

ROZMOWA DRUGA

Niedziela, 20 września, godz. 11:00

Park Rzeźby w Królikarni

Zygmunt Krauze *Idyll 2* ** (zamówienie Warszawskiej Jesieni)

Aleksandra Biskot, Ewa Puchalska, Ewelina Rzezińska, Anna Wyrzykowska – głosy

Edward Borowiak, Witold Gałązka, Czesław Palkowski, Michał Straszewski – liry korbowe, złóbcoki, dudy, fujarki bieszczadzkie, dzwonki owcze

Wojciech Błażejczyk – projekcja dźwięku

Paulina Celińska, Dorota Bąkowska-Rubeńczyk – animacja publiczności

[Rozmowa odbywa się w iście idyllicznych warunkach: po wspólnie zjedzonym śniadaniu siadamy w parku Królikarni, jest piękny słoneczny dzień, w powietrzu czuć jeszcze woń lata, w oddali odgłosy bawiących się dzieci.]

Marcin Trzęsiok: Kto pierwszy wypowie się na temat *Idylli 2*?

Karolina Dąbek: Czy ktoś słyszał *Idyllę* pierwszą?

MT: *Idylla* pierwsza była performansem. A może ktoś zna inne utwory Krauzego z nurtu folklorystycznego, z okresu *Idylli* pierwszej?

Kuba Krzewiński: *Fête galante et pastorale*.

Szymon Borys: *Aus aller Welt Stammende...*

MT: ...czyli światówka. Tytuł oznacza dosłownie „pochodzący z całego świata”. Chodzi o tradycję ludowej światówki. To kolaż melodii zasłyszanych, pochodzących „z całego świata”. Światkówkę grali muzykanci-wojacy, którzy spędzili długie lata w carskiej służbie wojskowej, podróżując przez wielkie imperium, biorąc udział w wojnach. Utwór ten, powstały jakieś 40 lat temu, zawierał te melodie. Partytura ma charakter aleatoryczny. Są zapisane linie, ale bez synchronizacji głosów.

Agnieszka Grzybowska: Jestem ciekawa, jak dużą styczność z kulturą tradycyjną miał kompozytor. Prowadził chyba badania terenowe i nagrywał wiejskich muzykantów?

MT: Podczas pisania *Aus aller Welt Stammende* kontaktował się z poznańskim muzykologiem, Janem Stęszewskim. Krauze z pewnością jest osobą, która ma nie tylko powierzchowną wiedzę, ale również ugruntowaną, antropologiczną.

AG: To, że sięga nie po raz pierwszy do gatunku idylli może oznaczać, że sam żywi ciepłe uczucia w stosunku do polskiej wsi. Ciekawe, w jaki sposób i w jakim wymiarze czasu z nią obcował. Taki wyidealizowany, wypolerowany obraz musi silnie kontrastować z doświadczeniem codziennego życia na wsi.

KK: Krauze jest też posiadaczem instrumentów ludowych, m.in. bodajże sześciu lir korbowych.

Mało kto posiada w tym kraju aż sześć lir korbowych.

Wszyscy: [*śmiech*]

SzB: Mało kto posiada jedną..

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: A jak odebraliście ten teatr muzyczny?

SzB: Po wczorajszym dniu naprawdę idyllicznie.

Wszyscy: [*śmiech*]

Justyna Rudnicka: Ja jednak nazwałabym ten utwór „idyllą podrobioną”. W książce programowej czytaliśmy o próbie odtworzenia odgłosów dawnej wsi, a jednak ludowe melodie zostały wykonane techniką klasyczną. To nie był śpiew tradycyjny.

Magdalena Nowicka: Tak, dla przykładu śpiewaczki nie wykonywały pieśni białym głosem.

JR: I to już dla mnie był pewien zgrzyt. Być może celowy, może ów kontrast miał pokazać, że nie da się już odtworzyć prawdziwej sielanki.

AG: No tak, ale chyba jednak nie chodziło o rekonstrukcję muzyki tradycyjnej, tylko jej artystyczne przetworzenie na język, który będzie zrozumiały dla dzieci i będzie pasował do festiwalu Warszawska Jesień.

