



O NAS   REDAKCJA   NUMERY

## *Warszawska Jesień 2015: LA MONTE YOUNG, TOEPLITZ, PRINS, STRZELEC, KREIDLER*

*Jan Topolski / 29 października 2015 / aktualności*

Taki paradoks: inspirujące i prowokacyjne hasła owocują nie do końca udanymi koncertami i utworami. Tak było na Warszawskiej Jesieni w zeszłym roku, kiedy za temat obrano „inne instrumenty”, o czym obszernie pisaliśmy wtedy w naszych relacjach. Z kolei w roku bieżącym główna idea wydała mi się mniej intelektualnie płodna, za to sprowadziła nowych dla festiwalu kompozytorów i dzieła. Zamiast „dynamistatyki” można było bowiem równie dobrze wciągnąć na sztandary hasło „prostozłożoności” czy „homopolifonii” albo jakiegokolwiek inne godzące pozorne bieguny w jednym neologizmie. To przecież truizm, że muzyka rozparta jest między przeciwieństwem ruchu i spoczynku, że są utwory wysuwające jeden z tych żywiołów na plan pierwszy, choć w istocie rzeczy zawsze obecne są one jednocześnie w różnych proporcjach. Na szczęście jednak dla Krzysztofa Sz wajgiera, autora hasła i tłumaczącego go eseju, oraz komisji repertuarowej i publiczności (czy tylko mi się zdawało, że mniej licznej niż ostatnio?) za hasłem poszły wartościowe nazwiska i tytuły.

Festiwal kontynuuje swoją linię programową konstruowania kanonu modernistycznej muzyki XX wieku, na którego tle prezentowane są utwory współczesne, choć zwraca uwagę coraz mniej zamówień i prawykonania. Jeśli to tegoroczny temat sprawił, że na WJ zawitali klasycy i autorzy od lat, lub nigdy wcześniej (sic!), nieobecni, to pozostaje się tylko cieszyć. Chodzi tu zarówno o „statyków” pokroju Alvina Luciera, Phila Niblocka, La Monte Younga, jak i noisowców Merzbow i Kapara Teodora Toeplitza czy konceptualistów Simona Steena-Andersena, Johannes Kroidlera i Stefana Prinsa. W kontekście „dynamistatyki” nowego sensu nabrały także arcydzieła Helmuta Lachenmanna (*Air*), Giacinto Scelsiego (*Anahit*) i Luigi Nona („*Hay que caminar*” *sognando*), choć zabrakło mi bardzo György Ligetiego (choćby emblematycznie zatytułowanych *Clocks and Clouds*). Zgadza się z Tomaszem Biernackim, że na polu „dynamicznym” zabrakło czegoś ponad stereotypową nową złożoność (Brian Ferneyhough i James Dillon). Aż się przecież prosiło o monograficzny koncert, dawno w Warszawie niesłyszanego, Conlona Nancarrowsa, albo sprowadzenie Richarda Barretta czy Wolfganga Mitterera.

Poniżej opiszę wybrane pięć utworów z tegorocznej edycji festiwalu. Czasem będą to pełne koncerty, czasem kilkuminutowe miniatury, niemniej w moim przekonaniu należą do największych wydarzeń WJ'15. Nie będę się jednak skupiał na kontekście „dynamistycznym”, lecz raczej na samej inscenizacji, na wymiarze performatywnym, który w każdym z prezentowanych dzieł wysuwał się na plan pierwszy. W kilku przypadkach łągodnie podważona została

forma festiwalowego koncertu muzyki współczesnej jako takiego, choć tylko Kreidler dokonał tu realnego wyłomu. Krytyczna refleksja nad dominującą formą – gościnnego występu zagranicznego zespołu z wiązką mniej lub bardziej do siebie nieprzystających kawałków – wydaje mi się jednym z ważniejszych tematów w polskim życiu muzycznym bieżącego roku.

