

ROZMOWA TRZECIA

21 września 2014, godz. 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Guoping Jia *Whispers of the Gentle Wind* (2011) na pipię, gizhen, banhu i sheng

Wenjing Guo *Late Spring* (1995) septet na chiński zespół

Yi Chen *Chinese Fables* (2002) na erhu, pipię, sanxian i perkusję

Wojtek Blecharz (one)[year](later) na kontratenor, flet, erhu, pipię, guzheng, yang qin i perkusję

Guohui Ye 964. *Heterophony* (2014) na pięć instrumentów

Wenchen Qin *Listen to the Valleys* (2014) na zespół

Wykonawcy:

Mia Xiao – kontratenor

Forbidden City Chamber Orchestra

Shun Liu - dyrygent

Marcin Trzęsiok: Czy wiecie? Jest między nami nowy magister muzykologii.

[oklaski]

Karolina Kolinek-Siechowicz: Dziękuję.

MT: Mamy do omówienia koncert z instrumentami chińskimi. Zadania, jakie stawia nam Warszawska Jesień w tym roku, są bardzo nietypowe. Intrygujące i trudne... A z drugiej strony łatwe, bo nie zobowiązuje nas żadna wiedza na temat muzyki pozaeuropejskiej. Jakie wybraliście utwory?

Ewa Chorościan: Ostatni z wykonywanych, czyli *Listen to the Valleys*.

MT: Czyli Wenchen Qin albo Qin Wenchen...

Grzegorz Dąbrowski: Ja wybrałem Wojtkę Blecharza (one)[year](later).

Anna Wójcikowska: Ja wybrałam utwór pierwszy, *Whispers of a Gentle Wind* [Guoping Jia].

Dominka Micał: *Chinese Fables* [Yi Chen].

MT: No proszę, prawie wszystko!

Szymon Maliszewski: Ja też *Whispers of a Gentle Wind*.

Paweł Siechowicz: A my [z Karoliną] wybraliśmy *Late Spring* [Wenjing Guo]

MT: Wspólnie, na cztery ręce? Nikt z Was nie wybrał 964•*Heterophony* [Guohui Ye], a to z kolei utwór, który mnie się bardzo spodobał. Świetnie.

DM: To chyba znaczy, że ten koncert był – przynajmniej poza utworem Blecharza – równy.

MT: Blecharz był zupełnie inny... Powiedzmy sobie, który utwór nam się najbardziej podobał.

PS: Z tych chińskich utworów zdecydowanie *Late Spring*, a Blecharza traktuję jako zupełnie osobną kategorię. Na równi, ale osobno.

ECh: Ja też traktuję Blecharza inaczej, ale faktycznie z pozostałych utworów najbardziej podobał mi się ten, który opisałam, czyli *Listen to the Valleys*.

GD: A ja nie rozdzielałbym Wojtka Blecharza od całej reszty. Skoro koncert jest traktowany jako całość, to pozostaną konsekwentny: najbardziej podobał mi się właśnie jego utwór.

AW: Mnie również.

DM: Nie potrafię wybrać, bo dla mnie ten koncert był w ogóle szalenie przyjemny, kojący. Najbardziej mi się podobał erhu. Płacząca quasi-wiolonczela. Dla mnie był tak cudowny, że obojętnie, w którym utworze się znalazł, słyszałam tylko ten instrument.

SM: Moim ulubionym było chyba 964•*Heterophony* i wydaje mi się, że to był najlepszy utwór tego koncertu. Były tam zupełnie cudowne dialogi erhu z ksylofonem z pipą. To najbardziej mnie urzekło – barwowo.

MT: W roku 964 myśmy byli przed chrztem Polski, a Chińczycy w którejś-tam-nastej erze swojej cywilizacji. A ulubiony utwór naszej nowej pani magister?

KK-S: *Late Spring*, bo to było jednak w zupełnie odmiennym nastroju i tak przyjemnie się tego słuchało. Miły kontrast wobec innych wydarzeń tego festiwalu.

MT: Pani Karolina szczególnie chyba odczuła kontrast z koncertem „dudziarskim”.

PS: Mnie w *Late Spring* urzekła subtelność i prosty przekaz poetycki. Wiersz zacytowany w programie był subtelnie piękny, a kompozytor użył adekwatnych środków wypowiedzi muzycznej, żeby tę subtelność oddać.

MT: Jak widać, ten koncert, mimo że dosyć jednorodny, zostawia w pamięci odrębne ślady utworów. Nie zlało się nam to w jedną całość, choć wydawać by się mogło, że taie ujednoczenie tu grozi. Prosimy panią Ewę o przeczytanie tekstu o ostatnim utworze.

