

## ROZMOWA SZÓSTA

Środa, 23 września, godz. 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Paweł Hendrich Pteropetros \*\*

Luigi Nono „Hay que caminar” sognando

Michał Pawełek Ephreia \*\*

Raphaël Cendo In Vivo \*

LUTOSŁAWSKI QUARTET

LUTOSAIR QUINTET

Rafał Łuc, akordeon

Michał Pawełek, elektronika

Maciej Koczur, dyrygent

\*\* prawykonanie

\* pierwsze wykonanie w Polsce

**Marcin Trzęsiok:** Proponuję zacząć dzisiaj od waszych wrażeń po spotkaniu ze Stefanem Prinsem. Kto był na tym spotkaniu? Wszyscy byli?

**Justyna Rudnicka:** Nie, mnie nie było. Przepisywałam naszą ostatnią rozmowę.

**MT:** Ok, to opowiadajcie.

**Wojciech Michno:** Ja chciałbym na początek coś sprostować. Podczas ostatniej rozmowy trochę się temu kompozytorowi ode mnie oberwało. Byłem na spotkaniu, uważnie słuchałem jego słów. Mówił wszystko w sposób bardzo świadomy, bardzo ukierunkowany. Wypowiadał się bardzo komunikatywnie i elokwentnie. Jego koncepcja muzyczna jest bardzo przemyślana, co nie zmienia faktu, że dźwiękowy efekt i przeniesienie jego idei na grunt czysto muzyczny dalej mnie nie przekonuje...

**MT:** Chodzi o koncepcję tego *glitchu*?

**Agnieszka Grzybowska:** Muzyka *glitch* to nie jest koncepcja Prinsa. Wojtkowi chodzi chyba o pomysł na *Fremdkörper* #3.

**WM:** Zgadza się, głównie chodzi mi o koncepcję samego brzmienia.

**Szymon Borys:** Konkretnie w tym utworze który słyszeliśmy na koncercie? Czy inne utwory, które prezentował podczas spotkania, utwierdziły cię w tym przekonaniu?

**WM:** Projekt *Piano Hero*, przedstawiony podczas autoprezentacji, miał dla mnie jakieś walory poznawcze i estetyczne, ale samo brzmienie tego utworu zainteresowało mnie jedynie na chwilę, potem już nużyło. Być może nie jest to po prostu mój świat dźwiękowy, aczkolwiek doceniam – po tym spotkaniu – tego kompozytora. Może jego dalsze działania twórcze bardziej mnie przekonają?

**Karolina Dąbek:** Czyli będziesz go już zaliczał do kategorii sztuki, nie antysztuki?

**WM:** Tak. Dopiero po tym spotkaniu zrozumiałem w ogóle jego ideę. Ona była dla mnie kompletnie nieczytelna po lekturze komentarza w książeczce programowej, a już przede wszystkim nie wynikała z warstwy muzycznej, czysto dźwiękowej.

**Magdalena Nowicka:** Ze spotkania wynika, że Prins robi wszystko świadomie, że w jego utworach nie ma przypadku. Ale też z drugiej strony, muzyka Prinsa nie posiada konkretnego programu, który na przykład powinien udzielić odpowiedzi na jakiś nurtujący autora problem. Kompozytor mówił też o wirtualnym świecie gier komputerowych, o zacieraniu granicy między światem wirtualnym a realnym. To dokonuje się na przykład na różnych wojnach, które toczony są poza Europą. Ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, co dzieje się poza ich światem, gdzieś w Afganistanie czy innych krajach na Bliskim Wschodzie.

**MT:** Chodzi o selekcję informacji, jakie do nas docierają?

**MN:** Nie tylko. Chodzi też o małą wrażliwość na zło, o pewnego rodzaju znieczulenie. Śmierć, wojna stają się dla niektórych ludzi czymś na porządku dziennym.

**AG:** Chodziło raczej o to, że technologia umożliwia czynny udział w działaniach wojennych bez konieczności brudzenia sobie rąk krwią...

**MN:** Tak, to też. Prins wspominał również o dronach wojskowych, za pomocą których żołnierz stacjonujący w jednym miejscu może zabijać ludzi w innym. A po swojej pracy wraca do domu, do rodziny. To jeden z paradoksów, które kompozytor prezentuje poprzez muzykę.

**MT:** Czy ten wątek pojawił się w kontekście utworu, którego wysłuchaliśmy na koncercie?

**AG:** W kontekście utworu *Generation Kill*

**Kuba Krzewiński, SzB:** Tak, *Generation Kill*.

**KD:** Ten wątek zagubienia człowieka w świecie zdominowanym przez media, internet, gry komputerowe okazał się ważny w jego twórczości. Jego utwory są zanurzone w tym kontekście, co rzutuje na ich wymowę, przesłanie.

**MT:** Czy to oznacza, że także *Fremdkörper* należy uważać za rodzaj przestrogi?

**Wszyscy:** [*niepewnie*] Nie...

**SB:** Z tego co pamiętam, Prins powiedział, że nie chce swoją twórczością odpowiadać na pytania...

**MT:** Mhm, tylko stawiać problem.

**WM:** Pokazuje jakiś fakt, który istnieje i nie do końca jest przez nas dostrzegany.

**MT:** A czy pojawił się wątek identyfikacji tych fragmentów zaczerpniętych z twórczości Michaela Jacksona?

**Wszyscy:** Tak.

**KD:** Wyjaśnił, że nie było jego celem, żeby słuchacz słuchając utworu skupiał się na rozpoznawaniu znanych melodyjek.

**MN:** Tak, a poza tym nie chciał też płacić za prawa autorskie...

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MN:** To taki praktyczny aspekt. A piosenki Jacksona wykorzystał na zasadzie *cantus firmus*. Te fragmenty celowo miały być niesłyszalne i nierozpoznawalne.

**WM:** Bardzo ciekawa była wypowiedź o formie muzycznej. Mówił, że on jakby nawiązuje więź erotyczną ze swoją muzyką. Dzięki tej więzi wnika w strukturę muzyczną i próbuje znaleźć odpowiedni kształt formalny.

**KD:** Myślę, że w naszej poprzedniej rozmowie trochę pominęliśmy kwestię inspiracji Michaeliem Jacksonem. Kompozytor dużo o tym mówił. Było to dla niego ważne, bo wychował się słuchając MTV i piosenek Jacksona. Ten świat w jakimś sensie ukształtował kompozytora i jego pokolenie.

