

Magdalena Stochniol

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach



Wsluchując się we własne wnętrze Opera *Lohengrin* (1984) Salvatore Sciarrina i jej estetyczne oblicza

Narracja stworzona z dźwięków w muzyce wykluczonych – szumów, jęknięć, wdechów i wydechów – balansująca na granicy percepcji, utkana w fakturze cienkiej niczym pajęczynowe nici. Utwory włoskiego kompozytora Salvatore Sciarrina (ur. 1947) prowokują do zadawania trudnych pytań – o istotę sztuki, o jej cel i funkcje u progu XXI wieku, w rzeczywistości przesytu i konsumpcjonizmu. Pośród wielu innych estetycznych możliwości wyboru – tych niepospolitych i pociągających – muzyka Sciarrina stanowi dziś niewątpliwie jedną z najciekawszych propozycji dojrzałego pokolenia.

Sciarrino cieszy się niezwykle dużym uznaniem zarówno publiczności, jak i krytyki. Liczba publikowanych prac naukowych dotyczących jego twórczości nie dorównuje jednak ani mnogości wykonań jego utworów podczas najważniejszych światowych festiwali, ani liczbie nagrań płytowych z jego muzyką. Główne informacje biograficzne oraz wybrane problemy z zakresu estetyki jego utworów omówione zostały w *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, choć i tutaj ilość przeznaczono dla tego kompozytora miejsca jest niewspółmierna do wagi jego twórczości. Zaskakująco niewielką notkę znajdujemy w uznanej, monumentalnej *The Oxford History of Western Music*² Richarda Taruskina, a w znakomitej *The Cambridge History of Twentieth Century Music*³, pod redakcją Cooka i Pople’a, o twórczości Sciarrina nie wspomina się wcale. Jedynie brytyjski pisarz i krytyk muzyczny Paul Griffiths⁴ charakterystyce jego twórczości poświęca nieco więcej miejsca, koncentrując się przede wszystkim na najbardziej uznanej operze *Luci me traditrici* oraz najważniejszych kategoriach estetycznych istotnych dla tego kompozytora.

W polskim piśmiennictwie ważną część informacji przynoszą książki programowe festiwalu Warszawska Jesień⁵, bowiem tam publikowane są komentarze

1. „Sciarrino Salvatore”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001.

2. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5, *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2010.

3. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, New York 2004.

4. Paul Griffiths, *Modern Music and After*, 3rd ed., Oxford University Press, Oxford 2010.

5. Muzyka Sciarrina po raz pierwszy pojawiła się na festiwalu Warszawska Jesień w 1971 roku i od tamtej pory prezentowana była wielokrotnie przez najlepsze polskie i zagraniczne zespoły.

kompozytora do utworu, zawierające wyjaśnienia z zakresu kompozytorskiego *métier*. Charakter porządkujący podstawowe informacje biograficzne i warsztatowe mają eseje: Tomasza Biernackiego i Moniki Pasiecznik, dotyczące opery *Luci mie traditrici*⁶, oraz Ewy Szczecińskiej, opublikowany na łamach pisma „Dwutygodnik.com”⁷. Zdecydowanie najbardziej wnikliwe omówienie problemów warsztatowo-estetycznych oraz tych z zakresu ekspresji i warsztatu kompozytorskiego odnaleźć można w książce *Formy śmiercionośne* Łukasza Grabuś⁸. Autor porządkuje i objaśnia zakres terminologiczny wprowadzony przez Sciarrina oraz daje odpowiedź na najważniejsze pytania dotyczące jego kompozycji.

Samouk, autodydakta...

Salvatore Sciarrino urodził się 4 kwietnia 1947 roku. W publikowanych biogramach autorzy w pierwszej kolejności podkreślają fakt, iż nie odebrał on regularnego wykształcenia. Pobierał prywatne lekcje u Franca Evangelistiego, był zafascynowany postacią twórczą Luigiego Nona – wpływy obu zauważalne są w jego utworach – jednak pełnych studiów w zakresie kompozycji nie ukończył.

