Autoportret z L'Itinéraire w tle[1]

Gérard Grisey

Rzym 1973: data nieokreślona
W ogrodzie Villa Medici Tristan Murail powiedział mi, że po powrocie do Paryża zamierza założyć grupę muzyków, która zapewni tworzenie i promocję muzyki naszego pokolenia i kolejnych.

Kilka lat wcześniej, w Konserwatorium w XV dzielnicy, dwóch kompozytorów spotkało się w kuluarach i wymieniło projektami dotyczącymi ożywienia ich nudnych zajęć z kształcenia słuchu poprzez słuchanie innej muzyki: byli to Roger Tessier i ja.

Rzym, maj 1974: prawykonanie *Périodes*
Odkrywam trzech młodych wykonawców pod dyrekcją Borisa de Vinogradova. Grupa ta nadała sobie nazwę L'Itinéraire. W bardzo wysokiej sali Villa Medici, trzeba spowolnić tempa utworu o około 1/3. Moja muzyka, i tak już powolna, rozpościera się i pogrąża w przestrzeni. Mimo to, publiczność, która bez przerwy się wachluje, wydaje się zadowolona… Ja też.

Na sali Balthus ma na sobie ciemne okulary, które widziałem u niego jedynie podczas koncertów muzyki współczesnej. Tristan jest dyskretnym entuzjastą. Podczas przerwy przedstawia mi czarnowłosego mężczyznę o niebieskich oczach, Giacinto Scelsiego, który powiedział mi, że bardzo mu się ten utwór spodobał.

„Nawet ta środkowa część pół żartem, pół serio?"[2] – zapytałem. Tristan wtrącił się: „Ta część jest raczej sporna. To takie małe świństew-

1 Tekst pierwotnie opublikowany pod tytułem *Autoportrait avec L'Itinéraire*, [w:] „Le Revue Musicale", no. 421-424 (1991), red. Cohen-Levinas Danielle. Przedruk [w:] Gérard Grisey, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, red. Guy Lelong, Éditions MF, Paris 2008, s. 191–202. Dziękujemy redaktorowi i wydawnictwu za zgodę na druk polskiego przekładu. Ten i pozostałe przypisy – JT.

2 Chodzi o epizod D, w konwencji teatru instrumentalnego, kiedy dyrygent odpoczywa, a altowiolista próbuje nastroić instrument przy wtórze żartów sąsiadującego skrzypka; podobny charakterem fragment z muzykami komentującymi swą grę,

ko, z którego należałoby wyczyścić utwór!...” Scelsi: „Zdecydowanie ma ono swoje uzasadnienie”.

Później moi oskarżyciele zawzięli się na to „świństewko” i przyszło mi czekać aż do prezentacji utworu w USA, gdzie publiczność wybuchała szczerym śmiechem i gratulowała mi umieszczenia tego żartu w tak poważnym kontekście! Co się tyczy francuskiego świata muzycznego, błędem byłoby wierzyć, że od tamtego czasu zyskał choćby odrobinę poczucia humoru.

Jednakże, szczerze mówiąc, przyznaję, że przerwa była konieczna z przyczyn formalnych (zawieszenie i dygresja przed końcem) i technicznych, bo trzeba było przestroić altówkę tak, żeby można było zagrać ostatnie takty.

Jeżeli chodzi o grę na scenie, obserwowałem Geneviève Renon, przyszłą altowiolinistkę Itinéraire, która podczas prób zatrzymywała się gwałtownie kilkakrotnie, obserwując w skupieniu swoją partyturę i podejrzliwie spoglądała na pulpit swojego sąsiada szukając ewentualnego błędu!

