

Marta Tabakiernik

„Warszawska Jesień 2012” – festiwal wielogłosowy

W roku 2012 motywem przewodnim festiwalu „Warszawska Jesień” był głos. Warto rozważyć tę kwestię odrobinę głębiej – głos to nie tylko pewien aparat wykonawczy, to według słownikowej definicji także wypowiedź, zdanie, sąd, opinia. Również bodziec. Głos może być partią wokalną, ale i instrumentalną. Głos może być traktowany jako decyzja podjęta w głosowaniu. Ma zatem nie tylko walory dźwiękowe, zmysłowe, lecz również może odnosić się do pewnych przekonań i wartości. *De facto* za pomocą własnego głosu *zabieramy głos*.

W celu retrospektywnego spojrzenia na festiwal nie bez powodu zaczęłam od podkreślenia wieloznaczności, różnorodności, gdyż taki był właśnie jego program. Dlatego też chcę mu się przyjrzeć używając soczewki skupionej na poszczególnych „głosach”, dzięki czemu możliwe będzie przeanalizowanie swoistej polifonii i kontrapunktycznego splotu powstałego z zasłyszanych kompozycji, różnych reakcji publiczności oraz samych wrażeń, które zapadają na długo w pamięci. W tym celu wyznaczam cztery festiwalowe *głosy*, które ze sobą współistniały, czasem się krzyżowały czy uzupełniały, tworząc dynamiczny układ elementów wokalnych, instrumentalnych, teatralnych a nawet rytualnych. Istotą festiwalu „z głosem” była więc zasada *wielogłosowości*, nie tylko tej muzycznej. Polifonia stylów i idei.

Głos I (wokalny)

Zacznijmy od śpiewu. Kompozycji wokalnych podczas Warszawskiej Jesieni usłyszeć można było wiele, a ich różnorodność zawdzięczamy wyjątkowym osobowościom twórczym ich autorów. Przedstawię kilka ważnych przykładów.

Zacznijmy od *Ein Brief* Mauricio Kagela. Sławny to utwór, w którym padają jedynie słowa „moje kochanie”, formuła rozpoczynająca tytułowy list, po czym śpiew zatracą swoją werbalną semantyczność. Ta *quasi*-aria koncertowa, w której kompozytor operuje jedynie wokalizacjami rezygnując ze słów, jest również interesująca pod względem dramatycznym, aktorskim. Tu, za pomocą głosu i ekspresji ciała solistki, a także jej interakcji z muzykami orkiestry, budowana jest pewna fabuła, złożona raczej z emocji niż znaczeń. W dziele tym Kagel odwołuje się do przeszłych konwencji, nawiązując głównie do brzmienia neoromantycznego za sprawą orkiestracji, harmoniki oraz sposobu operowania głosem.

Kompozycja ta nie jest jednak pozbawiona charakterystycznego dla postmodernizmu elementu parodii wobec kodów przeszłości – pojawiają się działania traktujące patos neoromantycznej arii z ironią i humorem: darcie gazety przez perkusistę współgrające z niszczeniem kartki przez śpiewaczkę, uderzenia młotem, przesadna egzaltacja śpiewaczki. Wykonanie *Ein Brief* na koncercie inauguracyjnym Festiwalu było zatem manifestacją jego głównej idei (głos), lecz również pewnym zakorzeniem, osadzeniem na fundamentach klasyki II połowy XX wieku. Po wysłuchaniu tej kompozycji nie można było oprzeć się wrażeniu, że Kagel takim właśnie klasykiem – w jak najbardziej nobilitującym znaczeniu tego słowa.

Salvatore Sciarrino. Usłyszeliśmy jego *Cantiere del Poema* w wykonaniu orkiestry Aukso pod dyрекcją Marka Mosia, ze zjawiskową solistką – Anną Radziejowską (to jej Sciarrino dedykował tę kompozycję). W cyklu złożonym z trzech części – jakby osobnych pieśni – kompozytora interesuje przede wszystkim głębia słowa i jego ekspresja, stąd tytuł: *Warsztat Poetycki*. Pod względem brzmienia, utwór ten wprowadza słuchacza w świat pełen subtelności. Partia wokalna, zgodnie ze stylem Sciarrino, pełna jest zrywanych nut i gwałtownych skoków, nie tracąc przy tym intymnego nastroju i pewnej kokieterii. Słuchając Sciarrino ma się wciąż wrażenie trzepotania skrzydeł – czasem motyla, czasem drapieżnika – co jest niewątpliwie wynikiem doskonałej i wysmakowanej instrumentacji, wykorzystującej często efekty na granicy słyszalności. Kompozytor udowadnia, że panuje nad każdym dźwiękiem.

