

## ROZMOWA SIÓDMA

26 września 2014

siedziba Związku Kompozytorów Polskich

Rynek Starego Miasta

Tadeusz Wielecki: Jakaś większa grupa?

Marcin Trzęsiok: Jest nas więcej. Zaryzykowałem, wziąłem siedem osób i jakoś to funkcjonuje. Myślę, że mieścimy się wszyscy ze swoimi wypowiedziami, bez poczucia przeładowania.

TW: Niestety nie miałem czasu zapoznać się rzetelnie z tym, co jest oficjalnie na stronie – są trzy rozmowy, prawda? Tylko fragmentarycznie czytałem.

MT: Przecież nie będziemy robić tobie egzaminu ze znajomości naszych tekstów!

TW: Nie chciałbym jakiejś jedynki czy dwójki otrzymać.

MT: Nie po to jesteśmy, żeby rozmawiać o naszych tekstach, ale żeby rozmawiać z dyrektorem festiwalu. Może zrobimy tak, że ja będę raczej w tle, a seminarzyści będą zadawać pytania?

TW: Odwrotnie niż w zeszłym roku.

MT: Odwrotnie. Właśnie mówiłem, że ostatnio byłem *porte parole* całej grupy, więc w tym roku może już tak nie będzie. A dyskusje są gorące.

TW: Zawsze jestem ciekaw, co Państwo sądzą, jak odbierają festiwal, koncerty, kompozycje. Ale to, rozumiem, będę mógł przeczytać. Też chciałoby się w pewnym momencie włączyć do dialogu i swoje trzy grosze dorzucić. Dodać inny punkt widzenia. Coś naświetlić, wyjaśnić.

MT: Jeśli masz czas o dziesiątej rano, to przyjeżdżaj, zapraszamy.

TW: Mógłbym, oczywiście, taki czas wygospodarować. To byłoby bardzo ciekawe, ale zmieniłoby bardzo...

MT: Możemy się umówić, że postaramy się zapomnieć, że jest z nami dyrektor festiwalu.

DM: Damy radę!

TW: Żartujemy, oczywiście. Ale pierwsza ogólna uwaga – kiedy biorę teksty Państwa rozmów, one mnie bardzo interesują również z tego powodu, że są świadectwem osób na festiwalu nowych, no i młodych. Niektórzy z Państwa są po raz pierwszy, jak rozumiem?

Anna Wójcikowska: Na całości tak.

TW: A częściowo? Wszyscy już byli?

Ewa Chorościan: Mnie się nie zdarzyło.

TW: W każdym razie to są w pewnym sensie Państwa początki. Byłem tydzień temu w Oslo na festiwalu Ultima. Na koncercie inauguracyjnym - *Coro* Luciana Beria: soliści, chór, orkiestra. Po raz pierwszy ten utwór usłyszałem na Warszawskiej Jesieni w 1978 roku, dwa lata po skomponowaniu przez Beria. Byłem wtedy świeżo upieczonym studentem kompozycji. Młody, nieotrząskany – choć muzyka *Coro* zrobiła na mnie pewne wrażenie, niewiele z niej

zrozumiałem. Czułem, że mam do czynienia z wielką formą, z dziełem, ale nie wiedziałem, co o nim myśleć, co o tej masie dźwięku powiedzieć. Teraz wysłuchałem *Coro* w znakomitym wykonaniu i znakomitych warunkach akustycznych katedry protestanckiej. To mi się objawiło jako dzieło mistrzowskie, arcydzieło wręcz. Czterdzieści parę minut. Bardzo klarowna kompozycja – oczywiście odbiór ułatwiało świetne wykonanie, znakomite wyważenie proporcji brzmieniowych, wykorzystanie warunków akustycznych wnętrza, ale mimo wszystko – dziwiłem się, jak mogłem z tak jasno skonstruowaną kompozycją nie skomunikować się od razu, nie odczytać jej zasad i pomysłów. Kompozytorska maestria, choćby w tym, że w gęstym tutti słyhać wszystkie warstwy, głosy. Mówię o swojej przygodzie z *Coro* dlatego, żeby wskazać, że mimo dobrych chęci i wrażliwości, z jaką podchodzimy do muzyki współczesnej, u zarania naszych kontaktów z nią czasami niewiele możemy wskórać bez doświadczenia. Cóż, moje doświadczenie jako słuchacza sprowadzało się w 1978 roku głównie do muzyki polskiej – Lutosławskiego, Pendereckiego, Góreckiego, Sikorskiego. Język dźwiękowy Beria był dla mnie ziemią nieznaną.

