

ROZMOWA ÓSMA

26 września 2014, godz. 17:00
Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum

Impreza towarzysząca
Ukraina – Polska
Koncert – zwiastun III Festiwalu NeoArte, październik 2014 – Gdańsk

Oleksii Shmurak *I have lost my Euridice* na kwartet smyczkowy, kontrabas, kwartet dęty drewniany, róg i fortepian (2014)**

Karol Nepelski *Bio-chorales* na kwintet dęty (2014)**

Bohdan Sehin *Talos* na kwartet smyczkowy (2014)**

Sławomir Kupczak *Koncert na jedenastu* na kwartet smyczkowy, kontrabas, kwartet dęty drewniany, róg i fortepian (2014)**

Wykonawcy:

Roman Rewkowicz, Bohdan Sehin – słowo wstępne

Monika Pasicznik – słowo o muzyce

Neoquartet (Polska)

Ensemble Nostri Temporis (Ukraina)

Jarosław Stokowski – kontrabas

Grzegorz Wierus – dyrygent

Marcin Trzęsiok: To już nasza przedostatnia rozmowa. Na temat wydarzeń piątkowych. Cztery koncerty: po południu część z nas poszła do BUW-u, część na koncert ukraiński.

Grzegorz Dąbrowski: Ci, którzy poszli na koncert ukraiński, powinni się cieszyć.

Anna Wójcikowska: No, myślę, że to nie jest takie oczywiste.

MT: W BUW-ie był pan Grzegorz, Karolina, Paweł i ja. A pozostałe cztery osoby [Anna, Dominika, Ewa, Szymon] były na ukraińskim koncercie.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Demokracja.

MT: To może zrobimy sobie sprawozdanie bardziej niż dyskusję. Sprawozdanie złożone z głosów łączonych. Najpierw o koncercie ukraińskim.

AW: Ukraina – Polska. Brzmi jak mecz.

GD: Jak Euro 2012.

MT: Albo jak Majdan. A jaki był ten koncert?

AW: Jak by tu zacząć? Zacznij, Dominiko.

DM: Ja mam zacząć? Najchętniej zaczęłabym od sali, w której się odbył: freski, żyrandole, złocenia. Zastanawialiśmy się, czy to na pewno wydarzenie towarzyszące Warszawskiej Jesieni, czy raczej koncert noworoczny. To było poniekąd proroctwo.

AW: Ja akurat takie połączenia lubię. U mnie w Akademii [Akademia Muzyczna w Łodzi], której siedzibą jest pałac Karola Poznańskiego, panuje starodawny wystrój, są bogate zdobienia,

a koncerty muzyki współczesnej odbywają się w sali, gdzie są kryształowe żyrandole. Nie czułam dysonansu.

DM: W każdym razie napomnienie Ewy, że to może koncert noworoczny, było jakby prorocze, bo pierwszy, czteroczęściowy utwór [Oleksii Shmurak *I have lost my Euridice*] miał części zewnętrzne inspirowane walcem, wewnętrzne – tangiem. Momentami było słychać te walczyki.

AW: Naprawdę słyszałaś walczyki? Tam było tak dużo pauz, tak wolne tempo. Wszystko bardzo rozmyte i zupełnie nie miało charakteru tanecznego.

MT: To był pastisz neoklasyczny?

AW: Może trochę.

DM: [z *wahaniem*] Bardziej surkonwencjonalno-minimalizujący?

GD: To już jest źle! [*śmiech*]

AW: Według mnie to był koncert pod znakiem niezręcznej ciszy. Myślałam, że pauza to w muzyce kategoria pozytywna, a tam atmosfera w pauzach była po prostu niezręczna. To się nie kleiło.

MT: Utwory były komentowane przez Monikę Pasiiecznik?

DM: Zapowiadane. Mówiła troszeczkę więcej. Zaczęła w ogóle od informacji, jak cały projekt współpracy polsko-ukraińskiej się narodził. Neoquartet był na koncertach w Kijowie i Lwowie (chyba). W czasie opóźnionej podróży pociągami instrumentalisci i kompozytorzy wpadli na pomysł takiego projektu. Teraz jeszcze mają być koncerty w Gdańsku i Lwowie. Mówiła kilka słów o kompozytorze, o utworze, stąd informacje o tych tangach i walcach.

SM: Tango było słychać dość wyraźnie. Zwłaszcza na początku drugiej części było podane bardzo dosłownie.

MT: Czy był dla Was jakiś utwór szczególnie ciekawy?

SM: Mnie się te ukraińskie zwały w jedno.

DM: Niekoniecznie. U [Bohdana] Sehina [*Talos*] były przede wszystkim glissanda. Ten utwór był bardzo krótki. Energetycznie bardziej nasycony niż utwór Shmuraka. Tamten był jednak bardziej – według przytoczonych przez Monikę Pasiiecznik słów Zbigniewa Bujarskiego w odniesieniu do muzyki ukraińskiej – sentymentalny. Ja, znająca słuchowo muzykę Bujarskiego, miałam w niektórych fragmentach Sehina wrażenie obecności gestów przypominających nieco jego muzykę, gestów wypełniających ściśle całość partytury, mimo że to był tylko kwartet smyczkowy.

MT: Też mam takie skojarzenie, zwłaszcza z tym tytułem: *I have lost my Euridice*. To się łączy z tematem, który pojawia się bardzo często, na przykład w komentarzach o muzyce [Valentina] Silvestrova: z tezą, że muzyka ukraińska jest bardzo silnie osadzona w toposie lamentacyjnym.

AW: Najbardziej stopliwy i z najbardziej wyrazistą energią był ostatni utwór – Sławomira Kupczaka *Koncert na jedenastu*, ale to może dlatego, że faktura była tutaj zdecydowanie bardziej gęsta niż w pozostałych.

MT: Kupczak pisze utwory energetyczne, tego się można było spodziewać.

AW: Tego mi się chyba najlepiej słuchało, ale w sali był spory pogłos i czytelność na tym straciła.

DM: Dużo było w tym utworze repetowanych dźwięków, zapisałam sobie nawet hasło, że to był utwór „migreniczny”. Jeszcze była kompozycja Karola Nepelskiego [*Bio-chorales*]

SM: Był to trochę inny utwór, niż pozostałe utwory Karola, które znam. On sam, jak mówiła Monika Pasiiecznik, traktował ten utwór jak próbę poszukiwania *sacrum* w cielesności muzyki. Próbowałam jakoś to zestawić z muzyką, która cały czas poruszała się chorałowymi pionami akordowymi, w mikrotonowych przestrojeniach całego kwintetu. Miały coś w sobie takiego nieco kontemplacyjnego, ale ja cały czas miałem przed oczami obraz krzyża. Ta cielesność była ukrzyżowana.

DM: Trzeba powiedzieć, że te pionki akordowe były grane do końca oddechów.

SM: Każdy instrument kończył kiedy indziej – wtedy, kiedy mógł. To była bardzo ciekawa idea w zakończeniu utworu.

