

ROZMOWA DZIEWIĄTA

27 września 2014, 19:30

Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa

Jörg Widmann *Armonica* (2006)* na orkiestrę

Jonathan Harvey *Body Mandala* (2006)* na orkiestrę

Kazimierz Serocki *Pianophonie* (1976–1978) na fortepian, elektroniczne przetworzenie dźwięku i orkiestrę

Tansy Davies *Spiral House* (2004)* na trąbkę i orkiestrę

Wykonawcy:

Christa Schönfeldinger – harmonika szklana

Maciej Frąckiewicz – akordeon

Adam Kośmiejca – fortepian

Kamil Kęska – elektronika

Marco Mlaauw – trąbka

Orkiestra Filharmonii Narodowej

Jacek Kasprzyk – dyrygent

Barbara Okoń-Markowska – projekcja dźwięku

Marcin Trzęsiok: Rozpoczynamy dyskusję o koncercie finałowym. Ustaliliśmy, że ze względu na bankiet i pakowanie się nie recenzujemy utworów, więc jesteśmy od razu w żywej dyskusji o tych kompozycjach. Co nam się najbardziej podobało?

Grzegorz Dąbrowski: Ja mam dwa typy, ale jeżeli nie weźmiemy pod uwagę Serockiego ze względu na to, że to dzieło historyczne, tak jak w przypadku Grisey'a, to najbardziej podobał mi się Harvey. A jeśli uznamy utwór Serockiego za element konkursu, bo to jest jednak w pewnym sensie nowa wersja, to i Serocki i Harvey.

Ewa Chorościan: Mnie również najbardziej podobał się Serocki.

Anna Wójcikowska: Mnie się najbardziej podobała Tansy Davies, nad którą tak się pastwiono w Programie Drugim Polskiego Radia.

Wszyscy: [*śmiech*].

Dominika Micał: A mnie jest bardzo smutno i wstyd, ale zmęczenie festiwalowe mnie przygniotło i przespałam prawie całego Serockiego.

GD: W końcu coś przespałaś!

Wszyscy: [*śmiech*].

DM: No tak, ale to niedobrze, mogłam przespać coś innego. A moja miłość i lojalność wobec Harveya nie pozwalają mi stwierdzić inaczej, niż tylko tak, że najbardziej podobała mi się *Body Mandala*.

MT: To jest miłość sięgająca aż na tamten świat.

Wszyscy: [*śmiech*].

Szymon Maliszewski: Serocki.

Karolina Kolinek-Siechowicz: Serocki.

Paweł Siechowicz: Serocki.

MT: Ciekawe... Dlaczego nas najbardziej porwał Serocki?

PS: Sądzę, że ogromne znaczenie miało wykonanie a w związku z tym także to, że w tym utworze rola pianisty jest w pewnym sensie tradycyjna. Może on kształtować frazowanie swojej partii w bardzo bezpośredni sposób i to robiło duże wrażenie.

GD: Ale, co ciekawe, nie tylko w partii fortepianu, ale i w warstwie elektronicznej. Bardzo wiele od niego zależało. W zasadzie Paweł Kośmiejka był również wirtuozem komputera. Z tego, co wiem, *Pianophonie* jest bardzo dokładnie zapisanym partyturowo utworem, więc nie było tam mowy o improwizacji, ale dokładne wykonanie także warstwy elektronicznej spoczywało w rękach pianisty, co przy tak trudnej partii fortepianowej, budziło mój szacunek i podziw.

ECh: Partia fortepianu była na tyle ciekawa, że tylko miejscami zdawałam sobie sprawę, że to także kompozycja na orkiestrę. Czasami wręcz nie zauważałam partii orkiestry, tak to było pochłaniające. Wykorzystanie elektroniki też było zaskakujące. Takie jakby fugato czy imitacja.

MT: Oczywiście. Utwór w ogromnym stopniu koncertujący, dużo fragmentów solowych.