Regularnie na Warszawską Jesień przyjeżdżają studenci – teoretycy, kompozytorzy – zainteresowani Festiwalem. Przygarniamy ich, umożliwiamy wstęp na koncerty. Gdy tylko nadarza się okazja, chętnie z nimi rozmawiam. I stwierdzam, że poruszają się często tak, jak ja wobec tego *Coro* – we mgle, nie mając odniesień, punktu zaczepienia. Czasem wypowiadają jakieś sądy, przeważnie milczą. Coś im się podoba, coś nie, ale widzę, że wedle kryteriów kształtowanych na muzyce nie tej, którą słyszą na Festiwalu. Uświadamiam sobie w takich momentach, że często te początki to jest ciemny las. Z którego przecież jakoś trzeba się wydobyć: wykonać wewnętrzną pracę. W związku z tym zawsze mnie cieszy, kiedy ktoś się pojawia na Festiwalu po raz pierwszy i podejmuje ten eksperyment, tę przygodę. W przypadku Państwa jest jeszcze to, że jest Waszym zadaniem wypracować krytyczny stosunek do tego, czego doświadczaacie. I jeszcze ostatnia uwaga. Nigdy nie przestanę się dziwić, że ludzie potrafią odczuwać, myśleć inaczej niż ja.

Wszyscy: [śmiech]

TW: Kiedy czytam Dorotę Szwarzman po koncercie, w którym był utwór [Gérarda] Griseya [*Partiels*]... To było coś istotnego, prawda? Wielkie dzieło. Mieliśmy do czynienia z utworem złożonym, bogatym, dziełem mistrza o niezwykle wyobraźni, fantazji – poza tym, że sterowanym logiką – który posługuje się symboliką dźwięku konkretnego, potem gestu (zaskoczył mnie, bo nie znałem partytury, nie słyszałem wcześniej utworu na żywo – nie zdawałem sobie sprawy z tego przejścia w zakończeniu w sferę teatru). I Dorota Szwarzman pisze na swoim blogu – po tym głębokim doświadczeniu, przeżyciu, jakie było udziałem chyba większości słuchaczy (to się przecież czuło, narzucało w sposób ewidentny, dali oni później dobitny temu wyraz) – że „przyjemnie słuchało się muzyki Griseya, a takie filuterne zakończenie pozwoliło...”.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Myśmy raczej mówili, że było metafizyczne. Zwłaszcza w kontekście wyglądu S1.

TW: Otwarcie na inną rzeczywistość, przejście na drugą stronę. Dźwięk, coraz cichszy, zanikał, jakby schodził pod powierzchnię muzyki i tam przestawał już być dźwiękiem, nazwijmy go „artystycznym”. Zaczął być konkretem: szumem, odgłosem przewracanych kartek. Stał się niejako reprezentacją dźwięku muzycznego, jakiejś jego idei. A więc doświadczaaliśmy jakiegoś zamknięcia dźwięku, dźwięk się zamykał, nie możemy już oto bezpośrednio się z nim

komunikować. I te dwa talerze gotowe do uderzenia, cisza między nimi... To było otwarcie na inny wymiar. Dźwięk się otwierał, ale już, by tak rzec, w innym świecie, w innym wymiarze... Gest perkusisty biorącego powolny rozmach... Nie po to, aby po prostu nas sprowokować: usłyszcie dźwięk uderzanych o siebie talerzy, stwórzcie go sobie w wyobraźni – choć przez moment tak mogło się zdawać. Ja byłem wręcz ogłuszony... Ale za chwilę stało się jasne – perkusista w tym nieuderzeniu pozostał przecież do końca – że ten gest dramatyczny otwierał nas na muzykę, która jest rzeczywistością nie osiągalną tutaj, na jakąś harmonię sfer...

MT: Myśmy oglądali potem partyturę. Tam jest wpisane *mysterieuse*.

TW: Ale później sobie przypomniałem inne bardzo ważne przeżycie związane z jego utworem prezentowanym na Warszawskiej Jesieni: *Quatre chants pour franchir le seuil*. Podobny mistycyzm, podobne założenie, przekraczanie progu.

MT: Mówiliśmy też o tym, że to był taki utwór, który wiele zmienił w muzyce polskiej.

TW: To są legendarne punkty w historii festiwalu.

DM: My w swoim gronie czasem czytamy inne relacje z festiwalu. Różnie reagujemy. Niekiedy jest zabawnie.

GD: Ale też między nami pojawiają się różnice. Ja na przykład odczuwam czasami – może nie tyle zrozumienie, co inne spojrzenie, właśnie dzięki temu, że ktoś odebrał coś w taki a nie inny sposób. Przyjmuję...

TW: Modyfikuje się?

GD: Jakoś przetwarzam swoje wrażenia. Albo się z tym zgadzam, albo nie, ale zawsze to w jakiś sposób wpływa na mój odbiór. Tym bardziej cieszę się, że mamy możliwość spotykania się i rozmawiania o festiwalu. W moim przypadku to jest trzecia Warszawska Jesień, w której uczestniczę w prawie każdym wydarzeniu. Przez ostatnie dwa festiwale było tak, że chodziłem na koncerty, ale nawet jeśli spotykałem się ze znajomymi, aby porozmawiać o festiwalu, to zawsze te rozmowy schodziły z tego tematu i koncerty umykały. Roztapiały się w gąszczu wydarzeń. A tutaj mamy szansę to utrwalić. Nie tylko w Internecie, ale także w naszych głowach. Dla mnie to jest duży plus.

