

ROZMOWA TRZECIA

Niedziela, 22 września, 19.30, Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa

Program: Witold Lutosławski – *Koncert fortepianowy* (1988), *III Symfonia* (1983)

Wykonawcy: Krystian Zimerman – fortepian, Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej, Jacek Kasprzyk – dyrygent

M.T.: Wczorajszy dzień: trzy koncerty, choć jeden Was ominął. Trudno, nie mamy aż takich przywilejów...

P.S.: Chętnie bym posłuchał, jak było...

M.T.: Doszły do was jakieś głosy?

D.M.: Że *Symfonia* zabrzmiała wspaniale, a Zimerman – to Zimerman...

M.T.: Tak...?

M.K.: ...że też dobrze...

D.M.: ...ale *Symfonia* zrobiła największe wrażenie.

M.T.: Bo ja wiem? To było świetne wykonanie *Symfonii*: bardzo dobrze przygotowane, znakomicie poprowadzone. No ale Zimerman to rzeczywiście Zimerman – wszystko przy nim błędnie, przynajmniej takie jest moje wrażenie. Nie wiem nawet jak to nazwać, to już nie są ośmiotysięczniki, to dwunastotysięczniki, czy piętnastotysięczniki sztuki wykonawczej. Ilu jest takich artystów na świecie? Na palcach jednej ręki można by policzyć... Wczorajszy koncert, w porównaniu z płytą z lat 80., gdzie grała orkiestra BBC pod dyktando kompozytora, był odmienną interpretacją. O wiele bardziej elastyczną w tempach. Zimerman kleił te frazy cudownie, mimo że się czasem rozciągały właściwie już do zaniku tempa. I niesłychana dramatyczność. Po raz pierwszy odebrałem zakończenie w ten sposób, że to nie jest triumfalna salwa, ale zejście w dół, w ciemną stronę, może nawet upadek. Ten *Koncert* się „załamał” pod jakimś ogromnym ciężarem. Zimerman grał bardzo interaktywnie. W miejscach, gdzie orkiestra przejmowała jego energię, on się odwracał do muzyków i całym ciałem tkwił w tej emocji. Tego się w pewnym sensie źle słuchało, bo człowiek nie chciałby uronić ani sekundy, a one tak szybko uciekają... Nie do opisania. Na tym chyba kończę, bo może wam przykro, że jestem taki rozanielony...

Wszyscy: (śmiech)

Niedziela, 22 września 16.00, Teatr Imka

Program: Grzegorz Pieniek – *Days to come, days gone by* (2012-2013) na mezzosopran, klarnet i gitarę do wierszy Konstantinosa Kawafisa; Arthur Kampela – *As if* (2013) na klarnet, gitarę i akordeon; Uroš Rojko – *Lakritze* (2013) na mezzosopran, półklarnet, gitarę i akordeon; Jacek Grudzień, Izabela Chlewińska – *Preparation for Change* (2013) na fortepian, tancerza i taśmę

Wykonawcy: Sylvia Nopper – sopran, Uroš Rojko – klarnet, Klara Tomljanovič – gitara, Luka Juhart – akordeon, Włodzimierz Pawlik – fortepian, Izabela Chlewińska –

taniec, choreografia, Tomasz Bergmann – projekcje wideo, Ewa Guziołek-Tubelewicz – reżyseria dźwięku

M.T.: Co wam najbardziej utkwiło w pamięci?

D.M.: Negatywnie i pozytywnie? Pozytywnie – trzeci utwór koncertu (Rojko), a negatywnie – ostatni (Grudzień). Pierwszy (Pieniek) – trochę mdły...

P.S.: Dla mnie zdecydowanie pierwszy najlepszy, trzeci był dobry, ale reszta... niestety nie...

B.B.: Ja zapamiętałem sobie pierwszy utwór. Widzę, że się rozpowszechniła w muzyce taka narracja Kurtágowska; duża oszczędność środków, jakaś podprogowa ekspresyjność, wszystko w pianissimo... To jest może też i postwebernowskie z drugiej strony. No i widzimy chyba renesans Kawafisa wśród kompozytorów. Ciekawie ten poeta się sprawdza w opracowaniu muzycznym; czekamy na dalsze propozycje.

P.S.: Były nawet częściowo te same wiersze, co w utworze Piotra Mossa z tegorocznego Festiwalu Prawykonań.

D.M.: Tego się zdecydowanie lepiej słuchało niż Mossa.

M.T.: Krzysztof, co tobie utkwiło w pamięci?

K.S.: Pierwszy utwór był bardzo poetycki i to było jego atutem. Ja bym się nie zgodził, że poetyka była „postwebernowska”, bo kompozycja w dużej mierze bazowała też na powtórzeniach, pętlach – więc zupełnie niewebernowski był typ narracji i faktury. A trzeci utwór – *Lakritze Rojka* – był z kolei dla mnie najciekawszy jeśli chodzi o pomysły muzyczne: istna ich kopalnia. No i duży warsztat. Łączenie barw; w programie wyczytałem, że to zacznem tej kompozycji był utwór na „półklarinet” solo, do którego Rojko bardzo umiejętnie dołożył brzmienia gitarowe, akordeonowe i wokalne. Były tam jednak takie techniczne przestoje, dziury w narracji, kiedy klarncista musiał manipulować przy instrumencie. Gdyby to się wypełniło innym instrumentem lub może gdyby głos stał się wiodący, zabrzmiałoby to chyba ciekawiej.

