

## ROZMOWA PIERWSZA

18. września, piątek, godz. 19.30  
Filharmonia Narodowa, sala koncertowa

Alvin Lucier *Slices* \*  
Lidia Zielińska *Symfonia koncertująca* \*\*  
Helmut Lachenmann *Air*  
Philippe Manoury *Zones de turbulences* \*

NARODOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA POLSKIEGO RADIA W  
KATOWICACH

Lidia Zielińska, małe przyrządy dźwiękowe  
Krzysztof Przybyłowicz, perkusja  
Hubert Zemler, perkusja  
Jenny Q Chai, fortepian  
Adam Kośmiejka, fortepian  
Marcin Zdunik, wiolonczela  
Alexander Liebreich, dyrygent

\*\* prawykonanie

\* pierwsze wykonanie w Polsce

**Marcin Trzęsiok:** Rozpoczynamy. Mamy za sobą dwa koncerty. Wpierw koncert pierwszy, który kawa na ławę pokazał temat tego festiwalu: dynamistykę. Powiedzmy sobie, który utwór najbardziej nam się podobał?

**Kuba Krzewiński:** *Zones de turbulences* [Philippe'a] Manoury'ego to mój numer 1, na drugim miejscu [Alvin] Lucier.

**Szymon Borys:** Zdecydowanie [Helmut] Lachenmann na pierwszym miejscu, na drugim Manoury.

**Agnieszka Grzybowska:** Obawiałam się, że padnie to pytanie. Bo *najbardziej* to więcej niż bardzo. Podobały mi się zaprezentowane utwory, a zwłaszcza – podobnie jak Kubie – Manoury i Lucier, ale nie mogę powiedzieć, aby podobały mi się *bardzo*. [Po chwili] Dorzucam jeszcze Lachenmanna.

**Justyna Rudnicka:** Dla mnie Lachenmann i Lucier.

**Magdalena Nowicka:** Ja też dołączę się do głosu większości – Manoury i Lucier. Ale Lachenmann też. Trudno wybrać jeden utwór.

**JR:** W ogóle uważam, że pytanie jest niesprawiedliwe dla pozostałych niewymienionych tu utworów. „Podoba mi się” to jest taka nieprzystająca kategoria...

**MT:** Trzeba coś wybrać, takie są twarde prawa życia na tym seminarium.

Wszyscy: [*śmiech*]

**Karolina Dąbek:** U mnie bezkonkurencyjnie Lachenmann, potem Lucier i Manoury.

**Wojciech Michno:** Ja też postawiłbym na pierwszym miejscu Lachenmanna, na drugim Manoury'ego.

**MT:** Ja też bym powiedział, że przede wszystkim Lachenmann. Potem mam trochę inne wrażenia. Więc Lachenmann i Manoury są najczęściej wymienianymi kompozytorami. Ciekawe, że Manoury też się pojawia, ale na ogół na drugim miejscu. On był ciekawie umieszczony, bo to był ostatni utwór z tych czterech, który wprowadził po raz pierwszy jakąś większą energię, więc bardzo się odznaczał na tym tle, w tym kontekście. Ale co jeszcze, oprócz tego kontekstu, przyciągnęło nasze ucho do *Zones de turbulances* **Philipa Manoury**?

**KK:** Dla mnie jest to symfonia na miarę XXI wieku, napisana perfekcyjnie pod kątem warsztatu, ale równocześnie z olbrzymim wewnętrznym pędem, rozedrganą energią. Ponadto wirtuozowska, porywająca publiczność i posiadająca aspekt „konieczności słuchania na żywo”. Znałem ten utwór już wcześniej, natomiast nagranie internetowe nie wywiera takiego wrażenia.

**MT:** Zwłaszcza jak się nie widzi pianistki...

Wszyscy: [*śmiech*]

**KK:** ...latającej tym samolotem pełnym turbulencji. Natomiast zaskakujące były te krótkie intermezzy i przerwy pomiędzy częściami. Pod kątem formalnym było to wytracające. Również samo wykonanie, podczas którego orkiestra nagle przerywała szalony lot i... przekładała głośno strony. Taka niedbałość jest zawsze uciążliwa i jest częstym problemem orkiestr niezależnie od repertuaru.

**MT:** Czyli, podsumowując, był to efektowny utwór koncertujący, i to spowodowało, że się wyróżnił.

**MN:** Uważam, że bardziej widowiskowy był Lachenmann, jeśli chodzi o stronę wizualną, czy performatywną. Z pewnością bez elementu wizualnego inaczej by się słuchało tego utworu.

**SB:** Na pewno duże znaczenie miał sam układ koncertu. Wydaje mi się, że można go było lepiej skonstruować. Druga część ewidentnie była bardziej ekspresyjna, była silniejsza. Gdyby Lachenmann był w pierwszej części, to zupełnie inaczej byśmy słuchali Zielińskiej i zupełnie inaczej by wypadł Lucier.

