

ROZMOWA SZÓSTA

24 września 2014, godz. 19:30

Centrum Kultury Koneser

Yuval Avital *REKA* (2014)** na sześciu śpiewaków tradycyjnych, dwie perkusje oraz kilkaset głosów (zamówienie Warszawskiej Jesieni, koprodukcja z festiwalem MITO SettembreMusica)

Wykonawcy:

Omar Bandinu (Sardynia) – canto bassu, śpiew gardłowy tradycji *tenores*

Enkhjargal Dandarvaanchig (Mongolia/Niemcy) – gardłowy i alikwotowy śpiew mongolskiej tradycji nomadycznej, morin khuur (mongolska Fidel)

Sofia Kaikov (Tadżykistan/Izrael) – żydowska tradycja z Buchary, śpiew epicki mugam, bęben obręczowy i talerz

Yusuf Joe Legwabe (Południowa Afryka/Wielka Brytania) – tradycja zuluska, śpiew gardłowy i język mlasków, djembe (afrykański bęben kielichowy)

Sainkho Namtchylak (Syberia/Austria) – tradycja z Tuwy, śpiew harmoniczny i gardłowy

Lama Samten Yeshe Rinpoché (Tybet/Francja) – tybetańska tradycja *bön* – śpiew i instrumenty rytualne (bęben nga, talerze rolm i tensha, bęben damaru, dzwonek silnye, muszla dungkar, trąbka koyo)

Simone Beneventi – perkusja

Lorenzo Colombo – perkusja

CHÓR NIEMUZYKÓW

Antoni Beksiak – przygotowanie chóru

Yuval Avital – dyrygent solistów

Dario Garegnani – dyrygent

Grzegorz Dąbrowski: Czuję się w obowiązku wspomnieć o pewnej organizacyjnej wpadce. Przyjechałem punktualnie, choć stałem w korku. Punkt 19.30 byłem w Koneserze. Zastałem tłum ludzi stojących przed zamkniętymi drzwiami pilnowanymi przez rosnących ochroniarzy. Spytałem, co się dzieje? „Nie wpuszczają nas, nie ma miejsc”. Ale jak to? Pokazuję karnet. Poza tym jestem zobligowany umową, muszę być na tym koncercie!

Marcin Trzęsiok: Ale umowy pan nie wziął ze sobą...

GD: Nie, nie wziąłem ze sobą umowy, ale myślałem, że karnet jest wystarczającym uprawnieniem, żeby się na tym koncercie znaleźć. Niestety, cały zgromadzony tłum miał bilety. Jedynym wytłumaczeniem ochroniarzy było: „Kazali nam nie wpuszczać, to nie wpuszczamy”. Wreszcie wyszła organizatorka i powiedziała: „Bardzo nam przykro, proszę państwa. Koncert zaczął się 15 minut przed czasem, o czym my nie wiedzieliśmy wcześniej (sic!). Poza tym, nie ma już miejsca na sali – nie mogę państwa wpuścić (kolejne sic!)”. Zdziwiony spytałem: „Dlaczego Warszawska Jesień sprzedaje więcej biletów niż jest miejsc na sali?” Nie otrzymałem odpowiedzi. Po kolejnych 20 minutach spazmatycznego śmiechu wśród oczekujących – a byli wśród nich ludzie z radiowej Dwójki, był Wojtek Blecharz bardzo zawiedziony, bo dostał karnet festiwalowy i to był

pierwszy koncert, na który mógł wejść jako słuchacz, nie weszła Dorota Szwarzman – po 20 minutach bezradności znów w drzwiach pojawiła się ta sama kobieta, mówiąc: „Dobrze, proszę państwa, proszę pójść za mną”. Około 19.50 weszliśmy na salę...

MT: Wiem, że jeszcze tego samego dnia ludzie wydzwaniali, pytając o bilety. A ponieważ dawno ich już nie było, zapadła decyzja, że uruchomione zostaną miejsca stojące – po zajęciu wszystkich siedzących. To jest jedna rzecz, a druga dotyczy wcześniejszego rozpoczęcia koncertu. Stało się tak, bo Yuval Avital był ponoć tak podekscytowany, że już nie mógł odczekać i zaczął po prostu wcześniej. Więc nie chodziło tu zaplanowany koncept wchodzenia w utwór już trwający, niejako bez początku.

Dominika Micał: (*zdumiona*) Tak? A ja myślałam...

MT: Nie, on po prostu już nie wytrzymał i chciał rozpocząć.

Anna Wójcikowska: A my tam jeszcze do tej 19:30 sobie rozmawialiśmy...

GD: Mało tego, słyszałem od dr Katarzyny Naliwajek-Mazurek – członkini komisji programowej, że zgodnie z umową Avital miał zacząć 10 minut po czasie, czyli o 19:40 a nie 19:15. Cóż, gra nie była warta świeczki, choć potencjał był ogromny.

MT: Dobrze, widzę, że koncert wzbudził silne emocje, więc może trudno będzie o nim spokojnie rozmawiać.

AW: Ja jestem wręcz rozwścieczona.

Paweł Siechowicz: Ja zniesmaczony.

MT: Więc chciałbym zaproponować zabawę prawniczą. Adwokat to człowiek, który musi odnaleźć się w każdej sytuacji – nawet jeśli broni kogoś, o którego winie jest przekonany. Jego zadaniem jest znajdowanie argumentów na rzecz łagodniejszego wyroku dla swojego klienta. Podzielmy się na adwokatów i oskarżycieli. Myślę, że świetnie w roli adwokata sprawdzi się pani Dominika – to będzie dla niej wyzwanie, jakiego jeszcze chyba nie miała w swoim życiu. Sympozja Karoliny i Pawła też może okazać się pomocna. Mowa oskarżycielska jest następująca:

GD: Wysoki Sądzie!

MT: Jesteśmy przed trybunałem Wysokiej Sztuki. To ważne. Skoro jest to festiwal muzyczny, to pierwszym i najważniejszym dla nas kryterium jest właśnie kryterium Wielkiej Sztuki.

GD: Wobec tego: Wysoka Sztuko! Koncert miał ogromny potencjał. Jasne jest, że wydano na organizację tego wydarzenia bardzo dużo pieniędzy. Ściągnięcie wszystkich wykonawców, tak oryginalnych i tak kolorowych – mówię o strojach, o sposobach wykonywania muzyki, o instrumentach, na których grali – do tego zaangażowanie chóru niemuzyków (genialny pomysł, ze względu na włączenie w to wydarzenie mieszkańców Warszawy)... Ten potencjał został zaprzepaszczone. Mniej więcej po 10 minutach od chwili, w której znalazłem się na koncercie – mogę mówić tylko o tym wycinku koncertu, który słyszałem – niezwykle podobała mi się współpraca, zderzanie, współbrzmienie różnych kultur, jednak kompozytor nie miał najmniejszego wyczucia barwy, nastroju – wszystko podawał z ekshibicjonistyczną dosłownością. Cudowne współbrzmienia były zakrzykiwane i, po prostu, niszczone. Na obronę powiem tylko, że chór

niemuzyków był dobrze przygotowany. W pewnym momencie miałem wrażenie, że słucham *Jutrznia* [Krzysztofa] Pendereckiego. I to jest *in plus*, jakkolwiek *Jutrznia* powstała 40 lat temu...

MT: Ale nie dość na tym, bo ponadto...

Ewa Chorościan: ...głównym zarzutem jest niewykorzystanie potencjału tradycyjnych śpiewaków. Mógł to być najciekawszy element tej kompozycji, ale był zupełnie niesłyszalny. Poza tym, kompozycja była bardzo niespójna. Nie rozumiem, jaki był sens wyświetlania wizualizacji, które były z zupełnie innych bajek. Zwłaszcza ta ostatnia, która chyba miała przedstawiać jakiegoś anioła... Niespójność wyrażała się też w nagłym pojawieniu się jak gdyby dyskotekowych rytmów w środkowej części.

