

## Konteksty muzyki

„Muzyka zaangażowana”, „muzyka jako sztuka krytyczna”, „muzyka jako komentarz do rzeczywistości społecznej i politycznej” – jak określić temat tegorocznej Warszawskiej Jesieni? Niemożność precyzyjnego nazwania idei festiwalu wynikała z postawy samego dyrektora Tadeusza Wieleckiego, który w tekście programowym raczej mnożył wątpliwości niż je rozwiewał: „Jaki jest temat tegorocznego festiwalu? Jak by to powiedzieć... W głównym nurcie programu jest muzyka, której twórcy reprezentują postawę wyjścia ku rzeczywistości, otwarcia się na nią. «Muzyka, która komentuje rzeczywistość». «Kompozytor jako uczestnik debaty społecznej». «Muzyka w sprawie...». «Muzyka krytyczna»: zarysowuje się temat. Dziwny i niewygodny”. Wynikało to oczywiście z chęci jak najszerzego ujęcia zagadnienia, brak precyzji rozmył jednak krytyczny potencjał pomysłu.

Błąd polegał na założeniu, że muzyka jest z natury asemantyczna, należy zatem szukać takich utworów, które w sposób bezpośredni odnoszą się do rzeczywistości. Muzyka nie jest abstrakcyjną sztuką dźwięku, funkcjonuje w kontekście społecznym i dzięki temu może być interpretowana – zaangażowana tematyka nie jest najistotniejszą częścią kompozycji. W lapidarny sposób wyraził to wybitnie polityczny twórca Heiner Goebbels, współpracownik i przyjaciel Heintera Müllera: „Areną polityki może być tylko widownia, która na podstawie słów, obrazów, dźwięku i realizacji sztuki wyrabia sobie opinie”. Sformułowanie Goebbelsa pozwala uniknąć rozróżnienia, które stara się wprowadzić Wielecki, stawiając na przeciwległych biegunach muzykę absolutną, znaczącą jedynie niekiedy, z uwagi na szczególnie polityczny oraz muzykę z wyraźnym zaangażowanym przesłaniem. Ten kontekst jest obecny zawsze.

Tak ustanowiona perspektywa pozwala spojrzeć na ciekawie skonstruowany program inauguracyjnego koncertu Warszawskiej Jesieni i wyrazić wszystkie pojawiające się wątpliwości. Na początek zabrzmiały *Scontri (Zderzenia)*, op. 17 Góreckiego – nie tylko honorujące pamięć zmarłego w zeszłym roku kompozytora, lecz także będące przypomnieniem atmosfery pierwszych edycji festiwalu, stanowiącego w 1956 roku jeden z przejawów odwilży. Pojawienie się festiwalu muzyki współczesnej było przypieczętowaniem odejścia od estetyki socrealistycznej i choć na początku chodziło raczej o odrabianie

zaległości z muzyki najnowszej, kolejne lata przyniosły ferment eksperymentu. Radykalizm Góreckiego, próbującego łączyć w utworze na rozbudowany skład orkiestrowy elementy totalnej serializacji, dotyczącej wysokości dźwięku, tempa i artykulacji z poszukiwaniami sonorystycznymi podzielił środowisko w 1960 roku – mniej ciekawie przedstawiają się dziś opinie przychylnych mu krytyków, dużo bardziej interesujące są wypowiedzi przeciwników.