B.B.: Trudno było uchwycić ethos tego utworu: czy on jest żartobliwy czy raczej dramatyczno-ekspresyjny. Oba elementy się tutaj pojawiały. Myślę że taki znak zapytania temu utworowi sprzyja.

P.S.: Sądzę, że dużo głębi nadała końcówka: bardzo pozytywnie połączyła efekt performance’u (dwoje muzyków opuściło salę), ale to nie były puste gesty. Gdyby nie ten epilog, miałbym wrażenie żartobliwości, katalogu efektów, choć bardzo udanego warsztatowo. Choć zgodzę się, że nie w całości; były przestoje narracji.

M.T.: Taka *Symfonia pożegnalna* bis... Czy można powiedzieć, co ten gest mógł oznaczać, jakiego rodzaju emocje budził? Rozumiem, że wtedy szala się przeważa na stronę powagi?

P.S.: Tak. Mimo że performance, to zdecydowanie coś poważniejszego.

M.T.: Odchodzenie...?

P.S.: Tak, a równocześnie wyłaniała się partia gitarowa. Ona na początku była zagłuszona, a później bardzo delikatnie się ujawniała, można się było na niej skupić i dostrzec jej piękno.

M.T.: Krzysztof nazwał to na zeszłorocznym seminarium „maskowaniem” – coś jest w fakturze ukryte, potem zdejmujemy jakieś warstwy i spod spodu wyłania się brzmienie, które wcześniej było „zamaskowane”.

W.N.: Pewna ambiwalencja jest zakodowana już w samym tytule: *Lakritze* (lukrecje – te cukierki), czyli i ten gorzki smak i słodki, taka niejednoznaczność, sugerująca możliwość własnych skojarzeń.

M.T.: A na czym polega warsztatowa jakość tego utworu? Spróbujmy dotrzeć do tego.

D.M.: Myślę że na równowadze między instrumentami, na wyciągnięciu tego co w danym momencie miało brzmieć, także na równowadze między nowością a konwencją. Wszystkiego było w sam raz.

M.K.: Był bardzo interesujący odcinek, gdzie wszystkie instrumenty zostały potraktowane perkusyjnie.

P.S.: Warsztat zaznaczał się podbudowaniem efektów warstwą harmoniczną, dobrym przebiegiem w czasie. Każdy efekt był eksplorowany wystarczająco długo dla wyciągnięcia esencji; kiedy zaś zaczynał się wyjaławiać, kompozytor od niego odchodził.

M.T.: Mnie uderzyło, że w tej skromnej a zarazem różnorodnej obsadzie udało się uzyskać taką stopliwość brzmienia, rodzaj „impresjonistycznej” instrumentacji. Miejscami było to bardzo piękne: przenikanie się różnych brzmień, które teoretycznie nie powinny się łączyć. Intuicyjna wrażliwość barwowa była walorem pierwszorzędym, tym bardziej, że to rzadko się dziś w muzyce słyszy. Świetnie też grali – wykonawca i kompozytor był niezwykle skupiony, a to bardzo pomaga skupić się słuchaczowi. Ciekawe, że nie mamy wątpliwości iż pierwszy i trzeci utwór to były kompozycje najlepsze. To nie są zatem sądy subiektywne.

Teraz Kawafis – *Days to come, days gone by* Pieńka.

M.K.: Miałam odczucie, jakbym przeniosła się w świat starożytny (ze względu na tekst grecki), ale w odsłonie współczesnej. Odniosłam wrażenie, że te instrumenty nawiązują jakoś luźno do starożytnych: gitara do liry czy kitary, a klarnet do aulosu.

D.M.: Utwór niewątpliwie zyskał dzięki temu tekstowi w języku greckim. Bardzo ładnie brzmiał, ten język ma melodię inną, niż te częściej słyszane: niemiecki, francuski, angielski, polski, czy nawet łańki. Jest cieplejszy, czuło się tę śródziemnomorskość.

W.N.: Nawet mistyczny, w połączeniu z brzmieniem szczególnie części drugiej. Taka rytualność, tajemniczość, te muszelki, potem kieliszki; eufoniczność.

P.S.: W pierwszej części przepiękne wychodzenie solistki z wysokich rejestrów klarnetu, znakomicie się to stapiało. Duża wrażliwość na brzmienia proste, a zarazem ekspresyjne.

B.B.: Świetnie napisana partia solistki: była cała gama różnych środków – retoryczność (różne rodzaje *katabasis* i *anabasis*), jakieś szepty, deklamacja poetycka, bardzo sugestywna. Uważam, że było to największym atutem tego utworu. Retoryka zresztą na tym się nie kończy: mamy w drugiej części głosy zmarłych, sygnalizowane poprzez szumy, szelest muszelek, odczytuję to jako głosy zza grobu.

M.T.: Muszelki mnie się kojarzyły z morzem – śródziemnomorskość zwizualizowana.

P.S.: Mam pewne skojarzenie: są takie dzwonki, zawieszane często przy oknach od wewnętrznej strony, poruszane podmuchem powietrza. Pierwotnie wywodzą się z przekonania, że wiatr wieje, gdy pojawiają się duchy – one wtedy dzwonią.

M.T.: Jakaś odmiana harfy eolskiej, muzyka innych wymiarów...

W.N.: W połączeniu z tekstem Kawafisa to bardzo działa na wyobraźnię.

M.T.: Właśnie. Ale roztaczamy teraz taki delikatny, wyrafinowany instrumentacyjnie, metafizyczny obraz tego utworu. A kiedy go słuchałem, to myślałem, że przemawia do mnie to taki mędrzec młodzieńczy, jakiś dekadentki, pełen *Weltschmerzu*...

