

LOUIS ANDRIESSEN - KOMPOZYTOR PROFETYCZNY CZY PRAGMATYCZNY?

I Sylwetka kompozytora

Andriessen to jeden z wiodących kompozytorów holenderskich nowej muzyki, związany obecnie z Królewskim Konserwatorium w Hadze, gdzie jest współtwórcą tak zwanej szkoły haskiej. Kiedyś aktywny radykał atakujący holenderski *establishment*, dziś jego wpływowym przedstawicielem. Dorastał w rodzinie muzyków i plastyków, jego ojciec i brat byli kompozytorami¹. Studiował w Królewskim Konserwatorium w Hadze u Van Baarena a następnie u Luciano Berio w Berlinie i Mediolanie. W latach 60-tych i 70-tych zasłynął ze swoich radykalnych poglądów i społecznego zaangażowania. Od 1973 roku wykłada kompozycję i instrumentację w haskim konserwatorium. Związany był również z amerykańskimi uczelniami w Yale, Nowym Jorku, Buffalo i Princeton. Przepustką Andriessena do światowej kariery stał się utwór *De Staat* do tekstu Platona, europejska odpowiedź na minimalizm Reicha. W swojej twórczości łączy różne stylistyki. Nawiązuje do amerykańskiego *minimal music* i konceptualizmu, serializmu Bouleza, dodekafonii Schönberga, jazzu, muzyki klasycznej i popularnej. Przyznaje się do inspiracji dziełami wielkich myślicieli, buntowników i malarzy, nie stroni od poważnych i trudnych tematów, związanych z czasem, duchowością czy rolą kompozytora w społeczeństwie. Jest współautorem książki o uwielbianej przez niego muzyce Igora Strawińskiego *Het Apollinisch Uurwerk: Over Stravinsky*² wydanej w 1983 roku. Współpracował z wybitnymi twórcami teatru i filmu: reżyserem Peterem Greenaway'em nad projektem muzyczno-filmowym: *M is for Man, Music, Mozart*, skandalizującą

¹ Informacja o życiu kompozytora na podstawie: Elmer Schönberger, *Louis Andriessen*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrell, <http://www.grovemusic.com> (data dostępu: 20 kwietnia 2009).

² Por. Louis Andriessen, Elmer Schönberger, *Het Apollinisch Uurwerk: Over Stravinsky*, Amsterdam 1983.

operą *Rosa, a Horse Drama* i lirycznym *Writing to Vermeer* oraz Robertem Wilsonem nad operą *De Materie*. Do jego najbardziej znanych uczniów można zaliczyć m.in. Michela van der Aa czy Martijna Paddinga.

II Perspektywa polityczna

Jak związek muzyki z polityką w twórczość Louisa Andriessena przedstawia się na tle działalności innych kompozytorów określanych mianem politycznych czy zaangażowanych? Mam tu na myśli na przykład skrajnie lewicowych: Hannsa Eislera, który tworzył popularne pieśni robotnicze oraz współpracował z Bertoldem Brechtem; Corneliusa Cardew, który w pewnym momencie odrzuca wszystkie postulaty awangardy i zaczyna tworzyć prostą muzykę do propagandowych tekstów, czy Heinera Goebbelsa z jego *Tak Zwaną Radykalnie Lewicową Orkiestrą Dętą*³. Co wpływa na polityczny charakter twórczości Andriessena? Jak zaklasyfikować jego działalność w kontekście wspomnianych wcześniej zaangażowanych twórców? Andriessen umyka tutaj jednoznacznej kategoryzacji. Z jednej strony sympatyzuje z radykalnymi ruchami lewicowymi, z drugiej tworzy dzieła ambitne, o wysokim stopniu komplikacji technicznej, a jego twórczość nie jest traktowana instrumentalnie, chociaż nie wszystkie jego utwory dają się łatwo podzielić według tego schematu, a stopień ich politycznego zaangażowania jest różny. Warto wspomnieć, że Andriessen był członkiem anarchistycznej grupy *Notenkraker* oraz rzecznikiem *Ruchu Na Rzecz Odnowy Praktyki Muzycznej*⁴. Grupa *Notenkraker* współpracowała z ruchem Provo, który działając na terenie całej Holandii prowokował publiczne akcje o charakterze społeczno-obyczajowym i walczył z mieszczańskim konserwatyzmem. Wraz z grupą *Notenkraker*, powstała jako wyraz sprzeciwu młodych kompozytorów wobec polityki związku kompozytorów holenderskich, w 1969 roku Andriessen wziął udział w spektakularnym wydarzeniu, które przeszło do historii holenderskiego życia muzycznego. W geście dezaprobaty dla statusu muzyka orkiestrowego oraz decyzji repertuarowych dyrekcji Concertgebouw, członkowie *Notenkraker* nie dopuścili do rozpoczęcia koncertu pod dyktando Bernarda Haitinka, robiąc hałas gumowymi zabawkami oraz rozrzucając wśród publiczności propagandowe ulotki przeciwko Concertgebouw. Również w tym

