

Gdzie znajdują zastosowanie zabawkowe instrumenty klawiszowe, tzw. toy pianos? Estetyczne możliwości w koncertach kameralnych a obsada *under wood* Karlheinza Essla

Gesine Schröder

Właściwie Polacy wiedzą o fortepianach i pianinach zabawkowych - toy pianos - całkiem sporo. Jedną z najobszerniejszych kolekcji tych i innych małych instrumentów znajduje się w posiadaniu Pawła Romańczuka z Warszawy. Zwrócono na nią uwagę również poza granicami kraju. Co jednak można z nimi zrobić? Są to przecież tylko instrumenty-zabawki, dzięki którym ćwiczenie i granie dla dzieci staje się ciekawym zestawieniem. Coś takiego nie nadaje się, aby zaprezentować pianistyczny kunszt przed publicznością, choć z drugiej strony nie wygląda to źle, gdy ktoś dorosły siedzi przy małym toy piano.

W kręgach awangardy znane są czarujące zdjęcia Grande Dame tego niewielkiego instrumentu, Margaret Leng Tan, klęczącej lub siedzącej przy toy piano, jak również Johna Cage'a przy takim instrumencie. Nowy Świat (gdzie przed 142 laty niemiecki imigrant Albert Schoenhut wynalazł toy piano) miesza się z odrobiną Azji, którą na myśl przywołuje dźwięk tego instrumentu. W każdym razie nic nie wskazuje na Europę. Właśnie ta mieszanka kontynentów utrudnia umiejscowienie toy piano w systemie instrumentów. Równowaga w połączeniu obsady z gatunkiem muzycznym, oczekiwanego estetycznego formatu z nośnikiem dźwięku zostaje przy tym instrumencie zachwiana. Z pewnością znają Państwo tę postać: Schroeder przy toy piano.

Muzyczny geniusz z *Fistaszków* gra na swoim toy piano Beethovena. A więc jednak mamy Europę z jej wielką, klasyczną, austriacko-niemiecką muzyką - graną w Ameryce na instrumencie z metalowymi sztabkami. Czy widzimy jednakże którąkolwiek z tych znanych postaci - Cage'a, Leng Tan lub Shroedera - grającą z kimś innym? Nie, oni grają sami, również odczuwa się brak publiczności (może poza

zakochaną w Schroederze Lucy). Toy piano to instrument dla samotnego muzyka, a równocześnie "zabawka" z pokoju dziecięcego, normalnie nie nadający się do jakichkolwiek występów, nie tylko solistycznych. Publiczność istnieje jednak w przypadku pewnych kabaretowych numerów jak na przykład tego Moritza Eggerta, w którym połączył fortepian, harmonijkę ustną i inne "instrumenty" z toy piano.¹

Tak wygląda punkt wyjściowy – toy piano używane jest jako instrument z dziecięcego pokoiku.² Do wspomnianych przykładów tej pierwotnej sytuacji mam aktualny kontrprzykład z Austrii, *under wood* Karlheinz Esła, rodzaj małego koncertu na dwa wzmocnione toy pianos (na których gra jedna osoba) oraz zespół kameralny. Estetyka solisty i estetyka zespołu zajmują dwa odrębne obszary. Zajmijmy się najpierw 9-osobowym zespołem kameralnym, którego skład przypomina pierwsze mieszane zespoły kameralne w muzyce współczesnej. Ich powstanie przed około stu laty wiąże się zwykle z *Pierrot lunaire* Schönberga. Przeznaczony do półteatralnego wykonania *Pierrot lunaire* wykracza jednak poza ramy muzyki kameralnej, poza charakterystyczne dla niej wymiary – przestrzenny i społeczny, które do tej pory ją definiowały. Trudno wyobrazić sobie wykonanie *Pierrot lunaire* w jakiegokolwiek komnacie lub salonie, czy to szlacheckim, czy mieszczańskim. Ten utwór potrzebuje sceny, choćby najmniejszej. I choć początkowo określenie "muzyka kameralna" informowało o miejscu wykonania tejże muzyki (z włoskiego camera to komnata), to w przypadku *Pierrot lunaire* nie ma już związku pomiędzy tym terminem a przestrzenią, w której odbywa się koncert. Tak więc już we wczesnych mieszanych zespołach kameralnych pojawiały się estetycznie

¹ www.youtube.com/watch?v=kG_mnh7jExA, dostęp dn. 30. maja 2017.