K.S.: Niesamowite, ile kompozytor osiągnął zupełnie prostymi środkami. Gdyby słuchać analitycznie, mogłoby się wydawać, że cóż tam było: klarnet prawie cały tryluje, *frullato*; w gitarze: smyczek, szarpanie, zapętlone chodzone motywy... Skrajnie proste, a jednocześnie tworzące jakąś aurę. Bardzo pięknie zaprezentował się głos; nie śledziłem wprawdzie tekstu, ale brzmiało to, jakby kompozytor bardzo poszedł za słowem.

M.T.: Tak, to właściwie klasyczna liryka pieśniowa, odkrycie, że można pisać tak tradycyjnie „wrażliwe” pieśni za pomocą nowoczesnej brzmieniowości, bez poczucia dyskomfortu. Miałem jednak wrażenie, że ten utwór lepiej się zaczął, niż skończył. Ostatnia pieśń była monotonna, pełna długich wybrzmień, chyba nieco naskórkowa. Ale trzeba brać utwór w całości, co zmienia optykę.

Może teraz o tym środkowym utworze? *As if Kampeli* miał jakąś drugą warstwę, która była dla nas kompletnie nieczytelna, bo nikt nie zna utworu, z którego on się wywodził.

W.N.: *Etiuda nr 2*...

D.M.: ...na gitarę solo.

B.B.: Katalog efektów. Brak jakiegokolwiek wewnętrznej linii rozwojowej.

M.K.: Ale jakaś klamra kompozycyjna była, bo na początku gitarzystka grała łyżką i na końcu też. Początek i koniec zaznaczony...

P.S.: Bardzo...

Wszyscy: (*śmiech*)

K.S.: Niektórzy kompozytorzy myślą, że jak dadzą klamrę na koniec, to są już usprawiedliwieni – forma jest...

Wszyscy: (*śmiech*)

W.N.: Był to zbiór kolejnych elementów, które nie wiązały się w jakąś jedną, wyższą całość.

M.T.: Pytanie, czy muzyka musi być organiczna? Raczej nie musi, ale tu chodzi o jakieś inne piętro. Sama mozaikowość czy forma kolażu jeszcze niekoniecznie musi oznaczać, że utwór jest słaby. Ale w tym przypadku nie dało to dobrego efektu.

B.B.: Serocki też niby był katalogiem efektów, a jednak jak wspaniały katalogiem! Chyba odbywa się to na poziomie intuicyjnym, że ta forma jest odczuwalna bądź nie.

M.T.: Tak, oczywiście.

P.S.: Tu, poza katalogiem efektów, nie było niczego: harmonii, formy, melodyki. Nie można tylko na tym zbudować utworu.

D.M.: To jest jak w wersologii: tracimy sylabotyzm, tracimy tonizm, musimy dać jakieś ekwiwalenty, inaczej nic do nas nie dotrze.

M.T.: No dobrze, ale jeśli już mamy taki utwór, to co robimy, czego słuchamy? Czy coś nas zajmuje, potrafimy sobie zagospodarować czas?

P.S.: Ja podpatruję sobie efekty. Jak mi się coś spodoba, to może wykorzystam kiedyś w przyszłości.

W.N.: Twórcza inspiracja po prostu...

M.T.: Tak. Mnie na przykład się podobało, jakie to szmery można z tego akordeonu, z tego miecha wydobyć.

P.S.: À propos właśnie akordeonów, miałem przyjemność siedzieć blisko Pawła Szymańskiego i usłyszałem jak mówił, że zna efekt jeżdżenia plastikową kartą po guzikach akordeonu. Ale to musi być karta kredytowa i ona musi mieć odpowiednią ilość środków na koncie...

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: Jeszcze o katalogu efektów. Jest taka piękna anegdota, jak Elliott Carter był u Strawińskiego i zapytał: „Jak pan komponuje?”. A on mówi: „to jest bardzo proste” i pokazał mu swój warsztat pracy: dziesiątki krótkich notek. „I ja je teraz sklejam, sprawdzam, które do siebie pasują”. Ale tego wyższego piętro – łączenia elementów mozaiki – tutaj nam zabrakło.

I jesteśmy w drugiej części koncertu: Włodzimierz Pawlik grający **Jacka Grudnia** *Preparation for Change*. Nie bardzo wiemy, gdzie przebiegała granica między improwizacją a tradycyjną kompozycją. Wasze wrażenia?

D.M.: Utwór, który chciał być na siłę współczesny, na siłę abstrakcyjny, na siłę szokujący, jeszcze z tymi stroboskopowymi światłami na końcu. Bardzo źle go odebrałam, dla mnie był po prostu bezsensowny.

B.B.: Chciał być prosty, nieść jakieś przesłanie, a był toporny i żadne przesłanie się przez to nie przebiło; ja tam nie odnalazłem żadnej głębszej treści, mimo że bardzo szukałem.

M.K.: Zastanawiałam się nad rolą tancerki. Można by w ogóle usunąć warstwę choreograficzną i nie odczułoby się braku.

B.B.: Te tańczące na głośniku gwoździe zdecydowanie by tu wystarczyły...

D.M.: ...plus orzeszki.

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: No dobrze, ale spróbujmy ten utwór opisać obiektywnie: czy miał jakąś formę, i czy to była jakaś opowieść choreograficzna? Bo mnie się zdaje, że była...

