

## WROCLAWSKIE FORUM MUZYKOLOGICZNE

### Symposium poświęcone twórczości Güntera Bialasa

Wrocław, 06 marca 2008 r. Aula Leopoldina

Michael Denhoff

„Zadnego zbędnego dźwięku”

lub: **Dobre znane w nowym i nowe i dobre znane**  
- mój Günter Bialas -

I. Człowiek

„Zawsze gdy kompozytorzy mówią o innych kompozytorach, mówią również o sobie.” [1] Tymi słowami rozpoczyna Günter Bialas tekst pochodzący z roku 1992 o swoich kolegach i bezpośrednich następcach, nauczycielach kompozycji z Wyższej Szkoły Muzycznej (Akademii Muzycznej) Wilhelma Killmayera w Monachium. Używając takiego sformułowania Bialas nie ma na myśli tylko i wyłącznie licznych wypowiedzi kompozytorów o swoich kolegach po fachu, żyjących w minionych wiekach, w których to często w gwałtownym tonie byli słownie szkalowani, a ich domniemane słabości lub błędna droga były piętnowane, aby to samym przedstawić się na wyżynach czasu i w jaśniejszym świetle niż atakowani. Jak już nam z perspektywy czasu wiadomo, niektórzy kompozytorzy byli niejako ślepi na talenty innych, a niektóre „paszkwile” możemy czytać dziś jedynie z powątpiewającym uśmiechem. [2]

Jest oczywiście, że w takich historycznych tekstach, to, co zostało powiedziane o innym kompozytorze, zdradza też coś o samym wypowiadającym się, jego pogląd na problemy muzyczne czasów, jego artystyczne samorozumienie i Credo. I może my, czytelnicy, powinniśmy wykazać się pewną wyrozumiałością, a może nawet i pobłażliwością, i wybaczając pewne całkiem oczywiste błędy, ponieważ artysta ma często - być może z koniecznego instynktu zachowawczego - bardziej zawężony pogląd, niż jego odbiorcy.

Ale wracając do Bialasa i jego muzycznego poglądu na świat.

We wspomnianym tekście o Killmayerze, który to swoją drogą ciągle pisemnie nawiązywał do Bialasa, kontynuuje Bialas tak:

„To zdarzało się wielokrotnie Killmayerowi i mi, i to nie była nigdy tylko służba przyjaźni, kiedy on pisał o mnie, albo ja o nim. Nas łączyła sama postawa wobec muzyki, to znaczy: wobec tego, czego ludzie od muzyki oczekują, a także podobne nastawienie do procesu komponowania, który to znacznie odróżnia się od muzyki współczesnej w przeważającej części zorientowanej na materiale bądź na strukturze.” [3] Ta wspomniana wspólna cecha Bialasa i Killmayera, że właśnie obydwoj inaczej niż ówczesny duch czasu zdaje się wymuszać w publicznym postrzeganiu Nowej Muzyki pisali muzykę, która na pozór była skierowana wstecz, raczej miła na uwadze rozrywkową wartość muzyki aniżeli intelektualne Überfrachtung, prowadziła do w międzyczasie często cytowanego pojęcia „nie zsynchronizowanego współczesnego” [4]. I tak w rozprawie z 1987 roku scharakteryzował Killmayer pozycję Bialasa w środowisku Nowej Muzyki, a co za tym idzie również siebie, jako nie czującego się zsynchronizowanym z duchem czasu. Obaj, zarówno Killmayer jak i Bialas, byli zdania, że nie byłoby w swojej postawie tak reakcyjni, gdyby nie podążali za tym, co inni robią warunkiem, że sceptycyzm wobec zapowiadanych/oznajmianych prądów czasu nie powinien zawierać w sobie brakującej zdolności refleksji. Zdolność wydawania osądów obu panów świadczyła bardziej o wewnętrznej wolności i o poglądzie, że komponowanie zawsze jest sprawą indywidualną.

Rozwój Nowej Muzyki po II wojnie światowej, empatyczny czas tak zwanej „Awangardy” [5], dyskusje estetyczne i światopoglądowe, a także walki okopowe o techniczne i strukturalne aspekty muzyki w środowisku Darmstadt i Donaueschingen przeszły z czasem do historii, a dzięki zdobytemu dystansowi wiele rzeczy jawi się dziś w innym świetle. Nasze postrzeganie zmieniło się, co daje się np. też dzięki ogromnej obecności muzyki tylko rok starszego Schostakowitsch'a (jakkolwiek się do niej nie odnosi), w dzisiejszym życiu koncertowym momentalnie odczytać: „Po wszystkich tych latach nie chodzi więcej o środki, pozostaje fantazja i pomysłowość.” [5], jak pisze Bialas. Albo, formułując słowami Killmayera: „Styl czasu przemija razem z czasem, własny styl językowy przetrwa czas i pozwoli zdefiniować na nowo ducha czasu poprzez unaoznaczenie utopijnych wyobrażeń, których nie chciano zaakceptować w czasie.” [6]

