

# Piotr Wojciechowski

---

## Wiedeński świat Romana Heubenstein-Ramatiego : fascynacje dziełami scenicznymi na przykładzie opery "Ameryka"

---

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 7, 34-40

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## WIEDEŃSKI ŚWIAT ROMANA HAUBENSTOCKA-RAMATIEGO

### FASCYNACJE DZIEŁAMI SCENICZNYMI NA PRZYKŁADZIE OPERY *AMERYKA*

Sytuacja muzyki awangardowej ubiegłego stulecia ulegała wielu radykalnym przemianom, co spowodowane było zmiennością postaw twórczych samych kompozytorów. Jednym z omawianych dziś przykładów tego typu artystów będzie wybitnie intelektualna postawa jednej z najważniejszych osobistości w dziejach muzyki XX wieku – Romana Haubenstocka-Ramatiego. Jego drogę twórczą wyznaczają punkty zwrotne, związane ze stale zmieniającą się sytuacją życiową w latach młodości z jednej strony; z drugiej zaś nieustanne poszukiwania własnego, oryginalnego języka wypowiedzi artystycznej, podyktowane dążeniem do doskonalenia warsztatu technicznego oraz osiaganiem wciąż nowych, częstokroć alternatywnych rozwiązań. Niechęć do tradycji, znużenie serializacją materiału dźwiękowego jako jedyne rozwiązanie formalnego w muzyce nurtu postwebernowskiego lat 50-tych, skierowały kompozytora na całkowicie nowe szlaki.

Nadzwyczaj barwny i dramatyczny życiorys Romana Haubenstocka-Ramatiego domaga się właściwej periodyzacji, czego powodem jest nazwanie przeze mnie głównego okresu jego twórczości okresem „wiedeńskim”. Jest to czas, który trwa już do samej śmierci kompozytora, a za datę otwierającą uznaje się rok 1957. Poprzednie lata to okres studiów w rodzimym mieście, w którym urodził się 1919 roku – w Krakowie pod kierunkiem Artura Malawskiego oraz we Lwowie – u Józefa Kofflera. Działania polityczne i wyczuwalne antysemickie nastroje w ówczesnej III Rzeszy tuż przed wybuchem II wojny światowej, dają się we znaki również na polskich ziemiach, co zmusza kompozytora do emigracji. Udało mu się dzięki temu ocaleć. Z najbliższej rodziny podobny los spotkał jedynie brata i siostrę Zofię, która podczas holocaustu szczęśliwym trafem znalazła się na liście Schindlera<sup>1</sup>. Po miesiącach spędzonych u boku generała Andersa w ZSRR w 1942 roku, jako rzekomy dezertor udaje się przez Uzbekistan, Teheran, aż do przekroczonej wówczas nielegalnie granicy – do Palestyny. Tutaj też przyjął swoje hebrajskie imię Ramati, na znak utożsamienia się ze swoim żydowskim pochodzeniem. Sąd powrót do rodzinnego miasta Krakowa możliwy był już po wojnie, z czego kompozytor

---

<sup>1</sup> Szczegółowe informacje biograficzne uzyskane zostały podczas wywiadu przeprowadzonego z synem kompozytora – Aleksandrem Haubenstockiem w Wiedniu 01.05.2009 r.

