

ROZMOWA CZWARTA

**Poniedziałek, 23 września, koncert wieczorny „Andrzej Chłopecki in memoriam”,
Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego**

**Program: Marcin Bortnowski – *I morza już nie ma* (2011-2012) na orkiestrę kameralną;
Martin Smolka – *Łzy* (1983) na trio smyczkowe; Paweł Szymański – *Epilog* (2013) na
orkiestrę kameralną, Paweł Mykietyn – *Wax Music* (2012) na fonografy i fortepian;
Onute Narbutaite – *Melodia w Ogrodzie Oliwnym* (2000) na trąbkę i dwa kwartety
smyczkowe**

**Wykonawcy: Piotr Nowak – trąbka; Aleksandra Rupocińska – klawesyn; Barbara
Drażkowska – fortepian, współautorka projektu Wax Music; Tobias Wener –
fonografy; Adelajda Merchan-Drażkowska – kuratorka projektu Wax Music; AUKSO –
Orkiestra Kameralna Miasta Tychy; Marek Moś – dyrygent; Dorota Błaszczak –
reżyseria dźwięku**

Marcin Trzęsiok: Standardowo zaczynamy od tego, co nam najbardziej utkwilo w pamięci.

Bartłomiej Barwinek: Mnie najbardziej z tego koncertu utkwil w pamięci utwór Onute
Narbutaitè, co nie oznacza, że uważam go za najlepszy. W tym sensie wyróżniłbym chyba
utwór Bortnowskiego

Przemysław Scheller: Też Narbutaite. Ale bez tego zastrzeżenia Bartka.

Monika Kuchta: Chyba Mykietyn, ale to dlatego, że się odróżniał od innych. Natomiast
ostatni [Narbutaite] wywarł największe wrażenie.

Weronika Nowak: Na mnie pierwszy [Bortnowski] i ostatni [Narbutaite].

Dominika Micał: Narbutaite.

Maria Majewska: Zdecydowanie najmocniej zapadł w pamięć Mykietyn, ale o powodach
pewnie będziemy dyskutować.

MT: A co wzięłybyś na bezludną wyspę?

MM: Na mnie zrobiły wrażenie utwór pierwszy [Bortnowski] i ostatni [Narbutaite], dlatego
że wniosły coś nowego, czego na poprzednich koncertach nie było.

MT: Tak, ciekawe... To nie pierwszy koncert, w którym pierwszy i ostatni utwór tworzą
jakąś ramę. A całość programu jest jak przeszło, na tej ramie najmocniejszych filarów
zewnątrznych rozpięte. Od razu nasuwa się pytanie – czy możemy abstrahować od kontekstu
tego koncertu? Ten układ utworów, ich charakter, stworzyły nastrój pożegnania, smutku,
rozstania. To gdzieś unosiło się w powietrzu...

MM: Tak, elegijność.

BB: Ale właśnie z drugiej strony sam repertuar powodował, że ów kontekst się narzucał. Ten koncert był pod kątem czysto muzycznym zupełnie inny niż wszystkie pozostałe. Cechowała go oniryczność, brak efekciarstwa.

MT: Hm, no tak... powiemy potem o Mykietynie

BB: Nawet Mykietyń wcale nas nie zahałasował, wręcz przeciwnie.

MT: To prawda. Porozmawiajmy w takim razie o tych utworach kłamrowych. Zacznijmy od **Narbutaite – Melodii w Ogrodzie Oliwnym**, bo zdaje się, że większości z was ten właśnie utwór najbardziej pozostał w pamięci.

BB: To był utwór o wrażliwości na pewno romantycznej, nie późniejszej. Mocno postmodernistyczny; dużo brzmieniowości, która jest osadzona chyba przede wszystkim w tradycji barokowej. I rola trąbki – niekoncertowa, dopełniająca. Jestem ciekaw, co miała autorka na myśli pisząc w komentarzu, że właściwie nie ma to wiele wspólnego z samym wymiarem pasyjnym, do którego odnosi się tytuł. A jednak ten pasyjny wymiar był tutaj wszechobecny. Co prawda można oskarżać dzieło o naiwność, ale też należy docenić potężną dawkę szczerości. Szczególnie dobrze wypadło to w porównaniu z utworem Smolki, który być może się wpisuje w ten sam nurt, ale moim zdaniem jest jednak uboższy o taką żarliwość uczuciową.

MT: W czym się przejawiał ten wszechobecny wymiar pasyjny?

BB: W największej mierze przez konotacje harmoniczne i traktowanie czasu, taką dużą powtarzalność, zwartą formę, która odsyła nas do baroku. Idiom pasyjny najbardziej chyba tkwi jednak w baroku, poprzez skojarzenie z Janem Sebastianem Bachem, który muzyce pasyjnej zawsze będzie narzucał swój dyskurs.

DM: Pojawiały się jakby patopoiiczne zejścia chromatyczne. Tego było dość dużo.

MK: Też na to zwróciłam uwagę. Szczególnie w tym kwartecie po prawej stronie często pojawiał się motyw opadający – odpowiedź na to, co grają pozostali muzycy.

DM: No i to była też melodia-aria, jej afekt był bardzo wyraźny. Pierwszoplanowa rola ekspresji uczuć niegwałtownych. Wszystko wyważone, a jednak niesamowicie przejmujące.

WN: I to wrażenie takiego powściągnięcia, nieuprzedzania tego, co ma nastąpić. Kwartet z lewej strony kojarzył mi się w tym kontekście Schönbergowską *Verklärte Nacht*. Takie ciągle budowanie kulminacji – poprzez fluktuację, gradację napięcia.

BB: Traktowanie dysonansów mało współczesne, dysonans był tu zupełnie niewyemancypowany. Raczej technika rozwiązywania dysonansów *durezza e ligature*. To się bardzo mocno przejawiało.