Giacinto Scelsi

Wszyscy, którzy mieli szansę przebywać w mieszkaniu Scelsiego przy ulicy San Teodoro w Rzymie nie mogą zapomnieć widoku na Palatyn, na który Scelsi zwracał uwagę z niezwykłą uprzejmością, sprawiając wrażenie pana podziwiającego swoją oranżerię! Po raz pierwszy byłem tam w towarzystwie Tristana na krótko po stworzeniu *Périodes* w 1974 roku. Wydaje mi się, że pamiętam jak usłyszałem jego [Scelsiego] *I Kwartet*, jak również *Anahit* na wiolonczelę i orkiestrę kameralną wypluwane ze starego magnetofonu Grundig[3].

Od razu pokochałem tę muzykę, w której widziałem potwierdzenie moich odkryć dotyczących wewnętrznych napięć dźwięku i wynikającego z nich niesamowitego dynamizmu. Jej radykalna inność i zasadnicza nowość utwierdziła mnie w przekonaniu, które niosło ze sobą pewne ryzyko.

Od tego czasu widziałem się z Scelsim parokrotnie, ponieważ bardzo go polubiłem i on mnie też. Ale nie zawsze było łatwo przemycić autentyczny dialog pomiędzy jego zwyczajowe monologi, zawierające mieszankę orientalnej mądrości, światowości i wspomnień, które ten guru przekazywał perfekcyjnym francuskim i na szczęście nie bez poczucia humoru. Nie wdawałem się w ówczesne polemiki dotyczące

mnącymi papier i wykonujacymi teatralne gesty, znajduje się także w zakończeniu *Partiels*, por. Jan Topolski, *Widma i czasy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013 – szczególnie rozdziały 17. (*Na scenie i poza ramą*) oraz 32. (*Erotyzm i humor*).

3 *I Kwartet smyczkowy* pochodzi z roku 1948, *Anahit* – z 1965, a więc z dwóch radykalnie różnych faz stylistycznych Giacinta Scelsiego, por. poniższy przypis.

autorstwa jego dzieł[4]. Mało było dla mnie ważne, kto trzymał ołówek, podczas gdy Scelsi improwizował! Na moje pytanie „Dlaczego nie wydaje pan Scelsiego?", mój wydawca z firmy Ricordi zawsze odpowiadał mi, szeptem, że przecież nie pisze on swojej muzyki samodzielnie. Na co ja odpowiadałem: „Co pana obchodzi, kto pisze tę muzykę? Ona istnieje! Czy to nie wystarczy?" Podobały mi się też słowa Michaëla Lévinasa: „Scelsi? Fałszywy prorok... ale jednak prorok".

Paryż 1976: prawykonanie *Partiels*

Podczas jednej z prób, które miały miejsce w wielkiej sali Konserwatorium w Pantin, w narożniku drzwi do studia pojawiła się włochata głowa, Jean-Etienne Marie: „Czy to twoje? Brzmi bardzo dobrze!"

Podczas przerwy klarnecista Jean-Max Dussert znalazł mnie, aby poprosić o wyjaśnienia dotyczące jednego fragmentu partytury: „Za każdym razem, jak gram ten fragment, mam wrażenie jakbym unosił się lub błądził w chmurach".

Miał na myśli fragment napisany przy użyciu techniki autogeneracji wysokości dźwięków (przez zawartość widma lub przez tony kombinacyjne).

Próbowałem wytłumaczyć mu ten fenomen: częstotliwości, które musiał grać, kołysały się wirtualnie wokół niego, wywoływane przez tony różnicowe, sumacyjne i składowe harmoniczne innych instrumentów. Nie pozostało mu nic innego, jak uchwycić je i wykonać.

Później Dussert przyznał, że podczas słuchania nagrania nie odnalazł ponownie tego poczucia szczęścia i integracji.

Jakkolwiek by nie było, ucieszyłem się słysząc to potwierdzenie mojej intuicji i moich obliczeń z ust tak wrażliwego instrumentalisty; a sytuacja jest wystarczająco niecodzienna, aby zasługiwała na podkreślenie.