² Gwoli ścisłości można dodać, że toy piano da się wzmocnić. George Crumb uczynił tak w swoim *Ancient Voices of Children* (1970). Pianino dziecięce (das Kinderpiano) jest tutaj częścią małego zespołu o mieszanym składzie i jest użyte, zgodnie z oczekiwaną semantyką, do akompaniowania sopranowi chłopięcemu. Najnowsze przedsięwzięcia w dziedzinie zabawkowych instrumentów promuje David Harrington, pierwszy skrzypek Kronos Quartet. We współpracy z nowojorską Carnegie Hall zorganizował on serię „Playing with toys and technology” (2010). Do kombinacji ekstremalnej technicznej prostoty i nowych technologii jeszcze powrócę. Historia pisania na toy piano w innych aspektach nie będzie tutaj poruszana. Również mało będzie tu mowy o podobnych zjawiskach w historii muzyki austriackiej. Dokonania w obrębie słynnej Symfonii Dziecięcej Leopolda Mozarta i fabryk instrumentów muzycznych XVIII wieku, na których takie dzieła bazowały, nigdy nie oddzielają się od semantyki, którą owe wątpliwe instrumenty ze sobą wnoszą: semantyki użycia ich dla lub przez dzieci. Za wskazanie na tradycję austriacką dziękuję serdecznie Janinie Tatarskiej z Poznania.

osobliwe elementy. Obsada zespołu wykonawczego w utworze Essla nie była określona w zleceniu. Kompozytor pisze: "Ensemble zestawiałem sam".³

Aby pokazać w przybliżeniu drogę jaką przebyły zespoły kameralne muzyki współczesnej od punktu wyjściowego do dnia dzisiejszego, przedstawię dwa przykłady z drugiej dekady XX wieku, *Dwie pieśni na głos i 8 instrumentów* op. 8 Antona Weberna oraz *L'Histoire du soldat* Igora Strawińskiego, które lepiej nadają się do porównania ze sto lat młodszym utworem Essla niż *Pierrot lunaire*.

The image displays two musical scores side-by-side. The left score is for Webern's 'Dwie pieśni na głos i 8 instrumentów' (Two Songs for voice and 8 instruments), marked 'Langsam (J ca 50)'. It features staves for Klarinette in B, Horn in F with mutes, Trompete in B with mutes, Celesta, Harfe, Gesang (voice), Solo-Geige with mutes, Solo-Bratsche with mutes, and Solo-Violoncello with mutes. The right score is for Stravinsky's 'L'Histoire du soldat', marked 'J=60'. It features a large orchestral ensemble including Flute, Bassoon, Accordion, Trumpet (C), Trombone, Violin, Viola, Violoncello, Double Bass, and Percussion (TP, TPup, DB). The score includes various performance instructions and dynamics such as 'ppp', 'mf', 'p', 'f', 'poco sf secco', and 'F.D. (unsnered) R L'. The tempo for the Stravinsky score is marked as 'J=112'.

Grafika 1. Obok siebie pierwsze takty partytur *Pieśni* op. 8 Weberna, *under wood* Essla (© 2012 by Karlheinz Essl / Apoll-Edition) i *L'Histoire du soldat* Strawińskiego. Webern i Strawiński stosują obok dętych blaszanych jeszcze inne instrumenty, dzięki

³ Mail do autorki z dn. 8. kwietnia 2013.

którym obsada ich dzieł przypomina raczej zredukowaną orkiestrę. U Schönberga natomiast użycie fortepianu może być powodem do postrzegania zespołu wykonawczego jako powiększonego zespołu kameralnego. Pomimo dalszego nieskrępowanego rozwoju zespołów kameralnych często widoczne są ich korzenie w początkach ubiegłego stulecia. Jednak ilość instrumentów w zespole decyduje o tym jednak w mniejszym stopniu niż aspekty estetyczne. Zaczniemy najpierw od Weberna, któremu Essl poświęcił swą pracę doktorską (patrz grafika 1).⁴

Obsada zespołu wykonawczego op. 8 Weberna jest podobna do tej w utworze Essla: kłarnecista gra również na kłarnecie basowym, pozostałe pojawiające się w obu przypadkach instrumenty to trąbka, skrzypce, altówka i wiolonczela. U Essla zamiast waltorni występuje puzon, a zamiast czelesty - toy piano. Dodatkowo w skład zespołu *under wood* wchodzi flet, akordeon i kontrabas; w porównaniu z utworem Weberna brakuje natomiast harfy. (Harfę można by wprawdzie postrzegać jako ekwiwalent akordeonu, gdyż również jest instrumentem harmonicznym, jednak Webern prawie w ogóle nie wykorzystuje jej do gry akordowej.) To właśnie jej obecność w zespole kameralnym znacznie wpływa na skojarzenie obsady tego utworu ze zredukowaną orkiestrą.

