

ROZMOWA DRUGA

19 września, 19.30

Filharmonia Narodowa

Tato Taborda *Estratos*

Canela Palacios *La permanencia*

Alejandro Cardona *Sawutanaka – Tejidos rebeldes II*

Graciela Paraskevaídis *y allá andaré según se dice*

Cergio Prudencio *Cantos ofertorios*

Wykonawcy:

ORQUESTA EXPERIMENTAL DE INSTRUMENTOS NATIVOS

Cergio Prudencio – dyrygent

Marcin Trzęsiok: Mamy za sobą wczorajszy wieczór pełen niespodzianek i emocji. Mamy też dzisiejszy dzień, gdy nasze ścieżki się rozeszły, bo częściowo byliśmy na Małej WJ, a ja i pani Ewa byliśmy na spotkaniu z Cergio Prudencio. W takim razie poprosimy panią Dominikę o krótkie sprawozdanie z Małej WJ.

Dominika Micał: O tym wydarzeniu trudno mi mówić obiektywnie, ponieważ są to moi przyjaciele i poszłam tam nie tylko w celach poznawczych. Cały projekt to koncert dwunastu miniatur połączonych narracją o Panu Kamyczaku, który musiał uratować dźwięki w krainie bum bum rurek.

Szymon Maliszewski: A to o dzisiejszym czy o wczorajszym koncercie?

[*śmiech; koncert „wczorajszy” zakłóciło techno-party*]

DM: Całość była w konwencji takiej pierwotnej historii. Przebrania to długie suknie, pomalowane twarze. Bum bum rurki to plastikowe rury różnej długości, wydające dźwięk o określonej wysokości. Oprócz tego można z nimi robić bardzo wiele różnych rzeczy. Można do nich śpiewać, robić frullata, szurać, machać nimi. Rzeczywiście były one wykorzystane na wszelkie możliwe sposoby, łącznie z przelewaniem przez nie wody – w Krainie Wody – bo była to podróż przez cztery żywioły. Miniatury były bardzo różne. Każdy kompozytor starał się napisać je po swojemu. Najlepiej udało się tam, gdzie oprócz rurek były solowe instrumenty: flet, flety proste, śpiew, tupanie, fortepian; oprócz tego wszelkie odgłosy klaskania, dużo elektroniki. Brzmienia były bardzo różne. Zaczęło się od muzyki ziemi, takiego tańca „tupanego”, faktycznie przywołującego skojarzenie rytualne, tym bardziej że w tej opowieści były odwołania do magów, ucieczki przed wiedźmą, wzniesienia ognia. Dzieci były cały czas angażowane. Trzeba było szumieć, wydawać odgłosy żywiołów.

MT: Było sporo tych dzieci?

DM: Podobnie jak w zeszłym roku na operze Tadeusza Wieleckiego i Tadeusza Wierzbickiego [*O szewczyku i fałszywym królu*]. Dzieci reagowały w większości bardzo dobrze. Odpowiadały, angażowały się. Niektóre zadawały bardzo prostolinijne pytania, np. „A dlaczego on jest pomalowany?”. Niestety, niektóre się przestraszyły, szczególnie dźwięków elektronicznych. Informacji, że koncert jest przeznaczony dla dzieci od 4–12 lat, chyba nie wszyscy kompozytorzy wzięli pod uwagę.

MT: Rozumiem, że to była jedna narracja baśniowa. Każdy kompozytor miał się wpisać w pewien moment tej narracji, który wcześniej znał i to się sumowało w taką jednorodną opowieść muzyczną?

DM: Nie do końca. Wiedzieli, że mają przygotować miniatury żywiołów, fabuła podobno rosła wraz z kompozycjami. Nie wiem do jakiego gatunku to porównać.

MT: Jak to było przyjęte?

DM Generalnie bardzo dobrze. Większość i dorosłych, i dzieci się śmiało, klaskało. Mnie się bardzo podobało.

MT: Wracamy pamięcią do wczorajszego wieczoru. Najpierw powiemy o pierwszym koncercie, który niesie szeroki wachlarz tematów. Było to niewątpliwie wielkie wydarzenie Warszawskiej Jesieni. Widać to chociażby po reakcji publiczności, która była niezwykła. To się nie zdarza. Już po pierwszej części oklaski trwały do ostatniego muzyka, który wychodził ze sceny.

Grzegorz Dąbrowski: Też się z tym nigdy nie spotkałem. Zawsze oklaski najpierw ustają, dopiero później muzycy wychodzą.

MT: Tak. Muzycy zostali bardzo uhonorowani. Myślę, że nie bez powodu. Proponuję, żebyśmy sobie o tym koncercie mówili w dwóch etapach. Bo to jest problem i utworów, i – przede wszystkim – całej tej sytuacji, której byliśmy świadkami. Proponuję zostawić sobie omówienie konkretnych kompozycji na później, a wpierv powiedzmy sobie ogólnie o tym, co się tam wydarzyło. Ta wielka, mniej więcej dwudziestoosobowa orkiestra, z instrumentami, których nigdy nie widzieliśmy. I muzyka, która jest tym instrumentom bliska i zarazem obca. I publiczność, która bardzo szybko została kompletnie zaczarowana, już w pierwszym utworze.

GD: Można nawet powiedzieć, że nie od pierwszego utworu, ale nawet już od samego wejścia orkiestry i dyrygenta. Zwróciłem uwagę, że w momencie, gdy ucichły oklaski, nie było żadnych szeptów. Była naprawdę idealna cisza tuż przed rozpoczęciem pierwszego utworu. Może indiański wygląd tych muzyków i posągowa postać dyrygenta miały na to wpływ.

Anna Wójcikowska: On roztaczał wokół siebie aurę.

MT: Charyzma dyrygenta i etos tego koncertu są tu niewątpliwie arcyważne.

Paweł Siechowicz: Wyrażało się to w zachowaniu wykonawców i dyrygenta, który przez cały czas był skupiony, miał marsowe oblicze. Oczywiście do tego ostatniego momentu, kiedy łąza poleciała mu z oka. Muzycy dokładnie wiedzieli, w którym są momencie tego spektaklu jako całości – sami aranżowali przestrzeń do kolejnych utworów.

DM: Nawet bezszelestnie przenosili instrumenty.

