

Magdalena Lewicka

## **Śpiew, głos, rytuał, klasyka XX wieku i Violetta Villas – czyli co działo się na tegorocznej „Warszawskiej Jesieni”**

Warszawska Jesień powstała w 1956 r. i była pierwszą tego rodzaju imprezą w środkowo-wschodniej Europie. Festiwal szybko zaczął być kojarzony z nowością, awangardą i otwarciem się na muzyczne eksperymenty. Dziś „Warszawska Jesień” nie jest już tak osamotniona w swojej misji propagowania muzyki współczesnej i rozwijania naszej kultury muzycznej (choćby poprzez liczne zamówienia nowych utworów), bowiem w Polsce pojawiło się i wciąż pojawia się wiele nowych festiwali. Niektórzy nawet zarzucają „Warszawskiej Jesieni”, że w porównaniu z młodszymi projektami jej program jest zbyt tradycyjny i zapobiegawczy. Czy słusznie?

Rzeczywiście, do programu tegorocznej Warszawskiej Jesieni weszło wiele kompozycji uznawanych już za klasykę muzyki współczesnej. Jednakże trudno byłoby uznać ten aspekt festiwalu za jego wadę – wręcz przeciwnie, stanowił on raczej jego mocną stronę. Dzieje się tak z dwóch powodów: po pierwsze, zaprezentowane utwory są po prostu znakomitymi dziełami, które przez wzgląd na swoją wartość artystyczną powinny być przypominane publiczności; po drugie, dużo łatwiej jest wychwycić i zrozumieć tendencje obecne w nowszych utworach mając za punkt odniesienia najważniejsze utwory XX wieku.

Już podczas koncertu otwierającego festiwal słuchacze mieli okazję usłyszeć dwie starsze kompozycje: *Uwerturę Pittsburską* Krzysztofa Pendereckiego i *Ein Brief* Mauricio Kagela. Tego samego wieczoru w Centrum Artystycznym „Fabryka Trzciny” wykonano *Music for Amplified Toy Pianos* Johna Cage’a (co niewątpliwie wiązało się z przypadającą w tym roku setną rocznicą urodzin Cage’a). Niestety utwór, którego partytura składa się głównie z kółek, kropek i kresek narysowanych na siedmiu arkuszach przezroczystego plastiku i którego ostateczny kształt zależy od wyobraźni wykonawców, został zinterpretowany w bardzo nużący sposób. Na festiwalu wykonane zostały również znakomite kompozycje Luigiego Nono (dedykowany Pierre’owi Boulezowi *A Pierre. Dell’azzurro silenzio, inquietum* i *Guai ai gelidi mostri*) oraz najbardziej znany utwór Witolda Szalonek *Musica concertante* na kontrabas i orkiestrę, który mimo swoich lat wciąż zaskakuje świeżością i oryginalnością brzmienia. Szalonek w pełni wykorzystał możliwości kontrabasu: w utworze odnajdziemy

fragmenty sonorystyczne, zmuszające solistę do ciągłych zmian artykulacyjnych, ustępy, w których kontrabas potraktowany został perkusyjnie (co jest szczególnie widoczne w momencie jego dialogu z instrumentami perkusyjnymi) czy fragmenty *a cappella* o bardziej rozwiniętej linii melodycznej. Z pewnością utwór zasługuje na to, by wciąż pojawiać się na festiwalowych scenach. I wreszcie należy wspomnieć o jednym z ważniejszych wydarzeń Warszawskiej Jesieni – o wykonaniu w Filharmonii Narodowej *Pierrot Lunaire* Arnolda Schönberga. Niezwykle subtelna i wyważona interpretacja Agaty Zubel została gorąco przyjęta przez publiczność. Do sukcesu przyczyniła się również reżyseria Beaty Chwedorzewskiej, która za pomocą prostych elementów i symbolicznych gestów stworzyła bardzo wyrazisty spektakl.

Jednak klasyczne już dzieła stanowiły jedynie część programu, w którym znalazło się także wiele współczesnych kompozycji, w tym aż 17 prawykonań. Wśród nowszych utworów można wyróżnić kilka, które na długo pozostaną w pamięci słuchaczy. Pierwszy z nich mieliśmy okazję usłyszeć już podczas koncertu otwierającego festiwal – *Speakings* Jonathana Harvey'a. *Speakings* znakomicie wpisuje się w temat przewodni festiwalu, którym był głos, rozumiany zarówno jako głos ludzki, jak i jako instrumentalny sposób przekazu ważnych dla twórców treści. Koncepcją Harvey'a było właśnie sprawienie, by orkiestra przemówiła. Oczywiście kompozytorzy od wieków „mówią” za pomocą instrumentów, jednak Harvey potraktował temat w sposób dosłowny. Powstanie utworu poprzedziło wiele analiz i eksperymentów, prowadzonych ze specjalistami instytutu IRCAM w Paryżu. Podczas prób kompozytor nagrywał wymawiane przez siebie słowa, a następnie starał się oddać w muzyce fonetyczne cechy głosek i sposoby ich artykulacji. W utworze odnajdziemy dwa poziomy: warstwę elektroniczną, w której pojawia się mowa realna i dźwięki orkiestry znakomicie zintegrowane z zarejestrowanym głosem ludzkim.