Przyjrzyjmy się teraz obsadzie osobliwego, prawie stuletniego dzieła powstałego w czasie I wojny światowej - *L'Histoire du soldat* - w porównaniu z obsadą utworu Essla (patrz grafika 4). Do wspólnego dla Strawińskiego i Essla instrumentarium (klarnet, trąbka, puzon, skrzypce i kontrabas) dochodzą w "under wood" jeszcze flet, akordeon, altówka i wiolonczela, przez co obsada nie jest aż tak okrojona. Mimo to dęte drewniane i dęte blaszane reprezentują tylko po dwa instrumenty. Zamiast perkusji Strawińskiego u Essla pojawia się toy piano (idiofon, na którym nie gra jednak perkusista) oraz cztery deskbells, obsługiwane przez trębacza, puzonistę i solistkę. W

⁴ Odkąd zespoły muzyki współczesnej się ustabilizowały, pojawiają się w nich również takie instrumenty, które nie wchodzi w skład standardowej orkiestry (np. akordeon). Zespół muzyki współczesnej ma za wzór, jak wiadomo, nie tylko rozrzedzoną orkiestrę, lecz także kapelę muzyki tanecznej z około 1900 roku, która może być rozumiana jako rozszerzone trio fortepianowe. Do zespołu muzyki współczesnej należała obok instrumentu klawiszowego (*Pierrot lunaire*) początkowo nierzadko fisharmonia (zamiast instrumentów dętych). W zespole, dla którego pisze Essl, wprowadzony przez Teodora Anzelottiego na scenę muzyki współczesnej w późnych latach 80. XX wieku akordeon obejmuje rolę podobną do wcześniejszej roli fisharmonii.

miejsce kornetu, który przed stu laty był w modzie i należał do sfery wszelkiego rodzaju lokali rozrywkowych, variétés, a także kapel wojskowych, Essl zastosował standardową trąbkę. Klarnet basowy natomiast nie mógł pojawić się u Strawińskiego, gdyż nie pasuje on do konwencji ubogiego teatru wędrownego, zarabiającego na swoje utrzymanie przedstawieniami tej "współczesnej" baśni. Podsumowując, Essl ostrożnie i z umiarem stosuje instrumenty, które mogłyby zaniepokoić czy odstraszyć słuchacza. Jego elegancki i dowcipny instrumentalny styl łączy brzmienie szkoły wiedeńskiej z odrobiną nostalgii. Prawykonanie *under wood* odbyło się 7 listopada 2012 r. w Wiedniu, w Polsce premiera będzie miała miejsce podczas festiwalu World Music Days we Wrocławiu w październiku 2014 roku.

Dlaczego utwór nosi tytuł *under wood*? Czy miał on oznaczać "pod lasem" lub "pod drewnem"? Essl pisze tak:

"Nawiasem mówiąc, tytuł może być też interpretowany jako próba zagłębienia poza powierzchnię i zbadania fascynującej złożoności, którą się w lesie odkrywa, jeśli się zmienia kierunek patrzenia z drzew na dół, na ziemię: prawnie nieprzenikniony kosmos niezależnych, jednak sekretnie powiązanych gestów i ruchów małych stworzeń, których nie można dojrzeć, ale można je usłyszeć."⁵

Mnie ta wycieczka wiedzie do leśnych dróg w Schwarzwaldzie, w mech, do tysięcy miniaturowych stworzeń, których nie widzimy i które same prawdopodobnie nie widzą.⁶ W centrum uwagi jest tu jednak nie natura, nie "szelest w zaroślach, wokół drobno rozgałęzionych dźwięków, które się wiją, jakby mała mysz, wąż lub owad

⁵ www.esslat/works/underwood.html (dostęp dn. 30. maja 2017): „Besides, it can also be interpreted as the attempt to look behind the surfaces and to investigate the fascinating complexity that one discovers in the woods by changing the viewing perspective from the trees down to the earth: an almost impenetrable cosmos of independent, yet secretly connected gestures and movements of little creatures which one cannot see but only hear.“

⁶ Uprzywilejowane są oczywiście skojarzenia spowodowane przez kompozytora nadaniem tytułu utworu: „Z Heideggerem nie mam nic wspólnego, a Dylan Thomas [jego *Under Milk Wood*] nie gra w tym utworze żadnej roli. Prędzej już *Stopping by Woods on a Snowy Evening* Roberta Frosta: (Mit Heidegger hab ich nichts am Hut, und Dylan Thomas [dessen *Under Milk Wood*] spielt in diesem Stück keine Rolle. Eher schon *Stopping by Woods on a Snowy Evening* von Robert Frost.)

