

Wyjść od szumu i wyodrębnić jego kształty

Peter Ablinger odpowiada na pytania Moniki Pasiiecznik

Monika Pasiiecznik: Pana działalność artystyczna jest bardzo rozległa. Z jednej strony jest Pan kompozytorem tak zwanej muzyki współczesnej - tworzy Pan utwory kameralne i orkiestrowe - z drugiej strony zajmuje się Pan sztuką niekoniecznie muzyczną, instalacjami dźwiękowymi itp. Czy czuje się Pan jeszcze kompozytorem, czy to jest zbyt wąski zakres?

Peter Ablinger: Tak, cały czas czuję się kompozytorem, nawet kiedy używam mediów, które nie są związane z dźwiękiem. Nadaję tym utworom strukturę kompozycji muzycznej. Bycie kompozytorem nie wydaje mi się ograniczeniem - to raczej krąg typowych praktyk kompozytorskich (do jakich ja też się odwołuję w utworach orkiestrowych i kameralnych), który jest niemal zamknięty. Toteż chciałbym wyjść poza obszar owych praktyk. Poszukuję muzyki poza sytuacją koncertową, poza typową przestrzenią odbioru muzyki. Zadaję sobie nieustannie pytanie: czemu mielibyśmy słuchać muzyki tylko w sali koncertowej? Wizualna strona życia jest bardziej bezpośrednia, lubimy obserwować, jak światło odbija się w lusterku samochodu. Dzięki sztuce nauczyliśmy się zauważać i doceniać drobne szczegóły naszego codziennego życia, ale nie nauczyliśmy się słuchać muzyki poza salą koncertową, słuchać otaczających nas dźwięków, nawet ciężarówki czy autobusu.

MP: Tworzy Pan coś, co nazywa muzyką bez dźwięków. Co to znaczy?

PA: Określenie to kryje w sobie wielość strategii. Skomponowałem utwory przeznaczone do słuchania, ale nie sprecyzowałem, co mianowicie ma być przedmiotem słuchania. To, co wykreowałem, to czysta sytuacja słuchania. Podam przykład. Mam krzesła, takie jak w sali koncertowej, przeznaczone do tego, by na nich wygodnie usiąść i słuchać muzyki. Ale umieszczam je w innej przestrzeni, w której są one czymś niezwykłym: na rogu ulicy, w otoczeniu natury. Te krzesła to zachęta, by na nich usiąść i słuchać otaczających dźwięków tak, jakby to był koncert. To jest jedna z możliwych realizacji idei muzyki bez dźwięków: nie wymyślam moich własnych dźwięków, a tylko wskazuję te, których należy słuchać. Inną możliwość daje fotografia, której nie traktuję wyłącznie jako sztuki wizualnej, ale również jako kompozycję quasi-muzyczną.

MP: Wiele z Pana utworów związanych jest nierozzerwalnie z jakąś konkretną przestrzenią i trudno wyobrazić je sobie poza nią. W Warszawie stworzył Pan utwór inspirowany trzema miejscami w Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim. Ten utwór jest częścią cyklu "Orte" (Miejsca). Proszę powiedzieć, dlaczego właśnie te miejsca Pan wybrał i jaka jest ich akustyczna charakterystyka?

PA: Jeszcze raz podkreślę, że najbardziej interesują mnie zwykle zjawiska akustyczne, które po prostu SĄ. Nie fikcja ani inwencja, ale słuchanie tego, co dzieje się dokładnie w tej chwili, jak teraz, kiedy rozmawiamy w kawiarni: słyszę dźwięki za plecami, mnóstwo ledwie słyszalnych szmerów. To jest dla mnie bardziej ekscytujące niż typowy koncert muzyczny. Dlatego próbuję rozpoznać te dźwięki tu i teraz. Sztuka zabiera nas zwykle gdzie indziej. Ja - przeciwnie - chcę zabrać cię do miejsca, w którym akurat jesteś, albo tam, gdzie byłeś przedtem. Cykl "Orte" ma właśnie do czynienia z różnymi miejscami. Prawdę powiedziawszy, to nie ja wybierałem miejsca w Zamku Ujazdowskim, wybrali je dla mnie kuratorzy koncertu. Każde miejsce ma specyficzną charakterystykę akustyczną. Dokonałem więc precyzyjnych pomiarów, zmierzyłem formanty, które odnoszą się do tych przestrzeni, ułożyłem z nich mikrotonowe skale, a skomponowane na ich podstawie utwory powierzyłem muzykom do grania. Stąd partytura utworu stanowi rodzaj akustycznego portretu miejsca, w którym też jest wykonywana.

