

DYSKUSJA ÓSMA

Koncert nocny z okazji dziesięciolecia zespołu European Workshop for Contemporary Music, 26 września, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Program: Joanna Woźny – *as in a mirror, darkly* (2013, nowa wersja) na zespół, Annesley Black – *Snow Job* (2010) na zespół, Yannis Kyriakides – *Telegraphic* (2007) na flet, wiolonczelę, puzon, syntezator, klarnet basowy, kontrabas, wzmacniacz i sześciu telegrafistów, Matthias Ockert – *open room in overlappingspaces* (2013) na kwartet, zespół i elektronikę

Wykonawcy: Kwartludium: Dagna Sadkowska (skrzypce), Michał Górczyński (klarnet basowy), Paweł Nowicki (instrumenty perkusyjne), Piotr Nowicki (fortepian); RüdigerBohn – dyrygent; Dorota Błaszczak, Barbara Okoń-Makowska, Marcin Wolniewicz – reżyseria dźwięku

Marcin Trzęsiok: Księga programowa powoli zamienia się w kronikę, festiwal ma się ku końcowi. Zaczynamy tradycyjnie – od pytania, który utwór był dla nas najlepszy. Pani Moniko?

Monika Kuchta: Musiałabym się chwilę zastanowić, ale chyba Joanna Woźny.

Piotr Roemer: Kyriakides.

Przemysław Scheller: Kyriakides.

Bartłomiej Barwinek: Woźny.

Weronika Nowak: Woźny mnie zaintrygowała, Kyriakides oczarował.

Dominika Micał: Kyriakides.

MT: A ja nie wiem. Ponieważ jakoś wolę muzykę niż te wszystkie wydarzenia muzyczne (no chyba, że to coś wyjątkowego – jak Sánchez-Verdú), wskazałbym na Joannę Woźny. Woźny to była raczej muzyka, Kyriakides – raczej wydarzenie. Tylko z tego powodu. Chyba się podzieliliśmy na pół...

PS: Spolaryzowaliśmy się.

MT: Ale jesteśmy blisko.

PS: Zgadza się, że to były dwa najlepsze utwory tego koncertu.

BB: Ja tu zgłaszam *votum separatum*.

MT: Zatem Joanna Woźny [*as in a mirror, darkly...*] pójdzie na pierwszy ogień.

BB: Według mnie bardzo dobra forma – to najbardziej zwróciło moją uwagę. Jak u Lutosławskiego: jest *exordium*, trochę mniej ważne, wprowadzające w klimat, i później, w drugiej części, mamy właściwą treść. Kiedy zacząłem słuchać tego utworu, miałem obawy, że to będzie takie typowo mechanistyczno-punktualistyczne granie: dużo szumów, dużo się dzieje, nie ma ani

chwili odpoczynku. Bardzo pozytywnie się zdziwiłem, kiedy w drugiej części nastąpiły niezwykle studia bardzo delikatnej, subtelnej brzmieniowości. I na końcu pewna forma luku – te mocne brzmienia powróciły, utwór został zamknięty aforystycznie.

MT: Ktoś jeszcze pamięta taką formę dwuczęściową?

PS: Ja wyróżniłbym trzy części.

MT: Bo utwór się zaczynał bardzo energetycznie, później miał fazę spokojniejszą, a na końcu ta energetyczność wróciła.

BB: Tak, ale już jako dopełnienie tej drugiej, głównej części. Tak to odebrałem.

MT: Ale ta faza wstępna była jakby silniejsza dynamicznie, zaś faza główna była...

BB: ...delikatniejsza, na niższym poziomie dynamicznym, a mimo to lepiej przyswajalna.

MT: Obraz utworu mamy mniej więcej zgodny. Był wyrazisty.

PR: Wręcz przeciwnie. Utwór zabrzmiał w czwartek, teraz jest sobota, a ja nie za bardzo pamiętam, co tam się działo. Dopiero wertując moje notatki z koncertu, zaczynam sobie przypominać. Po utworze zostało – jak taka mgielka – wrażenie „typowego niemieckiego utworu postboulezowskiego”. Nazwałbym to sonorystycznym punktualizmem, z bardzo konwencjonalnymi rozwiązaniami formalnymi w rodzaju: bardzo dużo się dzieje, po czym muzyka grzęźnie w ciszy. Mimo wszystko był dobrze skomponowany, o niuansowej kolorystyce. Nie bardzo mógłbym coś do tego dodać.

