

Paolo Rosato

Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej (SIMC): w stronę nowej roli w dzisiejszej komunikacji muzycznej

Moje wystąpienie składa się z trzech części. W pierwszej powiem kilka słów o historii Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej (SIMC) i o strategiach “komunikacyjnych”, jakie wprowadziła w życie w ciągu prawie czterdziestu lat swojego istnienia. W drugiej części postaram się naświetlić niektóre aspekty i problemy związane z komunikacją muzyczną oraz wskazać z jakich pomyłek językowych, semiotycznych i filozoficznych wynikają owe problemy. W ostatniej części przedstawię pokrótce najnowsze kierunki działań stowarzyszenia SIMC w świetle powyższych obserwacji.

1. SIMC – od założenia do ustanowienia nowego statutu w roku 2004

Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej (SIMC) jest organizacją no-profit “mającą na celu promowanie muzyki współczesnej w jej każdym aspekcie kulturalnym i podkreślanie jej znaczenia i wartości”¹. Stowarzyszenie SIMC jest członkiem International Society for Contemporary Music (Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej) (ISCM), do którego należą obecnie czterdzieścictery stowarzyszenia krajowe. «Niemniej, jego istnienie, jak również struktura organizacyjna, są niezależne i nie koniecznie uwarunkowane istnieniem ww. stowarzyszenia międzynarodowego, ani tym bardziej własną przynależnością do niego»². Owa dwoistość charakteryzuje Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej od momentu jego założenia w roku 1923. Zanim zatem przejdziemy do omówienia jego historii należałoby w kilku słowach przedstawić najważniejsze wydarzenia związane ze stowarzyszeniem międzynarodowym.

W roku 1922 grupa młodych austriackich muzyków pod przewodnictwem Rudolfa Réti’ego, zapamiętanego raczej jako analityk i teoretyk aniżeli kompozytor, organizuje w Salzburgu Festiwal Muzyki Nowej. Podczas siedmiu zaplanowanych koncertów zostaje wykonanych ponad pięćdziesiąt nowo-skomponowanych utworów, których autorami są między innymi Schoenberg, Berg, Webern, Bartók, Strawiński, Hindemith, Bloch, Honegger, Poulenc, de Falla, Busoni, Gian Francesco Malipiero, Pizzetti, Castelnuovo-Tedesco. Na fali tego niezwykłego wydarzenia, w styczniu 1923 r. w Londynie odbywa się kongres, podczas którego delegaci z dziewięciu krajów zakładają Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej. Włochy reprezentuje krytyk muzyczny Guido Maggiorino Gatti (1892-1973), zaś Francję Maurice Ravel. Przewodniczącym stowarzyszenia zostaje angielski muzykolog Edward Joseph Dent, który pozostaje na tym stanowisku do roku 1938, by ponownie objąć je w latach 1945-1949. Jednym z celów stowarzyszenia jest “szerzenie wartościowej muzyki współczesnej bez względu na narodowość, opinie polityczne czy religijne jej kompozytorów”, a także zwracanie szczególnej uwagi na “eksperymentalny charakter takiej muzyki i jej trudny odbiór”. Począwszy od roku 1923 Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej każdego roku organizuje międzynarodowy festiwal muzyki (z krótką przerwą w czasie wojny), który w latach sześćdziesiątych zostaje nazwany “Światowym Dniem Muzyki” (“World Music Day”). Każdego roku festiwal odbywa się w innym kraju przynależącym do stowarzyszenia, zaś członkowie międzynarodowego jury dobierają kompozytorów, których utwory będą wykonywane. W roku 1974 w Rotterdamie zostaje uaktualniony statut Stowarzyszenia. Ma to na celu podjęcie próby stawienia czoła kryzysowi tożsamości w momencie największej ekspansji muzyki serialnej i najbardziej radykalnych rozwiązań. W Statucie zostaje podkreślona niezależność stowarzyszenia od czynników komercyjnych i politycznych, jego “uniwersalne “ powołanie oraz «taka sama waga wszystkich

¹ Statut z dnia 13 czerwca 2004, art. 1.

² Statut z dnia 13 czerwca 2004, art. 2.

przynależących do niego grup narodowych»³.

Możemy zatem podzielić historię Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej na trzy etapy: pierwszy, od momentu założenia do drugiej wojny światowej, którego główną postacią pozostaje Alfredo Casella; drugi, trwający od 1946 do 2004, to jest do momentu zatwierdzenia obecnego Statutu; trzeci, pod przewodnictwem kompozytora Davide Anzaghi.

1.1. Alfredo Casella i CDNM

Konieczność podjęcia działań na rzecz propagowania nowej muzyki była bardzo silnie odczuwalna również we Włoszech, gdzie w roku 1917 kompozytor Alfredo Casella (1883-1947) założył Krajowe Stowarzyszenie Muzyki (SNM), które następnie zmieniło nazwę na Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Nowoczesnej (SIMM)⁴ i które działało do roku 1919. W lecie następującym po narodzinach Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej, Casella i Gian Francesco Malipiero (1882-1973), obmyślają w Asolo strukturę “nowego organizmu kultury nowoczesnej”, którego powstanie zawdzięczamy współpracy poety Gabriela d'Annunzio. To on wymyśla nazwę Zrzeszenie Muzyki Nowej (CDNM – *Corporazione delle Nuove Musiche*) oraz łacińskie motto *Concentus Decimae Nuncius Musae*. Również główne założenia działania zrzeszenia zostają opracowane przez poetę⁵.