MT: Ten utwór miał bardzo wiele harmoniki diatonicznej. Te dysonanse, dość nagle na nią nakładane, tę diatoniczność zaburzały. Były przyprawą dodającą tej diatonice smaku.

MM: Też polifoniczność, ukryta trochę, niedosłowna.

MT: Ona miała coś z tych modernistycznych pasm czy wiązek dźwiękowych, jak w fudze Lutosławskiego: jest jakaś linia, która zostawia swój ślad, rozszczepia się, zaciera i zanika z pewnym opóźnieniem względem swego czoła. Rysunek na wodzie.

MM: No i fantastyczny epilog, gdzie pozostaje tylko trąbka.

MT: To był główny koncept utworu. Na trąbkę długo czekaliśmy.

MM: I też bez wirtuozostwa.

WN: Jakaś litanijność, kantylenowość...

PS: Mnie się to kojarzy z pogrzebem. Może też kontekst to narzucił...

MT: Tak, nad grobem Andrzeja Chłopeckiego zabrzmiały *Paths* Takemitsu na trąbkę solo, dedykowane pamięci Lutosławskiego...

MK: Może ta trąbka, która zostaje sama, symbolizuje samotność Chrystusa na Górze Oliwnej, jeżeli mamy odnieść się do tytułu?

DM: Może jakiś klucz znaleźlibyśmy w wierszu Rilkego, o którym jest mowa w notce?

MT: Ta trąbka weszła niepostrzeżenie, jakby się włączyła w istniejącą już całość.

MM: I nie była potraktowana jako instrument solowy, mimo że była gdzieś tam wyraźnie eksponowana na podium. W zasadzie na początku jako dopełnienie zespołu, a potem została zupełnie sama.

MT: Skojarzenie: Jezus opuszczony przez swoich uczniów. Można by tu pomyśleć o teologii kenotycznej – o ogołoceniu Jezusa, jego uniżeniu, przyjęciu postaci sługi.

PS: Powinny tu zatem grać trzy kwartety... żeby było dwunastu apostołów.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: No, może zbyt łatwo sobie tak teologicznie spekulować. Ale w utworze było coś istotnego, co takie wypadki teologiczne jakoś usprawiedliwia.

MM: To brzmienie trąbki, jakże nostalgiczne...

MT: I usytuowanie trębacza [oddalony od zespołu, w głębi, na podwyższeniu], ono było symboliczne.

PS: A pulpity to były drzewa oliwne!

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Warto od razu włączyć w dyskusję **Łzy Smolki**, który w jakiś sposób był podobny, ze względu na tę archaizację barokową. I zapytajmy samych siebie: czy te dwa utwory są dla nas tzw. „muzyką współczesną”?

DM: To raczej nowy romantyzm, niekoniecznie współczesny w rozumieniu „awangardowy”.

MT: To tylko etykiety, słowa. Ale co zrobić ze standardowym zarzutem, jaki się takim utworom stawia – że to już było? Bo oczywiście, jeśli chodzi o materiał dźwiękowy – tak, było. Więc jak można by takich utworów bronić? Przecież argument, że nam się podoba, nie jest mocny: ktoś powie – co z tego że się podoba, skoro to kicz; jeleń na rykowisku też jest piękny. To są takie standardowe klisze, z którymi warto się zmierzyć i spróbować poza nie wyjść. Ja tak oczywiście nie myślę, ale wywołuję ten temat...

BB: Nie należy utożsamiać nowoczesności z samą tylko szatą brzmieniową. Są inne wymiary. Na przykład forma tego utworu. Narbutaitè, jak sami zauważyliśmy, była w pewnym sensie nowatorska. To jest jednorazowy koncept przeznaczony tylko dla tego utworu. (I w tym kontekście utwór Smolki był zdecydowanie bardziej konserwatywny. Jak usłyszałem ten cytowany przez Smolkę finał *VI Symfonii* Czajkowskiego, od razu miałem skojarzenie z *Metamorfozami* Straussa. Ten sam zabieg. Najpierw mamy wielkie *crescendo* smyczkowe, potem wchodzi marsz żałobny z *Eroiki* Beethovena, później stopniowe wygaszanie). Uznałbym więc ten utwór Narbutaitè jako w pewnym sensie nowoczesny.

MT: Albo co najmniej oryginalny. Mamy teraz całą tę paletę języków i stylów historycznych. I wybieramy, zestawiamy, przekształcamy. A to jest praca wyobraźni, wymaga i nowatorstwa, i swego rodzaju wizjonerstwa. Tę diagnozę stawiał Dahlhaus około roku 1980. Andrzej Chłopecki powtarzał nam na zajęciach, że już w tym 1980 roku Dahlhaus mówił, że mamy koniec myślenia materiałowego w muzyce. Kompozytor nie jest od wymyślenia nowego materiału, nowych technik. To już się skończyło. I teraz wkraczamy na ten metapoziom gry szklanych paciorków, jak w tej proroczej powieści Hessego z czasów drugiej wojny. Ale wróćmy do Smolki jeszcze...

DM: To był drugi utwór Smolki, który słyszałam i obydwa były bardzo podobne do siebie pod względem prawie zupełnej redukcji środków. Tam niewiele zostało, jeśli chodzi o dźwięki, o ilość. Ale można go zestawić z tymi spokojnymi utworami Pärta – *Spiegel im Spiegel* gdzieś mi się odezwało... Bardzo dobrze się słuchało, przyjemnie. Nastrój elegijny i – to było słychać – strumienie tych łez, nie żadne tam kapanie. I mimo że w tym utworze nie było niczego szczególnego, to był on w jakiś sposób przejmujący, chociaż formalnie niezbyt ciekawy.

