

ROZMOWA PIĄTA

23 września 2014, godz. 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Raphaël Cendo *Action Painting* *

Leopold Hurt *Gatter* ** (zamówienie Niemieckiej Rady Muzycznej)

Cezary Duchnowski *Parallels* ** (zamówienie Warszawskiej Jesieni)

Gérard Grisey *Partiels* *

Wykonawcy:

EUROPEAN WORKSHOP FOR CONTEMPORARY MUSIC

Leopold Hurt – cytra elektryczna

Rüdiger Bohn – dyrygent

Marcin Trzęsiok: Rozmawiamy o wczorajszym koncercie wieczornym, jedynym tego dnia. Typowy koncert warszawsko-jesienny, mimo że był też kolor nowego instrumentu, jeden taki rodzynek się znalazł. Zaczniemy od wysondowania jakie utwory zostały wybrane do opisania.

Szymon Maliszewski: *Action painting*.

Ewa Chorościan: Ja też.

Anna Wójcikowska: Ja Leopolda Hurta – utwór z cytrą.

Dominika Micał: Cendo.

Grzegorz Dąbrowski: Ja wybrałem także Leopolda Hurta, choć zaznaczam, że to nie był utwór, który mi się najbardziej podobał.

AW: Tak, tak, u mnie też.

Karolina Kolinek-Siechowicz: *Action painting*.

Paweł Siechowicz: Podobnie.

MT: *Action painting*? I w dodatku usiedliśmy sobie tak symetrycznie, jak w grze w klasy.

Wszyscy: [śmiech]

MT: To może zaczniemy od tego *Action painting*.

GD: Koncepcja mi się zepsuła... Myślałem, że będę jedyny, który opisał utwór Hurta, bo aż tak się ten utwór nie podobał. I że cała reszta opisze całą resztę.

AW: [z przekąsem] Przykro mi.

GD: No nieważne.

MT: Pytanie do tych, którzy wybrali *Action painting*: czy to jest dla was utwór najlepszy?

DM: Zdecydowanie.

Ech, KK-S, PS: Tak.

DM: Poza Griseyem. *Partiels* nie wchodzi do rankingu.

MT: Zdecydowanie jest poza konkurencją, z innych względów. Czyli dla was [Dominika, Ewa, Karolina, Paweł] Cendo jest najlepszy, natomiast pan Szymon wybrał go z innego powodu.

SM: Ten utwór był bardzo dobry, ale w ujęciu całego koncertu może na równi z [Cezarym] Duchnowskim. I po Griseyu rzecz jasna.

GD: Ja mam dokładnie to samo odczucie. Waham się między *Action painting* i *Parallels*, ze względu na intensywność odbioru i emocji.

MT: Hm, przemawia do was taka jaskrawa estetyka.

GD: Takie czasy.

MT: W takim razie czytamy.

SM:

Korelacja muzyki i malarstwa rzadko znajduje tak dosłowny wyraz jak w *Action painting* Raphaëla Cendo. Kompozycja ta bez problemu mogłaby stanowić podręcznikową definicję tytułowego nurtu malarstwa ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Doskonała instrumentacja i niczym nie skrępowana swoboda gestu, jakim Cendo nasycza płótno partytury, tworzą bardzo przekonujący obraz zapisu procesu twórczego jako szczerzej i spontanicznej woli ekspresji. Dźwiękowe plamy i mazy szczelnie wypełniają większą część kompozycji, czasem tylko, w nielicznych spowolnieniach akcji, wzrok słuchacza przenosi się na pojedyncze krople świeżej wciąż farby, ściekającej w dół płótna. Unikając zorganizowania zdarzeń dźwiękowych w rozciągniętą w czasie formę, kompozytor zdołał też w pewien sposób naruszyć zasadniczą barierę pomiędzy percepcją obrazu i utworu muzycznego. *Action painting* możemy odbierać jako pojedyncze wrażenie, które można objąć jednym spojrzeniem.

MT: Czyli jednak wielkoformatowość Jacksona Pollocka nie ma znajduje odpowiednika w tej kompozycji.

SM: Właśnie ma.

DM: Tyle że z daleka.

SM: Tak, zdecydowanie z daleka i z jakiejś perspektywy czasowej.

ECh:

Mocnym uderzeniem rozpoczęła się kompozycja Raphaëla Cendo *Action Painting*, która od pierwszych sekund mocą brzmienia wduszała słuchacza w fotel. Niezwykle istotna jest w tym utworze partia perkusji, niekiedy brzmiącej dość jazzowo, oraz perkusyjnie traktowanie innych instrumentów, szczególnie fortepianu. W pojedyncze talerze zostali wyposażeni nawet inni instrumentalisci grający na flecie, oboju i fagocie, od których ta dodatkowa partia, przy częstych zmianach własnych instrumentów, wymagała sporego refleksu. Dźwięk talerzy, bartokowskie pizzicato w partii kontrabas, srebrna folia położona na strunach fortepianu oraz owijająca czarę puzonu – wszystkie te efekty powodowały, że brzmienie stawało się bardzo roziskrzone i drgające. W środkowej części utworu początkowo dynamiczna narracja, wyraźne spowolniła, wprowadzając nieco oddechu do tego nasyconego różnorodnością barw utworu. Tak jak zdecydowanym uderzeniem rozpoczęła się ta kompozycja, tak równie nie znoszącym sprzeciwu głosem werbla zakończyła się.

MT: Ciekawe obserwacje związana z instrumentami. Pani widziała tą srebrną folię?

ECh: Raczej słyszałam.

DM: Co do tego werbla na końcu: rozmawiałam z instrumentalistami, to miał być pistolet.