AW: Jest taki frazes, że „muzyka jest językiem uniwersalnym”, ale po wczorajszym koncercie to przestał być dla mnie frazes. Bez względu na to jak bardzo odległe geograficznie było to dla nas miejsce. Przed koncertem powiedziałam, że nie wiem czy będę kompetentna, żeby cokolwiek powiedzieć o tej muzyce, bo jest to dla mnie zupełnie coś obcego. Kiedy jednak muzyka się rozpoczęła, miałam bardzo wiele odczuć i wiedziałam dokładnie, co czuję. Raczej nie odbierałam tej muzyki w takich kategoriach jak oceniam muzykę zachodnią, tylko bardziej metaforycznie, emocjonalnie, co zazwyczaj jest mi odległe.

GD: Ja na początku miałem podobne odczucia. Pomyślałem, że nawet nie wiem jak się te instrumenty nazywają, a co dopiero, kiedy trzeba będzie o nich coś powiedzieć. Choć na początku byłem dość sceptycznie nastawiony do postaci dyrygenta, jego osoby i tego w jaki sposób zachowywał się w stosunku do tej orkiestry. On – taki europejski konkwistador – zapanował nad tymi Indianami, których wtłoczył w jakieś czarne uniformy, w których nie czują się dobrze. Którzy bez przerwy patrzą mu w oczy.

Maria Majewska: Taka dyktatura.

AW: Widać było wyraźną hierarchię – kto jest kim w tej sytuacji.

GD: W gestach dyrygenta, w których nagradzał niektórych instrumentalistów po danym utworze, czuć było rozkaz. Moje wrażenie zmieniło się jednak po ostatnim utworze, kiedy coś w nim pękło. Zdałem sobie sprawę, że to nie był rodzaj dyktatury, czy tyranii, tylko wyraz maksymalnego skupienia, oddania się temu konkretnemu wydarzeniu, tej konkretnej chwili, która nie pozwala mu na żadne dodatkowe ruchy, które by go rozproszyły. Musiały go wprawiać w zakłopotanie te konwenanse – wychodzenie przed publiczność i kłanianie się. Mam wrażenie, że on najchętniej zadyrgował by wszystkim od początku do końca.

DM: Zastanawiam się, czy to poruszenie nie wynikało z tego, że na końcu był grany właśnie jego utwór.

MM: Czytałam komentarze na temat tego utworu na hiszpańskojęzycznych stronach internetowych. Ten utwór powstał po okresie długiej i bardzo poważnej choroby. Kompozytor traktuje go jako wotum. Utwór bardzo osobisty, dziękczynny, który odwołuje się do tradycji szamanów, zaśpiewów, formuł. Mówi o modlitwie, ale to jest inny typ modlitwy, niż my to rozumiemy. Ich modlitwa jest bardzo związana z naturą; jest błagalna, związana z ziemią. To był jeden z najważniejszych utworów dla tego kompozytora.

MT: Z panią Ewą podczas dzisiejszego spotkania dowiedzieliśmy się nieco na temat backgroundu tego koncertu. Różne ciekawe informacje, np. że ta orkiestra to jest właściwie kilka różnych zespołów, które działają w różnych dzielnicach La Paz – stolicy Boliwii. Daje to sumie ok. 600 osób.

Ewa Chorościan: Corocznie do tego programu edukacyjnego wybiera się 600 osób, które jest dzielone na dziesięć orkiestr. Do każdego projektu rekrutuje się określoną liczbę muzyków z tych orkiestr i dopiero te wybrane osoby ćwiczą wspólnie program, który ma być wykonany na konkretnych koncertach.

MT: A teraz zgadnijcie jak długo oni przygotowywali ten koncert. I to nie były nowe utwory, wobec tego zajęło im to mniej czasu...

ECh: Przygotowanie tego koncertu – a wszystkie te utwory muzycy już znali – zajęło im dwa miesiące. Natomiast Cergio Prudencio opowiadał, że przygotowywali się kiedyś do koncertu z samymi nowymi utworami i to było już znacznie trudniejsze.

MT: Mówił, że drugi raz nie podjął by się tego. Czyli pieczołowitość i odpowiedzialność tych muzyków budzi respekt najwyższy.

SM: To było słychać w brzmieniu samej orkiestry. To jest zespół porównywalny z najlepszymi orkiestrami symfonicznymi świata, jeśli chodzi o precyzję, świadomość dźwięku, kształtowania fraz, cieniowanie płaszczyzn brzmieniowych czy sekcji w orkiestrze.

GD: Większość z muzyków była multiinstrumentalistami.

MT: Prudencio porównywał tę orkiestrę z zachodnią pod kątem podobieństw i różnic. Różnice ciekawe. Muzycy nie tylko są multiinstrumentalistami, ale też nie ma stałego układu topofonicznego tej orkiestry. Czasem basowe instrumenty są z przodu, czasem z tyłu.

MM: To są bardzo młodzi muzycy. Czytałam, że do Polski zostały oddelegowane ok. 24 osoby, z czego 11 osób było niepełnoletnich a reszta pomiędzy 20. a 30. rokiem życia.

MT: Takie jest tło tego wydarzenia. Teraz proponuję, abyśmy weszli bardziej szczegółowo w poszczególne utwory, a później podsumujemy sobie jeszcze raz całość. Co wybraliście do opisu?

SM: *La permamencia* [Canela Palacios].

ECh: *Cantos ofertorios* [Cergio Prudencio].

GD: *Estratos* Tato Tabordy.

DM: Ja też.

AW: Ja Prudencio, podobnie jak Ewa.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Ja *Estratos*.

PS: *Canos ofertorios*.

MT: Nikt nie wziął tego trzeciego utworu, który kończył pierwszą część? To ciekawe.

DM: Chciałam zaznaczyć, że nie uważam, że wybrałam najlepszy utwór, ponieważ trzy pierwsze są, moim zdaniem, porównywalne.

SM: Też wybrałam utwór, którego idea pociągnęła mnie do napisania czegoś krótkiego, takiego mojego pierwszego wrażenia. Trzeciego utworu – [Alejandro] Cardona – chciałbym najpierw przejrzeć partyturę, posłuchać jeszcze kilka razy, zrobić analizę, poczytać coś więcej, żeby być w stanie podjąć się tego tematu.

MT: Bylibyśmy chyba zdziwieni, gdybyśmy zobaczyli tę partyturę...

ECh: Prudencio opowiadał trochę o partyturze tego ostatniego utworu. Zapisane są zwykle numery otworów w instrumentach dętych. On nie notuje dokładnej wysokości.

DM: Słyszałam, że w muzyce Ameryki Południowej nie było myślenia harmonicznego – oni myślą barwą. I zapis musi za tym pójść.