Najpóźniej w latach 80-tych minionego wieku, kiedy w Niemczech doszła do głosu nowa generacja kompozytorów, którzy to już nie opierali się więcej na Weberze i Schoenbergu, a w konsekwencji na ich seryjnych lub abstrakcyjnych

technologicznie podstawach myślenia, lecz raczej upatrywali przykładu lub co najmniej punktu styczności w muzyce Mahlera, rozpoczęła się ostateczna erozja wcześniejszej doktrynalnej postawy, jaką obwieściła Nowa Muzyka. To zostało wprawdzie przez niektórych, którym ciągle się zdawało, że wiedzą, jak powinien przebiegać rozwój kompozycyjny, przyjęte krytycznie, jednakże spojrzenie poza Niemcy pokazywało wyraźnie, że w innych miejscach takie ograniczone/zawężone pojmowanie/podejście do aktualnego/zgodnego z duchem czasu komponowania nie zakorzeniło się, lecz że było fenomenem specyficznym niemieckim, który to z dotychczas nie zaspokojonym popytem/zapotrzebowaniem i jako refleksja na dawniej ciemne/mroczne pojmowanie muzyki czasu Nazi jest do wyjaśnienia.

Nie dziwi fakt, że Bialas w tym rozwoju nie miał wielkiego udziału, bardziej jednak agitował w tle, ponieważ poprzez jego otwartą na świat postawę i wrażliwość w rozpoznawaniu i uznawaniu cech indywidualnych, przyciągał już od środka lat 60-tych dużą liczbę młodszych i uzdolnionych kompozytorów, również z zagranicy, którzy studiowali u niego w Monachium. Zachęcał ich do tego, aby nie podążali za utartymi wypowiedziami/poglądami, lecz bardziej ufali własnemu wewnętrznemu głosowi.

Ja sam nie byłem nigdy studentem kompozycji zapisanym do Güntera Bialasa. Ale jednak myślę, że mogę uważać Bialasa za być może mojego najważniejszego nauczyciela. Miałem mianowicie wielkie szczęście poznać go już w wieku 14 lat! Już pierwsze nasze spotkanie było naznaczone wielką ciepłą i serdecznością, co pozwoliło prawie zapomnieć o znacznej różnicy wieku, a co za tym naturalnie idzie, różnicy wiedzy. Z ostrożną krytyką i prawie ojcowską sympatią otrzynałem lata życia są dla człowieka najbardziej znamienne w kształtowaniu jego późniejszej osobowości, dlatego nie odnosić tego również do sfery artystycznej?! Mogę to w każdym razie stwierdzić odnosząc się do siebie. I dlatego odbieram to jako szczególnie zrzędzenie losu, że poznałem Güntera Bialasa w momencie, w którym po pierwszych i jeszcze trochę niezdatnych próbach komponowania, które orientowały się przede wszystkim na Bartóka, zainteresowanie aktualną muzyką właśnie zostało rozbudzone i tacy, jak Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, a także już Bernd Alois Zimmermann (którego, bez możliwości studiowania u niego, postrzegam do dziś jako jednego z moich najważniejszych duchowych ojców[7]) popadli w moje pole widzenia - a może lepiej: słyszenia. Przy każdej nadarzającej się okazji udawałem się do Güntera Bialasa, w celu pokazania mu moich najnowszych partytur i omówienia ich. Te godziny z nim

spędzone miały na mój rozwój, jako kompozytora i muzyka, daleko bardziej idący wpływ niż moje późniejsze studia u Jürg'a Baur'a i Hansa Wernera Henze. W jak bardzo naturalny i zrozumiały sposób Bialas zaliczał mnie do grona swoich studentów, a nawet i daleko poza to, oraz jak wielką wspaniałomyślność artystyczną i ludzką go wyróżniała, może przykładowo posłużyć fakt, że kiedy pewnego razu została mu przyznana jakaś większa nagroda, rozdysonował milcząc sumę pomiędzy kilku młodych kompozytorów z jego klasy. Wśród tych obdarowanych znalazłem się również i ja.

Ze stosunku nauczyciel-uczeń zrodziła się wkrótce ogromna przyjaźń. Aż do śmierci Bialasa w 1995 roku poszukiwaliśmy regularnie rozmowy, donosiliśmy sobie wzajemnie o nowych projektach, wymienialiśmy partytury. Miałem pozwolenie, jako wiolonczelista, powołać do życia kilka z jego dzieł. Swoje Trio fortepianowe (Klaviertrio) napisał tylko i wyłącznie dla naszego ówczesnego Denhoff-Trio.

I jeszcze jeden piękny przykład wzajemnego dawania i brania: kiedy rnu pokazałem w roku 1984 mój pierwszy Kwartet saksofonowy (Saxophonquartett) □ "Gegen-Sätze" □ (przeciwnieństwa?), powiedział, że powinienem to koniecznie przekazać Rascher-Saxophonquartett. Ci wspaniali muzycy prosiliby go o nowy utwór, ale on nie czuł się na siłach pisać na taki skład.

