

ROZMOWA SIÓDMA

Czwartek, 20 września, godz. 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Johannes Schöllhorn, *Niemandland* (2009)* na zespół
Szymon Stanisław Strzelec, *L'Atelier de sensorité* (2015) na amplifikowaną, preparowaną wiolonczelę solo i orkiestrę kameralną**
Ragnhild Berstad, *Cardinem* (2014)* na duży zespół
Vito Žuraj, *Re-slide* (2012, rew. 2015) na puzon solo i zespół**
Giacinto Scelsi, *Anahit* (1965) poemat liryczny na cześć Wenus na skrzypce solo i 18 instrumentów

Stephen Menotti, puzon
Maria Sławek, skrzypce
Aleksandra Lelek, wiolonczela

European Workshop for Contemporary Music
Rüdiger Bohn, dyrygent

Dorota Błaszczak, Ewa Guziołek-Tubielewicz - projekcja dźwięku

**** prawykonanie**

*** pierwsze wykonanie w Polsce**

Marcin Trzęsiok: Koncert wczorajszy, wieczorny. Pięć utworów – typujemy naszych faworytów.

Kuba Krzewiński: Zdecydowanie Scelsi, bardzo ciekawe zaskoczenie w postaci Schöllhorna.

Szymon Borys: Wspaniała Berstad, na drugim miejscu Scelsi.

Agnieszka Grzybowska: Scelsi, potem Strzelec.

Karolina Dąbek: Strzelec, Berstad i Scelsi – ale on poza kategorią, jak to się często zdarza wśród klasyków.

Magdalena Nowicka: Dla mnie Scelsi był bezkonkurencyjny, traktuję jego utwór oddzielnie. Poza tym moimi faworytami są Strzelec i Berstad.

Justyna Rudnicka: Dla mnie również Scelsi, gdzieś dalej Schöllhorn.

Wojciech Michno: Ja bym dał na pierwszym miejscu Scelsiego, na drugim Berstad, na trzecim Strzelca. Pozostałym natomiast należy się wyróżnienie.

KK: Bardzo równy koncert – w takim sensie, że pojawiły się naprawdę dobre utwory.

AG: Tak? Moim zdaniem w programie znalazł się też jeden z najgorszych utworów w ogóle na tym festiwalu, *Re-slide* Žuraja.

SB: Hm? Nie zgodzę się z Tobą. To nie było to aż tak słabe jak Dillon!

MN: No nie wiem, dla nie których Dillon nie stanowił aż takiej skazy...

KK: ...było coś bardzo wartościowego w Žuraju.

WM: Też tak uważam...

MT: Dobrze, zacznijmy zatem od niego: **Vito Žuraj**, *Re-slide*.

SB: [*do AG*] Powiedz zatem, dlaczego nie?

AG: W nocy czytamy, że kompozytor napisał piętnaście utworów inspirowanych grą w tenisa. Szkoda, że nie pięćdziesiąt [*bezgraniczne zniesmaczenie*]...

KK: Co to za różnica?

AG: Mówiliśmy już na tym seminarium o sztuce burżuazyjnej. Sformułowałeś taki zarzut pod adresem Bauckholt. Dla mnie to Žuraj jest najlepszym przykładem tego typu podejścia do muzyki i do słuchacza.

KK: Że ktoś się skupia na jednym przedmiocie i studiuje go przez całe życie?

AG: Nie. I nawet nie chodzi o to, że tenis jest – zaraz obok golfa – najbardziej klasowym sportem. Doszło tutaj do pomieszania pojęć sztuki i rzemieśnictwa. Rzemieśnictwo to twórczość na użytek lub dla przyjemności. Kompozycji nie powinno się uprawiać dlatego, że się potrafi, bo odebrało się wyższe wykształcenie w konserwatorium i dobrze opanowało warsztat. Ja przynajmniej nie chciałabym takich utworów słuchać. Kompozycja to nie tylko warsztat, to również refleksja. Jaka refleksja towarzyszy Žurajowi przy, nie przymierzając, masowej produkcji utworów odnoszących się do gry w tenisa? Po co pisać utwory, w których *hobby* kompozytora w abstrakcyjny sposób przekłada się na język muzyczny? W jaki sposób słuchanie tego utworu ma mnie wzbogacić? Czy z profesją kompozytora nie wiąże się już żadna odpowiedzialność przed słuchaczem, żadna *misja*?

MT: No, bardzo interesujący jest fakt, że ta krytyka wypływa z przesłanek zupełnie niemuzycznych.

MN: A mi się wydaje, że wypływa z kwestii muzycznych.

KK: A mogę zripostować?

MT: Nie, dajmy się pani Magdzie wypowiedzieć do końca.

MN: Myślę, że sam pomysł wykorzystania puzonu w takiej roli był dość ciekawy, ale jednak uzyskane brzmienia mnie nie zachwyciły. Efekt dość przeciętny.

AG: Zgadzam się.

SB: A ja się z tym nie zgadzam!

WM: Ja też nie!