MK: Tak, mimo prostoty środków, a może właśnie dzięki niej, udało się wprowadzić słuchacza w nastrój kontemplacyjny.

DM: Narbutaitè dawała jednak większą satysfakcję intelektualną.

MM: To był podobny zabieg, jaki zastosował Górecki w *III Symfonii*, bardzo ścisłe kanony w różnych proporcjach.

BB: Jednak *III Symfonia* to jest potężny plan formalny. Trzeba w nią wejść, żeby zrozumieć, o co chodzi. Natomiast utwór Smolki bardziej zaspokaja potrzebę chwili. Mnie się kojarzył z idealną „tapetą muzyczną” – że się tak brzydko wyrażę – do jakichś obrazków żałobnych w telewizji.

MM: Ja nie odbierałam tego w ten sposób. Był taki moment, kiedy zastanawiałam się nad jakością tego materiału, jednorodnością. I właśnie wtedy nagle się coś zmieniło; czułam, że to się rozwija do momentu kulminacyjnego, i potem znowu się zwiija, w podobny sposób, ku końcowi.

MT: Ważne było harmoniczne przejście między modusem „jeden/dwa” (wycinkiem skali oktatonicznej), a diatoniką. Zmieniony czwarty stopień d-moll – to „gis” – gdzieś zniknęło. Proste, ale wyraziste.

MK: Te dźwięki stopniowo dochodziły, osiągając kulminację z quasi dominantą septymową. Później się to zwinęło.

MT: Ale po drodze zanikło to modalne „gis” i zabrzmiała czysta diatonika. To było wydarzenie, bo zmieniała się barwa harmoniczna. A ja też zastanawiałem się nad konstrukcją tych kanonów, w których każde powtórzenie było rytmicznie inne, skomplikowane – nie było wiadomo, czy te niuanse są zapisane, czy muzycy improwizują.

MM: To było raczej zaplanowane i wyliczone. W zakończeniu był taki moment, kiedy instrumenty schodziły się do unisonu, a wcześniej były glissanda sekundowe pomiędzy instrumentami.

MT: Zakończenie było znakomite. Człowiek słucha i czasem zastanawia się, jak też kompozytor wyjdzie z takiego labiryntu. Wpierw myślimy, że to jest utwór czysto konceptualny, ale nie – bo nadchodzi ten lament z symfonii Czajkowskiego i to jest już coś, czego się nie spodziewaliśmy.

MM: To był dla mnie najsłabszy punkt, ten cytat.

MT: Ale on się całkowicie wpisywał...

MM: Mimo że się wpisywał, był czymś zbyt oczywistym. Niezakamuflowany, czytelny od samego początku. Gdyby to wylaniało się stopniowo, żebyśmy nie od razu mogli to przywołać i zidentyfikować, byłoby bardziej wyrafinowane.

MT: I zakończenie...

MM: Świetne zakończenie!

MT: Pamiętamy zakończenie? Były tercje, zdaje się zatrzymane, a na nie nałożone glissanda... Takie wyczyszczone drobiazgi.

MM: Nasza uwaga była bardzo mocno skupiona...

PS: Skupienie było spowodowane też ograniczeniem środków wykonawczych.

MM: Trzy instrumenty...

PS: ... i cztery dźwięki. Wszystko ciągle się powtarzało: podobny plan harmoniczny, instrumentalny, brzmieniowy, więc siłą rzeczy podążało się za tymi szczegółami.

MK: Ale jednocześnie te zmiany wprowadzone zostały w dobrych punktach. Nie miałam wrażenia, że mi się coś dłuży...

MM: Właśnie tak! Myślmy: czy tak już pozostanie? I od razu następowała jakaś zmiana.

MT: Trzeba jeszcze wziąć pod uwagę kontekst: muzyka kameralna, intymna. Perełka. Nie jakieś arcydzieło, ale w kategoriach takiej perełki, drobiazgu – wspaniała rzecz. Warto przypomnieć komentarz: gdzieś tam oddziaływał według Smolki minimalizm, którego on ledwie co doświadczył, tak po omacku próbując stworzyć własną poetykę minimalistyczną. Wyszło to bardzo świeżo.

WN: A biorąc pod uwagę inny kontekst, że ten utwór ma już właściwie trzydzieści lat... Czy można go w ogóle oceniać pomijając okoliczności polityczno-społeczne, które wówczas rzeczywiście wyraźnie się zaznaczyły? Z punktu widzenia awangardy to rzecz wręcz banalnie prosta. A więc być może także jakaś próba buntu, zupełnego odejścia od ówczesnej estetyki.

BB: Smolka pisze, że w jego czasach w konserwatorium panował ktoś w rodzaju „Bartokófiwa”, więc podejrzewam, że na tle ówczesnej Czechosłowacji mogło to brzmieć nawet awangardowo.

MT: Teraz **Bortnowski – *I morza już nie ma***, bo wymienialiście go, obok Narbutaite, jako najciekawszy utwór na tym koncercie.

BB: Najciekawszy formalnie. Idealnie wyważał zaskoczenie i ciągłość narracyjną. Mnie tutaj uderzył wymiar oniryczny, wszystko takie nierealne, za mgłą. Klawesyn bardzo charakterystycznie wykorzystany: z jednej strony jego brzmienie było magiczne (te schodzące gamy chromatyczne na tle potężnych płaszczyzn), z drugiej zaś bardzo barokowe i koncertujące. Był tam pewien ustęp *grave*, gdzie klawesyn został wykorzystany zupełnie tak, jak to się robiło w pierwszej połowie XVIII wieku – poprzez recytatyw, bardzo swobodny, improwizacyjny.

