

ROZMOWY O FESTIWALU

Trzeci raz w cieniu festiwalowych koncertów toczą się nasze dysputy. To już chyba mała tradycja, ale wszystko jest nowe, każda chwila i każdy utwór. I nowe twarze. Każdy na swój sposób zbliża się do muzyki i na swój sposób od niej oddala. Walorem dla nas najcenniejszym jest rozmowa: żywa gra odczuć i ważenie argumentów. Tak jak całość jest czymś więcej niż sumą części, tak też nasze głosy znaczą – dla nas – więcej, gdy stają się kontrapunktem w tej polifonii głosów. Czy ten walor uda się zachować w piśmie, nie wiemy. Ale każdego, kto miałby ochotę tę dyskusję śledzić, serdecznie zapraszamy do lektury.

Przedstawimy się najpierw. Oto kim jesteśmy:

Ewa Chorościan – studentka teorii muzyki z Akademii Muzycznej w Poznaniu

Grzegorz Dąbrowski – student muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Karolina Kolinek-Siechowicz – absolwentka (świeżo upieczona) muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, studentka filozofii tejże uczelni

Szymon Maliszewski – student dyrygentury i śpiewu solowego Akademii Muzycznej w Katowicach

Dominika Micał – studentka teorii muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie

Paweł Siechowicz – absolwent muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Anna Wójcikowska – studentka teorii muzyki Akademii Muzycznej w Łodzi

Marcin Trzęsiok – teoretyk muzyki, wykładowca Akademii Muzycznej w Katowicach

Gościnnie pojawia się też Maria Majewska, teoretyczka muzyki i muzykolożka, wykładowczyni Akademii Muzycznej w Poznaniu

ROZMOWA PIERWSZA

19 września 2014, godz. 19:30

Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa

Koncert inauguracyjny

Artur Zagajewski *brut* (2014)** na wiolonczelę i zespół (zamówienie Fundacji Arte dei Suonatori)

Aureliano Cattaneo *Double* (2013–2014)* na zespół

György Ligeti *Hamburgisches Konzert* (1998–1999/2003)* na róg i orkiestrę kameralną

Martin Smolka *Semplice* (2006)* na stare i nowe instrumenty

Wykonawcy:

Christine Chapman – róg

Dominik Połoński – wiolonczela

musikFabrik

Arte dei Suonatori

Stefan Asbury – dyrygent

Marcin Trzęsiok: Za nami dwa koncerty. Bez wstępów zmierzajmy *in medias res*, czyli do rzeczy. Pierwszy koncert. Umówiliśmy się, że każdy pisze notkę o wybranym utworze każdego koncertu. Jestem ciekaw, jakie sobie wybraliście utwory.

Grzegorz Dąbrowski: Smolka.

Dominika Micał: Zagajewski.

Anna Wójcikowska: Zagajewski.

Ewa Chorościan: Zagajewski.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Zagajewski.

Paweł Siechowicz: Zagajewski.

Szymon Maliszewski: Smolka.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Nie kontaktowaliśmy się chyba?

MT: Robi nam się idealna forma łukowa. Ciekaw jestem, dlaczego tak dużo Zagajewskiego...

DM [na stronie]: Bo nie Ligeti...

MT: Ten wybór może być motywowany różnymi rzeczami, ciekawe... Skoro jest go najwięcej, zaczynamy od Zagajewskiego. Najwyraźniej bardzo się podobał w filharmonii. Artur Zagajewski jest z Łodzi, to może pani Ania rozpocznie?

AW: Czułam się prawie w lokalno-patriotycznym obowiązku, żeby o łódzkim kompozytorze napisać, ale nie tylko. Przeczytam notkę:

Jak przyznaje sam kompozytor, utwór *brut* Artura Zagajewskiego na wiolonczelę i zespół instrumentów dawnych „powstał z fascynacji Le Corbusierem oraz architekturą brutalistyczną” [książka programowa, s. 39]. W istocie, zamysł kompozytorski został znakomicie zrealizowany. Dominująca w pierwszej części chropowatość instrumentów smyczkowych w niskich rejestrach, dobarwiona przeszywającym brzmieniem klawesynu, przywodzi na myśl beton, metal, szkło. Forma ewoluje bardzo powoli, a zmiany są niemal niezauważalne, co budzi skojarzenia z *minimal music*. W drugiej części utworu instrumenty prezentują brzmienie cienkie, wręcz piskliwe, nadal – zgodnie z tytułem utworu – szorstkie i surowe. Ukłonem w stronę Dominika Połońskiego jest zastosowanie również w tutti sposobu gry, w którym to smyczek przesuwany jest niemal na całej długości strun, co udowadnia jak niezwykle istotna w rezultacie brzmieniowym dla instrumentów smyczkowych jest rola prawej ręki.

MT: Myślę, że chyba będzie lepiej zderzyć wszystkie teksty od razu. Potem ewentualnie wracać do fragmentów, które będziemy sobie chcieli odświeżyć w pamięci. Zostawiamy ten bez komentarza.

EC:

Kompozycja *brut* Artura Zagajewskiego na wiolonczelę solo i zespół, miała w założeniu odnosić się do francuskiego określenia, znaczącego – szorstki, nieoszlifowany, prymitywny, brutalny. O ile z pewną szorstkością czy chropowatością brzmienia mieliśmy do czynienia w tym utworze, to jednak trudno określić go jako brutalnie atakujący słuchacza dźwiękiem. Kompozycja ta była bardzo wyważona, wręcz wyciszona, co być może było spowodowane wykorzystaniem instrumentów dawnych – nieco cichszych od współczesnych. Interesująco został też wykorzystany dźwięk klawesynu – początkowo grający w bardzo drobnych

wartościach stanowił migotliwe tło, następnie, gdy klawesynistka grała wewnątrz instrumentu, znacznie wyraźniejsze brzmienie klawesynu wchodziło w dialog ze smyczkami. Powtarzalność struktur w utworze spowodowała też powtarzalność gestów muzyków – dość mechaniczne pociągnięcia smyczków zakreślały wręcz momentami figury geometryczne. Ta geometria gestów sprawiała, że utwór był też ciekawy pod względem wizualnym.

KK-S:

Nieczęsto można doświadczyć poczucia całkowitej przystawalności tytułu do charakteru utworu. Eloquentne nazwy wykorzystywane przez kompozytorów do spuentowania ostatecznej formy utworu często wymagają obszernego komentarza, który niekoniecznie przekonuje słuchacza. Zupełnie odmienne wrażenie towarzyszyło mi jednak podczas słuchania *brut* Artura Zagajewskiego, utworu na wiolonczelę solo (Dominik Połoński) i zespół instrumentów dawnych (Arte dei Suonatori). Wytrawna, chropowata barwa wiolonczeli osiągnięta poprzez przesterowanie dźwięku (co w istocie jest całkowitym zaprzeczeniem stereotypowo kantylenowej barwy tego instrumentu), której towarzyszył gęsty akompaniament zespołu (ostinato klawesynu i rozwarstwione, subtelnie kontrapunktujące partię solisty smyczki) w sposób doskonały korespondowały ze słowem użytym w tytule, przywodzącym na myśl przyjemność tyleż szlachetną, co zabarwioną lekką goryczką, przypominającą o tym, że koneserem można być w każdej dziedzinie percepcji zmysłowej.

PS:

brut Artura Zagajewskiego to marzenie o współczesnym golemie. Przerażliwy zgrzyt – materia ożywa. Porusza się mechanicznym, nieubłaganiem równym rytmem. Tworzywem nie jest tu skała czy glina, ale metal – skrzypiący, zgrzytający, skrzący się, jęczący skargą nienaoliwionych zawiasów. Nagle – krach. Mała industrialna tragedia. Części wypadają z trybów i z mozołem powracają do sprawności. Raz, dwa, trzy, cztery – z uporem bezdusznej materii. Coraz szybciej, głośniejsze, aż z trących o siebie powierzchni nie zostanie żaden opiłek.

DM:

Tym, którzy z muzyką mają niewiele wspólnego, tytuł utworu Zagajewskiego – *brut* – może kojarzyć się z brudem, tym, którzy więcej – z Schaefferowskimi *Etiudami hałasów* (*Cinq études de bruits*) i bruityzmem. Oba te skojarzenia zyskały potwierdzenie w utworze. Współistnieją w nim dwa światy muzyczne: łagodnie brzmiący, znany i bezpieczny, z delikatnymi reminiscencjami tonalności oraz brudzący, hałaśliwy, szumowy, zrealizowany między innymi za pomocą klawesynowego, metalicznego tła podszywającego większość pierwszej fazy utworu. W solowej partii – nietypowej, na prawą rękę, pojawia się niewiele gestów, każdy jednak wyrazisty: ostre pociągnięcie za podstawkiem, metaliczne przerzucenie smyczka po strunach, agresywne, silnie dociśnięte, skrzypiące przesuwanie po podstawku to te powtarzające się najczęściej. W momencie cięcia między dwiema głównymi fazami następuje zawieszenie: jaką drogą pójdzie wiolonczela? Który świat wybierze? Po pauzie solista wydobywa z instrumentu przejmujący zgrzyt – zdecydowanie należący do świata nowego. Druga faza upływa pod znakiem jakby psującego się mechanizmu: dźwięki przypominają skrzywienie jakiegoś wahadła: może drzwi, może huśtawki. Jeszcze raz próbują się przez szumy przebić strzępy melodii na nietemperowanym klawesynie. Kończący brudny dźwięk wiolonczeli jakby mówił: „Nie ma już powrotu do bezpiecznego świata łagodnych dźwięków”.

Zastanawiałam się, czy da się w muzyce znaleźć więcej przykładów czegoś takiego, jak „topos psującego się mechanizmu”, „topos zepsutej zabawki”, horrorowej huśtawki.

