

OMÓWIENIE PROGRAMU

Pieśń jest najpowszechniejszą formą muzyczną, pojawiającą się w bogatej ilości odmian od starożytności do czasów współczesnych. W tym tak długim okresie historycznym przechodzi pieśń dużą ilość transformacji – zmienia się jej aparat wykonawczy (od solowego, bez akompaniamentu – do chóralnego, z obfitym towarzyszeniem instrumentalnym), ewoluuje jej forma, ucieleśnia się język dźwiękowy charakterystyczny dla danej formacji stylistycznej. Nie zmienia się za to istota pieśniowych gatunków – owo specyficzne współdziałanie muzyki i słowa, owo podwójnie mocne docieranie do odbiorcy, owo na różnych płaszczyznach wzajemnie uzupełniające się złożone przesłanie werbalno-muzyczne. Tu można szukać przyczyn nieustającej atrakcyjności percepcyjnej pieśni, zarówno w jej przejawach amatorskich (ludowych), profesjonalnych czy rozrywkowych.

Zamiłowanie do andaluzyjskiej muzyki ludowej wybitny hiszpański poeta i dramaturg **Federico Garcíá Lorca** (1898-1936) wyniósł z rodzinnego domu. Od najmłodszych lat objawiał wszechstronne uzdolnienia artystyczne, także malarskie i muzyczne (prawdopodobnie gry na gitarze, fortepianie i podstaw kompozycji uczył się u samego Manuela de Falli). Mimo nie podjęcia studiów muzycznych Garcíá Lorca zaprzyjaźnił się z de Fallą i nawiązał z nim twórczą współpracę, która w 1922 roku w Granadzie zaowocowała festiwalem i konkursem staroandaluzyjskiej poezji pieśniarskiej. Lorca propagował też muzykę ludową tego regionu prowadząc chór studencki Uniwersytetu Columbia i akompaniując na fortepianie słynnej śpiewaczce i tancerce La Argentínie. Także skromna spuścizna kompozytorska Lorki dokumentuje jego folklorystyczne fascynacje – poza pieśniami i ariami do własnych dramatów tworzył także opracowania pieśni ludowych. A owa andaluzyjska poezja ludowa wiążąca (intonacyjnie i rytmicznie) słowo z muzyką, odcisnęła niezatarte piętno na śpiewności i budowie frazy poetyckiej Lorki.

Liryzm zespolony z głęboką wymową filozoficzną, świeżość i spontaniczność ekspresji, elementy surrealizmu, wreszcie obrazowy i bogaty w archetypy i kulturowe odniesienia język Lorki zafascynowały amerykańskiego kompozytora **George Crumba** (ur. 1929). Wokalno-instrumentalne kompozycje inspirowane poezją Lorki wypełniły przypadający na lata 1963-70 drugi okres twórczości Crumba. Powstałe wówczas utwory mają potężne znaczenie dla ewolucji języka dźwiękowego i indywidualności kompozytora. Swoistym hołdem złożonym hiszpańskiemu poecie jest wielki dramatyczno-liryczny tryptyk pieśniarski do jego słów, otwarty w 1968 dziełem *Songs, Drones and Refrains od Death*, po którym powstały: napisana w czasie lotu Apollo *Night of the Four Moons* na alt lub mezzosopran, flet altowy (i piccolo), banjo, wiolonczelę elektryczną i perkusję (1969) i uhonorowane nagrodą Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów UNESCO *Ancient Voices of Children* na mezzosopran, sopran chłopięcy, obój, mandolinę, harfę, fortepian elektryczny i 3 perkusje (1970). Twórczość Crumba na tle postmodernistycznych zjawisk w muzyce amerykańskiej wyróżnia się niepowtarzalnym charakterem, wynikającym z harmonijnej syntezy różnorodnych elementów współczesnego języka muzycznego. Kompozytor zresztą w swych wypowiedziach często zarzuca współczesnym twórcom przesadną fascynację intelektualnymi właściwościami muzyki. Realizacja utworów Crumba często zbliża się do magicznego rytuału, sięgającego głębokich pokładów ludzkiej świadomości, z jej archetypami i symbolami. Gra kulturowych archetypów i symboli odzwierciedlona jest w oryginalnej technice cytatów i niekonwencjonalnej notacji. Dla skonstruowania bogatej sieci zależności między treścią poetycką (częste u Lorki słowa-klucze) a jej dźwiękowym komentarzem Crumb sięga po dojrzały zespół środków organizacji materiału dźwiękowego, subtelna dynamikę i artykulację, wreszcie po elementy retoryki muzycznej i efekty ilustracyjne. Jest wyjątkowo wrażliwy na brzmienie – wszak to ono jest w jego pieśniach nośnikiem ekspresji – tym bogatsze, że wydobywane z tradycyjnych instrumentów niekonwencjonalnymi metodami. Głosem operuje perfekcyjnie – od recytacji pełnej ostrych, fonetycznych efektów, aż do falującej ekstatycznej kantyleny.

