

BITWA o TOLE- RANCJĘ. Bitwa o swoje

(WSPOMNIENIA)

Zygmunt Krauze

*odkrycia, poznawanie, przyswajanie,
odrzućcie, przynależność do grupy,
fascynacja, naśladowanie, wstyd, udawanie kogoś innego,
szukanie swojej drogi, wielki zawód, rozczarowanie,
chwile szczęścia i ekscytacji,
trud systematycznej pracy, zmęczenie,
i podróże;
podróże, które pomagają żyć i poznawać na nowo siebie.*

Każdy ma swoją listę doznań. Każda jest ważna i unikalna. A przedmiotem jest muzyka. Uniwersum, które wypełnia całość życia kompozytora.

Do Warszawy przyjeżdża Nadia Boulanger. Jest rok 1956. Dostaję od niej płyty z *Trois petites liturgies* Messiaena, *Symfonię* op. 21 Weberna oraz *Muzykę na smyczki, czeleste i perkusję* Bartóka. Słucham tych utworów codziennie, wielokrotnie. Stają się częścią mnie. Rozumiem, czuję, lubię. Czterdzieści lat później rozmawiam z Witoldem Lutosławskim. Pyta o moich ulubionych kompozytorów. Odpowiadam: Messiaen, Webern, Bartók... Skąd się więc bierze upodobanie do muzyki określonych kompozytorów, epoki czy też określonej estetyki? Czy tylko z tego, że jej słuchamy, znamy ją, przyzwyczajamy się i uznajemy za swoją? A jak swoją, to dobra? A jak cudza, to zła?

Warszawa, koniec lat 50. Pierwsze edycje festiwalu Warszawska Jesień. Wielka, gorąca dyskusja między zwolennikami „nowego” i „starego”. Wówczas „nowe” to były konsekwencje idei Schönberga-Weberna, a „stare” to była tradycja Szymanowskiego i szkoły francuskiej lat 30. (Właściwie to odwzorowanie dylematu Fryderyka Chopina, który przed emigracją z Polski miał do wyboru Wiedeń i Paryż). Nikt nie ustąpił. Zwolennicy „nowego” skupieni wokół Warszawskiej Jesieni szli do przodu, a zwolennicy „starego” – coraz bardziej sfrustrowani – zamknęli się w przebrzmiałych już formach i stylistyce. Padały epitety. „Terror awangardy”... A jednak był to czas, gdy dwa zwaśnione

The BATTLE for TOLER- ANCE. The battle for self

(MEMOIRS)

Zygmunt Krauze

*discoveries, cognition, assimilation,
rejection, adherence,
fascination, imitation, shame, pretending to be someone else,
looking for your own way, great disappointment, disillusion,
moments of happiness and excitement,
the labour of systematic work, tiredness,
and travels;
travels that help you to live and know yourself.*

Everyone has a list of experiences. Each is important and unique. And their focus around music: the universe that fills the entire life of a composer.

Nadia Boulanger comes to Poland. It is the year 1956. She gives me a record with Messiaen's *Trois petites liturgies*, Webern's *Symphony* op. 21, and Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*. I listen to these works every day, several times a day. They become a part of myself. I understand them, feel, and like them. Forty years later I speak to Witold Lutosławski. He asks about my favourite composers. I answer: Messiaen, Webern, Bartók... Where, then, does our preference for the music of some composers, era, or aesthetics come from? Does it only come from the fact that we listen to it, we know it, get used to it, and consider it our own? If it is our own, is it good music – and if someone else's, is it bad?

Warsaw, the late 1950s. The first editions of the Warsaw Autumn Festival. A heated discussion sparked between partisans of the “new” and the “old.” At that time, the “new” originated from the ideas of Schönberg and Webern, while the “old” was the tradition of Szymanowski and the 1930s French school. (It was actually the equivalent of Chopin's dilemma when he emigrated from Poland: he had to choose between Vienna and Paris). Nobody gave in. The adherents to the “new” gathered around Warsaw Autumn

obozy dawały kompozytorowi proste rozwiązania: można było pójść na lewo lub na prawo. Innych ścieżek nie było.