The woods are lovely, dark and deep.
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.“

(Karlheinz Essl w mailu do autorki z 22.04. 2013)

krążył wśród suchych liści,"⁷ lecz wytwór człowieka - maszyna do pisania. To stąd ten tytuł i taki a nie inny instrument solowy. Essl pisze:

„Tytuł "under wood" odnosi się do mechanicznej maszyny do pisania o tej samej nazwie, z jej charakterystycznym, młotkowatym dźwiękiem."⁸

Miniaturowych rozmiarów toy piano wygląda frapująco podobnie do maszyny do pisania, a jego dźwięk po spreparowaniu bardzo przypomina jej stukot (tyle że na szczęście nieco cichszy). Chociaż to przede wszystkim kobiety siadają zwykle przy toy piano czy maszynie do pisania, trudno powstrzymać nasuwające się skojarzenie, że taka maszyna to "broń maszynowa dyskursu". Określenie to, stworzone przez Friedricha Kittlera ("Diskursmaschinenengewehr"), otwiera drogę licznym skojarzeniom, które jednak tylko w niewielkim stopniu idą w parze z toy piano. Jakie estetyczne horyzonty otwiera toy piano?

Oczywiście, muzyk grający na tym instrumencie inaczej się przygotowuje i prezentuje niż muzyk ze standardowym instrumentem wchodzącym w skład zespołów kameralnych. Aspekt sceniczny (a wręcz "teatralny") jest tu bowiem nieodłączny i odgrywa ważną rolę. Paradoksalnie toy piano wiele oferuje pod względem estetycznym pomimo technicznych ograniczeń: stosunkowo małej skali instrumentu, czasem zawężonej dodatkowo z powodu braku czarnych klawiszy, jak również niewielkich możliwości dynamicznych. Być może kompozytor szuka jasnych stron "małego", "nieznacznego", "mizernego" i "ograniczonego"?

Z perspektywy historii muzyki byłoby to nietypowym wyzwaniem. Oba rodzaje toy piano, na których gra solistka w utworze Essla są tylko w niewielkim stopniu ograniczone. Ich pełna chromatyczna skala obejmuje trzy oktawy, w przypadku mniejszego z instrumentów co prawda tylko dwie, ale wyższa z nich jest spreparowana i dostarcza perkusyjnych dźwięków, które wzbogacają możliwości brzmieniowe tego instrumentu. Oba toy pianos są dodatkowo wzmocnione, co eliminuje przymusową "samotność" tych instrumentów.

⁷ Tamże (mail do autorki z 22.04. 2013) „das Rascheln im Unterholz, um die fein verästelten Klänge, die sich weiterspinnen, so, als würde eine kleine Maus, ein Schlänglein oder ein Insekt durch das trockene Laub wuseln“

⁸ „The title "under wood" refers to a mechanical typewriter of the same name with its characteristic hammering sound.“

To, że kompozytor wykorzystuje estetyczne różnice zakorzenione w odmiennej sytuacji techniczno-społecznej użytych instrumentów bądź, w pewnym stopniu, sprzętu komputerowego, należy być może do dobrego tonu. Dziecinne brzmienie z domieszką egzotyki miesza się tu z oczekiwaniem na awangardową zawilść, które wzbudza towarzyszący soliście zespół. To oswobadza z tradycyjnego schematu myślowego, iż należy unikać paradoksów i eklektyczności, rzecz albo elegancko wygładzić, albo "niedoskonałości" tym bardziej uwydatnić. Essl próbuje połączyć organizację wysokości dźwięków w utworze z wybranym przez siebie zespołem wykonawczym - podkreślając tym samym nietyoowość obsady. Było to dla kompozytora kwestią reputacji, gdyż takie korelacje obecne były już w toku jego kształcenia.⁹

Toy piano i pentatonika są jak pozytyw i negatyw. Na najprostszych rodzajach fortepianu zabawkowego można grać jedynie diatonicznie, na białych klawiszach, podczas gdy czarne są tylko namalowane. W przypadku instrumentów, na które pisał Essl, nie ma to jednak znaczenia. Bardziej pasujące jest tutaj pewne mniej techniczne skojarzenie: pentatonika pełni fundamentalną rolę w muzyce Azji Wschodniej (patrz grafika 2).¹⁰

Grany prawą ręką zarówno przez pianistkę (toy piano) jak i akordeonistę tetraton, używając terminologii Alberta Simona,¹¹ czy też po prostu czterodźwięk gis-ais-cis-dis, który wydaje się być niekompletną skalą pentatoniczną, powinien być rozumiany jako powstały z nałożenia trzech kwint w zacieśnionej formie. Świadczą o tym takt 44 i następujące po nim. Jednocześnie oboje instrumentalisci grają lewą ręką inny czterodźwięk, d-e-g-a, leżący po przeciwnej stronie koła kwintowego, który jest przniesiony na instrumenty smyczkowe jako ich naturalne flazolety.