**JR:** Ja uważam, że koncert został celowo skonstruowany właśnie w taki sposób. Słuchacz najpierw miał skupić się na tym świecie mikro, aby następnie, już z wyteżoną percepcją, wejść w świat makro – w większą energię, dynamizm. Mogło (i chyba miało) to być niewygodne dla odbiorców. Zgadza się, że taka konstrukcja jednocześnie sprawiła, że Manoury wybija się wśród innych.

**SB:** To było widać nawet w orkiestrze, która do Luciera podeszła w dość skrępowany sposób.

**AG:** Co kontrastowało z postawą wiolonczelisty!

**SB:** Wyraźny kontrast między tymi częściami spowodował, że Lachenmann wydaje się spośród tych czterech utworów najważniejszym. Manoury'ego po prostu przyjemnie się słuchało.

**AG:** Manoury był taki prawdziwie *inauguracyjny*. Najbardziej efektowny z zaprezentowanych i najbardziej przystępny.

**MN:** Był stosunkowo krótki, więc lepiej się go odbierało niż utwory z pierwszej części.

**KD:** W konstrukcji koncertu widać analogię do inauguracji Warszawskiej Jesieni 2 lata temu, gdzie na samym końcu pojawiły się *Freski Symfoniczne* [Kazimierza] Serockiego, również taki fajerwerk wirtuozowsko-kolorystyczny. I być może na inauguracji trzeba czymś olśnić i zachwycić publiczność.

**MT:** A co powiecie o stronie technicznej, konstrukcyjnej utworu?

**SB:** Warsztatowo był to bardzo dobry utwór.

**WM:** Mnie się podobał pomysł „gaworzenia” między instrumentami. Było w tym trochę francuskiej kokieterii. Te dialogi zarówno między dwójką solistów, jak i pianistami, a orkiestrą były dla mnie bardzo efektowne – zwłaszcza w ostatniej części.

**MT:** Ten finał był bardzo syntetyczny, pojawiały się czytelne nawiązania.

**WM:** Zgadzam się. Kompozytor pisał o tym w komentarzu.

**MT:** Który rejestr został wyciągnięty na pierwszy plan i pozostał najbardziej jako osad w pamięci?

**KK:** Wysoki.

**MT:** Tak, cały czas brzmienie wysokie, iskrzące się.

**KK:** Podniebne.

**MT:** Różne gamy, w skalach, w dysonujących interwałach idące w górę; gwizdy, świsty. Raz tylko w ostatniej części głęboka eksploracja niskich rejestrów. Robiło to świetne wrażenie w tym kontekście.

**KK:** Mimo, że fortepiany były potraktowane solistycznie, to ich partia była integralna z orkiestrą, która przejmowała dźwięki centralne i je rozszczepiała na mieniące się w zespole dźwięki bliskie i coraz dalsze, lustrzanie: w górę i w dół. To właśnie charakterystyczna dla Manoury'ego harmonikę fraktalowa.

**MT:** Miałem wrażenie, że ten utwór jest w konstrukcji neoklasycy, na co wskazywałaby jego wieloczęściowa budowa. Zwłaszcza ta krótka, wolna część, nawiązująca do bagateli Beethovena, kojarzyła się z Messianem, z okresu *Turangalili*. Bardzo wyraźne bloki, wyraźna kreska, żadnych impresjonistycznych poświat. Jasne kontury, wyraźne cięcia, jak witraż.

Dzisiaj muzyka ma tendencje do bycia procesem, a ta muzyka nie była procesem – była kolażem bloków, kubistycznych.

**WM:** Tak, była w nim nawet pewna forma cykliczności ze względu na finał.

**KK:** Pobrzmiwały w nim echa wczesnej IRCAM-owskiej muzyki elektroakustycznej. Można było usłyszeć syntetyczne, spektralne, punktualistyczne dźwięki komputerowe, wytwarzane przez pierwsze programy.

**SB:** Przypomniał mi się [Tristan] Murail, którego *Koncert fortepianowy* wykonywany był na Warszawskiej Jesieni dwa lata temu. Było to zupełnie coś innego, inne podejście, choć obaj są przecież Francuzami. Zupełnie inny temperament, sposób wykorzystania fortepianu.

**MT:** Chciałbym jeszcze coś dodać, zanim przejdziemy do następnych utworów. Miałem wrażenie, że jest to utwór napisany z doskonałym rzemiosłem, ale poza *esprit*, poza francuską zabawą, nic więcej nie wnosi. Idźmy jednak dalej. **Air Helmuta Lachenmanna** pojawił się jako drugi pośród naszych typów. Jest to jego legendarny utwór, pierwsze dzieło orkiestrowe. Napisał go mając 33 lata. Czy ktoś to słyszał wcześniej?

**JR:** Słuchałam wcześniej tego utworu, ale w internecie. I muszę przyznać, że wypada całkiem inaczej w wersji na żywo. Niemalże dwa inne utwory.

**SB:** Niezwykle było zaangażowanie wykonawców. Dla mnie jest to utwór niebywały. Niektórzy uważają Lachenmanna za kompozytora, który stworzył swój katalog dźwięków i teraz nimi żongluje. Nie zgadzam się z tym.