AW: Ale prawdziwy pistolet?

DM: Prawdziwy, tyle że gdzieś w drodze z Darmstadt przez lotnisko go nie przepuścili.

Wszyscy: [śmiech].

KK-S: To w Polsce nikt nie ma pistoletu?

Wszyscy: [śmiech].

DM: W partyturze jest chyba napisane, że w razie braku pistoletu można użyć werbla. W idealnej wersji to jest pistolet.

GD: Jak u [Piotra] Czajkowskiego w *Uwerturze „Rok 1812”*.

DM: Albo w *Smutnej opowieści* [Mieczysława Karłowicza].

Marysia Majewska: Z markerów do paintballa można by wystrzelić!

DM: To by tam pasowało! Zresztą instrumentalistom, z którymi rozmawiałam, dobrze się grało ten utwór. Bardzo im się podobało i podeszli do tego z dużym zaangażowaniem, co było chyba słychać?

MT: Było słychać, że dyrygent także był bardzo zaangażowany. Taki dyrygent powoduje, że i publiczność i muzycy „wkręcają się” w dzieło.

DM: Mówili też, że to bardzo trudny utwór. Że jeżeli na moment umknie uwaga, jeśli straci się cokolwiek w partyturze albo u dyrygenta, to się „wylatuje” na całe dwie strony. Na przykład to początkowe solo fortepianu ma podobno trzy strony. A ono było przecież krótkie. Jeśli to ma takie tempo...

MT: Tu mamy to zachodnie szaleństwo kontrolowania każdego dźwięku, o którym mówił Sergio Prudencio.

DM:

Metaliczne, klasterowe, szumowe solo fortepianu to tylko początek. Potem będzie jeszcze głośniejsze, bardziej brutalnie, w jeszcze wyższej temperaturze. Będą też fazy odprężenia, wybrzmiewania – dające ulgę uszom, ale umysłowi raczej poczucie napiętego oczekiwania na następne wyładowanie. *Action Painting* Raphaëla Cendo to muzyka momentami zbliżająca się do granicy natężenia dźwięku, kompozytor umiejętnie cofa się jednak przed epatowaniem słuchacza nieuzasadnionym hałasem (może oprócz końcowego wystrzału perkusji). Wyciszona, szerokopłaszczyznowa faza środkowa równoważy burze faz skrajnych – rozplanowanie czasu i energii było doskonale przemyślane i, o ile można sądzić, osiągnęło swój cel. Perkusyjne wstawki każą dopatrywać się w utworze nie tylko inspiracji szerokim gestem i intensywnością malarzkiego pierwowzoru tytułu, ale także muzyką popularną. W instrumentacji nie przeszkadzały nawet zazwyczaj wyraźnie odcinające się fleksatony – tutaj zimitowane przez orkiestrę oraz korespondujące z glissandowymi gwizdkami. Było głośno. Było brutalnie. Było cudownie.

Może nieco apologetyczna notka...

MT: No dziękuję, fajny tekst.

KK-S:

Związki między malarstwem a muzyką eksplorować można na wielu płaszczyznach, wśród których tymi najchętniej podejmowanymi są chyba abstrakcyjność i nastrojowość. Raphaël Cendo odwołał się do zupełnie innej cechy malarstwa współczesnego, szczególnie

uwytatnianej w nurcie *action painting*, którego nazwę kompozytor umieścił w tytule utworu. Istotą *action painting* jest proces powstawania dzieła, które pozornie chaotyczne gesty malarza podporządkowuje odmiennemu niż w malarstwie tradycyjnym paradygmatawi. Chodzi tu wszak o uchwycenie swoistej ekspresji tworzenia, przejawiającej się w gestach, których dynamika w sposób bezpośredni wpływa na końcową postać dzieła. Zaplanowana koncepcja formalna nie jest tu wyznacznikiem działań - przeciwnie: działania warunkują wielowarstwową, nie do końca przenikniętą strukturę, pozostającą świadectwem procesu twórczego.

W utworze *Action painting* na zespół 15 muzyków Raphaël Cendo zdaje się eksponować właśnie ową procesualność powstawania poszczególnych warstw brzmieniowych utworu. To prawdziwe studium barwy, w którym kolejne sekcje instrumentów poddane są wielostronnemu oglądowi, ujmującemu wszystkie aspekty związane z zaistnieniem dźwięku: sposób jego wydobycia – często niekonwencjonalny, np. poprzez zadęcie w obojowy lub klarnetowy stroi umieszczony w trąbce lub waltorni; wybrzmiewanie i interakcje z innymi barwami. Niemniej istotne jest także tempo zdarzeń, tworzących mniej lub bardziej nasycone płaszczyzny brzmieniowe. Gęsta, intensywna akcja na początku utworu, spokojniejsza część środkowa i znów żywa część trzecia zwieńczona zostaje pojedynczym uderzeniem werbel, kończącym cały „performance” w sposób nieco żartobliwy, niczym ostatnia kropla farby wystrzelona z żywiołowym impetem.

GD: ... z paintballa!

Wszyscy: [*śmiech*].

MT: Dziękujemy. I jeszcze pan Paweł.

PS:

Z klasterowego sola preparowanego fortepianu wyłania się wielobarwny muzyczny świat. Blaszyany łopot talerzy przetykany przeciągłymi jękami strun pocieranych smyczkiem, wypełniany specyficznym oddechem dętych blaszanych przepuszczonym przez obojowy czy fagotowy stroik. Charakterystyczna paleta barw bulgocze. Zmienia się gęstość instrumentacji, zmieniają się frazy, faktury, zestawienia instrumentów aktywnych w tym samym czasie. Wszystko to z dużą intensywnością zachowaną nawet w cichym, środkowym segmencie utworu. Na koniec ostre uderzenie pałką w werbel, od którego zatrząśły się gongi.

