

ROZMOWA DRUGA

Koncert w ramach Małej Warszawskiej Jesieni, Centrum Kultury Koneser, 21. września

Wykonawcy: Maria Wieczorek – głos, skrzypce; Tadeusz Wierzbicki – teatr figur świetlnych, autor tekstu baśni; Mirosław Poznański – światło; Aleksandra Semenowicz – kostium

Program: Tadeusz Wielecki, Tadeusz Wierzbicki – *O szewczyku i fałszywym królu* (2013), opera kameralna dla dzieci i dorosłych

Marcin Trzęsiok: Proponuję, żebyśmy zaczęli rozmowę od opery Tadeusza Wieleckiego. Jesteśmy świeżo po tym utworze, to będzie chyba najlepsze, co?

Monika Kuchta: Bardzo pozytywne wrażenia. To było zupełnie coś innego. Takie nietypowe, szczególnie, jeżeli chodzi o tę scenografię, ten pomysł z oświetlonymi postaciami, które były rzucane przez te lustra. Fajnie. I też duży plus dla wykonawczyni, bo grać na skrzypcach i śpiewać jeszcze równocześnie, to na pewno jest duże wyzwanie. Wszystko było bardzo interesujące. I też mi się podobał zamysł, może już typowo kompozytorski, że – co zwracało moją uwagę – każda z tych postaci miała jakiś swój przypisany idiom: jedna postać – recytacja, inna – niskie nuty, wysokie...

MT: *Sprechgesang*, śpiew normalny, tak...

Bartłomiej Barwinek: Mnie bardzo przypadła do gustu ta oszczędność środków. To jest właśnie to, co mi się kojarzy z teatrem, szczególnie z teatrem dziecięcym. Za pomocą kilku kresek, bardzo prostych animacji można opowiedzieć historię. I sposób, w jaki wykorzystuje się te środki, jest w tym najbardziej pociągający.

Przemysław Scheller: Niesamowite było to, jak spektakl pobudzał wyobraźnię. Ascetyczność scenografii i muzyki powodowała, że bardzo wiele rzeczy trzeba było sobie dopowiedzieć i myśleć, że w przypadku publiczności tak specyficznej, jak dzieci, zagrało to świetnie.

Dominika Mical: Wydaje mi się, że była też korespondencja między tym, że niewiele elementów było przedstawianych, wizualizowanych, a jednak tworzyła się całość. Podobnie z muzyką. To było spójne.

Weronika Nowak: *A propos* tej przestrzeni dla wyobraźni, to przez tę oszczędność środków, wydaje mi się, było bardzo dużo miejsca dla symboliki, pewnych ukrytych treści, których dzieci może nie rozumieją, ale dorośli sobie sami dopowiedzą.

BB: Myśmy się tu śmiali w drodze z Freudowskiego kompleksu ojca...

[śmiech]

BB: To oczywiście takie żarty, nie będziemy wszędzie dostrzegać Freuda. Jest w tej historii coś Leśmianowskiego, coś niezwykłego, magicznego.

WN: Schulzowskiego...

MT: Schulzowskiego – tak. Właśnie, z tym ojcem. A swoją drogą był też kompleks Edypa, bo on nie miał matki, za to miał taką idealną żonę-matkę. Bardzo Freudowsko... Wziął sobie matkę za żonę.

[śmiech]

Ale to dzisiaj chyba brzmi bardzo śmiesznie, jeśli by się wzięło pod uwagę taką sztamkę Freudowską. Już chyba nie jesteśmy w stanie... Właściwie humorystycznie to traktujemy...

DM: Zawsze można się tym pobawić. Wydaje mi się, że opera nas nie znudziła chyba.

BB: Uważam, że ta godzina minęła w ogóle bardzo szybko.

DM: No właśnie! Jest też ogromny sukces, że dzieciom się chyba podobało. Koło nas siedział chłopiec. Szczególnie bawiło go: „Żreć! Żreć!”.

MT: Tak, tak, to było dla wszystkich. I świetne libretto.

PS: Tak. Bajka opowiedziana na nowo.

MT: Taka trawestacja bajki.

MK: Ja też czułam podobne zaskoczenie, bo każdy zna tę historię, ale jednak została ona inaczej potraktowana...

DM: Elementy z różnych bajek...

PS: Mnie osobiście bardzo rozbawił motyw, jak zostało zmienione to, że szewczyk zabił smoka. Nie wypchany siarką, tylko...

MK: ...że zjadł samego siebie.

PS: I została tylko głowa. No kapitalne!

BB: Taka trochę forma lukowa z kodą – szewczyk w końcu wraca do tych nizin, z których wyszedł, ale jednak nie do końca, bo wszystko zostaje zwieńczone happy endem.

MT: Mnie najbardziej zaskoczyło, że to było ukazane jako nieprawdziwe. Księżniczka nieprawdziwa, fałszywy król. W tym momencie zaczęliśmy rozumieć, że to jest bajka strawestowana. Wcześniej nie było wiadomo, że coś takiego będzie się działo. Mielicie jakieś skojarzenia muzyczne?