Działające w latach 1923-1928 CDNМ odgrywa również rolę włoskiej sekcji nowo-powstałego stowarzyszenia międzynarodowego. Członkami grupy, oprócz Caselli i Malipiero, są kompozytor Franco Alfano (1876-1954), prezes i kompozytor Victor De Sabata (1892-1967), prezes Bernardino Molinari (1880-1952), kompozytorzy i muzykolodzy Ildebrando Pizzetti (1880-1968) i Ottorino Respighi (1879-1936). Krajowym delegatem stowarzyszenia jest nadal Gatti, zaś założone i prowadzone przez niego turyńskie czasopismo “*Il pianoforte*”, stanowi prowizoryczną siedzibę nowej organizacji. W wyniku podsycanej przez faszystowską prasę polemiki dotyczącej niewystarczającej roli włoskich kompozytorów podczas I Festiwalu w Salzburgu, Gatti rezygnuje ze swojej roli, natomiast Casella pozostaje delegatem i sekretarzem aż do roku 1940.

Pierwszy etap istnienia zrzeszenia charakteryzują trzy główne wytyczne: utworzenie przestrzeni dla promowania nowej muzyki, pozyskanie środków finansowych na organizowanie wydarzeń kulturalnych, nawiązanie kontaktów z międzynarodowym światem muzycznym.

Od samego początku promowanie nowej muzyki odbywa się nie tylko podczas międzynarodowych festiwali Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej, ale również dzięki własnym inicjatywom. W latach 1923–1928 Zrzeszenie Muzyki Nowej organizuje około siedemdziesięciu wydarzeń muzycznych, wykonując we Włoszech i za granicą utwory włoskich kompozytorów, oraz ich zagranicznych kolegów, wśród których znajdują się Strawiński, Hindemith, Weill, Ravel, Křenek, Milhaud, Poulenc, Honegger, Bartók, Prokofiew, Schoenberg. Bez wątpienia warto pamiętać o włoskiej premierze *Pierrot lunaire* mającej miejsce w roku 1924.

Co do pozyskiwania środków finansowych, po pierwszym, być może naiwnym etapie, bogatym w barwne epizody, takie jak ten wspominany przez kompozytora Mario Labroca (1896-1973) na temat spotkania w domu Caselli w Rzymie grupy kompozytorów i amerykańskiej mecenas, pianistki Elisabeth Sprague Coolidge (1864-1953), która jeździła po świecie wyszukując i wspierając finansowo autorów nowej muzyki⁶, Zrzeszenie Muzyki Nowej (CDNM) uzyskało pełne wsparcie rządu faszystowskiego, który zorientowawszy się, iż jest to doskonała okazja do

³Por. Zanetti Roberto, *SIMC: Storia della Società Italiana di Musica Contemporanea dalla Fondazione al 2001*, wydane przez Stowarzyszenie, uzupełnienie informacji dostępnych w innej książce autora zatytuowanej *La musica italiana nel Novecento*, Bramante Editrice, Treviso 1985.

⁴ Patrz Casella Alfredo, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941, s. 143 i nast.

⁵ Wśród tych, oprócz waloryzacji muzyki współczesnej, przewrócenie do życia dawnej muzyki włoskiej począwszy od twórczości Monteverdiego, utworzenia orkiestry i zamiaru “przybliżenia jej szerszej publiczności, stwarzając wszędzie we Włoszech audycje dla mas”, D'Annunzio postarał się wziąć na swoje barki, bez dobrych rezultatów, także kwestię ekonomiczną. Wsparcia przyszłe z innych źródeł, *in primis* ze strony mecenas a pianistki amerykańskiej Elisabeth Sprague Coolidge.

⁶ Patrz Labroca Mario, *L'usignolo di Boboli*, Neri Pozza Editore, Firenze 1959, szczególnie rozdział “La corporazione delle nuove musiche”, s. 97-101.

pokazania świata triumfalnego wizerunku Włoch, hojnie dotował trzy międzynarodowe festiwale, które odbywały się w kraju: w Wenecji w roku 1925, w Sienie w 1928 oraz we Florencji w 1934. Na fundamencie tych wydarzeń powstają kolejne inicjatywy o dużym znaczeniu dla kultury muzycznej nie tylko włoskiej: Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej w Wenecji w roku 1930; Accademia Chigiana w roku 1933, dzieło hrabiego Guido Chigi-Saracini, który już wcześniej, w roku 1928 wsparł finansowo Festiwal; Maggio Musicale Fiorentino pod dyktando Gattiego, w roku 1933.

Podczas szesnastu edycji festiwalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej (ISCM), w których uczestniczą Włochy⁷, jest obecnych 18 włoskich kompozytorów, którzy prezentują 44 utwory. Casella mógł być dumny z roli jaką odegrał, również jako pięciokrotny członek międzynarodowego jury, we wprowadzeniu na światową scenę muzyki instrumentalnej i włoskich kompozytorów.

Na zakończenie części dotyczącej początków stowarzyszenia chciałbym wskazać na trzy aspekty, które charakteryzują jego dalszą historię:

1) Obecność, zarówno w stowarzyszeniu międzynarodowym jak i tym włoskim, przedstawicieli różnych postaw zawodowych, od muzykologa do krytyka, od dyrygenta orkiestry do instrumentalisty i kompozytora. Warto pamiętać, że te różne zawody były często wykonywane przez jedną i tą samą osobę⁸.

2) Powstanie poważnego dyskursu na temat nowej muzyki, jej tworzenia, wykonania, odbioru i umiejscowienia społecznego.