**MT:** Co sprawia, że nie jest to katalog dźwięków?

**KD:** Myślę, że cała konstrukcja utworu była bardzo przemyślana. To nie było zestawienie pustych efektów. Każdy dźwięk wywoływał interakcję, pogłos w innej barwie lub odpowiedź innego instrumentu. Tworzyło to bardzo wciągającą narrację, wzbogaconą o elementy performansu. Niektóre teatralne gesty perkusisty, na przykład te pod koniec kadencji, momentalnie absorbowały uwagę publiczności. Nie wiem czy było to tak zanotowane w partyturze.

**MN:** Myślę, że tutaj możemy mówić o procesie – w kontraście do Manoury'ego. Tam był blokowy typ konstrukcji, tutaj jest proces, ciągłość. Jedno wynika z drugiego. Dlatego ten utwór jest fascynujący, zaprasza słuchacza do odkrywania. Dla mnie była to bardzo spójna kompozycja, nie było cięć, zgrzytów. Choć znalazł się tam jeden bardzo głośny, ostry dźwięk.

**KK:** To był dźwięk styroduru wzbudzanego przez smyczek kontrabasowy. Lachenmann powiedział o tym dźwięku „beautiful sound”.

**MT:** Jednak generalnie uważacie, że jest to utwór głośny? Raczej oddychający, przestrzenny...

**JR:** Ja opisałabym ten utwór jako rozmowę, pełen emocji dialog, który czasem przechodził w kłótnię, a nawet walkę (ostentacyjne złamanie witek przez perkusistów), czasem na chwilę milknął. Ta zmienność sprawiała, że proces był wciągający. Do tego jeszcze elementy performansu. Ciekawe, że stworzone przez Lachenmanna „królestwo cieniodźwięków”,

szumów, szmerów, trzasków mocno różniło się od tego u Lidii Zielińskiej, która przecież również zajęła się światem mikro. Nie było u niej jednak tej energii.

**MT:** Mówimy o Lachenmannie w kategoriach techniczno-fenomenologicznych. Ta muzyka ma też potężną nadbudowę ideową, związaną z odłamem teorii krytycznej, którą zajmuje się Pani Agnieszka, prawda?

**AG:** Moją uwagę zwrócił gest perkusisty, który w pewnym momencie wysoko uniosł trzymaną w lewej ręce pałkę. Obudziło to we mnie skojarzenie z gestem antyfaszystowskim. Choć zgodzę się, że to pewnie nadinterpretacja z mojej strony [*uśmiech*].

**MT:** W recepcji tego utworu pojawiła się łąka, którą Lachenmann bardzo chętnie przy sobie trzyma, że jest to negatyw orkiestry symfonicznej. Widzimy orkiestrę symfoniczną i słyszymy dokładnie przeciwieństwo tego, czym jest orkiestra symfoniczna. Moment dialektyki negatywnej, którą wprowadza Adorno, jest w prostej linii kontynuowany przez Lachenmanna. *Filozofia Muzyki Nowej* o wiele lepiej pasuje do Lachenmanna niż do Schoenberga. Krytyka burżuazyjnego podejścia do dźwięku.

**KK:** Mogłabyś, Agnieszko, powiedzieć, czemu ten utwór nie wyszedł na Twój numer jeden? Mnie nie wciągnął fizycznie, nie wzbudził nic w moim organizmie. Nie wytworzył nic poza przyjemnością słuchania ciekawych dźwięków, której po Lachenmannie od 40 lat mamy bardzo dużo. Mówi się, że duża część muzyki jest postlachenmannowska i wymaga się od niego geniuszu, tak jak np. od [Gerarda] Griseya, który tym geniuszem jest bezspornie. Tutaj można często mieć zastrzeżenia formalne do Lachenmanna.

**AG:** Dla mnie ta muzyka się trochę zestarzała. Nie wzbudzała we mnie emocji związanych z tym, że obcuje z czymś prawdziwie rewolucyjnym. Pomysł na stworzenie zespołu, który byłby takim przeciwieństwem orkiestry symfonicznej, pojawił się już w manifeście Luigiho Russolo. Jego *intonarumori* nie miały służyć tylko do prezentacji szumów, szmerów i zgrzytów, prezentacji katalogu efektów nieukładających się w przemyślaną muzyczną strukturę. Nie była to prosta negacja, nie była to antymuzyka. Na *intonarumori* można było wykonywać – i brat Luigiho, Antonio podejmował takie próby – muzykę klasyczną. Wróćmy do Lachenmanna. Jego utwór mi się podobał, ale coś sprawiło, że nie wymieniałam go ani na pierwszym, ani na drugim miejscu. Być może jakiś wewnętrzny sprzeciw obudził we mnie komentarz kompozytorski. Kiedy ktoś próbuje mnie przekonać, że oto zrywa z tradycją i wyznacza nową granicę „tego, co akceptowalne”, to ja takiej osobie do końca nie wierzę. Poza tym utwór Lachenmanna nie wybijał się dla mnie we wczorajszym programie.

**SB:** Dla mnie wybijał się bardzo mocno! Śmiem twierdzić, że był to najbardziej „dzisiejszy” utwór, mimo tego, że ma tyle lat. Podobnie jest z muzyką Serockiego. Dawno skomponowana, dziś jest wyjątkowo świeża.