Pierwsze wcielenia: zachęty i inne urywki

Słowa dyrektora festiwalu w Royan: „Itinéraire! No tak, zobaczymy później, ale obecnie nie jesteście na tyle dobrzy, żebym zaprosił was do Royan!"

Jeżeli chodzi o *Partiels*, (których nie pozwolił zagrać u siebie, ponieważ nie byłoby to już światowe prawykonanie) powiedział, że muszę się jeszcze trochę rozwinąć.

Wywiad w Radio-France ze mną i z Tristanem Murailem prowadzony przez F... Po wymianie pytań i odpowiedzi, podczas których wyszło na jaw totalne nieporozumienie – „A więc, jeżeli dobrze rozu-

4 Chodzi o kontrowersję wokół tego, że Scelsi nie zapisywał sam swej muzyki, lecz improwizował na wielu instrumentach (w tym pianinie i ondioli), a nagrania te były następnie transkrybowane przez licznych kopistów (w tym Viero Tossatiego). Stąd narosło wiele wątpliwości, na ile wiernie odtwarzali oni jego grę, a na ile sami dodawali własną interpretację.

miem, to co robicie, jest dokładnie tym, co już zrobiła GRM[5]?", następne pytanie było jeszcze bardziej perwersyjne: „Nie wydaje się wam, że w L'Itinéraire brakuje prawdziwej osobowości pokroju Stockhausena, Bouleza czy Xenakisa?"

Odpowiedziałem: „Proszę nam wybaczyć bycie wyłącznie sobą". Później, podczas retransmisji, to pytanie zostało wycięte. Szkoda!

Ta sama osoba napisała, że Itinéraire nigdy nie miało takiego wpływu historycznego jak Domaine Musical – i to dużo później, kiedy odegrało już ono w historii istotną rolę!

Jeżeli chodzi o zwyczajowy stosunek instytucji patronackich, ekspertów i krytyków dotyczący twórców, ma on formę trzyczęściową i cykliczną:

1. Nowa muzyka jest pogrążona w kryzysie. To, co robicie nie jest zbyt oryginalne. To już było…
2. Chodzi o oryginalność, ale jeszcze nie została ona osiągnięta. To nic więcej niż próby w laboratorium! *Prawdziwa muzyka* jest czymś innym…
3. Chodzi o nowość i o powodzenie, ale to tak mało istotne z perspektywy historii muzyki! Co po tym pozostanie za kilka lat?

…Da capo per il ritornello.

Paryż 1977: prawykonanie *Sortie vers la lumière du jour*

Uwaga Huguesa Dufourta do Gérarda Conde pod koniec koncertu: „To dobre, tylko teraz nadejdą Griseiści!"

Paryż 1978: pierwsze wysłuchanie *Saturne* Dufourta

Wir powolnych rotacji, absorbujący i nieubłagany. Jak w gwieździe neutronowej, światło nie wydostaje się już z monstrualnego ciała.

Saturne jest pułapką na dźwięki. To, co do nas dociera, nie jest niczym więcej niż zewnętrznym migotaniem ukrytych i cudownych sił, które uporczywie odmawiają wybuchu. Kilka paroksyzmów *Saturna* w ogóle nie wyzwala tej mocy. Nie manifestują nic poza potencjałem.

Darmstadt 1980: prawykonanie *Gondwany* Muraila

Tristan Murail przybywa na ostatnią próbę i próbuje poprawić kilka błędów przed próbą generalną.