PS: Miałem, ale są to bardzo dalekie skojarzenia – partię smoka powiązałem z Hildegardą z Bingen, ze względu na to, że w jej dramatach muzycznych postać diabła krzyczała. Bo ona uważała, że złe postacie nie mogą tworzyć czegoś pięknego, nie potrafią śpiewać.

BB: Na pewno było w tym trochę Schönberga, Strawińskiego też – ze względu na formę, w której mieliśmy recytację, coś w rodzaju recytatywu, ariosa. To było takie cofnięcie się do tradycji antycznej.

DM: Myślałam przy okazji o Strawińskiego o *Historii żołnierza* i skrzypcach w roli głównej.

MT: Właśnie, właśnie. To się bardzo skojarzeniowo narzuca. To nie są takie bezpośrednie nawiązania. Też ta teatralność – że są właściwie dwa miejsca: jedno miejsce, to jest punkt ciężkości, gdzie patrzymy na wykonawcę, a drugie miejsce, to jest punkt ciężkości, gdzie patrzymy na teatr. Właściwie między tymi dwoma biegunami też jakieś napięcie występuje. Takie rozbiecie

centrum na dwa bieguny. To jest typowo modernistyczny zabieg, z którego Strawiński bardzo często korzystał, w *Historii żołnierza* po raz pierwszy tak wyraźnie.

DM: Mnie się jeszcze podobało, że było widać operującego lustrami...

WN: Cała fizjonomia tej osoby, bardzo sugestywna.

DM: To jeszcze bardziej manifestowało tę fikcję. To, że to się tworzy, tworzy się sztuka – *in actu*.

MT: Tak, takie wzięcie w cudzysłów. To właśnie jest typowe w Strawińskim – jeśli chodzi o koncepcję teatralną, czyli powiązanie muzyki ze sceną. Jeszcze myślałem czasem o Kurtagu: taka miniaturowość, lapidarność. Ta była seria krótkich miniatur skrzypcowych właściwie. A zatem wszyscy mamy świetne wrażenia z tej opery.

WSZYSCY: Tak.

MT: Miło, kiedy się idzie nie wiadomo na co i się wychodzi z takim uśmiechem. Coś jeszcze dodajemy do tego?

BB: Miałem wrażenie, że dzieciom się nawet podobało.

MK: Ja miałam takie trochę wątpliwości, bo zawsze woła chyba jednak, gdy jest kolorowo na scenie, dużo się dzieje, dużo rekwizytów, itd. A to wszystko było oszczędne.

DM: Niekoniecznie!

PS: Nie, właśnie, że nie! Dzieci mają niesamowitą wyobraźnię, zwykły kijek może być wszystkim – może być różdżką, może być karabinem.

MK: To też prawda.

WN: Ale też coś nowego. Ja przynajmniej nie miałam styczności wcześniej z tego typu teatrem. Odbijanie światła w lustrze jako sposób kreowania pewnej rzeczywistości...

DM: Odwrotność teatru cieni.

MT: Możemy jeszcze powiedzieć o charyzmatycznej roli wykonawczyni. Dużo spoczywało na jej barkach. Gdyby ona nie miała tej siły wewnętrznej, tych niesamowitych zdolności łączenia dwóch ról w sobie, to by nie miało szans powodzenia. Wybitna kreacja. Można by sobie i innym życzyć, żeby to poszło w Polskę, było pokazywane dzieciom. To naprawdę było coś niezwykłego.

Koncert wieczorny, sobota, 21. września, Soho Factory

Wykonawcy: Carlos Mena – kontratenor, Marcel Pérès – głos arabski, Isabel Puente – fortepian, Maruta Stravoitava – flet basowy, Johannes Nied – kontrabas, Zespół Śpiewaków Miasta Katowice Cametata Silesia, Anna Szostak – przygotowanie zespołu, Orkiestra Muzyki Nowej, Experimentalstudio des SWR: Joachim Haas, Michael Acker, Sven Kestel – projekcja dźwięku, Szymon Bywalec – dyrygent, José María Sánchez-Verdú – dyrygent

Program: Klaus Huber – *Erinnere dich an Golgotha...* (1977/2010) na kontrabas solo, 18 instrumentów i live electronics; Brian Ferneyhough – *Mnemosyne* (1986) na flet basowy i taśmę; José María Sánchez-Verdú – *Libro de las estancias* (2008–2009) na kontratenor, głos arabski, dwa chóry, zespół, aurafon, live electronics i światło

MT: Co się wam podobało najbardziej wczoraj?

DM: Sánchez, i *Mnemosyne*.

PS: Sánchez.

WN: Też Sánchez.

MK: Sánchez.

BB: Sánchez, zdecydowanie, z bardzo wielu powodów.

DM: To w kategoriach przeżycia chyba trzeba też rozważyć. Nie tylko w kategorii utworu.

MK: Nawet w kategorii jakiegoś rytuału.