MK: Mnie też uderzyła wielość momentów nagłej ciszy, przerywania narracji muzycznej, ale te „pauzy” były uzasadnione, nie irytowały.

DM: Bardzo dobre panowanie i nad czasem, i nad artykulacją.

MT: Pytanie, na które ja nie potrafię sobie odpowiedzieć, bo za mało takiej muzyki słucham: na ile sztafpowe jest to wykorzystanie barw instrumentalnych, różnych rozszerzonych technik artykulacyjnych, które były bardzo subtelne? Czy to się daje łatwo kopiować? Ile trzeba wyobraźni muzycznej, żeby takie dźwięki skomponować? Dla mnie one były interesujące, wręcz kojące. Wyobrazić sobie utwór w takiej poetyce postsonorystycznej, rozproszonej, który by działał kojąco – miałbym z tym kłopot. A jednak Woźny tak oddziaływała.

BB: Zaprojektowanie aury, klimatu w tym typie jest bardzo trudne dla kompozytora, tego się nie da zrobić jakimiś sztuczkami. Sztuczkami można zrobić właśnie klangor, a wytworzyć brzmienie skupione jest znacznie trudniej.

PR: Być może był to najlepiej skomponowany utwór tego wieczoru, ale podtrzymuję – najmniej zapadł mi w pamięć.

PS: To był pod wieloma względami dobrze zrobiony utwór; ze znakomitą połączeniem dźwięków postsonorystycznych z harmonią, z narracją. Natomiast moim zdaniem zabrakło w tym iskry, która by powodowała, że ten utwór zapadałby w pamięć.

PR: Jako jedyny w swoim rodzaju...

PS: Tak. Ja też po tych dwóch dniach, mimo że utwór mi się bardzo podobał, nie potrafię powiedzieć jaki on był.

MT: Ale takie zatarcie śladu należy chyba do tej estetyki. To jest poetyka zabrudzeń, szmerów, przydźwięków...

BB: I ulotności.

MT: Dla mnie to był utwór w jakiś sposób Feldmanowski – z tą ciszą dźwięczącą... To jest być może sztampowe – jak Piotr mówi – chociaż nie wiem, czy akurat w niemieckiej muzyce. Może *Klangschatten* Lachenmanna... Ale mnie się raczej muzyka niemiecka kojarzy z bardziej konstruktywistycznym podejściem, mniej sensualnym, a to było jednak bardzo sensualne. Inna sprawa: pytanie o tytuł. – *as in the mirror, darkly*... Ktoś kojarzy?

DM: Ze św. Pawła?

MT: Tak. W notce tego nie ma, są opisy optyczne. Dziwny tytuł – *niejasno, niby w zwierciadle* – nie wiadomo, w jaki sposób łączy się z muzyką. Przypuszczam, że to raczej rodzaj trawestacji tego znaczenia biblijnego: „Teraz poznajemy niejasno, jak w zwierciadle, ale kiedyś oglądać będziemy twarzą w twarz”. Poznajemy teraz tylko częściowo. Ambiwalencja tego wymiaru religijnego i czysto materialnego jest tak uderzająca... Teraz drugi utwór, który nam się podobał, czyli **Kyriakides [Telegraphic]**.

PS: Odebrałem w pewnym sensie rozłącznie tę warstwę telegraficzną i warstwę orkiestry. Większe wrażenie zrobiła orkiestra, która była niejako w tle. Chciałbym postawić takie pytanie: czy ta warstwa orkiestrowa nie wydaje się wyznaczać drogi dla nowoczesnej orkiestry, nowoczesnych kompozycji? W niezwykle integralny sposób zebrała wszelkie zdobycze ostatnich lat. Były tam zjawiska szumowe, sonorystyczne; była piękna harmonika mikrotonowa; było to świetnie, w sposób ewolucyjny, rozwijane; głosy były niezależnie prowadzone. Forma bardzo świeża, miało się wrażenie, że to jest stojący utwór, bez końca, bez początku, a jednak końcówka to rozwiała. Wszystko łączyło się świetnie.