Odpowiedziano mu „Za późno!". Dyrygentowi i muzykom pozostaje wiele do zrozumienia partytury. Trzeba poczekać na inne wy-

5 GRM, czyli Groupe de Recherches Musicales, to ostateczna, po 1958 roku, nazwa grupy założonej przez Pierre'a Schaeffera przy telewizji ORTF i zajmującej się muzyką konkretną. Kompozytorzy spektralni w latach 60. uczęszczali na zajęcia prowadzone w GRM i mimo że nie zawsze się do tego otwarcie przyznawali, stanowiło to dla nich pewną inspirację, por. Jonathan Goldman, *Boulez and the Spectralists between Descartes and Rameau: Who Said What about Whom?* „Perspectives of New Music" vol 48 no 2 (2010).

konania, żeby zobaczyć wszystkie możliwości i jeszcze kilka lat, aż nasze dzieła staną się czymś więcej, niż momentami osłupienia, kiedy muzycy i dyrygenci nie rozumieją, z której strony złapać dźwięki wymykające się im przy każdej obławie!

„Podoba się to panu?" zapytał mnie pewnego dnia dyrygent w Los Angeles kontynuując *Périodes* od początku do końca i rozpoczynając je później w nieskończoność podczas każdej próby. Co mu powiedzieć? „Nie rozumiem tej muzyki!" wyznał mi po koncercie. Niemal ta sama myśl zaświtała w głowach odważniejszej części widowni.

Podwójne wcielenie: fantomy

Odkryłem, że precyzyjność kwart czystych jest odwrotnie proporcjonalna do odległości geograficznej pomiędzy miejscem prób, a miejscem koncertu!

Mimo trzech starannych prób, które miały miejsce w Krakowie z Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia[6], kwarty *Modulations* zaniknęły podczas podróży, a w Darmstadcie przypisano mi wersję chromatyczną i równomiernie temperowaną.

Inne fantomy: multifony. Podczas próby w Niemczech z nieistniejącym już zespołem, zauważyłem, że obecność multifonów była odwrotnie proporcjonalna do ich gęstości.

W efekcie muzycy pospieszyli z wyjaśnieniami. Z największą powagą tłumaczyli, że multifony brzmią dobrze, jeżeli grane są osobno, ale rozwiewają się w powietrzu, jeżeli są wykonywane w zespole. I zademonstrowali mi to!

Trochę później znalazłem wytłumaczenie dla tego fenomenu. Wyczulonym uchem odkryłem ze zdumieniem, że błąd intonacji pewnego altowiolisty sięgał aż kwarty czystej. Tego było za wiele! Podejrzewałem błąd materiałowy. Wprost przeciwnie! Altowiolista deklarował, że upewnił się w swojej intonacji zgodnie z partią... swego sąsiada!

Premiera *Modulations* przeszła z większym spokojem, mimo że Peter Eötvös i ja spędzaliśmy długie godziny z Ensemble InterContemporain, żeby poprawić intonację.

Parę lat później spodziewałem się napotkać podobne trudności. Spotykałem muzyków, którzy od tamtego czasu miewali często takie problemy z intonacją (była to nowość w latach 70.) i którzy – co mnie bardzo zaskakiwało – grali *czysto* od pierwszej próby.

Lata 60. i typowe dla nich bardziej lub mniej zbiorowe improwizacje weszły w nawyk muzykom i bez wątpienia kompozytorom, którzy nie musieli zwracać aż tak bardzo uwagi na czystość intonacji. „Tak czy inaczej, tego się nie słyszy!"

---

6 Ten epizod należałoby jeszcze skonfrontować z polskimi świadkami i sprawdzić, czy zachowały się jakiekolwiek nagrania. Co znamienne, kilka lat później, 1988 i 1989 w Kościele Św. Katarzyny, ta sama orkiestra (wraz z chórem Filharmonii Krakowskiej) nagrywa pod dyrekcją Jürga Wyttembacha komplet wielkoobsadowych dzieł Giacinto Scelsiego, wydanych przez CD Accord na trzech płytach.