TW: Poprzez ten tryb rozmowy, prawda? To tak właśnie jest. Ja oczywiście żartowałem mówiąc, że dziwię się, że inni mogą mieć inne zdanie... Po prostu przykreść sytuacji z takim skwitowaniem *Partiels* przez Dorotę Szwarzman polega na tym, że ona napisała i koniec, kropka, ludzie przeczytali. Ona ma tubę w postaci Internetu i praktycznie biorąc nie ma jak zareagować, powiedzieć, że przecież to nie tak, to nie prawda... A gdy się ze sobą rozmawia, to zawsze można spróbować – jak właśnie pan mówi – dojść do momentu, w którym modyfikujemy czy przetwarzamy swoje pierwotne odczucia czy stanowiska. Jeszcze na koniec tylko – w nawiązaniu do tego, co Pan powiedział – zaobserwowałem, choć może się mylę, że jeżeli chodzi o te dyskusje zeszłoroczne, na początku była duża różnorodność opinii, często wypowiedziano zupełnie przeciwne zdania na temat jakiejś jednej kompozycji czy zjawiska. Lecz w miarę tych rozmów, pod koniec – nie tak, że wszyscy byli jednogłośni, myśleli to samo – ale nie było drastycznych kontrastów, radykalnych przeciwieństw; wspólnie dochodzono do wiedzy.

MT: Rozmowy przed rokiem miały trochę inną dramaturgię, bo po prostu wybieraliśmy sobie ulubione utwory. Był na początku taki plebiscyt. To tworzyło potencjał dyskusji, energii. W tym roku wybieramy sobie z każdego koncertu jeden utwór do opisu, choć czasem sobie jakiś koncert wyłączamy z tego obowiązku. Ten opis to nie zawsze opis utworu najlepszego – czasem

jest to opis utworu najbardziej podatnego na opisywanie albo wybranego z jakiegoś innego powodu. Dramaturgia nie jest na początku tak gorąca, dopiero z czasem się ujawnia. Jako prowadzący czuję wyraźnie, że jesteśmy o wiele bardziej stonowani. Ale akurat dzisiaj mieliśmy bardzo silną polaryzację w związku z [Zygmuntem] Krauzem [rozmowa szósta]. Ze wszystkich utworów chyba ten nas najbardziej podzielił.

DM: Dzięki temu, że te rozmowy są udostępnione w postaci tekstu, nie tylko my się uczymy. Współczesność pokazuje nam, że sens tworzy się gdzieś „pomiędzy”. W interakcji jesteśmy w stanie lepiej go odkryć czy wytworzyć (zależnie od tego, jak będziemy postrzegać istnienie sensu). Czytający dostanie chyba pełniejszy obraz, jeżeli będzie patrzył na proces, cieniowanie naszych opinii, nawet ich zmianę, a nie tylko na efekt w postaci zamkniętej recenzji.

Paweł Siechowicz: Dla nas samych to też jest niezwykle wartościowe. Często, kiedy pierwszy raz spotykam się z utworami muzyki współczesnej, nie potrafię ich sobie opowiedzieć, nie potrafię ich zracjonalizować. Dopiero gdy z kimś rozmawiam – czy z Karoliną, czy z wami teraz – we wspomnieniu o tej muzyce, które po koncercie jest jeszcze żywe, potrafię ją sobie odtworzyć już zupełnie inaczej, mogę o niej opowiedzieć, mogę ją zracjonalizować i, dzięki temu, przyswoić. I może następnym razem, kiedy będę słyszał coś podobnego, będę słuchał już inaczej.

DM: Wracając jeszcze do zmian w stosunku do rozmów zeszłorocznych – wydaje mi się, że trzeba wejść w rytm festiwalu, w rytm słuchania. Tym bardziej, że większość z nas była wcześniej na wakacjach – wydaje mi się, że jesteśmy jednak wybici z trybu słuchania „ścisłego”, raczej słuchaliśmy muzyki dla siebie. Słuchaliśmy tego, co lubimy. Niewielu z nas ma takie zawodowe obowiązki, które zmuszają do regularnego słuchania „obcej” muzyki. Musimy wejść w ten intensywny rytm festiwalu i przyzwycząić się do tego, że muzyki jest dużo. Po trzech, czterech dniach jest nam łatwiej się w tym znaleźć.

Karolina Kolinek-Siechowicz: To, że mamy świadomość, że będziemy potem dyskutować o tych utworach, że musimy napisać krótki tekścik, że musimy je skomentować – też bardzo wpływa na naszą percepcję.

AW: Niekoniecznie dodatnio.