GD: W pewnych momentach miałem wrażenie, że ten utwór broniłby się znakomicie, jako kompozycja na fortepian z elektroniką, bez orkiestry. Mam wrażenie, że orkiestra służyła dopełnieniu, wypełnieniu, mogło się bez niej obyć.

SM: Czy ja wiem? Partia orkiestrowa była bardzo ciekawa i też miejscami koncertująca. Był taki fragment w środku, kiedy poszczególne sekcje miały swoje ustępy i to jeszcze bardziej rozszerzało znaczenie koncertu, bo były tam również elementy koncertu na orkiestrę.

MT: Właśnie. To samo chciałem powiedzieć.

SM: Orkiestra współpracowała z fortepianem – już w początkowym motywie, gdzie z perkusji wyłonił się ten fortepian. Było to znakomicie rozwiązane.

MT: Był duży fragment chorałowy z blachą, duży fragment czysto perkusyjny, no i nietypowe ustawienie orkiestry. Z prawej strony cała blacha i instrumenty dęte, z drugiej smyczki i perkusja.

KK-S: Partia fortepianu była niesamowita, ale warto też podkreślić rolę pana od elektroniki, który miał równie ważne zadanie, co pianista. Po przeczytaniu opisu objaśniającego kuluary powstania wszystkich programów, które umożliwiały zastosowanie elektroniki, dotarło do mnie jak ważna była jego rola. Widać też było bardzo dobrą współpracę między nimi. Pianista robił ogromne wrażenie, zwłaszcza, że wcześniej o nim nie słyszałam, a tu takie objawienie...

MT: Ale nasza dyskusja koncentruje się dotychczas na walorach brzmieniowych, zwłaszcza na tej ekstrawagancji związanej z użyciem fortepianu zmienionego. Bardzo mało dotknęliśmy samej kompozycji. Że jest koncertująca, że są elementy koncertu na orkiestrę, że jest quasi fugato. Jak odebraliście formę tego utworu: jako zwartą, jako katalogową, jako dramatyczną?

PS: Myślę, że ta kompozycja nawiązywała do tradycji koncertu instrumentalnego. Miała trzy części. W pierwszej pianista grał na klawiaturze, w trzeciej także, a w środkowej części grał rękami i pałkami wewnątrz fortepianu na strunach. Ten trójpodział podkreślał też charakter wyrazowy poszczególnych części: skrajne, grane na klawiaturze, były bardzo agresywne i dynamiczne, natomiast środkowa była bardziej sonorystyczna, skupiona na efektach dźwiękowych, które można z fortepianu wydobyć. W dużej mierze była napisana na fortepian i elektronikę, orkiestra była tam wyobcowana.

MT: Ja pamiętam takie efekty sonorystyczne grane też na klawiaturze, zharmonizowane w stylu impresjonistycznym. Ale czy ktoś jeszcze miał takie wrażenie, że utwór był wewnętrznie trójdzielny?

AW: Jak teraz Paweł o tym powiedział, to może faktycznie to dostrzegam, ale wcześniej zupełnie nie...

SM: A ja nie do końca. Dla mnie formę kształtowały solowe partie fortepianu, które co jakiś czas prowadziły dialog z orkiestrą.

MT: Tego nie chcę kwestionować, może po prostu nie zauważyliśmy tej trójdzielności. Dla mnie to było takie niby-rondo, w którym refreny fortepianu polegały na kolejnych wejściach, ale nie w sensie powtarzalności materiału.

PS: Jeszcze to fugato pod koniec nasunęło mi skojarzenie ze sposobem, w jaki formę sonatową kształtował Karol Szymanowski.

MT: Ale to jednak swobodne skojarzenie. Pytanie, czy to fugato było kontrolowane w swoim przesunięciu. Czy należało włączyć to opóźnienie w określonym momencie i wsłuchiwać się w harmonię.