3) Zainteresowanie się włoskich kompozytorów i muzykologów włoską muzyką sprzed XIX, poprzez opracowywanie pierwszych wydań krytycznych⁹ oraz poprzez sprawienie, aby muzyka ta była wykonywana obok tej współczesnej¹⁰. Ogromna siła melodramatu musiała sprawić, że XIX wiek jawił się jako rodzaj muzycznego średniowiecza, które należało przeskoczyć do tyłu by móc powrócić do korzeni najbardziej oryginalnej włoskiej tradycji instrumentalnej – przykładem tej francuskiej i niemieckiej (satysfakcjonując tym samym również reżim faszystowski). Niemniej zbliżenie muzyki współczesnej i starej jest zjawiskiem, nad którym należałoby się poważnie zastanowić w przypadku szerszego rozpowszechniania nowej muzyki.

1.2. Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej w latach 1946-2004

Równocześnie ze wznowieniem działalności Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej po przerwie spowodowanej działaniami wojennymi, w roku 1946 we Włoszech zostaje odbudowana sekcja krajowa stowarzyszenia, która przyjmuje obowiązującą do dziś nazwę Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej (SIMC). W honorowym komitecie zasiadają Casella, Malipiero oraz dyrygent i kompozytor Vittorio Gui (1885-1975); w skład komitetu wykonawczego wchodzi kompozytorzy Luigi Dallapiccola (jeden sekretarz do roku 1950), Luigi Cortese (1899-1976), Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), Riccardo Nielsen (1908-1982) i Goffredo Petrassi (1904-2003), oraz krytycy Gatti i Alberto Mantelli (1909-1967). W ten sposób Włochy uczestniczą w XX festiwalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej

⁷ W rzeczywistości odbyło się 19 Festiwali, ale Włochy zostały wykluczone z edycji w roku 1936 w związku z sankcjami gospodarczymi, jakie miały miejsce po Kampanii Afrykańskiej oraz z dwóch innych w latach 1941 i 1942, które z powodu konfliktu światowego odbyły się w USA.

⁸ Należy pamiętać, że dystans historyczny, jak to ma miejsce w przypadku Rétiego, często zmienia i dokonuje rewizji ról. Na przykład kompozytor Ernst Bloch jest dzisiaj znany głównie jako filozof i autor "Teologii nadziei". Podobnie wielu kompozytorów zostało zapamiętanych jedynie jako wykonawcy lub dyrygenci.

⁹ Znany fakt jest, że wydanie dzieł wszystkich Monteverdiego (1926-1942) zostało redagowane przez Gian Francesco Malipiero. Mniej znany jest prawdopodobnie fakt, iż również Ottorino Respighi redagował wydanie dzieł Monteverdiego, Vivaldiego, Marcellego, interesując się również modalnością śpiewu gregoriańskiego.

¹⁰ Podczas trzeciego festiwalu Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej (ISCM), zorganizowanego przez CDNM i odbywającego się – w sekcji muzyki kameralnej – w Wenecji, w dniach 3 – 7 września 1925, Casella zaprezentował koncerty Monteverdi'ego, Marcella i Vivaldiego obok pięciu poświęconych jedyni nowej muzyce. Jak przypomina Zanetti, trzej autorzy i ich muzyka byli «nieznani szerokiej publiczności, a także mało rozpoznawalni przez specjalistów», op. cit. s. 6 (uwaga 18).

(ISCM), prezentując *Canti di prigionia (Pieśni uwięzionych)* autorstwa Dallapiccola, wykonane obok takich utworów jak *Ode a Napoleone Bonaparte* Schoenberg'a, *Sonata na dwa fortepiany* Strawińskiego, *Oda na zakończenie wojny* Prokofiewa, *Kwartet na koniec czasów* Messiaen'a.

W roku 1950 nowe zgromadzenie powołuje honorowymi członkami takie osobistości jak Pizzetti, Malipiero, Dallapiccola, Petrassi (który od 1954 do 1956 piastuje stanowisko przewodniczącego Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej), Ghedini, dyrygent Tullio Serafin i muzykolog Fausto Torrefranca. Przewodniczącym nowego komitetu wykonawczego zostaje Gatti, a sekretarzem kompozytor Mario Peragallo (1910-1996). A oto kolejni przewodniczący do roku 2004, a więc do momentu opracowania i zatwierdzenia nowego statutu pod nadzorem nowo-wybranego przewodniczącego Anzagli'ego: Guido M. Gatti od 1950 do 1956, Mario Peragallo od 1956 do 1960, Roman Vlad od 1960 do 1963, Mario Peragallo od 1963 do 1986, dyrygent i klarncista Giuseppe Garbarino od 1986 do 2003. Każdorazowo siedziba Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej znajdowała się w ten sposób w mieście jej przewodniczącego.

W latach 1946-1958, podczas trzynastu edycji Festiwalu Międzynarodowego, Włochy reprezentowane są przez 24 kompozytorów i ich 37 utworów. Dużą część kompozytorów to młodzi twórcy tacy jak między innymi Bruno Maderna, Camillo Togni, Roman Vlad, Aldo Clementi, Vittorio Fellegara, Luciano Berio czy Niccolò Castiglioni.

W roku 1949 Międzynarodowy Festiwal odbywa się na Sycylii w Palermo i Taorminie, w dniach 22-30 kwietnia. W tym samym roku, w Mediolanie, ma miejsce ważny Kongres muzyki dodekafonicznej, który otwiera nowe perspektywy dla muzyki współczesnej¹¹. W roku 1959 w Rzymie odbywa się ostatnia włoska edycja Festiwalu.

Według niektórych obserwatorów, takich jak na przykład Massimo Mila, jest to rok, w którym Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej, zarówno to Międzynarodowe jak i Włoskie zaczynają tracić swoją rolę. Muzyka współczesna jest już modnym i znanym zjawiskiem i nie potrzebuje dodatkowej ochrony¹². Młody Giacomo Manzoni mówi nawet o pewnej "rutynie kulturalnej" podkreślając jednocześnie, że dla szerokiej publiczności chodzi jednak o zjawisko elitarne¹³.