Zawarta w tytule idea utworu czytelna była w momentach zdecydowanych zmian barwy orkiestry przywodzących na myśl chluśnięcie farby na płótno. Na starym rozlewa się nowe, a po chwili zupełnie je już przykrywa. Przez moment jest na wierzchu, ale niedługo, bo zaraz przesłoni je kolejna porcja muzycznych pomysłów. Dużo się działo. Miało to swój urok.

GD: Jeśli mógłbym dodać coś, czego nie było w pozostałych tekstach, więc może jestem odosobniony w tym wrażeniu, ale słuchając tej muzyki i wyczuwając ekspresję i natężenie brzmienia, przywodziło mi to na myśl muzykę noise. Z takim właśnie brutalnym hałasem, który otacza i pozwala się w nim zatracić. Jak w każdym razie tak odbieram noise.

DM: W „Dwutygodniku” jest wywiad, który Monika Pasiecznik przeprowadzała z Cendo. Zaczyna się właśnie od pytania o noise i kompozytor przyznaje, że przez jakiś czas nie słuchał w ogóle muzyki tak zwanej poważnej. Słuchał wtedy między innymi noise’u, wspominał Merzbową.

MT: Poruszyła pani również temat nasycenia.

DM: Tak, jest o tym trochę w nocie programowej, ale to znowu wiem od instrumentalistów, którzy widzieli się chyba z Cendo w Darmstadt (tak mi się wydaje). Cendo dzieli dźwięki na

rzadkie i gęste, w zależności od zawartości i gęstości alikwotów. Lubi te gęste, szmerowe, lubi multifony. Przede wszystkim takie dźwięki miały się tutaj pojawiać.

MT: Słuchając tego opisu fenomenologicznego – jak jest ten utwór skonstruowany i jak są te zjawiska dźwiękowe opisywane przez was – mnie tam brakowało jednej rzeczy, o ile ja z kolei dobrze to zapamiętałem. Ta heterofonia jest zbudowana w oparciu o zasadę repetycji, takich nawet *loopów*. Każdy z instrumentów miał swoje odcinki, które się powtarzały i zmieniały. Ta zasada repetycji była ważna. Dlaczego ważna? Dlatego, że te wasze opisy sugerują typ zjawisk bardziej sonorystycznych. A tutaj ta zasada pulsowania, co prawda niesynchronicznego, była bardzo silna i to właśnie odróżnia ten utwór od klasycznego sonoryzmu. Zresztą nie raz spotkałem się z porównaniami sonoryzmu do action painting. To znaczy, że zjawiska statystyczne są tam ważniejsze niż jakiś wyodrębniony element. Poza zachodzi tym zbieżność czasu, kiedy powstaje sonoryzm i kiedy działa Jackson Pollock, więc sama ta koincydencja ustanawia pewnego rodzaju topos takiego porównania. A tutaj właśnie ta repetycyjność to zmienia i wskazuje na pochodzenie tej muzyki z inspiracji jakoś tam przefiltrowaną muzyką rockową albo z inspiracji jakimiś zjawiskami późniejszymi, które na sonoryzm oddziaływać nie mogły. Nie wiem, czy ta uwaga jest waszym zdaniem przekonująca.

KK-S: Moim zdaniem jest przekonująca, ponieważ kiedy pisałam tekst, było mi bardzo trudno znaleźć określenia, które właśnie oddałyby specyfikę tego utworu, odróżniającą go od innych dzieł, które skupiają się na brzmieniu. Wydawało mi się, że wszystko co piszę, jest uniwersalne w stosunku do każdego utworu, który eksploruje możliwości wydobywania dźwięku itd., i szukałam czegoś, co oddałoby sedno *Action Painting* i może to jest właśnie to.

MT: Tam była jeszcze jedna rzecz: ten utwór był dość posegmentowany. Na przykład jakby go porównać z [Marcinem] Stańczykiem (a porównanie wydaje mi się ciekawe i na miejscu), to wiele rzeczy jest wspólnych. To jest ta sama bardzo silna, ocierająca się o agresję ekspresyjność, motoryczność. Chociaż tutaj oczywiście nie było tego elementu nostalgicznego, tego westchnienia, ale my też mówiliśmy w naszej dyskusji, że przełożenie tej intencji na samo brzmienie wcale nie jest takie oczywiste.

AW: No właśnie, ja wczoraj byłam na spotkaniu z kompozytorem i sprawa relacji komentarza do utworu [*Westchnienia*] trochę się wyjaśniła. Utwór powstawał podczas pobytu pana Stańczyka na studiach we Włoszech. On wtedy – po prostu, dla siebie – grał mazurki Chopina. I pomyślał, że rubata, które mamy u Chopina, w jego muzyce już zwyczajnie nie ma i być nie może. To było luźne skojarzenie. Więc nie powinniśmy się komentarzem do końca sugerować.

MT: Czyli czujemy się zwolnieni z tej nostalgii, która została nam zasugerowana. A więc te dwa utwory – Stańczyka i Cendo – jeszcze bardziej nam się zbliżają. I teraz kluczowe pytanie: na czym polegają różnice, zasadnicze, ale widoczne dopiero w mikroskali, w dokładniejszym ujęciu?