KK-S: Myślę, że było bardzo precyzyjnie kontrolowane. Było to widać w skupieniu pianisty, który nasłuchiwał, co się dzieje w elektronice.

MT: Tam był znakomity efekt kaskady spadającej w dół, a na tym tle czekaliśmy potem, jak ona zabrzmi potem z feedbacku. Bardzo ciekawe.

PS: Ciekawa była też topofoniczność tego fugato.

GD: Ja mam pytanie czysto historyczne. Czy przed tym utworem ktokolwiek w Polsce napisał pozycję z *live electronics*? To jest ciekawe, że wtedy, w 1978 roku (choć soliści powoływali się też na wykonanie [Szabolcsa] Esztényi'ego z 1979 roku), partia elektroniki była tak skomplikowana. A obsługiwana analogowo wymagała zaangażowania 5-6 osób do obsługi samej elektroniki. Zastanawiam się, czy ktoś przed Serockim porwał się na taką sztukę.

MT: Ktoś potrafi odpowiedzieć?

Wszyscy: Ee [czyt. „Nie”].

MT: Do sprawdzenia. Interesujący jest też fakt, że jest to ostatnia kompozycja Serockiego i że jest w stanie podjąć w niej takie wyzwanie.

GD: Wydaje się, że nie planował śmierci. Zmarł w 1981, czyli trzy lata po napisaniu.

KK-S: Całkiem młodo.

MT: Czy coś jeszcze dodajemy?

DM: Że mnie jest bardzo żal, że go prawie w ogóle nie słyszałam.

GD: Była transmisja w radiu...

MT: Może znajdzie się w kronice Warszawskiej Jesieni. Chciałbym dodać, że mnie też zafascynował fortepian. I w ogóle każdy moment osobno był ciekawy, ale całość się troszkę „rozłaziła”. Miałem wrażenie, że forma się wymknęła spod kontroli w tym utworze. Ale może to jest mankament mojego słuchania. Zwłaszcza po tej dużej kulminacji, kiedy wydawało mi się, że zmierzamy do końca. Wtedy Serocki znowu rozpoczął preludowanie, jakby od początku. Miałem wrażenie, że energia tego utworu się w tym miejscu wytraciła. Na szczęście trwało to krótko i

potem muzyka jeszcze raz weszła na wielkie forte. Ale czuć było, że ten balon jest już bez powietrza (w nawiązaniu do innego koncertu...).

PS: Zwłaszcza, że w tym momencie pojawił się też wyraźny gest powrotu do początku. Kotły na nowo podjęły rozpoczynającą utwór frazę.

KK-S: Czyli kłamra, zatem panował nad formą.

DM: Albo mu się wymknęła, a później stwierdził, że jakoś musi skończyć. A najłatwiej przepisać początek.

KK-S: Podobno spałaś...

MT: Forma, zwłaszcza takich wielkich utworów, jest przy pierwszym słuchaniu czymś wyjątkowo chybliwym w percepcji. O czym jeszcze pisaliśmy najczęściej? O [Jonathanie] Harveyu? Jako że pani Dominika jest specjalistką od Harveya, to nie będziemy dawać jej głosu na początku.

GD: Właśnie dlatego myślałem, że Dominika będzie miała głos.

DM: [z rezygnacją] To tak nie działa.

GD: Co mnie najbardziej spodobało się w utworze *Body Mandala*, to jego programowość. Po przeczytaniu tekstu – być może go nadinterpretuję, ale bardzo spodobało mi się to poszukiwanie oczyszczenia i jedności. Jedności, która na początku była bardzo wyraźnie słyszalna. Ktoś nawet powiedział, że początek przypomina *Partiels* [Gérarda] Griseya.

DM: Harvey był pod ogromnym wpływem spektralistów.

GD: Utwór zaczynał się bardzo spektakularnie i miało się wrażenie spokoju. Zrozumienie tej prostoty dawało ogromną ulgę w słuchaniu.