GK

Dawne głosy dzieci napisałem na zamówienie fundacji Elizabeth Sprague Collidge latem 1970 r. podczas pobytu „in residence” w Tanglewood, Massachusetts. Utwór jest częścią większego cyklu wokalnego opartego na poezji Federica Garcii Lorki. Pozostałe części cyklu tworzą: *Night*

Music I na sopran, instrument klawiszowy i perkusję (1963), 4 księgi Madrygałów na sopran i różne kombinacje instrumentów (1965-1969), Songs, Drones and Refrains of Death na baryton, instrumenty elektryczne i perkusję (1968), Night of Four Moons na alt i cztery instrumenty (1969). Jak widać, przez ponad 8 lat poezja Lorki absorbowowała znaczną część mojej energii twórczej.

W Dawnych głosach dzieci, podobnie jak w poprzednich utworach do słów poety hiszpańskiego, poszukiwałem obrazów muzycznych, które mogłyby wzbogacić i wzmocnić przedstawienia tej poezji, nie pozbawione siły, niemniej jednak dziwnie nierzeczywiste. Czuję, iż istotny jej sens sprowadza się do rzeczy najprostszych, takich jak życie, śmierć, miłość, zapach ziemi, szum wiatru i morza. Owe „pra-pojęcia” wcielone są w język prymitywny i mocny, a zarazem nieskończenie pojemny, jeśli idzie o subtelne niuanse. W tekście zatytułowanym Teoria i funkcja „duende” sam Lorca zidentyfikował esencjalne właściwości swej poezji. „Duende” (słowo nieprzetłumaczalne; z grubsza: pasja, élan, brawura – w najgłębszym, najbardziej artystycznym sensie) to dla niego „to wszystko, co ma brzmienie ciemne...”

Owa «tajemnicza siła, którą wszyscy czujemy, a której żaden filozof nie wyjaśnił» jest w gruncie rzeczy duchem ziemi... Wszystko, co wiemy na ten temat, to tyle, że spala ona krew jak sproszkowane szkło, że wyczerpuje do końca, że odrzuca całą słodką geometrię, jaką nam wpojono...” Teksty Dawnych głosów dzieci wyjęte są z dłuższych utworów poetyckich; zgrupowałem je w następstwo, które zdaje się sugerować pewien makro-rytm muzycznego continuum. Dwa ustępy czysto instrumentalne – Dances of the Ancient Earth (Tańce dawnej ziemi) i Ghost Dance (Taniec widma) – można nazwać raczej tanecznymi interludiami niż komentarzami do tekstów. Oba one, wraz z pieśnią nr 3 o podtytule Dance of the Sacred Life Cycle (Taniec świętego cyklu życia), która zawiera wznosząco-opadające ostinata bolera w partiach bębna, mogą być wykonywane przez tancerza. Styl wokalny cyklu nie jest jednolity; z jednej strony granice jego wyznacza wirtuozeria, z drugiej – intymna liryka. Na koncepcji utworu zaważył od tej strony głos mezzosopranowy Jan DeGaetani, z jego ogromną elastycznością techniczną i skalą barw. W Dawnych głosach dzieci najbardziej być może charakterystycznym momentem wokalnym są echa produkowane przez fantastyczną wokalizę mezzosopranu (opartą na dźwiękach czysto fonetycznych) i amplifikowane dźwięki fortepianowe. Wprowadzenie partii sopranu chłopięcego wydawał mi się najlepszym rozwiązaniem dla tych fragmentów tekstu, w których Lorca sugeruje całkiem jasno głos dziecka. Sopran ten słychać zza sceny, dopiero w ostatnim fragmencie chłopiec śpiewa na estradzie, towarzysząc mezzosopranowi w zamykającej utwór wokalizie. Instrumenty wybierałem mając na uwadze specyfikę ich potencjałów kolorystycznych. Pianista używa również fortepianu-zabawki (pieśń nr 4), mandolinista – piły (pieśń nr 2), przewleczenie między strunami harfy pasków papieru (Tańce dawnej ziemi), częste „przebiecia” wysokości oboju, harfy i mandoliny. Mandolina ma jeden komplet strun nastrojonych o ćwierć tonu niżej, co nadaje jej dźwiękom specjalnej zgrzytliwości. Trzech perkusistów dowodzi znaczną ilością instrumentów, włączając w to tybetańskie kamienie modlitewne, japońskie dzwony świątynne i strojone tom-tomy. Od instrumentalistów wymaga się często śpiewania, krzyku i szeptu. Komponując Dawne głosy dzieci świadomie uległem przemożnej potrzebie połączenia elementów różnych, nie związanych ze sobą niczym stylów. Szczególnie zaintrygowała mnie idea zestawiania rzeczy nieprzystawalnych, np. elementów flamenco z cytatem barokowym (Bist du bei mirz Zeszyty Anny Magdaleny Bach), reminiscencji Mahlera z zapachem Orientu. Później już zdałem sobie sprawę, że przecież i Bach, i Mahler także opierali się na rozmaitych, odległych od siebie źródłach, nie składając wcale w ofierze „czystości stylu”.