AW: Z mojej strony podstawowym zarzutem wobec tego utworu jest to, że bazował na najbardziej niewyszukanych, stereotypowych wyobrażeniach człowieka Zachodu o tym, co jest egzotyczne, dzikie. Nawiasem mówiąc, słuchając go pomyślałam sobie, że mogłaby to być ścieżka dźwiękowa do jakiegokolwiek dokumentalnego filmu Discovery o dowolnej obcej kulturze, czy byłaby to Afryka czy Azja czy nawet Aborygeni... Jeśli ten utwór miał promować pluralizm, dialog i bliższe zainteresowanie innymi kulturami, to przyniósł moim zdaniem więcej szkody niż pożytku. Ja także byłam bardzo zainteresowana tradycyjnymi śpiewami, a nie sądzę, że jestem teraz bliżej tych kultur – raczej się od nich oddalałam. Nie wspomnę o tym, że muzycznie tam się nic nie działo.

MT: Teraz w kolejce jest pan Szymon. Ale odkładamy moment, kiedy przemówi. Będzie sędzią, który będzie musiał rozstrzygnąć: za bądź przeciw.

Szymon Maliszewski: Czy obrona chce coś jeszcze dodać?

MT: Już widać, że sąd nie jest niezawisły. Cofnęliśmy się do najgorszych tradycji XX wieku. Sąd nawet nie udaje, że jest niezawisły. Tym większa odpowiedzialność spoczywa na barkach adwokatów.

DM: Skoro uważasz, że coś zostało zaprzepaszczone, może za bardzo się na coś innego nastawiłeś, Grzegorz? Może trzeba było przyjąć poprawkę na to, że tam będą niemuzycy, że to będzie eklektyczne? Jeżeli zderzamy ze sobą tak wiele różnych tradycji w jednym utworze, nie wyobrażam sobie, jak trzeba byłoby go napisać, żeby uniknąć eklektyzmu.

AW: Sprzeciw, Wysoki Sądzie! Błędne założenie kompozytora już na początku!

SM: Odrzucam sprzeciw. Proszę kontynuować.

DM: Rozważmy kwestię wcześniejszego rozpoczęcia utworu. Byliśmy przekonani, że tak miało być i to byłoby naprawdę dobrym pomysłem! Popatrzmy na efekt, nie na zamierzenie. A efekt był świetny. Weszliśmy do sali, w której krzesła były porozstawiane w różnych kierunkach, chórzyci rozproszeni – byłam przekonana, że to celowy zabieg. Odnośnie do wykorzystania potencjału śpiewaków – to nie miała być muzyka etniczna. Warszawska Jesień to festiwal muzyki współczesnej, a nie tradycyjnej. Może założenie było takie, żeby pokazać to, co w danych kulturach najbardziej wyraziste, a przez to też w jakiś sposób stereotypowe i łatwiejsze do przetworzenia?... [po chwili milczenia] Brrr!!!!

Wszyscy: [śmiech]

MT: Warto wspomnieć, że tego samego dnia rozpoczynał się festiwal "Skrzyżowanie Kultur". Ci artyści nie byli jednak tam, tylko tu.

DM: Tak jest. Poza tym, w świecie multikulturowym trzeba iść na kompromisy, bo inaczej nigdy byśmy się nie dogadali. Był to właśnie kompromis. Kolejna kwestia – każdy z wokalistów miał swój własny solowy fragment, więc nie jest prawdą, że nie mogli się zaprezentować.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Ja również chciałam odwołać się do zarzutu dotyczącego braku twórczego wykorzystania wielokulturowości. Utwór nie miał pokazać różnic pomiędzy kulturami, ale jakiś wspólny, łączący je rdzeń. Zadanie to zakończyło się sukcesem. Mimo że śpiewacy pochodzili z różnych stron świata, można było odnaleźć jakiś wspólny rdzeń w ich śpiewie. Najciekawsze było właśnie to, że prawdopodobnie istnieje coś takiego jak wspólny wielu kulturom idiom śpiewu opierający się może na podobnym sposobie wydobywania głosu, może na podobnej ekspresji... W tym wymiarze dało się odczuć dialog.

Paweł Siechowicz [*pompatycznie*]: Drodzy! Wobec Wielkiej Sztuki wszyscy jesteśmy równi! Czasem to przykre doświadczenia są cenniejsze od tych przyjemnych. Dlatego właśnie uważam, że koncert Yuvala Avitala był najcenniejszym wydarzeniem tego festiwalu.

ECh: Im gorzej, tym lepiej, tak?

PS [*niezrażony*]: Mieliśmy do czynienia ze zderzeniem słuchaczy z sytuacją, nad którą nie panują. Musieli wejść na salę w trakcie trwania utworu, musieli przedrzeć się przez zasieki ochroniarzy, musieli znosić te wszystkie niedogodności. A to wszystko w konfrontacji z prezentacją wielokulturowości muzyków wtłoczonych w hałaśliwą tkaninę utworu. Co słuchacz powinien w takim momencie pomyśleć? „Tak nie może być!”. I taki jest właśnie najbardziej pozytywny wniosek płynący z tego doświadczenia.

ECh: Co nas nie zabije, to nas wzmocni.

SM: Sąd czuje się przekonany.

GD: Jestem wzruszony. Wycofuję oskarżenie.

KK-S: Dodam tylko, że wyglądało na to, że sami artyści czują się dobrze, biorąc udział w tym spotkaniu, że czerpią z niego radość, zwłaszcza Sofia Kaikov cały czas była uśmiechnięta. Wszyscy w moim odczuciu chętnie podjęli ten dialog. Lama Samten Yeshe Rinpoché zgodził się wykonać jedną piosenkę tybetańską, której zwykle nie wykonuje, a to dlatego, że przekonała go idea utworu [zob. książka programowa, s. 172]. Spotkanie nie było więc wymuszone. Artyści dobrze się czuli w tym dialogu i sami do niego dążyli, nie wspominając już o chórze amatorów, który czuł się po prostu świetnie i miał wiele entuzjazmu dla tego utworu. Stąd też zapewne wynikała ogromna owacja, którą utwór ten został nagrodzony.

AW: Klaskali krewni i znajomi królika.

KK-S: Niemniej jednak trzeba podkreślić, że utwór wywołał duży entuzjazm i został nagrodzony długimi brawami – jeśli chodzi o poziom decybeli, były to z pewnością jedne z najgorętszych oklasków, które mogliśmy usłyszeć podczas tego festiwalu. Być może więc właśnie taki sposób podejścia do wielokulturowości jest dla ludzi przekonujący.

MT: Właśnie, nie bądźmy tacy elitarni.

DM: Skarżymy się na to, że na Warszawskiej Jesieni brakuje publiczności, że uczestniczą w niej wciąż ci sami słuchacze, a tutaj było inaczej.

GD: Mam wrażenie, że właśnie elitarystycznym podejściem do sprawy jest podnoszenie jako argumentu radości solistów ze wspólnego występu. Nie dajmy się zwariować. To też są artyści, którzy powinni być świadomi powagi artystycznej. Mam wrażenie, że ocenianie utworu na podstawie entuzjazmu solistów egzotycznych jest chybione.

KK-S: Chodziło mi raczej o podkreślenie spójności idei, która połączyła wykonawców w tym utworze, co świadczy o tym, że nie oznaczał on dla nich nagęcia tych wszystkich tradycji, z którymi są związani. Można by pomyśleć, że sposób wykonania, który często wiąże się dla nich z wymiarem religijnym nie nadaje się do wykorzystania w taki sposób, a jednak oni się tego podjęli.

GD: Zgadza się. Tak jak mówiłem na początku, uważam pomysł zderzenia brzmień sakralnych (większości były to przecież śpiewy obrzędowe) za fantastyczny. Zderzenie alikwotowego śpiewu mongolskiego z gardłowym tenorem z Sardynii przyprawiało o dreszcze! To było wspaniałe! Buntuję się natomiast przeciwko samemu zamysłowi kompozytorskiemu, przeciwko efekciarstwu, które zniszczyło atmosferę tego utworu. Odniosłem wrażenie, że każde piękne brzmienie, każdy nastrój, który zaczynał się tworzyć, kompozytor musiał wybebeszyć, doprowadzić głośność do poziomu wciskającego w fotel rozentuzjasmowanego słuchacza, po czym dramatycznie zrywał akcję i znów zaczynał budować od nowa, a potem znów zrywał...

KK-S: Tak, ale właśnie to symbolicznie odnosi nas do niemożności homogenizacji kulturowej! Próbuje się dojść do jakiegoś dialogu, osiągnąć porozumienie, ale ono jest niemożliwe. Dlatego wszystkie takie próby, prędzej czy później, zawsze się zrywały.