**KK:** Ciekawy był aspekt akustyczności tej muzyki. Wielu kompozytorów wytwarza podobne dźwięki elektronicznie. U Lachenmanna wszystko pochodziło z instrumentów, a zatem bardziej naturalne.

**MT:** Tak. Lachenmann nie ma w ogóle utworów z taśmą czy z elektorniką. Pisze, jak sam to nazywa, „muzykę konkretną instrumentalną”. Rzadko mamy okazję usłyszeć jego utwory na żywo, nagrania nie mają tej głębi. Chciałem jeszcze podkreślić pewną techniczną sprawę, o której wcześniej mówiła Karolina. U Lachenmanna fantastycznie jest rozgrywana kwestia

aluzji, podobieństw różnego rodzaju dźwięków w różnych sekcjach orkiestry. W utworach wokalnych potrafi naśladować na instrumentach nawet głoski. Ma fenomenalny takiej zmysł imitacji. Słyszenie fonetyczne. I to sprawia, że jego utwory nie są katalogiem, tylko przepływem jakości dźwiękowych.

**KK:** Ciekawa była również kadencja improwizowana. W rozmowie z solistą udało mi się dowiedzieć, że w partyturze zapisane są jedynie wskazówki czego nie robić, aby kadencja nie antycypowała tego, co ma nastąpić.

**MT:** No proszę, to też dialektyka negatywna. Dobrze. Teraz **Alvin Lucier**, drugi wielki klasyk, i jego *Slices*.

**MN:** Mam jedno zastrzeżenie do Luciera, odnoszące się do tego, czego szukam w muzyce współczesnej – dla mnie ten utwór był mało skomplikowany, wszystko podane w nim zostało dosłownie, na tacy.

**MT:** Jeszcze ten komentarz nieszczęsny. Z góry można było sobie wyobrazić jak to zabrzmiał.

**MN:** Abstrahując od komentarza. Długo wybrzmiewające dźwięki stanowiły duży walor estetyczny, przyjemnie się ich słuchało. A wiolonczelista starał się wybić orkiestrę z marazmu.

**AG:** Nie wiem, czy stylowo. Trudno jest mi wyrokować, co mogłoby być stylowe w wykonaniu utworu orkiestrowego Luciera, bo znam tylko jego kompozycje soundartowe i konceptualne. Intuicja podpowiada mi jednak, że wibracja wiolonczelisty była niestyłowa.

**SB:** Na nagraniach tego utworu nie ma takiej wibracji.

**MN:** Wysokie rejestry wybijały się na pierwszy plan, trochę to przeszkadzało.

**KK:** Twój pierwszy zarzut, prostota. Słuchając tego utworu po 4 minutach wiemy doskonale, co będzie dalej, nawet nie czytając programu. Wartość tej muzyki jest pochodną jej przewidywalności. Dzięki temu, że się spodziewasz, co nastąpi, nie musisz antycypować kulminacji, nie musisz śledzić procesu. To jest negatyw formy procesowej. Możesz zanurzyć się w nowych konstelacjach, w innych światach tworzonych przez nowe ułożenie tych samych kawałków, elementów. Możesz odkrywać te nowe konstrukcje.

**MT:** To jest muzyka statyczna.

**AG:** Możliwe, że powinniśmy szukać istoty tego utworu poza samym bazowym procesem budowania i wygaszania klasteru. Wyostrzyć uwagę i poszukać uchem w przewidywalnym przebiegu kompozycji czegoś, co mogłoby nas choć odrobinę zaskoczyć?

**MT:** Szukać zaskoczenia? Czy dla Was były tam jakiegokolwiek zaskoczenia?

**AG:** Było napięcie, choć na pewno nie zostało ono skomponowane przez Luciera. Dla mnie źródłem napięcia było to, że za każdym razem, gdy wiolonczelista grał jakiś dźwięk, mogło się wydawać, że zaraz wpadnie w kantylenę. Choć to oczywiście nie miało prawa nastąpić.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**AG:** Ciekawe i niewynikające z opisu utworu było to, że interwały melodyczne w partii wiolonczeli sukcesywnie się zmniejszały. Początkowo były to potężne skoki przez rejestry. Później pojawiały się znacznie mniejsze odległości, w tym kroki sekundowe. Pod koniec kompozycji partie solisty i orkiestry układały się jak gdyby w takie mikropróbki różnych muzycznych stylów czy gatunków, np. muzyki ambient. Był też taki fragment, w którym na tle subtelnej orkiestry i miarowej gry solisty wybijała się sygnałowo trąbka. Skojarzyło mi się to z *Unanswered question* Charlesa Ivesa.

**WM:** Myślę, że idea utworu była dobra, ale wykonanie trochę ją zepsuło.

**AG:** Kto był bliżej tego utworu, orkiestra czy solista?

**Wszyscy:** Orkiestra!

**MT:** Myślę, że wiele mówiła postawia dyrygenta. Aleksander Liebreich dyrygował cały czas na trzy, czasem tylko pokazując wejścia. Notacja pewnie była bardzo prosta.

