



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Orkiestra bez dyrygenta" i "Symfonia Syren" czyli muzyczne eksperymenty w Porewolucyjnej Rosji

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2012). "Orkiestra bez dyrygenta" i "Symfonia Syren" czyli muzyczne eksperymenty w Porewolucyjnej Rosji. "Aspekty Muzyki" (T. 2 (2012), s. 53-66).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



BOGUMIŁA MIKA

(Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Artystyczny w Cieszynie)

„Orkiestra bez dyrygenta” i *Symfonia syren*, czyli muzyczne eksperymenty w porewolucyjnej Rosji¹

Lata dwudzieste XX wieku to jeden z najbardziej oryginalnych okresów w historii muzyki rosyjskiej. Dekada następująca po rewolucji październikowej, w której funkcję komisarza edukacji publicznej sprawował Anatolij Łunaczarski (1875–1933), odznaczała się bowiem szczególną dynamiką życia muzycznego w Związku Radzieckim i ożywionymi kontaktami z Europą Zachodnią. To również era rozmaitych eksperymentów artystycznych w dziedzinie „sztuki dźwięków”. To czas fenomenów, które późniejsze wydarzenia polityczne niemal całkowicie zepchnęły w niepamięć.

1. Komisarz Łunaczarski

Jak pisał australijski kompozytor i teoretyk Larry Sitsky w swej książce *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*², twórcy rosyjscy byli w swych poglądach na ogół lewicowi. Przyjęli więc raczej z radością rewolucję w październiku 1917 roku³. Kompozytorzy światopoglądowo byli

¹ Już po napisaniu niniejszego tekstu dowiedziałam się, że omawiane zagadnienia stanowią przedmiot książki Amy Nelson, *Music for the Revolution, Musicians and Power in Early Soviet Russia*, Penn State University Press, 2004. Mój tekst nie zawiera informacji pomieszczonych w tej książce. Wszystkich zainteresowanych tematem odsyłam bezpośrednio do pracy A. Nelson.

² Larry Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, Westport, 1994.

³ Ibidem, s. 1.

zasadniczo patriotami, którzy w rosyjskim ludzie i w folklorze muzycznym upatrywali bogatych źródeł inspiracji. Niektórzy z nich w sposób absolutny sprzeciwiali się myśli zachodniej, jednak spora ich grupa wspierała ideę „sztuki dla sztuki”⁴.

26 października 1917 roku Lenin powołał na komisarza edukacji publicznej Anatolija Wasiljewicza Łunaczarskiego, osobę niezwykle pod wieloma względami, która odtąd odpowiadała za kształt życia muzycznego w Rosji Sowieckiej. Łunaczarski, urodzony w Połtawie 16 grudnia 1875 roku, zdobył solidne wykształcenie na Uniwersytecie w Zurychu, wykształcenie obejmujące filozofię i studia w zakresie estetyki. Od 1895 roku był członkiem partii o lewicowym charakterze i niestrudzonym działaczem na rzecz późniejszej rewolucji. Dziecię ostatnich lat przed rewolucją październikową 1917 roku spędził w Europie Zachodniej: głównie we Francji, Włoszech i w Szwajcarii. Na obczyźnie ściśle współpracował też z Leninem nad redakcją licznych artykułów.

Muzyka zawsze była wielką pasją Łunaczarskiego, chociaż nie otrzymał regularnego muzycznego wykształcenia. Przyjaźnił się natomiast z takimi osobowościami, jak Sergiusz Prokofiew, Fiodor Szalapin, Nikołaj Miaskowski, Bolesław Jaworski i Boris Asafiew. Zasady marksistowsko-leninowskie starał się wprowadzić również w sferę sztuki i z tego powodu został uznany za jednego z założycieli estetyki państwa sowieckiego⁵.

Łunaczarski dążył jednak równocześnie do wyzwolenia sztuki z wulgaryzacji i pewnej „taniaści” politycznej. Jako komisarz edukacji publicznej starał się wypracowywać nowe artystyczne drogi raczej przez porozumienie niż narzuconymi odgórnie dekretemi. Wypatrywał nowych talentów, zachęcał artystów do tworzenia nowej sztuki, starał się jednać ze sobą przedstawicieli opozycyjnych artystycznych tendencji, otwarcie wypowiadał się w obronie dziedzictwa kulturowego minionych epok (w czasach, gdy takie wypowiedzi nie były ani modne, ani nawet bezpieczne). To Łunaczarski przyczynił się do zachowania Teatru „Bolszoi” działającego w Moskwie, to on troszczył się o utrzymanie, a nawet o zakładanie nowych orkiestr i innych zespołów wykonawczych, tworzył kolekcje instrumentów dawnych⁶.

Na swego głównego muzycznego asystenta Łunaczarski powołał Arthura Lourię. Odpowiedzialnymi za inne dziedziny sztuki uczynił też Marca Chagalla

⁴ Ibidem, s. 1. Grupa „World of Art” („Świat sztuki”) — na przykład — istniała od 1899 do 1922 roku.