W rzeczywistości Rascher-Quartet przyjął natychmiast i z entuzjazmem mój utwór, który został odegrany w ciągu kilku lat ze sto razy na całym globie. (Muzycy, dla których to pierwotnie było pomyślane, nigdy tego nie wystawili.) Kiedy Günter Bialas usłyszał utwór po raz pierwszy, był tak zadowolony z dźwięczności mojej muzyki, że powiedział spontanicznie: "Utorowałeś mi tym utworem drogę; myślę, że mogę przecieć coś jeszcze napisać na kwartet saksofonowy (Saxophon-Quartet)". [8] Krótko potem, na przełomie lat 1985/86, powstał utwór "6 Bagatellen" ("6 blachostek") [9], napisany również dla Rascher-Quartet i regularnie przez niego prezentowany.

O swojej pośredniej roli w lekcjach komponowania, powiedział raz, "ona straciłaby swój sens, gdybym nie miał zrozumienia dla zmienionych wyobrażeń dźwiękowych nowej generacji. Między nauczycielem a uczniem dochodzi do wzajemnych oddziaływań, z których obie strony czerpią korzyści." [10] Dla Bialasa ważna była zawsze duchowa wymiana z młodszymi; i pamiętam wiele spotkań jego obecnych a także byłych uczniów, często przy okazji premier, kiedy on jako wypoczywająca w sobie 'centralna gwiazda' tak różne kompozycyjne wersje, jak chociażby te Peter'a Michael'a Hamel'a, Ulrich'a Stranz'a, Nikolaus'a A. Huber'a i Heinz'a Winbeck'a mocą tytułem swojej ludzkiej integralności i

wplywu/oddziaływania mógł łączyć/przyłączać do jednorodnej 'galaktyki'. Zawsze chętnie słuchał, i to nie tylko wtedy, kiedy tematy dotyczyły problemów artystycznych, ale również wtedy, gdy kwestie dotyczyły osobistego samopoczucia i prywatnych trosk.

Z tak samo zgodną duchową bliskością i przyjaźnią do takiego daleko starszego kolegi jak Białas miałem do czynienia później (i po dziś dzień zresztą mam) tylko jeszcze u György'a Kurtág'a.

## II. Muzyka

Niezwykle kuszące jest, aby gromadzić w tym miejscu jeszcze dalsze wspomnienia o człowieku, muzyku i kompozytorze Białasie - i widzą Państwo, jak wiele już, przywołując zacytowane na wstępie słowa Białasa, powiedziałem również o sobie, podczas, gdy reflektowałem tu o nim -, ale zamiast tego chciałem dalej powiedzieć coś odnośnie jego muzyki, która od czasu, kiedy ją poznałem wciąż bardzo mnie porusza. Przy tym chciałbym spróbować odnaleźć ślady, które Białas pozostawił w mojej własnej muzyce.

Jeśli chce się coś wynaleźć odnośnie specyfiki Białasowskiego stylu, to należy tego szukać - podobnie jak u Leos'a Janáček'a przede wszystkim w jego późniejszej twórczości, ponieważ ze względów politycznych (panowanie Nazistów i wojna) Białas mógł się rozwijać jako kompozytor dopiero dużo później.

Ale również, niezależnie od tych zewnętrznych warunków jego rozwoju, osobliwości jego 'Klangsatzes' (pojęcia, którego używał on sam w odniesieniu do swojej muzyki) dają się w miarę upływu lat jeszcze wyraźniej wyodrębnić, nawet jeśli są one już rozpoznawalne w dziełach średniego okresu twórczego. Tak jak w przypadku Janáček'a chce się powiedzieć również przy Białasie, że właśnie w ostatnich latach jego życia powstały dzieła najważniejsze i równocześnie świadczące o ogromnej duchowej świeżości.

Godne uwagi jest także to, jak Białas sam do tego się odnosił. W programowym skrypcie, który został opublikowany w roku 1990 przy okazji koncertu jego muzyki w moim mieście rodzinnym Ahaus o "Komponowaniu na starość"[11] napisał coś, co daje mi do myślenia po dziś dzień: "Jeśli kompozytor komponuje jeszcze w późnym wieku, zmieniają się jego środki wyrazu, a my mówimy o stylu późnym lub starczym [...] Ponieważ jednak każdy człowiek starzeje się inaczej, musi ten proces również u każdego przebiegać inaczej. Istnieją ludzie, którzy na

starość stają się bardziej otwarci i wolni, i tacy, którzy się wycofują i zamykają [...] Pokuszę się na stwierdzenie, że każdemu duchowi twórcemu jest przypisany pewien okres życia przeznaczony na pracę. Jeśli kompozytor zaczyna komponować bardzo wcześnie, wtedy też i wcześniej kończy. Zaczyna później, wtedy wystarcza okresu twórczego aż do późnej starości." Białas podaje przykład na wydającą nam się spełnioną twórczość tak wcześnie zabranych przez śmierć kompozytorów, jak Mozart i Schubert i wierzy w pewne wyrównanie, które zrzucił mu jego własny los, że mimo posuniętego wieku jeszcze jest w stanie „brać udział w tworzeniu i kształtowaniu współczesnej muzyki” [12], ponieważ dopiero po powrocie z wojny, prawie jako 40-latek mógł rozpocząć pracę.

