

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Małgorzata Klajn-Bućko

Wykonawca wobec formy mobilnej – problemy i strategie wykonawcze na przykładzie realizacji wybranych kompozycji mobilnych na klawesyn Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego.

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Aliny Ratkowskiej

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Wykonawca wobec formy mobilnej – problemy i strategie wykonawcze na przykładzie realizacji wybranych kompozycji mobilnych na klawesyn Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

SPIS TREŚCI

Wstęp	4
Rozdział 1. Mobil – definicja terminu	7
1.1. Mobil – semantyka pojęcia, pochodzenie, pierwsze realizacje	7
1.2. Forma mobilna na gruncie muzycznym – próba definicji	8
1.3. Forma mobilna u Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego	14
1.4. Formy mobilne w literaturze klawesynowej	17
Rozdział 2. Okoliczności powstania i charakterystyka kompozycji mobilnych na klawesyn Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego	20
2.1. Antoinette Vischer i jej kolekcja awangardowych utworów klawesynowych	20
2.2. Klawesyn w twórczości Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego	22
2.3. <i>Nine Rarebits</i> Earle’a Browna	26
2.3.1. Tło powstania	26
2.3.2. Charakterystyka notacji	28
2.3.3. Charakterystyka formy	30
2.4. <i>Catch I</i> Romana Haubenstocka-Ramatiego	33
2.4.1. Tło powstania	33
2.4.2. Charakterystyka notacji	34
2.4.2.1. Recykling materiału graficznego	36
2.4.2.2. Punkt, linia i płaszczyzna	38
2.4.3. Charakterystyka formy	40
2.5. <i>Chordophonie I</i> Romana Haubenstocka-Ramatiego	44
2.5.1. Tło powstania	44
2.5.2. Charakterystyka notacji	46
2.5.3. Charakterystyka formy	49
Rozdział 3. Klawesynowe formy mobilne: proces realizacji i strategie wykonawcze	52
3.1. <i>Nine Rarebits</i> Earle’a Browna	52
3.2. <i>Catch I</i> Romana Haubenstocka-Ramatiego	56
3.3. <i>Chordophonie I</i> Romana Haubenstocka-Ramatiego	66
Podsumowanie	72
Bibliografia	74
DVD	77

Wstęp

Niniejsza praca podejmuje temat formy mobilnej w kontekście literatury klawesynowej – zagadnienia dotąd nieomal nieobecnego ani w badaniach teoretycznych, ani w praktyce wykonawczej. W centrum uwagi znajduje się zarówno sama idea mobilu jako specyficznej formy kompozycyjnej, jak i jej praktyczne możliwości realizacji na klawesynie.

Poniższy opis dzieła artystycznego odnosi się do realizacji trzech wybranych kompozycji mobilnych powstałych w drugiej połowie XX wieku: *Nine Rarebits* na jeden lub dla klawesyny (1965) Earle’a Browna (1926–2002), *Catch I* na jeden lub dla klawesyny (1968) oraz *Chordophonie I* na klawesyn solo (1976) Romana Haubenstocka-Ramatiego (1919–1994).

Powyższe utwory, mimo swej wartości artystycznej i koncepcyjnej innowacyjności, pozostają praktycznie nieobecne we współczesnym życiu koncertowym i fonograficznym. Ich forma – zakorzeniona w estetyce mobilu oraz w technikach notacji graficznej – stawia przed wykonawcą szereg problemów interpretacyjnych, dotyczących zarówno ogólnej koncepcji dzieła, jak i sposobów jej urzeczywistnienia w dźwięku. Celem poniższego opisu dzieła artystycznego jest zatem nie tylko rekonstrukcja kontekstów powstania badanych kompozycji i analiza ich struktur formalnych, lecz również omówienie środków wykonawczych przydatnych w realizacji mobili na klawesynie. Na podstawie przygotowanych nagrań opisane zostały propozycje strategii wykonawczych i realizacyjnych, uwzględniające zarówno specyfikę brzmieniową i techniczną klawesynu, jak i idiomatyczne środki wykonawcze charakterystyczne dla tego instrumentu.

Stan badań nad formą mobilną, zarówno w kontekście literatury klawesynowej, jak i w szerszym ujęciu muzykologicznym, wydaje się pozostawać marginalny. Zarówno w polskiej, jak i międzynarodowej refleksji teoretycznej zagadnienie to pojawia się jedynie sporadycznie. Szczególnie istotnym problemem terminologicznym jest fakt, że pojęcia „forma mobilna”, „forma otwarta” czy „notacja graficzna” bywają stosowane zamiennie, mimo że nie są tożsame – prowadzi to do zacierania zasadniczych różnic między koncepcjami kompozycyjnymi a sposobami zapisu muzycznego. W związku z tym *Catch I* i *Chordophonie I* są niejednokrotnie klasyfikowane wyłącznie jako partytury graficzne, co zaciera ich rzeczywistą przynależność do formy mobilnej. W polskim piśmiennictwie odnaleźć można prace teoretyczne i artykuły koncentrujące się na twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego, m.in. autorstwa Doroty Krawczyk i Ewy Kowalskiej-Zajac¹, w

¹ Dorota Krawczyk, *Rola kompozytora i wykonawcy w grafikach muzycznych na przykładzie wybranych utworów Romana Haubenstocka-Ramatiego*, Warszawa 1988 (praca magisterska), *Ewolucja formy i notacji w twórczości*

których analizowane są aspekty jego języka kompozytorskiego, w tym koncepcji formy mobilnej. W literaturze zagranicznej zagadnienie form mobilnych podejmowane jest w artykułach i nieopublikowanych pracach naukowych autorów takich jak Alexander Zimmermann, Dario Agazzi czy Elena Minetti², w których omawiane są konkretne przykłady form mobilnych w twórczości Haubenstocka-Ramatiego. W kontekście twórczości mobilnej Earle’a Browna za szczególnie interesujący uważam artykuł Elizabeth Hoover³. Wskazane publikacje nie dotyczą jednak kompozycji przeznaczonych na klawesyn i nie uwzględniają specyfiki tego instrumentu jako medium wykonawczego. Ponadto cennym źródłem wiedzy pozostają teksty samych kompozytorów⁴.

Podstawową bazę źródłową pracy stanowią niepublikowane materiały archiwalne przechowywane w Paul Sacher Stiftung w Bazylei. Obejmują one kolekcje Romana Haubenstocka-Ramatiego, Antoinette Vischer – której działalność jako wykonawczynie i inicjatorce powstawania nowych dzieł na klawesyn w latach 60. i 70. XX wieku stanowi istotny punkt odniesienia dla niniejszych rozważań – oraz Earle’a Browna. Materiał ten obejmuje szkice kompozytorskie, notatki, korespondencję, dokumentację koncertową oraz inne materiały kontekstowe, pozwalające na rekonstrukcję procesu twórczego i estetyki kompozytorów.

Romana Haubenstocka-Ramatiego. W 75. rocznicę urodzin kompozytora (w:) Muzyka 39, Nr. 3 (1994), Ewa Kowalska-Zajac, *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati*, Łódź 2000, *Potencjał dramaturgiczny dzieł o formie mobilnej – na przykładzie wybranych utworów polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku* [w:] *Analiza dzieła muzycznego. Historia, teoria, praxis*, t. IV, Wrocław 2016.

² Alexander Zimmermann, *Studie zum Begriff „Mobile” am Beispiel der Komposition “Miroirs” von Roman Haubenstock-Ramati*, Musik-und Tanzwissenschaft, Universität Salzburg, Salzburg 2005 (praca magisterska), *Die “Miroirs” von Roman Haubenstock-Ramati: ein musikalisches Mobile* [w:] „Arbeit am musikalischen Werk” nr 9/2013, Dario Agazzi, *I confini della libertà – Catch II di Roman Haubenstock-Ramati*, „Dissonance” nr 116/2011, Elena Minetti, *Auf der Suche nach einer neuen grafischen Darstellung musikalischer Gedanken. Momente von operativer Bildlichkeit in Roman Haubenstock-Ramatis „Mobile for Shakespeare”* [w:] *Sicherheit – Risiko – Freiheit. Fragen der (Un-) Sicherheit in der Komposition, Aufführung, Rezeption und Programmierung neuer Musik*, ed. Juri Giannini, Andreas Holzer, Stefan Jena (Anklänge 2019), Wiedeń 2021.

³ Elizabeth Hoover, *Collage and the Feedback Condition of Earle Brown’s “Calder Piece”* [w:] *Beyond Notation. The music of Earle Brown*, ed. Rebecca Y. Kim, University of Michigan Press, 2017.

⁴ Roman Haubenstock-Ramati, *Musik-Grafik Pre-Texte*, Wiedeń 1980, [Das Merkwürdige an der Form] [w:] *Form in der Neuen Musik. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, Nr. 10, Mainz: Schott, 1966, *Musik und die abstrakte Malerei. Bemerkungen zu ‘Konstellationen’* [w:] *Prospekt Konstellationen*, Wien und Köln: Galerie Ariadne, 1971. Earle Brown, *On December 1952* [w:] *American Music*, nr 1/2008.

Brak współczesnych interpretacji i nagrań tych dzieł dodatkowo pogłębia istniejącą lukę zarówno w badaniach, jak i w praktyce wykonawczej. Utwór *Chordophonie I* nie doczekał się dotąd edycji fonograficznej, podczas gdy *Nine Rarebits* i *Catch I* zostały wydane przed kilkudziesięciu laty. Celem niniejszej pracy jest przygotowanie i rejestracja nowych wykonań analizowanych utworów, z uwzględnieniem ich kontekstu historycznego oraz współczesnych technik wykonawczych.

Zastosowana metodologia łączy analizę źródeł archiwalnych, partytur oraz dokumentów towarzyszących z perspektywą wykonawcy-praktyka. Kluczowym elementem pracy jest osobisty proces przygotowania i realizacji nagrań, traktowany jako forma badań artystycznych. Choć opisane strategie odnoszą się przede wszystkim do specyfiki klawesynu, wiele z zaproponowanych rozwiązań może okazać się przydatnych także dla innych instrumentalistów mierzących się z tego rodzaju formą.

Praca została podzielona na trzy rozdziały. Pierwszy z nich przedstawia, czym jest mobil w muzyce, skąd wywodzi się to pojęcie i jak się rozwijało – od inspiracji rzeźbami kinetycznymi Alexandra Caldera po muzyczne realizacje tej idei. Rozdział drugi poświęcony jest analizie trzech wybranych utworów, ze szczególnym uwzględnieniem ich związku z działalnością Antoinette Vischer, kontekstu powstania oraz charakterystyki notacji i formy. Trzeci rozdział zawiera opis procesu wykonawczego, prezentując konkretne strategie interpretacyjne oraz problemy napotkane podczas przygotowań do realizacji nagrań. Integralnym elementem pracy jest dzieło artystyczne, nagrane na płytę DVD, dokumentujące nowe interpretacje trzech analizowanych kompozycji i stanowiące zarówno rezultat badań, jak i propozycję ich praktycznego zastosowania. Materiał został przygotowany w formie audiowizualnej – ścieżkom dźwiękowym towarzyszą wizualizacje fragmentów partytury odpowiadające aktualnie wykonywanym zdarzeniom i umożliwiające odbiorcy bieżące śledzenie przebiegu wykonania.

Autorka składa serdeczne podziękowania wszystkim osobom, które na różne sposoby przyczyniły się do powstania niniejszej pracy. Okazane wsparcie, życzliwość i obecność były nieocenionym źródłem siły i inspiracji.

Rozdział 1. Mobil – definicja terminu

Dlaczego sztuka musi być statyczna? Patrzysz na abstrakcję – wyrzeźbioną lub namalowaną – całkowicie ekscytujące zestawienie płaszczyzn, sfer, jąder, całkowicie pozbawione znaczenia.

Byłoby to doskonale, gdyby nie to, że zawsze pozostaje nieruchome.

Następnym krokiem w rzeźbie jest ruch⁵.

Alexander Calder

1.1. Mobil – semantyka pojęcia, pochodzenie, pierwsze realizacje

W celu uporządkowania rozważań prowadzonych w niniejszym rozdziale, w pierwszej kolejności należy precyzyjnie zdefiniować pojęcie mobilu – zarówno w odniesieniu do jego pierwotnego znaczenia w sztuce kinetycznej, jak i do jego adaptacji w obszarze muzyki. Zgodnie z definicją słownikową⁶, *mobil* (z ang. *mobile*, tj. „ruchomy”, „przenośny”, „mobilny”) odnosi się do rodzaju rzeźby kinetycznej⁷, której konstrukcja opiera się na ruchomych częściach – zawieszonych lub stojących – połączonych w taki sposób, aby tworzyły dynamicznie balansujące struktury, poruszające się pod wpływem sił zewnętrznych (np. ruchu powietrza) bądź za sprawą prostych mechanizmów napędzających, takich jak niewielkie silniki. Za prekursora sztuki kinetycznej oraz twórcę pierwszych mobili uznaje się amerykańskiego artystę Alexandra Caldera (1898–1976), rzeźbiarza, malarza i grafika. Kluczowym impulsem twórczym dla Caldera była wizyta w atelier Pieta Mondriana (1872–1944) w 1930 roku, gdzie zetknął się z neoplastyczną kompozycją złożoną z kolorowych prostokątów. Doświadczenie to zainspirowało go do idei wprowadzenia ruchu do kompozycji plastycznej, co w istotny sposób wpłynęło na rozwój jego koncepcji rzeźby mobilnej. Już jesienią 1931 roku powstały pierwsze mobilne konstrukcje jego autorstwa. Nazwę *mobile* nadał im Marcel Duchamp (1887–1968),

⁵ „Why must art be static? You look at an abstraction, sculptured or painted, an entirely exciting arrangement of planes, spheres, nuclei, entirely without meaning. It would be perfect but it is always still. The next step in sculpture is motion” – Alexander Calder [w:] „Objects to Art Being Static, So He Keeps It in Motion”, *New York World-Telegram*, 11.06.1932.

⁶ Słownik terminologiczny sztuk pięknych PWN, wydanie V, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2018, s. 165.

któremu przypisuje się autorstwo samego terminu⁸. Zgodnie z katalogiem dzieł udostępnionym przez Calder Foundation⁹, artysta stworzył łącznie 432 mobile – 266 rzeźb stojących oraz 166 wiszących, które stanowią znaczącą część jego dorobku artystycznego. Dominującą formę stanowiły konstrukcje napędzane siłą wiatru, podczas gdy wersje z napędem mechanicznym pojawiały się głównie we wczesnym okresie twórczości i z czasem zostały zarzucone.

Wprowadzenie przez Caldera rzeźb kinetycznych stanowiło przełom zarówno w jego indywidualnym rozwoju artystycznym, jak i w historii sztuki XX wieku. Dzięki zdolności do poruszania się – czy to pod wpływem wiatru, czy wibracji – mobile zyskują dodatkowy, czwarty wymiar: czas. To właśnie integracja wymiaru przestrzennego z czasowym sprawiła, że mobile stały się inspiracją dla niektórych kompozytorów, podejmujących próbę przeniesienia idei sztuki kinetycznej z dziedziny rzeźby do języka muzycznego.

1.2. Forma mobilna na gruncie muzycznym – próba definicji

Mobile to termin stosunkowo rzadko spotykany w dyskursie muzykologicznym i w praktyce wykonawczej. Mimo że koncepcja formy mobilnej odegrała istotną rolę w twórczości kilku kompozytorów XX wieku, pozostaje zagadnieniem niszowym i stosunkowo słabo rozpoznanym. Ze względu na ścisły związek mobili z kategoriami nieokreśloności, zmienności i wariabilności, a także jego usytuowanie na pograniczu tzw. formy otwartej, podejścia kompozytorów do tego typu form są zróżnicowane i opierają się na rozmaitych założeniach estetycznych oraz filozoficznych. Twórcy form mobilnych wypracowali własne, indywidualne koncepcje tego zjawiska, co utrudnia sformułowanie jednej, uniwersalnej definicji. Pomimo różnic w podejściach, analizy wypowiedzi kompozytorów oraz opracowań teoretycznych pozwalają wskazać kilka wspólnych cech, które można wyodrębnić i częściowo ujednolicić. W dalszej części rozdziału zaprezentowane zostaną wybrane perspektywy i interpretacje pojęcia mobilu w muzyce, umożliwiające uchwycenie wieloaspektowości tego zagadnienia.

Niech punktem wyjścia do poniższych rozważań będzie definicja zaprezentowana w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁰, w której hasło „forma mobilna” (*Mobile Form*) zostało zaklasyfikowane jako jedna z odmian „aleatoryczności” (*Aleatory*). Termin ten odnosi

⁸ *Alexander Calder*, red. M. Prather, A. S.C. Rower, A. Pierre, National Gallery of Art., Washington 1998, s. 61.

⁹ Calder Foundation, <https://calder.org>; data dostępu: 16.03.2025.

¹⁰ Paul Griffiths, hasło *Aleatory*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 2, red. Stanley Sadie, Londyn 2001, s. 341-347.

się do praktyki kompozytorskiej i wykonawczej, w której proces tworzenia, wykonania bądź ich wzajemne powiązanie pozostają częściowo niezdeterminowane przez autora utworu.

W *The New Grove Dictionary* wyróżniono trzy zasadnicze typy aleatoryczności:

1. Kompozycja aleatoryczna – wykorzystanie elementów przypadkowych w obrębie uprzednio ustalonej struktury utworu.
2. Forma mobilna – umożliwienie wykonawcy wyboru spośród alternatywnych wariantów formalnych dzieła.
3. Notacja nieokreślona, grafika muzyczna, teksty instrukcyjne – zastosowanie metod graficznych lub opisowych, ograniczających wpływ kompozytora na ostateczną realizację brzmieniową.

Chociaż definicja formy mobilnej jako „dopuszczenia przez kompozytora możliwości wyboru formalnych wariantów przez wykonawcę” nie wyczerpuje wszystkich aspektów tego zjawiska, jej usytuowanie pomiędzy kompozycją aleatoryczną a notacją nieokreśloną stanowi kluczowy punkt wyjścia dla dalszych rozważań.

Do zbliżonych wniosków dochodzi Bogusław Schaeffer w *Małym informatorze muzyki XX wieku*¹¹, w którym wprowadza rozróżnienie na trzy typy form: formy wieloznaczne, mobile oraz formy otwarte. Różnią się one stopniem określoności materiału muzycznego, sposobem jego organizacji i zakresem swobody wykonawczej.

Schaeffer charakteryzuje mobile w następujący sposób: „Mobile opierają się na materiale, który pozwala na zmiany zarówno w układzie porządkowym, jak i w samej substancji. Czynnikiem organizacyjnym jest sam punkt wyjścia w kompozycji, czyli forma, której naświetlenie się zmienia (sama forma się nie zmienia). Nie operuje się tu materiałem całkowicie zdeterminowanym, lecz takim, który przez nieokreśloność pewnych warstw daje okazję do ruchomego, mobilnego traktowania wyjściowej substancji. Wynik ostateczny realizacji utworu jest nieprzewidywalny”¹².

W formach wieloznacznych materiał pozostaje w pełni ustalony, a zmienności podlega jedynie kolejność jego uporządkowania w czasie. Natomiast formy otwarte zakładają radykalną nieokreśloność zarówno materiału, jak i jego struktury, przekazując znaczną część odpowiedzialności za ostateczny kształt dzieła wykonawcy.

Podsumowując, w ujęciu Bogusława Schaeffera mobile różnią się zarówno od form wieloznacznych, jak i otwartych. Charakteryzują się nieprzewidywalnym, lecz wewnętrznie

¹¹ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1967.

¹² *Ibidem*, s. 128.

spójnym rezultatem brzmieniowym, który mieści się w ramach jednej, wyjściowej formy. W przeciwieństwie do tego, formy wieloznaczne oferują ograniczoną liczbę wariantów opartych na niezmiennym materiale, natomiast formy otwarte umożliwiają tak daleką ingerencję wykonawczą, że każda realizacja może przybrać zupełnie odmienny kształt. Zagadnienie formy mobilnej w polskim piśmiennictwie muzykologicznym nie doczekało się jak dotąd szerokiego opracowania i pozostaje tematem niszowym, zwłaszcza w porównaniu z problematyką grafiki muzycznej, która spotkała się z większym zainteresowaniem badaczy. Istotny wkład w przybliżenie i wyjaśnienie tego pojęcia na gruncie polskiej literatury wniosły Dorota Krawczyk oraz Ewa Kowska-Zajac, które podejmowały to zagadnienie głównie w kontekście analizy twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego.

Krawczyk w artykule *Ewolucja formy i notacji w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego*¹³, stanowiącym część jej pracy magisterskiej zatytułowanej *Rola kompozytora i wykonawcy w grafikach muzycznych na przykładzie wybranych utworów Romana Haubenstocka-Ramatiego*¹⁴ wskazuje, że kompozytor w 1958 roku rozpoczął pracę nad formą mobilu, inspirowany kinetycznymi rzeźbami Alexandra Caldera. Jak zauważa autorka: „Istotna jest sama idea, którą Haubenstock trafnie uchwycił i – jak się zdaje – z pożytkiem wykorzystał, tworząc ciekawą formę muzyczną. Utwór taki ma więc niezmienną formułę wyjściową i na tej stałej podstawie jawi się jako kompozycja mobilna, wielopostaciowa, ujawniając tym samym swoją istotę – i ciągłą zmienność przy stałej powtarzalności – aby użyć słów kompozytora”¹⁵. W dalszej części tekstu Krawczyk dokonuje klasyfikacji utworów Haubenstocka-Ramatiego powstałych po 1958 roku pod względem notacyjnym, mającej na celu ukazanie wyraźnej linii rozwojowej stosowanej przez kompozytora notacji graficznej. Analiza ta pozwala również zaobserwować stopniowe rozluźnianie struktury formalnej na rzecz rosnącej roli wykonawcy w procesie kształtowania dzieła¹⁶.

Autorka wyróżnia sześć typów utworów:

- mobile o zapisie tradycyjnym,
- mobile z elementami grafiki lub wykorzystujące notację nietradycyjną,
- mobile paragraficzne,

¹³ D. Krawczyk, *Ewolucja formy i notacji w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego. W 75 rocznicę urodzin kompozytora* (w:) „Muzyka” nr 3/1994.

¹⁴ *Eadem, Rola kompozytora i wykonawcy w grafikach muzycznych na przykładzie wybranych utworów Romana Haubenstocka-Ramatiego*, Warszawa 1988.

¹⁵ *Eadem, Ewolucja...*, s. 70.

¹⁶ *Ibidem*.

- mobile graficzne,
- grafiki muzyczne z opisem,
- grafiki muzyczne bez opisu.

Każdy z wymienionych typów zostaje przez Krawczyk scharakteryzowany z uwzględnieniem ich odrębnych cech formalnych i notacyjnych, a także opatrzone przykłady z twórczości Haubenstocka-Ramatiego. Kluczowe w tej typologii okazuje się rozróżnienie między mobilami graficznymi a grafikami muzycznymi. W mobilach graficznych to forma – jej przebieg i struktura – pozostaje określona przez kompozytora, natomiast materiał dźwiękowy pozostaje nieokreślony. Z kolei w grafikach muzycznych z opisem kompozytor formułuje jedynie ogólne wskazówki dotyczące organizacji materiału, podczas gdy w grafikach muzycznych bez opisu zarówno forma, jak i materiał są całkowicie niezdeterminowane.

Ewa Kowalska-Zajac poświęca idei formy mobilnej w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego cały rozdział zatytułowany *Variable Musik* w książce *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati*¹⁷. Rozdział ten stanowi zwarte studium zagadnienia formy mobilnej, osadzając je w kontekście historycznym, ukazując ewolucję podejścia kompozytora do tego zagadnienia oraz analizując wybrane przykłady z jego twórczości. Autorka sytuuje mobile Haubenstocka-Ramatiego pomiędzy dwiema estetycznymi skrajnościami: z jednej strony twórczością Johna Cage’a, z drugiej – koncepcją aleatoryzmu kontrolowanego, stworzonego przez Witolda Lutosławskiego. Podkreśla przy tym, że zarówno elementy aleatoryczne, jak i improwizacyjne odgrywają w twórczości Haubenstocka-Ramatiego stosunkowo niewielką rolę. Zauważa ponadto, że kompozycje mobilne tego twórcy – mimo znacznej różnorodności w zakresie przestrzennego rozplanowania mikrostruktur – cechuje zwykle wstępne zakomponowanie następstw dźwiękowych, przy jednoczesnym pozostawieniu otwartości w odniesieniu do kierunku ich przebiegu, momentu rozpoczęcia i zakończenia oraz koordynacji wertykalnej poszczególnych planów¹⁸. W ramach tej częściowo zdeterminowanej formy wykonawca otrzymuje ograniczoną swobodę interpretacyjną, wynikającą z celowo niedookreślonych przez kompozytora elementów. Jak cytuje autorka: „Wykonawca jest zatem ciągle stawiany w sytuacji przymusu lub alternatywy. Z tej gry przymusu i alternatywy rodzi się mobil”¹⁹.

¹⁷ E. Kowalska-Zajac, *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati*, Łódź 2000.

¹⁸ *Ibidem*, s. 55

¹⁹ Komentarz kompozytora. Książka programowa Warszawskiej Jesieni. Warszawa 1994, s. 135. Cyt. za: E. Kowalska-Zajac, *Oblicza...*, s. 52.

