranie jego wersji *Synthi-Fou* ma zatem stempel wiarygodności, pokazuje też, że barwy dźwiękowe mogą się różnić w zależności od fantazji wykonawcy, który ma prawdziwie współtwórczą rolę w tym procesie. W czerwcu 2019 roku w Amsterdamie odbył się trzydniowy projekt zatytułowany *Aus Licht*, w ramach którego w wersji scenicznej wykonany został również *Synthi-Fou* przez młodego bułgarskiego pianistę Ivana Pavlova. Student specjalnego studium przygotowującego wykonanie *Licht* pracował nad swoją partią 3 lata, a przy programowaniu barw dźwiękowych pomagali mu doświadczeni reżyserzy dźwięku. Rejestrację obszernych fragmentów tego wykonania — w tym sceniczną wersję *Synthi-Fou* (od 55'45'') — można obejrzeć na stronie ARTE TV [online], <https://www.arte.tv/de/videos/RC-017739/aus-licht-von-stockhausen-an-der-dutch-national-opera/> (dostęp: 27.12.2019).

Stockhausen wyjaśnia:

Opanowanie systemów rozmaitych syntezatorów wymaga nadzwyczajnej cierpliwości, fantazji i długiej praktyki. Trzeba zrozumieć, że kwestia terminu *Klangkomposition* trochę się skomplikowała, gdyż komponowanie konkretnej barwy — w nowoczesnym języku zwanej programem dźwiękowym — jest nierozłącznie związane z komponowaniem całego dzieła. Nie można zrobić żadnego programu dźwiękowego ze wszystkimi jego modulacjami bez uwzględnienia dokładnie określonych długości trwania, głośności, przestrzeni tego dźwięku oraz bez związku ze zdarzeniami brzmiącymi równocześnie, wcześniej i później. Dlatego tworzenie pojedynczego dźwięku na elektronicznym instrumencie klawiszowym — wspólnie z doświadczonym w zakresie gry na tym instrumencie wykonawcą — zajmuje często wiele godzin, a rezultat nierzadko zmienia się jeszcze wiele razy podczas prób²⁵.

Stockhausen historię rozwoju muzyki na instrumenty klawiszowe widział jako nieprzerwaną linię, w której syntezator traktował jako nowej generacji fortepian, tak jak wcześniej fortepian był następcą klawikordu. Swoje spostrzeżenia zawarł w artykule *Clavier Music 1992*²⁶. Kompozytor zwrócił tu uwagę również na rozwój środków pianistycznych oraz zupełnie nową technikę gry na fortepianie elektronicznym, na przykład gdy chodzi o reakcję klawiszka na uderzenie palca:

Gra na syntezatorze i samplerze nie jest już zależna od biegłości palców. [...] Siła uderzenia w klawisz niekoniecznie wiąże się z głośnością dźwięku, zamiast tego — w zależności od zaprogramowania — prowadzi do zmiany barwy, albo stopni modulacji amplitudy i częstotliwości; w tym samym momencie dźwięk może też zacząć wibrować²⁷ mniej lub bardziej intensywnie, w odpowiedzi na naciśnięcie klawisza, jak *Bebung* [wibrato na jednej nucie uzyskiwane poprzez naciskanie struny — MP] na klawikordzie w baroku²⁸.

W *Synthi-Fou*, ale i w kolejnych *Klavierstücke* na fortepian(y) elektroniczny(-e) Stockhausen skwapliwie korzysta z glissanda, nie tylko na pojedynczych dźwiękach czy klasterach, co jeszcze było możliwe na fortepianie strunowym

²⁵ K. Stockhausen, *Pięć muzycznych rewolucji od 1950*, tłum. J. Topolski, „Glissando” 2005, nr 4, s. 73.

²⁶ Idem, *Clavier Music 1992*, „Perspectives of New Music” 1993, Vol. 31, No. 2, s. 136–149.

²⁷ Stockhausen użył słowa *glide*, jednak chodzi tu o efekt *aftertouch*, a nie *pitchbending*, ponadto *Bebung* znaczy wibracja, a nie *glissando*. Obie kategorie efektów są u Stockhausena wyraźnie rozgraniczone, stąd też analogia do klawikordu.

²⁸ K. Stockhausen, *Clavier Music...*, op. cit., s. 143–144.