MT: Nie czuło się związku między jednym akordem a drugim akordem?

SM: To był ten sam akord, z tego, co pamiętam. Końcówka, jeśli dobrze pamiętam, operowała powtórzeniami jednego akordu.

DM: Wcześniej były ściśle związane. Niektóre partie przepływały z jednego akordu do drugiego.

AW: Były grane *legato*.

DM: Ale najciekawsze było zakończenie. Było też najbardziej cielesne w całym tym utworze.

MT: Czyli zaskakujący utwór. Ale Karol Nepelski potrafi zaskoczyć. Nie ma przewidywalnej trajektorii.

26 września 2014, godz. 17.30

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

NewAud Concert Walk

Bent Sørensen *Vuggeviser (Kołysanki)* (2000)

George Aperghis *Les sept crimes de l'amour* (1979)

Bent Sørensen *La Mattina. II Koncert fortepianowy* (fragmenty) (2007–2009)*

Juliana Hodkinson *Why linger you trembling in your shell?* (1999)

Jennifer Walshe *Everything you Own has been taken to a Depot Somewhere* (2013)*

Anna Berit Asp Christensen *The Singing Trees* (2013)*

Nicolai Worsaae *Du hast gesagt* (2010)*

John Cage *Freeman Etudes #16* (1989–1990)

Salvatore Sciarrino *Omaggio a Burri* (1995)

Wykonawcy:

SCENANET:

Signe Asmussen – głos

Kirsten Riis-Jensen – skrzypce

Vicky Wright – klarnet

Hélène Navasse – flet
Mads Bendsen – perkusja

KWARTLUDIUM:

Dagna Sadkowska – skrzypce
Michał Górczyński – klarnet/klarnet basowy
Paweł Nowicki – instrumenty perkusyjne
Piotr Nowicki – fortepian

kuratorka projektu – Anna Berit Asp Christensen

MT: My opowiemy krótko o drugim wydarzeniu wczorajszego popołudnia, czyli o koncercie w BUW-ie. Ogólne wrażenie pana Grzegorza już znamy. Wiemy, że jest nienajlepsze.

GD: Mam po prostu wrażenie, że organizatorce tego wydarzenia zależało na tym, by nie zmuszać słuchacza (już dyskutowaliśmy o tym z kilkoma osobami i zgodziliśmy się) do tego, by słuchać złych utworów, siedząc bez przerwy w fotelu i się wiercąc, skoro można tych złych utworów słuchać, spacerując sobie, uciekając gdzieś w bok, kupując sobie kawę i wracając.

MT: Opowiedzmy jak to wyglądało.

GD: Wielką grupą spacerowaliśmy po zakamarkach BUW-u i ogrodu nad BUW-em, zatrzymywaliśmy się przy takich stacjach...

MT: ...drogi krzyżowej.

GD: Dokładnie! Drogi krzyżowej!

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: Przy stacjach, gdzie wykonawcy prezentowali nam poszczególne utwory kompozytorów o nazwiskach dobrze znanych i lubianych (George Aperghis, John Cage, Salvatore Sciarrino). Muszę przyznać, że przestrzeń została nie do końca wykorzystana. Z jednej strony mieliśmy tłum ludzi, który nie mógł wyraźnie zobaczyć, co się dzieje, bo tylko dwa pierwsze rzędy obserwowały zdarzenia na scenie; z drugiej strony przestrzeń niewielkie, w których sopranistka śpiewa przeraźliwie wysokie dźwięki o dużym natężeniu. To było bardzo raniące. Mam też wrażenie, że można było troszeczkę lepiej wykorzystać potencjał ogrodu w BUW-ie. W zasadzie więcej spacerowaliśmy, niż uczestniczyliśmy w muzycznym wydarzeniu. Prowadzono nas możliwie najbardziej okrężną drogą po to, żeby – przypuszczam – muzycy mogli przemieścić się z miejsca na miejsce, przygotować.

Paweł Siechowicz: Spróbuję teraz przedstawić zupełnie odmienną perspektywę. To był w założeniu *concert walk* – spacer koncertowy. Sposób, w jaki ty o tym mówisz pokazuje, że oczekiwałeś jednak głównie koncertu, słuchania muzyki. Element spacerowy był dla mnie w tym wydarzeniu równie istotny. Można było zobaczyć różne przestrzenie biblioteki. Przez ogród zostaliśmy przeprowadzeni najdłuższą możliwą drogą, więc był czas, żeby wymienić z kimś uwagi o tym, co się usłyszało, był czas, żeby spojrzeć na piękne rośliny, które tam są uprawiane. To było fajne. Patrząc wstecz, pamiętam, że w trakcie miałem wiele zastrzeżeń, niektóre utwory były bardzo...

Karolina Kolinek-Siechowicz: ...specyficzne.

PS: Nie do końca poważne. Niektóre były, wręcz przeciwnie, bardzo przejmujące. Miało się odczucie, że może ta przestrzeń trochę ujmuje im powagi. W innym przypadku – na przykład u Sciarrina – miejsce, żeby wysłuchać tego utworu, zostało dobrane świetnie.

MT: Zgadzam się, że ten ostatni utwór Sciarrina w tym właśnie miejscu, pośród ludzi, którzy pracowali w tej bibliotece (nie wiem, co sobie myśleli, ale słuchali koncertu, chcąc nie chcąc, dość delikatnego, dopiero pod koniec ten utwór był nieco głośniejszy), to było zwieńczenie. Zebrało ono tę całą mozaikę – czasem, także moim zdaniem, nienajlepiej pokazaną. To zwieńczenie było dobre. *Finis coronat opus*.

PS: Tak, dzięki temu pozostało mi bardzo pozytywne wrażenie z całości. W zasadzie słyszalne było chyba wszystko dobrze. To, że czasem nie widzieliśmy muzyków tak, jak byśmy chcieli, no to cóż – takie tu było założenie.

GD: Nie mam nic przeciwko idei spaceru koncertowego, tym bardziej, jeśli utworów naprawdę nie da się słuchać. Wtedy można sobie pospacerować.

PS: Może nie da się ich tylko słuchać, ale da się ich słuchać i oglądać. Tak jak u Aperghisa [*Les sept crimes de l'amour*]...

GD: U Aperghisa właśnie niewiele widziałem.

KK-S: W tym przypadku straciłeś, bo to był właściwie teatr.

PS: W takim razie przyznaję ci rację.

KK-S: Ale na przykład w tym utworze Nicolai Worsaae [*Du hast gesagt*] było wszystko idealnie widoczne. To się odbyło na dachu, w takiej jakby studni sięgającej do wewnątrz biblioteki, naokoło której była barierka, tworząca bardzo duże koło. Śpiewaczka stała w jednym miejscu, a naokoło tej przestrzeni stali słuchacze. Miała jeszcze do tego megafon, którego używała w niektórych momentach. To było akurat doskonale...

MT: To była owa elektronika.

