

ROZMOWA CZWARTA

22 września, 19:30

CENTRUM KULTURY KONESER

Agata Zubel *Not I*

Jakub Sarwas *Crépuscule du soir mystique* ** (zamówienie Narodowego Forum Muzyki)

Marcin Stańczyk *Westchnienia* * (nowa wersja)

Djuro Živković *On the Guarding of the Heart* *

Wykonawcy:

ORKIESTRA MUZYKI NOWEJ

Monika Madejska – sopran

Agata Zubel – sopran

Marcin Bania – przygotowanie i realizacja warstwy wideo

Szymon Bywalec – dyrygent

Marcin Trzęsiok: Jak było wczoraj na imprezie „Glissanda”?

Grzegorz Dąbrowski: Dużo śmiechu, dużo radości. Nie bójmy się tego słowa: były jaja!

Dominika Micał: Nawet dyrektor Wielecki był i się śmiał.

GD: W zasadzie najpoważniejszą improwizacją była ta Wojtka Blecharza: bardzo skupiona, może troszeczkę egzaltowana.

DM: Za to Karol Nepelski bawił się syntezatorem mowy. Było widać, co pisze – wybierał syntezatory w różnych językach...

GD: Ale też sam komputer był amplifikowany – każde przesuwanie, szuranie tworzyło efekty dźwiękowe. Bardzo fajne. Całą tą improwizacją skończyła się tym, że syntezator mówił: www.glissando.com [odczytane w języku angielskim].

DM: I pytajnik. Bo prawdziwy adres to „glissando.pl”. Żartobliwie potraktowano słowa Janka Topolskiego o zmianie pokoleniowej w „Glissandzie”.

Wszyscy: [śmiech]

GD: Dokładniej, że „Glissando” stało się projektem międzypokoleniowym. Nowi ludzie, z nową energią. Młodzież!

Wszyscy: [śmiech]

GD: Rzeczywiście, Janek już troszkę siwieje!

MT: Osiąga wiek Chrystusowy. Potem już jest z górki! No to co wybraliście?

Szymon Maliszewski: Stańczyk.

Ewa Chorościan: Stańczyk, oczywiście.

GD: Stańczyk.

DM: Stańczyk.

Anna Wójcikowska: Stańczyk.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Stańczyk.

Paweł Siechowicz: A ja Zubel.

GD: Brawo!

Wszyscy: [śmiech]

MT: Niesamowite! Czy to jest tym razem wybór najlepszego dla Was utworu?

Wszyscy [po kolei]: tak.

MT: No to zaczynamy od Stańczyka.

SM:

W opisie do utworu *Westchnienia* Marcin Stańczyk przywołuje z nostalgią ideę chopinowskiego rubata. W znakomitej kompozycji rozpatruje dwa kluczowe dla rubata aspekty jakimi są refleksyjność i wypuszczenie powietrza, pustych przestrzeni w ciągłą i jednostajną z natury oś czasu. Stale obecna lecz przemieszczająca się między partiami motoryczna pulsacja daje doskonałą podstawę dla kunsztownej polifonicznej gry zapętlonych, regularnych motywów i zupełnie swobodnych "zawołań", jakby iskier strzelających spontanicznie z całej tej gęstej tkanki. Forma utworu jest jakby mikroskopowym obrazem rubata. Centralną część utworu stanowi bowiem przestrzeń bardzo cicha, ze znikomą ilością akcji, pozwalająca z nowej perspektywy spojrzeć na zdecydowane kontrastujące części skrajne. Doskonale rozegrane zostało końcowe ponowne zagęszczenie materiału, poprzez nawarstwianie struktur barwowych i rytmicznych, rozciąganych i kondensowanych przy stale rosnącym natężeniu dynamicznym, zręcznie wymykającym się percepcji. Rubatowy oddech staje się niemal niezauważalny i w pewnym sensie nieświadomy, a jego konstytutywna funkcja widoczna staje się dopiero w wyniku autorefleksyjnego spojrzenia wstecz.

MT: Gęsty tekst. Dużo ciekawych spostrzeżeń. Pani Ania kiwała głową z podziwem czy z niedowierzaniem?

AW: Nie wiem, gdzie tam był motoryczny puls...

SM: Cały czas był.

DM: Był! Chociaż czasem się rozchwiewał: było równo, równo, równo, a potem...

AW: Ja tam słyszałam tylko takie trwające może kilka sekund struktury, które jakoś to porządkowały, ale tam nie było motoryki. Miałam zupełnie inny odbiór.

MT: Ale chodzi o regularny puls? Motoryczny, wyraźny?

DM: W jednej warstwie cały czas było to wyczuwalne.

SM: W ramach instrumentów perkusyjnych, jeśli dobrze pamiętam.

DM: Zdaje się, że w długim fragmencie w fortepianie też.

ECh:

Po kilku dniach obcowania z instrumentami egzotycznymi, które wprowadzały nas w często trudną do opisanego, nieznaną estetykę, wreszcie na poniedziałkowym koncercie nastąpił swego rodzaju „powrót do domu”. Program wypełniły bowiem kompozycje, głównie polskich twórców, na znacznie bliższy europejskiemu słuchaczowi skład wykonawczy. Po przeczytaniu komentarza do utworu Marcina Stańczyka można było wręcz oczekiwać nawiązania do stylistyki romantycznej, gdyż kompozytor odniósł się w nim do „chopinowskiego rubato”. Nic bardziej mylnego. Kompozycja *Westchnienia* od początku do końca, mocno czerpiąca z najnowszych prądów, wymagała od wykonawców nie tylko znajomości nowych technik wydobycia dźwięku z instrumentów, ale również dodatkowo tupania czy szeptów. Utwór niezwykle błyskotliwy, dynamiczny, pełen barw nie pozwalał ani na chwilę oderwać uwagi. Choć opis utworu utrzymany jest w dosyć nostalgicznym charakterze, to w samej kompozycji dostrzec można było raczej dowcipne potraktowanie tematu – nie prześmiewcze, a po prostu radosne i przy okazji pokazujące świetny warsztat kompozytora.

