

Bartłomiej Barwinek

Dlaczego klasycy, czyli refleksja po „Warszawskiej Jesieni” 2012

Spór pomiędzy Apollem i Dionizosem – mimo iż został wyartykułowany i wprowadzony do podręczników filozofii i estetyki dopiero przez Fryderyka Nietzschego – wydaje się być na gruncie sztuki obecny od zawsze. Nie omija on oczywiście także i muzyki. Przywilej wyłączności w wyznaczaniu idealnego celu wszelkim działaniom artystycznym, w definiowaniu zasad dobrego smaku według własnych przekonań, a wreszcie chęć posiadania rządu dusz odbiorców – czy nie o to idzie ścierającym się (nieraz bardzo ostro) zwolennikom *ars antiqua* i *ars nova*, klasykom i romantykom, stronnikom Strawińskiego i Schönberga? Czy nie nawiedza nas pokusa, by po heglowsku szukać ostatecznego sensu całej historii muzyki z perspektywy dialektyka, tropiącego wszędzie opozycje: porządek – chaos, kanon – nieskrępowanie, tradycja – postęp?

Zarówno rozstrzyganie zasadności takiego sposobu myślenia, jak i ewentualne ustalanie reguł „apollinijskości” i „dionizyjskości” A.D. 2012, wydaje się rzeczą tyleż karkołomną, co prawdopodobnie niewykonalną (a już na pewno nie mieszczącą się w granicach niniejszego felietonu). Najprostszym z powodów tego stanu rzeczy jest niedomykalność rzeczywistości, jaką jest, *primo*, sama sztuka (ciągły rozwój w sferze techniki kompozytorskiej, estetyki, powstawanie nowych utworów), *secundo* – sposób jej percypowania (zmiennosc koncepcji dotyczących jej przeszłości, znaczenia, języka). Inną przyczyną jest swoisty przesyt intelektualny, spowodowany istnieniem właściwego naszym czasom wolnego rynku idei, cechującego się mnogością stylistyczną oraz swobodnym dostępem do dawnych i współczesnych dzieł sztuki.

Czy można w tej sytuacji w ogóle uzasadnić osobistą potrzebę poszukiwania utożsamianej niegdyś z „apollinijskością” klasyczności oraz klasyków wśród powstającej na naszych oczach muzyki? A jeśli już się na to zdecydujemy, to czym mielibyśmy się kierować, by z jednej strony nie popaść w dogmatyzm, który w sposób sztuczny i arbitralny zawęziłby nasze horyzonty myślowe i wyjął poczucie smaku, z drugiej zaś – zyskać stabilny punkt odniesienia w sytuacji, gdy postmodernistyczna rzeczywistość nie pozwala na utrzymanie dawnych osi ideowego podziału? Przeczujemy przecież, iż to proste nazywanie „klasyczności”

„apollinijskością” nie jest już możliwe, że „klasycyzm” jest pojęciem szerszym. Na wstępie naszej wędrówki nie pozostaje nam być może nic innego niż powrót do intuicji. Pokierujmy się nią zatem, wertując program 55. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 2012. Tegoroczne wydarzenia koncertowe najważniejszego święta nowej muzyki w naszym kraju niewątpliwie dostarczyły wielu cennych okazji każdemu, kto chce odnaleźć swój *modus classicus*.

Zacznijmy – nieco przewrotnie – od muzyki kompozytora, którego z pewnością nie kojarzymy z „klasycyzmem”; w swojej twórczości wprost utożsamiającego się z XX-wieczną awangardą, asymilującego nowe środki dla potrzeb stworzenia „postępowej” sztuki. Sztuki, chcącej pozostawić za sobą „stary” świat. A jednak – Luigi Nono (bo o nim rzecz) – w utworze *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* już w założeniu odwołuje się do weneckiej polichóralności. Próżno jednakowoż szukać tutaj jakichkolwiek koncertujących popisów i ożywionych pretensjonalnych dialogów rozgrywających się między solistami – fletem kontrabasowym i klarnetem kontrabasowym. Istotą kompozycji jest bowiem idealnie stopliwa warstwa brzmieniowa, uzyskana przez twórcę dzięki zastosowaniu *live electronics*, co pozwoliło bardzo dyskretnie podkreślić walory dźwiękowe obu instrumentów. Utwór został ujęty w formę serii pulsujących *crescendi* i *decrescendi*, która zostaje przeprowadzona konsekwentnie, utrzymując słuchacza w nabożnym wręcz skupieniu, niepozbawionym jednak atmosfery oczekiwania. Aż trudno sobie wyobrazić, iż zastosowana w partiach instrumentów plejada artykulacji wcale nie odwraca naszej uwagi, nie mąci nastroju, a wręcz go buduje!