skorzystał i gdzie poznał swoją pierwszą żonę Emilię z domu Pehlberger. Los jest mu tym bardziej przychylny przez fakt objęcia stanowiska redaktora naczelnego dwutygodnika „Ruch Muzyczny”, a w roku 1957 otrzymania stypendium na wyjazd do Paryża. Nigdzie jednak, ani w Palestynie, ani w Polsce, gdzie przecież obowiązywała doktryna socrealizmu, nie będzie się czuł tak swobodnie w kreowaniu swojej indywidualnej drogi artystycznej, jak w Wiedniu, do którego przyjechał jeszcze we wrześniu, tego samego – 1957 roku. Jak do tego doszło? „Zurych, początek roku 1957, festiwal muzyczny Międzynarodowego Towarzystwa Nowej Muzyki. Haubenstock przyjechał posłuchać swojego *Koncertu klawesynowego*, umieszczonego wówczas w programie. (...) Utwór zachwycił publiczność i zaciekał mnie, ale bardziej sylwetka samego kompozytora. Osobiście szukałem kontaktu i odnalazłem sympatycznego, młodego człowieka, z pozoru niezdarne, o wszechstronnych, ukrytych zdolnościach”<sup>2</sup>, tak wspomina Alfred Schlee, późniejszy wieloletni przyjaciel, który tego dnia zaprosił kompozytora osobiście do Wiednia i zaproponował współpracę z wydawnictwem Universal Edition. Pierwsze tygodnie nie były dlań bynajmniej łatwe, znalazł co prawda niewielki pensjonat w Alt-Wien, dokąd wprowadził się wraz z rodziną, długo jednak czuł się nieakceptowany. Dopiero z czasem zaczęto go doceniać, gdy „otrzymał posadę prof. kompozycji w ówczesnej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst i prowadził Institut für Elektroakustische und Experimentale Musik. Wszyscy wiedeńscy wiedzieli wówczas, jakim jest przykładem tolerancji i otwartości na nowość”<sup>3</sup>.

Dlaczego możemy w ogóle mówić oraz tak wyraźnie wyodrębnić okres w życiu, przypadający na lata „wiedeńskie”? Czy w ogóle periodyzacja przyjmująca za główny punkt twórczości dzieła powstałe w Wiedniu jest słuszna? Obserwacja kolejnych osiągnięć na polu kompozycji, opracowanie własnej podstawy teoretycznej dla tworzonych przez siebie sztuk: muzyki, grafiki i malarstwa, inspiracje i fascynacje jakie tu odnalazł, pozwala odpowiedzieć pozytywnie na powyższe kwestie. Z jednej strony to, czego dokonał, jak sformułowanie teorii mobilu, czy „*dynamische geschlossene Form*” jako fundamentalnych zasad formalnych jego oryginalnych kompozycji; z drugiej strony przemawia za tym chęć odcięcia się od krakowsko-lwowskiego ośrodka kompozytorskiego, co podkreśla wielokrotnie w prywatnej korespondencji z innymi osobistościami wiedeńskiego ośrodka muzycznego. W jednym z listów do prof. Roberta Scholluma, zwraca bardzo sugestywnie na to uwagę. „Drogi Robercie! Wysyłam Ci dwa komentarze do *Multiple* (nr. 5 i 2), [...] Proszę nie przypisywać mnie do „szkoły polskiej”, ponieważ to nie jest właściwe! Należę do szkoły wiedeńskiej i rozbudowuję idee Schönberga oraz Weberna w kierunku wariabilności i multiplikacji muzycznej formy!!!”<sup>4</sup>.

Przechodząc do sedna referatu, nie sposób pominąć najważniejszych dzieł pochodzących z tego okresu i pisanych w Wiedniu. Wśród rozmaitych gatunków kameralistyki, jak *Kwartet*

<sup>2</sup> Alfred Schlee, *Wieso und warum kam er nach Wien*, w: *Roman Haubenstock-Ramati, Festschrift zum 70. Geburtstag*, Ariadne Verlag, Wiedeń 1999.

<sup>3</sup> Primavera Gruber, *Musikalische Gränzegänger*, artykuł opublikowany w witrynie internetowej [www.wienerzeitung.at](http://www.wienerzeitung.at), 02.07.2004.

<sup>4</sup> List Haubenstocka-Ramatiego do prof. Roberta Scholluma z 1 czerwca 1982 r., w: *Robert Schollum*, materiały archiwalne znajdujące się w Musiksammlung von Österreichische Nationalbibliothek pod sygnaturą Schollum F 76 346/10.