[w pokoju, gdzie rozmawiamy, zaczyna panować coraz bardziej napięta atmosfera]

MT: Dajmy jeszcze skończyć Magdzie swą wypowiedź. Było ciekawe, ale przeciętne: to jest paradoks.

MN: Już wyjaśniam. Brzmienie puzonu w różnych konfiguracjach jakoś mnie nie porwało. Z pewnością sama idea modelowania i przekształcania dźwięku stanowiła interesujący pomysł, ale moim zdaniem nie dał on zamierzonego efektu – pomimo eksploracji skali instrumentu i mikrotonowości.

MT: Mikrotonowości w partii puzonowej?

MN: W całym utworze.

MT: Puzon jest chyba najbardziej mikrotonowym z instrumentów.

MN: Tak, ale w partiach towarzyszących mu instrumentów również słyszeliśmy mikrotony.

MT: Oczywiście.

KK: Mój punkt wyjścia jest taki, że każdy dźwięk jest interesujący. Od Cage'a nauczyliśmy się, że nie ma dźwięków brzydkich. Doszukiwałem się w tym utworze momentów frywolnych – w tytułowych *slide*'ach – ale też uporczywych, irytujących burczeń w dolnym rejestrze puzonu w zestawieniu z kalimbą i pizzicatami bartokowskimi w instrumentach smyczkowych. Jest to oczywiście na plus. Po wstępnym motywie *slide*'u zaczęła się szkicować struktura. Trudno było w nią wejść, ale z czasem pojawiały się elementy, które zaczęły do siebie pasować. Osobne tkanki i linia puzonu połączyły się w jednym rytmie, co dało bardzo ciekawy efekt brzmieniowy.

MT: Widzę, że Pan sobie dużo notuje, bo trudno byłoby sobie to wszystko odtworzyć z pamięci.

WM: Ja też chcę obronić kompozytora. Po tym, co usłyszałem na koncercie, nie dziwi mnie zupełnie fakt, że ten kompozytor wyklada – zasłużenie – instrumentację na Uniwersytecie w Karlsruhe. To był pod tym względem chyba najciekawszy instrumentacyjny majstersztyk. Był taki moment w tym utworze, gdy jednocześnie grał kontrafagot z fletem piccolo, puzon z tłumikiem i kalimba, a do tego pobrzmiwał jeszcze akord w fortepianie – istne szaleństwo! To się przecież nie mogło udać, a jednak ten fragment brzmiał fantastycznie. Nigdy się z czymś takim nie spotkałem.

KK: Tak, to była instrumentacja zupełnie innego typu.

WM: Być może na przestrzeni całego utworu tych pomysłów było trochę za dużo, przez co forma tej kompozycji się trochę rozsypała. Było wiele nagłych zmian faktury, np. pomysły z

przeciwstawianiem sobie kilku *mobili*, jak u Strawińskiego. Były quasi kanony rytmiczne – czasem brzmiały jak z Messiaena, a czasem trochę jak karnawałowa muzyka w Rio de Janeiro. Być może byliśmy aż za bardzo zaskoczeni i oszołomieni tym sambowym charakterem jaki ogarnął salę gdzieś w połowie utworu, ale mimo to wydaje mi się, że trzeba ten utwór docenić.

MN: Tak, ale jeszcze jeden mały zarzut dotyczący narracji. Puzon sytuował się w centrum tego utworu. Orkiestra wykonywała kwestie dopowiadające i potem znów wszystko się sprowadzało do solisty. Te ciągle powroty były trochę denerwujące. Odniosłam wrażenie braku płynności, zamiast tego mieliśmy ciągle oscylowanie między rozwojem a zatrzymywaniem.

JR: Może miało to obrazować ruch piłeczki tenisowej.

MN: To było jakby ciągle wracanie do centrum.

JR: A ja bym raczej uznała to za atut. Bez względu na formę i pozamuzyczne odniesienia trzeba powiedzieć, że ten utwór miał ogromne walory kolorystyczne. Różnorodność brzmień puzonu i pewne rozwiązania barwowe, z którymi nie spotykamy się często sprawiły, że jednak dobrze się tego słuchało. Niemniej, gdy w pewnym momencie pojawił się latynoski rytm, poczułam pewien przesyt. Szczególnie, że ów schemat rytmiczny nie opuścił nas już do końca utworu.

KD: Chciałabym się odnieść do wypowiedzi Wojtka. Mówiłeś o oszołomieniu instrumentacją, a dla mnie to było przesycenie. Jakby kompozytor miał w głowie szalenie dużo najróżniejszych, nawet całkiem niezłych pomysłów instrumentacyjnych, i postanowił je wszystkie w tym utworze wykorzystać. Zupełnie inaczej niż np. Abrahamsen, wybierający dokładnie te brzmienia ze swojej wyobraźni, które pasują do koncepcji całości utworu.

WM: Tak, zgadzam się. Utwór Abrahamsena podobał mi się pod każdym względem, ale utwór Żuraja był na duży zespół. W kameralnym gronie taka taktyka „przesycenia” zupełnie nie zdałaby egzaminu, ale tutaj świetnie zadziała...