**WM:** Tak, z samego komentarza mogło wynikać, że to taki chwyt marketingowy – zwrócenie na siebie uwagi. Tymczasem to była szczerza intencja i konstruktywna inspiracja.

**MT:** A czym mówił coś na temat swoich inspiracji związanych ze światem muzyki... tak zwanej klasycznej?

**MN:** Właśnie nikt o to nie zapytał, a Prins sam nie podejmował tego wątku. Podkreślał natomiast inną istotną dla niego kwestię: mówił, że pamięta jeszcze, jak to jest żyć bez internetu. Zna to z autopsji.

**WM:** Że pochodzi z pokolenia, które jeszcze zaczynało bez internetu. Wyznał, że założył konto mailowe dopiero, gdy miał 18-19 lat. Mówił, że ciągle go zastanawia jak przeżył 18 lat bez tej całej technologii? W ogóle wydaje mi się, że jest to artysta bardzo refleksyjny – rzecz dziś chyba rzadko spotykana. Podkreślał z resztą, że zanim przystąpi do komponowania, bardzo dużo rozmyśla o różnych aspektach utworu muzycznego.

**MT:** To jest ciekawa rzecz: jak się zmienia nasz obraz muzyki dzięki spotkaniu z kompozytorem.

**MN:** Wydaje się, że chyba wszyscy go polubiliśmy.

**MT:** Tak, właśnie.

**WM:** Tak, dla mnie to doświadczenie stało w zupełnej opozycji do samej muzyki Prinsa.

**MT:** Myśmy niedawno przeżyli to samo w Katowicach z Helmutem Lachenmannem.

**SB i WM:** Tak, tak!

**MT:** Nie jesteśmy w stanie się od jego osoby odciąć, to już jest wewnątrz nas. Ale ci, którzy nie mają szansy spotkania kompozytora, słuchają jego muzyki inaczej... Ciekawy problem, ale na inną dyskusję.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

\*\*\*

**MT:** Dobrze, to teraz sięgamy pamięcią do wczorajszego koncertu. Zaczniemy tradycyjnie. Ustalamy nasze typy.

**WM:** To ja może zacznę nietypowo. Bo wydaje mi się, że to był najbardziej wyrównany koncert festiwalu jak do tej pory. W każdym utworze znalazłem coś pozytywnego, coś, co mi odpowiadało. Z drugiej strony miałem w każdym z nich drobny zarzut, więc nie będę chyba przyznawać żadnych lokat. Najmniej podobał mi się Raphaël Cendo...

**SB:** ...ale seminarium rządzi się swoimi prawami...

**MN:** Nie wymigasz się od odpowiedzi!

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**SzB:** Musisz wybrać jeden utwór.

**MT:** Dziękuję, panie Szymonie.

**WM:** To może Pawełek.

**JR:** Mnie dużo bardziej podobała się pierwsza część koncertu. Luigi Nono na miejscu pierwszym, Pawełek na ostatnim.

**AG:** U mnie dokładnie tak samo. Na pierwszym Nono, daleko na ostatnim Pawełek.

**SB:** Zdecydowanie Nono na pierwszym miejscu i małe wyróżnienie dla Hendricha. Pawełek zdecydowanie na samym końcu.

**MN:** Muzyka Nono stanowi dla mnie osobną kategorię wśród utworów tego koncertu, ale też bardzo dobrze odebrałam to wykonanie. Jeśli chodzi o bliższą nam współczesność, to jednak Hendrich.

**KD:** Podobnie jak Magda, rozpatrywałabym Nono w innej kategorii. Pośród pozostałych trzech wygrywa Hendrich, potem Pawełek. Cendo zdecydowanie niżej.

**KK:** Trudno porównywać te utwory. Dla mnie też Nono był poza kategoriami, przepiękny. Natomiast Hendrich – również fantastyczny utwór. I również świetny Cendo, znowu z zupełnie innego świata.

**MN:** A Pawełek?

**KK:** Mniej... Ale nie chcę go tak całkowicie skreślać. To też był bardzo wartościowy utwór.

**JR:** Były tak zwane momenty.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** A ja słuchałem z przyjemnością wszystkich utworów. Z wyjątkiem ostatniego – słuchałem go bez żadnego zaangażowania. Nono faktycznie jest poza konkurencją. To jest piękna, subtelna muzyka. Gdybym miał go potraktować na równi z innym, umieściłbym go na pierwszym miejscu. Ale to jest może też sugestia pozycją tego kompozytora. Zaskoczony byłem bardzo *in plus* kompozycją Hendricha. To może zacznijmy właśnie od **Pawła Hendricha – Pteropetros**.

**KK:** Ta muzyka posiada algorytmiczną złożoność, ale mimo tej ściśle komputerowo zakoncypowanej struktury, która jest dość charakterystyczna dla kompozytora, nie mieliśmy sztuczności. Nie było intelektualnej tkanki na wierzchu. To był piękny mariaż matematyki z muzyką. Forma blokowo-procesualna. I ten piękny początek z takimi drono-akordami, akord-dronami...

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**KK:**... a na końcu tak jakby symfonia zakończona spektralnym akordem. Kilkoma właściwie. Piękna forma, taka łukowa.

**MT:** Dziwny był ten akord spektralny na końcu. A dlaczego?

**KK:** On wyrastał z klasteru. Ten klaster okazał się tymi najwyższymi piętrami spektralnymi. Potem dopiero zszedł na sam dół.

**MT:** Właśnie. Waltornia go wprowadziła, jako najbardziej „naturalny“ instrument, schodząc od wysokich alikwotów w kierunku podstawy. Może są już gdzieś takie efekty, ale mnie się tu wydały oryginalne.

**SB:** Dla mnie Hendrich, jako jeden z nielicznych młodych kompozytorów polskich odrobił lekcję z Lutosławskiego.

**MT:** No, zdecydowanie tak. A dlaczego?

**SB:** Miał z nim kontakt? Nie wiem tego.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**AG:** Lutosławski również miał ścisłe wykształcenie.