PS: Jeszcze jedna rzecz. My mamy notkę z tego koncertu.

KK-S: Z perspektywy kolejnych koncertów ten dla nas zyskał. Był na pewno najprzyjemniejszy.

MT: To jest wasza jedyna notka z wczoraj?

PS: Mamy w zasadzie dwie notki.

KK-S: Wspólną notkę.

MT: W takim razie posłuchajmy o Sciarrino.

PS:

Subtelne, lecz pełne życia dźwięki *Omaggio a Burri* Salvatora Sciarrina zabrzmiały wewnątrz gmachu biblioteki uniwersyteckiej, wieńcząc spacer koncertowy po znanych i mniej znanych przestrzeniach budynku i jego ogrodów. Szerokie schody prowadzące na pierwsze piętro stały się trybuną, na której zasiedli widzowie, obserwując muzyków na tle ogromnej przestrzeni rozciągającej się między rzędami katalogów a przeszklonym dachem wysoko nad głowami.

Utwór Sciarrina wypełniony jest oddechem i przestrzenią. Dźwięki dobywane przez skrzypce, flet i klarnet basowy uwodzą dźwięki otoczenia, sprawiając, że także one znajdują

swój muzyczny sens. Wsłuchiwałam się więc w życie biblioteki ożywione i uszlachetnione muzyką Sciarrina. Krótkie frazy kroków, przewracanych kartek, rytmiczne jęki krętych schodów uginających się pod ludzkim ciężarem - wszystko to wypełniało muzyczną przestrzeń. Cichy utwór nie zakłócił życia biblioteki. Przeszył je tylko podskórnym dreszczem.

KK-S:

Cichutkie, niemal nieme odgłosy trzech instrumentów rozbrzmiewały w holu głównym BUW jak teatralny szept, budząc tylko niewielkie zdziwienie przechodzących studentów. Jedynie końcowa kulminacja, w której skrzypce, flet i klarnet basowy objawiły swą barwę w pełnej krasie na chwilę oderwała wzrok uczących się od książek i komputerów. Gdyby biblioteki - tak, jak sklepy, lotniska i inne przestrzenie publiczne - miałyby być wypełnione muzyką, mogłaby to być muzyka podobna do tego utworu Sciarrina. Muzyka, której brzmienia trzeba się prawie domyślać, muzyka szeptu.

26 września 2014, godz. 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Pauline Oliveros *Bye Bye Butterfly* (1965)* na taśmę

Mauricio Kagel *Kammermusik für Renaissance-Instrumente* (1965–1966)

Szymon Stanisław Strzelec *The Håsbeiya Fountain* (2012–2013) dla 16 wykonawców w rozmieszczeniu przestrzennym

Piotr Roemer *Re-Sublimacje* (2012) na orkiestrę smyczkową i perkusję

Piotr Peszat *Interiør i Strandgate* (2014)* na orkiestrę

Kamil Kruk *Parhelion* (2014) na orkiestrę symfoniczną

Wykonawcy:

LUTOSŁAWSKI ORCHESTRA MODERNA

Błażej Wincenty Kozłowski – dyrygent

THEATRUM INSTRUMENTORUM:

Tomasz Dobrzański – flety podłużne, szałamaje, przygotowanie i prowadzenie zespołu

Paweł Iwaszkiewicz – flety podłużne, szałamaje, dulcjan

Marek Nahajowski – flety podłużne

Arkadiusz Wróblewski – flety podłużne

Marian Magiera – cynk

Kazimierz Pyzik – viole da gamba

Radosław Dembiński – viole da gamba

Henryk Kasperczak – lutnia, teorba

Ewa Prawucka – pozytyw organowy, regał

Jacek Muzioł – instrumenty perkusyjne

Wojciech Błażejczyk – projekcja dźwięku

MT: Może najpierw zapytam co wybraliście do opisu.

ECh: Ja wybrałam [Pauline] Oliveros.

AW: Ja zdecydowałam się napisać ogólnie o krakowskich kompozytorach.

GD: [Piotr] Roemer.

SM: *Bye Bye Butterfly* [Oliveros]

DM: [Mauricio] Kagel.

GD: O matko.

MT: No a co miała pani Dominika zrobić...?

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: Wybrałabym [Szymona Stanisława] Strzelca, ale się rozmyśliłam, bo byłam przekonana, że ten utwór jest o Syberii, a potem przeczytałam notkę i stwierdziłam, że jest zupełnie niespójna z moimi odczuciami.

DM: Moim zdaniem to akurat nie ma większego znaczenia.

MT: Skąd ten pomysł, że Syberia?

KK-S: Ja słyszałam Syberię po prostu. Pustkę, przestrzeń, zimno...

AW: Słyszałaś mróz, tak?

DM: To jest taki idiom mroźny, wydaje mi się. W zeszłym roku mówiłam o „muzyce zimy”, o *Winter Fragments* [Tristana Muraila] na przykład. Muszę to w końcu rozwinąć.

KK-S: Tak, tam [u Strzelca] nawet było takie skrzywienie, jak u [Antonia] Vivaldiego w *Zimie*.

MT: To są bardzo luźne skojarzenia...

DM: Jest parę takich rzeczy: *Bajka* [Stanisława] Moniuszki, [Beata] Furrera *Voicelssness. The Snow Has No Voice* – taki kanon „zimowy”.

MT: Jeszcze wspaniałe *Jetzt immer Schnee* [Sofii] Gubaiduliny. To są skojarzenia chyba nie pierwszoplanowe. Choć dla pani Karoliny jednak pierwszoplanowe, bo jak się okazało, że nie zima, to jednak koncepcja została zmieniona.

KK-S: Byłam w takim nastroju, że miałam ochotę wreszcie posłuchać muzyki absolutnej i przestać się przejmować tymi wszystkimi opisami. Taki dzień po prostu.

MT: Dobrze, w porządku. Tego jest po prostu bardzo dużo na raz, odczuwamy efekt nasycenia.

PS: No a ja się zdecydowałam na Sciarrino.

MT: To może posłuchajmy tekstów o Pauline Oliveros.

ECh:

Kompozycja *Bye Bye Butterfly* Pauline Oliveros, zaprezentowana podczas koncertu w Studiu Polskiego Radia, należy już właściwie do kategorii muzyki dawnej. Zmontowana prawie 50 lat temu na historycznych instrumentach elektronicznych takich jak magnetofony, oscylator Hewlett-Packard, gramofon budzi raczej nostalgiczne uczucia niż przykuwa uwagę nowatorstwem. Jednak w kontekście następnego tego dnia koncertu, na którym została wykonana kompozycja na dawne syntezatory Venta, utwór Oliveros wypada wręcz kojąco, a przede wszystkim poziomem decybeli i skrajnymi częstotliwościami nie ingeruje w sferę fizyczną słuchaczy.

