

W stronę opery XXI wieku. Wideo-opery *The Cave* i *Three Tales* Steve'a Reicha

Steve Reich nazywany jest „ojcem minimalizmu”, kierunkiem, który wywarł ważny wpływ na rozwój muzyki w 2. połowie XX w. Jego eksperymentalne utwory repetytywne z lat sześćdziesiątych, komponowane w technice przesunięcia fazowego, były nowym, fascynującym i inspirującym zjawiskiem we współczesnej kulturze muzycznej. Po rygorystycznie minimalistycznych, ascetycznych w swym wyrazie dziełach Reich zadziwił różnorodnością struktur harmonicznymi w słynnej *Music for Eighteen Musicians* z 1976 r., później zaś – melodyjnym *Different Trains* (1988), pierwszym utworem tego kompozytora z zastosowaniem brzmienia instrumentów akustycznych, w którym wyprowadził on melodię, rytmikę i tempo z prozodii języka amerykańskiego (podobne eksperymenty przeprowadzał w latach sześćdziesiątych, w utworach przeznaczonych jednak tylko na taśmę). Technikę tę Reich zastosował następnie w obydwu swych operach: *The Cave* (1990-1993) i *Three Tales* (2002). Nowatorstwo tych dzieł polega na podjęciu przez kompozytora oryginalnego gatunku wideooperory o charakterze dokumentalnym, zawierającej filozoficzną refleksję na temat roli religii we współczesnym świecie (w operze *The Cave*) oraz rozwoju nauki i współczesnej technologii, także ukazanych w kontekście wiary religijnej (w *Three Tales*). Obydwa dzieła operowe Steve'a Reicha stanowią ważny punkt zwrotny w rozwoju współczesnej opery poprzez wprowadzone innowacje: łączenie nowoczesnej technologii wideo z oryginalnym potraktowaniem głosu ludzkiego.

Już we wczesnych dziełach Reicha z lat sześćdziesiątych wykorzystywany jest głos ludzki. Utwory te były

zarazem przejawem żywego zainteresowania kompozytora mową i jej cechami akustycznymi oraz możliwościami ich wykorzystania w muzyce. Dążył on do odzwierciedlenia w swoich dziełach cech melodycznych i rytmicznych mowy amerykańskiej. Żywa mowa kształtowała zatem rozwój muzyczny słynnych utworów na taśmę: *It's Gonna Rain* (1965) i *Come Out* (1966), w których kompozytor wprowadził nową, odkrytą przez siebie, technikę przesunięcia fazowego, zastosowaną do fragmentów wypowiedzi słownych nagranych na taśmę. Celem kompozytora było możliwie jak najdokładniejsze oddanie w utworach muzycznych melodii mowy, aby uwypuklić istniejący w niej oryginalny emocjonalny potencjał, słyszalny podczas wypowiedzi. Reich pisał:

Jeżeli możliwe byłoby zaprezentowanie tej mowy bez zmiany jej wysokości lub barwy brzmienia, utrzymałoby się oryginalną emocjonalną siłę, którą posiada mowa, jednocześnie wzmacniając jej melodię i znaczenie poprzez powtarzanie i rytm¹.

Reich interesował się twórczością amerykańskiego poety Wiliama Carlosa Williama (1883-1963), który inspirował się mową codzienną w swoich utworach. Jak zauważa Keith Potter, zainteresowanie to mogło pomóc kompozytorowi wprowadzić odgłosy świata codziennego oraz – w oryginalny sposób – żywą mowę do muzyki². Utwory *It's Gonna Rain* i *Come Out*, wykorzystujące wypowiedzi słowne nagrane na taśmę, stanowią przykłady nowatorskiego potraktowania głosu ludzkiego, należąc zarazem do „sztandarowych” dzieł nowego, powstającego wówczas kierunku – muzycznego minimalizmu. Od użycia mowy odchodzi Reich w utworach z lat siedemdziesiątych, w których wyrazem nowych poszukiwań kompozytora w dziedzinie sztuki wokalne staje się idea imitacji oraz instrumentalne traktowanie głosu ludzkiego. W *Drumming* wprowadza Reich dokładną imitację dźwięków wykonywanych na marimbach i dzwoneczkach przez głosy żeńskie, chcąc uzyskać precyzyjne naśladowanie dźwięków poszczególnych instrumentów³ poprzez użycie spółgłosek „b” i „d” z przyłączoną do nich samogłoską, brzmiącą mniej więcej jak angielskie „u” (podobnie jak w słowie „you”)⁴. Dla imitacji dźwięków dzwoneczków Reich wprowadził gwizd, zaś dla imitacji najwyższych rejestrów dzwoneczków – flet piccolo, gdyż użycie śpiewu było niemożliwe ze względu na wysoki rejestr. W latach osiemdziesiątych Reich potraktował w swych utworach głosy wokalne w sposób bardziej tradycyjny, komponując utwory wokально-instrumentalne z tekstem: *Tehillim* i *The Desert Music*. Punktem zwrotnym stał się jeden z najsłynniejszych utworów Steve’a Reicha: *Different Trains* (1988) na kwartet smyczkowy i taśmę. Powrócił w nim bowiem do idei zarzuconej w latach sześćdziesiątych: wykorzystania melodii mowy jako źródła melodii, rytmu, tempa i harmonii w utworze muzycznym, kontynuując następnie tę tendencję w swoich obydwu wideooperach.