**MT:** Tak, Lutosławski studiował matematykę.

**SB:** Echo Luotsławskiego słycać na pierwszy rzut ucha.

**MT:** Ale w czym to słycać?

**SB:** W proporcjach formalnych, w...

**Wszyscy:** [*zaczynają mówić naraz*]

**WM:** ...w selekcji materiału.

**MN:** Nawiązanie do Lutosławskiego widziałabym w konstrukcji współbrzmień harmoniczych.

**SB:** Dla mnie jednak bardziej w proporcjach formalnych. On naprawdę potrafi je rozplanować w odpowiedni sposób. To się nieczęsto zdarza.

**MT:** Ja mam zadanie łatwiejsze. Chcę się odwołać do kogoś, kto mi podpowiedział, jak to rozumieć. Rozmawiałem z Krzysztofem Stefańskim, który podczas sesji naukowej, obecnie odbywającej się w Warszawie, mówi o Hendrichu. Otóż Hendrich stosuje akordy dwunastodźwiękowe złożone z dwóch typów interwałów. I to jest właśnie Lutosławski.

**KK:** Trochę bym to doprecyzował, on nie stosuje skal dwunastodźwiękowych. To są jego autorskie skale złożone z kilku interwałów, które wychodzą ponad dwunastotonowy podział i dlatego, jeśli on powtarza te skale w wyższych rejestrach, one nie zdwajają się oktawowo. Czyli jeśli mamy na przykład skalę trzynastotonową, to on dzieli to na 7+2+4 i potem ma znowu 7+2+4. Dzięki temu unika, bardzo sprytnie, nawiązań do skali dwunastotonowej. Ale też do jakiegoś systemu skalowego, który brzmiałby nam znajomo. A wciąż ten system jest bardzo homogeniczny ze względu na stałość tych interwałów, co nas sprowadza z powrotem do Lutosławskiego.

**MT:** No tak, Lutosławski też unikał dwojeń oktawowych w tych swoich blokach. To była główna zasada. Co prawda miał je dodyspozycji, jako osobną część techniki, ale w blokach nie było zdwojeń oktawowych. Więc jest tutaj rzeczywiście Lutosławski w tle. No i właśnie w połączeniu ze spektralizmem. Krzysztof mówił, że to połączenie po raz pierwszy jest tak wyraźne.

**SB:** Hendrich w swojej twórczości nie schodzi poniżej pewnego poziomu. Słyszałem kilka jego wcześniejszych kompozycji i miałem podobne wrażenia. Bardzo dobrze mi się tego słuchało.

**KD:** Chciałam zwrócić uwagę na inspirację, o której mówi tytuł: kamień – pióro. Czytałam opis *post factum*, lecz słuchając tego utworu odczuwałam opozycję czegoś lekkiego, arabskiego i masy, monolitu. Barwne przeszkadzajki, wtręty instrumentalne kontrastowały z gęstymi, stojącymi brzmieniami akordeonu. W późniejszej fazie właśnie akordeon był w piękny sposób wykorzystany. Wysokie, wibrujące dźwięki, brzące może trochę elektronicznie tworzyły z barwą zespołu jakiś inny wymiar, charakter odrealnienia.

**WM:** Ten utwór był kolejnym przykładem na to, że ten instrument ma potencjał w muzyce współczesnej.

**MN:** Też tak uważam. Kontrasty były dobrze słyszalne, w utworze dostrzegaliśmy pewne opozycje masywności brzmienia i jego subtelności. A jednocześnie całość przebiegała płynnie.

**MT:** To była nie tyle masywność, co po prostu nuty stałe. Bo słowo masywność się kojarzy z czymś ciężkim, czymś głośnym. A tu tego nie było.

**MN:** Rzeczywiście, mimo iż w opisie kompozycji pojawiają się określenia takie jak „ciężkość” czy „masywność” nie zdominowały one utworu.

**JR:** No właśnie, ja też nie znalazłam opisywanego w notce „ciężaru”. Nie było też silnego kontrastu. Plany wzajemnie na siebie wpływały, wynikały z siebie. Bardzo płynne przejścia.

**KD:** Te dwa światy istniały równolegle, przenikały się. Nie było kontrastu blokowego.

**JR:** Pod koniec tylko pojawiły się bloki akordowe, kiedy zamilkły te krótkie motywy w instrumentach smyczkowych...

**KD:** Tak, wygaszanie narracji.

**JR:** Tylko wtedy można było odnaleźć jakąś „masywność”. W ogóle utwór pięknie się rozwinął. Przyznam, że po pierwszych dźwiękach spodziewałam się, że będzie to kolejna zabawa brzmieniem.

**AG:** Właśnie tak się mogło wydawać, zwłaszcza, jeśli czytało się tę notę przed koncertem. Bałam się, że to będzie taka... no, nie lubimy tego słowa – sonorystyka.

**JR:** Myślałam, że to będzie coś podobnego do utworu Marty Śniady. Kompozytor jednak poszedł w inną stronę.

**MN:** Pojawiło się dużo ekspresji...

**AG:** To wykonanie było bardzo ekspresyjne. Kwestia interpretacji.

**MT:** Jaką rolę odgrywało w percepcji rozmieszczenie instrumentów na scenie?

**KD:** Ustawienie było ciekawe, tworzyło przestrzenność. Od wysokich – flet, skrzypce z jednej strony, do niskich – waltornia i fagot. Akordeon stał jakby pośrodku, ale bardziej z prawej. Dodatkowo instrumenty były rozstawione dość szeroko.

**MT:** Właśnie, szeroko. Cały łuk był zakreślony. Taki podwójny łuk instrumentów siedział przed nami.

**JR:** Troszkę żałowaliśmy, że nie siedzimy w środku sali. Mocno wybijały się instrumenty dęte nad smyczkowymi.

**KD:** Może wtedy lepiej usłyszelibyśmy przestrzenne zabawy dźwiękiem. Taki układ instrumentów nie mógł być przypadkowy.

**JR:** Dzięki takiemu rozmieszczeniu krótkie motywy, które były podejmowane i powtarzane przez kolejne instrumenty, zyskały dodatkowy efekt przestrzenny.

**WM:** Ja jeszcze dopowiem, że w takim typie narracji kompozytor wykazał się naprawdę dużym smakiem i świetnym wyczuciem czasu. To był dobry, solidny utwór.