Kowalska-Zajac zwraca również uwagę na istotne zagadnienie percepcji dzieł o strukturze mobilnej. Stwierdza, że mobilność formy „będąca wyzwaniem dla inteligencji i wyobraźni wykonawcy traci swoją czytelność z perspektywy słuchacza, który odbiera utwór jako strukturę zamkniętą, uporządkowaną i statyczną”²⁰. Jak zauważa: „Uświadomienie odbiorcy potencjału możliwości, spośród których realizator dokonał arbitralnego wyboru, wymagałoby przedstawienia dla porównania wielu różnych interpretacji, co, jeżeli uwzględnimy prawa obowiązujące przy układaniu programów koncertowych, jest postulatem mało realnym”²¹. Wątek wykonawczej recepcji form mobilnych zostanie rozwinięty w dalszych rozdziałach niniejszej pracy. Już na tym etapie warto jednak zaznaczyć, że niektórzy kompozytorzy tworzący dzieła o formie mobilnej zabiegali o to, by podczas koncertów lub nagrań studyjnych prezentować kilka wersji tej samej kompozycji, co miało na celu unaocznienie ich elastyczności i wariabilności. Jak zauważa autorka, postulat ten ma w dzisiejszej rzeczywistości charakter utopijny, a jednorazowa realizacja mobilu nie ujawnia w pełni jego zmienności i potencjału interpretacyjnego. W artykule zatytułowanym *Potencjał dramaturgiczny dzieł o formie mobilnej*²² Kowalska-Zajac dodaje, że potencjał tego typu kompozycji nie może być w pełni uchwycony wyłącznie na drodze percepcji audytywnej, jeśli nie towarzyszy jej analiza partytury. Podkreśla przy tym, że mobile stanowią jedną z najciekawszych i najbardziej udanych prób transpozycji rozwiązań wypracowanych na gruncie sztuk wizualnych do języka muzyki. Ich cechą charakterystyczną jest niedookreślenie szczegółów wykonawczych (najczęściej polegające na zniesieniu synchronizacji wertykalnej), przy jednoczesnym mniej lub bardziej precyzyjnym określeniu ogólnej struktury formalnej utworu²³. Autorka zaznacza również, że druga połowa XX wieku przyniosła wiele oryginalnych prób muzycznej rekonstrukcji idei rzeźby kinetycznej Caldera, przy czym poszczególni kompozytorzy stosowali odmienne języki muzyczne oraz różnorodne systemy notacyjne. Zapis partytury staje się w tym kontekście kluczowym narzędziem – to właśnie on umożliwia niezależne kształtowanie i realizację poszczególnych planów strukturalnych kompozycji.

Zagadnieniu muzycznych ekwiwalentów calderowskich mobili Kowalska-Zajac poświęca również jeden z podrozdziałów książki *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury*

²⁰ E. Kowalska-Zajac, *Oblicza...*, s. 57.

²¹ *Ibidem*.

²² *Eadem*, *Potencjał dramaturgiczny dzieł o formie mobilnej – na przykładzie wybranych utworów polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku* [w:] *Analiza dzieła muzycznego. Historia, teoria, praxis*, t. IV, Wrocław 2016.

²³ *Ibidem*, s. 249.

współczesnej²⁴. Píše tam: „Mobilność formy łączyła się ze zniesieniem wspólnego pulsu i koordynacji wertykalnej planów, czego bezpośrednim efektem było wrażenie swobody i elastyczności fakturalnej”²⁵. Wskazuje także, że Witold Lutosławski realizował tę ideę w sekcjach *ad libitum* swoich kompozycji aleatorycznych, posługując się częściowo zmodyfikowaną notacją tradycyjną. Natomiast u takich twórców jak Bogusław Schaeffer czy Roman Haubenstock-Ramati przyjmowała ona różne formy graficzne – zapisy oparte na planie koła, wielu kół, prostokąta lub szachownicy²⁶.

Na podstawie przytoczonych analiz i interpretacji, można sformułować podsumowanie kluczowych cech formy mobilnej:

1. Inspiracja rzeźbą kinetyczną (mobilami)

Idea formy mobilnej w muzyce wiąże się bezpośrednio z koncepcją rzeźby kinetycznej Alexandra Caldera – konstrukcją opartą na ruchu, balansie i wielopostaciowości, osadzoną jednak na stałym punkcie odniesienia. Taka konstrukcja przekłada się na zjawisko „ciągłej zmienności przy stałej powtarzalności”.

2. Zmienność w ramach stałej formy

Mobil to forma muzyczna, która łączy z góry zaplanowaną strukturę z możliwością jej zmiennej realizacji przez wykonawcę. Choć każda interpretacja z każdym wykonaniem powinna przybierać inną postać, to rezultat brzmieniowy pozostaje wewnętrznie spójny, mieszcząc się w ramach jednej, ustalonej formy.

3. Kontrolowana swoboda wykonawcza

Charakterystyczną cechą formy mobilnej jest pozostawienie wykonawcy przebiegu formalnego dzieła. Owa swoboda interpretacyjna nie oznacza jednak pełnej dowolności: materiał dźwiękowy, choć często nie w pełni zdeterminowany, jest zwykle zakomponowany w taki sposób, aby umożliwić jego zmienne traktowanie przy zachowaniu założonej tożsamości utworu.

4. Między formą wieloznaczną a otwartą

Mobile sytuuje się pomiędzy formą wieloznaczną a otwartą. W przeciwieństwie do form wieloznacznych, w których materiał muzyczny pozostaje niezmienny, a zmienności podlega wyłącznie jego uporządkowanie w czasie, forma mobilna zakłada częściową

²⁴ Eadem, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2019.

²⁵ *Ibidem*, s. 154.

²⁶ *Ibidem*, s. 156.

nieokreśloność materiału. Z kolei wobec form otwartych, jak na przykład grafika muzyczna, charakteryzujących się radykalnym przekazaniem kontroli wykonawcy zarówno nad materiałem, jak i jego strukturą, mobile zachowuje większy stopień kompozytorskiej kontroli i formalnego spójności.

5. Rola notacji i elastyczność faktury

Istotną rolę w realizacji formy mobilnej odgrywa notacja – często niestandardowa lub graficzna – która pozwala na niezależne kształtowanie poszczególnych planów strukturalnych dzieła. Szczególnym zabiegiem formalnym jest tutaj zniesienie wspólnego pulsu i synchronizacji wertykalnej, co skutkuje wrażeniem fakturalnej elastyczności i przestrzenności.

6. Ograniczona percepcja mobilności przez słuchacza

Choć forma mobilna zakłada wykonawczą zmienność, jej percepcja przez słuchacza w ramach jednorazowego wykonania może być ograniczona. Mobilność formy uwidacznia się w pełni dopiero przy porównaniu kilku wersji tego samego utworu, co w warunkach praktyki koncertowej jest postulatem trudnym do zrealizowania.

Tym samym forma mobilna stanowi jeden z bardziej złożonych i zarazem niedostatecznie rozpoznanych obszarów muzyki XX wieku, wymagający zarówno świadomości strukturalnej wykonawcy, jak i analitycznej aktywności odbiorcy.

1.3. Forma mobilna u Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego

Zagadnienie formy mobilnej znalazło szczególnie wyraziste rozwinięcie w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego i Earle’a Browna. Niniejszy rozdział poświęcony jest krótkiej charakterystyce koncepcji obu kompozytorów oraz sposobów realizacji formy mobilnej w praktyce kompozytorskiej, stanowiących punkt wyjścia do dalszych analiz przedstawionych w kolejnych częściach pracy.

Earle Brown w tekście *On December 1952*²⁷ przyznaje, że inspiracją do stworzenia nowej koncepcji partytury były dla niego obserwacje mobili Alexandra Caldera oraz spontanicznych technik malarskich Jacksona Pollocka. Doświadczenie tych dzieł dostarczyło mu silnego impulsu do opracowania notacji umożliwiającej wykonanie nacechowane wysokim stopniem spontaniczności, a więc zakładającej podejście improwizacyjne oparte na partyturze oferującej wiele potencjalnych ścieżek realizacji. „Pod wpływem Caldera zacząłem postrzegać to jako

²⁷ E. Brown, *On December 1952* [w:] *American Music*, nr 1/2008.

mobilność, czyli partyturę o więcej niż jednej potencjalnej formie i realizacji”²⁸ – pisze Brown. Elizabeth Hoover w tekście *Kolaż i warunek sprzężenia zwrotnego w Calder Piece Earle’a Browna*²⁹ zwraca uwagę na ewolucję koncepcji formy otwartej u Earle’a Browna na przestrzeni lat 50. i 60., której kluczową kategorią w tym procesie stała się mobilność – początkowo utożsamiana z otwartością, później traktowana jako sposób łączenia kompozytorskiej kontroli z twórczą inicjatywą wykonawców. W latach 50. Brown utożsamiał formę otwartą ze „stanem mobilności”, rozumianym jako swoboda relacji między kompozytorem a wykonawcami. Skrajny przykład stanowi kompozycja *December 1952*, w którym zarówno forma, jak i treść są tak otwarte, że utwór traci rozpoznawalną tożsamość.

Punktem zwrotnym stał się utwór *25 Pages* (1953). Tu mobilność – możliwość zmiany kolejności kart i odczytów wysokości – została zrównoważona przez precyzyjnie określony materiał dźwiękowy. Dzięki temu Brown mógł mówić o formie otwartej, ponieważ mimo zmienności zachowana została podstawowa identyfikowalność utworu.

W latach sześćdziesiątych koncepcja ta rozwinęła się w kierunku zamkniętych form z „mobilnymi strukturami wewnętrznymi”³⁰. Makroforma była ustalona, ale wewnętrzne sekcje pozostawały elastyczne i dawały przestrzeń dla spontanicznych interakcji wykonawców.

W rezultacie zmiana myślenia Browna polegała na przesunięciu akcentu: od mobilności pojmowanej jako całkowita otwartość ku mobilności rozumianej jako element wewnątrz struktur zamkniętej formy. Dzięki temu forma otwarta nie oznaczała już utraty tożsamości dzieła, lecz stawała się przestrzenią współistnienia stabilnej makrostruktury i nieskończonej różnorodności realizacji wykonawczych.

Brown kładł szczególny nacisk na proces wykonawczy jako akt twórczy. Partytura nie była dla niego statycznym zapisem dzieła, lecz projektem sytuacji wykonawczej — polem współdziałania między kompozytorem a wykonawcą. Kompozytor wyróżniał przy tym dwa rodzaje mobilności: pierwsza dotyczy fizycznego przekształcania partytury — możliwości zmiany układu jej elementów; druga zaś to mobilność koncepcyjna — sposób mentalnego podejścia wykonawcy do partytury, obejmujący zarówno swobodny ruch myśli w obrębie graficznej sugestii, jak i możliwość realizacji partytury na wiele różnych sposobów.

²⁸ *Ibidem*, s. 1.

²⁹ E. Hoover, *Collage and the Feedback Condition of Earle Brown’s “Calder Piece”* [w:] *Beyond Notation. The music of Earle Brown*, ed. Rebecca Y. Kim, University of Michigan Press, 2017.

³⁰ *Ibidem*, s. 166.

Forma mobilna w ujęciu Earle'a Browna to intencjonalnie otwarta struktura wykonawcza, zakorzeniona w wizualnej metaforze mobilu i realizowana za pomocą partytur, które zawieszają tradycyjne relacje czasowe oraz umożliwiają wielość interpretacji. W odróżnieniu od ogólnej kategorii formy otwartej, forma mobilna akcentuje spójność materiałową i ideową przy zachowaniu strukturalnej wielowariantowości.

Roman Haubenstock-Ramati rozumiał formę mobilną jako „dynamicznie zamkniętą” strukturę, w której określony zbiór elementów muzycznych (struktur, cykli, pól) może być reorganizowany w ramach jasno wyznaczonych przez kompozytora zasad. W przeciwieństwie do klasycznego ujęcia formy otwartej, w której swoboda wykonawcza może prowadzić do radykalnie różnych rezultatów, Haubenstock-Ramati dążył do pogodzenia elastyczności formalnej z precyzyjną kontrolą przebiegu dzieła. Partytura miała nie tylko inicjować działania wykonawcze, lecz równocześnie ograniczać ich zakres, tak aby wszystkie możliwe wersje pozostawały w zgodzie z intencją kompozytora. Centralnym punktem jego myślenia było przełożenie doświadczenia mobilu Caldera na język muzyczny: struktury dźwiękowe poruszają się względem siebie w zmiennych konstelacjach, nigdy nie powtarzając się w identyczny sposób, lecz zawsze pozostając ze sobą w relacji oraz w obrębie określonego układu. Zasadę tę kompozytor określał mianem „stałej wariacji poprzez powtarzanie”³¹ i rozwijał ją na przestrzeni kilku dekad, zwłaszcza w utworach kameralnych.

W koncepcji notacji Romana Haubenstocka-Ramatiego szczególnie istotne było założenie, że – o ile pozwalają na to czas trwania i złożoność utworu – wszystkie możliwości współbrzmieniowe powinny być uchwytne już przy pierwszym spojrzeniu, w natychmiastowej percepcji. W duchu tej idei kompozytor dążył do tego, by całe kompozycje lub ich poszczególne części były zapisane na jednej podwójnej stronie. Tak zanotowane partytury Haubenstock-Ramati tytułował jako *mobile*. Zdarzają się jednak wyjątki, czego przykładem jest dwudziestostronicowa partytura *Endless* na siedmiu wykonawców i dyrygenta (1975), którą kompozytor także określił mianem mobilu.

Jego kompozycje mobilne były nośnikami złożonych koncepcji formalnych, mających na celu przywrócenie muzyce wymiaru czasowości i procesualności – jako reakcji na statyczność

³¹ Roman Haubenstock-Ramati w didaskaliach do partytury *Endless*: „Stałe powtarzanie kilku warstw muzycznych o różnej długości prowadzi do ciągle rosnącej zmienności pionowego obrazu muzyki, który nigdy się nie powtórzy, mimo nieustannej repetycji horyzontalnego przebiegu poszczególnych elementów” („Die ständige Wiederholung mehrerer musikalischen Schichten von verschiedener Länge ergibt die stets wachsende Variabilität des vertikalen Bildes der Musik, das sich nie wiederholen wird trotz der ständigen Wiederholung des horizontalen Ablaufs einzelner Elemente).

serializmu z jednej strony oraz dowolność aleatoryzmu z drugiej. Haubenstock-Ramati nie pozostawiał interpretatorom miejsca na improwizację, lecz przyznawał im kontrolowaną swobodę w ramach zaprogramowanych struktur i reguł wykonawczych. W rezultacie mobile w jego ujęciu nie są ani formami całkowicie otwartymi, ani zamkniętymi, lecz strukturami o zmiennej realizacji, których granice i wewnętrzne powiązania zostały ściśle określone przez kompozytora.

Przedstawione koncepcje Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego ukazują dwa odmienne, choć w pewnych punktach zbieżne sposoby rozumienia formy mobilnej, których wspólnym mianownikiem jest ponowne zdefiniowanie roli partytury, wykonawcy oraz relacji między kompozycją a jej realizacją. W obu przypadkach mobil staje się nie tylko metaforą, lecz rzeczywistym modelem organizacji dzieła muzycznego – dynamicznym, wielowariantowym, podatnym na ruch i zmienność, a jednocześnie osadzonym w precyzyjnie określonej strukturze formalnej. O ile forma otwarta może obejmować techniki aleatoryczne oraz różnorodne formy improwizacji często opierające się na niesprecyzowanym materiale, o tyle forma mobilna to struktura wykonawczo otwarta, lecz materiałowo zamknięta — zdefiniowany zbiór elementów, których ułożenie i realizacja zależą od decyzji wykonawcy.

1.4. Formy mobilne w literaturze klawesynowej

Nie sposób nie zgodzić się z Natalią Hyżak³², że „współcześnie największym źródłem informacji na temat muzyki klawesynowej XX wieku, zarówno w Polsce, jak i na świecie, pozostaje wciąż monumentalna książka Frances Bedford *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*³³. Publikacja ta stanowi niezwykle obszerny i skrupulatnie usystematyzowany katalog kompozycji klawesynowych powstałych w XX wieku, uzupełniony o krótkie adnotacje. Oprócz podstawowych danych (tytuł, rok powstania, nazwisko i narodowość kompozytora, lata życia) Bedford zamieszcza również informacje dodatkowe, takie jak stopień trudności dzieła, sposób zapisu, struktura formalna, czy dane dotyczące pierwszych wykonania. W poszukiwaniach przykładów form mobilnych na klawesyn – powstałych przede wszystkim w okresie awangardy – katalog Bedford wciąż pozostaje źródłem niezastąpionym.

³² Natalia Hyżak, *Historyczne stylizacje w polskiej muzyce klawesynowej XX i XXI wieku*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2021, s. 36.

³³ Francis Bedford, *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*, Lanham Maryland 1993.

Pomimo ogromnej wartości tej publikacji, należy jednak zauważyć jej ograniczenia. Autorka, wobec ogromu materiału, nierzadko posługuje się hasłowymi, bardzo skrótowymi charakterystykami, które – jakkolwiek pozornie trafne – nie stanowią pogłębionej analizy w zakresie notacji czy formy.

Dotyczy to również form mobilnych – w spisie Bedford występują one pod wspólną etykietą „Chance composition” (tłum. „kompozycja przypadku”), co rodzi trudności terminologiczne i interpretacyjne. Problem ten doskonale ilustruje przykład *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego. Bedford klasyfikuje go jako kompozycję przypadku, tymczasem sam kompozytor wielokrotnie zaznaczał, że jego twórczość nie opiera się na przypadku – jest ściśle zakomponowana, pozostawiając wykonawcy jedynie określone pole wyboru. Również *Shapes II* na organy, fortepian, klawesyn i czeleste (1973) Haubenstocka-Ramatiego, kompozycja mobilna oparta na tym samym materiale graficznym co *Catch* (o czym w rozdziale dotyczącym recyklingu materiału graficznego) zostało zakwalifikowane jako kompozycja przypadku.

Podobny problem dotyczy kompozycji *Archipel 5b* André Boucourechlieva z 1970 roku, przeznaczonej na klawesyn solo lub dwa klawesyny. Utwór zapisany jest na jednej, podwójnej stronie w formie segmentów o nietradycyjnym zapisie muzycznym, które – jak pisał sam kompozytor w didaskaliach – „są mobilami samymi w sobie, zmieniającymi się z jednego wykonania na drugie”³⁴. W tym przypadku zarówno sposób notacji, jak i struktura formalna, a przede wszystkim fakt, że sam kompozytor określił utwór jako mobil, jednoznacznie wskazują, iż mamy do czynienia z formą mobilną, a nie z kompozycją przypadku. *Archipel 5b* nagrała Elżbieta Chojnacka na albumie *Clavecin d'aujourd'hui* wydanym przez wytwórnię Erato w 1977 roku przedstawiając dwie różne wersje dzieła, zgodnie z założeniami formy mobilnej.

Archipel 5b jest częścią większej kompozycji tego samego kompozytora – *Anarchipel* na amplifikowaną harfę, organy elektroniczne, fortepian, amplifikowany klawesyn i perkusję, która w spisie Bedford jest już przyporządkowana jako „Avant-garde mobile piece” (tłum. „awangardowa kompozycja mobilna”). Określenie *mobil* pojawia się wprost również przy *Chordophonie I* – najprawdopodobniej dlatego, że sam kompozytor jednoznacznie

³⁴ André Boucourechliev w tekście do partytury *Archipel 5b*: „These are <<mobile>> works by themselves, changing from one performance to the other”.

podpisał partyturę jako „mobil na klawesyn solo”³⁵. Termin ten odnosi się również do bliźniaczej kompozycji – *Chordophonie II*, przeznaczonej jednak na klawikord.

Istnieją także utwory, które w spisie nie otrzymały przez Bedford formalnego przyporządkowania. Do takich kompozycji należą między innymi *Hommage à Calder* Antoine’a Tisné’go z 1969 roku, będącą bezpośrednią inspiracją mobilami Caldera.

Utwór ten, nagrany przez Elżbietę Chojnącką na płycie *Clavecin 2000* i wydanym przez wytwórnię Philips składa się z ośmiu stron, utrzymanych w zasadniczo tradycyjnej notacji, posiadającej systemy pięciolinii, klucze, z pojawiającymi się gdzieś tam graficznymi oznaczeniami klasterów. O mobilnym charakterze decyduje tu podział na segmenty A–E, których kolejność wykonania ustala sam interpretator. Brak przyporządkowania formalnego dotyczy także *Nine Rarebits* Browna, a związki tego utworu z formą mobilną zostaną wykazane w dalszej części pracy. To samo dotyczy się *Endless* Romana Haubenstocka-Ramatiego – mobilu na siedmiu wykonawców i dyrygenta (1975), w którego obsadzie znajduje się klawesyn. Utwór ten jest ujęty w zestawieniu Bedford, jednak, mimo iż kompozytor sam zatytułował go jako mobil, informacja ta nie została w spisie odnotowana.

Analiza katalogu Bedford pozwala stwierdzić, że w jej zestawieniu znalazły się zaledwie dwie kompozycje na klawesyn lub z użyciem klawesynu sklasyfikowane jako formalne *mobile*. Jak zostało wykazane, nie oznacza to jednak, że nie istnieją inne formy mobilne przeznaczone na ten instrument. Ze względu na zatarcia terminologiczne, wiele z nich bywa klasyfikowanych łącznie z „kompozycjami przypadku” lub nie jest kategoryzowanych w ogóle. Datowanie tych kompozycji – przypadające głównie na drugą połowę XX wieku – wskazuje na silny związek z awangardowym nurtem epoki; z moich obserwacji wynika, że w muzyce najnowszej kompozycje tego typu nie są już tworzone. Należy jednak uwzględnić możliwość, że niektóre dzieła mogły zostać przeze mnie pominięte z uwagi na niejednoznaczności terminologiczne, które często komplikują i zaciemniają obraz badań, czego przykłady zostały wskazane powyżej. W trakcie rozmów na temat formy mobilnej z muzykologami niemal zawsze powracały nazwiska dwóch kompozytorów: Romana Haubenstocka-Ramatiego i Earle’a Browna. To właśnie oni w największym stopniu rozwijali tę koncepcję, pisali o niej i pozostawili bogaty materiał badawczy, który pozwala na głębsze analizy. Z tego względu to ich twórczości poświęcam uwagę w niniejszej pracy. Wybrane przeze mnie utwory są zróżnicowane zarówno pod względem notacji, jak i formy, a w każdym z przypadków mobilność przybiera odmienny kształt.

³⁵ „Mobile für Cembalo Solo”.

Rozdział 2. Okoliczności powstania i charakterystyka kompozycji mobilnych na klawesyn Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego

2.1. Antoinette Vischer i jej kolekcja awangardowych utworów klawesynowych

Powstanie kompozycji mobilnych, o których traktuje niniejsza praca, jest bezpośrednio związane z Antoinette Vischer (1909–1973) – bazylejską klawesynistką i mecenaską sztuki. O Vischer i jej działalności powstało już kilka pozycji bibliograficznych³⁶, warto jednak na potrzeby tej pracy podkreślić, że klawesynistka była rozpoznawalną postacią w środowisku awangardowych kompozytorów XX wieku. Od drugiej połowy lat 50. aż do początku lat 70. XX wieku Vischer intensywnie zamawiała nowe kompozycje klawesynowe, przyczyniając się do powstania pionierskiej kolekcji niemal pięćdziesięciu dedykowanych jej utworów³⁷. Zbiór ten odegrał istotną rolę w kształtowaniu literatury klawesynowej XX wieku oraz wpłynął na postrzeganie klawesynu przez wielu kompozytorów – mimo jego proveniencji – jako instrumentu współczesnego, o szerokim potencjale interpretacyjnym w muzyce najnowszej³⁸. Vischer grała na klawesynie współczesnego typu, a dokładniej na modelu Neupert-Bach³⁹. Wybór ten stanowił jeden z przejawów jej awangardowego podejścia do sztuki polegającym na interpretacji muzyki nowo powstałej na nowoczesnym instrumencie, będącym nośnikiem ducha epoki, w której powstawały zamawiane i wykonywane dzieła. Masywne klawesyny

³⁶ W tej pracy wykorzystuję książkę Ule Troxlera *Antoinette Vischer*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976, artykuł Martina Kirnbauera: <<... toutes ecrites pour la mecene>> *Antoinette Vischer und ihr modernes Cembalo* [w:] <<Entre Denges et Denez...>> *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, ed. Ulrich Mosch, Matthias Kassel, Paul Sacher Stiftung, Bazylea 2000 oraz artykuł Elisabeth Reisinger *Some Sort of Machine without a Body. György Ligeti and Antoinette Vischer Explore the Modern Harpsichord* [w:] *Studia Musicologica* nr 64/2024.

³⁷ Kolekcja zawiera 48 utworów pisanych na przestrzeni lat: 1956-1972 przez 39 kompozytorów. Lista kompozycji wraz z krótkimi adnotacjami odnośnie ich powstania znajduje się w kolekcji klawesynistki. Wybrane kompozycje i fragmenty korespondencji są w zwięzły sposób opisane w książce U. Troxlera *Antoinette Vischer...*, lista dedykowanych kompozycji jest również wymieniona w artykule M. Kirnbauera <<... toutes ecrites pour la mecene>> ...

³⁸ „Moją ambicją jest ukazanie, że dawny instrument, klawesyn, oferuje zaskakująco szerokie możliwości interpretacji muzyki współczesnej i – odpowiednio rozumiany – może być traktowany jako instrument nowoczesny” (“Mein Ehrgeiz ist es zu zeigen, dass das alte Instrument Cembalo unerwartete grosse Möglichkeiten zur Interpretation moderner Musik bietet und – richtig verstanden – sogar ein modernes Instrument ist”) – fragment niedatowanego listu Vischer do Dr Wernera Golschmidta. Kolekcja Antoinette Vischer (AV), Paul Sacher Stiftung (PSS).