BB: A mnie się ten utwór w ogóle nie podobał. Został po prostu zdominowany przez ten syntetyczny dźwięk telegrafu i właśnie warstwa harmoniczna, o której mówił Przemek, była praktycznie niedostępna, ukryta gdzieś pod tą warstwą „obsesyjną” – w złym znaczeniu słowa. I nawet jeśli się tam pojawiały jakieś ciekawe harmonie, to nie byłem w stanie się na nich skupić. Odebrałem ten utwór jako dość banalną zabawę.

MT: No to mamy bardzo skrajne opinie.

WN: Ja z kolei miałam wrażenie podglądania przez mikroskop pewnego spowolnionego, biologicznego procesu, dziejącego się w danym momencie. Skojarzenie to mogło wynikać z konstrukcji utworu – stopniowe wznoszenie się dźwięków, podwyższanie rejestrów, dopiero w końcowym odcinku ich obniżenie, jakby na wzór wydłużonego oddechu i wydechu...

PS: Żeby odpowiedzieć Bartkowi: według mnie te telegrafy zupełnie nie przeszkadzały w odbiorze, zostały świetnie przemyślane, grały pewną rolę. Najbardziej spodobał mi się moment, w którym telegrafy włączały lub wyłączały amplifikację instrumentów, co powodowało rozszerzenie przestrzeni dźwiękowej. Można było naprawdę wejść w ten utwór, on wytworzył piękną aurę, atmosferę. To nawet pomagało w skupieniu się na harmonii.

BB: Tu się nie porozumiemy, bo obserwacje mamy właściwie identyczne, tylko sposób ich postrzegania jest zupełnie inny. Mnie to bardzo przeszkadzało.

PR: Czy właśnie to nie jest najbardziej interesujące? Kompozytor projektuje frapujące harmonie, a następnie przykrywa je stukami telegrafów. Trzeba się przez nie przebić, to jest piękno w jakiś sposób ukryte, słuchane z wysiłkiem, zakrzyczane.

BB: Właśnie to słowo „zakrzyczane” jest tutaj kluczowe. Ja się właśnie czulem zakrzyczany i w pewnym momencie moja percepcja została otepiona...

MT: Zakrzyczany? To jest słowo agresywne, tam nie było żadnej agresji...

PS: Absolutnie.

DM: Ja miałam wrażenie, że te telegrafy idą niby nic przez cały utwór. Takie rytmiczne sploty...

PR: Te stuki nadawały całej sytuacji niezwykłego posmaku.

BB: Nie dogadamy się, bo to jest czysto subiektywne.

MT: Ale mnie się wydaje, że tutaj bardzo był ważny aspekt parateatralny. Sytuacja dziwna, bo oni – jako wykonawcy – uderzają w te klawisze telegrafu, kodują jakieś informacje, ale my nie wiemy, jakie. Coś tam się mówi, ale nie wiemy, co...

MK: Ciągły przepływ informacji.

PR: Ten utwór inspirował mnie w sposób holistyczny; działał dźwiękiem, teatralnością, programem umieszczonym w notce. Podobało mi się to wykroczenie poza samą materię dźwiękową.

MT: Właśnie: konceptualny, parateatralny utwór.

PR: Świetny pomysł z aktywowaniem amplifikacji danych instrumentów w układzie przestrzennym. To dawało efekt elektronicznego zniekształcenia i porwania narracji...

WN: ...jakby takie odtykanie i zatykanie uszu.

MT: A mnie to przypominało zabiegi, jakie się robi dziś w nagraniach wokalnych muzyki pop: przepuszcza się głos przez jakieś zniekształcenie komputerowe.

PR: Elektroniczne „zoomowanie” partii poszczególnych instrumentów na zasadzie mozaiki zdaje mi się w ogóle ciekawe, warte dalszego rozwinięcia tej idei.

MT: Dominika jeszcze nie zabrała chyba głosu...

DM: Właściwie Przemek wszystko powiedział. Zwróciłam uwagę przede wszystkim na harmonię. Podobały mi się też rytmiczne relacje między telegrafami, nawarstwianie się.

MT: Ten utwór był nostalgiczny, bo już nie ma telegrafów... Dziwna rzecz, bo włączanie wynalazków technicznych do muzyki jest częścią poetyki futurystycznej. A tu mamy taki futuryzm nostalgiczny. Futuryzm zapatrzony w przeszłość.