MP: A jak w Pana uszach brzmi Warszawa? Czym różni się od Berlina na przykład? Jak duża może być ta różnica?

PA: Różnice mogą być znaczne, jeśli wyodrębnimy dodatkowo przestrzenie otwarte i zamknięte. Na właściwości akustyczne miast mają oczywiście wpływ takie czynniki, jak historia, organizacja ruchu ulicznego. W niektórych miastach stare autobusy przemierzają ulice z wielkim hałasem. W Berlinie mieszkam od wielu lat i wydaje mi się bardzo cichy. Cichy to znaczy, że słyszysz własne kroki (śmiej). O Warszawie nie mogę na razie powiedzieć niczego specjalnego, ponieważ nie miałem dotąd czasu, by przespacerować się po mieście - całe dni spędzam w Zamku Ujazdowskim, mogę właściwie mówić tylko o CSW. Przyjechałem do Warszawy w poniedziałek, we wtorek dokonałem pomiarów, w środę i czwartek komponowałem utwór, w piątek były próby i koncert. Powinienem tu wrócić, by móc odpowiedzieć na Pani pytanie... (śmiej)

MP: W swoich kompozycjach często używa Pan szumów, dźwięków wiatru, drzew. Jaki jest sens wykorzystania szumów, co właściwie robi Pan z nimi?

PA: Zastanawiam się, czy w języku polskim jest różnica taka, jak między niemieckimi słowami Rauschen i Geräusche, bo na

przykład w angielskim pojęcie Rauschen nie istnieje - zwykle używa się opozycji noise i noises. Słowem Rauschen określamy szum bardziej stabilny, jak wiatru, drzew, oceanu. Natomiast Geräusche - którym odpowiada słowo noises w liczbie mnogiej - tworzą drobne, niekontrolowane dźwięki, jak choćby trącanie łyżeczką o filiżankę albo właśnie odgłosy ruchu ulicznego, autobusów itp. Te dźwięki mają coś ze zdarzenia, istnieją tylko w określonym czasie, podczas gdy Rauschen to dźwięk, który po prostu JEST. Najprostszy przykład dźwięku typu Rauschen to biały szum, który stanowi swego rodzaju podstawę wszystkich dźwięków, porównywalną do białego światła, które rozszczepia się na kolorowe widmo. Szum zawiera w sobie wszystkie inne dźwięki. To fantastyczne pojęcie - nie tylko fizyczne, również poetyckie, estetyczne. Wyobrażam sobie, że w szumie mamy zawartą całą muzykę! Jako pierwszy pojął to chyba Debussy... Można zacząć od białej kartki papieru i nanosić na nią kolejne dźwięki, stopniowo komplikować brzmienie, ale można też odwrotnie - wyjść od szumu i wyodrębnić z niego kształty. Pojawia się tutaj różnica w sposobie tworzenia: mam do dyspozycji wszystko i dokonuję eliminacji. To jest właśnie kompozycja! Może się to komuś wydać naiwne, ale słuchanie takich dźwięków jest swego rodzaju samopoznaniem. Dlaczego? Wsłuchajmy się w dźwięk wodospadu, będziemy mieć rozmaite iluzje, każdy usłyszy coś innego: dzwony kościelne, śpiew chóru, solówkę Jimmy'ego Hendrixa... To, co akurat usłyszysz, zależy od ciebie. Rauschen działa niczym lustro, w którym możesz zobaczyć samego siebie. To inna właściwość szumu, bardzo dla mnie ekscytująca.

MP: Czy to właśnie oznacza, że szum w Pana muzyce nie ma żadnego symbolicznego znaczenia?

PA: Tego nie wiem. Ktoś kiedyś coś takiego napisał o mojej muzyce... Kiedy mówię, że szum oznacza wszystko, to należy to przecież traktować symbolicznie... Trudno powiedzieć, co tu jest symboliczne, a co nie jest. Po prostu podoba mi się ta myśl.