KD: Nie powiedzieliśmy jeszcze, że ten utwór był po prostu zabawny. To była radosna, komiczna scenka.

MT: No, właśnie.

KD: I to chyba główny atut. Myślę też, że wiele by nie stracił, gdyby był trochę krótszy.

MT: Tak, był zabawny i miał południowy temperament – taką jaskrawą radość muzykowania.

SB: Ja nie wymieniłem tego utworu, bo rzeczywiście w całym koncercie spadł na dalszy plan, ale byłbym bardzo daleki od tak zjadliwej krytyki, jaką na początku wypowiedzieliście. Z Tobą, Agnieszko, zgadzałem się *à propos* klasowości w kontekście *Idylli* Zygmunta Krauzego – tak jak rozmawialiśmy już po seminaryjnym spotkaniu. W przypadku utworu Żuraja nie zaryzykowałbym jednak takiego stwierdzenia.

AG: Trochę protestowałam, kiedy Kuba postawił taki zarzut Bauckholt. Teraz ja będę bronić swojej opinii.

KK: Jeśli tenis jest tylko punktem odniesienia...

AG: No dobrze, ale po co odnosić się do tenisa? Pal licha tego tenisa. Chodzi również o to, a może przede wszystkim o to, jak budujemy to odniesienie i co z tego wynika?

KK: On wywosi z tego abstrakcyjną tkankę, którą przemienia w muzykę.

MN: Myślę, że w tym utworze nie została zawarta tak głęboka idea.

AG: No właśnie! A czy nie chodzi przypadkiem o to, aby w dziele sztuki była jakaś głęboka idea?

MN: Nie zawsze, to miał być po prostu żart!

AG: Dowcipem kompozytor również się nie popisał. Bardzo nie lubię stykać się z takim akademickim argumentem, że jakiś utwór jest *dobrze napisany*! Jeśli coś jest dobre od strony warsztatowej, to świetnie, ale dla mnie nie jest to wyznacznik wartościowej kompozycji. To warunek konieczny, ale niewystarczający.

MT: Czy nie jest tak, że gdyby program był inny i miałyby Pani sugestie czegoś, co byłoby bliższe Pani wyobrażeniu o powinności sztuki, to wtedy słuchałaby Pani zupełnie inaczej tej samej muzyki?

AG: Myślę, że tak. Zresztą nie skreśliłam tej kompozycji przed jej wysłuchaniem. Przeciwnie, informacja o potraktowaniu puzonu jako instrumentu naturalnego, i w ogóle o operowaniu materiałem nietemperowanym, wydała mi się obiecująca. Partia solisty była ciekawa, ale zgubiła ją szybkość i wirtuozeria. To miał być popis techniczny, warsztatowy.

MT: A czy znacie klasyczny utwór – balet, który powstał dokładnie 100 lat temu, i też dotyczył gry w tenisa?

[*wszyscy myślą, ale prawidłowa odpowiedź nie pada*]

MT: *Jeux* Claude'a Debussy'ego!

AG: Nie zapominajmy o kontekście historycznym!

MT: Tak, ale temu utworowi także zarzucano banalność tematu i zszedł on gdzieś na drugi plan, w porównaniu z innymi partyturami Debussy'ego.

AG: Nie twierdzę, że inspiracja sportem, odległa lub nie, nie może się bronić. Wszystko zależy od pomysłu na jej realizację. A także od historycznego kontekstu. Nie oceniamy utworów powstających dziś, i tych powstałych sto lat temu, według tych samych kryteriów.

MT: Niewątpliwie kontekst doświadczeń nagromadzonych podczas stu lat zmienia optykę. Tym nie mniej – tak samo banalna rzecz. Te same zarzuty stawiano Debussy'emu, choć może my dzisiaj widzimy to inaczej. Bo to sumie jedna z wielkich partytur. Boulez pisał, że z tego

utworu wywodzi się nowa, powojenna muzyka francuska – giętkość rytmu, brak pionów, lotność... Ale na koniec chcę wrócić do krytykowania muzyki z punktu widzenia społecznego.

MN: Nie sądzę by kompozytor zakładał, że będziemy w ten sposób o nim myśleć.

AG: Że będziemy interpretować jego utwór? No to po co jest kompozytorem? Po co go słuchamy? Może powinniśmy go wykonać na Openerze, a nie na Warszawskiej Jesieni.

MT: Według pani Agnieszki – jak mi się zdaje, sądząc z kilku wypowiedzi – sztuka powinna wносить pewnego rodzaju niewygodę, niepokoić. Nie powinna być afirmatywna.

AG: To zależy, co afirmuje. Jeśli tylko biegłość kompozytora w warsztacie...

MN: W opisie utworu zawarł informację o tym, że odnosi się do tenisa w sposób abstrakcyjny...

MT: Rozumiem, że wadą były burżuazyjność tej muzyki i elitarność tenisa?

AG: Nie tylko. Wyprowadzenie tkanki dźwiękowej z gry w tenisa...

MT: ...ale właśnie tam tego nie było!

JR: Były tylko takie momenty „odbijania piłeczki”. Puzon kontra orkiestra.