Nowy styl wokalny Steve’a Reicha polegał na wykorzystywaniu nagranych krótkich wypowiedzi słownych (przy użyciu samplera) jako podstawy kształtowania materiału

¹ „If one could present that speech without altering its pitch or timbre, one would keep the original emotional power that speech has while intensifying its melody and meaning through repetition and rhythm”, S. Reich, *Writings on Music 1965-2000*, red. P. Hillier, Oxford–New York 2002, s. 20.

² K. Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge 2000, s. 165-166.

³ S. Reich, *op. cit.*, s. 64.

⁴ *Ibidem*.

muzycznego. Klasycznym dziełem tego typu była wideoopera *The Cave*, w której melodie fraz słownych wypowiedzianych przez postaci, które pojawiają się na ekranach wideo, są wiernie powtarzane przez instrumenty muzyczne, a czasami także przez śpiewaków, którzy występują na scenie. W jednym z wywiadów Steve Reich następująco definiuje styl, który wprowadził w *The Cave*:

Styl wokalny we fragmentach utworu zawierających wywiady stanowi mowa z nieodłączną melodią mowy zdwaną i harmonizowaną przez instrumenty. Poza tym jest czworo śpiewaków, dwa sopranów lirycznych, tenor i baryton, śpiewających naturalnym głosem non-vibrato, który można odnaleźć w moich wcześniejszych utworach i we wcześniejszych erach, Średniowiecza i Renesansu⁵.

W tym samym wywiadzie kompozytor wyjaśnia historyczne okoliczności, które wpłynęły na stworzenie tak nowoczesnego stylu wokalnego:

Głos bel canto musiał być wystarczająco głośny, aby słycać go było ponad orkiestrą Mozarta i kiedy Wagner później znacznie powiększył sekcję instrumentów dętych blaszanych swojej orkiestry, głos Wagnerowski musiał być jeszcze bardziej głośny, aby być słyszany – nawet zbudowano specjalną salę, aby to umożliwić. Ale dzisiaj – w rzeczywistości od wielu lat – mikrofony niewątpliwie pozwalają śpiewakowi dysponującemu czystym głosem non-vibrato być słyszany ponad brzmieniem zespołu zawierającego nawet wiele instrumentów perkusyjnych⁶.

Opera *The Cave* jest napisana dla czterech śpiewaków, którym towarzyszy zespół instrumentalny, złożony z instrumentów dętych drewnianych (flety, obój, róg angielski, klarnet i klarnet basowy), na których gra dwóch muzyków, instrumentów perkusyjnych (wibrafony, marimba, wielkie bębny, kick drums, claves), na których gra czterech muzyków, instrumentów klawiszowych (fortepiany, sampler) i kwartetu smyczkowego. W funkcji instrumentu muzycznego wykorzystana została również klawiatura komputerowa. Melodia mowy pełni bardzo ważną rolę w rozwoju muzycznym tego utworu. Można zauważyć, że muzyka w *The Cave* została zainspirowana mową amerykańską i angielską, jej melodią, rytmem i akcentuacją. Opera ta może być interpretowana jako rodzaj „opowieści” o Abrahamie i jego rodzinie, będącej punktem wyjścia dla głębokiej filozoficznej i socjologicznej refleksji kompozytora na temat roli religii w życiu współczesnych Żydów, Arabów i Amerykanów. Z drugiej strony, opera ta może być także określona jako rodzaj „muzycznego wywiadu” z ponad pięćdziesięcioma osobami, które pojawiają się na pięciu ekranach wideo. Reprezentują one różne narody i różne religie:

⁵ „The vocal style for the interview sections of the piece is speech with the inherent speech melody doubled and harmonized by the instruments. Then there are four singers, two lyric sopranos, a tenor and a baritone who sing in a natural non-vibrato voice that you would find in my earlier pieces and in earlier eras, Medieval and Renaissance”, *Jonathan Cott interviews Beryl Korot and Steve Reich on „The Cave”*, w: *The Cave. Conceived and developed by Steve Reich and Beryl Korot*, London 1993, s. 11.