K-KS: Niekoniecznie. Ale jeśli chodzimy na Warszawską Jesień czy jakikolwiek festiwal, ot tak, to często wiele wrażeń umyka, bo nie zwracamy na nie uwagi, bo nie musimy o nich dyskutować. Doświadczenie dyskusji bardzo wzbogaca i otwiera na wiele aspektów, których być może byśmy wcale nie zauważyli. Być może nie mielibyśmy nawet motywacji do czytania notek programowych. Świadomość, że po koncercie trzeba będzie sformułować jakiś sąd na temat utworu wymaga większego wkładu intelektualnego podczas koncertu, słuchanie przestaje być tak bezpośrednim doświadczeniem, doświadczeniem czysto muzycznym.

MT: Poruszyliśmy zresztą ważny wątek w czasie niedawnej rozmowy – problem notowania w czasie koncertów.

TW: Właśnie chciałem o to zapytać.

MT: Powiedziałem, że ja bym nigdy nie notował.

TW: Ale zaraz po koncercie?

MT: W trakcie.

TW: Kiedy zatem notować?

MT: Jak kto chce. Na pewno nie podczas trwania utworu. Zaraz po koncercie jest chyba ok.

GD: O tyle było nam wygodniej nie notować w ostatnich dniach, że był tylko jeden koncert danego dnia. W zeszłym roku bywały dziennie trzy koncerty na przykład... Jeżeli mamy omawiać wszystkie wydarzenia festiwalu, to lepiej mieć przynajmniej hasłowe notatki, żeby rzucić okiem i móc przywołać tamte chwile czy własne wrażenia, bo później coś może umknąć. Ja czułem potrzebę notowania, szczególnie pierwszego i drugiego dnia, kiedy były po dwa koncerty, po kilka utworów danego dnia. Utworów było na tyle dużo, że punkty charakterystyczne musiałem sobie wynotować.

MT: Mamy jeszcze generalny problem specyfiki tegorocznego festiwalu, że to są instrumenty egzotyczne...

TW: ...albo nietypowe, albo muzyki dawnej.

MT: To jest sytuacja szczególna. Nie obciążamy się, broń Boże, naszą niewiedzą na temat zaplecza tych instrumentów czy kultur, tylko staramy się do tego podchodzić jak do fenomenu estetycznego. Jest to w zasadzie komfort, dlatego, że właśnie kultura europejska jest obciążeniem, bo pojawia się podświadomy wymóg sformułowania sądów kontekstowych. A my tu jesteśmy zupełnie wolni o tych obowiązkach. Na świeżo. Idziemy na Boliwijczyków czy na Chińczyków i w ogóle sobie nie zaprzatamy głowy genealogiami czy czymś w tym rodzaju. Jest więc i łatwiej, i trudniej.

Szymon Maliszewski: Tak. Zastanawiam się tylko na ile program festiwalu był próbą kompleksowej realizacji tej koncepcji, a na ile, jeśli w ogóle, jest on czasem pewnego rodzaju grą z nią. Bo, chociażby już w książce programowej, kilka utworów pojawiło się we wstępie [książka programowa, s. 12] w akapicie zatytułowanym „z innej beczki”. To trochę tę konwencję nagina, z drugiej – dość ciekawie uzupełnia. Było też kilka utworów, zwłaszcza może ten spektakl *REKA*, które, mimo wszystko, odebrane były w sposób dość etniczny, czy nawet metaetniczny, jak w tym wypadku. Nie zawsze mieliśmy – i to jest na pewno duża zaleta – jednowymiarowe rozumienie tej idei.

TW: Jednowymiarowe? Dlaczego?

SM: W takim sensie, że nie zawsze instrumenty były wyabstrahowane ze swoich kultur i pierwotnych kontekstów. Czasem, może tylko w moim odczuciu, ale jednak dość silnie wiązały się z towarzyszącą im kulturą, zwłaszcza w koncercie chińskim. Tam cały ładunek, zaplecze kulturowe, były bardzo silnie obecne. Potem z rozmowy z Wenchen Qinem wynikało, że to zaplecze jest nierozzerwalnie związane z wykorzystywanymi instrumentami, co jakoś właśnie nie tyle ustawiało się w opozycji do założenia o wyciąganiu instrumentów z ich kultur, ale przedstawiało to założenie w zupełnie innym świetle.

TW: Po pierwsze, nigdy nie jest tak, że przyjmujemy jakąś koncepcję, temat, i później wypełniamy ją w jotę takie teoretyczne założenia. To jest jak komponowanie utworu muzycznego – sprzężenia zwrotne. Temat się czasem pojawia wtedy, kiedy już mamy zrab programowy. To, co już jest próbujemy jakoś definiować, nadać temu jakiś kierunek. Po drugie, zawsze wraz z takim tematem powstaje też jakaś gra – gra sensów, znaczeń – i to jest właśnie najcenniejsze, przez to się czegoś dowiadujemy. Teraz do zasadniczej sprawy. Punktem wyjścia były inne instrumenty, czytaj: inna, nowa muzyka. Jeśli mamy inny instrument, czyli nowy, to mamy nowe środki ekspresji, wyrazu do dyspozycji. Kompozytor może wypowiedzieć się na świeżo, na nowo. Ale potem – i ja to też w książce programowej próbuję zaznaczyć – bardzo różnie z poszczególnymi wcieleniami tej idei może być. W moim odczuciu (w każdym razie na podstawie nagrań, ale po koncercie też) dudziarz był przykładem możliwości uzyskania stanu