(patrz: *Klavierstück X*), ale na akordach (zob. przykład 7). Utworem na szeroką skalę wykorzystującym modulację częstotliwości dźwięku jest bez wątpienia *Klavierstück XIX*, zwany *Sonntags Abschied* w wersji na 5 syntezatorów lub jeden syntezator i 5-kanalową elektronikę (zob. przykład 9). Kompozytor wykorzystuje też możliwość komponowania mikrotonowych przebiegów (zob. przykład 7). Syntezatory zmieniają charakterystykę dźwięku, który niekoniecznie musi wybrzmiewać zaraz po ataku. Stockhausen używa modulacji amplitudy i zaznacza akcenty w trakcie trwania dźwięku (zob. przykład 8). Nie bez znaczenia jest też fakt, że pianista obsługuje jednocześnie nie tylko kilka klawiatur, ale też różne pedały (4 pedały głośności YAMAHA, 2 pedały nożne MIDI, 2 pedały sustain), które działają na innej zasadzie niż pedały fortepianowe (np. *una corda* czy podnośnik tłumików).

Dla klasycznie wykształconego pianisty przestawienie się na techniki syntezatorowe może być sporym wyzwaniem, a jeśli do tego dodamy konieczność samodzielnego zaprogramowania wymyślonych przez siebie 131 barw dźwiękowych, czego Stockhausen oczekuje od wykonawcy *Synthi-Fou*, kompetencje pianisty dodatkowo rosną o elementy wiedzy z zakresu muzyki elektronicznej, a nawet informatyki. W toku kształcenia pianistów na wyższych uczelniach muzycznych nadal nie jest regułą, by studenci uczestniczyli w zajęciach prowadzonych w studiu muzyki elektronicznej. Do wykonania *Synthi-Fou* Stockhausena nie wystarczy jednak trenowana na etiudach Czernego biegłość palców, potrzebna jest też zupełnie nowa wyobraźnia, która pozwoli pianiście wykreować wyrazistą postać sceniczną.

Od gestu dźwiękowego do ‘muzyki sceniczej’

Tytuł utworu *Synthi-Fou* można rozwinąć jako „someone crazy about synthesizers” (Stockhausen) — „syntezatorowy szaleniec”. Stockhausen scharakteryzował postać solisty-pianisty jako „niebiańskiego muzyka pop grającego dla aniołów”, a także „rajskiego klauna”²⁹. Szaleństwo jest tu boskim nawiedzeniem muzyką, jego wydźwięk jest jednoznacznie pozytywny, o czym świadczy m.in. to, że w scenie operowej otaczające *Synthi-Fou* postaci ulegają fascynacji jego grą³⁰.

²⁹ Idem, *Texte zur Musik*, Band 8. 1984–1991 ..., op. cit., s. 719.

³⁰ Por. G. Henkel, *Kosmisches Lachen: SYNTHI-FOU und der närrische Humor in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT*, Hamburg 2012.

Stockhausena interesowała figura obłądu, przybierającego rozmaite wcielenia: szaleńca Chrystusowego, świętego idioty (od tradycji bizantyjskiej zwanego jurodiwym), „bożego błazna”, poczciwego wsiowego głupka, kawalarza, klauna... Figura ta powraca również w innych fragmentach *Licht* (np. w *Samstag* wraz z teksami św. Franciszka) i jest kluczowa dla zrozumienia wielu pomysłów kompozytora, który często sam postrzegany był jako nawiedzony³¹.

Wykonawca *Synthi-Fou*, ale i pozostałych *Klavierstücke* wchodzących w skład cyklu operowego *Licht*, nie jest po prostu pianistą grającym utwór Stockhausena. Jest postacią sceniczną i musi aktorsko uwiarygodnić swoją rolę. Stockhausen nie pozostawia złudzeń, że chodzi mu o teatr muzyczny. Swoje wyobrażenie o scenie, w której pojawia się *Synthi-Fou*, kompozytor ujął następująco:

Na scenę wjeżdża z lewej strony obracająca się platforma w jaskrawych kolorach, na której siedzi kolorowy muzyk z zielonymi uszami słonia, w wielkich okularach przeciwsłonecznych i z bardzo długim nosem. Otoczony różnymi klawiaturami i głośnikami, gra na swych instrumentach emanując szczęściem³².

Projektowanie ruchu scenicznego i kostiumów zaczęło się u Stockhausena w latach 70. XX wieku i rozwinęło w coś, co kompozytor określił jako ‘muzyka sceniczna’. To szczególna koncepcja muzyki, która nie jest tylko abstrakcyjną konstrukcją brzmiącą, lecz niesie ze sobą bogate treści symboliczne, a także „inkarnuje” w inne media³³.