⁶ „The bel canto voice had to be loud enough to be heard over Mozart’s orchestra and when Wagner later much enlarged the brass section of his orchestra, the Wagnerian voice had to be still louder in order to be heard – even a particular hall was built to facilitate this. But today – actually for many years now – microphones easily allow a singer with a pure non-vibrato voice to be heard over an ensemble even with much percussion in it”, *ibidem*, s. 11.

w pierwszym akcie są to Żydzi, w drugim – Arabowie, zaś w trzecim – Amerykanie. Są wśród nich przedstawiciele różnych zawodów – większość z nich to naukowcy, ale są także artyści, dziennikarze i osoby (głównie kobiety) związane z różnymi Kościołami i ruchami religijnymi – od jezuity, poprzez członków Institutional Church of God in Christ w Brooklynie (Nowy Jork), po praktykującego tybetańskiego buddystę. Na trzech ekranach wideo pojawiają się rozmaite pytania, które są zadawane rozmówcom: „Kim jest Abraham?”, „Kim jest Sara?” i inne postaci znane z historii biblijnej. Odpowiedzi pokazują, że Żydzi myślą o Abrahamie jako o swoim ojcu i osobistym przodku, Arabowie uważają go za wspólnego przodka Żydów i Arabów, zaś dla Amerykanów Abraham jest postacią symboliczną: ojcem ludzi wierzących, ojcem wiary. Interesujący jest fakt, że pośród 53 rozmówców w *The Cave* proporcja mężczyzn i kobiet jest prawie równa: kobiety (22 osoby) stanowią 42%, a mężczyźni (31 osób) – 58% wszystkich rozmówców.

Fragmenty, w których została użyta mowa, odgrywają dominującą rolę w operze i często także mają związek z partiami napisanymi w tym utworze dla śpiewaków. Na styl wokalny w *The Cave* składa się zatem mowa oraz śpiew w stylu *non vibrato*. Partie napisane dla śpiewaków w *The Cave* można podzielić na trzy kategorie. Autonomiczne, odrębne fragmenty, które nie mają muzycznego związku z wypowiedzianymi frazami słownymi, śpiewane do tekstu z księgi *Genesis* oraz tekstów midraszy, należą do kategorii pierwszej. Ponieważ mowa ma rolę dominującą w stylu wokalnemu opery, w partyturze dzieła występuje tylko kilka takich fragmentów. Najbardziej fascynujący z nich to odcinek w finale trzeciego aktu, który rozpoczyna się w takcie 1424 na słowach „And the Lord appeared to Abraham” i trwa do końca opery. Fragment ten jest podzielony na pięć odcinków (przedzielanych wypowiedziami słownymi), w których śpiewają dwa soprały liryczne, tenor i baryton. Linie głosów wokalnych w tych odcinkach – liryczne i melodyjne – odznaczają się szlachetną prostotą. Współbrzmiające głosy śpiewają w jednakowych wartościach rytmicznych, ponadto Reich często wykorzystuje w partiach wokalnych interwał sekundy, co wpływa na płynność melodii. Wspomnieć należy także o dwóch charakterystycznych solowych odcinkach wokalnych, które pojawiają się w operze: pierwszym z nich jest *Śmierć Abrahama* śpiewana z *Tory* po hebrajsku przez Ephraima Isaaca (śpiewowi towarzyszy akompaniujący mu długo trwający dźwięk *A* grany na wiolonczeli), zaś drugim fragment z *Koranu* śpiewany po arabsku przez Sheikha Dahouda Atalaha, Muqri meczetu Al-Aksa w Jerozolimie.

Fragmenty, w których głosy solowe imitują tekst i melodię wypowiedzianych fraz słownych, należą do drugiej kategorii. Wyróżnić można trzy rodzaje tego typu imitacji: 1) wierne naśladowanie zarówno melodii, jak i rytmu mowy, 2) śpiew do własnej melodii, z naśladowaniem tylko rytmu mowy, 3) melodia lub rytm śpiewanego odcinka jest tylko podobna do melodii lub rytmu mowy. Reich wykorzystuje bądź wybrane głosy solowe, które imitują wypowiedziane słowo lub frazę słowną, bądź wszystkie głosy imitują fragment wypowiedzi słownej. Fragmenty, w których głosy solowe powtarzają tylko tekst mówionej wypowiedzi, zaś melodia i rytm ich partii nie wykazuje podobieństwa do mowy, należą do trzeciej kategorii.