Paryż 1978: u Tristana Murailа z Huguesem Dufourtem

Projekt wspólnego działania wyklarował nasze odkrycia w aspekcie estetycznym i technicznym. Jestem bardzo entuzjastycznie nastawiony do pomysłu, że kilku kompozytorów może przekraczać swoje osobiste ambicje, by dzielić się i komunikować to, co dla nich wspólne. Jeden z *odpowiednich* kompozytorów niemieckich[7], Jens-Peter Ostendorf, przyłącza się do nas i zaczynamy nawet rozdzielać zadania dyskutując na temat formy, jaką powinno przybrać działanie: wspólna redakcja albo po kilka artykułów napisanych przez każdego z nas?

Niestety byliśmy tak zajęci, że projekt opóźnił się do tego stopnia, iż nikt z nas już o nim nie wspominał i musieliśmy poczekać aż do 1982 roku w Darmstadcie na następną okazję do syntezy.

Podczas tych dyskusji, podejrzewając że będziemy wyglądać dziwacznie z ogólnikowymi epitetami stworzonymi przez jakiegoś muzykologa spragnionego szumu medialnego, zaczęliśmy się również koncentrować na stworzeniu naszego wspólnego nurtu.

Kilka nazw wysunęło się na pierwszy plan: progowy, różnicujący, spektralny. Na dobre i na złe, za sprawa artykułu Huguesa Dufourta do środowiska muzycznego przedostało się słowo „spektralny".

Darmstadt: lipiec 1982

Kiedy Friedrich Hommel zaproponował mi powrót do Darmstadtu, żebym poprowadził nowy kurs kompozycji, wystąpiłem z inicjatywą zaproszenia przezeń grupy Itinéraire w celu wygłoszenia wykładów na temat ówczesnego stanu naszych badań, naszych partytur, naszych refleksji i zagrania dwóch lub trzech koncertów.

L'Itinéraire w Darmstadcie, to jak Tintin w Ameryce! Rozbawieni serialnym heroizmem[8], którego ostatnią ostoją wydawał się Brian Ferneyhough, dzielni mali Francuzi wyruszyli nie tyle na pielgrzymkę, co na podbój mekki serializmu.

Helmut Lachenmann wyznał mi kilka lat później: „Słuchaliśmy tej muzyki zagranicznej z fascynacją. Brzmiała tak dobrze! Jak oni to robili?" Parę godzin później, między Niemcami, w głębi browaru i po kilku piwach: „Ach, es ist alles dekorativ, reiner Manierismus!".[9]

7 Nieprzetłumaczalna gra słów: po francusku „sériel" znaczy serialny, a podobnie wymawiane „serieux" – poważny. Wspomniany później Brian Ferneyhough nie był jednak *stricte* serialistą, ale jednym z licznych użytkowników postserialnych rygorów w pracy kompozytorskiej, potem kojarzonym z nurtem tzw. Nowej Złożoności.

8 Nieprzetłumaczalna gra słów: po francusku „sériel" znaczy serialny, a podobnie wymawiane „serieux" – poważny. Wspomniany później Brian Ferneyhough nie był jednak *stricte* serialistą, ale jednym z licznych użytkowników postserialnych rygorów w pracy kompozytorskiej, potem kojarzonym z nurtem tzw. Nowej Złożoności.

9 Po niemiecku: „Ach, to wszystko dekoracyjność, czysty manieryzm!". Dużo później Lachenmann, adresat dedykacji jednej z części *Vortex temporum* Griseya, wypowiedział się w podobnie ambiwalentny sposób: „(...) idea muzyki spektralnej zdaje mi się kurczowo trzymać jakiejś magicznej pewności, podobnie jak tej, którą oferuje

Frankfurt nad Menem: luty 1982
Podczas powrotu z jednego ze spotkań przygotowawczych, muzyka francuska o mało co nie straciła kilku ze swoich reprezentantów.