Kolejne dwa utwory, które trudno pominąć, to *Canti Notturmi* Beata Furrera i *D'om le vrai sens* Kaii Saariaho, zaprezentowane festiwalowej w Filharmonii Narodowej. Materiał *Canti Notturmi* został zaczerpnięty ze środkowej części teatru słuchania zatytułowanego *Fama*. Według mitu *Fama* wybudowała w tajemniczym, magicznym ogrodzie dom, którego ściany odbijały wszystkie dźwięki. Kompozytorowi udało się oddać aurę tajemniczego, odległego świata i stworzyć w muzyce iluzję echa, zarówno pomiędzy partiami poszczególnych instrumentów, jak i liniami melodycznymi dwóch sopranów. Furrer zaznaczył nawet w partyturze który z sopranów wykonuje partię „realną”, a który jest jedynie jej echem. Kunszt z jakim Furrer wykreował z prostych elementów (imitacji, repetycji dźwięków z

jednoczesnym zastosowaniem *decrescendo*) świat, w którym można się zatracić, zasługuje na uznanie. Jedynym niemiłym zaskoczeniem jest zbyt nagle, nieprzygotowane dramaturgicznie zakończenie i związane z tym poczucie niedosytu. Bezpośrednio po *Canti notturni* wykonane zostało *D'om le vrais sens* Kaii Saariaho, napisane z myślą o wybitnym i charyzmatycznym klarnciście Kari Kriikku. Utwór Saariaho składa się z 6 części, z których każda opatrzona jest tytułem wskazującym inny zmysł: słuch, wzrok, dotyk, węch i wieloznaczne *A mon seul désir*. Kompozytorka starała się za pomocą rozmaitych środków działać na różne zmysły słuchaczy. I tak np. w części I, zatytułowanej *Słuch*, docierają do nas dźwięki klarnetu solo, ale nie możemy odnaleźć go wzrokiem, okazuje się bowiem, że klarncista jest ukryty za widownią. Wydaje się, że klarnet jest tu również nośnikiem pozamuzycznych treści. Jego dźwięk krąży wewnątrz widowni, budzi do życia inne instrumenty, miesza się z dźwiękami orkiestry. Długie, egzotyczne linie melodyczne jego partii, wzbogacone o „multifony” i glissanda, zdają się hipnotyzować pozostałych muzyków. Wszystkie instrumenty są mu posłuszne i wreszcie, przy jednostajnie powtarzanym dźwięku celesty, klarncista niczym legendarny szczurołap z Hameln sprowadza muzyków ze sceny, po czym otacza wraz z nimi słuchaczy.

Za swego rodzaju ciekawostkę uznać można *On a Sufficient Condition for the Existence of Most Specifics Hypothesis* Kena Ueno, utwór wykorzystujący nietypowe techniki śpiewu, mające swoje źródła w azjatyckiej muzyce etnicznej. Kompozycja należy do grupy utworów określanych przez kompozytora jako *person-specific*, czyli pisanych z myślą o konkretnym wykonawcy i jego szczególnych umiejętnościach. Tym razem Ken Ueno, specjalizujący się m.in. w śpiewie gardłowym i alikwotowym, stworzył utwór dla samego siebie. Budowa utworu wynika z zestawiania ze sobą fragmentów, w których naprzemiennie dominuje głos lub orkiestra. Odnosi się jednak wrażenie, że ustępy orkiestrowe miały dla kompozytora drugorzędne znaczenie i że utwór jest jedynie pretekstem do opisu wokalnego Ueno. Utwór jako artystyczna całość okazał się mało ciekawy, jednak trzeba przyznać, że charakterystyczne dla kompozytora sposoby wydobywania dźwięku, zupełnie nie przypominające technik znanych z europejskich scen koncertowych, przyciągnęły uwagę słuchaczy: jednych bawiły, innych fascynowały, ale nikogo nie pozostawiły obojętnym.