Jerzy Waldorff w „Kurierze Polskim” pisał: „Górecki – to bardzo utalentowany kompozytor, czego dał dowód rok temu swoją *I symfonią*. Teraz zabłąkał się na drogach bez wyjścia... *Zderzenia* są tylko eksperymentem dla eksperymentu, w rezultacie brzydotą samą w sobie... Nigdy nie słyszałem z estrady koncertowej czegoś co byłoby równie potworne w brzmieniu, miażdżące swym brutalnym zgrzytliwym hałasem”. Marian Fuks z „Trybuny Mazowieckiej” oświadczał, że usłyszał tylko „kupę trzasków, pisków i hałasów bez ładu i składu”. Ludwik Erhardt w „Sztandarze Młodych” sięgał po inne argumenty: „Słuchacze śmieli się, nawet muzycy na estradzie kryli rozbawione twarze za swymi instrumentami... eksperyment okazał się bardzo ryzykowny”. Józef Kański dla „Trybuny Ludu” wyciągał daleko idące wnioski: „Po świetnym *Epitaphium* i niepokojącej *Symfonii* [Górecki] poszedł obecnie za daleko, że nasuwa się wątpliwość czy to co usłyszeliśmy można jeszcze nazwać muzyką”, jednak najbardziej malowniczą metaforę dał redaktor Terpiłowski z „Głosu Pracy”: „Bo kiedy z jednej strony młodzi przekraczają granice zdrowego rozsądku, okalające poligon eksperymentu, zaś z drugiej, pod osłoną młodych na siodło gramolą się – zawadzając brzuskami o łąk – oficerowie z kwatermistrzostwa, to coś tu zaczyna nie klapować”.

Po pięćdziesięciu latach utwór nadal fascynuje, nie tylko ze względu na samą szatę brzmieniową, lecz próbę połączenia racjonalizacji procesu kompozytorskiego z chęcią uzyskania silnej ekspresji (eksperymentom brzmieniowym podporządkowane jest także specyficzne ustawienie orkiestry na estradzie na planie trójkąta z symetrycznie ustawionymi grupami instrumentów). Obecnie jednak, gdy twórczość sonorystyczna Pendereckiego z podobnego okresu jest bez problemów przyjmowana przez słuchaczy niezwiązanych ściśle z muzyką współczesną (wypełniona Hala Stulecia we Wrocławiu przy okazji projektów Penderecki & Greenwod i Penderecki & Aphex Twin), trudno mówić o podobnych kontrowersjach. *Zderzenia*, będące kiedyś argumentem w sporze o granice muzyki i zdrowego rozsądku (najbardziej polityczny wymiar dzieła), są obecnie jedynie dalekim echem dawnych dyskusji.

Interpretacji Pierre’a-André Valade’a nie można odmówić precyzji, dyrygent nie

skupiał się jednak na niuansach, niezbyt różnicując kontrasty dynamiczne, przez co utwór uzyskał zbyt jednorodne brzmienie (nie uzyskano choćby efektu wyłaniania się utworu z ledwo słyszalnych szmerów smyczków).

Po pierwszej przerwie zabrzmiał poemat symfoniczny Broniusa Kutavičiusa *10<sup>th</sup> April, Saturday...* na sopran i orkiestrę z 2010 roku, napisany tuż po 10 kwietnia. W komentarzu do swojego dzieła kompozytor uściślał, że jest on dedykowany ofiarom katastrofy polskiego samolotu prezydenckiego oraz mordu katyńskiego, podkreślał, że starał się wystrzegać ilustracyjności, zaś sam utwór jest wyrazem współczucia wobec tragedii; pojawiały się w nim także wzniosłe słowa: „Mgnienie oka dzieli Byt od Niebytu, jeden cios Przeznaczenia”.

Utwór składa się z trzech części – w pierwszej, rozpoczynającej się od fugata poszczególnych grup instrumentów, dominują jednorodne brzmienia smyczków, na które nakładają się dysonujące, niepokojące motywy trąbek i fletów. Druga część, po pauzie generalnej, przynosi jednostajny rytm perkusji i krótkich, powtarzających się motywów w smyczkach, do których dołączają stopniowo inne instrumenty, co potęguje napięcie. Po kulminacji następuje ostatnia część, w której faktura zostaje zredukowana, harmonia zaś uproszczona – czelesta, ciche smyczki i pizzicato kontrabasów stanowią tło dla kantylenowej melodii fletu, dopiero później monumentalności brzmienia dodaje sekcja dęta i dzwony unisono w dynamice forte. Na koniec następuje powrót do początku trzeciej części, dodany zostaje jednak sopran śpiewający introit *Requiem aeternam* (ciemny mezzosopranowy głos Lilianny Zalesińskiej), towarzyszy mu czelesta unisono i jednostajny dźwięk w niskich smyczkach.