ECh: Tutaj pokusiłam się jeszcze o ogólny wstęp dotyczący całego koncertu:

Podczas niedzielnego koncertu w Studiu Polskiego Radia, podobnie jak w dniu wcześniejszym, festiwalowa publiczność miała okazję zetknąć się z pozaeuropejskim instrumentarium. Tym razem usłyszeliśmy zespół tradycyjnych dalekowschodnich instrumentów Forbidden City Chamber Orchestra, który zaprezentował głównie kompozycje chińskich twórców. Jak bardzo jest to muzyka osadzona w tradycji, podkreślają już komentarze do utworów, nawiązujące do innych dziedzin sztuki – literatury, poezji, sztuk plastycznych. Tradycyjne malarstwo chińskie stało się inspiracją do powstania *Listen to the Valleys* Wenchen Qina. Brzmienie tego utworu nie jest jednak tak silnie związane z muzyką ludową, a raczej mocno odnosi się do zachodniej twórczości. Kompozytor nadał tradycyjnym instrumentom zupełnie nowe barwy. Kojarzona zwykle z delikatnymi strukturami muzyka chińska jest tu przeplatana silniejszymi atakami dźwięku. Pojawiają się więc przenikliwe brzmienia fletu, przeciągłe dźwięki shengu czy bardzo perkusyjne potraktowanie instrumentu pipa, wykorzystywanego zazwyczaj w muzyce tradycyjnej jako ażurowe tło. Jest

również w tej kompozycji wiele oddechu i bardzo subtelnych barwnych plam. Całość zaś kończy nietypowe wykorzystanie instrumentu guzheng, na którym gra smyczkiem wywołuje zupełnie niesamowite, mroczne brzmienie.

MT: Nie znam się wprawdzie na muzyce chińskiej, ale to chyba jednak nie są ludowe instrumenty. Przynależą raczej do kultury wysokiej...

SM: Byłem dziś na spotkaniu z kompozytorem. Sporo o tym opowiadał, poza tym sama historia jego życia jest bardzo ciekawa. Krzysztof Kwiatkowski dużo go pytał o początki jego drogi twórczej i jego doświadczenia są dość niesamowite, nieco podobne do historii Tan Duna. Fortepian zobaczył na oczy po raz pierwszy, jak miał 18 lat. Przez sześć lat, od siódmego do trzynastego roku życia, zajmował się wypasaniem owiec w Mongolii. Dzieciństwo spędził na tamtejszych stepach. Jego rodzina jest za to bardzo muzyczna, wszyscy grają na tradycyjnych instrumentach. On sam swoją edukację muzyczną rozpoczął bardzo późno. Na poważnie zaczął się zajmować muzyką w wieku trzynastu lat. Wcześniej trafił do jakiejś trupy teatralnej, gdzie czasem udawało mu się fragmenty swoich kompozycji włączać do spektakli. A propos instrumentów i guzhengu mówił, że aktualnie w Chinach zawodowo na tym instrumencie grają trzy miliony ludzi, czyli jest to dosyć popularny instrument.

KK-S: Ale w skali całego kraju to niewielki odsetek...

MT: Ważne jest jego pochodzenie. Taki duży instrument chyba nie mógłby być ludowy? Tutaj rozbijamy się o ścianę naszej niewiedzy, ale chcę podkreślić, że nie powinno nas to deprymować, bo to warszawskojesienne spotkanie z egzotyką właśnie na tym polega. Bardzo wiele elementów tła jest zupełnie zaciemnionych. I to jest intrygujące.

SM: Udało mi się też zapytać Wenchen Qina jak jego muzyka jest postrzegana w Chinach. Czy Chińczycy widzą w tym swoją tradycję, czy jest to trochę tak, jak z zespołem boliwijskim, który jest tam traktowany jako awangarda. Powiedział, że jest podobnie: w Chinach jest uważany za kompozytora współczesnego. Jego muzyka ma się do tradycji tak jak dzieła współczesnych kompozytorów europejskich do naszej tradycji.

GD: Mam wrażenie, że spośród wszystkich kompozycji chińskich, utwór Wenchen Qina był najbardziej współczesny, jeśli mogę tak powiedzieć. Dużo tam było badania barwy i natury instrumentu; różne, wyraźnie nietypowe wykorzystywanie instrumentu, jak np. pocieranie smyczkiem strun guzhengu.

KK-S: To się pojawiło też w innym utworze...

SM: W pierwszym, *Whispers of a Gentle Wind*. Kompozytor o tym efekcie mówił szczegółowo. W którymś z tych utworów chodziło mu o imitację zawołań lamów. Pocieranie smyczkiem wielu strun naraz miało imitować głos mnichów tybetańskich.

MT: Wracając do uwagi, że to był inny utwór także od strony technicznej i fakturalnej: chyba tylko tu pojawiło się coś w rodzaju tutti. Te instrumenty nie były odrębne, w swojej własnej przestrzeni, tylko zlewały się w gęstym tremolo granym na tych chordofonach.

KK-S: Właśnie, to pokazywało, jak bardzo cicha jest muzyka chińska. Jak wiele trzeba się napracować, żeby wydobyć z niej więcej dźwięku. Tylko tremolo umożliwia dłuższe i głośniejsze brzmienie, przez co na tle pozostałych utworów ten był bardzo ekspresyjny.