MT: Zna Pan brzmienie muzyki tybetańskiej?

GD: Nie. Tylko tyle, ile słyszałem w utworze *REKA* [śmiech] i w impresji na temat muzyki tybetańskiej u Wenchen Qina.

MT: To było doskonale naśladowanie tego brzmienia.

KK-S: To jest takie buczenie.

MT: I te przenikliwe oboje, troszkę brzmiące jak dudy. To było doskonale podrobione.

KK-S: Dla mnie też było fascynujące, że orkiestra symfoniczna jest w stanie oddać ten dźwięk tak dokładnie. To był najciekawszy element tego utworu.

MT: Jednak to był tylko początek, punkt wyjścia. Później to zostało rozmontowane i coraz rzadziej się pojawiało, aż w końcu znikło.

DM: Forma tego utworu była początkowo oparta na dwóch sposobach kształtowania: a – z buczeniem; b – faktury bardzo ruchliwe, barwne.

AW: [o częstocie b] Tam gdzie na początku na pierwszym planie jest klarnet.

DM: Chyba tak: a, b, a₁, b₁, a₂, b₂. Z tego a wyewoluowała reszta.

AW: Mam wrażenie, że przy kolejnych powtórzeniach ogniw a i b jedno zaczęło przenikać drugie, granica między nimi zaczęła się powoli zacierać.

DM: Ja miałam wrażenie „mandalowości” tego utworu. Że jest to koło i materiał musi powracać. Co mnie fascynuje w utworach Harveya, a co słysząc to przede wszystkim w wykonaniach na żywo to to, że są one doskonale zsynchronizowane z człowiekiem.

GD: *Musica humana?*

DM: W pewien sposób tak. Niezdehumanizowana muzyka na pewno.

MT: To jest kwestia zdefiniowania, co znaczą te pojęcia, bo jeśli tematem jest tu odejście od *ego*, i jeśli określimy *ego* – owo „ja” – jako ośrodek humanizmu muzyki, to muzyka ta była jednak zdehumanizowana. Tu trzeba bardzo ostrożnie operować pojęciami. Bo pojęcia łączą się automatycznie w zlepki pojęć, a one powodują ogromne zamieszanie w dyskusjach o wartościach tego rodzaju. Czym innym jest humanizm w znaczeniu *ego*, a czym innym humanizm, w którego centrum są wartości etyczne. One, wbrew pozorom, nie są z *ego* jednoznacznie związane.

DM: Mnie bardziej chodziło o to, że ta muzyka włącza człowieka w swój obręb, że się z nim synchronizuje. Dla mnie jest to też utwór bardzo atrakcyjny barwowo. Zdaje się, że w drugiej połowie pojawiły się również cudowne pionki akordowe.

MT: Bardzo wyraźnie były słyszalne współbrzmienia tercjowe, oczyszczające. To jest zresztą wielki walor spektralizmu, że potrafi wprowadzić do muzyki konsonans, w nowy sposób. Co było troszkę słysząc już u Serockiego, ale jednak konsonans postsonorystyczny jest inny niż ten wprowadzony przez spektralizm. Mnie bardzo zdziwiła jeszcze jedna rzecz. Znam kilka, może około dziesięciu utworów Harveya, m.in. napisany w tym samym okresie *...towards a pure land*, który jest jedną z najpiękniejszych rzeczy, jaką słyszałem ostatnio. Te utwory ułożyły się w mojej pamięci w dość przewidywalną trajektorię muzyki wyłaniającej się z ciszy, stopniowo rosnącej, a na koniec znów zanikającej. Taki miałem schemat oczekiwać. Dlatego ta silna dynamika na początku była zaskakująca. Jak i w ogóle poziom dynamiczny tego utworu, gęstość wydarzeń.

DM: Muzyka Harveya jest bardzo różnorodna. Cisza, wyciszenie odgrywa bardzo ważną rolę, ale nie zawsze na początku. Czasem, jak w *Curve with Plateaux*, to jest na przykład punkt kulminacyjny.