B.B.: Forma na pewno jakaś tam była, bo mieliśmy kulminację: *fortissimo possibile* a po nim pauzę generalną, czy też znaczne wyciszenie. Wtedy nawet ta wizualizacja zmieniła swój kolor, stała się zimna, weszliśmy w jakąś ciemną przestrzeń.

W.N.: To był poniekąd powrót do początku, tak właśnie się zaczęło.

M.T.: Ale co się po kolei działo? Na początku tancerka zagrała jakiś akord, zgasło światło, ona przeszła na środek, a jej miejsce zajął Włodzimierz Pawlik, i to się działo niezauważenie – nawet fajny początek, intrygujący.

K.S.: I chyba taśma przejęła te dźwięki fortepianu.

M.T.: Czyli utwór się zaczął nieźle. Abstrahując już od tej klamry formalnej, także główny korpus utworu miał wyraźną konstrukcję...

P.S.: ...ABA.

M.T.: Oczywiście. Z częścią środkową, która była bardzo wyraźnie zaznaczona choreograficznie – tancerka leżała na ziemi, nieruchoma. To był jakiś inny świat. I kiedy wróciła ta część motoryczna, ona wyglądała na osobę przestraszoną, bezradną, jakby znalazła się w jakiejś matni.

D.M.: Wcześniej były też te powtarzane gesty, jakaś pętla, pułapka.

M.K.: Gdyby spróbować to powiązać z tytułem, to mnie się kojarzyło ze zorientowaniem na zmianę. Że człowiek jest przywiązany do świata, sytuacji, która go otacza, i ciężko z tego

wyjsć. Wyjść ze starego, wejść w nowe. I to mogło symbolizować jakąś walkę wewnętrzną. Takie wrażenie miałam przez moment, dalej było już tylko gorzej.

P.S.: Przed tą częścią B tancerka schodziła „po spirali”, jakby gdzieś spadała, i dopiero będąc na środku upadła... Wracając do formy – miała ona dotkliwą usterkę: część motoryczna bardzo szybko narosła do wysokiego poziomu i trwała niewspółmiernie długo względem części B. To odrzucało, fizjologicznie, aż do granicy bólu.

B.B.: Do tego kompozytor zaadaptował taki efekt – wciągania słuchacza w wir motoryki znanej z muzyki rozrywkowej...

D.M.: Techno...

B.B.: ...z muzyki techno. W każdym razie chodziło o to, żeby przez te głośne uderzenia, ten hałas, utrzymać uwagę słuchacza; żeby on tak niejako otepiiony cały czas się temu przyglądał.

M.T.: Włodzimierz Pawlik jest jazzmanem, wszechstronnym i ciekawym. Ja bym powiedział na obronę Pawlika, że on grał z wielką dyscypliną, tzn. w bardzo jednorodnym, dość prostym stylu, właściwie na zasadzie pionów akordowych głównie kwintowo-trytonowych. To jest jakiś plus.

B.B.: Szkoda tak znakomitego pianisty jazzowego dla tego utworu, ponieważ posłużył on tutaj za – przepraszam za sformułowanie – „mięso armatnie”.

K.S.: Albo „na wabia”. Ludzie pomyśleli: „będzie grał Włodek Pawlik, pójdziemy na koncert”.

M.T.: A ja mam wrażenie, że jemu to się podobało.

B.B.: Artysta musi na estradzie wyglądać przekonująco, chwala mu za to.

M.T.: Jeszcze pytanie o sens tego rozstrojenia instrumentu.

B.B.: To miało raczej taki sonorystyczny sens: efektu dudnienia, brzęczenia, wynikłego z rozstrojenia fortepianu w stosunku do taśmy.

W.N.: Było wrażenie celowego dyskomfortu, który w różnych momentach konsekwentnie się przewijał. I patrząc oczywiście na sam koniec, te flesze...

M.T.: ...właśnie, to było chyba ironiczne względem tej symboliki – pod koniec, zdaje się, kosmicznej...

P.S.: A mnie przypominało mi to źrenicę, czyli coś odwrotnego: sferę człowieka, skalę mikro. Gwoździe naokoło membrany były tęczą. Choć w gruncie rzeczy ta terminologia kosmiczna i odnosząca się do człowieka mają ze sobą dużo wspólnego.

M.T.: Mikrokosmos i makrokosmos... Natomiast te flesze były chyba ironiczne. Żeby nie poczuć się na końcu zbyt metafizycznie... Zimny sztylet w plecy.

P.S.: Jeszcze te pozy przybierane przez artystów...

D.M.: Nie wiem, zamknęłam oczy, żeby tego nie widzieć.

M.T.: Taki flesz jest bardzo agresywny. Człowiek czuje się nieszanowany przez artystów. Krzysztofie, mówiłeś o tym zaraz po koncercie...

K.S.: Tak, że nie ostrzeżono epileptyków. Gdyby na sali siedział epileptyk, mogłoby się to źle skończyć.