BB: Byłby problem z zabranieniem tego utworu na bezludną wyspę, bo musielibyśmy zabrać całą halę...

MT: To musiałaby być wyspa wielkości Madagaskaru przynajmniej.

[śmiech]

PS: Ale za to byśmy tę wyspę dokładnie zwiedzili, bo moglibyśmy chodzić w tę i we w tę.

BB: Dla mnie zupełnie integralną częścią tego utworu były nawet te pielgrzymki publiczności po hali.

MK: To było w tym niesamowite, jakby słuchacze i wykonawcy się stopili w jedną całość.

MT: Tak zwana „stopofonia”.

[śmiech]

DM: To, że światło nie było tylko ornamentem, ale integralną częścią utworu.

MT: Właśnie. Wszystkie elementy były powiązane ze sobą.

DM: I nie dłużył się, mimo że bardzo długo trwał.

MK i MT: Godzinę.

PS: Według mnie kompozytor stworzył swego rodzaju misterium. To było niesamowite pod każdym względem. A że jeszcze została słuchaczowi dana swoboda podróżowania po hali i zmieniania perspektyw – to bardzo dużo dawało.

DM: Zamglenie...

BB: Dla mnie też od strony kulturowej bardzo ciekawy utwór. Widzę tu pewną analogię do *Phylakterionu* Szymańskiego z ubiegłorocznej „Warszawskiej Jesieni”. Z tym, że w porównaniu z Sánchezem był to bardziej ascetyczny utwór, kulturowo może bardziej jednorodny, a tutaj taka niesamowita synteza świata arabskiego, muzułmańskiego i świata zachodniego, chrześcijańskiego. Właśnie te dwa potężne, górujące nad wszystkim symbole, czyli Pérès, który śpiewa głosem

arabskim, i kontratenor śpiewający coś w rodzaju chorału gregoriańskiego. W ostatnim odcinku te głosy się łączą, śpiewają niby w unisonie, a jednak ich osobność jest ewidentnie słyszalna.

DM: Co do „anielskości” kontratenora, to słowo „angelicus”, które w pewnym momencie śpiewał...

MT: Ktoś wysłyszał jeszcze „angelicusa”?

DM: Stałam specjalnie przy kontratenorze, bo bardzo lubię. Było „angelicus”. I jeszcze było *Requiem*.

WSZYSCY Tak, tak.

MT: *Requiem* było pod koniec.

DM: *Tristis est anima mea* było też.

MT: Taki Borgesowski troszkę utwór... Nie wiem, czy czytaliście jego opowiadania. On właśnie bardzo lubił osadzać akcję swoich w średniowiecznej Hiszpanii, w Grenadzie, w arabsko-chrześcijańskich kontekstach. Lecz wróćmy to tematu wywołanego wcześniej: utwór muzyczny czy wydarzenie? To jest bardzo ważne tutaj. Bo gdyby tak wziąć od strony słuchania analitycznego, to te środki muzyczne okazałyby się bardzo proste, nawet prostsze niż w tych utworach quasi-liturgicznych Pärtä. Gdzie właściwie nie czuje się już ręki kompozytora, na przykład w jego *Psalmach Pokajanych*. Nie czuje się w ogóle kompozytora, to jest po prostu wpisanie się w pewien idiom. To było na granicy czegoś takiego, operowania gotowymi zestawami.

BB: Mnie dręczyło gdzieś tam z tyłu głowy takie podejrzenie, że gdybym tego słuchał tylko z płyty, to chyba zostałoby 20% wrażenia.

MT: Na pewno tak jest. W przypadku takiego przeżycia jak wczorajsze.

MK: Mógłby ten utwór nawet znudzić po krótkim czasie, gdyby nie było tej całej otoczki.

PS: Niemniej jednak ja bardzo chętnie, jak dostanę nagranie, to go wysłucham. To będzie dla mnie eksperyment, czy faktycznie jeszcze jest coś w tej muzyce poza wydarzeniem. Ciężko teraz obiektywnie stwierdzić, oddzielić, bo nasze jedyne doświadczenie tego utworu czy wydarzenia miało miejsce właśnie na wczorajszym koncercie. Niemniej jednak wydaje mi się, że muzyka przy tym wszystkim też pełniła ważną rolę i mam nadzieję, że się obroni sama.

MT: To nie jest kategoria zarzutu, że to jest muzyczna substancja taka właśnie – gotowce, zręcznie skrojone. To jest po prostu element tego projektu. Trzeba mieć pomysł, żeby to tak wykorzystać.

MK: A także pomysł też na ułożenie tych segmentów.

WN: I zakomponowanie przestrzeni też bardzo istotne. Gra topofonią.

BB: Ze względu na topofoniczność tego utworu, nawet sama warstwa muzyczna jest nie do odtworzenia w warunkach domowych. Trzeba w tym po prostu wziąć udział, żeby zrozumieć, czym jest ta kompozycja.