Spokojnie czekaliśmy na nasz samolot, opóźniony z powodu zimna i lodowatej mgły. Po trzech godzinach czekania w końcu wystartowaliśmy; ale kilka minut później samolot, stale w pozycji mocno pochylonej, brutalnie przeszedł w niekończący się spadek, który wydał nam się już katastroficzny. Zbladłem zaciskając pięści i usłyszałem głos Michaëla: „To jest moment, żeby zwrócić nasze dusze do Boga", a następnie głos Huguesa „Tak! Ale z całą pewnością nie mamy tego samego!"

Kilka miesięcy później, siedząc przy stole z Dufourtem, Lévinasem i Murailem po niedobrym obiedzie w stołówce kursów w Darmstadcie, pamiętam, że powiedziałem coś mniej więcej takiego; „Zebraliśmy się tutaj, aby zaprezentować studentom stan techniczny i estetyczny tego, co nam wspólne. Zapamiętajmy ten powód dzisiejszego spotkania, ponieważ od dzisiaj nasze drogi się rozejdą." (enigmatyczny uśmiech Huguesa Dufourta...)

Następne przemiany
W trakcie tournée zorganizowanego przez Alliance française w 1981 roku, postanowiłem zaprezentować młodą muzykę francuską z kręgu Itinéraire. Spośród wielu wcieleń, które widziałem w miasteczkach tak odmiennych jak Nowy Orlean czy Cleveland, jedno zapadło mi szczególnie w pamięć.

W Louisville (Kentucky), jednym z nielicznych miast na świecie, gdzie króluje statua Ludwika XVI, na uniwersytecie odbyła się konferencja pod egidą Alliance française.

Godzina dwudziesta: osiem osób w tylnych rzędach sali. Zaczynam z wigorem i po krótkim wstępie, włączyłem pierwszy fragment, wybrany jako najbardziej porywający: *Appels* Lévinasa. Jakaś para podniosła się zirytowana i głośno opuściła salę. Po kilku wyjaśnieniach i analizach, przechodzę do drugiego ustępu: *Saturne* Huguesa Dufourta. Dwie osoby wychodzą. Panika! Zostają mi dwa przykłady i cztery osoby na sali. Kontynuuję prawie bez przeszkód. Te osoby pozostają do końca, ponieważ to one są organizatorami tego niezapomnianego wieczoru.

Paryż 1984
Na paryskich przedmieściach usłyszałem *Desintégrations*, wykonywane przez Ensemble InterContemporain pod batutą Petera Eötvösa.

---

tonalność. I z tego powodu mam wrażenie, że jest ona pełna cudownych i interesujących elementów, ale jest także regresywna; to idea uwodzicielskiego ogrodu, w którym podczas rozkosznej przechadzki można się samemu zapomnieć", Cyt. za: Jean-Noël van der Weid, *La Musique du XX*eme *siècle*, Hachette Littératures, Paris 2005, s. 334.

Pomimo ekstremalnego rygoru myślenia i naprawdę niebywałego traktowania dźwięków, którym Tristan Murail tak szczodrze dysponuje, odkrywam, że przyszedł już najwyższy czas, bym wprowadził nagłe zerwanie i przyspieszenie do obsesji ciągłości i spowolnienia procesu[10].

Czy to wpływ muzyki afrykańskiej albo jazzu, odkrytych podczas mojego pobytu w Kalifornii? Czy odkrycie Conlona Nancarrowa – największego rytmika od czasów Strawińskiego – i jego muzyki owadów albo ścieśnionego czasu pobudzającej naszą percepcję aż do irytacji? Czy to dowód wpływu Janáčka, którego opery rozszyfrowałem, jego ciągłych i nagłych zakłóceń tempa?

Wpływy

Krótko przed swoją tragiczną śmiercią w 1983 roku, Claude Vivier, wówczas przebywający w Paryżu, wyznał mi: „Ja również komponuję teraz często spektra. Wpłynął pan na mnie… tylko ja je trochę wykrzywiam!"