Bye Bye Butterfly rozpoczyna ledwo słyszalny wysoki ton, który stopniowo zaczyna się zagęszczać, narastać i falować. W połowie utworu pojawiają się dosłowne cytaty z *Madame*

Butterfly Pucciniego – przetworzone i zmiksowane, jako wyraźny żart z muzyki operowej końca XIX stulecia. Całość zaś kończy się równie niezauważalnie, jak też się zaczęła.

Można w tej kompozycji, znając poglądy kompozytorki, doszukiwać się głosu w obronie praw kobiet. Można też po prostu poddać się transowo-melancholijnemu wyrazowi muzyki. Czego niestety nie mogę powiedzieć o następnym koncercie.

SM:

Jedynym w programie tegorocznej Warszawskiej Jesieni utworem wyłącznie na taśmę było *Bye Bye Butterfly* Pauline Oliveros. Kompozycja, mimo prawie 50 lat od powstania, nie straciła nic ze swojego powabu i świeżości. Utrwalona w czasie realnym improwizacja wykorzystuje bardzo proste środki i technologie, które kompozytorka łączy ze sobą z wdziękiem i nieco surkonwencjonalnym poczuciem humoru. Generowane elektronicznie dźwięki przykrywają dobiegające z płyty gramofonowej operowe arie warstwą patyny, żegnając się z ich epoką bez zbędnych manifestów. Kompozytorka zdaje się poddawać ich urokowi z lekkim uśmiechem, czerpiąc równą przyjemność z samej muzyki co z faktu, że jest ona już tylko wspomnieniem. I może podobny uśmiech pojawiał się na mojej twarzy.

MT: Czy ktoś chce coś dodać?

KK-S: Mnie zawsze zastanawia wykonywanie utworów na taśmę – zwłaszcza takich starych – w kontekście koncertowym, bo o ile wykonuje się utwory współczesne, kiedy kompozytor jeszcze żyje, może wyjść na estradę i przynajmniej wiadomo, dla kogo są brawa, o tyle w tym przypadku myślę, że można równie dobrze odpalić w domu płytę. Wiem, że to ma znaczenie gdzie są rozmieszczone głośniki, ale mimo wszystko drażni mnie ta pustka na estradzie.

DM: Ma, poza tym sytuacja koncertowa stwarza inny odbiór takiego utworu. Ja bardzo lubię np. koncerty Studia Muzyki Elektroakustycznej w Krakowie. To są inne koncerty. A tutaj to była uwertura do koncertu.

MT: To był utwór krótki, około 7 minut, więc on nie zawłaszczył czasu. Mogłoby go równie dobrze nie być.

SM: Ale dobrze zafunkcjonował w całym koncercie.

AW: U mnie ten utwór wywołał podobny efekt dla słuchu jak zapach świeżo mielonej kawy dla zmysłu węchu – „zresetował” moje receptory i przygotował na słuchanie kolejnych kompozycji. Odświeżył.

KK-S: To bardzo przyjemne.

PS: Ja z kolei muszę się podzielić pewną okropną somatyczną reakcją. Gdy tylko zabrzmiał pierwszy dźwięk – zakłuło mnie w gardle tak mocno, że przez cały utwór musiałem powstrzymać się od kaśnięcia.

Wszyscy: [śmiech]

PS: To było niezwykle. Dokładnie w tym punkcie.

MT: Może znacie taki wiersz Mickiewicza zatytułowany *Widzenie*: „Dźwięk mnie uderzył – nagle moje ciało,/ Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,/ Pryśło, zerwane anioła podmuchem/ I ziarno duszy nagie pozostało” ...

Wszyscy: [śmiech]

MT: Ten utwór miał też duży walor poznawczy. Przypuszczam, że go nie znaleźliśmy [w *tle przytakiwanie*]. A Oliveros to ważna postać w historii muzyki, więc po prostu czegoś się dowiedzieliśmy.

PS: Tak, był bardzo ciekawy. Zwłaszcza na żywo jednak.

MT: Ja mam też taką refleksję, że to jest jednak utwór-manifest polityczny, feministyczny. A po 50 latach cała jego ostrość... cóż, jej w ogóle nie ma. To było już tak dawno, patrzymy na to historycznie, jak w jakimś muzeum na plakaty rewolucyjne abstrakcjonistów rosyjskich. To już jest zupełnie pozbawione ideologii, staje się jakby czystym utworem muzyki absolutnej.

GD: Ja mogę tylko dodać, że to jest moim zdaniem kompozycja, która idealnie oddaje tę Lehmannowską koncepcję czytania opisu przed wysłuchaniem. Bo nie przeczytałem opisu i po wysłuchaniu miałem pustkę w głowie – nie potrafiłem nic powiedzieć o tym utworze, łącznie z tym czy mi się podobał czy nie (ale raczej nie podobał, nie przekonała mnie ta improwizacja). Dopiero po przeczytaniu notki i zrozumieniu motywacji ideologicznych zacząłem się przekonywać.

MT: A potem był Mauricio Kagel.

DM: Mnie się wydaje, że ten utwór był źle wykonany. Ale napisałam coś takiego:

Kto by pomyślał, że ten wyciszony utwór jest dedykowany Claudiowi Monteverdiemu? Wizja rozstrojona jest w nim z fonią. Na scenie pojawiają się renesansowe instrumenty, jakby przygotowane do zaakompaniowania dworskim tańcom. Co jednak słyszymy? Szmary, szumy, trzaski, głębokie wibrata i tremola. Teorba szeleści, spreparowana kartką papieru, flety są rozkręcane, mówi się do nich i szepcze, gra na nich glissanda, organy utrzymują długie dźwięki, prawie drony, lub grają szybkie, zapętlone motywy, viole i lutnia wydają metaliczne brzmienia.

Utwór brzmiący na wskroś dwudziestowiecznie, sonorystycznie, wieloczęściowy, niby zróżnicowany, ale jednak chyba tylko dla bardzo cierpliwych słuchaczy.

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: Oj tak.

MT: Tak?

DM: Był strasznie męczący. Nie wiem, czy to jest wina wykonania, nie czuję się specjalistką od instrumentów dawnych.

KK-S: Ale na jakiej zasadzie to można porównać?

DM: Nie wiem [*śmiech*]

GD: Ciekawe, że te instrumenty – podobnie zresztą jak w większości utworów pisanych na instrumenty „inne”, których słuchaliśmy na Warszawskiej Jesieni – były jakoś wyabstrahowane ze swojego kontekstu muzyki dawnej. Ale to mogło się skończyć, jak dla mnie, po 5 minutach. Może to co powiem będzie infantylne, ale ja, i nie tylko ja, miałem wrażenie, że dzieci z przedszkola dostały instrumenty i będą teraz pokazywać jakie dźwięki mogą z nich wydobyć.

Inni: Nie, nie.

PS: Nie widziałeś chyba dzieci z przedszkola w takiej sytuacji.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: Na pewno byłoby głośniej.

AW: Kto by dał dzieciom z przedszkola do ręki instrumenty dawne?!

PS: Tutaj był zupełny brak pośpiechu, a dzieciaki zrobiłyby zaraz okropny harmider.