MT: Ale czy zgodzimy się z tym, że śpiewaczki przynajmniej próbowały śpiewać białym głosem?

Wszyscy: Tak.

MT: Szczególnie jedna z nich robiła to bardzo dobrze, więc była przynajmniej taka próba.

JR: Skoro była próba to możemy się domyślać, że taki był też zamysł.

MN: Ale nie wiemy na pewno, czy taki efekt był zamierzony.

AG: Chyba tak, to był zabieg heterofoniczny.

MT: Absolutnie tak, podobnie jak *Aus allert Welt Stammende*. Śpiewaczki śpiewały na ogół tę samą melodię z przesunięciami. Natomiast muzycy mieli swojego wodzireja, któremu dodawali różnego rodzaju ornamentów.

AG: Partie instrumentalne były częściowo improwizowane. Muszę powiedzieć, że rozczarował mnie opis utworu zamieszczony w książce programowej. Nie przeczytałam go przed przyjazdem do Królikarni. Otworzyłam książkę po 10-15 minutach trwania kompozycji i... żałuję, bo cały jej przebieg został tam opisany. Zepsuło mi to trochę przyjemność wynikającą z słuchania. Choć był to oczywiście utwór przeznaczony dla dzieci, które noty na pewno wcześniej nie czytały.

KD: Ale czy ktoś słyszał owcze dzwonki? Miało być ich osiem.

SzB: Nie było ich.

AG: Były wśród instrumentów rozdanych dzieciom.

Wszyscy: No tak, rzeczywiście.

KK: Jeszcze efekt echa: delay, który był nałożony na wokalistki i partie instrumentalne. Czy to miało być echo, podzwiek idylli minionej? Ponadto nagłośnienie, które też dużo wniosło, amplifikacja głosów i instrumentów stworzyła na tej łące teatr. Niemalże.

SzB: Dla mnie muzyka nie współgrała z otoczeniem.

MT: Naprawdę?

SzB: Tak. Nie mogłem przekonać się do tego miejsca. Chodzi mi przede wszystkim o pałac i te wielkie schody...

MN: Może powinien to być dworek szlachecki?

SzB: Nie, nie jestem zwolennikiem idealnego rekonstruowania „sytuacji”. Nie mogłoby się to odbyć w skansenie. Ale można było znaleźć lepsze miejsce na tego typu przedstawienie.

MT: Ja miałem zupełnie przeciwne wrażenie, bo idylla jest klasycznym gatunkiem kultury wysokiej, związanym na przykład z *Georgikami* Wergiliusza, z ich naśladowaniem w malarstwie renesansowym, potem u Poussina, czyli w bardzo wysokiej kulturze arystokratycznej i dworskiej. Idylla zawsze była ucieczką, stanowiła pewnego rodzaju *locus amoenus*, miłe miejsce, dla odpoczynku, odetchnienia. To idealizacja życia pasterskiego, czysta fantazja. Klasycystyczna Królikarnia idealnie pasuje do idylli.

SzB: Coś w rodzaju świątyni dumania?

MT: Tak, właśnie coś takiego. Są tu wokół np. elementy ogrodu angielskiego, świetnie to współdziała z XVIII-wiecznym klasycyzmem.

Wojciech Michno: Ja bym powiedział, że idea tego utworu była wręcz stworzona dla takiego miejsca jak Królikarnia. Głosy i instrumenty były dodatkiem, albo raczej naddatkiem dla atmosfery tego miejsca.

KK: A warstwa absurda? Odnaleźliście taką?

Wszyscy: Jaką?

MT: Co było absurda?

KK: Ta sytuacja.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: Nagle, ni stąd ni zowąd, stworzenie się tej sytuacji operowej w parku, takie performatywne wejście w jakąś przestrzeń. Taki Różewiczowski absurd bliski Krauzemu. Instrumentaliści przechadzający się w tę i w tę bez żadnej głębszej przyczyny...

SzB: Ja mam pytanie. Czy tu była jakakolwiek narracja?

MN: Kompozycja była wyraźnie podzielona na segmenty.

KD: Mieliśmy też gest zamknięcia i otwarcia, wtedy jak instrumentaliści rozchodzili się w różne strony. Pewnej narracji możemy chyba szukać w pieśniach. Taki, a nie inny układ tekstów tworzył pewną fabułę.