wyabstrahowania instrumentu ze swojego kontekstu i uzyskania rzeczywiście nowej sytuacji dźwiękowej, muzycznej. Natomiast w przypadku Boliwijczyków czy Chińczyków rzecz się ma inaczej. Mamy taką sytuację, że słyszymy nową muzykę współcześnie koncipowaną, modernistycznie projektowaną, poszukującą nowych sytuacji dźwiękowych, ale jednocześnie silnie odczuwamy związki z tradycją. Przy czym w przypadku Boliwijczyków to jest inny rodzaj związku, w przypadku Chińczyków – inny. W przypadku Boliwijczyków, czyli instrumentarium indiańskiego, archaicznego, trudno byłoby jednak stwierdzić, że to są związki z muzyką etniczną, raczej odczuwamy jakąś pierwotność, *arché* tej kultury. W tym graniu, w tej muzyce, czujemy historię, a także zupełnie inną filozofię dźwięku. Zresztą to potwierdził na spotkaniu Cergio Prudencio – że kompozytor Zachodu chce kontrolować dźwięk, a ta tradycja, ta kultura chce dźwięk uwolnić. Bo dźwięk żyje, ma energię, ma duszę. Trzeba za nim podążać. To jest też myślenie, jak się wydaje, człowieka Azji: dźwięk jest częścią natury.

No i właśnie. Jak zrodził się temat? Byłem dwa lata temu w Chinach na takim *tournee* dyrektorów festiwali. Dla siebie, jako zainteresowanego muzyką współczesną, znalazłem tylko ten zespół – Forbidden City Chamber Orchestra – który obok dawnej chińskiej muzyki, gra także i zamawia kompozycje współczesne. I jest świetny – to są faktycznie świetni muzycy. Niezależnie z zespołem miał też kontakty IAM. I powstał projekt, że polscy kompozytorzy pojedą do Chin, odbędą warsztaty, skomponują utwory na instrumenty chińskie, a następnie taki program zespół przedstawi na Warszawskiej Jesieni. To w tym roku się nie udało (Blecharz to jest jeszcze inny tryb), więc zespół przyjechał z programem chińskim, zresztą w całości zaproponowanym przez nas. A dalej: koncert boliwijski. Bardzo dobrze pamiętałem spotkanie sprzed kilku lat z Gracielą Paraskevaídis, która dała mi płytę z nagraniami swoich utworów, między innymi z utworem granym przez orkiestrę z La Paz. Byłem pod wrażeniem i utworu i fenomenu Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Graciela opowiedziała mi o niej, przysłała nagrania. Później zespół chciały zaprosić dwa europejskie festiwale, zwracając się do nas, aby i Warszawska Jesień partycypowała w przedsięwzięciu, ale wówczas nie mieliśmy finansowych możliwości, żeby tę propozycję podjąć, chociaż bardzo mi na tym zależało. Wreszcie skądinąd wiedziałem, że musikFabrik dokonało rekonstrukcji instrumentów Harry'ego Partcha... No i w pewnym momencie te trzy niezależne fakty narzuciły się niejako same: oto mielibyśmy zgrab ewentualnego tematu (koncert z wykorzystaniem instrumentarium Partcha niestety ostatecznie nie doszedł do skutku).

Czyli na razie jest takie linearne myślenie: oto zespół, który gra na chińskich instrumentach, następnie zespół, który gra na etnicznych instrumentach kultur dawnych itd. Ale teraz trzeba temu nadać jakiś sens, jakoś to opisać, nazwać. I pierwsza myśl, że nie chodzi o muzykę etniczną czy jakieś pastisze, stylizacje lub koneksje muzyki współczesnej z muzyką dawną czy etniczną (choć to też mógłby być temat), tylko właśnie chodzi o kwestię, czy stosowanie zabiegu sięgania po inny instrument, obcy, umożliwia dojście do jakiejś nowej muzyki, czy zmienia samą muzykę. Pytanie dotyczy też kultury europejskiej. Z naszej kultury też musimy niejako wyabstrahować instrument, żeby on zabrzmiał na nowo. Wyabstrahować instrumenty europejskie Europejczyk może tylko w ten sposób, że inaczej je potraktuje niż dotychczas, to znaczy zastosuje jakąś inną technikę, zmodyfikuje konwencjonalne i znane posługiwanie się tym instrumentem. Inna możliwość to nowe technologie i nowe instrumentarium, które można wymyślić, oprogramowanie na przykład. Wracam teraz do Chińczyków i Boliwijczyków – oba te zespoły, jak się okazuje, chcą podejmować i chronić tradycję, bo stanowi zasadniczą wartość. Ale żeby to robić skutecznie, nie mogą po prostu prezentować jej przejawów – muszą ją wprowadzić we współczesność. To jest idea i zespołu z La Paz, i zespołu z Pekinu.