PS: Myślę, że ta różnica są bardzo istotne i to starałem się w moim tekście ująć – w końcowych zdaniach, w których piszę, że przez chwilę jest obecna ta sama barwa i jest ona podtrzymywana powtarzanymi przez grupę różnych instrumentów frazami. Tworzą się w ten sposób krótkie segmenty, które się ze sobą zazębiają. Tak właśnie budował narrację i ciągłość Cendo a u Stańczyka była ciągła zmienność.

MT: No właśnie. Stańczyk był ewoluujący a Cendo zablokowany, z resztą te bloki nie były taką bardzo grubą kreską oddzielone, tylko miały element osmozy między sobą.

KK-S: Właśnie. Takie plamy, które mogą się na siebie nakładać.

PS: Ale rzuć. Właśnie na tym polegał koncept nawiązania do action painting.

KK-S: Tak, oczywiście. Ta metafora jest bardzo trafna.

PS: Kolejne plamy były rzuć i jeszcze poprzednia trwała, a już pojawia się następna...

MM: Stańczyk wydawał mi się dużo bardziej finezyjny w tym wszystkim. Cendo był brutalny, malował takim chlusem. Tu nie było pędzla, tylko było...

DM: ...wiaderko.

SM: Bo to jest właśnie istotna różnica między action painting a sonoryzmem, czyli dość wyrafinowanym już operowaniem barwą. Action painting musi być taki brutalnie szczery, co było najbardziej charakterystyczne dla Pollocka. On nie umiałby całej tej ekspresji udawać (czy osiągnąć) opierając się tylko na technice. On był wręcz chamelem. Bardzo prostym człowiekiem. I to przekłada się na tę cudownie naturalną ekspresję jego obrazów.

DM: Mam wrażenie, że Cendo to muzyka bardziej „somatyczna”. Wpływał na słuchacza tak, jak duże głośniki i niskie tony.

MT: Mimo że, paradoksalnie, wczorajsza akustyka była naturalna a u Stańczyka była wzmocniona. Nie mogliśmy w zasadzie posmakować rafinacji tej barwy.

MM: U Cendo bardzo fajnie oddziaływała też część środkowa, w której, po tym całym nasyceniu, wszystko opadało, wyciszyło się i potem na nowo rozkręciło. Był odpoczynek.

MT: Ja mam wrażenie, że tam były dwa cięcia, po których pojawiła się cisza, dwie próżniowe dziury.

MM: I to świetnie oddziaływało, wprowadzało dodatkowe napięcie i przestrzeń.

DM: Mnie się bardzo kojarzył ten utwór z zeszłorocznym [Yannem] Robinem [*Art of metal I*], w sensie temperatury i równoważenia wyładowań cichymi, szerokopłaszczyznowymi fragmentami. Wydaje mi się, że tu była podobna równowaga, chociaż ten utwór chyba był brutalniejszy.

MT: Przyznam, że też przez moment miałem wspomnienia z tego koncertu, tym bardziej, że odbywał się w tej samej sali. Jeszcze jedna moja uwaga: czytając komentarz, zrozumiałem go w ten sposób, że będzie tutaj jakaś analogia do tych gestów, które są nieodłącznym elementem action painting. Bo przecież action painting to są takie wielkie płótna, których nie można kontrolować. Pozostaje tylko zamaszty ruch i to właśnie ślad tego ruchu, tej aktywności i energii, ma promieniować z tych płócien. Tymczasem tego elementu zabrakło.

MM: Ale dyrygent na przykład... To był action painting!

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Tego rodzaju teatralności ze strony muzyków orkiestry nie było, albo było jej bardzo niewiele.

DM: To były czysto muzyczne gesty. Wydaje mi się, że mogło zmylić określenie „gest instrumentalny”. To sformułowanie powtarza się dwa razy w opisie.

MT: Jeszcze na taki ogólny poziom wchodząc: nie macie wrażenia, że to jest muzyka o jakimś ogromnym stopniu agresji? I że poddając się takiemu dźwiękowi, wchodzimy w jakieś barbarzyńskie stany umysłu?

DM: Ale to jest taka zdrowa brutalność! Witalistyczna!

GD: Nie miałem żadnego wrażenia agresji, nie czułem się atakowany, ta muzyka wręcz dawała upust moim emocjom. Efekt był może odwrotny od zamierzonego.

MM: Katartyczny?

GD: Nie nakręcał mnie, tylko powodował, że te wywołane emocje gdzieś odpłynęły i ja potem byłem po prostu taki szczęśliwy.

AW: Ale może jest to też charakterystyka naszego pokolenia, takie dążenie do intensywnych wrażeń.

MT: Właśnie. A ja teraz czuję, że leci mi już piąty krzyżyk.

KK-S: Mnie też utwory hałaśliwe z reguły bardzo drażnią, a ten bardzo mi się podobał i uważam, że ten utwór ostatecznie jakoś oczyszczał emocje.

MT: Dla mnie był też wyrafinowany, artystyczny, nie taki zwykły jazgot.

DM: Słuchać, kiedy kompozytor wie, co robi.

KK-S: Tak, od razu.

PS: Jedynie ostatni wystrzał był bolesny.

MT: A ja właśnie chciałbym powiedzieć, że koniec to mi się strasznie podobał. Myślałem, że on zrobi taką typową, postromantyczną codę, aż do wyciszenia. Cendo dał taką krótką frazę i myślałem, że teraz to już będzie tak wygasać. I wtem nagle ten huk i uderzenie w głowę, koniec. Zaskoczenie totalne, działało bardzo mocno.

DM: Mnie się szalenie podobała instrumentacja. Perkusista na przykład uderzał z dwóch stron w instrument, którego nazwy nie znam – to tworzyło aurę niesamowitości.

GD: Tam było pełno brzmień, których nie potrafiłem zupełnie zidentyfikować.