W pierwszym akcie *The Cave* głosy solowe śpiewają tylko w odrębnych odcinkach napisanych dla nich, ich partie nie mają zatem muzycznego związku z pojawiającymi się w tym akcie wypowiedzianymi frazami słownymi. W drugim akcie wykorzystane są przede wszystkim pojedyncze głosy solowe. Zdwiają one lub imitują melodię i powtarzają tekst wypowiedzianego fragmentu mowy. Głos solowy może powtarzać tylko tekst, bez imitacji melodii wypowiedzianej frazy słownej, jak dzieje się to w partii altu,

który śpiewa na słowach „Hagar was a second wife” w taktach 11-13 aktu II (scena 3: *Hagar*). Jednak rytm tego fragmentu to augmentowany rytm odpowiadającej mu frazy słownej (z drobnymi zmianami). Także w taktach 177-179 (akt II, scena 3: *Hagar*) alt powtarza słowa: „she lived in the tent” z wypowiedzi słownej bez imitowania jej melodii, jednak w podobnym rytmie, zawierającym charakterystyczną triolę (zamienioną z występującej w wypowiedzi trioli ósemkowej w ćwierćnutową). Partia śpiewana, która powtarza fragment mowy, może tylko przypominać jej melodię, jak w partii altu w taktach 123-126 sceny 4: *Sacrifice – Ismail and Ishak* z aktu II. Może być powtórzone tylko jedno słowo, jak w przypadku słowa „Peace” z wypowiedzi „Peace upon him” występującej w taktach 201-202 sceny 1: *First Muslim* z aktu II. W wypowiedzi tej słowo „Peace” jest umuzyycznione na nucie *b* i urytmizowane jako ćwierćnuta. W taktach 203-204 bas śpiewa słowo „Peace” także na nucie *b*, z akompaniamentem kwartetu smyczkowego i samplera. Znaczenie tego najważniejszego słowa z wykorzystanej wypowiedzi jest podkreślone przez kompozytora za pomocą wydłużenia oryginalnej ćwierćnuty poprzez przelegowanie jej o półnutę. Reich dodatkowo wzmacnia znaczenie tego słowa poprzez powtarzanie go kilka razy. Posługując się ścisłą techniką, która jest typowa dla jego stylu kompozytorskiego, w taktach 201-239 buduje strukturę, w której cała wypowiedziana fraza słowna jest powtórzona pięć razy, przy czym jej melodia jest zdwajana przez altówkę i wiolonczelę. Reich stopniowo zwiększa liczbę głosów powtarzających słowo „Peace” wyjęte z tej frazy. Najpierw śpiewa sam bas, później, w taktach 210-211, sopran i bas śpiewają w interwale oktawy, w taktach 215-216 sopran, tenor i bas śpiewają na dźwiękach akordu trzygłosowego i wreszcie, w taktach 223-224 wszystkie cztery głosy śpiewają razem. Głosom śpiewaków akompaniują instrumenty smyczkowe. Altówka i wiolonczela także podkreślają słowo „Peace” i frazę słowną „peace upon him”, powtarzaną przez głos mówiący, poprzez zdwajanie nut melodii mowy. Najważniejsze słowo z tej wypowiedzi – „Peace” – jest zatem podkreślone przez kompozytora nie tylko przez powtarzanie go przez głosy solowe, ale także przez wydłużenie jego czasu trwania i zagęszczanie faktury poprzez stopniowe powiększanie liczby głosów śpiewaków.

Reich często wykorzystuje głosy solowe, aby podkreślić wybrany, krótki fragment wypowiedzi słownej, który zawiera najważniejsze słowo lub słowa z dłuższego, wypowiedzianego fragmentu. Na przykład w akcie II, w taktach 64-68 sceny 1: *First Muslim*, występuje fraza słowna: „Ibrahim, Ibrahim or Abraham is this bridge between the two cultures”. Jej melodię zdwajają dwa instrumenty: altówka i wiolonczela, które grają ją równocześnie z mową. Głos tenorowy powtarza najpierw słowa: „Ibrahim or Abraham” wyjęte z tej wypowiedzi, wiernie naśladując ich melodię mowy (z towarzyszeniem zespołu smyczkowego, także imitującego melodię mowy), następnie zaś słowa: „this bridge” oraz ponownie „Ibrahim”.