**KK:** Miałem takie skojarzenie: jakby demiurg dekonstruował i rekonstruował wszechświat. Za każdym razem, mimo że konstruuje go w innych konfiguracjach, to ma do dyspozycji te same materiały. Więc ten nowy świat jest inny, ale bardzo podobny. Najlepszy z możliwych światów. Konstruktywizm tego utworu, jego charakter instalacyjny oraz statyka, spowodowały też u mnie skojarzenie z muzyką galeryjną. W związku z tym wszystkim raziło mnie, dosłownie i w przenośni, pełne oświetlenie sali filharmoniczej.

**MT:** Ale to w końcu nie tylko statyka. To jednak muzyka typowo procesualna. Statyka jest plecionką mikroprocesów.

**SB:** Nie zgodziłbym się z tym. Dlaczego typowo procesualna?

**MT:** Akordy się cały czas ściągają lub rozciągają. Ponadto, czego nie było w komentarzu, muzyka pulsowała, oddychała w różnych rytmach. Solista miał puls szybszy, orkiestra wolniejszy. Ale orkiestra nie była homogeniczna. Być może instrumenty dęte miały np. zapisane: „graj tak długo jak możesz a potem weź oddech i graj dalej”. Robiła się mikrotrąbka. Pod kątem tej powtarzalności, statycznej rytmizacji, ten utwór był podobny do *Farben* op. 16 nr 3 Schönberga – utwór, który wytyczył szlak muzyki dynamistycznej. Jeśli szukamy bliższego odniesienia, to na myśl przychodzi Feldmana, który brzmi czasem podobnie. A szerzej, przywołać trzeba tło całej szkoły nowojorskiej lat 60. Inspirowali malarstwem Marka Rothko czy Barnetta Newmana – jednokolorowe płaszczyzny, jedna, ale intensywna i tajemnicza jakość. Choć mnie się wydaje, że *Slices* (w przeciwieństwie do tych klasycznych nowojorczyków) to muzyka niemetafizyczna – zanurzenie się w świecie zmysłowym, a nie chęć wyjścia w transcendencję.

**KK:** Sądę, że tego typu muzyka pozostawia widzowi-słuchaczowi szerokie pole i pełną dowolność interpretacji, w ten sposób przerzucając pewną dozę współtworzenia dzieła na publiczność. To od widza-słuchacza zależy projekcja znaczenia.

**SB:** Lepiej słuchałoby się tego utworu na słuchawkach, nie na żywo.

**AG:** To było skomponowane słuchanie. Taki wręcz pozytywistyczny utwór, praca u podstaw, praca ze słuchaczem. Kompozytor pokazuje “jak to jest zrobione”, jak należy słuchać współbrzmień, które są rozległe, gęste i nie mają nic wspólnego z harmoniką funkcyjną. Prowadzi za rękę po poszczególnych składnikach klasteru. Obnaża ten klaster. Poznawanie konstrukcji jego brzmienia poprzez śledzenie przebiegu utworu w czasie może być dla słuchacza całkiem satysfakcjonujące. Pytanie, czy kompozytor nie potraktował go zbyt protekcjonalnie.

**KD:** Znając inne kompozycje Luciera, chociażby *I am Sitting in a Room*, wiemy po chwili, że w tym utworze nic się więcej nie wydarzy. Być może chodziło o wchodzenie w ten klaster, w jakości tych zdejmowanych i zakładanych dźwięków.

**MT:** Ale nie chodzi o analizę. Analiza psuje odbiór takiej muzyki.

**KD:** Z drugiej strony zaczęłam się zastanawiać ile można w to brnąć i jaki jest cel tego utworu. Czy Lucier stara się manipulować naszą percepcją?

**SB:** To nie było aż tak radykalne. Są przecież bardziej ekstremalne utwory tego typu, chociażby późny Feldman.

**MT:** Ale sprawa jest poważna, bo duża część muzyki drugiej połowy XX wieku w idzie w tę stronę kontemplacji, gdzie przestaje mieć znaczenie intelektualna koncepcja formy a kluczowe staje się zanurzenie w dźwięku, tu i teraz. To wychodzenie z tego nawyku, który wykształciła nasza kultura, żeby ogarniać całość i żeby mieć pogładowy obraz formy. Zapewne nie raz będzie ten temat wracał na tym festiwalu. Jak będziemy mieli kontekst większej ilości utworów, to może nasz obraz będzie bardziej zniuansowany.

**KK:** Nikt się nie odniósł do tytułu *Slices*.

**MT:** Chodzi o piłę, o dźwięki piły?

**EC:** Ja się spodziewałam ewidentnie dźwięków piły mechanicznej. Ale tak nie było.

**MT:** Pozostaje nam **Lidia Zielińska**, prawykonanie *Symfonii koncertującej*.

**SB:** Ja się rozczarowałam. Znam kilka utworów Zielińskiej i oczekiwałam czegoś przynajmniej dobrze skonstruowanego. Bardzo źle mi się tego słuchało.