³ Monika Pasiiecznik, *Polityka jako przestrzeń dla wyobraźni*, „Recykling Idei” 2009, nr 12, ss. 110-117.

⁴ Zob. Robert Adlington, *Organizing Labor: Composers, Performers, and the “Renewal of Musical Practice” in Netherlands, 1969-72*, „The Musical Quarterly” 2008, nr 3-4 (90), ss. 539-577.

samym roku, podczas Holland Festival, miało miejsce inne głośne wydarzenie: wystawiono skandalizującą operę-moralitet *De Reconstructie*⁵ napisaną kolektywnie przez grupę pięciu lewicujących kompozytorów holenderskich: Louisa Andriessena, Petera Schata, Reinberta de Leeuw, Ramsesa Schaffy'ego i Miszę Mengelberga, którzy tworzyli zamknięci w klasztorze, racząc się przeszmuglowanym do środka alkoholem. Treść opery dotyczyła rekonstrukcji śmierci kubańskiego bohatera Ernesto Che Guevary i była wymierzona przeciwko imperialistycznej polityce Stanów Zjednoczonych⁶. Jako przejaw działalności politycznej należy również uznać kontynuowaną przez Andriessena tradycję *Lehrstück* zapoczątkowaną przez Bertolda Brechta i Hannsa Eislera. *Lehrstück* to forma sztuki dydaktycznej ściśle związana z ideologią socjalistyczną, która miała uczyć wykonawców, będących jednocześnie widzami, słusznych postaw i właściwych zachowań przez aprobatę pozytywnych oraz odrzucenie negatywnych przykładów. Ważnym nurtem w twórczości Andriessena, który nie został ujęty w oficjalnym dorobku kompozytora, jest z pewnością również inna muzyka teatralna, powstała w wyniku współpracy z poszukującą, związaną z tradycją brechtowską, grupą teatralną *Baal*.

Sylwetka Andriessena plasuje się zatem gdzieś pośrodku postaw takich kompozytorów jak z jednej strony Hanns Eisler czy Cornelius Cardew, którzy dążą do radykalnego uproszczenia języka muzycznego, a Luigi Nono z drugiej, który pomimo członkostwa we włoskiej partii komunistycznej tworzył dzieła niezwykle skomplikowane. Istnieje pewna płaszczyzna działań Andriessena, która zdaje się spajać te dwie postawy w jego twórczości, sprawiając, że wcale nie muszą się wykluczać. Jest to odejście Andriessena od dużego, symfonicznego składu i skierowanie się ku mniejszym ensembmom. W swojej pracy chciałabym przedstawić genezę, rozwój i znaczenie tej właśnie płaszczyzny działalności kompozytora, jaką było użycie nowego medium, w perspektywie jego późniejszych wypowiedzi i kontekście społecznym lat 60, 70-tych.

III Definicja polityczności Andriessena

Etykieta kompozytora radykalnego i politycznego, w dość potocznym i hasłowym rozumieniu tego słowa, przylgnęła do Andriessena w wyniku jego społeczno-anarchistycznej działalności w latach 60-tych i 70-tych. Co wyznacza

⁵ Por. Agata Brzoza, *R jak Reconstructie*, „Recycling Idei” 2009, nr 12, ss. 140-147.