DM: Retrofuturyzm.

BB: Oksymoron.

MT: Dwa pozostałe utwory, które nam się wyraźnie mniej podobały... *Snow Job* [Annesley Black].

[konsternacja]

PR: Pierwszy mój zapis w książce: „takie głupie, że aż śmieszne”.

WSZYSCY: [śmiech]

DM: Miało się nadzieję, że te światła może czymś sterują...

PR: Dowiedziałem się, że był problem techniczny. Światła miały być skorelowane z muzykami, tylko coś nie wypaliło...

MT: To był feler techniczny. Oprócz tego...?

BB: Ja zapamiętałem z tego utworu agresję. Nie wiem, chyba byłem jakiś nadwrażliwy na tym koncercie [śmiech]. Zarówno światła, jak i wykorzystanie instrumentów funkcjonowało na granicy dopuszczalnego natężenia, to było aż nieprzyjemne.

MT: Klarnet tak się darł...

PS: Saksofon – ja obok saksofonu siedziałem.

WSZYSCY: [śmiech]

PR: Utwór o bardzo skomplikowanej koncepcji, która po prostu nie wypaliła z racji problemów technicznych; ale też z racji tego, że nie była dobrze przemyślana. Instrumenty miały pełnić role niby-dramatyczne: drugi miał maskować to, co gra pierwszy, a trzeci miał ich przekrzyczeć, itp. Jednak gdy stosujemy topofonię, trzeba liczyć się z tym, że każdy słuchacz siedzi gdzie indziej, obok innego instrumentu, więc nie da się klarownie tych ról przedstawić. Z rozmów z wykonawcami wywnioskowałem, że ten utwór miał być całkiem serio, tymczasem odebrałem go z przymrużeniem oka. O ile w niektórych utworach tego festiwalu zdarzały się momenty ciszy pełnej refleksji, tak w tym przypadku była to cisza do bólu głupia. Szczególnie pod koniec, gdy następowało takie „braam”, następnie przedłużająca się ponad stosowność pauza i... kolejne „braam”. I czekało się: czy to już koniec, czy może znów... Ale może to jest walor, że kompozytorka potrafiła stworzyć tak inną jakościowo ciszę?

WSZYSCY: [śmiech]

MT: Na końcu koncertu był **Matthias Ockert – open room in overlapping spaces**. Skomplikowany koncept odnoszący się do Borgesa i jego *Biblioteki Babel*.

PS: Ja mam tyle do powiedzenia o tym utworze, że go kompletnie nie pamiętam.

DM: To było mnóstwo zdarzeń dźwiękowych, nawrzuconych... Takie Ivesowskie trochę, ze względu na jakieś reminiscencje popularne. Wiele hałasu o nic.

MK: Momentami miałam wrażenie, że kompozytor chce się wyrwać z tradycji muzyki czysto filmowej, ale wyszło mu to groteskowo. Albo w ogóle nie wyszło.

PS: Psychologia dostarczy nam terminu: mówimy o traumatycznym wyparciu, tak?

WSZYSCY: [*śmiech*]

DM: Aż tak źle chyba nie było...

BB: Może nie traumatycznym, ale wyparciu.

WN: To był taki postmahlerowski kociokwik, ale w złym znaczeniu tego słowa. Konglomerat konwencji, muzycznych myśli, ale chyba nie do końca uzasadnionych.

PR: Utwór bardzo eklektyczny. Jeśli natomiast szukać plusów, miał kilka fajnych momentów z elektroniką, która dyskretnie wtapiała się w instrumenty akustyczne, a następnie przechodziła seriami przez cztery głośniki ustawione na scenie. To było całkiem zręczne.

BB: Pamiętam tylko, że elektronika wypełniała pauzy generalne w zespole. Było slychać taki „burdon” z głośników.

MT: To było nawet fajnie pomyślane. Na początku nie wiedzieliśmy, czy to jest jakieś zakłócenie – powiedzmy, jakieś sprzężenie – czy też sprawa zakomponowana. Później, w kolejnych pauzach, ten dźwięk był coraz głośniejszy. W pewnym momencie instrumenty przejęły te wysokości i wtedy stało się jasne, że na tym polega koncept utworu. To było intrygujące.

MK: Tak, też to mam w swoich zapiskach.