Wychodząc od powyższego stwierdzenia spróbujemy przedstawić syntezę drugiego okresu istnienia Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej (SIMC):

1) Stworzenie konkretnej, "znormalizowanej" w nowoczesnej panoramie kulturalnej, przestrzeni dla nowej muzyki; problemem staje się wprowadzenie muzyki współczesnej w tak zwany "normalny" obieg, w którym uczestniczy szeroka publiczność.

2) Mamy do czynienia z konfliktem między tendencjami ultra-radykalnymi – od dodekafonii począwszy, na serializmie integralnym i muzyce elektronicznej skończywszy – a tymi miarkowanymi (które pragnęłyby prawa istnienia dla każdego rodzaju współczesnej wyrazowości muzycznej).

3) Powstają nowe miejsca tworzenia i propagowania muzyki współczesnej, związane z najbardziej radykalnymi tendencjami, jak ma to miejsce w przypadku Darmsztadzkiej Międzynarodowych Letnich Kursów Nowej Muzyki (począwszy od roku 1946), które spychają na dalszy plan zarówno Międzynarodowe jak i Włoskie Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej.

4) W samym Międzynarodowym Stowarzyszeniu Muzyki Współczesnej działają kompozytorzy nie koniecznie wpisani do stowarzyszeń krajowych, jak ma to miejsce w przypadku Franco Donatoni'ego, który w roku 1971 i 1975 jest członkiem międzynarodowego jury. Z drugiej strony, możliwość bezpośredniej współpracy z Międzynarodowym Stowarzyszeniem Muzyki Współczesnej – co nadal pozostaje aktualne – daje absolutną gwarancję wolności indywidualnego wyboru.

W końcu, podczas czterdziestu dwóch edycji "Światowego Dnia Muzyki" od roku 1960 do 2001, znalazło się 66 włoskich kompozytorów, którzy zaprezentowali 141 utworów. Tylko czterech

¹¹ Uczestniczą w nim Włosi Dallapiccola, Peragallo, Riccardo Malipiero, Zecchi, Maderna, Togni i wielu obcokrajowców, między innymi René Laibowitz i John Cage.

¹² Por. Zanetti, op. cit., s. 22 i 24.

¹³ Por. Zanetti, op. cit., s. 24.

z nich – między innymi Giacinto Scelsi (13 utworów w 8 edycjach) – urodziło się na początku wieku, 21 w okresie międzywojennym i ponad 40 (około 60 kompozycji) po drugiej wojnie światowej. Wśród najczęściej obecnych, obok Scelsi'ego, trzeba wymienić takich twórców jak Donatoni, Berio, Nono, Fellegara, Castiglioni i Maderna¹⁴.

2. Aspekty i problemy komunikacji muzycznej

W swym niemal klasycznym *Traktacie o semiotyce ogólnej* Umberto Eco wskazuje różnicę pomiędzy komunikacją a sygnifikacją. Proces komunikacji polega na „przemieszczeniu się Sygnału (który niekoniecznie musi być „znakiem”) od Źródła, poprzez Przekaznik, wzdłuż Kanału aż do Adresata (lub punktu docelowego)”¹⁵. Proces sygnifikacji zachodzi jedynie wówczas, gdy istnieje kod, czyli „system znaczeń który łączy jednostki obecne z jednostkami nieobecnymi”¹⁶. W przypadku gdy odbiorcą jest jakieś urządzenie, sygnał zostanie odebrany wyłącznie jako bodziec, i nastąpi prosty przepływ informacji; jeśli natomiast odbiorcą jest istota ludzka, ów sygnał może wywołać reakcję interpretacyjną. Systemy znaczeń są niezależne od procesów komunikacyjnych, mimo, iż „w procesach kulturowych obydwa zjawiska ściśle się przenikają”¹⁷. Przeciwnie zaś „każdy proces komunikacji oparty jest na konkretnym systemie znaczeń”¹⁸.

Z metodologicznego punktu widzenia można zatem oddzielić aspekty dotyczące znaczenia w muzyce od aspektów dotyczących znaczenia w procesie komunikacji. Spróbujmy dostosować klasyczny model komunikacji wypracowany przez Romana Jakobsona i posłużyć się nim w muzyce: kompozytor (nadawca) wyraża swą własną wizję muzycznego świata (referent) komponując fragment utworu (komunikat) który następnie będzie starał się przekazać za pomocą różnych środków (kanały) publiczności (odbiorca). Ta z kolei będzie mogła wyrazić swe uznanie dokonując wyborów językowych, korzystając z szerokiego zasobu wspólnego wszystkim słownictwa (kod).

Na tej podstawie można wnioskować, iż w pierwszej połowie ubiegłego stulecia działalność stowarzyszeń muzyki współczesnej koncentrowała się w głównej mierze na kanale, a dopiero potem na odbiorcy, jak gdyby zaakceptowanie nowej muzyki było zależne wyłącznie od możliwie największej ilości miejsc w których będzie ona słuchana. Cała reszta miałaby pojawić się sama z siebie, w wyniku powolnych, lecz nieuniknionych wewnętrznych transformacji. Owa hipoteza zdaje się mieć swoje uzasadnienie w rzeczywistości. Wystarczy zastanowić się nad tym, jak na co dzień przyzwyczajamy się do nowych produktów – nowych modeli samochodów, nowych butów czy ubrań, które pomimo początkowo wzbudzonej w nas niechęci i dezaprobaty, z biegiem czasu zostają zaakceptowane. Przedstawiona idea mogłaby zawierać w sobie również istotną zasadę percepcyjną i psychologiczną: co stałoby się w przypadku, gdyby na mocy odpowiedniej ustawy, jako dzwonek telefonu komórkowego mogła być użyta wyłącznie muzyka awangardowa?