smyczkowy, *Mobile for Shakespeare*, nowych idei grafiki muzycznej<sup>5</sup>, czego efektem są takie prace, jak *Alone*, czy *Spelload Mc*, Haubenstock odnalazł inspirację także w wielkiej literaturze. Wiele utworów pozostało w postaci szkiców, które nigdy nie zostały ukończone. Spośród dzieł scenicznych pisanych na rozmaite składy wykonawcze, wszystkie nawiązują do literatury światowej (jak Beckett w „antyoperze” pt. *Comedie* – pisarz, z którym kompozytor korespondował, James Joyce w poemacie choreograficznym *Ulisses* czy Elfriede Jelinek w *Unruhiges Wohnen*) lub do traktatów z dziedziny filozofii (*Divertimento* na 2 aktorów, 2 perkusistów, oraz partię taśmy lub *live electronic ad libitum* do tekstów Platona). Najważniejszym i najbardziej sztandarowym z dzieł scenicznych Ramatiego powstałych w Wiedniu w latach 1962-1964 oraz będącym wyrazem fascynacji tutejszym życiem kulturalnym była jedyna *de facto* opera pt. *Ameryka*<sup>6</sup>. Jest to największe dzieło jego życia, które powstawało bardzo długi czas, będąc jednocześnie prawdziwym przykładem *work in progress*, bowiem skandal jaki wywołała berlińska, światowa prapremiera opery sprowokował kompozytora po wielu latach pracy do podjęcia nowego jej opracowania w roku 1992, czego efektem było ponowne wykonanie dzieła. Tym razem premiera odbyła się podczas zorganizowanego z okazji 500-lecia odkrycia nowego kontynentu przez Krzysztofa Kolumba, festiwalu „Steirischer Herbst” w Grazu. Dzieło to dwuaktowy spektakl, w którym autor dokonał zaskakującego skrzyżowania swoich dróg twórczych. Wariabilna forma muzyczna, nad którą pracował parę lat wcześniej, zostaje tu przeniesiona na grunt muzyki scenicznej. Mówiąc najprościej, jest to koncepcja polegająca na przewidywaniu różnorodnych wariantów w zakresie struktury utworu, „wprowadzając pewien margines swobody zarówno w zakresie materiału, jak i formy, unikając jednak rozwiązań tak ekstremalnych, jak to, które znamy z *Klavierstück XI* Stockhausena”<sup>7</sup>. Jest to rodzaj ogarniętej w zakreślonych ramach improwizacji. Coś, co u Lutosławskiego nazwiemy aleatoryzmem kontrolowanym, tutaj odnajduje swój audytywny ekwiwalent, choć tę kategorię techniki i formy Haubenstock-Ramati w odniesieniu do własnej twórczości zdecydowanie kwestionował. Rezultat realizacji tej procedury pozornie wydaje się ten sam, choć jej rozumienie w stosunku do autora *Gier weneckich* diametralnie się różni. Wariabilność, czy też mobilność to proces „przekształcania materiału w formę w mikrostrukturze [czyli w indywidualnych i poszczególnych działaniach interpretatora – przyp. red.], wskutek czego sięga też warstwy makrostruktury [realizowanej na przestrzeni ogólnej architektoniki dzieła – przyp. red.] jest nieprzerwanym aktem transformacji tego, co „odnalezione” w ideę”<sup>8</sup>. W mobilach mamy do czynienia z rozparcelowaniem materiału dźwiękowego na poszczególnych plan-

<sup>5</sup> Pierwszym kompozytorem i twórcą nurtu grafiki muzycznej jest oczywiście Anestis Logothethis, jednakże to dopiero Ramati nie tylko określa jej teoretyczne pryncypia, lecz także rozpowszechnia w Europie organizując przy okazji Dni Nowej Muzyki w Donaueschingen 18 października 1959 r. spektakularną, pierwszą w historii muzyki wystawę własnych grafik, nie przeznaczonych do wykonania muzycznego, lecz odbioru wizualnego!

<sup>6</sup> Roman Haubenstock-Ramati, *Amerika*, Universal Edition, UE 14774, wydanie zrewid., Wiedeń 1970, nagranie *live* z premiery w Bielefeld ze zbiorów archiwalnych Universal Edition w Wiedniu.

<sup>7</sup> Ewa Kowalska-Zajac, *Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2000, s. 53.