MT: Było coś takiego w tym utworze. Oczywiście, takie mechaniczności topoty są: od Beethovena *VIII Symfonii* do Nancarrowa... To jest dobry trop. Od razu komentarz, bo mamy w pamięci ostatni tekst Dominiki. Wyróżnia się tym, że jest tam opis tych technik i brzmienia, daje jakieś wyobrażenie o tym, co się w muzyce dzieje. W pozostałych tekstach – bardzo ciekawych – tego elementu zabrakło. Dla czytelnika, który chce się o utworze czegoś dowiedzieć, jest to ważna informacja i brak, którego nie jest w stanie nawet zauważyć w waszych tekstach, bo często ta sugestia jest taka podskórna, metaforyczna. Tak można pisać. Tylko teraz jest kwestia wydobycia informacji. Tutaj się dowiadujemy najwięcej. Jednej informacji nawet u Dominiki brakowało, bardzo ważnej – że tam nie było dyrygenta. Kto pamięta w jaki sposób to było rozwiązane?

Inni: Pierwszy skrzypek wstawał.

MM: To typowe rozwiązanie w praktyce zespołów barokowych, prawda?

PS: Ale jego wstawanie podkreślało też mechaniczność tej formy – wstawał w niemal równych odstępach.

AW: To była niemalże choreografia.

PS: Wstawał i dawał znak zawsze wtedy, kiedy następowała jakaś muzyczna zmiana.

MT: Ja przypuszczam – mogę tylko przypuszczać – że to był zapis aleatoryczny. Oni mieli te swoje pętle i musieli je zmieniać na następną. Wydaje mi się, że w kilku momentach udało mi się to zaobserwować. To też ważna informacja od strony choreograficzno-technicznej. Zresztą, pani Ewa pisała, że to było ciekawe wizualnie.

MM: To było bardzo performatywne.

EC: Ja się zastanawiałam, czy z tego się nie zrobi jakiś teatr instrumentalny. Czy to miał być ruch dyrygenta, czy jakieś inne jeszcze gesty.

MM: Sam strój i charakterystyka wiolonczelisty były też „performatywne”.

MT: Znacie historię Dominika Połońskiego?

SM: Połoński miał bodajże wylew i ma sparaliżowaną lewą stronę ciała.

MT: Był genialnym wiolonczelistą, pierwszym wiolonczelistą w nagraniu Krystiana Zimermana z orkiestra festiwalową, kiedy grali koncerty Chopina. On był fenomenalny – wciąż jest, ale nie tak samo. To jest jego szczególna historia. Ci, którzy go znają, podkreślają jego cudowną promienną radość. Po tym wszystkim się podniósł i żyje. To jest historia, która silnie działa.

GD: To pewnie też miało jakiś wpływ na odbiór.

MM: Pytanie, czy gdyby to grał inny wiolonczelista – bez tej historii, bez tej całej otoczki – czy to nadal by oddziaływało.

AW: Ja, ilekroć jestem na koncercie, na którym gra Dominik Połoński, bardzo staram się nie myśleć o tym, że to jest osoba, która ma pewne fizyczne ograniczenia, raczej staram się odbierać to abstrakcyjnie i oceniać utwór takim, jaki jest, a nie przez pryzmat tego, że solista ma pewne ograniczenia. Ale nie wiadomo, na ile to jest możliwe.

GD: Ja nie byłem w stanie oderwać się od jego historii.

SM: Mnie przeszkadzała.

GD: A mnie nie. Ten utwór nie spodobałby mi się tak bardzo, gdyby nie obecność Połońskiego, między innymi dlatego, że za mało było, moim zdaniem, tutti. Nie było słycać tych reminiscencji tonalnych, które jakoś czułem, coś wychwytywałem. Gdyby zespół grał trochę pełniejszym dźwiękiem, to może i mój odbiór byłby pełniejszy. Obecność Połońskiego nadawała jakiegoś tragizmu temu utworowi.

PS: Są takie utwory, które dopiero w ostatnim takcie układają w całość – tak było w moim przypadku z *Qudsja Zaher* [Pawła] Szymańskiego. Tutaj też. Kiedy Dominik Połoński wstał od wiolonczeli, stało się jasne, że jest połowicznie sparaliżowany. Kulminacja utworu zmierzającego do dramatycznego końca, urwanego w trakcie, nabrała dla mnie zupełnie innego wyrazu.

MM: Dlatego zastanawiałam się, czy gdyby oddzielić sam utwór od wykonawcy i od tego, dla kogo on powstał, to tak samo zostałyby odebrany?

PS: Czy jest sens oddzielać, skoro pisany był właśnie dla niego?

MM: Maurice Ravel napisał koncert fortepianowy na lewą rękę.

MT: Dla [Paula] Wittgensteina, inwalidy wojennego.

MM: A teraz ten koncert jest wykonywany przez innych pianistów. Nie znając historii utworu, możemy się zastanowić, dlaczego akurat na lewą rękę... Podejrzewam, że on w momencie prawykonania też oddziaływał zupełnie inaczej, niósł ze sobą dodatkowy kontekst wojenny.

GD: Jednak w kontekście muzyki Ravela historia ta też wpływa na odbiór.

MM: Dlatego właśnie się zastanawiam, czy *brut* będzie już zawsze powiązany z historią solisty, głównego wykonawcy?

GD: Myślę, że tak.

MM: Gdy będzie wykonywany przez następnych wiolonczelistów, jak postrzegana będzie ta technika gry prawą ręką? Ten utwór jest mało wirtuozowski.

MT: W przeciwieństwie do koncertów Ravela i [Sergieja] Prokofiewa.

MM: To są pytania nieuniknione. Dodatkowo w tym utworze pojawił się pewien surkonwencjonalizm. Niby reminiscencje innych epok, ale tak subtelne, tak zakamuflowane i zamaskowane, że nie przebijały się.

GD: Ma się wrażenie, że zakamuflowane przede wszystkim poziomem dynamicznym.

MM: Mnie się to właśnie podobało.

KK-S: Pytanie czy te reminiscencje nie wynikały tylko z tego, że to było jednak specyficzne instrumentarium. Bo moim zdaniem nie było tam takich rzeczy, jak surkonwencjonalizm.

MM: Tak. Aczkolwiek te instrumenty nie grały typowych zwrotów barokowych cały czas.

KK-S: No właśnie. Oczywiście.

MM: Był jakiś kamuflaż.

MT: Na akordach tercjowych była zbudowana pierwsza część. One były przybrudzone. Ten gest otwarcia: zgrzyt i z niego wyłania się akord, chyba molowy. Taki statyczny. Jeśli chodzi o narrację utworu, udało się przechytryć kompozytorowi przynajmniej mnie, bo myślałem, że to będzie taki statyczny, aleatoryczny minimalizm i tyle. Potem było nagle przejście w narrację, która miała swoją trajektorię wyrazistą, z kulminacjami, z opadaniem. Taka forma dwufazowa:

przygotowanie i część główna. Dałem się na to złapać. Myślałem, że to będzie taka etiudka – okazało się, że nie.

MM: Był taki moment, kiedy weszła wiolonczela solo. Myślałam, że może będzie forma jakiejś kadencji. A okazuje się, że przeszło to w drugą część, która formalnie była dużo ciekawsza niż pierwsza.

DM: Mnie tak poruszył ten moment pauzy. Wiadomo było, że coś jeszcze nastąpi. I pytanie, co zrobi wiolonczelista: czy to będzie dźwięk „czysty”, czy może jednak szmer.

MT: Tak. I inna jeszcze sprawa. Tam, wydaje się, nie było stukania, technik rozszerzonych, chyba nawet pizzicata...

SM: Była preparacja – wkładał drewniane kołeczki.

PS: Zgrzyt związany z graniem wzdłuż strun, flażolety...

DM: Gra na podstawku.

MT: Tak, ale wszystko *arco*, bardzo klasycznie.

AW: Można zestawić ten utwór z utworami Olgi Hans, która jest z wykształcenia wiolonczelistką, nie tylko kompozytorką. Ona stara się zawrzeć bardzo szeroki wachlarz możliwości wydobywania dźwięku. A tutaj, wydaje mi się, świadomie kompozytor z tego zrezygnował.

MT: Ja bym chciał jeszcze podkreślić charyzmatyczność Dominika Połońskiego: jego skupienie na muzyce i ekspresywność każdego gestu. Jeśli ktoś jest tak skoncentrowany, prowadzi narrację, nie odrywając uwagi ani na sekundę, to bardzo szybko się pochłania uwagę słuchaczy.

GD: Tak było od samego początku. Kiedy on kilkakrotnie przymierzał się do rozpoczęcia. Pierwszy skrzypek już czekał, by dać sygnał do rozpoczęcia. Zastanawiałem się, czy utwór już trwa, czy Połoński czeka jeszcze na to stuprocentowe własne skupienie.

MT: Dobrze. Ktoś ma ochotę coś dodać coś jeszcze?

AW: Chciałam jeszcze zwrócić uwagę na to, co Ewa napisała w swojej notce, a co ja też chciałam zawrzeć, ale mi się nie udało, bo sądziłam, że te teksty mają być bardziej zwięzłe: jak ważna jest strona wizualna wykonania, gestykulacja wykonawców. Ciekawe, czy w partyturze są wskazania rodzajów ruchu, czy to wyszło naturalnie od wykonawców, żeby dodatkowo zilustrować charakter utworu.

MM: Tak, to ważne. Siedziałam w miejscu, z którego dosyć kiepsko było widać. Długo tylko słuchałam. I to nie było tak ciekawe, jak wówczas gdy zaczęłam obserwować, co się dzieje. Zupełnie inne jakości wchodziły na pierwszy plan.

MT: Wypadałoby jeszcze porozmawiać o samych tekstach, ale nie będziemy dyskutować, bo ich jest aż pięć. Jeśli będzie kiedyś równomierne rozłożone – chociaż nie wiadomo, czy tak będzie...