³¹ Istnieją też przesłanki biograficzne: matka kompozytora cierpiała na zaburzenia psychiczne, z powodu których została zgładzona przez nazistów. Nieszczęśliwe wojenne dzieciństwo Stockhausena oraz śmierć matki spowodowały, iż Stockhausen bardzo idealizuje w operach swoją relację z rodzicielką (*Donnerstag*), zaś jej szaleństwo stało się dla kompozytora symbolem wyższego wtajemniczenia w istotę bytu. Więcej na ten temat piszę w książce *Rytuał superformuły*, op. cit.

³² K. Stockhausen, *Texte zur Musik*. Band 8. 1984–1991..., op. cit., s. 229.

³³ W przeciwieństwie do teatru instrumentalnego Mauricia Kagela czy Bogusława Schaeffera, ‘muzyka sceniczna’ Stockhausena nie jest syntezą muzyki i gestu, podobnie jak nie jest tożsama z ideą *Gesamtkunstwerk*. Markus Wirtz zwrócił uwagę na odrębność idei ‘muzyki scenicznej’ Stockhausena: „Dzieło Stockhausena nie odnosi się w żaden sposób również do muzyki programowej, bo zakłada zewnętrzne źródło inspiracji. U Stockhausena wszystkie wizualne i dramatyczne aspekty dzieła wywodzą się z muzycznej struktury. W ten sposób dochodzi do pewnego scalenia się muzyki scenicznej i absolutnej. Jest to jedność, która wykazuje silne wpływy serializmu lat 50., którego ślady można odnaleźć w całym dziele Stockhausena, aż do kompozycji multiformalnych”. Por. M. Wirtz, *LICHT. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Saarbrücken 2000, s. 10.

Po raz pierwszy Stockhausen użył określenia ‘muzyka sceniczna’ w 1977 roku w rozmowie z Christophem von Blumröderem, wskazując, że od pewnego czasu swoje utwory komponuje nie tylko dla uszu, ale również dla oczu³⁴. Kilka lat później dookreślił, co konkretnie ma na myśli:

‘Muzyka sceniczna’ to muzyka, która ewokuje tak klarowne zdarzenia w czasie i przestrzeni wewnętrznego wyobrażenia, że każde inscenizowane przedstawienie na scenie może być rozpoznane jako subiektywna wersja reżysera i odebrane jako mniej lub bardziej interesujące porównanie z własnym wyobrażeniem obserwatora³⁵.

W ‘muzyce scenicznej’ określono zachowanie wykonawcy na estradzie bądź scenie, począwszy od sposobu pojawienia się na niej (z prawej lub lewej strony, w ciemności, przy pełnym lub przygaszonym świetle itp.), poprzez choreografię (grając kręcić piruety, podnosić kolano, przykucnąć, położyć się na estradzie, stepować itp.), kostium (do bioder przypiąć dzwoneczki hetery), aż po wypowiedanie magicznych formuł — przy czym każdy element wizualnej prezentacji odnosi się zawsze do pewnych aspektów kompozycji lub dźwięku (w przypadku utworów z *Licht* — do materiału superformuły).

W porównaniu do takich instrumentów, jak klarnet czy flet, fortepian znacząco ogranicza swobodę wykonawcy w poruszaniu się, a zatem elementy ‘muzyki scenicznej’ nie są w utworach fortepianowych tak wyraziste, jak np. w klarinetowym *Harlekin*, który jest swego rodzaju „tańcem” na dźwiękowej formule. Niemiej także w *Klavierstücke XII–XIX* napotykamy gesty teatralne czy choreograficzne. Mają one związek z treścią oper, przypisywaną im symboliką, niekiedy też przybierają bardziej abstrakcyjną formę quasi-magicznych zwrotów, jak choćby w *Klavierstück XIII*, w którym pianista zadziera głowę, unosi dłoń i klaszcze, następnie wstaje od instrumentu i okrąża go, szepcząc zaklęcia (zob. przykład 10).

Podsumowanie

Klavierstücke Karlheinz Stockhausena, komponowane na różnych etapach życia kompozytora, odzwierciedlają całe bogactwo pomysłów muzycznych

³⁴ K. Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 4. 1970–1977, Hrsg. Ch. von Blumröder, Köln 1978, s. 18.