**MN:** Jedno z lepszych prawykonanń tej edycji Warszawskiej Jesieni. W sumie nie ma ich w tym roku dużo.

**MT:** To idźmy dalej. Jako drugi zabrzmiał **Luigi Nono** – „**Hay que caminar**” **sognando**.

**AG:** Na wczorajszym koncercie to właśnie ten utwór najlepiej pasował do hasła festiwalu. Wydaje mi się, że w tym naszym modelu muzyki dynamistycznej chodzi nie tylko o dialektykę trwania i zmienności, zatrzymania i ruchu, ale również o wyraźne podjęcie wątku słuchania, uczestnictwa słuchacza w muzyce. Wpływanie na zmianę jego przyzwyczajęń związanych z percepcją dzieła muzycznego. W tym utworze było dużo ciszy, materiał kompozycji był taki efemeryczny, ulatujący. Pauzy nie były prostym zatrzymaniem akcji muzycznej, były czasem przeznaczonym na pracę słuchacza w tej kompozycji. Zwróceniem uwagi, że odbiór dzieła jest niezwykle istotnym etapem jego pełnej realizacji.

**MT:** Cisza, podczas której muzycy zmieniali miejsce, tak?

**AG:** Nie tylko. Te wyodrębnione krokami wykonawców części również były gęsto przetykane pauzami. Były to momenty na refleksję, pracę intelektualną... a być może na oddech i przygotowanie się do wzmożonego słuchania za chwilę, bo jednak ta muzyka wymaga dużej koncentracji od słuchacza i od wykonawcy również.

**SB:** Chociaż z drugiej strony, było w tym znów coś przemocowego.

**AG:** [*śmiech*] Tak, też to tak odczułam. Był bardzo duży kontrast między treścią związaną z poezją, wyobraźnią, przejawami wolności, a sytuacją koncertową, która dyscyplinowała zarówno wykonawców, jak i słuchaczy.

**KK:** W jakim sensie? Że otaczała?

**AG:** Była czymś zewnętrznym, była przestrzenią kontroli nad wyobraźnią i ciałem. Stwarzała taką pełną obserwowalność audytywną i duże napięcie. Nie było miejsca na błąd, na przypadkowy dźwięk. To jest bardzo niespecyficzne, zawiera się pewnie w każdym utworze i jego prezentacji scenicznej. Ale w kompozycji Nono po raz pierwszy mnie to z taką siłą uderzyło.

**MT:** W tej przestrzeni było też miejsce na dużą dowolność. Wydaje mi się, że te dwie partie skrzypcowe nie są zapisane jak muzyka Bouleza czy Weberna, w której trzeba wszystko precyzyjnie wykonać. Mają zapis arytmiczny.

**KK:** Tam jest dużo intencjonalności w partyturze i opisów emocjonalnych tych pauz, tych nut...

**JR:** Nie było zapisu rytmicznego?

**MT:** Można było spojrzeć w partytury, które były rozstawione z boku sali, na pulpitych. Tam nie ma taktów. Są pewne momenty skoordynowane, ale dokładny przebieg rytmiczny tych dwóch partii względem siebie nie jest określony. Dlatego muzycy się czują swobodnie.

**AG:** Czują się swobodnie na scenie wiedząc, że do końca nie panują nad tym zewnętrznym wobec siebie materiałem? To jest sytuacja koncertowa, to musi zagrać, wykonawcy muszą współpracować. Jeśli ich współpraca nie jest zapisana w partyturze, to tym trudniej. Tym większa odpowiedzialność na nich spoczywa, co rodzi większe napięcie i poprzez to napięcie większą kontrolę.

**MN:** Duża odpowiedzialność za taki utwór spoczywa na wykonawcy. Moim zdaniem artyści tego wieczoru spisali się bardzo dobrze. Właśnie ze względu na umiejętność „zagrania” ciszy, która pojawiała się u Nono na różnych płaszczyznach – na przykład jako opozycja między dźwiękami, czyli muzyczną treścią, a pauzami, jak wspomniała Agnieszka; ciszą nie tylko pomiędzy poszczególnymi segmentami utworu, ale też w trakcie tych segmentów. A z drugiej strony też można było zatopić się w dźwięku, zwłaszcza w bardziej ekspresyjnych fragmentach, gdzie skrzypce długo wybrzmiewały.

**AG:** Mieliśmy długie, zawieszane brzmienia, często dwudźwięki, ale one nie były wewnątrznie zupełnie jednorodne na poziomie... emocjonalnym.

**MT:** A czy słuchaliście tej ciszy tak jak w przypadku La Monte Younga albo w przypadku Luciera? (Chociaż u Luciera było mniej ciszy).

**Wszyscy:** Nie...

**MN:** Ja nie kojarzyłam tych kompozytorów z Nono, to było zupełnie co innego.

**SB:** To było coś podobnego, ale w o wiele mniejszej skali.

**KK:** Tu nie było transu, tu było zawieszenie.

**AG:** Było napięcie. Zatapianie się w dźwięku wytwarzało silne napięcie, nie stan wyciszenia.

**MT:** Właśnie o to pytam.

**MN:** Tak, to była muzyka bardziej refleksyjna niż transowa. Kojarzyła się z dyscypliną i surowością, mimo pewnej dowolności w zakresie wykonania.

**MT:** Tak. Taka muzyka postserialna. Te drobne figury były darmsztadzkie w swojej strukturze, w arabeskowości takiej kanciastej. I też w polirytmicznym zapisie.

**JR:** Jeśli mielibyśmy porównywać to do La Monte Younga, to uważam, że Nono dużo więcej wymaga od słuchacza.

**AG:** Wymaga czegoś innego. Stawia inne zadania słuchaczowi.

**JR:** To są w ogóle odrębne kategorie wymagań. Nono nie pozwala słuchaczowi zagłębić się w samym sobie, poddać się jakiemuś rodzajowi hipnozy. Nono wymaga koncentracji.

**MT:** Kiedy słuchałem La Monte Younga, to bardzo szybko obiektem mojej koncentracji stał się mój własny oddech. Mniej te dźwięki. Ta muzyka jakoś przywracała mnie samemu sobie. A u Nono jednak koncentracja dotyczy samych dźwięków. Chciałem się wyłączyć, ale jednak utwór zbyt angażował intelektualnie.

**JR:** Bardzo dobre wykonanie, swoją drogą. Udało im się stworzyć wrażenie, że są jednym wykonawcą. Odrębność nie była słyszalna.