SM: Sama idea długiego trwania dźwięku jest bardziej europejska niż wschodnia, gdzie ważniejsze jest wybrzmienie i cisza, która potem następuje.

MT: W tym utworze oprócz tutti była też idea crescendo i to jest jeszcze bardziej europejskie. Ten utwór narastał na zasadzie wznoszącej się fali. Pytanie do pani Ewy. Na ile komentarz do utworu był przydatny. Czy Pani go znała wcześniej?

ECh: Muszę przyznać, że nie czytałam o wcześniej i byłam zdziwiona, gdy poznałam go po wysłuchaniu utworu. Tekst jest bardzo poetycki, odnosi się do malarstwa chińskiego. I rzeczywiście było to inne spojrzenie na chińską kulturę, ale bardzo przetworzone, zapewne przez studia za granicą.

PS: W komentarzu jest takie charakterystyczne sformułowanie, że ten utwór ma ewokować dźwięki natury, ale wyobrażone na podstawie studiowania obrazu. W tym utworze było to uchwytne. Dźwięki natury nie były traktowane onomatopiecznie.

SM: O tym też była mowa na spotkaniu. Dwa najważniejsze filary jego twórczości to natura i religia. Natura wywodzi się z jego dzieciństwa. Doświadczenie samotności przy wypasaniu owiec miało bardzo duży wpływ na jego psychikę i przełożyło się na jego twórczość.

GD: Najbardziej charakterystyczna dla wszystkich kompozycji wczorajszego wieczoru była jakaś intymna wartość tej muzyki. Zresztą w komentarzach widać, że każdy z tych twórców inspirował się czy to malarstwem, czy literaturą, albo własnymi przeżyciami. Muzyka nie była darmstadzką matematyczną kalkulacją. Wyrażała jakieś głębokie, nieprzystające do naszej kultury, mistyczne, kontemplacyjne przeżycia.

MT: Poetyckość...

SM: To jakaś słabość tamtej kultury, że dzieci w szkołach nie uczą się w ogóle muzyki tradycyjnej. Jest tylko muzyka europejska z prostego względu: nie ma żadnego systemu nauczania czy kodyfikacji muzyki chińskiej i że nie da się tego uczyć w szkole. Wenchen Qin mówił, że dla niego samo przetrwanie tej kultury jest dużą zagadką.

GD: O tym też mówił Prudencio, że jedynym sformalizowanym systemem nauczania jest ten europejski. Nie ma możliwości systematycznego, akademickiego nauczania muzyki tradycyjnej, rodzimej.

KK-S: W Europie też nie mamy jak nauczyć się muzyki tradycyjnej.

MT: W naszej akademii mieliśmy niedawno wykład na temat muzyki chińskiej i dowiedzieliśmy się, że ta najbardziej wyrafinowana kultura muzyczna właściwie zanikła. Ich muzyka dzieli się na wirtuozowską, pełną zewnętrznego blasku, do której można chyba jednak odnieść wczorajsze utwory i taką głębszą, która polega na wydobywaniu w coraz subtelniejszym odcieniu jednego dźwięku. Ta druga była muzyką filozofów. By ją wykonywać, nie trzeba było być wirtuozem. Trzeba natomiast wielkiej subtelności. Ta prosta lutnia nazywa się *qin*. Ponoć pozostało dziś w Chinach zaledwie kilka osób, które kontynuują tradycję grania na tym instrumencie. To są konsekwencje rewolucji kulturalnej, jaka miała miejsce za czasów Mao. Jeszcze jedna sprawa. Kultura chińska i japońska są szczególnie związane z synestezyjnymi efektami. Malarstwo chińskie bardzo silnie łączy się z poezją tak samo jest w Japonii. Ten związek był na koncercie bardzo wyraźny. Dla nas to jest najbliższe poetyce Debussy'ego. Od tego momentu w Europie kształtuje się podobna wrażliwość. Idźmy dalej. Może Blecharz.

GD:

Muzyka chińska to nie tylko inne instrumenty (jak głosi hasło tegorocznej Warszawskiej Jesieni), to także zupełnie inny muzyczny świat, rządzący się swoją logiką konstrukcyjną, harmoniką, przede wszystkim zaś barwą. Ta ostatnia leżała u podstaw najnowszej

kompozycji Wojtka Blecharza, kompozytora nieustannie poszukującego szeroko rozumianej tożsamości. Tożsamości własnej, ale i muzycznej, tożsamości instrumentów. Było to szczególnie wyraźne w *(one)[year](later)*, kompozycji-przedstawieniu. Scena podzielona była na trzy segmenty. Utwór rozpoczęła gra instrumentalistów w kole, muzycy stopniowo przechodzili w kolejne stadia rozwoju formy, zmieniając miejsca i przemieszczając się z jednego końca sceny do drugiego, by w końcu spotkać się w środku przy jednym stole, przy wspólnym obrzędzie. Blecharz potraktował tradycyjne chińskie instrumenty skrajnie niestandardowo, choć (być może wbrew oczekiwaniom czytelnika, widzącego słowo „skrajny) niemającego charakteru rewolucji. *(one)[year](later)* miał charakter bardzo osobisty, intymny. Dynamika nie przekraczała granic piana, muzycy delikatnie dotykali, opukiwali wszelkie narzędzia do produkcji dźwięku (wszak uderzenie pięścią w stół było także elementem formy). Jak kompozytor sam napisał w komentarzu to utworu, skoro ta muzyka powstała na zamówienie Orkiestry Kameralnej Zakazanego Miasta, to sam eksplorował „zakazane miejsca” tradycyjnych chińskich instrumentów.