Dla porównania/kontrastu wybrałam dzieło przeznaczone na inny aparat wykonawczy, prezentujące zupełnie odmienne podejście do kształtowania czasu i materiału dźwiękowego niż miało to miejsce w powyższych przykładach. Taki był między innymi utwór litewskiej kompozytorki – Justy Janulytė o tytule *Aquarelle* (w wykonaniu Camerata Silesia pod dyрекcją Anny Szostak). Partia chóru, asemantyczna, oparta jest jedynie na brzmieniach samogłoskowych i mormorando. W ten sposób nakładają się na siebie różne barwy, odcienie dźwięków, które jakby rozplývają się w przestrzeni, wywołując sugestywne skojarzenie z tytułową akwarelą. Głos staje się niczym instrument, w którym liczy się jedynie jego walor brzmieniowy, barwowy, a nie znaczeniowy. I właśnie brzmienie (jego zagęszczanie/rozrzedzanie) jest tu elementem formotwórczym, skłaniającym do kontemplacji muzycznego czasu.

Głos II (instrumentalny)

Tak jak głos może być traktowany instrumentalnie (np. w *Aquarelle*), tak też instrumenty mogą być „prowadzone” na sposób wokalny – wówczas, gdy ich partia opiera się o pewne elementy ekspresywne charakterystyczne dla śpiewu. Czasem słuchacz może odnieść wrażenie, że instrument do niego przemawia, komunikuje pewną treść, bezpośrednio przekazuje emocje. Wówczas muzyka staje się sztuką opartą na niewerbalnym dialogu. Tego typu utwory mieliśmy również okazję usłyszeć na tegorocznej Warszawskiej Jesieni.

Luigi Nono to kolejny po Kagelu klasyk tej edycji festiwalu. Jego *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* z 1985 roku, przeznaczone jest na flet basowy, klarnet kontrabasowy i *live electronics*. O jakości wykonania może świadczyć fakt, że brał w nim udział sam Roberto Fabbricani, flecista światowej sławy współpracujący z największymi kompozytorami, adresat wielu muzycznych dedykacji. Pozostając w kontekście idei głosu, o kompozycji *A Pierre...* można mówić w kategoriach szeptu. Tu brzmienia wymieniane pomiędzy instrumentami, wzbogacane poprzez wynikającą z ich dźwięków partię *live electronics* (stopionej przez większość utworu z partią instrumentów akustycznych), często balansują na granicy słyszalności. Delikatność, szmerowość, powolność procesu zmian – są to cechy tej niezwyklej, jakby rozplywającej się w błękitach kompozycji. Operowanie dźwiękami bogatymi w alikwoty nadaje brzmieniu szczególną aurę subtelnego piękna.

Utwór Kaiji Saariaho *D'om le vrai sens*, dedykowany klarneckiście Kari Kriikku, to właściwie rozbudowany koncert. Pierwsza dama fińskiej muzyki współczesnej wykreowała na potrzeby kompozycji świat tajemniczy, magiczny. Solista (rewelacyjny Kriikku) w aktorski sposób staje się zaklinaczem hipnotyzującym całą orkiestrę i wyznaczającym własne reguły. Kompozytorka inspirowała się przede wszystkim symbolicznymi, średniowiecznymi przedstawieniami zmysłów w cyklu tapiserii *Dama z jednorożcem*. Nazwy poszczególnych zmysłów stanowią tytuły kolejnych części koncertu. Efekt brzmieniowy jest niezwyklej, być może również dlatego, że kompozytorka w swojej twórczości bardzo często inspirowała się zmysłowym oddziaływaniem muzyki, a także odczuwaniem jej nie tylko poprzez słuch. Kluczowa zdaje się także wypowiedź Saariaho, ujęta w komentarzu do utworu, odnosząca się do jej doświadczeń związanych z pisaniem na klarnet: „poczułam, że ten instrument przemawia do mnie na nowo”. Tak jak niegdyś flet, tak teraz klarnet stał się dla kompozytorki instrumentem obdarzonym własnym głosem – głosem, z którym znalazła wspólny język.