*10<sup>th</sup> April* jest przykładem okolicznościowego utworu, którego wykonanie byłoby bardziej stosowne na oficjalnych uroczystościach – kończące go eufoniczne współbrzmienia sprawiły, że dało się odczuć wyraźny kontrast w stosunku do polskiej rzeczywistości, szczególnie przed wyborami.

Jest to chyba jedyny przykład kompozycji z zakresu współczesnej muzyki poważnej poświęconej temu wydarzeniu, nie można jednak nie rozpatrywać jej w oderwaniu od twórczości popularnej różnych gatunków (poezja śpiewana, pop, rock, hip-hop – nota bene piosenka Michała Wiśniewskiego poświęcona Smoleńskowi nosi tytuł *Requiem*), choć na te rozważania nie ma tu miejsca.

W tym kontekście warto zastanowić się nad pewnym elementem koncertu, który nie jest raczej uwzględniany w recenzjach, choć dobrze wpisuje się w samą ideę tegorocznej edycji. Inaugurację w Filharmonii Narodowej otworzył jak zwykle hymn narodowy. Od komendy „Do hymnu!” Pawła Miśkiewicza wchodzącego na widownię od strony publiczności z grupą aktorów rozpoczyna się *Klub Polski* – spektakl Teatru Dramatycznego ze scenariuszem reżysera i Doroty Sajewskiej opowiadający o Wielkiej Emigracji, ale będący również głosem w dyskusji o instrumentalnym traktowaniu paradygmatu romantycznego w związku z katastrofą w Smoleńsku. Część widzów wstaje, część pozostaje na swoich miejscach, traktując wejście jako element spektaklu lub chcąc zademonstrować protest przeciwko sytuacji przymusu. Po pewnym czasie dają się słyszeć w chórze inne głosy – część aktorów śpiewa *Barwę*, inni *Góralu, czy ci nie żal*, dla stojących widzów jest to moment, w którym można zasiąść z powrotem w fotelu. W ten prosty, ale mocny sposób rozpoczyna się opowieść o społeczeństwie, u którego źródeł leży nie zgoda, lecz konflikt.

Ostatni utwór przed przerwą – *Eye on Genesis III* na orkiestrę Joji Yuasy z 2005 roku – mógł być rodzajem współczesnych *Scontri*, szczególnie, że kompozytor w komentarzu pisał: „Podjąłem próbę napisania muzyki «dotychczas niesłyszanej». Oznaczało to odejście od konwencjonalnych wzorów ekspresji i stworzenie nowej narracji muzycznej”. O ile *Zderzenia* wywoływały zdecydowane reakcje, poświęcony kosmogonii utwór Yuasy nie wzbudza takich emocji. Tym, co wyróżnia *Scontri* jest przemyślana struktura, uchwytne jednak nie na poziomie zapisu, lecz odbioru. Kompozycja Yuasy okazała się jednak zbiorem luźnych pomysłów – z eksploatowanymi szczególnie w smyczkach glissandami i flażoletami, pomysłami brzmieniowymi polegającymi na pokazywaniu różnych pojedynczych instrumentów na tle jednorodnego dźwięku w smyczkach. W efekcie stała się ona rodzajem przerywnika przed najbardziej wyczekiwanym utworem Rolfa Wallina i Josse De Pauwa.

*Strage News* z 2007 roku to kompozycja multimedialna, która powstała ze współpracy kompozytora i reżysera. Przeznaczona jest na aktora, orkiestrę, dźwięk surround i wideo, opowiada o problemie dzieci wcielanych przemocą do wojska. Pomysł narodził się podczas podróży do Afryki, gdzie twórcy wraz z norweskim reporterem telewizyjnym przyglądali się pracy działającej w Ugandzie i Kongu organizacji charytatywnej Christian Relief Network pomagającej dzieciom-żołnierzom powrócić do normalnego życia. W librecie zostały użyte

fragmenty przeprowadzonych wtedy wywiadów, wykorzystano także materiały filmowe tam nakręcone, również na miejscu drogą castingu wybrano kilkunastoletniego chłopca – Arthura Kisenyi.