**MT:** Tu są jeszcze ciekawe inne aspekty. Aspekt generalnie późnego Nono, aspekt takiej futurystycznej utopii. Tak jakby on z tą swoją krytyczną filozofią sobie odpuścił i dopuścił jakąś wizję utopijną, nawet religijną. To się zaczyna od *Das atemde Klarsein*, wspaniałego utworu z chórem i fletem...

**WM:** W tym utworze na pewno był syndrom stylu późnego.

**JR:** Metafizyka...

**MT:** Tak, jest tu metafizyka. W *Das atemde Klarsein* mamy fragmenty z tabliczek orfickich, takiej greckiej wersji metempsychozy, wędrówki dusz. Są *Elegie duinejskie* Rilkego cytowane... To przełomowy utwór, wejście w jego późny Nono. Gdzieś się to odbywa. A to zapożyczenie tytułu z katedry w Toledo, że trzeba wędrować... Zresztą, kiedy skrzypowie wędrowali po sali, to było jakby związane z tytułem. A więc należy przechodzić, wędrować, mimo że nie ma dróg żadnych. To taka utopia religijna. Która jest z jednej strony krytyczna, a z drugiej strony podana w sposób, powiedziałbym, apologetyczny.

**MN:** Była w tym utworze jakaś konieczność dyscyplinująca słuchacza, która mówi, że należy się skupić i śledzić muzyczny przebieg, nie oddawać się własnym rozmyśleniom, raczej skupić się na danych fragmentach kompozycji.

**MT:** Tak, mimo to nie śledziliśmy przebiegu formy. Dlatego, że to była chyba forma otwarta, forma takiego mobile. Muzycy chyba nawet nie wykorzystali wszystkich rozstawionych w sali pulpitów. Co było zagadkowe. Nikt nie wie dlaczego.

**AG:** Tak, nikt nie wie?

**MT:** Nikt z nas na tym seminarium.

**AG:** Od początku było wiadomo, że nie wykorzystają wszystkich pulpitów, ponieważ nie wszystkie były oświetlone...

**MT:** Koło mnie stał niewykorzystany pulpit, który był oświetlony. To był tajemniczy element.

**KK:** Nie wiem, być może chodziło o dowolność wędrowki?

**AG:** Jestem ciekawa, czy ich ruch w przestrzeni był przez kompozytora określony. To, że byli na początku daleko od siebie, ale w końcu się spotkali.

**WM:** Słyszałem głosy z rzędu dalej, że gdyby to był utwór Marcina Stańczyka, to on by pewnie zapisał także sposób chodu...

**AG:** Nie mówiłam o sposobie chodu, tylko o ścieżkach. Chociaż sposób chodu i tak był wyraźnie zróżnicowany między wykonawcami. Jeden stapał delikatnie, drugi chodził zdecydowanie i akcentował kolejne kroki.

**JR:** Kroki były również słyszalne z korytarza – ktoś przeszedł na obcasach. Taki dodatkowy efekt brzmieniowy.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Jeszcze jest jeden aspekt tego utworu, którego nie jesteśmy w stanie w pełni odczytać. Bo to jest palimpsest. Odnosi nas do innego utworu, *La lontanza nostalgica utopica futura*. Z niego jest przejęty materiał, ale inaczej frazowany. Tak powstają inne figury. To jest też rodzaj autobiograficznej nici wiążącej kompozytora z czymś, co pisał wcześniej.

**WM:** Bardzo mi ten utwór odpowiadał – jego brzmieniowość i sam koncept. Wydaje mi się jednak, że materiał muzyczny, który obrał kompozytor, nie do końca pasował do idei tego utworu. Nie mogłem się w pełni skoncentrować, choć zwykle nie mam z tym problemów. Nie byłem w stanie w pełni zadowolić się trwaniem tych dźwięków. Brakowało mi osobiście trochę ekspresji...

**Wszyscy:** [*ze zdziwieniem*] Ależ była!

**WM:** ...czułem taki dysonans poznawczy między materiałem dźwiękowym, w której było sporo napięcia, a kontemplacyjną narracją.

**JR:** Musimy pamiętać o tym, jaka była obsada wykonawcza: tylko dwoje skrzypiec.

**SB:** W tej ekspresji był jakiś żal. To, co mówisz, nie bardzo mi pasuje do tego utworu i wykonania.

**KD:** Nawet do tematyki tego utworu, do inspiracji.

**WM:** Zgadza się, dlatego kieruję swój zarzut w stronę materii dźwiękowej, nie ekspresji!  
Poza tym, Justyno, skrzypce potrafią być bardzo ekspresyjne!

**KD:** Utwór był wielopoziomowy. Ciekawa była nie tylko materia dźwiękowa i relacje między instrumentami, ale też przestrzenność, zagadkowość wyboru pulpitów, poruszania się wykonawców.

**KK:** Jest w nim też jakaś tajemnica – tajemnica wędrowni, tajemnica potencji nieomal elektrycznej, która istnieje w całej przestrzeni. Potencji wynikającej z elektrostatycznego napięcia. Zawieszono go na bardzo wysokim poziomie emocjonalnym, który nas pochłonął przez tych dwadzieścia kilka minut.

**JR:** I właśnie to napięcie tworzyło ekspresję. Może nie taką, z jaką spotykamy się najczęściej, ale nie powiedziałabym nigdy, że temu utworowi jej zabrakło.

**MN:** W tym wypadku duże znaczenie ma rozchodzenie się dźwięku w przestrzeni. Ważne jest, skąd on do nas dociera. Napięcie wynikało również z tego, że muzycy nie znajdowali się przed nami, tylko pojawiali się w różnych miejscach, więc był tu pewien element zaskoczenia.

**MT:** To muzyka, która silnie wyrasta z tego krytycznego podejścia do świata – sceptycznego, ale z wezwaniem do politycznego działania. I w momencie życia, kiedy już rozumie utopijność swej postawy, Nono próbuje sobie odpuszczać. I jest pomiędzy taką *Gelassenheit*, jak to pisał Heidegger, takim pozwoleniem, aby wszystko działo się samo z siebie, bez mojej kontroli – a ciągłą tęsknotą do tego, aby działać społecznie.

