

## ROZMOWA PIĄTA

Poniedziałek, 21 września, godz. 22.30

Soho Factory

Kasper Teodor Toeplitz *Inoculate?* (2011)\* na tancerkę, trio dęte, live electronics i data-noise

Kasper Teodor Toeplitz - koncepcja, programowanie i live electronics

Déborah Lary - taniec, data-noise

Mayriam Gourfink - choreografia

Trio JOURNAL INTIME

Zak Cammoun - projekcja dźwięku

\*pierwsze wykonanie w Polsce

**Marcin Trzęsiok:** Czy ktoś ma jakieś doświadczenie ze sztuką audio art?

**Kuba Krzewiński:** Nie łączmy muzyki *noise* z audio artem. Audio art wiąże zagadnienia dźwiękowe ze sztukami wizualnymi, co nie jest w żaden sposób istotą *noise*'u. To są dwie osobne kategorie.

**MT:** Tak, wiem. Ale elementy *noise* bardzo łatwo wchodzi z nimi w korespondencję.

**KK:** To są dwie zupełnie różne sprawy.

**MT:** Są różnice i są podobieństwa. Toeplitz przecież występował na krakowskim festiwalu Audio Art. W każdym razie pan ma większe doświadczenie w tej dziedzinie. Jak się panu podobał wczorajszy koncert?

**KK:** Nie podobał mi się. Jak na kompozycję kompozytora *noise*... Szczerze mówiąc wolałbym albo dziką improwizację albo bardzo efemeryczną hałaśliwość Merzbowa, natomiast tutaj... Ta prawie klasyczna forma (dojście do kulminacji, zejście z kulminacji) i *noise*... To nie zagrało.

**Szymon Borys:** Kuba, ale w programie możemy przeczytać, że jest to kompozytor działający na pograniczu muzyki akademickiej, elektronicznej, eksperymentalnej oraz *noise*.

**KK:** I ta mieszanka była minusem wczorajszego koncertu.

**SzB:** Dla mnie była ogromnym plusem.

**KK:** W innych konstelacjach on jest bardzo ciekawy. Ten utwór wczoraj mi nie podszedł.

**MT:** A ja bym się zgodził z panem Szymonem, że jak patrzymy na kompozycję festiwalu i próbujemy rozpoznać różnego rodzaju odcienie dynamistyki, to ten odcień Toeplitza

wniósł jakoś zdecydowanie wartą zauważenia. Niezależnie od naszych preferencji, można na to spojrzeć chłodnym, poznawczym okiem. To było coś zdecydowanie interesującego.

**KK:** Ze względu na połączenie klasycznej formy i noise'u?

**MT:** Tak. To moja opinia, nikomu jej nie narzucam.

**Wojciech Michno:** Były na pewno dwie kulminacje.

**Karlina Dąbek:** Miałam wrażenie, że po tym pierwszym wyciszeniu utwór już się zakończy. Przebieg formy wytworzył takie oczekiwania. Natomiast utwór niespodziewanie zaczął wzrastać, ponownie się rozwijać.

**Justyna Rudnicka:** Był jeszcze aspekt wizualny – taniec. Dodatkowo, tancerka miała na palcach sensory, które wpływały na dźwięk.

**SzB:** Dopiero w połowie utworu można było zobaczyć, że mogła tym dźwiękiem trochę manipulować. Coś się wyraźnie zmieniało.

**MT:** A czy ktoś odgadł w jaki sposób instrumenty zostały włączone w ten pejzaż dźwiękowy?

**WM:** Wydaje mi się, że dmuchanie w czarę powodowało pobudzenie komputerowej aparatury i wytworzenie elektronicznych dźwięków.

**KK:** One były coraz bardziej multiplikowane. Ten efekt narastał aż do końca, gdzie mieliśmy całkowite powielenie dźwięków i warstw. Jest to wytłumaczone w opisie. Dla tego kompozytora ważny jest aspekt multiplikacji własnego ja, własnej tożsamości.

**MT:** Jest taki szamański pogląd, że mamy w sobie wiele dusz, które nas co jakiś opuszczają a potem powracają. Jedna przemieszcza się we śnie, inna przebywa gdzieś indziej.

**KK:** I to zmodyfikowane brzmienie instrumentów. Widzimy grającego trębacza, saksofonistę, puzonistę, a dźwięk dochodzący do nas jest diametralnie inny.

**MT:** Ale był moment, kiedy było ewidentnie słyhać, że to, co grają, dochodzi do nas bezpośrednio. Na przykład glissanda puzonów, kiedy zaczęło się robić tak bardzo dramatycznie: wysokie dźwięki trąbki, uderzenia basów na saksofonie...

**KK:** I solo puzonu!

**KD:** Ciekawe było również to, że tancerka i instrumentalści byli równouprawnieni. Stali w jednej linii, jednakowo oświetleni, żadne z nich nie miało się wyróżniać. Wszyscy wpływali na kształt brzmieniowy utworu – instrumentalści przez wydobywanie przetwarzanych później dźwięków, tancerka przez ruchy dłoni.

**SzB:** W programie kompozytor napisał, że jest ona instrumentalnie potraktowana.

**KD:** Tak, jako jeden z instrumentów nie skupiała na sobie uwagi. Jednak jej taniec wytwarzał pewne napięcie, był z pewnością bardzo trudny, statyczny.

**JR:** Powtarzalny. Ona cały czas powtarzała te same figury. Zmieniało się tylko tempo i miejsce tańca na scenie.

**MT:** Ona najpierw była osobna, potem wchodziła w interakcję z puzonistą, co się zrobiło bardzo teatralne. Puzonista stał się częścią sceny. A trębacz czasem na nią patrzył w taki sposób, że to musiało być zaplanowane. Była jakaś interakcja teatralna między tą grupą trzech mężczyzn a tancerką. Było to zrobione dość subtelnie. Miałem wrażenie, że momentem kulminacyjnym jej występu była ta figura mostku. Pamiętam to jako kulminację.

**SzB:** Mnie się wydaje, że takim momentem było podnoszenie przez nią jednej i drugiej ręki, potem kolejno stóp.

**MT:** To było chyba przygotowanie do tego mostka, mniej więcej w tej samej fazie.

**SzB:** Możliwe. Mimo to uważam, że można było w tej formie zrobić coś więcej.

**KK:** Tanecznie?

**SzB:** Mówię o całości. Bardzo podobała mi się ekspresja, ale całość wydaje mi się trochę uboga. Czegoś brakowało.

**MT:** Po raz pierwszy na tym festiwalu, kiedy słuchałem utworu tak długo trwającego, miałem wrażenie, że jest ona są w stanie kumulować bardzo wysokie napięcie. Przez *crescendo*, poprzez wzbogacanie faktury.