Przesadny liryzm Viviera, który nie wyczuwał różnicy między tym, co emocjonalne a afektywne, podobnie jak prozodie Janáčka, znalazły się na antypodach działalności muzyków Itinéraire. Ich wspólnym punktem było nauczanie Gillesa Tremblaya, który, sam będąc uczniem Messiaena, kładł wielki nacisk na melodię, na bogactwo harmonii i homofonię.

Parę lat później odkryłem, że ten wspaniały muzyk przejawiał w dużo wyższym stopniu nowatorstwo, wyczucie melodii, autentyczne emocje i oszczędność środków, które by nas w efekcie wzbogaciły, gdyby dane mu było przeżyć w Paryżu trochę dłużej.

Kontakty z grupą Oeldorf z Kolonii[11], a szczególnie z muzykami Mesiasem Maiguashką i Peterem Eötvösem okazały się równie ożywcze. Kluczowe znaczenie przypisywane elektronice, rygory formalne i cień Stockhausena mogły przynieść tylko dobroczynne skutki.

Zauważyłem jednocześnie przemianę kilku kompozytorów, szczególnie Salvatore'a Sciarrina, któremu przedstawiono mnie podczas mojego pobytu w Rzymie w 1973 roku, i Gérarda Zinsstaga, którego spotkałem w Berlinie w 1981 roku[12]. Na nieszczęście, rzadko przyjeż-

10 Zamierzenie to zrealizuje Grisey po raz pierwszy w kameralnym utworze *Talea* (1985), a potem doprowadzi je do mistrzostwa w *Vortex temporum* (1994–1996); ogólnie można powiedzieć, że bardziej poszarpane i przyspieszone procesy będą typowe dla młodszych kompozytorów spektralnych, jak np. Philippe Hurel.

11 Grupa ta była raczej znana pod nazwą Studio Feedback, założonego przez kompozytora i pianistę Johannesa Fritscha, jednego z uczniów i współpracowników Karlheinza Stockhausena; w podobnej orbicie krążył wówczas wspomniany wcześniej kompozytor i dyrygent Peter Eötvös.

12 Obaj będą adresatami dedykacji kolejnych części *Vortex temporum*. Grisey zaprzyjaźnił się w późnych latach zwłaszcza z Zinsstagiem i z upodobaniem jeździł do jego letniego domku w Gryzonii na wakacje w latach 90. – to tam powstała lwia część *Quatre Chants pour franchir le seuil*.

dża do Paryża: spektakularne odkrycia nowych talentów nieczęsto pociągają za sobą zmiany w programach koncertów, które pozwalałyby śledzić ich rozwój na przestrzeni lat.

Żeby nie kończyć

L'Itinéraire, co najmniej od swoich początków, oferowało wystarczającą liczbę prób, a infrastruktura technologiczna pozwalała na testowanie nowych idei z pomocą wyszkolonych asystentów. Jest pewne, że muzyka Michaëla Lévinasa – by nie wymieniać innych – wiele zawdzięcza możliwości eksperymentowania w obszarze, jaki oferowało to stowarzyszenie.

Tylko w ten sposób mogło powstać *Prologue*. Po dwóch bezowocnych próbach (w momencie stworzenia w 1976 i później w Darmstadcie w 1978 roku), *Prologue* zostało włączone w program Itinéraire i z tej okazji Patrick Lenfant, Gérard Caussé i ja próbowaliśmy z niezwykłą cierpliwością wypracować taki system, w którym za pomocą samej tylko odrobiny akustycznej energii altówki, można by wprawić w rezonans gong, tam-tam, fortepian i bębenek[13].

Zwyczajowe zamówienia, zgłaszane przez różnorodne zespoły i wykonywane w pośpiechu, nie pozostawiały czasu na poszukiwanie i próby tak nieodzowne, gdy komponowanie nie jest już ograniczane przez abstrakcyjne systemy. Tego typu wykonania są po części przyczyną panującego obecnie akademizmu.

