

I Konwencja Muzyki Polskiej

Kompozytor w świecie współczesnym

moderator: Rafał Augustyn

Wśród obecnych: kompozytorzy, dyrygenci, managerzy, dziennikarze.

Wśród poruszonych tematów należy wyróżnić cztery grupy:

1. Refleksję nad tożsamością kompozytora, zwłaszcza jego postrzeganie w dzisiejszym społeczeństwie;
2. Sprawy modeli wspierania twórczości, w szczególności zamówień kompozytorskich i ich ulokowania w życiu muzycznym;
3. Uwagi o specyficznych zjawiskach życia koncertowego, a także edukacji muzycznej i wykształcenia słuchaczy.
4. Odniesienie do *Raportu o stanie polskiej muzyki* zwłaszcza w części poświęconej współczesnej twórczości, autorstwa Andrzeja Chłopeckiego.

Ad 1. W fazie wstępnej moderator zapytał zebranych o ich własne doświadczenia, gdy przychodziło im samookreślenie lub gdy spotykali się z prezentacją w środowisku niemuzycznym lub przynajmniej niekompozytorskim. Chodziło o to, czy określenie „kompozytor” jest wystarczające dla typowego laika, czy jest on wówczas rozpoznawalny jako autor określonego rodzaju muzyki, czy sam używa tego określenia, czy są konieczne do tego dodatkowe kwalifikatory (osławione „przymiotniki”).

Odpowiedzi różniły się od siebie: od stereotypu („nie wiedziałem, że są jeszcze kompozytorzy żyjący”) poprzez różne rodzaje fałszywej identyfikacji („a to piszesz melodie?”) oraz próby uniknięcia kłopotów – np. przedstawianie się kompozytorów jako nauczycieli akademickich, muzyków, czy wręcz *muzykantów* – bez specyfikacji – czy też

uchylanie się od jednoznacznej kwalifikacji. Niewątpliwie świadczy to o niepewnym i chwiejnym umocowaniu zawodu kompozytora w świadomości społecznej.

Roman Rewakowicz za najistotniejsze uznał zdefiniowanie kryteriów „wysokiego” i „niskiego” obszaru twórczości muzycznej.

Ad 2. Kwestię relacji kompozytor-zamawiający referował Jerzy Kornowicz. Podjął wątek tożsamości kompozytora wobec osób zajmujących się montażem dźwiękowym, recyclingiem dźwiękowym, plądrofonią, wszelkiego rodzaju improwizacją. Otóż pozostały zaledwie dwa, ale istotne i w różnym stopniu w praktyce obecne atrybuty kompozytora: stosowanie zapisu muzycznego i wymóg muzycznego poinformowania – kompetencji co do historii muzyki i historii technologii organizacji dźwięku.

J. Kornowicz zwrócił uwagę na zbyt małe uczestnictwo środowisk kompozytorskich w debacie publicznej, przy całej świadomości swoistości mowy muzyki. Kompozytorskie środowisko nie do końca wpisuje się w postawę muzycznego inteligenta, jako osoby wrażliwej nie tylko na dzieje dźwięku, ale też na całokształt współczesności, na sytuację wokół nas dzisiaj w Polsce i na świecie. Przy tym zajmowanie się samym dźwiękiem i jego historią nie jest niczym nagannym, wręcz przeciwnie. Chodzi jednak o proporcje tego aspektu do innych istotnych dla twórczości i jej znaczenia społecznego. Tylko po części zjawisko to wynika z samoistnej postawy kompozytorów. W większej mierze bierze się to z braku mechanizmów wikłających twórczość muzyczną w konteksty. Brak takich mechanizmów, przy naturalnym konserwatyźmie kompozytorskiego kształcenia pozostawia kompozytora niejako sam na sam z historią muzyki, dźwiękiem i sobą samym. Nie łączy go z otoczeniem. Stąd doniosłość stworzenia po raz pierwszy w historii Polski instrumentu zamawiania utworów przez Instytut Muzyki i Tańca. Instrument ten polegający na aplikowaniu o zamówienie nie przez kompozytora, ale przez wykonawcę lub organizatora wydarzenia z przeznaczeniem dla kompozytora, może w krótkim czasie zróżnicować gatunkowo i wyrazowo polską twórczość muzyczną. Pozwoli wypełnić pola małej aktywności kompozytorskiej takie jak kameralne i pełnowymiarowe formy sceniczne, teatr dźwiękowy, różne formy elektroniki i multimedialnych, utwory publicystyczne, utwory międzygatunkowe - crossover i dalsze