MT: Ale jednak Prudencio mówi, że ma świadomość utopijności tych celów.

TW: Tak, ale tu ważna jest myśl, żeby nie unikać tradycji. Nasze, ludzi Zachodu, myślenie kategorią postępu, nakazuje zrywanie z tradycją, przeciwstawianie się jej. Tu mamy do czynienia z postawą inną, wyrażającą się w pytaniu: jak tradycję uwspółcześnić, co zrobić, żeby była istotna dla naszego współczesnego odczuwania, uzupełniała nasz horyzont? W przypadku Indian – to jest oczywiście moja konstatacja – jest tak, że nie czujemy tej dawności jako balastu, wręcz przeciwnie, jest ona czynnikiem odświeżającym, właśnie dzięki innemu podejściu do dźwięku, innej filozofii. Następna myśl jest taka – prawda ich postawy, to co robią – jest autentyczne. Wcześniej sądziłem, że to jest muzyka szumów, szmerów, chrapliwe, świszczące instrumenty. Tak, ale to przede wszystkim jest muzyka oddechu. Brzmiący człowiek. To samo odczucie miałem podczas słuchania śpiewaków Yuvala Avitala – że tak brzmi człowiek. To jest ta podstawowa rzecz. To jest zupełnie inne podejście, nieeuropejskie. Na koncercie zespołu chińskiego to, co się narzucało, to idiomatyczność samego instrumentarium: jest tak silna, że tutaj to wyabstrahowanie z kontekstu nie jest w pełni możliwe. Ale też nie konieczne, jeśli mimo to, a może dzięki temu, słyszymy inną, oryginalną w swym brzmieniu i wyrazie muzykę. Dla mnie kompozytorem, który wydobył z tych instrumentów absolutnie niezależny i właśnie najbardziej wyabstrahowany z idiomu chińskiego świat brzmień i faktur, i co więcej uwiarygodnił go powagą swej twórczej postawy, był Wenchen Qin. I jeśli w jego utworze słyszę na przykład solo kontrabasowego smyczka na najniższej strunie zhengu wydobywającego brzmienia niezwykle, mocne artystycznym przesłaniem, nic mi nie przeszkadza, że sam zheng dla Wenchen Qina pozostaje nadal „niewyabstrahowany”.

Mamy różne inne sytuacje: zespół Diisc Orchestra czy *Pianophonie* [Kazimierza Serockiego], gdzie inność jeszcze inaczej się przejawia. Coś, co określamy mianem „instrumenty historyczne” w przypadku Diisc Orchestra zmienia znaczenie... Potem odwrócenie tej sytuacji w *Pianophonie*. Można i warto tropić te znaczenia, te różnice.

AW: Mnie się wydaje, że mimo wszystko, na bardzo ogólnym poziomie, my wyraźnie czujemy pewnego rodzaju ideową spójność tego festiwalu. To się przejawia w naszych dyskusjach. Są takie tematy, które nam w większości rozmów powracają. Jednym z nich jest przywołana tutaj chęć jak największej kontroli nad dźwiękiem u człowieka zachodniego i chęć uwolnienia go u człowieka Wschodu; są to dialogi na różnych poziomach, między różnymi zjawiskami... Są tematy, które powracają.

TW: Mnie bardzo interesuje jeszcze jedna sprawa. Bardzo spodobało mi się w zeszłym roku to rozróżnienie, że coś jest kompozycją, a coś jest po prostu wydarzeniem. I koncert *REKA* był raczej wydarzeniem, a nie kompozycją, to jest właściwsze kryterium dla tego, czego byliśmy świadkami. W ubiegłym roku takim wydarzeniem był koncert-instalacja José Maríi Sáncheza-Verdú [*Libro de las estancias*]. Co do pani wypowiedzi – trudno mi mówić o spójności, bo to jest ocena, a nie moją rolą jest oceniać. Natomiast jako odbiorca doświadczam na koncertach intensywności przeżycia – różnej w różnych przypadkach. I w tym roku na każdym koncercie przynajmniej jeden utwór – jeżeli nie cały koncert, jak w przypadku Boliwijczyków – przynajmniej jedną kompozycją odebrałem jako istotną. W tym sensie, że wiązała się z głębokim przeżyciem, które następnie może się ujawnić w postaci jakiejś refleksji, werbalizacji, racjonalizacji. Ale są też kompozycje takie, jak te, które prezentował na swoim spotkaniu Simon Steen-Andersen (właśnie wróciłem ze spotkania z nim). Chodzi mi o te jego kompozycje, które, jak sam mówił, prezentują dwa różne punkty widzenia, dwa różne kryteria: kryterium wizualności (choreografii, ruchu) i kryterium dźwiękowe. Wszystko, co pokazywał, było bardzo