DM: Albo delikatne uderzanie metalową blachą po strunach. Myślałam, że na strunach już się niewiele da zrobić ciekawych rzeczy. Zwróciłyśmy też z Marysią [Majewską] uwagę, że to jest utwór z 2004/2005 roku, czyli dość stary.

MT: Ciekawe, kiedy on tego noise'u słuchał przez rok? Wcześniej czy później?

AW: Mnie się też szalenie podobało, że było dużo perkusji. Nie dość, że dwóch perkusistów, to dał też talerze innym instrumentalistom. I bardzo zapadł mi w pamięć taki jeden detal: w skrzypcach słyszeliśmy wysoką nutę, potem jeszcze oktawę wyżej (chyba flazolet) i potem nagle „krrrrhhhhhhhh”. Taki szorstki, chropowaty dźwięk uzyskany poprzez bardzo mocne przyciśnięcie smyczka do strunnika. Dużo było takich smaczków.

KK-S: To było bardzo ciekawe, bo te szorstkie przyciśnięcia przechodziły w niskie dźwięki puzonu, które miały prawie dokładnie tę samą barwę. Bardzo płynne przejście i mimo że instrumenty były odmienne, to kompozytor bawił się różnicami i podobieństwami między ich barwami.

DM: Monika Pasiiecznik zadała pytanie, jak jego muzyka ma się do tradycji francuskiej i to właśnie, wydaje mi się, jest ciekawy kontekst dla tego utworu. Cendo mówił, że ceni [Gerarda] Griseya, może niekoniecznie za takie wyrafinowanie barwowe (on Griseya nazwał wprost niespektralistą), raczej za przekraczanie granic, tak jak w pieśniach [*Cztery pieśni na przekroczenie progu*]. Jego wymienił wśród swoich mistrzów.

MT: Ale tę twardość, bez impresjonistycznej czy romantycznej mgły, można znaleźć u [Alberta] Roussela czy, powiedzmy, u [Oliviera] Messiaena, gdzie też jest taka skała dźwiękowa. Tylko tutaj jest ona, oczywiście, o wiele dalej posunięta.

DM: Ja byłam tak jakoś „nasycona” tym utworem, że potem [Leopolda] Hurta już nie byłam w stanie słuchać.

MT: No to przejdźmy wreszcie do niego.

AW:

Spośród wszystkich utworów, które można było usłyszeć na wtorkowym koncercie warszawsko-jesiennym, chyba najlepiej w myśl przewodnią całego festiwalu wpisywała się kompozycja *Gatter* Leopolda Hurta, a to ze względu na obecność „innego instrumentu”. Była to mianowicie – uwaga – e-cytra. Wrażenie, które pojawiło się we mnie już od pierwszych chwil było takie, że barwa tego instrumentu zupełnie nie przystawała do brzmienia zespołu tradycyjnego, akustycznego. W pierwszej części elektroniczna cytra miała zdecydowanie rolę dominującą, wręcz koncertującą, na tle orkiestry „poruszającej się po niepewnym obszarze” [książka programowa, s. 152]. Znalazła się tam nawet nieco spazmatyczna kadencja wirtuozowska, w której solista zaserwował nam przegląd możliwości brzmieniowych instrumentu i która była jedynym wyraźnie zapadającym w pamięć momentem w tym ogniwie. Fakt, że instrument jest elektroniczny, umożliwia zaprogramowanie w nim dowolnych barw, dlatego też usłyszeliśmy brzmienie mocno przesterowane, nie tak odległe od gitary elektrycznej, brzmienie jak w klawesynie, ale bogatsze i z dłuższym czasem trwania dźwięku, glissanda podobne do tych, co w falach Martenota, ale z dodatkowym szarpnięciem, brzmienia perkusyjne, ludzkie oddechy i wiele innych barw trudnych do zidentyfikowania i sklasyfikowania. Część druga rozpoczęła się punktualistycznie z gdzieś tam pobrzmiewającymi dłuższymi nutami pełniącymi rolę spoiwa. Cytra zeszała do roli równorzędnej z pozostałymi instrumentami, z rzadka wydając pojedyncze dźwięki. Nagle, nie wiadomo nawet kiedy, z nieładu wyłonił się ład – nastąpił fragment, w którym orkiestra zjednoczyła się, grając we wspólnym rytmie. I tu instrument solowy zupełnie wycofał się, jakby przysłuchując się z dystansu. Nie trwało to długo – wkrótce forma zakreśliła łuk i powróciła do rozrzuconych, pojedynczych szarpnięć i uderzeń. Podstawowym pomysłem muzycznym, na którym oparte było ostatnie ogniwo utworu były zdeformowane, wieloskładnikowe akordy, w których jednak było słychać odległe reminiscencje tonalne, ciężenia. W tej spokojnej części cytra wtórowała zespołowi, tworząc jeden z wielu składników – tym razem wyjątkowo dysonujący ze względu na brak zestrojenia i mikrotonowe odchylenia względem reszty zespołu. Mimo iż kompozytor najwyraźniej podjął wysiłek, aby uczynić utwór interesującym, nie jest to dzieło wybitne, a na pewno nie spójne. Niestety to, co mnie w nim początkowo zainteresowało jako ciekawostka, to jest elektroniczna cytra, okazała się najsłabszym jego punktem.

Dodam jeszcze, że chciałabym usłyszeć coś na ten instrument solo. Może byłby on lepiej wykorzystany.

