

Krzysztof Stefański

„Warszawska Jesień” z głosem w sprawie...

Motywy przewodnim tegorocznego, 55. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, był głos ludzki. Po zeszłorocznym festiwalu, skoncentrowanym wokół muzyki komentującej rzeczywistość, trudno było się i w tym roku oprzeć wrażeniu, że gdy muzyka „ma głos”, lubi „zabierać go w sprawie”. Stąd w programie wyjątkowo liczne utwory odwołujące się do sytuacji społecznej, kondycji współczesnego człowieka i cywilizacji. Technologiczne zniewolenie, dramat osamotnienia, kryzys komunikacji: te tematy powracały w festiwalowych utworach wielokrotnie.

Najbardziej dobitnym przykładem tego nurtu był niewątpliwie *Luna Park* Georgesa Aperghisa, w którym czterech wykonawców zostaje zamkniętych w klatkach naszpikowanych elektroniką, ustawionych na kształt ołtarza. Komunikują się i wchodzi w interakcje jedynie za pomocą owych urządzeń. Ekran, mikrofony, kamery, głośniki, laserowa harfa. Bogactwo środków, ale i wyzwanie, aby im podołać. Kompozytor nie zawiódł i wszystkie użyte „gadżety” nie były rekwizytami, lecz zostały twórczo wykorzystane. Wśród tych rozmaitych efektów ciekawie i niepoślednio wypadła też warstwa muzyczna, zarówno akustyczna, jak i elektroniczna. Pomimo oryginalnych pomysłów utwór to tylko kolejne sceny, które nie prowadzą ku jakiemuś rozwiązaniu. Muzycy szamocą się w klatkach, w których sami się zamknęliśmy. Ta swoista wiwisekcja współczesnego trybu życia trwa ponad godzinę i naprawdę może zmęczyć. Tym bardziej, że jedyne wyjście z sytuacji kompozytor zdaje się podsuwać w osobie wokalistki, która w końcowym fragmencie wchodzi na stół. Czy to naprawdę byłoby wyjście?

W dużo lżejszym tonie problem przedstawiał dzień wcześniej Manos Tsangaris w swoim *Vivarium – Reisen, Kochen, Zoo...* Rosnące uzależnienie od elektronicznych gadżetów ilustrował zjawiskowy taniec w ciemności ze smartfonami. Manię podglądania i telewizyjną hiperrzeczywistość – chór reagujący pomrukami aprobaty i dezaprobaty na poczynania muzyków zespołu przy kuchennym stole. Puentę stanowiło przedstawienie ludzi jako zwierząt umieszczonych w ZOO. Niby zniewolonych, ale przecież z tak wielką szczęśliwością leniwie wyciągających ręce po sypane im chrupki. Odpowiedź na pytanie, czy chcemy pędzić takie życie kompozytor pozostawia odbiorcom. Muzyka pełniła dla tego przesyconego symboliką widowiska rolę raczej drugorzędną, jednak dźwięki zespołu bardzo dobrze łączyły się z odgłosami scenicznej akcji, szczególnie w scenach kuchennych. Wielką zaletą był też warsztatowy charakter utworu, w którym jako wykonawcy wystąpili również

uczniowie jednego z warszawskich liceów. Brawa za próbę osvajania młodzieży z nowoczesną sztuką.

Z pewnym optymizmem do tematu podszedł Pierre Jodlowski w swoim *Hypespeed disconnected motions*. Utwór stanowi rodzaj osobistego dziennika autora. Na ekranie wyświetlane są jego refleksje, ilustrowane przez materiał wideo i znakomicie go podkreślającą muzykę na flet Peatzolda, flet kontrabasowy i elektronikę. Początkowe odwołania do idiomu muzyki klubowej pozwoliły sądzić, że utwór porusza temat z przymrużeniem oka. I rzeczywiście – puentę stanowiły cytaty z Einsteina (przy bardzo dużych prędkościach przyspieszenie przestaje istnieć) oraz z Henriego Bergsona (gdy decydujemy się na wodę z cukrem i tak musimy poczekać aż cukier się rozpuści). Czyli może jednak nasza rzeczywistość nie jest taka straszna i cały ten cywilizacyjny pęd da się wytrzymać.