MT: Jeśli chodzi o kulturę europejską, trzeba zapytać, w którym momencie to ona miała głos w tym dialogu? Odpowiedź: ona tutaj nie miała głosu.

KK-S: Ale Europa jest tylko maleńkim wycinkiem w skali całego globu.

ECh: Chciałabym zauważyć, że w książce programowej pojawia się jedno bardzo istotne zdanie odnoszące się do wykonawców. Oprócz śpiewaka z Sardynii, żaden z tych muzyków nie mieszka w swoim kraju. Dlatego argument dotyczący entuzjazmu muzyków, którzy zjeżdżają się ze wszystkich stron świata, żeby uczestniczyć w tym wydarzeniu, jest chybiony.

GD: Nie jest to chyba mocny zarzut, bo przecież kultywują oni swoje rodzime tradycje.

PS: Broniąc dalej tego koncertu, chciałbym podkreślić, jak złożona pod względem teatralnym była sytuacja, w której się znaleźliśmy. Chór niemuzyków zmierzał w stronę sceny wychodząc z widowni – wnioskuję to po pustych krzesłach pozostawionych w nieładzie w tylnej części sali – a na końcu wracał w te rejony, wchodził pomiędzy publiczność, podkreślając w ten sposób symbolicznie, że jest on reprezentantem naszej zbiorowości. Dlatego postawienie tych indywidualności, które często ze sobą współbrzmiały, znajdując wspólny język w kontekście zahukania ze strony zbiorowości, wnosi dodatkowy sens do tego utworu. Jest to dowód na to, że tylko w indywidualnym spotkaniu można budować dialog międzykulturowy. Nie można uprawiać go na forum publicznym rządzonego prawami massmediów.

MT: Dodam na obronę koncertu tylko trzy krótkie uwagi. Pierwsza – był to bardziej happening niż koncert i w takich kategoriach należy go rozpatrywać, a nie w kategoriach utworu. Była to sytuacja sceniczna, spotkanie tych różnych ludzi różnie ubranych. To jest jeden argument. Drugi argument jest taki, że nie było to najlepiej nagłośnione. Gdybyśmy mieli szansę usłyszeć to w sytuacji akustycznie poprawnej, mielibyśmy o wiele więcej satysfakcji z tych dźwięków i z interakcji między solistami.

DM: Myślałam, że to zarzut pod kątem całego koncertu.

MT: Tak, ale dotyczy organizacji czy wyboru miejsca, a nie samej koncepcji wydarzenia. Na pewno instrumenty solistów bardzo dużo straciły pod względem akustycznym, a śpiewaka z Sardynii nie było słychać prawie wcale.

KK-S: Taki skromny był w tym wszystkim udział Europy...

PS: To sprawa polityczna.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Europejskość była w samym postawieniu tematu. Multikulturowość to temat przede wszystkim europejski. Jeszcze bardzo istotne jest to, na co zwróciła uwagę pani Ewa. To trzeci mój punkt. Muzycy Avitala są wydziedziczeni. Nie są autochtonami przyjeżdżającymi ze swych ojczyzn. Zarzut mówiący o sztucznym zderzaniu różnych kultur jest bardzo osłabiony przez to, że oni i tak są już w sytuacji spotkania z Europą. To spotkanie było w istocie spotkaniem ludzi wydziedziczonych ze swoich własnych kultur.

KK-S: Może to lepiej. Gdyby to byli muzycy przeniesieni wprost ze swoich kultur na estradę niemalże siłą, to dopiero byłby skansen czy cepelia i to już na pewno musielibyśmy uznać za nieetyczne.

DM: Na profilu facebookowym „Glissanda” wywiązała się po tym koncercie dłuższa dyskusja, w której padło oskarżenie o etniczny szantaż. Padło pytanie czy można wybuczeć zły utwór, który ma tak szczytną ideę, w którym biorą udział śpiewacy związani z innymi kulturami. Czy wybuczenie byłoby afrontem wobec utworu, wobec śpiewaków czy wobec ich kultur?

MT: Jeśli mogę jeszcze przed wyrokiem podjąć ten ważny wątek. Ważne jest, czy w punkcie wyjścia będziemy podchodzić do tego ironicznie, czy jednak z namaszczeniem. Z góry możemy traktować to jako coś nieudanego, albo też jako coś szczególnego. Ale to większy temat, na który nie mamy teraz czasu. Czas na wyrok.

SM: Chcąc wydać wyrok w obliczu Wielkiej Sztuki, muszę odwołać się w pewien sposób do kryteriów Wielkiej Religii – Metareligii, która była ideą tego przedsięwzięcia. Mając tego świadomość, trzeba to wydarzenie oceniać w kategoriach etycznych na równi z estetycznymi. Jakie zatem mogły być efekty tego koncertu? Sądzę, że nadmierne epatowanie pewnym etosem i podniosłością ma bardzo bałamutny skutek. Zestawienie ze sobą przedstawicieli różnych religii, śpiewaków-kałanów, przypisanie całemu projektowi społecznych, wielokulturowych ambicji miało w tym wypadku efekt bardzo szkodliwy społecznie. Ludzie, którzy byli w to zaangażowani, zostali zwyczajnie zbałamuceni przez chór kałanów, którzy pod ideą wielokulturowości potrafili

sprzedać wszystko i zachęcić ludzi do wspólnego uniesienia, które nie ma nic wspólnego z pierwotną ideą i jakąkolwiek sztuką a całą religijność wtłacza w jakieś "ludzkie, zbyt ludzkie" ramy.

KK-S: Jaki jest więc wyrok?

DM: Kto winny, kto niewinny?

SM: Winnym jest kompozytor, winnym są organizatorzy, a sam projekt z rozkoszą pragnąłbym skazać na wieczne zapomnienie.

GD: Komentarz do wyroku: właśnie dlatego, że zestawienie wykonawców z różnych kultur było bardzo zagrożone kiczem, przyjąłem strategię słuchania utworu czysto muzycznie – odseparowania kontekstu kulturowego od samych dźwięków wydawanych przez artystów. Wtedy to zderzenie okazywało się ciekawe. Spotkanie czysto muzyczne w przypadku samych tylko solistów wypadło pomyślnie.

MT: Na tym zakończmy teraz. Podejmiemy ten temat w dyskusji podsumowującej festiwal. Ja mam chyba nieco inne niż wy podejście do wielokulturowości, więc może będę zagrzewał tę dyskusję.

25 września 2014, godz. 19.30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Wenchen Qin *Yin Ji* (2000-2001)* na orkiestrę

Zygmunt Krauze *Rzeka podziemna 2* (2013) na dźwięk elektroniczny i orkiestrę symfoniczną

Andrzej Kwieciński *Concerto. Re maggiore* (2013) na klawesyn i wielką orkiestrę symfoniczną

Simon Steen-Andersen *Ouvertures* (2008-2010)* koncert na wzmocniony guzheng, Sammler i orkiestrę

Wykonawcy:

Le Liu – guzheng

Gośka Isphording – klawesyn

Simon Steen-Andersen – live electronics

Jarosław Siwiński – sampler

SINFONIA VARSOVIA

Daniel Gazon – dyrygent

Wojciech Błazejczyk – projekcja dźwięku

MT: Przejdźmy do czwartkowego koncertu w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, który zakończyły wielkie owacje, rzadko spotykane na Warszawskiej Jesieni. Chociaż... Ten rok jest pod tym względem wyjątkowy. O kim przygotowaliśmy notki?

PS: Kwieciński.

KK-S: Wenchen Qin.

DM: Kwieciński.

SM: Andersen.

AW: Kwieciński.

ECh: Andersen.

GD: Andersen. Czyżby Krauze najslabiej wypadł?

DM: A ktoś ma wątpliwości?

KK-S: Dlaczego słaby?

GD: Szczególnie druga część tego utworu była słaba.

KK-S: Szczególnie pierwsza była dobra.

AW: Nie wiem skąd to rozczarowanie, nie wiem czego się spodziewaliście po prof. Krauzem. To jest kompozytor 75-letni, który swoje już w życiu odkrył i napisał. Słyszałam opinie, że ludzie spodziewali się po nim nie wiadomo jakiego nowatorstwa czy eksperymentatorstwa dźwiękowego...