ciekawe: różne performanso-instalacje, utwory łączące ruch z efektami dźwiękowymi (jak w *Blackbox Music*), czy kompozycja *Study for String Instrument #3*, w której na postać grającej wiolonczelistki nałożone jest nagranie wideo tejże grającej wiolonczelistki – czasem w kontrze do siebie samej. Świetne, efektowne, rozszerzające niejako muzykę o tę warstwę wizualną w taki sposób, że czujemy zasadniczą spójność, jedność tych dwóch warstw, tak jak to się dzieje w dobrej instalacji. Tylko, że tego typu działania mogą być koncipowane w kategorii – przynajmniej ja to tak odczuwam – informacji, oglądu intelektualnego. To oczywiście walor nie do pogardzenia, rozwija myślenie, wrażliwość, więc jakoś też i odczuwanie. Ale to nie jest przeżycie, nie uruchamia tego typu odbioru, z którym mamy do czynienia – przynajmniej tak jest w moim przypadku – w wielu przejawach na tym festiwalu: muzyka Grisey’a, której się doświadcza; „brzmiący człowiek”, otwarcie ku transcendencji u Smolki, i tak dalej. Jestem ciekaw, jak to Państwo widzą.

DM: Ja na odwrót. Może nie dokładnie na odwrót. *Study for String Instrument #3*, które prezentował Steen-Andersen, to dla mnie utwór, który może wywoływać przeżycie. Tam można stworzyć taką warstwę symboliczną! Oprócz tego, że rzeczywiście to są utwory, które ani w samej warstwie wizualnej, ani w samej warstwie dźwiękowej nie będą tak pełne, jak łącznie. To jest chyba najbardziej krystaliczny przykład prawdziwej intermedialności.

TW: Tak, ale ta cała intermedialność to sytuacja, o której, zdaje się, mówiliśmy w zeszłym roku w ramach rozmów, tego imperatywu postępu kultury Zachodu, nieustannego dążenia ku nowości i na tej drodze dojścia już do ściany. Coraz bardziej zdajemy sobie sprawę z tego rozdźwięku: ten nakaz jeszcze w nas działa, ale widzimy, że dalsza ekspansja nie jest już możliwa. Owszem, intermedialność tak. Ale to już jest ta ściana. Nie mamy już muzyki.

DM: Zawsze była jakaś ściana i zawsze jakoś się przez nią przeszło.

TW: Przejdziemy, tylko czy...

MT: Jesteśmy w samym ogniu dyskusji. Myśmy przywołali przed chwilą panel z tegorocznej *Musica Polonica Nova*, gdzie był Michał Libera i Jerzy Kornowicz. I to było dokładnie to. Michał Libera mówił mniej więcej podobnie, jak Dominika, że muzyka jest dzisiaj gdzieś na pograniczu ...

DM: Że tam też jest muzyka. Nigdy nie powiem, że mnie Grisey, czy Schubert, czy Gesualdo nie poruszają.

TW: Sam Steen-Andersen deklaruje, że przede wszystkim jest kompozytorem i widzi wszystko w perspektywie muzycznej.

MT: ...a potem była jeszcze druga opcja, która mówi, że muzyka to ciągle przede wszystkim partytura. I była taka konstatacja, że *Warszawska Jesień* jest festiwalem, na którym partytura gra rolę podstawową, mimo że jest w niej miejsca na margines, i to dość spory...

TW: U Steena-Andersena są partytury. Mnie nie chodzi o to – może źle się wyraziłem – że nie ma już muzyki. Przez ścianę się przechodzi, oczywiście, ale otrzymujemy nową sytuację w kulturze. Ale dla mnie to jest muzyka, która jest informacją. Nie zawiera przeżycia. I nie chodzi o uniesienia, jak kiedyś w radiowej rozmowie ze mną zrozumiał wspomniany Michał Libera, lecz o to, co można określić jako wewnętrzne, duchowe doświadczenie człowieka. Jeżeli dla Pani to jest przeżycie, to ta rozmowa na tym się musi skończyć.

DM: Myśmy też rozmawiali na przykład o tym, czy bardziej nas porusza natura czy kultura, współczesny świat, cywilizacja. I też nie doszliśmy do jakiegoś wspólnego stanowiska.