Niedziela, 22 września, 22.30, Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna

„Skąd? Dokąd? – mity, naród, tożsamość w Europie Środkowo-Wschodniej” – I koncert

Program: Paweł Hendrich – *Sedimetron* (2012) na zespół kameralny; Nina Šenk – *Twenty in Five* (2012) na recytatora i zespół; Judit Varga – *Entitas* (2012) na 18 muzyków i taśmę (2012); Kristaps Pētersons – *Money* (2012) na zespół

Wykonawcy: David Haller – recytator, Ensemble Modern, Clemens Heil – dyrygent

M.T.: Teraz drugi koncert. Przyszliście wygłodniali do Sali Kameralnej Filharmonii (mielicie długą przerwę między koncertami) na Ensemble Modern. Dzisiaj mamy drugą część tego projektu. O ile mi wiadomo, miał on kilka etapów: na początku odbyły się warsztaty, na których było pięciu chyba kompozytorów z każdego kraju, a później oni musieli wysłać pomysł utworu konkursowego na zadany temat (tożsamości narodowej) w postaci niewielkiej próbki partytury i na tej podstawie zostali wybrani. Selekcję utworów przeprowadził Ensemble Modern. Przyjęli zatem utwory, które ich zdaniem są najlepsze. Zatem komisja programowa WJ chyba nie odpowiada za układ tego programu. Ten projekt jest z punktu widzenia socjologii muzycznej bardzo interesujący.

B.B.: W sumie jestem w stanie nie dziwić się tym wyborom Ensemble Modern, gdyż wszystkie utwory dawały im pole do popisu i musiały być dla nich wykonawczo bardzo ciekawe. W każdym z nich była inna gama efektów.

M.T.: Co wam się podobało najbardziej?

D.M.: Hendrich. Zdecydowanie.

W.N.: Hendrich.

M.K.: Też.

P.S.: Mnie – ostrożnie, bo nic mi się specjalnie nie podobało – najbardziej Varga.

B.B.: Mnie też Varga.

K.S.: Ja się nie wypowiadam, bo znam Pawła Hendricha...

M.T.: Mnie się najbardziej podobał Hendrich, zdecydowanie.

D.M.: Chyba pierwszy raz jesteśmy tak podzieleni...

M.T.: Cztery razy Hendrich plus dwa razy Varga.

K.S.: Pięć razy Hendrich... (*śmiech*)

M.K.: Odniosłam wrażenie takiej tendencji spadkowej, każdy kolejny utwór gorszy.

M.T.: Ja też. Kto jeszcze miał wrażenie takiej równi pochyłej?

D.M.: Chętnie usłyszę od Przemka coś na obronę Vargi...

P.S.: Ostrożnie, bo tak naprawdę nic mi się nie podobało.

M.T.: A dlaczego wybieramy *Sedimetron* Hendricha?

D.M.: Był odświeżający, nie bał się wyrazistego gestu. Nie używał szmerów, poetyki onirycznej, rozmytej – miał wyraźny kontur. Również bardzo dobra równowaga między homogenicznością i heterogenicznością. Ten utwór był mięsisty, treściwy, od początku do końca, i utrzymywał skupienie. Każdy efekt był na swoim miejscu. Ciekawe zmiany faktur.

M.K.: Rzeczywiście mocne wejście na początek, od razu przykuwało uwagę.

D.M.: Inne niż w utworach, których słuchaliśmy do tej pory.

B.B.: Dla mnie to wejście, jeśli chodzi o stronę formalną, było najbardziej znaczącym gestem, ponieważ – przyznaję się – później jakiegoś dobrego rozwoju formalnego w tym utworze nie

zauważyłem, on dla mnie grzeszył pewną monotonią. Brak jakiegokolwiek zarzewia rzeczywistej harmoniki, melodyki.

M.K.: Nie zgodzę się z tym, bo był bardzo zróżnicowany. Świetny był moment przejścia do odcinka kameralnego, imitacyjnego. I sam koniec – stopniowe „wyłączanie” instrumentów.

K.S.: Mógłbym, jako adwokat, dodać kilka uwag analitycznych: harmonika jest tam bardzo konsekwentna i ścisła...

P.S.: Jak zawsze zresztą u Hendricha...

K.S.: Kompozytor sam taki jest, tam żaden element nie jest przypadkowy.

D.M.: To się czuje, i to słychać.

M.T.: Oczywiście. Ale ścisła kontrola ma nie tylko plusy. Zagrożeniem jest monotonia. W rezultacie to jest muzyka porządna, ale chyba nie wysokich lotów... W jakimś sensie podobny jest *casus* Panufnika z jego „średnich” partytur – świetna konstrukcja, ale... Krzysztof, może powiedz coś więcej, skoro utwór znasz lepiej?

K.S.: Na początku, pod wysłuchaniu nagrań, podchodziłem do niego z lekką rezerwą. Forma jest bardzo czytelna, z główną kulminacją, z mniejszymi kulminacjami, z interludiami; w połowie jest interludium, w którym całkowicie zmienia się język harmoniczny. Harmonika jest głównie oparta na pewnych sekwencjach interwałów. Najważniejsze są interwały septymy wielkiej i nony małej, które mają jeszcze swoje wewnętrzne podziały, i te podziały są różne. Barwy się zmieniają w zależności od przechodzenia między tymi właśnie grupami interwałów, co wzmaga wrażenie napięć i odprężeń. Bardzo ciekawa jest coda klarnetowa, która już rozładowuje, wycisza ten utwór. Jednocześnie jest też tutaj sporo dobarwień losowych, czyli jakichś efektów sonorystycznych, które tę ścisłą tkanę interwałową wzbogacają. One nie są systemowe.