**SzB:** Jedna mała zmiana okazuje się czymś wielkim.

**KD:** Napięcie było budowane również przez niskie, wibrujące tony, które mogliśmy czuć w ciele. W pewnym momencie zostały odcięte i poczułam pewien brak, chłód w środku.

**SzB:** Siedziałem na podłodze i czułem wibracje saksofonu basowego. To było bardzo ekspresyjne.

**MT:** Ja się trochę niepokoiłem. Bałem się, że te rytmy mogą spowodować jakąś arytmie.

**Magdalena Nowicka:** Ja tego nie czułam. Wibracje na mnie nie wpływały, chociaż siedziałam w drugim rzędzie.

**SzB:** Trzeba było usiąść na podłodze!

**JR:** To jest subiektywna sprawa, bo ja siedziałam koło Magdy i bardzo mocno czułam te wibracje w całym ciele. Nie było to dla mnie przyjemne. Mój organizm niemalże dawał mi sygnał, żebym uciekała.

**SzB:** W stosunku do Merzbowa było to cichutkie...

**MT:** Ale *crescendo* w pewnym momencie naprawdę wciskało w fotel.

**JR:** I te świdrujące, wysokie dźwięki. Niemalże bolesne.

**MN:** Tak, one też mi bardzo przeszkadzały.

**MT:** Przyjęcie było wręcz entuzjastyczne.

**Wszyscy:** Tak, tak.

**MT:** Przyznam, że miałem jakieś skojarzenia z *Piekłem* Dantego. Tego rodzaju rejony wczoraj odwiedzaliśmy. Wchodziliśmy w rezonans ze skrajnym cierpieniem i nieszczęściem.

**MN:** Widzieliście wyraz twarzy tej tancerki? W niektórych momentach malował się na niej obłęd, miała szeroko otwarte oczy i lekko rozchylone usta. To było trochę przerażające.

**MT:** Jest tu coś takiego. Ten nurt wywodzi się z XIX wieku, zapoczątkowali go romantycy. Eksploracja zła, ciemności.

**KK:** Jest to kwestia odbioru. Jest duża część publiczności, która odbiera to jako muzykę wolną, pozbawioną wszelkich zasad, która pozwala na uwolnienie pełnego spectrum dźwięku. Ta afirmatywna strona jest najistotniejsza dla sporej części odbiorców.

**MT:** Tak, wiem o tym.

\*\*\*

**Wtorek, 22 września, godz. 19.30**  
**Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

**Ken Ueno ...*blood blossoms* ... \***  
**Brian Ferneyhough *La Chute d'Icare* \***  
**Krzysztof Wolek *Motions, Stases***  
**Marta Śniady *aer***  
**Stefan Prins *Fremdkörper #3 (mit Michael Jackson)* \***

**Małgorzata Walentynowicz, fortepian**  
**Michele Marelli, klarnet**  
**Robert Stefański, klarnet / klarnet basowy**  
**Szymon Bywalec, dyrygent**

**Orkiestra Muzyki Nowej**

**\* pierwsze wykonanie w Polsce**

**MT:** Wskazujemy swoje typy.

**KK:** Śniady, Prins.

**SzB:** Miejsce pierwsze – Ferneyhough, drugiej nagrody nie przyznaje, miejsce trzecie – Prins. Małe wyróżnienie – Ken Ueno.

**Agnieszka Grzybowska:** Śniady, Prins.

**KD:** Ferneyhough i Prins, później Śniady.

**MN:** Trudno powiedzieć, bo nie były to moje „typy” muzyczne. Ale skoro trzeba wybierać – na pierwszym miejscu Ferneyhough i Śniady, później Prins.

**JR:** Ferneyhough, potem Ken Ueno.

**WM:** Wskazałbym na wszystkie utwory oprócz Prinsa, który mi zepsuł koncert.

**MT:** Aż tak? Nie poddawajmy się takim falom emocji! Ja też nie mam pojęcia, co bym miał powiedzieć, bo nie było tutaj muzyki, którą bym jakoś szczególnie polubił. A patrząc na to chłodnym okiem, to chyba najwięcej bym znalazł dla siebie u Ferneyhough’a, ale u Śniady też.

**MN:** Koncert był dla mnie ciekawy poznawczo, ale też w tej stylistyce się nie odnajduję. Nie wiem, czy któregoś z tych utworów chciałabym posłuchać jeszcze raz na żywo.

**AG:** Tylko Ferneyhough?

**MN:** Nie, właściwie też nie.

**MT:** To rozpoczynamy od *Upadku Ikara Briana Ferneyhough*.

**AG:** Była to kompozycja procesualna, której przebieg mógł trochę zaskakiwać, był taki... pulsujący. Od szybkich przebiegów i złożonej faktury do uproszczenia, uspokojenia, łagodnej artykulacji i załączków melodii.

**SzB:** Tak jak Wojtek był zaskoczony Boulezem na poprzednim koncercie, tak ja byłem zaskoczony Ferneyhough’em. Nie spodziewałem się po nim czegoś tak przejrzystego. Znow bardzo istotne było mistrzowskie wykonanie.

**WM:** Zgadzam się. Świetny solista, Michele Marelli, wręcz wymarzony do tego utworu. Był w tej kompozycji taki fantastyczny moment, w którym faktura się nagle uprościła, a dynamika zesłała gdzieś w rejony *piano*, *mezzo piano*. To był bardzo odświeżający zabieg, który zjawiał się w idealnym momencie.

**SzB:** Utwór był skonstruowany z dwóch części, przy czym druga zaczynała się od kadencji.

**MT:** To znaczy, że druga była dużo krótsza, skoro kadencja była dość blisko końca?

**SB:** Tak bym mniej więcej podzielił.

**WM:** Ja bym nie powiedział, że to jest dwuczęściowa forma.

**AG:** Ja też nie.

**WM:** Była bardzo subtelna i igrała ze słuchaczem, w dobrym tego słowa znaczeniu.

**MT:** Też bym powiedział, że przejściu od pierwszej do drugiej części dokonywało się stopniowo, miało charakter procesu.

**JR:** Ale proces ten był jakby odwrócony. Pewna konstrukcja, budowla istniała już na początku utworu. Natomiast w ciągu dalszego rozwoju była burzona, dekonstruowana. Posługując się dalej metaforą budynku powiedziałabym, że mogliśmy w różnych momentach rozpoznać znajome cegły-motywy, które pojawiły się na początku utworu. Było to bardzo ciekawe ze względu ten rodzaj gry ze słuchaczem.

**MT:** Słyszała to Pani z muzyki, czy dała się Pani zasugerować opisem, który o tym właśnie mówi?

**JR:** Słyszałam to. Początkowo każdy instrument miał całkowicie odrębną partię. Później w ramach tej dekonstrukcji okazywało się, że zaczynają one ze sobą współgrać.