**MT:** W którym momencie pojawił się problem w percepcji tego utworu?

**SB:** W połowie mniej więcej. Jako słuchacz nie mogłem zapanować nad formą. Muzyka kształtowana była nadzwyczaj swobodnie, czułem się bardzo niepewnie.

**MT:** Przenieśmy te odczucia na plan obiektywny.

**KD:** Według mnie formalnie czegoś brakowało. Były motywy, bardzo wyraziste, które powracały, na przykład repetycje dętych. Ale to nie dawało poczucia przemyślanej formy. Dla mnie utwór był nierówny, również brzmieniowo. Efekty ciekawe, frapujące, a obok dość trywialne chwytły.



**WM:** Wydaje mi się, że początek utworu zapowiadał obecność narracji, ale potem coś się załamało. Czułem się zagubiony.

**MT:** To jest chyba właśnie to. Utwór się zaczął szmerowo, później niespodziewanie pojawiła się energia, repetycje, tercje wypełniające się; piony w dętach, w blasze (jak by echo Lutosławskiego lub z op. 6 Weberna). A potem kulminacja i wydawało się, że to będzie klasyczna forma, że zostaje 1/3 utworu do wybrzmienia. Lecz okazało się, że to wybrzmiewanie było bardzo, bardzo długie. Ta kulminacja wypadła może nawet przed połową utworu. Też miałem moment zagubienia, bo myślałem, że Zielińska nie panuje nad formą. A potem pomyślałem, że może to fajnie, że tak jest.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Pod tym względem mieliśmy turbulencje. Oczekiwania, jak forma będzie kształtowana, od początku są bardzo silne. Jeśli się nie spełniają, czujemy się zagubieni. Pozostaje oczywiście kwestia waloryzacji: czy udało się to przekuć w pozytywny efekt, bo zagubienie może mieć pozytywną stronę.

**WM:** Nie wiem też dlaczego kompozytorka nadała utworowi tytuł symfonia.

**MT:** Koncertująca.

**MN:** Też można się zastanawiać, co koncertowało – niby perkusja i małe instrumenty, ale one nie były tak wyraźnie słyszalne. W odbiorze tego utworu nie skupiałam się na formie, ale na tym co kompozytorka chciała przekazać, na tym co zawarła w opisie. Pokazywanie dźwięków małych instrumentów – właśnie o to chodziło w *Symfonii koncertującej*. Forma grała tu raczej drugorzędną rolę, kompozycja miała zwracać uwagę ze względu na dźwięki małych instrumentów.

**MT:** Słyszeliście te dźwięki?

**KK:** Widzieliśmy je.

**SB:** Gdyby nie było tych małych instrumentów, utwór niczego by według mnie nie stracił.

**MT:** Miałem wrażenie, że jest bardzo niewiele tych małych dźwięków, że są to tradycyjne perkusyjne efekty. Rozmawiałem dziś z muzykami z NOSPR-u. I okazało się, że co brałem za dźwięku jakichś cymbałów antycznych czy gongów tajskich, było wykonywane np. na maszynie do krojenia jajek! Gdyby Lidia Zielińska była bliżej publiczności, mielibyśmy więcej frajdy z tego utworu.

**KK:** Lub gdyby była projekcja wideo.

**KD:** Albo gdyby perkusja była ograniczona. Dźwięki z tradycyjnej, bardzo rozbudowanej w tym utworze perkusji mieszały się z tymi małymi instrumentami.

**AG:** To może znaczące, że ona usiadła tak daleko. Być może wcale nie mieliśmy widzieć tego, co ona robi i czym się posługuje.

**KK:** Mikro świat kompozytorki introwertyczki.

**MT:** To jest dobre określenie, ta muzyka jest bardzo introwertyczna. A jaki był generalny obraz brzmieniowy? Zielińska świetnie kontrastowała z Lucierem. Powiedziałbym, że to są z założenia dwa różne typy muzyki.

**WM:** Tak, Zielińska to jest muzyka dziania się, akcji. Może nawet trochę świat baśni?

**KD:** Miałam skojarzenia z filmową muzyką.

**SB:** Były takie momenty, za pierwszym razem tercja, potem trójdźwięk molowy.

**MT:** Tak, tercja była bardzo eksponowana. Były też takie wejścia fortepianu *arpeggio*, troszkę jakby z knajpy wzięte.

**AG:** I zastanawiamy się skąd to się tam wzięło. Ten fortepian zupełnie nie pasował, był intruzem w tym utworze.

**SB:** To były momenty oderwane od rzeczywistości, od całego utworu.

**MT:** Właśnie. Największą skazą, jaką słyszałem w tym utworze, były te akordy fortepianowe. Pomyślałem, że być może są to „mikrodźwięki życiowe”, kiedy siedzimy i pijemy kawę a obok jest pianista barowy i coś nam gra.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Także w moim odczuciu utwór byłby lepszy, gdyby tych wejść tam nie było. Ale wracając do zestawienia z Lucierem. Różnica polega chyba na tym, że muzyka Luciera jest muzyką typowo prekomponowaną. Wszystko rozpisane z jakiegoś algorytmu. A Zielińska pisze muzykę, jaka dziś dość rzadko powstaje. Jest w niej rys narracyjny. Czuć, że jej wrażliwość podąża z taktu na takt. Ona próbuje tę muzykę czasem otworzyć, czasem zamknąć. Tego w ogóle nie ma u Luciera (a było też w dużym stopniu u Lachenamna, przy całej różnicy estetyk). Bycie w strumieniu muzyki, którą się pisze. Cóż, ja lubię czasem ekspresję w muzyce, dlatego mi się tego utworu słuchało lepiej niż wam.

