



68 CzasKultury | 2011

Potrzebuję żywej publiczności

z Leszkiem Możdżerem

rozmawiają Adam Adamczyk i Tomasz Zarębski

fot. Paweł Matysiak
[s. 68, 75]



Zachwyt słuchacza jest bardzo inspirujący, wręcz uskrzydla, pomagając wznieść się na wyżyny. Muzyk, który nie chce popaść w megalomanię i samouwielbienie, potrzebuje żywej publiczności

Czerpie Pan inspirację z różnorodnych źródeł, tradycji i stylistyk. Co skłania Pana do tak wszechstronnych muzycznych poszukiwań?

Jest w muzyce coś, czego nie da się do końca określić, w sposób wyczerpujący opisać słowami, a co potocznie nazywa się pięknem. Jest to termin owiany pewną tajemnicą i niezbyt dobrze wiadomo, jakie jest jego precyzyjne znaczenie – nie jest do końca jasne, co się na owo piękno składa, dlaczego niektóre zestawienia dźwięków odbieramy właśnie jako piękne. Dla mnie każda konstrukcja dźwiękowa, niezależnie od tego, gdzie i kiedy powstała, zawiera w sobie ową estetyczną wartość. Ten element piękna, które jest przecież subiektywnym odczuciem, można znaleźć w muzyce każdej epoki. Nie ma więc znaczenia, czy chodzi tu o odkrywane współcześnie dzieła muzyki dawnej – starodruki lub rękopisy z utworami zapisanymi za pomocą zapomnianych, historycznych notacji – czy utwory wykonywane przez egipskich muzyków ludowych albo jakąkolwiek, nawet najzupełniej współczesną, konstrukcję muzyczną – myślę również o muzyce na przykład elektronicznej. Każdy, jeżeli tylko zechce, może odnaleźć w muzyce piękno dopasowane do swojego charakteru i temperamentu. Zawsze asymiluję muzyczne piękno do własnych potrzeb, przetwarzam je w zgodzie z własną estetyczną wrażliwością.

Czy mógłby Pan nieco uściślić, co takiego się składa na Pańskie subiektywne pojmowanie muzycznego piękna?

Mam na myśli przede wszystkim piękno brzmienia, chodzi tu głównie o nasycony, okrągły dźwięk. Lubię także pewne zestawienia dźwięków, które mnie fascynują; mam na myśli zarówno zestawienia wertykalne – akordy, oraz horyzontalne – następstwa dźwięków, które czasami, choć nie zawsze, tworzą melodie. Niezwykle istotny jest dla mnie czas ciszy; to, w jaki sposób dźwięki połączone są za pomocą tych momentów, kiedy muzyka milknie, wygasa. Jednak najistotniejsza jest dla mnie artystyczna osobowość wykonawcy. Zdarza się często, że przeciętny utwór zyskuje niezwykłą wartość estetyczną dlatego właśnie, że trafił w ręce wybitnego muzyka. Tak naprawdę uczę się od wybitnych instrumentalistów, od muzyków, z którymi pracuję, występuję na scenie i nagrywam.

Zatem w projektach, których jest Pan pomysłodawcą i głównym wykonawcą, obowiązuje swego rodzaju artystyczna demokracja...

Tak powinno być, jednak obowiązują pewne zależności, rzekłbym – psychologiczne. Kiedy mam okazję występować z muzykami młodszymi od siebie, mniej doświadczonymi, którzy nie osiągnęli jeszcze pełni swoich możliwości i umiejętności, starają się oni bardzo pilnie wsłuchiwać w to, co robię, i na podstawie tego rodzi się pewne podporządkowanie. To często błąd i efekty nie są zadowalające. Dlatego lubię grać z muzykami starszymi od siebie lub po prostu reprezentującymi podobny poziom artystyczny. W takiej sytuacji nawzajem się inspirujemy. Często powtarzam swoim młodszym kolegom i koleżankom po fachu, aby nie obawiali się wysuwać własnych propozycji, nawet jeśli grają ze starszym liderem. Pomysłowość i odwaga zaproponowania czegoś od siebie mają wielką wartość.