M.T.: Tak, widzimy tę różnicę w słuchaniu ze znajomością partytury... Ale ten konstruktywizm słycać wyraźnie. A próbowaliście usłyszeć tę zasadę „sedymentacji” – powolnego wzajemnego przekształcania się i „odkładania” faktur? To jakiś rodzaj formy łańcuchowej: pewne typy fakturalne pojawiają się, są gdzieś w tle, a po pewnym czasie wychodzą, zaś w międzyczasie do gry wprowadzane są inne. To nakładanie się warstw, ich przenikanie, było ciekawym doświadczeniem. Nie wiadomo, czy by się na to zwróciło uwagę bez znajomości komentarza.

P.S.: Faktycznie czuło się konstrukcję, co jest dobre, ale te różnice między „skałami” były tak powierzchowne, że w samym rdzeniu niewiele się zmieniało. Nie zgodziłbym się, że był wyraźny kontur. Dla mnie wszystko było rozsypane. Dużo „mięsa”, dużo tkanki dźwiękowej, ale całość zbyt jednorodna i o dużym natężeniu, męcząca. Dopiero ta duża zmiana harmoniczna, o której mówiłeś, przyniosła bardzo odprężenie. Mogłoby takie zjawisko znacznie częściej występować.

M.T.: Tak, muzyka logarytmiczna.

W.N.: Właśnie, pamiętam taki *quasi*-punktualistyczny odcinek, który sprawiał wrażenie wygenerowanego z komputera, gdzie kolejne instrumenty wchodziły w wyraźnym porządku. To mogło przeszkadzać. Brak intuicyjności...

D.M.: A mnie to intelektualnie cieszyło, właśnie to miejsce!

M.K.: Ten sam odcinek punktualistyczny zwrócił też moją uwagę. Całość bardzo przemyślana, od pierwszej do ostatniej nuty...

M.T.: ...wszyscy to tak odbieramy...

M.K.: ...i dobrze się jej słuchało. Mnie nie męczyło.

M.T.: Tak. Jeśli jednak wciąż żyjemy w świecie, w którym liczą się arcydzieła (a po wczorajszym Lutosławskim nie mam ochoty opuszczać tej kultury arcydzieł), no to jest jasne, że kompozycje tego typu w nim nie zaistnieją. Przypominają sztamkowe projekty domów – macie w katalogu 1000 projektów, każdy inny, ale jakby wszystkie takie same; można sobie w takim domu pomieszkać i nawet fajne życie w nim urządzić. Pozostajemy więc z całym szacunkiem dla kompozytora – my byśmy tak nie napisali... Jeszcze taka wątpliwość: jak to wpisuje się w tematykę konkursu? Co ma wspólnego z tożsamością narodową?

P.S.: Może Polska jest na skałach osadowych...

M.T.: Może jesteśmy przedmurzem chrześcijaństwa... Trudno powiedzieć.

K.S.: Chyba tylko jeden utwór na poważnie potraktował to wyzwanie tożsamości, nawet aż za poważnie...

P.S.: Chyba niepoważnie...

M.T.: A zatem przechodzimy do utworu, który jest drugim kandydatem do pierwszego miejsca – czy też najwyższej nagrody, bo przecież pierwszego miejsca nie przyznano, drugiego nie przyznano, trzeciego nie przyznano...

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: Chodzi o utwór węgierskiej kompozytorki – *Entitas Judit Vargi*.

P.S.: Zacznę przekornie od tego, co mi się w tym utworze nie podobało. Przede wszystkim forma, która była za długa i bez logicznej narracji, na zasadzie zestawiania odcinków. Zestawianie może być dobre, jak dowodzi Strawiński, ale może być też niedobre, jak dowodzi ten utwór (*śmiech*).

M.K.: Dla mnie za dużo było urywania fraz, za dużo cesur, i to burzyło przebieg zdarzeń. Narracja była poszarpana.

D.M.: Mam prawie te same słowa w swoich notatkach, więc...

M.T.: Ale pozwólmy Przemkowi dokończyć, bo Przemek robi *exordium*, jako zręczny adwokat utworu, i zaczyna od tego, że co prawda można znaleźć w nim pewne skazy, ale...

P.S.: Forma wymagałaby ponownego przemyślenia, żeby jakoś popracować motywicznie, rozwijać. Albo zestawić te odcinki mądrzej. Natomiast każdy z tych odcinków przedstawiał inne, nieco bardziej zróżnicowane niż u Hendricha, rozwiązania faktury, pomysły instrumentacyjne i brzmieniowe. Oczywiście, niczego specjalnie nowatorskiego nie usłyszałem, ale było to zrobione z większym poszanowaniem ludzkiej psychoakustyki. Tego się przyjemniej słuchało, mimo że utwór specjalnie nie dotykał głębin mojej duszy.

B.B.: Była też kompatybilność z komentarzem – problem zmian charakteru człowieka. Może właśnie z tego się brało formalne rozczłonkowanie, którego ja nie bronię zresztą. No i mieszanie stylów; gdzieś od połowy pojawia się narracja postmodernistyczna, jakieś reminiscencje różnych układów melodycznych, harmonicznym, trochę przybrudzonych. To jest moim zdaniem temat trochę wyczerpany. Niemniej jednak udało mi się nieco odpocząć na tym utworze.

M.T.: Mnie się wydaje, że fortepian był reprezentantem bohaterki (kompozytorka jest też pianistką), która wchodzi w życie, poznaje różne style, przyjmuje wpływy; to się narracyjnie nawet układało.

M.K.: Początek był dość obiecujący, nastawiony na barwy, wybrzmiewanie. Wytworzyła się swoista aura, czułam spokój, ten utwór oddychał, ale potem ta narracja się posypała.