MT: Przejdźmy dalej. Najpierw utwór otwierający, potem zamykający. Mieliśmy Jörga Widmanna na dobry wieczór.

DM: To był utwór, który chce, a nie może. Mnie bardzo denerwowała w nim energetyka. Próbował osiągnąć kulminację, ale nie mógł. Ciągłe się cofał. To było wyjątkowo drażniące, frustrujące.

KK-S: Również barwa powodowała niesamowite napięcie. Dziwna barwa harmoniki plus akordeon – to zestawienie budziło uczucie podminowania. W pewnym sensie było spokojnie, bo pani tam sobie pedałowala...

AW: Nuciała nawet przez moment. Ale już mówiłam wczoraj Dominice, że ludzie dzielą się na dwie kategorie: tych, którzy potrzebują w muzyce kulminacji i tych, którzy nie potrzebują. Ja zdecydowanie należę do tej drugiej.

MT: Czyli pani się słuchało dobrze?

AW: Tak, tak. Bardzo podobały mi się mikstury barwowe. Ja na przykład jestem uczulona na akordeon, a w tym utworze on był pięknie połączony z harmoniką szklaną. Pojawiały się tam też

akordy w wysokim rejestrze akordeonu, które były przejmowane czy „zasysane” przez inne grupy instrumentów orkiestry, np. smyczki. Dobrze mi się słuchało.

SM: Jeszcze wracając do dramaturgii utworu: takie moje wczorajsze skojarzenie, że była to dramaturgia potwora z Loch Ness. Przeróżni ludzie dyskutują o tym jak on wyłania się z wody – wielkie łapy, głowa, ostre zęby. Tylko jest taki mały problem, że on tak naprawdę nie istnieje...

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: A pani Ewa jak odebrała tę kompozycję?

ECh: Ja chyba miałam podobne odczucia jak Karolina, ale nie pasowało mi coś chyba w samej orkiestrze.

SM: Tak, to jest inna kwestia.

ECh: Nie wiem czy to kwestia barwy czy złego łączenia instrumentów – w każdym razie to było takie... nijakie.

SM: Miałem nawet wrażenie, że orkiestra jest nieprzygotowana. Ale oczywiście zaprzeczyli temu w kolejnych utworach, które były zagrane znakomicie.

AW: Może Widmanna mało ćwiczyli...

SM: Albo może ten utwór był tak napisany, że nie dawał poczucia świadomości tego, co się dzieje i precyzji w konstruowaniu pionów akordowych czy *tutti* orkiestrowych.

MT: To jest ciekawa kwestia, bo utwór był – pod względem harmonii – pomyślany dość tradycyjnie.

KK-S: No ale w opisie czytamy, że kompozytor poszukuje harmonii. Więc skoro to było poszukiwanie, trudno od niego wymagać...

ECh: Może nie znalazł [*śmiech*].

AW: Mnie się wydaje, że ten utwór był inny – zwłaszcza w zestawieniu z tymi postsonorystycznymi poszukiwaniami „szkoły krakowskiej”, gdzie barwa, owszem, jest bardzo istotna, ale harmonika zupełnie odsunięta na dalszy plan, a tutaj jednak harmonia była w centrum.

MT: Tak. On miał dość gęste amalgamaty harmoniczne, które były budowane stopniowo, jakby na naszych oczach, i wewnętrznie przesuwane. Miałem wrażenie takich pikseli dźwiękowych. Całość była o wiele mniej spójna i płynna niż jesteśmy przyzwyczajeni. To były takie schodki harmoniczne – cały czas coś się przesuwało, z wyraźnymi konturami.

GD: A ja muszę przyznać, że dla mnie utwór Widmanna był idealny do warunków filharmonicznych. Dobrze się go słuchało w tej sali, przy tych wszystkich żyrandolach, on był taki... ułożony.