+

Jak rozkładają się proporcje pomiędzy materiałem muzycznym przygotowanym, zanim przystąpi Pan do wykonania konkretnego projektu, a tym, co improwizowane, tym, co powstaje, gdy znajdzie się Pan na scenie lub w studiu nagraniowym?

To zależy od rodzaju muzyki, którą wykonuję. Jeżeli pisze się muzykę dla teatru lub filmu i ma się do czynienia z muzykami zatrudnionymi na etacie, wtedy mniej więcej w 90 procentach materiał jest przygotowany wcześniej. Około 10 procent pozostawia się ludziom, którzy siedzą za pulpitemi, na ich własne propozycje. Ale kiedy występuję w mniejszych składach, z wybitnymi muzykami, których gaże są też odpowiednio większe i adekwatne do artystycznych umiejętności, proporcje są odwrotne. Często tylko 10 procent jest gotowe przed wejściem na scenę, natomiast cała reszta powstaje dzięki improwizacji i można powiedzieć, że jest propozycją każdego z nas. Miałem już okazję grać utwory całkowicie improwizowane, gdzie 100 procent materiału dźwiękowego powstaje spontanicznie, jako wynik scenicznej współpracy całego zespołu. Lecz biorę również udział w produkcjach, w których utwór jest w zasadzie gotowy, zanim przystąpię do jego wykonania. Takim dziełem jest koncert fortepianowy Maurice'a Ravela. W tym wypadku tylko pewne elementy podlegają interpretacji, mogę sobie pozwolić na jako taką swobodę w doborze temp czy dynamiki, ale o tym, co najważniejsze, przesądza zapis nutowy.

Odkrywanie muzyki przybiera zatem w Pana przypadku bardzo różnorodne formy...

Oczywiście. Ale muszę wspomnieć o jeszcze dwóch kwestiach, które wpływają na moje artystyczne wybory. Chodzi tutaj głównie o czas i budżet, które determinują to, jakich muzyków można zaangażować i jak długo można przygotowywać dany materiał muzyczny. W życiu zawodowego muzyka te sprawy odgrywają zasadniczą rolę.

Założmy czysto hipotetycznie, że takie ograniczenia nie istnieją. Którą drogą chętniej by Pan podążał: muzyki improwizowanej czy tej zapisanej w partyturach?

Szczerze mówiąc, aby odpowiedzieć na to pytanie, musiałbym wyjechać na trzytygodniowy urlop i w tym czasie nawet nie dotykać klawiatury fortepianu. Naprawdę! W obecnej chwili poruszam się od projektu do projektu, które realizuję pod presją czasu. Potrzebowałbym nieco dłuższego wypoczynku, by oddać się artystycznym marzeniom i zastanowić nad takimi sprawami; w świecie zawodowego muzyka jest na to zdecydowanie mniej czasu, niż wyobrażają to sobie słuchacze. Muszę patrzeć na muzykę także przez pryzmat problemów logistycznych, organizacyjnych, co – jak już powiedziałem wcześniej – istotnie wpływa na przedsięwzięcia, które realizuję. Niemniej przyznaję, że w tym, co robię, bardzo ważne miejsce zajmuje zarówno muzyka improwizowana, jak i konstrukcje dźwiękowe dość precyzyjnie określone przez zapis nutowy. Jeżeli będąc w trasie koncertowej, zbyt długo wykonuję swój materiał improwizowany i nie mam czasu, by w spokoju zamknąć się w pracowni i poszukiwać, prędzej czy później odczuwam pewne wyjałowienie, ponieważ jestem zmuszony czerpać tylko z jednego źródła moich inspiracji. Co prawda, źródło to jest odnawialne, ale jego regeneracja nie jest natychmiastowa i wymaga czasu. W takiej chwili zetknięcie się z muzyką gotową, na przykład z koncertem „na lewą rękę” Ravela, nad którym kompozytor pracował przez miesiąc lub dwa, konstruuje utwór, obmyślając go w detalach, przynosi powiew świeżości. Granie tego koncertu jest odkrywaniem zupełnie nowych możliwości brzmieniowych, harmoniczych, konstrukcyjnych i technicznych.

Dzieło Ravela jest rzeczywiście szczególne pod względem technicznym. Jedną ręką bowiem wykonuje się to, co zazwyczaj czyni się oburącz...