MT: W książce programowej WJ jest wyjaśniona koncepcja *tropa*. Chodzi o to, że grupowość (sekcji) jest ważniejsza niż solowość (instrumentalisty). Tu jest zbieżność z dwudziestowiecznymi zjawiskami w muzyce, gdzie zjawiska statystyczne, jak w sonoryzmie, są ważniejsze niż poszczególne mikro zdarzenia.

PS: Nie znając tej muzyki nie możemy stwierdzić, czy to czego słuchamy, to jest rzeczywiście współczesne wykorzystanie tych instrumentów i na ile się odnosi do tradycji.

MT: Musimy w ogóle przyjąć, że nas ten kontekst i jego znajomość nie obowiązuje. Choć jeśli coś zostaje wypowiedziane, jak w komentarzu na stronie 75, to możemy się do tych objaśnień odwoływać. To może zaczniemy od *La permanencia*.

SM:

Wiecznie żywy w dyskursie o muzyce temat zabaw z czasem, jego zniekształcaniem lub próbami ucieczki od jego bezwzględnego działania Canela Palacios w swoim utworze *La Permanencia* wywodzi z oddziaływania krajobrazu andyjskiej wyżyny Altiplano. Uciekając

od jakiegokolwiek obrazowości kompozytorka stworzyła niezwykle sugestywny i prosty symbol trwania poza czasem, przestrzenią i historią. Łukowa forma kompozycji rozpoczyna się krótkimi zawołaniami fletów tarka, początkowo unisono, które z czasem rozwijają się, rozszczepiają i znów łączą. Całość rośnie i gęstnieje, by następnie wygasnąć do flażoletowych szumów, na których tle pojawiają się nowe plany brzmieniowe, które przenikają się wzajemnie i falując prowadzą do kulminacji, po której znów wszystko łagodnie gaśnie. Powracające następnie fletowe zawołanie wywraca całą linearność czasu do góry nogami. Początkowy sygnał powraca bowiem jedynie jako szum, jakby nałożono na niego jakiś filtr. Działa on jednocześnie jak lustro, w którym nagle możemy zobaczyć cały właśnie wysłuchany utwór od nowa, tyle że od tyłu i przepuszczony przez ów dziwny filtr. Formalny łuk nagina się przez to w tym momencie trochę bardziej stając się przewróconą ósemką, symbolem nieskończoności. Dzięki niewielkim rozmiarom czasowym utworu, kompozytorka bez większego nadużywania cierpliwości słuchacza mogła by sobie pozwolić na zaprezentowanie powstałego przez to odbicia materii dźwiękowej, ale po co, skoro gdzieś w jakiejś innej przestrzeni to już na pewno trwa?

MT: Ładny opis techniczny, a jednocześnie metaforyczny. Ważna informacja dla potencjalnego czytelnika, której tu nie było: to jest utwór na jeden typ instrumentów. Pierwszy komentarz jaki mnie się nasuwa dotyczy wzmianki o unisonie. To była też jedna z ciekawych różnic jakie wskazywał Prudencio. Unison, według niego, jest koncepcją zachodnią. W Andach go nie znają, ponieważ każdy instrument i każdy zespół ma swoją własną, organiczną strukturę, która nie podlega homogenizacji.

AW: Dlatego kiedy grupa instrumentów grała wspólnie nasunęło mi się skojarzenie z chórem. Bo chór ma większe zróżnicowanie barwowe.

MM: Czasami brzmi jak mikstury organowe.

MT: To się także kojarzy z poetyką modernizmu muzycznego. Np. z zasadą wiązki głosów u Lutosławskiego (np. w *Preludiach i fudze*).

PS: Ja z tego utworu zapamiętałem zakończenie, które było kilkukrotnym powtarzaniem tej samej frazy w dynamice utrzymanej tak bardzo cichutko, że to było aż przejmujące. Z takim stopniem dynamiki naprawdę rzadko można się spotkać.

GD: Myślę, że w świetle komentarza kompozytorki, w utworze bardzo ważna była też cisza, która tworzyła pewną formę, wrażenie i utrzymywała napięcie. Cisza nie była tylko pauzą, ale elementem tej muzyki.

MT: Pytanie, czy napięcie jest tu właściwym określeniem. Dla mnie napięcie wprowadza jakiś stres, który wymaga rozładowania. Czy tutaj było tego rodzaju napięcie?

GD: Tak, chyba tak. Cisza wywoływała, przynajmniej u mnie, oczekiwanie na następny dźwięk. Sprawiała, że czułem się jakoś bardziej komfortowo, bezpieczniej.

PS: To prawda. Cisza miała duże znaczenie i to już od pierwszej frazy, o której Szymon wspominał w swojej recenzji. Cisza gra główną rolę, bo te instrumenty nie wybrzmiewają tak długo jak europejskie.

SM: Ja tam nie czułem napięcia.

DM: Ja bym powiedziała raczej o koncentracji, skupieniu.

SM: Jakiejś wyraźniej kulminacji w tym utworze nie było.

AW: Według mnie była. Zapisałam: „lament przeradza się w krzyk”. Ja to odebrałam jako opowieść w języku, którego nie rozumiem, ale staram się odczytywać emocje. Słyszałam tam i szept, i lament, i krzyk w końcu, i na koniec łapanie tchu ostatkiem sił i ostatnie tchnienie.

MM: Momentem kulminacyjnym były piony akordowe, które stanowiły moment koncentracji i jakiegoś odejścia. Ciekawą rzeczą było kończenie dźwięku. W naszych europejskich instrumentach dźwięk się kończy na określonej wysokości. A tutaj każdy dźwięk kończy się takim glissandem w dół i to sprawiało, że brzmienie było takie przerywane, łkające.

MT: Czy my, postawieni wobec utworów o takim rytualnym zabarwieniu, jesteśmy w stanie z tym rezonować? Czy to się zamyka w obrębie tylko estetycznego rozmarzenia, czy w jakiś sposób przenika głębiej i rezonuje z naszym odbiorem świata: lasu, skał, wody? Czy jeszcze mamy z tym cokolwiek wspólnego?

PS: Myśl, że rezonuje. Każdy z nas ma jakieś doświadczenia obcowania z żywą przyrodą, które przywołujemy trakcie słuchania.

SM: To było najsilniej czuć w tym pierwszym utworze. Zannotowałam sobie pojęcie „rezonans” jako kluczowe nawet dla budowy utworu. Notka podaje, że są to jakieś reminiscencje amazońskiej dżungli.

KK-S: Nie trzeba jechać do amazońskiej dżungli, żeby te rzeczy odczuć. Doświadczenie estetyczne polega także na tym, że poszerza nasze doświadczenia życiowe.