Swoistym materiałem pogładowym na wszechobecność elektroniki w ludzkim życiu i jego szybkie tempo, był utwór *free for(m) macwin_2* Krzysztofa Knittla, w którym kompozytor otoczył się różnej maści gadżetami (komputer, iPhone, iPad, laserowa harfa) i za pomocą gwałtownych gestów wzbudzał różne elektroniczne brzmienia. W przeciwieństwie do utworu Aperghisa nie był to manifest, a wyraz fascynacji możliwościami owych urządzeń. Rezultat może i nie był najgorszy, z pewnością dosyć efektowny, ale była to w gruncie rzeczy ulotna chwila, o której raczej będzie się myśleć z delikatnym uśmiechem, gdy technologia się jeszcze bardziej rozwinie.

W *Means of protection* Wojciech Blecharz poprzez zastosowanie nieustępliwej motoryki i głośnego odliczania stworzył parabolę uporządkowanego życia, wypełnionej po brzegi agendy, która czyni nas bezpiecznymi. Bezpieczeństwo to jest jednak podszyte nieustannym lękiem przed niespodziewanym, który wyraża się w pełnej szeptów i przydechów partii wokalne. Przygodne zdarzenia, jak rozsypanie stalowych kulek, rozbicie lustra, zwalenia wieży z drewnianych klocków, mają wytrącić z poczucia bezpieczeństwa, ale dramat, który tu się rozgrywa (i ma się rozgrywać według kompozytorskiego komentarza), jest raczej drobny, zwłaszcza że kończy się bez wyraźnej puenty. Utwór, choć motoryczny, jest dosyć ciekawy brzmieniowo, jednak nagromadzenie środków sonorystycznych i teatralnych gestów sprawiają, że łatwo można postawić mu zarzut zmanierowania.

Dramat osamotnienia jednostki i kryzysu komunikacji przedstawił za to w sposób wstrząsający Salvatore Sciarrino w trzech pieśniach tworzących *Cantiere del poema*. W pierwszej z nich w zimnym i nieprzystępnym, typowym dla Sciarrino środowisku muzycznym głos wokalistki brzmi przeraźliwie samotnie. W drugiej partii sopranu i zespołu

instrumentalnego rozmijają się ze sobą, tak jak nie przystają do siebie poszczególne wersy tekstu. Dopiero w trzeciej melodia wokalna się rozwija, snuje swoistą arabeskę na tle wciąż powracających coraz to natarczywiej motywów bardzo indywidualnie traktowanych instrumentów. Dla wielu kompozytorów mogła być to pogładowa lekcja pokazująca, jak niewiele środków czasem potrzeba, by wiele przekazać. Mistrzowską szkołę podobnych umiejętności pokazał także György Kurtág, któremu w utworze *In memoriam György Kroó* wystarczyła wiolonczela solo i materiał opadającej skali by przekazać tyle treści, tyle emocji! Cudowne a jakże proste. Także Luigi Nono w swoim *A Pierre* stworzył ascetyczną narrację, w której każdy dźwięk staje się wydarzeniem.