Jego pogląd pozwala rozpoznać zdrową samoświadomość a także dużą wiarę w przeznaczenie. Białas obserwuje zmiany, które nastąpiły ze względu na jego wiek w jego muzycznym języku. Dlatego stwierdza: "Stałem się wrażliwy na zbędne dźwięki. Moje treści, które mogą być jedynie natury muzycznej, chciałbym przekazać możliwie bezpośrednio, nie jako przebrane, zakodowane i zakryte zbytnią ilością zręczności kunsztu. Chciałbym wyrażać się wyraźnie i nie próbować mówić o wielu rzeczach jednocześnie. Najchętniej chciałbym, aby można było proces komponowania zredukować (jak jeszcze u Verdiego) do 'Melodii i akompaniamentu'".[13]

To pragnienie prostoty i bezpośredniego zrozumienia jest właśnie bardzo mocno zauważalne w późniejszych dziełach Białasa, i rzeczywiście udaje mu się w całości zmieniony sposób tą pierwotną konstelację melodii i akompaniamentu tak przekształcić, że wydaje się słuchaczowi, że przeżywa ją na nowo. Tu kilka przykładów.

Już w obu "Częściach Haiku" ("Haiku-Folgen") (I na sopran i flet & II na baryton i fortepian) z roku 1972 można zauważyć, jak zawężenie materiału prowadzi do bogactwa w detalu. Nie dziwi fakt, że Białas wybiera krótką japońską formę krótkiego wiersza, po to, by wcielić w czyn swoje wyobrażenie skromnego/niewyszukanego Klangsatzes.

W Haiku pogląd na świat jest skondensowany do aluzji/napomknięcia. Za pomocą kilku słów, ułożonych w trzech wersach z 17 sylabami, powiedziane jest więcej - często zagadkowo - niż naszkicowane zdjęcia migawkowe pozwalają przy pierwszym czytaniu przypuszczać. Poetycka magia tego tekstu otwiera się najczęściej dopiero przy powtórnym czytaniu. Przy sposobie czytania tekstów Białasa jest ten proces wkomponowany, powtarzając niektóre słowa, bądź nawet całe wersy. Towarzystwa część instrumentalna (Instrumentalpart) rozwija się



często jedynie ze skromnego/krótkiego muzycznego załączka, który, na pierwszy rzut oka całkiem podobny do pieśni Schuberta, łapie, uchwyca właściwy nastrój w metaforę Klangsatz.

Wyrazistość i koncentracja japońskiej liryki Haiku tak ujęła Bialasa, że przeniósł "Haiku-Folgen" również do muzyki czysto instrumentalnej.

Tak więc cztery z jego pięciu krótkich utworów powstałych w roku 1974 "Momentis musicaux III" na klawier, wiolonczelę i fortepian[14] pozostają w ścisłym związku treściowym do "Haiku-Folge II". Przede wszystkim niemal niezmiennie pozostały formalne modele akompaniujące w części fortepianowej. Poshuchajmy drugiej części "Moment musicaux", która odpowiada czwartemu utworowi "Haiku-Folge" na baryton i fortepian; tytuł: "Im Frühlingsregen" ("W wiosennym deszczu").

Kłbosp. 1: Moment musicaux III, Druga fraza

Klawier i wiolonczela intonują melodię prawie na styl kraczącej w sobie pieśni ludowej, która płynnie tanecznie i w przeciwnych kierunkach obu instrumentów. Przy tym ciągle obecny jest motyw diatonicznego czterodźwięku, który ciągle powtarza się zmodyfikowany, jak w całkiem prostych piosenkach dla dzieci. Całość brzmi jakimś sposobem niczym D-Dur. Do tego dochodzi nierregularny chromatyczny i szybki bieg trioli w środkowym rejestrze, barwnie wzbogacony położoną na strunach i wibrującą kartką papieru. Pojedyncze dźwięki w wysokim, nie spręparowanym rejestrze wybijają się jak małe świecące punkty. Obrazowe skojarzenie dźwięku kropli deszczu na blaszanym dachu nagle zostaje wyobrażone, kiedy uwzględnia się tytuł "Im Frühlingsregen" z "Haiku-Folge".

Tak, jak Schubert 'przekłada' jasny srebrny szum potoku w "Liebesbotschaft" ("Miłosna nowina") z "Schwanengesang" ("Labędzia pieśń") dźwiękonaśladowczo (onomatopeicznie) w jednoznacznie płynącym akompaniamentie fortepianu lub w "Gretchen am Spinnrad" ("Gretchen przy kołowrotku") warkot koła 'przekłada' na rotującą figurę sześciotonu, która ciągnie się przez całą pieśń, tak 'przekłada' tutaj też i Bialas deszcz przy akompaniamentcie w symboliczną figurację.