Szukajmy dalej klasycyzmu w tym, co awangardowe. Innym przykładem celnego wykorzystania współczesnych środków brzmieniowych i uczynienia ich tworzywem plastycznej konstrukcji jest *Musica concertante* na kontrabas i orkiestrę Witolda Szalonka. Mimo iż od jej powstania minęło już blisko czterdzieści lat, nie straciła nic na świeżości pomysłów i intensywności przekazu. Zapewne dlatego, że pozostając muzyką *par excellence* sonorystyczną, nie jest skażona myśleniem kategorią „katalogu dźwięków”. Kompozytor udowodnił tu swe mistrzostwo w dziedzinie kolorystyki orkiestrowej i stosowania najrozmaitszych technik artykulacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem „multifonów” instrumentów dętych. Naprawdę istotne jest jednak to, iż utwór stanowi pełną dramatycznego napięcia arenę zmagania między solistą a orkiestrą, którego przebieg balansuje pomiędzy pełnymi ekspresji *sol*

kontrabasu a potężnymi *tutti* zespołu, osaczającymi go całkowicie swoją masą dźwiękową. Od samego początku – w dynamice *pp* – warstwa orkiestrowa przypomina płynną magmę, z której twórca wydobywa składowe widma dźwiękowego w przeróżnych konstelacjach, uzyskując efekt raz jaskrawego, a nawet piskliwego brzmienia, kiedy indziej – poświaty ciemnej i mrocznej. Wyrazowym punktem ciężkości kompozycji jest długa, przejmująca kadencja kontrabas, wtłoczona pomiędzy agresywne kulminacje orkiestry. Nieuchronną, wydawałoby się, katastrofę kompozytor zażegnaje poprzez stopniowe uspokojenie żywiołu orkiestrowego i zakończenie dzieła aforystycznym *solo* harfy.

Specjalnym zadaniem kompozytorskim, wykonaniem którego można zyskać sobie laur klasycyzmu, jest próba dokonania syntezy dźwięku i słowa. Intuicja podpowiada nam, iż tylko wyważenie odpowiedniej proporcji pozwoli muzyce podkreślić sens poezji, a jednocześnie w subtelny sposób podać odbiorcy interesującą jej interpretację. Do tego ideału zbliżył się Salvatore Sciarrino w *Cantiere del poema* na sopran i dziesięć instrumentów do własnego tekstu. Kompozytor chce wypowiedzieć swój manifest, sprzeciwić się sytuacji kulturalnej i społecznej swego kraju. W trzech pieśniach poprzez stagnację w muzyce oddaje swego rodzaju zastój serc i umysłów, jaki dostrzega u swoich rodaków. Efekt jest wysmakowany, nietuzinkowy, prawdziwie poetycki. Twórca za pomocą względnie niewielkiego aparatu wykonawczego uzyskuje szeroką paletę środków brzmieniowych. Uwagę naszą zwraca wielka dbałość o szczegóły instrumentacyjne, takie jak szmery, szumy, „multifony” instrumentów dętych. Ciekawym zjawiskiem jest operowanie prawie wyłącznie skrajnymi rejestrami, wytworzenie pośrodku harmonicznego pustki – mimo to obraz brzmieniowy jest pełny. Głos solowy jest migotliwy i w jakiś sposób „nierealny”, co wcale nie przekreśla szacunku, z jakim twórca odnosi się tu do słowa. Całość niesie atmosferę oniryzmu, co dodatkowo wspomaga okoliczność, iż cały cykl kończy się nagle – niczym sen...

Powściągliwość i symboliczność muzycznego opracowania utworu literackiego stała się kluczem również dla György’ego Kurtága, co mogliśmy śledzić w dwóch odsłonach. Pierwsza z nich to *Cztery kaprysy* na sopran i zespół kameralny do wierszy Istvána Bálinta. Cykl posiada różnorakie konotacje tematyczne – od mitologicznych i archetypicznych do osobistych, zmysłowych (obserwacja ulic Paryża). Dekadencję, tajemniczość i dziwaczność aury wynikłej z tekstu udaje się kompozytorowi w pełni oddać. *Kaprysy* mają charakter miniaturowy i