### **LA MONTE YOUNG, *The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown Transformer***

Czwarty sen z cyklu *The Four Dreams of China* (1962; wersja melodyczna z 1984) należał chyba do grona najbardziej wyczekiwanych premier WJ'15. (Przy okazji warto docenić 30 stron poświęconych twórcy, dziełu i improwizacji w książce programowej). Choć La Monte Young nie pofatygował się osobiście do Warszawy, to obecny był równie legendarny The Theatre Of Eternal Music Brass Ensemble w składzie ośmiu trębaczy pod wodzą Bena Neilla. Zespół został założony przez guru *minimal music* w 1984 i od tej pory przechodził liczne mutacje składu i repertuaru. Tym razem zaprezentował w ponad godzinnej interpretacji jedno z kanonicznych Youngowskich dzieł dronowych, wykorzystujące tylko cztery wysokości dźwięku o częstotliwościach w proporcjach 18:17:16:12. Trębacze rozstawili się w okręgu wokół publiczności, a wewnątrz dużej hali dawnej Drukarni Praskiej spowiły dym z kadzideł i fuksjowe światła wedle oryginalnej koncepcji Marian Zazeeli (w realizacji Jima Contiego i Lukasa Beckera).

Piszę o tych wszystkich pozornie nieistotnych szczegółach, gdyż miały one zasadnicze znaczenie dla jakości przeżycia koncertu, który mógł niestety rozczarować. Przede wszystkim, publiczność powinna siedzieć na dywanach lub pufach zamiast krzesel, tak jak to się odbywa(ło) w *Dream House*, nowojorskiej instalacji Younga i Zazeeli. Wtedy byłoby znacznie łatwiej o ów szczególny rodzaj koncentracji niezbędny do odczucia minimalnych zmian w muzyce, drgań pomiędzy dronami i przepływu dźwięków między trębaczami. Ponadto mam pewne wątpliwości co do wykorzystania tak dużej hali, gdzie połowa przestrzeni pozostała niewykorzystana i straszyla zza pleców wykonawców, nie wspominając o jej akustyce. Jeśli chodzi o samą grę trębaczy, posiłkujących się tłumikami harmon, nie mam nic do zarzucenia: odpowiednio cicha dynamika i ascetyczna artykulacja zgodna była z zamierzeniami samego dzieła. Warto je tu nieco przybliżyć, bo La Monte Young wciąż należy do postaci w Polsce zapoznanych.

Przyjęte przez kompozytora proporcje drgań sprzyjają powstawaniu dudnień (18:17:16), a inspirowane były brzęczeniem transformatorów, których kompozytor nasłuchiwał jako dziecko – stąd tytuł. W przeciwieństwie do oryginalnej harmonicjnej wersji *The Second Dream...*, w prezentowanej na Warszawskiej Jesieni wersji melodycznej każdy trębacz gra składowe tony czterodźwięku horyzontalnie, a ich dobozem sterują przyjęte reguły improwizacji. Wykonawcy mogą dowolnie układać progresje 2-, 3- i 4-dźwiękowe, tak by powstawały dozwolone kombinacje harmonicjne; przekazują sobie długo trzymane dźwięki w przestrzeni i czasie ledwo dostrzegalnymi gestami, a zasadnicze znaczenie zyskują także pauzy i rozrzedzone odcinki. W ramach ponad 30-letniej praktyki wykształciła się określona makrostruktura *The Second Dream...* – ekspozycja, przetworzenie, kulminacja, przygotowanie zakończenia i samo zakończenie – która trochę się niestety rozmazała podczas warszawskiej interpretacji, szczególnie w ostatnich fazach. Choć nietatwo było się zanurzyć w tym fuksjowym śnie na niewygodnych krzesłach po dniu pełnym festiwalowych wrażeń, ta pierwsza obszerna polska prezentacja La Monte Younga była ważnym wydarzeniem.