⁵ Ibidem, s. 2.

⁶ Ibidem.

(za sztuki piękne w obwodzie witebskim), Aleksandra Błoka (za literaturę) i Wsiewołoda Meyerholda (za teatr)⁷.

W swych pismach o muzyce, jak podaje Sitsky⁸, np. w dwóch artykułach na temat Wagnera, Łunaczarski akcentował rolę muzyki pojmowanej jako środek ekspresji w walce o wolność lub też jako środek odzwierciedlający polityczne aspiracje mas. W innych esejach komisarz podkreślał znaczenie zbliżenia „sztuki wysokiej” do szerokiego grona publiczności, jednak nie poprzez wulgarne uproszczenie muzyki artystycznej, mające na celu jej uprzystępnienie, ale z zachowaniem artystycznego jej poziomu. Pisma i wypowiedzi Łunaczarskiego dotyczyły takich kompozytorów, jak Ryszard Strauss, Hector Berlioz (i jego *Faust*), Aleksander Skriabin, Fryderyk Chopin, Mikołaj Rimski-Korsakow, Sergiej Taniejew i Carl Maria von Weber. Ulubionym jego tematem była muzyka Beethovena. Komentował także opery *Kniaź Igor* Aleksandra Borodina, *Złoty kogucik* i *Car Saltan* Rimskiego-Korsakowa⁹. Pisał wreszcie o działalności Sergiusza Diagilewa. Był ponadto na tyle wykształcony, by skomentować teorię rytmu modalnego Bolesława Jaworskiego. W sumie pozostały po nim dwa tomy pism¹⁰.

W czasie, gdy Łunaczarski był komisarzem podjęto kilka cennych inicjatyw w zakresie muzyki. W latach 1921–22 zostały założone: Państwowy Instytut Nauk Muzycznych oraz Sekcja Muzyczna Akademii Nauk o Sztuce¹¹. Upowszechnianiu dziedzictwa przeszłości miało sprzyjać zakładanie specjalnych szkół muzycznych w wielu regionach Związku Radzieckiego i organizowane koncerty (również w fabrykach). Dbano o podnoszenie poziomu muzycznego społeczeństwa, do udziału w życiu muzycznym zachęcano także przedstawicieli prowincjonalnej klasy średniej¹². Sam Łunaczarski podobno inspirował do rozwoju rosyjską awangardę muzyczną, a nawet zapalił niejako „zielone światło” dla modernistów i futurystów.

W 1926 roku w Związku Radzieckim gościli m.in. Alfredo Casella i Dariusz Milhaud (obaj prezentowali swe nowe utwory, Casella m.in. *Koncert na kwartet*

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem. Warto dodać, że brat Anatolija Łunaczarskiego — Michał Wasiljewicz był śpiewakiem. Po zwolnieniu z funkcji komisarza, Anatolij Łunaczarski został szefem Akademickiego Komitetu w Centralnym Komitecie Egzekucyjnym ZSRR. Następnie, w 1933 roku, powołano go na ambasadora ZSRR w Hiszpanii. Zmarł we Francji 26 grudnia 1933 roku w drodze do ambasady hiszpańskiej.

¹¹ Larry Sitsky, op. cit., s. 3.

¹² Ibidem, s. 4.

smyczkowy), a w 1927 roku — Alban Berg i Paul Hindemith. W tym samym 1927 roku przedstawiony był w Teatrze Maryjskim w Petersburgu *Wozzeck* Berga, a imponująca lista kompozycji wykonanych w porewolucyjnej Rosji obejmuje nazwiska jeszcze takich autorów, jak Bèla Bartók, Paul Hindemith, Maurice Ravel, Karol Szymanowski, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Franz Schreker, Ernst Křenek, Igor Strawiński i Manuel de Falla¹³.

Za komisariatu Łunaczarskiego w Związku Radzieckim miały miejsce również niezwykle ekstrawaganckie i odważne eksperymenty na polu sztuki. Należały do nich istnienie „orkiestry bez dyrygenta” i skomponowanie *Symfonii syren fabrycznych* przez Arsenija M. Awraamowa, a potem także jej wykonanie w Baku i kilku innych radzieckich miastach (o czym będzie mowa w dalszej części niniejszego tekstu).

2. Z perspektywy Milhaud

W 1926 roku Związek Radziecki odwiedził francuski kompozytor Darius Milhaud. Przybył tam na zaproszenie „Rosphilu” — instytucji związanej z filharmonią narodową, która zorganizowała sześć koncertów jego muzyki: po trzy kolejno w Leningradzie i w Moskwie. Sam kompozytor, jak i towarzyszący mu w tej podróży francuski pianista Jean Wiener (1896–1982) zostali pozytywnie zaskoczeni dynamiką życia muzycznego w ówczesnej „Czerwonej Rosji” — jak tzw. Kraj Rad określił Milhaud w wywiadzie dla brytyjskiego pisma „The Musical Times”¹⁴.