MT: Ciekawa ostatnia uwaga. Czy ktoś miał jeszcze takie wrażenie kontrastu między tonacją komentarza a tonacją utworu?

Wszyscy: Tak.

PS: Myślę, że ten tekst był ukierunkowany na co innego. Rubato pojawiło się po to, żeby mu zaprzeczyć, żeby powiedzieć, że właśnie dziś już nie go ma.

GD: Właśnie o tym piszę też w moim tekście.

Sztuka dźwięku w naszych czasach przejawia się nie tylko w swej autonomicznej, abstrakcyjnej formie. Bodaj jak nigdy przedtem staje się też manifestem naszych czasów. Smutnym świadectwem rozpadu, chaosu i wyobcowania. Cóż jednak po manifeście, skoro świat i tak pędzi dalej. Ale czy do przodu?

Na Warszawskiej Jesieni w 2012 roku znamienym przykładem takiej kompozycji był *Luna Park* Georges'a Aperghisa, przygotowany we współpracy z IRCAM-em. W tym roku to utwór Marcina Stańczyka rozbudził we mnie refleksje, których doświadczyłem dwa lata wcześniej. Kompozytor przekornie swojemu utworowi nadał tytuł *Westchnienia* i z równie konsekwentną premedytacją komentarz do utworu poświęcił zgadnieniu rubata w muzyce Chopina, jako kategorii, którą współczesność wyklucza. Współczesność, która toczy się dużo szybciej, w której nie ma czasu na refleksję, westchnienie właśnie. Oczekiwałem, że kompozycja Stańczyka będzie remedium na tempo dzisiejszego życia, okazało się być jednak dźwiękowym obrazem stanu umysłu współczesnego człowieka, którego samotność nie zmieniła się od czasów Pierre'a Schaeffera. Obrazem, podkreślam, smutnym, bo prawdziwym. *Westchnienia* Stańczyka nie są kompozycją nowatorską. Autor przywołuje w niej efekty znane już z rewolucji sonorystycznej lat 60. Opukiwanie instrumentów, dźwięki wokalne wydawane przez muzyków instrumentalistów, glissanda, flażolety na długości całej struny... Znamy to. Co jednak urzekło mnie w tym utworze, to umiejętne zagospodarowanie czasu i operowanie nim. *Westchnienia* miały niezmiennie przyciągającą uwagę narrację, jej tok nie tracił na intensywności. Stańczykowi udało się napisać muzykę, w której z pozornego chaosu brzmień kształtowała się logiczna forma łukowa (wszak w dzisiejszej rzeczywistości także dominuje logika, wynikająca jednakże nie z linearnego toku myślowego, a pewnej "chmury" informacji, by przywołać dzisiejszą postać internetu). I by nieco umniejszyć antonimiczny charakter tytułu dzieła pragnę zwrócić uwagę, że westchnienia owszem były, wydobywały się z ust muzyków, z czar instrumentów blaszanych i we flażoletowych glissandach. Były to jednak westchnienia na miarę naszych czasów, gwałtowne, nerwowe i niepokojące. A może się mylę, może kompozytorowi przyświecała inna idea. Nie wiem, w końcu mówienie o muzyce to mówienie o sobie. I to jest piękne.

MT: Ładny tekst, już prawie rozprawa. Chcemy go jakoś skomentować?

DM: Nie miałam poczucia jakiegoś dojmującego zła świata, który pędzi i smutku. Dla mnie to był taki Ivesowski utwór, radosny.

SM: Zwłaszcza ta pierwsza część.

DM: I końcówka! Zostawił naprawdę same pozytywne emocje. Chociaż od strony technicznej słyszeliśmy chyba to samo. Ale ja – nie notując – oczywiście nie pamiętałam jaka jest forma makro.

Wszyscy: [śmiech]

MT: Mamy tu to samo spostrzeżenie, które było u Pani Ewy: kontrast jakiejś nostalgicznej sugestii, która była zawarta w komentarzu i takiej futurystycznej euforii, którą można było usłyszeć – ja też ją tak słyszałem.

Maria Majewska: Wydaje mi się, że stosunkowo mało było tam wyciszeń, takich momentów na refleksję. To było radosne, ale bardzo rozpedzone.

SM: Środek był wyciszony.

KK-S, PS: Tak, był wyciszony.

MM: Słabo go pamiętam.

KK-S: Ale nie był też całkiem spokojny, raczej cały czas podszyty pewnym niepokojem.

DM: Niedawno pytał nas Pan o naszą wrażliwość: czy przemawia do nas natura. Pomyślałam, że może bardziej miasto.

MM: Miasto jako nasza druga natura.

MT: Miasto, masa, maszyna.

DM: Tak, może właśnie te osoby, które lepiej odnajdują się w naturze, nie wyczułyby tego pędu, ekspansywności, a osobom o innym charakterze może bardziej to odpowiadało. W niektórych z nas to nie będzie budziło niepokoju – to jest nasz żywioł właśnie.

GD: Tęsknota za hałasem.

Wszyscy: [śmiech]

GD: Wiem to z autopsji, bo wychowałem się w bloku na rogu Świętokrzyskiej i Marszałkowskiej, a więc w samym centrum Warszawy, po czym w wieku szesnastu lat wyprowadziłem się na wieś, gdzie przez pół roku nie mogłem spać, bo było za cicho. Przerażająco cicho.

KK-S: A u mnie zupełnie na odwrót – wyprowadziłam się z lasu do miejskiej dżungli i też nie mogę spać!

MT: Jeśli było w tym utworze coś niepokojącego, to na pewno mowa ciała muzyków. Krzyki. Trudno je traktować jako ekstatyczną radość.

PS: Ale była też ogromna zmienność i różnorodność – krótkie frazy, zderzane różne barwy, nakładane na siebie.

DM [szepem]: Kalejdoskop.

PS: Nie było czasu na uchwycenie jednej rzeczy, bo już następowała kolejna. To było spójne z komentarzem.

MT: To się zaplatało jak warkocz – jedno z drugim. Mieliśmy wrażenie płynności, słomkowego łańcuszka.

AW: Robię się coraz bardziej ciekawa, co kompozytor nam dziś powie o tym utworze.