WN: I nawet sama warstwa audiowizualna, gdyby pojawiła się w nagraniu, to również, biorąc pod uwagę tę przestrzenność, ten sposób uczestnictwa, także by nie wystarczyła.

MT: Tak, tak. To jest tylko wtedy możliwe, kiedy się tam jest. No i w dodatku te świetne warunki – hala ogromna, więc można było robić topofonię z takim rozmachem rzadko spotykanym. To w żadnej filharmonii by się nie udało. Zauważyliście pod koniec taki moment, kiedy pałeczki uderzały o gongi?

PS: Tak.

MT: To było niesamowite. Samoczynnie. One wisiały i to były takie vibracje, że ten gong pulsował i tak jakby duchy się zleciały tych wszystkich zmarłych i zaczęły grać na tych gongach. Te pałki odskakiwały na spory dystans, może nawet pół metra od tego gongu. Same z siebie. To było coś. To był taki rytuał, miałem wrażenie, żałobny. Oplakiwanie tych ofiar wojen religijnych. To miało chyba taki sens. Stąd to *Requiem*.

PS: I też ten wydźwięk zespolenia ze światem arabskim pod koniec...

WN: Konsolacja jakaś...

MK: Jakies ukryte przesłanie ekumeniczne. Nie chcę tutaj dointerpretowywać za dużo...

PS: W Hiszpanii tak to wyglądało.

BB: Ja tam widziałem bardzo wyraźną drogę od ciemności do światłości. Nawet same kolory stawały się coraz cieplejsze, było coraz jaśniej. Miałem wrażenie, że wychodzimy – nawet muzyka na to wskazywała – z chłodu, mroku; stawało się to szersze i coraz bardziej świetliste.

DM: Fortepian też chyba – początkowo były tylko te niskie dźwięki, pedał też amplifikowany...

PS: Chciałbym też zaznaczyć, że niesamowicie wszystko było przemyślane i jednorodne w tym utworze. Rozgrywał się on na jakiejś przestrzeni, więc można było przechodzić z jednego miejsca na drugie, kompozytor zadbał też o to, żeby przebieg czasu był odpowiedni. Ten utwór rozwijał się bardzo powoli, tak statycznie. Dzięki temu można było samemu nadać temu ruch, to znaczy po prostu chodzić. Każdy element był przemyślany.

MT: Co jeszcze trudne do wyobrażenia, dopóki się tego nie spotkało – harmonia między różnymi estetykami współczesnej muzyki. Ci, którzy lubią muzykę, powiedzmy, w stylu nawiązania do tradycji, są zadowoleni; ci którzy lubią nowoczesność, w sensie topofonii, multimedialności, formy poniekąd otwartej, są zadowoleni. To się połączyło bez dysonansu. Taki złoty środek, idealny. I też, ja nie wiem, ta hiszpańskość, ta narodowość brzmiała autentycznie. W ogóle nie było wrażenia, że to jest – w sensie historii tego regionu Europy – że to jest coś takiego sztucznie restaurowanego.

BB: Taka trochę śródziemnomorska muzyka. Świat łaciński, bizantyjski... Jak w *Królu Rogerze*. Mnie się wydaje, że jest jakieś podobieństwo.

MT: No tak, kontekst historyczny jest na pewno tutaj podobny. Ja myślę jeszcze o tej dziwnej formie, o tym dziwnym gatunku. Z jednej strony muzycznie niby takie proste, z drugiej strony wizjonerstwo, które wymaga jednak ogromnego artyzmu. Pracowanie w wymiarach, w których mało kto pracuje. Nagle okazuje się, że można z tym coś zrobić. Przed rokiem zupełnie coś innego, jeśli chodzi o rejestr i tematykę, ale takie samo było doświadczenie nasze pod tym jednym kątem, właśnie spójności różnych rejestrów ekspresyjnych, kiedy był Aperghis. I ta jego instalacja z telewizorami, ekranami. Podobna spójność. Zupełnie coś innego, ale pozostaje wrażenie, że jest ten nowy rodzaj wysokiej sztuki multimedialnej, „totalnego dzieła sztuki”, i że on potrafi sięgnąć wyżej. Od strony zarówno technicznej, jak i estetycznej.

BB: Z tym, że tutaj nowe media właściwie nie miały udziału i to jest zaskakujące. Środki, jak by tak spojrzeć na to z góry, były bardzo proste – porozstawianie w różnych miejscach wykonawców to jest koncept bardzo stary, znany to z bazyliki San Marco w Wenecji. Fakt, że było to świeże przy tak prostych środkach jest bardzo *in plus* dla kompozytora.

MT: No tak. Jasne. To był utwór dla nas, dla większości, jak widać, numer jeden, a teraz o **Mnemosyne Ferneyhough**. Może zacznie pani Dominika...

DM: Na pewno świetne wykonawstwo. Gra na flecie basowym jest wymagająca.

MT: W sensie kondycji?