⁹ Essl studiował kompozycję, a jego nauczycielem był Friedricha Cerha, który właśnie wówczas ukończył uzupełnienie trzeciego aktu *Lulu* Albana Berga.

¹⁰ Chińscy muzycy mówią, jak wiadomo, że pentatonika została wynaleziona w Chinach.

¹¹ Por. m.in. Michael Polth: „Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel“, w: zgmth [Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie: Czasopismo Towarzystwa Teorii Muzyki, przyp. tłum.] 3/1 2006, <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/210.aspx> (dostęp dn. 30. maja 2017).

Grafika 2. *under wood*, takty 44–47; © 2012 by Karlheinz Essl / Apoll-Edition

Czterodźwięk ten nie ma żadnych znaków chromatycznych, natomiast ddałony od niego o tryton pierwszy tetraton ma same krzyżyki. W akordeonie czterodźwięki rozwijają się symetrycznie jak w odbiciu lustrzanym, co określa kierunek ich odczytywania. Interwał trytonu (a-dis) między wszechobecnymi deskbells nie jest żadną niespodzianką. Tryton i kwinta (oraz kwarta jako jej odwrotność) mogą być postrzegane jako centralne interwały tej konstrukcji. Są one szansą na wyjście z

pułapki tożsamości oktawy dzięki różnym możliwościom jej podziału, jakie ze sobą niosą: według liczby klawiszy w dwóch trytonach, według antycznej metody arytmetycznej czy harmonicznego podziału na kwintę i kwartę oraz odwrotnie.

Skala diatoniczna, "pozytyw" pentatoniki, stanowi podstawę materiału i pojawia się z tej racji jako pierwsza w utworze Essla. Oba niskie smyczki przestrajają najniższą strunę - wiolonczela o półton niżej, a kontrabas swoją piątą strunę na brzące fis subkontra. To co słyhać, to w zasadzie zgrzyt o trudnej do zidentyfikowania wysokości dźwięku, za to z wyraźnie przebijającymi się alikwotami. W sumie dźwięki wszystkich pustych strun tworzą szereg kwint między c a fis lub też diatoniczną skalę a-h-c-d-e-fis-g, którą dałoby się zinterpretować jako G-dur. Essl sortuje jednak ten materiał przede wszystkim w formacje osiowosymetryczne. Czytając tę skalę diatoniczną jako skalę dorycką od a można zauważyć, że dwudźwięki obejmujące tę samą ilość stopni oddalone są od a o dokładnie taki sam interwał licząc do góry i na dół. W szeregu kwint tej diatonicznej siedmiodźwiękowej skali dźwięk a znajduje się w samym środku. Łączenie osiowosymetrycznych, rozrastających się grup dźwięków czy zespołów kwintowych staje się przedmiotem procesu twórczego w tej kompozycji: cztero-, potem pięcio- i sześciodźwiękowe wycinki skali zazębiają się ze sobą (patrz przykład nutowy Grafika 3).



Grafika 3. *under wood*, takt 58–59 (fragment); © 2012 by Karlheinz Essl / Apoll-Edition

Materiał ekspresyjnego solo trąbki zaczerpnięty jest z heksachordów D-dur i As-dur. Heksachordy te, odległe od siebie znów o tryton, wykazują wewnętrzną symetrię (2-2-1-2-2). Stąd też pierwszy z nich jest transpozycją drugiego o tryton, jak również jego lustrzanym odbiciem z identyczną wewnętrzną symetrią (i odwrotnie). Dźwięki początkowe i końcowe tych dwu heksachordów, oddalone od siebie zawsze o tercję małą (d-f-as-h) dzielą przy tym oktawę na równe części. Takie symetryczne podziały

odgrywają również ważną rolę w skalach oktatonicznych. Gdy u Essla pojawiają się elementy niesymetryczne z punktu widzenia następstwa dźwięków, tworzy on osiowosymetryczny obraz innymi środkami, przykładowo za pomocą instrumentacji (patrz grafika 4).