³⁹ Więcej o klawesynie Vischer w artykule E. Reisinger *Some Sort of Machine without a Body...*, s. 5-6.

o współczesnej konstrukcji, wyposażone w pedały umożliwiające zmianę rejestrów, cieszyły się dużą popularnością do momentu ekspansji budownictwa historycznego⁴⁰. W kolejnych dekadach zaczęto stopniowo odchodzić od tego typu instrumentów na rzecz kopii historycznych, jednak Vischer pozostała wierna współczesnym instrumentom, postrzegając je jako symbol awangardy⁴¹. Kolekcja klawesynistki obejmuje zarówno kompozycje wysoce idiomatyczne, w pełni wykorzystujące charakterystyczne dla tego typu instrumentów rejestry, takie jak rejestr 16-stopowy czy „coupler” (oznaczany jako „K”), czyli mechanizm łączący wszystkie rejestry za pomocą jednego pedału, jak i kompozycje o bardziej uniwersalnym charakterze, nieodnoszące się bezpośrednio do specyfiki klawesynu. Istotnym elementem idiomatycznych kompozycji są częste zmiany rejestrów, które – dzięki zastosowaniu pedałów – mogły być przeprowadzane płynnie, bez przerywania gry, co stanowiło jeden z kluczowych aspektów wykonawczych tego repertuaru. Przykładami takich utworów są np. *Nine Rarebits* Earle’a Browna czy *Continuum* Györgya Ligetiego. Inną charakterystyczną cechą kompozycji zawartych w kolekcji Vischer jest stosunkowo niewielki rozkład dłoni, ograniczony do oktawy. Klawesynistka informowała kompozytorów o swoich niewielkich dłoniach, prosząc o uwzględnienie tego aspektu w tworzonych dla niej utworach⁴². Kolejnym istotnym elementem tego repertuaru są krótkie czasy trwania kompozycji – zazwyczaj nie przekraczają one sześciu minut⁴³. Było to bezpośrednio związane z intencją nagrywania dedykowanych jej utworów na płyty. Sama artystka określała się jako wykonawczyni „grająca wyłącznie dla nagrań”⁴⁴. Istotnie, według dostępnych źródeł, zagrała jedynie dwa koncerty na żywo⁴⁵. Co ciekawe w kontekście niniejszej pracy, podczas tych dwóch koncertów wykonała

⁴⁰ Na temat klawesynu w XX w. powstało już wiele opracowań bibliograficznych oraz interesujących artykułów, zarówno w literaturze obcojęzycznej, jak i polskiej, w tym m.in. autorstwa Urszuli Jasieckiej-Bury *Nostalgiczny powrót do przeszłości czy poszukiwanie brzmienia? O wykorzystaniu klawesynu współczesnego w wykonawstwie muzyki dawnej* [w:] *Notes Muzyczny* t. 2 nr 16 (2021) s. 117-135.

⁴¹ Takie samo podejście miała Elżbieta Chojnacka (1939-2017), polska klawesynistka światowej sławy. Na drugim biegunie znajduje się trend wykonawstwa współczesnych kompozycji na kopiach instrumentów historycznych, który spopularyzował się w latach 80-tych XX w. w Holandii za sprawą Annelie de Man (1943-2010).

⁴² „Ich habe sehr kleine Hände. Oktave geht gut” – Vischer w liście do Krzysztofa Pendereckiego z 06.03.1964 (PSS-AV).

⁴³ „Nun wollte ich Sie fragen ob Sie vielleicht auch bereit wären mir ein Stück zu komponieren? Es müsste nicht länger sein als 1-6 Minuten” – Vischer w liście do Krzysztofa Pendereckiego z 06.03.1964 (PSS-AV).

⁴⁴ „Ich spiele nur für Platten” – Vischer w liście do Krzysztofa Pendereckiego z 06.03.1964 (PSS-AV).

⁴⁵ U. Troxler, *op. cit.* s. 169 oraz archiwum artystki (PSS-AV).

wyłącznie kompozycję *Nine Rarebits* Earle’a Browna, w duecie na dwa klawesyny z Georgem Gruntzem, co zostanie omówione w dalszej części pracy.

Antoinette Vischer, ze względu na swoje pochodzenie⁴⁶ i sytuację majątkową, dysponowała szeroką siecią kontaktów w środowisku muzyki współczesnej. Utrzymywała relacje między innymi ze szwajcarskim dyrygentem i mecenasem sztuki Paulem Sacherem (1906–1999), który wielokrotnie kierował ją do cenionych kompozytorów, wspierając jej zaangażowanie w rozwój awangardowego repertuaru na klawesyn. Istotnym aspektem jej działalności był świadomy dobór twórców – Vischer nawiązywała współpracę przede wszystkim z kompozytorami cieszącymi się wówczas dużym uznaniem i aktywnie kształtującymi współczesny język muzyczny. Ponadto Vischer miała łatwość w nawiązywaniu i podtrzymywaniu kontaktów oraz w autokreacji, co pozwalało jej skutecznie przekonywać kompozytorów do poszerzania jej kolekcji o nowe utwory.

Dla klawesynistki zbiór ten miał nie tylko znaczenie artystyczne, lecz także głęboko osobiste. Jak sama podkreślała: *Najpiękniejsze w tej kolekcji jest jednak to, że obok wyjątkowych utworów muzycznych, które mają dla mnie osobisty wymiar, zyskałam niemal tyle samo bliskich przyjaciół*⁴⁷. Świadczyło to o jej zaangażowaniu nie tylko w rozwój nowego repertuaru klawesynowego, ale również w budowanie trwałych relacji z kompozytorami, z którymi współpracowała. Zachowana korespondencja dokumentuje zróżnicowany charakter tych relacji, które przybierały odmienną formę w zależności od osoby twórcy. Szczególnie wyraźny kontrast widoczny jest w przypadku Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego — zarówno w stylu komunikacji z Vischer, jak i w samym procesie powstawania dedykowanych jej kompozycji.

2.2. Klawesyn w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego i Earle’a Browna

Choć twórczość klawesynowa Romana Haubenstocka-Ramatiego pozostaje w cieniu wirtuozerskich i ponadczasowych dzieł-ikon na ten instrument, jak np. *Concert Champêtre* Francisa Poulenca czy *Continuum* György Ligetiego, i nie cieszy się atrakcyjnością w salach

⁴⁶ Historia rodziny Antoinette Vischer, a także informacje dotyczące jej samej, zostały szczegółowo przedstawione na oficjalnej stronie internetowej rodziny Vischer: www.vischer.org. Zawarte tam materiały dostarczają kontekstu genealogicznego oraz podkreślają znaczenie jej rodu w dziedzinie kultury i sztuki.

⁴⁷ “Das Schönste an dieser Sammlung ist eigentlich die Tatsache, dass ich neben einmaligen, mir persönlich verbundenen Musikstücken fast ebenso viele persönliche Freunde gewonnen habe” – notatki Vischer do zapowiedzi koncertu w maju 1971 (PSS-AV).

koncertowych czy w fonografii, to z pewnością zasługuje na uwagę ze względu na innowacyjność w kontekście formy, notacji i nowych środków wykonawczych. Z perspektywy klawesynistki muszę stwierdzić, że wkład, jaki Haubenstock-Ramati wniósł do literatury klawesynowej XX w., jest niedoceniony. Warto zauważyć, że kompozytor wykorzystuje ten instrument w różnorodnych obsadach: zarówno w solowym koncercie z orkiestrą, kameralnie, w orkiestracjach jak i solistycznie. Fakt ten, biorąc pod uwagę niszowość klawesynu – pomimo jego „renesansu” od lat 30. XX w. – wyróżnia go na tle innych XX-wiecznych kompozytorów piszących na ten instrument.

Obecność klawesynu w twórczości Haubenstocka-Ramatiego można zaobserwować już od samego początku międzynarodowej kariery kompozytora – jego debiutanckie dzieło orkiestrowe *Recitativo ed Aria* na klawesyn i orkiestrę (1954) powstałe na zamówienie Südwestfunk Baden-Baden, którego prawykonanie miało miejsce w siedzibie rozgłośni 9 listopada 1955 roku pod batutą Ernesta Boura (1913–2001) z Frankiem Pellegiem (1910–1968) w roli solisty, spotkało się z bardzo pozytywnym odbiorem⁴⁸.

Klawesyn w kameralnych odsłonach spotkamy w *Shapes II* na organy, fortepian, klawesyn i czelesta (1973), *Endless* – mobilu na siedmiu wykonawców i dyrygenta (1975), *Cantando* na sześciu wykonawców (1984) i *Equilibre* na dziewięciu solistów (1993). W trzech ostatnich utworach pomysłem kompozytora było jednoczesne użycie klawesynu z czelesta tak, że instrumentalista jedną ręką wykonuje partię klawesynu, a drugą – partię czelesty (instrumenty powinny być umieszczone bardzo blisko siebie). Połączenie klawesynu i czelesty spotkamy też w nieopublikowanym cyklu *Nouvolettas* (1992), gdzie znajdujemy zapisane pomysły kompozytora na instrumentację, w których te dwa instrumenty zawsze są zestawiane ze sobą⁴⁹. W orkiestracjach Haubenstock-Ramatiego wykorzystuje wypracowane przez siebie zestawienie instrumentów, w którym klawesyn stanowi jedną z czternastu barw dźwiękowych⁵⁰. Powyższe

⁴⁸ Na podstawie zeszytów programowych z kolekcji Romana Haubenstocka-Ramatiego (RHR) (PSS-RHR).

⁴⁹ W zamyśle kompozytora w cyklu *Nouvolettas II* – mobilu na trzy instrumenty oraz *Nouvolettas III* – mobilu na cztery instrumenty, klawesyn zawsze jest łączony z czelesta jako jeden instrument – „C&C”, co jest skrótem do „Cembalo&Celesta”. I tak np. w *Nouvolettas II* widzimy zestawienie: „Klavier, C&C, Perc.” albo „C&C, Harfe, Cello” a w *Nouvolettas III* np. „Klavier, Harfe, C&C, Perc.” (PSS-RHR).

⁵⁰ „Najważniejsze było dla mnie zerwanie z wielką orkiestrą symfoniczną, z tutti, fortissimo i tak dalej. Wybrałem kilka barw dźwiękowych z orkiestry. To jest czternaście różnych grup, których prawie zawsze używam, odkąd piszę na orkiestrę: cztery flety, cztery puzony, czterech perkusistów — ale z różnymi instrumentami — następnie cztery: fortepian, czelesta, klawesyn, harfa, osiem pierwszych skrzypiec, osiem drugich skrzypiec, osiem altówek i osiem wiolonczel: czterdziestu ośmiu muzyków (...). To są dla mnie najważniejsze barwy. Albo używam tego jako całej orkiestry, albo redukuję to do mniejszych zespołów, ale zasadniczo zachowuję te barwy dźwiękowe

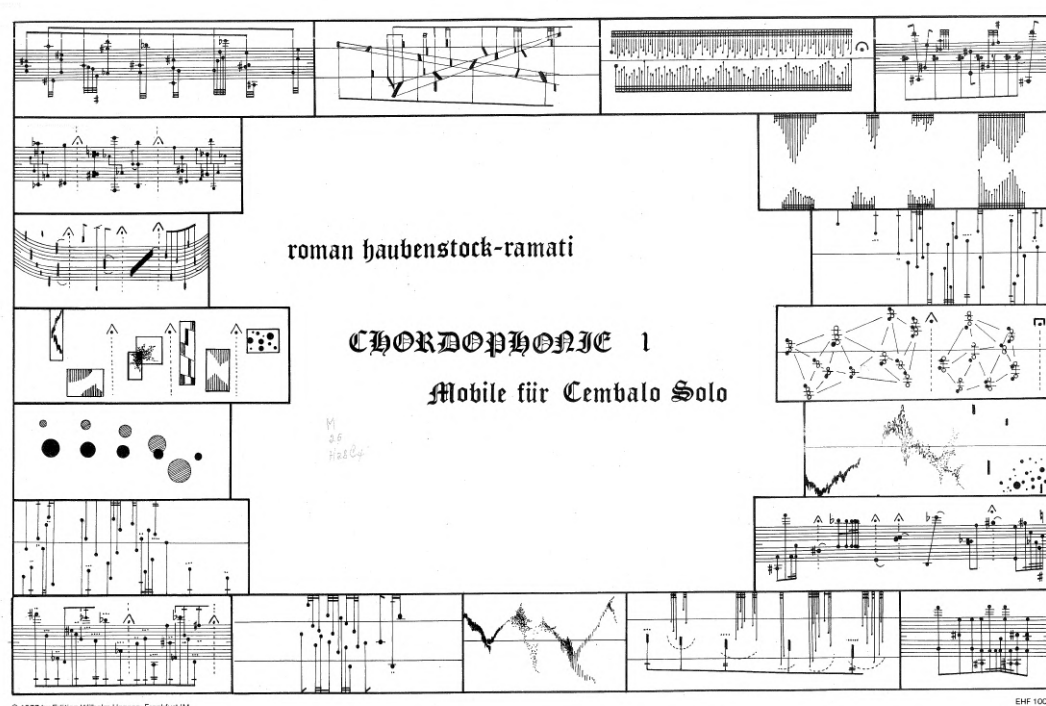
zestawienie wykorzystał w *Symphonien* (1977), *Polyphonien* (1978), *Nocturnes I* (1981), *Nocturnes II* (1982), *Nocturnes III* (1985), *Imaginaire* (1988), *Beaubourg Musique* (1988), *Invocations* (1990). Jednak nie każda z wyżej wymienionych kompozycji wnosi do literatury klawesynowej coś nowego – przez to, że kompozytor operuje tu wypracowanym zestawieniem instrumentalnym, pozwala sobie na ponowne jego wykorzystywanie (często na zasadzie „kopiuj-wklej”) w różnych odsłonach. Rzuca się w oczy, że partie klawesynu w *Symphonien* i *Polyphonien* oraz w *Imaginaire* i *Beaubourg Musique* są właściwie tożsame. Najbardziej zróżnicowane pod tym względem są *Nokturny*, gdzie partie klawesynu są modyfikowane względem siebie: występują tu fragmenty solowe, klawesyn przebija się w kilku momentach przez orkiestrę – np. w *Nocturnes II*, gdzie rozpoczyna utwór solo.

Wszystkie wymienione wyżej kompozycje, z wyjątkiem *Shapes II*, są utrzymane w notacji tradycyjnej. *Shapes II* wraz z dwoma solowymi kompozycjami – *Catch I* oraz *Chordophonie I* są zapisane za pomocą notacji graficznej, uchodząc tym samym w potocznym rozumieniu za przykłady „grafik na klawesyn” w literaturze XX w. W praktyce są to utwory niemal nieobecne w repertuarze wykonawczym.

Earle Brown przed skomponowaniem *Nine Rarebits* na klawesyn lub dwa klawesyny nie miał wcześniejszego doświadczenia z tym instrumentem, a jako trębacz z wykształcenia, swoją drogę artystyczną rozpoczął od jazzu, który w początkowym etapie jego twórczości stanowił główny punkt odniesienia. *Nine Rarebits* była pierwszą kompozycją, którą stworzył na klawesyn i podszedł do tego zadania z wyjątkową skrupulatnością. Poświęcił kilka tygodni na zapoznanie się z klawesynem Antoinette Vischer, uznając, że dopóki nie zaznajomi się z jego specyfiką, nie będzie w stanie ukończyć utworu. Możliwość bezpośredniej pracy z instrumentem była dla niego kluczowa, co podkreślał w liście do klawesynistki z 23 czerwca 1965 roku, przyznając, że nigdy wcześniej nie komponował na instrument, którego wcześniej nie poznał. W tym samym liście wyraził przekonanie o konieczności pełnej świadomości brzmieniowych i technicznych aspektów instrumentu, wskazując na odpowiedzialność wobec wykonawcy, dzieła oraz samego klawesynu: „Jest to kwestia osobistej i artystycznej odpowiedzialności – wobec Ciebie, utworu i instrumentu – a moja niewystarczająca znajomość tego ostatniego sprawia, że pozostaję nieco niepewny. Nie mogę po prostu pisać muzyki tak,

(...)”. *Ich verneine nicht, dass ich ein Lyriker bin*. Roman Haubenstock-Ramati im Gespräch mit Thomas Meyer [w:] MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 1994, nr 54, s. 42.

jakby była przeznaczona na dowolny instrument; musi to być muzyka właśnie na ten instrument”⁵¹. Brown podszedł do kwestii instrumentacji w sposób niezwykle skrupulatny, w pełni wykorzystując możliwości klawesynu pedałowego – zarówno pod względem dostępnych rejestrów, jak i potencjału brzmieniowego instrumentu. Zrezygnował przy tym z nawiązań do pianistycznych idiomów czy barokowych wzorców wykonawczych, rozwijając konsekwentnie awangardowy język zarówno na poziomie notacji, jak i formy. W rezultacie powstała kompozycja idiomatyczna, dostosowana do specyfiki klawesynu, a zarazem silnie zakorzeniona w estetyce muzyki awangardowej.



Przykład 1. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I. Mobile für Cembalo Solo*.

Podczas gdy *Chordophonie I* (przykł. 1) Romana Haubenstocka-Ramatiego stanowi przykład „klasycznego” mobilu i zostało jednoznacznie określone w ten sposób przez samego kompozytora, jego *Catch I* oraz *Nine Rarebits* Earle’a Browna pozostają kompozycjami dość enigmatycznymi w kontekście notacji i formy.

⁵¹ "It is a matter of personal and artistic responsibility to you, to the work and to the instrument, and my lack of knowledge of it seems to keep me hesitant. I cannot just write music as if it were for any instrument, it must be music for that instrument". Brown w liście do Vischer z 23.06.1965 (PSS-AV).

2.3. *Nine Rarebits* Earle’a Browna

2.3.1. Tło powstania

Dedykowana Antoinette Vischer kompozycja *Nine Rarebits* Earle’a Browna oraz okoliczności jej powstania – w zestawieniu z analizowanymi w niniejszej pracy utworami Romana Haubenstocka-Ramatiego – są stosunkowo dobrze udokumentowane. Świadczy o tym kilka źródeł, w tym nagranie *Nine Rarebits* wykonane przez Antoinette Vischer i wydane przez wytwórnię Wergo w 1967 roku. Klawesynistka prezentowała utwór publicznie, o czym świadczą zachowane programy koncertowe oraz jej notatki⁵². Ponadto dostępna jest obszerna korespondencja między Vischer a Brownem, obejmująca lata 1962–1971, dostarczająca licznych informacji na temat kompozycji. Utwór *Nine Rarebits* należał do szczególnie cenionych przez klawesynistkę, o czym świadczą także jej listy do innych osób, w których określała go jako najważniejszy w repertuarze ze względu na wyjątkową idiomatyczność⁵³.

„Adres Earle’a Browna otrzymałam od włoskiego kompozytora Luciano Beria. Najpierw do niego napisałam⁵⁴, a gdy przebywał w Paryżu, odwiedził mnie. Później przez jakiś czas mieszkał w bezpośredniej okolicy Bazylei. Wówczas Earle Brown przyszedł do mnie do domu, usiadł przy klawesynie i próbował zdobyć pełen obraz wszystkich możliwości muzycznych i kompozytorskich tego instrumentu. Było to niezwykle doświadczenie – siedzieć obok i słuchać, jak znajomy instrument ożywa w czyichś rękach na nowo” – wspominała Antoinette Vischer podczas audialnej prezentacji *Nine Rarebits* w maju 1971 roku w Muzeum Progresywnym w Bazylei w ramach wieczoru koncertowego poświęconego twórczości Earle’a Browna⁵⁵.

⁵² (PSS-AV).

⁵³ „Meiner Ansicht das beste Cembalostück das ich darauf habe, weil cembalistisch” – Vischer w liście do Isolde Alghrim z 27.02.1970 (PSS-AV).

⁵⁴ W odpowiedzi z 5.06.1962 Brown wyraża zgodę na skomponowanie utworu na klawesyn, przyznając, że jest to instrument o wyjątkowym brzmieniu, choć – zgodnie z uwagą Vischer – zaniedbywany przez większość współczesnych kompozytorów („The harpsichord is a beautiful instrument, but, as you mention, sadly neglected by most modern composers”). Zamiast przesłania swoich dotychczasowych nagrań, które zaproponowała mu klawesynistka, kompozytor wykazuje większe zainteresowanie praktycznymi aspektami gry: maksymalnym rozstawem jej rąk, marką klawesynu, na którym gra, a także jego charakterystycznymi cechami i możliwościami dźwiękowymi.

⁵⁵ „Abend mit dem Komponisten Earle Brown”. Tekst zapowiedzi w formie notatek znajduje się w kolekcji klawesynistki (PSS-AV).

Dla Browna kluczowe znaczenie miała możliwość bezpośredniej pracy z klawesynem Vischer – uważał, że dopóki nie zapozna się z jego specyfiką, nie będzie w stanie skomponować utworu. Ostatecznie Brown spędził od trzech do czterech miesięcy w domu wypoczynkowym Vischer, zwanym „zajęczym domkiem”, dokładniej – „Neun Hasen” (tłum. „dziewięć zajęcy”)⁵⁶. Pobyt ten umożliwił mu dogłębne poznanie specyfiki instrumentu klawesynistki. W grudniu 1965 roku, tuż przed Bożym Narodzeniem, kompozycja była ukończona. Brown nadał jej tytuł *Nine Rarebits*, tworząc grę słów – brzmienie tego zwrotu przypominało „Nine Rabbits” („dziewięć zajęcy”), co stanowiło odniesienie do nazwy domu Vischer. Jednocześnie słowo „rare” oznacza „rzadki” lub „niezwykły”, natomiast „bit”, rozumiane jako jednostka rytmiczna bądź fraza muzyczna, odnosi się do dziewięciu segmentów tworzących strukturę kompozycji. W potocznym i lekko żartobliwym ujęciu tytuł można przetłumaczyć jako „dziewięć rarytasów”⁵⁷.

Antoinette Vischer od początku wykazywała duże zaangażowanie w wykonanie kompozycji Browna, co wiązało się zarówno z jej osobistą przyjaźnią z kompozytorem, jak i z jego pozycją w środowisku muzycznym. Jako jeden z czołowych przedstawicieli nowoczesnej amerykańskiej szkoły kompozytorskiej Brown cieszył się szerokim uznaniem w świecie awangardy. Możliwe, że z myślą o autopromocji Vischer szczególnie zabiegała o szybkie wydanie nagrania dedykowanego jej utworu. Znalazło się ono na płycie gramofonowej *Das moderne Cembalo der Antoinette Vischer*⁵⁸, obok kompozycji Luciano Beria, Borisa Blachera, Duke’a Ellingtona, Bohuslava Martinů i Martiala Solala. Nagranie *Nine Rarebits* zostało wykonane na dwa klawesyny, w duecie z Georgem Gruntzem.

⁵⁶ Vischer z tekstu zapowiedzi do wspomnianego wieczoru koncertowego poświęconego Earle’owi Brownowi: „Minęły dwa lata, zanim ponownie przyjechał do Bazylei i spędził trzy, cztery miesiące w 9 Hasen w Alzacji, otoczony papierem nutowym i książkami, które przewoził w małym samochodzie, a także w towarzystwie trąbki. W moim domu godzinami zajmował się klawesynem, starając się odkryć wszystkie jego możliwości brzmieniowe” („Es vergingen zwei Jahre, dann kam er wieder nach Basel und wohnte drei, vier Monate bei den 9 Hasen im Elsass, umringt von Notenpapier und Büchern, die er auf einem kleinen Automobil mit sich schleppte, und begleitet von einer Trompete. Bei mir zuhause beschäftigte er sich stundenlang mit dem Cembalo, versuchte herauszufinden, was es alles für klangliche Möglichkeiten bot”) (PSS-AV).

⁵⁷ „Auf deutsch lässt sich dieser Titel mit „neun Leckerbissen” übersetzen” – Vischer z tekstu zapowiedzi do wieczoru koncertowego poświęconego Earle’owi Brownowi (PSS-AV).

⁵⁸ WER 60 028.

Kompozycja została wykonana również na żywo (także w duecie z Gruntzem) w styczniu 1968 roku podczas dwóch koncertów: w Bahnhof Rolandseck⁵⁹ oraz w ramach serii „Domaine musical” w Théâtre de l’Odéon w Paryżu⁶⁰. Z zapisków Vischer wynika, że na obu tych wydarzeniach obecny był Brown. Ponadto 22 lutego 1971 roku klawesynistka zaprezentowała *Nine Rarebits* w audycji połączonej z debatą zatytułowaną „Le clavecin moderne”, odbywającej się w ramach festiwalu Musique de Notre Temps w Strasburgu⁶¹ oraz podczas wspomnianego już wieczoru koncertowego poświęconego twórczości Browna w maju 1971 roku w Bazylei⁶².

W kolekcji Vischer w Paul Sacher Stiftung znajduje się manuskrypt kompozytora z naniesionymi uwagami. Utwór został wydany przez Universal Edition w 1972 roku oraz przez Edition Peters w 2009 roku. Partytura została opatrzona szczegółowymi didaskaliami kompozytorskimi.

2.3.2. Charakterystyka notacji

Kompozycja *Nine Rarebits* składa się z trzech części, z których każda obejmuje trzy wyodrębnione sekcje ($1^1, 1^2, 1^3, 2^1, 2^2, 2^3, 3^1, 3^2, 3^3$), dając łącznie dziewięć tytułowych „bitów”. Każda z części charakteryzuje się odmienną notacją, wymagającą zróżnicowanych podejść wykonawczych i artykulacyjnych. Elementem wspólnym wszystkich sekcji jest notacja proporcjonalna oraz dokładne oznaczenia rejestrów, wskazujących na przeznaczenie tej kompozycji na klawesyn pedałowey (o czym szerzej w rozdziale dotyczącym realizacji). Mimo zastosowania zróżnicowanych metod notacyjnych, każda ze stron utrzymana jest w standardowym systemie pięciolinii, z użyciem kluczy (wiolinowe, basowe). Zastosowana tu notacja ma charakter jednoznaczny i czytelny i wymaga odczytu w standardowym porządku – od lewej do prawej.

⁵⁹ W latach 60. Bahnhof Rolandseck przekształcił się w ważne centrum artystyczne i miejsce spotkań awangardowych twórców. Kluczową postacią w tym okresie był Johannes Wasmuth, niemiecki mecenas sztuki, który w 1964 r. rozpoczął działalność artystyczną w opuszczonym wówczas budynku stacji. Dzięki niemu stała się ona domem dla licznych koncertów, wystaw i spotkań artystów.

⁶⁰ Na podstawie programów koncertowych (PSS-AV).

⁶¹ Na podstawie programów koncertowych (PSS-AV).

⁶² „Abend mit dem Komponisten Earle Brown”. Tekst zapowiedzi w formie notatek znajduje się w kolekcji klawesynistki (PSS-AV).

Pierwsza część ($1^1, 1^2, 1^3$) opiera się na nietypowej notacji graficznej, wskazującej na losowy, bardzo szybki ruch palców w obrębie wskazanych zakresów interwałowych. Ruch ten przerywają liczne fermaty, oznaczające nagłe zatrzymanie i przytrzymanie dowolnych pięciu dźwięków – tych, na których w danym momencie znajdują się palce.