MP: Inny cykl, który Pan komponuje, nazywa się "Weiss/Weisslich" (Biały/Białawy). Jaka koncepcja realizuje się w tych utworach?

PA: Utwory z tego cyklu również korzystają z bogactwa szumu białego. Kolor biały funkcjonuje tu znów jako metafora wszystkiego. Ale biała jest również pusta kartka... Białe to jednocześnie wszystko i nic. Drugi człon tytułu "Weiss-Weisslich" określa stopniowanie: prawie wszystko lub prawie nic. Sens cyklu sprowadza się do subtelnej różnicy między ciszą a czymś, co też zasadniczo nią jest - choć niezupełnie. Można by to nazwać odcieniami ciszy. Na przykład zestawiam biały szum z szumem, który nie do końca jest biały. Albo porównuję szum dwóch drzew, kiedy spostrzegam, że mają trochę

inną barwę. Zrobiłem wiele nagrań drzew i one naprawdę szumią inaczej! Nie jesteśmy dostatecznie wyćwiczeni w rozpoznawaniu tych różnic, tak jak rozróżniamy na przykład języki. Z barwami dźwięków jest znacznie gorzej. Wielu ludzi - także ja na początku - nie potrafi dostrzec, że każde drzewo szumi inaczej.

MP: Pracuje Pan nad "Landscape Opera", ale nie jest to opera w tradycyjnym sensie. Napisał Pan, że poszukuje nowych relacji pomiędzy tworzącymi ją sztukami. Co Pan przez to rozumie?

PA: Zasadnicza myśl opery jest taka, że różne sztuki współdziałają ze sobą. Mamy muzykę, literaturę, światło, architekturę i tak dalej. Odnoszę wrażenie, że od trzystu lat - dotyczy to też współczesnych utworów teatru muzycznego - relacje wzajemnego współdziałania niewiele się zmieniały. Powiem więcej: one nie mogły się zmieniać, bo na tym opiera się teatr. Dlatego wyszedłem z teatru i stworzyłem szereg sytuacji, w których żadna ze sztuk nie służy innej. Zwykle jest tak, że światło służy scenie, scena służy śpiewakom itd. U mnie każda ze sztuk ma swoją własną przestrzeń i istnieje sama dla siebie. Sytuacje nazwałem aktami operowymi. Mogą się one rozgrywać w rozmaitych miejscach, w różnym czasie, według różnych planów. Pierwszy akt rozgrywa się w szkółce drzew (w arboretum), przedstawia sztukę ogrodnictwa i przeznaczony jest na dwadzieścia drzew i wiatr. Oczywiście drzewa zasadzone zostały według kryteriów akustycznych. Odkonczyło się to tej wiosny musi minąć trzydzieści lat, by urosły i zaszumiały... Zatem pierwszy akt oparty jest na sztuce ogrodu, która pozostaje w relacji do muzyki. Drugi akt to spacer i słuchanie. Wytyczyłem trakt, którym należy podążać, wsłuchując się w dźwięki otoczenia. Trzeci akt to akustyczne archiwum tego otoczenia, a także rozmaitych odgłosów wsi, pracy na roli itp. Należy zauważyć, że akty te pozostają w określonej relacji wobec siebie. W archiwum można rozpoznać na przykład dźwięki, które zapamiętaliśmy ze spaceru albo z arboretum. Ostatni, siódmy akt jest może najbardziej konwencjonalny, bo ma postać koncertu symfonicznego. Są tu grupy instrumentalne: orkiestra marszowa, mały zespół muzyki folkowej, jazzband, zespół laptopowców. Wszyscy grają partie wielkiego, dwugodzinnego utworu z udziałem wielkiej orkiestry symfonicznej.

MP: Dlaczego więc nazwał Pan ten projekt operą, skoro tak niewiele ma on wspólnego z tym gatunkiem?

PA: Dlatego że opera kojarzy mi się z czymś absolutnie nowym, nieznanym. Kiedy sięgam myślami do początków opery, widzę, że u swego zarania była ona czymś innym niż skostniała konwencja. Była skokiem w nieznaną rzeczywistość. Tak było w XVII wieku. Opera stoi w opozycji do teatru muzycznego, który bardziej niż ona nawiązuje do pewnej tradycji. Dlatego właśnie to, co

napisałem nazwałem operą. Próbuję odtworzyć ów moment zaskoczenia, zadziwienia, z którym łączy się pojęcie opery.