Dwie niejako heterogeniczne płaszczyzny, które przedstawiają melodię (Klar. & Vc.) i akompaniament (Klav.). I jeszcze u Bialasa zespalają się w fascynujący sposób poprzez rytmiczne ząbienie. Wybrane wyraźne struktury wydają się znajome, ale jednak zaskakuje ich kombinacja. Tym samym udaje się Bialasowi uzyskanie czegoś nowego, czegoś jeszcze wcześniej nie słyszanego. Tytuł

pośrednio wskazujący na Schuberta "Moment musicaux" na trio, pozwala przypuszczać, że Bialas brał przykład także z Schuberta w kwestii bezpośredniego zrozumienia w sensie/ w myśli.

"Moje pragnienie odpowiada późnej wypowiedzi James'a Joyce'a, że chciałby tylko jeszcze napisać coś bardzo, bardzo, bardzo, bardzo, bardzo, bardzo prosto. 'Prosta' jest w muzyce prosto akompaniująca melodia." [15], powiedział raz Bialas, i spełnit to pragnienie z całą konsekwencją w swoim Klavierquartett "Herbstzeit". On sięga zresztą, jak również "Moment musicaux", do troszkę wcześniej powstałej sztuki Baryton-Trio.

Jak wiem z jego wypowiedzi, ta sztuka była dla Bialasa szczególnie istotna, a w jego wyobrażeniu pojawiała się w łańcuchu skojarzeń z Haydn'em, Haydn "Pory Roku", Pory Roku - Jesień, Jesień - Jesień z życia pewnym rodzajem pieśni końcowej (Abgesang), próbą, która powinna jeszcze dla kolejnych dzieł odgrywać ważną rolę.

Tak więc jest się skłonnym ten powstały w roku 1984 Klavierquartett uważać za być może początek ostatniego okresu twórczego kompozytora. Myślę jednak, że jeszcze przed dwoma laty, w roku 1982, na moje zapytanie o powstałe dla naszego ówczesnego Denhoff-Trio "Trio" [16] jest właściwy punkt przełomowy, ponieważ już tutaj są wzorowo zebrane typowe cechy jego starszego dzieła: wielka prostota i przetoczystość we frazie Klangsatz, szczególny rodzaj w zetknięciu ze zmieniającym się Ostinati, wolna harmonia krążąca wokół tonacji Dur-Moll i w końcu nakładanie się zróżnicowanych pod względem szybkości ruchów pedala dwóch dźwięków, które później zatytułowane jest, jak np. na końcu jego „4. Streichquartetts“ (Czwartego kwartetu smyczkowego) asonansem (Assonanzen) (1986) lub w „Kunst des Kanons“ („Sztuka kanonu“) (1991) na dwa lub więcej saksofonów zwrotem 'jak bicie dzwonów'.

Bialas miał wtedy 75 lat i przyznał mi się, że ma uczucie, że powinien w swoim wieku powoli myśleć o odejściu, stąd elegijny nastrój utworu, który zmienia się jedynie w środkowym odcinku w niepokój i zdenerwowanie. I dlatego w materiale końcowym ukazało się jego słowo jako szereg dźwięków „a-b-s-c-h-cis-e-d“. Również to przesłanie dźwiękowe, dla słuchacza prawie niezauważalne, zakodowane, niemniej jednak bardzo ważne, należy upatrywać w „Trio“, właściwym początku jego późnej twórczości, twórczości, która mimo wszystkich myśli o odejściu, pieśni końcowych i lamentów (Lamenti) świadczy o poruszającej różnorodności wyrazu, świeżej intonacji i niezłomnej witalnej żądzy tworzenia.

Posłuchajcie Państwo teraz początku "Tria" ("Trio") i zwróćcie uwagę przy tym po pierwszych taktach wstępu, gdzie oba smyczki zatrzymują się na dźwiękach 'a' i 'b', na skrzypce, które intonują na wyrost 'Temat pożegnany':

**Klbsp. 2: Trio, Początek**

Nie tylko smyczki, ale również fortepian uczestniczy tu w sposób iście prosty i łagodny w przeczyczej frazie Klangsatz, która przebiega prawie bez wyjątku dwugłosowo. Już w jedenastym takcie wpada to otwarcie w pewien rodzaj 'bicia w dzwon'. Jak wyraźny przeddźwięk 'dzwonów' w „4. Streichquartett“ brzmi początek fazy kończącej „Trios“.

Postuchajmy pasażu/fragmentu zarówno z „Trio“, jak i z „Quartett“:

**Klbsp. 3: Trio, Takt 117ff**

**Klbsp. 4: Streichquartett Nr. 4 (Kwartet smyczkowy), Odcinek, część, rozdział, ustęp VI, Takt 45ff**

Można by było mnożyć kolejne przykłady na to, jak w „Trio“ są eksponowane zwiastuny i techniki frazy, które powracają w kolejnych dziełach w ciągłej modyfikacji. Jak zresztą można zauważyć u Bialasa, sięga on ciągle po określone modele i radykalizuje je przy tym wzrastając do frapującej prostoty. Dlatego chciałbym tu przytoczyć już wcześniej wspomnianą Pieśń końcową (Abgesang) z „Herbstzeit“, najdobitniejszy przykład na największą prostotę w traktowaniu melodii i akompaniamentu.