<sup>8</sup> Karlheinz Roschitz, *Engagiert für mein Material. Farbe, Form und Schrift in Roman Haubenstock-Ramatis Musiktheater*, w: *Roman Haubenstock-Ramati. Festschrift zum 70. Geburtstag*, red. K. Noever, Ariadne Verlag, Wiedeń, 1989.

szach, najczęściej ujętych w kształcie kwadratu. W *Ameryce* zamysł ten jest realizowany jedynie za pomocą środków scenicznych, tzn. na scenie umieszczona jest stalowa, piętrowa konstelacja, którą tworzy 21 małych komnat. W każdej z nich akcja dramatyczna rozgrywa się na swój sposób, jakby niezależnie od tego, co dzieje się w tym czasie w innej. Podczas, gdy w więcej niż jednej rozgrywa się ona symultanicznie, komnaty zostają podświetlone. Każdą kondygnację tworzy siedem z nich. Wykorzystanie odpowiedniego oświetlenia w scenografii całej opery zostało przez kompozytora ściśle określone.

Wracając do wspomnianej syntezy poszukiwań w wielu obszarach sztuki, Haubensstock-Ramati i w tym wypadku sięga po wybitne dzieło światowej literatury. Jest nim powieść Franza Kafki pt. *Ameryka*. Ten niedokończony utwór przerwała śmierć pisarza w 1920 roku. Decyzja o podjęciu tematyki z gruntu przenikniętej pesymistycznym duchem, tak przecież charakterystycznym dla autora książki, podkreśla fakt fascynacji kompozytora, jaką darzył osobę zaprzyjaźnionego tłumacza utworów Kafki na język niemiecki, Maxa Broda, za którego pośrednictwem napisał libretto. Ku zaskoczeniu audytorium oraz bliskich kompozytorowi osób, w *Ameryce* wykorzystał jedynie wybiórcze fragmenty z powieści Kafki. Być może celowo, aby jeszcze bardziej uwypuklić mistrzowskie operowanie przez autora wyrafinowanymi środkami językowymi oraz dramatem absurdu? Domysły już nie zmieniają historii: prawykonanie opery Haubensstocka-Ramatiego w berlińskiej Deutsche Oper 8 października 1966 roku, przy okazji festiwalu „Berliner Festwochen”, wywołało jeden z najbardziej spektakularnych skandali w dziejach teatru powojennej Europy, stanowiąc piętno największej porażki w życiu kompozytora. Z kilkoma wyjątkami, do których zalicza się znany już wówczas Herbert von Karajan<sup>9</sup>, przychylnie nastawiony do dzieła po premierze, niemal cała publiczność czekała z utęsknieniem końca spektaklu. Dopuszczono się nawet wtargnięcia na scenę, celem przerwania przedstawienia. Sam kompozytor nie przejął się zjadliwymi, niejednokrotnie wręcz brutalnymi krytykami. Nastroje te dały się we znaki już podczas próby generalnej, po której ówczesny dyrektor teatru wezwał osobiście kompozytora, upominając: „jest Pan świadomy, że to nie jest łatwe, aby odnaleźć bezpośrednie odniesienie tego dzieła do świata Kafki. Tego rodzaju przedstawienie spodoba się lub nie. W każdym razie proszę, aby zapewnił Pan, że pod koniec spektaklu wyjaśni Pan swój stosunek do własnego dzieła”<sup>10</sup>. Spektaklowi towarzyszyły fragmenty baletu i pantomimy, których wymowności w opisie perypetii życiowych głównego bohatera nie ujmuje fakt, że są nieme. Po premierze słychać było głosy zirytowanych słuchaczy: „co by na to Kafka!?”. Do wykonanego wówczas dzieła negatywnie ustosunkowała się także ówczesna niemiecka krytyka. Heinz Josef Herbort na łamach niemieckiego dziennika „Die Zeit” pisał: „myślę, że to dzieło zostało w tej scenicznej realizacji uśmiercone. Powinno się je wykonać jako operę, którą jednak nie jest, na scenie postawiono wielki dom, a na podium dawała się wyraźnie dostrzec akademickość, zarówno w realizacji

<sup>9</sup> Podana informacja zasięgnięta została podczas wywiadu z synem kompozytora, j.w.