Oryginalną zastosowaną przez kompozytora techniką jest także powtarzanie słów wyjętych z wypowiedzi słownej – często najważniejszych słów – przez wszystkie głosy solowe razem, śpiewające w fakturze akordowej. Reich uzyskuje w ten sposób pełne, nasycone brzmienia akordów, które znakomicie podkreślają znaczenie krótkiej frazy słownej. Np. w taktach 57-59 Sceny 9: *Khalil Commentary* w akcie II słowa „We call” z wypowiedzi „We call Ibrahim” są podkreślone w taki sposób.

W trzecim akcie opery *The Cave* pojawiają się odrębne fragmenty, w których śpiewają wszystkie głosy solowe. Nie wykazują one muzycznego związku z mową. W akcie tym występują partie, w których głosy solowe imitują melodię i rytm mowy, lub tylko jej

rytm, powtarzając jednocześnie tekst wypowiedzanego fragmentu mowy. Są to często partie, w których występuje tylko nieznaczące podobieństwo do rytmu lub melodii partii mówionej, czasami (lecz rzadziej) podobieństwo to nie występuje wcale. Podobnie jak w poprzednim akcie, głosy solowe mogą także podkreślać znaczenie szczególnego, ważnego słowa lub frazy, wybranej z wypowiedzanego fragmentu. Interesujący przykład takiego zabiegu znajduje się w taktach 56-68. Głosy solowe powtarzają słowa: „Renaissance and mannerist art” wyjęte z zacytowanej w utworze dłuższej wypowiedzi słownej historyka mody Valerie Steele: „If I thought of Abraham I would think of the Abraham and Isaac story and I'd think of Renaissance and mannerist art”⁷. Melodia i rytm partii wokalnych jest podobna do melodii i rytmu tej wypowiedzi. Ponadto, ten fragment wokalny został skomponowany w sposób artystycznie wysublimowany, ponieważ Steve Reich posłużył się w nim techniką kanonu. Można przypuszczać, że użycie przez kompozytora kanonów wokalnych skomponowanych do tekstu, w którym mowa jest o sztuce renesansowej i manierystycznej, nie było przypadkowe.

Podsumowując, styl wokalny Reicha w operze *The Cave* jest oparty na kontraście między fragmentami cytowanej żywej mowy, które zazwyczaj są nacechowane dość skomplikowaną rytmiką i polimetrią, oraz partiami śpiewanymi, często o rytmice wyróżniającej się większą prostotą i skomponowanymi w większych wartościach rytmicznych niż szesnastki, typowe dla cytowanych fragmentów mowy. Ten kontrast rytmiczny i stylistyczny jest złagodzony przez kompozytora poprzez związki melodyczne między mówionymi i śpiewanymi partiami, a także przez przekształcanie w partiach śpiewanych rytmu partii mówionych, np. za pomocą augmentacji. Reich przeplata w utworze wypowiedzi głosów męskich i żeńskich, stwarzając kontrast rejestru i barwy głosu. Kontrastuje także brzmienie głosów mówiących z brzmieniem głosów śpiewaków. W sposób mistrzowski łączy w tej operze nowatorską, rytmicznie wyrafinowaną linię melodyczną, wywiedzioną bezpośrednio z amerykańskiej i angielskiej mowy, z partiami śpiewanymi przez głosy solowe, cechującymi się większą prostotą, skomponowanymi w stylu *non vibrato*, wiążąc w ten sposób te partie z tradycją muzyki dawnej. Nawiązanie do tradycji muzyki Średniowiecza i Renesansu jest widoczne w *The Cave* także poprzez wprowadzanie kanonów, które są bardzo typowe dla stylu wokalnego tej opery. Pojawiają się one nie tylko w partiach wokalnych, lecz także w instrumentalnych. Mowa używana często w *The Cave* wprowadza bardzo oryginalny, nowatorski i niezwykły styl wokalny, który dominuje w operze. W dziele tym Reich tworzy syntezę elementów nowatorskich i tradycyjnych przez powiązanie partii śpiewanych z melodią lub tylko rytmem wypowiedzianych słów. *The Cave* poprzez oryginalne połączenie ścisłej techniki kompozytorskiej, opartej w dużym stopniu na wykorzystaniu melodii mowy, z lirycznym charakterem muzyki, pozostaje jednym z najważniejszych dzieł w muzyce operowej przełomu XX i XXI w.