MT: Kompozytor wskazuje też na postać tego opozycjonisty Ai Weiweia i nieodwracalny gest zniszczenia chińskiej wazy. Nie łączy się to z utworem?

GD: Musi się łączyć, skoro kompozytor sam o tym napisał. Tylko co z tym zrobić?

MT: Co ten utwór mógł znaczyć? Czy ktoś ma jakiś pomysł? Rozumiem, że tu nie ma mowy o jakiś określonych pojęciowo znaczeniach, ale może macie jakieś skojarzenia?

PS: Ogromnie ważna w tym utworze była symbolika koła. Na początku wszyscy muzycy siedzieli razem w kręgu. Kolejny etap to też był wspólny stół – choć tym razem prostokątny – i tam muzycy przekazywali sobie instrumenty w ruchu kolistym. Podstawowym pomysłem muzycznym, od którego rozpoczynała się kompozycja, było obracanie kulki w misie, właśnie po okręgu. Sam ruch muzyczny był kolisty. Nawet jeśli muzyk z jednego końca grał na guzhengu, to po drugiej stronie ktoś grał na erhu. I to było ciągle.

DM: Jeśli mówimy o symbolach, to ważny jest też oddech – jako duch i dusza. Teraz, po przeczytaniu notki, łączę kwestię oddechu czy duszy, utraty, o której mówi Blecharz, z upuszczaniem urny. Pytanie, czy „duch” tych instrumentów może żyć nawet wtedy, kiedy eksploruje się ich „zakazane miejsca”; nawet gdy coś się zniszczy, utraci. To dość daleko idące, ale cały koncert wywołał we mnie raczej wrażenia, niż przemyślenia techniczno-muzyczne.

MT: Jeśli chodzi o muzykę i ruch: mieliście wrażenie spójności, takiego dobrego dopełniania się tego teatralnego i dźwiękowego aspektu? Albo były z tym jakieś kłopoty?

GD: Miałem jeden kłopot, mianowicie obcasy. Stukanie obcasami na scenie bardzo mi przeszkadzało w odbiorze.

KK-S: Mnie też to przeszkadzało. Przez to – ale nie tylko – cała ta idea przemieszczania do mnie nie trafiła. Zabrakło płynności.

GD: Utwór wymagał maksymalnego skupienia i ciszy, ponieważ każdy gest muzyczny był skrajnie intymny...

PS: Nie sądzę, żeby Wojtek Blecharz przeoczył fakt, że muzycy zmieniając miejsce będą wydawać dodatkowe dźwięki.

PS: Dźwięk kroków miał znaczenie. Miał sens w całym tym spektaklu. Przechodzenie muzyków odbywało się stopniowo. Gdy przechodzili od jednego stołu do drugiego, jedna całość się rozpadała, a druga w tym samym czasie się tworzyła. Dźwięk kroków dodatkowo podkreślał ten – teatralnie w gruncie rzeczy uzyskany – sens.

GD: Zgadzam się na konwencję teatralną, bo ten utwór był przedstawieniem, miał formę teatralną. Samo podzielenie sceny na trzy takie części, było chyba odzwierciedleniem tytułu zapisanego w nawiasach: *(one)[year](later)*. Ale można tę konwencję dostosować do warunków utworu muzycznego, bo nie zapominajmy, że to jednak przede wszystkim muzyka.

KK-S: Ale nie można tego oddzielić...

GD: Można chodzić w skarpetkach.

SM: Ja bym mimo wszystko nie uwznioślał tego wszystkiego tak bardzo. Stawianie idei spektaklu na piedestale w tym wypadku wydaje mi się nietrafne. W tym wszystkim było dużo przedstawiania dość prozaicznej rzeczywistości i kultury w codziennym wydaniu. Dlatego te wszystkie ruchy i przydźwięki naturalnie wpisywały się w spektakl.

GD: A ja się jednak będę upierał.

SM: Ja cię doskonale rozumiem. Różnica wynika głównie z innej interpretacji tego przedstawienia. Ty potraktowałeś to jak dość podniosłe misterium.

MT: Nie wiem, na ile spojrzenie pana Grzegorza wynika z tego, że jest on specjalistą od Wojtka Blecharza.

GD: Nie specjalistą, raczej miłośnikiem.

MT: Jak ten utwór wpisuje się w jego twórczość?

GD: Na pewno chodzi mu o poszukiwanie tożsamości.