Jako młody chłopak wprawdzie interesował się malarstwem i sztukami wizualnymi; w wieku osiemnastu lat zatrudnił się w *Teatro Comunale di Bologna* na stanowisku reżysera oświetlenia. Już w tym czasie bardzo bliskie mu były wizualne kategorie, takie jak barwa, kolor czy forma w przestrzeni, oraz możliwości ich wykorzystania w teatrze czy operze. Niewątpliwie te wczesne doświadczenia wpłynęły na jego dalsze wybory, bowiem dziś najistotniejszym obszarem jego muzycznej działalności jest twórczość operowa.

Kompozycją zainteresował się dość późno, bo dopiero w wieku dwunastu lat. O tym, że był to dobry wybór, świadczyć może choćby fakt, że już po trzech latach, w 1962 roku, podczas *New Music Week* w Palermo, miało miejsce prapremierowe wykonanie jego utworu.

Lata 60. to okres formowania się estetycznego oraz odpowiedzi na pytanie o własną drogę twórczą. Już wówczas, wprawdzie zupełnie niewyraźnie, pojawia się myśl, iż muzyka ma sens tylko w kontekście ciszy i że to cisza jest tym, co stanowi o największej sile dźwięków. Od lat 70. deklaracja ta została ukonstytuowana w dziełach, między innymi w ponad 45-minutowym *Un'immagine di Arpocrate* na fortepian, orkiestrę i chór – utworze, który stał się swoistym, twórczym manifestem.

6. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu. Eseje o operach współczesnych*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 61–69.

7. Ewa Szczecińska, *Uważność: Ekologia ciszy*, „Dwutygodnik.com” <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/656-uważność--ekologia-ciszy.html>> (15.01.2016).

8. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy Salvatore'a Sciarrina*, w: *Formy śmiercionośne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 33–109.

Przyjęcie radykalnej postawy twórczej odbyło się pod wpływem dwóch najbardziej cenionych postaci XX-wiecznej włoskiej sceny kompozytorskiej: Luigiiego Nona i Franca Evangelistiego. Od tego pierwszego Sciarrino przejął przekonanie, iż muzyka jest zobowiązana do ciągłego dążenia w kierunku nowości, i że tylko radykalny język wypowiedzi może oddziaływać na słuchacza. Od drugiego wzięł naukowe podejście do sztuki – muzyka tworzona jest nie z natchnienia i impresji, lecz rzetelnej i wnikliwej pracy, przypominającej pracę badacza. Tak zrodziły się zainteresowania obejmujące dociekliwe poszukiwania w obszarach biofizyki, oddziaływania na impulsy nerwowe, badanie akustycznych walorów dźwięku i ich znaczenia dla percepcji. Komentując swoje utwory, Sciarrino zaznacza: „Nie piszę muzyki, piszę psychologiczne doświadczenie. Moja muzyka przynależy do obszaru psychoakustyki. Najważniejsze są drgania przenoszone przez dźwięk”⁹.

Poetyka ciszy

Założenie polegające na wycofaniu z utworu niemal całej palety muzycznych dźwięków, na rzecz ciszy i egzystencji na granicy percepcji, zostaje zrealizowane w pełni. W komentarzu do *Un fruscio lungo trent'anni* (1998) Sciarrino zawarł motto, które z powodzeniem można zastosować dla całej jego twórczości: „Jest jedna rzecz, bez której żaden zachwyty nad dźwiękiem nie ma sensu, i jest to intensywność ciszy”¹⁰. Choć realizacja w kompozycji takich założeń estetycznych zakłada bardzo „ekologiczne” podejście do słuchacza, jest w istocie skrajnie radykalna, bowiem stanowi koncepcję muzyczną *à rebours* – podważa świat muzycznego istnienia u jego podstaw. Zaciera się granica między dźwiękiem a szumem, między ciszą a brzmieniem. Dźwięki instrumentów orkiestry istnieją tak, jak istnieją inne dźwięki otaczającego świata, wtapiają się w ledwie słyszalne tło i wewnętrzny rytm organizmu.

Diagnozę przyjętej przez Sciarrina postawy estetycznej trafnie formułuje Ewa Szczecińska:

Muzyka Salvatora [!] Sciarrina zaczyna się od obserwacji świata, którego człowiek jest tylko częścią; od obserwacji natury, którą człowiek zrationalizował; abstrakcji i abstrakcyjnych uniwersaliów; wreszcie kultury. Ale muzyka Sciarrina bierze się też z konstatacji, że „pewne sfery życia niedostępne są dla rozumu”. Dlatego, by dotknąć tę niedostępność, trzeba się zatrzymać i pobyc z dźwiękami blisko, sam na sam. Trzeba

9. Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 63.