**WM:** Doceniłbym zakończenie tego utworu. Po tej kadencji klarnetu (tytułowego Ikara) pojawiła się faktura „fugowana”. Klarnet stopniowo stapiał się z brzmieniem orkiestry, aż w końcu zniknął w gąszczu dźwięków. Myślę, że to był bardzo przemyślany, wręcz retoryczny chwyt. Zresztą pojawił się tylko jeden raz, właśnie pod koniec utworu.

**MN:** Kompozycja miała też charakterystyczne, ulotne zakończenie, właściwie zawieszona.

**JR:** Niemalże urwane.

**MT:** Ale poprzedziło je niespodziewane wejście perkusji na końcu, chyba na werblu. Bardzo to odświeżyło całe zakończenie.

**KK:** No i to ostatnie tchnienie klarncisty, taka antywirtuozowska gamka... i już.

**JR:** Myśląc o zakończeniu warto spojrzeć na tytuł i kontekst utworu. Ikar upada, świat jednak trwa dalej. Chciałoby się zacytować Czesława Miłosza: „innego końca świata nie będzie”. Istnieje jakieś zakończenie, które nie jest jednak zakończeniem całkowitym. Kompozytor perfekcyjnie oddał to w muzyce. Dźwięk cichnie, ale jakby brzmiał nadal.

**MN:** Kontekst tematyki utworu był w muzyce Ferneyhougha silnie obecny. Oczywiście, nie chodziło w nim o czystą ilustracyjność. Z tego właśnie względu utwór mi się podobał. Kiedy słucham, nie zwracam szczególnej uwagi na inspirację. Staram się zawsze słuchać muzyki bez opisów, po prostu dla niej samej. Ale w kompozycji *La Chute d'Icare* urzekło mnie zakończenie. Potraktowanie tak znaczącego w kulturze europejskiej wydarzenia, jakim jest upadek Ikara, jakby nie stało się nic wielkiego, ponieważ świat trwa dalej – to naprawdę wymowne. Wymowne było również samo zachowanie solisty. Idealnie pasował do tego utworu: w pełni skupiony, nie zwracał na siebie uwagi. Grał w pewnym sensie „bezosobowo”, jakby wykonywał muzykę absolutną. Rodzi to paradoks, ponieważ utwór Ferneyhough'a ma jednak program. Wiadomo, że posługujemy się tutaj pewnymi uproszczeniami. Zresztą w opisywaniu muzyki zawsze skazani będziemy na mowę przenośną.

**MT:** Jeśli chodzi o tkanę, strukturę dźwiękową, mówiliście, że byliście zaskoczeni. Pod kątem brzmienia czy formy? Co było zaskakujące? Ja też byłem zaskoczony.

**WM:** Segment, o którym już wspomniałem, gdzie nagle cała muzyka zeszła do dynamiki *piano*. Kompozytor potraktował wówczas klarnet bardzo lirycznie, a partia orkiestry była zaskakująco uboga jak na „ojca” *new complexity*.

**MT:** No właśnie. Utwór był taki klarowny, przejrzysty w fakturach. Na przykład jak wiele było synchronizacji w ramach różnych grup instrumentalnych. To przeczy ogólnemu wyobrażeniu o nowej złożoności – że wszystko płynie, że dominuje skomplikowana polirytmia. Tych momentów węzłowych, kiedy wszyscy się spotykali, było bardzo dużo.

**KD:** Ciekawy był też pewien rodzaj dialogu między instrumentami. Nie imitowanie się nawzajem, ale aluzyjne nawiązanie do linii głosu lub kolorytu poprzedniego, na przykład między solistą a skrzypcami. To nie było dosłowne, jedynie pokrewny charakter gestu. Również w tym momencie, gdy solista kończył kadencję. Flet, skrzypce, a potem inne instrumenty stopniowo włączały się do opowieści, dopasowując się rejestrem czy barwą do głównego wątku.

**WM:** W ogóle wszystkie tkanki dźwiękowe były bardzo wyraźne, pomimo swej złożoności. Ani jednej zbędnej nuty.

**MT:** Duża wrażliwość kolorystyczna. Na pewno nie można zarzucić, że jest to muzyka, jak to się mówi, „wymóżdżona”. Z dużą sensualnością było też wykonana. No właśnie. Jak oceniacie wykonanie?

**MN:** Zwróciłam uwagę na barwę klarnetu, który brzmiał fenomenalnie.

**MN:** Niezwykła lekkość i finezja, która przypominała w niektórych fragmentach niemal brzmienie fletu. Klarnet zwykle brzmi zdecydowanie inaczej, artykulacja jest cięższa. A tu słyszeliśmy dużą lekkość, polot.

**JR:** Szczególnie we fragmentach o natężonej ruchliwości, z częstymi zmianami rejestrów. Wiemy, że nie jest to łatwe do wykonania, a jednak zdawało się wyjątkowo lekkie, zgrabne, delikatne.

**WM:** Grał z taką łatwością, jakby to był Mozart.

**MT:** Jeszcze jedna rzecz, odnośnie wykonania. Sekcje wewnętrzne miały swoich własnych liderów, którzy pokazywali wejścia niezależnie od dyrygenta. Bardzo sprytne rozwiązanie. Dzięki temu te wszystkie pionki były równe.

**SB:** Myślę, że w tak trudnej wykonawczo muzyce przydają się takie chwytły. To niekoniecznie musiało być zaplanowane przez kompozytora.

**MT:** Równie dobrze może być tak, że muzycy nie wchodzą dokładnie w momencie synchronizacji zapisanej w partyturze. Słuchacze nie potrafią ocenić szczegółów, ale efekt jest taki, że klarowność formy jest w odbiorze bardzo dobra. Ale Idźmy dalej. Może o **Marcie Śniady** – *aer*. Pan Kuba na koniec, bo jest...

**KK:** ...z Łodzi?

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Pani Agnieszka?

**AG:** To bardzo obiecująca kompozytorka. Ma ciekawą wyobraźnię brzmieniowo-barwową. Pomysł na utwór był dość prosty. Formotwórczą rolę pełnił oddech. Ale Marcie Śniady udało się to w przekonujący sposób muzycznie przeprowadzić. Inspiracja oddechem była widoczna również w kształtowaniu faktury i barwy. Kolorystyka stanowi najciekawszy wymiar tej kompozycji, już w samej solowej partii klarnetu obfitującej w multifony. Bardzo interesująca była też partia harfy...

**KK:** Były dwie harfy.

**AG:** Tak? A jak ich partie miały się względem siebie? Słyszałam pogłos, ale wydawało mi się, że wynika ze współpracy harfy z fortepianem.