³⁵ Idem, *Texte zur Musik*, Band 6. 1977–1985: *Interpretation*, Hrsg. Ch. von Blumröder, Köln 1989, s. 186.

i nietuzinkową wyobraźnię niemieckiego twórcy, który swymi ekscentrycznymi kreacjami zapowiedział wiele tendencji we współczesnej muzyce, nie tylko fortepianowej. Zwłaszcza kompozycje z elementami teatralnymi oraz przeznaczone na zestaw instrumentów elektronicznych, jak *Synthi-Fou*, zaskakują aktualnością stawianych w nich pytań o kondycję nowej muzyki oraz o współczesny warsztat wykonawczy. Takie zjawiska ostatniej dekady, jak zwrot performatywny wraz z jego kulminacją w postaci ogłoszonego w 2016 roku przez irlandzką kompozytorkę Jennifer Walshe manifestu *Nowa dyscyplina*, wydają się być zaskakująco bliskie Stockhausenowskiej koncepcji ‘muzyki scenicznej’:

Nowa dyscyplina [...] pozwala powiązać ze sobą kompozycje zasadniczo odmienne, łączące fizyczność z elementami teatralnymi, wizualnymi i muzycznymi; kompozycje wyrażające treści pozamuzyczne, które odwołują się do tego, co nie-słuchowe. Utwory, które wymagają aktywności słuchowej, wzrokowej i myślowej. Utwory, które pozwalają nam zrozumieć, że na scenie są ludzie i ludzie ci mają ciała; są ciałami³⁶.

Rewolucja cyfrowa i będąca jej następstwem zmiana paradygmatu nowej muzyki (zwrot w stronę muzyki relacyjnej i konceptualnej), zdiagnozowana i opisana przez niemieckiego filozofa muzyki Harry’ego Lehmana, od dekady kształtują świadomość kompozytorów, którzy chętnie posługują się wszelkimi multimediami, traktując syntezatory, samplery i rozmaite urządzenia elektroniczne jako swój podstawowy warsztat kompozytorski i swoisty interfejs do świata³⁷. Współczesne koncepcje muzyki performatywnej oraz spod znaku „nowej dyscypliny” stawiają wykonawcę nowej muzyki przed koniecznością stworzenia wyrazistej kreacji scenicznej, zaś nowe instrumentarium elektroniczne wymaga od niego stałej gotowości do redefiniowania własnego aparatu i uczenia się nowych technik gry. W tym kontekście utwory fortepianowe czy szerzej: utwory na instrumenty klawiszowe Stockhausena, zwłaszcza te późne, przeznaczone na instrumentarium elektroniczne (np. *Synthi-Fou*), wydają się niezwykle aktualne i prekursorskie względem współczesnych praktyk muzycznych. Mimo upływu lat, twórczość niemieckiego kompozytora nie przestaje fascynować i inspirować.

³⁶ J. Walshe, *Nowa Dyscyplina*, tłum. A. Klichowska, „Glissando” [online], <http://glissando.pl/aktualnosc/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/> (dostęp 27.12.2019).

³⁷ Por. H. Lehmann, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. M. Pasiecznik, Warszawa 2015.

STRESZCZENIE

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) komponował muzykę fortepianową w różnych okresach życia. Jego dorobek w tej dziedzinie stanowią przede wszystkim *Klavierstücke I–XIX*, pisane od 1952 do 2003 roku. Zbiór dziewiętnastu utworów połączonych wspólnym określeniem gatunkowym odzwierciedla następstwa poszczególnych faz w twórczości kompozytora, ukazuje też nowatorskie podejście Stockhausena do aparatu wykonawczego, pasję eksplorowania możliwości technicznych i wyrazowych instrumentu oraz potrzebę redefiniowania kompetencji pianisty, m.in. w kontekście rozwoju technologii. O ile *Klavierstücke I–XI* to przede wszystkim ascetyczne poszukiwania na gruncie abstrakcyjnego języka dźwiękowego oraz próba sformułowania nowej definicji muzycznej formy (otwartej), o tyle *Klavierstücke XII–XIX* to rozbuchane sceny operowe, w których kompozytor, operując leitmotywami muzycznymi symbolizującymi Michała, Ewę i Lucyfera, rozwija pewną opowieść, a poszerzona definicja muzyczności (Stockhausenowska *szenische Musik*) obejmuje nie tylko dźwięki, ale także choreografię i kostium. Poszerzone zostaje wreszcie instrumentarium — począwszy od skomponowanego w 1991 roku *Klavierstück XV (Synthi-Fou)* Stockhausen tworzy nie na fortepian tradycyjny, lecz na fortepian elektroniczny (*elektronisches Klavier*), wyznaczając nowy kierunek rozwoju współczesnej pianistyki w stronę elektronicznego performansu. Stockhausen historię rozwoju muzyki na instrumenty klawiszowe widział jako nieprzerwaną linię, w której syntezator był nowej generacji fortepianem, tak jak wcześniej fortepian był następcą klawikordu. Kompozytor zwrócił również uwagę na możliwości rozwoju środków pianistycznych oraz zupełnie nową technikę gry na fortepianie elektronicznym. Tekst ukazuje rozwój twórczości fortepianowej Karlheinz Stockhausena, stanowiącej kanon XX-wiecznej literatury pianistycznej i prekursorskiej wobec wielu tendencji w muzyce XXI wieku.