słabo w Polsce obecna a tak ważne w krajach o rozwiniętej cywilizacji dźwiękowej. Mechanizm ten zaktywizuje i zainteresuje też organizatorów wydarzeń i wykonawców muzycznych. Być może mechanizm ten spowoduje też większą aktywność twórczą polskich kompozytorów, która wśród grupy aktywnej wynosi obecnie 1,4 utworu rocznie, przy średniej premier polskich utworów 120 rocznie. Jest to kilkakrotnie mniej niż w krajach kulturowo rozwiniętych. Jerzy Kornowicz zwrócił uwagę na okoliczność, że wielkiej i stale zwiększającej się ilości wydarzeń muzycznych nie towarzyszą inwestycje w stymulację twórczości i w promocję organizowanych wydarzeń i ich artystycznego efektu. Preferowane jest swoiste wielkie imprezowanie. Winne są tu profile programów operacyjnych MKiDN oraz zadania dla sfery pozarządowej miast. Wynika to być może z woli administratorów kultury, aby mieć szybki i dostrzegalny efekt, również użyteczny politycznie. W tym świetle również należy wiedzieć zjawisko kulturowego populizmu przyzwalającego na działania efektowne w podaniu zaś mało istotne artystycznie. Myli się upowszechnianie kultury, rzecz skądinąd wielkiej wagi, ze sztuką. Innym aspektem populizmu kulturowego jest medializacja kultury i ranga jej obrazu medialnego, tak łatwego wszak do zmanipulowania zarówno poprzez kampanie nadmiernie negatywne jak i pozytywne. Stąd też i reakcja: nowe zjawisko postrzegania podwójnego obiegu informacji, gdzie uznaje się, że obraz z medialny niejako z punktu rozmija się z wartością. O dziwo, jest to opinia i wiedza narastająca w kręgach samych administratorów kultury, tak jeszcze niedawno przywiązanych do idei obiektywności i wycucia wartości przez media. Dodajmy, że nie przez wszystkie media i że wiele jest w nich znakomitej i bacznej uwagi dla kultury, choć nie zawsze dla kulturowego całokształtu. Preferowana jest kulturowa sensacyjność wobec kulturowej rzetelności.

J. Kornowicz zwrócił też uwagę na bizantyjskie praktyki i strategie promocji, jeżeli już te strategie są uruchamiane. Mają one tendencję do emblematyzacji kilku twórców każdej dziedziny polskiej kultury w tym muzyki i czynienia z nich przykładu wielkich sukcesów kultury narodowej, co przez całe lata zwalniało administratorów kultury od istotnych inwestycji kulturowych. Taka emblematyzacja nie służy też twórcom będących przedmiotem takich zabiegów, bowiem bycie emblematem rzadko znaczy bycie odbieranym, w muzyce - słuchanym. Stosunkowo łatwa do przeprowadzenia przy wadliwości polskiej infrastruktury promocyjnej i medialnej praktyka emblematyzacji czyni