Zbliżenie pomiędzy muzyką sprzed XVII wieku i muzyką nową, bez względu na intencje nacjonalistyczne, także związane jest ze wspomnianą wcześniej, podświadomą ufnością w teorię, że ugruntowanie się tego, co nowe, jest zależne prawie wyłącznie od możliwości rozpowszechnienia wśród słuchaczy. Do kategorii nowości możemy w tym przypadku zaliczyć także odkrytą na nowo muzykę antyczną. Również projekt zorganizowania przeglądów specjalizujących się w muzyce współczesnej sprawia wrażenie opartego na podświadomej wierze w możliwość zastąpienia nowym tego co stare. Przykładem może być muzyka dyskotekowa, która z czasem wyparła muzykę dancierową.

Normalizacja festiwalu nowej muzyki zaszkodziła może samej muzyce – z biegiem czasu przyczyniła się do wylansowania mody na współczesność i utworzenia się elitarniej publiczności. Problem relacji z dużą publicznością kieruje uwagę w stronę odbiorcy; kwestia ta zostaje jednak rozwiązana poprzez zdyskredytowanie publiczności masowej która, jak zauważa Alessandro

¹⁴ Por. Zanetti, op. cit., s. 34.

¹⁵ Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975, s. 19.

¹⁶ Eco, op. cit., s. 19.

¹⁷ Eco, op. cit., s. 20.

¹⁸ Eco, op. cit., s. 49.

Baricco, była zastraszona „niemożnością rozpoznania kolejnego Beethovena. Oslupiała wobec muzyki nieprzeniknionej, masowa publiczność konsumowała biernie przez dziesięciolecia rytuał inicjacji nie mającej nigdy dobiec końca; niezdolna do reagowania – przekonana o byciu wyłącznie zacofanym elementem systemu w pogoni za geniuszem innych”¹⁹

Dyskredytując publiczność masową, walka o nową muzykę przemieszcza się z frontu zewnętrznego (kanał i odbiorca) na front wewnętrzny: na tego, kto jest rzeczywistym reprezentantem nowej muzyki (nadawca) oraz świat muzyki zasługujący na to by go reprezentować (referent, ale związany z podmiotem). Baricco nie wie, lub też nie mówi o licznych kompozytorach skazanych na milczenie; o tych, którzy nie odnaleźli się w kręgach skrajnej awangardy wygasłej niejednokrotnie jeszcze w fazie akademickości, ani też nie związali się z żadnym akademickim trendem hołdującym jakiegokolwiek nowości. Nie przez przypadek w kulminacyjnym momencie tejże walki, w drugiej połowie XX wieku, Międzynarodowe Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej (ISCM) wypracowało swój statut uwzględniając kwestie wyżej wspomniane. Podjęcie pod koniec wieku – dla dobra nowej muzyki – kierunku nieradykalnego, umożliwiło otwarcie przestrzeni dla nowych trendów w muzyce, niejednokrotnie kontrastujących z dominującymi.

Celowo nie odwołałem się dotychczas do kodu, którego istnienie jest niezbędne by zamknąć schemat komunikacji. Eco przypomniał nam, że:

1) system sygnifikacji, możliwy wyłącznie gdy istnieje kod, jest “autonomiczną konstrukcją semiotyczną, która posiada całkowicie abstrakcyjne możliwości istnienia, niezależne od wszystkich aktów komunikacyjnych które je aktualizują”²⁰, lecz także:

2) wiele z tych które, normalnie definiowane są jako kody, w rzeczywistości stanowią proste systemy zwane przez Eco s-kodami, jak w przypadku „serii sygnałów regulowanych przez wewnętrzne prawa zestawieniowe” dążące²¹ do utworzenia systemu syntaktycznego. Kod w ścisłym znaczeniu jest tylko „regułą która zespala elementy pewnego s-kodu z elementami innego s-kodu lub większą ilością s-kodów”²².

W świetle takich rozróżnień możemy lepiej zrozumieć dwuznaczności muzyki współczesnej. Istnienie – twór w dużym stopniu teoretyczny – systemu reguł kombinacji dźwięków nie implikuje utworzenia kodu, a tym bardziej utworzenia kodu językowego. Koniecznością jest zastosowanie reguły zespalającej. Pytanie zatem jest następujące: czy taka reguła może zostać opracowana teoretycznie i czy nie wymaga ona procesu socjalizacji i współdzielenia między-podmiotowego.

Opracowane teoretycznie reguły zespalające mogą funkcjonować w komunikacji pomiędzy urządzeniami. Urządzenie-adresat, będąc zaopatrzonym w stosowny kod, posiadać będzie zdolność perfekcyjnej rekonstrukcji połączeń między dwoma lub więcej s-kodami przewidzianymi przez źródło. Uzyskana odpowiedź jest jednak *sub specie stimuli* i nie zawiera żadnej interpretacji ze strony adresata. Gdyby i ludzki mózg był zdolny odtworzyć ze słuchu “hiperwyrafinowane autoregulamentacje” oraz “wirtuozerię arytmetycznego intelektualizmu” wybranej muzyki awangardowej, nie zrobilibyśmy kroku naprzód. Rozpoznawanie ze słuchu takich połączeń samo z siebie nie implikuje tego, że owe połączenia będą miały sens również w przypadku adresata ludzkiego.