Trzy smyczki łączą się w unisono, które przez pierwsze dwie kwinty 'a - e' (w górę) i 'fis - h' (w dół) sugerują rodzaj tonacji A-Dur. W gruncie rzeczy wykorzystuje pierwszy duży, trwający dobre 13 taktów tuk muzyczny tylko i wyłącznie skalę dźwięków A-Dur, jedynie ostatni dźwięk otwiera tą na pozór niekończącą się linię harmoniczną 'dis' jako domyślnym dźwiękiem przewodnim do dominanty E-Dur.

Ta dominanta do A-Dur wydaje się również być sterowana kolejnymi czterema, znacznie krótszymi frazami melodycznymi jakoby „nierozwiązalnie“; tylko również solistycznie (druga fraza) i dodając się do ostatniego dźwięku (czwarta fraza).

Następuje diatoniczna Cluster-Bildung, która po dwóch taktach osiąga mieszanke z H-Dur i h-moll i w chromatycznie wzrastających stopniach wiotoczeł z 'h'

znowu wchodzi w grane unisono 'd', dźwiękiem kończącym cały kwartet fortepianowy.

Do tej melodii przygrywa równomiernie powtarzając, następnie w odcinkach wstawek zwalnając fortepian dwie sprężyste zamazane figury trioli, jedne skierowane do góry, drugie jakby w odpowiedzi skierowane w dół. Również tu coś ze znajomej tonacji: prawa ręka - ciągle te same dźwięki 'h - f - a' - pewien rodzaj skróconego akordu septo-nanowego bez kwinty, który mógłby się rozwiązać C-Dur. Do tego lewa ręka na zmianę nadmierny trójdźwięk 'd - b - fis' (w górę) i zmniejszony trójdźwięk 'g - cis - e' (w dół).

Gdyby w zwiększonym trójdźwięku zamiast 'b' stało 'a', a więc byłoby D-Dur, zmniejszony dźwięk stałby w stosunku do niego dominantlycznie. Ponieważ to się jednak nie dzieje, odczuwam 'b' jako nierozwiązaną przedkończącą nutę do kwinty domnianej/domyślnego D-Dur. Myślę też, również pobudzony przez pozorną nieskończoność linii unisona, asocjacyjnie o finale *Abschied* („Pożegnanie“) w „Lied von der Erde“ („Pieśń o ziemi“) Mahler'a z długim trzymaniem sekund.

To, jak Bialas obchodzi się tu z tonacją, pozwala odczuwać jego głębokie zakorzenienie w tradycję i świadczy o wiedzy o emocjonalnym wpływie harmonicznie otwartych zwrotów. Ta muzyka jest mimo, że w rzeczywistości nie funkcjonalna, jednakże pomyślana tonalnie. A we frapującej, poruszającej prostocie i smutnym pięknie wydaje się znowu tak bliska muzyce Szuberta... Postuchajmy tego zakończenia z „Jesien“:

**Klbsp. 5: Jesień, od takmu 131**

Ciągle powracająca formuła quasi dwutonowego/tonalnego załamania trójdźwięku, tak, jak tu w akompaniamentie fortepianu, wydaje mi się, ponieważ spotyka się ją ciągle w różnych wariantach w późniejszych utworach Bialasa, być czynnikiem takim, jak typowy akcent (*Akzent*) jego muzycznej intonacji, ponieważ jego charakterystyczny słownik językowy przepojony jest też wymiarem semantycznym.

Pozwólcie mi Państwo przytoczyć tu kolejny przykład na pewien rodzaj początku jego późnego stylu.

Znajduje się on w „Lamento“ na fortepian, które jest wplecione w cykl pieśni „O miserere“ (1983) wg Heinrich'a Heine, i które później tworzy też utwór

wejściowy małego cyklu fortepianowego („Lamento, vier Intermezzi und Marsch“, 1983/86).

Na początku „Lamento“ pulsuje z nieubłaganą zaciętością głębokie, łomoczące „d“ do egzaltowanego, wzbogaconego przenikliwymi figurami i ozdobnikami wysokiego dyszkanu. Mimo ciągle podgrzewanego dramatyзму w tych recytowanych ozdobnikach skargi i rytmicznie improwizowanymi westchnieniami o nalegającym Bałston, pozostaje zdanie fortepianowe Klaviersatz dwugłosowe. Również i tu mamy do czynienia z pominięciem i niedoborem środków kompozycyjnych; i wydawać by się mogło, że w tym prostym Klangsatz tkwi nie mniej energii, niż w arcyzłożonych strukturach, jakie można znaleźć np. w *Preliudio* do opery Zimmermanna „Die Soldaten“ („Żołnierze“), gdzie również „d“ wściekle i wojowniczo pulsuje na kotle i tym samym, jak u Bialasa, wskazuje na symbolikę śmierci.

Posłuchajmy „Lamento“ w jego pierwszej wersji, jako utwór na fortepian.