GD:

Wczorajszy koncert, podobnie jak wieczór poniedziałkowy, w kontekście linii przewodniej tegorocznej edycji festiwalu zaliczyć można w 75% do „innej beczki”. Tymczasem *Gatter* Leopolda Hurta na elektryczną cytrę i duży zespół odstawał od reszty nie tylko obecnością egzotycznego instrumentu, ale także, choć może głównie, formalnie. Kompozycja niemieckiego twórcy wśród takich gwiazd jak Cezary Duchnowski, Gerard Grisey, czy Raphael Cendo, po prostu chowała się w cieniu. Utwory trzech wymienionych autorów zachwyciły mnie, kompozycja Hurta jednak również mnie zainteresowała, a biorę ją na

warsztat z niemal 100-procentową pewnością, że jestem jedyny wśród uczestników seminarium, bo mam wrażenie, że w kontekście koncertu to ona była "z innej beczki". Robię to więc pro publico bono, by zachować różnorodność tekstów, ale także by obronić nieszczęsnego Hurta, przyćmionego blaskiem kompozycji dojrzałych. Przede wszystkim zainteresowała mnie postać kompozytora. Jego wszechstronność i poświęcenie. Jest on bowiem specjalistą w dziedzinie wykonawstwa historycznego, odbył ponadto gruntowne studia kompozytorskie, uzupełniając je o kurs muzyki elektronicznej w IRCAM-ie, interesuje się również muzyką ludową. Nie wielowymiarowe wykształcenie przykuło moją uwagę, a właśnie wspomniana wszechstronność zainteresowań. Stanowić to mogło zagrożenie dla jego kompozycji *Gatter*, w której spreparowane dźwięki cytry oraz nagrane na nią sample tworzące magmę szmerów, pisków, brzęczeń, dźwięków chropowatych i nieoczywistych, umieszczone zostały w klasycznej, bądź co bądź, formie. Wyraźny był podział na trzy części, w którym pierwsza była dwusegmentowa przedzielona isticie wirtuozowską kadencją solisty, zmieniającą tempo z szybkiego na wolne, druga część w formie quasi scherza o budowie łukowej, w której z poszczególnych rytmicznych, punktualistycznych dźwięków orkiestry klarowało się tutti, na powrót się pod koniec rozpraszające; ostatnia zaś część utrzymana była w tempie (trzymajmy się starych dobrych włoskich wzorców) adagio. Całość została tam poddana rozkładowi, aż do pojedynczego, finałowego dźwięku. Kompozytor z warsztatową dokładnością zajął się klasyczną trzyczęściową formą koncertu, jak również twórczo poddał ją obróbce. I jeśli wierzyć komentarzom Leopolda Hurta, było w tym utworze coś z barokowego ducha swobody w ramach określonej formy. Rękę barokowego twórcy znać było także w melodyce tej kompozycji, zręcznie zakamuflowanej i skontrastowanej z mechanicznym brzmieniem e-cytry. Sądzę, że Leopold Hurt ma do muzycznej współczesności podejście prawdziwie surkonwencjonalne.

MT: Barokowość? O co chodzi?

GD: Miałem wrażenie, że są tu zakamuflowane jakieś quasi-tonalne reminiscencje, nie chcę mówić eklektyczne, ale tak mi to jakoś zapadło w pamięć.

MT: Mam wrażenie, że tu chodzi o taką ważną kwestię, że muzyka XX wieku od sonoryzmu aż do dzisiaj, w swym nurcie najbardziej modernistycznym, boi się jak ognia wszelkiego rodzaju zdwojeń, unisonów czy synchronizacji. I kiedy pojawiają się synchroniczne układy – rytmiczne lub akordowe – które nie mają nic wspólnego z tonalnością, przez sam fakt, że są uporządkowane, brzmią już dla nas jakby były tonalne.

SM: Ale u Hurta to dość daleko było posunięte. W trzeciej części miałem czasem wrażenie, że poszczególne akordy są łączone ze sobą bardzo ściśle, z zachowaniem wręcz dźwięków wspólnych. Za to druga część – początkowo, aż do momentu wyłonienia się w końcu tego czytelnego, jednorodnego rytmu – była dla mnie bardzo niezrozumiała. Za długo, w moim odczuciu, trwał ten proces, przez co zrobił się chaos. Może jedynie w ujęciu całościowym, zestawiając ją z trzecią częścią, ten kontrast nabierał więcej sensu.

MT: Ja miałem w drugiej części bardzo silne skojarzenia z [Pawłem] Mykietynem – że jest taki rozpad i dopiero potem zaczyna się to scalać, jak w *3 dla 13*. Z tym że tutaj było to rozbitcie w czasie a u Mykietyna był skonstruowany od początku jakiś doskonały układ, tylko kompozytor zakrył te dźwięki, by je potem stopniowo odsłaniać, aż w końcu dostajemy cały obraz. Jeszcze pani Ewa nic nie powiedziała. Jakie wrażenia?

ECh: Podobnie jak Ani, przeszkadzało mi to, że cytra nie pasowała do reszty zespołu. Uważam, że najlepszą częścią utworu była druga, gdzie brzmienia cytry było jak najmniej. To, co działo się w pozostałych instrumentach, było bardzo ciekawe. Ta punktualistyczna struktura, w drugiej części, która stopniowo się scala.

KK-S: Dla mnie to był trochę banalny pomysł, przez to, że był taki klarowny i ostatecznie przewidywalny.

MT: Główna idea tego utworu polega na tym, że ta cytra jest pewnego rodzaju matrycą a instrumenty orkiestry próbują się wpasować w nią, wyciągać konsekwencje z jej dźwięków. Słowo „gatter”, jeśli dobrze pamiętam, znaczy „krata”, „brama”, co w sumie odpowiada nawet wizualnie temu, czym jest cytra. I przez bramę tej cytry patrzeliśmy na to, co jest dalej, na inne instrumenty. Ale zawsze na pierwszym planie mieliśmy tą cytrę, która ograniczała pole manewru orkiestry. Ten koncept był słyszalny w pierwszej części, w części drugiej i trzeciej już mniej.