PS: *A propos* klawesynu. Mniej więcej w połowie był taki długi fragment, gdzie orkiestra faktycznie miała warstwę bardzo oniryczną, na długich dźwiękach. Natomiast klawesyn grał prawie same klastery. Uderzyła mnie niewspółmierność tej partii względem orkiestry. Nie potrafiłem odczytać sensu tych klasterów i dlaczego się tak bardzo różniły od partii orkiestrowej.

BB: Myślę, że można to rozumieć jako perkusyjne traktowanie klawesynu. To raczej *in plus*; kompozytor pokazał, że ten instrument jest bardzo elastyczny.

MK: Ale brzmiał jednak trochę topornie. Najbardziej odczułam to w tym momencie, w którym pojawiały się te klasterowe akordy. I pozostało mi wrażenie muzycznego obrazu, mało zróżnicowanego. Zdarzały się dłużyzny.

PS: Generalnie bardzo pozytywnie odebrałem ten utwór. Ale też zauważyłem jakąś toporność. W zakończeniu to ciągle naprzemienne wznoszenie się, opadanie – bardzo prosty zabieg, wielokrotnie powtarzany. Czy to wystarczy, by zbudować narrację?

MK: Ten opadający motyw był nadmiernie eksploatowany.

MT: Rozmawiamy o tym utworze dzieląc go na fragmenty. Mówimy o klastrach, opadających gamach, innych efektach. A mnie się on podobał ze względu na całość, nie na poszczególne momenty. Miał bardzo ciekawą linię narracyjną. Mnie się nie dłużył. Można by go zapewne w wielu fragmentach ubarwić, upiększyć, wyczelować, np. kiedy na końcu pojawiło się w smyczkach *tremolo*, takie szkolne...

MM: Mnie tam uderza malarskość, nawiązanie do Apokalipsy, co kompozytor podkreśla. I faktycznie były to wizje.

BB: Taki nordycki, zimny utwór. Żadnego ciepłego uczucia, a jednak mienił się wieloma barwami.

MM: Stwarzał wrażenie przestrzenności.

PS: Były ciekawe harmonie, sukcesywne zestawianie (m.in. w klawesynie) pionów klastrowych, później przejrzystych, pustych kwint... Intrygujące, choć można by to „dopieścić”.

MT: Jeśli chodzi o faktury szczegółowe, trzeba by jeszcze wymienić repetycje akordowe, które pojawiały się na początku i powracały.

MM: Tak się też utwór kończył, przewidywalnie.

MT: Bortnowski należy do tej nielicznej na Warszawskiej Jesieni grupy kompozytorów, dla których barwa harmoniczna stanowi środek ekspresji. Idźmy dalej: **Wax Music Mykietyna...** Ciekawe, co też od was usłyszę!

DM: Ja zasnęłam...

BB: Koncepty Mykietyna bywały czasem typowo prowokacyjne, ale ciekawe, bo zapadały w pamięć. A tutaj nawet tego zabrakło, nie pamiętam nawet jak szła ta krótka sekwencja w głośnikach i później w fortepianie. Pamiętam techniczne szczegóły preparacji gramofonów, to było dość interesujące.

MK: To się wszystko tak dłużyło... po jakimś czasie miałam wrażenie, że pianistka już w ogóle nie zagra.

MM: Podstawowe pytanie: dzieło artystyczne czy prowokacja?

BB: Już w samym opisie ten utwór niejako próbował się uwiecznić: wałki woskowe się stopniowo zdzierają, co powoduje, że każde kolejne wykonanie jest inne od poprzedniego. Kierujemy się w taki wymiar czasu, który zabija sztukę w sensie materialnym.

PS: Brawa za koncept. Był on trochę poniżej pasa, takie wzięcie słuchacza „pod skórę”. Będzie teraz wyczekiwać następnych wykonań, żebyśmy mogli zobaczyć jak się degraduje: muszę się nim cieszyć teraz, bo za dziesięć lat zaniknie... Trochę nieczyste zagranie. Ale nie mówię, że to źle – przeciwnie, brawa za koncept! Ale niestety, utwór był po prostu nudny.

Nie wiedziałem czego słuchać, nie znalazłem żadnego punktu zaczepienia, w związku z tym nie będę wyczekiwać następnych wykonań.

DM: Ja też bym nie chciała po raz drugi usłyszeć całości. Chyba nie czuję potrzeby, żeby nadrobić te fragmenty, które mi umknęły.

WN: Taka martwość, stagnacja... Jakby znaleźć się w gabinecie figur woskowych. Poczucie braku prawdziwego życia. Począwszy od partii fortepianu, zautomatyzowanej, odbijającej to, co się działo w gramofonach.

MT: Główny problem tego utworu polega na tym, że nie zwrócilibyśmy na niego uwagi, gdyby napisał go twórca podrzędny. Ale to dzieło kompozytora niewątpliwie bardzo ważnego. No i co z tym zrobić? Nie bardzo wiadomo...

MM: ...bo wiemy, że on umie komponować. Przy fortepianie siedziała Barbara Drażkowska, która jest bardzo dobrą pianistką, specjalizującą się w muzyce współczesnej. Jej możliwości są olbrzymie. Ta partia tego nie ujawniała.

BB: Była czysto mechaniczna...

MM: I pytanie – czy to była kolejna prowokacja? Gdyby jeszcze była to partia improwizowana...

MT: A może to był jakiś happening?

MM: I postać realizatora dźwięku, jego ciągle przemieszczanie się. Zaczynało denerwować.

PS: Dla mnie to był najciekawszy aspekt tego utworu.

Wszyscy: [*śmiech*]

MM: Muzyka schodziła na drugi plan.

MT: Tak. W muzyce Mykietyna coraz mniej jest muzyki

PS: Przed rokiem byłem na prawykonaniu *Króla Leara* na festiwalu Sacrum Profanum. Trwał ponad półtorej godziny, materiału dźwiękowego było na piętnaście minut.