⁶ Zob. Robert Adlington, „A sort of guerrilla”: *Che at the opera*, „Cambridge Opera Journal” 2007, nr 2 (19), ss. 167-193.

jednak granice polityczności i jakie przyjąć kryteria w zakresie definicji twórczości zaangażowanej w przypadku tego kompozytora? Lydia Goehr, filozofka z Columbia University, na podstawie literatury dotyczącej estetyki i sztuki, wyróżniła dwie tendencje odnoszące się do problemu autonomii dzieła muzycznego: z jednej strony wskazuje na dzieło muzyczne, którego polityczność wyklucza jego autonomię, z drugiej zaś strony stawia dzieło, które właśnie przez swą autonomię może stać się prawdziwie polityczne⁷. Louis Andriessen w 1977 roku w programie dołączonym do pierwszego nagrania na płycie długogrającej utworu *De Staat* wyznał: „Jedynym przejawem myślenia o muzyce w kategoriach politycznych jest zdanie sobie przez kompozytora sprawy, kto będzie wykonywał jego utwór i kto będzie go słuchał. Muzycy realizujący zamierzenie kompozytora stają się pierwszymi słuchaczami jego dzieła i są przynajmniej tak ważni jak publiczność. Mam nadzieję, że nigdy nie napiszę utworu, który opłaceni muzycy będą zmuszeni wykonać wbrew swojej woli”⁸. Polityczność w jego rozumieniu odnosiłaby się zatem do wykonawców, którzy podobnie jak pracownicy w fabryce, według dialektyki Marksa, nie powinni być oddzieleni od produktu swojej pracy. Jednocześnie granica między muzyką a polityką przebiegałaby na gruncie wykonawczym, realizując się w postulacie tworzenia muzyki dla człowieka i przez człowieka.

IV Porzucenie orkiestry symfonicznej

Zdanie to bynajmniej nie było wyznaniem altruisty, któremu leży na sercu dobro muzyków i poczucie własnej przyzwoitości. Była to reakcja na frustrację, której Andriessen doświadczył w czasie premierowego wykonania swoich dwóch utworów: *Hoe het is*, na smyczki i *live electronics* oraz *Spektakel*, na instrumenty dęte i perkusyjne oraz zespół instrumentów improwizujących, podczas koncertu zorganizowanego w Concertgebouw w ramach publicznej kampanii przeciwko wojnie w Wietnamie, w październiku 1970 roku. Zastosowane przez kompozytora środki, użycie w *Hoe het is* różnych skomplikowanych scodatur w instrumentach smyczkowych oraz improwizacji w obu utworach, spotkały się z jawnym sprzeciwem muzyków Concertgebouw Orchestra, niepotrafiących wyjść poza ramy tradycyjnego wykonawstwa i sprostać tym

⁷ Lydia Goehr, *Political Music and the Politics of Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, nr. 1, ss. 99-112.

⁸ Maja Trochimczyk, *Unisons and The Republic: Andriessen's Minimalism*, w: *The Music of Louis Andriessen*, red. Maja Trochimczyk, New York 2002, s. 91. Wszystkie cytaty z literatury anglojęzycznej, jeżeli nie są zaopatrzone w nazwisko tłumacza, zostały przetłumaczone przeze mnie.