DM: Cały ten koncert mógłby być bez problemu koncertem abonamentowym i nikt by najprawdopodobniej nie uciekł.

GD: Ja bym uciekł z Tansy Davies [*Spiral House*] bardzo chętnie...

DM: Aha, no to jest inna kwestia.

GD: ...ale niestety nie mogłem. Z obu stron siedziały panie, a poza tym trzeba było wysłuchać do końca.

MT: To pomówmy o Tansy Davies. Oddajemy głos pani Ani.

AW: Trochę się wcześniej hamowałam przed tym, żeby to powiedzieć. Chodzi o Serockiego. Jak ja sobie go teraz odtwarzam w pamięci – cóż, to naprawdę był bardzo dobry utwór, świetnie napisany, rewelacyjnie wykonany przez pianistę, ale mnie się go źle słuchało. On mi się strasznie nudził i dłużył przez to, że był, mam wrażenie, mocno egzaltowany. To nie był rodzaj emocji, który do mnie trafia. A ten utwór Tansy Davies był dowcipny. Lubię takie zabawy rytmem – zwłaszcza w pierwszym ogniwie goniłam ten rytm. Czasami wydawało mi się, że już go mam, że udało mi się złapać króliczka, a potem on mi znów uciekał. Niby mieliśmy czytelny metrum, ale w poszczególnych instrumentach uderzenia padały na różne miary w takcie, było sporo wybijających z pulsu synkop, czasami też podstawa basowa zanikała, więc „raz” stawało się niewyczuwalne. A na dodatek solowa trąbka miała grupy nieregularne, triolowe i to się rytmicznie nawarstwiało. I co jeszcze było interesujące, że do pewnego momentu cała kompozycja miała kierunek wznoszący, czyli ambitus się zwężał, niskie tony były wyłączane i wszystko przenosiło się do wyższych rejestrów. Potem nastąpił ciekawy fragment z repetowanymi gwałtownymi crescendami zakończonymi „krzyczącym” akordem, takim *comme un cri*. No i świetne dialogi trąbki z trąbką.

GD: A tak, tak.

DM: To akurat było fajne. Coś w rodzaju *delay*'u...

AW: Tak. W tym pierwszym fragmencie trąbka orkiestrowa nie wiem, czy przedrzeźniała solową, czy raczej była jak jej cień – dłuższy lub krótszy w zależności od kąta padania światła. To opóźnienie nie było regularne, zmieniało się, a ich partie czasem się stykały. Potem w drugiej solówce był klasyczny motyw pytanie-odpowiedź. A następnie chyba jeszcze był fragment, gdzie odzywały się kolejno po sobie trąbka solowa, trąbka orkiestrowa i orkiestra. Uważam, że w tym utworze było sporo ciekawych pomysłów, na których można było „ucho zawiesić”.

MT: [*do reszty*] Czy pani Ania musi zakładać teraz kamizelkę kuloodporną?

GD, SM, DM: Nie...

DM: Ja jestem pod wrażeniem tego wszystkiego, co Ania słyszała.

GD: Tak. Ja muszę powiedzieć, że na samym początku byłem zauroczony tymi wszystkimi przesunięciami rytmicznymi. Tym, że rytm nie jest jednostajny, tylko w pewnym momencie zwalnia, ale zupełnie niemiernie.

AW: Wymyka się.

GD: Wymykał się batucie. Ale to się później tak fatalnie ułożyło, tak fatalnie spłaszczyło, szczególnie w momencie, gdzie były te tremola na *gran cassa*. Jak zabrzmiały trzeci raz, pomyślałem, że jak usłyszę to jeszcze raz, to zniosę jajko.

Wszyscy: [*śmiech*]

GD: Tych jajek zniosłem jeszcze piętnaście, bo to nie mogło się skończyć. Nie wiem, czy kompozytorka nie miała pomysłu, jak to poprowadzić dalej, ale to było tak irytujące...