MT: Dla mnie to był wspaniały koncert. Coś żywego po tych wszystkich „wydumanych” utworach.

[śmiech]

MM: To były momenty takiego powiewu świeżości w tym świecie muzyki współczesnej, gdzie byliśmy przygotowani do wydumanych koncepcji i bardzo awangardowych pomysłów, a tutaj wszyscy byli zaskoczeni przez prostotę, przez skupienie, przez ciszę, dźwięk który jest kojący, a nie atakujący ciszę. Chociaż założeniem koncertu było pokazanie instrumentów w innym kontekście, to były one cały czas w tym samym kontekście, w jakim występują w muzyce andyjskiej.

MT: Tego właśnie nie wiemy.

MM: Nie mówię, że była to muzyka ludowa. Po prostu te instrumenty nie brzmiały inaczej niż naturalnie – nie były preparowane (poza jednym momentem). Były traktowane zgodnie ze swoim przeznaczeniem.

GD: Mimo różnorodności, wszystkie te kompozycje brzmiały podobnie. Była w nich jakaś jedność – choć być może tylko dla nas jedność, Europejczyków.

MM: Mimo, że to z pewnością nie jest tamtejsza „muzyka tradycyjna”, to jednak kompozytorzy stosują pewne zasady, które z ich tradycji wynikają. Tam był cały czas ten sam nastrój.

MT: Ale też świetny był dobór tych utworów, ich kolejność.

DM: Według mnie druga część różniła się od pierwszej i to na niekorzyść drugiej. Miałam wrażenie, że te utwory są nieco bardziej europejskie. Na przykład u Gracieli Paraskevaídis miałam wrażenie, że zrozumienie instrumentów jest mniejsze. Może przez większe skupienie na rytmie w tym utworze, a nie na brzmieniach płaszczyznowych. Miałam wrażenie, że jest to

podszyte minimalismem, i to już takim przetworzonym, znanym z historii muzyki. Mnie się gorzej tej drugiej części słuchało. W pierwszej miałam poczucie przestrzeni, jakiejś wolności – te instrumenty są tak skonstruowane, że w dźwięku zostaje dużo powietrza. Takie brzmienie jest dla mnie fenomenalne. Tworzy ruchliwe płaszczyzny. A tego w tej drugiej części brakowało.

MT: Kto miał podobne odczucia?

PS: Ten pierwszy utwór z drugiej części rzeczywiście się wyróżniał, był inny. W kontekście całego koncertu to jednak zaleta, bo wprowadził jakąś różnorodność.

AW: Widzę różnicę w moim sposobie odbioru części pierwszej i drugiej, ale ja nie powiedziałabym, że na niekorzyść drugiej. Po prostu były inne.

MT: Posłuchajmy teraz notek o *Estratos* [Tato Taborda].

GD:

Sobotni koncert na UMFC upłynął pod znakiem tradycyjnych instrumentów kultur preinkaskich. Najciekawszy był dla mnie utwór Taty Tabordy *Estratos*, w którym kompozytor badał możliwości indiańskich aerofonów wydobywając z nich brzmienia fascynujące i frapujące. Szum i powietrze były głównymi elementami formotwórczymi. Dramaturgia tej kompozycji była złożona, kompozytor ukazując poszczególne właściwości instrumentów prowadził dynamiczną narrację. *Estratos* rozpoczął się delikatnymi flażoletami i szumem o różnym natężeniu. Stopniowo forma rozwijała się powolnym, ale dramatycznym crescendo i oscylowała pomiędzy brzmieniami o dużej dynamice oraz będącymi na granicy słyszalności. Kompozycja ta przywołała mi na myśl pomysły George'a Crumba, który amplifikował fortepian, by wydobyć niewyraźne zazwyczaj barwy. Tu efekt był podobny, ale bez amplifikacji. Wspaniała kompozycja.

DM:

Utwór wieloodcinkowy, ewoluujący. Urzeka pełna przestrzeni i powietrza barwa dętych instrumentów andyjskich – tutaj doskonale rozumianych przez kompozytora. Zaczyna się od przedęcia, po nim przez długi czas jak płótno trwają delikatne poświsty, niekiedy przypominające połyskujące drobinki. Na tym tle pojawiają się grupowe zaśpiewy oraz króciutkie fragmenty melodyczne. Im bliżej końca pierwszej fazy, tym faktura gęstsza. W drugiej fazie pojawiają się bębny – jakby przywołujące ducha pierwotnego rytuału. Repetycyjne motywy zagęszczają się, prowadząc do kulminacji, która jednak nie zostaje spełniona – utwór cofa się przed nią. Trzecia faza zaczyna się wielkim zbiorowym oddechem. Na szklistym tle ponownie zjawiają się piony fletów, świsty, dźwięki bębna, zawodzenia oraz repetycyjne, wygasające motywy. Wrażenie rytualności potęgują partie trzech bębnow rozstawionych wokół grupy dętej – muzycy uderzają w nie szerokim, kolistym gestem. Rytm coraz bardziej nasuwają skojarzenie z tańcem, z motoryką ludzkiego ruchu. Taniec staje się coraz bardziej dziki, dźwięki coraz przeraźliwsze, przesywające. Zakończenie pulsuje, jakby utwór musiał wystygnać, złapać oddech po szaleństwie ostatniej kulminacji.

MT: Było tu nieco więcej informacji o utworze, ale jednej rzeczy jeszcze zabrakło.

KK-S:

Estratos na orkiestrę tradycyjnych instrumentów andyjskich Taty Tabordy jest kompozycją wykorzystującą niezwykle bogate środki instrumentacyjne, dynamiczne i rytmiczne, by odwołać się tylko do tych trzech aspektów. Taborda przeznaczył swój utwór na zespół instrumentów dętych (antaras, pinkillos i tarkas) oraz perkusyjnych (tradycyjne bębny andyjskie), nie ograniczając się jednak do typowego dla nich sposobu wydobywania dźwięków. Kojarzone z raczej pastoralnym brzmieniem drewniane piszczałki odłoniły całą paletę barw

- od szmerów po gwizdy, które wchodziły ze sobą w skomplikowane relacje kontrapunkcyjne. Kompozycja składa się z kilku segmentów, z których każdy posiada wewnętrzną kulminację przygotowywaną poprzez stopniowe narastanie wolumenu brzmienia oraz zagęszczanie struktur akordowych. Niewątpliwie zapadający w pamięć okazał się jeden z ostatnich segmentów z ostatecznym rytmem prezentowanym przez dwa bębny. Na uwagę zasługuje perfekcyjne zgranie zespołu (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) kierowanego przez Cergia Prudencia. Niewątpliwie pieczołowitość wykonania przyczyniła się do entuzjastycznego przyjęcia tego egzotycznie brzmiącego utworu.