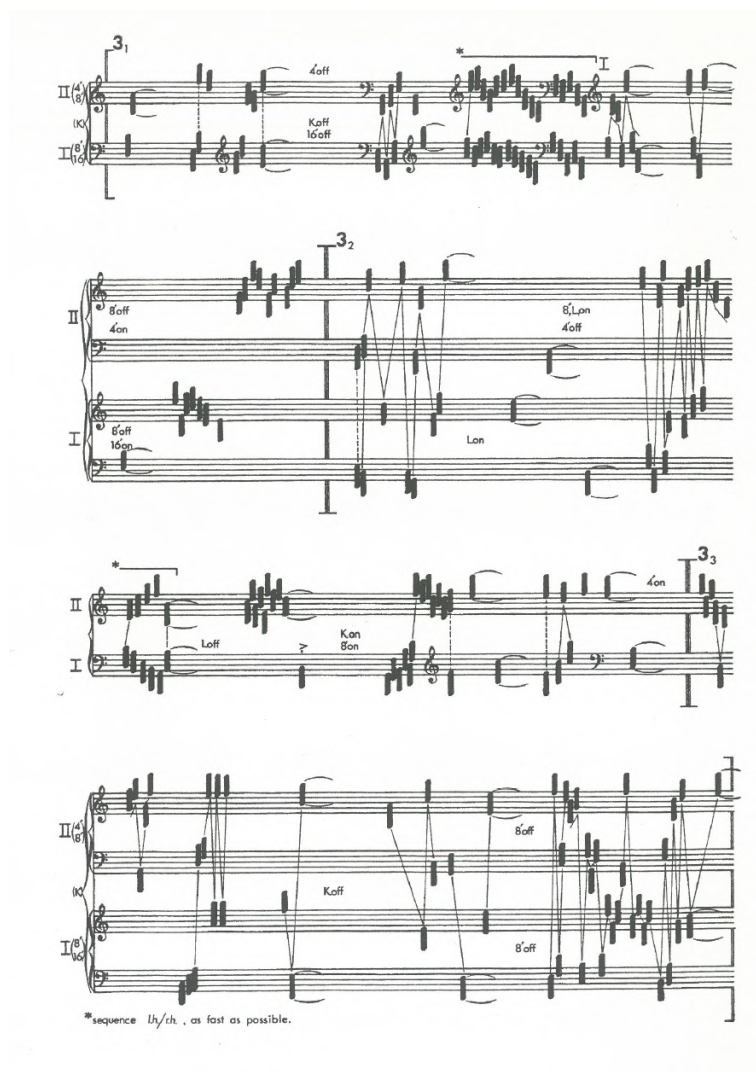
Druga część ($2^1, 2^2, 2^3$) w dużym stopniu opiera się na notacji precyzyjnie zapisanej, z w znacznej mierze określoną wysokością dźwięków. Zasadniczo mają one być wykonywane krótką artykulacją, z wyjątkiem symboli wskazujących na dowolną długość lub kumulacyjne przytrzymywanie palców. Znajdziemy tu bardzo szczegółowe oznaczenia odnoszące się do tempa i interpretacji.

Trzecia część ($3^1, 3^2, 3^3$) składa się wyłącznie z klasterów, przy czym nie są to klasterzy typowe. Kompozytor zaznacza, że nie mogą być wykonywane „płaską ręką” – każdy palec powinien uderzać wybrany dźwięk w obrębie wskazanej amplitudy klastera. Rozdysponowanie klasterów pomiędzy górny i dolny manual, ich rozpiętość i linie synchronizujące tworzą efekt wyjątkowo ekspresyjnej i sugestywnej notacji (przykł. 2). Kompozytor określa jedynie ich skrajne wysokości, pozostawiając wykonawcy swobodę w wyborze wewnętrznych dźwięków. Każde wykonanie może więc przynieść inny rezultat, a liczba możliwych realizacji staje się w tym zakresie praktycznie nieograniczona. Zapis zastosowany w pierwszej i trzeciej części pozwala zaklasyfikować *Nine Rarebits* jako utwór wykorzystujący „częściowo graficzną” notację⁶³.

Nine Rarebits pozostawia wykonawcy nieznaczną na swobodną interpretację – brak tu kształtów geometrycznych czy nieokreślonych płaszczyzn dźwiękowych. Zamiast tego partytura zawiera skrupulatnie zanotowane rejestry oraz dokładne wskazówki. Pomimo pozornej prostoty, zapis partytury jest wymagający wykonawczo, zwłaszcza w części trzeciej. Nie bez przyczyny *Nine Rarebits* zostało zakwalifikowane przez Frances Bedford w *Harpsichord and Clavichord Music* jako kompozycja bardzo trudna⁶⁴.

⁶³ F. Bedford, *Harpsichord and Clavichord Music...*, s. 17.

⁶⁴ *Ibidem*.



Przykład 2. Earle Brown, *Nine Rarebits*, trzecia strona partytury.

2.3.3. Charakterystyka formy

„Można ten utwór również wykonać solo, w końcu jest to mobil (dziewięć części, które można dowolnie wybierać i układać w kolejności według własnego uznania)”⁶⁵ – tak o formie *Nine Rarebits* pisała Vischer w liście do Isoldy Alghrim z 27.02.1970 roku.

Choć w didaskaliach do *Nine Rarebits* Earle Brown odnosząc się do kompozycji nie używa terminu *mobil*, utwór ten wykazuje wszystkie cechy formy mobilnej, zgodnie z jego ówczesnym rozumieniem mobilności formy.

⁶⁵ „Man kann es auch allein spielen, es ist ja ein Mobil (9 Teile die man sich nach seinem Gutdünken aussuchen kann in der Folge zu spielen) (PSS-AV).

Dziewięć tytułowych „bitów” może być wykonywanych w dowolnej kolejności, przy czym wykonawca lub wykonawcy mogą określić ustaloną wersję przed koncertem lub spontanicznie podejmować decyzje o układzie poszczególnych sekcji w trakcie wykonania. Kompozytor dopuszcza możliwość wykonania *Nine Rarebits* w sposób konwencjonalny, w zamkniętej formie, od początku strony pierwszej do końca strony trzeciej. Zaznacza jednak, że taka wersja powinna być stosowana jedynie w przypadku wykonania solowego na jednym klawesynie lub w wykonaniu na dwa klawesyny, gdzie jeden z wykonawców realizowałby zamkniętą wersję, a drugi wersję otwartej formy równolegle⁶⁶.

W didaskaliach Brown wyraźnie podkreśla, że utwór ma charakter otwartej formy, choć każdy „bit” jest ściśle kontrolowany pod względem materiału muzycznego. Nie oznacza to więc nieograniczonej swobody czy improwizacji – przeciwnie, kompozytor wymaga, aby cały materiał został dokładnie przećwiczony, co wyklucza spontaniczne podejście do utworu⁶⁷. Każdy „bit” może być wykonany więcej niż raz, lecz obowiązkowo przynajmniej raz. Całość utworu trwa sześć minut, przy czym Brown precyzuje, że relacje rytmiczne pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami muzycznymi w obrębie części powinny być utrzymane proporcjonalnie względem siebie. Tempo każdego „bitu” może różnić się w zależności od wykonania, co podkreśla zmienny charakter dzieła. W didaskaliach Brown określa również minimalny i maksymalny czas trwania poszczególnych części: minimalny czas trwania części wynosi jedną minutę, a maksymalny dwie minuty. Dzięki możliwości powtarzania wybranych „bitów” otwartość formalna utworu zostaje rozszerzona, co pozwala na eksplorację różnych wariantów wykonawczych.

W komentarzu do albumu wydane go przez wytwórnię Wergo Antoinette Vischer podkreślała: „Zagraliśmy w sumie pięć różnych wersji, każda była zupełnie inna. Nawet Earle Brown był zaskoczony tym, co wynikło z jego zapisu nutowego. Powiedział, że nigdy by nie pomyślał, że

⁶⁶ „Nie miałbym nic przeciwko wykonaniu utworu w konwencjonalnej 'zamkniętej formie', od początku strony pierwszej do końca strony trzeciej, ale mogłoby to mieć miejsce tylko wtedy, gdy utwór jest wykonywany na jednym klawesynie lub przez jednego z wykonawców w wersji na dwa klawesyny, podczas gdy drugi klawesyn realizowałby wersję 'otwartej formy' równolegle do wersji zamkniętej” – Earle Brown w didaskaliach do *Nine Rarebits*.

⁶⁷ Earle Brown w didaskaliach do *Nine Rarebits*: “In either case, *all* of the material must be very carefully rehearsed and accurately performed”.

ten instrument może brzmieć jak cała orkiestra. W końcu były to dwa instrumenty”⁶⁸. Cztery z powyższych wersji zostały nagrane i nieopublikowane – znajdują się w kolekcji klawesynistki w Paul Sacher Stiftung. Warto zauważyć, że podczas wspomnianych wcześniej wykonań koncertowych w Bahnhof Rolandseck⁶⁹ oraz w Théâtre de l’Odéon w Paryżu kompozycja była prezentowana w kilku wersjach następujących po sobie, aby szczególnie wyeksponować jej mobilność⁷⁰.

W konsekwencji, choć kompozycja *Nine Rarebits* formalnie określana jest przez Browna w didaskaliach jako forma otwarta, jej struktura i sposób wykonania wyraźnie nawiązują do mobilnych koncepcji kompozytora, w których elastyczność formy nie jest już rozumiana jako możliwość fizycznego manipulowania partyturą, lecz jako interakcyjna przestrzeń dla kreatywnych decyzji wykonawców.

Nine Rarebits jest kompozycją intrygującą. Choć zapisana w systemie pięciolinii, z licznymi i precyzyjnymi oznaczeniami rejestracyjnymi oraz tempowymi to w całości opiera się na notacji proporcjonalnej, wykorzystuje elementy graficzne oraz rozwiązania wskazujące na formę mobilną. Ta przejawia się poprzez elastyczną organizację wewnętrznych sekcji, które mogą być dowolnie zestawiane i wybierane przez wykonawcę. Oznacza to, że ogólna struktura utworu pozostaje ustalona, lecz jego realizacja i kolejność sekcji zależą od decyzji wykonawcy, co stanowi istotę mobilności w rozumieniu Browna.

⁶⁸ “Wir spielten insgesamt fünf verschiedene Versionen, jede war völlig anders. Selbst Earle Brown war überrascht, was da aufgrund seiner Notierung entstand. Er sagte, er hatte nie gedacht, dass dieses Instrument wie ein ganzes Orchester klingen könne. Immerhin waren es ja auch zwei Instrumente”.

⁶⁹ W latach 60. Bahnhof Rolandseck przekształcił się w ważne centrum artystyczne i miejsce spotkań awangardowych twórców. Kluczową postacią w tym okresie był Johannes Wasmuth, niemiecki mecenas sztuki, który w 1964 r. rozpoczął działalność artystyczną w opuszczonym wówczas budynku stacji. Dzięki niemu stała się ona domem dla licznych koncertów, wystaw i spotkań artystów.

⁷⁰ Antoinette Vischer: „Graliśmy ten utwór w Niemczech w centrum sztuki cztery razy z rzędu, a w Paryżu, w Domaine musical w Odeonie, dwa razy” („Nous avons joué cette pièce en Allemagne dans un centre d’art 4 fois de suite, et à Paris, au Domaine musical à l’Odéon, 2 fois”) (PSS-AV).

2.4. *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego

2.4.1. Tło powstania

O tle powstania *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego dowiadujemy się z korespondencji pomiędzy kompozytorem a Antoinette Vischer, którą utrzymywali na przestrzeni czterech lat (20 czerwca 1968 – 10 kwietnia 1972). Z enigmatycznej adnotacji klawesynistki, poprzedzającej zachowaną korespondencję, wynika, iż złożyła ona zamówienie na krótką kompozycję za pośrednictwem wydawnictwa Universal Edition⁷¹. Niespełna rok później Roman Haubenstock-Ramati zainicjował kontakt listowny, poinformowany przez Jörga Polzina (1931–2016) z Universal Edition, że klawesynistka wyraziła zainteresowanie utworem jego autorstwa. „Sam z siebie napisał, zapytał, od razu się zgodziłam” – znajdujemy w agendzie klawesynistki⁷². Początek ich znajomości miał charakter nietypowy: zazwyczaj to ona inicjowała korespondencję z kompozytorami, odkąd w 1956 roku zaczęła budować swoją kolekcję utworów. Często nawiązywała kontakty osobiste, między innymi podczas festiwali muzyki nowej⁷³, co niejednokrotnie prowadziło do wieloletnich przyjaźni, jak w przypadku Earle’a Browna czy Johna Cage’a. Z Romanem Haubenstockiem-Ramatim klawesynistka nigdy nie spotkała się osobiście – mimo że w zachowanej korespondencji pojawia się temat zaproszenia kompozytora na autoprezentację do współprowadzonego przez nią Muzeum Progresywnego w Bazylei⁷⁴, do realizacji tego spotkania ostatecznie nie doszło.

Haubenstock-Ramati i Vischer wymienili łącznie szesnaście listów, przy czym ich korespondencja z czasem traciła na intensywności. Vischer przez dłuższy czas odkładała realizację planowanego nagrania *Catch I*, które miało zostać wydane przez wytwórnię Wergo. Pomimo składanych kompozytorowi zapewnień o rychłej publikacji, do realizacji wydawniczej ostatecznie nie doszło. Utwór w wykonaniu Vischer został jedynie zarejestrowany podczas

⁷¹ “Bestellung via U.E. für 2 Min Fr. 1000. Telephon vom U.E. 2. Nov. 67, bez. [Beziehungsweise – M.K.] 27. Nov. 68” (PSS-AV).

⁷² „Hat von selber geschrieben, mich gefragt, sagte sofort ja”. Kartoteka z krótkimi adnotacjami dotyczącymi powstania utworów (PSS-AV).

⁷³ E. Reisinger w artykule *Some Sort of Machine without a Body...* wskazuje, że Vischer była zapaloną uczestniczką festiwali muzyki nowej, jak np. Donaueschinger Musiktage.

⁷⁴ Antoinette Vischer była współzałożycielką i aktywną organizatorką Muzeum Progresywnego w Bazylei (Das Progressive Museum Basel), gdzie inicjowała wydarzenia poświęcone muzyce awangardowej, promowała współczesną twórczość klawesynową i współpracowała z czołowymi kompozytorami XX w.

nagrań studyjnych⁷⁵. Z perspektywy klawesynistki utwór mógł wydawać się na tyle wymagający, że odkładała jego wykonywanie na późniejszy termin. Należy jednak uwzględnić również możliwość, że decyzja ta wynikała z intensywnego harmonogramu zawodowego klawesynistki oraz braku priorytetowego traktowania tego utworu w ramach jej ówczesnych przedsięwzięć artystycznych. Klawesynistka znana była z wyjątkowej skrupulatności i dążenia do pełnego zrozumienia każdego elementu wykonawczego, co potwierdza również zachowana korespondencja pomiędzy Vischer a Haubenstockiem-Ramatim poświęcona interpretacyjnym aspektom kompozycji. Jak zauważa Ule Troxler, „Antoinette Vischer wykazała się swoją sumiennością i bezwarunkowym zaangażowaniem wobec kompozytora”⁷⁶. Obecnie można jedynie spekulować, jak potoczyłyby się losy *Catch I*, gdyby kompozytor i klawesynistka mieli możliwość bezpośredniego spotkania i dyskusji nad interpretacją utworu.

2.4.2. Charakterystyka notacji

W pierwszym liście do Vischer Haubenstock-Ramati pisze, że w związku z tym, że bardzo ceni ją jako klawesynistkę i artystkę, narysował [sic!] dla niej utwór, który, jeśli tylko jej się spodoba, chciałby jej zadedykować⁷⁷. Wyjaśnia dalej: „*Catch*” (*catch as catch can*)⁷⁸ to utwór na amplifikowany klawesyn, z opcjonalnym użyciem taśmy i efektów elektronicznych⁷⁹.

⁷⁵ Z dostępnych materiałów archiwalnych przechowywanych w Paul Sacher Stiftung wynika, że klawesynistka zarejestrowała *Catch I* dwukrotnie: pierwsze nagranie studyjne odbyło się 16 grudnia 1970 roku i trwało 5 minut i 30 sekund, natomiast drugie – wyraźnie dłuższe, trwające 13 minut i 16 sekund – zrealizowano 17 lutego 1972 roku. Pierwsze z tych nagrań nie zachowało się w dostępnej dokumentacji, co uniemożliwia przeprowadzenie analizy jego zawartości oraz określenie charakteru interpretacji. Najprawdopodobniej właśnie to nagranie Vischer zaprezentowała 22 lutego 1971 roku podczas *Le clavecin moderne* – audycji połączonej z debatą w ramach festiwalu *Musique de Notre Temps* w Strasburgu.

⁷⁶ U. Troxler, *Antoinette Vischer*, s. 112.

⁷⁷ „Ich habe für Sie etwas komponiert, oder besser gesagt gezeichnet (...)”. List Haubenstocka-Ramatiego do Vischer z 20.06.1968 (PSS-AV).

⁷⁸ Można przypuszczać, że kompozytor przywołując dopowiedzenie *catch as catch can* w nawiasie, nawiązuje do tytułu XVII-wiecznego zbioru *Catch That Catch Can*, a tym samym bezpośrednio do *catch*, czyli homonimicznej angielskiej wokalnejszej formy polifonicznej rozwiniętej w XVI w., w której dwa lub więcej głosów (najczęściej trzy) wielokrotnie śpiewają tę samą melodię, przechwytyując ją od siebie nawzajem. Ta "gonitwa" (od angielskiego czasownika "to catch") oznaczała przechwytywanie, łapanie, wikłanie, generując dziwaczne zestawienia słowne, często z dwuznacznymi aluzjami. O znaczeniu tytułu *Catch* w kontekście *Catch II* pisze Dario Agazzi w artykule *I confini della libertà...*, s. 41.

⁷⁹ „Dieses Stück ‘Catch’ (...) für Cembalo mit Mikro-und Lautsprecher (auch evtl. Tonbandgerät mit oder ohne Filter etc. etc. [sic!])” – List Haubenstocka-Ramatiego do Vischer z 20.06.1968 (PSS-AV).

Początkowo kompozytor celowo wysyła klawesynistce wyłącznie „rzut” partytury, bez wskazówek wykonawczych, żeby nie wpłynąć zbyt mocno na jej pierwsze wrażenie w odbiorze dzieła. Na potrzeby tej pracy będę tę wersję nazywać manuskrytem wyjściowym. Manuskrypt wyjściowy *Catch I*, nazwany przez Vischer w liście do Ligetiego „Ein grafisches Blatt”⁸⁰ (przykł. 3) składa się wyłącznie z różnorodnych punktów, linii i płaszczyzn o różnej wielkości i stopniu zamalowania. Nie ma tu żadnych symboli wskazujących na muzyczne zdarzenia, jak np. pięciolinia, klucze, nuty, oznaczenia rejestracyjne czy konkretną obsadę wykonawczą.



Przykład 3. Roman Haubenstock-Ramati, *Catch I*, manuskrypt wyjściowy.

Kolekcja Antoinette Vischer, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

⁸⁰ List Vischer do Györgi Ligetiego z 30.08.1968 (PSS-AV).

2.4.2.1. Recykling materiału graficznego

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że tego rodzaju notacja stwarzała kompozytorowi możliwość swobodnego „recyklingu” materiału graficznego – cechy szczególnie charakterystycznej dla jego twórczości. Zgodnie z zasadą „zawsze to samo zawsze inaczej”⁸¹, jeden wyjściowy materiał graficzny dostarcza różnych możliwości uporządkowania go w nowych kontekstach i perspektywach, czyli każdorazowo w innej zasadzie formalnej, ale zawsze w obrębie tej samej rodziny instrumentów⁸². Tak właśnie powstały kolejne kompozycje – *Catch II* na fortepian (1968), *Shapes I* na organy (1973) oraz *Shapes II* na organy, fortepian, klawesyn i czeleste (1973). *Catch I–II* zostały wydane przez Universal Edition w 1970 roku, natomiast *Shapes I–II* ukazały się nakładem Wilhelm Hansen Edition w 1976 roku.

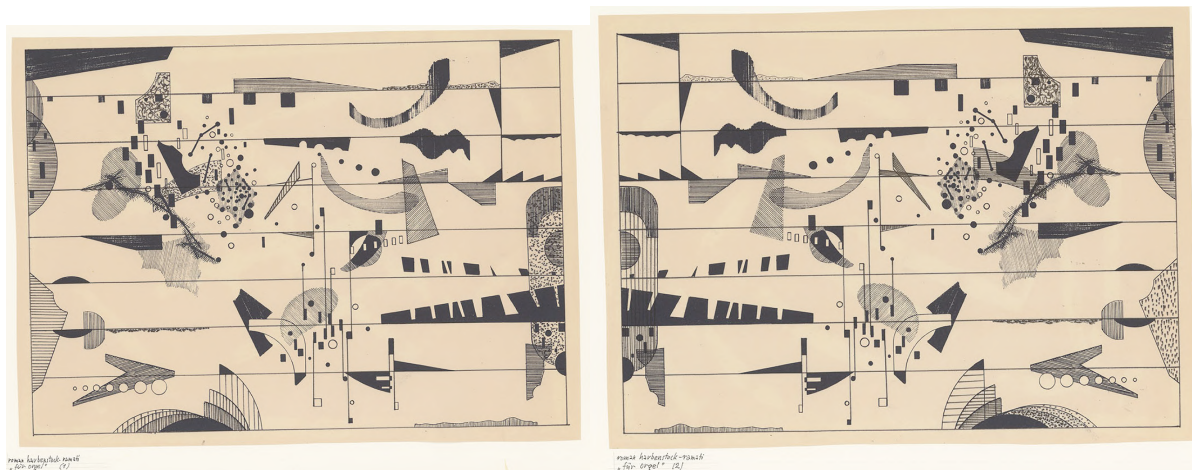
Haubenstock-Ramati przerabia materiał wyjściowy na różne sposoby. W *Catch I–II* dzieli go na osiem równych systemów, a następnie każdy system umieszcza centralnie na ośmiu osobnych kartach (*Catch I*) lub po dwa systemy – jednym na górze, drugim na dole – na każdej z dziesięciu kart (*Catch II*). W *Shapes I–II* wykorzystuje materiał wyjściowy w całości i operuje nim na zasadzie: oryginał (O), retrogradacja (R), inwersja oryginału (OI) oraz inwersja retrogradacji (RI) jako „ramy wszelkich zdarzeń muzycznych”⁸³ (przykł. 4-5). W związku z powyższym, omawiając materiał graficzny *Catch I*, moje uwagi będą siłą rzeczy dotyczyć również trzech wyżej wymienionych kompozycji.

Początkowo planowałam wykonać *Shapes II* jako integralną część dzieła artystycznego, aby ukazać realizację kompozycji mobilnej w odśłonie kameralnej. Zrezygnowałam jednak z tego zamiaru, ponieważ, choć każdy mobil brzmi inaczej i może przybierać niezliczoną liczbę wariantów wykonawczych, wolałam skupić się na innym materiale graficznym i pogłębić jego interpretację.

⁸¹ „Immer das gleiche immer anders”, fragment artykułu Romana Haubenstocka-Ramatiego *Form in der neuen Musik*, s. 54.

⁸² „Im Kreis, in der Mitte des Blattes, sind Angaben für ein Schlagzeug, die Notationen am Rande konnten für Gitarre sein. Aber so genau will ich das nicht definieren, eher nach Instrumentenfamilien. Das ergibt viele Variationsmöglichkeiten, wie man auch bei Drehung des Blattes noch weitere drei Spielmöglichkeiten erhält (...)”, *Am Rande der Musik. Interview mit Erwin Melchart* [w:] *Neue Kronen-Zeitung*, 20.02.1973.

⁸³ Didaskalia do *Shapes II* Romana Haubenstocka-Ramatiego.



Przykład 4-5. Roman Haubenstock-Ramati, *für Orgel (1)* i *für Orgel (2)*.
Kolekcja Romana Haubenstocka-Ramatiego, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

Ciekawym odkryciem było znalezienie w kolekcji Romana Haubenstocka-Ramatiego⁸⁴ materiałów ukazujących „work in progress” kompozytora.

Pierwszym przykładem są dwie karty materiału graficznego, tożsamego z materiałem *Shapes I*, z przekreślonym podpisem wzdłuż krótszych boków: *Catch 3 Roman Haubenstock-Ramati* (przykł. 6-7) Może świadczyć to o tym, że kompozytor planował kontynuować serię *Catch* i w planach miał nową konfigurację materiału – *Catch III*, lecz się z niej wycofał i wrócił do niej po pięciu latach, w 1973 roku, z nowym tytułem – *Shapes I*.



Przykład 6-7. Roman Haubenstock-Ramati, manuskrypty podpisane początkowo jako *Catch III*.
Kolekcja Romana Haubenstocka-Ramatiego, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

⁸⁴ Dokładniej – w folderze „Catch II” (PSS-RHR).

Drugim przykładem jest duża, tekturowa strona, chaotycznie pokreślona markerem. Spod przekreśleń można wyczytać np. „Stück für Vibraphone solo”, „Musik für Orgel (Harmonium), Celesta, Cembalo und Harfe”, „Musik für Orgel, Celesta, ev. Schlagzeug”. Powyższe zapiski obrazują burzę myśli i pomysłów kompozytora na wykorzystanie materiału graficznego w różnych odsłonach instrumentalnych, zgodnie z indywidualną preferencją do zestawiania instrumentów przez Haubenstocka-Ramatiego⁸⁵. Obydwa przykłady świadczą o eksperymentowaniu kompozytora i ciągłej pracy nad formą. Zjawisko recyklingu materiału – swoistego kompozytorskiego „kopiuj-wklej” – polegające na wielokrotnym wykorzystywaniu i przekształcaniu tego samego materiału graficznego w różnych kontekstach instrumentalnych i formalnych, stanowiło wówczas istotny element języka muzyki współczesnej.