GD: Zgadzam się z Anią. Uważam, że to brzmiało naprawdę dobrze. Pierwsza część wydała mi się zbyt kanciasta, ale to kwestia subiektywnego odbioru. W pierwszej części zastanawiałem się, po co elektronicznie prezentować dźwięki fortepianu, skoro takie same brzmienia mógłby uzyskać solista na żywo. W drugiej części, gdy przetworzenie dźwięku było już większe, wtedy też bardziej się nim zainteresowałem. Dużo przyjemniej słuchało mi się tej magmy dźwiękowej w drugiej części.

DM: Po co fortepian stał na środku estrady?

AW: Miał rolę symboliczną.

KK-S: Mnie się ten pomysł bardzo podobał. Wprowadzał dystans, przymrużenie oka.

AW: Krauze podkreślił to jeszcze na końcu, kiedy podczas ukłonów wskazał ręką na fortepian, jakby sobie odejmował zasług, jemu je przypisując.

DM: Chyba mam po prostu inne poczucie humoru.

GD: Jak z resztą napisał kompozytor, warstwa elektroniczna była potraktowana nie jako tło dźwiękowe, ale jako coś...

PS: Jako instrument koncertujący.

GD: Uważam, że był to ciekawy pomysł.

MT: Poza tym mamy tu do czynienia z wybitnym polskim kompozytorem. Chyba musimy więc patrzeć na to także pod kątem jego pozycji. Krauze jest chyba najważniejszym polskim kompozytorem muzyki fortepianowej drugiej połowy XX wieku i ten fortepian też tutaj wystąpił, choć w takiej dziwnej roli.

GD: Mam wrażenie, że postać Zygmunta Krauzego jest trochę niedoceniana.

MT: Naturalne, że każdy z nas ma swoje preferencje stylistyczne i estetyczne, więc trudno nam je oddzielić od oceny samego utworu. Czy można mu jednak zarzucić jakieś większe braki w ramach konwencji jaką przyjął?

Prawie wszyscy: [gremialnie] Nie.

DM: Pod względem formalnym był przemyślany. Druga część różniła się od pierwszej, jednocześnie z niej wynikając.

MT: Pan Szymon ma sceptyczny wyraz twarzy.

SM: Moim zadaniem pana argument jest doskonały retorycznie, ale nie zmienia on faktu, że sama koncepcja artystyczna utworu nie miała dla mnie większej wartości. Była na tyle banalna i jednostajna od początku do końca, że bez względu na to, jak została zrealizowana, nie miała szans wyjść poza dość proste i banalne, narzucone sobie ograniczenia.

KK-S: Myślę jednak, że to subiektywne odczucie. Dla mnie ta koncepcja nie była banalna, a pomysły Krauzego do mnie przemawiały. Roziskrzony brzmienie licowało z tytułem *Rzeka podziemna*. Ciekawe było też przejmowanie przez orkiestrę warstwy elektronicznej utworzonej z dźwięków szarpanych strun fortepianu. Orkiestra z elektroniką doskonale się uzupełniały. Interesująco brzmiało zestawienie elektronicznie odtwarzanych dźwięków fortepianu z fortepianem umieszczonym w orkiestrze, wzmocnionym pianinem, celestą, dzwonekami chromatycznymi...

SM: Dla mnie tak daleko posunięta programowość jest zawsze dużym ograniczeniem utworu.

KK-S: Ale czy to była programowość? Raczej impresja. Jaki tu miałyby być program? Program na temat płynącej rzeki?

SM: To właśnie jest ten problem.

KK-S: Moim zdaniem to nie jest muzyka programowa. Może jedynie ilustracyjna.

GD: Skoro już bawimy się w interpretacje, można pomyśleć, że ową podziemną rzeką był nieobecny na estradzie pianista. Niewidoczny, może zapomniany?

KK-S: Przykryty przez inne dźwięki.

MT: Jeśli chodzi o tytuł, jest to przecież jedno z najbardziej typowych rozwiązań w muzyce nowej. Nadaje się kompozycji tytuł metaforyczny, który pomaga słuchaczowi wejść utwór.

SM: A czasem psuje odbiór.

DM: Dlatego ja się czasem boję czytać tekst w książce programowej. Nie jest tak, że mnie nie interesuje, co kompozytor chce mi powiedzieć, ale wiem, że czasem przeczytanie jego komentarza psuje odbiór utworu. Niestety w moim przypadku tak jest częściej, dlatego unikam czytania.

PS: Ale czasem utwór dzięki temu zyskuje.

DM: Czasem łatwiej usłyszeć pewne szczegóły, to prawda.

MT: Mam wrażenie, że ciągle pokutuje ideologia muzyki absolutnej, która jest w nas bardzo silnie zakorzeniona, a przecież, historycznie rzecz biorąc, jest czymś relatywnie nowym. Pojawiła

się w połowie XIX wieku i jest jednym z aspektów obiektywizującego, scjentystycznego, analitycznego podejścia do dzieła muzycznego. Tymczasem dzieła muzyczne w sposób naturalny wchłaniają otoczenie, takie czy inne. Myślę, że szeroką falą wracamy do uwzględnienia tych okółomuzycznych zjawisk. Następuje cały szereg przewartościowań na wielu poziomach dyskursu o muzyce. Dlatego, choć częściej wśród was czuję się konserwatystą, wobec takich opinii czuję się bardziej progresistą. A wracając do utworu Krauzego. Była jeszcze jedna cecha, która mogła zaważyć na takim odbiorze. Krauze stosował modalne, diatoniczne układy w melodii a czasem w harmonii.

AW: Także bardzo tradycyjny sposób wydobywania dźwięku. Długie zadęcia, pociągnięcia smyczkiem, nawet z vibratem.

KK-S: W drugiej części przywodziło to na myśl muzykę romantyczną albo nawet filmową.

MT: Chcę tylko zwrócić uwagę, że muzyka współczesna to także [Sofija] Gubajdulina, [Arvo] Pärt, [John] Tavener i im podobni. Nie jest tak, że ich muzyka nie jest w kontakcie z naszymi czasami, choć pewne środowiska nakładają na nią tego rodzaju filtry, próbując relegować ją do jakiegoś skansenu. Ale jeśli ktoś tu uprawia rodzaj manipulacji rzeczywistością muzyczną, to raczej ci krytycy, a nie dezawuowani przez nich kompozytorzy. Muzyka Krauzego miała czasem coś z Pärtowskiego klimatu.

DM: [*półgłosem, na stronie*] To dlaczego Pärt mnie urzeka, a to nie?

GD: Nie odczułem tego.

MT: Nic dosłownego oczywiście. Chodzi mi o podobieństwa ogólne, zwłaszcza o modalność i dzwonnokowość brzmienia. Jeszcze mam jedno skojarzenie. Czy ktoś z was zna *Trzy utwory* na dwa fortepiany Ligetiego z początku lat 1970-tych? Jest wśród nich *Autoportret z Reichem i Rileyem (und Chopin ist auch dabei)*. Utwór Krauzego zaczynał się bardzo podobnie do tej kompozycji Ligetiego. Wygląda na to, że przy okazji Krauzego ujawniły się nam ciekawe linie demarkacyjne.

GD: Tak. Może się mylę, ale wydaje mi się, że sama kwestia muzyki absolutnej pojawiła się w opozycji do muzyki programowej, jako pewna kontra. Dopóki muzyka programowa nie została zdefiniowana, muzyka po prostu była, nikt nie miał z tym żadnego problemu. Uwydatnia się tu cecha naszej kultury – lubimy sobie komplikować życie i tworzyć nauki o wszystkim, o czym tylko można.

MT: Czegoś się jednak uczymy od tych „prymitywów”.

Wszyscy: (*śmiech*)

MT: Dobrze, idźmy dalej. Teraz Wenchen Qin i notka Karoliny.

KK-S: Chciałam tylko zaznaczyć, że nie jest to utwór, który najbardziej mi się podobał. Wybrałam go, spodziewając się, że nikt inny o nim nie napisze. Chciałam być oryginalna.

GD: Tobie się udało.

KK-S:

Jak to dobrze, że słuchacza można zaskoczyć nie tylko hałasem! W utworze *Yin Ji* Wenchen Qina na pierwszy ruch ręki dyrygenta popłynęły dźwięki wcale nie z estrady, ale z tyłu audytorium.