MT: Tożsamości? Za pomocą chińskich instrumentów?

GD: Chodzi o właśnie o badanie samego instrumentu, szukanie nowych barw i faktur. Wiem, że Wojtek Blecharz jest zafascynowany tekstami i pracą kompozytorską Helmuta Lachenmanna. W zasadzie komponując utwory nie pisze „z głowy”, mając za narzędzie jedynie kartkę papieru i długopis, tylko studiuje, bada każdy z tych instrumentów. Zresztą sam w komentarzu o tym pisze, że praca nad *(one)[year](later)* była żmudna, ponieważ chciał znaleźć w budowie i możliwościach tych instrumentów coś innego, coś, co by go zainteresowało.

PS: Ale ten aspekt teatralny ma jednak ogromne znaczenie. W komentarzu czytamy, że utwór jest momentami „kontemplacją rozpadania, permanentnego rozbicia” [książka programowa s. 114]. Kiedy muzycy stopniowo przechodzą z jednego miejsca w drugie, tworzy się nowa całość, a jednocześnie stara całość się rozpada, to ma duże znaczenie.

MT: Całość to zwłaszcza koło, symbol jedności, spójności. A potem ono się rozpada na drobinki.

KK-S: A jednak muzycy powracali do formy koła.

SM: Ale mimo wszystko skończyło się w trzech płaszczyznach. Kontratenor został przy stole.

MT: Miałem wrażenie takiej poetyki wyobcowania. Na początku całość, a potem wyobcowanie, atomizacja. Typowa postmodernistyczna melancholia, kiedy wszystko nam się rozpada.

MS: Zwłaszcza jeśli zauważymy, co oni wszyscy robili. Przy stole siedział kontratenor, który miał dosyć „autystyczną” partię, z kolei partia cymbałów była najpełniejsza muzycznie, wirtuozowska. A reszta siedząca w kole miała wspólne, synchroniczne zadanie. Każda z grup miała inną funkcję, o zupełnie innej symbolice.

DM: Mnie zastanowiła instrumentalistka grająca na pipie. Wykonywała gesty, które kojarzyły mi się luźno z *Inori* – te uderzenia w klatkę piersiową, ruchy dłoni. Ten gest wydał mi się najbardziej tajemniczy.

MT: Tajemnicze było też przekazywanie sobie miseczek przy stole. Automatycznie pojawia się skojarzenie symboliczne, którego sensu nie możemy rozszyfrować. W teatrze zwykłe gesty stają się znakami. Podobnie jest, gdy proste zdanie zapiszemy wierszem, w kolumnie. Nagle odbiera się je zupełnie inaczej.

GD: Ale to nie była tylko forma teatralna. Wszelkie szумы przesuwanych po stole materiałów, czy też uderzenie pięścią w stół, miały wymiar dźwiękowy – badania barwy, dźwięku, jako czegoś, co nas otacza. To poznawanie instrumentu muzycznego nie od strony klasycznej, która skumulowała setki lat doświadczeń. Zamiast tego próba spojrzenia na instrument od zupełnie innej strony. Dlaczego grać na skrzypcach smyczkiem, skoro możemy też, jak w *Phenotype* Blecharza, papierową rurką. Dlaczego nie?

MT: Nie było w tym utworze ani śladu tradycji, chińskiej czy europejskiej. Ciekawe, że akurat Blecharz, który nie miał z tymi instrumentami wiele o czynienia (choć przypuszczam, że w miarę możliwości w Chinach je poznawał), wydobyl z nich brzmienia, jakich kompozytorzy chińscy na tym koncercie nie stworzyli.

GD: W wizerunku Wojtka odbija się ta nieustająca próba zdefiniowania siebie, uchwycenia sensu. Fascynująca postać.

PS: Któryś z chińskich twórców mógłby napisać utwór muzyczny inspirowany wyglądem Blecharza.

MT: Wyglądał jak Sargon Wielki, król starożytnych Akadów. Przejdźmy dalej. Pani Ania.

AW: Zanim zacznę czytać, chcę powiedzieć, że muzyka chińska chyba w ogóle we mnie nie rezonuje i nie porusza mojej wrażliwej struny, więc miałam bardzo duży problem z odbiorem tego koncertu. Spróbowałam się z tym jednak zmierzyć, jakkolwiek moja interpretacja może okazać się zupełnie chybiona:

Whispers of a Gentle Wind na pipę, guzheng, banhu i sheng Guoping Jia to malowanie falującego dźwiękowego krajobrazu. Wiatr, choć w tytule delikatny, staje się nieraz bardziej porywisty, gwałtownie przechylając uginające się pod jego siłą korony drzew. Innym razem subtelnie, wówczas ledwie czujemy na skórze jego muskanie. Brzmienia poszczególnych instrumentów są jak migoczące kolory, które naprzemiennie jaskrawią się i blakną, pozwalając innym wyjść na plan pierwszy. Każdy ma coś do powiedzenia w tym doskonale zgranym zespole indywidualności. Faluje dynamika, faluje również rytm – od swobodnego, skoordynowanego tylko przez dyrygenta, przechodzi accelerandem do miarowego we fragmentach forte. Ale po przyplywie musi nastąpić odpływ. Tam, gdzie piano i delikatność, tam instrumenty brzmią tradycyjnie. Tam, gdzie wiatr się zrywa – ich język staje się abstrakcyjny. Tak jakby rozgrywała się tu walka o prymat między tradycją a nowoczesnością. Ale czy walka to dobre słowo? I czy nie ma w naszym życiu miejsca na obie te kategorie?