**WM:** To było jakby echo, tyle że zniekształcone.

**MT:** Nie było dwóch harf u Krzysztofa Wołka?

**WM:** Nie, tam była jedna. Poza nielicznymi wyjątkami była zupełnie niesłyszalna.

**AG:** Ha, no właśnie.

**MT:** Jaka była forma utworu Marty Śniady?

**AG:** Trzy części odpowiadające etapom oddychania.

**MN:** Forma łukowa.

**MT:** Było *crescendo*, *diminuendo*... A potem niespodziewanie znowu *crescendo* pod koniec.

**KK:** I jeszcze cezura w środku.

**MT:** Cezur było chyba więcej i pełniły ważną rolę. Przerzywały to *continuum*. Co jakiś czas była pauza generalna.

**KK:** Ale tam była jedna centralnie umieszczona pauza, trwająca około 10 sekund. Niecałkowita pauza – ponieważ na wybrzmiewających dźwiękach fortepianu

**WM:** Rzeczywiście, masz rację.

**AG:** Lubię kompozytorów, którzy mają taki szacunek do dźwięku i pozwalają mu długo wybrzmiewać. To był piękny odcinek.

**KK:** I to powietrze pomiędzy muzyką, pył, drobinki kurzu, cały ten mikroświat eteru – przekształciły się bezpośrednio w zaparty dech u słuchaczy. Bardzo mocny efekt. Dobrze skonstruowany przez kompozytorkę i dobrze wykonany przez orkiestrę.

**SzB:** Podczas tego utworu przeżyłem coś bardzo dziwnego. W pewnym momencie chciałem odwrócić swoją uwagę, chciałem się odciąć od muzyki, ale nie dałem rady. Kompozytorka w



niebawym sposobie dbała o dźwięk. Wszystko zostało przemyślane, mózg samoistnie podążał za muzyką.

**MN:** Mieliśmy wszędzie dużo „powietrza”. Na ten efekt złożył się z jednej strony oddech wykonawców, instrumentalistów, z drugiej natomiast słyszeliśmy przestrzeń pomiędzy dźwiękami i pomiędzy partiami różnych instrumentów. Oszczędność środków i „oddech” istniejący na różnych płaszczyznach tego utworu powodował wrażenie niesamowitej przestrzeni. Na pierwszym planie mieliśmy powietrze – bohatera kompozycji.

**WM:** Bardzo udany debiut. Utwór brzmiał stosunkowo dojrzałe, jak na tak młodą autorkę.

**MT:** Tak.

**WM:** Można dopowiedzieć, że była to dobra koncepcja na jeden, konkretny utwór. Wątpię, żeby dało się eksplorować ten pomysł w kolejnych. Tym bardziej jestem ciekaw, jak ta kompozytorka będzie się rozwijać.

**MT:** Możemy też się zapytać, co robiła wcześniej, bo ten utwór skądś się wywodzi. Jednorazowy? Tal może się wydawać, ale Marta Śniady jakąś drogę musiała już przejść.

**JR:** Dla mnie była to bardzo przyjemna w odbiorze ilustracja. Niemalże czułam ten ruch powietrza, szelest liści, podmuchy wiatru. Czasami było to zbyt dosłowne. Na przykład w momencie kulminacji, gdy pojawiły się odgłosy burzy. Mimo wszystko utwór wyjątkowo łagodny, wyciszający.

**KK:** Subtelny.

**JR:** Warto również podkreślić ogromne bogactwo środków brzmieniowych w dynamice *piano* czy *pianissimo*. Spodziewałam się, że ten początkowy poziom głośności utrzyma się przez cały czas. Miłym zaskoczeniem było zastosowanie przez kompozytorkę formy łukowej.

**MT:** Na początku sądziłem, że to będzie utwór całkowicie szumowy, „bezdźwięczny”. Zapowiadał się jak Salvatore Sciarrino albo późny [Luigi] Nono, ale potem niespodziewanie się otworzył.

**MN:** Słyszeliśmy jednak dużą eskalację dynamiki.

**MT:** A ta kulminacja była w jakiej technice?

**SzB:** Aleatorycznej.

**MT:** Tak, właśnie. Szymon Bywalec zupełnie przestał wtedy dyrygować.

**SzB:** I to jest przykład wykorzystania tej techniki, który ma jeszcze przyszłość.

**WM:** Tak, to prawda.

**SzB:** Bardzo konsekwentny i świadomie wykorzystywany.

**KD:** Ja zamknęłam oczy i nie rozpoznałam tej techniki, choć przyznam, że wykorzystanie jej w tym miejscu było dobrym pomysłem. W tym utworze było bardzo dużo dobrych pomysłów. Ale trudno mi ocenić całość. Słyszałam dobrze zapowiadającą się kompozytorkę, ale przede wszystkim kompozytorkę młodą. Utwór zrobiony bardzo porządnie, pokazywał umiejętność operowania współczesną materią muzyczną.

**SzB:** Nie możemy jednak przejść obojętnie obok faktu, że jest ona na początku swojej artystycznej drogi. Nie możemy jej w żaden sposób porównywać do kompozytorów doświadczonych i granych.

**KD:** Miałam wrażenie, że to być może nie jest jeszcze jej język, ale wczesny, choć udany eksperyment. Że może się rozwinąć w każdą inną stronę.

**MT:** Chyba się wszyscy z tym zgodzimy?

**Wszyscy:** [*kiwanie głowami*]

**MT:** Była tu na pierwszym planie barwa w odcieniu jakości szmerowych, co najwyżej kolorowanie jakichś dźwięków stałych. Bez rozwijania harmonii. Dzisiaj bardzo rzadko myśli się harmonią. Dlatego utwory takie jak Toshio Hosokawy bardzo się wyróżniają.

**KK:** Ale ta harmonia szumowa była. I to jest właśnie nowa harmonia...

**MT:** ... tak, o tym właśnie mówimy...

**KK:** ...do której fantastyczny zmysł ma Hosokawa, Lachenman. Bardzo ciekawym jej przykładem był początek, kiedy nie mieliśmy jednej linii powietrza, tylko bogaty szum powodowany różnymi głoskami szeptanymi, artykułowanymi przez wykonawców. I już sam ten początek był szeroki harmonicznie, zapraszał nas do tego mikrokosmosu cząstek, z których utkane było duże napięcie. Utwór pozostaje w głowie, można do niego wrócić, można sobie z niego coś wyjąć, delektować się.

**AG:** Być może znajdzie się w płytowej kronice Warszawskiej Jesieni.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Niezależnie od tego, łatwo go odtworzyć w głowie, z pamięci.