Spośród najbardziej intrygujących wydarzeń towarzyszących wizycie w Związku Radzieckim Milhaud wyróżnił dwa. Pierwszym był koncert zorganizowany w wielkiej sali filharmonii leningradzkiej, którego wysłuchało cztery tysiące osób — przedstawiciele klasy robotniczej. Słuchaczom tym związku zawodowe zapewniły wolny wstęp. Milhaud podkreślał z zachwytem, że ta niezwykła robotnicza publika reagowała na prezentowane utwory ze znanstwem i zrozumieniem¹⁵. Kompozytor tłumaczył to sobie wrodzoną rosyjską wrażliwością na muzykę¹⁶.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Darius Milhaud, *Music in 'Red' Russia*, „The Musical Times” 1927, vol. 68, nr 1008 (Feb. 1, 1927), s. 131–132.

¹⁵ Ibidem, s. 132.

¹⁶ Choć dziś wiadomo, że robotnicy byli szczegółowo instruowani, jak zachowywać się podczas koncertów.

Na Milhaud ogromne wrażenie wywarła również (i to było owo drugie zaskoczenie) działalność Konserwatorium Leningradzkiego. Francuski twórca uznał, że w porównaniu z Konserwatorium Paryskim, uczelnię tę cechuje znacznie wyższy poziom nauczania, o czym miały świadczyć bardzo trudne egzaminy semestralne, a zwłaszcza znakomite realizacje studenckie całych opery (i to aż po dwie każdego tygodnia), realizacje wyłącznie własnym sumptem obejmujące również scenografię, reżyserię i kostiumy. Jedno spośród takich cotygodniowych przedstawień operowych było zawsze darmowe — przeznaczone dla przedstawicieli związków zawodowych, drugie — odpłatne. Tak wytężona praca studencka sprawiała, że Konserwatorium osiągało zaskakujący wynik: dwustu-trzystu wykonań każdej nowej kompozycji¹⁷.

W Leningradzie również udało się spotkać Milhaud najbardziej interesujących przedstawicieli nowej muzyki rosyjskiej, osoby często zupełnie nieznanne w Europie Zachodniej. Francuski kompozytor nie ukrywał, że fakt ten cieszył go i dostarczał swoistej satysfakcji. Milhaud uznał za znaczące nazwiska takich przedstawicieli młodego pokolenia rosyjskich twórców, jak Igor Glebow (pseudonim Borisa Asafiewa), Jurij Tiulin, Gawrił Popow, Joseph Schillinger i Piotr Riazanow¹⁸. Wspominał też, że przeminęło już znaczenie muzyki Skrabina, ale wzrasta ranga twórczości Prokofiewa¹⁹.

Moskwa, zgodnie zresztą z panującą nawet w Rosji opinią, wydała się Dariusowi Milhaud miejscem tłocznym i hałaśliwym — miastem, z którego artyści emigrują właśnie do Leningradu. Jednak również i Moskwa na arenie muzycznej miała się czym poszczycić. Zaistniał tam bowiem swoisty fenomen w postaci „orkiestry bez dyrygenta”. Zespół, który z czasem osiągnął zdumiewające rezultaty artystyczne, wart jest szerszego omówienia.

3. Orkiestra bez dyrygenta

„Orkiestra bez dyrygenta” została założona w 1921 roku w Moskwie jako przejaw dążeń egalitarnych panujących w kręgach muzyków-wykonawców. Wszyscy jej członkowie wybierani byli za powszechną zgodą, wszyscy otrzymywali również identyczne wynagrodzenie. Na początku wszyscy rekrutowali się spośród członków Moskiewskiej Orkiestry Symfonicznej. Pomysłodawcą, koncertmistrzem i głównym organizatorem orkiestry był Lew

¹⁷ Darius Milhaud, op. cit., s. 132. Prawdopodobnie chodziło o ilość wykonań w ciągu roku.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Mojsiejewicz Cejtin — znany skrzypek, nauczyciel Konserwatorium Moskiewskiego²⁰.

W rozmowie z Williamem Henrym Chamberlainem opublikowanej na łamach dziennika „The New York Times” już 5 listopada 1922 roku²¹ Cejtin przyznał, że ideę „orkiestry bez dyrygenta” bardzo długo „dopieszczał”. Okazja nadarzyła się dopiero w 1921 roku, gdy została zgromadzona suma trzydziestu milionów rubli uznana za skromną bazę dla zorganizowania pierwszego koncertu.