MT: Ale tego nikt nie zrozumiał.

JR: Częściowo dało się zrozumieć. Mieliśmy pewien rodzaj zalotów, sytuację zamążpójścia, a na zakończenie pytanie młodzieńca dlaczego dziewczyna nie jest szczęśliwa, skoro on tak się stara. Można się więc doszukać jakiejś narracji, ale tylko na poziomie tekstu.

MN: Chciałabym zwrócić uwagę na fakt, iż jest to utwór przeznaczony dla dzieci i stąd właśnie taka klarowność podziału formy w kompozycji.

WM: Zgadza się. Myślę, że dla celów edukacyjnych nie było tu potrzeby kreowania narracji.

SzB?: A czy dzieci było dużo?

Wszyscy: Dużo.

AG: Prawie każdy był z dzieckiem, za wyjątkiem nas.

KD: Myślę, że ta asceza formalna nie była aż tak konieczna. Dzieci potrafią zrozumieć dużo więcej, niż nam się wydaje. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że utwór był skierowany właśnie do dzieci, to myślę, że Krauze z powodzeniem mógłby odważyć się na więcej. Bardziej skomplikować formę, przemycić więcej treści. Nawet jeżeli nie wszystko byłoby dla dzieci tak proste.

SzB: Też mi się tak wydaje.

AG: Myślę też, że można było bardziej zaangażować dzieci.

KD: Tak. W zeszłym roku na Warszawskiej Jesieni był projekt młodych krakowskich kompozytorów, Przygody Pana Kamyczaka w krainie Bum Bum Rurek. Tam dzieci były od razu żywo włączone w zabawę, była scenografia, charakteryzacja, kolorowe światła, stroje. Dyrygent Maciej Koczur ciągle je animował, dzieci cały czas się bawiły tą muzyką. Krauze to jakby drugi biegun. Tutaj było zdecydowanie więcej statyki.

MT: Na tym polegał klasycyzm tej kompozycji.

KK: Kompozytor potraktował dzieci poważnie, podszedł do nich z szacunkiem i po tych 35 minutach okazało się, że dzieci perfekcyjnie wytrzymały trudy tego utworu. Żadne z nich nie było znudzone.

SzB: Weźmy pod uwagę warunki wykonania. W sali koncertowej skupienie dzieci byłoby zupełnie inne.

KK: Ale ten utwór jest pisany z myślą o Królikarni, nie o sali koncertowej. Krauze zaproponował dzieciom utwór ambitny, podnoszący poprzeczkę w porównaniu do animowanych, interaktywnych utworów. Bardzo ciekawy eksperyment i myślę, że się powiodł.

MT: Bardzo interesujące, dla nas i dla dzieci, było obserwowanie instrumentów. Niczym na wystawie.

Wszyscy: Tak.

MT: A czy ktoś wyczuł formę tego utworu? Bo ciągle jest mowa o segmentach.

KK: Kuplety, ritornelle.

KD: Forma ronda z dużą ilością kupletów?

MT: Wyczułem bardzo wyraźnie formę 3+1. Trzy pary: instrumenty (dudy) potem śpiew, piszczałki i śpiew, złóbcoki i śpiew. Trójka to doskonała liczba, nie może być więcej. I faktycznie – później nadeszła burza, włączyły się „przeszkadzajki”. A potem epilog – liry i śpiew. To świetnie zagrało.

KD: Myślę, że również dużą atrakcją stanowiły odgłosy zwierząt, pojawiające się tak nagle. Dzieci były zachwycone. Skupiały uwagę, szukały skąd te dźwięki, co się wokół nich dzieje.

MN: Zabieg wprowadzenia do kompozycji naturalnych odgłosów zwierząt, wyraźnie oddzielonych od części instrumentalnych, był wyraźnie skierowany do dzieci.

MT: Zauważmy też, że jako pierwsze usłyszeliśmy odgłosy owiec, czyli tego typowego pasterskiego elementu związanego z idyllą.

MN: Spodziewałam się, że dźwięki elektroniczne z otoczenia, z natury będą zespolone z grą instrumentów. Jednak w tej kompozycji, ze względu na dzieci, były one wydzielone, by je zainteresować takimi odgłosami i w pełni je zaprezentować.