MT: Tak, utwór był bardzo koncertujący. Wpierw puzon był wodzirejem, zaś orkiestra kolorowała jego „recytatyw”. A potem orkiestra zaczęła się usamodzielniać, dominować nad instrumentem głównym. To jest mój obraz, być może fałszywy. Ja bym chciał podkreślić jedną rzecz, która mi się podobała: miał bardzo kolorowe harmonie. Wydawało się na początku, że utwór będzie utrzymany w takiej estetyce szmerowej...

WM: ...ornamentalnej...

MT: Tak, a potem zjawiły się ciekawe piony akordowe, które zmieniały swoje kolory.

MN: Było też ładne zakończenie.

JR: Ulatujące.

MT: Idźmy dalej. Utwór **Johannesa Schöllhorna** *Niemandsland*.

JR: Kompozytor w ciekawy sposób poprowadził narrację. Miał też idealne wyczucie czasu. Utwór mimo swojej długości nie był nużący.

AG: Zupełnie nie czuło się tego, jak jest długi.

JR: No właśnie, bo narracja była zajmująca. Kompozytor panował nad formą – była zamknięta i skończona. Jednocześnie pojawiało się w niej wiele elementów niespodziewanych.

MT: Tak, wiele było zaskoczeń. Już sam początek był bardzo zaskakujący. Bardzo mocne wejście, po czym minęło pół minuty i na długo wszysrtko się uciszyło. Dobra retoryka – trzeba wpierw chwycić słuchacza za kark, złapać. A potem prowadzić tam, gdzie się chce.

MN: Utwór cechowała klarowność, przejrzystość brzmienia. W niektórych fragmentach zespołowi brakowało jednak spójności – jak gdyby nie stanowili jednego organizmu. Perkusiści wyraźnie oddzielali się od pozostałych instrumentalistów. Wydawało mi się, że grali bardzo niepewnie. W kolejnych utworach było już coraz lepiej. Tylko pierwsza kompozycja zagrana została chwiejnie. Trochę się obawiałam, że zaraz wszystko się rozleci.

SB: Perkusja brzmiała bardzo dziwnie. Odstawała od reszty. Czy to mogło być celowe?

KK: Te brzmienia były bardzo niehomogeniczne. Ale to był jakiś poziom abstrakcji. To był wręcz Kandinsky – zwłaszcza w początkowej fazie utworu. Dużo pojedynczych kropek, kresek, małych fal. A później było to magiczne *glissando* skrzypiec trwające około 30 sekund, przy cichutkim akompaniamencie mis tybetańskich. To był fantastyczny moment.

Wszyscy: Tak!

KD: Perkusja nadawała rytm formie. Zmiana instrumentu w partii perkusistów wiązała się z przejściem do kolejnego segmentu, na przemian dynamicznego lub statycznego. Forma była symetryczna, z wyraźnym cięciem, zatrzymaniem, i trzydziestosekundowym *glissandem* po środku.

KK: Ja już potem odpłynąłem i dałem się totalnie przekupić temu utworowi. Był jeszcze ciekawy moment, kiedy nagle wyłoniła się atonalna melodia grana w różnych instrumentach, w dwóch różnych rejestrach. Jakby melodia małej dziewczynki śpiewana na monumentalnym chińskim placu albo melodia przyniesiona przez duchy na tytułową ziemię niczyją.

Wszyscy: [śmiech]

KK: Tam były również interesujące dźwięki niby-klawesynu, szarpane w fortepianie. To było zaskakujące.

KD: Tak...

KK: Całościowo był to dla mnie ogień zamknięty w zimnym atomach kryształów abstrakcji.

Wszyscy: [śmiech]

WM: Mam trochę zarzutów co do formy i wycucia czasu, bo dla mnie ta kompozycja się fantastycznie zaczęła, ale w środku czegoś mi zabrakło. Zakończenie znów przypomniało o dobrym wycuciu...

MT: W tej formie był pewien moment bardzo zaskakujący. Ni stąd, ni zowąd pojawił taki wielki blok, taki nawias *forte*, z dużą ilością perkusji. Rodzaj zakłócenia, które trwało chyba z dwie minuty. Ten blok przerwał długie płaszczyzny po jednej i drugiej jego stronie, płaszczyzny muzyki bardzo wyciszonej. Dopóki się on nie pojawił, miało się wrażenie, że muzyka ma formę dość ewolucyjną, tzn. że zmiany zachodzą w sposób mniej czy bardziej

szybki, ale stopniowy. To jest silny środek kompozytorski. W pamięci to właśnie pozostaje rysem głównym tej kompozycji.

WM: Ja mam pytanie do was: co sądzicie o programie tego utworu? Ja nie wiem jak to skomentować.

MT: Dobre pytanie.

SB: Ja zacząłem czytać i przestałem.

JR: Ja nie znalazłam tego programu w tym utworze. Mówiłeś, Kuba, coś o chińskich melodiach...

MT: ...i duchach...

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: Czy rzeczywiście odnaleźliście tam coś chińskiego?

AG: Ja słyszałam subtelne odwołania do dalekowschodnich skal...