Wszyscy: [śmiech]

MT: Wszystkie teksty miały znakomitą formę. Widać, że jesteśmy w dobrym gronie. Teraz Smolka – dwa teksty tylko, będzie łatwiej.

Wszyscy: [śmiech]

GD: Może ja zacznę. Koledzy napisali piękne teksty, ja skrobnałem po prostu notatkę.

Utwór formalnie bardzo prosty, spokojny, ale nie monotony. Trochę w nim Góreckiego, nutka Reicha. Smolka w programie napisał, że „potrzeba cierpliwości i wygodnego krzesła” [książka programowa, s. 45]. To prawda, ale nietrudno szczególnie o to pierwsze. Kompozytor zaprasza do swojego dźwiękowego świata i pozwala powoli się z nim oswoić. Powolny ruch muzyczny umożliwia „oglądanie” go z różnych stron. Nasycenie się każdym wybrzmieniem.

SM:

Semplice Martina Smolki to muzyka, przed którą można stanąć wyprostowanym i ze spokojem spojrzeć jej prosto w oczy. To muzyka, która potrafi mówić prostym językiem, świadoma tego, że właściwy dobór prostych słów bywa najskuteczniejszym narzędziem retorycznym. Kompozytor zestawia brzmienie instrumentów nowych z instrumentami barokowymi, znakomicie mieszając ze sobą ich barwy i tekstury. Otwierający trzecią część rozłożony akord w partii preparowanego fortepianu i teorby czy łagodnie pulsujące plamy dźwiękowe, mieniające się milionami mikrotonowych kolorów, tworzą niezwykle świeże wartości brzmieniowe, skutecznie dowodząc słuszności festiwalowego założenia o twórczym zestawianiu instrumentów z różnych światów. Prostota i komunikatywność języka brzmieniowego niestety nie znalazły odpowiednika w kwestii formy, która w ujęciu makro była nieco schematycznym szeregiem miniaturki strywalizowanych przez nadmiernie oczywiste kontrasty poszczególnych ogniw.

MT: Dobrze. Byliście na spotkaniu z kompozytorem. To może zapytajmy na początek o wrażenia.

GD: Smolka to wizualny następca [Antonína] Dvořáka. Typowy Czech. Mam na myśli jego poczucie humoru, dystans do tego, co robi. Chociaż powiało chłodem, kiedy okazało się, że nie można wyłączyć klimatyzacji i pozbyć się szumu.

AW: Był bardzo wyczulony na tym punkcie.

DM: Wszystko mu brzmiało: głośniki, rzutnik. Stwierdził, że nie będzie tak poetycko, jak powinno być. Zresztą słowo „poetycki” chyba jest dla niego słowem-kluczem. Kiedykolwiek mówił o aurze, która ma towarzyszyć jego utworom, używał tego słowa. Mówił też o komentarzach do utworów – że czasem już po skomponowaniu dodaje opis, który ma wskazać możliwą aurę, że zdecydowanie woli opisy metaforyczne niż techniczne. I chyba taka jest jego muzyka.

GD: Powiedział jeszcze coś bardzo ciekawego: że jego muzyka nie ma logiki.

AW: Że pisze intuicyjnie. Poza tym to człowiek bardzo czarujący. Wydaje mi się, że w utworze przekazał dużą część swojej osobowości. Dzielił się radami czy ciekawostkami dotyczącymi warsztatu kompozytorskiego. Mówił na przykład o słuchaniu dźwięku, takim analityczno-asocjacyjnym – że do każdego dźwięku czy każdej figury dobiera określenia metaforyczne. Czasem transponuje dźwięki zasłyszane na instrumenty.

AW: Poleca kompozytorom zacząć od tabeli, czyli jednak zaplanować utwór.

MT: Ale to stoi w sprzeczności z tym, co wcześniej mówiliście...

DM: Ale jemu chodziło raczej o gromadzenie materiału.

AW: Wypisuje sobie metafory, które potem usiłuje zilustrować za pomocą muzyki. Te metafory mogą być wszystkim. Może to być zjawisko przyrodnicze, może to być klimat, charakter, może to być wspomnienie z pobytu gdzieś na wakacjach. Wszystko.

GD: Smolka powiedział jeszcze jedną ciekawą rzecz, którą w zasadzie można było zauważyć, słuchając jego *Semplice*. Że ważne jest dla niego nie tyle samo brzmienie, co wybrzmienie – trwanie jakiegoś akordu czy brzmienia, jakiejś wibracji między dwoma dźwiękami. Bardzo skupione, bardzo kontemplacyjne skupienie na muzyce.

DM: I że jest bardzo przywiązany do dźwięków, które mu się podobają. Skoro dźwięk mu się podoba, to dlaczego nie miały trwać? Tyle, że trzeba uniknąć nudy i wprowadzić trochę zmian. Ale powrót do dźwięku ma być przyjemnością.

AW: Mówił też, że jeśli podoba mu się dźwięk, to ma ochotę się w nim kąpać.

MT: To jest typowa postawa w XX wieku – zanurzenie się w dźwięku, wybrzmiewanie. O wybrzmieniu w dźwięku dużo pisał Morton Feldman.

GD: [Karlheinz] Stockhausen też.

DM: Wśród kompozytorów, którzy go inspirowali, Smolka wskazywał [Mortona] Feldmana, [Henryka Mikołaja] Góreckiego, [Tomasza] Sikorskiego.

MT: A minimalistów też?

DM: Też.

MT: Jest ciekawa kwestia, o której pisał pan Szymon, związana z tym katalogowaniem, z tabelą, do której wrzucamy wszystko. Utwór był rzeczywiście kontemplacyjny, a z drugiej strony pocięty, z wyraźnymi cezurami, które czasem robiły wrażenie, że coś się zaczyna nowego a czasem sugerowały kolejną odsłonę w ramach kontynuacji. I chyba trudno było mieć jasność: czy to jest jakiś zbiór czy jedna całość. I być może trzeba tak do tego podejść, że utwór grał na tej dwuznaczności. Ani to całość, ani to niecałość.

SM: Nie do końca. Mnie się wydaje, jeszcze biorąc pod uwagę jego postawę twórczą, że on jest jakoś wewnętrznie sprzeczny, czego on sam może nie jest świadomy. W notce napisał, że ostatnie trzy części można grać *attaca*. Tak zagrane, byłyby dużo lepsze.

MT: Dla mnie też.

DM: Za dużo było tych części, które się kończyły, zaczynały, kończyły, zaczynały.

SM: Sam nie wiedziałem, ile ich było.

GD: Strasznie rozpraszała była reakcja publiczności między każdymi częściami. To, przepraszam, fukanie, kasłanie...

MT: Ale też dyrygent drastycznie rozdzielał te segmenty. Wręcz prowokował taki „luz”. Opierał się demonstracyjnie o tę swoją barierkę za plecami.

GD: Chociaż (może Szymon będzie miał tutaj więcej do powiedzenia jako przyszły dyrygent) mnie się podobała technika Stefana Asbury'ego. Był bardzo dokładny, spokojny, precyzyjny, a jednocześnie nie przesadzał, nie był zbyt ekspresyjny. Nie mówię tu tylko o utworze Smolki (trudno być w utworze Smolki przesadnie ekspresyjnym).

SM: A on to prowokuje. Czasem, zwłaszcza w czwartej części, pojawiają się jakieś takie melodyjki.

MT: Ile było części?

AW, DM, GD: Sześć.

SM: Za dużo, forma była trochę rozbita.

MT: A gdyby poszukać tych metafor? To jest ciekawy trop. Jakie proponujecie metafory?

DM: Ciężki oddech, na przykład. Zwłaszcza w części, której słuchaliśmy dzisiaj, części drugiej. Inna metafora: wahadło, wszechobecne.

PS: Tak. Części się zmieniały, ale dyrygent trzymał w nich stały wewnętrzny puls. W związku z tym, mimo że ilość zdarzeń na jeden takt zmieniała się w kolejnych częściach, perspektywa słuchacza pozostawała cały czas taka sama. To było jak obserwowanie zjawiska przyrody, ale z za szyby. Jesteśmy bezpieczni, ale oglądamy coś, co nas fascynuje. Z takim zapatrzeniem, zasłuchaniem w zasadzie.

KK-S: Dla mnie to nie był bezpieczny dystans. Dla mnie to był utwór depresyjny. Bardzo smutny. Dodatkowo, przez tę swoją długość, stawał się nie do zniesienia. Może byłam w takim nastroju, ale dla mnie był on przesmutny.

MT: Mam podobne wrażenie, co pani Karolina, przy czym w depresję mnie raczej nie wprawił. Natomiast ta nuta melancholii, żalu, elegijności – tak, ona dominowała.

GD: Tu też się jakaś jego sprzeczność ujawnia.

DM: Te Łzy zeszłoroczne były pod tym względem podobne.

MT: W *Semplice* były takie quasi-barokowe, opadające progresje, nieco przybrudzone.

MM: Tak, odniesienia typowo tonalne.

MT: Miałem też wrażenie, że utwór się kończy wyrazistym znakiem zapytania, intonacją pytającą. To też chyba metafora. Ale żal bardzo mnie ogarnął. Taki żal oczyszczający, nieekspresyjny, inny niż np. w *Wozzecku* [Albana Berga].

PS: Jakby z dystansu. Albo we wspomnieniu – co się zgadza z tym, co mówił na spotkaniu...

DM: On opisywał też sytuację, w której jednego dnia gramy i zapisujemy to, co zagraliśmy, ale następnego dnia nie znajdujemy w nutach tego, co nas tak urzekło. Czasem lepiej zapisać sobie dwa słowa. Ale mówił, że to też zawodzi.

Wszyscy: [śmiech]

MT: Może to będzie daleko idąca dygresja. Jeden z prawodawców modernizmu (bo to w końcu wciąż jest modernizm, tego typu muzyka), amerykański poeta romantyczny Edgar Allan Poe mówił, że poezja bierze się właśnie z oddalenia i nostalgii, że to jest podstawowa tonacja poetycka. To się sprawdza na bardzo wielu poziomach, przy bardzo wielu nazwiskach, nie tylko poetów.