DM: I mówisz, że muzyka chińska Cię nie porusza...?

[śmiech]

AW: Chodziło mi o tę presję, że muszę coś konkretnego z tych utworów zapamiętać. To mi odbiera przyjemność słuchania. Wolałabym mieć w głowie próżnię i zatracić się w tej muzyce.

KK-S: To może spróbuj nie notować...

AW: Może masz rację. Frustrowała mnie niemoc, że nie mogę tej muzyki ubrać w słowa.

MT: Jeśli chodzi o notowanie, nie ma tu żadnych wytycznych. Co do mnie, w życiu bym nie notował. Wolałbym nawet wiele rzeczy zapomnieć, niż notować zamiast słuchać. Kiedy się słucha w skupieniu i przytomnie, to bez celowego zapamiętywania można go sobie potem w pamięci wyświetlić, kiedy będzie taka potrzeba. Notowanie nie pozwala wejść w sferę percepcji estetycznej, to jest niemożliwe. Włącza się wtedy analityczny umysł, wypada się z toku narracji, jej napięć...

KK-S: Jest taki bardzo ciekawy tekst Jerrolda Levinsona zatytułowany *Music and thinking*, w którym autor stawia tezę, że jeśli słuchamy aktywnie utworu i całkowicie nastawiamy się na percepcję, to w naszej głowie nie ma miejsca na inne pojęcia. Myślenie staje się muzyką i nie jesteśmy w stanie pojęciować. A jeśli zaczynamy analizować, to nie skupiamy się na samym słuchaniu. Te dwa dyskursy się wykluczają.

MT: Absolutnie się zgadzam. To samo mówił Prudencio: że stereotypem Europejczyka jest kartezjańskie „myślę, więc jestem”, natomiast dla niego najważniejsze jest to, co ujawnia się w przestrzeni, gdzie nie ma żadnego myślenia i kontrolowania (powoływał się tu na Lacana). Muzyka chińska taka właśnie jest. Oczywiście ta komponowana już nie całkiem, ale ona mimo wszystko próbuje w jakiś sposób tę swoją pierwotną intuicyjność zachować. To jest ważna rzecz. Jest poza tym bardzo ważny tekst Tatariewiczza *Skupienie i marzenie* z 1951 roku, w którym filozof wyjaśnia, że jak się na czymś znamy, to o tym myślimy i analizujemy, ale jeśli się nie znamy, to wchodzimy w stan rozmarzenia. Autor daje właśnie przykład muzyki mówiąc, że on się na niej nie zna, więc słucha jej rozmarzony. Nie może o niej niczego powiedzieć, ale przez to słuchanie muzyki jest czystą przyjemnością, czymś wspaniałym.

KK-S: To jest ta perspektywa niewinnego słuchacza zbliżającego się do istoty muzyki bardziej niż my wszyscy, którzy mamy do tego narzędzia, mogące nam przeszkadzać i zaciemniać percepcję.

GD: Z innej strony jesteśmy zobligowani do mówienia o muzyce.

KK-S: No właśnie, oświecamy niewinnego słuchacza...

[śmiech]

MT: Lutosławski mówił, że kiedy słuchał muzyki, był jak klisza, która się naświetla. Czysta, bierna receptywność. Później, gdy musimy się wypowiadać, to używamy słów, ale mnie się wydaje, że jest coś w rodzaju wrażliwości pozapojęciowej, czysto zmysłowej, naocznościowej (czy w tym przypadku nausznościowej), którą sobie można w jakiś sposób „wyświetlać” jako ślad pamięciowy i na tej podstawie dyskutować i pisać. Ale to – jak powiedzieliby fenomenolodzy – „ejdetyczne” wyobrażenie umyka bezpowrotnie, kiedy podczas słuchania przechodzimy w tryb analityczny i notujemy.