**AG, WM:** Tak.

**KK:** To jest olbrzymi walor. On wynika z prostoty formalnej. Taka forma nie wymagała od nas zaangażowanego śledzenia, tylko podawała nam to, co kompozytorka chciała nam przekazać, w sposób przejrzysty, klarowny – tak jak powietrze.

**SB:** Sądzę, że jeśli kompozytorka ponownie wykorzysta tą formę, nie koniecznie osiągnie dobry rezultat.

**KK:** Czemu nie? Tego typu płynne bloki mają bardzo dużo zastosowań.

**MT:** Właśnie. Jeszcze raz wróć do Hosokawy. Wszystkie jego utwory są na jedno kopyto. Wszystkie mają tę samą formę. Dźwięk, nabrzmiewanie. Fala przychodzi, fala odchodzi, przychodzi, odchodzi. Na końcu zostaje jeden dźwięk i cisza. Więc tak można pisać.

**AG:** I można otrzymywać kolejne nagrody.

**MT:** Ale na ogół rozwój kompozytora nie polega na inwencji formalnej, tylko dokonuje się w tych mniejszych wymiarach dzieła muzycznego. W ogóle wszystkie utwory dynamistyczne (już chyba możemy używać tego terminu) mają to do siebie, że bardzo łatwo można sobie w głowie odtworzyć ich formę. Lecz przecież nie o formę tutaj chodzi.

**KK:** Jednak ja nie myślę o formie, tylko o fragmentach utworu czy o jego nastroju. Na przykład u Alexa Mincka czy u Jamesa Dillona nie potrafiłbym tak łatwo odtworzyć fragmentów.

**MT:** To prawda. Ale Śniady była bliższa formy takiej jak u Niblocka, Luciera czy Toeplitza – bardzo długie płaszczyzny narracyjne. U Mincka czy Dillona ich nie było, ich forma była omalże mozaikowa.

**KK:** Ale mnie nie chodzi o formę, tylko na przykład o tkanki strukturalno-brzmieniowe.

**AG:** Rozumiem. Ten utwór był dla ciebie na tyle wyrazisty, że potrafisz odtworzyć nie tylko formę, ale także przebieg muzyczny poszczególnych części?

**KK:** Tak.

**MT:** Tu się pojawia kwestia oryginalności i kwestia kryterium nowości. Można sobie też tak o muzyce nowej myśleć: że już nie ma znaczenia czy kompozytor odnajduje coś nowego w każdym utworze. Ta presja nowości albo już nie oddziałuje albo też schodzi w te trudniej uchwytnie wymiary owych mikrozmian, które się nie rzucają w oczy. A jeśli się czasem rzucają, to nie trzeba od razu szukać w nich znamion indywidualności kompozytora.

**AG:** To zależy od obszaru estetycznego, w jakim się poruszamy. Na gruncie muzyki współczesnej kryterium nowości straciło na wadze, ale już w dziedzinie muzyki eksperymentalnej jest ono szalenie istotne. Spotkałam się wczoraj z bardzo negatywnymi opiniami dotyczącymi utworu **Stefana Prinsa *Fremdörper #3 (mit Michael Jackson)***. Wypowiadały je osoby, dla których bliski jest także ten drugi eksperymentalny obszar. Fakt, że Prins posłużył się bardzo przestarzałym na gruncie muzyki elektronicznej i bardzo prostym do wygenerowania efektem *glitch*, był dla nich niemal dyskwalifikujący.

**MT:** Ale Pani wymieniła Prinsa zaraz na drugim miejscu. Zatem przejdźmy do niego.

**AG:** No cóż, dla mnie to kryterium nie jest takie istotne. Choć cenię sobie te utwory, w których kompozytor próbuje mi zaprezentować coś nowego. Niekoniecznie zupełnie nowego w historii muzyki, ale nowego w jakimś konkretnym kontekście. Muzyka *glitch* jest mi w jakiś sposób bliska. Słuchałam jej dużo, gdy chodziłam do liceum. Jest to muzyka sprzed 20 lat, ale dopiero teraz zaczyna przenikać do języka filharmonicznego. Nie jest *novum*, ale ciekawe było zestawienie jej z zespołem instrumentalnym.

**MT:** Prins to jest rocznik 1979. Robi niesamowitą karierę. Ilość wykonań imponująca. Superstar.

**SzB:** Jest na fali nowej muzyki.

**MT:** Z tego względu ciekawie go poznać.

**AG:** Ma poczucie humoru.

**MT:** No właśnie!

**AG:** Zabawny był pomysł na preparację instrumentów smyczkowych łyżką. Dawało to również całkiem przyjemny efekt brzmieniowy. W sumie to była dość prosta muzyka.

**SzB:** Utwór miał duży potencjał, który został niewykorzystany albo wykorzystany w połowie. Tak jak w przypadku wielu utworów na tegorocznym festiwalu, był za długi.

**AG:** Za długi?

**SB:** Przy użyciu takich środków – za długi.

**AG:** Zbyt oszczędny środki w stosunku do czasu trwania?

**SB:** Tak. Za to bardzo mi się podobał początek. Czułem się wgniecony w fotel!

**AG:** Początek był bardziej wyrazisty.

**MT:** Na tle kakofonii – mocne bloki akordowe.

**SB:** To było bardzo ciekawe, niespotykane wręcz.

**MT:** Czy komuś udało się wychwycić cytaty ze wstępów do piosenek Micheala Jacksona?

**AG:** Nie wiem, czy miały występować w warstwie instrumentalnej. Były powiązane raczej z elektroniką.

**JR:** Ja poszukiwałam, ale nie znalazłam. Być może te niektóre przesunięcia rytmiczne mogły się kojarzyć z twórczością Micheala Jacksona, ale to jest bardzo dalekie skojarzenie.

**SB:** Myślę, że to nie miało być czytelne.

**JR:** To raczej nie miały być cytaty.

**MT:** No nie, przecież Prins sam pisze, że niektóre z nich są nieczytelne, ale inne, jak rozumiem, czytelne.

**MN:** „Źródło przetworzonego materiału jest słyszalne tylko w niektórych urywkach kompozycji. W tych właśnie momentach dźwięki elektroniczne stają się ewidentnie ciałami obcymi”. Czyli jednak coś tam powinno być słyszalne...

**MT:** Element tego ciała obcego zupełnie mi umknął. Tylko na początku miałem wrażenie, że akordy są rzeczywiście ciałem obcym na tle faktury rozdrobnionej.

**SB:** Gdyby kompozytor szerzej skorzystał z tego pomysłu i jeszcze raz powrócił do niego, nie miałyby to takiej siły. A w ten sposób dało świetny efekt.