**MN:** Element rezygnacji?

**AG:** Wracamy do napięcia [*uśmiech*]. Nie było tam elementu rezygnacji i nie słyszałam też tego odpuszczenia. Może to było przekazanie zadania słuchaczom i/lub wykonawcom. Słyszałam tam więcej nadziei niż rezygnacji.

**MT:** Kiedy mówiłem o rezygnacji, nie miałem na myśli jakiejś rozpacz. Jest takie powiedzenie łacińskie: losy chętnych prowadzą, a opornych wloką. Czyli gdzie masz dojść, tam zajdziesz. Taki stoicyzm, jak mi się wydaje. Ale możecie się z tym nie zgodzić. Jesteśmy teraz w drugiej części. Rozpoczęła się od utworu **Michała Pawelka, *Ephreia***.

**MN:** Ten utwór również był wymagający. Podczas słuchania przyszyły mi do głowy skojarzenia z takimi pojęciami jak estetyka i antyestetyka. Fragmenty z głośników, które drastycznie kontrastowały z tym, co grali muzycy, z jednej strony ukazywały tę właśnie opozycję, z drugiej natomiast, dzięki nim mogliśmy bardziej docenić piękno dźwięku

wydobywanego z naturalnego instrumentu. Czyli estetykę w kontraście do antyestetyki. W ten sposób odczytałam utwór Pawełka. Można mieć oczywiście różne zarzuty co do jego kompozycji, ale myślę, że *Ephreia* absorbowiała każdego. Była intrygująca.

**MT:** Też odczułem to jako ścieranie się dwóch kultur muzycznych.

**JR:** Czyli utwór miał pokazać jak te wszystkie brzmienia elektroniczne o barwie, która mi się raczej nie podobała...

**AG:** Bo to było przestarzałe brzmienie.

**JR:** ... wypadają w zestawieniu z klasycznym instrumentarium? Coś w stylu: „posłuchajcie, jak pięknie brzmią instrumenty klasyczne”?

**MN:** Raczej niedosłownie. Zgrzyt i piękno.

**AG:** Był w tym jakiś rys science fiction związany z dehumanizacją. Technologia, która próbuje zawładnąć muzykami noszącymi opaski. Zrobiło to na mnie naprawdę złe wrażenie. Opaski budziły skojarzenia ze znakowaniem zwierząt albo takimi bransoletkami, jakie noszą więźniowie w areszcie domowym. Były znakiem ubezwłasnowolnienia.

**JR:** Czy to nie jest nadinterpretacja?

**AG:** No nie, kompozycje mają się jednak odnosić do świata pozamuzycznego.

**SB:** Dla mnie to było efekciarskie. Lepiej byłoby bez tych opasek.

**JR:** Ale one miały też określoną funkcję.

**KD:** Tak, one pełniły ważną w utworze funkcję. Znam ten utwór, partyturę i opis techniczny. Jestem ciekawa, czy zauważyliście jakieś relacje pomiędzy tymi opaskami, ruchami muzyków a tym co działo się w utworze?

**Wszyscy:** No... tak!

**JR:** To było słyszalne w warstwie elektronicznej. Coś się w niej zmieniało pod wpływem ruchu ręki trzymającej smyczek. Było widać, że uaktywnienie opasek w poszczególnych fragmentach utworu było zaplanowane.

**AG:** To wszystko było napisane w komentarzu przecież.

**KK:** Zabrakło bardziej rozbudowanej semantyki. Ruch, światło to bardzo mocne instrumenty. Zabrakło celu, zabrakło sensu. Był delay, echo, które pewnie w zależności od tego przegubu zmieniało się w jakichś parametrach...

**MT:** A czy to wszystko jest jakąś kluczową rzeczą do zrozumienia tego utworu?

**KD:** Jest istotne dla całości utworu. Tytuł, *Ephreia*, to po grecku wpływ, oddziaływanie. Instrumentaliści, za pomocą różnych parametrów, wpływali na to, co działo się w warstwie elektronicznej.

**MT:** Ale my jako słuchacze mamy się skupić na tym jak to działa, czy na tym jak brzmi?

**AG:** A kto włączał te opaski? Nie robili tego sami wykonawcy. Gdzie zatem *ich* wpływ na elektronikę.

**WM:** Ja właśnie rozmawiałem z wolontariuszką, która była za to odpowiedzialna. Wy tłumaczyła mi, że miała cztery przyciski, które były też zanotowane w partyturze. Dzięki temu wiedziała, w którym momencie jaki element włączyć.

**AG:** Więc ten wpływ wykonawców był całkowicie iluzoryczny.

**KD:** Nie, oni mieli określone partie i wiedzieli, w którym momencie i w jaki sposób mogą sterować elektroniką.

**AG:** Chyba rozumiem ten pomysł. Czy zatem elektronika nie była zdeterminowana w stu procentach przez kompozytora?

**KD:** Była zdeterminowana z dużą dokładnością, ale był też element interpretacji. Ten utwór jest bardzo skomplikowany technologicznie.

**JR:** Ale czy to jest w nim najważniejsze?

**MT:** No właśnie. Tak samo jak w przypadku tego tańca na koncercie z utworem Toeplitza: możemy spędzić całą godzinę, zastanawiając się w jaki sposób tancerka przekłada swój ruch na brzmienie, i w ogóle przestaniemy słuchać muzyki. Przecież nie o to chodzi. Próbowałem przez chwilę zastanowić się, o co chodzi z tym ruchem ręki i stwierdziłem, że lepiej sobie posłucham. To jest element kuchni kompozytorskiej. Jeśli idziemy do restauracji, to nie patrzymy kucharzowi w garnek, kiedy on gotuje, tylko dostajemy gotowe danie. Stwierdziłem, że danie jest tym, co słyhać.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**KK:** Z drugiej strony kompozytor chciał, żebyśmy patrzyli, skoro były te świecidełka.

**KD:** To było tylko jedno z rozwiązań technicznych. Sensory świetlne odczytywały informacje o położeniu i ruchu, co później przekładać się mogło np. na kształt wygenerowanej syntetycznie melodii. Dlatego w pewnych momentach świeciły, a w pewnych nie.

**AG:** Kolejny poziom, na którym to, co elektroniczne i niehumanistyczne włada sytuacją koncertową.

**SB:** A czy gdyby nie było sensorów i całej tej elektroniki?

**KD:** Warstwa elektroniczna nie była zależna tylko od wykonawców. To była integralna część utworu. Ale były też inne elementy wpływające na elektronikę, na przykład poziom głośności. Niektóre próbki odtwarzały się po przekroczeniu pewnego progu dynamicznego.