To zupełnie niezwykle. Przygotowując obecnie ten utwór, odkrywam na nowo budowę ludzkiej dłoni. Mało kto zdaje sobie sprawę, że konstrukcja ludzkich dłoni jest dość nieszczęśliwa, jeżeli chodzi o grę na fortepianie, ponieważ to, co najważniejsze, wykonują najsłabsze palce – w lewej ręce linię basu, linie melodyczne w ręce prawej. Natomiast kiedy ma się do dyspozycji tylko lewą rękę, nagle się okazuje, że najmocniejszy palec staje się potężnym atutem w prowadzeniu melodii!

Warto wspomnieć, że kompozycja Ravela przeznaczona była dla pianisty Paula Wittgensteina – brata słynnego filozofa – który nieszczęśliwie stracił prawą dłoń. Czy Pana zdaniem Ravel maksymalnie wyzyskał w swoim koncercie możliwości lewej ręki?

Trudno powiedzieć. Koncert jest dość krótki, trwa około 15 minut. Co więcej, można mieć pewne odczucia, że został napisany na zamówienie. Natomiast grając go dzisiaj na próbie, dostrzegłem przynajmniej kilka bardzo interesujących rozwiązań harmoniczych i aranżacyjnych; można zatem śmiało stwierdzić, że jest to świetny utwór na lewą rękę, choć istnieje literatura pianistyczna podobnego rodzaju, zdecydowanie bardziej nasycona fakturalnymi pomysłami.

Skoro już rozmawiamy o kompozycji Ravela, spróbujmy nieco poszerzyć estetyczną optykę. Jaką rolę w pejzażu Pańskich zainteresowań zajmuje europejska tradycja muzyczna, zwana często – jakże nietrafnie! – muzyką poważną? Cały czas poszukuję, wędruję pomiędzy muzyką improwizowaną i tą zapisaną w nutach. Wydaje mi się, że fundamentalną trudnością, zasadniczym dylematem jest dla kompozytora to, aby uwierzyć, że warto zapisać dany utwór. A przecież właśnie na dziełach zapisanych opiera się tradycja muzyczna, o którą panowie

pytacie. Prawdę mówiąc, nie potrafię wyczerpująco odpowiedzieć na to pytanie, lecz mimo to spróbuję. Na pewno w muzyce klasycznej fascynuje mnie to, że jest ona przemyślana, doskonale skonstruowana. Takiej formy nie da się osiągnąć w muzyce improwizowanej, ponieważ ma ona swoje źródło bardziej w emocjach i uczuciach niż w intelekcie. Konstrukcji zaś nie da się ufundować na samych emocjach, tu potrzebny jest czas, zmierzenie się z szerokim, całościowym planem kompozycji, zadbanie o jej wewnętrzną spójność, którą się uzyskuje, dopasowując do siebie wiele różnych elementów. Z takich powodów muzyka klasyczna jest dla mnie inspirująca.

Pytamy o tę właśnie tradycję nie bez powodu, ponieważ na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat uznanie wielu słuchaczy zyskał tak zwany nurt muzyki dawnej. Co sądzi Pan o próbach rekonstrukcji muzyki minionych epok z wykorzystaniem dawnych instrumentów oraz historycznie udokumentowanych technik wykonawczych?

Uważam, że ta inicjatywa jest czymś bardzo cennym. Ludzie biorący w niej udział i dążący do możliwie wiernego odtworzenia kultury muzycznej czasów minionych – to nie tylko sprawa instrumentów, technik gry i śpiewu czy starych notacji, ale także kostiumów, fryzur, miejsc i obyczajów i tak dalej – podświadomie łączą się z całym polem informacji, które pozwala im na zrozumienie tego, co czuli ludzie 200, 300, 500 lat temu. Dla mnie to podejście jest bardzo wiarygodne; osobiście znam osoby bardzo oddane tej sprawie i myślę, że jest to dla nich swego rodzaju praktyka duchowa, wymagająca podjęcia odważnej decyzji i konsekwencji w podążaniu swoją drogą.

Czy próbował Pan grać na historycznych instrumentach?