Jakie by nie były podejrzenia i oskarżenia pod adresem L'Itinéraire o sekciarstwo, nie można dłużej ignorować faktu, że grupa ta posłużyła jako punkt odniesienia i znak wspólnoty także dla tych twórców, którzy nie wykazywali skłonności – poza samą solidną przyjaźnią – do pracy w zespole. Długa byłaby lista kompozytorów francuskich i zagranicznych, którzy zawdzięczają L'Itinéraire swe prawykonania we Francji, choć zespół nigdy nie zdobył środków na ugruntowanie faktycznych odkryć w ramach trwałych cyklów czy programów.

Długość życia jakiejkolwiek grupy czy festiwalu wydaje się nie przekraczać 20 lat, po których narasta konformizm, a odwaga awangardy krzepnie w instytucję. Od śmiałego ryzyka podejmowanego wraz z każdym nowym programem, grupa powoli zmierzała ku coraz większej chęci przypodobania się.

Moja przedłużająca się nieobecność w Paryżu zmusiła mnie do zdobycia się na pewien dystans, ale muszę przyznać, że pomimo postępującego rozpadu tego, co wydawało mi się demokratycznym modelem w dziedzinie muzyki współczesnej – znając nasz komitet

13 Więcej o tej wersji *Prologue* z rezonansem, gdzie solista pobudza różne „fantomowe" instrumenty za pomocą mikrofonów i głośników, piszę w rozdziale 31. (*Oswajanie instrumentu*) w monografii *Widma i czasy*, *op. cit.* Z powodu wielu komplikacji z realizacją na żywo, do kanonu weszła wersja czysto akustyczna, a tę z symulowanym rezonansem nagrał Garth Knox na płycie *Spectral Viola* wydanej przez Zeitklang.

programowy – na ochotnika chciałem dalej pozostawać aktywnym uczestnikiem sekcji programującej.

O ile nie jest za późno, czas najwyższy, by młodzi kompozytorzy przejęli prowadzenie i prezentowali swoje nowe idee i swój entuzjazm.

Pomimo zmiennych kolei losu i wszystkich trudności, którym jedni czy drudzy stawiali czoła w latach naszej walki o muzykę w dzisiejszych czasach, są to życzenia sformułowane na przyszłość L'Itinéraire, których koncerty, manifesty i odkrycia pozwalały mi żyć i komponować.

L'Itinéraire

Podczas pierwszego koncertu zespołu pewien krytyk, którego imienia nie wspomnę, napisał w pewnym dwutygodniku: „L'Itinéraire nie zyska historycznego znaczenia." Inni eksperci wciąż wyciągali strachy na wróble w postaci kryzysu młodej muzyki. My odpowiadaliśmy na to naszym działaniem, entuzjazmem i muzyką przez nas pisaną.

Dziesięć lat walki i twórczości. Nadchodzi godzina podsumowania. Wpływ grupy poza Francją jest znaczący. L'Itinéraire stało się znaną instytucją. Czy możemy się zatem tytułować akademikami?

Czy pozostaniemy zdolni do ciągłej odnowy, na przykład poprzez współpracę z młodszymi kompozytorami i włączenie ich do naszej komisji programowej? Ja sam bym nam tego życzył.

To jeden z tych rzadkich momentów, kiedy odkrycia nowego materiału i rozwój nowej składni wywołują potrzebę, by indywidualizm narzucony kompozytorom w XX wieku ustąpił miejsca spotkaniu i wymianie doświadczeń.

Jesteśmy świadkami jednej z rzadkich chwil w historii muzyki, a L'Itinéraire stanowi jeden z możliwych tygli, przestrzeni wymiany, krytyki i refleksji, gdzie cierpliwie wypracowuje się materiał i składnię, które stały się nieuniknione za sprawą ostatnich odkryć akustycznych i powstania elektronicznych instrumentów.

Gérard Grisey (1991)

Tłumaczenie: Ewa Schreiber, Jan Topolski