DM: Ale to jest niesamowite: wszyscy wybraliśmy ten utwór, a każdy pisze coś innego.

MT: A co pisze Pani Dominika?

DM:

Westchnienie. Coś nasyconego zmęczeniem lub smutkiem, rezygnacją lub tęsknotą, zachwytem lub ulgą. Powietrze, opadający kierunek, długa tradycja w muzyce. U Stańczyka? Nic z tego. I bardzo dobrze!

Utwór układa się niesynchronicznymi falami. Trwają w nim różne pulsje, najpierw regularne, potem rozchwiewane – za notą można pewnie zaryzykować stwierdzenie, że w tempie *rubato*. Niekiedy krew utworu pulsuje jak gdyby podskórnice, kiedy indziej wypływa na powierzchnię. Utwór jest bogaty w wydarzenia muzyczne, wiele z nich dzieje się jednocześnie, dając wrażenie żywiołowej improwizacji, radosnego rozgardiaszu. Wszystko to jednak prawdopodobnie bardzo precyzyjnie zapisane – Szymon Bywalec dyrygował, nie zostawiając przerw na aleatoryczne odcinki.

Może tempo naszego życia nie zostawia nam czasu na te dawne westchnienia, może rzeczywistość *rubato* odeszło. A może się tylko zmieniło?

MT: Ważna uwaga o gestach dyrygenta. To nawet raziło w słuchaniu tej muzyki, która czasem się rozplywała, a dyrygent wtedy dyrygował ostrymi ruchami i pewnie musiał tak robić, żeby wszyscy trzymali tempo.

SM: To jest specyfika warsztatu pana Bywalca, super wyraźny ruch, który nijak się ma do ostatecznego, bardzo subtelnego i pełnego niuansów efektu końcowego.

MT: Myślę, że muzycy tego potrzebują. To musi być strasznie skomplikowana partytura. Zresztą wymaganie od muzyków, żeby w innym rytmie oddychali czy robili coś z ciałem, a w innym rytmie grali, to już jest bardzo wysoko postawiona poprzeczka.

GD: Jagoda Szmytka się tym bawi. Pisze utwory do percypowania nie tylko przez słuchacza, ale też przez samego wykonawcę. Desynchronizacja rąk, gestów, oddechów.

MT: Mają więcej synaps po takim wykonaniu.

AW:

Marcin Stańczyk chce wykonawcy totalnego. Nie wystarczy mu, że muzyk doskonale wykonuje karkołomne nawet partie na swoim instrumencie. Musi oprócz tego równocześnie syczeć, szeptać, śpiewać, klaskać, poruszać się, być aktorem. Taka wielozadaniowość to sposób na pokazanie wykonawcy: „czy chcesz czy nie, musisz zaangażować się w ten utwór całym sobą”. Mieliśmy okazję zaobserwować to zjawisko w *Westchnieniach (Sighs)* na orkiestrę kameralną. Miałam wobec tej kompozycji oczekiwania, jakie ma się wobec utworów nagrodzonych (Toru Takemitsu Award, 2013) i nie zostały one zawiedzione. Każdy instrument (czy też instrumentalista) potraktowany był bardzo indywidualnie, słychać było ich odrębność motywiczną, brak muzycznego dialogowania w utartym tego słowa znaczeniu. A jednak każdy pojedynczy dźwięk, każdy odgłos był elementem całości, energetyczną częścią, które to części zbiegają w jednym kierunku. Cały ten dźwiękowy galimatias przypominający free improvisation był bardzo precyzyjnie zapisany. Dyrygent taktował niewzruszenie, w jednym tempie, jednak gdy zamknęło się oczy nie sposób było wyczuć puls. Skojarzenia z jazzem potęgowało wyeksponowanie momentami dętych blaszanych (szczególnie trąbek), fortepianu i kontrabas. *Westchnienia* to utwór w pełni świadomy i przemyślany, a przy tym niesłychanie żywy i kolorowy. Brawo.

DM: A propos tej wygranej, kiedy usłyszałam ten flet na początku, pomyślałam: „A, to dlatego wygrał konkurs Toru Takemitsu!”.

Wszyscy: [śmiech]

GD: Nie wiem czy to było jednostajne dyrygowanie.

DM: Chyba nie.

GD: Dyrygent zmieniał nawet tempo.

AW: Naprawdę? W tym utworze? Jesteście pewni?

GD: Tak, chyba tak. To było wczoraj – strasznie dawno!

Wszyscy: [śmiech]

MT: Komentarz do tego tekstu pojawił się przed jego odczytaniem. A właściwie tekst był komentarzem do tego, o czym mówiliśmy wcześniej.

MM: Ciekawe skojarzenie z *free improvisation*. Ja też miałam takie poczucie, że granice muzyki z nurtu klasycznego zaczęły się tutaj rozmywać. To był utwór klasyczny, ale też jakiś flirt z inną, nową muzyką, trochę jazzową.

MT: Tutaj można przywołać słowa Cergia Prudencia, który mówił, że muzyka zachodnia kontroluje dźwięk do maksimum. Szczególnie w przypadku takiej kompozycji, w której odnosi się wrażenie improwizacji, ten element kontroli – jeśli to jest precyzyjnie zapisane – daje do myślenia. Rzeczywiście, kiedy zamknąć oczy – nie ma pulsu, jest tylko powoli zmieniająca się heterofonia, która ewoluuje w jakieś inne konstelacje brzmieniowe.

PS: Ale to jest dziedzictwo czasów chopinowskich – wtedy zaczęto dążyć do tego, żeby improwizację zapisać w partyturze, wierząc w to, że zapis pozwala uchwycić więcej jeśli chodzi o kompozycję niż improwizowanie wykonawcy.

MT: Tak, ale także rubato jest dziedzictwem tamtej epoki. *A propos*.