10. „There is one thing without no delight in sound that makes sense, and that is the intensity of silence”. Salvatore Sciarrino, *Un fruscio lungo trent'anni*.

wniknąć w naturę, otoczenie i w siebie samego również. Trzeba robić to w skupieniu i uważnie¹¹.

Intuicję Szczecińskiej dotyczącą obserwacji świata potwierdza kompozytor w słowach: „Moja koncepcja dźwięku wywodzi się ze swego rodzaju autoanalizy fenomenologicznej i antropologicznej. Jestem tu i teraz: co słyszę? Wszystkie moje kompozycje zaczynają się od tego pytania”¹².

Z uważnego słuchania otaczającej rzeczywistości oraz własnego wnętrza powstaje strategia *azzerare* (z j. wł. ‘wyzerować’), polegająca na oczyszczeniu, zresetowaniu i doprowadzeniu percepcji słuchacza do stanu „zero”. Termin ten, który dziś funkcjonuje powszechnie, wprowadzony został przez Salvatore Sciarrina w latach 60. i odwołuje się do zjawiska polegającego na operowaniu dźwiękami na granicach słyszalności¹³. Tylko odrzucając to, co nachalnie i bezwzględnie dociera do ludzkich uszu, odkryć możemy to, co dla innych zakryte – jedynie wsłuchując się w ciszę, odkryjemy nowy dźwiękowy świat. W komentarzu do kompozycji *Quaderno di strada* (*Notatnik podróży*) Sciarrino wyjaśnia: „To, o czym mówimy, wykracza poza granicę pięciolinii. Znajdujemy się na granicy ciszy, gdzie słuch się wyostrza, a umysł otwiera na każdy dźwięk, jakbyśmy słuchali po raz pierwszy. Percepcja się odradza, odbiorem rządzą emocje”¹⁴.

Gdy zanika dźwięk, słyszalny staje się puls naszego organizmu. W muzyce Sciarrina „wyraźne jest naśladownictwo lub przeniesienie odgłosów życia właściwych fizjologii wewnętrznej, rodzaj obiektywizacji, niema dramatyzacja serca i oddechu. Muzyka próbuje przewrócić na nice pojęcia obecności i nieobecności [...] pozostaje prawie wyłącznie ruch ślepy i zagadkowy, przyspieszenia i opóźnienia pulsów periodycznych, klimat niepokoju”¹⁵.

Dla postrzegania tych zjawisk z ich paletą zmiennych niuansów jest pewien szczególnie preferowany czas dobowy – noc, która pozwala percepcji odżyć na nowo. Sciarrino wyraził to dosadnie w komentarzu do orkiestrowego *Autoritratto nella notte* (*Autoportret w nocy*) (1982), pisząc: „W nocy rzeczy ożywają. Nasz umysł wypełnia przestrzenie, czyni ciemność mniej głuchą, najmniejszy szmer staje się zjawą. Cisza zmienia się w grzmot”¹⁶.

11. Ewa Szczecińska, *Salvatore Sciarrino. Ekologia ciszy*, „Dwutygodnik.com”, <<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/656-uwaznosc--ekologia-ciszy.html>> (15.01.2016).

12. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 49.

13. Szerszą charakterystykę strategii *azzerare* przedstawia w przywoływanej tu pracy Łukasz Grabuś. Por. Ł. Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 38 id.

14. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Quaderno di strada*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2006, s. 126.

15. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Introduzione all'oscuro*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 1994, s. 231.

16. Salvatore Sciarrino, komentarz do utworu *Autoritratto nella notte*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2003, s. 104.

Opera – między starym i nowym

Najważniejszym obszarem działalności twórczej Sciarrina jest opera¹⁷. Już w pierwszej z nich, niewielkich rozmiarów jednoaktowej operze *Amor i Psyche* (1973), ujawniają się najważniejsze cechy tego twórcy: odwołanie do zastanych historii, reinterpretacja mitów, napięcie wynikające z przeciwieństw. Te filary jego twórczych zainteresowań będą obecne z mniejszą lub większą intensywnością niemal we wszystkich utworach instrumentalnych i wokально-instrumentalnych od lat 70. Z lubością sięga po tematy znane i funkcjonujące w tradycji, ukazując ich nowe, niejednokrotnie dalekie od przyjętych w obiegu odczytania.