scenę polskiej kultury miejscem niepełnego dialogu kulturowego i poznawczego. Nie buduje debaty publicznej. Kraje o rozwiniętej cywilizacji dźwiękowej preferują strategię traktowania kultury i użycia narzędzi promocji dla kształtowania ruchu poznawczego. Dla tego istniejącego tam ruchu i jego skutków tak wielu Polaków wyjeżdża do tych krajów studiować i żyć. Nie dla składania pokłonów Boulezowi we Francji, Andriessenowi w Holandii czy Lachenmanowi w Niemczech, ale dla atmosfery tygla idei i postaw, niczego tym twórcom nie zabierając. Wręcz przeciwnie, wszystko im oddając, jako ważnemu, ale nie dominującemu komponentowi kultury tych krajów. Tak i w Polsce, nie chodzi o to, aby wielkim osobowościom polskiej kultury coś zabierać, ale aby widzieć je w kontekście szerszego procesu poznawczego. Najdłuższy bowiem monolog nie zastąpi chwili dialogu. Monolog taki szybko męczy i raczej budzi postawę odrzucenia, co już jest nazupełniej niezamierzonym acz realnym efektem techniki i procesu emblematyzacji. Jerzy Kornowicz zwrócił też uwagę, że *Raport o stanie muzyki polskiej* jest przykładem raczej opisu postaci niż procesów kulturowych i grupowych, co winno być istotne dla każdego raportu.

Grażyna Szymborska, dyrektorka Filharmonii Śląskiej, w odpowiedzi na postulat powiązania powstawania nowych dzieł z konkretną sytuacją wykonawczą czy okazjonalną prezentacją, wskazała na potrzebę zasobu dzieł potencjalnie „repertuarowych”, możliwych do wykonywania w normalnej praktyce sezonów koncertowych. Przypomniała także, że kierowana przez nią instytucja regularnie prezentuje dzieła najnowsze.

Ad 3.

Moderator wskazał trzy modelowe sytuacje, w których nowy utwór spotyka się z publicznością:

- Środowiskowa publiczność muzyki współczesnej (zwłaszcza na festiwalach) – niejako dana z góry, choć o zmiennej liczebności;

- Abonamentowa publiczność filharmoniczna – najtrudniejsza do przekonania „Beethoven-Tchaikowsky-Publikum”;
- Publiczność „alternatywna” niewykształcona w muzyce klasycznej, natomiast chętnie przyjmująca nowe media – atrakcyjna i chłonna, choć czasem nieobliczalna w reakcjach.

Te trzy sytuacje wymagają trzech odmiennych, niekiedy rozbieżnych strategii, zarówno informacyjno-propagandowej, jak i dramaturgiczno-programowej, a nawet w pewnym stopniu – twórczej.

Tomasz Opałka zwrócił uwagę na niewielki skutek, jaki wywołują nagrody, otrzymywane przez kompozytorów za konkretne dzieła; rzadko znajdują one drogę na główne estrady, w tym festiwalowe. W nawiązaniu do tego moderator wyraził sceptycyzm co do kreacyjnej mocy konkursów: jego własne doświadczenie jurorskie podpowiada, że po pierwsze – w wielu konkursach nagrody otrzymują kompozycje, które nie budzą entuzjazmu ani sędziów, ani wykonawców, ani publiczności, a nagroda jest bardziej stypendium dawanym na wyrost niż uznaniem dla konkretnego osiągnięcia; po drugie – często, zwłaszcza w przypadkach nietypowych, ocena jest obciążona poważnym marginesem błędu.

Podawano przykłady sukcesu, jaki u niewykształconych muzycznie słuchaczy odnosi prezentowany bez przeładowania informacją i „moralnego szantażu”, a słuchany bez historycznych obciążeń.

Ad 4. Uwagi w stosunku do *Raportu* dotyczyły jego niewystarczającej reprezentatywności, pominięcia całych grup zjawisk i osób (na przykład środowiska skupionego wokół warszawskiej Akademii Muzycznej) oraz nadmiernego eksponowania wybranych zjawisk, najbliższej znanych referentowi. Krytykowano także brak kompleksowości ujęcia, rozdrobnienie na poszczególne osoby i wydarzenia oraz bardziej publicystyczny niż sprawozdawczy charakter tekstu.