TW: Bardzo pięknie w tej dyskusji zajmuje swoje miejsce Cergio Prudencio. Boliwijczycy grają na instrumentach, które są odpowiednie do pory roku. Inne zaklinają deszcz, a inne towarzyszą żniwom. I pojawiło się pytanie czy to sytuacja duchowa, czy bardziej naturalna. Ale to wszystko jest na antypodach problemu, jaki widzimy w przypadku tego *Studium* na wiolonczelę. Ja nie mam uwielbienia dla gadżetów, dla elektroniki, dla tego środka wyrazu, jakim jest nowa technologia. Tu właśnie mamy szkolny przykład technologii jako środka wyrazu. To, co Pani nazywa doskonałą spójnością intermedialną, to jest ta właśnie sytuacja nowego środka wyrazu. Ale te środki są dla mnie czymś, co owszem, jest atrakcyjne, sygnalizuje współczesność, daje poczucie nowości, adekwatności w stosunku do momentu cywilizacyjnego, ale co zamienia nasze odczuwanie w cyfrę, w parametr... Jak to powiedzieć? To jest odhumanizowane. Tak samo, jak w przypadku sytuacji, w której z kompozycji wyrzuca się czas. Posłużę się przykładem utworu Juste Janulyte [*Sandglasses*, Warszawska Jesień 2011], który mieliśmy na festiwalu przed kilku laty. Cztery „kolumny” z tytułu jako ekrany dla wirujących projekcji wideo, wewnątrz nich wiolonczeliści grający długie dźwięki, które się nawarstwiały elektronicznie, mikrotonowo, krążąc z kolei wokół słuchaczy. Naprawdę efektowne były te klepsydry, wciągające, wręcz hipnotyczne. Ale pytanie – dlaczego to trwało godzinę a nie pół albo półtorej? Po pięciu minutach już wszystko o tym wiedzieliśmy. Dlaczego kompozytorka zdecydowała, abyśmy pozostawali w fotelach akurat przez godzinę? Podejrzewam, że to była decyzja całkowicie arbitralna, podyktowana względami pozamerytorycznymi (wypełnić wieczór, itp.). Bo ta kompozycja była właściwie instalacją, obiektem, prezentacją samego brzmienia, dźwięku i obrazu, ale jednak – w formule koncertu. A taka sytuacja sprawia, że czas jako czynnik formotwórczy dzieła zostaje wyeliminowany. A tym samym w procesie odbioru znika kategoria przeżycia. Nasze człowieczeństwo zostaje jakoś zasadniczo ograniczone. Ok! To było atrakcyjne, mogło się podobać. Ale mam taką refleksję, że podobne kompozycje, bardzo przypominające w swej zasadzie składankę laptopowych zapętlonych plików, odwołują się do innej sfery w nas, nie mogą zaspokoić potrzeby bycia w pełni człowiekiem.

MT: A nie chodzi jednak o to, że ty wolisz kontrolować – jako Europejczyk?

TW: Czas jest ważny, bo czas jest przeżyciem, czas określa przeżycie... Poza czasem jest kontemplacja. Zastanawiam się po prostu, dlaczego ta kompozycja nie pozostawiła we mnie głębszych śladów, mimo że podobała mi się.

DM: Chciałabym zaznaczyć, że bronię w tym momencie Steena-Andersena, a nie wszystkich intermediiów. Jest mnóstwo projektów, które są technologią dla technologii, dla ciekawostki. Ale u Steena-Andersena to jest wszystko zakomponowane, przemyślane.

TW: Ale on mówi zawsze w kategoriach ruchu, choreografii.

DM: Fizyczność też jest częścią człowieka!

TW: To jest właśnie materialność. A człowiek sprowadzony jedynie do materii zostaje w istotny sposób zubożony. To są wszystko bardzo ciekawe działania. To, co robi Steen-Andersen bardzo mnie intryguje. Ale mówię o tej sytuacji rozróżnienia na przeżycie i na informację dlatego, że w tym roku odbieram liczne utwory festiwalowe właśnie w ten sposób, że wychodzę z każdego koncertu zmieniony, jak po jakimś głębokim doświadczeniu. A tego w takim stopniu nie doświadczałem na poprzednich festiwalach. Pytanie, jak to Państwo odczuwają i odbierają. Bo Steen-Andersen ze swoimi projekcjami to tylko spotkanie, impreza towarzysząca.

MT: Ale zobacz, Tadeuszu, jakie po Steenie-Andersenie było przyjęcie. To przecież symptomatyczne, jaka owacja. Tutaj wiele jest owacji, jakie rzadko się zdarzają, ale ta była wręcz demonstracyjna.

TW: A weź reakcję publiczności po koncercie Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos.

MT: To jest w ogóle poza wszelkimi kategoriami.

TW: To było odreagowanie jakiegoś istotnego przeżycia, ale też wyraz szacunku dla powagi, jaką swym podejściem do muzyki, traktowaniem słuchającej publiczności zademonstrowali Boliwijczycy. Nie od razu ludzie wstali, to nie były owacje, typowy entuzjazm, nie było okrzyków „brawo”. To był odruch tej samej powagi, która udzieliła się słuchającym. To rzadka rzecz na festiwalu, tego typu reakcja publiczności. Pytałem później kamerzystów, czy to sfotografowali (Telewizja realizowała film o tegorocznej Warszawskiej Jesieni). Nie, oni nie potrafili oderwać kamer od twarzy Cergia Prudencia i muzyków, wzruszonych, pełnych jeszcze tak głębokiego skupienia, przeżycia.

MT: To był koncert, jaki się zdarza kilka razy w życiu. Coś zupełnie niesamowitego.