MT: Ale wszyscy mamy wrażenie takiego przeladowania, przegadania, niemieckiej pracowitości – ech, te stereotypy...

WSZYSCY: [*śmiech*]

27 września, koncert wieczorny, Centrum Kultury Koneser

Program: Michel Azguime – *A Laugh to Cry* (2012–2013), opera

Michel Azguime (muzyka i tekst, koncepcja, wykonanie i inscenizacja, recytator), Paula Azguime (projekt i realizacja wideo, koncepcja i inscenizacja), Frances M. Lynch (sopran), Nicolas Isherwood (bas-baryton), Marina Pacheco (sopran), Ágata Mandillo (recytatorka), Norrbotten NEO (zespół instrumentalny: Ann Elkjær Gustafsson, Robert Ek, Daniel Saur, Johan Ullén, Christian Svarfar, Kim Hellgren, Chrichan Larson; akompaniatoryzy – Elsa Silva, Mårten Landström), Petter Sundkvist (dyrygent), André Perrotta (kierownik technologiczny i programowanie – CITAR), Andre Bartetzki (*live electronics*), André Baltazar (rejestracja ruchu i programowanie – CITAR),

PerseuMandillo (efekty VFX i 3D, zdjęcia), Jakub Szczypa (asystent muzyczny), Sílvia Real (elementy choreografii), Violetta Barradas (asystent sceny), José Grossinho (asystent dźwięku i informatyczny), Atalaia 31 (kostiumy), Miso Studio (sprzęt audio, wideo i informatyczny)

MT: Trzy osoby były na spotkaniu z Azguimem.

DM: Ma na pewno bardzo jasną koncepcję tego, co chce zrobić. Operę napisał dokładnie tak, jak chciał. Zaangażowanie wygląda na szczere. Zresztą pytałam go, czy taka opera może coś zmienić w świecie. Odpowiedział, że krótkoterminowo nie, ale na dłuższą metę tak. Opera, mówił, miała być takim wołaniem: „Obudźcie się, świat zmierza ku zagładzie”. Mówił też, że jest to opera o głosie. Że ona wynika z głosu, że to głos jest w niej najważniejszy. Oprócz tej, powiedzmy, poezji.

MT: Na pewno mamy tu wielki temat sztuki zaangażowanej. I na pewno ostatnią rzeczą, jaką należałoby zrobić w takiej sprawie, jest zbyt prędkie dojście do jakiejś konkluzji definitywnej.

PS: Ja bym się jeszcze chciał dowiedzieć, jak on chce widzieć ten zmieniony świat.

DM: Azguime powiedział tylko, że chciał pokazać zmierzch, noc i świt – narodziny jakiejś nadziei. Nie mówił wprost o żadnym programie pozytywnym.

BB: Jestem zdziwiony tym, co słyszę od Dominiki, bo dla mnie pewnym walorem tej opery było to, że różniła się od performance'ów typowo lewicowych, które kontestują wszystko dookoła, i jest to tylko diagnoza, nie ma żadnej recepty. Myślałem, że z tym utworem będzie tak samo, ale ta końcówka, która odsyła nas chyba do metafizyki, do transcendencji, pojawia się jak światło – była pozytywnym zaskoczeniem.

PR: I znalazłeś tę receptę, odpowiedź?

BB: Nie znalazłem.

PR: Czy nie było to przypadkiem tylko pocieszenie, że „będzie dobrze”?

PS: A potem wyśmianie na końcu.

BB: Odniesienie się do transcendencji powoduje, że już mamy pewien kierunek, zaczynamy szukać w innym obszarze. Dlatego się dziwię, że on mówi, że muzyka ma naprawiać świat, bo ja pointy tego utworu nie odebrałem w ten sposób.

MT: Ale tu nie ma chyba transcendencji. Ta część XII (*Cud*) to jest erotyk, tak mi się wydaje.

BB: No właśnie nie jestem przekonany, trudno powiedzieć.

MT: Nie wiem. Mieliliśmy wątpliwości? Być może to dwuznaczność... Cud to cud.

BB: Sam cud wskazuje, że musimy się gdzieś indziej skierować.

DM: Transcendencja niekoniecznie. On mówił, że dla niego życie ogranicza się do ziemi. Odciał się od kontekstów religijnych.