\*\*\*

**Piątek, 18 września, godz. 22.30**  
**Filharmonia Narodowa, sala kameralna**

**Hans Abrahamsen, *Schnee***

**TALEA ENSEMBLE**  
**James Baker, dyrygent**

**MT:** Mieliśmy krótką przerwę. Czy ktoś w ogóle zna tego kompozytora?

**SB:** Ja znam kilka utworów. Często w informacjach na temat [Hansa] Abrahamsena używa się określenia „nowa prostota”. Słuchając jego muzyki wydaje mi się, że chodzi o bardzo proste, może nawet dziecięce podejście, na przykład do kwestii inspiracji. Abrahamsen był

jakiś czas temu na Sacrum Profanum i jest wywiad z nim, w którym mówi o swoich inspiracjach. One są takie proste! On się nie wstydzi powiedzieć, że się inspiruje jakimś wspomnieniem, obrazem czy... śniegiem. To jest wszystko takie naturalne!

**MT:** Ale jeśli tutaj jest jakiś śnieg, to w megametaforycznym sesnie.

**SB:** Tak, oczywiście. Ale jest to w sferze inspiracji dość dużego utworu.

**MT:** Śnieg jako chłód, biel, błyszczenie. Te pierwsze dźwięki skrzypiec...

**KK:** Śnieg jako ażurowa faktura. Również jako szum, zagłuszenie – kiedy śnieg pada, to zasłania w ażurowy sposób krajobraz, tak jak szmerowa poduszka powietrzna przykrywająca realne dźwięki w dętach. To był utwór bardzo skandynawski.

**MT:** Może zaczniemy go omawiać od strony technicznej, zwłaszcza, że mamy dokładny i skomplikowany opis tych procedur kompozytorskich. Utwór ma bardzo silne walory konstruktywistyczne, które być może wiążą się z tym, że on studiował u Pera Nørgårda. Więc wszyscy ci, którzy są miłośnikami powiązań między geometrią, matematyką, liczbą a muzyką mieli wczoraj być może wczoraj ucztę dla ducha.

**KD:** Myślę, że utwór niewątpliwie jest bardzo nasączony intelektualnie, natomiast tych wstępnych kalkulacji, konstruktywizmu prekompozycyjnego jakoś nie odczuwamy. Właściwie ma się wrażenie dość prostej budowy, wymiana instrumentów w kolejnych częściach, dominacja melodyjności lub rytmiczności, różnicowanie charakterów.

**SB:** Matematyka zdecydowanie była w służbie muzyki, nie przyćmiła jej.

**KD:** Jeśli chodzi o dyspozycję czasową kolejnych części, opartą o malejący ciąg liczb nieparzystych, to uważam, że wyszła ona na korzyść formy. Był to chyba jedyny element matematyczny tak wyraźnie odczuwalny w utworze. Dobrze odbierało się formę, w której kolejne części były coraz krótsze.

**MT:** To jest odpowiednik korekty optycznej w greckich świątyniach – pochylano np. zewnętrzne kolumny, żeby wyglądały prosto. Takie rzeczy, w odniesieniu do proporcji czasu muzycznego, świadomie stosuje Louis Andriessen.

**KD:** Myślę, że sam fakt, że mamy z tym utworem skojarzenia obrazowe, poetyckie, świadczy o tym, że ta baza intelektualna nie zdominowała ostatecznego kształtu utworu.

**WM:** Przyznam się, że nie czytałem notki programowej i jestem zdziwiony, że w *Schnee* jest tyle matematyki. Utwór brzmiał bardzo poetycko.

**AG:** Ja również nie zaznajomiłam się z notką, czytam ją dopiero teraz. Ale słyszałam w tym utworze kompozytora siedzącego przy biurku i czyniącego precyzyjne wyliczenia. Kompozycja była bardzo chłodna, nieprzystępna, nieangażująca, niesprawiająca przyjemności. Trochę irytująca, prawdę mówiąc.

**MT:** Irytująca, ale z docenieniem jej walorów?

**AG:** Tak, ponieważ samo irytowanie w przypadku sztuki jest dla mnie walorem. Jeśli coś nazywamy dziełem sztuki to znaczy, że obcowanie z nim powinno być dla nas w jakiś sposób niewygodne, dzieło powinno stawiać pytania, pobudzać do refleksji. Czasem bardzo trudno jest mi się ustosunkować do utworu zaraz po jego wysłuchaniu. Pewne kompozycje, czy też dzieła z innych dziedzin sztuki, muszą we mnie dojrzeć. To, że utwór Abrahamsena wywołał u mnie tak silne poczucie dyskomfortu, oznacza, że powinnam się zastanowić, dlaczego tak się stało. Być może za tydzień stwierdzę, że była to znakomita kompozycja.