samym wymaganiom kompozytora. Założeniem Andriessena w utworze *Hoe het is*, gdzie orkiestrze smyczkowej przeciwstawiony jest improwizujący solista, jak mówił kompozytor podczas Wakacyjnych Kursów Dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu Dolnym w 1985 roku, było „wyrażenie sprzeczności pomiędzy improwizacją wolnego człowieka a alienacją członków orkiestry symfonicznej”⁹. Działanie to jednak odebrane zostało przez publiczność, krytyków i samych muzyków nie jako wymierzone przeciwko establishmentowej, klasycznej tradycji wykonawczej, lecz jak mówi Andriessen „jako działanie przeciwko samej orkiestrze symfonicznej”¹⁰. Koncert ten przyczynił się do refleksji kompozytora nad środkami, aparatem wykonawczym i przestrzenią dla jego własnej twórczości. „To był właściwie miły wieczór, ale krytyka napisała o skandalu, jaki miał miejsce w Concertgebouw. Nagle uświadomiłem sobie, że nie należę tam dłużej. To miejsce nie jest domem dla mojej twórczości. Muszę znać swoje miejsce”¹¹ powiedział później kompozytor. W 1985 roku stwierdził zaś: „Muszę przyznać, że po premierze dzieła odebrane były bardzo negatywnie. Wtedy właśnie zdałem sobie sprawę, że wcale nie powinienem komponować na orkiestrę symfoniczną”¹². Inna znamienita wypowiedź kompozytora z 1977 roku, charakteryzująca jego stosunek do symfonicznego aparatu wykonawczego, dotyczy utworu *Anachronie I* z 1969 roku, jak deklaruje kompozytor, ostatniego jego dzieła napisanego na orkiestrę symfoniczną: „Utwór był wrzucony na pulpity muzyków, którzy musieli wykonywać polecenia dyrygenta i który po dwóch próbach i jednym koncercie zniknął w szafie. Nikt nie rozumiał, co grał i dlaczego. Nikt nie wykazywał zainteresowania. Mogłem to zobaczyć i usłyszeć, przez to jak grali”¹³. W wypowiedzi z 1985 roku stwierdził natomiast: „Uważam *Anachronie I* za wyraz mojego niewłaściwego stosunku do orkiestry symfonicznej. Myślę, że właściwie postąpiłem kończąc ten związek. Od tego czasu zrobiłem wiele pożytecznych rzeczy; mogę nawet powiedzieć, że przez swoją aktywność zmieniłem politykę muzyczną Holandii. Założyłem dwa zespoły, które nie składały się z tradycyjnych muzyków – De Volharding i Hoketus. Cała ta praca miała na celu stworzenie sytuacji, w której można było

⁹ Louis Andriessen, *Lectures for Young Composer*, w: ibidem, s. 146.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Louis Andriessen, cyt. za: Robert Adlington, *De Staat*, Alderhot 2004, s. 22 (cytat pochodzi z książeczki programowej dołączonej do koncertu z 1970 roku, przechowywanej w Bibliotece Fundacji Gaudeamus).

¹² Louis Andriessen, *Lectures...*, op. cit.

¹³ Louis Andriessen, cyt. za: Robert Adlington, *De Staat*, op. cit.

wybrać zespół, z którym chciało się pracować¹⁴. Czy zatem odejście od tradycji orkiestry symfonicznej i skierowanie się ku mniejszym ensemblom, tak charakterystycznym dla obecnego pejzażu muzycznego Holandii, było decyzją polityczną? Może był to tylko czysty pragmatyzm kompozytora, dla którego później znalazł on polityczne usprawiedliwienie? Niewątpliwie tworzenie na ensemble stało się odpowiedzią na poszukiwanie przez kompozytora nowych środków wykonawczych, adekwatnych dla jego kompozytorskich idei.