W operze *Three Tales* Reich wykorzystał pięć głosów solowych – dwa soprały i trzy tenory. W ten sposób w swej drugiej operze rozszerzył liczbę głosów z czterech do pięciu, ale – jednocześnie – zawęził je tylko do wysokich rejestrów głosów żeńskich

⁷ Obok niewątpliwego odwołania do dzieł malarskich wielkich mistrzów renesansu (m.in. Michała Anioła, Rafaela, Paola Veronese, Tycjana) związanych tematycznie z postacią Abrahama w zdaniu tym znajduje się być może aluzja do holenderskiego malarza i rytownika Abrahama Bloemaerta (1564-1651), którego wczesna twórczość nosi znamiona manieryzmu. W swych obrazach podejmował m.in. tematykę religijną (np. *The Expulsion of Hagar and Ishmael*) i mitologiczną, tworzył ponadto portrety i pejzaże.

i męskich, w kontraście do *The Cave*, gdzie – obok głosów o wysokim rejestrze – wprowadzony jest także głos barytonowy, reprezentujący rejestr środkowy. Także w przeciwieństwie do *The Cave*, w partyturze *Three Tales* nie zostały użyte instrumenty dęte drewniane – kompozytor wprowadza tylko instrumenty perkusyjne i kwartet smyczkowy. Do wykonania obydwu oper niezbędny jest odpowiedni sprzęt techniczny, umożliwiający odtworzenie projekcji wideo. Podobnie jak *The Cave*, jest to ponownie dzieło operowe zawierające filozoficzną refleksję na temat współczesnej rzeczywistości.

Mimo dokumentalnego, reportażowego charakteru opery *Three Tales*, jej libretto posiada pewien aspekt narracyjny, zasugerowany w tytule dzieła. Jest on charakterystyczny zwłaszcza dla pierwszych dwóch aktów, zatytułowanych *Hindenburg* i *Bikini*. W pierwszym akcie zostały wykorzystane historyczne filmy i fotografie ukazujące historię niemieckiego zeppelinu Hindenburg w porządku mniej więcej chronologicznym (choć operę rozpoczynają dramatyczne fragmenty filmu dokumentalnego pokazującego katastrofę tego statku powietrznego w 1937 r.). W drugim akcie pojawia się poruszająca relacja (oparta na materiale dokumentalnym) z przymusowej przeprowadzki ludzi żyjących na atolu Bikini oraz transportu zwierząt przed testem bomby atomowej przeprowadzanym przez Amerykanów⁸. Beryl Korot wykorzystała w tym akcie interesującą technologię – przekształciła film dokumentalny o mieszkańcach wyspy w fotosy, które opracowała w technice malarskiej i animowała⁹. Materiał wizualny i muzyczny w *Bikini* jest opracowany w trzech blokach, przeprowadzanych trzykrotnie w cyklu, tworząc medytacyjny charakter tego aktu¹⁰. Mimo wykorzystania materiału dokumentalnego, zarówno w pierwszym, jak i drugim akcie można zauważyć element narracji, sugerujący rodzaj „opowieści”, poprzez którą Reich ukazuje niebezpieczeństwa związane z ewolucją nowoczesnej technologii. Akcent w *Three Tales* pada jednak na trzeci akt, *Dolly*. Zawiera on fragmenty wielu wywiadów, przeprowadzonych przez Steve’a Reicha i Beryl Korot z różnymi osobami, w tym głównie naukowcami. Dwa główne zagadnienia poruszone w tym akcie to: inżynieria genetyczna (symbolizowana przez owcę Dolly) i badania naukowców nad sztuczną inteligencją (ucieleśnioną przez robota humanoidalnego Kismet). Na ekranach wideo pojawiają się najwybitniejsi specjaliści w tych dyscyplinach naukowych (m.in. Richard Dawkins, Stephen J. Gould i Marvin Minsky). Problemy naukowe są ukazane w kontekście religijnym, poprzez wprowadzenie w operze cytatów z księgi *Genesis*, które pojawiają się na ekranie. W *Three Tales* proporcja mężczyzn i kobiet wśród rozmówców nie jest równa (w przeciwieństwie do *The Cave*, gdzie proporcja ta była bardziej wyrównana). Kobiety stanowią tylko 24% (5 osób), a mężczyźni – głównie naukowcy – aż 76% (16 osób) całkowitej liczby rozmówców.