PS: Dla mnie cytra była jednak bardziej z boku niż na pierwszym planie. Słuchanie było doświadczeniem wyobcowania jakiejś zwyrodniałej jednostki wobec tej biednej orkiestry, która przy niej występuje.

KK-S: Ja miałam jeszcze wrażenie niespójności tych trzech części. Nie widziałam żadnej idei, która by scalała ten utwór w jedno. Jak się skończyła trzecia część i nastąpiła pauza, myślałam, że zacznie się część czwarta, co mnie przeraziło. I nie wiem, czy nazwałabym wykonanie „wirtuozowskim”, bo ruchy, które solista wykonywał na strunach, chyba nie musiały być precyzyjne względem zapisu.

DM: Zastanawiam się, czy musiał to wszystko robić na cytrze. Czy to nie jest po prostu efekciarstwo wizualne.

PS: Jego wizualność silnie na mnie oddziaływała, negatywnie, bo żeby przełączać tryby oprogramowania cytry, musiał unieść jedną nogę, przechylić się na bok, stając się w ten sposób jakby pochylonym garbusem. I jeszcze się nad nią miotał.

DM: Dla mnie ten utwór był mdły po Cendo, może to jest wina kontekstu...

MT: To idźmy dalej, zostaje nam [Cezary] Duchnowski i [Gerard] Grisey. Kto chce zacząć o Duchnowskim?

DM: Mnie się podobało. To był utwór w dużej mierze rozrywkowy dla słuchaczy, ale chyba niełatwy dla wykonawców – przez mikrotonowość, przez to, że tyle działo. Ja z niego nie pamiętam formy, ani rzeczy technicznych, natomiast pamiętam, że zrobił na mnie dobre wrażenie, był przyjemny i dobrze się przy nim bawiłam.

MT: Ktoś pamięta jakieś cechy charakterystyczne?

AW: Wydaje mi się, że miał formę crescendową, że zaczęło się od pojedynczych uderzeń dwóch perkusistów, które były niesynchronizowane. Nawiasem mówiąc: na początku myślałam, że to będzie *phase shifting*, ale potem się okazało, że jakoś inaczej się mijają. Potem coś tam zaczęło się rozwijać, na początku trochę niemrawo, potem coraz bardziej intensywnie, dynamika rosła i wszystko bardzo mocno, „rockowo” się zakończyło.

GD: Takim zakrzyknięciem.

MT: I była też ta klawiatura MIDI, która grała w takich rozstrojonych dźwiękach. W partiach fortepianu i tego klawisza było wiele takich elementów...

KK-S: Równoległości i jakiś wzajemnych odniesień.

DM: Taka maszynka, która jest wprawiana w ruch przez repetytywność.

MT: W kulminacjach to były repetycje pojedynczych akordów, które pianista grał z wielkim wysiłkiem. Ale mnie to najbardziej uderzyły te figury jak z Debussy'ego czy Ravela.

DM: Na początku też zrobiła się aura quasi-impresjonistyczna.

SM: Urzekająca była też zmienność faktur. Tę muzykę można wręcz fizycznie dotknąć. Początkowo brzmienie było jakby szklane, bardzo spoiste, poszczególne odcienie zlewały się ze sobą, potem dopiero pojawiła się jakaś ziemista chropowatość. Cały czas te materiały przeplatały się, mieszały, zagęszczały i rozrzedzały.

KK-S: Opis z książki programowej dobrze oddaje strukturę tego utworu, bo te równoległości były uchwytne. Także zmiany nastrojów i odpowiedniość fortepianu i klawiatury MIDI, które ze sobą współgrały, ale w lekkim przesunięciu. I muszę przyznać, że bardzo mi się ten opis podoba, łącznie z tym cytatem z *Burzy* [Williama Shakespearea]

MT: Jedna rzecz mnie nie pasuje: czy to był oniryczny utwór?

PS: Tylko na początku. Zaczął się onirycznie.

DM: A potem była ta jawa chyba.

SM: Moim zdaniem to się jakoś wszystko przeplatało. Były równoległe rzeczywistości, które, jeśli przenikałyby się w zbyt oczywisty sposób, byłyby bezsensowne. Jednak rozpoczęcie w onirycznym klimacie a potem bardzo płynna ewolucja przez zmiany gęstości, faktury czy banalnie mówiąc charakteru, dość sprytnie kamuflowały to rozdwojenie i równoległość różnych światów.

PS: Może zmienia się nam tempo życia, zmieniają się nasze doświadczenia, inne jest nasze doznawanie rzeczywistości i zmieniają się też nasze sny.

MM: Myślicie, że ten utwór był precyzyjnie zapisany?

MT: Znając Duchnowskiego i jego zamiłowanie do improwizacji, może dał im jakąś większą swobodę?

MM: Jeśli faktycznie była swoboda, to było to dobre posunięcie. Jeśli ktoś próbowałby to wszystko zapisać, uzyskałby bardzo podobny efekt, ale byłaby to robota głupiego, takie zbyt precyzyjne dookreślanie wszystkiego. Ten utwór nadawałby się na takie *head arrangement*, ustalenie między sobą pewnych podstawowych rzeczy pod improwizację.

DM: Ale z drugiej strony skupienie obojga klawiszowców i to, że cały czas ktoś przewracał im strony, świadczy o tym, że oni muszą się pilnować, więc może jednak wszystko było szczegółowo zapisane.