W programie festiwalu znalazły się też większe utwory sceniczne. Należą do nich dwa skrajnie różne dzieła, wykorzystujące odmienne środki: *Geschichte* Oscara Strasnoya i *Luna Park* Georges'a Aperghisa. *Geschichte*, której libretto zostało oparte na tekście

nieukończony dramatu Gombrowicza, to operetka *a cappella* z krótkimi interludiami taśmy. Jej bohaterem jest sam Gombrowicz, ukazany jako siedemnastoletni chłopiec, osaczony przez rodzinę, która nie może zaakceptować jego odmienności i która stara się go „upupić”. Z perspektywy tego wrażliwego i nadprzeciętnie inteligentnego chłopca życie to codzienna walka, w której stawką jest własna osobowość. W reżyserii Titusa Selge’a próby „upupienia” przybrały postać zbiorowego gwałtu dokonanego na Witoldzie, jednak po takim upokorzeniu tym mocniej brzmią słowa bohatera: „Nie możecie mnie uciszyć, ja mam głos!”. Symbolem niewinności i nonkonformizmu są bosa stopy Witolda. Nie przypadkowo też jego partia wykonywana jest przez kontratenora – Witold jawi się jako niedojrzały chłopiec, jakby wciąż przed mutacją, bowiem tak właśnie postrzega go jego rodzina. Titus Selge skupił się głównie na ukazaniu wewnętrznego rozdarcia bohatera, który z jednej strony czuł swoje posłannictwo, z drugiej obawiał się, że może go ono przerosnąć. Bardzo czytelne były nawiązania do mesjanistycznej misji Chrystusa, np. w pewnym momencie Witold wyciąga w bok ramiona, wykrzywia członki i krzyczy: „Mein Gott!”. Wykonawcami operetki byli członkowie Neue Vocalsolisten, znakomici zarówno muzycznie, jak i aktorsko. Utrzymanie właściwej intonacji w tak długim dziele, zupełnie pozbawionym warstwy instrumentalnej, jest karkołomnym zadaniem, z którym śpiewacy znakomicie sobie poradzili.

*Luna Park* Georges’a Aperghisa to kolejne dzieło stworzone we współpracy ze specjalistami instytutu IRCAM. Utwór łączy w sobie muzykę instrumentalną, warstwę elektroniczną, grę aktorską i efekty wizualne. *Luna Park* porusza problem izolacji współczesnego człowieka, porozumiewającego się ze światem za pomocą elektronicznych komunikatorów i będącego pod ciągłą obserwacją wszechobecnych kamer. Jednocześnie kamera staje się środkiem służącym do obserwacji samego siebie. Przekaz utworu jest jednak dość pesymistyczny, wydaje się bowiem, że ani obiektywne spojrzenie w głąb siebie, ani wzajemne zrozumienie z otaczającymi nas ludźmi nie jest możliwe. Postaci obijają się o ściany swoich małych klatek, wiją się, spoglądają w oko kamery, coraz bardziej pograżając się w swej samotności. Wykorzystanie w utworze zaawansowanej technologii umożliwiającej nakładanie na siebie różnych obrazów i kreowanie nierealnej rzeczywistości przyczyniają się do poczucia zagubienia i niepewności co do tego gdzie kończy się realność a zaczyna technologiczny, wirtualny świat. *Luna Park* to dzieło dość przytłaczające, ale niewątpliwie godne polecenia.

Obok utworów ukazujących człowieka w sieci konwenansów i współczesnych technologii, w programie znalazły się również dzieła pozwalające zapomnieć o otaczającym nas świecie

i zapraszające słuchaczy do udziału w rytuale muzycznym. Mowa tutaj o *Inori* Karlheinz Stockhausena i *Philakterionie* Pawła Szymańskiego. *Inori* (jap. „modlitwa”) jest utworem przeznaczonym na orkiestrę i tancerza. Trochę szkoda, że w czasie spektaklu muzyka odtwarzana była z taśmy, jednak znakomite wykonanie przez Agnieszkę Kuś partii tancerza rekompensowało tę stratę (tu warto dodać, że Agnieszka Kuś dokonała w 2008 r. polskiego prawykonania *Inori*, a w 2009 r. otrzymała I nagrodę za wykonanie *Inori* podczas Kursów Stockhausena w Kurten). Jak podkreślał sam kompozytor, *Inori* nie jest syntezą muzyki i gestów, tylko „inkarnacją muzyki w gesty”. Ruchy tancerza są ściśle podporządkowane warstwie muzycznej i zmieniają się w zależności od wysokości dźwięków, wartości rytmicznych czy dynamicznych. Także Szymański nawiązał w swoim utworze do rytuałów modlitewnych. O ile jednak dzieło Stockhausena jest rytuałem muzycznym nie odwołującym się do żadnej konkretnej religii, o tyle *Philakterion* Szymańskiego, poprzez włączenie do niego warstwy słownej i wykorzystanie tekstu odkrytego na ścianie krypty grobowej w Dongoli, nawiązuje do wczesnych rytuałów chrześcijańskich. Tekst w języku greckim nie został przetłumaczony w książkach programowych festiwalu, jednak sam kompozytor przyznał, że rozumienie tekstu nie jest konieczne do właściwego odbioru dzieła. Tak jak katolicy uczęszczający na msze prowadzone przed Soborem Trydenckim w języku łacińskim nie zawsze rozumieli treść wymawianych przez duchownych słów, tak słuchacze *Philakterionu* mieli okazję uczestniczyć w tajemniczym, nie do końca zrozumiałym rytuale. Efekt jest niesamowity: kiedy jeden ze śpiewaków wykrzykuje słowa niemal dusząc się, fakt, iż nie zna się ich znaczenia, budzi autentyczny niepokój.