Głos III (teatralny/refleksyjny)

Fakt, że kompozytorzy poprzez muzykę zabierają głos w sprawach społecznych, nie jest zjawiskiem nowym. Tematyka ta była motywem przewodnim poprzedniej edycji Warszawskiej Jesieni, jednak refleksja nad kondycją człowieka i jego kultury pojawiała się również w wielu dziełach prezentowanych w tym roku.

Dwa dzieła, które pragnę przypomnieć, choć tak różne od siebie, dotyczą podobnych problemów współczesnego człowieka. *Vivarium – Reisen, Kochen, Zoo...* Manosa Tsangaris, to – słowami kompozytora – multimedialny teatr muzyczny. Warstwa wizualna oraz słowna (recytacja) odgrywała tu jednak dominującą rolę, przyćmiewając samą muzykę, która nosiła często cechy swobodnej improwizacji. Dla odbioru całości istotny jest zatem przekaz symboliczny. Ludzie – bezimienni bohaterowie – przedstawieni są jako bezrefleksyjni odbiorcy widowiska współczesnego świata, konsumenci. Struktura spektaklu odpowiada trzem członom tytułu dzieła, w zamierzeniu twórcy ukazuje również kolejne etapy rozwoju ludzkości – człowiek koczownik, człowiek osiadły, człowiek wywyższający się ponad inne istoty. Ów teatr muzyczny pozostawia jednak pewien niedosyt (właśnie... muzyczny), nosząc w sobie wiele cech warsztatowości, przypadkowości, eksperymentu. Niedosyt, a także pewne wątpliwości dotyczą także w moim odczuciu samego przekazu dzieła. Czy głos mówiący, że „siedzimy w domu przed monitorem, a życie odwiedza nas przy chipsach i piwie” zmieni stosunek do świata kogokolwiek, gdziekolwiek? Tu granica pomiędzy ideą a banałem staje się bardzo cienka.

Luna Park Georges'a Aperghisa to dzieło dopracowane w każdym szczególe, w którym nie ma miejsca (i czasu) na przypadkowość, swobodną improwizację. Ważna rola powierzona została dwóm fletom (Eva Furrer – flet subkontrabasowy, Michael Schmid – flet basowy): są to jedyne instrumenty akustyczne występujące w tym dziele. Choć jest to teatr muzyczny, nie da się wyznaczyć w nim linearnej fabuły. To raczej ciąg obrazków, migawek, których przewodnim motywem jest obserwowanie i podglądanie za pomocą kamer. Bohaterowie umieszczeni w osobnych konstrukcjach, jakby klatkach, są otoczeni kamerami i czujnikami ruchu. Są obserwowani, obserwują innych oraz samych siebie, kamera staje się jedynym środkiem komunikacji. Warstwa elektroniczna (jak na IRCAM przystało) jest tu niezwykle zaawansowana technologicznie, efekty brzmieniowe powstają np. poprzez wykorzystanie wspomnianych czujników ruchu, dzięki czemu możliwa jest efektowna gra własnym ciałem (np. wzbudzanie dźwięków elektronicznych poprzez zmiany położenia rąk aktora). Dzieło to zachwyca pod względem aktorskim, muzycznym oraz widowiskowym. Oprócz samych walorów technicznych, skłania do refleksji nad naszym miejscem w świecie, sposobem postrzegania naszego *tu i teraz*. Na ile postępowanie człowieka jest uwarunkowane

wszechobecnym „podglądem”? Czy w takim świecie człowiek jest wolny, czy zdolny jest do prawdziwych uczuć? Na ile jesteśmy uzależnieni od poznawania świata za pośrednictwem monitorów, technologii? Wydzwięk dzieła i jego przekaz są niezwykle aktualne. Twórcom udało się zatem stworzyć wybitny spektakl, który oprócz zalet czysto artystycznych, zabiera głos w ważnych kwestiach dotyczących współczesnego świata.