Ciekawe bywa czasem dla kompozytora przypomnienie sobie impulsu pierwotnego, „twórczego załączka” kompozycji. W przypadku Dawnych głosów dzieci czuję, że impulsem tym były kulminacyjne, ostatnie słowa ostatniej pieśni: „[...] poprosić Chrystusa Pana, by zwrócił mi mą dawną duszę dziecka”.

Pierwsze wykonanie Dawnych głosów dzieci odbyło się 31 października 1970 podczas XIV Festiwalu Muzyki Kameralnej Fundacji Coolidge, w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie. Wykonawcami byli: Jan DeGaetani (mezzosopran), Michael Dash (sopran chłopięcy) oraz The Contemporary Chamber Ensemble pod dyktando Arthura Weisberga.

Noc czterech księżyców, zamówiona przez Philadelphia Chamber Players, została skomponowana w 1969 w czasie lotu „Apolla 11” (16-24 lipca). Utwór jest napisany na alt (lub mezzosopran), flet altowy (i piccolo), banjo, wiolonczelę elektryczną i perkusję. Perkusja składa się z tybetańskich kamieni modlitewnych, japońskich bloków kabuki, altowego afrykańskiego fortepianu kciukowego (mbira) i chińskiego gongu świątynnego, a także z instrumentów częściej używanych: wibrafonu, krotali, tamburynu, bongosów, zawieszonoj talerza i tam-tamu.

Podajrzewam, że *Noc czterech księżyców* jest w istocie utworem „okazjonalnym”, jako że jego rozpoczęcie było artystyczną reakcją na wydarzenie zewnętrzne. Teksty – fragmenty poematów Federico Garcii Lorki –symbolizują moje własne, raczej ambiwalentne uczucia wobec „Apollo 11”. Teksty trzeciej i czwartej pieśni wydają się wstrząsająco prorocze!

Pierwsze trzy pieśni, o bardzo krótkich tekstach, są w pewnym sensie jedynie wstępem do pieśni finałowej, pełnej dramatycznego napięcia. La luna está muerta, muerta... (Księżyc umarł, umarł) jest przede wszystkim utworem instrumentalnym w prymitywnym rytmicznym stylu, ze słowami hiszpańskimi wypowiedzianymi niemal marginesowo przez śpiewaczkę. Końcowy tekst flecista szepcze w ustnik instrumentu.

Cuando sale la luna... (Kiedy księżyc wschodzi), skomentowany w partyturze: „ospale, z poczuciem samotności”, zawiera delikatne fragmenty kamieni modlitewnych i banjo (gra „szyjką od butelki”, tj. szklanym prętem). Frazy wokalne są dosłownym cytatem z mojej wcześniejszej (1963) *Night Music I* (zawierającej opracowanie całego tego wiersza). Otro Adán oscuro estásoñando... (Inny mroczny Adam śni) – „z wahaniem i poczuciem tajemnicy” – jest strukturą złożoną z kruchego brzmienia instrumentalnego, z tekstem użytym w formie inkantacji.

Ostatni wiersz (inspirowany dawną legendą cygańską) – Huye luna, luna, luna! (Uciekaj księżycu, księżycu, księżycu!) stanowi kulminacyjny moment cyklu. Pierwsza strofa wiersza wymaga od śpiewaczki zróżnicowania „ostrego, metalicznego” głosu Dziecka i „kokieterijnego, zmysłowego” głosu Księżycy. W momencie zaznaczonym przez leżący flażolet wiolonczeli i stukot bloków kabuki („El jinete se acercaba/tocando el tambor del llano...” – „Z tętentem przez równinę/zbliżał się jeździec...”) wykonawcy (poza wiolonczelistą)powoli wychodzą za kulisy śpiewając lub grając swe „pożegnalne” frazy. Po wyjściu, za sceną, uderzają w talerz, który wybrzmiewa w unisonie z flażołem wiolonczeli. Epilog pieśni (Por el cielo va la luna/con un niñode la mano” – „Poprzez niebo idzie księżyc/trzymając dziecko za rękę”) jest pomyślany jako równoległość dwóch rodzajów muzyki: „musica mundana”, grana przez wiolonczelistę na estradzie, i „musica humana” wykonywana za kulisami przez śpiewaczkę, flet altowy, banjo i wibrafon. Muzyka zza sceny („Berceuse w stylu Mahlera”) powinna pojawiać się i zanikać jak odległy sygnał radiowy. Tonacja Fis-dur, w jakiej utrzymana jest „musica humana”, i teatralny charakter poprzedzających ją wyjść przypominają ostatnią część *Symfonii pożegnalnej* Haydna.

George Crumb