Zabieg tyleż prosty, co efektowny i wprowadzający w konfuzję. Subtelny. Pierwszy klasterowy akord długo wybrzmiewał w dynamice piano, dając słuchaczowi czas do namysłu nad tym, gdzie znajduje się źródło dźwięki oraz na delektowanie się samym brzmieniem. Delektowanie się brzmieniem było zresztą myślą przewodnią całego utworu. Jego nieśpieszny tok, oparty na rzadkich zmianach pionów akordowych, sprzyjał kontemplacji zastosowanej tu harmonii i orkiestracji. *Yin Ji* nie miał jednak statycznej formy. Idea nabrzmiewania przejawiała się także w sposobie kształtowania materii muzycznej podporządkowanej przepływowi napięć i odprężeń, wyznaczającemu dwie główne crescendo-decrescendowe fazy dzieła. Skupieniu na barwie sprzyjało także rozmieszczenie orkiestry na estradzie. Muzycy byli ustawieni symetrycznie. Pierwsze skrzypce odpowiadały drugim, dwa tam tamy również naprzeciw siebie, gruba kontrabasów na środku w głębi estrady. W opisie utworu kompozytor odwołuje się do muzyki mongolskiej i tybetańskiej. Być może ich reminiscencją były pentatoniczne pochodny grane przez instrumentalistów stojących z tyłu audytorium, wyróżniające się na tle nietworzących melodii pionów akordowych? Niewątpliwie refleksyjny charakter utworu nie odbiegał od skojarzeń z mantrą buddyjską, która dla niewtajemniczonych pozostaje taką samą zagadką, jak konstrukcje wieloskładnikowych akordów.

GD: Jeśli chodzi o skojarzenia – brzmienie puzonów wydających przeciągłe, lekko glissandujące dźwięki przypominało mi śpiew tybetańskiego śpiewaka, którego słyszeliśmy wczoraj w utworze *REKA* Yuwa Avitala.

ECh: Podobne wrażenie wywoływały we mnie dźwięki kontrabasów.

DM: Przez chwilę miałam skojarzenie z *Partiels* [Gerarda Griseya]. Miałam wrażenie, że utwór napisany jest bardzo poprawnie po europejsku. I tyle.

GD: Jak na kogoś, kto pierwszy raz w życiu zobaczył fortepian w wieku 18 lat – *chapeau bas*.

DM: Dlatego nie jest to zarzut z mojej strony.

MT: Doprecyzujmy. Co wyznaczało tą europejskość?

SM: Chyba instrumentacja. Posługiwanie się orkiestrą. Dla mnie miało to tyle wspólnego z europejską muzyką, co utwory europejskich muzyków inspirowane orientem.

GD: To właśnie dobrze o nim świadczy. Opanował warsztat orkiestry europejskiej. Operuje też świetnie instrumentarium chińskim, co słyszeliśmy na wcześniejszym koncercie.

AW: Karolina usłyszała w tym utworze znacznie więcej niż ja. Bardzo jestem ci wdzięczna za ten tekst, bo rozjaśnił mi koncepcję utworu. Chciałam jeszcze dodać, że mnie bardzo zaskoczył jego wolumen brzmienia. Nie uważam się za osobę szczególnie wrażliwą na hałas, ale jednak była tam moc. Świetna akustyka tej sali bardzo tu pomogła.

MT: Potwierdziła się też jego specyfika, którą zauważyliśmy na koncercie z instrumentarium chińskim. Znowu było crescendo. On rzeczywiście myśli crescendo, to typ jego wyobraźni muzycznej.

GD: Jeszcze jedna rzecz odpowiadała w tym utworze pozostałym utworom chińskich twórców na tamtym koncercie – forma łukowa.

MT: Tak, choć tutaj były dwa łuki, co pani Karolina zauważyła.

KK-S: Ale na koniec rzeczywiście powracał ten spokój i topofonia z początku utworu.

PS: W końcówce wracały niemal identyczne współbrzmienia co na początku.

MT: Mam jeszcze dwie krótkie uwagi. Pierwsza jest taka, że to niby europejska muzyka, ale kiedy porównamy z nią utwory europejskich twórców, których słyszeliśmy tutaj, to żaden z nich nie używa takich długich, przeciągłych dźwięków, jak on. Nasi kompozytorzy są o wiele bardziej hektyczni, w ich utworach jest dużo więcej ruchu, dużo więcej zmian, repetycji. On natomiast operował długimi dźwiękami w wielu instrumentach, co nadawało brzmieniu orkiestry pewną specyfikę – dawało większą spójność mimo całej heterogeniczności faktury. Druga rzecz, to jest pewnego rodzaju topos w muzyce XX wieku. Topos, który można znaleźć przykładowo u Scelsiego, u Luciera, u Harveya, u Hosokawy. Na Konkursie Kompozytorskim im. Karola Szymanowskiego [w Katowicach] drugą nagrodę zdobył Japończyk – wszędzie dokładnie to samo. Rozpoczynanie od piana, potem rozszerzanie faktur, potem wyciszanie, rozbijanie na odcienie barwowe. Wszystkie te kompozycje są do siebie zbliżone, łatwo się w ten topos wpisać. Głębsze opisanie tego konkretnego utworu powinno opisać specyfikę podejścia do tego toposu przez Wenchen Qina.

SM: W zabawny sposób pojawiła się ta kwestia na spotkaniu z kompozytorem. Mieliśmy do czynienia z przejęzyczeniem. Tłumaczka po chwili wahania przełożyła sformułowanie Wenchen Qina jako „monotoniczne”. Od razu została poprawiona przez Krzysztofa Kwiatkowskiego, który zwrócił uwagę, że lepiej byłoby powiedzieć „monotonne”. Później Wenchen Qin wyjaśnił, że chodzi o używanie jednego dźwięku – właśnie o monotoniczność. Mówił też, że cały ten utwór był inspirowany śpiewami lamajskimi, np. granie smyczkiem na guzhengu miało imitować ich brzmienie.

MT: Przejdźmy teraz do Kwiecińskiego.

PS: Może ja tym razem zacznę. Dziś bardzo krótko.

Początkowo solistka gra na zamkniętym klawesynie. Katalog jej gestów można zliczyć na palcach jednej ręki. Każdy jej gest dopełnia orkiestra określonym brzmieniem. I tak będzie już do końca, choć w międzyczasie klawesyn zostanie otwarty, a katalog gestów-fraz rozszerzy się o palce drugiej ręki. Na koniec polecą jeszcze furkoczące w powietrzu baloniki. Koncert jest muzycznym żartem opowiadany nieco zbyt długo.

DM:

Bawiła się doskonale Gośka Isphording, bawiła się doskonale publiczność, bawiłam się doskonale ja. Chyba tylko orkiestra nie miała kiedy się bawić, bo *Concerto. Re maggiore* Andrzeja Kwiecińskiego wymagało od muzyków stuprocentowej precyzji, zwłaszcza rytmicznej (co, niestety, się nie udało).

Wyrafinowana mechaniczna zabawka, rokokowe *fête galante* – te sformułowania najtrafniej określają charakter utworu – lekki i bezpretensjonalny. Orkiestra miała iść za klawesynistką jak przedszkolaki za swoją nauczycielką, na każdy jej ruch, stukot w klawesyn, nawet bezgłośnie wciśnięcie klawiszy, odpowiadała (niekiedy właściwie równocześnie, jakby klawesyn uruchamiał orkiestrę). Materiału muzycznego było niewiele: składały się na niego przede wszystkim stukoty, puknięcia, brzęknięcia, „klaksonowe” dźwięki, krótkie motywy i przebiegi gamowe (w tytułowej tonacji?), niekiedy na nietemperowanym manuale. Kręciło się to jak w kalejdoskopie, w którym wciąż widzimy te same szkiełka, ale wciąż tworzą one dla nas nowe wzory i wciąż przyciągają wzrok. Szczególną uwagę przykuły początek i zakończenie. Klawesyn droczył się z orkiestrą i słuchaczami co raz to otwierając pokrywę klawiatur i zamykając ją,

markując kilkakrotnie właściwe rozpoczęcie. W zakończeniu perkusiści wypuścili w górę trzy kolorowe baloniki. Wolor wizualny miał niezwykle istotne znaczenie.

I zastanawia mnie tylko, czy to rzeczywiście beztrojska, czy, jak u Antoine'a Watteau, subtelność i zabawa skrywające melancholię.

MT: Pani się podobało.

DM: Bardzo!