Tak, kilkakrotnie „dotknąłem” tego typu instrumentów i faktycznie jest to bardzo inspirujące +

72 CzasKultury | 2011

doświadczenie, lecz nigdy nie miałem czasu, aby zająć się tym dogłębnie.

Niektórzy twierdzą, że gra na „starych” fortepianach wymaga od muzyka przyzwyczajonego do dużego, współczesnego instrumentu przekwalifikowania, zmiany technicznych i estetycznych przyzwyczajeń. Czy zgadza się Pan z tą opinią?

Rzeczywiście gra się trochę inaczej, stąd opanowanie „starego” fortepianu wiąże się z koniecznością specjalizacji. W takim instrumencie inna jest głębokość klawiszy, odmiennie przedstawia się także sprawa repetycji, czyli powtarzania uderzeń na jednym klawiszu – takich kwestii jest zresztą więcej. Próbowałem też gry na klawesynie, co dla pianisty nie jest wcale proste.

Wielu muzyków i słuchaczy przyzwyczało się do „dużego” brzmienia współczesnego fortepianu. Na tym tle instrumenty historyczne – takie jak przykładowo Playel – jawią się im jako ciche, zamazane, pozbawione wigoru. Czy podoba się Panu brzmienie „starych” fortepianów?

No cóż, gusty bywają różne. Może zabrzmiałoby to nieco dziwnie, ale porównam tę sprawę do upodobań kulinarnych. Ktoś lubi, gdy gotowane ziemniaki są posolone, ktoś inny soli unika. Aby docenić smak ziemniaka bez dodatku soli, trzeba trochę go posmakować. Podobnie jest ze „starym” fortepianem – aby docenić jego brzmienie, trzeba go najpierw posmakować, to zaś wymaga czasu. Chociaż kiedy ja sam sięgnąłem do takiego instrumentu, momentalnie budziło się we mnie coś na kształt zachwyty, ulotne wrażenie, że uczestniczę w pewnej tajemnicy, której do końca nie rozumiem.

Czy odczuwa Pan artystyczną pokusę, by wcielić się w rolę dyrygenta, który – choćby na chwilę – zrezygnuje z gry na fortepianie? Miałem kiedyś takie marzenia, lecz z biegiem lat zdałem sobie sprawę, że dyrygentura opiera się nie tylko na umiejętnościach czysto muzycznych, ale w dużym stopniu zależy od pre-

dyspozycji i kompetencji psychologicznych. Jeśli chodzi o umiejętności techniczne, dyrygent musi być niezwykle sprawny manualnie – to bardzo ważne, by gestem przekazywać orkiestrze precyzyjne informacje, na przykład moment wejścia jakiejś grupy instrumentów. Prawda jest taka, że doświadczony muzyk orkiestrowy w pięć sekund odróżni dobrego dyrygenta od kogoś, kto ma takie aspiracje, lecz o dyrygowaniu nie wie nic. Spoglądając na tę sprawę z jeszcze innej strony, powiem tak: byłbym zapewne dobrym dyrygentem, gdybym się temu poświęcił, ale mam tylko jedno życie, a doba – tylko 24 godziny. Nie można być dobrym dyrygentem od czasu do czasu, a ja po prostu wybrałem fortepian.

Czy odnajduje Pan inspirację poza muzyką?

Jasne. Głównie czerpię z pokładów własnych emocji, ale bardzo istotne jest dla mnie malarstwo. Między muzykami i malarzami istnieje jakaś tajemna więź, my w jakiś sposób zazdrościmy sobie nawzajem, chociaż w żaden sposób ze sobą nie rywalizujemy. Czasami konstrukcja malarska, wprowadzenie pauzy, tła w stosunku do akcentu, mogą być dla muzyka bardzo inspirujące. Wielokrotnie spotykałem się z malarzami, prowadząc długie dyskusje – na trzeźwo i nie tylko – na temat warsztatu malarzkiego i żywiołu muzyki. Zawsze były to fascynujące rozmowy.

A literatura?

Raczej nie inspiruje mnie w sposób bezpośredni. Oczywiście, kiedy piszę muzykę do tekstu, to inspiracje są oczywiste i nieuniknione. Znajdując się w takiej sytuacji, bardzo często przeżywałem głębokie wzruszenie związane z kontemplacją dzieła literackiego – musiałem sobie po prostu wyobrazić pasujące do niego dźwięki, co sprzyjało nawiązaniu szczególnej więzi z tekstem.