WM: Ja miałem poczucie, że ten komentarz był zbędny!

KK: Była tam jakaś zdehumanizowana przestrzeń!

AG: Nie, dla mnie ona była jak najbardziej ludzka!

WM: Dla mnie też!

KK: Dla mnie była zimna, odarta z ciepła.

MT: Tekst komentarza ma specyficzną formę, to jest jedno długie zdanie. Z pewnością zamierzony efekt. To wygląda jak niekończący się wewnętrzny monolog – obraz napływa za obrazem, nie ma kropki.

AG: Wczoraj wieczorem odpaliłam Google Maps Street View, żeby zobaczyć opisywane w nocie miejsca. Trudno było mi jednak odtworzyć tę drogę.

KD: Ja odebrałam ten utwór w kontekście programu, obrazowo-narracyjnie. Były tam krajobrazy, płaszczyzny, statyczne widoki, ale i momenty przejścia, obracania się, może zamykania oczu...

SB: A może w tym opisie chodziło o wędrówkę, a o nie o poszczególne miejsca?

KD: Orientacyjna była partia perkusji.

WM: Też mieli dużo wędrowania...

KK: ...i przepiękne tremola na końcu – werbel i duży bęben z misami tybetańskimi.

WM: Sama perkusja zresztą zakończyła ten utwór.

MT: Też był duży segment ciekawych akordów, harmonicznym pionów w instrumentach głównie dętych.

KK: Nie wspomnieliśmy jeszcze o takiej narracji postwebernowskiej, która była czytelna zwłaszcza w pierwszej części. Jako spadkobierca i kontynuator – w końcu wykładu w Kolonii – pokazał, że można wciąż wrócić do tej narracji i wykorzystać ją bardzo twórczo.

MT: Myśląc o tym utworze generalnie, chciałbym zwrócić uwagę na problem konceptualizmu – relacji między programem kompozytorskim a utworem. To jest ważny problem, mówił o nim tutaj w Warszawie Harry Lehmann (dwa lata temu).. W zeszłym roku w Darmstadt odbyła się długa dyskusja panelowa poświęcona nowemu konceptualizmowi. Jest to dzisiaj bardzo intensywnie dyskutowany problem. Lehmann mówił, że koncepty są niezbędnym elementem, który służy temu, aby przywrócić komunikatywność muzyki dla publiczności. Nie ma innej drogi, niż pisanie tego rodzaju tekstów, o ile muzyka ma zachować swoje społeczne oddziaływanie, jeśli nie ma stać taką akademicką dyscypliną, którą mało kto rozumie. To jest duża sprawa, dlatego próbujemy się uwrażliwić na te nasze słuchanie przez pryzmat tekstów i co z tego wynika.

SB: Z chęcią posłuchałbym tego utworu jeszcze raz.

MT: Idźmy dalej. Porozmawiajmy sobie teraz o *L'Atelier de sensorité* Szymona Stanisława Strzelca. Kto go wymienił na pierwszym miejscu?

MN: Ja zaraz po Scelsim.

MT: Oddajemy głos Pani Magdzie.

MN: Nie miałam wcześniej okazji słuchać kompozycji Strzelca, ale po tym koncercie uważam, że jest to bardzo obiecujący kompozytor. Ciekawie kształtowana materia muzyczna, nawet z pewnymi elementami sonoryzmu.

AG: Dorota Szwarzman napisała że to „powrót do czystego sonoryzmu lat sześćdziesiątych”...

Wszyscy: [*śmiech*]

KD: Oj, Szymonowi będzie smutno.

MN: Ciekawe efekty brzmieniowe zostały uzyskane na przykład poprzez wykorzystanie w utworze odgłosów zgniatania folii bąbelkowej. Te elementy bardzo ładnie wkomponowano w

całość instrumentalną. Z pewnością Strzelec nie wykorzystał tu sonorystyki jako głównej techniki tworzenia.

AG: Dlatego ja się nie zgadzam na nazywanie tego sonorystyką, ani – tym bardziej – sonoryzmem.

MN: Mieliśmy tu jednak ciekawe efekty brzmieniowe. Zwróciłam też uwagę na wysokie rejestry skrzypiec zestawione z burdonowymi nutami kontrabasów. Dawало to przestrzenny efekt w kompozycji. Brzmienie było bardzo wyrafinowane, kształtowane “plastycznie”.

MT: A jaka była forma?

AG: Trzyczęściowa, z taką *prawie*-klamrą kompozycyjną.

WM: Prawie lukowa.

KK: Blokowa. Pierwszy blok był bardzo wyraźny.

AG: W tym miejscu była mocna cezura.

WM: Ostatnia część była „spektralna”. Od razu mi się skojarzył Grisey z końcowym akordem z *Périodes*. Część środkowa bardzo ciekawa. Kompozytorowi udało się uzyskać brzmienie elektroniczne z instrumentów akustycznych. Jedyne mój zarzut – że on zapomniał o wiolonczeli. Na początku solistka była słyszalna, ale potem w ogóle o niej zapomniałem. Przypomniałem sobie, gdy się kłaniała publiczności.