Trzeba również wspomnieć o małych skandalach, które miały miejsce podczas festiwalu. Wydawać by się mogło, że czasy skandali dawno minęły – wszak dziś w sztuce można już wszystko! A jednak, okazuje się, że wciąż pojawiają się utwory, które wywołują jednocześnie oklaski i gwizdy. Takim utworem był *Księżycowy Pierrot* Macieja Jabłońskiego i Przemysława Fiugajskiego. Wśród przeciwników pojawiły się opinie, iż utwór jest żenujący i że „Warszawska Jesień” to nie miejsce na muzykę Violetty Villas (której śpiew pojawił się w *Księżycowym Pierrocie*). Jednak utwór Jabłońskiego i Fiugajskiego miał być raczej żartem, satyrą na muzykę współczesną i nie można go oceniać według tych samych kryteriów, co wykonywany podczas tego samego koncertu *Pierrot Lunaire* Schönberga. O tym, iż opinii głównego bohatera nie można brać zbyt poważnie, świadczyć może notka w książce programowej dotycząca Fiugajskiego: „W swoich utworach z upodobaniem ośmiesza stworzonych przez siebie bohaterów, każąc im wygłaszać nierzadko absurdalne opinie

i zenujące sądy na temat sztuki, świata i ludzi”. Trzeba przyznać, że *Księżycowy Pierrot* pojawił się w dobrym momencie festiwalu – po tygodniu koncertów stanowił moment odprężenia. Co więcej, zawarta w librecie satyra na temat kondycji współczesnej sztuki zdawała się bezpośrednio odnosić do wysłuchanych wcześniej utworów. Librecista umieszczając w tekście aluzje do postaci Jean-Jacques’a Rousseau i jego idei „dobrego dzikusa” umiejętnie nawiązał do motywu przewodniego festiwalu – głosu – oraz widocznej w wielu utworach tendencji powrotu do pierwotnych, czasem wręcz zwierzęcych sposobów wydobywania głosu. Jednak mimo wielu zabawnych scenek, należy zgodzić się z przeciwnikami utworu, że miał on także słabsze momenty oraz że znalazło się w nim trochę za mało muzyki. Partia aktora była w całości mówiona, zaś umieszczony na scenie zespół kameralny, którego skład był oczywistym hołdem złożonym *Pierrot Lunaire* Schönberga, odgrywał stosunkowo niewielką rolę.

Kolejny mały skandal wydarzył się na samym końcu festiwalu i pozostawił po sobie pewien niesmak. Zupełnie niezrozumiałą decyzją jest umieszczenie w programie *The Body* Krzysztofa Wołka jako utworu wieńczącego cały festiwal. Po dziewięciu dniach znakomitej muzyki oczekiwania były dużo większe. Utwór Wołka brzmiał jak nieudana kopia Louisa Andriessena, u którego zresztą kompozytor kształcił się przez rok. Konsternację słuchaczy budziły także bluesowe wstawki, zupełnie nie współgrające z resztą utworu. Doprawdy, dziwne zakończenie „Warszawskiej Jesieni”, która wyrobiła sobie opinię festiwalu wyraźnie oddzielającego muzykę artystyczną od muzyki popularnej.

Ten mały zgrzyt miał jednak także swoją dobrą stronę. Okazało się bowiem, że muzyka wciąż wywołuje skrajne emocje i że kierunek rozwoju muzyki współczesnej, a także samego festiwalu jest tematem burzliwych dyskusji. Wśród publiczności znalazło się wiele osób żywo reagujących na prezentowane na scenach utwory oraz prowadzących w kularach długie rozmowy na ich temat. To jeden z wielu dowodów na to, że „Warszawska Jesień”, mimo swojego stażu, nie przejadła się jeszcze słuchaczom i że wciąż zajmuje kluczowe miejsce wśród polskich festiwali muzycznych.