2.4.2.2. Punkt, linia i płaszczyzna

Aby dobrze zrozumieć znaczenie punktu, linii i płaszczyzny w twórczości Haubenstocka-Ramatiego obowiązkowym wydaje się tekst samego kompozytora *Muzyka i malarstwo abstrakcyjne* (1971)⁸⁶, gdzie wyjaśnia on znaczenie punktu, linii i płaszczyzny w swojej notacji graficznej. Powyższy tekst i bezpośrednie inspiracje kompozytora twórczością Kandynskiego dokładnie analizuje Gesa Finke w artykule *Punkt – Linie – Fläche*⁸⁷. Po zapoznaniu się z powyższymi tekstami można odnieść wrażenie, że materiał graficzny *Catch I* idealnie eksplikuje omawiane podstawowe elementy abstrakcyjnego malarstwa i grafiki. Przedstawiona tu notacja posługuje się proporcjonalnym zapisem wysokości dźwięku (oś pionowa karty) i czasoprzestrzeni (oś pozioma karty). Znajdujemy tu wiele różnorodnych punktów – pojedynczych zdarzeń dźwiękowych (okręgi, figury trójkątne i czworokątne, punkty połączone kreskami), różnej wielkości i o różnym stopniu „wypełnienia”, przez co kompozytor

⁸⁵ W tym przypadku, podobnie jak w *Nouvolettas* i orkiestracjach kompozytora obok klawesynu, czelesty, organów i fortepianu pojawia się harfa, wibrafon, perkusja.

⁸⁶ Artykuł opublikowany jako komentarz do cyklu 25 akwafort „Konstellationen”. *Musik und die abstrakte Malerei. Bemerkungen zu 'Konstellationen'* [w:] Prospekt Konstellationen, Wien und Köln: Galerie Ariadne, 1971.

⁸⁷ Gesa Finke, *Punkt – Linie – Fläche. Das Verhaeltnis der graphischen Notation zur abstrakten Malerei am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati und Anestis Logothetis* [w:] *Musikalische Schreibszenen*, ed. Federico Celestini, Sarah Lutz, Paderborn 2023, s. 415-434.

różnicował dynamikę (pusty lub delikatnie zamalowany, mniejszy = cichszy, mocniej zamalowany, większy = głośniejszy). Ciekawe jest tu także zastosowanie linii, pełniących istotną rolę, do których „instrukcję” znajdziemy w powyższym tekście kompozytora i korespondencji z Vischer (na próżno szukać jej w didaskaliach czy szkicach). Spotykamy tu „cienkie, pionowe linie bez wymiaru czasowego, pełniące funkcję synchronizującą (dwa lub więcej wydarzeń, połączonych pionową linią, są grane jednocześnie) lub służące jako wskazówka formalna (ograniczenie płaszczyzny)”⁸⁸. W jednym z listów do klawesynistki, omawiając możliwości użycia linii, wymienia również funkcję kierunkową (nadającą kierunek, „prowadzącą oko”). W porównaniu do swoich wcześniejszych kompozycji zanotowanych graficznie⁸⁹, Haubenstock-Ramati stosuje w *Catch* więcej złożonych kształtów. Kształty te składają się na „skomplikowane, wielowarstwowe wydarzenie dźwiękowe, sumę wielu takich samych, podobnych lub różnych elementów, które należy postrzegać jako jedność. Oprócz czterech parametrów, które określają dźwięk (wysokość, barwa, dynamika, artykulacja), płaszczyzna jest dodatkowo charakteryzowana przez parametr gęstości. Może być mniej lub bardziej gęsta, posiadać statyczny lub dynamiczny charakter, oddziaływać intensywnie lub słabo. Może być ostro lub niewyraźnie zarysowana, zawierać zarówno punktowe, jak i liniowe wydarzenia”⁹⁰. Jak zauważa Finke, charakterystyka płaszczyzn, którą opisuje Haubenstock-Ramati w kontekście gęstości, bardziej odnosi się do takich kompozycji jak *Catch*, w których kompozytor używa płaszczyzn w różnych wolnych formach i kreskowaniu⁹¹. Aspekt gęstości odgrywa tu bardzo istotną rolę. Kompozytor przedstawia płaszczyzny operując parametrem gęstości poprzez różne kompleksowe zdarzenia dźwiękowe, czyli ciągłe akcje, różniące się od siebie dynamiką i barwą – od delikatnych *ppp* po brutalne *fff*⁹², które dokładnie rozróżnia w didaskaliach kompozycji (przykł. 8).

⁸⁸ R. Haubenstock-Ramati, *Musik und abstrakte Malerei*, s. 3.

⁸⁹ Mam tu głównie na myśli cykl *Décisions* (1959), który Gesa Finke w artykule *Punkt – Linie – Fläche* wskazuje jako kluczowy w odniesieniu do abstrakcji i autocytowania w swoich późniejszych graficznych notacjach.

⁹⁰ G. Finke, *Ebd.*, s. 431.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² R. Haubenstock-Ramati, didaskalia do *Catch I*, pkt. 12.

12. Complex occurrences:



etc., are continuous actions (in high, low, middle register) differing in density, dynamics and tone colour (including electro-acoustical resources), from a delicate ppp sound-tissue (a) to a brutal fff occurrence (g) of a block-like, cluster nature.

Przykład 8. Roman Haubenstock-Ramati, fragment didaskaliów kompozytorskich do *Catch I*.

Trzeba zaznaczyć, że Antoinette Vischer otrzymując materiał graficzny *Catch I* w pierwszym liście od kompozytora nie miała wglądu w cytowany tekst Haubenstocka-Ramatiego (bo nie istniał), ani nawet najmniejszych wskazówek wykonawczych. Nie dziwi zatem, że w liście do Ligetiego użyła określenia „ein graphisches Blatt”. Próbuąc bowiem określić manuskrypt wyjściowy wyłącznie z perspektywy notacji, można byłoby stwierdzić, że jest to grafika muzyczna i wliczyć ją jako trzecią grafikę muzyczną w kolekcji klawesynistki – wraz z *Babai per Clavicembalo* (1964) Franco Donatoniego (1927–2000) i *Labyrinthos* (1968) Georgesa Aperghisa (*1945). Jednak postrzeganie *Catch I* jako grafiki zmienia się, gdy krystalizuje się jego ostateczna forma poparta konkretnymi wskazówkami wykonawczymi.

2.4.3. Charakterystyka formy

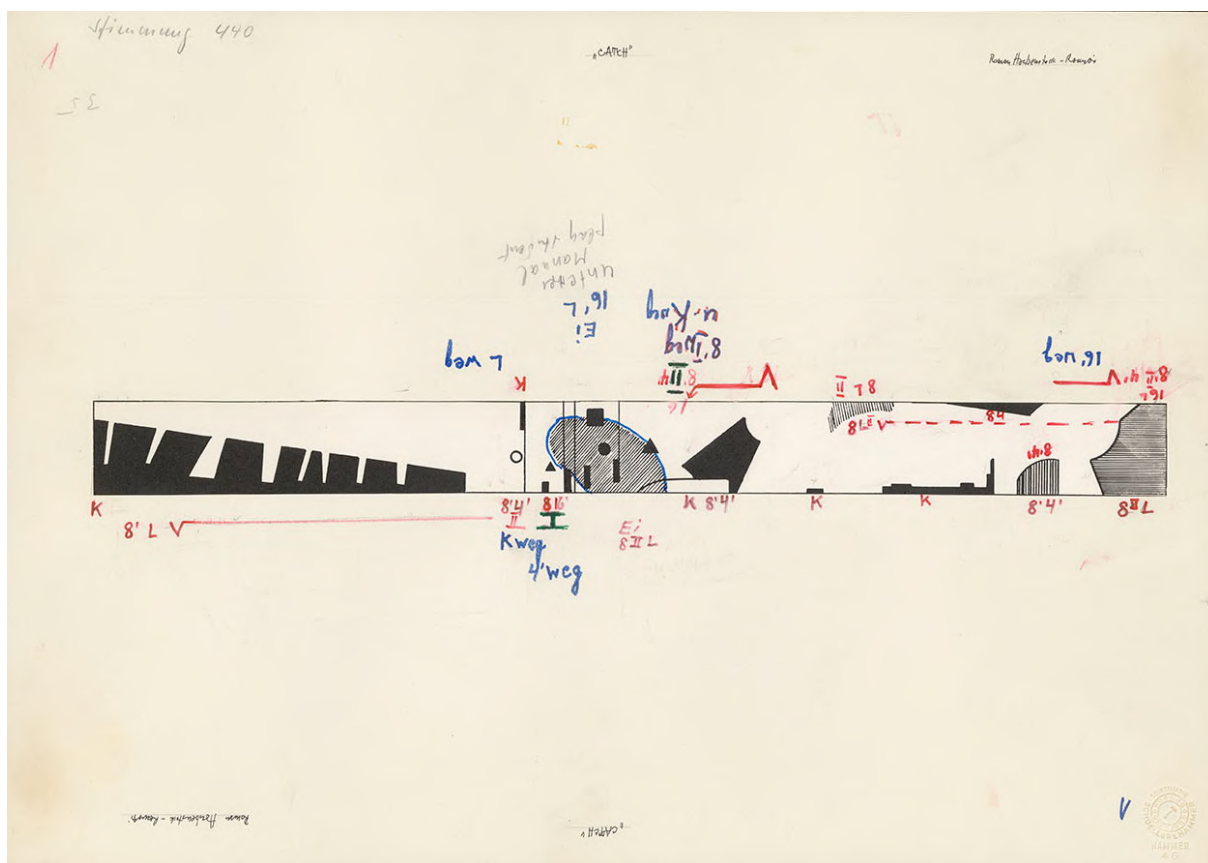
21 listopada 1968 roku Haubenstock-Ramati przesłał Vischer *Catch I* w ostatecznej formie, ze wskazówkami wykonawczymi, będącymi „ulgą dla wykonawców” a tym samym „łagodząc horror kompletnej wolności”⁹³. Jak wspomniano wcześniej, ostateczna forma kompozycji polegała na podziale materiału wyjściowego na osiem równych systemów, a następnie umieszczenie każdego z nich centralnie na jednej z ośmiu osobnych kart (przykł. 9). Każdy system stanowi tu zamkniętą mikrostrukturę-segment o ustalonym czasie trwania – wykonanie pojedynczego systemu, czyli jedno „przejście”, musi trwać precyzyjnie jedną minutę⁹⁴.

W „standardowych” formach mobilnych, przeważnie zapisanych na jednej planszy, o mobilności formy decyduje kolejność wykonywanych pól. W *Catch I* o mobilności formy

⁹³ “(...) Spielanweisungen, die eine gewisse Erleichterung für den Ausführenden darstellten und somit den Horror der kompletten Freiheit etwas mildern“ – Haubenstock-Ramati do Vischer w liście z 21.11.1968 (PSS-AV).

⁹⁴ Zarówno tak dokładne ustalenie czasowe jak i graficzne przedstawienie systemów nasuwają skojarzenia z zapisem muzyki elektronicznej na taśmach magnetycznych. Takie dokładne ustalenie czasu trwania systemu ma również znaczenie praktyczne podczas synchronizowania wykonania z innym medium, jak np. taśma czy drugi wykonawca.

decyduje kolejność wykonywania kart. Zarówno kolejność wyboru kart jak i orientacja ich odczytu (może ona rotować, dając dwie możliwości odczytu: oryginał-inwersja⁹⁵) jest w pełni zależna od wykonawcy. Krawczyk zauważa, że w *Catch* w porównaniu do innych mobili kompozytora zwiększają się rozmiary poszczególnych jednostek formalnych – nie są to już kilkusekundowe struktury, lecz całe części, nie wykazujące wewnętrznego rozczłonkowania⁹⁶. Takie dokładne ustalenie czasu trwania systemu ma również znaczenie praktyczne podczas synchronizowania wykonania z innym medium⁹⁷.



Przykład 9. Roman Haubenstock-Ramati, *Catch I*, przykład jednej karty z centralnie umieszczonym systemem i zapiskami wykonawczymi Antoinette Vischer.
Kolekcja Antoinette Vischer, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

⁹⁵ W manuskrypcie sugerują to tytuł i podpis kompozytora zarówno na górze jak i dole strony, sugerujące, że kartę można obrócić. Dodatkowo, jest to informacja zapisana w didaskaliach.

⁹⁶ D. Krawczyk, *Ewolucja formy...*, s. 80.

⁹⁷ W tym przypadku chodzi o wykonanie „á2” lub z towarzyszeniem taśmy, o czym w dalszej części pracy.

Czas trwania całości kompozycji to minimum 8 minut (gdy każdy z ośmiu systemów jest obligatoryjnie raz wykonany w jednym „przejściu”) do 15 minut (gdy wybrane przez wykonawcę systemy są wykonane w więcej niż w jednym „przejściu”). Obowiązkowe jest wykonanie jednego pełnego cyklu (każdy system raz wykonany), co stanowi o zamknięciu formy. Wykonanie dodatkowych „przejęć” z wybranymi zdarzeniami z poszczególnych systemów związane jest z ideą warstwowości, którą kompozytor opisuje w szkicach do *Catch I*. Polegała ona na podziale pojedynczego systemu na warstwy-zdarzenia muzyczne.

Niemożliwym jest wykonanie wszystkich zdarzeń zawartych w jednym systemie wyłącznie za pomocą samodzielnej gry na żywo. W związku z tym kompozytor sugeruje realizację wybranych zdarzeń i ich ekspozycji w jednym „przejściu”⁹⁸, a następnie wykonanie innych, odmiennie wyselekcjonowanych zdarzeń w kolejnym „przejściu”. Zdarzenia mogą się powtarzać. Mogą też występować symultanicznie z pomocą nagranych uprzednio warstw na taśmach. W liście z 26 lutego 1970 roku kompozytor sugeruje Vischer możliwość podziału systemów na 4-6 warstw, z czego klawesynistka wykonywałaby na żywo jedną warstwę na akustycznym instrumencie, a pozostałe warstwy byłyby symultanicznie odtwarzane z taśm, każda z nałożonym, spreparowanym filtrem. Haubenstock-Ramati zaznacza w szkicach, że podział na warstwy odgrywa w tej kompozycji bardzo ważną, funkcjonalną rolę. Podział na warstwy i „przejścia” dają kolejne możliwości przedstawienia tego samego materiału w nowych kontekstach i brzmieniach. Dzięki temu forma staje się zmienna i mobilna.

Żeby pokazać „elastyczność” [sic!] *Catch*, Haubenstock-Ramati sugeruje klawesynistce w korespondencji, żeby nagrała na płycie 3-4 różne wersje kompozycji⁹⁹.

Catch I różni się od „standardowych mobili” przede wszystkim przedstawieniem graficznym (nie jest przedstawiony na jednej, podwójnej stronie), a co za tym idzie również formą. Wykonawca nie porusza się jak „po planszy”, tylko zmienia kolejność kart. Kompozytor nie zakłada, że trzeba wykonać kilka cykli w sposób dosłowny, lecz sugeruje wykonanie kilku wersji po sobie, co ostatecznie oddaje podobny efekt. Są natomiast elementy wspólne, mam tu głównie na myśli obecność konkretnych wskazówek wykonawczych (a nie ich brak jak w przypadku grafik muzycznych), wariacyjność, przedstawianie (również za pomocą warstwowości) nowych powtórzeń, nowych znaczeń. Warto w tym miejscu wskazać jak trudne

⁹⁸ „transit” – Haubenstock-Ramati, didaskalia do *Catch I*.

⁹⁹ „Das ideale wäre wenn Sie eine Schallplatte mit 3-4 verschiedenen Versionen des Werkes machen könnten” – Haubenstock-Ramati w liście do Vischer z 21.11.1968 (PSS-AV). „Am liebsten wäre mir wenn Sie zwei verschiedenen Versionen spielen, um gleichzeitig zu zeigen wie „elastisch” das Werk ist” – Haubenstock-Ramati w liście do Vischer z 28.09.1969 (PSS-AV).

może być przyporządkowanie formalne tej kompozycji. Za przykład może posłużyć Ewa Kowalska-Zajac w *Zobaczyć muzykę...*, która przyporządkowuje *Catch I* do gatunku grafiki muzycznej, argumentując to obecnością legendy, w której kompozytor wyjaśnia jak należy interpretować graficzne elementy¹⁰⁰, podczas gdy w *Oblicza awangardy* klasyfikuje *Catch I* jako mobil paragraficzny, a nie dzieło należące do gatunku grafiki muzycznej¹⁰¹. Mając na względzie konieczność przyporządkowania *Catch I* do określonego gatunku formalnego, na podstawie wcześniejszych rozważań klasyfikuję utwór w kontekście formy jako kompozycję mobilną, natomiast w kontekście notacji – jako grafikę.

*Pana dzieło jest unikatowe!*¹⁰² – tak określiła w jednym z listów *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego Antoinette Vischer. Trudno się z tym nie zgodzić. *Catch I* jest niezwykle cennym przykładem literatury klawesynowej XX w., zarówno w kontekście notacji jak i formy. Jest czymś więcej niż „grafika muzyczna” jak zwykło się pobeżnie twierdzić – jest ciekawym przykładem formy mobilnej, a jak pisał Haubenstock-Ramati, każda forma wariabilna jest unikalna, niesie nowe problemy notacyjne w kontekście materiału i formy¹⁰³. Do tego *Catch I* jest jednym z pierwszych przykładów utworów na klawesyn solo z użyciem elektroakustycznych modyfikacji dźwięków oraz opcjonalnym użyciem taśmy¹⁰⁴. Ta na wskroś awangardowa kompozycja, ze względu na wysoki stopień skomplikowania zarówno wykonania jak i odbioru jest do dziś tylko reliktem przeszłości, lustrem czasów, w których powstała.

Większość z powyżej przedstawionych wniosków mogłam sformułować jedynie na podstawie kwerendy w Paul Sacher Stiftung w Bazylei. Bazując wyłącznie na dostępnym powszechnie wydaniu Universal Edition byłabym pozbawiona istotnych informacji mających wpływ na interpretację kompozycji. Przede wszystkim, manuskrypt materiału wyjściowego, z którym zetknęłam się w kolekcji Antoinette Vischer w Paul Sacher Stiftung w Bazylei (a którego wydanie nie zawiera) dał mi niezwykle ważne inspiracje wykonawcze. Dzięki niemu możliwe było pełne zrozumienie dynamiki punktów, linii i płaszczyzn w materiale graficznym, które, analizowane wyłącznie w kontekście pojedynczych, rozproszonych systemów, pozostają

¹⁰⁰ E. Kowalska-Zajac, *Zobaczyć muzykę...*, s. 154.

¹⁰¹ *Eadem*, *Oblicza...* s. 70-71. „W (...) *Catch I* (...) mamy tu do czynienia z mobilami paragraficznymi, a nie z dziełami należącymi do gatunku muzycznej grafiki. (...) nie należy kwestionować znaczenia tego etapu rozwoju notacji, jako fazy inicjującej powstanie gatunku muzycznej grafiki”.

¹⁰² „Ihr Werk ist einmalig!” – Vischer w liście do Haubenstocka-Ramatiego z 10.04.1972 (PSS-RHR).

¹⁰³ R. Haubenstock-Ramati, [Das Merkwürdige an der Form], s. 38.

¹⁰⁴ Na podstawie katalogu F. Bedford *Harpsichord and Clavichord Music...*

jedynie fragmentarycznie uchwytne. Dopiero perspektywa całościowej partytury umożliwia ich pełne rozpoznanie i interpretację w szerszym kontekście formalnym. Wiedzę tę można potem wykorzystać w wykonywaniu pojedynczych systemów oraz nadaniu im kolejności. Materiał wyjściowy pomaga zrozumieć również jak kompozytor recyklinguje go w *Catch II* i *Shapes I-II*. Szczególnie cenne okazują się szkice kompozytora, w których porusza on zagadnienie warstwowości oraz podziału zdarzeń dźwiękowych pomiędzy manualy instrumentu – kwestie te nie zostały bowiem w ogóle uwzględnione w didaskaliach kompozytorskich zawartych w edycji Universal Edition. Jest to bardzo istotna, idiomatyczna i jedyna wskazówka na temat tego, jak kompozytor wyobrażał sobie wykorzystanie manualów instrumentu.

Wydanie nie zawiera cennej sugestii o wykonaniu kilku wersji po sobie, podkreślających „elastyczność” formy kompozycji ani wyjaśnienia o znaczeniu linii pojawiających się w materiale graficznym – dowiadujemy się o tym z korespondencji pomiędzy kompozytorem a klawesynistką.

Naturalnie pojawia się tu pytanie, czemu wydanie Universal Edition nie zawiera tych informacji, skoro kompozycja została wydana za życia kompozytora, który jako były redaktor Universal Edition w latach 1957–1968 z pewnością zwracał uwagę na precyzję wydawanych partytur i musiał zaakceptować ostateczną wersję wydania *Catch I*.

2.5. *Chordophonie I* Romana Haubenstocka-Ramatiego

2.5.1. Tło powstania

Mobil *Chordophonie I* na klawesyn solo został skomponowany przez Romana Haubenstocka-Ramatiego w 1976 roku, a rok później opublikowany przez wydawnictwo Wilhelm Hansen. Mobil nie posiada dedykacji, a jego geneza pozostaje niezbadana.

Analiza trzech listów pianistki i klawesynistki Edith Picht-Axenfeld (1914–2001) do kompozytora, znajdujących się w kolekcji Paul Sacher Stiftung, sugeruje jednak, że utwór mógł być pisany z myślą o tej niemieckiej klawesynistce i pianistce¹⁰⁵. W pierwszym liście, z 12 grudnia 1975 roku, Picht-Axenfeld zwróciła się do kompozytora z zapytaniem, czy byłby skłonny napisać niewielki utwór na klawesyn solo, klawikord lub na orkiestrę kameralną

¹⁰⁵ W PSS znajduje się również kolekcja Edith Picht-Axenfeld, jednak nie udało mi się dotrzeć do korespondencji z RHR, ponieważ w czasie mojej kwerendy (styczeń 2023, sierpień 2024) kolekcja była jeszcze w przygotowaniu.

z udziałem klawesynu¹⁰⁶. Artystka chciała wykonać kompozycję w październiku 1976 roku we Fryburgu podczas koncertu, który miał stanowić przegląd współczesnej muzyki na klawesyn i klawikord. Z treści listów wynika, że kompozytor zgodził się na skomponowanie utworu¹⁰⁷. Koncert – jak sugerują kolejne listy – został przełożony, jednak brak informacji na temat jego ostatecznej realizacji, gdyż korespondencja między artystami urywa się. Ponieważ wymiana listów pokrywa się czasowo z datą powstania *Chordophonie I*, można przypuszczać, że Haubenstock-Ramati zamierzał stworzyć uniwersalną kompozycję, którą Edith Picht-Axenfeld mogłaby wykorzystać podczas swojego recitalu. W związku z tym, że utwór ostatecznie nie został przez nią wykonany, nie został jej również zadedykowany.

Mobil *Chordophonie I* w pierwotnym zamyśle kompozytora przeznaczony był na „*instrument klawiszowy*”. W szkicach do utworu, przechowywanych w archiwum Paul Sacher Stiftung w kolekcji Romana Haubenstocka-Ramatiego, odnaleźć można tytuł: „Szkice do Chordophonie na instrument klawiszowy”¹⁰⁸, a także krótki zapis: „Mobil na instrument klawiszowy (fortepian, klawesyn, klawikord)”¹⁰⁹. Wizja uniwersalnego utworu przeznaczonego dla całej rodziny instrumentów (w tym przypadku – klawiszowych) o wspólnym mianowniku konstrukcyjnym – obecności strun – jest charakterystyczna dla twórczości Haubenstocka-Ramatiego. W jednym z wywiadów kompozytor przyznaje¹¹⁰, że proces jego komponowania często opiera się na myśleniu kategoriami rodzin instrumentów, co otwiera możliwość różnorodnych wariantów wykonawczych.

W szkicach do *Chordophonie* odnajdujemy potwierdzenie tej tendencji. Początkowa wizja tytułu pozostaje ściśle związana z instrumentem klawiszowym posiadającym struny, co znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w samym tytule dzieła – *Chordophonie*. Termin ten

¹⁰⁶ „Darf ich (...) Sie heute zu fragen, ob Sie ein – wie immer kleinen – Stück für Cembalo solo oder Clavichord oder für Kammerensemble mit Cembalo zu komponieren Lust hatten? Ich soll Oktober 76 im Freiburg ein Konzert geben, das einem Überblick über neue Cembalo und Clavichord-Musik präsentiert. Ihre Stimme wäre mir so wichtig und dürfte nicht fehlen. Es wäre mir eine grosse Freude, ein Stück von Ihnen bei diese Gelegenheit aufzuführen”.

¹⁰⁷ „Ich möchte Ihnen noch einmal danken für Ihren liebenswürdigen Brief vom 13. Januar und Ihnen wieder sagen, dass ein Stück von Ihnen eine grosse Freude für mich wäre. Nun ein solche Abend frühestens im Oktober 1977 stattfindet, bleibt ja noch viel Zeit” – Picht-Axenfeld w liście do Haubenstocka-Ramatiego z 12.05.1976 (PSS-RHR).

¹⁰⁸ „RHR. Skizze fuer „Chordophonie” f. Tasteninstr.”.

¹⁰⁹ „Mobile f. Tasteninstrument – Piano, Cembalo, Clavichord”.

¹¹⁰ *Am Rande der Musik. Interview mit Erwin Melchart* [w:] *Neue Kronen-Zeitung*, 20.02.1973.

stanowi neologizm wywodzący się od łacińskiego *chorda* („struna”) oraz francuskiego *phonie* („fonia”) i może być roboczo tłumaczony jako „struno-fonia”.

Nie wiadomo, z którego roku pochodzą wspomniane szkice ani jaka była dokładna droga przejścia od „mobilu na instrument klawiszowy” do „mobilu na klawesyn”. Można jedynie przypuszczać, że decydujące znaczenie miała tu opisana wcześniej sytuacja związana z zamówieniem utworu przez Edith Picht-Axenfeld.