MN: Dla mnie wiolonczela stanowiła integralną część kompozycji, w całym jej przebiegu. W partii tego instrumentu znalazło się sporo efektów brzmieniowych.

MT: Niewątpliwie były rozszerzone techniki kompozytorskie, granie smyczkiem na nóżce etc.

AG: Ta brzmieniowość wynikała z wykorzystania współczesnych technik wykonawczych, które już dzisiaj nie powinny być nazywane „rozszerzonymi”, bo są normalnym elementem kompozytorskiego języka. Dlaczego za każdym razem, kiedy kompozytor zaleca wykonawcom grę w sposób, który w pierwszej połowie XX wieku uznawany był za niestandardowy, nazywa się go w Polsce sonorystą? Ta funkcjonująca potocznie definicja sonorystyki jest zbyt szeroka.

SB: Nie wiem, czy byliście na koncercie krakowskich kompozytorów podczas zeszłorocznej

edycji festiwalu. Tam również grany był utwór Strzelca. Względem poprzedniego roku nie pokazał mi nic nowego. Za kilka dni nie będę pamiętał już tego utworu. Nie wniósł nic do mojego życia, aczkolwiek przyjemnie się go słuchało. Zasadnicze pytanie jest takie, czy ten język muzyczny ma przyszłość?

MT: Można sobie wyobrażać, że kompozytor myśli sobie tak: „Napiszę utwór który byłby w sam raz na festiwal muzyki nowej. Będzie zawierał wszystkie elementy, które są potrzebne do tego, żeby mógł tam zafunkcjonować i zostać dobrze przyjęty”. Strzelec zrobił to bardzo zręcznie. I rzeczywiście, mnie nie zostaje nic oprócz wrażenia pewnej średniej muzyki współczesnej, bez wyraźnego śladu indywidualnej wypowiedzi. To jest po prostu świetnie zrobiona etiuda studencka.

KD: Nie, według mnie ten utwór jest nie tylko dobrze zrobiony, ale już posiada jakiś szczególny rys. Jest to bardzo młody kompozytor, ale można powiedzieć, że jego utwory są w pewien sposób charakterystyczne. Są w nim a przykład bardzo sensualne, zmysłowe brzmienia orkiestry. Można nawet mówić o kształtach czy bryłach brzmieniowych, bo Szymon jest synestetykiem. Ma również bardzo ciekawe pomysły instrumentacyjne, zapał do odkrywania lub tworzenia nowych dźwięków. Ten pomysł z użyciem folii bąbelkowej – świetny efekt! Sprawiały wrażenie warstwy elektronicznej nałożonej na dźwięki orkiestry.

AG: Przypominał mi raczej trzaski płyty winylowej, a więc nośnika analogowego. Bardzo ciekawy pomysł.

MN: Dużo plastyczności.

KD: Również bardzo ciekawe zakończenie, kiedy utwór „zassał” się do środka.

MT: Chciałbym wrócić do problemu formy. Kiedy pytałem was o formę, to nie miałem na myśli rozpoznania ilości segmentów. W moim odczuciu forma była typowa – to jeden z archetypów formalnych muzyki współczesnej. Mamy na początku dźwięki rozproszone i one stopniowo się scalają. Przejęcie takiej nieorginalnej formy jest komfortowe dla słuchacza, bo możemy „zawiesić” ucho na szczegółach które układają się w całość.

KD: Tak, to było widoczne w samej linii wiolonczeli. Na początku miała indywidualną partię, odróżniała się od tła, była wyrazista. Te szepty, oddechy, efekty dźwiękowe, jak u Stańczyka. Na koniec stopiła się z orkiestrą.

AG: Tak, partia była wyraźnie odrębna, wyróżniająca się. Potem jej indywidualność rozplynęła się, wtopiła w zespół. Wiolonczela stała się jego integralną częścią.

MT: Tak, to była właśnie ta oś nattacyjna. Od rozproszenia ku integracji.

JR: Wracając do wspomnianych efektów brzmieniowych, warto zauważyć, że kompozytor nie zastosował w tej materii jakichś zupełnie nowych, odkrywczych technik. No, może z wykątkiem folii bąbelkowej.

KK: To nic nowego.

MT: Ale zobaczcie jak ta folia bąbelkowa skupiła naszą uwagę. Myśmy „wyjęli” ją z tego utworu.

AG: Ponieważ ona miała charakter “wyjmujący”! Chyba na całą pierwszą część wyeliminowała z brzmienia orkiestry wszystkie smyczki poza solową wiolonczelą. Folią posługiwali się chyba tylko wykonawcy grający na instrumentach smyczkowych.

JR: Na wzbogacenie przestrzeni dźwiękowej wpłynęło również szczególne rozmieszczenie instrumentów na estradzie. A pewne efekty brzmieniowe kojarzyły się z dźwiękami generowanymi elektronicznie. Kompozytor pokazał, że można wytworzyć podobną barwę bez użycia technologii.

WM: Co świadczy o tym, że posiada dużą wyobraźnię dźwiękową.