W tym miejscu popełniają błąd liczni krytycy muzyki współczesnej, wśród których jest i Baricco. Zdaje się on redukować problem do stwierdzenia, że “dialektyka prognozowania i nieprzewidywalności” bardziej radykalnej muzyki nie zostanie nigdy zrozumiana i odtworzona przez słuchacza będącego istotą ludzką. Będzie jednak jasno rozumiała dla kompozytora, który “w swym laboratorium porusza się niczym w uporządkowanym wszechświecie który zna doskonale, ponieważ sam jest jego stwórcą”²³.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie co zmieniłoby się, gdybyśmy potrafili rozpoznać ze słuchu

¹⁹ Baricco Alessandro, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin. Una riflessione su musica colta e modernità*, Feltrinelli, Milano 1992, s. 54.

²⁰ Eco, op. cit., s. 20.

²¹ Eco, op. cit., s. 54

²² Eco, op. cit., s. 56.

²³ Baricco, op. cit., s. 53.

schemat zgodnie z którym uregulowane są relacje zachodzące pomiędzy parametrami muzycznymi w określonym fragmencie utworu, lub który rządzi przemianami zachodzącymi w procesach dystrybuowania interwałów oraz częstotliwości. Czy za podstawę rozpoznania przyjęlibyśmy sens estetyczny owych relacji? Być może doznana przyjemność byłaby porównywalna do tej, jaką odczuwa fizyk gdy odkryje nowy wzór lub rozwiąże jakiś skomplikowany problem. Nie chcąc negować możliwej przyjemności “estetycznej”, celu samego w sobie, którą wywołują dowolne “odkrycia” ludzkie w dowolnej dziedzinie, oraz – przeciwnie – przyjemności “ekonomicznej” płynącej z otrzymania jakiegoś wyniku, w dowolnej “realizacji” ludzkiej oraz w dziedzinie artystycznej, dochodzimy do wniosku że rozwiązania należy szukać gdzie indziej.

Fakty które, zdaje się, zostały zapomniane przez środowisko muzyczne to:

1) język jest pewną całością, w której należy rozpoznać obecność wielu kodów (w sensie ścisłym) na swój sposób utworzonych przez różne systemy lub s-kody, oraz że ich współpraca jest różnorodnie artykułowana i jest wpisana w długoterminowość; mimo to nie można wykluczyć *a priori* że niektóre ze związków zdolne są ukonstytuować się na krótkim odcinku czasu;

2) w związku z wyżej wspomnianą kompleksowością, utopią byłoby mniemać, iż jakkolwiek nadawca posiadać może wiedzę doskonałą, pełną i ostateczną na temat tak kompleksowego komunikatu jak ów artystyczny, nawet jeśli wytworzony został przez samego nadawcę. Nadawca bowiem nie jest w stanie oszacować nieskończonych implikacji powstających w wyniku interakcji pomiędzy kodami a systemami, nie wzięwszy pod uwagę działania podświadomych mechanizmów, a także wykluczyć roli błędu i przypadku. Posiadanie wiedzy doskonałej uniemożliwia również fakt, iż może dojść do interakcji pomiędzy komunikatem a różnorodnymi odbiorcami posiadającymi kody i systemy nie korespondujące w pełni z kodami i systemami nadawcy;

3) mimo próby uniknięcia przyjęcia czysto heideggerowskiej postawy, zarozumiałością wydaje się opinia, iż kompozytor jest w stanie utworzyć swój własny język. Może posiadać swój indywidualny świat, indywidualną wizję zagadnień muzycznych, może również wymyślać systemy (s-kody) za pomocą których uporządkuje aspekty swego komunikatu. Lecz gdyby rzeczywiście zdolny był do stworzenia zupełnie nowego języka, i wytwarzania za jego pośrednictwem komunikatów, komunikaty owe byłyby nie tylko niezrozumiałe, lecz również nie do zidentyfikowania jako komunikaty w ogóle. Użyte znaki musiałyby być złożone z elementów odmiennych od tych, jakie pojawiły się dotychczas w kulturze. Wszystko to prowadzi do konkluzji, że muzyka musiałaby składać się ze znaków odmiennych niż dźwięki (i niż wszystko, co przez naszą kulturę za dźwięk jest uznawane). Skale jakiegokolwiek temperamentu wytwarzają zawsze dźwięki, nawet jeśli usystematyzowane tak, że wydają się niezwykle lub też mało przyjemne. Ponadto takie komunikaty musiałyby przemierzać kanał nie należący do istniejącego systemu komunikacji muzycznej, oraz musiałyby zostać nadane przez podmiot w żaden sposób nie związany z postacią kompozytora czy muzyka. Ta paradoksalna sytuacja uzmysławia nam, że nawet najbardziej radykalna muzyka nie zdoła wydostać się poza określone granice;

4) zapomnianym zdaje się fakt, że muzyka jako wytwór ludzki ma wiele wspólnego z wymiarem uczuciowości i pamięci. Mimo, że nie łatwo jest określić połączenia nawiązujące się pomiędzy dźwiękami usystematyzowanymi w określony sposób a uczuciami, pewnym jest, że pomiędzy systemem syntaktycznym a niektórymi reakcjami słuchacza (emocje i zachowanie) wytwarza się związek – nawet jeśli opiera się on na całkowitym odrzuceniu. Koncepcja zmierzająca do całkowitej neutralizacji wymienionych aspektów jest również skazana na niepowodzenie. Wskazuje to fakt, iż w społecznym wyobrażeniu muzyka współczesna często kojarzy się z sytuacjami negatywnymi, okrutnymi, pełnymi przemocy. Co więcej: takie zjawisko oznacza, że muzyce przypisany został pewien sens – w tym wypadku negatywny – oraz znaczenie społecznie użyteczne i rozpoznawalne. Aby podać przykład pozytywny wspomnieć mogę entuzjazm z jakim zareagowała na moje pierwsze próby komponowania, oparte na nie pamiętam już jakiej zasadzie kombinacji, moja własna matka.