MT: Tak. Co chciałbym jeszcze odnotować: istotne było, że utwór rozpoczynał się bez pulsu, a gdy perkusja zaczęła pulsować, dostroiły się do niej wkrótce pozostałe instrumenty.

AW: Ja teraz faktycznie widzę, jak istotna była kolejność utworów w tym koncercie. W *Estratos* mieliśmy wyjątkową mnogość sposobów wydobywania dźwięku z instrumentów dętych. To wymagało od nas kreatywnego podejścia.

GD: To był katalog pomysłów. Kompozytor przestudiował każdy z tych instrumentów, znając ich specyfikę, i próbował podejść do nich trochę inaczej. Przykładowo – dmuchanie z odległości; żeby wydobyć nie dźwięk, lecz szmer o różnej długości trwania. Kompozytor chciał to pokazać, ale zrobił to w sposób tak umiejętny, że nie ucierpiała dramaturgia tego utworu.

MT: Teraz Cergio Prudencio

ECh:

Utwór *Cantos ofertorios* Cergia Prudencia zamykający koncert Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos miał być, według intencji kompozytora, hołdem złożonym naturze. Faktycznie jest to muzyka bardzo blisko związana z przyrodą i tradycją, głównie z powodu użytego instrumentarium, które kompozytor, a jednocześnie dyrygent zespołu doskonale zna i, którego możliwości w pełni wykorzystuje. Dźwięki wydobywane za pomocą kamieni czy skorupy żółwia stanowiły bezpośrednie odniesienia do natury, natomiast brzmienie perkusji wprowadzało obrzędowy charakter tej muzyki. Instrumenty dęte prezentowały całe spektrum możliwości brzmieniowych – od szumu, przez ledwo słyszalne, delikatne brzmienia, uzupełniające się motywy i echa melodii ludowych, po przeciągłe gwizdy. Utrzymana w rytualnym klimacie muzyka oraz nakładające się złożone rytmy nieodparcie przywoływały jednak skojarzenia z witalistyczną muzyką europejską z początków XX w.

MT: Ciekawe. Na spotkaniu kompozytor dystansował się do tego nurtu.

ECh: Mnie też to zdziwiło.

AW:

Starodawną zasadą kształtowania dzieła muzycznego w kulturze Ajmarów jest *arca-ira: ira* stanowi plan pierwszy, *arca* – plan drugi. Realizację tej zasady odnajdziemy w utworze Cergia Prudencia *Cantos ofertorios*. Początek utworu wprowadza czytelne dwie płaszczyzny: szumiące tło i uporczywie powtarzane współbrzmienia. W warstwie szumowej pojawiają się jednak wyraźne, powracające crescendo – plan drugi chce stać się planem pierwszym. Dalszy przebieg utworu przynosi dualizm w nieco innej postaci – są to dialogi przeplatających się w parach pomysłów muzycznych. Ekspresyjne szybko repetowane dźwięki z harmonicznym tłem zestawione są z melodią graną wspólnie przez grupę instrumentów. Następnie basowe ostinato uzupełniane przez harmonię piszczałek występuje naprzemiennie z rytmem o tanecznym rodowodzie wybijanym na bębnach. Dźwięki stopniowo prowadzą słuchacza do kulminacji – ekstatycznej polirytmii rozgrywającej się na trzech planach (jednym melodyczno-harmonicznym, dwóch perkusyjnych). Każda z grup instrumentów przeżywa

swój własny, rytualny trans. Do końca dźwiękowej wędrówki odprowadzają słuchacza krótkie frazy czy westchnienia, przedzielane coraz dyskretniejszym stukaniem perkusji, wszystko to na niewzruszonym tle cichego, alikwotowego, roziskrzonego poświstywania.

PS:

Cergio Prudencio – kierownik Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos – jest dla swojego zespołu kimś więcej niż dyrygent. Widać to w każdym jego geście, widać we wpatrzonych w niego spojrzeniach muzyków. Kim więcej stało się jednak jasne dopiero w jego własnej kompozycji – Śpiewach ofiarnych (*Cantos ofertorios*). Znaczenie tej muzyki wykonywanej na pradawnych instrumentach (flety i fletnie, bębny i grzechotki) transcendowało sens sztuki, do którego nawykliśmy. Było przeżyciem nabożnym (jakież są jednak bóstwa, do których kieruje się ta inkantacja?), religijnym, oczyszczającym. Świat dźwięków, do których nie przywykliśmy (szумы, szmery, z których wyłania się melodyczny gwizd i zamiera w migotliwej tkance przepuszczanych przez trzciniowe piszczałki oddechów) spięty zdecydowanym gestem Cergio Prudencio oczarowywał słuchaczy, prowadząc ich poprzez logikę narzuconej mu formy. Początkowo cichy stopniowo rozbrzmiewał coraz mocniej z niezwykłą konsekwencją, budując długo rozwijającą się kulminację naznaczoną biciem w bębny i skandowanym uderzaniem kamienia o kamień (za każdym powtórzeniem w innym, dyktowanym przez Prudencio tempie). Powrót do wyciszonej, migotliwej faktury pierwszej części był wyzwoleniem z tak długo rosnącego napięcia. Był koniecznością. Właśnie wtedy na marsowym obliczu Prudencio-kapłana zaszkliła się łza.

MT: W tych opisach zabrakło jeszcze jednej istotnej rzeczy: w tej polirytmii było dwóch dodatkowych dyrygentów (taktowali „od instrumentu” dwaj muzycy różnych sekcji). No i były takie niezwykle efekty: niektóre grupy robiły *accelerando*, podczas gdy inne grały równe *ostinato*. Porywająca wyobraźnia. Mimo, że mieliśmy poczucie nasycenia tym rytmem, to on co jakiś czas się zmieniał. Kompozytor te zmiany do końca potrafił wytrzymać, do ostatnich *accelerandi*. Dla wielu to chyba najlepszy utwór tego koncertu.

PS: Dla mnie w *Cantos ofertorios* najbardziej fascynujące było to, w jakich wryzach on potrafi utrzymać tę tkankę polirytmiczną i aleatyczną.