MT: Bardzo dla nas ważny kontekst, dość oczywisty: to było jedno z najważniejszych wydarzeń Warszawskiej Jesieni. Tak było anonsowane, planowane... Zbierajmy nasze wrażenia i myśli. Niekoniecznie to się musi łączyć w jakąś syntezę – problem jest bardzo złożony.

DM: Opera zebrała chyba jedne z większych braw w trakcie całego festiwalu.

PR: Brawami bym się nie sugerował, sam rozmach przedsięwzięcia zapewnia brawa.

DM: W rozmowach kulturalowych padały opinie skrajne.

MT: Co zrobić z tą warstwą literacką, która ma przynajmniej dwa aspekty, to znaczy aspekt ideowy i aspekt estetyczny?

BB: Aspekt ideowy jest bardzo efektowny, szczególnie poruszająca jest środkowa część, w której jest mowa o rozwoju, który wytwarza niedorozwój. To jest bezpośrednio przed momentem mówiącym o śmierci, moim zdaniem przelomowym, kiedy z nabożnym skupieniem wokaliści o niej śpiewają. I nagle wyodrębnia się jedna z wokalistek i po prostu wyśmiewa tę śmierć. Dostrzegam tu obsesję na punkcie umierania, która doprowadza do szaleństwa.

PR: Miałem problem z przekazem tej poezji, ponieważ wydał mi się – w bezpośrednim doświadczeniu – banalny. W dużym skrócie można powiedzieć, że w pierw było sporo o tym, jaki świat jest zły i że zmierza tam, gdzie nie trzeba, a następnie – iskierka nadziei. A więc rzucanie ogólników, „biadolenie” na kondycję współczesnego człowieka, nawoływanie do powrotu do korzeni. Później danie otuchy, ale bez jakiegos klucza. To było moje pierwsze wrażenie. Potem stwierdziłem, że można w tym znaleźć urok; w prostocie tego przekazu. To nie jest naiwność, którą chciałbym wyszydzić.

BB: Przekaz właśnie nie był prosty, był bardzo teatralny, taki starogrecki, z bardzo szerokim gestem...

PR: Sposób przekazu owszem, nie był prosty, ale przekaz sam w sobie już tak: „jest źle, będzie dobrze”.

MT: Ale przekaz był jednak bardziej precyzyjny niż takie plakatowe: „jest źle, będzie dobrze”. Tekst mówił o tym, że rozwój naszej cywilizacji był tylko zewnętrzny, materialny, nie szedł w parze z rozwojem wewnętrznym, rozwijaniem naszej wrażliwości. I tam była taka opozycja, właściwie trzy słowa: *développement* – rozwój, *sous-développement* – niedorozwój, *enveloppement* – tego się nie da przetłumaczyć – zwijanie. *Envelope* to jest też koperta, więc chodzi o chowanie czegoś do środka. To jest taki romantyczny topos, jak u Novalisa: „Tajemna droga prowadzi do wewnątrz”. W gruncie rzeczy to samo mówił Azguime, tylko że nałożył to na opis współczesności, na inny stan rozwoju technicznego. Ale trop ten sam, romantyczny.

PR: Wszystko, o czym pan teraz mówi – te hasła – slysę wszędzie: w telewizji, na ulicy. To bardzo modny temat. Nasza kultura zmierza do zagłady, opamiętajmy się, powróćmy do korzeni. A skoro tyle się o tym slyszy, to może przydałoby się dźżyć głębiej...?

MT: Otóż to! To jest także mój główny zarzut. Gdyby wziąć poetykę i przesłanie tego utworu, to znajdziemy je, ale o wiele mocniej brzmiące, np. w *Ziemi jałowej* Eliota, w filmach Antonioniego, Felliniego – na o wiele wyższym poziomie. A u Azguime’a są tylko klisze, oczywiście. Temat istnieje, ale jeśli się go pokazuje w takich kliszach, to na mnie zupełnie nie działa, jest

niewiarygodny. Ale to nie znaczy, że źle postawiony. Temat jest dobrze postawiony, tylko że on nie trafia w takiej formie...

MK: Wychodząc z tej opery, miałam mieszane uczucia. Wciąż nie wiem, co powiedzieć. Ten tekst, to wszystko było takie dziwne. Utwór powodował może jakąś irytację nawet, w tym momencie, kiedy ta śmierć powtarzała: „tué, tué, tué”... To już było tak egzaltowane, irytujące! Ale ten utwór mnie też wciągał w tę swoją fabułę... w te skrajności.