KK-S:

Westchnienia Marcina Stańczyka na orkiestrę kameralną to utwór o niezwykle spójnej i wciągającej narracji, angażującej całą uwagę słuchacza od pierwszych do ostatnich taktów. Jednocześnie narracji nieoczuwstej, której przebieg nie jest warunkowany żadną uchwytną w trakcie słuchania regułą. W zakresie makroformy utwór można podzielić na trzy fazy: pierwszą, utrzymaną w szybkim, nie pozostawiającym chwili wytchnienia tempie, drugą – wyciszoną, od strony brzmieniowej skoncentrowaną bardziej na szmerach i trzecią, w której wprawdzie powraca szybkie tempo, nie ma tu już jednak linearnego rozwoju zdarzeń – narracja rozwarstwia się, utrzymując słuchacza w stałym napięciu. O ile pierwsze dwie fazy mogłyby więc przywołać na myśl audiosferę wielkiego miasta – za dnia poddanego rytmowi ruchu ulicznego kontrapunktowanego przypadkowi odgłosami dochodzącymi z budynków, ludzkimi głosami i... westchnieniami, w nocy zaś pozornie spokojnego, a jednak stwarzającego aurę napięcia, czyhającego niebezpieczeństwa i niemożliwości odnalezienia prawdziwej ciszy – o tyle faza trzecia wykracza poza tę sferę skojarzeń, przenosząc nas w przestrzeń czysto muzycznych zdarzeń. Zdarzenia te nie pozostają jednak bez odniesienia do tytułowych westchnień – bo właśnie westchnienia zostały w sposób mistrzowski wplecione przez Stańczyka w fakturę orkiestry kameralnej, co zaowocowało (rzadkim w opartych na pomyśle włączenia w tkankę dźwiękową głosów instrumentalistów) odczuciem organiczności dźwięków i szmerów wydawanych przez instrumenty oraz przez głosy muzyków.

Zastanawia wszakże komentarz kompozytora – stroniącego zwykle od odniesień do innych epok czy twórców – w którym odwołuje się on do Chopinowskiego rubata. Jeśli jednak potraktować je jako symbol rozciągłości czasu w ogóle – także czasu ludzkiego – można odnaleźć związek między opisywanym przez Stańczyka zabieganiem współczesnego człowieka a brakiem możliwości pełnego namysłu (?), melancholii (?) westchnienia, na które nie ma miejsca w pędzących taktach pierwszej fazy utworu. To nie romantyczne westchnienie gruźlika, a raczej zadyszka palacza...

Wszyscy: [śmiech]

SM: *A propos* gruźlików i nocy: moje skojarzenia na początku bardzo silnie wiązały się z Szymanowskim i jego *III Symfonią*. Dla mnie ta muzyka od początku do końca działa się w nocy, a cała ta akcja, pozorna ruchliwość czy mechaniczność, brały się z tego kontrastu wynikającego z braku innych dźwięków. Tak, jak w nocy wszystko jest głośniejsze, bo całe tło jest wyciszone. Także ta noc była dla mnie symboliczna.

MT: Jest jakieś wytłumaczenie dlaczego akurat Szymanowski?

SM: Konkretnie *Pieśń o nocy*. Zwłaszcza te wybuchy barw w pierwszej części kojarzyły mi się ekspresją *III symfonii* [Szymanowskiego].

MT: Ja też miałem modernistyczne skojarzenia, ale bardziej z początkiem *Cudownego mandaryna*. Tam jest obraz miasta, hałasy, klaksony, wielowarstwowość, coś takiego futurystycznego. To takie luźne skojarzenia.

DM: A mnie urzekł jeden moment, kiedy fortepian był jak taki podziemny strumyk, który wyłonił się wielką falą na powierzchnię. Mnie wtedy wbiło w fotel. Instrumentacyjny majstersztyk.

MM: Dużo było takich momentów, kiedy pewne frazy przechodziły pomiędzy instrumentami.

DM: Tak, i one się pokazywały, ale o ile nie lubię fortepianu, to tu był użyty w sposób niezwykle ciekawy i piękny, pasował idealnie.

PS: Niezwykła była ta spójność stworzonego przez Stańczyka świata dźwiękowego. To było coś niesamowitego.

MT: Chyba wszyscy mieliśmy takie samo wrażenie.

DM: Słowo niesamowite pojawiało się w zeszłym roku codziennie [śmiech].

MT: W tym roku pojawiło się chyba po raz pierwszy.

DM: Na pewno nie ma go tak dużo.

MT: Jeśli chcemy, możemy je zmienić na kategorię *das Unheimliche* i jesteśmy usprawiedliwieni [*śmiech*].

PS: Miałoby to, być może, głębszy sens.

MT: Być może.

MM: Czy on amplifikował instrumenty?

AW: Tak, tak.

SM: Tak, mnie mikrofon przeszkadzał. Choć rozumiem, że celem było wzmocnienie tych szmerów.

AW: Amplifikacja była konieczna.

SM: Ale to psuło brzmienie orkiestry. Bo jeśli jest ono przepuszczone przez mikrofon i głośnik, to traci nieco na żywiołowości.

DM: A to nie chodziło właśnie o homogenizację?

MM: Zastanawiałam się jak by się słuchało tego utworu w sali koncertowej z naturalnie dobrą akustyką.

MT: Ten utwór istnieje ponoć w wersji na dużą orkiestrę.

AW: Tak, to jest nowa wersja.

MM: Wtedy ten zgiełk może być jeszcze większy, jeszcze bardziej wyrazisty.

DM: Jeszcze fajniej!

PS: Ale czy większy zespół zdolny jest do takiego rygoru tempa, które narzucił dyrygent?

MM: Nie wiemy też, jak to zostało zapisane.

KK-S: Widziałam mały fragment partytury – ostatnie kilkanaście taktów – który jest w nagraniu umieszczonym w wizytówce Stańczyka w MEAKULTURZE. Partytura ma klasyczną postać.

MT: Ze sposobu prowadzenia orkiestry przez dyrygenta można wnioskować, że to jest wszystko precyzyjnie zapisane. To może przejdźmy do Zubel [*Not I*].

PS:

U Becketta punktowy reflektor wyłania z ciemności usta ukrytej za kurtyną aktorki. Jest też niema postać słuchacza, która czterokrotnie powtarza gest przestrogi i współczucia. Słuchacza w utworze Agaty Zubel już nie ma. Stajemy się nim my – siedzący na widowni. Usta, uszminekowane lapisową szminką, projektowane są na wielki ekran za plecami kameralnego zespołu muzyków.