aforystyczny, każdy z nich różni się od pozostałych swoistym „mikroklimatem”. Kurtág zbliża się do technik znanych z drugiej szkoły wiedeńskiej – znajdziemy tu echa serializmu, punktualizmu czy *Sprechgesangu*. W drugiej odsłonie swej dźwiękowej liryki – *Czterech pieśniach do poematów Anny Achmatowej* – kompozytor zapragnął tak opracować wiersze poetki, by jednocześnie podkreślić całą ich rosyjskość i wydobyć z nich wszystkie podteksty i niedopowiedzenia. Narracja pieśni jest dynamiczna, zmienna (czasem taneczna, czasem statyczna), nie brak jej nagłych przyspieszeń i zatrzymań, zawsze jednak uzasadnionych retorycznie. Należy wskazać wszakże na wszechobecną ekspresję i emocjonalność, jaką podsztyty jest cały cykl. Twórca uzyskuje ją poprzez stosowanie rozmaitych artykulacji w głosie solowym, przy niewykraczaniu poza obręb *piano*. Duże znaczenie ma również plastyczna instrumentacja. Kurtág ponownie daje nam się poznać jako mistrz chwytania chwili, zamykania czasu w bezruchu i rozkoszowania się niezwykle atmosferą poezji.

Skoro mamy już za sobą przykłady twórczości kompozytorskiej wprost związanej z literaturą, warto zagłębić się w dziedzinę muzycznej programowości i pomyśleć, gdzie moglibyśmy szukać w niej naszej klasycyzacji? Czy twórca, działający pod dyktando różnych pozadźwiękowych asocjacji, kierujący się w kształtowaniu formy czynnikami w dużej mierze subiektywnymi, może przedstawić słuchaczowi dzieło prawdziwie uniwersalne? Koncert klawinowy *D'OM LE VRAI SENS* Kaiji Saariaho jest na to dowodem potwierdzającym. Kompozycja ta posiada warstwę programową, zaczerpniętą z cyklu średniowiecznych tapiserii *Dama z jednorożcem*. Poszczególne jego części, których układ znajduje też odzwierciedlenie w formie utworu, odpowiadają pięciu zmysłom i na końcu zawierają obraz tajemniczo zatytułowany *Mojemu jedyńemu pragnieniu*. Autorka realizuje program na zasadzie synestetycznych skojarzeń, które wyłożyła w komentarzu. Kompozycja zawiera elementy topofonii, gdyż w kolejnych jej fragmentach solista zmienia swoje miejsce na sali koncertowej, natomiast w finale część muzyków schodzi z estrady grając tuż pod nią. Utwór bazuje na bogatej kolorystyce instrumentalnej (nie wyłączając z niej takich środków, jak glissanda, „multifony”, barwne plamy brzmieniowe), harmonice wprowadzającej nastrój nierealności, subtelnej, acz żywej rytmice, posługującej się niekiedy idiomem scherza, a przede wszystkim na brawurowej partii klawinety, wyzyskującej – można powiedzieć bez większej przesady – wszystkie możliwości tego instrumentu. Utwór napisany jest niewątpliwie z polotem, jego atrakcyjność brzmieniowa powoduje, iż z łatwością wchodzi w żywą interakcję z słuchaczem. Nie musi on czuć się

zobligowany do aktywnego studiowania pozamuzycznej treści dzieła, która nie jest warunkiem *sine qua non* dla jego zrozumienia, a jedynie dopełnieniem i dodatkowym bodźcem dla wyobraźni odbiorcy.