Utwór ma klarowną strukturę – przedstawia kolejne etapy terapii. Rozpoczyna się od kilkuminutowego fragmentu wideo wyświetlanego na wielkim ekranie. Prezentorka wiadomości (wybór dziennikarza zależy od kraju, w którym utwór jest wykonywany – by nadać rys realizmu, w Warszawie była to Joanna Racewicz z *Panoramy*) przygotowuje się do wejścia na antenę. Orkiestra zaczyna grać dopiero w momencie przywitania przez nią widzów. Pojawiają się drastyczne materiały z walk, w których biorą udział dzieci, towarzyszą im dźwięki w groteskowy sposób przetwarzające oprawę muzyczną newsów. W tym czasie ustawiony z przodu estrady tuż obok dyrygenta aktor mówi do ustawionej przed jego twarzą kamery, nie możemy jednak usłyszeć jego słów, choć na przebitce widzimy, że usta się poruszają.

W drugiej części znikają materiały dokumentalne, twarz aktora zajmuje całą powierzchnię ekranu. Kisenyi opowiada fragmenty historii o dzieciach-żołnierzach – czasem w pierwszej osobie, czasem relacjonuje sytuację, wcielając się w oprawców i ofiary. Opowiada spokojnie, czasem jednak moduluje głos – raz w jęku-prośbie chłopca, innym razem daje rozkazy głosem żołnierza. Towarzyszy mu orkiestra, która stara się wzmocnić efekt słów – używa całej palety różnorodnych środków wziętych z dwudziestowiecznej muzyki. Wrażenie grozy ma potęgować odgłos helikoptera w projekcji dźwięku surround.

W trzeciej części muzycy opuszczają estradę – Kisenyi zostaje sam, otoczony jedynie wodnymi dźwiękami z głośników. Jest to moment oczyszczenia, w którym agresja powoli wygasa. Muzycy wracają na estradę, strojąc się ponownie – rozpoczyna się kluczowa część terapii wykorzystującej tym razem tradycyjne śpiewy i tańce, których fragmenty widzimy na ekranie. Odgłosy te mieszają się z dźwiękami grającej orkiestry, zaś aktor tańczy swobodnie na przedzie estrady, starając się dostosować do otaczającej go muzyki.

Piąta część jest osobistym wyznaniem – podobnie jak druga rozpoczyna się od słowa „strange”, tym razem jednak powtarzają je także muzycy. Faktura rozrzedza się, zaczynają dominować pojedyncze dźwięki – trwające lub powtarzane (w fortepianie czy triangu) i repetowane dysonansowe brzmienia. Muzyka zamiera, Kisenyi mówi wprost do publiczności, relacjonując, co mówił w pierwszej części. Opowiada o sile, jaką daje mu wiara, potrzebie posiadania rodziny i odtwarzacza DVD. Na koniec zadaje pytanie, czy dane mu będzie zaznać

życia, które byłoby podobne do naszego – pozostaje ono bez odpowiedzi.

*Strange News* jest kompozycją publicystyczną, ale w specyficznym sensie. Wallin i De Pauw tworzą sytuację szantażu emocjonalnego – interesuje ich przede wszystkim wywołanie silnego wrażenia na słuchaczach, osiągnięte wszystkimi możliwymi środkami (użycie drastycznych scen już na początku). Choć intencją artystów było zdystansowanie się wobec sposobu kształtowania obrazu świata przez media, w swoim utworze używają oni dokładnie tych samych, telewizyjnych środków. Podobnie w kolejnych częściach stosują popularną formułę wziętą wprost z programów typu talk-show – wyznania mającego za zadanie wzruszyć publiczność (stąd chęć zbudowania jak najbardziej intymnej relacji poprzez zbliżenie na twarz aktora). Muzyka w tym utworze jest kolejnym elementem tej układanki – jej funkcja jest czysto ilustracyjna, ma za zadanie potęgować grozę opowieści lub ewokować spokój terapeutycznego wyzwolenia. Groteskowo wypada użycie dźwięku surround – mający być gwarantem efektu realności odgłos helikoptera odsyła nas co najwyżej do doświadczenia kinowego z filmem sensacyjnym.