KK-S: Ja po wysłuchaniu tego utworu pomyślałam, sobie, że Tansy Davies na pewno nie jest taką osobistością dla muzyki, jaką jest Zaha Hadid dla architektury. Że jest to zupełnie inna miara i ten opis utworu wydawał mi się...

DM:...nieadekwatny.

AW: Chciałam jeszcze dodać odnośnie do opisu, że ja zupełnie tej analogii nie słyszałam.

MT: Skomplikowany jest ten opis. Nie wiadomo o co chodzi.

PS: Trudno jest opisać słowami taką bryłę architektoniczną, ale mogę powiedzieć jak ja to sobie wyobraziłem. Rzeczywiście pierwsza część utworu, gdzie Ania odniosła wrażenie, że wszystko się wznosi do góry i gdzie rytmy były wybijające, to było dla mnie wspinanie się po spiralnych schodach, podczas którego traci się poczucie równowagi, ciągle idąc wwyż. Coraz więcej pozostaje za tobą i coraz mniej pewnie się czujesz. Te tremola kotłów, które zabrzmiały później, były jak spojrzenie w dół. Ja właśnie w ten sposób odczytałem metaforyczną programowość tego utworu.

KK-S: Po tygodniu czytania opisów może już się tak w tym wyrobiłeś...

Wszyscy: [śmiech]

KK-S: Ale chciałam też powiedzieć, że zgadzam się z Grzegorzem. Zdecydowanie za długi był ten utwór i o ile było tam kilka bardzo ciekawych pomysłów – np. z nie do końca dialogującymi, ale stwarzającymi swój cień trąbkami, który mi się bardzo podobały – to to były pomysły może na pięć utworów, a nie na jeden bardzo długi, który się ciągnął i ciągnął.

SM: Właśnie miałem wrażenie, że tam są dwa bardzo, bardzo proste pomysły, które czasem zupełnie niepotrzebnie są przysłaniane całą masą detali, które próbują zakamufłować ich prostotę. Nie wiem po co. Czy po to, żeby stworzyć wrażenie wyrafinowania, czy miało to jeszcze inny cel? Dla mnie pomysł za prosty, a oprawa zbyt rozbudowana.

MT: Dwa proste pomysły – a konkretnie?

SM: Te dialogi trąbek i rozwarstwienie rytmiczne.

MT: To było na początku, później praktycznie nie wracało.

DM: Ja odniosłam wrażenie, że to był taki gorzej zrobiony utwór Birtwistle'owski. Wszystkiego dużo. Odzywało się to np. w wykorzystaniu smyczków, których było dużo mniej niż dętych, w takiej krzykliwości tego utworu. Dla mnie on był zbyt jaskrawy. Podrygiwałam do tych rytmów i nie powiem, żeby mi się go źle słuchało. Ale było to wszystko bardzo przerysowane.

KK-S: Moim zdaniem był bardzo eklektyczny.

DM: Eklektyczny na niekorzyść.

KK-S: Tak. Korzystał ze wszystkich pomysłów, jakie można sobie wyobrazić w związku z trąbką.

DM: Ale miała tylko jedną czarę.

Wszyscy: [śmiech]

ECh: To był chyba taki utwór, który faktycznie mógłby się wpisać w koncerty abonamentowe – chyba ten jeden z całego koncertu, bo brzmieniowo trochę mi się kojarzył z muzyką filmową. Ale też był pod pewnymi względami chwytliwy, np. te dialogi.

MT: Musiał być dla orkiestry karkołomnie trudny. Muzycy się bardzo męczyli. Dyrygent taktował zupełnie w sposób zupełnie wyabstrahowany od tego co brzmi, a oni musieli to jakoś obliczać, było widać ogromne napięcie na twarzach muzyków. Ja czułem tę trudność, co trochę mi przeszkadzało w słuchaniu.