**MT:** Pani naprawdę głęboko weszła w teorię krytyczną.

**AG:** [dyskomfort]

**Wszyscy:** [śmiech]

**SB:** Ten utwór powstał niedawno, w 2008 roku. Słyszałem jego *Let me tell you* na sopran i orkiestrę z 2013 roku i to był zupełnie inny Abrahamsen, zupełnie inna muzyka.

**AG:** Czy to także była kompozycja, którą można zaklasyfikować do nurtu *nowej prostoty*?

**SB:** Tak, zdecydowanie. Jest on bardzo charakterystyczny w tym co pisze. Słysząc powiązania między tymi utworami, choć pisał je na przestrzeni kilkunastu lat. Jest wyrazisty, nie można go z nikim pomylić. To się rzadko dzisiaj zdarza.

**MT:** To właśnie chciałbym podkreślić, bardzo wyrazista osobowość. Na początku kojarzy się trochę z minimal, trochę z Arvo Pärtem, takie dziwne połączenie. Jednak najbardziej poczucie odrębności słysząc było, gdy zaczął przestrajac instrumenty, 1/6 tonu wyżej lub niżej. Nowa prostoty w połączeniu z tym przestrajaniem wprowadziła jakość niespotykaną. Można zobaczyć jak wzory muzyki minimal chłoną współczesne zainteresowanie mikrotonowością. Kompozytorzy starej generacji już po nie nie sięgają, już nie mogą tym nasiąknąć, a młodszy mają tendencję do łączenia tych ścieżek muzyki. Najbardziej oryginalne były te środkowe ogniwa z przestrojonymi instrumentami.

**SB:** One pełniły bardzo ważną rolę. Gdyby ich nie było, wiele by stracił ten utwór.

**MT:** Co z nich pamiętacie najlepiej?

**SB:** Ja pamiętam chwile skupienia, wszyscy nagle się koncentrowali.

**MT:** A z obiektywnej strony muzycznej mam w pamięci pewien efekt: fortepian z prawej strony grał (melodycznie) półton, który się nakładał na uderzenia klap w klawecie. To było niesamowicie zrobione. Zastanawiałem się, co dzieje się z klawietem, że ten dźwięk jest tak podkreślony. A on grał razem z fortepianem, być może preparowanym. Prościutka instrumentacja, ale jak wysmakowane kombinacje.

**KK:** Był tam też, może najbardziej irytujący, reichowski kanon na instrumenty dęte, i tam też chyba był fortepian preparowany. Nie widać było pianisty po prawej, co on robił.

**MT:** Czy wam się udało wysłyszeć kanony?

**Wszyscy:** Nie, tylko na początku.

**MT:** Potem kanony zrobiły się zbyt skomplikowane.

**SB:** To niezwykle, jak byliśmy nieustannie zaskakiwani pomimo tak ścisłej struktury.

**KK:** Był taki charakterystyczny fragment jednoznacznie przypominający Reicha, z repetytywnymi motywami w dętach, jednak zabrudzonymi sonorystyką, szumem, niby oprószonymi śniegiem.

**MT:** Klasyfikacja utworu do sonorystyki jest dyskusyjna. Tutaj mamy muzykę bardzo wyraźnych linii, cieńkich kresek. Sonorystyka – w dość niejasnym sensie tego terminu – operuje masą. Tutaj ewentualnie w tle mógł być Ligeti, mikropolifonia. Zresztą Abrahamsen uczył się u Ligetiego. Zagadką były nazwy części: „*hommage à WAM*” i „taniec niemiecki”. Czy ktoś te aluzje odczytał?

**SB:** Chyba nie. Jednak czytając te opisy można uchwycić tę charakterystyczną prostotę. On się nie boi napisać: „wesoło i lekko”, „dziecinnie”. Niektórzy mogą to uznać za nieco infantylne, ale według mnie to jest po prostu naturalne.

**KD:** I szczerze. Słyszymy, że ma wyśmienity warsztat kompozytorski i ciekawe pomysły instrumentacyjne, a tworzy dość prostą, ale smaczną muzykę. Do tego podbudowa intelektualna, która, drobiazgowo opisana w programie, wygląda dość przerażająco. Natomiast zaskoczyło mnie, że w odbiorze utwór wydaje się być prosty i szczerzy.

**KK:** Ale czy jego niejednorodność nie wpływała negatywnie na odbiór? W kolejnych częściach były kompletnie inne światy.

**WM:** Nie, to było stworzone jednym gestem. Formalnie bardzo spójne.

**MT:** I jeszcze warto dodać uwagę o doskonałości wykonania. Perfekcja aż nieludzka, niezwykła. Pozostaje też kwestia estetyczna: dynamistyki. Kanon jest idealnym przykładem tego zjawiska.

**SB:** Przypomniał mi się litewski kompozytor Rytis Muzulis. On by się idealnie wpisywał w tegoroczny program Warszawskiej Jesieni. Jego utwory są oparte na ścisłych formach, takich jak kanon. Czuję jakieś podobieństwo między nimi.