### **KASPER TEODOR TOEPLITZ, *Inoculate?***

Warszawska Jesień nie zdążyła docenić Zbigniewa Karkowskiego, dobrze więc że zaproszono chociaż jego młodszego

kolegę, który dał się już poznać jako piekielnie zdolny basista, elektronik i kompozytor aktywny głównie na scenie noisowej. Na *Inoculate?* (2011) złożyły się dwie warstwy, z których podstawowa wiąże się bezpośrednio z *Data\_noise* na tancerkę i komputer, projektem nagrodzonym prestiżową nagrodą Giga Hertz ZKM w Karlsruhe w 2012 roku. Za choreografię odpowiada tu Myriam Gourfink, a na scenie występuje Déborah Lary – przytwierdzone do jej ciała czujniki ruchu wpływają na żywo na brzmienia elektroniczne produkowane przez Toeplitza na komputerze. Choć muzyk od lat współpracuje z tancerzami (świetny projekt z Jonathanem Schatzem!), tym razem nie chodzi po prostu o wspólną improwizację, lecz przenikanie się dwóch żywiołów. Bynajmniej nie oczywiste, gdyż z racji bardzo powolnego i wystudiowanego ruchu Lary jej ingerencje w pasma szumu są często bardzo trudne do dostrzeżenia.

O wiele wyraźniejszy był udział muzyków z *Trio Journal Intime* – Sylvaina Bardiau (trąbka), Frédérique Gastarda (saksofon basowy) i Matthiasa Mahlera (puzon) – którzy tworzyli drugą z rzeczonych warstw *Wszczepić?*. Brzmienie niskich instrumentów dętych wzbogacało spektrum elektroniki Toeplitza, nawet jeśli w pierwszej połowie było ono wciąż na różne sposoby maskowane. Zresztą, maskowanie i filtrowanie były tu naczelnymi zasadami kompozytorskimi, obecnymi zarówno na linii trio-komputer, jak i taniec-komputer. Potężny wolumen brzmienia wypłoszył z Hali 15 SoHo Factory sporą część słuchaczy przed najciekawszym momentem występu Toeplitza i jego gości. Chodzi o zwrot w drugiej połowie koncertu, kiedy elektronika nagle zniknęła, by ustąpić miejsca nie mniej szumowej i gwałtownej grze *Trio Journal Intime*, która była następnie coraz przetwarzana. Ta obróbka, dokonywana w manierze zupełnie innej niż ta znana z akademickich studiów muzyki elektronicznej, powoli doprowadziła do powrotu wyjściowego noise'u. Po drodze usłyszeliśmy jednak, co jest po drugiej stronie szumu (wielkie brawa dla reżysera dźwięku Zaka Cammouna).

Rozumiem i popieram intencję organizatorów festiwalu, by włączyć ten gatunek jako idealne ucieleśnienie „dynamistyki”. W istocie, noise rozumiany w jego znaczeniu akustycznym (szum) jako wykorzystanie bardzo szerokiego pasma tysięcy częstotliwości jest rzeczywiście bardzo dynamiczny, podobnie w jego znaczeniu z zakresu teorii informacji (szum). Paradoksalnie jednak, często okazuje się on zarazem niezwykle statyczny, zarówno w klasycznym *Expanded Music* (1982) Merzbowa, jak i właśnie w *Inoculate?*, gdzie wrażenie to potęgowała choreografia ruchów tancerki, utrzymana w ekstremalnie zwolnionym ruchu. Toeplitz w odautorskim komentarzu zwracał uwagę na ludzki i nieprzewidywalny charakter takiej współpracy, i to dawało się odczuć na scenie, nawet jeśli ekspresja utrzymana była na minimalnym poziomie. Kolejny paradoks: bezruch w ruchu tancerki, ruch muzyków w bezruchu szumu. Bardzo udany warszawskojesienny debiut Kaspera Teodora Toeplitza daje nadzieję na kolejne jego występy na tym festiwalu.