SM: Tak, niepotrzebna trudność. Komplikowanie rzeczy zupełnie prostych i dzięki swej prostocie wartościowych.

MT: No, nie wiem czy to się da zrobić inaczej. Jeśli chce się uzyskać taki efekt, chyba trudno inaczej. Bardzo silny konstruktywizm w tej pierwszej części.

PS: Tak sobie pomyślałem, że może ja też odczułem to napięcie orkiestry, kiedy wydawało mi się, że wspinam się po tych spiralnych schodach.

MT: Natomiast w jednej istotnej sprawie nie zgadzają się moje odczucia – co znów nie znaczy, że to jest obiektywny sąd. Nie miałem wrażenia, że to jest za długie. Wydawało mi się, że ten utwór – w tych proporcjach, które zostały przyjęte – wypełniał czas bardzo dobrze. I podczas gdy u Serockiego miałem odczucie, że on się rozłazi, to tutaj forma była bardzo zwarta.

KK-S: Trzydzieści trzy minuty.

MT: Tyle to trwało?! Naprawdę? No to ja bym powiedział, że dwadzieścia. I to by było *in plus* dla tego utworu.

KK-S: Ja bym dała więcej... Mnie się dłużył.

AW: Mnie się Serocki dłużył bardzo.

KK-S: Lepszą dramaturgię tego koncertu można by uzyskać zamieniając dwa ostatnie utwory, ze względu na to, że Serocki był jednak bardziej spektakularny i wzbudził ogromne owacje. To byłoby świetne zwieńczenie całego festiwalu.

DM: A ja bym przespała Tansy Davies, a nie Serockiego.

KK-S: Został niedosyt i trochę nawet niesmak.

MT: Aż niesmak?

GD: Tak, rzeczywiście dobrze by było, gdyby ten koncert skończył się Serockim. To byłby fajny, mocny akcent. Wczoraj w audycji radiowej Janek Topolski powiedział bardzo ciekawą rzecz, że to już nie pierwszy raz zdarza się Warszawskiej Jesieni tak pompatycznie i niesmacznie kończyć festiwal. Ja mogę się z nim zgodzić właśnie odnośnie tego konkretnego koncertu, bo na poprzednich dwóch festiwalach nie byłem na zakończeniu.

DM: W zeszłym roku [Thomas] Adès był na zakończenie. Pompa.

GD: A, był *Totentanz*, jednak byłem. Pompa.

DM: Jakby to dobrze nie było zrobione, to niewątpliwie pompatyczne.

GD: Tak. I gdyby wczorajszy koncert skończyć Serockim, klasykiem, założycielem, to byłoby po prostu miłe.

DM: Trochę niedocenianym klasykiem.

GD: Zupełnie niedocenianym.

MT: Ja bym się jedynie doczepił tego określenia *pompatyczny*. To nie był dla mnie utwór pompatyczny, on był pełen humoru i takiej groteski, rzadko spotykanej. Kwieciński miał coś takiego. Tu może było tego mniej.

GD: Właśnie, ale Kwieciński był bardziej subtelny.

AW: Chociaż niektórzy u Kwiecińskiego tego poczucia humoru zupełnie nie chwycili.

GD: Ale to trudne, żeby się nie zorientować.

DM: Właśnie. Kiedy ktoś puszcza balon, to raczej nie na serio. Tak mi się wydaje przynajmniej. A w kontekście między innymi Tansy Davies fascynuje mnie gust muzyczny Anglików, ale to temat na inną okazję....

KK-S: Poczucie humoru Anglików też jest dość specyficzne.

DM: [Jonathan] Harvey i [James] MacMillan, [Harrison] Birtwistle i Tansy Davies. To są rzeczy nie do połączenia. [Brian] Ferneyhough z jednej strony i wszystkie Elgary, Britteny... Kiedyś się tym zajmę.

MT: Kultura angielska ma nielicznych wielkich kompozytorów w historii. Pytanie, dlaczego tak jest...