MP: Ukończył Pan konserwatorium w Wiedniu, gdzie uczęszczał Pan do klasy Romana Haubenstocka-Ramatiego. Jak Pan go wspomina?

PA: Raczej jako człowieka niż nauczyciela. To prawda, byłem oficjalnie jego studentem. Ale nie spotykaliśmy się na naukę w ścisłym sensie. Oczywiście, kiedy przyszedłem do niego na lekcję pierwszy raz, przyniosłem moje partytury, które ocenił bardzo wysoko, zachęcał mnie, by pokazać je innym studentom... Pomyślałem wtedy - dobra, znam siebie, potrzebuję raczej krytyki. I nie pokazywałem mu już więcej moich utworów. Spotykaliśmy się prywatnie i te spotkania były dla mnie rzeczywiście istotne. Haubenstock był moim nauczycielem, ale w innym sensie. Nie rozmawialiśmy dużo o muzyce, raczej na inne tematy, jak choćby polityka. Był świetnie zorientowany w tym, co się dzieje na świecie, co robiło na mnie ogromne wrażenie, ponieważ w tym czasie - dwudziestolatek - niespecjalnie interesowałem się bieżącymi wydarzeniami. Haubenstock stworzył mi oczy na sprawy, które dotąd pozostawały poza moim polem widzenia. Toteż był nie tylko moim nauczycielem, był jakby ojcem, osobą, która miała na mnie wpływ. Chciałem być taki jak on: silny, wyrazisty, wolny... Chciałem - tak jak on - obserwować świat, filozofować na jego temat, zdawać sobie sprawę, co jest istotne, nie tylko w wąskiej dziedzinie współczesnej muzyki akademickiej.

MP: Jak ocenia Pan jego koncepcje artystyczne, zwłaszcza muzykę graficzną? Czy czuje się Pan kontynuatorem tych koncepcji?

PA: Kiedy wstąpiłem do klasy Romana Haubenstocka-Ramatiego, tworzyłem już partytury graficzne. Ale nie to było powodem, dla którego tam trafiłem. Haubenstock pracował, i owszem, nad partyturami graficznymi, ale jego koncepcje były bardziej otwarte. Nie miało wielkiego znaczenia, że te partytury są graficzne. Wydaje mi się nawet, że nigdy nie rozmawialiśmy o partyturach graficznych, chociaż - jak wspomniałem - sam takie tworzyłem na początku; teraz już tego nie robię. Znacznie bliższa była mi wówczas nieufność Haubenstocka w stosunku do tradycyjnej sytuacji koncertowej, próba zerwanie z typową akademicką praktyką. To było dla mnie o wiele bardziej inspirujące.

Peter Ablinger (ur. 1959) początkowo studiował grafikę i fascynował się freejazzem. Ukończył kompozycję u Gösty Neuwirtha i Romana Haubenstocka-Ramatiego w Grazu i Wiedniu. Od 1982 roku mieszka w Berlinie, gdzie zainicjował wiele festiwali i koncertów. Dyrygował zespołami Klangforum Wien, United Berlin oraz Insel Musik Ensemble. W 1988 założył Ensemble Zwischentöne. Jego kompozycje wykonywane były m.in. Na Wiener- i Berliner

Festwochen, Wien Modern, Darmstädter Ferienkurse, Musikprotokoll w Grazu, Donaueschinger Musiktage, Maerzmusik Berlin, Holland Festiwal w Amsterdamie, La Biennale di Venezia, Praskiej Wiośnie, Musica Nova w Sofii, a także w Oslo, Istambule, Londynie, Hong Kongu, Buenos Aires, Los Angeles, Santiago de Chile, Tokio i Nowym Jorku (Carnegie Hall). W ostatnich latach jego instalacje wystawiały Offenes Kulturhaus w Linzu, Diözesanmuseum w Kolonii, wiedeńska Kunsthalle, Neue Galerie der Stadt i Kunsthaus w Grazu, berlińska Akademie der Künste i Santa Monica Museum of Arts. Tworzy także w dziedzinie teatru muzycznego. Jego prace trwale znajdują się w arboretum w Ulrichsbergu w Austrii i w Haus am Waldsee w Berlinie.

Monika Pasiecznik (Ruch Muzyczny)

Data wstawienia: 2009-02-04