GD: Nie wiem. Może dotyka mnie to, o czym mówił wczoraj Tadeusz Wielecki, że jestem nieopierzony i nieosłuchany. Ale zupełnie nie trafił do mnie ten utwór.

MT: Czy ktoś słuchał go z jakąś przyjemnością, z zainteresowaniem?

SM: Nie. Dla mnie to było aż niebezpiecznym przeżyciem, dlatego że to była kompozycja bez historii, bez kultury i bez kontekstu. To była kwintesencja tego, o czym pisze pan Wielecki: wyabstrahowanie instrumentu ze swojej kultury i wszystkich towarzyszących mu idiomów. Efekt był bardzo niepokojący.

MT: Tak.

AW: To jest właśnie siła naszych oczekiwań – jak silnie wpływają na nasz odbiór.

DM: Mnie tylko jedno wydało się interesujące: rozstrojenie tego, co widać i tego, co sływać. To mógłby prawdopodobnie być utwór zagrany na zupełnie innych instrumentach i wcale by się tak bardzo nie różnił.

MT: Z tym, że te instrumenty renesansowe miały swoją dość niską dynamikę. Nie były agresywne.

DM: Po prostu nuda.

MT: [do Ewy] Jak Pani odebrała Kagela?

Ech: Znam go z nagrań i wtedy wydawał mi się bardzo interesujący. Natomiast zaskoczyło mnie na koncercie – tym bardziej, że stwierdziłam, że jednak postrzegam muzykę zbyt wizualnie – że ta warstwa, którą widzimy, powinna jeszcze bardziej zaciekać, nie pomogła utworowi. Był on po prostu nudny i bez formy.

MT: Kto jeszcze mówił, że znał to dzieło z nagrań i się podobało?

DM: Ja go posłuchałam później żeby sprawdzić, czy to nie była tylko moja dyspozycja, dlatego że ten dzień w ogóle był ciężki. I, szczerze powiedziawszy, bałam się skrzywdzić utwór niepochlebną notatką. To było pierwsze lepsze nagranie znalezione na Youtube i wydaje mi się, że utwór brzmiał na nim lepiej. Nie wiem, czy była to kwestia poprawienia go w studiu, „zrobienia” tego utworu, czy może tego, że mogłam sobie zwiększyć głośność. Ale też nie wysłuchałam go w całości, a on też jako forma według mnie „nie gra”.

MT: Pewnie taki miał być.

DM: Bardzo możliwe, chociaż Kagel potrafił się tak świetnie bawić w swoich młodzieńczych utworach jak *Dressur*, niesamowicie poruszać w *Ein Brief* (dwa lata temu na Warszawskiej Jesieni)...

MT: Potrafił też wyśmiewać, np. pasję Bachowską [w *Sankt-Bach Passion*]. Zdaje się, że jesteśmy zgodni, że ta kompozycja nas zbytnio nie poruszyła. Być może z powodu wykonania. Ale ja też miałem wrażenie nudy, pustki, takiego „dywanu” muzycznego.

SM: Rola wykonawców musiała być też dość istotna, ponieważ – co prawda nie widziałem partytury, więc mogę się mylić – wydaje mi się, że jest tam dużo fragmentów, które zależą od

grających. Dyrygent pokazywał jakieś numery na palcach, więc być może to on dobierał segmenty, które miały się pojawiać.

MT: Nie wiem. Jak widać, została nam szara naga jama. Szaranagajama.

Wszyscy: [śmiech]

Teraz druga część.

DM: Mogę zacząć? Ja te utwory w większości już znałam. Zabawne, bo usłyszałam je teraz zupełnie inaczej. Nie wiem, czy były lepiej przygotowane, czy to kwestia sali, czy nastawienia – jeśli chodzi o jakość wykonania, to teraz było lepiej. Zaskoczyło mnie, jak są do siebie podobne pod względem środków. Nie słyszałam wcześniej utworu Piotrka Peszata – znałam raczej jego kompozycje kameralne, np. *Muzeum wyobraźni* na preparowane amplifikowane pianino. To były zupełnie inne brzmienia.

GD: „[...] Ich kompozycje zbyt wyraźnie się od siebie różnią; inne są ich temperamenty i styl” [książka programowa, s. 238]

Wszyscy: [śmiech]

DM: Mnie się te utwory podobały, podobają i podobać prawdopodobnie będą. Przypuszczam, że predylekcja kompozytorów do takiej estetyki jest może częścią jakiegoś krakowskiego wykształcenia – ja też taką lubię. Zresztą to podobieństwo tylko na poziomie środków, nie kształtowania formy czy stosunku do komponowania. Zawsze też rozpatrywałam ich muzykę w kontekście innych utworów studenckich i zastanawiam się, czy i na ile kontekst „dorosłego” festiwalu zmienił ten odbiór.

MT: O tym pogadamy za chwilę. Zacznijmy od notki pani Ani, ponieważ jest ona zbiorowa, ujmuje całą drugą część koncertu.

AW:

Lubię brzmienia wodno-szklane z wyraźnym metalicznym posmakiem, momentami przesywające. Lubię szerokie gesty muzyczne. Lubię nagłe crescendo puszczane w eter. Stosują barwy jasne w warstwie brzmieniowej, lecz ciemne jeśli chodzi o nastrój. Szczególną sympatią darzą perkusistów i smyczkowców. Ich ulubionym zabiegiem jest gra smyczkiem na talerzach i gongach. Lubię alikwotowe brzęczenia i quasi-aleatoryczne desynchronizacje, ale lubię też powtarzane struktury. Możemy być niemal pewni, że w smyczkach usłyszymy flażolety, tremola i glissanda – z osobna lub wszystkie na raz. Przede wszystkim jednak są młodzi, pełni twórczego zapału i mimo wszystko ciekawie zapowiadający się. Czy ktoś jeszcze ma wątpliwości, że na tych czterech kompozytorów da się spojrzeć jak na grupę?

Jeżeli ktoś jeszcze ma jakieś okropne, krzywdzące uogólnienia, to możecie mi je śmiało podrzucić.

Wszyscy: [śmiech]

DM: Ja mam. Bo mam jakieś poczucie, że skoro jestem z Krakowa i jestem zaangażowana w tamtejszym środowisku, to powinnam być dużo bardziej krytycznie nastawiona. Że apologia byłaby tu podejrzana (choć mam, oczywiście, na nią ochotę). Wydaje mi się, że wspólne cechy to: szklista barwa, upodobanie do perkusji *arco*, skupienie na czynniku kolorystycznym, tworzenie nastroju onirycznego i rozmytej tkanki (tutaj plus dla Kamila Kruka, bo on jednak dość potężnie zaczął), glissanda na długich odcinkach, zwłaszcza „zapadające się” – przynajmniej dwa, trzy razy miałam wrażenie, że coś takiego słyszę.

AW: W kontrabasach zwłaszcza.