We wczesnych latach 60. często przyjeżdżałem do Londynu – dzięki przyjaźni z pianistą Johnem Tilburym. Był to okres Scrach Orchestra, aktywności Corneliusa Cardew. Wykonywaliśmy utwory Georga Brechta, La Monte Younga, grupy Fluxus. Nagrywaliśmy wspólnie dla BBC. Stanowiliśmy margines życia muzycznego Londynu, ale... jakiz przyjemny był to margines. Odkrywaliśmy sztukę improwizacji, realizacji graficznych partytur i teatru instrumentalnego. To też były nowe ścieżki dla kompozytora.

Galeria Foksal, rok 1966. Wspólnie z grupą czterech artystów, absolwentów Akademii Sztuk Pięknych, organizujemy pierwszy happening w Warszawie. Są to działania dźwiękowe, związane z dotykaniem, i wizualne, angażujące przybyłych słuchaczy-widzów. Użyto różnych materiałów: szkła, gumy, przedmiotów stalowych. Także instrumentów muzycznych. Uczestnicy – przez sam fakt przebywania w zaprojektowanej przestrzeni – sami tworzyli zdarzenia. Otworzyła się nowa droga dla kompozytora: możliwość tworzenia wspólnie z innymi artystami, kreowania muzyki w ścisłym powiązaniu z przestrzenią wizualną.

Na roczne stypendium rządu francuskiego do Paryża (studia oczywiście u Nadii Boulanger) pojechałem w 1969 roku. Z kompozytorami i wykonawcami skupionymi wokół Centre américain organizowaliśmy koncerty. W programach: pierwsze we Francji wykonania utworów Cage'a, Feldmana, Dietera Schnabela. Kolejne muzyczne odkrycia: przypadek, nowa notacja, grafika, nieznanne dźwięki, przedmioty zamiast instrumentów. A więc już jest trzecia, a może i czwarta ścieżka. Sytuacja kompozytora staje się coraz bardziej skomplikowana.

Początek lat 70.: uczyć gry na fortepianie w Cleveland State University. Szok po przyjeździe: jeśli chodzi o nową muzykę, Ohio to zupełna prowincja w porównaniu do Warszawy. Pojechałem jednak do Nowego Jorku. Spotkanie ze Steve'em Reichem – gdzieś u niego, na poddaszu, w górszej części Manhattanu. Długa rozmowa. Od razu wyczułem nową jakość w rozumieniu formy muzycznej – później nazwano ją *repetitive music*. To następna ścieżka dla kompozytora. Tym razem nie tylko w sensie czysto muzycznym. Steve Reich potrafił zadbać o to, by jego muzyka „dobrze się sprzedawała”. Potrafił ją świetnie opakować – jak dobry produkt.

W latach 1974-75 mieszałem w Berlinie Zachodnim jako *artist in residence* na zaproszenie DAAD. Wówczas było to miasto-wyspa, miasto-oaza dla artystów z całego świata. Z wielu nowych zjawisk pamiętam szczególnie prezentowane na festiwalach Metamusik połączenie muzyki rock i pop z „muzyką współczesną”. Nowe wyzwanie i jeszcze jedna droga dla kompozytora.

Koniec lat 80. Gérard Grisey po pobycie w Berkeley wrócił do Paryża. Nie miał gdzie się podziąć we własnym mieście. Zaoferowałem mu swoje paryskie mieszkanie na Boulevard de la Villette, bo wówczas większość czasu spędzałem w Warszawie lub w podróży. Mieszkał u mnie prawie dwa lata. Rozwijał swoją odkrywczą wizję muzyki spektralnej. Iluż kompozytorów czerpie z tej atrakcyjnej idei do dziś? To jeszcze jedna możliwość wyboru, nowa droga.

Paryż w latach 80. był bogatą mozaiką różnorodnych grup, zespołów, koncertów, festiwali. Nawet Opera Paryska pod dyktando Rolfa Liebermana pokazywała nowoczesne inscenizacje, włączając do repertuaru m.in. utwory Mauricio Kagela. Kulturalna Francja kwitła dzięki nowemu socjalistycznemu prezydentowi. Ale każdy żył

and marched on, while proponents of the “old,” increasingly frustrated, shut themselves up in obsolete forms and styles. Insults were voiced: “terror of the avant-garde” and so forth. And yet that was a time when the two battling factions offered composers a simple solution: go left or go right. There was no other way.