**MN:** To działa w dwie strony. Dźwięki instrumentów też miały stanowić ciała obce w stosunku do elektroniki. W niektórych momentach można było usłyszeć pewnego rodzaju zgrzyt, czuliśmy, że coś tutaj nie pasuje. Wtedy właśnie pojawiały się owe ciała obce. Instrumenty mieszają się z elektroniką lub odwrotnie, tak należałoby odczytywać sugestie autora. Myślę, że ta inspiracja nie była zbyt wyrazista. Słuchacze chyba nie odbierali utworu z perspektywy „ciała obcych”.

**WM:** Dla mnie ten utwór był „ciałem obcym” wobec całego tego koncertu. Naprawdę.

**MN:** Mnie też zbyt nie przekonał.

**SzB:** A czemu aż tak mocno?

**AG:** Bo elektronika?

**WM:** Nie. To była po prostu antysztuka.

**KK:** Aż tak?

**WM:** Nie zrozumiałem idei tego utworu. Nie mam pojęcia, jak ona mogłaby być realizowana.

**AG:** W tym utworze ciało obce występuje także na innym poziomie. Muzyka *glitch* polega na wykorzystaniu cyfrowej usterki, posługiwaniu się uszkodzonym sprzętem audio i/lub uszkodzonymi nośnikami. Usterka, błąd, *podniszczenie* to również był obcy element, który jakoś od wewnątrz toczył muzykę Prinsa. Nie tylko warstwę elektroniczną, ale i warstwę instrumentalną. Wydaje mi się też, że ciało obce Michaela Jacksona miało tylko przykuć naszą uwagę do tej kompozycji...

**WM:** ...albo te naszą uwagę odwrócić.

**SzB:** Czemu odwrócić!?

**JR:** Szymon broni Prinsa.

**SzB:** Ja po prostu nie rozumiem tak ostrej krytyki właściwie bez żadnego argumentu. Dlaczego uważasz, że jest to antysztuka?

**WM:** Zastanawiałem się nad tym dość refleksyjnym, szczerym i dobrze napisanym komentarzem kompozytora. Muzyka w ogóle do niego nie pasowała – była antyrefleksyjnym kolażem, bezduszną grą. Dla mnie niezrozumiałą, nieczytelną, a przede wszystkim nieszczerą. A może to wszystko miało być po prostu śmieszne?

**AG:** No nie, to miało być lekko zabawne. „Śmieszne” to już przesada. Nie podobają ci się takie mariaże popkultury z kulturą wysoką, tak?

**WM:** Nawet nie o to chodzi. Z resztą słyszałem o wiele lepsze mariaże niż ten.

**JR:** Ale tam przecież nie było takich mariaży.

**AG:** Nie było.

**JR:** W większości utworów notka kompozytorska jest, mocniej lub słabiej, związana z samym dziełem. A w tym przypadku miałam wrażenie, że utwór i jego opis kompletnie do siebie nie przystają.

**KK:** Być może Micheal Jackson był ciałem obcym, tak samo jak każdy spreparowany instrument miał ciało obce. Micheal Jackson był kimś niepasującym do społeczeństwa.

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**MT:** Oj, nie brnijmy tak daleko.

**AG:** Nie, nie! Ja jestem ciekawa, w jaką stronę pójdzie ta wypowiedź.

**KK:** Dokonał pewnych zmian na sobie, które go miały odróżnić ...

**AG:** Odróżnić czy upodobnić?

**KK:** ... ale też uczynić wyjątkowym. W każdym bądź razie był poza społeczeństwem. I tak samo każdy instrument miał w sobie ciało obce. Proste i konsekwentne.

**AG:** Tak, dużo było grania ciałem obcym na różnych poziomach kompozycji.

**KK:** I żaden z tych pomysłów nie był nowy, natomiast instrumenty wraz ze swoimi ciałami obcymi i warstwą elektroniczną brzmiały razem bardzo homogenicznie. Tak spójnie, że ta piękna barwa spreparowanych instrumentów razem z taśmą, zwłaszcza w tutti, powodowała tę nową jakość. Było to tak niesamowicie energetyczne, taki fajerwerk.

**SzB:** Na przykład solo perkusji.

**AG, JR:** Tak.

**MT:** I bardzo ciekawe użycie akordeonu.

**WM:** Po prostu dla mnie taka estetyka usterki jest tylko i wyłącznie ucieczką od stworzenia czegoś naprawdę. To jest wytrych, dość łatwy.

**KD:** Utwór funkcjonował jako całość, nie czułam obcości warstw instrumentalnej i elektronicznej. To było skomponowane, spójne. Nie rozumiem, Wojtku, twoich zarzutów odnośnie formy, tam było tyle smakowitych elementów...

**WM:** Ja właśnie szukałem formy i w ogóle jej nie znalazłem. Dlatego skupiłem się na warstwie humoru. Ale jakoś nie było mi do śmiechu.

**MT:** A można też się było skupić na warstwie wykonawczej. Partytura stawiała niezwykle wymagania orkiestrze i wydaje mi się, że oni sobie z tym całkiem świetnie poradzi. Utwór był chyba równie trudny, co Ferneyhough. Więc, jeśli już nie było można zawiesić ucha na czymś innym, to można było skupić się na eksplozji młodości i na wykonawstwie.

**JR:** I na kontrabasście...

**WM:** ...i jego zgniecionej puszcze po piwie, która o mało nie spadła z instrumentu.

**MT:** Ja też mam problem z tego typu muzyką, chociaż jest dla mnie jasne, że była zrobiona z wielkim kunsztem. Nie wytykałbym braków formalnych, kompozycyjnych, bo takich nie zauważyłem. Ale to jest jedna z tych wielu muzyk, które próbują wniknąć w rzeczywistość współczesną...

**AG:** ...minus dwadzieścia lat...

**MT:** ... no mniejsza o to – rzeczywistość związaną z nowymi mediami, z przenikaniem kultury popularnej. Ja nie czuję, że to jest minus dwadzieścia lat. Chcąc wyczuć puls współczesności, chwytny to wszystko, co jest dla tej współczesności charakterystyczne, bo ją odróżnia od tych tradycyjnych tematów sztuki. Jeśli redukujemy sztukę do tych gier z mediami, z elektroniką, z operacją plastyczną, z tym wszystkim co się łączy z nowoczesnością tak pojętą, to faktycznie możemy mieć wrażenie, że sztuka w jakiś sposób nas zawęża, umniejsza, zamiast otwierać. Mówi nam – to jest dziś ważne, to tylko; odrzuć staroświeckie, ograne i wydumane tematy; skup się na tym, co aktualne. Taki przekaz płynie z tej muzyki.

**WM:** To jest dla mnie wada takiej sztuki.

**MT:** Znowu powiem, że wolę Hosokawę, który próbuje eksplorować coś, co jest o wiele mniej uchwytny, ale – nie wiem, czy ktoś się z tym zgodzi – o wiele bardziej żywy. Na przykład temat życia prenatalnego. Jeśli chcemy szukać kontaktu między sztuką a rzeczywistością, to taka rzeczywistość jest dla mnie dużo bardziej nurtująca, niż ta...