Powodów dla zorganizowania „orkiestry bez dyrygenta” było kilka. Pierwszym, podstawowym, było niezadowolenie muzyków orkiestry z dotychczasowej niedemokratycznej formy pracy. Dyrygent okazał się być osobą „znienawidzoną” przez zespół, był uzurpatorem pozbawiającym orkiestrę prawdziwej sławy i sukcesu. Wszelkie osiągnięcia wykonawcze przypisywane były bowiem wyłącznie dyrygentowi, to on był otaczany „zabobonną czcią”. Rewolucja w Rosji w latach 1918–1920 wydobyła na jaw wszystkie te zale i pretensje, wszystkie nastroje niezadowolenia i gniewu. Nowa, porewolucyjna atmosfera sprzyjała podjęciu starań o „prawdziwą” demokrację także w gronie orkiestry, i — jak sugeruje rosyjski kompozytor i muzykolog Leonid Sabaniejew (1881–1968) — w innych okolicznościach przewrót w orkiestrze nie nastąpiłby tak gwałtownie i nie zakończyłby się takim sukcesem²².

Moskiewscy instrumentalisci wierzyli ponadto, że jako znakomici muzycy sami doskonale wiedzą, jak powinien być wykonany dany utwór. Mogą jedynie zaaprobować lub odrzucić dyrygencką koncepcję. Muzykolog Nicolas Slonimsky napisał, iż „orkiestra bez dyrygenta” pragnęła udowodnić,

²⁰ Cejtin (Лев Моисеевич Цейтлин) odegrał znaczącą rolę w rozwoju sowieckiej szkoły skrzypcowej, a w gronie jego uczniów znaleźli się tacy wioliniści, jak Iwan Galamian i Michał Terian. Pisał i wydawał wiele utworów o charakterze instruktorskim (pedagogicznym) oraz transkrypcje na skrzypce, łącznie z edycją *Koncertu skrzypcowego Czajkowskiego* (we współpracy z Dawidem Ojstrachem), komentarze dotyczące techniki gry na skrzypcach (Moskwa 1947), studia na skrzypce solo oraz cenne pisma na temat techniki skrzypcowej. Zmarł w Moskwie w 1952 roku. Zdarzało się, iż osobę założyciela „Orkiestry bez dyrygenta” Lwa Cejtina mylono z kompozytorem Leo Zeitlinem. Dziś wiemy, że to nie ta sama osoba. Kompozytor Zeitlin urodził się w 1884 w Pińsku na Białorusi, zmarł zaś w 1930 roku Nowym Jorku, był emigrantem rosyjskiego pochodzenia o żydowskich korzeniach.

²¹ William Henry Chamberlain, *Conductor banned in Moscow*, „The New York Times”, November 5, 1922.

²² Leonid Sabaneev and S. W. Pring, *A Conductorless Orchestra*, „The Musical Times”, 1928, vol. 69, nr 1022 (Apr. 1, 1928), s. 307.

że „w proletariackiej orkiestrze państwowej, jej członkowie nie potrzebują muzycznego dyktatora”²³.

Kolejnym impulsem dla założenia „zespołu bez dyrygenta” było rozczarowanie brakiem wybitnych i utalentowanych osobowości dyrygenckich w powolucyjnej Rosji. Gdy Sergiusz Kusewicki opuścił kraj²⁴, a Wasilij Safonow zmarł²⁵, pozostali kapelmistrzowie — zdaniem muzyków Filharmonii Moskiewskiej — nie spełniali należytych wymogów. Jedynie ograniczali dobrych instrumentalistów orkiestralnych w wyrażaniu ich artystycznych pomysłów.

Za prototyp „orkiestry bez dyrygenta” Cejtlin uznał zespół kameralny. Wierzył, że orkiestra złożona ze stu osób jest w stanie równie dobrze sprostać wspólnym artystycznym wymogom, jak zespół kilkuosobowy. Zadanie wydawało się tym łatwiejsze, że miał do dyspozycji członków Moskiewskiej Orkiestry Symfonicznej, a był to pierwszej klasy zespół, który wielokrotnie wzbudzał zachwyt tak znaczących dyrygentów, jak: Willem Mengelberg, Arthur Nikisch, Felix Weingartner i Edouard Colonne. Jej muzycy przywykli do pracy z artystycznymi osobowościami i znali na pamięć cały standardowy repertuar orkiestrowy²⁶. Co więcej, instrumentalisci mogli sobie w znakomity sposób wyobrazić, że nie stoi przed nimi dyrygent i mogli z powodzeniem wykonać takie kompozycje Beethovena, jak *Symfonia „Eroica”*, *Koncert skrzypcowy* czy *Uwertura „Egmont”*.

Demokratyczne zasady orkiestry przejawiały się również w tym, że z zespołu wybrano nieliczny komitet muzyków, który spotykał się regularnie, decydując o takich parametrach wykonywanych utworów, jak natężenie brzmienia, dynamika, tempo i styl. Potem, podczas prób, jeden z członków tego komitetu siedział na balkonie monitorując pracę i informując zespół o uzyskanym efekcie²⁷.