Najbardziej znane są dwie opery Sciarrina: *Luci mie traditrici*, opera w dwóch aktach na podstawie życia kompozytora Carla Gesualda da Venosy (1998), oraz *Makbet*, trzy akty bez nazwy (*tre atti senza nome*, 2002). Sięganie po znane historie ma dla niego walor szczególnie inspirujący, bowiem pozwala nie skupiać się na chronologii wydarzeń, lecz odnaleźć jej inną, alternatywną interpretację. W jednej z wypowiedzi podkreśla, iż uwielbia „sztukę nowoczesną i dawną. Zawsze wyobrażałem sobie muzeum, jako przytulny pokój albo odwrotnie, mieszkanie pełne pięknych przedmiotów zupełnie jak muzeum”¹⁸. Napięcia wynikające z tarć między tymi dwiema siłami są dla niego szczególnie inspirujące.

Opera *Lohengrin* (1984). Akcja niewidzialna,
na sopran, orkiestrę symfoniczną i głosy

Skomponowana w 1984 roku opera *Lohengrin*¹⁹ to utwór dojrzały, zawierający najważniejsze cechy teatru operowego tego kompozytora. Dzieło przeznaczone jest na sopran solo, głosy i orkiestrę symfoniczną. Mimo pozornie typowej obsady, każdy z wykonawców otrzymał zupełnie nowe, dalekie od tradycyjnych role.

Libretto autorstwa kompozytora oparte zostało na opowiadaniu symbolisty Jules’a Laforgue’a, zamieszczonym w zbiorze *Moralites légendaires*, który reinterpretuje znane historie i ukazuje je w nowym kontekście. W swojej wersji Laforgue

sprowadza akcję arturiańskiej legendy do sypialni nowożeńców. Lohengrinowi nadaje cechy chorowitego dekadenta brzydzącego się seksualnością, a poślubionej mu Elsie

17. Twórczość operowa Sciarrina stanowi jeden z najważniejszych jego obszarów twórczych. Opery powstają od lat 70. i są to kolejno: *Amor e Psyche* (1973), *Aspern* (1978), *Cailles en sarcophage*, opera w trzech częściach (1979–80), *Lohengrin* na solistę, instrumenty i głosy (1984), *Perseo ed Andromeda*, opera w jednym akcie (1990), *Luci Mie traditrici* (1998) oraz *Makbet* (2002).

18. Cyt. za: Tomasz Biernacki, M. Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 63.

19. Prawykonanie odbyło się 15.09.1984 r., Catanzaro, Spiazza del Sole, pod dyrekcją kompozytora.

drapieżność modliszki domagającej się *consummatum*. Elsa jest kapłanką księżycy, która nie zachowała dziewictwa i w związku z tym musi zostać wykluczona ze wspólnoty. Jeśli przed kolejną pełnią nie znajdzie się ktoś, kto zechce ją poślubić, czeka ją kara oślepienia. Jedyna szansa Elsy, czyli Lohengrin, ucieka przed nagabywaniami małżonki – przemienia się w gigantycznego łabędzia i odlatuje²⁰.

Z fabuły zawartej w opowiadaniu Sciarrino starł wszystko to, co pozwalałoby na jednoznaczne i oczywiste odczytanie tego dzieła. Opera składa się z czterech scen, poprzedzonych prologiem i epilogiem. Sceny te, choć treściowo powiązane ze sobą, nie układają się w zwartą formułę narracyjną, lecz raczej cztery obrazy – etapy wypełniania się historii Elzy Lohengrin.

Pierwotny wzór akcji zostaje tutaj odwrócony: najpierw znajdujemy się w sypialni małżonków, by dopiero w późniejszym etapie widzieć Elzę nad brzegiem morza, wypatrującą swojego kochanka. to rozwiązanie wprowadza sporo „zamieszania”, bowiem nie wiemy, czy małżeństwo miało miejsce, czy było jedynie snem, a Elza nigdy za mąż nie została wydana.