DM: Przy czym utwór Szymona Strzelca był pisany częściowo z myślą o konferencji, której tematem był kolor. Nie był wtedy niestety wykonany.

MT: Ciekawe są te notki. Notka pani Ani uszczypliwa, ale naprawdę dobra.

AW: Ale z miłym gestem z mojej strony na koniec.

MT: Wszyscy zauważyliśmy taki sonoryzm w stylu Pendereckiego z przełomu lat 50. i 60.. Krakowska szkoła. I wszystkich nas uderzyło, że lubią granie smyczkiem na talerzach...

AW: No właśnie, przy trzecim utworze pomyślałam: „A może mnie ten czwarty mnie zaskoczy, może jednak nie będzie tej gry smyczkiem”. Ale była.

Wszyscy: [*śmiech*].

AW: Zresztą nawet przy pierwszych dwóch utworach starałam się słuchać elementów charakterystycznych dla każdego z osobna. Potem próbowałam słuchać dwutorowo – jednocześnie elementów wspólnych i różnych. Pod koniec naturalne stało się, że szukałam podobieństw.

MT: Kto pisał o Piotрку Roemerze [*Re-Sublimacje*]?

GD:

Krakowska Szkoła Kompozytorska. Sądzę, że to wspaniałe, że młodzi twórcy chcą stworzyć coś razem. Definiują siebie, jako grupę poszukującą, działającą wspólnie i wspierającą się. Rzeczywiście we wczorajszych kompozycjach czuć było wspólny idiom, jeden kolor różniący się jedynie odcieniem. Moją uwagę przykuła szczególnie kompozycja Piotra Roemera. *Re-sublimacje* nie są awangardowe, nie są nowatorskie, nie są rewolucyjne. To utwór, który konsekwentnie korzysta ze znanych formuł kompozytorskich: rozszerzone techniki wykonawcze, szczególnie w perkusji, neosonorystyczne brzmienie. Konsekwencja prowadzonej narracji przekonała mnie, że liczy się nie język, a to, co ma się za jego pomocą do powiedzenia.

MT: Ładnie, ale proszę rozwinąć określenie: „konsekwencja w prowadzeniu narracji”.

GD: Po prostu mam wrażenie, że Roemerowi nie chodziło wyłącznie o to żeby zaprezentować jakiś zbiór efektów, które poznał i które wydają mu się ciekawe, tylko naprawdę od samego początku w tej kompozycji liczyła się barwa i do samego końca była ona najistotniejszym czynnikiem. Nie było też żadnej przesady – wszystko wyważone, stonowane. Brak instrumentów dętych był tu ogromnym atutem, bo dzięki temu faktura nie była zbyt gęsta. Wszystko było przejrzyste.

MT: Pan mówi, że nie był to zbiór efektów, za to liczyła się barwa. Dla mnie to jest zbyt słabe przeciwstawienie. Ja rzeczywiście rozpocząłbym opis tak samo: „nie był to zbiór efektów, tylko liczyło się...” – i dałbym coś innego niż „barwa”. Bo ten utwór był wyraźnie inny, nawet na tle całego festiwalu, chociaż może to kwestia przypadku, że tak się utwory ułożyły. Kto miał poczucie odrębności w tym przypadku? Pani Ania kiwa głową.

AW: Kiwałam głową dlatego, że mnie też ten utwór najbardziej się podobał, ale też nie wiem czy nie po części ze względu na komentarz, który bardzo mi przypadł do gustu. Podobało mi się, że „dźwięki zmieniają stan skupienia – parują, sublimują, przesypują się przez palce” [książka programowa, s. 242]. Tego oczekiwałam i faktycznie te różne stany skupienia były dla mnie słyszalne, wyczuwalne.

MT: A dla mnie najważniejsze jest to ostatnie zdanie: „gotowe amalgamaty można przekuć w opowieść” [tamże]. Na tym koncercie to był jedyny utwór z akcją, z narracją, z budowaniem napięcia, prowadzeniem jakichś meandrów, jakichś nawiasów narracyjnych, powrotów, zaskoczeń, wciągnięcia w narrację w typie opowiadania czy nawet powieści. Na tym festiwalu takich utworów prawie nie było.

AW: Mnie się w ogóle wydaje, że umiejętne stosowanie powracających struktur w odpowiednich momentach bardzo pomaga zrozumieć narrację i śledzić to, co się dzieje w utworze.

MT: On potrafił dobrze złapać człowieka „za gardło” na samym początku, kiedy perkusiści grali jakieś takie nietypowe dźwięki. Dopiero potem muzyka przeniosła się do smyczków. I świetny koniec! Ktoś pamięta? Był taki odjazd smyczków w górę i szklane brzmienie – nie wiem czy to były kieliszki czy coś innego.

DM: To, co odleciało tak do nieba?

GD: Gestem dyrygenta było to wyraźnie pokazane. Mnie się to szczególnie podobało, bo na początku bałem się, że będzie coś w rodzaju późnoromantycznego, pompatycznego zakończenia. Początkowo to narastało i obawiałem się, że to crescendo będzie szło cały czas do przodu. A jednak nie, jednak gdzieś się ulotniło. To było bardzo przyjemne.

MT: Dowiedziałem się, że to jest utwór dawny, z drugiego roku studiów. I od razu pewna rzecz mi się wyjaśniła. Pamiętam Roemera sprzed roku, jego *Soneostasis*. To była kompozycja statyczna. Zdziwiłem się, słuchając, że można pójść w tę stronę: od statyczności do narracyjności. Na ogół się idzie w stronę przeciwną. I okazało się, że faktycznie Roemer idzie w przeciwną! A ja wyznam, że dla mnie ta narracyjność była ciekawsza niż ta standardowa statyczność, bo dziś bardzo trudno jest zrobić tę statyczność w sposób świeży. A nawet jeśli jest zrobiona w sposób świeży (jak u Wenchen Qina w utworze *Yin Ji*), to okazuje się, że trudno jest tę świeżość odebrać, bo jesteśmy przesyleni statycznością. Trzeba mieć odpowiednio czułą skalę percepcji, żeby zauważyć, że utwór jest statyczny, ale ma coś swoistego. No więc kiedy się pojawia utwór z narracją, z suspensem, jak u Piotrka Roemera, to działa na mnie bardzo odświeżająco. Ale to jest ocena po części kontekstowa: ten utwór się odznaczał przez kontrast z tym, co słyszymy na festiwalu i w ogóle wokół nas. Gdybyśmy tego posłuchali w kontekście innych utworów, które mają tego rodzaju narrację powieściową, to z kolei on mógłby utonąć. Ale cóż, kontekstów nie da się odcedzić.

SM: Na pewno na plus dla wszystkich utworów trzeba policzyć takie organiczne poczucie młodych ludzi, że nie wolno słuchacza nudzić. Tego nie było w żadnym utworze, żaden się szczególnie nie nudził.

KK-S: Ale wszystkie razem już tak.