5) Pierre Boulez i Jean-Jacques Nattiez zdają się nie pamiętać, iż strategie poetyckie w języku są

konstytutywnie²⁴ powiązane ze strategiami estetycznymi, nawet gdy stopień powiązań może różnicować się w czasie i przestrzeni. "Boulez stwierdził, że zapis nie pozwala przewidzieć strategii estetycznych", przyznaje z satysfakcją Nattiez²⁵. Wspomina też o wskazówkach dotyczących lepszej komunikacji z słuchaczami jakie odnalazł w *Répons*: wyraźniejsza specyficzność (rozpoznawalność i być może również związek uczuciowy z tworzywem) aktu muzycznego, wprowadzenie większej ilości powtórzeń (w celu ułatwienia zapamiętywania), użycie sygnałów uwydatniających przemiany strukturalne. Spoglądając z perspektywy czasu, zabieg korygujący Boulez'a odnosił się do płaszczyzny kodu narracyjnego, nie zaś kodu gramatycznego i syntaktycznego, a mieszanie płaszczyzn jest niewskazane;

6) Boulez zdaje się jednak mieszać system tekstu z systemem języka utrzymując, że z systemu tonalnego kompozycje mogą zostać "wydedukowane", jak np. fuga²⁶. W istocie za pomocą systemu tonalnego można stworzyć wszystko, również utwory seryjne. Nawet wówczas, gdy taki system stosowany jest poprawnie, nie gwarantuje ewentualnego waloru estetycznego fragmentu, ani też aprobaty w obwodzie komunikacyjnym. Może jedynie ułatwić słuchanie, gdyż ustanawia niezmiennie połączenia pomiędzy dźwiękami uporządkowanymi w skalach i poprawnych sekwencjach akordów, podczas gdy skala dodekafoniczna, która może być użyta za każdym razem z odmiennym rozmieszczeniem interwałów czyni sprawę bardziej skomplikowaną. Jedną z kompozycji Webera, jak próbowałem zademonstrować analizując jego *Drugą Kantatę*, nie odnajduje swojego sensu – lub też odnajduje go częściowo – w skonstruowanych przez twórcę rygorystycznych strukturach²⁷;

7) Brzmi abstrakcyjnie idea, potwierdzona m.in. przez Ivana Fedele²⁸, zgodnie z którą nowy fragment muzyczny może działać według procedur zgoła oryginalnych i w żadnej mierze nieprzewidywanych, za punkt wyjściowy obierając materiał własnego pochodzenia – nie wgłębiając się wewnątrz systemów i kodów syntaktycznych, narracyjnych i retorycznych nabytych społecznie, i przynajmniej częściowo rozpoznawalnych. Retoryka muzyki współczesnej istnieje: jednak nie sprowadza to koniecznie na siebie negatywnego osądu. Zależy to od sposobu w którym zostaje ona stosowana w praktyce i od umiejętności uniknięcia akademizmów – problem ten, dotyczący każdej produkcji muzycznej i każdej epoki historycznej;

8) Złożoność kodów w muzyce Nattiez postrzega nie jako ubogacenie komunikacji, lecz jako jej ograniczenie. Istotnie, nieścisłości pomiędzy kodami stosowanymi przez nadawcę i adresata mogą dać początek głęboko humanistycznej dialektyce wzajemnego uznania, pod warunkiem jednak, że nie zabraknie chęci wpółdzielenia podobieństw i różnic ze strony współoddziałujących podmiotów.

3. Nowe oblicze Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej

W 2003 roku na przewodniczącego Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej został wybrany kompozytor Davide Anzaghi. Wraz z jego elekcją nakreślony zostaje nowy kierunek, uwieńczony zredagowaniem i przyjęciem aktualnego statutu (13 czerwiec 2004), który zastąpił poprzedni, zaaprobowany jeszcze za kadencji Giuseppe Garbarino i Vittorio Fellegara. Oto najistotniejsze punkty:

²⁴ Celowo, w husserlowskim sesnsie terminu.

²⁵ Nattiez Jean-Jacques, *Rèpons e la crisi della "comunicazione" musicale contemporanea*, «Eunomio» 17 1990, s. 14-25. W szczególności s. 16. Odnosi się do artykułu: Boulez Pierre, *Le système ed l'idée*, który ukazał się na łamach *InHarmoniques* nr. 1 w 1986; później rozszerzony i ponownie opublikowany w: *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois, Paris 1989, s. 316-390.

²⁶ Wyd. Delli Pizzi Fulvio – Michele Ignelzi, *La nozione di sistema nella musica contemporanea*, «Eunomio» 22 1996, s. 30-31. W odniesieniu do artykułu Boulez Pierre, *Le système ed l'idée*, z pierwszego numeru *InHarmoniques* z roku 1986, następnie uzupełnionego i ponownie opublikowanego w *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois, Paris 1989, s. 316-390.

²⁷ Z Rosato Paolo, "Melos" narrativity in Anton Webern. In *memoriam Nicolas Ruwet (1932-2001)*, wyd. Delli Pizzi Fulvio – Ignelzi Michele – Rosato Paolo, *System of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics and hermeneutics of music*, ISI, Helsinki 2004, s. 129-147.

²⁸ Fedele Ivan, *L'artista e l'artigiano*, konferencja z dnia 17 czerwca 2010, w konserwatorium "Luisa D'Annunzio" w Peskarze, jako część przeglądu *Varianti* zorganizowanego przez Akademię Muzyczną w Peskarze.