„Orkiestra bez dyrygenta” przyjęła nazwę „Pierwszy Symfoniczny Zespół” — w skrócie „Persimfans” („Pierwyj simfoniczeskij ansambl”). Przewodziła sobą — zdaniem obserwatorów — nieco dziwaczny widok. Wykonawcy siedzieli w kole, zwróceniu ku sobie twarzami, by lepiej widzieć się wzajemnie i dostrze-

²³ Podają za: <http://www.trivia-library.com/b/history-of-the-greatest-conductorless-orchestra.htm> (dostęp: 31.03.2012), z powołaniem na: David Wallechinsky & Irving Wallace, *The People's Almanac*, New York 1975–1981 (wszystkie tłumaczenia B. M.).

²⁴ W 1920 roku wyjechał do Paryża, a w 1924 roku do USA, gdzie stanął na czele Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej.

²⁵ Żył w latach 1852–1918.

²⁶ Larry Sabaneev and S. W. Pring, op. cit., s. 308.

²⁷ Za: David Wallechinsky & Irving Wallace, op. cit.

gać nawet przelotne, niedostrzegalne przez innych sygnały. Szczególna odpowiedzialność spoczywała na liderach poszczególnych sekcji instrumentalnych. Orkiestra rozpoczynała grę równocześnie bez wyraźnego dyrygenckiego ruchu. Wszyscy bowiem — zdaniem Cejtlina — nauczyli się instynktownie wyczuwać właściwy moment głębokiej ciszy, podczas której publiczność spodziewa się rozpoczęcia koncertu. Cejtlin był przekonany, że rozpoczęcie jednoczesne utworu byłoby możliwe nawet z zamkniętymi oczami muzyków zespołu.

Francuski kompozytor i pianista Henri Gil-Marchex (1894–1970), który koncertował z „Persimfansem”, napisał we wspomnieniach:

Największa koncentracja i uwaga były wymagane od każdego wykonawcy, wszyscy byli świadomi odpowiedzialności za to magiczne koło. Każdy członek orkiestry ma do wykonania ważną rolę w tej grze, liczą się spojrzenia, uniesienia brwi, najmniejsze ruchy ramion czynione przez każdego z instrumentalistów, ale tak dyskretnie, że słuchacz rzadko je zauważa²⁸.

Pierwsze koncerty zaskoczyły słuchaczy. Publiczność zamiast wydarzenia artystycznego spodziewała się raczej ostrych i nieskoordynowanych dźwięków poszczególnych instrumentów. Stało się inaczej. Orkiestra przeszła pomyślnie pierwszy trudny test na „*Eroice*” Beethovena. Wkrótce zaś poszerzyła repertuar o inne utwory Beethovena, a także o Czajkowskiego (*VI Symfonia „Patetyczna”*, *Poemat symfoniczny „Francesca da Rimini”* i *Koncert fortepianowy B–dur*), Liszta, Skriabina, Ryszarda Straussa, Wagnera i Głazunowa.

Cejtlin wprowadził w życie ideę koncertów „monograficznych”, wypełnionych repertuarem jednego kompozytora. Orkiestra starała się realizować idee dostępności do kultury wszystkich klas społecznych (zarówno inteligencji, jak i klasy pracującej) i dlatego dawała swe koncerty w fabrykach, na placach budowy itp.

Anegdota głosiła, że dyrygent Otto Klemperer został pewnego razu zaproszony, by poprowadzić „Persimfans”. Jednak już w połowie programu kapelmistrz opuścił batutę i dyrygenckie podium, w zamian zajął miejsce na widowni. Zespół dokończył koncert już samodzielnie²⁹.

W styczniu 1927 roku wraz z orkiestrą „Persimfans” wystąpił Sergiusz Prokofiew. W programie znalazł się jego *III Koncert fortepianowy*, a także suity symfoniczne z baletu *Błazen* i z opery *Miłość do trzech pomarańczy*. Prokofiew, raczej nieskłonny do pochwał, tak ocenił zespół:

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

Orkiestra bez dyrygenta zmierzyła się z programem wspaniale i akompaniowała soliście tak kompetentnie, jak orkiestra prowadzona przez dyrygenta. Główną trudność stanowiła zmiana tempa, bo cały zespół musiał odczuwać muzykę dokładnie w ten sam sposób. Z drugiej strony trudne pasáže były pokonane z łatwością, gdyż każdy muzyk orkiestralny czuł się solistą i grał z doskonałą precyzją³⁰.

„Persimfans” szybko stał się ulubieńcem moskiewskiej publiczności. Znalazł też uznanie w oczach takich kompozytorów, jak: Aleksander Głazunow, Egon Petri, Darius Milhaud i Sergiusz Prokofiew³¹. Natomiast jego oponentami byli głównie dyrygenci i krytycy muzyczni, podkreślający przede wszystkim brak artystycznego oblicza wykonywanych utworów³² oraz efekt niewspółmiernej do nakładu pracy. Na przygotowanie znanego wcześniej, popularnego repertuaru klasycznego koniecznych było minimum 20 prób; nowe kompozycje rzadko mieściły się w obrębie możliwości wykonawczych orkiestry³³.