**WM:** ... z którą spotykamy się na co dzień.

**MT:** Ale przecież nie mogę mówić tego w taki sposób, jakbym chciał taki postulat komukolwiek narzucić.

**KK:** Z drugiej strony ta afirmacja usterki też ma bardzo wartościowy kontekst. Ja bym dodał jeszcze słowo o harmonii, która była bardzo uproszczona, składała się zaledwie z 4-5 dźwięków, a mimo wszystko ten utwór był dźwiękowo bardzo bogaty. Mieliśmy jeszcze warstwę elektroniczną, która temu ograniczeniu nie podlegała, świetnie napisaną i koherentną z partią zespołu.

**AG:** Czy ona była napisana?

**SzB:** Tam była klawiatura sterująca.

**KK:** Bo Prins całą tę warstwę zapisał wcześniej.

**AG:** Była efektem przeprowadzenia pewnych procesów na materiale wyjściowym. Była bardziej wygenerowana niż skomponowana. Poukładana, owszem, ale słowo *komponowanie* nie pasuje mi do muzyki *glitch*.

**KK:** Niezależnie od tego, jest to jeden z niewielu utworów z elektroniką, patrząc nawet na 40-letnią historię tego nurtu, gdzie ta warstwa jest tak nieodzowna, spójna, gdzie jest wspólny pazur.

**SzB:** Wydaje mi się, że wśród polskich kompozytorów podobne rejony muzyczne eksploruje Sławomir Wojciechowski.

**AG:** Mnie też właśnie to nazwisko przyszło na myśl.

**SzB:** Nie chcę nadinterpretować, ale jest coś, co łączy tych artystów.

**AG:** Rejony podobne do Prinsa? Nie, nie. Ja chciałam powiedzieć tylko o dużej spójności elektroniki z warstwą instrumentalną.

**SzB:** Mnie się przypomniał jego *play them back...* na zespół i elektronikę. Bardzo dobrze wspominam ten utwór.

**KD:** Ja również.

**SzB:** Wydaje mi się, że czerpią z podobnego źródła.

**MT:** Bo nie tylko elektronika, ale również preparacje za pomocą tych codziennych gadżetów. Ale proponuję iść dalej. Jako propozycja interesująca był jeszcze wymieniany **Ken Ueno, ...blood blossoms...**

**AG:** Podobało mi się nagranie tego utworu, które przed koncertem znalazłam na youtube. Instrumenty tworzyły jeden organizm. Każdy z nich był amplifikowany, więc to może być kwestia nagłośnienia, że tej jedności mi na koncercie zabrakło. Fortepian był trochę za głośny. Wiolonczela miała czystą barwę, a na nagraniu zniekształcała ją amplifikacja.

**JR:** Ja też wymieniałam ten utwór wśród ulubionych. Podobało mi się przede wszystkim udane połączenie różnorodnych stylistyk. Możemy przeczytać, że kompozytor jest artystą interdyscyplinarnym i było to słyszalne. Były elementy rock'a, spektralizmu, free-jazzu...

**MN:** Tak, w środkowej części.

**JR:** Na przykład w momencie solo perkusji. Mieliśmy więc różne stylistyki, które jednak nie były od siebie na tyle oddalone, by zagrozić niespójnością utworu. Paradoksalnie, przy tym bogactwie środków miałam wrażenie jednoczesnej oszczędności. Każdy dźwięk był ważny, miał swój ciężar. Kompozytor nie zalał nas „niepotrzebnymi” dźwiękami.

**MN:** Odniosłam wrażenie, że w tej kompozycji klarnet gra solową partię. Ciągłe słyszeliśmy ten instrument. Pozostałe instrumenty stanowiły czasem tylko tło, a przecież był to utwór na sekstet. Pojawiały się nawet elementy śpiewu w partii klawirzystki.



**MT:** Ja na próżno wsłuchiwałem się w partię gitary elektrycznej. Nie widziałem gitarzysty z mojego miejsca i nie wiedziałem, czy on gra czy nie gra.

**WM:** Tak, było dużo takich niesłyszalnych efektów.

**AG:** To może jest kwestia nagłośnienia.

**JR:** Warto zwrócić uwagę na sam kontekst, tytuł, rodzaj programu..

**WM:** Ja się na początku wystraszyłem...

**MT:** Ja też. Spodziewałem się jakiejś makabrycznej bufonady.

**WM:** No właśnie: że ten fortepian miał brzmieć jak pulsująca krew, a potem pojawi się żyła w partii innego instrumentu.

**JR:** Jednak utwór był bardzo chłodny.

**MT:** Czy ktoś potrafi opisać jego formę?

**SzB:** Kompozycja miała dość długi statyczny początek. Później na szczęście się to rozwinęło. Był segment narracyjny; potem fragment, gdzie wiolonczela miała wiodącą rolę; potem długie hałaśliwie tutti i na końcu „ulatujący” kontrabas.

**JR:** Była kulminacja, prawie pod sam koniec. Następnie nagłe urwanie i powrót do dynamiki *piano*. To kończące utwór *sautillé* kontrabas skojarzyło mi się z *Lotem trzmiela* Nikołaja Rimkiego-Korsakowa. Forma była budowana bardzo powoli. To było stopniowe prowadzenie do kulminacji.

**KD:** Początkowa faza oparta była na pulsujących niskich dźwiękach fortepianu, gitary elektrycznej. W chwili, gdy klarnet zaczął grać solo na tle cieńkich kresk flażoletów wiolonczeli, to ciemne tło ucichło. Jakby efekt zmiany światła, unoszenia się.

**JR:** Ale to pulsowanie w głębszej warstwie trwało niemal przez cały utwór. W fortepianie, ale też w gitarze elektrycznej.

**MT:** Ogólna linia formy prowadziła od początkowej dezintegracji w kierunku integracji i wspólnego strumienia instrumentów. Motorem tego procesu była perkusja, która wprowadzała taki *drive*, wciągający całą resztę instrumentów. Na tym polegała aspekt „dynamistyczność”.

**MN:** Zastanawiam się, czy po tym festiwalu nie będzie konieczne wprowadzenia tego terminu na stałe do terminologii muzycznej. Dynamistatyka to dość praktyczne, a zarazem pojemne słowo, przydatne w opisywaniu nowej muzyki.