In the early 1960s, I often travelled to London, thanks to my friendship with pianist John Tilbury. This was the time of the Scratch Orchestra and the activity of Cornelius Cardew. We played the works of Georg Brecht, La Monte Young, the Fluxus group. We recorded together for the BBC. We operated on the margin of London's musical life, but what a delightful margin that was. We were discovering the art of improvisation, graphic scores, and instrumental theatre. These, too, were new paths for composers.

The Foksal Gallery in Warsaw, 1966. With a group of four artists, graduates of the Academy of Fine Arts, we organised the first happening in Warsaw. It was a sound action with elements of touch and vision to engage the audience. We used different materials: glass, rubber, steel, as well as musical instruments. Participants, by the very fact of staying in a designed space, contributed to the event. A new way opened for composers: working together with other artists, write music in strict relation to the visual space.

I went to Paris in 1969 on a year's scholarship from the French government in order to study under Nadia Boulanger, of course. We organised concerts together with composers and performers gathered around the Centre Américain. Our programmes featured the first French performances of Cage, Feldman, Dieter Schnabel. New musical discoveries: randomness, new

notations, graphics, unknown sounds, objects instead of instruments. So that was the third or maybe even the fourth way. The composer's situation was becoming more and more complicated.

Early 1970s: I teach piano playing at the Cleveland State University. Upon my arrival, I am shocked: in terms of new music, Ohio was totally provincial in comparison to Warsaw. But I went to New York. I met Steve Reich at his place, in an attic, in the inferior bit of Manhattan. A long talk. I instantly sensed a new quality in understanding musical form: it was later named *repetitive music*. It was another way for composers, this time not only in a musical sense. Steve Reich saw to it that his music “sold well,” he knew how to package it as a good product.

In 1974-75, I lived in West Berlin as artist-in-residence on the invitation of the DAAD. At that time, it was an island city, an oasis for artists from around the world. From among many new phenomena, I particularly remember the fusion of rock and pop music with “modern music,” presented at the Metamusik festivals. This was a challenge and yet another way for composers.

Late 1980s. After a stay in Berkeley, Gérard Grisey returned in Paris. He had no place to live in his home city. I offered him my Paris flat on the Boulevard de la Villette, since I was spending most of my time in Warsaw or travelling. He lived at my place for nearly two years, during which he developed his bold vision of spectral music. How many composers have drawn from this attractive idea to this day? Here was another possibility of choice, another way.

In the 1980s, Paris was a rich mosaic of different groups, ensembles, concerts, and festivals. Even the Paris Opera under the direction of Rolf

w swoim świecie. Grupa L'itinéraire miała swoją publiczność i swoich kompozytorów, z Tristanem Muraiem i Gérardem Griseyem. Podobnie IRCAM. Musique Vivante pod dyktando wybitnego dyrygenta Diego Massona dawała koncerty w Palais de Chaillot z zupełnie niezależnymi, trochę eklektycznymi programami. Groupe de Recherches Musicales i Radio France miały swoich wiernych słuchaczy i kompozytorów. Rzadko można było zobaczyć przedstawiciela któregoś z grup na koncercie innej. Rywalizacja? Wrogość? Brak tolerancji? A może po prostu każdy mógł znaleźć swoje odrębne miejsce?

W IRCAM pełniłem przez dwa lata rolę doradcy artystycznego. To, co powstawało w tej ukrytej pod ziemią na terenie Centre Pompidou instytucji, stanowiło rewolucję dla kompozytorów, wykonawców i inżynierów. Ludzie z IRCAM stworzyli podstawy całej nowej dziedziny. Wiele nowych dróg – estetycznych i technologicznych – zostało otwartych dla kompozytorów. W jakim kierunku pójść?