<sup>10</sup> Cyt. za: Heinz Josef Herbort, *Ruhe Ruhe bewahren. Roman Haubensstock-Ramati Kafka-Oper „Amerika“ in Berlin*, „Die Zeit“, 1966, nr. 48, s. 3.



teatru eksperymentalnego, jak też wykonawstwa instrumentalnego”<sup>11</sup>. Po przeprowadzeniu badań komparatystycznych na płaszczyźnie literackiej i muzycznej teza o zgodności intencji obu autorów daje się skonstatować. Podobnie jak Kafka również Haubenstock-Ramati rekonstruuje świat widziany oczyma głównego bohatera jako przerażający, wrogi, niezrozumiały nie tylko przez kontrast psychologiczny postaci i ich skrajnie zhierarchizowanej rzeczywistości, lecz także przez ukazanie głębokich stanów lękowych we fragmentach monologów (np. partia pierwszego spikera, po wstępie, wypowiadającego słowa: „dawny świat zaginał, bezpowrotnie”, przy akompaniamencie nagranych uprzednio, montowanego i synchronizowanego na żywo materiału dźwiękowego prezentowanego przy użyciu 10 taśm dwu- i czterokanałowych). Dzięki zastosowaniu formy arii, przynajmniej w nazwie, kompozytor podkreśla absurdalność sytuacji, niejednokrotnie ekstremalną, każdorazowo działającą na niekorzyść głównego bohatera – Karla Rossmanna. Jest to szesnastoletni chłopiec, którego rodzice, nie mogąc już znieść dłużej problemów wychowawczych z synem, odprawiają go do Ameryki. Tutaj napotyka jednak na same trudności. Jego beznadziejna sytuacja egzystencjalna jest skutkiem podejmowania decyzji, które same już są niejako wymuszone przez inne dramatyczne wydarzenia, prowadząc do coraz głębszego pograżenia w rozpacz i amoralności. Najciekawszą pod względem wspomnianej atmosfery bezsensu, jest aria Bruneldy, otwierająca II akt po dwuminutowej pantomimie. Jej treść to szereg anagramów słownych, wykrzyknienia pourywanego zgłoszek, sylab przy zastosowaniu techniki modulacji głosowych, Sprechgesang, spazmatycznych wybuchów śmiechu oraz duplikacji partii wokalne przez identyczny materiał nagrany i przekształcony za pomocą taśmy na temat napisu w języku angielskim „near city D. G.”. Tekst ten brzmi: „near city D.G. Great Cindy, yearning Teng, Grec Tanidy: “Great Citey” (city garden), dear tiny G. C. dye tracing, and dry eating C, Tiger Dancy, dir, yac, gent, carting Edy, dying trace”<sup>12</sup>. Trudno oczywiście doszukiwać się jej słownego ekwiwalentu w treści powieści Franza Kafki, niemniej jednak to właśnie dosadna interpretacja jego zamierzeń oddana została również w partii instrumentalnej, opartej na wykorzystaniu rozbudowanego aparatu perkusyjnego o nieokreślonej wysokości. W wielu pozostałych momentach w sposobie budowania akcji dramatycznej opery odczuwa się jedynie emocjonalne nawiązanie do danego fragmentu tekstu literackiego. Strach po wejściu do obcego domu Pana Pollundera oraz paraliżujący lęk przed obsesją erotyczną i sadosochistycznymi skłonnościami młodej panny Klary, potęguje w operze instrumentalny ustęp, o ciężarze gatunkowym dorównującym orkiestrowym poematom z dramatów Ryszarda Wagnera, nazwany *Vermutungen über ein dunkles Haus*. Dużą rolę kompozytor przypisał tu fantazmatycznej grze światła oraz projekcji wizualnej na ekranie. Aparat wykonawczy osiąga tu kolosalne rozmiary, w postaci trzech orkiestr symfonicznych spotęgowanych elektroniczną multiplikacją dwóch z nich, nagranych uprzednio na taśmie. Część oparta została na gigantycznych crescendach całych grup instrumentalnych, fluktuacjach masy brzmieniowej przy użyciu rozległych glissand, jakby przeniesionych wprost z muzyki Xenakisa czy Ligetiego. Ustęp ten to także frapu-

<sup>11</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>12</sup> Roman Haubenstock-Ramati, *Amerika*, Universal Edition, UE 14774, wydanie zrewid., Wiedeń 1970.