DM: Tak, i sposobu zadęcia. Potrzeba innego powietrza. Wydaje mi się, że pisanie na instrument solowy, nawet z dodatkową warstwą, jest zawsze ryzykiem. Zrobić coś interesującego na jeden instrument, tak, żeby to było spójne, nie było cięć, nie było nieuzasadnionych przerw jest ogromnym wyzwaniem. Bardzo mi się podobała ciągłość narracji, jakaś rozwojowość formy, to że warstwa się zmieniała, zyskiwała coraz większe znaczenie. Jednocześnie stała obecność fletu, z efektami perkusyjnymi – też partia nowoczesna. Ten utwór jest dla mnie bardzo naturalny, bez jakiejś sztuczności, bez kombinacji niepotrzebnych...

MT: Tak, właśnie. On się wydaje taki mało charakterystyczny dla Ferneyhough w odsłuchu, no nie?

DM: Tak.

PS: Ja miałem bardzo duże obawy, bo nie znalazłem tego utworu. Byłem bardzo pozytywnie zaskoczony. Miałem takie wrażenie, że on by mógł jeszcze trwać i trwać. Piękna przestrzeń się wytworzyła. Elektronika bardzo subtelna...

DM: A zapewniała ciągłość.

PS: I niesamowicie była tam potrzebna. Nadawała warstwę harmoniczną, ponadto ta jednorodność partii solowej... kapitalny utwór.

WN: Właśnie, taka równowaga. *A propos* tych nowych środków, tych dwóch jakby biegunów. Podobnie do utworu Sáncheza-Verdú. Nie czuć tu dysonansu, rozstrojenia sposobów odbioru. Muzyka była głównym motorem działań, któremu inne środki były podporządkowane. To było percepcyjnie klarowne.

BB: Moim zdaniem największa maestria w tym utworze tkwi właśnie w warstwie elektronicznej. Gdyby jej nie było, odczulibyśmy to bardzo. Jest zadziwiające, że była bardzo dyskretna; pozostając na drugim planie budowała cały klimat utworu. Tutaj kojarzy mi się utwór Bouleza, niedawno miałem w NOSPR-ze przyjemność słyszeć *Dialog z podwójnym cieniem* na klarnet i głośniki. To właśnie jest podobny sposób pisania, kiedy elektronika ma funkcję zupełnie służebną wobec instrumentu głównego i przy pomocy bardzo ascetycznych środków tworzy się niesamowita głębia i klimat, można to ciągnąć w nieskończoność.

MK: Mimo że były zastosowane te nowoczesne techniki, miałam wrażenie, że utwór był taki mało efektowny, chodziło bardziej o spokój, statyczność, nie było kontrastów. Mnie może zabrakło tego troszkę.

MT: Tu mam o tyle wątpliwość odnośnie niektórych waszych uwag, że ten utwór nie był takim utworem otwartym, który mógłby trwać jeszcze dłużej, bo on miał bardzo wyraźną formę, związaną z konceptem tych *Carceri*, tego ograniczania pola dźwiękowego przez nakładające się na żywy instrument harmonizacje, które szły z taśmy. To dało pewnego rodzaju narrację. Nie wiem,

czy czytaliście wcześniej opis tego utworu. Ja sobie przeczytałem i byłem nastawiony na to, jak słuchać. Ten koncept *Carceri*, czyli więzień – mam wrażenie, że to jest nawiązanie do Piranesiego, który w XVIII wieku rysował takie fantastyczne, niemożliwe do zbudowania formy geometryczne, schody wiodące donikąd... Z takim nastawieniem słuchałem, że flet jest coraz bardziej spętany poprzez tę elektronikę, później to się rozplątuje, flet znowu ma otwarte pole. Jestem sobie w stanie wyobrazić, że bez tego projektowanego na utwór konceptu, to nie jest tak bardzo wyraźne. Swoją drogą ten wczorajszy koncert miał temat przewodni, ktoś to zauważył? Wszystkie trzy utwory były na jeden temat, a były tak różne... [pauza] Cóż, mieliśmy wczoraj trzy utwory o pamięci. Przy czym w jaki sposób widzieć rolę pamięci w *Mnemosyne*?

DM: Nie wiem, czy po części tytuł nie odnosi się do całego cyklu *Carceri*, bo stanowi przypomnienie tych akordów...

MT: Właśnie, właśnie. A teraz **Klaus Huber – *Erinnere dich an Golgotha...*** Skomponowane w 1977 i dodane *live electronics* w 2010 roku.

MK: Generalne wrażenie było takie, że niby kompozycja była na kontrabas solo z orkiestrą, ale tak naprawdę ten kontrabas, mimo że cały czas był obecny, miało się wrażenie, że jest z boku, w tle.

MT: Tak.

PS: Ja tam bardziej szukałem elektroniki. Miałem z tym większy problem.

MT: Tak, lekko podrasowane. Ale użycie kontrabasu, to co powiedziała pani Monika, to też ważna uwaga. Bardzo ciekawe znalezienie miejsca dla niego. Jako instrumentu akompaniującego, ale ciągle słyszalnego.

MT: A generalne nasze wrażenia o utworze jakie są?