W swej drugiej wideooperze Steve Reich potraktował nagrane na taśmie próbki mowy w sposób bardziej swobodny; mogły one być zmieniane poprzez użycie dwóch

⁸ Steve Reich wypowiedział się w jednym z wywiadów o testach na atolu Bikini w następujący sposób: „Połączyły one najbardziej wyrafinowaną zaawansowaną technologię znaną wówczas człowiekowi oraz najmniej technologiczne życie ludzkie na powierzchni Ziemi – lud Bikini z Wysp Marshalla na Pacyfiku” („It brought together the most ultra-sophisticated hi-tech known to man at that time and some of the least technological human life on the face of the Earth – the Bikini people of the Marshall Islands in the Pacific”), w: *A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales*, wywiad Davida Allenby’ego, 2002, w komentarzu do nagrania *Steve Reich, Beryl Korot. Three Tales CD+DVD*, Nonesuch 7559-798352.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ http://www.steverreich.com/threetales_info.html.

nowych technik wynalezionych przez kompozytora. Pierwszą z nich było rozszerzenie czasu trwania wybranej samogłoski w danym fragmencie mowy, zaś drugą – nazwaną przez kompozytora „slow motion sound” – było zwolnienie tempa próbki mowy bez zmiany wysokości dźwięków oraz ich barwy. Podobnie jak w operze *The Cave*, w dziele tym Reich także wprowadził głosy śpiewające *non vibrato*, kreując wrażenie dalekiego echa archaicznych stylów wokalnych muzyki średniowiecznej i renesansowej. Muzyka w *Three Tales* jest tym samym nie tak silnie powiązana z mową, jak w *The Cave*, jest bardziej melodyjna i – szczególnie w drugim akcie – bardziej liryczna. Partie wykonywane przez śpiewaków, którzy występują na scenie, są równie ważne jak próbki mowy w rozwoju muzycznym tej opery. Są one muzycznie bardziej niezależne, nie tak blisko związane z melodią mowy jak w *The Cave*, i czasem dominują one nad głosami mówiącymi. Przykładem może być początek aktu I *Hindenburg*, gdzie – w taktach 23-63 – Reich wprowadził trzy głosy tenorowe śpiewające w kanonie trzygłosowym. Melodię rzutu kanonu cechuje płynność i charakter liryczny. Kanon wokalny jest czterokrotnie powtórzony w tym odcinku. Jednocześnie kompozytor wprowadza dwa kanony trzygłosowe na ten sam temat – jeden grany przez dwoje skrzypiec i altówkę, drugi w partii dwóch fortepianów (obydwa powtarzane są pięciokrotnie). Oprócz tego Reich wprowadza nagrany na taśmie wypowiedź naocznego świadka tragicznej katastrofy sterowca Hindenburg, w dynamice *fortissimo*, rytmicznie bardziej skomplikowaną niż partie śpiewane. Melodyjny i liryczny kanon wokalny kontrastuje z dramatyczną ekspresją próbek mowy. Reich posługuje się techniką kanonu w rozwoju muzycznym całej pierwszej sceny opery, zatytułowanej *It Could Not Have Been a Technical Matter*.

Steve Reich opisuje styl wokalny swych oper *The Cave* i *Three Tales* w następujący sposób:

W *The Cave*, podobnie jak w *Different Trains*, naśladowałem dokładnie mowę – jak mówili, tak pisałem. Rezultatem, ponieważ jest tam dużo krótkich próbek mowy, było stałe zmienianie się tonacji i tempa, które powoduje, szczególnie w *The Cave*, że utwór jest trudny do grania i często brakuje mu impetu rytmicznego. W *Three Tales* pomyślałem OK – *prima la musica*. Sprawy muzyczne (jako przeciwne samplom) będą dominować, a próbki dźwiękowe zostaną zmienione, aby pasować do muzyki¹¹.

Oryginalny styl wokalny wideooper Steve’a Reicha powstał przez połączenie śpiewu w archaizującym stylu z nowym typem linii wokalne, blisko związanym z melodią mowy. Kompozytor uczynił melodię powstającą z amerykańskiej mowy codziennej ważnym wyróżnikiem swego stylu wokálnego. Oprócz obydwu wideooper mowa jest ważnym elementem w jednym z największych dzieł Steve’a Reicha, *Different Trains*, użył jej także w utworach *City Life* i *WTC 9/11*. Wymienione trzy utwory należą zarazem do nowego, wprowadzonego przez Reicha gatunku muzycznego – utworu o charakterze dokumentalnym. Pierwszy z nich – *Different Trains* – choć zawiera pewne elementy autobiograficzne, należy przede wszystkim do gatunku muzyki zaangażowanej i uka-