JR: A jednak czułam niedosyt. Zwięzłość i krótki czas trwania utworu w tym przypadku nie były plusem. Czekałam na rozwinięcie, którego zabrakło.

MT: Idźmy dalej. **Ranhild Berstad – *Cardinem*.**

SB: Dla mnie odkrycie festiwalu. Podobnie jak u Abrahamsena, było w tym utworze proste założenie. Berstad nie miała na celu stworzyć czegoś efektownego, co ogromnie cenię wśród współczesnych kompozytorów. Punktem wyjścia było wniknięcie w głębie dźwięku, co automatycznie nasuwa skojarzenia z ideą spektralizmu.

MT: To, co Pan mówi, jest zawsze przekonujące, bo oparte o świetne wyczucie i muzykalność. Ale bardzo mi trudno przełożyć te wrażenia na obiektywny opis utworu. Spróbujmy zatem go opisać.

WM: Zacznę od formy. Powiedziałbym, że w tym utworze była czterofazowa.

KK: A przypadkiem nie było to lustro?

WM: Możliwe. Tam były dwa fenomenalne momenty. Pierwszy (który jest u Góreckiego na

porządku dziennym): mamy fakturę *tutti* w głośnej dynamice i nagle w pewnym momencie zostaje tylko cichy, „stojący” akord. Ten zabieg pojawił się w bardzo dobrym momencie i to zupełnie otworzyło ten utwór. Drugi fantastyczny moment był pod koniec utworu, kiedy każdy z instrumentów miał pojedynczą wiązkę dźwiękową i każdy z nich tę wiązkę przekazywał dalej. To był bardzo subtelny moment tej kompozycji, który zrobił na mnie ogromne wrażenie. Utwór bardzo uniwersalny, oszczędny w środkach i wyrafinowany – musiał się wręcz podobać. Chętnie bym go posłuchał w lepszym wykonaniu, bo tu było dużo niepewności w grze niektórych instrumentalistów.

AG: Z którego roku jest ten utwór?

MT: Z 2014 roku.

SB: Muzycy siedzieli symetrycznie, w półkołu.

MT: Tak, dokładne lustro, dokładna symetria.

MN: Wojtek wspomniał, że utwór Ragnhild Berstad cechowała oszczędność środków. Mimo to słyszeliśmy duże bogactwo w kształtowaniu dźwięku, instrumenty przenikały się wzajemnie. Nie było przesytu, raczej wyrafinowane bogactwo brzmienia.

MT: To był bardzo pluralistyczny utwór, jeśli chodzi o stylistykę. Tam były cytowane melodie quasi-ludowe, modalne, odgłosy ptaków.

WM: Tak, w jednym momencie faktura chorałowa, w innym – elementy spektralne....

MT: Można powiedzieć, że był to utwór eklektyczny pod kątem wykorzystanych technik kompozytorskich, ale to się w żaden negatywny sposób nie odbijało na estetyce.

MN: Z pewnością nie można nazwać *Cardinem* kompozycją w złym guście.

JR: Mnie przychodziła na myśl przestrzeń i pewien rodzaj chłodu.

MT: Ja miałem skojarzenia z muzyką litewską, z Onutė Narbutaitė. Natura, przyroda...

SB: Aż tak? Muzyka litewska jest gęstsza, cieplejsza w wyrazie.

WM: To był pozytywny chłód.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: Była też warstwa metafizyczna w tym utworze.

AG: Niewątpliwie.

KK: Ja go odebrałem jako zaproszenie do pójścia włąb siebie, do szukania granic, konturów swojej jaźni. Być może z powodu tego lustra, tych tafli zamarzającego, skandynawskiego jeziora.

MT: Pani Agnieszko, jakie wrażenia?

AG: Padło przed chwilą sformułowanie, że ten utwór nie był w złym guście. Może i nie był, ale dla mnie jest bardzo blisko granicy. To było takie... ładne.

MT: Znow się okazuje, że Pani chce sztuki, która niepokoi. A jak afirmuje, to już jest bardzo podejrzane.

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: Ładne nie znaczy złe. Posłuchałabym go w domu dla przyjemności, ale nic poza tym. Nie oddziałuje na mnie jako utwór muzyki współczesnej. Mogłabym go docenić, ale jako przykład muzyki użytkowej, prawie piosenkowej.

KD: Ja go odebrałam jako rodzaj opowieści, bajki.

SB: [*do AG, KD*] Strasznie spłycacie ten utwór.

KD: Może nie potrafiłam się skupić po utworze Strzelca, który zrobił na mnie duże wrażenie. Myślę, że powinnam jeszcze raz posłuchać Berstad z należytą uwagą.

JR: Moją uwagę zwróciło wyjątkowo długo trwające zakończenie. Wyciszanie, które nie było monotonne, ponieważ pod jego powierzchnią wciąż się coś działo. To było wyjątkowe.

MT: To daje do myślenia: oto muzyka, która wprawia nas w dobr nastrój, muzyka nieco sielankowa, mająca w sobie trochę ludzkiego ciepła. I od razu zaczynamy się tego obawiać, jakbyśmy wpadali w banał albo naiwność.