BB: Różne kwestie się na to złożyły: i muzyka, i kondycja śpiewaków – bardzo dobrych śpiewaków, świetnie się ich słuchało. Według mnie najmocniejszą stroną tej muzyki były fragmenty wokalne. Część instrumentalna trochę wycofana, można powiedzieć, podprogowo wszystko podbudowująca.

MK: Moja uwaga była skierowana głównie na ruch i głos.

PR: Azguime właśnie o tym mówił: w tej operze wyszedł od głosu i to głos jest w niej najważniejszy.

DM: A dlaczego są trzy języki? Mówił, że decydowały o tym tylko względy foniczne. Chodziło mu nawet o aspekt spektralny, analizował głoski i na tej podstawie chyba w ogóle komponował warstwę instrumentalną, jeśli dobrze zrozumiałam...

PR: Nie wiem dokładnie, jakie stosował strategie, ale na pewno warstwa instrumentalna opierała się na analizach spektralnych. Powiedział też, że swoją poezję komponuje na sposób muzyczny. Zresztą sam tytuł – *A Laugh to Cry* – mówi o procesie przejścia od śmiechu do płaczu. To ma wymiar symboliczny, ale również stało się – o ile dobrze zrozumiałem – jednym z głównych założeń konstrukcyjnych.

MT: Może bym się domyślał, że rodowód jest spektralny, ale w gruncie rzeczy to była taka impresyjna, podprogowo działająca instrumentacja. Pod koniec dopiero muzyka zabrzmiała pełniej, co współgrało z tą przemianą stanu psychicznego, która nastąpiła. Muzycznie to jest nieprzekonujące bez całego kontekstu scenicznego i teatralnego.

PS: Dla mnie muzyka była największym rozczarowaniem tej opery.

MT: Ja bym powiedział, że jeszcze większym niż tekst...

PS: Przeczytałem ten tekst wcześniej i parę rzeczy zrozumiałem, parę rzeczy miałem nadzieję, że wyjaśni muzyka, po czym się okazało, że muzyka służy raczej do jakiejś zabawy, do gry z sylabami, głoskami, dźwiękami. To nie pogłębiło wyrazu, w zasadzie pozbawiło mnie wszelkich nadziei na głębię. Natomiast muzyka... Dla mnie to było puste. Zupełnie się nie odnajdywałem, gdy przez 90% czasu była albo gra pojedynczymi sylabami, albo recytacja na jednym dźwięku, albo ni to śmiech ni to płacz. Podbudowanie całości tą podprogową warstwą instrumentalną – cóż, była to po prostu szczątkowa orkiestra. Praktycznie nic w niej nie było! A w sumie szkoda, bo gdy się pojawiały jakieś akordy, przejścia harmoniczne, były bardzo ciekawe. Żalowałem, że kompozytor nie zdecydował się na dłuższą część końcową, przynajmniej na końcu mogłaby się pojawić muzyka. A to była jakaś wielka i dziwna aria. Bardzo duże rozczarowanie.

MT: A jak wam się patrzyło na urządzenie sceny, akcji na scenie, na projekcje?

PS: Jeśli chodzi o aspekt technologiczny i zamysł scenografii, to bardzo fajnie. Technologicznie to są absolutne wyżyny.

DM: Scenografię układała żona we współpracy z artystami plastykami.

PR: Był też choreograf, który dał kilka wskazówek. To się wszystko nieco rozdrabnia.

PS: Czyli jeszcze mniejsza zasługa Azguime'a...

DM: Azguime powiedział, że jego własna jest tylko koncepcja umieszczenia wydarzeń jakby poza czasem. Stroje, które nie narzucają skojarzeń ani historycznych ani futurystycznych. To miało być „czyste”.

WN: Tak, mówił, że to miały być takie białe, bezosobowe płótna...

DM: Że nie ma płci, nie ma czasu... To są po prostu istoty żywe.

MT: Nie ma płci, naprawdę?

DM: Tak. Pierwszy pomysł był taki, żeby wystąpić w ogóle nago, ale Azguime stwierdził, że to by dało kontekst erotyczny, od którego on chciał się odciąć. Tak nie do końca mu się udało...