Partie instrumentalne podążają za tekstem podawanym z ekwilibrystyczną doskonałością przez samą kompozytorkę. Muzycy dobywają dźwięki ze swych instrumentów na różne sposoby: bardziej i mniej tradycyjne. Partia wokalna wykorzystująca pełne bogactwo technik artykulacji i niezwykle ekspresyjna w wymiarze brzmieniowym zwielokrotniona jest i potęgowana ruchami warg na ekranie. Różnicuje się wewnętrznie na potok niezrozumiałych słów, z którego raz po raz wyłaniają się słowa podawane z nieskazitelną dykcją, lecz jak gdyby, wyrwane z kontekstu. Kilka uparcie powracających fraz i jedno, przesywające słowo, zawsze szczególnie eksponowane – „ona”.

Tekst Becketta, dla którego Agata Zubel odnalazła adekwatny muzyczny wyraz, jest dwuwymiarowy. Na wierzchu ukazuje zmaganie afatyczni z niemocą wyrażenia siebie w mowie. Słowa padają beładnie, bełkotliwie, uparcie powracają tylko te niechciane. To zmaganie się z samym sobą. Z fizyczną niezdolnością do wyrażenia myśli. Na głębszym poziomie jest to jednak przenikliwe studium wypierania swej własnej tożsamości. Bohaterka nie potrafi powiedzieć o sobie „ja”, musi mówić „ona”.

Zubel dopisuje nowy sens. Gdy w końcówce głos się zwielokrotnia, usta w centrum bledną w towarzystwie wielu jaskrawszych ust na około, a wreszcie głos niknie w elektroniczno-perkusyjnym hałasie, staje się jasne, że bohaterka tego umuzycznionego monodramu nie tylko ma problemy z artykulacją własnej mowy, ale też nikt nie chce jej słuchać. A ona – zaszczuta – próbuje (przejmujące „she’s tryin’”), ale musi zamilknąć. W kontekście festiwalu i wydarzeń, które miały miejsce podczas koncertu w Teatrze Imka owo zakończenie nabiera szczególnego znaczenia.

PS: I teraz dwa razy *post scriptum*.

Wszyscy: [śmiech]

PS: Pierwsze jest po rozmowie z Karoliną: „A może to tylko głosy w głowie bohaterki nie pozwalają jej dojść do głosu?”. I drugie: „Mieliśmy tu do czynienia z półscenicznym wykonaniem utworu de facto scenicznego. Zyskałby, gdyby oczom widza dostępna była jedynie projekcja ust, bez przesłaniających ją muzyków”. I jeszcze jedna uwaga: tekst zamieszczony w książce programowej tym razem nie pomógł. Gdybym nie znał wcześniej tego monodramu, to zupełnie bym tego tak nie odebrał.

MT: Właśnie o to chciałem zapytać: skąd zna Pan ten monodram?

PS: Znam go z wcześniejszych spotkań z Beckettem, który był w jakimś momencie mojego życia pewną fascynacją. Przyniosłem książkę, możemy do niej zajrzeć.

MT: On jest tłumaczony przez Liberę?

PS: Tak.

MT: Tu jest kwestia, która mnie zdziwiła, jeśli chodzi o interpretację Becketta. Zawsze myślałem, że Beckett to jest ktoś, kto nie ma przed sobą ideału scalenia osobowości, scalenia „ja”; że delektuje się rozpadem „ja”; że „ja” się rozpada a on to stwierdza, w jakimś obiektywnym, pozytywnym sensie. Że Beckett uważa, że nie można mówić o „ja” i nie warto nawet próbować. A z Pan tekstu wynika, że on próbuje mówić w pierwszej osobie. „Ja”.

PS: Może tak jest, ale bardzo często tematem jego dramatów jest osoba, która stara się wypowiedzieć i cały czas jest podkreślana jest niemoc ujęcia siebie w słowa. Szczególnie wyraziste jest to w przypadku takich tekstów, które właśnie podkreślają afatyczny charakter języka, kiedy sama fizyczność nie pozwala wyrazić człowiekowi swoich myśli. Najślynniejszy jest monolog Lucky’ego w *Czekając na Godota*, ale ten monodram też jest bardzo wyrazisty. I to jest istotne, że Agata Zubel podejmuje tutaj dialog z tymi didaskaliami Becketta, gdzie pomysł jest taki, żeby tylko usta aktorki były obecne na scenie. Sam monodram wygląda w ten sposób, że jest tam mnóstwo wielokropków, niedopowiedzeń. Moim zdaniem realizacja muzyczna była do tego adekwatna.

MT: Rozpad.

PS: Rozpad słowa, dyskursu.

MT: Jeszcze chwilkę o samym Beckecie. Dla Becketta bardzo istotna jest też muzyka, mniej więcej z tego powodu. Podjął to zresztą Feldman.

PS: Tak jest.

SM: W przypadku Agaty Zubel stworzenie dwóch scen troszeczkę mi przeszkadzało, ponieważ była ta warstwa wizualna na ekranie i była warstwa wizualna Agaty Zubel, która zawsze wytwarza jakiś teatr wokół siebie. Dla mnie ona sama w zupełności by wystarczyła.

DM: Odczułam to tak samo.

SM: Albo – albo.

MM: Od strony technicznej: to nie były jej usta w czasie rzeczywistym.

Wszyscy: Nie.

MT: Tam było jakieś przesunięcie – usta na ekranie były podobne w fizjologii ruchu warg, ale nie było pełnej korelacji.

KK-S: Mnie to trochę irytowało.

SM: Wydaje mi się, że celowo nie było to równe.

MT: Efekt desynchronizacji, który świadczy o rozwarstwieniu osobowości. To było teatralnie mocne. Skoro jest to utwór o niespójności, to ta niespójność była jak najbardziej spójna z ideą utworu.

Wszyscy: [śmiech]

MT: A jak to pani Ewa odebrała?