Grafika 4. Szkice przebiegu harmonicznego wykonane przez Essla (odpowiadają taktom 171-180 w partyturze); © 2012 by Karlheinz Essl / Apoll-Edition

Na końcu szkicu przebiegu harmonicznego widnieje dokładnie, z wszystkimi pół- i całymi tonami zanotowana skala oktatoniczna od fis do ges'. W początkowym współbrzmieniu ta skala pojawia się z interwałami komplementarnymi oraz jest odzwierciedlona w płaszczyźnie horyzontalnej. Akord ten zbudowany jest naprzemiennie z wielkich i małych septym, o czym świadczą również zapiski kompozytora przedstawiające interwały tworzone przez poszczególne dźwięki za

pomocą liczb (septymy wielkie można odczytywać jako sumę kwarty czystej i trytonu, a septymy małe jako sumę dwóch kwart czystych). Składniki tego akordu kompozytor przydziela poszczególnym instrumenty stosując symetrię osiową. Inaczej niż w przypadku struktury wysokości dźwięków nie nakłada on jednak na siebie identycznie zbudowanych segmentów. W wykonaniu instrumentacja odbiega od szkicu w decydującym punkcie i staje się bardziej radykalna: wymianie ulegają dźwięki akordu i trąbki.

Dla koncepcji brzmienia bez znaczenia jest tu doświadczenie orkiestratora, który hołduje tradycyjnej szkole orkiestracji Rimskiego-Korsakowa czy Straussa; nie chodzi tu o wewnętrzną kompletność grup zespołu wykonawczego czy finezyjne zdwojenia. Smyczki i dęte skupiają się wokół as – c', wokół dźwięku trąbki. Wysokość tego centralnego tonu, wydobywanego przez uderzenie w ustnik, jest jednak ledwie zaznaczona, przez co trąbka wydaje się tu mieć niewiele do powiedzenia. Wyraźne jest natomiast brzmienie w dolnym rejestrze, gdyż kontrabas, puzon i klarnet grają możliwie najniżej.

Do tego dochodzi wymiar przestrzenny. Instrumenty ustawione są dwuchórowo, sumując się jak w znanym tetraktysie 1+2+3+4 i wiodąc nas tym samym do dawnej Europy tak jak wcześniej wspomniane harmoniczne i arytmetyczne podziały oktawy. Raz jeszcze cytuję Essla:

„Instrumenty dobrane są w pary na zasadzie pokrewieństwa i znajdują się jak gdyby naprzeciwko siebie. Tym samym tworzą się wokół *toy piano* dwa lustrzane zespoły, które umożliwiają m.in. efekty przestrzenne (call-response itd.) oraz kształtują wspólne brzmienie – zarazem złożone i ażurowe [...].

Poza tym poszczególne grupy instrumentów obsadzone są rosnąco pod względem liczebności – *voilà*:

- 1x *toy piano* (solistycznie) - jakby perkusja
- 2x dęte blaszane (trąbka / puzon)
- 3x dęte drewniane (flet / klarnet / akordeon)
- 4x smyczki (skrzypce / altówka / wiolonczela / kontrabas)

Usytuowany za *toy piano* akordeon pełni dodatkowo rolę "pudła rezonansowego," tworzącego "ochronną" przestrzeń dźwiękową za *toy piano*, okrywającego ten nagi instrument

harmoniczną mgiełką."¹²

Również akord zamykający utwór funkcjonuje na podobnych zasadach (patrz grafika 5).

The image shows a musical score for the piece "under wood" (tacts 286-287). The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: fl., bcl., tp. (C), tbn., vl., va., vc., and db. The tempo is marked "molto". The score is divided into two systems. The first system includes fl., bcl., tp. (C), and tbn. The second system includes vl., va., vc., and db. The score is marked with dynamics: p, mf, and fff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with "molto" and "(pizz.)" for the strings. The score is marked with "p", "mf", and "fff" for dynamics. The score is marked with "pizz." for the strings. The score is marked with "p", "mf", and "fff" for dynamics. The score is marked with "pizz." for the strings. The score is marked with "p", "mf", and "fff" for dynamics.

Grafika 5. *under wood*, takty 286–287 (fragment); © 2012 by Karlheinz Essl / Apoll-Edition

Dźwięki z krzyżykiem i bez (naprzemiennie) tworzą tercje nałożone jedna na drugą. Smyczki grają wyjęte z szeregu kwint dźwięki bez znaków chromatycznych (d-a-e-h), a dęte te z krzyżykami (fis-cis-gis-dis). Te "niekompletne pentatoniki", czy według terminologii Simona tetratony, przedstawiają w połączeniu z pozostałym, niezastosowanym tetratonem b-f-c-g podział oktawy na tercje wielkie. Charakterystyczny dla Europy Środkowej konstrukcjonizm jest tu wyraźnie widoczny i wszechobecny. Z szeregu kwint powstają nie tylko pentatonika i diatonika innych 7-dźwiękowych skal. Interwał kwinty stanowi również ramy dla segmentów skal, które nałożone są jeden na drugi i w ten sposób unikają identycznego powtórzenia w

¹² Mail do autorki z dn. 24. 4. 2013.

odstępie oktawy (patrz grafika 6).