GD: Któryś z jazzmanów mówił: „Only sadness is beautiful”.

DM: A Lutosławski? Że muzyka rodzi się z tęsknoty?

MT: Tak, te modernistyczno-romantyczne topoty są jednak żywe [w *Semplice*] – przez swoją powagę, przez kontakt z rzeczywistością psychologiczną.

SM: W moim odczuciu są one jednak sztuczne z bardzo prostego i zasadniczego powodu. Zamiast wynikać z jakiejś przyczyny, miałem wrażenie, że Smolka próbuje jedynie dążyć do

pokazania jej skutków, co jest zawsze skazane na jakąś porażkę. Jeśli próbuje się coś odwzorować. To u Smolki mi ewidentnie przeszkadzało – momentami była to, powiedzmy, czysta muzyka, która może być obiektywnie oceniana, przyjęta, i nagle zabrudzał ją bardzo subiektywnym przyływym jednym wspomnieniem, obrazka, wręcz pocztówki. I to psuło całość.

MM: Bo może ona jest przeznaczona do innego trochę odbioru. Pamiętam swoje emocje – w których momentach, jak reagowałam. Niektóre powtórzenia były na początku melancholijne, ale w pewnym momencie coś się zmieniło i zaczęło mnie drażnić. Wydaje mi się, że to jest przewidziane, zaplanowane przez kompozytora: te kolejne części, mimo podobnego ukształtowania materiału, wywoływały nowe emocje.

GD: Ale dlaczego negatywne?

MM: Może nie negatywne! Chociaż rozdrażnienie chyba jest negatywne. Najpierw były takie brzmienia uspokajające, wprowadzające w melancholijny nastrój, potem sposób artykulacji zmienił się, jakość dźwięku się zmieniła i mnie to zaczęło drażnić.

KK-S: Największy kontrast był między pierwszą i drugą częścią. Ordynarne wręcz przeciwstawienie instrumentów dawnych i nowych... Wtedy oba zespoły grały na zmianę, stereofonicznie: raz jedni, raz drudzy, raz jedni, raz drudzy. To mnie rozbiło... Pierwsza część utrzymywała mnie we w miarę pozytywnym nastawieniu, ale ten zabieg wszystko zepsuł.

PS: Ale to było tyle razy powtórzone, że można było sobie to przemyśleć i stwierdzić: „Może kompozytor wymaga ode mnie właśnie, żebyśmy zmierzyli się z taką powtarzalnością?”.

GD: Było wymagające ze względu na długość trwania. To, na co sam zwróciłeś uwagę – cierpliwość jest potrzebna.

SM: Tutaj, mnie się wydaje, nie da się obronić kompozytora. Bo jeśli sam mówi, że komponuje bardzo intuicyjnie, to nasze myślenie o tym jako o świadomym zabiegu kłóci się z tą deklaracją.

DM: Ale on mówił o intuicyjności na niektórych etapach. Mówił też, że kompozycja to jest też ciężka praca, warsztat. W *Łzach* w zeszłym roku były kanony, jakaś bardzo ścisła konstrukcja.

MM: Której w ogóle nie było słyhać.

MT: Musimy pamiętać, że to jest kompozytor operowy. Tych oper nie znamy, ale to też ma jakiś wpływ. Jeśli się pisze opery, to nasycenie emocjonalnością, interakcją, sytuacyjnością jest naturalne. Być może pojawienie się takich nieuzasadnionych kontrastów w *Semplice* wynika z wyobraźni, podprogowo, scenicznie-dramatycznej? Nie wiem.

OK, tyle o Smolce. Na tym koncercie były jeszcze dwa utwory: jeden klasyk [*Hamburgisches Konzert* Györgyego Ligetiego], a drugi... Czy ktoś miał kontakt z Aureliano Cattaneo wcześniej?

Wszyscy: Nie.

MM: To jest Włoch.

GD: Ale on działa w Hiszpanii.

PS: W Madrycie.

MT: *Double*. Kompozytor tłumaczy w komentarzu dlaczego *Double*.

GD: Mnie trudno było po jednorazowym wysłuchaniu wychwycić dualizm i palindromowość tego utworu.

MT: Właśnie...

GD: Ale był ciekawy brzmieniowo. Te zupełnie nowe instrumenty, dwuczarowe waltornie, trąbki i eufonium...

PS: Glissandowe gwizdki.

GD: To w kontekście wkrótce obchodzonych dziesiątych urodzin „Glissanda”.

Wszyscy: [*śmiech*]

DM: Na podwójną trąbkę Agata Zubel chyba pisała utwór?

GD: Pewnie inspiracją dla tej trąbki była trąbka Dizzy’ego Gillespiego?

MT: Co było cechą szczególną tego utworu? Czy było coś takiego?

SM: Mnie się to w ogóle nie podobało.

DM: Mnie też nie.

SM: Dla mnie to był taki bardzo przeżyty już sonoryzm.

DM: Amorficzny...

K-KS: Nudy.

GD: Trochę brzmiało Ligetim.

SM: Nie, Ligeti jest bardziej przemyślany.

GD: Chodzi mi o jakieś fragmenty, które brzmieniowo przypominały Ligetiego.

SM: Może, ale to było epatowanie jakąś barwą, komplikowanie sytuacji barwowych. Ryzykowne, bo – gdyby szukać jakiejś analogii – kolory bardzo szybko wychodzą z mody. Jeśli się użyje jakiegoś specyficznego koloru, to jakby cofnąć się czterdzieści lat wstecz. Rażące.

K-KS: Ale moda się powtarza.

GD: Pytanie, czego oczekujemy, słuchając utworu. Czy rzeczywiście zależy nam na tym, żeby doceniać to, co jest nowe, czy docenić wykorzystanie technik, które są już przeżyte, ale kompozytor może żałuje, że nie urodził się czterdzieści, pięćdziesiąt lat wcześniej i ma w tym – nazwijmy to: języku – coś do powiedzenia.

S.M. Rzecz w tym, czy to jest zrobione dobrze, czy nie. Dla mnie to nie było w ogóle przekonujące.

MM: To ciekawe, bo mnie się wydawało, że to było dosyć dobrze napisane, dobrze zinstrumentowane. Że kompozytor miał świetnie opanowany warsztat i świadomie kreował te wszystkie zjawiska.

MT: Ja miałem dokładnie to samo odczucie. To było świetnie napisane, ale bardzo mało swoiste.

DM: Akademicka nuda?

MT: Najbardziej zapadło w pamięć oryginalne ustawienie instrumentów: kontrabas tak blisko dyrygenta...

MM: Ale też brzmienia: te fleksatony.

SM: To było strasznie irytujące.

DM: To jest straszne! Taki horror z lat nie wiem których!

Wszyscy: [śmiech]

MM: Ale też, w porównaniu z Zagajewskim i Smolką, była inna dramaturgia, trudno mi określić jaka. To nie było trwanie, kulminacja, narastanie...

PS: Dla mnie dramaturgia była ułożona w rytm jakby oddechów czy przepływów. Bardzo wyraziście, od *piano* do *forte*. W kółko tak samo.

MM: Przy okazji była zmienna na pewno.

PS: No tak, ale to trwało. Glissandowe gwizdki się rozjeżdżały, fleksatony... i tak dalej. Takie bulgotanie.

K-KS: Na szczęście to nie było takie strasznie długie.

Wszyscy: [śmiech]

K-KS: Bo jak się utwór zaczął nudzić, to się skończył.

AW: Był straszliwy przesyt i brak wyważenia w tym utworze. O ile u Smolki zastosowanie różnych odmian instrumentów albo różne metody wydawania dźwięku miały swoje uzasadnienie, o tyle tutaj pojawiło się to, co nazywam katalogiem. Efekciarskim katalogiem, który kompozytor prezentuje słuchaczowi: „A teraz potrafię wymyślić to, i to, i to”. Nie wiemy, na czym skoncentrować naszą uwagę. Te instrumenty dwuczarowe, po których się wiele spodziewałam... A zobaczyliśmy trąbkę w jednej czarze z tłumikiem, w drugiej bez. To kompletnie przepadło w tym gąszczu efektów i morzu dźwięków.

SM: To był jedynie substytut dwóch wykonawców.

PS: Dla mnie bardzo ożywczy po utworze Zagajewskiego był początek tego utworu. Nagły przypływ, fala dźwięku. A później tylko pff... [prychnięcie] i koniec.

MT: Zamykamy Cattaneo. Zostaje nam klasyka. *Koncert hamburski* Ligetiego, który się stylistycznie bardzo wyraźnie odróżniał. Jak go odebraliście w tym kontekście?

SM: Klasyk.

GD: Klasyk.

DM: Powrót do domu!

GD: Podczas gdy w pozostałych utworach czuć jakieś poszukiwanie stylu – troszkę po omacku, jakby próbę powiedzenia czegoś – tak u Ligetiego ma się absolutną pewność i jasność przekazu.

DM: Czyli utwór dojrzałego kompozytora – to jest zresztą jego późny utwór.

MT: Wcześniej, oczywiście, też eksperymentował. Powiedzmy, że Cattaneo miał coś w sobie z Ligetiego z lat 60., ale Ligeti już później wrócił do klasycznego, „harmonicznego” dzieła sztuki. Te chorały przypominały chorały z *Koncertu na orkiestrę* Bartoka.

MM: Czy na pewno klasyk? Dla mnie to było trochę retro. Nie jakaś klasyczna forma, doskonała, tylko reminiscencje epok, różnych stylów kompozytorskich.

MT: Układ cyklu krótkoczęściowego, podobnie jak we wczesnym *I Kwartecie* Ligetiego. Takie króciutkie kolorowe obrazki. Nie było momentu, żeby się wygodnie rozsiąść. Aforystyczność, prawie jak [György] Kurtága. Co jeszcze?