Ciekawym wydarzeniem festiwalowym była niewątpliwie operetka *Geschichte* Oscara Strasnoya do tekstu Witolda Gombrowicza. Jej tematem stały się zmagania jednostki z Wielkimi Narracjami i Wielką Historią (zanim postmodernistyczna filozofia je ostatecznie „uśmierciła”). Dzieło broniło się na wielu poziomach, spośród których muzyka (w znaczeniu partytury) wydawała się być najmniej istotna. Znakomity miejscami tekst Gombrowicza (a w pozostałych po prostu bardzo dobry) stanowił wartość samą w sobie i na plus należy policzyć, że muzyka mu nie przeszkadzała, a nawet pomagała, gdy rozkomponowanie tekstu odrealniało kolejne sceny rodzące się w wyobraźni Witolda. Strasnoy wykazał też dużą wrażliwość na tekst, m.in. gdy bawił się samym brzmieniem imienia „Witold”, niektóre fragmenty pozostawił do recytacji, by wzmocnić dramatyzm. Znakomici jak zawsze *Neue Vokalsolisten* dali popis swoich umiejętności, a udana reżyseria sprawiła, że artystów można było też z przyjemnością oglądać. Warstwa elektroakustyczna ograniczała się do prostej ilustracyjności: odgłosów gospodarskich, wojennych, a także paru songów z początku wieku. Można się zżymać na tę prostotę, ale może w ten sposób utwór nie był przeładowany i nic nie odwracało uwagi od jego treści.

W komicznej konwencji utrzymany był także *Księżycowy Pierrot* Macieja Jabłońskiego i Przemysława Fiugajskiego. W zasadzie kolejność należałoby odwrócić, bo tekst zdecydowanie dominował nad muzyką, która – owszem – nawiązywała do schönbergowskiego pierwowzoru, były w niej też obsesyjne przekształcenia głosu aktora, afekty czysto ilustracyjne i parę muzycznych żartów, ale nie było niczego, co samo w sobie stanowiłoby niepowtarzalną jakość. W warstwie scenicznej natomiast autor stawia przed widzami błazna w osobie „jedynego falsecisty w repertuarze schönbergowskim”. Absurd sytuacji potęguje przedstawienie fascynacji bohatera Violetką Villas, jego zmagania z koncepcją *Sprechgesangu* i z wymówieniem przegłosu w nazwisku Schönberga. Publiczność dobrze się bawi, zapominając, że śmiejąc się z błazna śmiejemy się z samych siebie. Rzeczywiście,

wkrótce błazen wygłasza tyradę przeciw całej lewicowej kulturze, nazywając ją sztuką urągania. W całym tekście nie brakowało kilku dosyć błyskotliwych gagów i ciętych uwag. Utwór jednak nie był manifestem, a raczej farsą, dlatego nie bardzo rozumiem tych, którzy go wybucheli: że niby my możemy śmiać się z błazna a błazen z nas już nie?

Wśród tyłu parateatralnych festiwalowych przedsięwzięć można się zastanowić nad relacją tekstu do sceny teatralnej i do muzyki. Rzadko kiedy ich wzajemny stosunek był wyważony. Zazwyczaj dominował tekst (Strasnoy, Jabłoński) lub teatr (Tsangaris). Skrajnym przypadkiem był utwór *happy deaf people* Jagody Szmytki, który, choć ogólnie chaotyczny, bywał pomysłowy i momentami zabawny. Muzycznie był jednak wyjątkowo nieciekawym i w zasadzie była to sztuka czysto konceptualna, którą faktycznie mogliby docenić również głusi. Na drugim biegunie stał *Ein Brief* Mauricio Kagela, bardzo romantyczny, pełen dramatu i emocji, w którym proste gesty solistki – zmiana pozycji, darcie kartek papieru – wspomagają napięcie muzyki. Tekstu Kagel nie potrzebował w ogóle, a i tak nikt nie powinien mieć problemu z odczytaniem sensu. Wrażliwością na tekst zachwycał natomiast György Kurtág w *Czterech Kaprysach* i *Czterech pieśniach do poematów Anny Achmatowej*, gdzie muzyka wspaniale podąża za poezją, podkreśla ją i interpretuje. Idealne zespolenie słowa z dźwiękiem cechowało także *Guai al geilidi monstri* Luigiego Nona czy *Canti notturni* Beata Furrera (fragment jego znakomitej *Famy*).