19 września 2014, 22.30

Teatr Imka

Annesley Black *tender pink descender*

Andrew Noble *trickle down*

Ernesto Molinari, Theo Nabicht 29,4 : 174,61

Michael Asmara *Gending Bonang*

Przemysław Scheller *Yiri*

Hanna Kulenty *Van...* (zamówienie Ambasady Królestwa Niderlandów w Warszawie)

Wykonawcy:

WARSZAWSKA GRUPA GAMELANOWA

Ernesto Molinari, klarnet kontrabasowy

Theo Nabicht, klarnet kontrabasowy

Przemysław Scheller, didgeridoo

Piotr Kopczyński, fortepian
Julia Samojło, fortepian

MT: Pełni wrażeń udaliśmy się do Teatru Imka.

GD: Czy pod spodem [techno] – to nie była impreza towarzysząca?

Wszyscy: [*śmiech*]

MM: Dotarła do mnie informacja, że była umowa z klubem na dole, że nie będą grać do 24:00, ale klarneckiści znacznie przedłużyli swój występ.

GD: Dyskutowaliśmy po koncercie, że niezależnie od tego, jaki był ten utwór na gamelan, artyści powinni mieć szansę jeszcze raz go wykonać w godnych warunkach.

KK-S: Ja w ogóle na ich miejscu zbojkotowałabym tę sytuację i nie wystąpiła wcale.

MM: Ja też. Z kolei reakcja publiczności była bardzo nieprzyjemna.

SM: Ale to jednostkowe przypadki, bo publiczność została i owacja była dość długa.

AW: Miałyśmy wczoraj spór z Dominiką na ten temat.

DM: Ja powiedziałam, że wychodzenie jest OK, ale zależy na jakim tle. Czy to było wyjście z powodu „basów”, czy z powodu utworu.

AW: Wykonawcy, którzy są na scenie, skupieni, od razu odbiorą to jako gest przeciw nim.

KK-S: Poza tym to wychodzenie dodatkowo przeszkadzało w odbiorze.

MM: Od tego łomotu techno zrobiła się atmosfera zupełnego rozprężenia, co chwila ktoś się podśmiewywał, trzęsły się krzesła.

GD: Teatr Imka drżał w posadach.

MT: Dlatego o samym utworze nie będziemy chyba rozmawiać. Ale za to był cały szereg innych. Jeden nawet w dwóch odsłonach. Mieliśmy w pierwszej części kompozycje na klarnety kontrabasowe. Czy mamy w pamięci ich rysy charakterystyczne? Czy któryś był naszym ulubionym utworem?

GD: Jeżeli oceniać pierwszą część jako całość, to tam najlepiej wypadła ta kompozycja improwizowana przez Ernesto Molinariego i Theo Nabichta. Coś się działo i przykuwało uwagę. Choć w drugiej części improwizacji, gdy jeden z muzyków zdjął ustnik i zaczął jakoś całować instrument, cmokać – już wymiękłem.

KK-S: Ten utwór od samego początku był perwersyjny. Dwóch panów z dwoma dużymi instrumentami, wykonujących dziwne ruchy i dziwne gesty ustami. Chwilami niesmaczne.

DM: Ja usłyszałam komentarz od kolegi z tyłu: „No, w sumie jest już po 23:00”. Skojarzenia mieliśmy chyba wszyscy podobne.

MT: Jaki utwór wybraliście do opisu?

AW: Ja właśnie wybrałam tę improwizację.

SM: Ja też.

ECh: Utwór Przemysława Schellera [*Yiri*].

GD: Nie wybrałem jednego utworu, ale opisałem jedną część w kilku zdaniach.

DM: Ja stwierdziłam, że skoro wszystkie utwory są złe, to wybiorę najgorszy i opiszę Noble'a.

MT: To może zacznijmy od najgorszego utworu. Czy ktoś jeszcze się zgadza, że był najślabszy?

SM: Zdecydowanie.

GD: To był najgorszy koncert.

DM: Ten komentarz będzie bardzo emocjonalny, raczej mało skupiony na formie, na efektach. Jest nieco złośliwy, przyznaję.

Klarnet kontrabasowy na scenie zawsze budzi we mnie nadzieje proporcjonalnie duże do instrumentu. Jak to jednak z nadziejami bywa – zwłaszcza tymi wielkimi – często bywają zawiedzione. *trickle down* Andrew Noble'a zawiódł chyba najbardziej. Męczącemu kocioKWIKowi dialogujących klarnetów, bezładnie porozkładanym dźwiękom, które także samodzielnie były nieprzemyślane paskudne, nie pomógł nawet zaangażowany komentarz. Kwik zarzynanej muzyki, niestety.

KK-S: Dla mnie to nie był kwik, tylko raczej takie gdaczące kury.

GD: Jakiś punktualizm, jeśli już bronić tego utworu.

DM: Bo zdaje się, że kompozytor napisał jeden takt, po czym go skopiował i podziurawił. Przynajmniej ja tak to zrozumiałam. Z opisu wynika, przynajmniej z tej technicznej części, że kompozytor nie wykonał zbyt wielkiej pracy.

MT: Czy ktoś ma jeszcze ochotę coś dodać? [*cisza*] No tak, milczenie jest złotem... Kto pisał o Hannie Kulenty?

PS: Moja wypowiedź łączy się nieco z poprzednim koncertem.

[Hanna Kulenty *Van...*] Forma z grubsza ta sama, co w *Cantos ofertorios* Cergia Prudencia, a jednak to zupełnie coś innego. Spokój fascynujący barwą harmoniczną, dynamiczną, motoryczna euforia i powrót do wyciszenia. Cztery ręce na klawiaturze fortepianu skaczące obok siebie w staccato drugiej części, przeskakujące się i przeplatające. Lakonicznie, klarownie. Kontrast między światłem i cieniem, jak w obrazach Rembrandta van Rijn (w pocztówkowej reprodukcji).

KK-S: To ją znobilitowałeś.

MT: Tytuł *Van...*, bo kontekst holenderski. Zastanawiałem się czy nie van Beethoven.

DM: Skoro na zamówienie Królestwa Niderlandów.

KK-S: Właśnie taki arystokratyczny kontekst tutaj pasuje – król i królowa przy fortepianie.

MT: Ten utwór miał wyraźne cechy holenderskiego minimalizmu.

MM: A do tego jeszcze fortepianowe *brillante*.

DM: Ja miałam wrażenie, że jest to niestety chałtura na zamówienie.

KK-S: Ładniutki.

DM: Nawet określenie „ładniutkie”, ponieważ jest zdrobnione, ma wydźwięk pejoratywny i protekcyjny.

MM: Być może wiele osób będzie sobie ten duet fortepianowy po prostu grało.