Kluczowym aspektem kompozycji pozostaje wykorzystanie oraz eksploracja efektów brzmieniowych uzyskiwanych bezpośrednio na strunach klawesynu. Zabieg ten stanowi istotny element idiomatyczności dzieła i wyraźnie odróżnia je od tradycyjnego repertuaru na ten instrument.

2.5.2. Charakterystyka notacji

Partytura *Chordophonie I* składa się z dziewiętnastu pól ułożonych obok siebie w ramie prostokąta, na jednej, podwójnej stronie, dzięki czemu wpisuje się on w założenia mobilu (przykł. 1). Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych partytur w literaturze klawesynowej, z którą osoby kształcące się w zakresie gry na klawesynie spotykają się w procesie kształcenia. Utwór ten bywa potocznie klasyfikowany jako „grafika muzyczna”, co upraszcza jego charakter i nie odzwierciedla złożoności formy, ani wyzwań interpretacyjnych, jakie stawia wykonawcy.

Powołując się na Ewę Kowalską-Zajac¹¹¹, w mobilu *Chordophonie I* realizowana jest idea *Art Zyklus*, o której Haubenstock-Ramati mówi w rozmowie z Thomasem Meyerem¹¹², w której zapytany o to jak opracowuje swoje formy mobilne, odpowiada, że „ta zamknięta struktura, rodzaj cyklu – cykl oznacza, że struktura nie ma dokładnego początku i dokładnego końca, że jest jak łańcuch i powtarza się tak długo, jak to konieczne – ta struktura może być grana zgodnie z ruchem wskazówek zegara lub odwrotnie. To jest struktura liniowa, która w gruncie rzeczy powinna być przedstawiona w sposób cykliczny”¹¹³. Teoretyczka dodaje, że idea ta zakłada notowanie mobili na planie prostokąta lub koła, co doskonale potwierdza sposób zanotowania *Chordophonie I*.

¹¹¹ E. Kowalska-Zajac, *Oblicza...* s. 59.

¹¹² *Ich verneine nicht, dass ich ein Lyriker bin*. Roman Haubenstock-Ramati im Gespräch mit Thomas Meyer (w:) MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik 1994, nr 54.

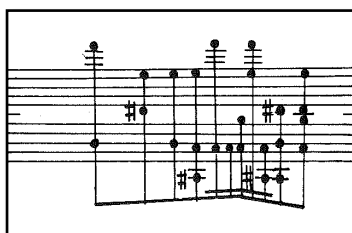
¹¹³ *Ibidem*.

Na tle notacji użytej w *Catch, Chordophonie I* jawi się jako utwór czytelniejszy pod względem wykonawczym, o mniej skomplikowanym zapisie. Zapewne dlatego, że zawiera elementy jednoznacznie muzyczne – nuty o dokładnie określonej bądź proporcjonalnej wysokości, pięciolinie, oznaczenia artykulacyjne, fermaty etc.

Cały mobil utrzymany jest w notacji proporcjonalnej. Każde pole mobilu ma inną długość, proporcjonalnie odpowiadającą czasowi, zgodnie z założeniem kompozytora, że pozioma oś arkusza jest postrzegana jako oś czasu (czas = przestrzeń). Oś pionowa każdego pola wyznacza zakres instrumentu (dół osi – niskie dźwięki, góra osi – wysokie).

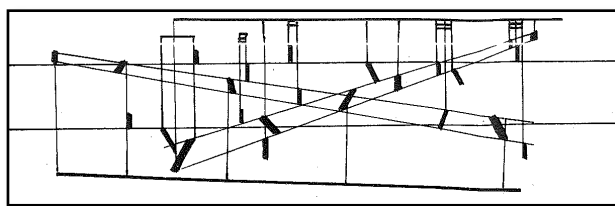
Dodatkowo, kompozytor różnicuje sposób oznaczania wysokości dźwięków, stosując cztery poziomy notacji:

1. **Notacja typu „C”** – oparta na bliskim zestawieniu dwóch pięciolinii, które tworzą wizualnie spójną reprezentację wokół centralnego dźwięku c^1 . Dźwięk ten znajduje się w odległości tercji zarówno od najwyższej linii dolnej pięciolinii, jak i najniższej linii górnej. Rozwiązanie to pozwala kompozytorowi zrezygnować ze stosowania tradycyjnych kluczy wiolinowego i basowego. Notacja ta, zastosowana w siedmiu polach, umożliwia precyzyjne odwzorowanie wysokości dźwięków (przykł. 10).



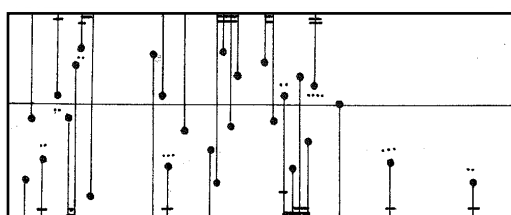
Przykład 10. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, przykład pola z użyciem notacji typu „C”.

2. **Dwie skrajnie linie systemowe** – notacja obejmująca jedynie najniższą linię dolnego systemu (G) oraz najwyższą linię górnego systemu (f^2). Ten typ notacji, zastosowany w trzech polach, wyznacza orientacyjne ramy rejestrowe, do których wykonawca powinien się odnieść, jednak zarówno w ich obrębie, jak i poza nimi, dokładne umiejscowienie dźwięków pozostaje w dużej mierze otwarte i zależne od decyzji interpretacyjnych (przykł. 11).



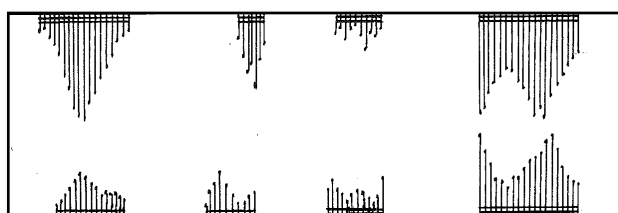
Przykład 11. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, przykład pola z użyciem dwóch skrajnych linii systemowych.

3. **Linia przechodząca przez środek systemu – c^1** – zastosowana w sześciu polach notacja, pełni funkcję wyłącznie orientacyjną, wskazując jedynie ogólny punkt odniesienia (przykł. 12).



Przykład 12. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, przykład pola z użyciem linii c^1 .

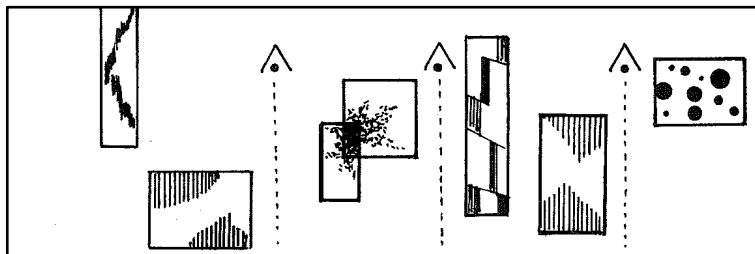
4. **Brak odniesienia do wysokości dźwięków** – rozwiązanie zastosowane w trzech polach. Mimo braku wizualnego odniesienia, wykonawca intuicyjnie przywołuje wcześniej ustanowiony punkt orientacyjny – c^1 (przykł. 13).



Przykład 13. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, przykład pola bez odniesień do wysokości dźwięków.

Pośród wyżej sklasyfikowanych pól, cztery pola zawierają zdarzenia, które nie odwołują się bezpośrednio do konwencjonalnych skojarzeń muzycznych; składają się one z kół lub bliżej nieokreślonych kształtów klasterowych, punktowych lub kreskowych. Dotyczą one działań wykonywanych częściowo lub w całości na strunach klawesynu (przykł. 14), zarówno

za pomocą dłoni, opuszków palców, paznokci, jak i z użyciem dodatkowych materiałów (drewno, plastik, metal, szkło itd.)¹¹⁴.



Przykład 14. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, przykład figur z przeznaczeniem do wykonania na strunach klawesynu.

Pole z powyższego przykładu zostało wybrane jako jedno z dziewiętnastu i pokolorowane przez kompozytora w pojedynczym egzemplarzu ręcznie kolorowanego manuskryptu¹¹⁵. Stanowi to niezbadaną ciekawostkę, czemu w całym mobilu, opracowanym w monochromatycznej formie, kompozytor pokolorował tylko to jedno konkretne pole, czemu danych barw, czemu zakolorował znaki fermat. Pytania te mogą mieć zarówno istotne znaczenie interpretacyjne i potencjalnie stanowić punkt zwrotny w procesie wykonawczej analizy utworu, ale równie dobrze mogą być efektem przypadkowej inspiracji kompozytora.

Podsumowując, *Chordophonie I* ukazuje ciekawy proces transformacji notacji konwencjonalnej, poprzez indeterminizm w zakresie organizacji wysokości dźwięków, na graficznych przedstawieniach kończąc.

2.5.3. Charakterystyka formy

Chordophonie I stanowi przykład formy mobilnej w jej czystej postaci. Jego zmienna forma, oparta na ciągłym powtarzaniu powstaje dzięki zestawieniu co najmniej dwóch zamkniętych cykli. Kompozytor zaznacza w didaskaliach, że w wykonaniu *Chordophonie I* powinny zaistnieć dwa-trzy różne cykle, które będą rozpoczynać się od różnych pól i będą się różnić

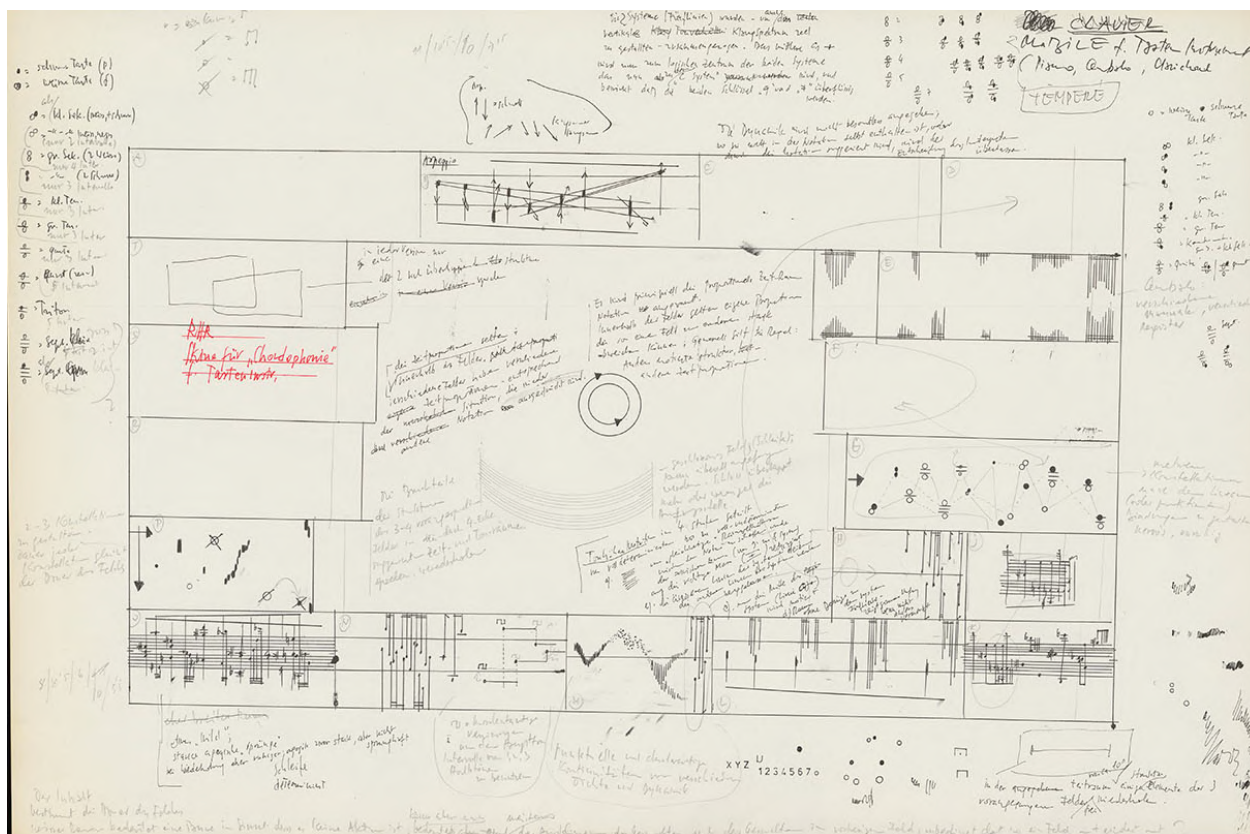
¹¹⁴ R. Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, cytat z didaskaliów do partytury: „These activities can be partially or completely executed on the strings of the instrument with the hand (palm, fingertips, nails) and/or with the aid of additional sound provoking materials (wood, plastic, metal, glass, etc)”.

¹¹⁵ Sam kompozytor podpisał manuskrypt z pokolorowanym jednym polem: „Handkoloriert / einzelnen Exemplar” (PSS-RHR).

kolejnością wykonywanych pól¹¹⁶. Cykle te powinny następować sukcesywnie. Jeden cykl składa się z dziewiętnastu pól. Relacje czasoprzestrzenne różnią się w zależności od pola. Czas trwania utworu, według didaskaliów kompozytorskich, powinien mieścić się w przedziale od dwunastu do piętnastu minut. W obrębie formy wykonawca dysponuje również pewnym zakresem swobody interpretacyjnej. Poszczególne pola mobilu mogą być odczytywane zarówno zgodnie z ruchem wskazówek zegara, jak i w kierunku przeciwnym. Wykonawca decyduje również, od którego z czterech narożnych pól rozpocznie realizację utworu. W niektórych polach ma dodatkowo możliwość samodzielnego wyboru oraz ustalenia kolejności zdarzeń muzycznych.

Ciekawym znaleziskiem okazały się szkice Haubenstocka-Ramatiego do *Chordophonie I* (przykł. 15). To w nich możemy dostrzec kompozytorski „work in progress”. Materiały szkicowe okazują się szczególnie istotne w kontekście wskazówek wykonawczych (do czego odniosę się w dalszej części pracy), jednak również w ujęciu formalnym ujawniają kilka interesujących aspektów. Przede wszystkim ukazują precyzję, z jaką kompozytor kształtował formę utworu – nic nie wydaje się tu przypadkowe. W szkicach odnaleźć można osiemnaście pól, z których sześć pozostaje jeszcze niezagospodarowanych, a niektóre figury różnią się od tych, które znalazły się w wersji ostatecznej. W partyturze wydanej przez Wilhelm Hansen konstrukcja pól rozmieszczonych wzdłuż dłuższych boków prostokąta pozostała niezmieniona – ich wymiary, podane przez kompozytora w centymetrach, wynoszą odpowiednio: „11/10,5/10/7,5” (bok górny) oraz „8/8,5/6/10/5,5” (bok dolny). Pola boczne uległy natomiast nieznacznym modyfikacjom w porównaniu ze szkicami. Znamienne jest również umieszczenie w centralnym punkcie partytury dwóch współosiowych okręgów (mniejszego wpisanego w większy), opatrzonych wektorami skierowanymi w różnych kierunkach. Element ten jest metaforą mobilności, cykliczności, zapętlenia oraz wariacyjności formy.

¹¹⁶ “2-3 different cycles (different order, different starting squares) will be played successively” – didaskalia do *Chordophonie I*.



Przykład 15. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, szkice kompozytora.

Kolekcja Romana Haubenstocka-Ramatiego, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

Chordophonie I stanowi jeden z najbardziej reprezentatywnych przykładów formy mobilnej w literaturze klawesynowej XX wieku, co potwierdzają zarówno jego notacja i struktura formalna, jak i przypisanie go do tego gatunku przez samego Haubenstocka-Ramatiego. Kompozycja ta, mimo precyzyjnego opracowania i starannego zakomponowania, pozostawia wykonawcy swobodę interpretacyjną oraz możliwość podejmowania decyzji wykonawczych. W porównaniu z *Catch I*, utwór ten wykazuje mniejszy stopień złożoności formalnej i cechuje się większą przystępnością wykonawczą. Tym bardziej zastanawiająca jest jego niemal całkowita nieobecność w repertuarze koncertowym.

Rozdział 3. Klawesynowe formy mobilne: proces realizacji i strategie wykonawcze

3.1. *Nine Rarebits* Earle’a Browna

Nine Rarebits doczekało się jeszcze jednego publicznie dostępnego nagrania poza rejestracją Antoinette Vischer i Georga Gruntza – jest to solowa interpretacja klawesynistki Elizabeth Anderson, opublikowana na albumie *Bizarre or baRock* przez Move Records w 1997 roku¹¹⁷. Trudno jednak traktować to nagranie jako wiarygodne źródło wykonawcze, ponieważ jego czas trwania wynosi zaledwie trzy minuty, co pozostaje w sprzeczności ze wskazówkami kompozytora. Nagranie sprawia wrażenie silnie zmontowanego i fragmentarycznego, z nałożonymi na siebie partiami w przypadkowych momentach, co prowadzi do dezorientacji percepcyjnej słuchacza. Z tego względu nie będę się do niego odwoływać w dalszej części pracy.

Ostatnie udokumentowane wykonania koncertowe utworu to interpretacja duetu Doriana Wallace’a i Adama Tendlera w 2016 roku w The DiMenna Center w Nowym Jorku oraz wykonanie solowe członka orkiestry Bochumer Symphoniker w 2000 roku w Thümer-Saal w Bochum¹¹⁸. Utwór był również wykonywany w duecie przez klawesynistki Annelie de Man i Małgorzatę Isphording. Niestety nie powstały nagrania tych wykonawców.

Pierwszym problemem, przed którym staje współczesny wykonawca mierzący się z dziełem, jest dobór instrumentu. Z racji tego, że Antoinette Vischer grała na instrumencie pedałowym, dedykowane jej *Nine Rarebits* było przeznaczone właśnie na taki instrument. Obecnie instrumenty tego typu są w Polsce rzadko dostępne, a te, które istnieją, często wymagają kosztownych remontów lub dodatkowych regulacji. Część z nich należy do prywatnych kolekcji i nie jest wypożyczana. Również nie wszystkie z tego typu instrumentów mają taki układ rejestrów, jaki jest wymagany w partyturze.

Piętrzące się trudności w dostępie do odpowiedniego instrumentu – w tym sytuacji, gdy mimo jego dostępności brakowało warunków nagraniowych, a także ograniczenia formalne i techniczne, które uniemożliwiały transport instrumentu do odpowiednich warunków nagraniowych – stanowiły poważną przeszkodę w realizacji nagrania. Dodatkowo fakt, że istniejące nagrania Vischer i Gruntza zostały wykonane na klawesynach pedałowych, skłonił mnie do przyjęcia odmiennej perspektywy wykonawczej. Zamiast powtarzać tę realizację,

¹¹⁷ Nagranie jest dostępne na platformie Spotify:

<https://open.spotify.com/track/47AHPmLFM4kiAsRnnZLwMw>. Data dostępu: 6.09.2025.

¹¹⁸ Na podstawie strony Earle Brown Music Foundation: www.earle-brown.org. Data dostępu: 10.03.2025.

zdecydowałam się opracować wersję *Nine Rarebits* do wykonania na kopii historycznego klawesynu, z jak najdokładniejszym uwzględnieniem wskazań rejestracyjnych.

Największym problemem wykonawczym okazał się brak rejestru 16-stopowego – standardowo nieobecnego w kopiach historycznych – a także niedostępność określonych kombinacji rejestracyjnych, takich jak rejestr lutniowy na obu manualach czy 4-stopowy na górnym manuale (zarówno w moim instrumencie, jak i w większości kopii historycznych, rejestr lutniowy występuje na górnym manuale, a 4-stopowy – wyłącznie na dolnym manuale). W związku z tym można zdecydować o wykonaniu partii lewej ręki oktawę niżej, aby uzyskać efekt imitujący rejestr 16-stopowy (w praktyce polegający na przesunięciu o oktawę w dół). Zaletą takiej wersji na kopii jest możliwość wykonywania tego utworu bez konieczności ograniczania się do sal dysponujących klawesynem pedałowym. Do wad tego rozwiązania należy czasochłonność przygotowania oraz potrzeba oswojenia się z zakłóconą relacją ręką–oko, szczególnie w części drugiej i trzeciej, gdzie wymagana jest intensywna koordynacja obu rąk, a uzyskany efekt nie jest współmierny do włożonego wysiłku, gdyż propozycja ta nie wydaje się dostatecznie spójna ani jednolita brzmieniowo, co skłoniło mnie do rezygnacji z jej realizacji. Istnieją również możliwości komputerowego obniżania dźwięku, np. przy użyciu programu iZotope RX. Przetestowałam to rozwiązanie, jednak uzyskany efekt okazał się niezadowolający w kontekście niniejszej pracy doktorskiej. Zdecydowałam się więc na wykonanie partii lewej ręki zgodnie z zapisem nutowym, z włączaniem tam, gdzie to możliwe, rejestrów, które kompozytor oznaczył w partyturze.

Materiał w wersji I (Ścieżka 1) potraktowałam klasycznie – jak formę trzyczęściową z quasi-recytatywem w części środkowej. Pierwsza część utrzymana jest w szybkim tempie i ma charakter figuracyjny, druga pełni funkcję narracyjną, natomiast trzecia – o charakterze wirtuozowskim – opiera się na sekwencjach klasterów, z których niektóre wykonywane są *as fast as possible*. Część druga jest szczególnie interesująca z punktu widzenia wykonawczego: zawiera różne określenia artykulacyjne i dotyczące tempa, takie jak „very slowly”, „slow & delicate”, *ritardando* czy *accelerando*. Występują tu też długie, pogrubione nuty i łuki sugerujące swobodną długość trwania, jak też klamry oznaczające kumulacyjne przytrzymywanie palców. Połączenie elementów notacji proporcjonalnej, łuków i oznaczeń retorycznych tworzy formę zapisu, która łączy w sobie cechy preludium niemenzurowanego oraz recytatywu. Zestawienie tych środków sprawia, że powstaje fragment o wyraźnie idiomatycznym charakterze klawesynowym.

Moim założeniem przy opracowaniu wersji I było standardowe wykonanie materiału od początku do końca, tak aby:

- słuchacz miał możliwość zapoznania się z nim w pełnej formie (w nagraniu Vischer percepcja słuchacza nie jest w stanie wychwycić pojedynczej partii klawesynu, gdy równolegle brzmi druga partia klawesynu);
- ułatwić odbiorcy lepsze zrozumienie wersji II;
- stworzyć uniwersalny materiał – swego rodzaju „taśmę”, z którą można następnie wykonywać równoległą, spontaniczną partię, nadając kompozycji typowo mobilny charakter. Takie rozwiązanie stanowi imitację wersji na dwa klawesyny, ale zrealizowanej przez jednego wykonawcę. Nawiązuje ono bezpośrednio do sposobu, w jaki utwór interpretowali Vischer i Gruntz: Vischer wykonywała wersję „klasyczną” od początku do końca, a Gruntz spontanicznie nakładał kolejne „bity”, nadając całości właściwy, mobilny idiom.

Wersja II (Ścieżka 2) powstała poprzez nałożenie na wersję I drugiej, niezależnej partii, wykonującej odmienną kolejność „bitów”, którą odwzorowuje poniższa tabela:

„Taśma” (Wersja I)	Druga partia
1.1.	3.2.
1.2.	3.1.
1.3.	1.1.
2.1.	2.2.
2.2.	2.3.
2.3.	2.1.
3.1.	1.2.
3.2.	3.3.
3.3.	1.3.

Tabela 1. Kompilacja części w wersji II, powstałej przez nałożenie na wersję I drugiej, niezależnej partii o innej kolejności segmentów.

Materiał potraktowałam mobilnie – nałożona wersja została ułożona w spontanicznej kolejności, podczas gdy wersja I pełni funkcję "taśmy", możliwej do wykorzystania w każdym wykonaniu. W ten sposób powstają dwie niezależne wersje, z których jedna może być spontanicznie konstruowana w trakcie wykonania, co w pełni oddaje mobilny charakter kompozycji.

W moim wykonaniu każdy „bit” trwa 40 sekund, co umożliwia grę „á2” – co 40 sekund następuje zmiana sekcji, przy zachowaniu proporcji czasowych. Gdyby poszczególne „bity” miały różną długość, zmiany byłyby nieczytelne i prowadziły do chaosu, dlatego konsekwentne utrzymanie proporcji czasowych jest tu szczególnie istotne. Do wykonania został włączony specjalnie zaprogramowany stoper, który dziewięć razy z rzędu odmierzał 40 sekund. Otrzymany rezultat potwierdza spostrzeżenie Vischer: klawesyn, zwielokrotniony poprzez nakładanie warstw, brzmi jak cała orkiestra. Wersja z taśmą, podobnie jak w duecie na dwa instrumenty, otwiera przed słuchaczem przestrzeń brzmieniową o niezwyklej gęstości i różnorodności. Pomimo pozornie przypadkowego doboru części, konstrukcja utworu sprawia wrażenie wewnętrznej spójności, ujawniającej się w kontrapunktycznym współdziałaniu poszczególnych segmentów, niezależnie od ich zestawienia.

Na pierwszy rzut oka *Nine Rarebits* może sprawiać wrażenie utworu nieskomplikowanego – trzy strony, dziewięć „bitów”, stosunkowo przejrzysta notacja. W praktyce jednak rodzi on liczne trudności wykonawcze – począwszy od doboru instrumentu i decyzji rejestracyjnych, poprzez kwestie techniczne, aż po zagadnienia interpretacyjne. Wykonawca staje tu przed zadaniem nadania muzycznej treści materiałowi, który z pozoru wydaje się prosty, a w istocie okazuje się złożony i wymagający. Zgodnie z didaskaliami kompozytor nie przewiduje użycia środków elektroakustycznych, dlatego w mojej interpretacji nie zastosowałam żadnych dodatkowych efektów.

Mobilny charakter dzieła można rozwijać także na inne sposoby, między innymi poprzez:

- ustalenie innej kolejności wykonywanych „bitów”;
- różnicowanie długości „bitów” (nie wszystkie muszą mieć jednakową wartość czasową, np. 40 sekund, jak w mojej interpretacji);
- powtarzanie wybranych „bitów” w obrębie jednego wykonania, co rozszerza materiał wykonawczy;
- realizację w wersji „á2”, w której obie partie mogą przebiegać spontanicznie, jak również różnić się czasami trwania poszczególnych sekcji.