Nie zabrakło w Festiwalowym programie utworów, które do problemów społecznych odwoływały się w odautorskich komentarzach trochę na wyrost. W *Interieur/Exterieur* Ken Olofsson i Jörgen Dahlgqvist chcą poruszyć problem przemocy w ubogich przedmieściach w czasach kryzysu. Jednak utwór stanowił raczej ciekawie nakręcony kryminał z niebanalnym, urywanym montażem wideo i raczej monotonną muzyką, nie potrafiącą utrzymać w napięciu, szczególnie pod koniec długiego koncertowego dnia. Klas Torstensson w komentarzu do utworu *Polarhavet*, będącym pełnym muzycznych banałów (pochody alikwotów, motoryka) symfonicznym freskiem, porusza temat globalnego ocieplenia i topnienia lodowców. Leonardo Schiavo napisał *poco a poco* z myślą o światowym pokoju. Jednak za tekst wybrał deklaracje polityków, laureatów noblowskiej nagrody, m.in. kontrowersyjnego Baracka Obamy. Wiara w szczerość politycznych deklaracji wydaje się być naiwna, podobnie jak niezwykle naiwna i ckliwie delikatna była sama muzyka, nawet jeśli fakturalnie niebanalna. Krzysztof Wołek w komentarzu do *The Body* postuluje, że w obliczu kryzysu religii, duchowość powinna być zagospodarowana przez kulturę. Być może, ale nie w takim wydaniu, gdzie minimalizm w stylu Andriessena nagle miesza się z bluesem, a tekst Erazma z

Rotterdamu jest wykrzykiwany przez kwartet solistów i wydaje się być w utworze umieszczony na siłę.

Napuszenie kompozytorskich komentarzy nie dotyczy zresztą jedynie wplatania w nie wątków społecznych. Utwór *Wolke und Mond* Adriany Hölszky powstał z inspiracji ideą dwoistości i jedności zarazem, wyrażoną w wierszu chińskiego mistrza. Dźwięki akordeonu i wiolonczeli faktycznie na przemian splatały i rozplatały się w quasi-dialogu, przechodzącym przez różne odcienie emocjonalne. Szkoda, że kompozytorka poza treścią nie zaczerpnęła z tego czterowersowego ledwie wiersza innej z jego cech – prostoty i zwięzłości wypowiedzi. Podobne przypadki można by mnożyć, dlatego warto odnosić się do tych komentarzy z dystansem i skupić się na muzyce.

Na tle reprezentujących bardzo różny poziom utworów „zaangażowanych” należy stwierdzić, że festiwal zdecydowanie należał do utworów, które głos traktowały w sposób bardziej abstrakcyjny lub zgoła całkiem pozbawionych głosu ludzkiego. Bodaj najlepszym punktem programu było *Speakings* Jonathana Harveya, utwór o fascynującej narracji i ciekawej brzmieniowości linii „melodycznych” tkanych ze szmerów, nawarstwianych i cierpliwie budujących kulminację, stopniowo rozładowaną, aż po końcowe oczyszczenie wraz z pojawieniem się w partii elektronicznej głosu dziecka. Znakomicie prezentowała się *Musica concertante* Witolda Szalonka, pełna dojrzałego, delikatnego sonoryzmu, przepełnionego głębokim dramatem, jak wtedy, gdy z kadencji kontrabasów orkiestra stopniowo buduje żałobnego marsza. Szalonek przyćmił moim zdaniem dwa inne utwory uznanych twórców, wykonane tego samego wieczoru: wspomniane *Canti notturni* Beata Furrera i *D'OM LE VRAI SENS* Kaiji Saariaho, utwór bardzo piękny i wysmakowany brzmieniowo, jednak może też w swojej teatralizacji trochę efekciarski. W tak doborowym towarzystwie blado wypadł wirtuozowski popis Kena Ueno w jego własnym *On a Sufficient Condition* ze względu na słabą interakcję między solistą a orkiestrą, choć przecież był to utwór niewątpliwie dobry.