SŁOWA KLUCZOWE: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, muzyka na instrumenty klawiszowe, fortepian elektroniczny (*elektronisches Klavier*), muzyka sceniczna (*szenische Musik*), współczesna pianistyka

ABSTRACT

From Abstract Sound Structure to Electronic Performance. Karlheinz Stockhausen and his *Klavierstücke*

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) composed piano music at various periods of his life. His achievements in this field are primarily *Klavierstücke I–XIX*, written between 1952 and 2003. The collection of nineteen works connected by a common genre reflects the successions of the following periods in the composer's work, it also shows Stockhausen's innovative approach to the piano performance, the passion for exploring the technical and expressive possibilities of the instrument, and the need to redefine the pianist's competences, especially in the context of technological development. While *Klavierstücke I–XI* are primarily an ascetic speculation on an abstract serial language and an attempt to formulate a new definition of (open) musical form, *Klavierstücke XII–XIX* are operatic scenes in which the composer develops a story using musical leitmotifs symbolizing Michael, Eva and Lucifer, and broadening the definition of musicality with the notion of the *szenische Musik*, which includes not only sounds, but also choreography and costume. Finally, the instrumentation is expanded — starting with the *Klavierstück XV (Synthi-Fou)* composed in 1991, instead of creating for the traditional piano, Stockhausen writes for an electronic one (the *elektronisches Klavier*), setting a new direction for the development of contemporary pianism towards electronic performance. Stockhausen saw the history of the development of music for keyboard instruments as an unbroken line in which the synthesizer was a new generation of the piano, as the piano had been the successor to the clavichord. The composer also drew attention to the possibilities of a pianism with a completely new techniques of playing the electronic instruments. The text shows the development of the piano music in Karlheinz Stockhausen's *Klavierstücke*, which are the canon of the 20th-century pianist literature and precede many trends in the 21st-century music.

KEY WORDS: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, music for keyboard instruments, electronic piano (*elektronisches Klavier*), scenic music (*szenische Musik*), contemporary pianism

BIBLIOGRAFIA

Teksty źródłowe

Stockhausen Karlheinz, *Clavier Music 1992*, „Perspectives of New Music” 1993, Vol. 31, No. 2, s. 136–149.

Stockhausen Karlheinz, *Pięć muzycznych rewolucji od roku 1950*, tłum. Jan Topolski, „Glissando” 2005, nr 4, s. 72–73.

Stockhausen Karlheinz, *Texte zur Musik*, Band 1–6, Köln 1963–1989.

Stockhausen Karlheinz, *Texte zur Musik*, Band 7–17, Kürten 1998–2014.

Opracowania

Eco Umberto, *Dzielo otwarte*, przekład zbiorowy, Warszawa 2016.

Fowler Michael, *Becoming the Synthesizer: Stockhausen and the New Keyboardism*, „Tempo” 2011, Vol. 65 (255), s. 2–8.

Frisius Rudolf, *Stockhausen. Die Werke 1950–1977*, Mainz 2008.

Frisius Rudolf, *Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche*, Mainz 1996.

Henkel Georg, *Kosmisches Lachen: SYNTHI-FOU und der närrische Humor in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT*, Hamburg 2012.

Kotoński Włodzimierz, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 2006.

Lehmann Harry, *Rewolucja cyfrowa w muzyce. Filozofia muzyki*, tłum. Monika Pasiecznik, Warszawa 2015.

Utz Christian, „Klangkomposition 1950–1965”, hasło w: *Lexikon Neue Musik*, Hrsg. Jörn Peter Hieckel, Christian Utz, Stuttgart/Kassel 2016, s. 41–45.

Maconie Robin, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Oxford 2005.

Pasiecznik Monika, *Rytuał superformuły. Cykl operowy LICHT Karlheinz Stockhausena*, Warszawa 2011.

Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2016.

Walshe Jennifer, *Nowa Dyscyplina*, tłum. Agata Klichowska, „Glissando” [online], <http://glissando.pl/aktualnosci/manifest-jennifer-walshe-i-odpowiedzi-james-saunders-matthew-shlomowitz/> (dostęp: 27.12.2019).

Wirtz Markus, *LICHT. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung*, Saarbrücken 2000.