Brak dyrygenta oraz demokratyczna forma organizacji pracy w zespole stały się jednak wkrótce problemem. Co prawda podczas prób każdy członek orkiestry mógł zasugerować swój sposób interpretacji danego fragmentu muzyki i wszystkie te sugestie były brane pod uwagę, a nawet wypróbowane³⁴, ale przedłużało to w nieskończoność czas trwania prób.

Sytuacja ekonomiczna muzyków orkiestry okazała się kolejną trudnością nie do przezwyciężenia. W trudnych ekonomicznie czasach dla całego Związku Radzieckiego członkowie orkiestry pracowali niemal bezinteresownie. Za realizację swych idealistycznych celów byli opłacani zaledwie symbolicznie, za same koncerty nie otrzymywali żadnej gratyfikacji. W konsekwencji więc, silny artystycznie na początku „Persimfans” zaczął się stopniowo rozpadać: opuszczali go poszczególne członkowie, często pojawiali się nowi, mniej doświadczeni muzycy³⁵.

³⁰ Ibidem.

³¹ Larry Sabaneev i S. W. Pring, op. cit., s. 308.

³² Gra muzyków była bezosobowa, stanowiła rodzaj arytmetycznego zadania, produkt wzajemnej akcji psychologii indywidualnych wykonawców, nie podporządkowanych jednemu centrum nadzorcemu (tzn. brak koordynacji działań „z góry”).

³³ Sabaniejew pisał, że „Persimfans” wykonywał nowe kompozycje Strawińskiego, Prokofiewa, Schillingera — por. Larry Sabaneev i S. W. Pring, op. cit., s. 308.

³⁴ Cejtlin wierzył, że wszystkie sugestie płynące od muzyków mogą przyczynić się do lepszego odczytania intencji kompozytora i podniesienia wartości samej muzyki.

³⁵ Następnie członkami „Persimfansu”, oprócz instrumentalistów Moskiewskiej Orkiestry Symfonicznej, byli muzycy teatru „Bolszoj”, profesorowie i utalentowani studenci Moskiewskiego Konserwatorium.

Wszystko to wpłynęło na skuteczność wzajemnej pracy i na obniżenie poziomu koncertów.

W sumie „orkiestra bez dyrygenta” działała ponad 10 lat — do 1932 roku. W tym czasie dała ponad dwieście koncertów, skutecznie odpierając otwartą wrogość, ataki, intrygi i walkę muzycznych rywali. Okazała się jedną z najtrwałszych i najbardziej solidnych organizacji nowej Rosji. Odegrała ważną rolę w życiu muzycznym porewolucyjnej Moskwy, wywarła również znaczący wpływ na formację wiodących szkół muzycznych w stolicy. Podniosła wreszcie zasadniczo wykonawczy standard orkiestr radzieckich.

W okresie swej świetności „Persimfans” dawał cotygodniowe, abonamentowe koncerty w Wielkiej Sali Konserwatorium Moskiewskiego. W latach 1926–1929 „Persimfans” wydawał nawet własny magazyn. W latach dwudziestych XX wieku orkiestra zdobyła światową sławę i zainspirowała istnienie podobnego typu zespołów m.in. w Leningradzie, Kijowie, a także w Paryżu, Berlinie, Lipsku i Nowym Jorku. W 1927 roku sowiecki rząd nadał zespołowi nazwę Honorowego Kolektywu³⁶.

Sami muzycy orkiestry mieli przyznać podobno, że podczas koncertów bez udziału dyrygenta doświadczali wznioślejszych emocji niż wtedy, gdy pracowali pod czyjąś batutą, bez względu na to, kto (jak wielka osobowość) ją trzymał³⁷. Po raz pierwszy cieszyli się równymi prawami, wspólnie odpowiadali za muzyczny rezultat i mieli udział w osiągniętym sukcesie (który zwykle przypada w udziale dyrygentowi, nie będącemu częścią zespołu orkiestralnego). I ten socjologiczny argument zdał się być najważniejszym i najbardziej znaczącym osiągnięciem eksperymentu Cejtlina. Żywotność samej idei, sugerował Sabaniejew, może być bowiem dopiero wtedy wypróbowana, gdy znajdzie ona zastosowanie w praktyce i nie pozostanie jedynie wyizolowanym fenomenem³⁸.

Wraz ze śmiercią Lenina i wprowadzeniem terroru stalinowskiego idealistyczni muzycy „Persimfansu” stali się „solą w oku” antydemokratycznej władzy. W 1932 roku zespół został rozwiązany, a w następnych kilku latach jego członkowie zostali zesłani do różnych łagrów³⁹.

³⁶ David Wallechinsky & Irving Wallace, op. cit.

³⁷ L. Sabaneev i S. W. Pring, op. cit., s. 309.