DM: Mnie się bardzo podoba harmonia, ewidentnie doskonale przemyślana (o czym też można przeczytać, bo przecież o *Hamburskim koncercie* już tyle napisano). Czego często brakuje mi w utworach współczesnych: te wyraźne ciężenia, które nie są tu klasyczne, funkcyjne, oczywiste. Ale akordy są powiązane, jeden wynika z drugiego, do czegoś dąży.

MT: Tak. Myśmy o tym chyba mówili przed rokiem. Że zmiana barwy harmoniczej jest rzadkim zjawiskiem w muzyce dzisiaj pisanej. I nie chodzi tu o funkcyjność, ale o operowanie barwą wynikającą ze zmiany centrum harmonicznego. Wiemy, choćby tylko domyślnie, że w basie pojawiła się inna podstawa i od razu rozbłyskuje inny kolor. Tak rzadko się z tego korzysta.

MM: Wymiennosc instrumentów naturalnych i wentylowych też nadawała dodatkowych walorów brzmieniowych.

MT: Fantastyczne kolory.

MM: Czuło się też czasami tarcie między harmonią naturalną, która wynika z alikwotów, a harmoniami innymi.

DM: A te puste brzmienia niektóre? Takie czyściuteńkie!

GD: To jest też u Ligetiego wspaniałe, że zestawia barwy w taki sposób, że pojawia się coś pomiędzy, jakaś pulsacja, którą można czuć – nie tyle słyszeć, co wewnętrznie czuć.

MT: A od strony estetycznej: pojawiają się jakości groteskowe. W kadencji na przykład. To też jest bardzo ożywcze.

MM: Dla mnie to jest nawet parodia.

MT: To jest bardzo ożywcze, kiedy jesteśmy na koncercie, który jest taki melancholijny, zadumany.

MM: Ale także w stylu retro: tam były takie reminiscencje taneczne! Elementy bluesa... Tylko przebłyski. Staralam się to śledzić. Ale to nie było oczywiście, dosłownie podane.

MT: Ciekawe, że jak mamy utwór o takiej klasycznej w gruncie rzeczy formie, to się dobrze w nim czujemy. Być może jesteśmy konserwatywni?

Wszyscy: [*śmiech*]

SM: Niekoniecznie. Smolka też pisał o analogiach do formy sonatowej.

MT: W *Semplice*?!]

MM: O hoketusie też pisał.

MT: Hoketus dało się słyszeć.

MM: To był wręcz główny pomysł.

MT: Jak utwór trwa 45 minut, to nie ma mowy o klasycznym poczuciu formy. To już jest ponadpercepcyjna, ponadpsychologiczna forma, gdzie się rozpadają narracje opisywane w psychologicznych teoriach Leonarda B. Meyera.

MM: Wniosek z tego też taki, że kompozytor powinien mieć stuprocentową świadomość czasu, jaki dał słuchaczowi i tego, co z tym czasem zrobił. Czasem mam wrażenie, że to jest główny problem muzyki obecnej.

MT: Gra z czasem – który jest niehumanistyczny, jest czasem wielorybów czy innych stworzeń, a nawet czasem gwiazd i kosmosu – jest oczywiście podstawowa dla całego XX wieku. Stąd też dehumanizacja. Człowieka próbujemy wybić z centrum. U późnego Ligetiego tego nie ma, to jest humanistyczna muzyka znowu. Więc jednak „retro”.

19 września 2014, godz. 22:30
Soho Factory

Philippe Leroux *Le cri de la pierre* (2011)* na dudy

Benjamin de la Fuente *Frôle* (2012)* na dudy

Xavier Garcia *New Râ* (2012)* na dudy i elektronikę

Wojciech Ziemowit Zych *Optyw / Przepływ / Upływ* (2014)** na osiem wiolonczel amplifikowanych przestrzennie (zamówienie Fundacji na rzecz Promocji Młodych Wiolonczelistów)

Zaid Jabri *Ode to Maulana Rumi* (2014)** na qanun, osiem wiolonczel i taśmę (zamówienie Fundacji na rzecz Promocji Młodych Wiolonczelistów)

Wykonawcy:

Erwan Keravec – dudy

Warszawska Grupa CELLONET:

Michał Borzykowski

Robert Dacko

Miłosz Drogowski

Marta Korczykiewicz

Krzysztof Lenczowski

Mikołaj Pałosz

Dominik Płociński

Filip Syska

Andrzej Bauer – dyrygent

MT: Może zaczniemy od [Xaviera] Garcii – *New Râ*.

GD: Jak w przypadku poprzedniego utworu nie mam recenzji, a zbiór myśli, słów kluczowych.

To dla mnie świetny, poruszający utwór i kompozytorowi, tak jak to napisał w komentarzu, udało się przenieść mnie „do wnętrza dud” [książka programowa, s. 54–55]. Utwór jest rozwibrowany i przenikający całe ciało, co osobiście bardzo lubię w muzyce. Tak jak wcześniej w przypadku Ligetiego, czy w utworze *happy deaf people* Jagody Szmytki przed dwoma laty, tak teraz w kompozycji Garcii można mówić o odczuwaniu muzyki nie tylko poprzez zmysł słuchu, ale także ciałem. Gra piszczałki, gra solisty, tryle na wysokich dźwiękach bardzo mi przypominały elektroniczne brzmienie, co również było interesujące. Pulsacja, przestrzenność i wibracja – to trzy słowa-klucze. I oczywiście obecność samego instrumentu – zupełnie nietypowy w muzyce poważnej, klasycznej, a jednak ma bardzo interesujące brzmienie. Choć dopiero w trzecim utworze zastosowanie instrumentu było ciekawe, bo w przypadku dwóch poprzednich mam wrażenie, że chodziło tylko o pokazanie: „O, słuchajcie, napisałem utwór na dudy i to tylko wystarczy, aby ten utwór był interesujący”.

Wszyscy: [śmiech]

MT: Dobrze, to jest punkt wyjścia, dzięki.

AW: Ja także mam Garcie i chyba też mam wrażenie, że dwa poprzednie utwory na dudy mnie po prostu rozluźniły i wprawiły w dobry humor, stąd moja przychylna ocena dla utworu trzeciego, który z tej trójki był według mnie zdecydowanie najlepszy.

W utworze *New Râ* na dudy i elektronikę Xavier Garcia próbuje uczynić brzmienie tegoż instrumentu zupełnie oderwanym od trudnych do wyzbicia się skojarzeń publiczności. Warstwa elektroakustyczna, wykorzystująca jedynie przetworzone brzmienia dudowych burdonów, stanowi tło dla popisów usytuowanego po środku widowni instrumentalisty, który, obracając się wokół własnej osi, emituje dookoła dźwięki docierające do słuchaczy niczym promienie słońca. Rezultat jest świeży i nowoczesny – partia wykonywana live, bazująca na szybkich tremolach w wysokim rejestrze, silnie przywodzi na myśl syntetyczną muzykę 8-bitową, a w mrocznej, surowej energii czuć niemalże ducha minimal techno.

GD: „Syntetyczna muzyka 8-bitowa” – to mi się spodobało.

MT: Coś w tym jest. Mamy dwa właściwie komplementarne względem siebie teksty. Można by wywnioskować, że ten utwór jako jedyny odszedł od standardu używania dud. Najbliżej tego standardu był chyba właśnie ten drugi [Benjamin de la Fuente]. Myśmy z Marysią mieli bardzo podobne wrażenie: gdyby nie wiedzieć, że to są dudy, to nawet można by pomyśleć, że jest on w całości elektroniczny.

MM: Takie oscylatory albo analogowe przetwarzanie dźwięków na wielkich syntezatorach z pokrętłami.

MT: Ale wróćmy do Garcii. Czy to jest utwór, który zostawił nam jakiś ślad w pamięci dotyczący jego formy, czy to był raczej utwór, który się pamięta jako sumę wrażeń bez narracji?

GD: Chyba to drugie jednak. To znaczy próbuję sobie odtworzyć w pamięci formę...

PS: Bardzo czytelna była forma „teatralna”, że najpierw artysta klęczy...

Inni: [żywołowo] Taki rozwój, narastanie.

MM: Nawet te formuły trylowe się zmieniały.

GD: Ale to wciąż tworzy wrażenie bardziej niż jakiś koncept.

MT: Dla mnie to była bardzo wyraźna forma crescendowa [w tle przytakiwanie]. W pewnym momencie włączyły się wyższe rejestry.

MM: Dodatkowo dodawał kolejne burdony.

MT: Tego już nie pamiętam, bo na ogół o tej porze już dawno jestem w innym świecie...

Wszyscy: [śmiech]

MT: ...ale instrumentalista, zdaje się, zaczynał od dołu?

DM: Także wizualnie – na początku klęczał, nie grał.

MM: Elektronika była bardzo spójna z tym materiałem, mam wrażenie, że były to przetworzone dźwięki dud.

Wszyscy: Tak, tak.

PS: Jego dud, bo to jest utwór specjalnie „z nim w tytule”. Tu jest anagram: New Râ – Erwan [Keravec – kompozycja, podobnie jak dwie poprzednie, powstała na jego zamówienie].

MM: Jest to z jednej strony muzyka nowa, elektroniczna, a z drugiej strony nawiązuje do jakiejś nieokrzesanej „szamańskości”.

MT: Szczególnie w tym trzecim utworze.

MM: Jeszcze ten obrót, centralne usytuowanie pomiędzy publicznością, nawet jego sposób zachowania na tym podium.

AW: Zastanawiam się na ile pozytywnie na moją percepcję wpłynęło to, że nagle znaleźliśmy się bardzo blisko wykonawcy, bo my akurat siedzieliśmy w rzędzie na jego wysokości, więc nie dość, że był w zasięgu wzroku, to jeszcze był dużo lepiej słyszalny. Nie wiem właściwie, czy muzykę wykonywaną na żywo powinno się oceniać w oderwaniu od tego, czy jednak uwzględniać tę sytuację na korzyść utworu. Trudno mi zdecydować.