KK-S: Ja sobie zamarzyłam, żeby zagrać taki duet. Co prawda to nie na moje możliwości techniczne.

MM: To może być utwór do muzykowania.

DM: Mnie się nasunął jeszcze jeden problem: kontekst całego koncertu. Jak można zaprogramować koncert, zestawiając te klarnety i utwór Kulenty?! To jest zupełnie inny świat!

PS: To w ogóle jest problem drugiej części tego koncertu, która stanowiła zlepek utworów zupełnie do siebie niepasujących.

MM: Jeszcze do tego egzotyczne didgeridoo i gamelan.

SM: Jeśli utwór został w programie o takim profilu umiejscowiony świadomie, to by wskazywało, że nie można brać go na serio.

MM: Prowokacja.

SM: Jeśli się obracamy w kręgu inności, to nagle inna staje się harmonia i ładny utwór. Nie wiem, czy takie żartobliwe potraktowanie byłoby zgodne z intencją kompozytorki.

MT: Takie bezpośrednie odwoływanie się do faktur klasycznych, trochę jak z etiud [Carla] Czernego, nie jest chyba charakterystyczne dla muzyki Kulenty. Ja bym jednak chciał bronić utworu od strony warsztatowej. Co by nie mówić, to było świetnie w tej konwencji zrobione. Przesuwanie akcentów, nakładanie się dolnych i wysokich rejestrów fortepianu – tu znać było rękę majstra.

MM: Były też momenty takiej desynchronizacji, jakby pianista drugiego pianistę gonił.

MT: Oczywiście, utwór nie pasował do całości, ale mogło się zdarzyć, że to by właśnie kogoś zaintrygowało. Jak „Filip z konopi”, wpadł na trzy minuty, a potem się stracił. Mnie uderzyło, że wykonawcy byli tak elegancko ubrani.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Podeszli do tego z przymrużeniem oka. A kto pisał o Przemku Schellerze i didgeridoo?

ECh:

Przemysław Scheller w utworze *Yiri* sięgnął po tak egzotyczny i pierwotny instrument, jak didgeridoo i połączył jego dźwięk z *live electronics*. O ile samo brzmienie aborygeńskiego instrumentu jest z pewnością ciekawe i pozwala na eksperymenty z różnymi sposobami wydobycia dźwięku, to jednak warstwa elektroniczna utworu, obsługiwana przez kompozytora, grającego jednocześnie partię instrumentalną, nieco zawiodła. Dobrze rozpoczynający się utwór – początkowo wykorzystujący efekt ataku i wybrzmiewania dźwięku solowego instrumentu, stracił wraz z zagęszczeniem brzmienia elektroniki. Kompozytor dokładał kolejne, zaprogramowane wcześniej barwy, które, czasem szczególnie wyszukane, słabo łączyły się z dźwiękiem instrumentu. Sama konstrukcja utworu, rozplanowana na zasadzie dążenia do kulminacji, by następnie rozładować napięcie,

również podana była trochę zbyt dosłownie. Niemniej próba wykorzystania tak nietypowego instrumentarium niewątpliwie zasługuje na uwagę.

MT: Tam była raczej taka forma łukowa, z kulminacją i rozładowaniem. Dynamicznie on się specjalnie nie rozwijał.

ECh: Ja tak to odebrałam.

MT: Może fakturalnie bardziej. A jakie wrażenia estetyczne? Jaki rodzaj nastroju w tym utworze?

KK-S: Kosmiczne brzmienia, jakieś ruchy planet, coś takiego bardzo jeszcze przedludzkiego.

MT: Szczególnie te efekty odpalane ze spacji.

Wszyscy: [śmiech]

ECh. Właśnie to mi bardzo przeszkadzało. Był tam taki ewidentnie komputerowy dźwięk. Można było wykorzystać np. przetworzony dźwięk instrumentu solowego, natomiast tam były użyte bardzo sztuczne brzmienia.

DM: Stare gry komputerowe.

MM: Brzmienie było od początku składane z jakiś tonów prostych.

AW: Mnie się utwór na koncercie spodobał, ale kiedy wróciłam do domu, stwierdziłam, że był jednak trochę efekciarski i nie jestem pewna, czy w dobrym guście.

GD: Ale dobrze się słuchało. Po klarnetach to była taka oczyszczająca moc. I bardzo dobrze korespondowała z imprezą towarzyszącą.

MM: Mnie troszeczkę zdenerwował komentarz, bo nie ma w nim nic o samej muzyce, natomiast jest powoływanie się na tradycję *songlines*, która jest bardzo ciekawą tradycją, natomiast nikt z Europejczyków prawdopodobnie nie słyszał tych śpiewów. Aborygeni bardzo je chronią, natomiast wielu muzyków próbuje sprzedawać to jako produkt: że teraz my pokażemy wam jak te śpiewy brzmią. Jest to tylko chwyt marketingowy. To mnie raziło jako próba jakiegoś przyciągnięcia uwagi.

KK-S: Ale ten kompozytor jest jeszcze młody, więc nie przesądzajmy.

MT: Ponieważ jestem z Katowic, to troszkę znam twórczość Przemysława Schellera. To nie był reprezentatywny dla niego utwór. Został pokazany, bo wpisał się w ideę festiwalu. Kompozytor ma ten instrument i czasem go próbuje.

MM: Od strony technicznej niekorzystnie wypadło to, że Przemek obsługiwał wszystko sam.

MT: Mnie się to akurat podobało. Słuchałem tego jak performance'u. Nie traktowałem utworu jako formy muzycznej. Jest nastrój, jest aura pierwotności – kosmicznej czy ziemskiej. Było, minęło. Tyle chyba można powiedzieć o tego typu utworach. Nie po to są, żeby się nad nimi rozwodzić.

Jeszcze zostały nam teksty o improwizacji.

AW: Ja starałam się tę improwizację jakoś pozbierać i zinterpretować.