ECh: Zdziwiło mnie, że te usta są głównym aspektem całego wydarzenia. Sama wizualizacja bardzo mi przeszkadzała w odbiorze. Nigdy nie miałam okazji oglądać Agaty Zubel na żywo i myślę, że właśnie sam ten występ był bardzo ciekawy i warstwa wizualna była – moim zdaniem – zbędna.

DM: Agatę Zubel wystarczy raz obejrzeć.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Potem to samo można sobie odtwarzać do każdego utworu, nie ma różnicy.

GD: Nutka ironii?

MT: Dyskusję zdominowała do tej pory tematyka beckettowska. A co można dodać na temat formy tego utworu?

AW: Nie idealnie łukowa, co wprowadziło pewne zaskoczenie. Mimo powtórzenia, dalej nastąpił fragment z tymi rozproszeniami.

MM: Łukowa z kodą.

PS: Wielokrotnie łukowa. Parokrotnie dochodziło tam do takiego momentu, kiedy padały słowa: „ona” (*she*) i to był taki moment zatrzymania i potem znów się zaczynało.

MM: Czy tekst był dla Was czytelny?

Wszyscy: nie.

GD: Nie zawsze. Były czytelne niektóre słowa, ale w większości nie.

MM: No właśnie. Ty, Pawle, znałeś tekst. Dało się go zrozumieć?

PS: Tekst był w wielu miejscach nieczytelny, ale było kilka słów, które były czytelne i dzięki temu tym mocniej oddziaływały, jeśli choć trochę znało się kontekst tego monodramu. *She, she is trying, no love*. Co jeszcze?

KK-S: *Listen, listen again*.

PS: Trochę było o twarzy: policzki, usta.

MM: Te słowa oddziaływały jak klucze, sygnały, ale bardziej śledziło się raczej narrację emocjonalną.

GD: Zastanawiam się, czy kompozytorka myślała o tym, żeby wyświetlać tekst, jak się to robi w operze. Czy to był celowy zabieg, aby go nie umieszczać? A może po prostu o tym nie myślała? Bo z drugiej strony, gdyby tekst był wyświetlony, nie byłoby takiego skupienia na niej, na jej postaci.

PS: Myślę, że to był zabieg celowy.

MT: Ten tekst jest „kłopotliwy” z natury, bełkotliwy. Jeśli coś z niego umyka, to też jest w zgodzie z jego poetyką. Mnie jeszcze jedna rzecz uderzyła, która jest dziwnym połączeniem kontekstu tego wykonaniu i treści utworu. Owacja, to wielkie szczęście – kompletnie w sprzeczności z dramatem, który został przedstawiony w utworze. Beckett należy do generacji egzystencjalistów, jak Camus czy zwłaszcza Sartre. Sartre dostał Nobla, ale go nie przyjął. Co on innego mógł zrobić?

Wszyscy: [śmiech]

MT: Tu jest dokładnie to samo: wypowiadamy tę rozpacz i jest euforia, brawa.

DM: Cieszymy się z dobrego utworu.

GD: Po utworach takich jak kompozycje Smolki czy Prudencia – żeby pozostać w temacie tej „Warszawskiej Jesieni” – w refleksji nad nimi strasznie przeszkadzają oklaski. Zawsze podziwiam dyrygentów, którzy mają tyle odwagi, żeby po zakończeniu utworu pozostawić dłuższą chwilę ciszy. Mają taki autorytet, że trzymają publiczność w ryzach. Zdarza się, że publiczność nie wytrzymuje i wybucha euforią wbrew intencji dyrygenta.

MT: Wiecie, że na końcu poematu symfonicznego *Totenfeier* czyli *Dziadów* Mahlera (on potem wszedł do *II Symfonii*), Mahler napisał: „10 minut ciszy”?

Wszyscy: [śmiech]

GD: I ja się absolutnie zgadzam! I bardzo słusznie. Jeżeli już mowa o Mahlerze, miałem tu też na myśli wykonania Claudia Abbado, który w Filharmonii Berlińskiej, po wybrzmieniu tego potężnego Mahlerowskiego tutti, trzymał ręce w górze kilka dobrych minut.

SM: Dobrze byłoby umieścić w programie *attaca* utwór Cage’a.

Wszyscy: [śmiech]

SM: Po ostatnim utworze wczoraj [Djuro Živković *On the Guarding of the Heart*] Szymonowi Bywalcowi też udało się utrzymać to napięcie do końca. I mimo – moim zdaniem – dość słabego zakończenia, to, w jaki sposób rozegrał to dyrygent bardzo pomogło w odbiorze.

MT: Nie pamiętam co było w zakończeniu.

AW: Fortepian powtarzał tam bardzo długo kwinty i struny jeszcze rezonowały.

MM: Odezwały się wszystkie alikwoty.

GD: To było wspaniałe.

MT: Ale podumujmy jeszcze dyskusję o *Not I*. Czy ktoś chciałby coś dodać?

DM: Po ostatnim Festiwalu Prawykonań w Katowicach napisałam, że „Agata Zubel zaprezentowała Agatę Zubel”. I bałam się, że tu będzie podobnie. I trochę tak jest. Wydaje mi się, że ona jest bardzo powtarzalna, zwłaszcza w środkach wokalnych. Choć słuchając *Not I* pamiętałam, że jest to utwór starszy niż ten katowicki [*Pomiędzy odpływem myśli a przyływem snu* na głos, fortepian i orkiestrę smyczkową do poezji Tadeusza Dąbrowskiego, 5. Festiwal Prawykonań]. Tam instrumentacja była ciekawsza, tu instrumenty miały służebną rolę. Za to świetnie pasowały i do treści utworu, i do intonacji. Natomiast – to poniekąd wynikało z rozmowy, którą potem toczyliśmy, nie tylko w tym gronie – świetnie by było, gdyby to był jej szczyt w tym stylu, żeby zaczęła ewoluować. Przydałyby się, na przykład, trzy wielkie utwory instrumentalne, żeby przepracować język. Ja się boję o Agatę Zubel, szczerze powiedziawszy.

MT: A czy ktoś pamięta z jakichś jej wcześniejszych utworów, żeby odwoływała się tak ewidentnie do muzyki jazzowej?

DM: To akurat było zaskoczenie.