V Kultura ensambli a anarchia w muzyce

Zespół De Volharding, powołany z inicjatywy kompozytora, składający się z muzyków jazzowych i klasycznych, z Andriessenem w roli pianisty, pierwszy raz wystąpił w 1972 roku. Dla niego właśnie powstał utwór o tej samej nazwie a następnie kompozycje kojarzone z nurtem politycznym w twórczości Andriessena: *Workers Union* i *De Staat*. Już sama nazwa wykazuje polityczne koneksje. Słowo *Volharding* (z niderlandzkiego „wytrwałość”) kojarzone było z wczesnym ruchem socjalistycznym lat 20-tych, z pracownikami fabryk organizującymi się w związki zawodowe. „Byliśmy świadomi tych związków, kiedy wybieraliśmy nazwę dla naszego zespołu. Jego celem było zainicjowanie dyskusji na temat roli muzyki w społeczeństwie. Dlatego oprócz muzyki minimalistycznej, którą napisałem dla De Volharding graliśmy również utwory Eislera, pieśni masowe i protest songi¹⁵” mówił kompozytor w 1985 roku. Hocketus natomiast założony został w 1977 z inicjatywy dwóch studentów konserwatorium w Hadze oraz samego kompozytora, jako zespół smyczkowy, mający zrewolucjonizować praktykę wykonawczą na tych instrumentach. Składał się ze studentów konserwatorium zainteresowanych również muzyką popularną i ludową. Andriessen skomponował dla niego *Symphony for Open Strings*. Oba zespoły, jak mówi Andriessen, choć dotowane z kasy państwa, były w zasadzie anarchistyczne. Ich działalność stała się bezpośrednią odpowiedzią na nie tylko na poszukiwanie przez kompozytora nowego medium dla swojej twórczości, zwłaszcza po kryzysie utworów powstałych na zamówienie Rządu Holenderskiego i miasta Amsterdam, wykonanych przez Concertgebouw Orchestra, ale stała się również realizacją postulatów demokratyzacji całego procesu wytwarzania muzyki, sformułowanego m. in. przez powstały w 1970 roku *Ruch Na Rzecz Odnowy Praktyki Muzycznej*, którego Andriessen był gorącym rzecznikiem.

¹⁴ Louis Andriessen, *Lectures...*, op. cit. s. 150.

¹⁵ Ibidem, s. 135.

kiem. Na czym jednak dokładnie miał polegać proces demokratyzacji muzyki? Celem obu zespołów, z założenia politycznych, było przekroczenie, a nawet zniesienie, jak pisze Frits van der Waa, granicy pomiędzy wykonawcami a kompozytorem, muzyką skomponowaną a wolną improwizacją¹⁶. Niezwykle ważna stała się przestrzeń, w której zaistniała muzyka De Volharding – parki, kluby, uliczne demonstracje, polityczne wiece czy campusy uniwersyteckie, gdzie protestowali studenci. Odtąd muzyka współczesna strącona zastyła z piedestału elitarniej sali koncertowej i znalazła się bliżej człowieka. Również sami muzycy wyzwolili się z jarzma pracy na rozkaz dyrygenta, zniesiono bowiem jego autorytarną władzę na rzecz równego udziału wszystkich członków w podejmowaniu decyzji dotyczących nie tylko doboru repertuaru, ale również całej działalności zespołu. Jak pisze Robert Adlington: „okres przemyśleń Andriessena nad znaczeniem komponowania umożliwił mu sformułowanie czegoś, co mogło być nazwane ideologią praktyki muzycznej, której zespół De Volharding był żywym ucieleśnieniem”¹⁷.

VI Przyczyny społeczno-polityczne

W 1985 roku, podczas wspomnianych już Wakacyjnych Kursów Dla Młodych Kompozytorów w Kazimierzu Dolnym, kompozytor zaznaczał, jak silny wpływ na jego działalność kompozytorską, w tym przede wszystkim na ukonstytuowanie się tradycji ensambli w jego twórczości, wywarły społeczne ruchy i protesty, powstałe na fali gwałtownego rozwoju popularności ugrupowań lewicujących i anarchistycznych, których celem było wyrwanie społeczeństwa holenderskiego z konserwatywnego marazmu i stagnacji. „Między rokiem 1965 a 1966 istniał silny ruch, równoległy do niektórych wydarzeń w bloku państw wschodnich. Myślę, że ten obraz lat 60-tych znacznie wpłynął na moje myślenie o muzyce. Podoba mi się słowo ‘antyhierarchiczny’. Uważam, że były to działania wymierzone głównie przeciwko instytucjom establishmentu. Teraz, kiedy patrzę w przeszłość na lata 60-te, z perspektywy czasu, uważam ten ruch za bardzo owocny”¹⁸. Istnieją zatem dwie płaszczyzny, będące bezpośrednim źródłem owej politycznej, według Andriessena, decyzji, jaką było odejście od tradycyjnego aparatu wykonawczego. Z jednej strony jest to posiadanie przez Andriessena świadomości niedoskonałości orkiestry symfonicznej

¹⁶ Frits van der Waa, *Louis Andriessen and His Habitat*, w: *The Music of Louis Andriessen*, op. cit. s. 36.