¹¹ „In *The Cave*, as in *Different Trains*, I followed the speech exactly – as they spoke, so I wrote. The result, because there are a lot of short speech samples, was a constant changing of key and of tempo, which makes it, particularly in *The Cave*, difficult to play and often lacking in rhythmic momentum. In *Three Tales* I thought OK – *prima la musica*. Musical concerns (as opposed to samples) would predominate and the sound samples would be altered to fit the music”, *A Theater of Ideas. Steve Reich and Beryl Korot on Three Tales*, wywiad Davida Allenby, *op. cit.*

zuje – za pomocą dokumentalnych, zwięzłych wypowiedzi ludzi ocalałych z Holocaustu – tragiczne losy Żydów podczas okupacji hitlerowskiej. Obydwie zaś videoopery, obok aspektu dokumentalnego, wprowadzają element refleksji filozoficznej, poruszając też aspekty polityczne. W dziełach tych Steve Reich i Beryl Korot wprowadzili nowy typ opery jako utworu dokumentalnego, wykorzystującego technologię wideo, znajdującego się na pograniczu opery, dokumentu, reportażu i filmu¹². Ponadto, w *Three Tales* Reich niewątpliwie kontynuował stworzoną przez Johna Adamsa ideę opery traktującej o współczesnych, aktualnych wydarzeniach z dokumentalną niemal wiernością. W przeciwieństwie jednak do utworów Adamsa, kompozytor odszedł w bardzo dużym stopniu od tradycji teatru operowego, zastępując w obu dziełach akcję sceniczną materiałem dokumentalnym wyświetlanym na ekranach. Nowym, oryginalnym środkiem było także naśladowanie przez instrumenty melodii fraz słownych (umuzycznionych w technice samplingu) wypowiedzianych przez postaci pojawiające się na ekranach wideo. Warstwę wizualną multimedialnych oper Steve'a Reicha opracowała artystka wideo, Beryl Korot, wprowadzając koherencję we wciąż zmieniających się obrazach poprzez zastosowanie motywów plastycznych kojarzących się z danymi postaciami (w *The Cave*) oraz przypomnienie tematów z I i II aktu w finałowym odcinku III aktu opery *Three Tales*. Rytmika zmieniających się obrazów wideo jest w obydwu operach zsynchronizowana z rozbrzmiewającą muzyką. Szerokie zastosowanie techniki wideo, całkowite wyeliminowanie akcji sceniczej i oryginalne łączenie przez kompozytora minimalistycznej powtarzalności z procedurą wykorzystania melodii mowy świadczą o przełomowym znaczeniu tych wizjonerskich dzieł, zapowiadających nowe tendencje w muzyce operowej XXI w.

Joanna Miklaszewska

Summary

Towards a 21st-Century Opera. Steve Reich's video operas *The Cave* and *Three Tales*

The paper analyses the original vocal style of Steve Reich's video operas, which is created by introducing live speech and combining the archaic-like singing in *non vibrato* style with a new type of a vocal line, tightly connected to speech melody. In his operas Reich introduced recordings of short verbal statements using a digital sampling keyboard. In *The Cave* the vocal style is based on a contrast between quoted live speech (usually distinguished by a complicated rhythm) and the singed parts, often rhythmically simpler. This contrast is softened by the melodic connections

¹² Jak zauważa Nick Kimberley, „Reich niemal wynalazł formę muzyczną, która, nie będąc operową w jakimkolwiek konwencjonalnym sensie, sugeruje jednak kolejne podejście do Wagnerowskiego snu o Gesamtkunstwerk” („Reich has more or less invented a musical form that, without being operatic in any conventional sense, nevertheless suggests another approach to the Wagnerian dream of the Gesamtkunstwerk”), N. Kimberley, *It's Dolly, the bel canto sheep*, „The Independent”, 15 września 2002.

between the spoken and singed parts and by transforming the rhythm of the spoken fragments (for instance using augmentation technique) in the parts written for the singers. In *Three Tales* Reich treated the speech samples even more freely. Parts written for the singers are musically more independent, they are not so closely connected with the melody of speech, as in *The Cave*. Reich's operas have also an important philosophical and political background. American video artist Beryl Korot created original videos for those works, using computer technology. Thus, Reich and Korot created a new type of opera as a documentary work that uses video technology, on the border of the opera, documentary, reportage, and film.