MT: To była Agata Zubel, jakiej wcześniej nie znałem (choć przyznaję, że znam te twórczość dość powierzchownie).

DM: Pod względem wciągnięcia w akcję i jazzowość – tak. Bardzo lubię muzykę wokalną i zawsze skupiam się na tej warstwie, na środkach wokalnych, więc może z tego punktu widzenia podeszłam do tego utworu.

MT: Był tam taki moment dublowania głosu i fortepianu – długa partia – coś zupełnie niespotykanego, zwłaszcza w muzyce współczesnej.

MM: Wydaje mi się, że formuła monodramu także sprzyja tego typu ujęciom muzycznym. Żeby zaprezentować na pierwszym planie tę partię wokalną. Miałam podobne odczucia jak Dominika, że jest to utwór napisany „pod” Agatę Zubel.

DM: Trudno, żeby pisała inaczej, chociaż ostatnio w wywiadzie (w książce *Dźwięki, szepty, zgrzyty* Agnieszki Lewandowskiej-Kąkol) mówiła, że bardzo by się cieszyła, gdyby inne śpiewaczki wykonywały jej utwory, że sama też uczy się ich jako czegoś nowego. Nie wiem tylko, czy to ma pokrycie w rzeczywistości muzycznej.

AW: Może musimy poczekać kilkanaście, kilkadziesiąt lat. Ja też mam ogromną nadzieję, że inna wokalistka się za to weźmie.

MT: Te utwory da się zaśpiewać. Skoro nawet Meredith Monk zaczęła na starość zapisywać partytury, dając podstawy do późniejszego wykonania – a one wydają się tak skrajnie idiomatyczne – to w przypadku Agaty Zubel nie powinno być większych kłopotów. Ale na pewno ma ona charyzmę wykonawczą, osobowościową. I tę różnicę słuchacz odczuje, jeśli ktoś inny to zaśpiewa.

AW: Nie wiem czy też odczuliście taki kontrast: ostatnim utworem przed przerwą była Agata Zubel, a po przerwie też weszła śpiewaczka...

AW: ...która już niestety tej charyzmy nie miała.

DM: Ale jej partia była zupełnie inna.

AW: Tak, oczywiście, że tak.

MM: Agata Zubel w tym drugim utworze [Jakub Sarwas, *Crépuscule du soir mystique*] też nie wypadłaby dobrze, to był zupełnie inny utwór, na inny głos.

AW: Oświetlenie też jej pomogło, nie wiem, czy zwróciliście uwagę: światło było skupione tylko na niej.

KK-S: Teatralne.

MM: W ogóle ta sala była bardzo teatralna, sprzyjała takiemu odbiorowi.

DM: W zeszłym roku tam była opera Tadeusza Wieleckiego [*Bajka o szewczyku i fałszywym królu*] oraz opera Miguela Azguime'a [*A Laugh to Cry*].

MT: Powiedzmy coś więcej o Sarwasie [Jakub Sarwas, *Crépuscule du soir mystique*].

DM: Mnie było bardzo przykro, bo miałam wrażenie, że Verlaine przewraca się w grobie.

GD: Verlaine ma tak niesamowity potencjał, jego poezja jest tak muzyczna. Także w znakomitym przekładzie polskim.

DM: To jest jednak poezja tak francuska, tak wyrafinowana, lekka, parnasistowska jeszcze. Nie taka gęsta, symbolistyczna. A do tego ten utwór, gęsty, bezkierunkowy... Jak topiony asfalt... Miałam wrażenie, że ktoś zalał tego Verlaine'a takim gęstym sosem.

AW: Tak, wcześniej w rozmowie po koncercie użyłaś słowa „olej”. Mnie się natomiast – wręcz przeciwnie – to wszystko nie kleiło, jakby nie było tam spoiwa.

GD: Były momenty, w których instrumenty rzeczywiście brzmiały trochę impresjonistycznie. Plamy dźwiękowe, które nie wiem dlaczego, ale musiał zakłócać fortepian z topornymi akordami.

SM: Perkusja też mnie bardzo drażniła. Były tam efekty zupełnie niespójne z subtelnością poezji Verlaine'a.

DM: Mam wrażenie, że to jest po prostu źle napisany utwór. Warsztatowo źle. Bo są akademickie nudy i dobrze napisane utwory, które nie porywają. A ten był po prostu źle napisany.

SM: Od strony formalnej i instrumentacyjnej.

GD: I źle nagłośniony. Głos solistki – nie wiem, czy to było zamierzone – ginął w nawałnicy dźwięków. To było chybione.

PS: Myślę, że trzeba zwrócić uwagę na sformułowanie z opisu, które nie wiem, czy jest na obronę autora czy go pogrąża: „Nie jest to impresja wiersza, ale stan osoby doznającej wrażeń”. W związku z sytuacją przedstawioną w wierszu raczej.

KK-S: Myślę, że chodzi o to „otchłanne omdlenie”. Był trochę narkotyczny.

MM: Odurzony.

SM: Raczej wrażenie niż przeżycie.

KK-S: Można się zastanawiać nad wyborem wiersza, jakie ma on uzasadnienie. To trudny wiersz do umuzycznienia.

SM: Praca nad utworem trwała czternaście lat!

Wszyscy: [śmiech]

DM: To słyhać! Ciężka praca.

KK-S: *Opus vitae*.

MT: To był rodzaj nokturnu. Dalekie impresje, echa *Farben* Schönberga z opusu szesnastego.

MM: Ja też miałam bardzo mocne skojarzenia z Schönbergiem właśnie.

MT: Były tam dwie rzeczy, które dziś już się rzadko łączą: barwowe traktowanie układów harmoniczných i na to nałożone drobne motywy w stylu ekspresjonistycznego Schönberga czy Weberna.

MM: A na dodatek coś w rodzaju *Sprechgesang* czy *Sprechstimme*.

MT: Tak, klimat ekspresjonizmu, bardziej niemieckiego niż francuskiego, początku XX wieku. Można by to tak sklasyfikować od strony estetycznej.

MM: Spokojny tok bez żadnych kulminacji.

MT: Muzyka, która nie przeszkadzała. Dźwięki nie były intensywne. Przechodziły i przeszły.