Mój kontakt z publicznością jest w dużym stopniu wrażeniowy, bardziej emocjonalny, czy wręcz duchowy, niż rzeczowy.

W jaki sposób rozkłada Pan akcenty, pisząc muzykę wokalnoinstrumentalną, w której ważną jest narracja, jak na przykład w operze? Czy przypisuje Pan dźwiękowej stronie dzieła wyróżnioną pozycję, czy raczej stara się Pan odnaleźć złoty środek między narracją, grą aktorską i muzyką?

Odwołam się w tym miejscu do słów Zbigniewa Preisnera, który stwierdził, że w teatrze relacje muzyka i reżysera przypominają relacje konia i woźnicy. Przykładowo reżyser mówi: „dziś przyjeżdża dekoracja, potrzebuję 9 minut głośniejszej muzyki, ponieważ będzie hałas, kiedy ta dekoracja będzie wjeżdżała na scenę, napisz mi coś takiego”. Takie są z grubsza obiektywne realia, gdy tworzy się muzykę dla teatru. Ten rodzaj sztuki to praca w drużynie; trzeba się dostosować do oświetleniowca, kostiumów, możliwości konkretnego aktora i – jak już zaznaczyłem przed chwilą – do zadań wyznaczonych przez reżysera. Krótko mówiąc, kompozytor jest służącym wobec całości projektu. Jednak są w takich przedsięwzięciach kompozytorskich także obszary bardziej swobodne, kiedy można się wypowiedzieć w zgodzie z własnym muzycznym pomysłem i wrażliwością – mogę wtedy zastosować te rozwiązania, które uznaję za najbardziej wartościowe. Oczywiście przedstawienie teatralne jest czymś zgoła odmiennym niż opera. Nie wiem dokładnie, jak wygląda proces pisania opery

przez zawodowców specjalizujących się w tej dziedzinie – być może często jest tak, że to kompozytor przynosi reżyserowi gotową partyturę. Moje własne doświadczenia są jednak inne – to reżyser wynajmuje muzyka. Zasadniczy problem artystyczny polega na tym, że w operze wokaliści udają aktorów, natomiast widzownia więcej uwagi poświęca muzyce niż stronie wizualnej i aktorskiej. Tam muzyka – w pewnym sensie – dominuje. Pośrednim obszarem między standardowym teatrem a operą jest, rzecz jasna, Broadway, gdzie jesteśmy zdecydowanie bliżej świata aktorskiego, choć jeszcze nie do końca. Z kolei, jeśli powierzymy profesjonalnym aktorom zadania muzyczne, na przykład każemy im śpiewać piosenki, nastawiamy się na emocjonalne i estetyczne potrzeby publiczności teatralnej.

W swoich projektach eksploruje Pan tak różne muzyczne terytoria, że musimy zapytać o Pański kontakt z publicznością. Wędrując przez świat jazzu, muzyki klasycznej, a nawet rocka i hip-hopu, zapewne styka się Pan ze słuchaczami o całkiem odmiennych upodobaniach i potrzebach...

Mój kontakt z publicznością jest w dużym stopniu wrażeniowy, bardziej emocjonalny, czy wręcz duchowy, niż rzeczowy. Kiedy gram, najczęściej siedzę do publiczności bokiem. Dlatego nie mam takich możliwości, jak choćby frontman, który z łatwością nawiązuje kontakt wzrokowy. Czasami oczywiście powiem kilka słów do mikrofonu, ale robię to tylko po to, aby wprowadzić nowe brzmienie – ludzki głos, rzecz jasna, brzmi zupełnie inaczej niż fortepian, więc chodzi tu po prostu o brzmieniową odmianę. Nie robię tego w celu wyrażenia siebie lub przekazania publiczności czegoś istotnego. Krótko mówiąc, ucho musi choćby przez chwilę odpocząć od dźwięku fortepianu i wtedy głos jest dobrym rozwiązaniem. Zresztą często świadomie manipuluję brzmieniem fortepianu, zmieniam parametry +

dźwięku poprzez rozmaite techniczne zabiegi, aby ludzie nie czuli się zmęczeni jednostajnością barwy tego instrumentu. Co do kontaktu z publicznością, nie potrafię dokładnie opisać, jak to się dzieje, wiem jednak, że taki kontakt udaje mi się nawiązać, chociaż często mam wrażenie, iż jest to swoista duchowa iluzja.