MM: To takie samo pytanie jak w przypadku Zagajewskiego – czy patrzeć?

MT: Jeśli pomyślimy na współczesnych trendach w muzykologii, to jednak zdecydowanie odchodzi się od pojęcia dzieła autonomicznego i od partytury. Jest taki sławny tekst Carolyn Abbate *Music: Drastic Or Gnostic?* Muzyka jest dzisiaj bardziej *drastic* niż *gnostic*, czyli mniej „poznawcza”, a bardziej oddziałuje dramatycznie, na zasadzie performance’u. Nasza wrażliwość globalna idzie w stronę uwzględnienia wykonawcy.

MM: Oddziałuje to też estetycznie.

MT: Mnie się wydaje, że nieuwzględnianie wykonawcy wiązało się z bardzo silną obecnością takiego paradygmatu platońskiego, idealistycznego. Dzisiaj od tego właśnie odchodzimy – jesteśmy bardziej świadomi ciała, różnych interakcji. Te wszystkie tematy są w ogniu dyskusji. Ale nikt nas nie musza do podążania tą drogą. Możemy sobie być zatwardziałymi platonikami.

Wszyscy: [*śmiech*]

DM: Ale po zwrocie performatywnym?

MM: Możemy być platonikami, ale ruch wykonawcy miał nie tylko efekt wizualny, ale również akustyczny.

Inni: Tak.

DM: Całkiem inaczej było słycać, kiedy był odwrócony.

MM: Raz dominowały burdonowe brzmienia, innym razem bardziej te z „przebierki”.

PS: Zastanawiam się jeszcze czy przy takim utworze nie można by było lepiej wykorzystać przestrzeni SOHO Factory: ustawić krzesła tak, aby otoczenie było jeszcze doskonalsze, żeby słuchacze siedzący obok głośnika nie byli przytłoczeni decybelami.

GD: Albo żeby można było się poruszać, jak to było rok temu w SOHO.

MT: To, że się poruszaliśmy, należało do koncepcji utworu [José María Sánchez-Verdú, *Libro de las estancias*]. Tutaj nie było czegoś takiego. Zastanawiam jak pani Ewa, która jest matematyczką, słucha takich utworów, które są najwyraźniej z pierwotnej obrzędowości czy pseudo-obrzędowości zakorzenionej, które są całkowicie z ludzkich trzewi – historycznych, a nawet prehistorycznych?

ECh: Ogólnie rzecz biorąc są to na pewno ciekawe utwory, choć w tym przypadku sama kompozycja mnie nie porwała. Chociaż spośród trzech kompozycji na dudy ten utwór wypadł najlepiej, ponieważ może elektronika trochę pomogła. W dwóch poprzednich utworach przeszkadzało mi nagłośnienie dud.

MT: Było za głośno?

ECh: Za głośno. Może gdyby słyszany był sam czysty dźwięk dud, ten odbiór byłby lepszy.

MT: Jeśli chodzi o drugi utwór [Benjamin de la Fuente, *Frôle*], miało to chyba jakiś cel.

KK-S: Może i miało cel, ale moim zdaniem wszystkie utwory, które przekraczają granice hałasu... Nie wiem, czy to jest w porządku. Etycznie.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: W momencie kiedy wrzuca się słuchacza w coś, czego on nie chce i przed czym fizycznie się broni, przestaje być to doznaniem estetycznym a staje się doznaniem fizjologicznym. Albo wręcz traumatycznym, jak siedzenie w piwnicy podczas bombardowania w trakcie powstania warszawskiego.

MT: Tak, już wczoraj mówiliśmy o tym, że mieliśmy konotacje z jakimiś nalotami lotniczymi.

KK-S: No właśnie, bo hałas jest jednak znamieniem czegoś groźnego dla człowieka.

GD: Ale to też jest kategoria estetyczna.

KK-S: Można, myślę, szukać antropologicznych uzasadnień na to, że człowiek się intuicyjnie przed tym broni.

MT: Cóż, w ramach propedeutyki hałasu trzeba by się wybrać na koncert muzyki *noise*.

DM: Próbowałam. Weszłam i wyszłam.

KK-S: Mnie to zawsze bardzo zastanawia dlaczego tak jest, że kompozytorzy z jednej strony bardzo dbają o to, żeby np. środowisko miasta było przyjazne słuchowi, żeby unikać hałasu, dbać o tzw. audiosferę, a z drugiej strony komponują utwory, które nas po prostu przerażają słuchowo.

MT: Ale to nie ci sami kompozytorzy.

AW: Nie ci sami, też mi się tak wydaje.

KK-S: Ale te dwa bieguny są mocno zarysowane.

MM: Nie wiem, czy tutaj kompozytor miał na celu estetyczne epatowanie hałasem. Dudy są takim instrumentem, który ma dźwięk nieprzyjemny, przenikliwy.

GD: W końcu gra się na nim na wolnej przestrzeni.

MM: Problem z nagłośnieniem przestrzeni był może bardziej techniczny. To nie musiał być efekt przewidziany przez kompozytora.

KK-S: Ten przeciągły dźwięk, który był eksploatowany przez cały utwór, raczej nie prowadzi do wniosku, że to było niezamierzone.

MM: Tak, tylko że kiedy się słucha muzyki ludowej, w której grają dudy, to po dłuższym czasie człowiek również jest zmęczony. Myślę, że jest to estetyka brzmienia tego instrumentu.

MT: Wróćmy jeszcze do tego *Frôle*, czyli posłuchajmy, co napisał o tym Paweł.

PS: To jest impresja i ona ma związek z tym, co powiedziała Karolina.

Krzyk Marsjasza obdzieranego ze skóry. Ból jest ciągły, zamiast oddechu zmiana częstotliwości dudnienia. Nie jest ludzki. To wycie wentylatorów, elektryczne buczenie niemożliwie amplifikowane, rozdzielane raz po raz przeszywającym gwizdem czajnika. Po wygranym pojedynku Apollo – jak u Herberta – nie patrzy na przerażający spektakl brzydoty rozgrywający się za jego plecami. Odwraca się, otrzępuje i odchodzi. Nie uchroni jednak swych uszu od orgii skwierczących płomieni, które pochłaniają nieszczęsne, oskórowane ciało.

MT: Hm. Dobrze, że się Pan nie podpisał pseudonimem „Marsjasz”.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Przeczytajmy sobie co napisał kompozytor. [książka programowa, s. 56]

Czyli jest tu jakaś daleko idąca zbieżność.

PS: Jest to perwersyjne.

AW: Ja w moich notatkach mam uwagę do tej kompozycji: „Cel został osiągnięty (patrz: komentarz)”.

Wszyscy: [*śmiech*].

MT: No właśnie, ciekawe. A ja miałem wrażenie, przy tej całej agresywności i jaskrawości, że słyszę dźwięki, jakich nigdy nie słyszałem.

KK-S: Ja wręcz przeciwnie, miałam wrażenie, że wszystkie hałasy, które w swoim życiu słyszałam, są teraz skoncentrowane i na mnie „napuszczone”.

GD: A mnie, mimo, że ten utwór się nie podobał, jedna rzecz zainteresowała; coś, co osiągają śpiewacy ludowi na przykład na Sardynii: czterech mężczyzn śpiewa w taki sposób i są w takiej odległości od siebie, że zderzone dźwięki tworzą piąty. Tu też miałem wrażenie, że dwa dźwięki – burdon i piszczałka – w pewnych momentach wytwarzały trzeci, zupełnie odrębny dźwięk. To była jedyna ciekawa rzecz, która przykuła moją uwagę.

PS: Moim zdaniem jest to stawianie słuchacza w pozycji Nerona patrzącego na płonący Rzym. Słuchacz ma szukać w tym czegoś, co rzeczywiście go zainteresuje.

MT: I można pomyśleć: „Jaki wielki artysta umiera” – ostatnie słowa Nerona.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Chciałem powiedzieć, że to, co mnie tutaj zaintrygowało, to te bardzo powolne glissandowe przejścia i wynikające stąd dudnienia, które było można fizycznie i akustycznie usłyszeć w sposób wyjątkowo wyraźny.

SM: Bo dudy dudnią.

MT: Tutaj dźwięk jest bez przerwy, jak w organach, na „full”. Nie ma tego momentu wybrzmiewania. Ale można zrobić to, czego w organach nie można – ten dźwięk modulować. Modulacje harmoniczne dźwięku i wynikające z tego nakładanie się częstotliwości, dudnienie – to jest akustyczne, nie artystyczne. Lecz przecież wszyscy się interesujemy dźwiękiem. I to było dla mnie takie laboratorium, bardzo ciekawe. Więc mnie ten utwór bardzo zaintrygował, ale nie jako kompozycja.

GD: Laboratorium to chyba dobre słowo dla tych dwóch pierwszych kompozycji.

PS: Trzeba się zastanowić na ile uzasadnione jest prezentowanie kompozycji muzycznej, która jest takim laboratorium. Miałem parę takich sytuacji, gdy słuchałem kompozycji nagrodzonych w konkursie kompozytorskim rozpisanych na konkretny instrument. Wiele z tych kompozycji było bardzo do siebie podobnych – ograniczały się do eksploracji możliwości brzmieniowych instrumentu. Nic poza tym.

MM: Dla mnie taki był ten pierwszy utwór [Philippe Leroux, *Le cri de la pierre*]. Pokazanie możliwości dud: co można tutaj rozkręcić, co można zatkać, natomiast w tym drugim utworze już po pierwszej minucie nie słyszałam hałasu. Jesteśmy w stanie się dostosować – to znaczy może ja jestem. Być może za dużo *noise'u* słucham [*śmiech*].

KK-S: Ogłuchnąć też jesteśmy w stanie.