AW:

Andrzej Kwieciński swoim *Concerto. Re maggiore* (po „naszemu” powiedzielibyśmy D-dur) na klawesyn i wielką orkiestrę symfoniczną wypełnia sale koncertowe – najpierw Filharmonii Łódzkiej, teraz Studia Koncertowego Polskiego Radia w Warszawie – iście majorową atmosferą. Początkowo igrza ze słuchaczem, który sądzi, że „grę” Goški Isphording na zamkniętym klawesynie (opukiwanie instrumentu ze wszystkich stron i muskanie strun palcami) należy traktować śmiertelnie poważnie. Jego zamiary zdradzają jednak roześmiane twarze niektórych muzyków orkiestrowych... Od stuknięć, szmerów i szerokich gestów instrumentalistów narracja utworu bardzo stopniowo prowadzi do coraz większego zagęszczenia „realnych” dźwięków – choć nadal jest to faktura bardzo delikatna. Niepohamowaną radość budzą w końcu zagrane tradycyjnie dźwięki na klawesynie – jak się domyślam, pierwsze trzy stopnie gamy D-dur. Wesołość budzi również gra klawesynistki „z playbacku” – gdy gra na jednym z manualów, który jest wytłumiony, zamiast klawesynu słychać zabawne orkiestrowe motywy, tak jakby wydobywały się one z jej instrumentu. W przebiegu utworu stopniowo mnożą się powracające z nieregularną częstotliwością motywy i struktury, tak wyczekiwane przez słuchacza – czy są to barokowe gamki w klawesynie czy świsty, szумы, stuknięcia w instrumentach orkiestrowych. Utwór, starannie przez Kwiecińskiego utkany jak koronka, wymaga dużej koncentracji od wykonawców, gdyż chwilowy brak skupienia skutkuje desynchronizacją połączonych ze sobą elementów, jak wiolonczelowe pizzicato na pierwszej nucie klawesynowego pochodłu po gamie czy wtórujące innemu motywowi solistki dźwięki w instrumentach dętych. Wreszcie przychodzi akord tutti, który w muzyce poprzednich epok oznaczał zakończenie, a tu był repetowany, jakby puszczone ze zdartej płyty. Na koniec gest, który u niektórych wywołał wręcz pełne zachwytu westchnienie – kolorowe balony, z których szybko wydostało się powietrze, wypuszczone w przestrzeń nad orkiestrą (efekt wizualny i dźwiękowy). Gest ten nie tylko podkreśla dystans kompozytora do własnej osoby, ale też świetnie ilustruje postawę wymuszoną przez Kwiecińskiego na słuchacza: często początkowo nadętego konwencją i oczekiwaniami w stosunku do dzieła muzycznego, który jednak wobec takiego oto utworu nie może zrobić nic innego, jak tylko „spuścić z siebie powietrze”.

GD: Dziękuję dziewczyny, bo zupełnie ten utwór do mnie nie trafił. Przez cały czas zastanawiałem się, dlaczego orkiestra w momentach tutti jest tak nierówno.

DM: Po prostu źle grali.

AW: Nie był to dobry przykład współpracy między solistką a dyrygentem.

MT: Pani Ewo, czy był to dla pani taki żart burleskowy czy raczej wyrafinowany? Cierpka ironia czy raczej gruby dowcip?

ECh: Nie znajduję innego określenia na ten utwór niż „uroczy”. Nie wiem, czy to dobrze czy źle dla utworu. Na pewno dobrze się bawiłam. Z resztą ma on również walory artystyczne. Nie jest to tylko żart.

MT: Ale jeszcze raz – bardziej kabaret czy bardziej komedia szekspirowska?

SM: Komedia...

KK-S: Dla mnie było to farsa na formę koncertu. Miałam wrażenie, że te powtarzalne motywy mają pokazać, że właściwie wszystko jedno, co gra solistka. Mamy tylko szkielet koncertu, jakby schemat wypełniony takim blablaba, blablaba... Nieważne, co włożyć do środka. Chodzi o to, żeby pokazać, jak działa forma koncertu solowego. Solista, orkiestra, ich relacje.

AW: I były tradycyjne dla tej formy trzy części.

MT: Pan Szymon chyba lubi twórczość Kwiecińskiego...

SM: Tak. Jego obecny etap twórczy można traktować trochę z przymrużeniem oka. Ale ten utwór jest jednak zrobiony z wielkim kunsztem i dobrym warszatem. Dobrze się tego słucha, co jest na pewno ważne. Trafia do mnie ten dystans, który kompozytor ma i do muzyki i do samego siebie. Uważam, że to był bardzo dobry utwór.

PS: Zgadzam się. Żeby dobrze opowiedzieć żart, naprawdę trzeba mieć dużo wyczucia i być konsekwentnym w swojej opowieści do samego końca.

MT: Ale pisze pan, że za długo to trwało.

PS: Tak, ale poza tym, że trochę za długo, sam sposób kształtowania relacji między solistą a orkiestrą był bardzo dobry. A mimo to, w środkowej fazie utworu, rozumiejąc zabawność konwencji, miałem jednak odczucie, że kompozytor ciągnie ją zbyt długo.

GD: Bo dobry żart powinien być opowiedziany tak szybko, by słuchacz dopiero po jego zakończeniu zorientował się, że to był żart.

MT: Ale mieliśmy tam pewną wyraźną strategię używania instrumentów. O ile pamiętam, początkowo instrumenty dęte grały tylko takie stuki, które później połączyły się z graniem, powiedzmy, tradycyjnym. To wyodrębniło pewne takie lotne premie, punkty przejścia między kolejnymi segmentami utworu i dawało poczucie, że narracja się posuwa. Dzięki temu poczucie stagnacji było mniejsze. Sądzę, że momentem zwrotnym było przedęcie w klawecie. Klarinet najpierw grał bardzo trudną rytmicznie, uporczywą partię. W pewnym momencie miał jakiś taki ton kombinowany i niedługo potem poszły te baloniki. Ja to odczytałem jako moment przejścia. Utwór się wypalił. To przedęcie świetnie zagrało z tym prr... (odgłos powietrza uciekającego z balonika).

KK-S: Świetne były tu takie powierzchowne brzmienia – fłażolety w smyczkach, bardzo słaby nacisk smyczka na strunę, w instrumentach dętych to było na przykład zadęcie w samą czarę instrumentu albo w jego jedną część, tworzące świsty, które doskonale zgrywały się z klawesynem. Ponieważ jest on tak cichym instrumentem, trzeba wyciszyć całą orkiestrę, żeby razem dobrze zabrzmiały.

MT: On był, co ważne, na jednym manuale inaczej nastrojony.

DM: Mnie się bardzo podobał moment, w którym klawesynistka bezdźwięcznie naciskała klawisze, a to orkiestra dawała dźwięk.

MT: To wszystko świadczy o teatralności tej kompozycji.

DM: Bardzo teatralna. Koleżanka słuchała przez radio. Nie podobało jej się.

PS: Bez gestów solistki to zupełnie nie miałyby sensu.

GD: Podobnie z utworem Steena-Andersena.

MT: Dobrze, więc przejdźmy do niego.

GD:

Koncertujący guzheng, towarzysząca i niemal deptająca mu po piętach orkiestra oraz pełne humoru, ale i wycucia barwy live electronics stworzyły sugestywny i oszałamiający warszawską publiczność obraz Chin z perspektywy outsidera. W warstwie elektronicznej mieliśmy więc miejski gwar, telewizję, telefony, piosenki chińskie, rozpoznawalne mimo spowolnienia i akompaniamentu orkiestry. Były też charakterystyczne dla filmów kung fu odgłosy walki dwóch mistrzów. Pojawił się także Mao, śpiewający. Solista Le Liu precyzyjnie synchronizował się z przetwarzanymi przez samego kompozytora dźwiękami. Grał ponadto bardzo żywiołowo, jakość jego gry świadczyła o wielkim zaangażowaniu solisty w wykonanie trudnej czysto muzycznie, ale i choreograficznie partii. Ważne bowiem były gesty, rozciąganie się na powierzchni długiego instrumentu, gest otwierania klapki zakrywającej kołki do strojenia strun, machanie smyczkiem, jak mieczem. Jak stwierdził kompozytor w wywiadzie ze mną: „partia ruchowa solisty to takie muzyczne tai chi”. A i barwy udało się Andersenowi wydobyć wyborne. Delikatne glissanda flażoletowe, przejeżdżanie dłonią po strunach, granie przy lub za podstawkiem, czy dramatyczne pociągnięcia smyczkiem kontrabasowym. Każdy z tych efektów dźwięczał cudownie, bez przesady. W cieniu pozostała orkiestra (słysząc, że kompozytor uzupełnił nią tło wokół wyraźną kreską narysowanego guzhengu). Czasem imitowała ruchy solisty, czasem odzywała się bardziej zdecydowanym głosem, najczęściej jednak tworzyła barwną i jakże nasyconą plamę dźwiękową. *Ouvertures* Steena-Andersena to zdecydowanie jeden z najciekawszych utworów tegorocznej Jesieni, urzekający tyleż pomysłowością barwową, fakturalną, gołnie, konstrukcyjną, co po prostu pięknem.