#### Klbsp. 5: Lamento

To, jakie centralne znaczenie ma „Lamento“ ze swoim semantycznie znaczącym repertuarem figurowym w sensie „ekstazyjnej, indywidualnej skargi“<sup>[17]</sup>, daje się odczytać po tym, że to było też punktem wyjścia jednego z największych dzieł Bialasa „Lamento di Orlando“ na baryton, chór i orkiestrę, z roku 1984. Tam, poprzez włączenie/luwzględnienie tekstów spotęgowana została „osobista skarga do żalu o wymiarze światowym“<sup>[18]</sup>.

W tym zakrojonym na wielką skalę zasadniczym dziele oratoryjnym Bialasa wynurza się zresztą znowu pieśń końcowa z kwartetu fortepianowego, ale w orkiestrowej szacie.

Poprzez materiałowe pokrewieństwo prawie wszystkie dzieła ostatniego okresu twórczego Güntera Bialasa jestem skłonny postrzegać – podobnie jak w późnych Beethovenowskich kwartetach smyczkowych i sonatach fortepianowych – jako część większej, powiązanej ze sobą duchowej całości. W rzeczywistości poszczególne dzieła, wychodząc poza pokrewieństwo materiałowe, są ze sobą również powiązane treściowo. We wszystkich chodzi o rzeczy ostateczne. Dlatego Bialas odnajduje w Heinrich'u Heine (w „O miserere“ i w Liederspiel „Aus der Matrazengruft“) i Jean'a Paul'a i Virginii Woolf (przy „Lamento di Orlando“) autorów, którzy użyczają głosu jego osobistemu pogładowi na świat. Obok tego opiera się przy Orlando-Oratorium również na liturgicznej formule miserere, na Orlando di Lasso i „In te Domine speravi“ Josquin'a vertonte Frottoli

Indywidualny charakter stylu osobistego Güntera Bialasa opisał Hans Werner Henze z okazji wręczenia Bialasowi Nagrody Honorowej w dziedzinie kultury stolicy landu – Monachium, w roku 1987<sup>[19]</sup> – jak sądzić – bardzo trafnymi i poetyckimi słowami: „Günter Bialas chce wciągnąć słuchacza: prowadzi go w swój krajobraz, do swojego kraju. Tu znajduje się ten, który zna się na orkiestrze, jak mado kto, ten, który w sposób wolny i suwerenny zarządza swoim szerokim zakresem własnego słownika. To był długi proces tworzenia, w którym odkrył i rozwinął swoją muzykę, zmienia i ubogaca do dnia dzisiejszego. To jest muzyka, która pamięta jeszcze naturalne dźwięki XIX wieku i to, co nam z tego zostało przekazane i przybrało siłę symbolicznej wartości w naszym dzisiejszym rozumieniu języka.

#### III. ... i pozostawione ślady

Młodszy a zarazem bardziej obecny w publicznej percepcji kolega kompozytora Henze odkrył w muzyce Bialasa coś, co go samego ciągle zajmowało: pytanie, co z przekazywanego nam kompozytorom i muzykom słownika mowy muzycznej możemy, a co musimy sobie przywłaszczyć, w celu znalezienia własnego języka? Obaj, zarówno Bialas jak i Henze znaleźli na to własne sposoby.

Jako jeszcze generację młodszego pociągało mnie u Bialasa szczególnie jego obchodzenie się z tonacją, jego niezmienny sposób znalezienia drogi na poziomie znajomej ziemi, pozwolić się ukazać tonacji w całym nowym świetle. I to dzieje się z godną pozadroszczenia łatwością i naturalnością przy jednoczesnym uduchowionym wyrazie/ekspresji, że słuchaczowi zdaje się coś znanego w momencie wybrzmienia właściwie przeżywać po raz pierwszy. Jego muzyka odzwierciedla w zmiennej/przeobrażonej formie coś starego i jednocześnie tworzy dzięki temu coś nowego.

Czasem ma się uzasadnione uczucie, że Nowa Muzyka zapomniała o śpiewności poprzez swoje zwrócenie się do intelektualnych strategii i organizacji dźwięków, to nie dotyczy nigdy muzyki Bialasa; ona myśli zawsze o mocy/sile śpiewu. Niechym śpiew Orfeusza zwiastuje niewzruszenie/nieugięcie inny świat i ideał piękna, który jest w stanie przezwyciężyć żalobę/smutek. To stanowi o jej człowieczeństwie.

Prawdopodobnie nie jest możliwe, udowodnić na konkretnych przykładach, jakie ślady pozostawiło w mojej muzyce to, co podziwiam u Bialasa. „Temat“ harmonii interesuje mnie, od czasu, kiedy zacząłem muzycznie myśleć. Nie byłoby dziwne,



jesli cokolwiek z tego, co tak podziwiam w muzyce Bialasa, świadomie bądź nieświadomie również przewiałoby w moje osobiste myślenie.