³⁸ Ibidem.

³⁹ <http://everything2.com/title/PerSimfAns> (dostęp: 31.03.2012).

4. *Symfonia syren*

Kolejnym odważnym eksperymentem na polu sztuki muzycznej w Związku Radzieckim lat dwudziestych XX wieku była realizacja kilku koncertów zatytułowanych *Symfonia syren*. Autorem przedsięwzięcia był Arsienij Awraamow — teoretyk muzyki, kompozytor i późniejszy szanowany folklorysta radziecki⁴⁰.

Symfonia syren zrodziła się z akceptacji przez Awraamowa idei rewolucji październikowej i z pragnienia przypomnienia proletariatu o jego prawdziwej roli: o jego sile decydowania o własnej historii. W swym opublikowanym manifestie radziecki teoretyk i kompozytor podkreślał, iż „muzyka — spośród wszystkich sztuk, ma najwyższą siłę organizacji społecznej”⁴¹, a najstarsze mity dowodziły, że ludzie byli w pełni świadomi tej siły. Wszelka praca kolektywna (od uprawiania roli aż po służbę wojskową) jest niepojęta bez pieśni i muzyki. Prawdziwie proletariackie dzieło muzyczne powinno wykorzystywać dźwięki pochodzące wyłącznie z fabryk i maszyn. *Symfonia syren* — jak chciał Awraamow — miała po raz pierwszy przezwyciężyć kameralną naturę muzyki.

Cykl monumentalnych koncertów, nazwanych *Symfonią syren*, inspirowanych tekstami Aleksieja Gastiewa i Włodzimierza Majakowskiego, Awraamow zorganizował w kilku sowieckich miastach obchodzących rocznicę rewolucji październikowej: kolejno w Niżnym Nowogrodzie (1919), Rostowie (1921), Baku (1922) i w Moskwie (1923)⁴². Spośród tych wydarzeń najbardziej spektakularnym i wywierającym największe wrażenie był koncert zorganizowany 7 listopada 1922 w porcie w Baku, w Azerbejdżanie.

Źródła dźwięku zostały wówczas zmobilizowane z całego miasta. Awraamow dysponował więc tysiącami potężnych syren przeciwmgielnych z całej Floty Kaspijskiej, dwoma działami artyleryjskimi, kilkoma pełnymi pułkami piechoty, hydroplanami, dwudziestoma pięcioma lokomotywami parowymi i gwizdkami oraz wszystkimi syrenami w mieście. Awraamow wynalazł dla swego przedsięwzięcia także sporo przenośnych elementów-generatorów dźwię-

⁴⁰ W 1917 roku, za rządów A. Łunaczarskiego jako komisarza edukacji publicznej, Awraamow został powołany na komisarza sztuki w Ministerstwie Edukacji. Był uczniem Sergieja Protopopowa. Miał w swym dorobku również *Symfonię syren fabrycznych* (*The Symphony of Industrial Horns*) — utwór napisany w 1922 roku.

⁴¹ Por. książka programowa płyty: *Baku: Symphony of Sirens. Sound Experiments in the Russian AvantGarde*, London 2008, s. 19.

⁴² Ibidem.

ków, które nazwał „Maszynami Gwizdków Parowych”. Składały się z zespołów 20–25 syren nastrojonych na dźwięki *Międzynarodówki*⁴³.

Koncert *Symfonii syren* w Baku Awraamow poprowadził osobiście z dachu specjalnie wybudowanej w tym celu wieży. Używał całego systemu flag sygnalizacyjnych skierowanych symultanicznie w strony: floty olejowej, pociągów na stacji, statków, samochodów transportowych, samolotów i chórów robotników. Dla swego przedsięwzięcia Awraamow nie żądał specjalnych wykonawców, dążył raczej do aktywnego uczestnictwa — poprzez okrzyki i śpiewy — przedstawicieli całej klasy robotniczej. Wszystkich miało łączyć to samo rewolucyjne pragnienie wcielone w potencjał muzyki.

Szczegółowe instrukcje dla całego koncertu *Symfonii syren* autorstwa samego Awraamowa zostały opublikowane w języku tureckim w trzech gazetach lokalnych w Baku 6 listopada 1922 roku, na dzień przed przedsięwzięciem⁴⁴. Scenariusz obejmował kilkugodzinny plan. O godzinie siódmej rano statki zaczynały się gromadzić się w basenie portowym niedaleko stacji kolejowej, około dziesiątej trzydzieści rozpoczynał się „koncert”. Kolejne strzały armatnie inicjowały wejścia kolejnych „grup wykonawczych”, np. maszyn parowych, samolotów, dzwonów, silników. Akademia Militarna wykonywała *Warszawiankę*, a orkiestra dęta *Marsyliankę*. Nie brakło też okrzyków „hurra”. Wykonawcy przemierzali się podczas całego koncertu, dlatego dźwięki symfonii to się przybliżały, to oddalały. Całość kończyła się wielokrotnie odśpiewaną crescendo *Międzynarodówką*. Monumentalna symfonia miała odzwierciedlać żywotność i potencjał klasy robotniczej. Opublikowana instrukcja Awraamowa kończyła się bezwzględny nakazem jej przestrzegania podczas celebracji⁴⁵.