Andrzej Chłopecki nie negował licznych luk w przedstawionym przez siebie obrazie współczesnej polskiej twórczości; ich obecność i liczbę tłumaczył z jednej strony koniecznością wyboru i szczupłością miejsca, z drugiej – temperamentem krytyka i wynikającym stąd subiektywizmem. Jak sam stwierdził, za wadę swego tekstu nie uważa tego, czego byłoby za dużo, lecz tego, czego jest za mało. Autor nie uważa prezentacji wybranych sylwetek za nadmiernie rozbudowaną: zwłaszcza Paweł Mykietyn zdobył – w czysto obiektywnym sensie – na tyle wyrazistą pozycję w polskim życiu muzycznym, by uznać go za postać kluczową dla dzisiejszej sceny kompozytorskiej.

Moderator (z konieczności bardzo skrótowo) zwrócił uwagę, że osiągnięcie centralnej pozycji i jej kreowanie jest w istocie układem zamkniętym: poprzez działania promocyjne i zachętę do twórczości buduje się pozycję twórcy, która potem niejako automatycznie jawi się jako niepodważalna.

Na tym – z żalem – spotkanie zakończono, choć liczne głosy świadczyły o tym, że dyskusja właściwie wtedy nabrała tempa i temperatury.

Konkluzje:

Paneliści określili sytuację kompozytora jako trudną zaś jego pozycję społeczną jako osamotnioną i zaniedbaną. Z goryczą przedstawili problemy związane z uprawianiem zawodu kompozytora jak i warunkami życiowymi kompozytorów. Skonstatowali rozszerzenie się aktywności kompozytorskich o środowiska muzyków amatorów i autodydaktów widząc w tym proces fascynujący i pozytywny. Z nadzieją powitali plany programów Instytutu Muzyki i Tańca: stymulujących twórczość muzyczną i lokującą je w konteksty – program zamówień kompozytorskich; budujących związki kompozytora z zespołami i miejscami - program rezydencji kompozytorskich, programy stymulacji wykonawstwa muzycznego i pozwalający uzupełnić repertuar zespołów o pozycje nieobecne, program dla muzykologów - Białe plamy.

Paneliści podnosili, że zapaść w obiegu muzyki, porwana pamięć kulturowa i trudności z kulturową identyfikacją młodego pokolenia zarówno twórców jak i odbiorców są spowodowane m.in. brakiem rejestracji i cyfryzacji kanonu zarówno dzieł historycznych jak i współczesnych oraz brakiem dostępu do istniejącego zapisu cząstkowego. Należy stworzyć system cyfryzacji zapisu dzieł muzycznych i udostępniania tego zapisu. Rzecznik nie może czekać w kolejce licznych systemowych działań planowanych od lat przez NINA. Powinna być prowadzona również przez organizacje pozarządowe, zaś udostępnienie w Internecie powinno być objęte grantami a nie odstępowaniem praw własnościowych do nagrań instytucjom państwowym. Podnoszono konieczność unowocześnienia strategii promocji polskiej kultury prowadzonych przez narodowe instytucje kultury poprzez rozszerzenie dotychczasowej strategii promocji skoncentrowanych na wybitnych postaciach, co kształtuje wizerunek polskiej kultury muzycznej jako sferę odizolowanych monologów twórczych, o strategię promocji muzyki jako komplementarnego ruchu kulturowego - polskiej kultury zaś jako miejsca fermentu i dialogu poznawczego, z postaciami w licznych relacjach z otoczeniem. Paneliści postulowali uruchomienie forum internetowego komentującego Raport o muzyce współczesnej, a także poprawki i uzupełnienia do Raportu, które razem z raportem powinny być zamieszczone w Internecie. Za pożądane uznali nową edycję Raportu za dwa lata.

Sprawozdanie sporządzili:

Rafał Augustyn i Jerzy Kornowicz