W.N.: Miałam mieszane odczucia, bo z jednej strony taka „patchworkowa” forma, zlepek kolejnych odcinków, a z drugiej wyczuwalna konsekwencja w operowaniu grupami. Instrumenty były charakterystycznie rozmieszczone. Marimba i fortepian w centrum, obok smyczki, po lewej dęte...

M.T.: Fortepian był w centrum pewnie dlatego, że owo „ja” było w centrum, a wokół niego – kształtujące je środowisko. To był plus tego utworu. On był nieco teatralny.

K.S.: A czy ktoś słyszał taśmę? Bo ten utwór jest teoretycznie na taśmę...

Wszyscy: Naprawdę? (*śmiech*)

K.S.: Bo ja nie słyszałem.

D.M.: Nie, kompletnie. Może się pomylili w programie?

M.T.: Idźmy dalej. Jeszcze dwa utwory. Wpierw **Nina Šenk – *Twenty in Five*** z recytatorem.

M.K.: Bardzo dobry, ekspresyjny recytator, to na pewno.

D.M.: Temat tak dosłownie potraktowany... kijem...

B.B.: No – muzyka zaangażowana politycznie!

M.T.: Jak to jest możliwe: kompozytorka zapytała dwudziestu poetów o życie w Słowenii i wszyscy oni wypowiedzieli się w tym złośliwie kontestującym tonie?

B.B.: To jest chyba typowe dla poetów, i w ogóle dla komentatorów życia politycznego, że oni zawsze narzekają i zawsze im jest niedobrze.

M.T.: Hmm... dwudziestu – bez wyjątku... Myślałem wcześniej, że w takiej Słowenii przyjemnie by się żyło...

Wszyscy: (*śmiech*)

K.S.: Z dużą ulgą pomyślałem wczoraj: jak to dobrze, że są narody, które mają jakieś większe kompleksy niż my...

D.M.: Ale tam padło chyba takie stwierdzenie: jest źle, ale to *nasza* wina...

P.S.: „Nie mamy własnej armii, nie mamy własnych pieniędzy, ale to przynajmniej *nasza* wina!”

Wszyscy: (*śmiech*)

D.M.: Przypomina się Kaden-Bandrowski – „mamy śmietnik, ale to jest nasz śmietnik”.

P.S.: Gdyby wyciąć recytatora, to utwór zyskałby, bo w warstwie orkiestrowej pojawiały się czasem fajne pomysły brzmieniowe, fakturalne; ale wskutek podporządkowania się recytatorowi nie miały kontynuacji, były urywane i ciężko się było w tym odnaleźć. Gdyby to był utwór czysto instrumentalny, mogłaby kompozytorka więcej z tym zrobić, bo kompozycja ma potencjał.

B.B.: Ale wtedy zmienia się w ogóle treść utworu. Nie da się przemycić wypowiedzi wprost kontestujących życie polityczne za pomocą samych dźwięków, ja przynajmniej w to nie wierzę.

K.S.: Słysząc było bardzo dobry warsztat. Jestem zaciekawiony muzyką kompozytorki i będę się starał poszukać jakiegoś innego utworu, czysto instrumentalnego. Natomiast tekst był jaki był, i znacznie wpłynął na odbiór dzieła. Nie podzielam opinii, że recytator był dobry, tym bardziej że to nie był zawodowy recytator, tylko perkusista zespołu. Problemem była też wielojęzyczność, np. włoski...

D.M.: Tak, z włoskim sobie zupełnie nie poradził.

B.B.: Z pewnością znakomicie była budowana dramaturgia, ja tę złość społeczną po prostu czułem na sobie (*śmiech*)...

D.M.: Ale tak przytłaczał wszystko ten recytator, że ja właściwie niewiele pamiętam poza tym, co on mówił.

B.B.: Ta *turba*, która się wytworzyła wśród członków zespołu, to świetny efekt. I wtedy recytator został nimi przytłoczony.

M.T.: Było widać, że ci ludzie z Ensemble Modern są przygotowani do takich ról na scenie i bez żadnego skrepowania robią to bardzo dobrze. Polskie zespoły, nawet grające muzykę współczesną, mają z tym problem.

P.S.: Choć oboista, w momentach wykrzykiwań, musiał tłumić śmiech.

W.N.: Groteskowe wrażenie.

P.S.: Ja, szczerze mówiąc, przyznaję się, nie orientuję się w sytuacji wewnątrzpolitycznej Słowenii...

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: Tam nie było sytuacji politycznej, tam były...

B.B.: ...serie narzekań.

D.M.: Nie wiem, skąd się u mnie wzięło wrażenie amerykańskości tego utworu. Chyba z powodu tych fanfar...

P.S.: Podejrzewam, że to były cytaty.

M.T.: Jak się utwór zaczął, sądziłem, że będzie lepszy od Hendricha. Ale potem – im dalej, tym gorzej. Warsztat rzeczywiście obiecujący, tzn. instrumentacja, bardzo dobre nasycenie brzmienia. Wykonanie fenomenalnie; wszystkie te gwizdy, krótkie figury, fioritury – zjawiskowe. To była wielka przyjemność, muzycy mogli się pokazać, tam było takie „mięso” instrumentacyjne. Ale brak wycucia formy zupełnie ten utwór położył.

D.M.: Był taki moment, że można było zakończyć i tak byłoby zdrowiej dla wszystkich. A to jeszcze trwało... Bo jeszcze zostało pięciu poetów.

M.T.: Utwór mógł być o połowę krótszy, wtedy zyskałby bardzo.