Dzięki tym możliwościom *Nine Rarebits* otwiera przed wykonawcą właściwie nieograniczony zakres interpretacyjny. W moim dziele artystycznym zaprezentowałam jedynie dwie spośród wielu potencjalnych realizacji.

3.2. *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego

*To nie jest łatwy utwór i jak już Panu wspominałam, dla mnie każdy dźwięk w muzyce jest tak ważny, że chcę być na ile można dokładna i że chcę też, żeby *Catch I* (ponieważ graficzny) [sic!] naprawdę pięknie brzmiał¹¹⁹.*

Antoinette Vischer

Catch I to kompozycja wyjątkowo złożona, wymagająca zarówno intelektualnego zaangażowania, jak i systematycznego przygotowania wykonawczego. Proces jej interpretacji był złożony w czasie i obejmował kolejne etapy – analizę materiałów źródłowych, rozpoznanie struktury formalnej, opracowanie muzycznych odpowiedników abstrakcyjnych znaków graficznych oraz wypracowanie strategii wykonawczych zgodnych z intencją kompozytora. Proces ten miał na celu nie tylko możliwie wierną realizację partytury, lecz także pełne zrozumienie jej struktury i założeń formalnych. Zależało mi na maksymalnej precyzji wykonania – każda figura została przeanalizowana i przygotowana w sposób świadomy, aby uniknąć przypadkowości czy improwizacji. Jednocześnie konieczne było zachowanie otwartości, wynikającej z samej istoty formy mobilnej. Dążenie do równowagi pomiędzy kontrolą a elastycznością stanowiło jedno z najważniejszych, a zarazem najtrudniejszych wyzwań interpretacyjnych.

Motywacja do stworzenia własnej interpretacji *Catch I* wynikała w dużej mierze z mojego krytycznego stosunku do dotychczasowych nagrań tej kompozycji. Zarówno oficjalnie wydana rejestracja utworu, jak i niewydane nagrania przechowywane w archiwum Paul Sacher Stiftung, sprawiają wrażenie trudnych w odbiorze: cechuje je ograniczona czytelność formalna, monotonia oraz brak wyrazistości wykonawczej, co może utrudniać percepcję struktury i idei kompozycji. Archiwum Paul Sacher Stiftung zawiera siedem nagrań *Catch I*, przy czym niektórym z nich brak szczegółowych informacji identyfikacyjnych.

Kompozycja została wykonana publicznie co najmniej dwukrotnie: po raz pierwszy podczas jej premiery 28 stycznia 1972 roku w San Francisco Conservatory of Music przez Josepha Kubere (klawesyn) i Aldena Jenksa (elektronika), a następnie 30 maja 1974 roku w Tel Aviv Museum w interpretacji Borisa Bermana (klawesyn) i Davida Blocha (elektronika). Istnieje również

¹¹⁹ Vischer w niedatowanym liście do Romana Haubenstocka-Ramatiego (PSS-RHR).

nagranie utworu, wydane na płycie *Prima Vista* przez wytwórnię Thorofon, w 1981 roku w wykonaniu Ekkeharda Carbow¹²⁰.

Z programu koncertowego premiery wynika, że kompozytor był obecny podczas wykonania. Wykonanie składało się z partii klawesynu oraz wcześniej przygotowanej taśmy magnetofonowej, zawierającej przetworzone brzmienia klawesynu oraz efekty elektroniczne autorstwa Haubenstocka-Ramatiego. Zachowały się dwa nagrania tej taśmy oraz jedno wykonanie *live* z towarzyszącą partią klawesynu – prawdopodobnie z premiery. Jakość rejestracji jest niska, co utrudnia odbiór, jednak zastosowane efekty elektroniczne – celowe zakłócenia, zniekształcenia, modulacje – dostarczają cennych informacji o estetycznym zamyśle kompozytora. Partie klawesynu, zarówno te zapisane na taśmie, jak i wykonywane na żywo, charakteryzują się natomiast brakiem przejrzystości, brzmieniowym przeciążeniem i brakiem rozróżnialności poszczególnych figur – co w moim odczuciu stoi w sprzeczności z logiką notacji i narracją graficzną partytury.

Interesujące z perspektywy wykonawczej jest również nagranie z 17 lutego 1972 roku, wykonane na dwóch klawesynach przez Antoinette Vischer i George’a Gruntza z udziałem Pitta Lindera (elektronika). Choć do większości figur dodano wyrazisty pogłos, którego nadużycie prowadzi do brzmieniowej monotonii, wykonanie wnosi inny rodzaj energii – szczególnie dzięki Gruntzowi, którego jazzowe wykształcenie objawia się w wirtuozerii i wyrazistych przebiegach. Niestety, wykonanie odbiega od założeń partytury: wykonawcy zdają się realizować wspólną wersję, pomijając instrukcję, zgodnie z którą druga partia klawesynu wykonywana *live* (lub uprzednio nagrana taśma) powinna wykorzystywać inną kolejność ośmiu kart. Z notatek wykonawczych znajdujących się w kolekcji Vischer wynika, że każda figura miała przypisaną, szczegółową rejestrację (przykł. 9) – jednak w nagraniu, poza rejestrem lutniowym, trudno je zidentyfikować, co sugeruje, że zastosowane efekty elektroniczne oraz ogólna gęstość faktury przytłaczają subtelniejsze różnice rejestracyjne.

W archiwum zachowały się również trzy inne nagrania: dwa prawdopodobnie pochodzące z prób oraz jedno z koncertu. Brak informacji o wykonawcach i datach uniemożliwia ich jednoznaczną identyfikację. Wszystkie jednak wykazują znaczne podobieństwo – pod względem długości, kolejności zdarzeń i ogólnej koncepcji – co może wskazywać, że są to różne wersje tej samej interpretacji, prawdopodobnie Josepha Kubery. Jest to o tyle zaskakujące, że Haubenstock-Ramati jednoznacznie postulował konieczność zróżnicowania kolejnych realizacji utworu – zarówno w warstwie formalnej, jak i czasowej. Fakt ten rodzi

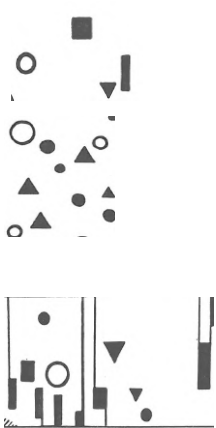
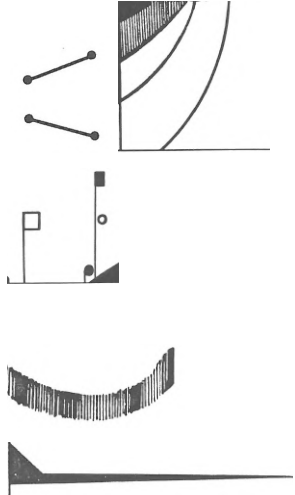
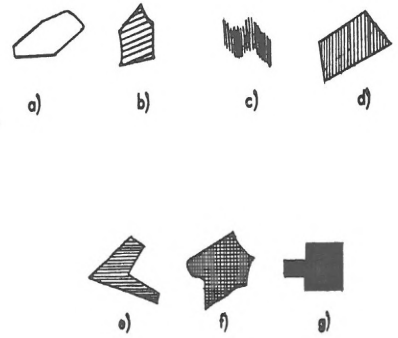
¹²⁰ Nagranie jest dostępne na platformie Spotify: <https://open.spotify.com/track/46eyt8shWISXWbaTcoGSx4>.
Data dostępu: 6.09.2025.

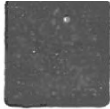
pytanie o granice elastyczności w kontekście dokumentacji fonograficznej: czy wielowariantowość formy dotyczyła jedynie wykonania na żywo, a nagranie miało mieć postać reprezentatywną, „kanoniczną”?

Najbardziej zbliżoną do mojego wyobrażenia o *Catch I* interpretacją pozostaje wykonanie Ekkeharda Carbow. Choć również tu brakuje pełnej przejrzystości, a figury pozostają trudne do identyfikacji, wykonanie to zachowuje większy umiar i dbałość o różnicowanie brzmień. Zastosowanie wyłącznie akustycznych środków wykonawczych (bez elektroniki) oraz wyraźna artykulacja poszczególnych przebiegów czynią je najbardziej komunikatywnym spośród dostępnych nagrań.

Wszystkie omówione interpretacje powstały w latach 70. i 80., przy wykorzystaniu instrumentów pedałowych oraz technologii elektronicznej dostępnej w tamtym czasie. Warto uwzględnić, że ograniczenia techniczne oraz odmienne konwencje wykonawcze mogły wpłynąć na charakter tych realizacji. W mojej pracy postanowiłam zaproponować wersję *Catch I*, opartą zarówno na analizie materiałów źródłowych, jak i refleksji nad wcześniejszymi wykonaniami – z uwzględnieniem współczesnych środków technicznych oraz poszerzonych możliwości ekspresji dźwiękowej.

Pierwszy kontakt z partyturą *Catch I* wywołał we mnie poczucie zagubienia – zarówno pod względem notacyjnym, jak i wykonawczym – a zarazem silne poczucie wyzwania, które stało się jednym z impulsów do podjęcia niniejszej pracy doktorskiej. Po szczegółowym omówieniu formy i notacji utworu przedstawionych w poprzednich rozdziałach, przystąpiłam do etapu praktycznej realizacji dzieła. Początkowym etapem było ogólne rozpoznanie materiału – „oglądanie jednym spojrzeniem”, przypominające obcowanie z abstrakcyjnym obrazem. Rozpoczęłam od skatalogowania wszystkich typów znaków graficznych występujących w partyturze. Na podstawie analizy graficznej notacji oraz przytaczanego w tej pracy tekstu Haubenstocka-Ramatiego *Musik und abstrakte Malerei* można wyróżnić trzy podstawowe typy figur: punkty, linie i płaszczyzny, z których każda kategoria rządzi się odmiennymi zasadami konstrukcji i wykonania (Tabela 2).

	Punkt	Linia	Płaszczyzna
Charakterystyka	Pojedyncze zdarzenie dźwiękowe. Znaki punktowe: • okręgi • owale • trój-, cztero- i wieloboczne formy • krótkie poziome lub pionowe kreski itd.).	Linia wskazuje na ciągłość wydarzenia: • Linie grubsze i cieńsze • Linie zakrzywione w górę lub w dół • Linie „drżące” / nieregularne • Linie pionowe bez wymiaru czasowego. • Linie łączące dwa punkty	Skomplikowane, wielowarstwowe wydarzenie dźwiękowe, suma wielu takich samych, podobnych lub różnych elementów, które należy postrzegać jako jedność. Rodzaje płaszczyzn: • Niezdefiniowane w partyturze zdarzenia dźwiękowe w spektrum „a-g” (patrz tabela poziomy interpretacji).
Przykład graficzny z partytury / didaskaliów			
Wysokość	Oś pozioma (X) odpowiada osi czasu; oś pionowa (Y) – osi wysokości dźwięku. Obie osie odczytywane są proporcjonalnie, tzn. relatywnie. W tym utworze nie występują oddzielne, absolutne wysokości dźwięku, lecz raczej działania i	Oś pozioma (X) odpowiada osi czasu; oś pionowa (Y) – osi wysokości dźwięku. Obie osie odczytywane są proporcjonalnie, tzn. relatywnie.	Oś pozioma (X) odpowiada osi czasu; oś pionowa (Y) – osi wysokości dźwięku. Obie osie odczytywane są proporcjonalnie, tzn. relatywnie.

	ciągłości w relatywnej wysokości i zakresie brzmieniowym. Pojedyncze symbole należy traktować jedynie jako elementy tych relatywnych ciągłości i należy je odpowiednio układać.		
Dynamika	Znak bez wypełnienia – piano  Zamalowany znak – forte 	- Linia grubsza = większa intensywność, głośność; - Linia cieńsza = subtelność, wycofanie - Linia poszerzająca się = crescendo - Linia zwężająca się = diminuendo - Linia łącząca dwa punkty = klaster arpeggio	Dynamika zmienna, przechodząca od ppp (figura „a”) do fff (figura „g”).
Barwa (kolor)	Znaki bez wypełnienia (p) – rejestr lutniowy klawesynu. Zamalowane znaki (f) – rejestr 8’ bądź 8’+8”.	- Klastery arpeggio – rejestr 8’ bądź 8’+8”, w zależności od grubości linii - Pozostałe linie są modyfikowane za pomocą elektroniki, każda ma unikatową barwę	Barwa płaszczyzn jest ściśle powiązana z ich gęstością i dynamiką (patrz: tabela poziomy interpretacji)

Artykulacja	Artykulacja ściśle związana z trwaniem czasowym zdarzenia dźwiękowego – im krótszy / dłuższy znak na osi X, tym krótsza / dłuższa artykulacja	- Linia zakrzywiona w górę / dół = glissando w górę / dół - Linia „drżąca” = tryl, tremolo lub inna niestabilność dźwięku	Artykulacja modelowana przez efekty sterowane przez elektronikę.
-------------	---	--	---

Tabela 2. Próba klasyfikacji jednostek graficznych w *Catch I* na podstawie didaskaliów oraz tekstu Roman Haubenstocka-Ramatiego *Musik und abstrakte Malerei*, uwzględniająca cztery parametry dźwięku: wysokość, dynamikę, barwę i artykulację.

Kolejnym krokiem było przypisanie każdej kategorii znaków odpowiadających jej rozwiązań wykonawczych na klawesyn akustyczny. W przypadku niektórych figur zdecydowałam się na mechaniczne preparacje strun w celu poszerzenia palety barwowej instrumentu.

Przejście od swobodnej obserwacji do ściśle wyznaczonej struktury czasowej (każdy system partytury musi trwać dokładnie jedną minutę) okazało się wyjątkowo wymagające. Do głównych problemów praktycznych należały:

- niewystarczająca elastyczność czasowa – fizyczne wykonanie złożonych gestów, takich jak jednoczesne szarpanie strun i uderzanie w klawisze czy szybkie zmiany artykulacyjne, okazywało się trudne w ramach jednej minuty;
- ograniczona dynamika – brak możliwości rozwoju dynamicznego w obrębie jednej figury skutkowało wrażeniem brzmieniowej „płaskości”;
- krótki czas wybrzmiewania klawesynu – płaszczyzny dźwiękowe, które według partytury powinny trwać długo, nie rezonowały naturalnie i wymagały powtarzania dźwięku, co niweczyło zamierzony efekt płynności.

Podczas prób wykonania na żywo pojawił się problem konieczności wyboru zdarzeń do wykonania – nie wszystkie figury były możliwe do zrealizowania w czasie rzeczywistym, co skutkowało fragmentarycznością oraz brakiem spójności i elastyczności wykonania.

Z notatek Antoinette Vischer wynika, że w niektórych wersjach wykonywała *Catch I* na dwa klawesyny pedałowe, przypisując poszczególne rejestry dwóm wykonawcom (jedna osoba

grała w ułożeniu strony dół-góra, a druga góra-dół). To rozwiązanie umożliwiało rozdzielenie warstw brzmieniowych, ale nie rozwiązywało problemu płynności przebiegu muzycznego.

Wnioski te doprowadziły mnie do decyzji o włączeniu środków elektronicznych (*live electronics*) jako sposobu na wzbogacenie brzmienia. Moim celem było przekształcenie dźwięku płaszczyzn w kierunku większej dynamiki, przestrzenności, zróżnicowania gęstości oraz przedłużenia wybrzmienia – co było niemożliwe do osiągnięcia na samym instrumencie akustycznym.

W przyjętej strategii wykonawczej:

- punkty jako krótkie, jednozdarzeniowe gesty, realizuję na żywo – są one idiomatyczne dla klawesynu i dobrze wpisują się w jego barwową specyfikę;
- płaszczyzny zostały poddane przetworzeniu elektronicznemu, w celu ich uprzestrzennienia i intensyfikacji percepcyjnej.

Na potrzeby realizacji nagrania dokonałam szczegółowego uporządkowania wszystkich płaszczyzn, zgodnie z oznaczeniami zawartymi w didaskaliach kompozycji (Tabela 3) i przypisałam im odpowiadające próbki dźwiękowe (*sample*), nagrane wcześniej na klawesynie (Tabela 4). Każda płaszczyzna posiada przypisany indywidualny zestaw *sample*, które zaimportowałam do programu Ableton Live 12 Suite. *Sample* zostały nagrane w różnych rejestrach – dolnym, środkowym i górnym – tak, aby wykonawca był w stanie je wykorzystać niezależnie od orientacji partytury (kształt umieszczony u dołu systemu, po obrocie strony, znajdzie się u góry). Dodatkowym uzasadnieniem dla przyjętej koncepcji wykonawczej może być wypowiedź kompozytora, który w jednym z wywiadów stwierdza: „Jeśli – jak to ma miejsce dziś w muzyce nowej – włącza się do kompozycji szmery i elektronikę, nie da się już operować konwencjonalną notacją opartą na pięciolinii”¹²¹. Wypowiedź ta wskazuje na głęboką zależność między użyciem środków elektronicznych a koniecznością rozszerzenia języka notacyjnego – notacja tradycyjna okazuje się zbyt ograniczona, by adekwatnie oddać zjawiska brzmieniowe charakterystyczne dla muzyki elektroakustycznej i szmerowej.

¹²¹ „Wenn man, wie heute in der Neuen Musik, Geräusche und Elektronik in die Komposition einbezieht, kommt man mit der konventionellen Notation auf den fünf Linien nicht mehr aus” Roman Haubenstock-Ramati w wywiadzie *Am Rande der Musik. Interview mit Erwin Melchart* [w:] Neue Kronen-Zeitung, 20.02.1973.

Typ figury (płaszczyzny)	Wypełnienie	Gęstość	Dynamika	Sposób wykonania na klawesynie
a	Puste wnętrze	Brak gęstości, figura o statycznym charakterze i słabym oddziaływaniu	<i>ppp</i>	Lekkie upuszczenie na struny grubego kawałka filcu, dającego głuchy dźwięk o niesprecyzowanej wysokości.
b	Ukośne kreskowanie w kierunku dół → góra	Umiarkowana gęstość, figury o dynamicznym (procesualnym?) charakterze i umiarkowanym oddziaływaniu	<i>pp</i>	Naprzemienne, nawarstwiające się glissanda po strunach klawesynu za pomocą tekturek.
	Ukośne kreskowanie w kierunku góra → dół			
c	Trudne do zdefiniowani a wypełnienie, o nieregularnym zagęszczeniu i przeważnie pionowym kreskowaniu	Gęstość duża i nierównomierna, figura dynamiczna i o dużym oddziaływaniu	<i>p</i>	Nieregularne zjawiska dźwiękowe uzyskane za pomocą drewnianych kulek wpuszczanych w sposób kontrolowany na struny klawesynu (przy wciśniętych klawiszach) oraz poprzez randomowe szarpanie strun palcami. próba oddania nieregularnych kształtów bez konturów o różnej gęstości z potencjałem stworzenia z tego zarówno falistych figur jak i efektu „mgiełki”.
d	Pionowe kreskowanie	Umiarkowana gęstość, figura o raczej statycznym charakterze i umiarkowanym oddziaływaniu	<i>mf</i>	Przedstawienie glissand na strunach przez ruchy kluczem do strojenia zgodnie z kierunkiem linii w partyturze, tj. w pionie.
e	Poziome kreskowanie	Umiarkowana gęstość, figura o procesualnym charakterze i dużym oddziaływaniu	<i>f</i>	Przedstawienie poziomych linii, poprzez szarpanie strun palcami w obu kierunkach jednocześnie przy jednocześnie wciśniętych klawiszach.

f	Kratowana struktura, powstała przez przecinanie się linii	Duża gęstość, o raczej statycznym charakterze i dużym oddziaływaniu	<i>ff</i>	Nakładanie się na siebie pionowych i ukośnych linii z poziomymi liniami, poprzez połączenie sampli.
g	Pełne wypełnienie, bloki dźwiękowe o klasterowej naturze	Największa możliwa gęstość, o procesualnym charakterze i dużym oddziaływaniu	<i>fff</i>	Ciężkie, nasycone klastery. W figurze typu „miasto” na struny klawesynu została położona metalowa blaszka, która nadaje figurze metaliczną barwę.

Tabela 3. Klasyfikacja płaszczyzn w *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego na podstawie didaskaliów.

	Nr Ableton	Nr figury	Rejestr	Kierunek	Sposób przedstawienia
1	1	a	uniwersalny	-	Lekkie upuszczenie na struny grubego kawałka filcu, dającego głuchy dźwięk o niemożliwej do określenia wysokości.
2	2	b	pełen przekrój	góra → dół	Naprzemienne, nawarstwiające się glissanda po strunach za pomocą tekturek.
3	2.1	b	górny		
4	2.2	b	dół		
5	3	b	pełen przekrój	dół → góra	Naprzemienne, nawarstwiające się glissanda po strunach za pomocą tekturek.
6	3.1	b	górny		
7	3.2	b	dół		
8	4	c	uniwersalny	-	Nieregularne zjawiska dźwiękowe uzyskane za pomocą drewnianych kulek wpuszczanych w sposób kontrolowany na struny klawesynu (przy wciśniętych klawiszach, dając tym samym większy rezonans strun) oraz poprzez randomowe szarpanie strun palcami. Stanowi to próbę oddania nieregularnych kształtów bez konturów o różnej gęstości z potencjałem stworzenia z tego zarówno falistych figur jak i efektu „mgiełki”, „spray”.

9	5	d	uniwersalny	-	Przedstawienie glissand na strunach przez ruchy kluczem do strojenia zgodnie z kierunkiem linii w partyturze, tj. w pionie.
10	6	e	środek, dół	stały	Przedstawienie poziomych linii, poprzez szarpanie strun palcami w obu kierunkach jednocześnie 1. $\rightarrow \leftarrow$ 2. $\leftarrow \rightarrow$ przy wciśniętych klawiszach, przez co struny lepiej rezonują.
11	6.1	e	górze		
12	7	g	dolny	-	„Miasto” klasterowe w dolnym rejestrze. na dolnych strunach klawesynu położona jest blaszka dla uzyskania agresywnego, metalicznego efektu.
13	7.1	g	górze	-	„Miasto” klasterowe w górnym rejestrze.
13	7.2	g	pełen przekrój	-	Klaster przez całą szerokość klawiatury.
14	7.3	g	górze	-	Klaster (do wszystkich górnych klasterów).
15	7.4	g	dół	-	Klaster (do wszystkich dolnych klasterów).
16	8	-	górze	-	Najwyższy dźwięk – g3 (do rozszerzania).
17	8.1	-	środek	-	Środkowy dźwięk – c1 (do rozszerzania).
18	8.2	-	dół	-	Najniższy dźwięk – F1 (do rozszerzania).

Tabela 4. Objasnienie nagranych sampli w interpretacji *Catch I* Romana Haubenstocka-Ramatiego.

W programie Ableton Live próbki zostały pogrupowane według typu płaszczyzny. Każdej grupie przypisano określone parametry przetwarzania (m.in. *Pitch*, *Transpose*, *Granular Stretching*), kontrolowane za pomocą pokręteł w kontrolerze MIDI.

Kontroler MIDI umożliwia:

- uruchamianie sampli (klawisze),
- ekspresyjną kontrolę parametrów (pokręta),
- aktywację efektów przetwarzających dźwięk (pady).

Takie rozwiązanie zapewnia wykonaniu zarówno kontrolę nad materiałem, jak i jego elastyczność formalną. Możliwość opanowania poszczególnych figur oraz wykonywania pojedynczych zdarzeń na żywo pozwala na dynamiczne i świadome kształtowanie formy w czasie rzeczywistym.

W swojej realizacji (Ścieżka 3) wybieram systemy o szczególnie gęstym przebiegu muzycznym i rozdzielam je na oddzielne „przejścia”, zgodnie ideą warstwowości Haubenstocka-Ramatiego, którą opisuję w rozdziale poświęconym formie *Catch I*. Pomimo zastosowania warstwy *live*

electronics, która pozwala na rozłożenie realizacji pomiędzy instrument akustyczny a elektronikę, nie wszystkie zdarzenia mogą wykonać w jednym „przejściu”; niektóre systemy mogą być zrealizowane jednorazowo, podczas gdy inne wymagają podziału na dwa „przejścia”. W jednym „przejściu” wykonuję wybraną część zdarzeń muzycznych, a w drugim pozostałą. Odbiorca ma możliwość śledzenia przebiegu wykonania, gdyż nagraniu towarzyszy wizualizacja fragmentów partytury.

Mobilny charakter dzieła można rozwijać także na inne sposoby, między innymi poprzez:

- odmienną kolejność wykonywania kart partytury;
- zaprogramowanie generatora losującego kolejność wykonywanych kart;
- powtarzanie innych kart partytury niż ja zastosowałam w swojej realizacji;
- odczyt kart w innej orientacji (góra-dół lub dół-góra); co rozszerza materiał wykonawczy;
- realizację w wersji „á2”, w której obie partie mogą przebiegać równolegle i niezależnie;
- eksperymentowanie z innymi efektami *live electronics* i przetworzeniami, jak również z inną realizacją kształtów graficznych.

Starałam się, aby moja realizacja była możliwie uniwersalna i przejrzysta a przygotowane sample na tyle elastyczne, by umożliwiały wykonawcy korzystanie z nich niezależnie od orientacji partytury. Wykonanie wymaga dyscypliny czasowej, dlatego sugeruję realizację *Catch I* z wykorzystaniem stopera zaprogramowanego na minutowe odcinki. Wykorzystanie iPada oraz elektronicznego pedału do przewracania stron eliminuje konieczność manualnego operowania kartami partytury, co ma szczególne znaczenie w przypadku oryginalnych materiałów zapisanych w formacie A3.