KD: Nie wiem czy to nie jest kwestia mentalności, że odebraliśmy tak utwór Žuraja. Nie potrafiliśmy się bawić tamtym dowcipem. A tutaj nie potrafiliśmy się cieszyć sielankowością.

AG: Czy w sztuka ma nam zapewniać dobrą zabawę i dobre samopoczucie? W sielankach chodzi trochę o to, aby ukryć prawdziwy obraz życia codziennego i przykryć go czymś skrajnie wyestetyzowanym, co zminimalizuje nasze wyrzuty sumienia wobec niższych warstw społecznych. A może nie. Nie wiem.

MN: Vito Žuraj był w pewnym sensie podobny do Caroli Bauckholt. Części publiczności podobają się utwory, które są widowiskowe, dużo się w nich dzieje, jest zabawa, humor.

MT: Jednak Ragnhild Berstad to inna kwestia. Przypominam sytuację z przed kilku lat. Wracaliśmy po koncercie z pewną polską kompozytorką. Bardzo uznaną, zwłaszcza za granicą. Wracamy do hotelu, rozmawiamy o muzyce, o szumach (uprawia ona nieco podobną, szumową estetykę, jak Strzelec). Mówię, że może trzeba odpocząć od festiwalu i że dla odprężenia możemy posłuchać jak szumią drzewa. A ona mówi: „Eee, fuj, natura! Posłuchaj jak brzmi transformator wysokiego napięcia albo jakie odgłosy wydają światła uliczne!” Dla niej to są dźwięki natury.

AG: To są jakieś sztuczne opozycje...

MT: Ale zobaczcie jak one silnie działają! Ale czas na ostatni utwór w tej dyskusji: **Giacinto Scelsi – *Anahit***. Prawie wszyscy wymieniliśmy go jako oczywistą pierwszą nagrodę. Swoją drogą, rozmawiałem z Krzysztofem Drobą, który opowiadał historię opowiedzianą przez przyjaciela Rafała Augustyna, który z kolei był blisko z Scelsim. Scelsi mówił sam o sobie, że jego nazwisko jest pochodzenia polskiego. W XVIII wieku arystokrata o nazwisku Sielski osiadł we Włoszech. Mamy więc kolejnego wielkiego polskiego kompozytora!

KD: Scelsi, drugi po Chopinie, największy polski kompozytor!

Wszyscy: [*śmiech*]

MN: To utwór, przy którym oddałam się całkowicie przyjemności słuchania. Niczego już nie analizowałam, nie mam żadnych notatek...

SB: Bardzo rzadko można usłyszeć jego muzykę na żywo, zwłaszcza w Polsce.

KK: Jak rozejrzałem się po sali po koncercie: wszystkie fotele były wgniecione.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Ok. Wszyscy znamy Scelsiego, mniej czy bardziej. Co było zaskakujące, co zostało w pamięci po usłyszeniu utworu na żywo?

WM: Pozytywna energia.

KD: Przestrzeń tego brzmienia. Tak nigdy nie zabrzmiał utwór z płyty. To wspaniale, że koncert odbył się właśnie w tej sali, jest tam świetna akustyka. Słuchając na żywo, słyszymy lepiej relacje między instrumentami, możemy wnikać w nie, patrzeć w jaki sposób są kształtowane. Znamy ten utwór i nie musimy już śledzić formy. Możemy więc zastanowić się nad kwestią wykonania. Utwór nie jest prosty, roi się w nim od wychyleń mikrointerwałowych, solistka gra bez przerwy przez kilkanaście minut.

MT: Prawie cały czas w dwudźwiękach, rozstrojonych oktawach, które powoli się przemieszczają.

MN: Nie czuliśmy trudności wykonawczych, solistka świetnie sobie z nimi poradziła. Nie było „stresującego” napięcia w tym utworze.

MN: Na pierwszy plan wysuwała się niesamowita ekspresja samej muzyki.

MT: Właśnie, brzmiało to niesamowicie romantycznie.

WM: W końcu chodzi w tym utworze o Wenus!

MT: Jakbyśmy posłuchali *Aiona*, utworu z tego samego okresu, to też by brzmiało romantycznie. Co daje do myślenia. Muzyka po Scelsim już taka romantyczna nie jest. Np. *Périodes* Griseya wcale nie są romantyczne, choć wpływ Scelsiego na Griseya jest dobrze znany. Tutaj widać, że Scelsi wyrasta z Albana Berga, Aleksandra Skriabina. Te go korzenie słysząc, mimo że Scelsi jest kompletnie inny.

WM: Trzeba przyznać, że mało który kompozytor z tak oszczędnej materii dźwiękowej skomponowałby tak ciekawy utwór.

KD: Tak, to jest zupełnie przełomowy kompozytor w kwestii operowania materia.

MT: Przełom był wcześniej, w jego *Quattro pezzi* a później w jego wielkim poemacie *Aion*.

[*Tu wątek się urywa. A my spieszymy na spotkanie z dyrektorem „Warszawskiej Jesieni“, Tadeuszem Wieleckim*]