Nie możemy pozostawić tematu klasyczności bez omówienia kwestii jej związku z tradycją, która ją zawsze w jakimś stopniu warunkowała. Czy mamy jednak ograniczyć się jedynie do pachnącego eklektyzmem neoklasycznego „podkradania” dawnym mistrzom ich sprawdzonych recept, zaciągania u nich bezzwrotnego długu? W żadnym razie. Chodzi o bardzo szeroki wgląd w całe dostępne nam dziedzictwo kulturowe, indywidualną interpretację problemów duchowych, artystycznych i intelektualnych, mieszczących się nie tylko w gmachu cywilizacji Zachodu. Trudno było na omawianym Festiwalu o lepszy przykład takiej optyki niż *ΦΥΛΑΚΤΗΡΙΟΝ (PHYLAKTERION)* Pawła Szymańskiego, którego wykonanie zostało poświęcone pamięci Andrzeja Chłopeckiego. Dzieło oparte jest na tekście inskrypcji umieszczonej w krypcie grobowej koptyjskiego klasztoru w Dongoli w Egipcie, zawierającej egzorcyzm – modlitwę Maryi, która według starego apokryfu miała w cudowny sposób uwolnić św. Macieja z więzienia. Jeśli chodzi o muzyczne opracowanie tego tematu, to kompozytor założył sobie – jak można przypuszczać – nie tylko oddanie charakteru i znaczenia retorycznego tej modlitwy za pomocą dźwięków, ale przede wszystkim – stworzenie czegoś w rodzaju muzycznej liturgii, nabożeństwa, którego środkiem przekazu w całości ma stać się recytacja, śpiew i gra na instrumentach. Tylko tak można wytłumaczyć sposób traktowania czasu, pewną przesadę muzycznych gestów, a nawet tautologie, które w pozornie sztuczny sposób przeładowują formę. Szymański nie stworzył oczywiście tej „liturgii” od zera – pozostaje tu w szerokim kręgu inspiracji duchowością wschodniego chrześcijaństwa, nie wyłączając z tego śpiewu kościelnego z charakterystycznym burdonem, melorecytacji modlitw, litanijnej repetytywności. Zadaniem perkusji jest z jednej strony odtworzenie funkcji kultowej instrumentu, czyli zawezwania do modlitwy, z drugiej zaś – stworzenie eterycznej mgły, rodzaju dźwiękowego „kadzidła”, które ma podtrzymywać niegasnące od początku do końca skupienie. W obrazie całości nie zabrakło również elementu ironicznego i teatralnego (wirujące plastikowe rury, szeleszczący karton z wypisaną nań grecką inskrypcją), odpowiadającego pierwiastkowi *profanum*, obecnemu w większym czy mniejszym stopniu w obrządkach wszystkich religii. *PHYLAKTERION* jest utworem symbolicznym, pozwala się zrozumieć poprzez intuicję mocno osadzoną w ogólnokulturowym kontekście.

Festiwalowym hołdem wobec klasycyzmu oraz klasyków, a także żywym dowodem na potrzebę kontaktu publiczności z tradycją i przeszłością stało się – czwarte już w historii „Warszawskiej Jesieni” – wykonanie *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga. Cykl dwudziestu jeden muzycznych poematów do wierszy Alberta Girauda, napisany na zamówienie śpiewaczki Albertine Zehme, obchodzi w bieżącym roku stulecie powstania. Nietrudno zauważyć, iż ta zajmująca honorowe miejsce w kanonie muzyki XX wieku kompozycja do dziś jeszcze silnie wpływa na wyobraźnię twórców. Cóż można powiedzieć tedy o kanonie? Komentować i recenzować go już chyba nie wypada, warto tylko zwrócić uwagę, jak wiernym odbiciem swoich czasów jest ten utwór, jak wyśmienicie oddaje klimat kultury i sztuki europejskiej *fin de siècle'u*, przedednia I wojny światowej, która zniszczyła mieszczański świat. Fantasmagoryczność, ironia, skrajność i nagle zmienność nastrojów od ekstazy do beznadziejności, kult brzydoty, duchowość bez punktu odniesienia (muzyka bez odniesienia do toniki) – to wszystko odnajdziemy w tym jakże przepełnionym autentycznym duchem poetyckim cyklu. Co do samego wykonania, należy zwrócić uwagę na jego wyważenie i brak ekstrawagancji, które łatwo mogłyby zniszczyć zawarty w *Pierrocie* nastrój. Symboliczna jest tutaj swoista procesja, w jakiej dyrygent Szymon Bywalec i śpiewaczka Agata Zubel wkroczyli na scenę, pośród ciemności pozwalając sobie i publiczności od samego początku poczuć aromat poezji. Parateatralna konwencja, jaką tu przyjęto, niczego nie przesłania, nie nadinterpretuje, gesty są proste i wymowne jak samotny balonik, unoszący się nad estradą. Wykonawcy pozwolili słuchaczom przenieść się w stan, którego nie osiągnęliby dzięki żadnemu nagraniu płytowemu.

Stwierdzenie wspomnianego wyżej pragnienia obcowania zarówno twórców, jak i odbiorców z tym, co klasyczne, nie jest bynajmniej gołosłowne. Świadczy o tym zaprezentowana na Festiwalu muzyka młodego pokolenia kompozytorów, którzy zupełnie świadomie poszukują statecznego punktu oparcia w solidnej formie, mogącej o tę klasycyzm decydować. Wiodą do tego celu – jak się wydaje – dwie drogi. Pierwszą z nich reprezentuje utwór Justè Janulytè *Aquarelle* na chór kameralny. Kompozycja opatrzona jest tradycyjną formą łukową; zaczyna się i kończy barwną plamą dźwiękową. Dzieło wykazuje synestetyczne konotacje, o których wspomina autorka w komentarzu, wskazując na nakładające się w utworze odcienie barw wody. Kolorystyka jest w istocie jednym z najważniejszych atutów tego utworu. Zachodzi w nim swego rodzaju pulsacja, spowodowana między innymi subtelnymi zmianami harmonii, opartej na diatonice i odpowiadającej za eufoniczny charakter kompozycji. *Aquarelle* jest warta uwagi ze