Wyjaśnienia wymaga także podtytuł opery: *akcja niewidzialna*. Analogiczne komentarze stosował Sciarrino już wcześniej w utworze *Vanitas* (1981) na głos, wiolonczelę i fortepian, a także w dziełach późniejszych, m.in. w operze *Perseusz i Andromeda* (1993) oraz *Infinito nero* (1998). Pomysł, by w utworze takim jak opera (w której wizualny aspekt spełnia kluczową rolę) założyć wielopoziomowe ukrycie, wydaje się pomysłem równie karkołomnym co wspaniałym. Zadaniem słuchacza jest poszukiwanie tych jakości, których ukrycie wyjaśnia dzieło w pełni. Muzykolog Gianfranco Vinay koncepcję niewidzialności interpretuje na trzech negatywnych poziomach: (1) niewidzialność akcji jako takiej – fragmentaryczność akcji, brak ciągłości zdarzeń, brak akcji widzianej na scenie; (2) nieokreślone miejsce akcji – różne stany świadomości – sen, czuwanie, halucynacje; przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna; (3) nieokreślenie dominującego protagonisty – brak utożsamienia głosu z konkretnym podmiotem, zmienny podmiot, zmienność jego stanów świadomości²¹.

W komentarzu do *Lohengrina* Sciarrino zamieszcza takie oto wyjaśnienie: mottem utworu, szczególną motywacją dla takiego działania, jest „przywołanie przestrzeni wewnętrznej” bohaterki. Słowa te stają się kluczem do interpretacji wydarzeń operowych, bowiem ukazują, iż to, co widzimy na scenie, to w rzeczywistości nie wydarzenia świata zewnętrznego, lecz marzenia/wyobrażenia, które widzi Elza. Odrzucić więc należy to, co rozprasza i nie pozwala na dotarcie do głębi, a szukać – we wnętrzu i emocji.

20. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 72.

21. Gianfranco Vinay, *Quaderno di strada de Salvatore Sciarrino*, Michel de Maule 207, s. 18, cyt. za: Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 70.

Sciarrino w operze pozostawił niemal wyłącznie dialogi. Do minimum ograniczone zostały didaskalia w partyturze, odnoszące się do miejsca, czasu akcji i opisu przestrzeni. Ledwie nakreślone zapiski pozwalają się zorientować w przestrzeni akcji. Sceny 1 i 2 – mają miejsce w okolicach pałacu ślubnego oraz jego wnętrzu; sceny 3 i 4 – dzieją się na brzegu wiecznego morza, w „bezlitosnej i boskiej pełni księżyca”. Sceneria kolejnych odsłon nie zmienia się: każdej z nich towarzyszy niewidzialny „obserwator” – księżyc. Jego obecność wielokrotnie zaznaczona jest w tekście. U Sciarrina aura nocy to czas docierania do wnętrza, odkrywania tajemnicy, czas zatrzymania i zasłuchania w niewyjaśnione.

W pozornie niewinnych rozmowach małżonków Sciarrino umieścił narracyjne „pęknięcia”, które powoli odsłaniają jedną możliwą interpretację. Dwie pierwsze sceny, choć składają się ze strzępków dialogów, nie wzbudzają u odbiorcy zaniepokojenia. Pierwszy moment, w którym słuchacz odczuwa wyraźny dysonans, ma miejsce w scenie III.

- Elzo! Elzo! Elza, upadła westalka. Twoja pierś zna inne pieszczoty niż te, które od księżycy są dalekie: niegodne ręce rozpięły pas i złamały pieczęć twoich małych samotności! Elzo! Elzo! Elzo!
- Tylko łyżkę.
- Ach! Co dwie godziny... Co za cisza!...
- Elzo! Elzo! Elzo!²²

Słowa dotyczące łyżki (przyjęcia lekarstwa?) pojawiają się z zaskoczenia i wprowadzają u odbiorców konsternację. Ta niejednoznaczność odczytania tekstu ma kluczowe znaczenie dla odbiorcy. Gdy uspokojony po dwóch pierwszych scenach nie spodziewa się „zwrotu akcji”, zaburzenie spodziewanej narracji wielokrotnie wzmacnia retoryczny efekt słów. Właściwą odpowiedź przynosi epilog. Oczom słuchaczy ukazuje się szpital – Elza jest pensjonariuszką szpitala dla obłąkanych, a to, czego byliśmy świadkami, to halucynacje chorego umysłu.

