

Muzyczna wizja kosmogonii

Maria Majewska \ Prapremiera najnowszego utworu scenicznego Prasquala *Architektura*

Światła odbyła się w Hali MP2 Międzynarodowych Tarów Poznańskich. Spektakl ten powstał w koprodukcji Polskiego Teatru Tańca i Akademii Muzycznej w Poznaniu przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Kunststiftung. Była to w zasadzie premiera podwójna, gdyż nie tylko sam utwór po raz pierwszy zaprezentowano publiczności, ale jednocześnie został opracowany choreograficznie przez artystów z Polskiego Teatru Tańca Ewy Wycichowskiej. Było to duże przedsięwzięcie, w którym udział wzięli orkiestra Akademii Muzycznej w Poznaniu pod batutą samego kompozytora, soliści i tancerze.

Do *Architektury Światła* najlepiej pasuje określenie „misterium”, bo ciężko tu mówić o operowej, fabularnej rzeczywistości. W centrum zainteresowania kompozytora znalazły się myśli filozoficzne (m.in. św. Jana od Krzyża, pisma mistyczne sufickiego teologa Ibn Arabiego), które odnoszą się do podstaw wszelkiego bytu, oraz idea stwarzającej wszystko Miłości. Prasqual starał się stworzyć dzieło pełne, skończone, a jednocześnie będące częścią większej całości. *Architektura Światła* na 2 solistów, zespół instrumentalny, dźwięki elektroniczne i 8 tancerzy jest pomyślana jako trzecie ogniwo tetralogii *Orlando* (pozostałe części to: *Architektura Ciemności* na 16 głosników w piramidzie, *Architektura Miłości* na 4 solistów scenicznych, 8 solistów wokalnych, zespół instrumentalny i dźwięki elektroniczne, oraz *Architektura Wieczności*).

Podejmowana w dziele problematyka oraz koncepcja całości prowokują do porównań z Stockhausenowskim cyklem *Licht*. Skojarzenie jest tak silne, że już pierwsze dźwięki elektroniczne wirujące wokół publiczności budziły skojarzenia ze słynnym *Kwartetem helikopterowym* niemieckiego mistrza. Centralne miejsce w partyturze Prasquala zajmuje orkiestra składająca się z instrumentów dętych i perkusyjnych. Wybór ten został podyktowany jakościami brzmieniowymi, jakie kompozytor chciał uzyskać. Prasqual, wzorem swoich poprzednich kompozycji, preferuje współbrzmienia naturalne, wywiedzione z szeregu alikwotów, prezentowane często w sposób uporządkowany, według ustalonych wcześniej proporcji, symetrycznie. Na premierze doskonale spisali się muzycy młodzi, którzy zaufali wiedzy i doświadczeniu kompozytora. Ich partie nie tylko wymagały umiejętności intonowania ćwierćtonów, gry na niestandardowych ustnikach, lecz także poruszania się w przestrzeni scenicznej i elementów gry aktorskiej. Z orkiestrowego tutti kompozytor wybierał jednolite składy instrumentalne, prezentujące osiem rytuałów (rytuał ciemności na 2 tuby, rytuał przejścia na 4 oboje, rytuał miłości na 2 saksofony, rytuał krwi na 3 puzony, rytuał światła na 4 klarnety, rytuał gry na 4 perkusistów, rytuał wieczności na 4 rogi, rytuał mistycznej jedności na sopran i trębacza), w których realizowała się cała idea utworu. Partie instrumentalne w rytuałach były dalekie od tradycyjnie pojętego wirtuozostwa, a jednak dzięki barwie oraz uzyskanym przez kompozytora efektom przestrzennym odnosiło się wrażenie, że mamy do czynienia z muzyką na

jeden koncertujący instrument. Nad orkiestrą, na górnej galerii hali znajdowali się soliści: Chelsey Schill (sopran) oraz Nathan Plante (trąbka), czuwający nad przebiegiem rytuałów. Kompozytor powierzył im inwokacje, które niczym wezwania mistrza ceremonii wyznaczały przebieg dzieła. Schill zachwyciła publiczność jasną kryształową barwą głosu oraz precyzją w realizacji partytury. Technika gry trębacza (gra w dwudźwiękach) oraz ekspresja jego gry na długo zostały w pamięci.

W realizacji poznańskiej spektakl składał się z dwóch płaszczyzn. Płaszczyzny te wynikały z zakresu pacy kompozytora i choreografki Pauliny Wycichowskiej. Sytuacja więc była dość skomplikowana, bo na skończone dzieło z jego wewnętrzną przemyślaną symboliką, warstwą znaczeniową, a nawet choreografią (sposób poruszania się muzyków został zakomponowany w partyturze) nałożona została dodatkowa, wynikająca z zupełnie innego sposobu postrzegania rytuału, warstwa choreograficzna. Taka relacja pomiędzy tekstami dzieła sprawiała, że widz czuł się trochę zagubiony, przytłoczony gęstością prezentowanych wizji. Choreografka zdecydowała się na symboliczno-fabularną konwencję będącą refleksją dotyczącą rytuału i jego interpretacji z perspektywy różnych kultur, traktując kompozycję Prasquala jak tło muzyczne do własnego spektaklu. Jedynie w nielicznych momentach, jak na przykład w synchronicznym układzie pod koniec rytuału przejścia czy też w ostatnim solo tancerki do muzyki elektronicznej (Kornelia Lech) obie płaszczyzny: muzyczna i choreograficzna stapiały się w spójną całość. Brak było symbiozy, wyczucia, gdzie muzyka powinna wypłynąć na pierwszy plan, a gdzie ruch może podnieść sens wyrafinowanej muzycznej koncepcji. Choreografia była bardzo eklektyczna, zbyt wiele próbowano pokazać i powiedzieć. „Pielgrzym, mędrzec, prorok”, „poszukujący prawdy uczeń”, „wieka kapłanka i bogini”, „mistrz ciemnej strony”, „targany namiętnościami poszukiwacz emocji”, „ludzie ziemi”, „kobieta i matka”, „męczyzna skała” „ofiarowana” i w końcu „czystość, prawda i wolność” odwracały uwagę od intelektualnej partytury Prasquala. Mimo tej rozbuchanej scenicznej fantazji sama muzyka oddziaływała na słuchacza dostarczając mu nie tylko filozoficznej refleksji, lecz także zmysłowej przyjemności.