Prześlągnięte uniwersalną duchowością rytuału były *Inori* Karlheinz Stockhausena oraz *PHILAKTERION* Pawła Szymańskiego. Wykonanie klasycznego dzieła Stockhausena było niewątpliwym duchowym przeżyciem, prawdziwym transem, choć wymagającym od słuchacza otwarcia się na utwór, stąd może mieszany odbiór publiczności. Szkoda też, że muzyka zabrzmiała jedynie z nagrania. Utwór Szymańskiego był bardzo ciekawy brzmieniowo z cudownymi efektami echa, okraszonym ze smakiem dźwiękami perkusji, jednak nie wzbudził we mnie podobnych emocji jak Stockhausen. Być może także dlatego, że kompozytor świadomie zawarł w swoim rytuale elementy komiczne, a utwór Stockhausena pełen jest wzniosłości (ktoś mógłby dodać: koturnowej).

Wydarzeniem było przypomnienie *Pierrot lunaire* Schönberga z okazji setnej rocznicy premiery. Agata Zubel wypadła zjawiskowo, stroniąc od gwałtownych kontrastów, podobnie delikatnie zabrzmiała Orkiestra Muzyki Nowej pod dyrekcją Szymona Bywalca, przez co całość zdawała się być skąpana w świetle księżyca. Dodatkowego uroku dodała reżyseria, operowanie rekwizytami i gra świateł. To nie było zwykłe wykonanie, to był prawdziwy hołd.

Na festiwalowych koncertach można było zresztą odczuć silną dominację klasyków XX wieku lub twórców co najmniej uznanych, których utwory zazwyczaj dystansowały pozostałe. Z odkryć kompozytorskich zapamiętam jedynie Jamię Jazyłbekową, której *S.O.G.* interesująco eksplorował możliwości ludzkiego głosu i udanie łączył go z brzmieniem instrumentów. Z prawykonań najbardziej świeżo zabrzmiał utwór Artura Zagajewskiego: *Canto*, w którym nie ma śpiewu. Pojedyncze szmery, szумы, oddechy, mocno przedzielane pauzami, z czasem ułożyły się w jędrną motoryczną tkanę, nasyconą prostymi sonorystycznymi efektami. Spokojna część druga, przyniosła wyrafinowane brzmienia, motywy zanurzające i z powrotem wynurzające się, spektrum dźwięku, które słycać raz wyraźnie, raz wcale. Gdzieś w tle majaczyła jakby melodia. A może to tylko ułuda? Rozciągnięta do granic możliwości część hipnotyzuje, gdy nagle narracja zostaje przerwana przez ludycznie wybijane akordy, jakby na kształt bitu w muzyce klubowej (czyżby dowcipne nawiązanie do trzeciej, tanecznej części cyklu symfonicznego?), z których następnie rozwija się równie dosadny finał prowadzony po dźwiękach wznoszącej skali aż do osiągnięcia górnej oktawy, po czym materiał zostaje zręcznie zredukowany do zera. Bardzo sprawnie napisany, a przy tym pełen wigoru i humoru utwór.

Podsumowując, festiwal ciekawie zaprezentował ideę głosu w muzyce. To był głos nie tylko akustyczny, ale i „z taśmy”. Nie tylko głos ludzki, ale i dźwiękonaśladownictwo w utworach Kryštofa Mařatki czy Anny Korsun. Nie tylko głos ludzki, ale i instrumenty wchodzące w role quasi-dramatyczne. Nie tylko śpiew, ale i mowa, a także szerokie wykorzystanie możliwości wokalnych. Głos przemawiający w bieżących sprawach, ale i głos celebrujący religijne misterium. O ile dobrze zrozumiałem wystąpienie Jerzego Kornowicza na zakończenie festiwalu, na przyszłorocznej Warszawskiej Jesieni muzyce ponownie udzieli się głos, a motto będzie brzmiało: „Warszawska Jesień z głosem. Tak czy inaczej”. Liczę, że możliwości głosu w muzyce zostaną zaprezentowane równie ciekawie i różnorodnie. Mam też nadzieję, że muzyka będzie do mnie przemawiać, a nie wygłaszać przemówienia, bo te zazwyczaj są nużące.