### **STEFAN PRINS, *Fremdkörper* #3**

W końcu przyszedł na WJ czas na błyskotliwego belgijskiego inżyniera i kompozytora, o którym jeszcze niedawno, jak ptaszki ćwierkały, komisja repertuarowa nie miała większego pojęcia. Co innego bywalcy Instalacji 2013, gdzie spektakularny monograficzny koncert z utworami Prinsa zaprezentował przezeń Nadar Ensemble, a hitem okazało się *Generation Kill*. Tym razem w nobliwej sali koncertowej UMFC z popiersiem Chopina nad sceną Orkiestra Muzyki Nowej pod kierownictwem Szymona Bywalca zaprezentowała trzecią (i jak na razie ostatnią) odsłonę *Fremdkörper*. Na dwupłytyowym albumie *Sub Rosy* możemy posłuchać wszystkich części cyklu, w którym kluczową rolę odgrywa amplifikacja i sample, zniekształcające lub zakrywające zupełnie instrumentalny zespół. Jako bonus można tam wysłuchać elektronicznego miksu, jaki stanowił punkt wyjścia do *Fremdkörper* #3 (2010), a który opiera się ponoć na próbkach z Michaela Jacksona. Piszę „ponoć”, bo w przeciwieństwie do sztandarowego płądrofonicznego *Dab* Johna Oswalda kwestia rozpoznawalności jest tu zupełnie zamazana (czemuż, ach czemuż, Prins nie wykorzystał Prince'a!).

Jak nigdzie indziej tytuł utworu jest tu kluczem, i to do wielu drzwi. Ciało obce to oczywiście wspomniana próbka z muzyki pop w świecie muzyki nowej. Ale to także elektronika w kontekście akustyki. Codzienne przedmioty użyte do preparacji instrumentów. Ametryczny noise zderzony z harmonicznym rezonansem. To ciało obce jest wchłaniane i trawione przez organizm dzieła. Ale także wszczepiane, jak włosy i skóra Michaela Jacksona, którego liczne operacje plastyczne przeszły do legendy. Układ sceniczny *Fremdkörper #3* faworyzuje sampler w samym środku, wokół niego symetrycznie rozmieszczone są pozostałe instrumenty: po stronie lewej od przodu wiolonczela, saksofon, trąbka, altówka i perkusja; po stronie prawej odpowiednio kontrabas, klarnet, puzon, skrzypce i akordeon. To pomieszenie rodzin instrumentów i naprzemienne ustawienie smyczków i dętych sprzyja ulubionemu efektowi Prinsa, czyli fuzji brzmieniowej, spotęgowanej użyciem amplifikacji i umiejscowieniem dwóch głośników przed każdym podzespółem. Sample odtwarzane są w obu z nich, a pod koniec utworu z trzeciego głośnika przy samplerze.

Tożsamość instrumentów jest poddawana próbie także przez ich preparację: trębacz używa aluminiowej tacki, perkusista m.in. szczotek, wiatraka i ubijaczki, a kontrabasista klipsów do ubrań, widelca i puszek (ekspresyjny muzyk z Orkiestry Muzyki Nowej co rusz je gubi!). Z początku cały zespół zaczyna w pozornym unisonie, z drobnymi przesunięciami rytmicznymi i akcentami niektórych instrumentów. Potem wydzielają się wyraźnie dwie grupy, a także pojedyncze partie instrumentalne, choć specyficzna artykulacja i preparacja sprawia, że trudno połączyć bodźce słuchowe z wzrokowymi. W połowie trwania następuje wirtuozowska solówka perkusyjna ze skomplikowanym zwalnianiem i plejadą przedmiotów (szkoda, że nie zwieńczona oklaskami), a następnie także solówka na samplerze. Złożoność *Fremdkörper #3* objawia się nie tylko w instrumentalno-elektronicznej fuzji oraz punktualistycznej grze akcentów dynamicznych, ale przede wszystkim w bardzo kapryśnej metryce i rytmice. Cały utwór to energetyczny fajerwerk i pokaz współczesnego warsztatu kompozytorskiego najwyższej próby. Prins, we love you.