¹⁷ Robert Adlington, *De Staat*, op. cit. s. 25.

¹⁸ Louis Andriessen, *Lectures...*, op. cit. s. 133.

w zakresie wykonawstwa muzyki współczesnej, z drugiej zaś uświadomienie sobie znaczenia i roli wykonawcy w całym procesie wytwarzania muzyki. „To, co robiłem w latach 70-tych wywodzi się bezpośrednio z politycznej ideologii tamtych czasów, z marksizmu”¹⁹ twierdzi kompozytor.

VII Nowa strategia kompozytorska

Jedna płaszczyzna, społeczna, przenikała zatem drugą, muzyczną, przyczyniając się do rozwoju nowej strategii kompozytorskiej Andriessena, która zarówno pod względem estetycznym jak i wyrazowym była dla niego bardziej satysfakcjonująca. Czy jednak płaszczyzny te przenikały się w równym stopniu? Która z nich miała znaczenie nadrzędne i wskazywała możliwy zakres działania drugiej? Kompozytor, w wypowiedzi z 1994 roku, jasno podkreślał linię demarkacyjną oddzielającą obie płaszczyzny, muzyczną i polityczną: „Wielu kompozytorów uważa komponowanie za akt twórczy istniejący poza warunkami społecznymi. Nie zgadzam się z tym. To, jak rozmieszcza się materiał muzyczny, stosuje techniki kompozytorskie czy używa instrumentów, jest w głównej mierze zdeterminowane uwarunkowaniami społecznymi, doświadczeniem w słuchaniu muzyki oraz możliwościami finansowymi. Mimo to, uważam, iż takie abstrakcyjne czynniki jak wysokość dźwięku, czas trwania czy rytm, istnieją poza systemem zależności społecznych. Jednak w momencie ukończenia dzieła muzycznego, staje się ono kulturą (tak!) i odtąd należy do społeczeństwa”²⁰. Tak zdefiniowana przez Andriessena rola kompozytora i jego twórczości doprawdy nie mogła pozostawać na marginesie społecznej percepcji. Przez zwrócenie uwagi na warunki, w jakich pracuje artysta oraz uwypuklenie społecznego aspektu tworzenia muzyki, Andriessen starał się o zaistnienie swojej twórczości w świadomości młodszego, wrażliwego na kwestie społeczne, pokolenia. Zaryzykuję nawet twierdzenie, że kompozytor zaadaptował sytuację i tendencje, jakie zaczęły panować w społeczeństwie dla swoich artystycznych celów, znajdując dla nich uzasadnienie w swojej twórczości. To przecież właśnie sytuacja społeczna stała się impulsem powstania w Holandii tzw. kultury ensambli, specjalizujących się w wykonywaniu muzyki dawnej, klasycznej, współczesnej czy jazzowej, i finansowania ich z budżetu państwa.

¹⁹ Louis Andriessn i Maja Trochimczyk *Dialog 3: Interest and Ideas*, w: *The Music of Louis Andriessen*, op. cit. s. 167.

²⁰ Yayoi Everatt, *The music of Louis Andriessen*, Cambridge 2006, s. 80.

VIII Pragmatyzm *versus* profetyzm

Decyzja Andriessena o porzuceniu tradycyjnego składu orkiestrowego z jednej strony była czystym pragmatyzmem, wynikającym z naturalnej wewnętrznej potrzeby i intuicji artysty, rzutującej na jego kreację artystyczną, z drugiej zaś, odpowiadając na założenia lat 60, 70-tych, stała się czymś o wiele trwalszym, zakorzeniając się w kulturze holenderskiej i wpływając na przekroczenie jej dotychczasowego *statusu quo*. Tworzenie na mniejsze, konkretne zespoły, adekwatne do potrzeb twórców, które stało się cechą wyróżniającą muzykę holenderską, zainspirowało nie tylko pokolenie Andriessena, ale rzutowało również na późniejsze generacje kompozytorów, w tym także jego uczniów, na stałe wpisując się w panoramę muzyczną Niderlandów.