MT: Z tej perspektywy patrzyłbym nawet na *Pasję*. Genealogia Jezusa, kolejne imiona, pokolenie – ile czasu zajęły te monotonne, chóralne recytacje... Może Mykietyn potrzebuje się wycofać co jakiś czas, trudno spekulować. Tu, miałem wrażenie, był bezradny. Dziwna sytuacja.

MM: Ale jest to jak dotąd najbardziej dyskutowany utwór Warszawskiej Jesieni.

MT: Manifest, dość szokujący: „już nie jestem kompozytorem”...

MM: Być może jest to kryzys, który będzie prowadził do czegoś nowego.

MK: Albo wyraz jakiegoś buntu...

MT: Wielka zagadka... I jeszcze **Szymański – Epilog**.

BB: Trudno mi się wypowiadać o tym utworze, ponieważ moje wrażenia postrzegam przez pryzmat całej opery, którą miałem okazję widzieć i która zrobiła na mnie bardzo duże wrażenie. Jak pomyślę „na sucho”, to widzę, że epilog jest tylko jej przedsmakiem, nie robi takiego wrażenia, jak w kontekście scenicznym.

DM: Ja nawet nie wiedziałam, że to pochodzi z opery, której zresztą nie znam. Jednak miałam momentami wrażenie, że partia klarnetu to jakieś wokalizy, długie dźwięki o barwie wokalne.

MT: W operze to była chyba część w całości chóralna, z tekstem psalmowym, o ile dobrze pamiętam.

BB: Tam w pewnym momencie był chór, natomiast sam ten epilog był trochę dłuższy i w przeważającej mierze instrumentalny. Takie wielkie *calando* całej opery.

MT: Opera była mroczna. To był promyk nadziei na końcu, więc bardzo istotna sprawa.

BB: Harmoniczne wyrafinowanie – dysonanse zupełnie na granicy między tonalnością a atonalnością.

MK: Diatonika jest punktem wyjścia, dobarwiana przez glissanda. Tworzyło to fajną aurę brzmieniową.

MT: Trudno mówić, że diatonika. To jest po prostu stojący akord durowy, dobrze pamiętam?

BB: Tercja wielka, która jednak kojarzy się z akordem tonicznym.

MM: Ciekawe było wykorzystanie tych dwóch rogów, które frapowały. Były wyraźnie wyodrębnione z zespołu [waltorniści „flankowali” orkiestrę] i ich funkcja była zastanawiająca.

MT: Były słyszalne na początku, później zdaje się zanikały.

PS: Mnie się zdaje, że one wchodziły periodycznie.

MT: Miałem wrażenie, że one na początku się nie zlewają z tą aurą harmoniczną. Potem się to homogenizuje i rogi odchodzą. Mnie się utwór bardzo podobał.

MM: Nawet bez tego tytułu, czuło się wyraźnie, że on coś wieńczy.

MT: Roztaczał aurę zimnego światła. Jakby za szkłem. Przyczyniał się do tego także klarnet, przez swój sferyczny dźwięk, no i te rogi. Eufonia, ale szorstka.

Poniedziałek, 23 września, koncert nocny, Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna.

Program: „Skąd? Dokąd – mity, naród, tożsamość w Europie Środkowo-Wschodniej – II koncert”; Matej Bonin – *Kaleidoscope* (2012) na zespół; Frantisek Chaloupka – *Mašin Gun: The Seven Rituals for purging the Czech Lands from the Spirit of Communism* (2012) na zespół; Janis Petraskevics – *Darkroom. Ein Phantasiestück* (2012) na zespół; Andris Dzenitis – *Latvian Cookbook* (2012) na zespół

Wkonawcy: Ensemble Modern, Clemens Heil – dyrygent

MT: Po krótkiej przerwie w metrze – czy też innym samolocie – przyjechaliśmy do filharmonii na drugą część projektu o tożsamości narodów Europy Środkowo-Wschodniej. Ja, muszę się przyznać, miałem po tej pierwszej odsłonie sporo obaw.

BB: Komentarze bardzo straszyły zaangażowaniem politycznym.

MM: Ale okazało się, że to bardziej kwestia opisu niż samych utworów.

MT: To zrobmy sobie kolejny ranking. Co się najbardziej podobało?

DM: Chyba pierwszy...

WN: Tak, Bonin...

MK: Podobnie.

PS: Ja bym się zastanawiał między pierwszymi dwoma, ale wybieram drugi (Chaloupka).

BB: Też waham się między pierwszym i drugim. Trudno powiedzieć, który lepszy... Chyba na równi.

PR: Drugi...

MM: Drugi i pierwszy, w tej kolejności.

MT: Ja bym też zastanawiał się pomiędzy drugim i pierwszym. Gdyby ten drugi był trochę krótszy, to bym go wybrał. Więc mamy takie same odczucia i to chyba jest sprawa jednak obiektywna. Zacznijmy od ***Kalejdoskopu Bonina***.

BB: Najprawdziwszy kalejdoskop! Jeśli chodzi o pomysłu muzyczny i formalny, to chyba wypadł najlepiej spośród tych wszystkich kompozycji. Pomysły instrumentacyjne i duża kreatywność. I narracja, która była tak zaplanowana, że mogła skończyć się co najmniej w kilku momentach, ale to co następowało po nich utwierdzało nas w przekonaniu, że utwór jest bardzo dobrze kontynuowany.

MK: Brzmienie bardzo szkliste, kojarzyło się z tymi szkiełkami kalejdoskopu, które się co chwilę zmieniają.

DM: Ale jakiś proces był zachowany.

PS: Konsekwencja była. Interludia złożone z łuków dynamicznych w blasze – ten motyw pojawił się już na początku, jakby w tle, i z tego kompozytor stworzył osobne części. To zdecydowanie na plus.