MT: Tak. Podobnie nie był wykorzystany, wydawałoby się oczywisty, efekt połączenia instrumentów i głosów. Ani razu.

Wszyscy: Tak, rzeczywiście.

MT: Jest tu zachowana czystość stylistyczna. Czy coś dodajemy?

KK: Nic nie dodajemy, nic nie ujmujemy.

Sobota, 19. września, godz.19:30

Dziedziniec Wielki Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum

Ray Lee *Chorus* (koncert)

MT: Podzielmy się na początku subiektywnymi wrażeniami.

WM: To może ja zacznę. Mam drobny zarzut do kompozytora odnośnie przestrzeni. Uważam, że należało wykorzystać całą powierzchnię dziedzińca, a nie tylko jego połowę. Utwór zrobiłby wtedy jeszcze większe wrażenie. Niemniej efekt był zadowalający.

MT: A wrażenia pani Justyny?

JR: Było to bardzo ciekawe doświadczenie. Spełniło swoją funkcję, jaką było otwarcie na szerszą publiczność „z ulicy”. Mimo że utwór nie był nazbyt skomplikowany w warstwie dźwiękowej, był interesujący właśnie ze względu na całą instalację. Kręcenie się głośników na statywach stworzyło wyjątkowe efekty. Taki minimalizm, tyle że „przestrzenny”.

SzB: Nie był nazbyt skomplikowany?

JR: To było typowo minimalistyczne, powolne dodawanie kolejnych dźwięków.

AG: W koncert wpisane były ograniczenia, które wynikały z samej instalacji.

JR: Oczywiście. Nie było więc zaskoczenia, ale z drugiej strony mieliśmy na plakacie podtytuł *Hipnotyczne dźwięki*, który jasno wskazuje na to, czego możemy oczekiwać.

SzB: Z jednej strony była to instalacja, a z drugiej forma koncertu. Ja to odebrałem jako zwartą, zamkniętą formę.

MT: Tak, to jest ważna kwestia, bo gdybyśmy poszli na tę instalację innego dnia, zobaczylibyśmy i usłyszeliśmy coś innego.

MN: Właśnie. Rozpatrując tę formę od początku do końca, tak jak zostało nam to wczoraj przedstawione, była ona interesująca do pewnego momentu. Przeszkadzała mi pewna przewidywalność tej kompozycji. Chyba każdy wiedział, w jakim kierunku ona się rozwinie. W momencie gdy osiągnięta została już pełnia brzmienia, później następowało stopniowe wygasanie

lub dodawanie kolejnych głosów. Z jednej strony można więc mówić o ograniczeniu użytych środków i pewnej przewidywalności, którą wzmacniała stała pulsacja. Owo wrażenie płynności, pulsacji, potęgowały obracające się w regularnym tempie po linii okręgu umieszczone nad naszymi głowami stelaże instalacji. Po pewnym czasie słuchacz może zacząć się nudzić. Ale z drugiej strony to właśnie cecha immanentna dynamistatyczności.

WM: Ja się nie zgodzę. Pojawianie się niektórych dodatkowych wiązek wywoływało wręcz huragan zmian, jak w muzyce Góreckiego, gdzie jedna nuta dodaje zupełnie nowego sensu. Na przykład początkowy zarys rytmu.

MN: Warstwa rytmiczna z pewnością wprowadzała słuchaczy w stan hipnozy.

WM: Albo też moment, w którym nagle zaczęło trochę dysonować.

MT: Za chwilę przejdziemy do opisu muzycznej strony tej instalacji, ale najpierw zbieramy wrażenia. Problem przewidywalności pojawia się przy wszystkich utworach dynamistatycznych. Powinniśmy się więc głębiej eksplorować tę estetykę. Bo jeśli będziemy mówili o każdym utworze, że jest przewidywalny, to zatracimy różnicę między *noisem*, Lucierem, Rayem Lee i całą pulą innych utworów, która nas czeka.

SzB: Z dotychczasowych utworów ten był najbardziej dynamistatyczny, Docierał do nas dodatkowo za pomocą zmysłu wzroku, więc dało to nam dużo pełniejszy obraz tej cechy.