Grafika 6. *under wood*, takty 265–266 (skrzypce i altówka; fragment); © 2012 by
Karlheinz Essl / Apoll-Edition

Skala powstała z takiego nawarstwiania segmentów obecna jest w utworze niemal do końca. Brzmi ona dziwnie znajomo. Muzycznym orientalizmem par excellence jest jej podstawowy komponent, mieszczący się w ramach kwinty, podzielony na tyle samo odcinków co jej diatoniczny "krewniak", jednakże z powracającym regularnie krokiem półtonu: 2-1-3-1.

U Essla *toy piano* zdaje się być oczywistym składnikiem awangarowego brzmienia z Europy Środkowej. Teraz należy do niego bowiem także domieszka muzycznej egzotyki, tęsknota za odległymi zakątkami świata oraz pamiętki z Azji i Ameryki. Kompozytor pokazuje je śmiało, lecz bez przywłaszczania ich sobie.

Dołączone jest zestawienie estetycznych warunkowań oraz konsekwencji użycia *toy piano*: Gdy w Wiedniu prawykonania jakiegoś utworu dokonuje ensemble "die reihe", takie wydarzenie wpisuje się w historyczny kontekst oczekiwań, w kontekst estetyki muzyki współczesnej sięgającej lat 50. ubiegłego wieku, kiedy to założono zespół.¹³ Wtedy też szczególnie chętnie sięgano do konstruktywnych technik, porzucając - być może wskutek niedługo przedtem zaistniałych wydarzeń, które zmieniły świat - wiarę w to, że historia wiedzie ku czemuś dobremu. Choćby sama nazwa zespołu, nawiązująca do dodekafonii (niem. "die Reihe" to seria, szereg), świadczy o tych dążeniach do innowacji. Ewidentny jest tu kontrast z technicznymi możliwościami *toy piano*, które pod tym względem do postępowych instrumentów nie należy i nigdy nie należało. Otwiera ono za to wiele praktycznych możliwości: mogą grać na nim już małe dzieci, nie trzeba go stroić, da się je zabrać na zewnątrz i można je zmoczyć (z

¹³ Zespół „die reihe“ został założony w 1958 r., założyciele: Friedrich Cerha i Kurt Schwertsik.

umiarem).

W muzyce ostatnich dekad często spotkać można mieszanki. Na przykład zamiast pisać czysto stylistycznie, kompozytorzy "zabrudzają" swoją muzykę najróżniejszym, nierzadko nędznie wyglądającym, materiałem, mediami spoza muzycznej (w sensie stricte) sfery. Już na pierwszy rzut oka widać, że jest to prąd przeciwny do tego, który panował w powojennych dziesięcioleciach - dążącego do czystości, stawiającego wysokie wymagania, poszukującego prawdy, usilnie próbującego połączyć sztukę i intelekt, unikającego komizmu, błahostek, hałasu i przypisania do konkretnego regionu. Już Cage nie pasował do tego nurtu. Pojawiające się ostatnio estetyczne mieszanki to w dużym stopniu trendy, ale tego określenia nie używam tu w znaczeniu pejoratywnym, gdyż trendy niosą ze sobą przecież szanse i możliwości. Jakie mieszanki spotykamy?

1. Muzyka i inne media. Wszechobecne są crossover i Medienkomposition, połączenia z filmem, teatrem czy sztukami plastycznymi (instalacje dźwiękowe). Ten punkt jest zauważalny w kompozycji Essla, tylko jeśli weźmiemy pod uwagę aspekt bycia pianistą grającym na toy piano. Oprócz tego ta wzmianka służy jako tło i uzupełnienie przekazu.

2. Współczesna notacja muzyczna i inne sposoby zapisu muzyki, które są odległe historycznie i/lub regionalnie, czy nawet z (w pewnym sensie) społecznie; kompozycja postmodernistyczna. Czasem Europa z elementami „domowymi” wystawia sobie nawet celowo etnologiczne oko/ucho na zewnątrz; poszukuje aktywnie czegoś marginalnego.

3. Instrumenty typowe dla zespołów muzyki współczesnej oraz instrumenty niestandardowe.

Oto kilka przykładów kombinacji drugiego i trzeciego punktu. „Stare” instrumenty w nowej muzyce to m.in.: viola d’amore (Olga Neuwirth), baryton (Klaus Huber), harmonika szklana (Jörg Widmann); „stare nowe” instrumenty w nowszej muzyce: fale Martenota (Tristan Murail), theremin (Olga Neuwirth), flety proste Paetzold (Egor Poliakov). Z wykorzystaniem dziecięcego fortepianu w muzyce kameralnej Essl

zaznacza pewien punkt w obszarach: stare i nowe, proste i skomplikowane, postępowe i zacofane.