DM: Od połowy lepszy niż do połowy.

BB: Tak, zdecydowanie.

MT: Można go tak podzielić na pół?

BB: Myślę, że tak. Druga część była po prostu o wiele bardziej interesująca i to pod każdym względem. Harmonia była znakomita, brzmieniowość, takie *calando*, które ja bardzo lubię, a które polega na jakimś zmęczonym, spokojnym wyciszaniu wszystkiego. Na końcu zupełnie niesamowite reminiscencje harmonii barokowej, doprowadzające nas do końca. Natomiast w pierwszej części trudno mi znaleźć jakieś elementy, które swoją wagą dorównywałyby tym, które się znalazły w drugiej części.

MT: Ale czy ta druga część działałaby na nas w taki sposób, gdyby nie było tej pierwszej części jako kontrastu?

PS: Ja myślę, że może to działał trochę na zasadzie dwuczęściowości u Lutosławskiego. Pierwsza część wytworzyła podciśnienie, które miało przygotować słuchacza do części drugiej. Jednak mnie pierwsza część zmęczyła przerywaniem narracji, urywanymi motywami.... Faktycznie od połowy to zupełnie zostało zmienione.

MT: Taki dyptyk troszkę przypominający w koncepcji ogólnej ostatnią sonatę fortepianową Beethovena: pozrywane, dramatyczne, dysonujące *Allegro* i później ta *Aria*, która tak się rozplywa bez końca. Schemat narracji muzycznej trochę podobny do tego. Ten utwór jest bardzo ciekawy ze względu na datę powstania – 1977. To jest blisko tego magicznego roku 1976, kiedy coś się w

muzyce przelamało. To jeden z tych utworów, który najwyraźniej był w harmonii z tym całym ruchem odwrótu od modernizmu w kierunku postmodernizmu. I tutaj obie te estetyki były. Tak jakby Huber mówił: tak dotąd pisaliśmy, ale już mamy dość.

WN: Ja jestem bardzo ciekawa, bo nie słyszałam tej pierwszej wersji, co ta elektronika tak naprawdę wnosi do tej wersji nowszej. Kompozytor podkreśla, że utwór w nowszej wersji miał brzmieć głębiej, ale czy, nie znając kontekstu wcześniejszego, jesteśmy w stanie to ocenić...? Ja nie czułam głębi w tym utworze. Dla mnie to po prostu było tak dyskretne... Chyba że gdzieś w sferze podświadomości.

MT: Troszkę w tym utworze zagadkowa, podobnie jak wcześniej u Muraila, jest relacja do tytułu. *Erinnere dich an Golgotha...* Czy chodzi o powrót do tej barokowości? Właściwie to *calando* to zarazem taki marsz żałobny. Więc może droga krzyżowa? Ale to już też są projekcje wyobraźni... Może razem z tą reminiscencją dawnych technik czy dawnych języków muzycznych wraca też reminiscencja chrześcijańskich korzeni Europy. Ale ostatecznie nie wiadomo, co z tym tytułem zrobić...

BB: Muzyka chyba jednak nie do końca odpowiada na to pytanie, gdzie ma być to przypomnienie o Golgocie.

MK: Mówiliśmy, że te wszystkie utwory łączy pamięć, ale – teraz mi przyszło do głowy – także religia. Chrześcijaństwo, mitologia grecka, islam...

Koncert nocny, sobota, 21 września, Studio Tęcza, Hala nr 5

Wykonawcy: Karin Hellquist – skrzypce, live electronics; Keir Neuringer – saksofon, live electronics; Marcin Wolniewicz – reżyseria dźwięku

Program: Dominik Karski – *Certainty's Flux* (2013) na skrzypce; Mauricio Pauly – *Its fleece electrostatic* (2012) na skrzypce i pedały; Joakim Sandgren – *lumières-noires* (2012) na skrzypce i komputer; Malin Bång – *purfling* (2012) na skrzypce i elektronikę; Keir Neuringer – *The Love Story* (2007) na saksofon, kasyety magnetofonowe i mikser [ze względu na awarię techniczną wykonana tylko improwizacja saksofonowa]

MT: To teraz może o drugim koncercie...

[śmiech]

MT: Zdażyłyście na ten pierwszy utwór? Macie jakieś podstawy, żeby coś o nim powiedzieć?

WN: W porównaniu do tych kolejnych utworów było o wiele mniej elektroniki, nie była tak dominująca.

DM: Nie było w nim nic takiego, co by rozśmieszyło albo...

WN: ...skonsternowało.

PS: Słyszałem tam nawet jakieś konkretne wysokości dźwięków.

BB: Ja słyszałem od połowy ten utwór i to z za kotary, ale muszę powiedzieć, że cały czas przykuwał moją uwagę, uważam, że był dobrze skonstruowany. Taka miniatura, może trochę rozszerzona, ale w porównaniu z tym, co słyszałem później, zdecydowanie najbardziej mi się podobał.