Genialny kanadyjski pianista Glenn Gould otwarcie deklaruwał swoją niechęć do koncertowania. Muzyka była dla niego zjawiskiem tak dalece intymnym, że tylko w studiu nagraniowym odnajdywał możliwość stworzenia warunków pozwalających na pełną realizację swoich artystycznych zamierzeń. Jak jest w Pana przypadku? Koncert czy płyta?

Doskonale rozumiem Goulda. Zmagania instrumentalisty z własnymi ograniczeniami podczas wykonywania muzyki to rzeczywiście sprawa intymna, powiedziałbym nawet, że wstydliva. Ponieważ gra na fortepianie (choć tak naprawdę można tu mówić o uprawianiu muzyki w ogóle) wiąże się z perfekcyjnym opanowaniem ruchu palców, pedalizacją, postawą ciała, nadążaniem za narracją uprzednio zapisaną w nutach itp., wymaga ona absolutnego spokoju i maksymalnej koncentracji. Dopiero w takich okolicznościach osiąga się obmyśloną w głowie idealną brzmienia. W trakcie koncertu wystarczy, że atrakcyjna pani w pierwszym rzędzie założy nogę na nogę, ktoś inny zrobi kwaśną minę czy zakasze albo – co jest wyjątkowo irytujące – pstryknie fotkę z fleszem, i momentalnie koncentracja zostaje zburzona. W ułamku sekundy budzimy się ze snu. Dlatego właśnie wiem, o co chodziło Gouldowi. Ale z drugiej strony, kontakt z publicznością potrafi dać muzykowi bardzo wiele niesamowitych przeżyć. Dlatego balansuję pomiędzy światem nagrań i światem koncertów, nie umiem jednoznacznie się opowiedzieć po którejś ze stron. Kusi oczywiście wejście w obszar intymny, dający lepsze możliwości kontemplacji muzycznego piękna, lecz w trakcie

występu dla publiczności czasami znajdzie się choć jedna osoba, której wykonawca dostarczy niezwykle emocjonalnych i estetycznych przeżyć. Innymi słowy, zachwyt słuchacza jest bardzo inspirujący, wręcz uskrzydla, pomagając wznieść się na wyżyny. Muzyk, który nie chce popaść w megalomanię i samouwielbienie, potrzebuje żywej publiczności.

Przywołaliśmy postać Goulda, bo chcielibyśmy zapytać, czy ma Pan swoich mistrzów, pianistów, którzy Pana szczególnie inspirują? Tak, ale to są w zasadzie setki nazwisk, nie tylko zresztą pianistów, którymi nie chciałbym zanudzać czytelników. W każdym artyście jest coś przekonującego, mimo iż czasami są to drobiazgi. U jednego muzyka będzie to sceniczny luz, u drugiego – niezdrowe wręcz zaangażowanie w proces wykonawczy. Ktoś inny ma, dajmy na to, kapitalne pomysły w doborze instrumentalistów. Z osobowości czy muzycznych kwalifikacji innych artystów zawsze można uszczknąć coś dla siebie.

Ślucha Pan nagrań innych muzyków?
Oczywiście...

To wcale nie jest takie oczywiste, są bowiem tacy wykonawcy, którzy nie słuchają nawet własnych nagrań.

Jednak ja się do nich nie zaliczam. Słucham muzyki, ponieważ cały czas mnie ona fascynuje, a na scenę wkraczają młodzi, świetni wykonawcy, mający sporo do zaproponowania. Chcę być coraz lepszym muzykiem, więc karmię się tym, co mnie otacza. ○

Rozmowa odbyła się 21 października 2010 roku, w przeddzień koncertu w Auli UAM im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, podczas którego Leszek Możdżer wykonał koncert fortepianowy Maurice'a Ravela „na lewą rękę” oraz swoje własne kompozycje.