MT: Były wyraźnie przejścia, takie stopklatki.

BB: Kilka nabrzmiewających bloków; komórka, z której robiło się większy materiał.

PR: Pomówmy trochę o formie i o tym, co było „w środku”. Uważacie, że to był atrakcyjny materiał? Pod jakim względem?

BB: Instrumentacyjnym.

PR: Ja od pierwszych dźwięków miałem intuicję – która niestety po części się sprawdziła w całym koncercie – że kompozytorzy będą próbować mnie bardzo zmęczyć.

MT: My mamy kontekst, jakiego Pan nie ma [Piotr Roemer nie słyszał pierwszego koncertu Ensemble Modern].

Wszyscy: [*Śmiech*]

MM: Zgodzę się, że trochę za wiele było środków, ciekawych wprowadzie, ale w tym nadmiarze czasem trudno było się skupić na konkretnych elementach. Oczekiwanie zakończenia było chyba silniejsze, niż chęć słuchania dalej.

MT: Chyba nie wszyscy mieliśmy to wrażenie. Ja na przykład nie czułem przesytu.

PR: Pojawiło się jedno bardzo klasyczne zagranie, które od razu mnie negatywnie nastawiło: na początku chaotyczno-punktualistyczna faktura, która w jakiś sposób jest dla mnie nieprzyjemna. Nabrzmiewania, które nie rozwiązują się w ciekawe barwy – po prostu dysonansowe współbrzmienia, nie pretendujące do tego, żeby mnie jakoś zaciekawić swoją dysonansowością. I ta poszarpana narracja, wbrew funkcjonowaniu mojego organizmu, który potrzebuje, żeby płynąć z muzyką. Ale rozumiem, że to było świadome zagranie, żeby później potraktować mnie spokojnymi płaszczyznami dźwiękowymi, i żeby pokazać, że całe to moje cierpienie miało jakiś sens.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: *Per aspera ad astra ...*

BB: Ja myślę, że to jest równouprawniona narracja, właśnie takie postrzeżenie, „scherzowatość”, choć ja także przyznaję, że bardzo lubię taką „trwającą” muzykę. Lecz tutaj, w tym szeregu nieustannych zaskoczeń, moja uwaga była cały czas na najwyższym poziomie. Mnie to jak najbardziej satysfakcjonuje.

MT: Czy zarzut pana Piotra nie wynika z przyjęcia jakiejś ideologii postępu? Powtarzanie jakiegoś wzorca nie jest przecież czymś złym. To pewien bardzo silny archetyp...

PR: Ale tu był to czysty chwyt, płytki. Nie czułem odwołania do archetypu, słyszałem po prostu „patent”. No i w porządku, ale on powinien być zrobiony tak interesująco, żebym nie spostrzegł, że został użyty.

WN: Zwraçała uwagę czysta brzmieniowość. Mimo wielu elementów nie miało się poczucia, że są one przypadkowe. I wartka narracja utrzymująca uwagę w napięciu, chociaż w tym pędzie brakowało mi nieco momentów wytchnienia.

MT: Nie mam w pamięci tego pędu. Chodzi o motoryczność?

WN: O dynamikę zdarzeń.

MM: Dużym plusem był warsztat, zwłaszcza instrumentacja, nawet bardziej niż narracja.

MT: Ja bym raczej nie traktował utworu jako dzieła narracyjnego. Traktował muzykę przestrzennie, było wrażenie jednoczesności wszystkich wrażeń. W jaką stronę się obrócimy, jaka będzie kolejność zdarzeń – to nie ma tu jakiegoś większego znaczenia.

PR: To właściwie było operowanie takimi kilkoma stanami materii dźwięku: lekko zdeintegrowana, punktualistyczna, potem długie, spokojne płaszczyzny oraz *pizzicato* na dłuższych płaszczyznach. Taka żonglerka.

MM: Dla mnie to była forma szeregową. Ta narracja, a nawet jej brak...

MT: Ale to przecież typowa dla XX wieku forma kolażowa... Idziemy dalej. **Chaloupka – Mašin Gun: The Seven Rituals for purging the Czech Lands from the Spirit of Communism.**

BB: W kuluarach spotkałem się z opinią, że jest to utwór prawicowy. W programie jest przytoczona autentyczna historia z czasów antykomunistycznej partyzantki czeskosłowackiej. Gdzieś to w tym utworze jest słyszalne, taki tragiczny, trochę Szostakowiczowski wymiar.

MT: Szostakowicz też był prawicowy?

Wszyscy: [*śmiech*]

BB: Nie, ale to jest pewne podkradanie środków. Nowolewicowy na pewno nie był.

MT: W tym sensie rzeczywiście się wyróżniał. Ale to chyba nie jest główny powód, że mówimy o utworze jako o czymś wartościowym.

BB: Nie, oczywiście. Zresztą te środki są wzięte z muzycznej przeszłości. Specyficzna medytacyjność, gniew zaklęty w dźwiękach. I ciekawy rozwój formy.

DM: Dość klarowny. Powracające pulsowanie było bardzo czytelne, choć może go trochę za dużo było pod koniec. Dlatego wolę pierwszy utwór.

MT: Panie Piotrze, pan go na pierwszym miejscu stawiał.

PR: To jest też związane z moją dyspozycją na tamtym koncercie. Nie chciałem być męczony przez dźwięki. Ten utwór mnie nie zmęczył. Miał narrację najbardziej osadzoną w tradycji, nawet nieco neoromantyczną. Nie było tego, co wcześniej – kalejdoskopu czy punktualistycznych faktur, których czasowość idzie wbrew naturalnemu płynięciu. Ten utwór się spokojnie rozwijał.