MT: Pani Karolina jeszcze nie podzieliła się swymi wrażeniami.

KD: Było to ciekawe wydarzenie właśnie ze względu na możliwość stopniowego wchodzenie na głębsze poziomy. Na początku trzeba było się odnaleźć w nowej sytuacji, zupełnie innej przestrzeni niż sala filharmoniczna. Dźwięki docierają do nas z góry, z odległości kilku metrów, stopniowo zaczynają ożywać, pulsować. Dodatkowo była to zakomponowana forma, wersja koncertowa. Ta instalacja nie trwała w czasie, lecz zmieniała się z każdą chwilą. Nie zwiedzałam jednej płaszczyzny, tylko ewoluujący organizm. Kiedy byłam w jednym miejscu, czułam, że coś tracę, bo nie jestem gdzie indziej.

AG: Stracisz przede wszystkim stojąc w miejscu, nie poruszając się.

KD: Co innego gdyby były tylko te wielkie statywy z głośnikami, ale w kącie na placu stał jeszcze jeden, większy, emitujący niski, burdonowy dźwięk. Ciekawy był sposób, w jaki on współdziała z resztą: co się stanie, jeśli stanę raz przodem, raz tyłem do niego lub odejdę na drugi koniec placu. Nie było dwóch, czy czterech symetrycznie ustawionych głośników. Ten niski, wyrazisty dźwięk wydobywał się z tego konkretnego punktu, cała reszta była do niego ustosunkowana. Inne głośniki wchodziły w relacje z nim, ale również ze sobą. Obroty głośników na statywach nie były losowe, niektóre poruszały się w tych samych tempach, inne nie. Te wzajemne konfiguracje również ulegały zmianom. Faktycznie w utworze cały czas coś się działo, można było wchodzić w głąb i obserwować.

MT: To jeden z aspektów przestrzenności. Przechodząc odbieraliśmy ten utwór inaczej i nie było miejsca wyróżnionego, gdzie był właściwy odbiór. Dialektyka punktu i pola.

AG: I przeniesienie częściowej odpowiedzialności za ostateczny kształt utworu na słuchacza.

MT: Tak. W utworach statycznych czas nie gra większej roli. To muzyka, która właściwie sama z siebie ewokuje przestrzeń jako wymiar dla siebie naturalny. W związku z tym to uwzględnienie przestrzeni w formie mobili czy rzeźb jest sprawą organicznie z tą muzyką zrośniętą. Dlatego wolę słuchać tej muzyki w takiej konwencji niż w konwencji filharmonicznej, np. Luciera.

KD: Poza tym czuliśmy na Zamku pewną społeczność i siebie pośród tych ludzi.

AG: Co ciekawe, instalacja ta prezentowana jest nie tylko na festiwalach muzyki współczesnej. W zeszłym roku pojawiła się na przykład festiwalu „Womad”, który jest wydarzeniem poświęconym muzyce etnicznej. A koncert na dziedzińcu Zamku był całkiem zajmujący. Podobał mi się dobór barwy dźwięku, nie był to ton prosty, miał ostrzejszy przebieg, piłokształtny, taki syntezatorowy.

MT: A mnie się akurat to właśnie nie podobało, taki plastikowy keyboard z dawnej epoki...

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Spróbujmy opisać warstwę dźwiękową.

MN: Ciekawe były fragmenty bardziej dysonujące, kiedy warstwa dźwiękowa stawała się bogata.

MT: A co znaczy dysonujące? Na początku utworu wydawało się, że jest zbudowany na materiale... jakim?

Wszyscy: Diatonicznym.

MT: Tak, jakiś prosty modus eolski. Później zaczęły się pojawiać dysonanse. A potem?

KD: Efekt Dopplera, kiedy głośniki na stelażach zaczęły się kręcić. Wtedy temperowane więzi zaczęły puszczać, pojawiały się pulsujące mikrotonowe wychylenia. To było bardzo ciekawe.

MT: Myślicie, że mikrotony były związane z nakładaniem się fal, że nie były one emitowane z samego głośnika? To jest pytanie do kompozytora, jak on to zaplanował.