ECh:

Jaka idea z przyświecała Simonowi Steen-Andersenowi przy tworzeniu *Ouvertures*? Dialog z tradycją? „Otwieranie i zamykanie różnych światów”? A może po prostu dobra zabawa, która z pewnością stała się również udziałem słuchaczy?

Kompozytor w koncercie na wzmocniony guzheng, sampler i orkiestrę wprowadza bowiem całe bogactwo pomysłów na niekonwencjonalne wydobywanie dźwięku. W partii solowej mamy zatem glissanda wykonywane szklanymi przedmiotami, uderzanie otwartymi dłońmi w struny, grę smyczkiem, a nawet kartą kredytową oraz kluczowy dla utworu gest otwierania pokrywy instrumentu, kryjącej kołki do strojenia. Wszystkie te ruchy układają się w przedziwny spektakl i rytmicznie dopełniają z partią orkiestry. Ciekawie wypada tu również warstwa elektroniczna, nieco prześmiewczo przypominająca do jakiej tradycji ma odnosić się utwór. Co jakiś czas pojawiają się przetworzone fragmenty chińskich pieśni, a także odgłosy wschodnich sztuk walki, które również łączą się z ruchem solisty.

Pomimo niezaprzecznego „efekciarstwa”, jest to jednak kompozycja niezwykle spójna i zwyczajnie wzbudzająca sympatię.

SM:

Oglądanie debiutów twórców uznanych i dojrzałych jest zjawiskiem dość rzadkim. Warszawski debiut Simona Steena-Andersena, poprzedzony przykładem jego wpływu również na kompozytorów polskich, potwierdził jednak jego czołową pozycję na arenie międzynarodowej. W znakomitej kompozycji *Ouvertures* Steen-Andersen, zgodnie z tytułem otwiera i zamyka przed słuchaczem drzwi do różnych wymiarów, mających swój odległy pierwowzór w pięćdziesięciokrotnie rozciągniętej chińskiej piosence o porach roku. Mimo ciągłej zmienności i ciągłym przemieszczaniu środka ciężkości, narracja jest bardzo spójna i czytelna. Obok przestrojonego mikrotonowo tradycyjnego guzhengu (znakomity Le Liu) Steen-Andersen z dziecięcą naturalnością włącza w swój świat brzmieniowy elementy mangi i współczesnego obrazu kultury chińskiej. Całość jest zmontowana znakomicie pod względem warsztatowym z dowcipem, smakiem, z troską zarówno o rozrywkę jak i higienę intelektualną słuchacza.

MT: W tych opisach brakło mi jednej rzeczy faktograficznej. Z taśmy leciała tam również zniekształcona orkiestra symfoniczna.

GD: Czy nie był to przypadkiem po prostu efekt elektroniczny, który się dobrze z orkiestrą zsynchronizował?

MT: Sądzę, że to była niezależna partia.

SM: A ja myślę, że ona była grana na Samplerze. To był chyba popularny efekt, dostępny we wszystkich programach muzycznych, tzw. *orchestral hit*.

MT: Aha, nie wiedziałem, że takie rzeczy są możliwe. Kto wie, może że pan Szymon ma rację. Dobrze. Mieliśmy fantastyczne przyjęcie tego utworu.

KK-S: A mnie się specjalnie nie podobało. Efekciarstwo mnie przytłoczyło. Miałam wrażenie, że jest to taki amerykański utwór, który patrzy na kulturę chińską przez pryzmat popkultury.

DM: Ale się do tego przyznaje...

KK-S: Na pewno był bardzo spójny i doskonale wykonany przez solistę. Wystarczy porównać ten utwór z kompozycją na e-cytrę, żeby przekonać się, jak był dobry. Pomysł był w obu przypadkach podobny: egzotyczny instrument w relacji z orkiestrą. Ale tutaj było to rozwiązane z maestrią, rezultat był spójny i rzeczywiście miał sens. A tam się to niestety nie udało.

MT: A pan Paweł?

PS: Bardzo mi się podobał. Cieszył mnie też układ koncertu. Teatralne potraktowanie instrumentu solowego nawiązywało do wcześniej wysłuchanej kompozycji Kwiecińskiego. Muszę powiedzieć, że kupiłem zaproponowaną przez Steena-Andersena konwencją otwierania muzycznych światów, a solista prowadził mnie przez nie w sposób tak pewny, że trudno było zboczyć z obranej drogi.

DM: Mnie też się szalenie podobało. Wszystko, co zostało już tu poruszone. I efekty, i wykonanie solisty, nawet te fragmenty konkretne, które często irytują mnie jako coś nazbyt oczywistego, tutaj były na tyle dobrze wkomponowane, że bawiły a nie denerwowały.

PS: Miałem też wrażenie, jakby to miało imitować przełączania kanałów radia czy programów w telewizorze.

ECh: To ten gest otwierania.

PS: Ale też dźwięki, które solista dobywał z guzhengu, były często szumami podobnymi do zakłóceń w transmisji sygnału radiowego czy telewizyjnego. Podczas wykonywania obu kompozycji w drugiej części koncertu nie mogłem oderwać wzroku od solisty, który całkowicie absorbował moją uwagę. W związku z tym dźwięki orkiestry interpretowałem poprzez zachowanie solisty – to było bardzo ciekawe.

MT: Le Liu był przy tym dystygowany. Nie epatował swoją osobą. To było z klasą zrobione.

KK-S: To już było widać, kiedy przygotowywał się do rozpoczęcia utworu. Wszystko sobie przygotował, poukładał, żeby na pewno było pod ręką. Ale było to konieczne, bo tempo jego ruchów było momentami zawrotne.

GD: Miałem wrażenie, że on wszystko miał wyliczone, gdzie co powinno leżeć. To taka chińska precyzja.

MT: Mnie się rzadko zdarza słuchać utworu łączącego elementy muzyki pop i muzyki filharmonicznej w sposób tak bezapelacyjnie artystyczny.

SM: Dla mnie włączenie tych elementów było dziecięco naturalne – w bardzo pozytywnym sensie tego słowa. Skoro wychowałem się na tym, skoro oglądałem w dzieciństwie jakieś chińskie bajki, czemu mam z tego nie skorzystać jako już świadomy, dojrzały twórca z całym zapleczem warsztatowym.

MT: Jeszcze jeden komentarz związany z tym powiększaniem, o którym mówi komentarz Steena-Andersena... To jest taka estetyka mikrologii, o posmaku postmodernistycznym. Tracimy obraz całości, patrzymy za to na zbliżenia czegoś niby znanego, co przez to staje się wyobcowane, dziwne, wyolbrzymione. Trochę tak jak Guliwer, zbyt wielki wśród zbyt małych lub odwrotnie. Jest to zarazem pewien rodzaj upoetycznienia świata. W prosty sposób, bez wielkich światopoglądowych ambicji. I efekt jest właśnie taki dziecięco-zabawowy.

Taki był wczorajszy koncert, w sumie bardzo udany. Wszystkie cztery utwory bardzo dobrze przyjęte, publiczność najwidoczniej usatysfakcjonowana. A potem poszliśmy na film.