MT: Przecież on był podzielony chyba na siedem segmentów? Jakoś zresztą nie mogłem się ich doliczyć.

DM: Ja też, może w tym pierwszym mieściły się aż trzy...

MT: Tak czy owak, segmentowość była wyraźna.

PR: Tak, na poziomie mikronarracji i ekspresji, która była najbardziej tradycyjna, jeśli chodzi o środki wykonawcze i ofiarowanie kolejnych stanów emocjonalnych, bardzo wyraźnie eksponowanych.

MT: Jeśli emocjonalność, to bardzo specyficzna. To był utwór – zgodnie z tytułem – rytualny po każdym względem. Były nawet jakieś zachowania rytualne, zwłaszcza w perkusji.

PR: Ale emocjonalność wcale nie wyklucza rytualności.

MT: Dla mnie emocjonalność to jest autoekspresja – coś z nas wypływa, wyrażamy stany wewnętrzne. A rytualność to nie są stany wewnętrzne – to wywieranie wpływu na coś, co jest poza mną. Ale ta kontrowersja to być może zwykle nieporozumienie semantyczne. Inna sprawa: czytając ten tytuł, myślałem z początku, że on jest żartobliwy. Ale komentarz jest na serio i przestaje chcieć się śmiać.

MM: Mnie w ogóle nie przekonał ten tekst w książce programowej. Czy nie jest to unik: zamiast pisać o utworze, pisze się o danej sytuacji?

BB: Czy ja wiem? Dzisiaj jest niebezpieczne pisanie takich komentarzy, bo można w ten sposób wyprodukować kolejne poczwyry socrealizmu, a ten utwór na pewno taki nie był. On się broni sam z siebie.

MM: Też miałam poczucie, że ta muzyka jest rytuałem, wręcz wchodzi w sferę sacrum. W tym sensie komentarz, który przedstawia konkretną historię, jest mało rytualny. Nie pasował mi do samego utworu, a utwór bardzo mi się podobał.

MT: Komentarz był do sytuacji chyba a nie do utworu. Wydaje mi się, że bez tego komentarza słuchałoby się inaczej.

MM: Ja słuchałam abstrakcyjnie. Tytuł wnosił niepotrzebny patos. Natomiast sam utwór zaskakiwał, m.in. sposobem prowadzenia narracji, takiej cyklicznej, rytualnej, ale niebanalnej.

BB: Uprzedzenie do utworów, które mówią o tematyce politycznej wynika właśnie z tego, że takie utwory są zazwyczaj banalne. Natomiast ten mówił o polityce i był dobrą kompozycją.

DM: Gdyby nie miał tego tytułu... Nawet nie przyszło mi do głowy, że jest tam imię i nazwisko.

MT: Pozostaje zagadką czy intencja kompozytora nie była nieco jednak ironiczna. Rytualnie wypędzany duch komunizmu. Materializm dialektyczny kontynuuje swój żywot w świecie spirytualistycznym...

MM: Tej ironii nie czuło się w muzyce.

MT: Pod względem nastroju i gestu kojarzył mi się ten utwór z muzyką takiego np. Joliveta – jego fletowymi inkantacjami i innymi utworami inspirowanymi kulturami pozaeuropejskimi. Warto by przy okazji tego utworu poruszyć generalną kwestię relacji między muzyką tworzoną dzisiaj, tytułem i komentarzem kompozytorskim.

PR: Proponuję, żebyśmy porozmawiali o komentarzu w przypadku trzeciego utworu...

MT: ...to za chwilę. Tytuł, komentarz jest dziś ważnym elementem strategicznym. Z jednej strony to taki konceptualizm, tworzenie jakiegoś tła poza muzyką. Z drugiej strony komentarze są próbą tłumaczenia tej trudnej w odbiorze sztuki.

PR: Być może artyści czują potrzebę pisania tekstów, które pretendują do tego, żebyśmy je przeczytali.

MT: Właściwie są dwa możliwe podejścia. Pierwsze – organiczne. Np. przedmowy Schönberga do *Bagatel* Weberna. Ale jest też przykład *Trenu* Pendereckiego, którego tytuł nadaje inną rangę kompozycji czysto abstrakcyjnej. Niełatwo odróżnić jeden przypadek od drugiego.

DM: Są jeszcze notki wymuszone przez organizatorów.

MT: Oczywiście...

MM: I jest wielu kompozytorów, którzy w ogóle nie chcą się wypowiadać na temat swoich utworów. Starają się nie nadawać tytułów znaczących, a w komentarzu podają rok powstania.

MT: Przykładem Paweł Szymański. Ok, idźmy dalej. **Janis Petraskevics – *Darkroom. Ein Phantasiestück***.

PR: Muzyka poddająca refleksji samą siebie, za trudne dla mnie.

MT: To był kiedyś mój konik, ironia romantyczna. I rzeczywiście, wszystko tu jest przywołane, z nawiązaniem do mistrza ironii, Schumanna – ironii polegającej na tym, że próbuje się w utworze zakomponować także sam proces tworzenia, samoświadomość twórcy, który tworząc, od razu się dystansuje od tego, co tworzy. Romantycy mówili o „nieustannym ruchu samostwarzania i samounicestiwiania”.

PR: Tam była jakaś ironia? Oczywiście, można byłoby odnieść to chociażby do surkonwencjonalizmu i pojęcia metamuzyki, ale to są jednak inne rejony.

BB: Tu chyba chodziło raczej o ukazanie kontrastu między Euzebiuszem i Florestanem, następstwo błyskotliwości i subtelności brzmienia. Ja to w tym sensie odebrałem, bo ironii to chyba tam nie było.

PR: Nie zapomnij jeszcze o ciemni...