I zostało nam jeszcze ostatnie dzieło – **Money Kristapsa Pēteronsa**.

P.S.: Dla mnie to jest potworek najgorszego rzędu.

B.B.: Zaczynając od początku, „znakomity” jest już komentarz, gdzie utwór nazywa się *Money*, a autor pisze, że mity nie są dobrym fundamentem do budowy społeczeństwa i trzeba znaleźć jakiś inny. Ciekawe jaki...

Wszyscy: (*śmiech*)

P.S.: Co może być gorszego niż oglądanie kabaretu, który nie jest śmieszny?

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: I to chyba wystarczy za cały komentarz...

K.S.: Miałem swego czasu referat o dowcipie w muzyce i po referacie otrzymałem pytanie, czy istnieje muzyczny odpowiednik suchara. Ja myślę, że to będzie najlepsza odpowiedź...

Wszyscy: (*śmiech*)

D.M.: Można tylko zastanawiać się, jak reagować w takiej sytuacji. To buczenie na sali. Dla utworu – zasłużone, ale wykonawcy byli zaskoczeni...

M.T.: Utwór został wybuczany, ale później, kiedy muzycy kłaniali się po raz drugi, otrzymali dużą owację. I oni chyba rozumieją, o co chodzi.

D.M.: Chyba po *Królu Rogerze* Warlikowskiego w Paryżu było tak, że tylko Warlikowski został wybuczany, a cała reszta oklaskiwana.

P.S.: Miałem wrażenie, że wczoraj tak samo było z Grudniem, że wykonawcy byli oklaskiwani, a potem wyszedł Grudzień i zaczęły się buczenia.

M.T.: Pozostaje zapytanie – jakim sposobem utwór ten dostał się do grona nagrodzonych. Czy to dlatego że kompozytor pokazał na warsztatach jakąś lepszą kompozycję, i oni go już mieli na oku a próbka partytury konkursowej była tylko formalnością? A może po prostu im się to spodobało? Może widzieli oryginalność w takim typie teatru instrumentalnego, jakiego zespół jeszcze nie grał?

D.M.: Może się tym po prostu dobrze bawili?

K.S.: Wyglądało na to, jakby bawili się dobrze, uśmiechali się.

M.T.: A o co chodziło z tą zapalką – gasnącą w ręku japońskiej perkusistki? Dziewczynka z zapalkami?

D.M.: Nie dowiemy się.

P.S.: A podnoszenie rąk do góry i pokazywanie jakichś liczb...

M.T.: To były liczby, tak?

P.S.: Myślałem wpieryw, że może mają trzy motywy do wyboru i za każdym pokazują, który wybrali. Ale to się kompletnie nie sprawdzało, kontrabasista ciągle grał ten sam dźwięk a pokazywał różne rzeczy.

B.B.: Mnie się to kojarzyło z licytacją, skoro utwór jest o pieniądzach...

M.T.: Być może tak. A dlaczego dyrygent dyrygował czasem przodem do publiczności?

W.N.: No właśnie, a potem orkiestra przejęła jego ruchy.

K.S.: Ale nawet jak dyrygował, jego ruchy były takie happeningowe... Nieczytelne to wszystko.

B.B.: Czy ktoś wie, czyj był ten portret?

Wszyscy: No właśnie. Może kompozytora? (*śmiech*) [komentarz: dowiedzieliśmy się później, że to było zdjęcie Billa Gatesa]

M.K.: Może tytuł miał takie przesłanie, że człowiek dla pieniędzy zrobi z siebie głupka?

Wszyscy: (*śmiech*)

M.T.: Jeszcze jedna uwaga: te wszystkie pokazane wczoraj utwory były bardzo lewicowe. Prezentowały postawę emancypacyjną, jednostkę przeciwstawiały grupie. Wspólnota traktowana była jako rodzaj zniewolenia; zniewoleniem jest też w tej optyce mit, pieniądz... Ideologii nowej muzyki jest chyba wciąż lewicowa. Nie składam tu żadnych deklaracji politycznych, ale to jest po prostu uderzające. Dla odmiany taki Sánchez-Verdú – nie chcę mówić, że był prawicowy, ale on łączył nas z jakąś wspólnotą żywych i zmarłych. A to poczucie wspólnotowości w naturalny sposób wyraża się w muzyce o wiele bardziej spójnej, tworzącej więź, innej niż taka muzyka skrajnie indywidualistyczna, która zyskuje walor w ten sposób, że się „wypina” na wszystkich dookoła. Nie chcę tego przerysować, grubo potraktować, ale gdzieś taka myśl się kołaczy.

B.B.: To jest jakieś „nowolewicowe”, bo to „starolewicowe” było bardzo wspólnotowe. Taka indywidualistyczna postawa, pokazywanie wszystkim co się o nich myśli, jest cechą nowej lewicowości.

M.T.: Czy naprawdę nowej? Już Adorno taki był. Kołakowski pisał, że Adorno to jest marksizm bez proletariatu. Coś podobnego mieliśmy na tym koncercie, do którego można by zastosować rozumowania „Dialektyki oświecenia” – że emancypacja, że dążenie do wolności zatacza błędne koło, że staje się swym przeciwieństwem. Co zrobić z taką muzyką? Nie wiemy, i chyba nie musimy się o nią martwić. Ale to wyższe piętro, pozamuzyczne, trzeba koniecznie w opisie uchwycić. Bo to wyższe piętro – nazwijmy je „filozoficznym” – napędza te utwory, usprawiedliwia jakoś ich muzyczną miałość.