25 września 2014, godz. 22:30

Centrum Kultury Koneser

Gene Coleman *A Page of Madness* (2013)* na instrumenty japońskie i zachodnie, muzyka na żywo do niemego filmu Teinosuke Kinugasy (1926)

Wykonawcy:

PHACE:

Naomi Sato – shō

Naoko Kikuchi – koto

Reinhold Brunner – klarnet basowy
Burkhard Stangl – gitara elektryczna
Ivana Pristasova – skrzypce
Rafał Zalech – altówka
Roland Schueler – wiolonczela
Alfred Reiter – dźwięk
Simeon Pironkoff – dyrygent

KK-S: Film był fenomenalny! Jestem nim absolutnie zachwycona. Cieszę się, że miałam okazję go zobaczyć, bo podejrzewam, że sama bym do niego nigdy nie dotarła. Uważam, że muzyka świetnie z nim licowała, choć jednak skupienie koncentrowało się na samym obrazie i na intrydze, która była w nim przeprowadzona. Wszystkie te wątki Foucaultowskie z *Historii szaleństwa*! Jak gdyby film był kolejnym studium jakiegoś przypadku. Mógłby świetnie służyć jako lektura uzupełniająca.

GD: 1926 rok. Myślałem, że po obejrzeniu *Głowy do wycierania* [Davida] Lyncha nie zobaczę już nic bardziej intelektualnie i emocjonalnie masakrującego. Wspaniały, ale szarpiący najdelikatniejsze struny duszy. Po tym filmie zmieniam zdanie. Okazuje się, że się myliłem.

KK-S: Ten film był zresztą tak wielopłaszczyznowy, że nie sposób omówić wszystkich jego wymiarów w tak krótkim czasie. Po pierwsze kwestia montażu, niezwykle interesującego, wyrażającego takie pierwotne zaciekawienie samym medium filmu, co dziś nie jest już tak powszechne (te wszystkie przebitki, nakładające się na siebie warstwy wizualne – co znajduje też swój fascynujący wyraz np. w twórczości Themersonów). Po drugie niesamowita intryga, która nie była wprawdzie do końca zrozumiała, ale jednak w swoim emocjonalnym przebiegu trafiała do widza nawet z innego kręgu kulturowego, a do tego kwestie filozoficzne związane z samym szaleństwem, odmiennością, ze statusem osoby chorej psychicznie i tym, jak się on zmieniał w historii. Wreszcie sama konwencja, jak gdyby teatralna, ujawniająca się na przykład w roli chóru przypisanej dużym grupom szaleńców, komentujących w pewien sposób wydarzenia. Np. kiedy główny bohater próbował wyprowadzić z więzienia kobietę (żonę?) – oni go wyśmiali, pokazali, że nie ma sensu szukać szczęścia poza szpitalem. Ta teatralność ujawniała się zwłaszcza pod koniec, kiedy bohater nakładał maski na wykrzywione twarze szaleńców, chcąc w ten sposób odmienić rzeczywistość, której nie mógł odmienić swoim działaniem – nie mógł od niej uciec, nie mógł wyzwolić z niej ukochanej kobiety, więc chciał sam się w nią włączyć, zrównać się z tymi, których zachowania nie rozumiał, ukryć “nienormalność” pod wiecznie uśmiechniętą maską – to było naprawdę niesamowite.

MT: Janek Topolski powiedział po tym filmie ciekawą rzecz. Wydawało mu się niewiarygodne, żeby w filmie z tego okresu nie było plansz z napisami.

KK-S: Możliwe, że podczas wyświetlania tego filmu dialogi były mówione. O ile mi wiadomo, tak wtedy bywało. Kino było wówczas jak gdyby półteatrem. Byli aktorzy, albo aktor, którzy podawali tekst.

MT: Teraz do muzyki, ale oczywiście nie w oderwaniu od filmu.

DM: Pierwszy plus to jest skład instrumentalny. Idealnie wybrane instrumenty. Klarnet basowy z niskim dronem i nad tym, nad wielką pustą przestrzenią, gitara elektryczna...

MT: ...wspaniale współpracująca z koto.

DM: Połączenie gitary elektrycznej, klasycznych instrumentów i instrumentów japońskich tak, żeby brzmiały razem spójnie – szok! Instrumenty zresztą nie były tylko dobrze wybrane, ale świetnie ze sobą zestawiane. Dla mnie instrumentacja jest największym atutem. Była tu filmowa ilustracyjność...

KK-S: Ale nie do końca. Można było tam przeprowadzić dużo bardziej banalne zabiegi ilustracyjne, bo nawet w pewnym momencie na ekranie pojawiały się werbel, puzon czy inne instrumenty. I one nigdy nie były dosłownie umuzycznione.

SM: Bardzo podobała mi się idea dystansu między obiema narracjami. Ale czasem za bardzo zbliżały się do siebie w pojedynczych punktach i to wytrącało je z bezpiecznych dla siebie przestrzeni, co akurat nie do końca mi się podobało.

GD: Ja ma wrażenie, że ta muzyka miała charakter raczej impresji niż ilustracji. Oddawała nastrój filmu jako całości wraz z jego surrealistyczną narracją.

MT: Czy ktoś miał jeszcze takie wrażenie jak pan Szymon, że co jakiś czas te dwie narracje się spotykały?

DM: Były synchrony – to był śmiech, na końcu koło, które się kręciło...

SM: ...było też wycie psa...

DM: ...było sporo takich miejsc, ale sądzę, że to nie działa na niekorzyść. Wręcz przeciwnie. Dobrze, że obie narracje były jak dwie sinusoidy, które się splotały. Przypominało to o muzyce, o której czasem można było zapomnieć, gdy uwagę pochłaniała wizja. Moim zdaniem to było rozwiązane klasycznie, ale dobrze.

SM: Warto tu jeszcze podnieść kwestię autorskiego komentarza, który mi na przykład przeszkadzał. Kompozytor za mocno się w nim odżegnuje od tradycyjnego udźwięczniania obrazu, a w końcu było to zrobione całkiem tradycyjnie – w dobrym znaczeniu tego słowa.

MT: To jest zawsze psychologicznie podejrzane. Jeśli ktoś coś energicznie neguje, to znaczy, że ma z tym problem.

PS: Przy czym on tu odżegnuje się od tradycyjnego sposobu opatrywania muzyką filmów niemych, czyli być może ma na myśli pianistę, tapera grającego na pianinie kawałki wybrane z katalogu. A z drugiej strony odcina się od przekazów telewizyjnych i medialnych, czyli też nie ma tu mowy o tradycji filmowej.

MT: Oddajmy jeszcze głos Ani i Ewie.

AW: Ja nie jestem pewna, czy chce się wypowiedzieć, bo byłam już podczas tego koncertu bardzo zmęczona, a muzyka sama w sobie była nieprzyjemna: ciągle te same agresywne środki, sekundy, trytony – bardzo mnie to męczyło.

ECh: Ja tak byłam pochłonięta obrazem, że nie potrafiłam skupić się na muzyce. To może być w pewnym sensie zaleta dobrej muzyki filmowej, że nie jest na pierwszym planie.

MT: Jak najbardziej. Na pewno nie miała być ona na pierwszym planie. Przy czym, siłą rzeczy, miałem silne skojarzenie z *Wozzeckiem* [Albana Berga]. Postać bezdusznego lekarza... Dobrze byłoby też sprawdzić, jaka dokładnie była fabuła. I przejmujące było to, że wszyscy aktorzy, tacy wówczas młodzi, już prawdopodobnie nie żyją.

PS: To taka ciekawa kwestia, na którą zwraca uwagę w swojej refleksji [Peter] Kivy, że w naszym odczuwaniu estetycznym istotną kwestią jest świadomość tego, jak stary jest to utwór; że już wtedy, w roku 1926, japoński reżyser sięgnął po takie środki. Zdając sobie sprawę z kunsztu artysty wyprzedzającego w pewnym sensie swój czas, od razu silniej angażujemy się w odbiór jego utworu.

KK-S: Często jest tak, że te stare filmy w środkach po które sięgają są dużo ciekawsze niż współczesne. Teraz już nikt się nie zastanawia nad medium filmu, stało się przezroczyste.

GD: Są ludzie, którzy się zastanawiają. Ale fakt, to są jednostki.

MT: Pamiętam wykład Eero Tarastiego, który wypowiadał się na podobny temat. Pokazał wtedy zdjęcie starej Konstancji Mozart. I nagle ta epoka Mozarta stała się tak bliska, tak uchwytna...

KK-S: Pisze też o tym Roland Barthes w swoich tekstach o fotografii. O tym, że dopiero na zdjęciu przeszłość wydaje się prawdziwa. Fotografia jest tu jakby dowodem istnienia.

DM: Fajna ta Warszawska Jesień.

GD: Czas więc wyłączyć dyktafon.