MT: Nam mówił pan Wielecki, że on miał bardzo dobrze wykorzystaną technikę smyczkową, że wskazana była szybkość pociągnięcia smyczkiem, miejsce, gdzie powinien być smyczek przyłożony, jakieś takie niuanse... A potem mieliśmy trzy utwory. Ja myślę, że możemy zrobić podobnie troszkę jak w przypadku omawiania tego pierwszego koncertu w Sali kameralnej Filharmonii – kiedy nam się złożyły trzy utwory, potraktowaliśmy je jako konglomerat. O tych trzech utworach: Pauly, Sandgren, Bång. Wrzucamy do jednego wora, wiedząc, że to nie jest do końca uczciwe.

BB: Dla mnie, zarówno, jeśli chodzi o samą warstwę audytywną, jak i o komentarze, to jest to muzyka czysto sonorystyczna. Ci kompozytorzy mówili tylko i wyłącznie o dźwiękach. Tutaj nie ma właściwie żadnego przeżycia estetycznego. To jest próba zrobienia muzyki jak gdyby konkretnej przy pomocy skrzypiec i elektroniki. Właściwie nic poza tym.

DM: To był koncert nastawiony na materiał, tylko i wyłącznie. Nie na wyrafinowanie formy – w ogóle na żadne wyrafinowanie! Chyba że efektu. Pojedynczego efektu, który w całości nie gra żadnej uzasadnionej roli.

PS: Myślę, że to jest kwestia, która była poruszona po tym panelu dyskusyjnym „Polska Music Now”. Czasy odkryć już minęły, jest bardzo dużo materiału. Wszystkie efekty, które zostały tu wykorzystane zapewne już kiedyś się pojawiły. Teraz wypadaloby coś z tym zrobić sensownego. A tutaj znowu miałem wrażenie, że oglądam jeden wielki eksperyment. Pytanie tylko, po co.

BB: Razila mnie w tym kompletna dehumanizacja. Tam w ogóle nie było żadnego miejsca dla człowieka. Nawet wykonawca jest traktowany instrumentalnie.

DM: Samo słowo „dehumanizacja” odebrałam tu w pejoratywnym sensie...

BB: To może miałoby sens, gdyby cały utwór opowiadał o zjawisku dehumanizacji, bo ja jednak w sztuce zawsze gdzieś szukam mimo wszystko człowieka. Lecz to było czysto technologiczne.

WN: Właśnie moim zdaniem było to tak dosłowne, że zabrakło jakby metafory. Tego, o czym Ortega y Gasset chociażby mówił w kontekście dehumanizacji. Ta dosłowność środków, efektów tak skoncentrowała naszą uwagę, że jakiś rodzaj treści, wyższych znaczeń właściwie w ogóle nie wchodził tutaj w rachubę. Moim zdaniem też, na przykład, zabrakło tutaj przestrzeni. Co do głośników – były tylko w jednym miejscu. Gdyby je rozstawić...

PS: Myślę, że to jest takie ratowanie tonącego statku...

[śmiech]

MK: Dla mnie to był pokaz efektów. Zabrakło mi w tym wszystkim skrzypiec. Podejrzewam, że jakbym słuchała tego utworu tak po prostu, nie widząc wykonawcy, to prawdopodobnie bym nawet nie wiedziała, że tam grają skrzypce.

PS: Ja bym nie wiedział, że to jest muzyka...

DM: Te wszystkie warstwy, efekty elektroniczne były, miałam wrażenie, takie prymitywne. Zwłaszcza te repetycje, to strzelanie wręcz. Wydaje mi się, że technologia pozwala na więcej w tym momencie i to było niewykorzystanie możliwości.

MT: Mnie się wydaje, że główny problem takich koncertów jest taki, że one się wydają takie nowoczesne. A to jest po prostu archaizm, czy też epigonizm...

BB: ...konserwatyzm awangardy.

MT: Strasznie mocny. Tutaj te pomysły, zwłaszcza w *lumières-noires* [Sandgren], to inspirowanie się dźwiękami niby wykluczonymi, z marginesu, to jest futurizm. Russolo mówił, że dźwięk jest wyidealizowany, że jest bardzo wiele szmerów też, zwłaszcza w smyczkach, i że one powinny być wykorzystane. Dokładnie to samo mówił Russolo przed stu laty. Jak sobie posłuchamy *Genesis* Góreckiego, *Elementi*, pierwszą część na trio syczkowe, to też znajdziemy tofonię zrobioną w sposób naturalny, tego rodzaju brzmienia, o wiele bogatsze, o wiele lepiej grające ze sobą – a to było z kolei pół wieku temu. Jak się ma w pamięci takie wybitne utwory, to właściwie nie bardzo jest o czym mówić. Tak samo jakieś elementy Cage'owskie tutaj są. To są estetyki, które są już tak kompletnie zgrane. Jest paradoksem, że ten konserwatyzm awangardy jest trudniej wychwycić niż na przykład odkrywczość takiego utworu, jakim był Sánchez-Verdú. Cóż, to jednak była kompozycja chyba o wiele bardziej „postępowa”, otwierająca nowe przestrzenie. Ja bym nie miał żadnych argumentów, żeby bronić tych skrzypcowych utworów, chociaż bym chciał jakieś znaleźć. Jedynie ta skrzypaczka była dobra, chociaż nie wiemy nawet, czy była dobrą skrzypaczką. Była dobrą wykonawczynią tego koncertu.