### **SZYMON STRZELEC, *L'Atelier de sensorité***

W zeszłym roku na WJ głośno było o „krakowskim desancie” za sprawą koncertu Lutostawski Modern Orchestra, gdzie zaprezentowano utwory czterech młodych twórców: Piotra Peszata, Piotra Roemera, Kamila Kruka i właśnie Szymona Strzelca. Przyznam, że o ile wówczas *The Håsbeiya Fountain* tego ostatniego wywołała we mnie raczej uśmiech wobec jawnych inspiracji spektralnych, o tyle tegoroczne zamówienie festiwalu *L'Atelier de sensorité* zastąpiło ów uśmiech szczerym uznaniem. Nowy utwór Strzelca na wiolonczelę i zespół – obok propozycji Pawła Hendricha (*Pteropetros*) i Marty Śniady (*aer*) – zdał mi się jednym z najlepszych tegorocznych polskich prawykonań. European Workshop For Contemporary Music pod dyrekcją Rüdigera Bohna zagrał jak zwykle żwawo i nawet sąsiadujące dzieła bardziej doświadczonej Ragnhild Berstad i klasyka Giacinto Scelsiego nie wygłuszyły pozytywnego wrażenia. *Warsztat zmysłowości* Strzelca to pozornie tylko miniatura na zespół rozpięta na łukowej formie, w której istotną rolę odgrywają tzw. niekonwencjonalne źródła dźwięku. W początku bąbelkowe folie, z zapamiętaniem gniecione przez członków zespołu, wydają się zrazu efektownym gadżetem, lecz zostają bardzo zręcznie wplecione w brzmienie całości, tak że w kolejnym momencie przestajemy zwracać uwagę na performatywny wymiar tej akcji.

Zacznijmy od instrumentu solowego: trzy wyższe struny wiolonczeli są przestrojone (dwie środkowe o ćwierćton wyżej i niżej), do tego dochodzi amplifikacja szczególnie ważna przy grze grzebieniem po strunach (wpływ Sławomira Wojciechowskiego?) oraz po drucie doczepionym do podstawki. *Scordatury* i preparacje dotyczą także reszty zespołu rozmieszczonego na planie trójkąta, którego podstawę buduje dyrygent, a wieńczą dwie perkusje i fortepian (z drewnem po bokach, smyczkami w środku i blachą z tyłu). Przykładowo, skrzypce mają być strojone o 1/3, 1/6 czy nawet dokładnie 1/14 tonu niżej niż normalnie (kompozytor w zapisie uwzględnia aż komat syntoniczny!), do strun doczepione zostały metalowe spinki do włosów. a wewnątrz fortepianu ma się pojawić... svenalizator do tresowania

psów, kieliszek do koniaku i taśma wideo. Sam wstęp do partytury zajmuje cztery gęsto zapisane strony, a właściwy zapis – dalszych 12, które układają się w 15 literowych sekcji. Pierwsza kulminacja wypada między D a E, a druga, najważniejsza, między J a K; gdzie wstępujące i zstępujące pasaże przyglądają się sobie niczym w lustrze.

W smyczkach na początku utworu sporo jest szybkich rykoszetów, rozdrobnionych wartości i heterofonii artykulacyjnej, które mogą nasuwać skojarzenia z partyturami Andrzeja Kwiecińskiego. Reszta zespołu gra w fakturze punktualistycznej, pełnej barwowych niuansów nie do wystyszenia przy pierwszym zetknięciu z utworem – to tym zestawieniem dwóch prędkości i warstw Strzelec buduje napięcie i dąży do pierwszego rozładowania. Warto zwrócić uwagę na wirtuozowską partię solową, rozpisaną na dwóch systemach i podobnie wewnętrznie dualistyczną, zwłaszcza pod kątem rytmiki (wyrazy uznania dla wykonującej ją Aleksandry Lelek). Szczególnie interesujące rzeczy dzieją się między kulminacjami, gdzie dęte łączą się w nieoczywiste ansamble, a smyczki wchodzą w bezpośredni dialog z solistką. Apogeum utworu zbliża się trochę niespodziewanie, a po nim w fazie wygasania odznacza się partia perkusji z widowiskowymi akcjami. Bardzo bogaty utwór, który powinien wejść do repertuaru co bardziej doświadczonych zespołów, oby także w obiegu międzynarodowym.