MM: Więc może to było jednak zapisane, a nie musiałyby być.

MT: Dobrze. Możemy zamknąć ten temat i przejść do *Partiels*.

SM: Wykonanie nie było najlepsze.

AW: Mnie też nie porwało, ale mam do niego stosunek trochę takiej „dobrej cioci”. To jest zespół bardzo młodych muzyków. Wspaniale, że mają możliwość obcowania z utworami, które już należą do kanonu. Kiedy ja zaczynałam moją przygodę z chórem Filharmonii Łódzkiej, to pierwszą rzeczą jaką śpiewałam była *Pasja* [Krzysztofa] Pendereckiego. Pamiętam jak wielkie to było dla mnie przeżycie. Dlatego na jakość tego wykonania przymykam oko. I podoba mi się, że

w programie każdy członek orkiestry jest wypisany z imienia i nazwiska – a jest ich sporo. To się rzadko, bardzo miły gest.

DM: To jest zespół zbierany co rok i co rok, zdaje się, skład się trochę różni. A żeby grać muzykę tak organiczną, gdzie każdy pion ma brzmieć jak jeden dźwięk, trzeba pracować ze sobą lata.

MT: Ja miałem też wrażenie, że dyrygent jest zbyt ekspresyjny. Ten utwór jest kontemplacyjny, właściwie bezosobowy. A on swoimi gestami władał tam wiele emocji. Spróbujmy odsiać to wykonanie, które nie było złe, ale czujemy, że mogło być lepsze. Może nie będziemy się wymądrzać o utwór, który jest tyle razy opisywany, i to przez ludzi, którzy wiedzą o nim dużo więcej. Ale to nic, bo teraz nasze wrażenia są istotne. Specjalizacja nie jest wymagana.

DM: Kiedy słuchałam nagrania, wydawało mi się, że elementy teatralne tu nie pasują. Słysząc je w zakończeniu, ale nie potrafiłam sobie tego wyobrazić. Zawsze dysonowały mi z całym utworem, z tymi ciszami wyższych alikwotów. W tej sali okazało się – jeszcze z tym miedzianym kolorem – że zagrało to wspaniale! Zwłaszcza zakończenie ze światłem! Reżyser zrobił na końcu coś cudownego.

MT: Jak to jest z tym niemym uderzeniem w talerz pod koniec?

DM: Ono jest w partyturze zapisane. Bardzo oszczędnie darli kartki. Teatr instrumentalny bywa śmieszny, bywa groteskowy, bywa, niestety, bardzo często, żenujący. A tutaj wszystko pasowało.

KK-S: Ja bym się nie wahała użyć tutaj sformułowania, że to była piękna muzyka, po prostu piękna. I nie wiem, czy trzeba tego bronić.

MT: Ja miałem przy tym wrażenie takiej klasycznej powagi. Poczucie, że muzyka jest czymś więcej niż tylko autoekspresją, odzwierciedlaniem procesów społecznych, chwytnością tego, co jest zewnętrzne, co epatuje najbardziej przez to, że jest nowe. Nie, jest jakiś wymiar uniwersalny i on nadaje tę powagę. To jest zupełnie inne słuchanie. Podczas Warszawskiej Jesieni przedstawiamy (czy wszyscy?) nasze anteny percepcyjne. Czyli wiem, że to jest specyficzna publiczność, specyficzny festiwal i nie można przykładać takich miar, jak gdzie indziej. Ale kiedy pojawia się utwór, do którego te miary można przyłożyć, to jednak wspaniale, bo w końcu można połączyć te anteny zwykłe z antenami warszawsko-jesiennymi.

DM: Przypomniało mi się jeszcze, co Cendo mówił o Griseyu, dlaczego go tak ceni. Dlatego, że jest to kompozytor metafizyczny. Cendo mówił, że bardzo tęskni w muzyce współczesnej za metafizyką. Mówi, że na przykład u [Pierre'a] Bouleza metafizyki żadnej nie widzi, u późnego zwłaszcza, i chyba ma rację. Grisey sięga jednak gdzieś dalej. Nie wiem, czy wszyscy znają koncepcję czasu [Ludwika] Bielawskiego, strefową teorię czasu. Tutaj te wyższe alikwoty przechodzą później w jakiś wymiar świetlno-czasowy.

MT: Dla Griseya, z tego co pamiętam, np. koncepcja reinkarnacji jest dość istotna i on ją wpisuje w swoją muzykę – może już w *Partiels*? Stoi za tym poczucie ciągłości życia, organiczności, która w tej muzyce jest. Jest ona jakimś małym aspektem ciągłości w skali kosmicznej. W tym sensie oczywiście jest to kompozytor metafizyczny, ta spójność jego muzyki z obrazem świata jest zupełna.

PS: Jego muzyka jest też jakby monadyczna. W małych porcjach zawierają się większe całości i makroforma odbija dokładnie pierwszy muzyczny gest. Człowiek, słuchając tego, odnajduje w tym konsekwencję, logikę.

MT: Tak, hologram. Makro – mikrokosmos. Jest poczucie *arche*, z którego cała ta klarowność wynika.

ECh: W trakcie słuchania spojrzalam też na widownię i widać było, że wszyscy kontemplują tę muzykę, słuchają z zamkniętymi oczami, że do wszystkich to przemawia.

DM: Dla mnie ta reakcja publiczności przypominała też, że spektralizm, przynajmniej przez pewien czas (a może właśnie teraz) jest językiem uniwersalnym, którego nie było od czasu dur-moll. Oddziałuje na wszystkich i wszyscy są w stanie go zrozumieć, a przynajmniej odczuć.