Wszyscy: [*śmiech*]

DM: Mnie się w nich bardzo podoba także warsztat instrumentacyjny. Oni wszyscy doskonale znają instrumenty. Wiedzą, co chcą osiągnąć i jak to zrobić.

SM: Popisują się tym, czego się nauczyli.

DM: Na przykład w pierwszym utworze, *Źródle Hâsbeyi*, świetnie pasował saksofon barytonowy.

AW: Razem z fagotem.

MT: Tego nie pamiętam.

PS: Tak, ale to jest kwestia taka: na ile to, co znają, warunkuje to, co komponują.

MT: Mnie też uderza sprawa – przy wszystkich różnicach – spójności stylistycznej tych czterech kompozycji. Czy ona jest wynikiem preferencji szkoły, kadry profesorskiej, czy też jest wynikiem własnej drogi. To jest rzadko spotykane, żeby studenci w ramach przedziału tych kilku lat – a to jest silna próbka statystyczna – pisali dużej mierze w tak podobnie.

DM: Oni się według mnie dużo bardziej różnią w utworach kameralnych. Mnie Piotrek Peszat najbardziej zaskoczył „klasycyzacją” tego utworu, bo znam go też z kompozycji perkusyjnych, z narratorem, z intermedialnych akcji, np. z utworu z wyświetlanymi na ekranie tekstami wierszy. Bardzo ucieszyłam się, słysząc, jak Kamil Kruk szerokim gestem „szasta” materia.

MT: Kruk był świetny [*Parhelion*], tylko że utwór był bardzo krótki.

DM: Kiedy go po raz pierwszy usłyszałam w Krakowie, zapytałam Kamila, czy to jest 30%, czy on planuje dopisać drugą część. Odpowiedział, że długość utworu wynika z przyjętego założenia.

MT: Taki wielki skład, a trwa to 5 minut.

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: Mieliśmy takie wrażenie, że jeśli kiedykolwiek ten utwór zaistnieje w historii muzyki, to spotka go taki los jak *III Symfonię* [Gustava] Mahlera, to znaczy będzie wykonywany bardzo rzadko ze względu na niewielki czas trwania i ogromne środki. *Trzecia* Mahlera jest rzadko wykonywana, bo wykorzystuje ogromny skład, a wykonawcy-wokaliści śpiewają przez kilka minut.

AW: Ale praktyka wykonawcza jest taka, że śpiewacy wchodzi na scenę po pierwszych, zdaje się, trzech częściach, żeby niepotrzebnie nie siedzieć na scenie od początku.

MT: Dla równowagi do *Altenberg-Lieder* [Albana] Berga, gdzie jest potężna orkiestra wykorzystywana kameralnie i trwa to w sumie niewiele ponad dziesięć minut.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: Jeśli chodzi o ten utwór [Kruka], to może ja mam skrzywienie ze względu na temat mojej pracy magisterskiej, ale czułam tam lekkie inspiracje dźwiękowością [Witolda] Lutosławskiego – były tam descendentalne glissanda w smyczkach, również użycie dętych blaszanych trochę mi przypominało niektóre fragmenty Lutosławskiego. Właśnie instrumentacja była ciekawa, natomiast zupełnie brakowało narracji. To było jak plama dźwiękowa, która się w ogóle nie rozwinęła.

MT: Bo to był utwór przestrzenny. To jest ta podstawowa rzecz w muzyce XX wieku, że czas został odsunięty a przestrzeń weszła zamiast czasu, o czym już mówiliśmy [w dyskusji pierwszej]. Mnie się podobało ustawienie orkiestry, inne niż zwykle. I ten frapujący efekt domina, przechodzenie ścieżek instrumentów w różne strony, symetria wizualna. Bardzo ciekawe. Tego nie odda żadne nagranie.

DM: Licencjat Kamila [*Firmamentum*] to był w ogóle utwór na kwartety smyczkowe rozstawione wokół publiczności. Topofonia chyba teraz najbardziej go interesuje.

MT: Mnie się, oprócz Roemera, najbardziej podobał utwór Peszaty [*Interiør i Strandgate*]. Wyciszony. Ale w tym wyciszeniu czuło się elektryczność. Miałem wrażenie, że to nie jest puste.

Potem się to w dynamice podniosło, ale on potrafił długo zatrzymać to początkowe, długie, szmerowe brzmienie.

AW: Tak, faktycznie było chyba tylko jedno duże *crescendo* w tym utworze.

MT: Jedno i w fajnym momencie, kiedy już można było pomyśleć, że ten utwór będzie taki Feldmanowski do końca. I wtedy nagle się podniósł, kiedy się tego nie spodziewaliśmy i odświeżył naszą ciekawość tego, co nastąpi później.

PS: Tak jest. Chociaż myślę, że zyskały po takim spacerze jak w BUWie...

Wszyscy: [*śmiech*]

26 września 2014, godz. 22:30
Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny

Martynas Bialobžeskis, Antanas Jasenka, Vytautas V. Jurgutis, Jonas Jurkūnas
Venta (2012)* na stare instrumenty elektroniczne

Wykonawcy:

DISSC ORCHESTRA:

Martynas Bialobžeskis

Antanas Jasenka

Vytautas V. Jurgutis

Jonas Jurkūnas

MT: Potem jednak mieliśmy spacer, ale nocny. I na kółkach. I słuchaliśmy...

KK-S: Widzieliśmy martwego dzika po drodze.

MT: Tak?!

KK-S: Tak, na Wale Miedzeszyńskim mercedes zabił wielkiego dzika. I to już był zwiastun tego, co się dalej wydarzy.

Wszyscy: [*śmiech*]

DM: To chyba się będziemy spierać.

KK-S: O tak.

MT: Cóż można powiedzieć? No, intrygujący koncert na stare instrumenty elektroniczne, prawda? Czy macie jakiegokolwiek wcześniejsze doświadczenie z słuchaniem koncertów tego rodzaju?

AW: Ja mam, ale na większej, często otwartej przestrzeni i według mnie nagłośnienie tutaj było samo w sobie rewelacyjne, tylko zdecydowanie za duży wolumen. I ci wychodzący ludzie i ludzie okazujący swoje niezadowolenie, co mnie rozpraszało. Ale absolutnie nie mam do nich pretensji, bo wiem, że wiele osób tam się znalazło tak jakby z przypadku. Np. tak jak my – bo skoro mamy karnety na cały festiwal...

MT: No nie, wy nie z przypadku – wy z przymusu...

Wszyscy: [*śmiech*]

AW: No tak, tak, chciałam powiedzieć z przymusu-ukośnik-przypadku. Nie wszyscy do końca chcieli tam być i nie wszyscy wiedzieli, co ich czeka.

KK-S: Ja przyznam, że w ogóle nie zauważyłam wychodzących ludzi, może dlatego, że zasnąłam.

Wszyscy: [*śmiech*]

DM: Nareszcie ktoś się przyznał do spania i to nie byłam ja.

GD: Ja też się zdrzemnąłem, cudownie się spało przy tej muzyce.

KK-S: Tak, całkiem nieźle.