Można spytać, w jakim celu w utworze przeznaczonym do wykonywania na estradzie pojawia się aktor? Jest on jedynym gwarantem powodzenia przedsięwzięcia, choć cała sytuacja niebezpiecznie przypomina dziewiętnastowieczne wystawy światowe, na które przywoziło się mieszkańców innych kontynentów. Kisenyi uniknął wcielenia do wojska, jednak bez jego obecności, która nadaje słowom „prawdziwości”, nie udałoby się wywrzeć takiego wrażenia na słuchaczach. Wypowiada on „swoją” traumę (jednocześnie traumatyzując widzów), szczęśliwie jednak udaje się ją przezwyciężyć (także publiczność czuje ulgę) – dzieje się to dzięki samej kompozycji, która jest odzwierciedleniem terapii w skondensowanej formie. Może właśnie dlatego „aktor” nie jest dobrym określeniem – Kisenyi jest raczej performerem, jeśli zwrócić uwagę na fetysz obecności, który jest niezbędnym elementem tego świeckiego rytuału oczyszczenia, po którym publiczność wychodzi wstrząśnięta, lecz raczej bez wyrzutów sumienia.

Program inauguracyjnego koncertu tegorocznej Warszawskiej Jesieni układa się w dwie pary. Wykonanie *Scontri* Góreckiego było raczej celebracją przeszłości, reminiscencją dawnych sporów o kształt muzyki, choć sam utwór nie stracił swego blasku. *Eye on Genesis III* Yuasy w swoich założeniach miało pełnić rolę podobnego katalizatora, było jednak kolejnym festiwalowym utworem, z którego zapamięta się może pojedyncze rozwiązania

brzmieniowe. *10<sup>th</sup> April* Kutavičiusa, mimo odwołania do niedawnych wydarzeń, jest napisanym w konwencjonalny sposób utworem żałobnym o uniwersalnym przesłaniu. *Strange News* Wallina i De Pauwa starało się być głosem w dyskusji na temat współczesnych problemów globalnego świata, trudno jednak ustalić, co chcieli osiągnąć twórcy – chyba po prostu uwrażliwić widownię na pewien problem. Niektórzy kompozycja może wzruszać, sam temat zapada w pamięć, słuchacz jednak wychodząc z koncertu nie ma poczucia odpowiedzialności za dziejące się gdzieś w Afryce tragedie.

Sala Koncertowa warszawskiej filharmonii nie była tego wieczora wypełniona po brzegi. Trudno zdiagnozować, dlaczego tak się stało, jednak w tym samym czasie w Warszawie miał swoje pokazy Teatr Tańca Piny Bausch z Wuppertalu, a wszystkie bilety w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej zostały wyprzedane. Można oczywiście powiedzieć, że magnesem było znane nazwisko, że dał znać o sobie koniunkturalizm, że zainteresowanie było podsycane promocją filmu Wendersa, że wygrała eskapistyczna rozrywka, być może jednak właśnie na styku muzyki, teatru i tańca (ale nie w wydaniu Wallina i De Pauwa) tkwi największy potencjał do prezentowania złożonych relacji między sztuką a rzeczywistością. Projekty teatralne stanowiły przecież znaczną część programu Jesieni (z pewnością będzie to okazja do dyskusji o polityczności teatru Goebbelsa i polityczności teatru Kagła i jego następców). Warto dodać, że w podobnym czasie co Warszawska Jesień miały miejsce wydarzenia, które bez problemu można by włączyć do programu festiwalu muzyki współczesnej. Z jednej strony był to „zaangażowany” Chór Kobiet w Instytucie Teatralnym w reżyserii Marty Górnickiej z muzyką Aleksandry Gryki ukrywającej się pod pseudonimem IEN, z drugiej zaś problematyzujące obecność sceniczną – i w tym znaczeniu polityczne – spektakle tańca współczesnego na festiwalu Ciało/Umysł.

Formuła „muzyka jako komentarz do rzeczywistości społecznej i politycznej” jest bardzo szeroka – trudno ją zdefiniować właśnie dlatego, że każda wypowiedź muzyczna stanowi „głos w sprawie”. Liczy się nie tylko muzyka, ale i towarzyszące jej konteksty.