3.3. *Chordophonie I* Romana Haubenstocka-Ramatiego

Jak wspomniano wcześniej, *Chordophonie I* nie doczekało się dotąd wydanego nagrania. Jediną rejestracją dostępną publicznie jest nagranie rosyjskiej klawesynistki Elizavety Trukhanovej z 2020 roku¹²². Interpretacja ta, mimo niewątpliwej wartości dokumentacyjnej, zawiera liczne niedokładności – zarówno w realizacji fragmentów precyzyjnie zapisanych w pięciolinii, jak i w zakresie proporcji czasowych. Wykonawczynie stosuje rozbudowaną grę na strunach klawesynu, jednak brak konsekwencji w traktowaniu pól (pole tego samego typu bywa

¹²² Nagranie jest dostępne na platformie Sound Cloud: <https://soundcloud.com/elizaveta-trukhanova/chordophonie-i-mobile-fur-cembalo-solo>. Data dostępu: 2.09.2025.

raz realizowane na strunach, innym razem na klawiaturze) osłabia spójność koncepcji. Ponadto dwa kolejne cykle wykonywane są w identycznej kolejności i z wykorzystaniem podobnych rozwiązań wykonawczych, podczas gdy kompozytor sugeruje rozpoczynanie kolejnych cykli od innych pól niż w cyklach poprzednich. Nagranie to stanowi interesujące świadectwo recepcji utworu, jednak jego wyraźnie spontaniczny charakter ogranicza przejrzystość koncepcji wykonawczej.

Pierwszy kontakt z partyturą *Chordophonie I* – ze względu na jej nietypowy układ graficzny oraz obecność abstrakcyjnych pól przykuwających wzrok – może sprawiać wrażenie, że mamy do czynienia z kompozycją charakteryzującą się dużą swobodą wykonawczą. Jednakże w miarę pogłębiania analizy oraz praktyki wykonawczej, coraz wyraźniej ujawnia się ściśle zaplanowanie struktury dzieła przez kompozytora.

Swoboda interpretacyjna w *Chordophonie I* nie oznacza dowolności, lecz raczej ściśle wyznaczoną przestrzeń decyzyjną, w której wykonawca porusza się w granicach określonych przez kompozytora. Do najważniejszych elementów tej kontrolowanej elastyczności należą:

1. Wybór pola początkowego – wykonanie może rozpocząć się od jednego z czterech narożnych pól;
2. Kierunek wykonania – możliwy jest zarówno ruch zgodny, jak i przeciwny do kierunku ruchu wskazówek zegara;
3. Liczba cykli w ramach struktury czasowej utworu – kompozytor zaleca wykonanie dwóch lub trzech cykli w czasie trwania około 12–15 minut, przy czym każdy z cykli powinien charakteryzować się wewnętrznym zróżnicowaniem. Umiarkowana swoboda wyboru w obrębie niektórych pól, gdzie wykonawca może dokonać selekcji materiału w granicach określonych przez daną figurę graficzną (Tabela 5) czy wykonać abstrakcyjne kształty na strunach klawesynu (Tabela 6).

Pole o szczególnej wolności wykonawczej	Sposób wykonania
	Podtyp pola notacyjnego typu „C”, określany jako „Geschlossenes Feld (Schleife)”, charakteryzuje się strukturą zamkniętą, w której wykonanie może rozpocząć się w dowolnym miejscu, a zakończenie częściowo lub całkowicie nakłada się na punkt wyjścia. Pole to może zostać częściowo lub w całości powtórzone, co ma na celu wywołanie efektu zapętlenia – zarówno na poziomie formalnym, jak i percepcyjnym.

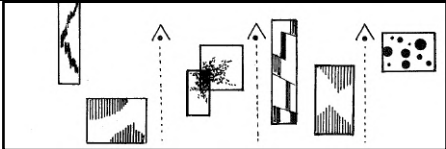
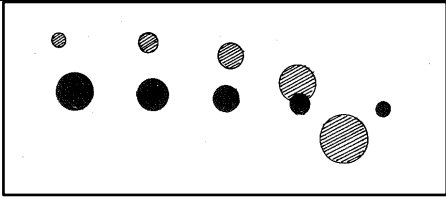
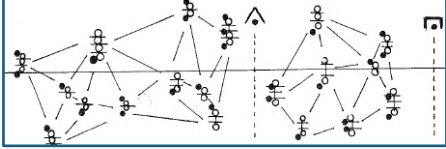
	Na podstawie szkiców do <i>Chordophonie I</i>: w każdej wersji należy wykonać tylko jedną z dwóch nakładających się struktur.
	To pole sugeruje dwa sposoby, w jakie powtórzenie krótkiego zdarzenia, które zostało już wcześniej zagrane, może się rozwijać.
	Ukształtować kilka konstelacji według powiązań linearnych (lub punktowych). Nerwowo, niespokojnie. Kolejność akordów jest wybierana losowo i zależy od wyboru linii łączących. Interwały i akordy są zapisane w taki sposób, aby możliwe były różne warianty ich realizacji.

Tabela 5. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, tabela przedstawiająca i charakteryzująca pola o szczególnej wolności wykonawczej.

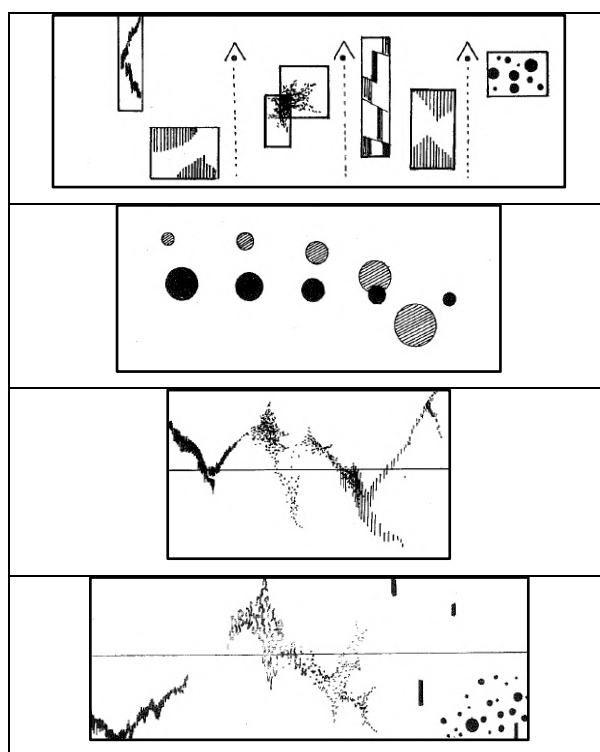


Tabela 6. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, tabela przedstawiająca cztery pola o abstrakcyjnych kształtach, do wykonywania na strunach klawesynu.

Jednym z najbardziej zaskakujących aspektów w procesie interpretacji *Chordophonie I* okazała się kwestia relacji czasowych. Wykonawca może bowiem podejść do kwestii proporcji czasowych na dwa sposoby: z jednej strony – intuicyjnie, dążąc jedynie do zmieszczenia się w ogólnym czasie trwania utworu sugerowanym przez kompozytora (12–15 minut), z drugiej – z zachowaniem precyzyjnych relacji proporcjonalnych między polami graficznymi.

W początkowej fazie pracy kierowałam się intuicją, jednak w toku dalszych analiz zdecydowałam się na dokładne pomiary długości boków wszystkich pól graficznych, potwierdzając w ten sposób proporcje czasowe, które zostały już zasugerowane w szkicach kompozytora. W zależności od przyjętej liczby cykli (dwa lub trzy), każdemu z pól przypada inny czas trwania – proporcjonalnie przeliczony na sekundy.

Przykładowe zestawienie czasu trwania pól w zależności od liczby cykli (Tabela 7):

Pole ¹²³	2 równe cykle (sek) ¹²⁴	3 równe cykle (sek)
1	30	20
2	28	19
3	27	18
4	17	12
5	28	19
6	23	16
7	27	18
8	24	16
9	29	19
10	15	10
11	27	18
12	16	11
13	23	15
14	22	14
15	23	16
16	21	14
17	27	18
18	19	13
19	23	15

Tabela 7. Czas trwania poszczególnych pól *Chordophonie I* Romana Haubenstocka-Ramatiego w dwóch wariantach cyklicznych (2 lub 3 cykle).

¹²³ Na potrzeby tabeli „pole 1” to pole w górnym lewym rogu, a kolejne pola to pola definiowane zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

¹²⁴ Dwa równe cykle w czasie 15 minut, zaokrąglone do pełnych sekund.

Można też podzielić kompozycję na 2-3 cykle o nierównych czasach trwania, np. jeden cykl trwający 10 minut, a drugi 5 minut. Wtedy odpowiednio czas pól w sekundach się znacząco zmieni. Istnieje kilka możliwych wariantów wyliczeń czasowych, jednak we wszystkich przypadkach poszczególnym polom przypisany jest ściśle określony czas trwania. Dokładne wykonanie wymaga zatem precyzyjnego dostosowania się do tych założeń. W praktyce prowadzi to do znacznego ograniczenia dostępnego czasu, co sprawia, że realizacja dwóch lub trzech cykli skutkuje utworem o bardzo szybkim tempie. Konieczność zachowania relacji czasowych istotnie zwiększa trudność wykonawczą, wymuszając dyscyplinę w kształtowaniu przebiegu i oddechu formy.

Kolejnym zagadnieniem wymagającym omówienia jest zastosowanie elektroniki. Kompozytor w didaskaliach pisze: „Bezpośrednie przechwytywanie dźwięku ze strun za pomocą dodatkowego mikrofonu obsługiwane przez asystenta lub jednoczesne wykorzystanie innej, wcześniej nagranej wersji utworu wraz z wersją na żywo są również sugerowane jako środki podkreślające formalną zmienność utworu”. Cytat ten sugeruje otwartość kompozytora na możliwość wykorzystania – podobnie jak w *Catch I* – równoległego nagrania w zestawieniu z wersją wykonywaną na żywo. Wątpliwości może budzić precyzyjne znaczenie sformułowania „bezpośrednie przechwytywanie dźwięku ze strun za pomocą dodatkowego mikrofonu obsługiwane przez asystenta”. Można przypuszczać, że Haubenstock-Ramati miał na myśli rejestrowanie dźwięku w czasie rzeczywistym i jego równoczesne przetwarzanie – przy czym ze względu na ówczesne ograniczenia technologiczne wymagało to udziału asystenta. Współcześnie, dzięki rozwojowi narzędzi cyfrowych, wykonawca może samodzielnie obsługiwać proces przetwarzania dźwięku w czasie rzeczywistym.

W realizowanej przeze mnie interpretacji (Ścieżka 4) pierwszy cykl wykonywany jest na klawesynie solo, bez udziału środków elektroakustycznych. Kolejność pól odpowiada układowi zgodnemu z ruchem wskazówek zegara. Drugi cykl, następujący bezpośrednio po zakończeniu pierwszego, rozpoczyna się od innego pola i rozwija w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. Wprowadzone zmiany – zgodne z sugestią kompozytora, by każdy kolejny cykl różnił się od poprzedniego – obejmują zarówno modyfikacje rejestracyjne w wybranych polach, jak i subtelne zastosowanie efektów elektroakustycznych. Dotyczy to przede wszystkim tych pól, które nie zostały zapisane w tradycyjnej notacji pięcioliniowej. Wspomniane efekty zostały przypisane do kontrolera MIDI w sposób umożliwiający ich intuicyjne uruchamianie w warunkach koncertowych lub studyjnych. Zróznicowanie obu cykli ma na celu ukazanie potencjału kolorystycznego i brzmieniowego, jaki niesie ze sobą przetworzenie akustycznego dźwięku klawesynu za pomocą środków elektroakustycznych.

W swojej realizacji rezygnuję z wykorzystania uprzednio nagranej wersji utworu równoległe z wersją „na żywo”, mimo że rozwiązanie to sugerowane jest przez kompozytora jako opcjonalne. W mojej ocenie takie połączenie może prowadzić do rozmycia percepcyjnej czytelności formy, a przez to utrudniać odbiór. Zamiast tego proponuję wykonanie większej liczby cykli, co pozwala na pełniejsze ukazanie elastyczności formy oraz zróżnicowania materiału dźwiękowego w czasie rzeczywistym.

Mobilny charakter dzieła można rozwijać także na inne sposoby, między innymi poprzez:

- wykonanie dwóch, trzech cykli o różnych czasach trwania;
- rozpoczynanie cykli od różnych pól i odczytywanie w różnych kierunkach;
- eksperymentowanie z efektami elektroakustycznymi;
- eksperymentowanie z różnymi rejestrami instrumentu, rozszerzając tym samym sonorystyczną strukturę utworu;
- realizację w wersji „á2”, w której obie partie mogą przebiegać równoległe i niezależnie.

Na poziomie partytury *Chordophonie I* kompozytor nie pozostawił bezpośrednich wskazówek dotyczących rejestracji. Wyjątek stanowi jedno z pól, które – jak wynika ze szkiców – posiada idiomatyczne zabarwienie. W jednym z odręcznych komentarzy w szkicach do *Chordophonie I* Haubenstock-Ramati notuje przy jednym z pól: „Klawesyn: różne manualy, różne rejestry”¹²⁵ (przykł. 18). Wskazówka ta, choć nieobecna w wydanej wersji partytury, stanowi istotny element warsztatu wykonawczego i została przeze mnie uwzględniona w interpretacji.



Przykład 18. Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I*, szkice kompozytora, przykład pola opatrzonego intencjonalnym wskazaniem wykonawczym dla klawesynu.

Kolekcja Romana Haubenstocka-Ramatiego, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

¹²⁵ „Cembalo: verschiedene Manuale, verschiedene Register” – szkice kompozytora (PSS-RHR).

Można przypuszczać, że również inne pola o podobnym charakterze brzmieniowym dopuszczają eksperymenty z rejestrami i ich barwą. Wskazuje to na możliwość wykorzystania idiomatycznych cech instrumentu do wzbogacenia struktury sonorystycznej utworu.

O idiomatyczności kompozycji świadczy także zastosowanie technik gry bezpośrednio na strunach klawesynu. Pola realizowane w ten sposób w pełni odzwierciedlają ideę tytułowej „struno-fonii”, stanowiąc zarazem przykład twórczego rozszerzenia tradycyjnego języka wykonawczego instrumentu.

Podsumowanie

Przeprowadzone analizy i realizacje pokazują, że klawesynowe formy mobilne wymagają precyzyjnego przygotowania wykonawczego, opartego na trzech filarach:

- idiomatycznych środkach właściwych instrumentowi (dobór rejestrów, artykulacji, technik gry na klawiaturze i na strunach);
- strategiach wykonawczych i realizacyjnych (planowanie kolejności pól/sekcji, wariantowanie cykli, zarządzanie gęstością faktury i barwą);
- kontroli parametrów czasowych.

Z perspektywy idiomatyki instrumentu kluczowe okazało się rozszerzenie repertuaru technik o grę bezpośrednio na strunach, wybrane preparacje oraz przemyślany dobór rejestrów, dzięki którym mobilność kształtu zyskuje wymiar barwowy, a nie tylko formalny.

Wyniki przeprowadzonych analiz i doświadczeń wykonawczych potwierdzają, że kompozycje mobilne, pomimo swojej historycznej nowatorskości, nadal pozostają źródłem potencjału artystycznego. Zarówno Brown, jak i Haubenstock-Ramati proponowali nowe modele pracy z formą, w których czas, struktura i decyzje wykonawcze stanowiły dynamiczny proces. Z perspektywy dzisiejszego odbiorcy i wykonawcy wyzwaniem pozostaje jednak poziom skomplikowania oraz konieczność precyzyjnego przestrzegania relacji czasowych – często wymagającego realizacji utworu ze stoperem – co może wpływać na trudność w przygotowaniu i odbiorze dzieła. Elektronika – stosowana oszczędnie i funkcjonalnie – ubogaca brzmienie, szczególnie przy powtórzeniach materiału, zwiększając atrakcyjność percepcyjną i kompensując ograniczoną ekspresję dynamiczną instrumentu. W rezultacie klawesyn, zwłaszcza w układach warstwowych (równoległe ścieżki, „taśma” + partia *live*), może brzmieć gęściej i bardziej „orkiestrowo”, zachowując czytelność struktury. Wykorzystanie uprzednio przygotowanych sampli stanowi również istotne wsparcie w realizacji dzieła

w sytuacjach, w których możliwości pojedynczego wykonawcy – ograniczone do dwóch rąk – okazują się niewystarczające do odtworzenia skomplikowanych fragmentów kompozycji. Elektronika może nie tylko zastąpić drugiego wykonawcę, lecz – trafniej ujmując – pełnić rolę równoprawnego partnera, z którym artysta nawiązuje współpracę w trakcie wykonania na żywo. Należy jeszcze raz podkreślić, że w tego rodzaju kompozycjach pewne aspekty formy i materiału pozostają celowo niedookreślone przez kompozytora, w rezultacie czego rola wykonawcy nabiera charakteru kreatywnego, a nawet współkompozytorskiego. Interpretacja takich dzieł przybiera zatem w większym stopniu wymiar kreacyjny niż odtwórczy.

Proponowane strategie wykonawcze i realizacyjne – takie jak wariantowanie cykli, dyscyplina czasowa, idiomatyczne podejście do klawesynu czy świadome wykorzystanie efektów elektroakustycznych i *live electronics* – pokazują, że tego rodzaju repertuar może być wykonawczo wykonalny, brzmieniowo atrakcyjny i percepcyjnie komunikatywny.

Z racji tego, że czytelność formy rośnie, gdy słuchacz otrzymuje wsparcie wizualne, towarzyszące nagraniom fragmenty partytury, synchronizowane z wykonywanym materiałem, pełnią funkcję przewodnika, pozwalając na śledzenie mobilności materiału.

Dokonane przeze mnie nagrania stanowią istotne uzupełnienie istniejącej dokumentacji fonograficznej, której przegląd został przedstawiony w niniejszej pracy. Kompozycje *Nine Rarebits* i *Catch I* zostały utrwalone kilka dekad temu, a zachowane rejestracje – choć oddają ówczesnego „ducha czasu” – cechują się ograniczoną jakością techniczną i niską czytelnością przekazu, przez co są mało atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy. Niniejsza praca może tym samym przyczynić się do ponownego zainteresowania tą formą, niemal nieobecną w praktyce wykonawczej. Pozostaje zatem pytanie, czy formy mobilne – postrzegane dziś często jako relikty awangardy – mogą jeszcze znaleźć swoje miejsce we współczesnej praktyce wykonawczej, czy też pozostaną jedynie świadectwem minionej epoki eksperymentów. Przedstawione w niniejszej pracy interpretacje stanowią próbę odpowiedzi na to pytanie.

Bibliografia

Publikacje książkowe

Hyżak Natalia, *Historyczne stylizacje w polskiej muzyce klawesynowej XX i XXI wieku*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2021.

Haubenstock-Ramati Roman, *Musik-Grafik Pre-Texte*, Wiedeń 1980.

Kowalska-Zajac Ewa, *Zobaczyć muzykę. Notacja polskiej partytury współczesnej*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2019.

Kowalska-Zajac Ewa *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati*, Łódź 2000.

Troxler Ule, *Antoinette Vischer*, Birkhäuser Verlag Basel, 1976.

Prace zbiorowe

Alexander Calder, red. M. Prather, A. S.C. Rower, A. Pierre, National Gallery of Art, Washington 1998.

Hoover Elizabeth, *Collage and the Feedback Condition of Earle Brown's "Calder Piece"* [w:] *Beyond Notation. The music of Earle Brown*, ed. Rebecca Y. Kim, University of Michigan Press, 2017.

Finke Gesa, *Punkt – Linie – Fläche. Das Verhaeltnis der graphischen Notation zur abstrakten Malerei am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati und Anestis Logothetis* [w:] *Musikalische Schreibszenen*, ed. Federico Celestini, Sarah Lutz, Paderborn 2023.

Kirnbauer Martin <<... toutes ecrites pour la mecene>> *Antoinette Vischer und ihr modernes Cembalo* [w:] <<Entre Denges et Denezys...>> *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, ed. Ulrich Mosch, Matthias Kassel, Paul Sacher Stiftung, Bazylea 2000.

Minetti Elena, *Auf der Suche nach einer neuen grafischen Darstellung musikalischer Gedanken. Momente von operativer Bildlichkeit in Roman Haubenstock-Ramatis „Mobile for Shakespeare"* [w:] *Sicherheit – Risiko – Freiheit. Fragen der (Un-) Sicherheit in der Komposition, Aufführung, Rezeption und Programmierung neuer Musik*, ed. Juri Giannini, Andreas Holzer, Stefan Jena (Anklänge 2019), Wiedeń 2021.

Czasopisma

Agazzi Dario, *I confini della libertà – Catch II di Roman Haubenstock-Ramati* [w:] „Dissonance” nr 116/2011.

Brown Earle, *On December 1952* [w:] *American Music*, nr 1/2008.

Calder Alexander, *Objects to Art Being Static, So He Keeps It in Motion* [w:] *New York World-Telegram*, 11.06.1932.

Finke Gesa, *Punkt – Linie – Fläche. Das Verhaeltnis der graphischen Notation zur abstrakten Malerei am Beispiel von Roman Haubenstock-Ramati und Anestis Logothetis* [w:] *Musikalische Schreibszenen*, ed. Federico Celestini, Sarah Lutz, Paderborn 2023.

Haubenstock-Ramati Roman, [Das Merkwürdige an der Form] [w:] *Form in der Neuen Musik. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, nr 10, Mainz-Schott, 1966.

Haubenstock-Ramati Roman, *Musik und die abstrakte Malerei. Bemerkungen zu 'Konstellationen'* [w:] *Prospekt Konstellationen*, Wien und Köln: Galerie Ariadne, 1971.

Jasiecka-Bury Urszula, *Nostalgiczny powrót do przeszłości czy poszukiwanie brzmienia? O wykorzystaniu klawesynu współczesnego w wykonawstwie muzyki dawnej* [w:] *Notes Muzyczny* t. 2 nr 16, 2021.

Krawczyk Dorota, *Ewolucja formy i notacji w twórczości Romana Haubenstocka-Ramatiego. W 75. rocznicę urodzin kompozytora* [w:] *Muzyka* 39, nr. 3, 1994.

Kowalska-Zajac Ewa, *Potencjał dramaturgiczny dzieł o formie mobilnej – na przykładzie wybranych utworów polskich kompozytorów drugiej połowy XX wieku* [w:] *Analiza dzieła muzycznego. Historia, teoria, praxis*, t. IV, Wrocław 2016.

Reisinger Elisabeth, *Some Sort of Machine without a Body. György Ligeti and Antoinette Vischer Explore the Modern Harpsichord* [w:] *Studia Musicologica* nr 64, 2024.

Zimmermann Alexander *Die „Miroirs” von Roman Haubenstock-Ramati: ein musikalisches Mobile* [w:] *Arbeit am musikalischen Werk* nr 9, 2013.

Wywiady z Romanem Haubenstockiem-Ramatim

Am Rande der Musik. Interview mit Erwin Melchart [w:] *Neue Kronen-Zeitung*, 20.02.1973.

Ich verneine nicht, dass ich ein Lyriker bin. Roman Haubenstock-Ramati im Gespräch mit Thomas Meyer [w:] *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 1994.

Encyklopedie, słowniki, leksykony

Bedford Francis, *Harpsichord and Clavichord Music of the Twentieth Century*, Lanham Maryland 1993.

Griffiths Paul, hasło *Aleatory*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 2, red. Stanley Sadie, Londyn 2001.

Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1967.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych PWN, wydanie V, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2018, s. 165.

Strony internetowe

Calder Foundation: <https://calder.org>; data dostępu: 16.03.2025.

Earle Brown Music Foundation: www.earle-brown.org; data dostępu: 16.03.2025.

Spotify: <https://open.spotify.com/track/46eyt8shWISXWbaTcoGSx4>;
<https://open.spotify.com/track/47AHPmLFM4kiAsRnnZLwMw>; data dostępu: 6.09.2025.

SoundCloud: <https://soundcloud.com/elizaveta-trukhanova/chordophonie-i-mobile-fur-cembalo-solo>; data dostępu: 2.09.2025.

Obublikowane partytury wykorzystane w przykładach

Roman Haubenstock-Ramati, *Chordophonie I. Mobile für Cembalo Solo*, Edition Wilhelm Hansen 1977.

Roman Haubenstock-Ramati, *Catch I*, Universal Edition 1970.

Earle Brown, *Nine Rarebits*, Edition Peters 2009.

Nieopublikowane źródła

Krawczyk Dorota, *Rola kompozytora i wykonawcy w grafikach muzycznych na przykładzie wybranych utworów Romana Haubenstocka-Ramatiego*, Warszawa 1988 (praca magisterska).

Zimmermann Alexander, *Studie zum Begriff „Mobile” am Beispiel der Komposition “Miroirs” von Roman Haubenstock-Ramati*, praca magisterska, Musik-und Tanzwissenschaft, Universität Salzburg, Salzburg 2005.

Korespondencja, manuskrypty i szkice z kolekcji Romana Haubenstocka-Ramatiego, Antoinette Vischer oraz Earle’a Browna, Paul Sacher Stiftung, Bazylea.

DVD „Wykonawca wobec formy mobilnej – problemy i strategie wykonawcze na przykładzie realizacji kompozycji mobilnych na klawesyn Earle’a Browna i Romana Haubenstocka-Ramatiego”.

Earle Brown

- | | |
|--|------|
| 1. <i>Nine Rarebits</i> (1965) – wersja I na klawesyn solo | 6:03 |
| 2. <i>Nine Rarebits</i> – wersja II na klawesyn solo i taśmę | 6:07 |

Roman Haubenstock-Ramati

- | | |
|---|-------|
| 3. <i>Catch I</i> (1968) na klawesyn solo i <i>live electronics</i> | 13:09 |
|---|-------|

Roman Haubenstock-Ramati

- | | |
|--|-------|
| 4. <i>Chordophonie I</i> (1976)
– cykl I na klawesyn solo, cykl II na klawesyn solo i elektronikę | 15:07 |
|--|-------|

Total time:	40:26
--------------------	--------------

Małgorzata Klajn-Bućko – klawesyn

Aleksander Sobecki – realizator dźwięku, montaż nagrania

Nagranie zrealizowano 18 i 19 sierpnia 2025 r. w Jeleniej Górze-Jagniątkowie na dwumanuałowej kopii francuskiego klawesynu 8’8’4’, lutnia, GG –g³, 440 Hz.