### JOHANNES KREIDLER, *Beginninglessness*

I na koniec kategoria osobna. Performer, prowokator, kabareciarz, keyboardzista, konceptualista. Trudno skwitować Kreidlera jedną etykietką, ale na pewno „kompozytor” byłby najbardziej ograniczającą. Od dłuższego czasu wśród warszawskich aktywistów trwały zakłady, kto w jakich godzinach obstawi ambitny program świętowania 25-lecia Goethe Institut w 25 godzin. I choć nocny interwał zdawał się równie atrakcyjny co ulica Stalowa w Monopoly, to trzeba przyznać, że Kreidler był strzałem w dziesiątkę. Kilkadziesiąt osób w różnym stanie skupienia rozsiało się na dmuchanych poduchach, krzesłach i podłodze warszawskiej siedziby instytutu w stanie remontu (niestety, piwa i kiełbasek nie było). A na scenie zasiadł *enfant terrible* niemieckiej sceny muzycznej, wstawiony akcją wypełniania formularzy dla GEMA (odpowiednik ZAIKS-u) z ponad 70.000 sampli, jakie wykorzystał w swoim 30-sekundowym glitchowym utworze. Medialny performans trafnie punktował restrykcyjne warunki cytowania wedle prawa autorskiego, które lata świetlne dzieli od realiów remiksu i konceptu.

Warszawski występ Johannes Kreidlera okazał się retrospektywnym maratonem jego akcji, bo słowo „utwór” wydaje się tu cokolwiek nie na miejscu. Ważnym wątkiem były reinterpretacje klasyków: z *Bolera* Ravela została wycięta cała warstwa melodyczna, tak że przez piętnaście minut śledziliśmy wyłącznie *crescendo* formuły rytmicznej (w tym czasie Kreidler wyszedł za potrzebą); z kolei w *Świecie jako woli i przedstawieniu* Schopenhauera każdemu słowu został przypisany ten sam dźwięk – za wyjątkiem „przedmiotu” i „podmiotu” (oddalonych o kwintę czystą i zmniejszoną wobec tła). Jak autor tego osobliwego remiksu zapowiedział, w pewnym momencie dualizm podmiotowo-przedmiotowy zaczyna mieć faktycznie burzliwy przebieg. Owacjami zostały przyjęte najdowcipniejsze bodaj akcje Kreidlera, znane już z Instalacji i internetu: *Chart Music*, czyli umuzyycznienie wykresów akcji spółek z czasów ostatniego kryzysu w estetyce *easy listening*. Opadające smętnie melodie Lehmann Brothers i innych były następnie kontrapunktowane przez żywo wznoszące statystyki kłamstw amerykańskiej administracji na temat Iraku.

W *Bezpośredniości* Kreidlera miało się rzadkie poczucie obcowania z autorem, którego kreatywność nie zna granic, nawet jeśli wiele konceptów zdawała się dość prosta i przy dłuższym lub ponownym kontakcie rozczarowywała. Tak było choćby z programistyczną nakładką na keyboard, która wywoływała dźwięk w momencie puszczenia, a nie naciśnięcia klawisza: kompozytor zagrał ostatni kontrapunkt ze *Sztuki fugi*, ale oprócz paru śmiesznych rytmicznych przesunięć niewiele z tego wynikało. Działania Kreidlera nie opierają się jednak na wyrafinowaniu strukturalnym czy barwowym, lecz przemyśleniu na nowo historii muzyki oraz jej aktualnych związków z technologią, polityką i społeczeństwem. Tak jak w jego milisekundowych miksach wszystkich symfonii Beethovena albo typologii podgatunków metalu: to zrzęźliwy komentarz do czasów. edv wszvstko mamv na wvciaęgnięcię reki. lecz niewiele z

tego wyniku. Wydaje się, że także seria wideo *Kinetic studies*, gdzie wykonawca napotyka na niewidzialne bariery uruchamiające lub podtrzymujące dźwięk to prosty żart z performatywnego wymiaru muzyki (jak w wariacji na temat słynnej *Composition 1960 #7* Younga, gdzie trzeba „długo trzymać” dwudźwięk czystej kwinty, a Kreidler dzierży cegłę). Ale może także wypowiedź na temat złudnej synchronizacji obrazu i dźwięku albo wirtualności tego ostatniego? Niemiecki performer zręcznie przesuwa granice i gubi tropy.

*Jan Topolski*

← *Warszawska Jesień 2015: LUCIER, NIBLOCK, ABRAHAMSEN, FERNEYHOUGH, CENDO, SZMYTKA, STEEN-ANDERSEN* *Wiolonczelowe beaujolais nouveau* →