SM:

Słuchaczowi spoza kręgu kultury chińskiej niezwykle trudno jest oddzielić brzmienie tradycyjnych instrumentów państwa środka i muzyki na niej pisanej, nawet współcześnie, od silnie związanych z nimi skojarzeń i wyobrażeń idiomu chińskości i orientalności. Dodatkowo utrudniają to poetyckie tytuły nawiązujące do wszechobecnego wpływu natury na człowieka. Nie inaczej było z moimi wrażeniami z utworu *Whispers of a Gentle Wind* na pipe, guzheng, banhu i sheng Guoping Jia. Nie potrafiłem przystawić do odbioru tej muzyki

jakiegokolwiek uniwersalnej i obiektywnej miary percepcji, cały czas mając przed oczami jedno konkretne miejsce na ziemi z całą jego kulturą i filozofią. Wrażenie to miało charakter czysto zmysłowego stopienia się z tytułowym szeptem delikatnego wiatru, poddania się jego podmuchom i słuchania jak ucieka w przestrzeń. Dźwięki pojawiały się tylko po to, żeby móc wsłuchać się w ich trwanie i kształt następującej po nich ciszy. Rozpatrywanie zatem formy i struktury utworu wydało się zabiegiem zbędnym, obcym wręcz filozofii tej muzyki. A mimo wszystko uspokaja ona swą grą barw i harmonią, inną ale bliską dzięki całkowitemu oparciu na uniwersalnych prawach natury.

MT: Mam potrzebę opisu formy. To była forma z wyraźną częścią środkową, bardziej motoryczną i z takimi wręcz minimalistycznymi repetycjami, szczególnie na shengu. Zewnętrzne części były bardziej wyciszone. Mnie w ogóle uderzyło w tym koncercie, że większość utworów miała dość czytelnie łukową formę, czyli cechę, która nie jest dla mojego wyobrażenia muzyki chińskiej typowa.

SM: Właśnie. To ciekawe, że my się poruszamy tylko w kręgu wyobrażeń na temat naszych kultur i to wyszło na spotkaniu kilkakrotnie, bo kompozytor mówił, że dla niego zupełnie obce jest to, że my mamy naukę o wszystkim. Że jest harmonia i od razu nauka o harmonii; że jest kontrast i nauka o kontraście. Sam fakt, że można to kwestionować, już wskazuje na zupełnie fundamentalne różnice w rozumieniu całego świata. Z drugiej strony mówił, że sam w jednym z utworów na guzheng solo, kiedy eksperymentował z brzmieniem i szukał nowych technik gry, przestawił podstawki z jednej strony na drugą i ku swojemu zdumieniu usłyszał, że instrument brzmi zupełnie, w 100 procentach jak europejska muzyka sakralna. Potem puścił fragment i dla mnie dalej to brzmiało po chińsku. To było tylko jego wyobrażenie naszej kultury i muzyki sakralnej.

MT: Wiemy, że bym pasterzem w Mongolii. A co mówił na temat religii?

SM: O utworze, o którym wspomniałem, mówił, że został mu dany przez Boga. W tym sensie, że znalazł uniwersalność między religiami na poziomie przenikania się charakterystycznych dla nich brzmień (w jego oczywiście rozumieniu). Ale dłużej tego tematu nie ciągnął. Unikał też bardzo skrętnie odpowiedzi na pytania pana Tadeusza Wieleckiego o techniki kompozytorskie.

MT: Dominiko, pani kolej.

DM: Trochę się obawiam, bo poruszyłam w tekście przynajmniej połowę wątków, które już dziś padły. Zrobiły mi się trzy akapity z tego, co miało być jednym:

Krytyk, przynajmniej w moim odczuciu, powinien cechować się odpornością – może się zdarzyć, że trzeba pisać o tym, czego się nie cierpi, może się zdarzyć, że trzeba pisać o tym, co się kocha. W obu przypadkach trudno o tę odrobinę dystansu potrzebną do spojrzenia na utwór w świetle innym niż własne upodobania. Ale chyba każdy słuchacz ma w swoich wspomnieniach koncerty, które go zahipnotyzowały czy urzekły. Krytyk miałby nie mieć do nich prawa?

Nie trzeba znać chińskich baśni (może nawet nie powinno się?), by dać się przenieść utworowi *Chinese Fables* Yi Chen do innego świata: świata lekkich podmuchów wiatru, ulotnych motywów, świata jakby niedotkniętego rozmyślnym złem. Świata dziecka? Ażurowe faktury, tremola, czasem podziemnie jakby brzmiąca perkusja (zachodnia) i poważne zaśpiewy chińskiego erhu znamionowały część pierwszą (*The Fox Profited by the Tiger's Might*). Druga (*Master Dong-guo and the Wolf*), o wciąż prostej, ale nieco bardziej zróżnicowanej wewnętrznie formie, pociągała ruchliwością i scherzoidalnym charakterem oraz urzekała, ponownie, melancholijnym jękiem erhu. Część ostatnia (*The Suipe and the Clam*) wyróżniała się ziarnistym, szeleszcząco-stukającym brzmieniem grzechotki. Drobne

motywy, tremola, dialogi opadających gamek przeplatały się i wymieniały. Może nieco już zbyt proste, balansujące na granicy banału, było zakończenie – gong, opadająca linia melodii i uderzenie w gran cassa.

Ta muzyka nie wymaga zaangażowania intelektualnego, nie wymaga umiejscawiania jej na wymyślnych mapach twórczości, nie wymaga wielu analitycznych narzędzi. Raczej prosi, jak dziecko, żeby się w niej zanurzyć i pozwolić sobie na radość. Jeżeli nawet to łatwe radości i łatwe wzruszenia, to ja się im tym razem poddam.