- Kres zarządzania w stylu elitarnym, wręcz masońskim, zagwarantowanego przez makiawelistyczne procedury obowiązujące osoby z zewnątrz pragnące wstąpić do stowarzyszenia;
- w następstwie uprzedniego postanowienia, wyraźny wzrost ilości członków, wybieranych z uwagi na rangę zawodową, nie zaś ze względu na przynależność do szkoły ideologii czy filozofii muzycznej;
- odnowa wizerunku i aktywna działalność SIMC na arenie krajowej i międzynarodowej, realizowana poprzez inicjatywy koncertowe, podejmowane również we współpracy z instytucjami krajowymi i zagranicznymi oraz w połączeniu z innymi dyscyplinami artystycznymi; publikacje książek; nagrywanie CD; publikacja własnej serii wydawniczej partytur we współpracy z wydawnictwem *Sconfinate*;
- uznanie pluralizmu w obronie różnorodnych poetyk muzycznych;
- decentralizacja Stowarzyszenia (siedziba znajduje się od 1986 w Mediolanie), utworzenie oddziałów terenowych ściśle współpracujących ze sobą na całym obszarze Włoch.

„W pierwszej połowie zeszłego stulecia istnienie Włoskiego Stowarzyszenia Muzyki Współczesnej było koniecznością. Potem nadeszły chwile, w których zdawało się być zbędne. Dzisiaj natomiast jest znów potrzebne, rzekłbym nawet: bardziej potrzebne niż kiedykolwiek wcześniej. By ocalić to, co można jeszcze uratować przed zatonięciem w odmętach muzycznej tandety, która nie uznając innej drogi rozwoju poza komercjalizacją, nieustannie zagraża degradacją prawdziwej muzyki”. W taki sposób Roman Vlad zwrócił się 25 września 2003 roku w liście z życzeniami do nowej grupy kierowniczej, opublikowanym na stronie internetowej SIMC²⁹.

Te słowa nie mogą jednak sprawić byśmy zapomnieli, iż walka o nową muzykę toczy się nie tylko na zewnątrz. Istnienie rynku nie jest samo w sobie zjawiskiem negatywnym. Wszyscy muzycy działali od zawsze na warunkach definiowanych przez Heideggera jako „handel”. Trudność polega raczej na regularnym uaktualnianiu granic pomiędzy odrębnymi dziedzinami, którego dokonywać należy w świetle nieustannie zmieniającej się nowoczesności. Pary takie jak sztuka i rzemiosło, aktualność i nieaktualność, stare i nowe – zaczynając od najbardziej skrajnych przeciwstawień – muszą być określane wciąż od nowa. Muzyka Bacha, nieaktualna w epoce samego twórcy, lecz obecna w obrębie każdego rynku oraz obwodu komunikacyjnego, była sztuką czy rzemiosłem; była stara czy nowa? Również idea nieaktualności” jako kategorii oceny estetycznej, użyta w celu rzeczywistego zdefiniowania czym i jaka jest muzyka współczesna zasługująca na miano sztuki, jest niestabilna i sprzeczna³⁰. Ponadto w muzyce współczesnej ugruntowała się pewna akademickość mająca wpływ na każdą ocenę – nie tylko podczas konkursów kompozycji – a która sprzeciwia się utworom wykraczającym poza określony kanon, nawet jeśli dotyczy się on kwestii zapisu. Można zatem stwierdzić, że niektóre utwory muzyki współczesnej są „bardziej aktualne” od innych; warunkiem koniecznym, jaki spełnić muszą osoby pragnące wkroczyć na elitarny rynek sztuki współczesnej jest nieustanne podążanie za „aktualnością”. Co więcej, idea „muzyki sztuki” sama w sobie jest niejasna, nieodpowiednia dla świata współczesnego; wyczuwa się konieczność ponownego rozważenia kondycji socjologicznych, lub nawet antropologicznych, i odpowiedzi na pytania: jak, gdzie i dlaczego produkowana jest muzyka współczesna.

Zadanie nie jest proste, a gotowe instrukcje postępowania nie istnieją. Haydn w swoją muzykę, zwaną przez nas, współczesnych, klasyczną, wplótł tematykę ludową, i pewien osąd historyczny przyznał mu słusność. Czy współcześnie podobny zabieg byłby wystarczający aby wkroczyć w nowoczesność? Pomiędzy różnymi gatunkami muzyki doszło do fuzji, nie rzadko sprowokowanej przez rynek dyskopograficzny. Czy zabiegi handlowców były stosowne? Niektóre z przeprowadzonych eksperymentów, prócz dochodów, przyniosły również ciekawe rozwiązania estetyczne.

²⁹ www.simc-italia.it

³⁰ Odnoszę się jeszcze do niektórych stwierdzeń Ivana Fedele pochodzących z wyżej wspomnianej konferencji.

Chciałbym zakończyć stwierdzeniem, że stawianie czoła podobnym problemom i podejmowanie prób ich rozwiązania wymaga dyspozycyjności i otwartości, rzadko idących w parze z podmiotowością i indywidualizmem typowym dla osób uważających samych siebie za prawdziwych „artystów”. A jednak, właśnie po to by ocalić wspomnianą podmiotowość, którą pewne odłamy muzyki współczesnej starają się zanegować³¹ koniecznym jak nigdy wcześniej jest rozpoznanie podmiotowości innych w poszukiwaniu wspólnej przestrzeni – takiej, która pozwoli na wzajemne przekazywanie sensu i wartości. To właśnie jest cel o który walczyć będzie SIMC.

³¹ Z Anzaghi Davide, *In nome della musica: la negazione della comunicazione come comunicazione della negazione*, w trakcie publikacji w gazecie *Smerigliana*. Esej w którym prowadzona jest debata na temat możliwości stworzenia „kodu będącego jednocześnie nowym i współdzielny”.