MM: Tak, ale ja na innym poziomie zaczynam słuchać i w tym utworze nie zapamiętałam, że to był hałas. Pamiętam przejścia, płynne zmierzanie tych dźwięków i moja świadomość jakby wyłączyła ten hałas. Na początku myślałam, że będzie to eksperymentowanie, taka etiuda, ale pozytywnie zaskoczyła mnie nagła zamiana płynnych fluktuacyjnych przejść w ruch, energia potencjalna zamieniła się w energię kinetyczną. W tym momencie zaczęłam doceniać te utwór i koniec końców uważam go za – jeżeli nawet eksperyment – to udany.

MT: Ciekaw jestem co na to pan Szymon, który zawsze cierpliwie czeka na swoją kontrę.

SM: Dla mnie ten „tryptyk na dudy” był mimo wszystko bardzo subiektywnym laboratorium pana Erwana Keraveca. Wszystkie te utwory były zamówione przez niego i sam fakt, że grał je z pamięci... Cóż, na pewno duża część była tworzona przez niego na bieżąco, miał kolosalny udział w procesie tworzenia. Przez to każdy z utworów byłby zupełnie inaczej odebrany, gdyby był zagrany samodzielnie. Lecz w tym wypadku było to od początku do końca wyłącznie jego własne rozumienie dźwięku, jego zabawy i doświadczenia z instrumentem, które czasem były ciekawe na poziomie laboratoryjnym, ale artystycznie nie miały dużej wartości. Trzeci utwór według mnie został tak ciepło przyjęty ze względu na kontrast wobec dwóch pierwszych, bo to była jedyna teatralna akcja od początku koncertu, więc już przez to był ciekawy. Gdybym słyszał natomiast same dźwięki, przeszedłbym zupełnie obojętnie. Część dudowa mnie nie pociągnęła.

MT: Zapewne pierwsza część koncertu była jakąś ciekawostką i takie rzeczy nigdy nie wejdą do głównego nurtu muzyki. Każdy instrument ma swoje ograniczenia. Dudy mają gigantyczne ograniczenia i sam fakt, że mamy trzy utwory i każdy jednak inny, to już intrygujące. Trzy zupełnie różne, sonorystyczne utwory na dudy. [*długa pauza*] Na pewno jedna rzecz się, jako żywo, nie sprawdziła – że dudy są instrumentem pastoralnym.

Wszyscy: [*śmiech*]

SM: We wstępie książki programowej jest wyjaśnienie całej idei odzierania instrumentów z ich kontekstu: „Usiłowanie, by instrument obciążony określonymi znaczeniami od tych znaczeń uwolnić, uczynić narzędziem brzmiącym świeżo, środkiem, za którego pomocą można by przemawiać prawdziwie i szczerze, jest chyba pragnieniem każdego twórczo myślącego kompozytora” [książka programowa, s. 6]. Dla mnie to jest bardzo, bardzo ryzykowne stwierdzenie p. Wieleckiego i nie wiem, czy twórczo myślący kompozytor jest tylko kompozytorem współczesnym, czy można pragnienie odzierania instrumentu z jego kontekstu przystawić np. do Bacha czy Monteverdiego i organów di legno w *Orfeuszu*.

MT: Myślę, że nasze opinie są gdzieś rozbieżne, ale pokrywają się w wielu punktach.

Pierwszą część koncertu możemy uznać za zamkniętą dla nas. Jest jeszcze druga część. Zostawmy sobie na koniec Wojciecha Ziemowita Zycha; wcześniej był Zaid Jabri [*Ode to Maulana Rumi*] i quanun.

GD: Niekończący się utwór, niestety.

PS: A do tego w takim miejscu koncertu – po tym osłabieniu, przesileniu.

KK-S: Właśnie, nawet przyjemny, po tych dudach. Zrobiło się jakoś swojsko.

DM: Tylko za długo.

GD: Swojskie były wiolonczelki, a mam wrażenie, że quanun – instrument solowy – zupełnie nie pasował do całości.

SM: Bo on nie był instrumentem solowym, zwłaszcza stawiany przed masą brzmienia ośmiu wiolonczel. On się zupełnie gubił, nie pasował do zespołu.

MT: Ogromnym problemem tego utworu była akustyka i nagłośnienie. Właściwie to było nieczytelne.

SM: Zwłaszcza jeśli tam miały być jakieś mikrofonowe przestrojenia tej cytry.

MT: Faktury wiolonczel były zupełnie nieczytelne, było tam głównie dudnienie (i to nie ze względu na dudy).

MM: Ale może to było celowe w pewnym momencie?

MT: Spośród utworów tego koncertu, ten jeden przeznaczony był raczej do sali filharmonicznej. Tu po prostu nie miał wielkich szans.

MM: Dla mnie te cymbały w ogóle nie miały sensu w tym utworze.

DM: Była duża dysproporcja – dwa różne niepołączone światy. Zastanawiałam się, czy wiolonczelki miały sprawiać, że te cymbały – umownie nazwijmy tak *quanun* – miały się nie kojarzyć tak wschodnio. I tak się kojarzyły. Dla mnie to płynęło dwoma nurtami. [*inni zwracają uwagę na tytuł utworu*] Tyle, że ja nie czytałam notki przed słuchaniem.

MM: Formuły melodyczne były na tyle charakterystyczne, że nawiązywały do klimatu perskiego, arabskiego.

MT: Tak, tak. Ale to było eklektyczne. On był trochę sonorystyczny, trochę ewidentnie etniczny i to nie zawsze było ze sobą dobrze pożenione. Czy zapamiętaliście w tym utworze jakieś miejsce, które zrobiło dobre wrażenie?

MM: Zakończenie [*śmiech*].

GD: Moment, jak Andrzejowi Bauerowi wypadła batuta.

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: W ogóle pierwszy raz widziałem Andrzeja Bauera za pulpitem dyrygenckim. Było to dla mnie ciekawe doświadczenie. Ja nie pamiętam żadnego momentu w tym utworze, który zrobiłby na mnie dobre wrażenie. W pewnym momencie byłem tak znudzony, że zdałem sobie sprawę, że już nie słyszę tego quanun. Słyszałem tylko dudnienie wiolonczel i tak sobie myślę, że temat koncertu nawet w tym utworze został zachowany.

MT: Mnie się jednak podobało zakończenie tego utworu, gdzie się zbliżyły barwowo te dwa światy.

MM: Nawet motywicznie, melodycznie. Mam wrażenie, że były tam jakieś próby imitowania. Materiał, który był zaprezentowany w cymbałach, był rozciągnięty, przetworzony i wygasał.

MT: Była też srebrzysta barwa, artykulacja. Nie wiem czy tam były jakieś preparacje – nie widziałem ani słyszałem zbyt dobrze, co się dzieje. Ale faktura się ujednoczyła i zrobiło się coś ciekawego na koniec. Ta puenta była w jakiś sposób podniosła. Ale zgadzamy się najwyraźniej, że to nie był najwybitniejszy utwór tego wieczoru.

No i koniec: Wojciech Ziemowit Zych – *Opływ / Przepływ / Upływ*. Mamy trzy teksty, zaczynamy od Dominiki. Też patriotyzm krakowski, jak wcześniej łódzki?

DM: Chyba nie. To był utwór, który byłoby mi najłatwiej opisać, takie miałam wrażenie. Troszeczkę może czego innego bym się po Zychu spodziewała, znając *Różnię* czy ostatnią symfonię. A napisałam coś takiego:

Organizatorzy WJ na stałe chyba przeznaczyci przestrzeń Soho Factory na miejsce wykonań muzyki topofonicznej. *Opływ / Przepływ / Upływ* Wojciecha Ziemowita Zycha jest utworem niedługim, zwartym, o jasnym i konsekwentnie przeprowadzonym pomysłem. Ośmioro wiolonczelistów zespołu CELLONET zostało rozsadzonych w mniej więcej równych odstępach dookoła publiczności, między nimi ustawiono głośniki. Utwór rozwijał się w trzech fazach: pierwsza oparta została na przepływie rozedrganych, krótkich, „elfich” motywów w wysokim rejestrze między instrumentami. Niedługie odcinki takich wymian oddzielane były pauzami. Niekiedy delikatność tkanki rozrywał gwałtowniejszy gest – pizzicato z długim wybrzmieniem w niskim rejestrze. W drugiej fazie ambitus utworu uległ rozszerzeniu, więcej pojawiało się niskiego rejestru, wiolonczele częściej też grały wspólnie – zwykle narastające, tremolowe motywy. W fazie trzeciej kompozytor operował już bardziej płaszczyznami niż nitkami. Stopniowo zamykał przestrzeń wokół publiczności. Wydawało się, że dźwięk stanowi ścianę – płynną, narastającą falami aż do kulminacji, po której słychać było już tylko lekkie pocieranie – ślad tego, że kiedyś był tu dźwięk.

ECh: To była taka godzina, że nie byłam w stanie śledzić szczegółowo tego utworu. Moja notka jest zapisem wrażeń.

Opływ / Przepływ / Upływ Wojciecha Ziemowita Zycha na osiem wiolonczel bardzo ciekawie zagospodarował przestrzeń hali Soho Factory. Choć pomysł na przestrzenne ustawienie muzyków nie jest szczególnie nowy – w tym przypadku ośmiu wiolonczelistów rozstawionych dookoła publiczności – to daje z pewnością interesujące efekty. Zgodnie z tytułem utwór wykorzystywał przepływ dźwięku pomiędzy instrumentami, a także jego zamieranie, a następnie pojawianie się w całkowicie innym miejscu. Kompozytor użył w utworze amplifikowanych instrumentów oraz nietypowego wydobycia dźwięku, np. tarcia papierem o pudło rezonansowe, co sprawiło, nieco odrealnione brzmienie wiolonczeli. Sama oprawa widowiska – oświetlenie jedynie przy stanowiskach instrumentalistów – dobrze podkreślały atmosferę kompozycji. Jednak to właśnie śledzenie przemieszczania się brzmienia najbardziej skupiało uwagę.