GD: Ja też mam doświadczenie z taką muzyką tylko – tak jak Ania powiedziała – w warunkach bardziej otwartych albo klubowych. Gdzie jest większa swoboda działań, nie jest tak klaustrofobicznie.

AW: No właśnie. I tak na siedząco, na tych krzesłach... dziwnie!

GD: To pomieszczenie było ciemne, nieduże, został rozpuszczony duszący dym i ja miałem nudności.

MT: Ja się czułem jak Jonasz we wnętrzu ryby.

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: Sama muzyka była ciekawa, taka do rozmowy w klubie.

DM: Nieee...

KK-S: Do rozmowy chyba średnio.

DM: Ja na przykład świetnie czułam się pod koniec, kiedy było już głośniejsze, drżała podłoga, przepływały dźwięki. Super.

MT: Tak. Zdaje się, że efekt somatyczny był zamierzony. Gdyby się zrobiło ciszej...

DM: ...to nie miałyby sensu.

AW: Ja miałam dylemat na początku, ponieważ estetycznie mnie to bardzo pociągało i bardzo chciałam zostać, natomiast fizycznie się źle poczułam – mrowiła mi twarz i kołatało w klatce piersiowej od tych niskich częstotliwości, które też sprawiły, że miałam nudności i zastanawiałam się czy organizm się przyzwyczai i muszę to tylko przeczekać, czy też będę musiała wyjść. Ewa chyba wyszła.

ECh: Tak, wyszłam, ale właściwie już pod koniec utworu. Później, czekając na resztę, siedziałam na dworze i przyznam, że tam też doskonale było słyhać.

Wszyscy: [*śmiech*]

PS: Jakbyśmy przenieśli się pod Teatr Imka.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: Myślę, że niektórzy ludzie przynajmniej raz w tygodniu fundują sobie taką przyjemność.

MT: Ale ten efekt, o którym mówi pani Ania, jest ciekawy – ja też się zastanawiałem, czy nie dostanę arytmii serca, dlatego że ta polirytmia była taka zdesynchronizowana, a jednocześnie wszystkie warstwy oddziaływały przez rezonans somatyczny i ciało dostawało rozstrojenia.

KK-S: Muszę się przyznać, że na początku bardzo się bałam. Te dźwięki były przerażające.

MT: Na szczęście był koło pani mąż.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK-S: Ale bardzo szybko do tej przeraźliwości przywykłam i później już zupełnie nie robiło to na mnie wrażenia. I tak jak dudy mnie irytowały do samego końca, tak tutaj mogłoby to jeszcze trwać i trwać.

AW: No właśnie. Przypomniała mi się twoja wypowiedź z pierwszej dyskusji i stwierdziłam, że to dopiero było na wskroś fizyczne, cielesne doświadczenie, a nie jakieś tam dudy.

SM: Ale czysto muzycznie oceniając, uważam, że to było dobrze zrobione. Wszystkie te instrumenty, mimo swojej historyczności i bardzo silnie skojarzonego z nimi kontekstu, dla nas odległego czasowo i ideologicznie, zabrzmiały w nowy sposób. Nie było czuć archaiczności. I efekt był bardzo pociągający. Sama forma jednostajnej ciągłości odpowiadała temu brzmieniu i wszystko razem układało się w spójną całość.

MT: Czy ktoś potrafił tego słuchać od strony estetycznej?

SM, KK-S, AW: Tak, tak.

AW: Ja śledziłam bardzo uważnie, co się dzieje z samej muzyce. A to było absorbujące. Wydaje mi się nawet, że mogłabym to opowiedzieć, ale nie wiem czy ma to sens.

DM: Ciekawe współbrzmienia, nawarstwianie się...

KK-S: Poszukiwanie konsonansu.

MT: Powolne zanikanie i technika zakładowa, trochę jak w formie łańcuchowej: coś się pojawia i coś znika, gdy tamto się wyłoni.

AW: Chciałam zwrócić uwagę, że usłyszeliśmy tego wieczoru dwa utwory wykorzystujące elektronikę w technologii analogowej – mieliśmy wcześniej Pauline Oliveros, która brzmiała bardzo archaicznie w porównaniu do drugiego utworu [*Venta*], chociaż w drugim utworze było wsparcie nowoczesnej elektroniki. Ale widać, ile można wydobyć z tej pozornie zapomnianej analogowej technologii. Pozornie, bo widziałam niedawno film dokumentalny *I dream of wires* o historii analogowych syntezatorów. Wychodzi na to, że moda na nie powróciła i ludzie nawet je sobie kolekcjonują, nie koniecznie używając.

MT: Longplaye wracają, kasety magnetofonowe wracają... Mam ochotę dodać jeszcze jedną uwagę: o takiej, w gruncie rzeczy, archaicznej, obrzędowej atmosferze tego utworu.

DM: Ciemność, jaskinia.

KK-S, SM: Kopalnia.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: I najwyraźniej był to utwór obliczony na słuchacza, który jest podatny na poddanie się transowi, bo można było przez tę godzinę wpaść w rodzaj transu.

KK-S: Zwłaszcza, jeśli ktoś napił się piwa przed koncertem – a widziałam, że było to powszechne – mógł mieć jeszcze przyjemniejsze wrażenia. Trochę żałuję, że ja nie...

Wszyscy: [*śmiech*]

AW: No i tu z kolei moje skrzywienie, ze względu na pracę licencjacką: kiedy zobaczyłam te cztery, jak ja to mówię, „parapety”, czyli stanowiska ze sprzętem, a potem wyszło tych czterech wojowników, to jednak Kraftwerk od razu przyszedł mi na myśl. To jest takie samo ustawienie sceniczne i ruch sceniczny, a właściwie jego brak. Co prawda Kraftwerk kładzie dużo większy nacisk na stronę wizualną i multimedialność – zawsze mają za sobą wielki ekran z wizualizacjami, mają stroje – ale podobieństwo sytuacji scenicznej było duże.

MT: Coś dodajemy?

DM: Ten koncert był w jakiś sposób oczyszczający mózg po tych, w których bardziej pilnowaliśmy formy, trochę jak w zeszłym roku [Keir] Neuringer i jego improwizacja.

MT: Dla mnie to było lepsze od Neuringera.

DM: Tu było przyjemniej, a Neuringer był specyficzny... W ogóle aura tamtego koncertu była specyficzna.

MT: Ja byłem zdziwiony swoją reakcją. Po tym pierwszym przykurczu, kiedy po jakimś czasie człowiek tę sytuację zaakceptuje i przestaje się przed tymi dźwiękami bronić, to jednak one są całkiem takie *new age*, przyjemne.

SM: Tak, tylko to jest chyba czysto biologiczna reakcja obronna organizmu, kiedy mózg zaczyna produkować substancje narkotyczne pod wpływem zbyt wysokiej liczby decybeli. Ale koniec końców jest to przyjemne.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Dobra puenta. To jedyna legalna narkomania w naszym kraju.