Gdzie znajduje się toy piano w systemie instrumentów?

1. Historycznie: jest to niezbyt stary instrument. Brakuje mu niejako pełnego obywatelstwa. Toy piano wynaleziono mniej więcej w tym samym czasie co czeleste - skonstruowaną podobnie, również ściśle pokrewną organograficznie, jednak dzięki rezonatorom uszlachetnioną w brzmieniu, w zakresie dźwięków bliższą klawesynowi i przeznaczoną dla dorosłych. Inaczej niż w przypadku czelesty, toy piano nie miało propagatora w osobie wybitnego kompozytora, jakim był Czajkowski. W systemie instrumentów, który ukształtował się około roku 1900 toy piano nie zostało uwzględnione. Cytuję z wywiadu z Esslem:

„Normalny fortepian posiada długą historię i wspaniały repertuar; toy piano tego wszystkiego nie ma. Jeśli uderzę w klawisz fortepianu, słyszę natychmiast Beethovena Schumanna i Bouleza – być może też trochę Bacha... Jeśli uderzę w klawisz toy piano, usłyszę być może [...] coś, co z naszą kulturą nie ma nic wspólnego. To jest dla mnie jako kompozytora wielka ulga, nie komponować już więcej z bagażem historii...”¹⁴

2. Regionalnie (niezależnie od historii): toy piano jest tylko niewyraźnie przywiązane do konkretnego regionu geograficznego. Najczęstsze skojarzenie to przypuszczalnie Azja Wschodnia (po pierwsze ze względu na dźwięk, po drugie ze względu na fakt, że wielu wybitnych wirtuozów tego instrumentu – jak Leng Tan – ma wschodnioazjatyckie pochodzenie), a zwłaszcza Japonia. Tam wielu uczyło się gry na toy piano: dom rodzinny mógł być za mały i dochody rodziców niewystarczające na prawdziwy instrument. Dla skojarzenia akustycznego cytuję raz jeszcze Essla: „Kiedy [...] uderzam w klawisze toy piano, to słyszę jakby indonezyjską muzykę gamelan.”¹⁵ Instrument ten może też być rozumiany jako amerykański, gdy pomyśleć o Cage’u

¹⁴ (lekko skorygowane) www.esslat/works/underwood.html#score (dostęp dn. 30. maja 2017.) „Das normale Klavier hat eine lange Geschichte und ein hervorragendes Repertoire; das Toy Piano hat dies alles nicht. Wenn ich eine Taste am Klavier anschlage, dann höre sofort Beethoven, Schumann und Boulez – vielleicht auch ein bisschen Bach... Wenn ich hingegen ein Toy Piano anschlage, dann höre ich vielleicht [...] etwas, das mit unserer Kultur nichts zu tun hat. Dies ist für mich als Komponisten eine große Befreiung, nicht mehr mit der aufgeladenen Geschichte zu komponieren.”

¹⁵ „Wenn ich [...] ein Toy Piano anschlage, dann höre ich vielleicht indonesische Gamelan-Musik“; tamże (www.esslat/works/underwood.html#score; dostęp dn. 30. maja 2017).

albo też o wynalazcy toy piano, Albercie Schoenhucie. Ale amerykańsko to jeszcze nie brzmi.

3. Aspekty społeczne i pokoleniowe: toy piano ma w sobie coś ubożego. Albo raczej zawiera jakieś rażące niedopowiedzenie. To tak, jakby milioner nosił szmaciany worek. Do jakiego otoczenia i przekroju wiekowego mógłby ten instrument pasować? Toy pianos nie należą bynajmniej do kultury młodzieżowej. Dziecko, które miałyby na nim grać i dla którego toy piano zostało wynalezione, znajduje się jeszcze pod matczyną opieką.

Muzyka awangardowa oznaczała kiedyś ekskluzyję. Muzyka Essla próbuje wykonać wewnętrzny, przeciwstawny ruch, podejmuje się inkluzji: włączenia tego, co społecznie i pokoleniowo z początku było ostro oddzielone i regionalnie oddalone, obce brzmieniowo (szczypta Ameryki i odrobina raczej wyimaginowanej niż prawdziwej Azji)... - wiedeńska muzyka świata? Jednocześnie jest to eksperyment z ideą małości (małe, nikłe, mizerne i ograniczone). *Under wood* nie jest bynajmniej wolne od historii, ale nie tej odległej, lecz tej związanej ze stosunkowo niedawnym rozwojem zespołów muzyki współczesnej.

(Übersetzung aus dem Deutschen von Agnieszka Białek)