MT: Ładny tekst. Brakuje jednak trochę opisu narracji.

EC: Tak, bo pamiętam właściwie tylko wrażenia tego utworu.

MT: To jest jasne. Ja też się dziwię, że pamiętam mniej więcej, co się działo w tym utworze.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Ja nie pamiętam, ja to notuję. Czasem więcej piszę niż słucham, to jest straszne.

MT: Ojej. To jest ważna kwestia, o której chciałbym wkrótce pogadać.

AW: Mnie było bardzo głupio notować, bo akurat siedzieliśmy bardzo blisko jednego z wykonawców, twarzą do niego. Czułam się niezręcznie.

DM: To jest jego ryzyko zawodowe.

MT: Ktoś mógłby pomyśleć, że trzeba o prawa autorskie zadbać, bo ktoś spisuje.

Wszyscy: [*śmiech*]

MM: Mozart na przykład.

MT: Jeszcze pani Karolina o Zychu.

KK-S:

Przestrzenne rozmieszczenie źródeł dźwięku, o czym wiadomo od wieków, ma niebagatelne znaczenie dla percepcji muzyki. Zych, który szczególnie upodobał sobie ten zabieg (o czym świadczy choćby jego nowa symfonia z tekstem Levinasa) w swojej nowej kompozycji na osiem wiolonczel amplifikowanych przestrzennie *Opływ/Przepływ/Upływ* wykorzystał całą przestrzeń Soho Factory, rozmieszczając muzyków wokół widowni, na jej środku zaś wyznaczając miejsce dyrygentowi (Andrzej Bauer). Znakomicie zgrani ze sobą wiolonczeliści przekazywali sobie dźwięki jak gdyby stanowili części jednego organizmu, dzięki czemu utwór rozbrzmiewał w sposób ciągły, wypełniając całą przestrzeń sali koncertowej. Efekt wzmacniany był przez homogeniczność brzmienia instrumentów, dodatkowo potęgowaną przez amplifikację. Przejmowanie partii przez kolejnych muzyków przywodziło mi na myśl najdoskonalszą formę muzyczną opartą na takim pomysle... - *III Koncert brandenburski* J. S. Bacha.

Mam jeszcze takie spostrzeżenie, że akurat w tym przypadku lepiej mi było słuchać z zamkniętymi oczami.

DM: To jest ewolucyjne. Lepiej słyszać, kiedy się wyłączy wzrok, od razu lepiej rozpoznaje się kierunki.

MT: Ja pamiętam utwór Zycha z „Sacrum Profanum”, gdzie też była topofonia wokół sali.

MM: W lutym w Warszawie na konferencji dotyczącej współczesnej muzyki koncertowej Zych miał wykład o przestrzenności w swojej muzyce, co potwierdza, że w ostatnich latach się tym interesuje i pracuje nad tym.

MT: Nie mamy uchwyconego ważnego aspektu, ale też nie sposób tego zrobić: mianowicie jaka była rola głośników – czy to była tylko amplifikacja?

MM: Chyba nie tylko. Tam był reżyser dźwięku, który miał bardzo ważną rolę. Miał klawiaturę, która nie sterowała wysokością dźwięku, lecz głośnikiem. Wydaje mi się, że było to zastosowanie takiego przyjaznego interfejsu [*śmiech*]. Było widać korelację: dany klawisz odpowiadał konkretnemu głośnikowi czy systemowi głośników.

DM: Dzięki temu było gęściej dookoła.

MM: Dziwne to było wrażenie: na przykład słyszałam dźwięk muzyka, który był za moimi plecami, ale słyszałam go z przodu. Próbowалаm dociec skąd ten dźwięk. Taki dysonans poznawczy.

MT: Ja miałem wrażenie, że ta gra z głośnikami jest bardziej intrygująca dla wykonawców niż dla słuchaczy, że oni lepiej czują te interakcje. Jesteśmy jak dotąd na poziomie opisu

technicznego, spróbujemy poruszyć też kwestie estetyczne. Trochę uwag już padło. Utwór był generalnie przyjęty bardzo dobrze. To było dobre zwieńczenie koncertu.

PS: Był lakoniczny. Przynajmniej w porównaniu z tym, co słyszeliśmy wcześniej.

MT: Miał zwartą, znowu klasyczną formę – podobnie jak Ligeti. Jednak jesteśmy łasi na tę formę jakoś klasyczną, ona jest na naszą miarę skrojona.

MM: Nie tyle chyba klasyczną, co wyrazistą.

PS: Ale klasyczną w sensie proporcji.

MT: Chodzi też o gry kontrastów, rejestrów – o to przejście z góry na dół, o to kontrapunktowanie pizzicatami, które w odpowiednim momencie przyniosło świeżość. Takie proste rzeczy. Klasyczne było to wybalansowanie różnic. I pewna subtelność. Ładne to nawiązanie do *Elfenromantik* u pani Dominiki. „Takie mendelssohnowskie”, można by pomyśleć.

DM: Bardzo przyjemne. Ten utwór był nie był taki „szkodliwy”.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Nie odzierał nikogo ze skóry na pewno.

MT: Legendarne są już męczarnie publiczności podczas *Różni* wykonywanej na „Warszawskiej Jesieni”. Że ludzie wychodzili, że tego się nie dało wytrzymać. Okazuje się, że można inaczej napisać.

Nie ma jeszcze głosów panów.

GD: Ja chyba nie mam nic do powiedzenia, jeśli chodzi o ten koncert.

MT: Wpół do pierwszej...

Wszyscy: [śmiech]

GD: Późna pora to jedno, to był bardzo przyjemny utwór to drugie, i tyle.

SM: Kwestia samej topofonii mnie się wydaje zabiegiem, który dominuje dyskusję wokół utworu, często odwracając uwagę od tego, co się dzieje w warstwie muzycznej. A to właśnie jest dla mnie priorytetem.

MT: Tych rzeczy nie można oddzielać – tak powie każdy topofonista.

SM: Ja zawsze utworu słucham z zamkniętymi oczami, tak jest dla mnie wyraźniejszy. I wtedy sam sobie mogę ułożyć, skąd dźwięk dobiega i skąd ja chcę, żeby dobiegał, więc topofonia wręcz przeszkadza w takim odbiorze. Jest zjawiskiem trochę zbędnym. Dużo jest wokół tego zabawy, ale rzeczywiste przełożenie na wyraz jest nieproporcjonalne do wymagań. Aczkolwiek tutaj sama muzyka była przyjemna, nawet ciekawa, ale czy coś więcej?

GD: To ja może tylko dodam coś w obronie topofonii. Jest to pewna kategoria, która sprawia, że warto chodzić na koncerty i słuchać muzyki na żywo. Przypomniała mi się właśnie wypowiedź Krystiana Zimermana, który mówił, że fonografia zabiła muzykę.

KK-S: To [Glenn] Gould mówił.

MT: Zimerman też.

GD: W przypadku Goulda to dosyć dziwne. Gould większość swojego życia spędził w studiu nagraniowym. Ale rzeczywiście trudno się nie zgodzić z Zimermanem, że pewna jednorazowość

przeżywanego wydarzenia została zniszczona przez fonografię, choć nie ukrywajmy, że gdyby nie fonografia, nie moglibyśmy sięgnąć po płytę i posłuchać ulubionego utworu w domu. Sądzę, że więcej jest plusów fonografii niż minusów, ale w domu, w radiu, w słuchawkach nie usłyszymy przestrzenności utworów takich jak ten Wojciecha Ziemowita Zycha czy z zeszłego roku Sáncheza-Verdú i innych różnych kompozycji pisanych z myślą o przestrzeni.

MM: Ciężko też o odczuwanie dźwięków, jak się siedzi przy głośniku.

PS: Z drugiej strony są systemy, które to imitują i można w ten sposób w domu odtworzyć sobie muzykę nawet najzupełniej klasyczną.

MT: To jest głębsza rzecz. Topofonia jest jednak zupełnie nową matrycą myślenia o muzyce, a nie jakimś tam dodatkiem.

GD: Ale nie jest to pomysł nowy.

MT: Pani Karolina zauważa, że Zych przypomina *III Koncert Brandenburski* Bacha. To skojarzenie bardzo odległe i ciekawe. Ale jednak dawna polichóralność, dawna topofonia miała funkcję echa czy też dialogu, a tutaj chodzi o coś zupełnie innego. Przykładów można przywoływać wiele. Jednym jest sławna scena w *Parsifalu* [Wagnera] gdzie jest ceremonia podniesienia Graala i Gurnemanz mówi: „tu czas w przestrzeń się przemienia”. Albo kiedy [Theodor] Adorno w *Filozofii nowej muzyki* zarzuca [Claude’owi] Debussy’emu, że traktuje czas jak przestrzeń; że nie pisze muzyki, która jest linearna, tylko jest właśnie nieliniarna; perspektywy są zderzone, nie powiązane ze sobą. Z topofonią się też wiąże bardzo ważna kategoria Feldmanowska: *between* – pomiędzy; z tym wiąże się wzajemny rezonans ‘obiektów’ granicznych. I z tym też się wiąże – jesteśmy już blisko Zycha – Derridiańska *różnica*: że nie ma tożsamości, że świat jest złożony z relacji, które dynamicznie nawzajem na siebie oddziałują, że nie można odizolować jednej rzeczy, widzieć ją w oderwaniu od drugiej, że to jest sieć naczyń połączonych. Muzyka topofoniczna te wszystkie głębokie intuicje chwyta i mnie się wydaje, że od strony antropologii i filozofii muzyki topofonia jest jedną z najbardziej istotnych rzeczy wprowadzonych w XX wieku. Tylko że nie zawsze to ma bezpośrednie przełożenie na rozumienie utworu i często komentarz estetyczny jest na wyrost w stosunku do konkretnego utworu. Mimo wszystko warto to obserwować, bo w topofonii rozgrywa się w jakiejś mierze przyszłość muzyki.