jący przykład podejścia Haubenstocka-Ramatiego do sposobu opracowania wielu własnych utworów. *Vermutungen* stały się podstawą dla opracowania koncertowego utworu o tym samym tytule, przeznaczonego do samodzielnego wykonania. Warto byłoby zbadać, które fragmenty czy elementy muzyczne uległy w stosunku do pierwotnej wersji przekształceniom, czy redukcjom, bowiem przewidziany czas trwania utworu to aż 20 minut. Mamy tu więc do czynienia z podwójną fascynacją, nie tyle tekstem literackim, co wcześniejszą, przez tego samego kompozytora napisaną operą.

W operze *Ameryka* nie ma ani tematów muzycznych, ani motywów melodycznych, z powodu nielinearności rozwoju akcji. Niemniej jednak postaciom przypisał Ramati ich własne, charakterystyczne partie wokalne lub ustępy instrumentalne. Wyjątek stanowi główny temat bohatera. W przypadku Rossmanna jego monologi i przemyślenia wykonywane są przez spikerów w toku rozwoju akcji, jednak odmienne i zaskakujące rozwiązanie przynoszą części wieńczące całe dzieło: pantomimy pt. *Wie man mit nichts zufrieden wird*, *Bruneldas nachtlicher Umzug* oraz rodzaj postscriptum pt. *Negro*. Tutaj myśli kołują się obsesyjnie w umyśle bohatera wokół plakatu reklamowego obwieszczającego przyjazd teatru z Oklahomy do Clayton. Kompozytor oryginalnie, niezwykle sugestywnie i barwnie zobrazował tę scenę. Fragmenty zdań są szeptane, wypowiedane lub wykrzykiwane przez cztery chóry naprzemiennie, jednocześnie oraz w różnych możliwych konfiguracjach, opatrzone tłem instrumentalnym klarnetów, puzonów, dwóch grup perkusyjnych stanowią wyraźnie odczuwalną kulminację i apogeum całej opery. W końcu nie istnieje integralna narracja również u samego Kafki, jedynie długie monologi są odbiciem przeżyć i stanów psychicznych głównego bohatera. Jednym z nowszych pomysłów Haubenstocka-Ramatiego jest ujawnienie podwójnego oblicza bohaterów poprzez multiplikację ich partii, nagranych uprzednio na taśmie (jak w *Vermutungen*...). Stanowi to okazję do eksperymentów z topofonią, którą kompozytor też był zainteresowany, nie lekceważąc jednak praw akustyki przy komponowaniu muzyki. Świadczą o tym sugestie zamieszczone na stronie wydania faksymilowanego. „Realizacja nagrania i montaż taśmy, konieczne przez zestaw nagłaśniający, który ma być ulokowany w prawym i lewym rogu sali, na lewo i na prawo od sceny, na scenie oraz na podium dla orkiestry. Jeden głośnik powinno ustawić się gdzieś w środku sali. Generalne rozstawienie głośnika lewego i prawego obowiązuje zarówno dla układu sceny, jak też przed sceną. Tak szczegółowe sugestie dla sprzętu nagłaśniającego można dopasować do danych okoliczności oraz do aktualnych akustycznych uwarunkowań przestrzeni”<sup>13</sup>. Już wstępny *Prolog* przewidziany został do wykonania dzięki zastosowaniu taśm, na których nagrano sample dźwiękowe, posiadające różne wysokości i różną siłę brzmienia. Wysokości nie są tu ściśle zapisane, a ich względność ogranicza oś wyznaczająca dźwięk *c*<sup>1</sup>. Podlegają zestawianiu obok siebie lub nawarstwianiu, w rezultacie prowadząc do kalejdoskopowej gry nieustannie zmieniających swoje spektrum klasterów.

Synchronizację całościowej realizacji scenograficznej strony opery przedstawia schemat zaprojektowany przez jednego z najwybitniejszych uczniów Haubenstocka-Ramatiego –

<sup>13</sup> Ibidem, s. 4, wskazówki kompozytora dot. rozlokowania sprzętu nagłaśniającego.