względu na świeżość brzmienia i oryginalność wykorzystania chóru nie jako nośnika tekstu, lecz równego innym instrumentu muzycznego. Drugą drogą, polegającą na wypracowaniu własnej, oryginalnej, a zarazem spójnej formy podąża Stanisław Bromboszcz w *Con tensione*. Kompozytor postanowił zawrzeć tu potężną dynamikę i kontrasty, ukazać narrację konfliktu oraz walki motywów i brzmień. I rzeczywiście, pierwsza część utworu ma charakter wartki, nieujarzmiony, a nawet brutalny. W części kodalnej burza zostaje powstrzymana, nie pozwala się ona jednak ostatecznie uspokoić i osłabić. Silne, perkusyjne wręcz dźwięki fortepianu wcale nie zwiastują końca tej gry, a jedynie chwilowy odpoczynek. W ten sposób utwór od początku do końca utrzymuje słuchacza w napięciu. Obie kompozycje z pewnością zachęcają do śledzenia dalszych artystycznych dokonań ich autorów, chcących być może w przyszłości aspirować do klasycznego panteonu.

Zakończony w tym miejscu przegląd starszych i nowszych kompozycji, jakie pojawiły się w programie tegorocznej „Warszawskiej Jesieni”, jest oczywiście zbyt krótki i wybiórczy, by wyczerpać temat „klasycznych” festiwalowych propozycji, których można było doświadczyć oczywiście jeszcze wiele więcej. Wystarczająco jednak obrazuje stopień różnorodności dzieł, które chcielibyśmy o tę „klasyczność” posądzić. Przeczucie nakazało nam bowiem zaliczyć do grona „klasycznych” tak odległe od siebie utwory jak programowe *D’OM LE VRAI SENS* Kaiji Saariaho, reprezentującą muzykę absolutną *Musica concertante* Szalonka, politycznie zaangażowane *Cantiere del poema* Sciarrino, czy „paraliturgiczny” *PHYLAKTERION* Szymańskiego. To właśnie ta różnorodność (można rzec – od Apolla do Dionizosa...) uniemożliwia nam tradycyjne dookreślenie jasnych kategorii dzisiejszego „klasycyzmu”, nie daje nadziei na wykrystalizowanie reguł „klasycznego” dzieła współczesnego. Czy zatem nasze poszukiwanie wspólnego dla klasyków mianownika okazało się daremne?

Niezupełnie. Przecież intuicja prowadziła nas od utworu do utworu, wskazując na te kompozycje, które pozostawiały poczucie ładu, całości, organiczności, bez narzucania nam z góry formy, techniki czy abstrakcyjnej przewodniej idei, niezbędnej dla zrozumienia całości (dotyczy to także muzyki programowej). Zastosowane przez twórców środki kompozytorskie, bez względu na ich nowoczesny czy konserwatywny charakter, pełniły zawsze jedynie rolę służebną, nie zmuszając nas do ich analizowania i specjalnego dowartościowywania. Mogliśmy cieszyć się precyzyjnością przekazu, narracją pozwalającą nam podjąć Kantowską grę intelektu i

wyobraźni. Kompozytorzy ci – wypowiadający się zarówno ekspresyjnie, lirycznie, jak i aforystycznie – mieli na względzie przede wszystkim psychologiczną stronę naszego odbioru muzyki.

Podobną naszej intuicję ukrył Zbigniew Herbert w swym wierszu *Dlaczego klasycy*, pochodzącym z tomiku *Napis* (1969 r.), gdzie pochylając się nad historią zdobycia Amfipolis przez Spartan snuje rozważania na temat sztuki. Czy ważne jest to, że Tukidydes stracił z rąk tę ateńską kolonię, że został wygnany z ojczyzny? Czy zwycięstwo cokolwiek by zmieniło? Dla podmiotu lirycznego liczy się przede wszystkim to, że pokonany wódz umiał zdać relację z tego, co rzeczywiście zaszło, zdobył się na odwagę nazwania rzeczy jasno i po imieniu. Sztuka klasyczna ma być zatem materializacją ISTOTY rzeczy. Dzięki temu nie stanie się nigdy „rozbitym dzbankiem”.