**JR:** Oby nie stał się wytrychem.

**MT:** Patrząc na ten problem historycznie, wyraźnym zwiastunem dynamistatyki jest wariacja ewoluująca. To znaczy: głuchy telefon, stopniowa zmiana. Po dziesięciu przekształceniach nie rozpoznajemy tego, co było na początku. Ale po drodze każde przejście jest uchwytne w

powiązaniu z tym, co było wcześniej i tym, co następuje potem. To jest bardzo silna matryca, archetyp muzyczny, wcielający się w różne style i materiały dźwiękowe. Schönberg, który to pojęcie wprowadził do teorii i stosował w swych utworach, wyprowadzał je z muzyki Brahmsa, pisząc o nim jako o kompozytorze postępowym. Więc Brahms jest aż tak postępowy, że słyszymy go nawet u Kena Ueno!

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**KK:** Miałem poczucie, że ani spektralny rock, ani avant-jazz nie został wyraźnie wyeksponowany, nie odczytałem tego z muzyki. Obie te stylistyki są z natury wyraziste, a tu raczej mieliśmy bulgotnie, pulsowanie. Była w tym utworze dziwna mieszanka „narkomańska”. Próbowałem kiedyś przebrnąć przez *Nagi Lunch* Williama Burroughsa (do którego odnosi się kompozytor w nocie), ale mi się nie udało. Podobnie z tym utworem. Najmniej byłem pewien linii perkusisty i miałem wrażenie, że on sam też nie jest jej pewien. Grał ją nie-rockowo...

**SB:** ...bo była ściśle zapisana.

**KK:** Ale też grał ją za lekko. Bębny i zestaw nie odzywały się wyraziście, pozbawiały utwór homogeniczności.

**MN:** A ja słyszałam elementy jazzu.

**KK:** Ja też słyszałem jazz, ale to nie miał być jazz.

**AG:** Avant-jazz to jest coś innego niż jazz. Spodziewaliśmy się free-jazzu.

**MT:** Co to jest avant-jazz? Ja myślałem, że to neologizm.

**KK:** Jazz, który wykorzystuje efekty szumowe, sonorystyczne, który nie boi się żadnych brzmień, preparacji instrumentów. Ale też ucieka od charakterystycznych w jazzie skal, bliżej mu do awangardy. Jest też w nim duża doza swobodnego szaleństwa, a tego mi zabrakło.

**MT:** Idźmy dalej. Nikt nie wymienił *Motions, Stases* Krzysztofa Wołka.

**WM:** To był utwór dynamistyczny takiego samego typu jak utwór Szymańskiego – wyraźnie wydzielone segmenty *stasis* i akcji...

**KD:** Ja bym się tutaj nie zgodziła.

**WM:** ...z tym że nie był tak dobrze zrobiony. U Wołka była forma wielosegmentowa.

**KD:** Zastanawiałam się nad jej dynamistyką. Sam tytuł coś sugeruje. Również w nocie autorskiej poruszona jest ta kwestia. Konfrontując to, co słyszę, z tym, o czym czytałam, byłam zaskoczona. W tym utworze nie było elementów *stasis*, cały czas coś się działo. Różne wtręty, przeszkadzajki, drobne gesty instrumentów. Zauważalne było wprawdzie różnicowanie na fazy energiczniejsze, w wysokiej dynamice, oraz te cichsze, w wyższym rejestrze. Jednak cały czas była akcja – motoryczna partia fortepianu lub migotliwe dialogi solisty, skrzypiec i harfy. Nie było momentów zatrzymania, rzeczywistej statyczności. Być

może ten utwór był paradoksem, w którym motoryczność i powtarzalność miały w sobie więcej statyczności, niż subtelne i pełne niespodzianek ciche rozmowy instrumentów?

**Wszyscy:** [*śmiech*]

**JR:** To było pytanie?

**KD:** Właśnie się nad tym zastanawiałam.

**MT:** Pytałem kompozytora, co on zmienił w stosunku do poprzedniej wersji. Dodał środkową część wolną.

**SzB:** To był utwór dobry formalnie, lecz miał w sobie za mało treści. Podobnie jak w przypadku Dillona, miałem wrażenie, że dźwięków było za dużo.

**AG:** Niektóre były wręcz akcesoryczne, jak gra we wnętrzu fortepianu. To było naprawdę niepotrzebne.

**MN:** Taka pusta ekspresja. A spodziewałam się więcej, zwłaszcza ze względu na świetną solistkę, Małgorzatę Walentynowicz. Utwór pisany specjalnie dla niej, więc myślałam, że to będzie coś fenomenalnego.

**SzB:** Kompozytor wpadł trochę w sidła motoryki.

**MN:** Poszczególne fragmenty były ciekawe, ale całość...

**SB:** ...trzecia część była za długa.

**MT:** Wołek studiował u Andriessena. Pisał kiedyś takie utwory modalne, „holenderskie”. Z tej harmoniki się uwolnił, aczkolwiek motoryczność pozostała, może jako relikw tamtych technik.

**WM:** Ja mam na pewno zarzut odnośnie harfy...

**AG:** ... wiolonczeli również nie było słychać. Pewne instrumenty po prostu ginęły w tej fakturze.

**MT:** Ale ta harfa miała sens...

**WM:** ...w tych momentach *stasis*.

**MT:** Tak.

**WM:** Tylko po co ją kompozytor angażował w pozostałych segmentach?

**MN:** Ciekawe były dialogi instrumentów z fortepianem.

**MT:** Takie punkty wielokrotne: *pizzicato* skrzypiec, harfa, *staccato* fortepianu.

**MN:** To się udało.

**KK:** Były momenty w tej konstrukcji, które osobno były bardzo atrakcyjne. Mnie szczególnie podobała się taka zimna, abstrakcyjna część punktualistyczna, która kontrastowała z motoryczną, bogatą, gęstą tkanką. Natomiast moment punktualistyczny nagle został przyspieszony, bez procesualnego przygotowania.

**WM:** Zgodzę się z Kubą. Zabrakło w tym utworze elementów łączących kolejne segmenty. Były dobre cegły, ale nie było odpowiedniej zaprawy.

**MN:** W interesujący sposób została wykorzystana skala fortepianu, usłyszeliśmy zestawienie niskich rejestrów z wysokimi.

**KD:** To też trochę dzieliło ten utwór na fragmenty, cząstki.

**MT:** Ja bym rozróżnił te zjawiska w pierwszej i trzeciej części. W pierwszej były krótkie sygnały o repetytywnej strukturze, często dwa dźwięki o różnej wysokości. A w ostatniej części typowa toccata: motoryczne, pulsujące, nieprzerwane perpetuum mobile. To dwa różne typy struktury. No i rzeczywiście bardzo wiele elementów punktualistycznych, takich webernowskich, w tej środkowej części i w epilogu także.

**MN, WM:** Tak.

**MT:** Ale czegoś zabrakło. Słyszeliśmy wszyscy: dobre to, dobre tamto, ale artystycznej wizji zabrakło.