Wszyscy: [*śmiech*]

PR: Dziwne to było studium wyobraźni kompozytora, który przechodzi od muzyki samoświadomej do Schumanna, Euzebiusza i Florestana a później do ciemni.

MT: Może przekombinowane... Przemku, jak to odebrałeś?

PS: Słuchałem utworu bez komentarza i ja go po prostu nie zapamiętałem. Żadnych ciekawych pomysłów, jakiś elementów zaczepienia...

MT: Ale nie był jakoś bulwersująco słaby?

Wszyscy: Nie, nie...

PR: To była kulminacja męczenia słuchacza. Jedyne utwór, na którym chciałem wyjść, bo on atakował i nie proponował niczego poza tym. Bezkształtne formalnie i pomysłowo, harmonicznie...

BB: Był dysonans pomiędzy opisem a samym utworem, który przeszedł w sposób niemęczący, niezobowiązujący.

MT: Ale zobaczcie: coś z niego zostaje... (zgaszenie światła – *darkroom*). Jeszcze ostatni utwór: **Andris Dzenītis – *Latvian Cookbook***. Chyba jest o czym mówić? Czy ktoś go wyraźnie pamięta?

PR: Mnogość obrazów.

MT: U mnie podobnie...

DM: Ale tych mniej muzycznych...

MT: O nie, nie... właśnie tych muzycznych. Pan Piotr zdaje się ma wciąż dużo wrażeń, kto jeszcze? Pani Moniko?

MK: Solo puzonu chyba najbardziej się wyróżniało. I gra na kieliszkach.

PR: A jeszcze muzycy sapali, coś mówili...

DM: Dzwonili łyżeczkami.

MM: Ciekawe czy te części miały jakieś tytuły.

PS: To było tylko dziewięć potraw.

MM: Bo ja próbowałam się doszukać jakichś wręcz programowych treści, związanych np. z krojeniem, siekaniem. Może programem tych kolejnych części były konkretne przepisy tej kuchni.

PR: Ale czy tam była ironia czy on to na poważnie zrobił?

MT: No chyba nie? No przecież, nie.

PR: Ja w takich przypadkach zawsze się zastanawiam, co taki kompozytor może mieć w głowie.

MM: Interesujące było zgadywanie, taka intelektualna zabawa jak ten przepis może brzmieć, co teraz gotujemy...

MT: Ale czy uważacie, że był to kompozytor mało interesujący, o słabym warsztacie?

Wszyscy: Nie, chyba raczej nie...

BB: To były takie muzyczne gagi, antologia dowcipów. Jednak od utworu muzycznego oczekuję trochę więcej – że będzie tym rządziła pewna całość.

MT: Całości nie słyszałem, ale mięsa muzycznego było tam całkiem sporo – czy też, powiedzmy, dobrej kuchni wegetariańskiej.

Wszyscy: [śmiech]

PR: Nie odebrałem tego jako misterną konstrukcję muzyczną. Zbyt głośne i chaotyczne, bez wyrafinowanych harmonii.

PS: Dla mnie bardzo niestrawne, choćby natężenie dźwięku i częstotliwości, to piccolo potworne. Na końcu byłem potwornie zmęczony – mówił o tym już Piotrek.

MM: Na koniec koncertu *Seven Rituals* byłoby dużo lepsze.

MT: Musimy uważać, żeby nie mierzyć utworów porą dnia.

PS: A w tym przypadku wielki wpływ na odbiór miało też miejsce i rząd, w którym się siedziało.

BB: Piccolo cię zniszczy w każdym rzędzie.

Wszyscy: [śmiech]

MT: Nie żebym uważał, że ten utwór jest jakąś wielką muzyką, ale się czymś odróżniał – zupełnie innym podejściem do materiału dźwiękowego. To było o wiele bardziej przejrzyste, kaligraficzne, zrobione z wyraźnie lepszą ekonomią środków: wykorzystywanie mniejszych grup instrumentalnych, a nie granie na całym składzie. O wiele mniej „barokowe”, pstrokatę.

MM: A ja to widziałam tak. Punkt pierwszy: weź miskę i wbij dwa jajka; punkt drugi: zmiksuj to... Czytając opis, tego się doszukiwałam.

MT: Ja abstrahuję od tych elementów teatralnych, mówię o czysto muzycznej substancji...

BB: Ta materia muzyczna była nierówna. Niektóre efekty odbieram jako udane, ponieważ miały pewną koncepcję, były śmieszne, ale były też fragmenty zupełnie nieciekawe.

MT: Mnie chodzi tylko o obiektywny opis tej substancji. Większość utworów to było lanie farbą olejną, szerokim gestem. A tutaj dyscyplina i ekonomia, pod względem instrumentacyjnym i dźwiękowo-motywiczo-harmonicznym. Utwór zbudowany z zupełnie innego materiału niż pozostałe, dlatego brzmiał tak świeżo.

PR: Miałem wrażenie, że ta muzyka brzmiała bezmyślnie, jakby wszystkie dania tej kuchni zostały wrzucone do jednego garnka.

WN: Groch z kapustą po prostu ...

MT: No dobrze. Wszyscy się zgodziliśmy, że utwór pierwszy lub drugi były najlepsze, trzeci był najgorszy, a ostatni średni.

MM: Ja go chyba nie traktowałam jako całości, słuchałam fragmentarycznie.

MT: Jeszcze jedna rzecz może. Pamiętamy kadencję puzonu? To były gagi, ale one miały swoją narrację, zbudowane na meyerowskiej zasadzie oczekiwanie-spełnienie-niespełnienie. Tego nie było we wcześniej, bo nie było w ogóle budowania schematu oczekiwań. Zależy mi, żeby wydobyć inność tego utworu. Dlatego tak się upieram. Nie przy nieuchwytnych wartościach, ale przy tej wyraźnej odmienności...