Pierwsza podróż do Korei Południowej w 1983 roku. To jeszcze czas reżimu wojskowego. Kraj zamknięty. Niewiele kontaktów z Europą. Ale jest tam wybitna postać: Sukhi Kang – twórca Pan Music Festival, nauczyciel wielu pokoleń kompozytorów koreańskich. Dzięki niemu muzyka zachodnia zadomowiła się i stale rozwija się w Korei. Podobna sytuacja miała miejsce w Hongkongu, gdzie Doming Lam, a później Richard Tsang rozwijali i propagowali nową muzykę Zachodu. Nie inaczej na Tajwanie, gdzie w Taipei Hwang Long Pan wychował całą plejadę kompozytorów, ale też organizował koncerty nowej muzyki. Wszystko to działo się mniej więcej przed czterema dekadami. Dziś, w roku 2014, na festiwalu nowej muzyki w Seulu spotykam kompozytorów, muzyków, publiczność, którzy tworzą prawdziwe

środowisko artystyczne. Podobne do tego z Paryża, Londynu, Warszawy.

Tokio, rok 1986. Otwarcie nowej, najpiękniejszej w tym mieście sali koncertowej – Suntory Hall. Tōru Takemitsu urządza z tej okazji festiwal nowej muzyki. Przyjeżdżają Iannis Xenakis, Maurice Fleuret z Paryża. Japonia już wiele dekad wcześniej zasymilowała muzykę Zachodu. Tłumy ludzi, którzy potrafią jej słuchać. Ale nie wszędzie w tym rejonie świata jest podobnie. Otwierając Światowe Dni Muzyki ISCM w Hongkongu w roku 1988 (jako prezydent tej organizacji), staram się o poetyckie porównanie: „muzyka Wschodu i Zachodu mogą być jak dwie siostry – niby podobne, ale jednak różne; czasem się kochają, czasem nienawidzą, ale na pewno są od siebie zależne”.

To, co wówczas powiedziałem, było idealistyczne, bo zależność jest niestety jednokierunkowa. Globalna inwazja muzyki Zachodu. A co z niej wynika? Myślę, że najcenniejsza jest możliwość połączenia tradycji europejskiej z kulturą Wschodu. To jest przede wszystkim wyzwanie dla zachodniej kultury, która w dalszym ciągu ma nieuzasadnione przekonanie o swojej wyższości. Zawstydzająca sytuacja. Ale dla kompozytora otwierają się nowe możliwości: ma do dyspozycji całą gamę instrumentów z Dalekiego Wschodu, które niosą inne brzmienie, inną ekspresję; może korzystać z nowych, niestosowanych dotychczas w muzyce europejskiej form, również antycznych. Kto podejmie taką fascynującą drogę?

Większość dostępnych możliwości estetycznych i technicznych wykorzystywałem z zespołem Warsztat Muzyczny, który od 1967 działał nieprzerwanie przez 25 lat (w tym samym składzie!). Ponad sto dwadzieścia utworów powstało specjalnie dla Warsztatu – napisanych na zamówienie zespołu przez kompozytorów z całego świata.

Liebermann was showing modern installations, and introduced notably the works of Mauricio Kagel into its programme. Cultural France blossomed under the new Socialist president. But everybody lived in their own world. The Ensemble Itinéraire had its own audience and its composers, led by Tristan Murail and Gérard Grisey. Likewise IRCAM. The Musique Vivante under the brilliant conductor Diego Masson was giving concerts at the Palais de Chaillot with totally independent, somewhat eclectic programmes. Groupe de Recherche Musicale and Radio France had their faithful audiences and composers. It was rare to see the member of one of these groups at another's concert. Rivalry? Hostility? Lack of tolerance? Or perhaps everyone could find their own place?

At the IRCAM, I was an artistic advisor for two years. What was created in this underground studio within the Centre Pompidou constituted a true revolution for composers, performers, and engineers. People from IRCAM laid the foundation for a totally new discipline. Many new ways – aesthetic and technological – were open for composers. Which one to choose?