**MT:** No tak. Ale inne wykonanie tego utworu brzmiałoby mimo wszystko podobnie?

**KD:** Myślę, że tak. Mówię tutaj tylko o tych kwestiach technicznych.

**MT:** Momentem, kiedy było wyraźnie słyhać, że chodzi o opozycję między tym, co humanistyczne a tym, co niehumanistyczne, był moment po kulminacji. Takie pseudobarokowe kadencje w instrumentach dętych i na to się nakładały...

**MN:** Zakłócenia.

**MT:**... takie ostre dźwięki. Wtedy sobie uświadomiłem, że można je porównać z tymi opaskami.

**AG:** Instrumentaliści próbowali się *wznosić*, wyzwolić, ale za każdym razem elektronika sprowadzała ich na ziemię.

**MT:** Tak, tak to brzmiało. Nostalgia za utraconą arkadią.

**AG:** Nie podobało mi się to przede wszystkim dlatego, że wydaje mi się, że to był efekt niezamierzony przez kompozytora. Nie chciał chyba wywołać wrażenia całkowitej dehumanizacji tej muzyki.

**MN:** Nie ma o tym mowy w opisie.

**JR:** Ja też się zastanawiam, czy to nie jest nasza interpretacja.

**AG:** Te opaski miały być ciekawym pomysłem na zarządzanie materiałem elektronicznym, na precyzyjne zapisanie w partyturze warstwy elektronicznej za pośrednictwem partii instrumentalnych. To miało być zespolenie, wzajemne powiązanie, a nie relacja władania *elektronicznego nad ludzkim*. Opaski zapalały się jak gdyby niezależnie od woli i chęci wykonawcy. Rozumiem, że oni mieli świadomość tego, że bransoletka im się zapali w konkretnym momencie, *już zaraz*, ale to i tak było strasznie opresyjne. A może nawet tym bardziej opresyjne, bo antycypowane jako nieuniknione. Sterowanie człowiekiem, sterowanie artystą i powodowanie takiej smutnej, biernej zgody.



**KK:** Ta walka, w której technologia wygrywa z człowiekiem i już organizuje życie człowieka, nie była do końca odzwierciedlona w warstwie muzycznej. Poza tym jednym momentem warstwa elektroniczna próbowała być spójna: nawiązywać, igrac...

**AG:** Przedrzeźniać.

**JR:** Dla mnie te dwie warstwy nie były spójny w żadnym momencie.

**AG:** Barwa tego dźwięku była staroświecka, jak ze studia muzyki elektronicznej w latach 1960.

**WM:** Mnie to staroświeckie brzmienie elektroniki się akurat podobało.

**AG:** Mnie też się podobało...

**JR:** Ale kompletnie nie pasowało. Były to totalnie dwa światy.

**MN:** O to chyba chodziło.

**MT:** Ale ten utwór też miał poza tym walor narracyjny, o którym jeszcze nie mówiliśmy.

**WM:** Tak, o tym też chciałem powiedzieć....

**KK:** Na początku były te segmenty przedzielone, każdy z tych odcinków był inny, zwracał uwagę, co stanowiło dla mnie walor. Natomiast później mieliśmy tę płynną część z kulminacją.

**MT:** Był taki pomysł z uderzeniem w bęben. Jakby transowy fragment, z pionami akordowymi. Wtedy dopiero się zorientowałem, że utwór zaczyna być silnie narracyjny. Potem była kulminacja, potem efekt tych kadencji z opóźnieniami, takich neobarokowych. I zakończył się długim pojedynczym dźwiękiem. Z takimi opadającymi skalami, zanikającymi, na nucie pedalej.

**WM:** Myślę, że ciężko jest stworzyć utwór z elektroniką, który jest tak stricte narracyjny. To akurat zagrało w tej kompozycji.

**AG:** Ciężko? Elektroniką można wiele odmalować. Mamy to w muzyce radiowej, słuchowiskach.

**SB:** Nie, to nie jest takie proste. Tutaj to zadziało na zasadzie kontrastu, może dlatego to tak odbieramy. Ale to nie jest typowe.

**WM:** Owszem, ale były także moim zdaniem momenty spójne.

**SB:** Ja tam żadnej spójności nie wyczułem.

**KD:** Myślę, że właśnie kontrast jest kluczowy dla tego utworu.

**WM:** Tak, był taki jeden radykalny moment, kiedy do akordowej faktury instrumentalnej stanął w opozycji totalny elektroniczny szum.

**MT:** A czy można szukać jakichś powiązań z Markiem Stachowskim? Z jego poetyką nokturnową?

**KD:** Pawełek studiował u Marka Stachowskiego.

**MT:** Te burdonowe dźwięki na końcu... Zakończenie utworu, od pseudobarokowych kadencji począwszy, zaczęło się mi się coraz bardziej kojarzyć z muzyką Marka Stachowskiego.

**SB:** Z jakimś konkretnym utworem?

**MT:** Z *księgi nocy*, inspirowanym poezją Rilkego.

**WM:** Ja bym chętnie posłuchał jakiegoś utworu Pawełka wyłącznie instrumentalnego.

**MT:** Wrażliwy kompozytor. Trzeba to powiedzieć na plus. Niezależnie od tego, że są powody, dla których może się nie podobać. To kwestia gustu, ale także kwestia, na ile to jest muzyka na Warszawską Jesień. Jednak festiwale muzyki współczesnej nie chwytają wszystkiego, co się dzisiaj dzieje, bo mają sprofilowany charakter. Pawełek sytuuje się na granicy tego, co jest profilem WJ. Co nie znaczy, że muzyka, która nie wchodzi w zakres festiwalu, jest gorsza. Bardzo możliwe, że taka muzyka ma w dłuższej perspektywie większe szanse na osadzenie się w kulturze niż wiele utworów, która są tutaj traktowane jako wyjątkowo odkrywcze. Festiwal narzuca nam specyficzną perspektywę.

**KD:** Zauważmy, że w tym utworze, jako jedynym na tym koncercie, były tak silnie eksploatowane właściwości przestrzenne. Było sześć głośników otaczających publiczność po których wędrowały dźwięki i echa.