Rola solistki i orkiestry

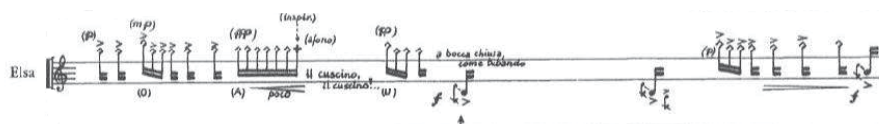
Lohengrin pod każdym względem stanowi dojrzałe i w pełni reprezentujące estetyczne wyznaczniki stylu Sciarrina. Kluczową postacią opery jest Elza. Jest nie tylko narratorem całej opowieści, lecz jednocześnie sprawczynią i ofiarą

22. – Elsa! Elsa! Elsa, vestale perduta. Il tuo seno conosce altre carezze da quelle lontane della luna: mani profane hanno sciolto la cintura e infranto il sigillo delle tue piccole solitudini! Elsa! Elsa! Elsa! / – Un cucchiaino soltanto. / – Ah! ogni due ore... Che silenzio!... / – Elsa! Elsa! Elsa! (przeł. Tomasz Duda)

całego zajścia. Takie rozwiązanie w teatrze Sciarrina nie jest niczym nowym, bowiem

generalnie świat jest postrzegany oczyma kobiet. Katastrofę wywołuje zetknięcie z pierwiastkiem męskim. W pewnym sensie spotkanie z erotyką to spotkanie ze śmiercią. Eros i Tanatos, ale również Eros i strata, zguba lub ofiara. Tanatos określa nie tylko wyczerpanie i tryumf erotyzmu, ale także zażartą walkę²³.

W partii wokalne tradycyjne środki ekspresji zdecydowanie są niewystarczające dla kompozytora: od pierwszej sceny, pomiędzy kolejnymi wersetami tradycyjnego tekstu, słyszymy jęknięcia, chrząknięcia, gruchanie gołębi... wdechy i głośne wydechy, świsty i dmuchnięcia... Te wszystkie środki zupełnie nietypowe nawet dla współczesnego operowego teatru wymagały od kompozytora zbudowania własnego sposobu notacji poszczególnych odgłosów. Zrezygnował z pięciolinii, a orientacyjny zapis uzupełnił licznymi wskazówkami wykonawczymi:



Przykład 1. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 6, partia Elzy (©Ricordi)

Oprócz nietypowych sposobów wydobywania dźwięku, Sciarrino stosuje tradycyjne rozwiązania, choć adaptuje je do swojego języka kompozytorskiego. Takim przykładem może być rodzaj „progresji”, która rozpada się na dwie płaszczyzny: dolną, opartą na recytowanym tekście oraz górną, wykonywaną przez ciche uderzenia górnej i dolnej wargi śpiewaczki:

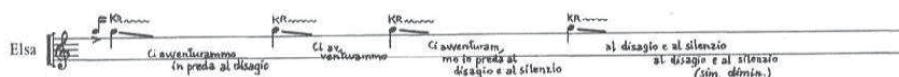


Przykład 2. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 44 (©Ricordi)

Sciarrino powierzył sopranistce aż trzy role: realizuje partie Elzy, prowadzi dialog z Lohengrinem (sama ze sobą?) oraz naśladuje odgłosy świata zewnętrznego. Niemal w całości jej partia oparta jest na recytacji, w której kompozytor wyodrębnił trzy paski wysokościowe: niskie, środkowe i wysokie. Umiejętna realizacja zapisanych w partyturze odgłosów pozwala na wykreowanie dialogu

23. Łukasz Grabuś, *Dramaturgia ciszy...*, s. 66.

trzech odmiennych postaci. W szczególnych przypadkach, gdy dialog prowadzony jest na podstawie powtarzalnych, skontrastowanych środków ekspresyjnych, powstaje specyficzny rodzaj polifonii płaszczyzn:



Przykład 3. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 28, polifonie płaszczyzn w partii Elzy (©Ricordi)