BB: Ten strzępek pierwszego utworu, który słyszałem, udowadniał, że była dobrą skrzypaczką.

MT: Charyzmatyczną. Potem był Neuringer. Myśmy wyszli po kilku minutach, przyznajemy się. I to ja byłem...

BB: ...*spiritus movens* [śmiech].

MT: To jest wstyd właściwie. Ale to chyba po prostu konieczność zdroworozsądkowego podejścia do życia, mimo całego zauroczenia Warszawską Jesienią – było już tak późno... Opuściliśmy koncert w momencie, kiedy kilkanaście osób już wyszło wcześniej. Ilu wytrzymało końca?

DM: Dwie trzecie?

MT: Jakie wasze wrażenia po tym performansie?

WN: Ja się spodziewałam więcej noise'u w tym wszystkim. Jak przeczytałam, że jest to artysta, który w tego typu sztuce siedzi, który improwizuje z Peterem Brötzmannem chociażby, którego kiedyś słyszałam, to dla mnie to było za grzeczne po prostu. Jeden dźwięk...

DM: Różne alikwoty było słycać.

WN: I czasem stukot imitujący jakieś tam bongosy, tak się mógł skojarzyć. Ale to wszystko było tak prymitywne... Nie tego się spodziewałam.

MK: U mnie też takie odczucia: monotonne. Może gdzieś tam później, w środkowej części się to wszystko rozkręciło, natomiast wrażenia są takie, że utwór mi się nie podobał. Może inaczej by było, gdyby warstwa elektroniczna działała, być może zupełnie by się zmieniła percepcja tego utworu. Sama ta kompozycja w sobie, sam saksofon – średnio.

DM: Ja się dowiedziałam paru nowych rzeczy o tym, co można zrobić na jednym dźwięku na saksofonie, na przykład, że przykucając, można zrobić glissando, czy że jest duża możliwość kształtowania zawartości harmoniczej, powiedzmy, tego dźwięku. Pod tym względem ciekawe.

WN: Dla mnie w ogóle jest problematyczne, czy to można nazwać utworem. Czy to nie bardziej w kategoriach performansu.

MT: Oczywiście.

BB: Właśnie ten utwór był dla mnie chyba najbardziej Cage'owski z tego wszystkiego, począwszy od pierwszej recytacji, takim podniosłym angielskim, wręcz jak z wykładu Cage'a. Tytuł jest zdecydowanie prowokacyjny, co enigmatycznie wyjaśnia autor w książce programowej: „Nazwałem go *Love Story*, ponieważ relacje te czasem działają, a czasem nie”. Pisze wprost, że chodziło mu o to, żeby pokazać, jaką pojemność mają płuca.

DM: Wielkie uznanie za permanentny oddech...

MT: On rzeczywiście grał bez przerwy?

DM: Tak.

MT: No to jest niezwykle.

PS: To nie jest niezwykle [*śmiech*]. To jest efektowne, natomiast wcale nie takie trudne.

MT: Ja się nie śmiem dużo wypowiadać. Byłem bardzo zmęczony. Ale miałem wrażenie, że gdyby to była nie ta pora, nie taki stan psychiczny, to bym może i słuchał z przyjemnością. Dla mnie to było jakby wzięte nieco z Scelsiego – *sul una nota sola*. I te wszystkie alikwoty, pewnego rodzaju stan, aura, która się tworzy.

DM: Trzeba było rzeczywiście skupić się tylko na tym dźwięku. O tyle to było ciekawe, że nie trzeba było słuchać formy. Jeżeli się skupiło na dźwięku, to można było jakoś wejść w ten świat.

MT: Oczywiście.

WN: Może nawet mi się to wydaje ciekawsze w porównaniu z tymi utworami, powiedzmy, przeladowanymi efektami. Pod takim względem czysto psychologicznym, medytacyjnym, to ma więcej sensu niż zbiór efektów.

MT: To jest taka muzyka, która powinna wygasić nawyk analizy; po prostu posłuchać sobie dźwięku, z którego jest ta cała muzyka inna zbudowana. Oczyszczające. Taki reset, który ma na pewno jakiś sens. Jeśli się nie robi z tego nie wiadomo jakiej ideologii, tylko podchodzi do tego tak prosto, jak to powinno być, to jest super. Wolalbym na przykład, żeby nie było tego poematu... cóż, podobało mi się fonicznie to, co on czytał, z tym rytmem takim niby rapującym, troszkę litanijnym zaśpiewem, ale wolalbym, żeby nie było tego kazania o matce Ziemi, tej całej moralizującej retoryki. Żeby to po prostu był tylko dźwięk.