**MT:** Jest też kwestia przyjemności słuchania tego rodzaju muzyki w studiu, gdzie dla takich brzmień jest kapitalna akustyka.

**KK:** Mieliśmy ciekawe porównanie wpływu technologii na człowieka we *Fremdkörper* Prinsa, który był dużo bardziej spójny i dużo bardziej ujednolicony. U Pawełka ta walka była bardzo skonstrastowana, ale chyba Prins wygrał to starcie.

**SB:** No raczej.

**MT:** Pozostał nam **Raphaël Cendo** – *In vivo*.

**WM:** Chyba najsłabszy utwór tego koncertu.

**KD:** Zgadzam się.

**MT:** A czy ktoś słuchał z przyjemnością?

**KK:** Tak!

**AG:** Ja też.

**KK:** To są bardzo przyjemne dźwięki.

**MN:** Bardzo dobre wykonanie.

**KD:** Nie mówię, że to nie są przyjemne dźwięki. To są piękne dźwięki, ale pięknym nie było ich zakomponowanie.

**MT:** A przyjemność wynikała z tego, że dźwięki są przyjemne czy z tego, że są artystycznie interesujące?

**SB:** Przyjemnie było patrzeć, że muzycy się dobrze bawią.

**JR:** Ten bodziec wzrokowy bardzo wiele wnosił do utworu...

**SB:** Dla mnie to było kluczowe.

**JR:** Energia widoczna w wykonawcach z pewnością uatrakcyjniała odbiór.

**MT:** Był dobrze umieszczony w programie tego koncertu. Może i najsłabszy, ale w dramaturgii dobrze zadziałał.

**AG:** Co ciekawe, Cendo mówi w wywiadach, że chce komponować materiałem obserwowalnym, chce komponować przy użyciu ruchu i energii, chce się trochę zdystansować wobec materiału wysokościowego.

**SB:** Ja czułem duży rozdźwięk. Pamiętając jego *Action painting* z zeszłego roku spodziewałem się czegoś zupełnie innego.

**AG:** A jak nakreśliłbyś podstawową różnicę?

**KK:** Był to czysty action painting na orkiestrę. Duże plamy, duże akcenty, nieustanna ekspresja.

**SB:** Zupełnie inna kolorystyka, taka nie z tej ziemi.

**AG:** Tutaj nie było kolorów...

**WM:** [*śmiech*] Tu właśnie było to zakazane słowo: sonoryzm!

**MT:** Zdecydowanie tak. Moja refleksja była taka: weźmy na przykład *Elementi* Góreckiego na trio smyczkowe (z cyklu *Genesis*) – generalny obraz dźwiękowy jest taki sam.

**KK:** Tu było mniej formy, dużo więcej radykalizmu.

**SB:** Nie powiedziałbym, że tu było mniej formy.

**Wszyscy:** Była forma!

**KK:** Chodzi mi o to, że... w polskim sonoryzmie forma jest na pierwszym planie, a tutaj ta forma była bardziej uległa ekspresji. Forma płynna.

**SB:** To była forma francuska.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**KK:** Być może. Natomiast każda z części była monolitem. Wewnętrzne przemiany nie były bardzo wyraźne.

**MN:** Chyba było za dużo monotonii. Myślę, że ten utwór się nam nie podobał, bo jest po prostu przestarzały.

**WM:** Myślę, że członkowie kwartetu musieli ciągle odczuwać duże napięcie albo w prawej ręce (ze względu na tremolo) albo w lewej (ze względu na szybkie zmiany wysokości dźwięków w drobnych wartościach rytmicznych). Pytanie, czy ich heroiczny wysiłek dał dobry efekt?

**KK:** Była olbrzymia ekspresja.

**MT:** Energię odczuwaliśmy. Tego bym bym nie kwestionował.

**SB:** Wykonanie uratowało ten utwór.

**AG:** Ale to mogło być ciekawe: jak to niesubtelne brzmienie subtelnie się zmieniało; jak zmieniała się gęstość ziarna dźwięku w zależności od tempa; jak zniuansowane były poziomy nacisku smyczka. Pierwsza i druga część mi się podobały. Była to prezentacja nie kolorów, a... rodzajów tworzyw? Rodzajów materii?

**SB:** Zakończenie zapadło mi w pamięć. Bardzo odstawało od całego utworu.

**MT:** Ale ile jest takich zakończeń jest w muzyce nowej: [gwizd]... i uleciało.

**Wszyscy:** [śmiech]

**MT:** Gdybyśmy zrobili taką typologię kadencji w muzyce nowej, ta byłaby jedną z najpopularniejszych. Mnie to w ogóle nie zaskoczyło. No ale jak to zakończyć? Ta energia nie ma żadnego ujścia finalnego. Ona musi po prostu ulecieć.

**JR:** Można urwać i wtedy ta energia zostaje w słuchaczu.

**MT:** Tak, i wtedy mówimy, że się zakończyło niespodziewanie, że nagle. To się też zdarza. Tak, jest w muzyce nowej dużo więcej typowości, niż by się chciało kompozytorom. Ale może to jest racja, co mówiła pani Agnieszka, że jesteśmy nieuwrażliwieni na słuchanie tego rodzaju niuansów jak ziarnistość i wszystkie jej odcienie. Taka muzyka czysto materiałowa.

**KD:** Ja to odebrałam jako etiudę. Mamy pewien efekt, pewien rodzaj brzmienia i oglądamy go ze wszystkich stron, badamy wszystkie sposoby miażdżenia dźwięku. Nie mówię, że był to utwór brzydki brzmieniowo, jednak w całościowym odbiorze po prostu monotony.

**AG:** Możemy jeszcze na koniec sobie powiedzieć, że Cendo lubi muzykę *noise*. W wywiadzie, który przeprowadziła Monika Pasiecznik w zeszłym roku, mówił, że jakieś 10 lat temu zrobił sobie roczną przerwę od słuchania muzyki akademickiej i słuchał tylko *noise*'u.

**WM:** W takim razie ten utwór był bardzo subtelny.

**JR:** Mimo, że słuchał *noise* 'u potrafił zróżnicować brzmienie.

**WM:** Może poznał *noise* i potem wyparł to doświadczenie?

**AG:** To nie było wyparte, a zaanektowane przecież.

**MT:** No i w ten sposób nam się koła zamykają i nitki splatają.