Symfonia syren została uznana za pierwszy przypadek tzw. muzyki konkretnej. Obecnie wzbudza zainteresowanie muzykologów, jako przykład nieznanego muzycznego eksperymentu futuryzmu rosyjskiego. Na fali tego zainteresowania w 2003 roku dokonano realizacji nagrania *Symfonii syren* zrekonstruowanej według scenariusza z Baku⁴⁶ (płyte wydano w Londynie w 2008 roku). Scenariusze koncertów *Symfonii syren* w innych radzieckich miastach jak dotąd nie zostały odnalezione. Prawdopodobnie nie wszystkie koncerty *Symfonii...* były równie

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem, s. 20. Tytuł opublikowanego scenariusza brzmiak: „Z okazji Piątej Roczniczy Rewolucji Październikowej: Instrukcje dla *Symfonii Syren*”.

⁴⁵ Ibidem, s. 20–21.

⁴⁶ Przez Miguela Molina Alarcón, Laboratorio Creaciones Intermedia, Departament of Sculpture — Faculty of Fine Arts, Valencia, Spain.

spektakularne jak w Baku, bowiem Awraamow nie wszędzie dysponował tak potężnym aparatem wykonawczym.

Awraamow eksperymentował później również z innymi nietradycyjnymi źródłami dźwięku, a nawet zainteresował się krótko mikrotonami. Zajmował się skalą 48-stopniową (i próbował komponować z jej wykorzystaniem). Rozwinął teorię, którą nazwał „ultra-chromatyzacją i omni-tonalnością”, którą zaprezentował w 1927 roku w Berlinie i Stuttgarcie, wzbudzając pewne zainteresowanie.

Zarówno „Orkiestra bez dyrygenta”, jak i *Symfonia syren* są świadectwem tego, że politycznej rewolucji w Rosji towarzyszyła oryginalna rewolucja artystyczna w sferze muzycznej. „Orkiestra bez dyrygenta” zrodziła się z ideałów egalitaryzmu roznieconych w nowej klasie robotniczej porewolucyjnej Rosji. Zrodziła się w momencie, gdy społeczeństwo pozbyło się znenawidzonego cara, a terror stalinowski jeszcze nie nastąpił. Zrodziła się z nadziei, że nowe społeczeństwo rosyjskie urzeczywistni prawdziwą równość i sprawiedliwość.

Symfonię syren zainicjowało pragnienie przewyciężenia kameralności i elitarności muzyki poprzez utwór monumentalny, odpowiadający potrzebom i możliwościom nowej grupy społecznej, jaką był proletariatus.

Historia dopisała smutny ciąg dalszy opisanym tutaj zjawiskom. Awangardowe eksperymenty dźwiękowe Związku Radzieckiego na wiele lat spowitę milczeniem. Dziś stanowią one jedynie ciekawostki — odkrywane i badane przez muzykologów. Bezpośrednio nie wytyczyły nowych dróg rozwoju muzyki XX wieku. Są jednak świadectwem dynamiki i oryginalności życia muzycznego Związku Radzieckiego lat dwudziestych XX wieku.

SUMMARY

“Conductorless orchestra” and *Symphony of sirens* as musical experiments in Post-Revolutionary Russia

The 1920s are one of the most unique times in the history of Russian music. In that time, Anatoly Lunacharsky served as the People’s Commissar for Enlightenment. His general education and personal musical interests led to his friendship with various composers, as well as to writing and publishing texts about music, and he also strived to animate artistic life in his country. In Lunacharsky’s time, many important composers from Western Europe visited the USSR, e.g. Alfredo Casella, Paul Hindemith, Darius Milhaud, or Alban Berg. For Western compo-

sers, these visits were also unforgettable events. Milhaud, for example, described his impressions from “Red Russia” in the journal “The Musical Times”.

Lunacharsky also encouraged Russian musicians to play an active part in the building of the new socialist system, as well as to carry out various artistic experiments. Among the latter, the establishment of “conductorless orchestra” in Moscow in 1921 can be included, as well as *Symphony of Sirens* by Arseny Avraamov, which was performed in various Soviet cities, including the most famous concert in Baku in 1922.

Sonic experiments of the 1920s USSR are a testimony to dynamicism and originality of Russian musical life of that time. They also demonstrate that political revolution in Russia was accompanied by an original artistic revolution in the area of music. Nowadays, these experiments are discovered and analyzed with great interest by the musical world.

KEYWORDS: Lunaczarsky, Milhaud, conductorless orchestra, *Symphony of sirens*, musical experiments, Post-Revolutionary Russia