Istotnym zabiegiem retorycznym jest wprowadzenie w zakończeniu opery prostej melodii. Opiera się ona na pięciodźwiękowym, diatonicznym pochodzie o swobodnej, dostosowanej do tempa słowa narracji. Jej siła „rażenia” jest niezwykle silnie oddziałująca, bowiem jest to moment, w którym słuchacz uświadamia sobie, że ten najbardziej oczywisty dla opery środek wykonawczy, jakim jest śpiew, pojawia się tu po raz pierwszy. Podział ten ma znaczenie również symboliczne, bowiem epilog to moment wyjścia ze świata wewnętrznych przeżyć i halucynacji Elzy i ukazania szpitalnej rzeczywistości.



Przykład 4. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, Epilog, pieśń Elzy (©Ricordi)

Nietradycyjną rolę powierzył Sciarrino orkiestrze. W większości utworu jej rola jest tak dyskretna, jakby zespołu wcale nie było. Zespół wtapia się w tło, rezygnując z dźwięku na rzecz drgającej ciszy. Choć pod względem technicznym sposoby wydobywania dźwięku są analogiczne do tych używanych przez awangardę lat 60. (odgłos kłapek instrumentu, fłażoletowe *glissando*, ciche pocieranie korpusu instrumentu), ich rola jest inna: nie mają szokować czy zaskakiwać, lecz naśladować odgłosy świata zewnętrznego.

Inną ważną rolę odgrywa orkiestra pod względem narracyjnym. Za pomocą ostrych, gwałtownych „cięć”, zwykle w dynamice *forte*, zwiastuje zmianę narracji/treści/ujęcia. Tradycyjne kategorie estetyczne nie mają tutaj żadnego zastosowania. Mimo notacji zbliżonej do tradycyjnej, takiej jak użycie kreski taktowej czy metrum, ich zastosowanie jest jedynie orientacyjne. Muzyka ma własny, naturalny rytm, zgodny z oddechem sopranistki. Jedyne fragment,

gdy solistka cichnie to kulminacja całej opery (zakończenie sceny 3) – partia orkiestry otrzymuje rolę pierwszoplanową:

92

(Alzono il urno d'avorio ai quattro venti.)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Tr.

Trbn.

La.

Elsa

Ten.

Bår.

Bs.

I.

Vii

II.

Vlc.

Vc.

Cb.

3

4

Przykład 4. Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, s. 92, partia orkiestry (©Ricordi)

Lohengrin, choć nie jest tak dobrze znany, jak inne opery Salvatore Sciarrina, w dorobku tego kompozytora widnieje jako dzieło istotne. Choć od tradycji muzycznej Sciarrino nie odciął się zupełnie, jego stosunek do zastanych form i gatunków jest swobodnie twórczy. Najważniejszą kategorią staje się liryka, która stanowi wyraźny łącznik z epokami wcześniejszymi, sposób podjęcia jest fascynująco nowy i świeży:

W teatrze muzycznym istniał pewien problem polegający na chęci bycia lirycznym. Wszystko brzmiało wówczas staro i retorycznie. Bardzo ważne było dla mnie znalezienie rozwiązania tego problemu. To nie jest kwestia stworzenia czegoś nigdy wcześniej niesłyszanego, lecz usłyszenia czegoś na nowo. Musimy zregenerować nasze uszy, stare usłyszeć jak nowe²⁴.

Muzyczny świat zaproponowany przez Sciarrina jest niewątpliwie kuszący. Swoją postawą estetyczną Sciarrino wpisuje się w jakże istotny na przełomie XX i XXI wieku nurt muzycznej ekologii. Redukcja i wyzerowanie, jako zasada kompozytorska, nie mają w sobie nic z „umniejszania” ani osłabiania jego wypowiedzi. Przeciwnie, bliskie są myśleniu fenomenologicznemu, a w sięganiu coraz głębiej do źródeł naszego postrzegania uzyskują niespotykaną siłę.

24. *Ich bin beinahe im Theater geboren. Interview mit Salvatore Sciarrino* <<https://www.ensemble-modern.com/de/presse/pressearchiv/interviews/2003/91>>. Cyt za: Tomasz Biernacki, Monika Pasiecznik, *Po zmierzchu...*, s. 62.