Kompozycję o niewiele sugerującym tytule *29,4 : 174,61* na dwa klarnety kontrabasowe autorstwa duetu Ernesto Molinari i Theo Nabicht traktować można w kategoriach humorystyczno-eksperymentalnych. Część pierwsza ma formę dość typową – rozpoczyna się z niskiego poziomu dynamicznego i bardzo wąskiego ambitusu, następnie przychodzi rozwinięcie, w którym mnożą się pomysły muzyczne i efekty brzmieniowe, a na zakończenie – wyciszenie. Kompozytorzy (i wykonawcy zarazem) chcą tu zaprezentować zadziwiające możliwości tego instrumentu. Pojawiają się pulsująco-falujące dźwięki jak w digeridoo, multifony w wysokim rejestrze oraz brzmienia przypominające saksofon, ale również bardzo niskie dźwięki z drganiem charakterystycznym dla kontrafagotu i klarnetu basowego. Grający wydobywają też z kłapek instrumentów odgłosy perkusyjne, a niemałe zaskoczenie (i rozbawienie) budzi głuchy dźwięk uzyskiwany poprzez przysianie się do instrumentu i gwałtowne oderwanie ust. Spokojne i czyste współbrzmienie septymy małej, rozpoczynające drugą część utworu, zupełnie nie zwiastuje tego, że z czasem przerodzi się ona w... taniec godowy. Grający będą cmokać, prychać i łąpczywie obmacywać swe instrumenty we free jazzowym amoku, ku wesołości słuchaczy. Całość wykazuje wyraźne związki z muzyką jazzową – nie tylko w warstwie kolorystycznej i w improwizacji, ale również w kreowaniu swobodnej, niepoważnej atmosfery.

SM:

Drugi z sobotnich koncertów rozpoczął się i po pierwszej części zakończył improwizacją o matematycznym tytule *29,4:174,61*. Dwaj klarneciści kontrabasowi, Ernesto Molinar i Theo Nabicht, mimo zastosowania wielu poszerzonych technik wydobywania dźwięku, zdawali się potraktować możliwości instrumentu dość wybiórczo. Pierwszą część wypełniły gry barw i rytmów, dość jednostajne jednak pod względem brzmienia i motoryki. Akcję zatrzymały głośne, "wybuchowe przedęcia", po czym muzyka rozpetła się w najniższym rejestrze, do całkowitego wygaśnięcia. Druga część improwizacji dość dobrze dopełniła program pierwszej części. Muzycy zręcznie wykorzystali unikalną właściwość improwizacji by dać słuchaczowi to, czego w danej chwili oczekuje i co w jakiś sposób wynika z dramaturgii całego koncertu. Rozpoczęcie długimi i łagodnymi dźwiękami bardzo higienicznie zmieniło klimat po poprzedniej kompozycji. Następnie jednak akcja znów się zagęściła. Do palety technik artykulacyjnych stosowanych przez klarnecistów doszło wydawanie z siebie różnych odgłosów, łącznie z warczeniem, jęczeniem, wyciem i popiskiwaniem. Na koniec całość znów, podobnie jak w części pierwszej, rozmyła się w najniższym rejestrze, sporadycznie przetykana piskliwymi multifonami.

MT: Muszę przyznać, że dla mnie nie było jasne, że to improwizacja. Skąd o tym wiecie?

PS: Po części dało się wyczuć, bo wykonawcy mieli zamknięte oczy i reagowali na siebie.

KK-S: To bardzo pogarszało odczucia wizualne.

MT: Ja miałem wrażenie, że te improwizowane utwory są najbardziej spójne.

MM: Widać było, że muzycy mają pewne doświadczenie grania ze sobą. Jeszcze pytanie o tytuł: czy to faktycznie jest „podzielone przez”, tak jak powiedziała spikerka?

AW: Ja próbowałam to sobie podzielić na kalkulatorze, ale nic mi z tego nie wyszło. Ewa zastanawiała się, czy są to może jakieś współrzędne geograficzne.

DM: A nie ma to związku z klarnetami? Długość?

MM: Chyba jednak proporcja.

MT: Panie Grzegorzu, prosimy jeszcze o podsumowanie:

GD:

O drugim koncercie niewiele napiszę, no bo o czym tu pisać? O „neoliberalnej retoryce ekonomicznej »redystrybucji dóbr«" [książka programowa, s. 89–90], czy o duńskim astronomie o nazwisku Tycho Brahe? Utwory na klarnet kontrabasowy były w komentarzach przegadane i w efekcie nie reprezentowały sobą żadnej treści. Wszystko zasadzało się w tym, o czym w 1958 roku pisał Jerzy Waldorff: „Wówczas jęły dobywać się syki i rzężenia, potem mu się odbiło, po czym miał dłuższą czkawkę, wreszcie ryknął, kwiknął i znów zaczął syczeć. A my – zgromadzone na sali stare bęcwały – słuchaliśmy tego w ciszy i skupieniu!”

Wszyscy: [śmiech]

MM: Czyli on już słyszał tę kompozycję wcześniej.

MT: Ten tekst opowiada o *Śpiewie młodzianków* [Karlheinz] Stockhausena.

DM: I został gdzieś ostatnio przypomniany, prawda?

GD: Cytuję okładkę książki, która jest ostatnio sprzedawana na Warszawskiej Jesieni [Ewa Radziwon-Stefaniuk i Krzysztof Droba (red. i wybór), *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956-2006*]. Bardzo mi się spodobał ten cytat i uważam, że jest to dobre podsumowanie.

SM: Ja bym tego koncertu całkowicie nie przekreślał. Nie wszystkie kompozycje były tak złe. Najgorsza była oczywiście druga i ona osłabiła wrażenie całościowe. Ta improwizacja była ciekawa i dość zręcznie zrobiona; *tender pink descender* też został ciekawie zinterpretowany. Przemek? Jako debutanta można go nieco ulgowo potraktować. Gamelan miał pecha.

Wszyscy: [śmiech]

Dużo było tu czynników pozamuzycznych, które przyczyniły się do negatywnego odbioru tej muzyki.

DM: Co do Annesley Black. To było męczenie gamy. Zupełnie nieprzekonujące.

MT: Takie wariacyjne rondo. Co jakiś czas pojawia się refren (gamowy), ale zniekształcony.

SM: A do mnie mimo wszystko przemówiła opisana w książce programowej historia Tycho Brahe i bardzo pomogła w zrozumieniu kompozycji: trwanie przy pewnym założeniu pomimo coraz wyraźniejszych dowodów na jego bezsensowność. Zostając w kręgu zdarzeń astronomicznych, skojarzyło mi się to z kometą, która przyciągana przez grawitację ziemską sama się spala.

MM: W tej części basklarnetowej problem był taki, że jeżeli utwór zaczyna nudzić i już nie można się doczekać końca, to coś jest nie tak.

MT: My mówimy o tych utworach w kontekście festiwalu. To ma być festiwal, który pokazuje muzykę nową, czasem nawet od kuchni. Ale poza festiwalem takie utwory nie mają racji bytu. Ta miara zbyt wysoka nie powinna być zbyt często przykładana, niemniej czasem warto o niej pamiętać.