MN: Myślę, że dobrze iż utwór rozpoczął się od materiału diatonicznego i dopiero po pewnym czasie nastąpiła faza rozszczepiania i zagęszczania przestrzeni dźwiękowej. Obserwacja tego procesu była interesująca. Zastanowiło, a właściwie nawet zdziwiło mnie natomiast zakończenie utworu. Spodziewałam się dłuższej fazy wygasania, analogicznie do początkowej fazy narastania.

SzB: Tutaj wchodzi w grę kwestie techniczne, panowanie nad sprzętem. Kompozytor miał też swoich pomocników, którzy wyłączały poszczególne głośniki.

MT: Wróćmy do materiału dźwiękowego. Mamy już jedną parę biegunowych opozycji – między diatoniką a mikrotonowością. Ale było tam więcej elementów przeciwstawnych, które tworzyły ramy dla procesu.

KD: Myślę, że rejestr. Wirujące w górze, wysoko brzmiące głośniki i jeden niski dźwięk z głośnika stojącego obok. On zresztą później wygasł.

MT: Oczywiście. Ten burdon był bardzo ważny, później został podwyższony bodajże o tercję, a następnie zaczął zanikać.

WM: Gdzieś w połowie?

MT: Ja bym powiedział, że w jednej trzeciej. Ale trwał dość długo.

SzB: A ile było tych zmian w burdonie? Wydaje mi się, że dwie. Kiedy się zmienił, słyszałem wręcz jakąś funkcyjność. Jakieściążenie, które na szczęście się nie rozwiązało!

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: To drugi biegun – burdon względem wysokich rejestrów i tracenie burdonu. Był jeszcze jeden aspekt takich opozycji.

WM: Opozycja rytmu i jego braku.

MT: No właśnie. To jest bardzo ważne. Tam były dwie warstwy – harmoniczna (długich dźwięków), a na to były nakładane krótkie dźwięki przypominające sygnał SOS czy jakiś alfabet Morse'a i one co jakiś czas zanikały.

WM: Zresztą od tego pomysłu utwór się rozpoczął.

MN: Te grupy dźwięków stwarzały wrażenie pulsacji.

MT: A był też taki moment, gdzie wszystko zamarło. Moment największego skupienia, kiedy słyszeliśmy tylko tęczę mikrotonów i przez parę minut nie było żadnych nałożonych na to dźwięków-sygnałów. Więc byłyby te trzy osie: burdon i jego brak, tło i figura, harmonika diatoniczna i mikrotonowa. Osie te, krzyżując się, tworzyły ramy dla słyszanego procesu. Ciekawe, że gdy pomyślimy o konstrukcji utworu Luciera, jest ona taka sama – orkiestra dawała tło, a wiolonczelista wprowadzał figury, też pojedyncze dźwięki, więc bardzo duża analogia. Tyle o muzyce, a teraz o współdziałaniu muzyki z otoczeniem, to znaczy nie tylko z samą instalacją, ale i z Zamkiem. Pan Wojtek miał ciekawą uwagę, że to było zbyt ciasno umieszczone. Kto miał jeszcze takie wrażenie?

AG: Wolelibyśmy zwiększyć odległości między statywami czy zwiększyć liczbę statywów?

SzB: Jeśli już to zwiększyć ich liczbę. Zwiększenie odległości między nimi dałoby nieporządných efekty.

MT: A czy ktoś je policzył?

JR: Było ich trzynaście albo dwanaście.

MT: Ja policzyłem dwanaście. To taka liczba doskonała.

Wszyscy: [*śmiech*].

KD: Jeśli chodzi o takie a nie inne umiejscowienie stelaży, to myślę, że było przemyślane. Wychodziłam poza obszar instalacji i słuchałam, jak to brzmi z zewnątrz. Możliwe, że przestrzeń z głośnikami była ograniczona celowo, żeby móc wejść do środka i żeby móc wyjść na zewnątrz.

SzB: Nawet jeśli nie było to celowe, to było ciekawe.

KK: Właściwie cały czas odbieramy ten utwór bardziej jako instalację niż koncert, tak była ona oryginalnie skonstruowana.

MT: Ale sama instalacja funkcjonuje w różnych wersjach już od wielu lat.