DM: Ja się zmęczyłam.

MT: Są utwory, które atakują. Tutaj tego nie było, dlatego myślałem o nokturnie.

DM: Ale niech nie nudzi! Niech będzie wyraziste!

MT: Tu nie było powietrza. Może nie olej, ale brak powietrza – wszystko zakłajstrowane. To mogło być uciążliwe.

GD: Ciężkostrawny.

PS: Nawiazując do wiersza: był on jak zapach fuksji – one są takie lepkie.

MT: Idźmy dalej. Mamy kolejny nagrodzony utwór [Djuro Živković, *On the Guarding of the Heart*].

DM: Miałam wrażenie, że jest trochę nierówny, ale dużo bardziej na „tak” niż na „nie”.

GD: Bardzo kontemplacyjny. Zresztą w samym opisie utworu jest mowa o porównaniu z kantatami Bacha, jakimś wymiarze sakralnym tego utworu. To było czuć. Czuć było szacunek dla dźwięku, szacunek dla brzmienia i wybrzmienia, szacunek dla czasu, który wykorzystuje się do skomponowania muzyki.

MT: Nawet szacunek dla tercji.

Wszyscy: [śmiech]

MM: Były też nawiązania barokowe w tkankach podskórnych. Elementy mikropolifonii. Pojawiały się też melodie chorałowe.

DM: Mnie drażnił fortepian, który się wyraźnie odcinał.

MT: To był fortepian koncertujący. Pianistka nawet została wywołana do oklasków. Pani Dominika już nam zdradziła, że nie lubi fortepianu.

DM: Ale był też inny fragment, wspaniały, z szarpaniem strun fortepianu. I wtedy siedziałam zupełnie zahipnotyzowana.

MM: Masz na myśli te puste kwinty?

DM: Chyba tak, na pewno było tam powtarzane szarpanie.

GD: Miałem wrażenie, że w tym utworze kompozytor zawarł różne formy kontemplacji, różne formy modlitwy. Była skupiona forma religijnej kontemplacji i były dźwięki powtarzane

mantrycznie, które umożliwiały zsynchronizowanie się z pulsem. Bardzo mi się to podobało. Nie było w tym przesady – z jednej strony, a z drugiej – nie było wyraźnego kontrastu.

SM: Tak, ten utwór był bardzo ciekawie rozwiązany formalnie. Forma interesująco wynikała z komentarza o osiągnięciu dystansu do świata, o spokoju i uwadze. Tam była wyraźna forma dwuczęściowa: decrescendo i crescendo. Ta pierwsza, z wyraźnie odciętym fortepianem koncertującym, dość ostra, chropowata. W drugiej wszystko zaczęło się zlewać w ciszy, była długa pauza między częściami i wszystko budowało się na zasadzie stopienia dźwięku. To było dla mnie ciekawe przedstawienie idei dystansu.

PS: Ciekawe, że to stanowiło kłamrę w stosunku do rozpoczęcia koncertu, bo u Stańczyka forma była podobna choć odwrotna: najpierw głośno, więcej zdarzeń, potem poszukiwanie wyciszenia.

SM: Ale u Stańczyka powracało forte.

PS: Tak, a tutaj nie.

MT: Pani Ewo?

ECh: Mnie też urzekło spowolnienie narracji w połowie utworu i to, o czym wspominała Dominika – partia fortepianu. Te powtarzane brzmienia skojarzyły mi się z tytułem – jako bicie serca. W opisie też wspomniano o podróży w głąb serca. To było czytelne.

MT: Czy ktoś pamięta solo trąbki? W połowie.

MM: Nie wiem, czy to nie to, co kojarzy mi się z melodią chorałową.

MT: Trąbka brzmiąca trochę sentymentalnie albo jak na pogrzebie.

MM: Tak, tak.

KK-S: Tak, rzeczywiście było coś takiego.

MT: Zastanawiałem się, czy nie są to elementy bałkańskie...

MM: Coś nostalgicznego, jakby z innego świata... Mnie się to bardzo podobało.

MT: To samo w rytmach – może echa rytmów bałkańskich?

GD: Chciałem jeszcze, korzystając z okazji, zadać takie pytanie: jak ten konkretny koncert wpisuje się w ideę tegorocznej edycji festiwalu? W jaki sposób mamy tam zauważyć inne instrumenty i inną muzykę? Ewa też zwróciła uwagę na to, że ten koncert to „powrót do domu”, powrót do klasycznej muzyki współczesnej. W jakim kontekście ujmować ten program?

SM: W kontekście „innej beczki”.

MT: „Inna beczka” – to świetne!

Wszyscy: [śmiech]

MM: Instrumentaliści stukali, szeptali.

GD: To nie było inne!

PS: Ale właśnie to było fajne – jeśli mogę użyć tego słowa – w tym koncercie, że te wszystkie środki zostały wykorzystane w sposób tradycyjny.

DM: Moderna nam tak dojrzała, że musimy szukać czegoś nowego...

KK-S: Był to przecież spójnie zakomponowany program, w przeciwieństwie do koncertu w Imce, który zupełnie się nie kleił.

GD: Tak, to się zgadza. Po prostu zastanawiałem się nad kontekstem. Ale skoro jest „inna beczka”...

DM: Może efektem tego festiwalu będzie spojrzenie na nasze instrumenty w innym kontekście? Może to będzie powrót do domu.

PS: Ten koncert był przypomnieniem naszego punktu odniesienia.

DM: Skąd pochodzimy...

MT: Był temat, którego nie poruszyliśmy po koncercie „chińskim”, gdzie też były „nasze” instrumenty: kontrabas i perkusyjne instrumenty sztabkowe.

DM: Ale ich źródła są afrykańskie. Marimba na pewno te źródłowe właściwości zachowała.

MT: Ale kontrabas brzmiał egzotycznie. Wtedy można było poczuć, że „naturalna” muzyka chińska nie ma tej podstawy basowej. A jak Wam się słuchało bez notowania?

DM: Bardzo dobrze. W każdym razie dało się to zrobić.

MT: To dziś kontynuujemy ten sposób słuchania.