Głos IV (rytualny/mistyczny)

Podczas festiwalu ważne miejsce w programie zajęła muzyka, która odrywa się od racjonalizmu i wkracza w sferę obrzędu. Nie chodzi jednak o muzykę religijną *sensu stricte*, wynikającą z praktyk chrześcijańskich, kościelnej liturgii, lecz o twórczość dotyczącą ogólnoludzkiego doświadczenia metafizyki, rytuału. Muzykę, która odnosi się do sfery Sacrum jako wartości wspólnej bez względu na dany obrządek. Warto wspomnieć choćby *Inori* Stockhausena, w którym tancerka (Agnieszka Kuś) za pomocą gestów modlitewnych różnych kultur wprowadza nastrój bliżej nieokreślonej adoracji, religijnej ceremonii. Wszelkie ruchy są tu związane z muzyką, przez co dzieło podporządkowane jest w sposób totalny idei owego rytuału (gesty *Inori* odpowiadają np. barwom dźwiękowym). Innym przykładem kompozycji o mistyczno-obrzędowych odniesieniach na tegorocznej Warszawskiej Jesieni był *Phylakterion* Pawła Szymańskiego, na 16 głosów i perkusję. Inspiracją były tu teksty inskrypcji z krypt grobowych z czasów od VI do XV wieku, odkrytych podczas prac archeologicznych na terenie Egiptu. Wypisane na ścianach słowa modlitw miały na celu chronić zmarłego i wspomagać go w momencie przejścia do innego świata. Religia łączy się tu z myśleniem magicznym, wiarą w moc zaklęcia. Dzieło Szymańskiego jest rozbudowane niczym oratorium. Muzyka *Phylakterionu* ma oddawać nastrój miejsca (pustynia: odgłosy piasku, wiatru) i czasu (stylizacje). Choć w niektórych momentach muzyka zdawała się nużać, sam utwór oddziaływał tego wieczoru na słuchaczy nie tylko poprzez dźwięki. Kompozytor spontanicznie zadedykował wykonanie zmarłemu Andrzejowi Chłopeckiemu, przez nabrało ono nastroju wyjątkowej refleksji oraz wspólnotowego doświadczenia.

Po-głos.

Recepcję festiwalu najlepiej poznaje się nie poprzez czytanie recenzji prasowych, lecz wsłuchując się w reakcje samych słuchaczy, rozmowy prowadzone w kularach, dyskusje

podczas powrotów do domu. W ten sposób nie tylko dowiemy się więcej na temat gustu słuchaczy, lecz również zbliżymy się do wartości, które sprawiają, że oceniamy dzieło jako wybitne. Podczas tegorocznego festiwalu wiele wydarzeń skłaniało do rozmów, polemik na temat współczesnej muzyki. W tym wypadku wielogłos opinii staje się niezwykle cenną wartością. Nie można też pominąć faktu, iż o niektórych kompozycjach chciałoby się mówić jedynie pół-głosem, bądź przemilczeć ich obecność zupełnie. Każdy festiwal nosi w sobie to ryzyko, iż w artystycznym *wielogłosie*, niektóre *głosy* mogą brzmieć fałszywie.

Niewątpliwie, kilka kompozycji usłyszanych w tym roku zaliczymy niegdyś do kanonu, jak np. *Speakings* Johnatana Harveya, *Luna Park* Aperghisa, czy koncert Kaiji Saariaho *D'om le vrai sens*. O istnieniu innych, ważnych dzieł mogliśmy sobie również przypomnieć, odkryć je na nowo (*A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* Luigiego Nono, *Ein Brief* Mauricio Kagela). Dzięki takim festiwalom jak „Warszawska Jesień” tu i teraz tworzy się historia muzyki. Tegoroczna edycja była niezwykle bogata w treść zarówno słowną (dosłowną) jak i symboliczną, z uwagi na jej szczególny temat przewodni. Jednakże „możliwości głosowe” współczesnej muzyki nie zostały jeszcze (bynajmniej!) wyczerpane, stąd moja pewność, że festiwal długo jeszcze będzie dźwięczał swoim zdecydowanym, długo wybrzmiewającym *głos*.