Podczas opracowywania tego wykładu, czytałem i słuchałem ponownie kwartetu fortepianowego „Herbstzeit“. I wpadło mi do głowy coś, czego sobie nigdy wcześniej nie uświadamiałem: 7-dźwiękowa rota, która ma w moim Credo „In unum Deum“ tak muzycznie, jak i intencjonalnie najwyższe znaczenie, jest zaskakująco podobna do *Abgesang* z „Herbstzeit“. Siedem dźwięków roty, które odpowiadają siedmiu sylabom początku łacińskiego tekstu Credo (Cre-do in u-num De-um) i jednocześnie doskonałość symboliki tej cyfry są siedmioma splecionymi kwintami, które prawie są związane w oktawę: Dwie w ich krokach interwałowych identyczne grupy trójek krążą wokół najgłębszego dźwięku „fis“. Te grupy tworzą w ich środku, gdzie ostatni dźwięk pierwszej grupy trójek i pierwszy dźwięk drugiej grupy trójek, połączone „fis“, „podają sobie niejako rękę“ kolejną grupę trójek, która przedstawia odwrócenie raka.

Również tu powstaje poprzez pierwszy krok kwinty „a – e“ uczucie A-Dur. I tak, jak u Bialasa dwa następne dźwięki to „h“ i „fis“. Do tego ostatnim dźwiękiem jest jeszcze „dis“, ten sam, którym się otwiera u Bialasa na końcu pierwszy duży łuk melodyjny.

W rozpoczynającym się *Credo I*, które poprzez włączenie osobistego wyznania wiary jest pomyślane jako rodzaj „Anweg“ (?) na łacińskim tekście Credo, rozwija się z dźwięków tej 7-dźwiękowej rotacji duża, mniej lub bardziej jednogłosowa linia melodyczna.

Teraz zdaje mi się, jakby mój przyjaciel Günter po kryjomu, zupełnie przeze mnie niezauważalnie, prowadził moją rękę podczas pisania...

Ale posłuchajcie Państwo sami:

**Klbsp. 6: MD, In unum Deum, Credo I, Początek**

Niektórzy uważają, że nie ma przypadków, jest tylko zrządenie losu. Za to zrządenie, że mogłem takiego człowieka i muzyka już tak wcześniej spotkać, jestem do dziś bardzo wdzięczny. Państwu dziękuję za zainteresowanie i uwagę.

© 2008 Michael Denhoff

Tłumaczenie Marta Jaworska

[1] Günter Bialas: *Der andere Killmayer*, in: Der Komponist Wilhelm Killmayer, Hrsg. Siegfried Mauser, Schott Mainz 1992, S. 24ff

[2] Myślę tu np. o werbalnych atakach przedstawicieli tzw. Nowej niemieckiej Szkoły przeciw Brahmsowi.

[3] Patrz przypis 1

[4] Wilhelm Killmayer: *Der nicht synchronisierte Zeitgenosse – Zu Günter Bialas' Position im Umfeld der Neuen Musik*, in: Komponisten in Bayern, Bd. 5 : Günter Bialas, Hans Schneider, Tutzing 1984, S. 39ff

[5] Patrz przypis 1

[6] Patrz przypis 4, S. 44f

[7] Patrz: Michael Denhoff, *Bernd Alois Zimmermann zum 80. Geburtstag*, 1998, [www.denhoff.de/berndaloiszimmermann.htm](http://www.denhoff.de/berndaloiszimmermann.htm)

[8] Wypowiedź podczas prywatnej rozmowy 1985

[9] Günter Bialas, *6 Bagatellen*, Edition Gravis – Bad Schwalbach EG 70. CD-Einspielung: Caprice 21435, Rascher Saxophon Quartet (dort auch: Michael Denhoff, *proxoud op. 59* – Version für Saxophontrio)

[10] *Komponist und Lehrer – Eine Selbstdarstellung (II)*, in: Kein Ton zuviel – Günter Bialas in Selbstzeugnissen und im Spiegel seiner Zeit. Bärenreiter, Kassel 1997, S. 41

[11] in: Programmheft Schloßkonzerte Ahaus, 11. 2. 1990

(mój ojciec był swego czasu artystycznym kierownikiem Ahauser Schloßkonzerte (koncertów zamkowych) i zamówił również u Bialasa „Musik für elf Streicher“ (muzyka na 11 smyczków) z okazji setnego koncertu zamkowego), UA am 26. 4. 1970 durch das Münchner Kammerorchester unter Hans Stadlmaier

[12] ebda

[13] ebda

[14] ukazato się w Breitkopf & Härtel BG 1240, UA 26. September 1976 in Bergisch-Gladbach, Wolfgang Esch (Klar.), Michael Denhoff (Vc.), Deborah Richards (Klav.)

[15] we wstępie do „Lamento di Orlando“. G. B., *Überlegungen zur Textauswahl und zur musikalischen Gestalt eines Lamentos*, Sonderdruck, Schneider Tutzing 1986, S. 13ff

[16] Trio für Violine, Violoncello und Klavier, Edition Gravis HG 1451, UA 17. September 1982 in Bensberg im Rahmen der VI. Bergisch-Schlesischen Musiktage durch das Denhoff-Trio

[17] Patrz przypis 15

[18] Patrz przypis 15