My first trip to South Korea in 1983. Those were still the times of the military regime. A closed country, with few contacts with Europe. But there was an outstanding character: Sukhi Kang, founder of the Pan Music Festival, teacher of several generations of Korean composers. Thanks to him, Western music found a new home in Korea, where it has been developing continuously. A similar situation happened in Hong Kong, where Doming Lam and then Richard Tsang developed and propagated new Western music. Likewise in Taiwan, where in Taipei, Hwang-Long Pan educated a large group of composers, as well as organised concerts of new music. All this

happened roughly four decades ago. Today, in 2014, at the new music festival in Seoul, I meet composers, musicians, audiences that create a true artistic milieu, no different from that of Paris, London, or Warsaw.

Tokyo, 1986. The opening of a new concert venue, the city's most beautiful: Suntory Hall. On that occasion, Tōru Takemitsu organises a festival of new music, with Iannis Xenakis and Maurice Fleuret coming from Paris. Japan had already assimilated Western music several decades before. There were huge crowds that knew how to listen to it. But it was not the case throughout the East. Opening the ISCM World Music Days in Hong Kong in 1988 (as the president of that organisation), I looked for a poetic comparison: “the music of the East and the West can be like two sisters: similar but different; they love and hate each other in alternation, but they certainly depend on each other.”

What I said was idealistic, because that relationship is, unfortunately, one-directional: a global invasion of Western music. What results from it? I think the most relevant consequence is the possibility of combining European tradition with the culture of the East. This is primarily a challenge for Western culture, which is stuck in an unfounded sense of superiority. This is a shame. But for composers, new possibilities open: they can use an entire range of Asian instruments, with their new timbres and expression, as well as new musical forms, including ancient ones, previously unknown in European music. Who will follow this fascinating path?

I have used the majority of those available aesthetic and technical possibilities with the Warsztat Muzyczny (Musical Workshop) ensemble, which since 1967, has operated for a quarter of a century in the same line-up! Over 120

Dawaliśmy słuchaczom możliwość konfrontacji różnorodnych postaw twórczych, różnych indywidualności, odmiennych technicznych i estetycznych rozwiązań. Była to realizacja idei tolerancji. Zespół Warsztat Muzyczny po prostu służył kompozytorom. Ale kompozytorowi tolerancja nie jest potrzebna. On musi walczyć o swoje. Wyłącznie o to.

Co ma więc zrobić kompozytor młody, na początku drogi twórczej – w tym gąszczu możliwości? Jak może dać sobie radę z łatwym, może nawet ze zbyt łatwym dostępem do wszystkiego? Czy ma podążać w jakimś wytyczonym już

i zdefiniowanym kierunku? Czy ma się zbuntować i burzyć zastaną sytuację?

Myślę, że najlepiej jest schować się gdzieś, zaszyć w dziupli, zatkać uszy, może nawet przykryć oczy – i wsłuchać się w siebie. Odkryć siebie i swoje własne możliwości. Jeśli młody człowiek na początku drogi twórczej coś usłyszy, coś w sobie znajdzie – będzie kompozytorem. Bo to, co nas interesuje najbardziej, co jest najcenniejsze – to indywidualny, osobisty, unikalny głos. Czekamy na ten jedyny, niepowtarzalny dźwięk, na kompozytora, którego rozpoznamy po pierwszych sekundach jego utworu. Czekamy na niego.

Zygmunt Krauze

works were composed on the ensemble's commission by composers from all over the world. We gave audiences the possibility to compare different creative approaches, individualities, technical and aesthetic solutions. This was the realisation of the idea of tolerance. The Musical Workshop simply served composers. But composers need no tolerance. They need to fight for themselves – as simple as that.

What should a young composer do, therefore, at the beginning of their creative path, with that multitude of options? How to handle that (excessively) easy access to everything? Follow

a well-known, defined path? Or revolt and destroy that existing situation?

I think it is best to hide somewhere, shut one's ears and perhaps eyes – and listen to oneself. Discover yourself and your own possibilities. If a young person at the beginning of their creative path will hear something, find something within themselves – he or she will be a composer. Because the most interesting and precious thing is an individual, unique voice. We are waiting for that unique, unrepeatable sound, for a composer to recognise after a few seconds of their composition. We are waiting.

Zygmunt Krauze