Bruno Liberde. Przedstawia on bardzo zrozumiale sposób umieszczenia wzmocniaczy i innych źródeł dźwięku na potrzebę kolejnego, austriackiego prawykonania *Ameriki* w Grazu, dokonując daleko idących zmian w koncepcji autorskiej podyktowanych unowocześnieniem środków do realizacji partii elektronicznych. W tym wypadku zmianie ulega lokalizacja czwartego z głośników do odtwarzania partii taśmy. Już nie znajduje się on w miejscu lokalizacji orkiestry, lecz na parterze teatru operowego, pomiędzy lewym a prawym skrzydłem ostatniego rządu. Liberda pozyskał w ten sposób więcej przestrzeni dla wykonania, dokonując jednocześnie wzmocnienia wolumenu brzmienia partii chóralnych. Nie redukując liczby chórów (chór „na żywo” oraz jego syntetyczne responsoria), otrzymał zaskakujący rezultat optymalnie zsynchronizowanej dynamiki, docierającego do każdego zakątka sali operowej, nawet do ostatnich miejsc w łóżach i galeriach. Za prawdziwą perłę uznano Christinę Ascher w roli Bruneldy, partię Rossmanna wykonał tenor Eugen Procter<sup>14</sup>. Styryjskie wykonanie 3 października 1992 roku spotkało się już z większym entuzjazmem, nawet do tego stopnia, że po czterech spektaklach dyrekcja zdecydowała, aby wznowić *Amerikę* w maju tego samego roku na dwóch przedstawieniach z okazji „Europejskiego Miesiąca Kultury”. Sam kompozytor podkreślał niejednokrotnie swoją indywidualną postawę wobec powieści Franza Kafki pisząc: „Moja Ameryka leży między Chaplinem i Fellinim. Charlie jest Rossmannem, a Rossmann jest idealnym bohaterem XX wieku. Podobnie jak Charlie, potknął się Rossmann o świat i wyglądał przy tym na podobną pomyłkę: melonik i laska, szacowny parasol pozostają rekwizytami każdego tragikomika, które Charliego i Rossmanna stawiają w okropnych sytuacjach...”<sup>15</sup>. Na zakończenie nie sposób pominąć największego sukcesu opery Romana Haubenstocka-Ramatiego, wykonanej w Teatrze Miejskim w Bielefeld w Niemczech 17 czerwca 2004 roku. Kolejna wybitna kreacja to rola Bruneldy, w której wystąpiła Melanie Kreuter. Jej brawurowe aktorstwo i nadzwyczaj ekspresywna koloratura zostały docenione przez większość krytyków.

Inspiracją jaką kompozytor odnalazł dla realizacji swoich idei scenicznych pisząc *Amerikę* to efekt długiej i systematycznej pracy. Środki wykonawcze jakie miał w Wiedniu do dyspozycji, znajomość ważnych dla środowiska wiedeńskiego osobistości, jak Beat Furrer, Lothar Knessl, czy Friedrich Cerha, żeby wymienić te najbardziej znaczące, zespoły instrumentalne, jak np. Ensemble die Reihe, czy Klangforum Wien, zawsze umożliwiały mu trafną realizację jego idei. Do jego pełnej zaangażowania twórczości kompozytorskiej należą też inne dzieła. Te największe jednak powstawać zaczęły jednak dopiero od lat 60-tych. Roman Haubenstock-Ramati aktywnie działał aż do śmierci. Wielkiej estymie, jaką darzono jego osobę dały wyraz uroczyste jubileusze organizowane w Wiedniu z okazji urodzin kompozytora, niemal zawsze z udziałem równie znakomitych muzyków, kompozytorów, będących niejednokrotnie jego uczniami. Przykładem jest Beat Furrer, uchodzący za jednego z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów austriackich.

<sup>14</sup> Por. Ernst Naredi-Rainer, *Roman Haubenstock-Ramatis „Amerika” in der Grazer Oper*, Österreichische Musikzeitschrift, nr. 10 (47), 1992, s. 743.

<sup>15</sup> Albert Seitlinger, *Uraufführung, die zweite*, „Kultur“, nr. 40, Wiedeń 1992, s. 25.