MT: Co tu dodać?

DM: Bardzo mi się podobały te utwory...

PS: Co do pierwszej części, ja się spodziewałem większego kontrastu, większej mocy tego tygrysa.

DM: Byłam bardzo zaskoczona, czytając dziś rano notkę: „Jaki tygrys?!”.

MT: To było dla mnie takie scherzo w europejskim stylu, trochę jak u Prokofiewa. Teraz państwo Siechowiczowie.

PS:

Późna wiosna i wczesna jesień są do siebie podobne. Coś (wiosna, lato) odchodzi, pozostawiając za sobą smutek rozstania. Wiszące w wilgotnym warszawskim powietrzu uczucie skryzalizowało się tego wieczoru w dźwiękach utworu Guo Wenjinga.

Przeznaczony na septet chińskich instrumentów utwór podążał drogą wyznaczoną mu przez poetycką inspirację o blisko tysiącletnim rodowodzie. Najpierw więc rozsunął melancholię na potrącanych cicho strunach (strunowy, szarpany guzheng), zakwilił rzewną tęsknotą (dwustrunowy, smyczkowy erhu), by na koniec w trylującym flecie odnaleźć radosny głos żółtej wilgi. Jej tryl zdjął ciężar z serca. Przecież jesień też może być piękna.

MT: Pana teksty są w takiej ładnej poetyce utrzymane, ale czasem brakuje muzykologicznego, fenomenologicznego opisu. Dla kogoś, kto nie był na koncercie, jest to literatura, która może się podobać. I można mieć zaufanie do tych impresji, bo one nie fałszują utworu. Dają pełen chińskich mgieł, poetycki...

PS: Jestem tego świadomy, ale robię to z przekory, bo wiem, że reszta tekstów zazwyczaj jest bardziej analityczna.

MT: Coś do tego dodajemy? Chciałbym dorzuć kilka ogólnych refleksji. Kultura chińska jest niezwykle silna, nie tylko pod względem historii, populacji i wpływów ekonomicznych. Także dlatego, że kultura zachodnia od przełomu XIX/XX wieku obficie czerpie z Dalekiego Wschodu. W dodatku mamy osobliwą zbieżność tych starych azjatyckich wglądów i najnowszych osiągnięć Zachodu, nie tylko w sztuce. Kiedy Niels Bohr, który nie mógł znaleźć dobrej metafory na fizykę kwantową, znalazł się w Chinach i zobaczył symbol Yin/Yang, stwierdził, że to jest symbol tej komplementarności, tej nieodłączności zdarzeń, które z takim zdumieniem opisują fizycy. Wiele wskazuje na to, że jest to kultura bogata we wglądy, które będziemy u nas dopiero odkrywać. Czujemy to jakoś. Tymczasem, na razie, załamanie się rygorystycznego racjonalizmu i ideału wiedzy „obiektywnej” sprawia, że pogrążamy się często w postmodernistycznej melancholii. Wszystko się rozpada i nie daje się już scalić wedle dawnych wzorców. A tu, proszę, okazuje się, że Chińczycy scalają to w sposób możliwy, choć zupełnie inny niż my kiedyś. Te rozwiązania azjatyckie są więc w jakimś sensie odpowiedzią na nasze aktualne problemy, co bardzo zmniejsza egzotyczny dystans. Sami dla siebie staliśmy się nie mniej egzotyczni. Słuchając tego

koncertu „w tyle głowy” o tym wszystkim pamiętałem. I jeszcze jedna sprawa, już wprost muzyczna. Słuchając tej dziwnej muzyki staro-nowej – chińskiej, andyjskiej, czy też japońskiej, która przed nami – zauważamy, że ma ona w sobie coś z europejskiej współczesności: heterofonię, emancypację dysonansu, aleatorykę, estetykę szmeru, długiego wybrzmiewania, swobodę. Pojawia się pytanie, czy aby nieeuropejczykom nie jest łatwiej wejść w świat muzyki XX w., niż nam. Ten dystans geograficzny z innych punktów widzenia okazuje się wcale nie tak daleki, jak by się mogło wydawać.

PS: Może to też po trosze wynika stąd, że u podstaw XX-wiecznej muzyki leżą inspiracje właśnie tymi kulturami. Myślę o Cage’u, czy Debussym...

GD: Tu też powraca problem kodyfikacji, o której mówił Szymon, cytując Wenchen Qina: że Europejczycy mają potrzebę tworzenia kategorii, definicji. Najprostsza, beztroska ludzka muzykalność musiała zostać ubrana w formy, w konkretne szaty, których się trzymano, które później rozrywano, dorabiano łaty, albo szyto nowe.

MT: Nie ma wątpliwości, że kultura chińska także jest pełna kodyfikacji. Są na przykład style sztuk, które się klasyfikuje. Tylko to są inne kategorie, bardziej poetyckie.