AG: Tak, w dodatku nie tylko w tej instalacji, z którą mieliśmy okazję się zapoznać. Pomysł zrealizowany w *Chorus* ewoluował i ma ciekawą historię. Ray Lee otrzymał zamówienie na instalację przeznaczoną dla przestrzeni dawnej fabryki tekstyliów. Chciał ją skonstruować samodzielnie, bez wykorzystania łatwo dostępnego na rynku sprzętu do tworzenia muzyki elektronicznej. W jednym z wywiadów wyznał, że nie chce się nim posługiwać, ponieważ jest drogi i wykluczający, nie każdy może sobie pozwolić na jego zakup. Ciekawy jest język, jakim

posługiwał się w tym wywiadzie. Mówił o potrzebie odzyskania władzy nad „muzycznymi środkami produkcji”. Nie chce wykorzystywać stworzonych przez kogoś innego, opatentowanych urządzeń. Woli konstruować je sam, ponieważ daje mu to większą artystyczną wolność.

Dystansowanie się wobec najnowszych technologii jest dla niego źródłem... antykapitalistycznej satysfakcji. Chyba można tak powiedzieć.

MT: Rzeczywiście dźwięk był generowany bezpośrednio z głośników, to nie były głośniki odtwarzające nagrany dźwięk.

AG: Na potrzeby wspomnianej instalacji fabrycznej Lee pragnął stworzyć urządzenia, które naśladowałyby ruch maszyn włókienniczych i pracę robotników biorących udział w procesie produkcji. Chciał sterować nimi przy pomocy tereminu, wykorzystanego jako kontroler midi. Tego pomysłu nie udało mu się ostatecznie zrealizować. A szkoda, bo stwarzałoby to ciekawą sytuację performatywną. Twórca, czy też wykonawca, występowałby niejako w roli brygadzysty. Kogoś, kto nie podejmuje pracy fizycznej, tylko zarządza, wydaje polecenia. Dosłownie nie brudzi sobie rąk, ponieważ, jak wiemy, gra na tereminie nie wymaga dotykania instrumentu, a jedynie poruszania rękoma w polu elektromagnetycznym. To ciekawe, że u źródeł instalacji *Chorus* leży krytyka modelu produkcji dzieła muzycznego [*uśmiech*].

MT: A mówił coś na temat tych elementów poetyckich – syren, zaczarowania przez dźwięki?

AG: Bardzo możliwe, choć, mówiąc szczerze, nie przypominam sobie.

MT: W programie jest to bardzo silnie podkreślone. To było dla mnie, nie wiem jak dla was, bardzo poetyckie – światła o zmierzchu...

AG: Instalacja jest bardzo oszczędna. Dzięki temu, niezależnie od intencji kompozytora, każdy mógł nadawać jej własne znaczenia. Projektować na nią swoje oczekiwania. Dla jednej osoby była poetycka, dla innej - krytyczna.

MT: Zresztą jedno nie wyklucza drugiego – może być poetycka krytyka.

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: Warto również zwrócić uwagę na światło. Elementy wizualne również pełniły ważną funkcję. Nagle to światło zostało całkowicie wygaszone.

MN: W tym momencie zrobiło się bardzo poetycko.

JR: Zgaszenie świateł niektórzy odebrali jako zaproszenie do zamknięcia oczu. Dużo osób stało właśnie z zamkniętymi oczami i poddawało się tym wirującym dźwiękom.

WM: Dużo ludzi też się kręciło.

JR: Tak, kręcili się wokół własnej osi.

AG: Ale te światełka led ułatwiały słuchaczowi orientację w środowisku instalacji. Sprzężone z dźwiękiem wskazywały, czy jego emisja jest ciągła, czy rytmiczna. Pomagały zlokalizować poszczególne dźwięki.

MT: Światła przy okazji rozkojarzały. Gdy się patrzyło na kilka naraz, zaczynało się kręcić w głowie: pętle, które już nie mieszczą się w ciele.

AG: Rzeczywiście po pewnym czasie zakręciło mi się w głowie [*śmiech*].

MT: A muzyka zawiera ten sam efekt nakładających się, niesynchronizowanych pętli czasowych.