MT: Chciał się odciąć? W tym niezbyt gustownym finale? To dziwne, bo ja zrozumiałem, że tą nadzieją jest po prostu miłość, miłość erotyczna. Tak wynika z tekstu i z tego, co widzieliśmy na ekranie. A potem powrót obrazu słońca – klamra, kosmiczny symbol.

DM: Całość miała perspektywę kosmiczną, przez te kule...

PR: Czy tam nie było mowy o artystach? O marzycielach, którzy zdolni są wyrazić wszystko itd. Taka pochwała kreatywności człowieka.

MT: Pochwała wyobraźni jako kompensacji technokratycznego sposobu widzenia rzeczywistości.

PR: Przy całej sympatii, którą czuję do tej opery, mój największy problem był taki, że po prostu nie przeżyłem tego utworu wewnątrznie, nie zadziałał na mnie. Spodziewałem się po nim czegoś więcej, ale to może jest już mój problem. Przypominam sobie zeszłolesienny *Luna Park* Aperghisa... To było wydarzenie! Tym razem wyszedłem z koncertu z poczuciem, że ta opera nic nie wniosła do mojego życia, do mojego postrzegania rzeczywistości; nie wzbogaciła mnie. Przede wszystkim spodziewałem się, że muzyczne środki użyte w utworze to będzie dla mnie jakiś kosmos, że zanurzę się w przedziwnych spektralnych światach, ale to już były moje oczekiwania...

MT: Mnie to przypomniało scenę z filmu *Nostalgia* Tarkowskiego. Tam pojawia się taki właśnie kaznodzieja katastroficzny, który przemawia na rynku i tłum ludzi przechodzi, nikt na niego nie zwraca uwagi.

BB: Zupełnie inna scena jest w *Siódmej pieczęci* Bergmana, gdzie kaznodzieja zaczyna swoje kazanie, a wszyscy dostają szału. Azguime chciał chyba to właśnie osiągnąć, ale mu nie wyszło.

PR: Coś jednak było w tej prostocie, naiwności, entuzjazmie. Odebrałem to jako szczerze.

MT: Ale chyba z tej naszej dyskusji nie wynika, że jesteśmy przeciwnikami sztuki zaangażowanej w jakieś poważne sprawy...?

PS: Absolutnie.

MT: Nie z tym mamy problem, raczej z tym, jak to jest zrobione.

PS: Mnie by nic nie przeszkadzało w jego postawie „szalonego nawracania świata”, gdyby za tym stało wielkie dzieło, ale niestety tutaj tego nie dostałem.

27 września, koncert nocny, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Wykonawcy: Allison Bell (sopran), Theo Nabicht (metalowy klarnet kontrabasowy), Orkiestra Muzyki Nowej, Szymon Bywalec (dyrygent)

Program: Fabián Panisello– *Libro del frío* (2011) na sopran i zespół, do tekstów Antonia Gamonedey, Michał Moc – *Po-wer* (2012–2013) na orkiestrę kameralną, Yann Robin – *Art of Metal I* (2006) na metalowy klarnet kontrabasowy i zespół

PS: Standardowe rankingowe pytanie?

MT: Tak.

DM: Robin.

WN: Nie potrafię wybrać.

BB: Panisello.

PS: Panisello.

PR: Robin.

MK: Robin za całokształt, warsztat... Panisello za klimat.

MT: Ja też Panisello.

PS: Ja mam tylko jeszcze takie zdanie wstępne: życzyłbym sobie więcej takich koncertów. Świetny koncert.

PR: Podczas tegorocznej Jesieni zdarzały się koncerty – szczególnie na początku – na które bardzo narzekałem. Nawet miałem wyrzuty sumienia, bo może jestem po prostu wiecznym malkontentem. Jednak tamten wieczór udowodnił, że jeśli zjawia się dobry koncert, to nie ma żadnych wątpliwości, że jest to dobry koncert. Znakomite wykonanie, orkiestra była niesamowita. No i bardzo wysoki poziom wszystkich utworów.

DM: Każdy inny, wszystkie ciekawe. I nawet godzina 22.30 tym razem nie przeszkadzała.

MT: To powiedzmy o tym **Fabianie Panisello** [*Libro del frío*].

MK: Miałam wrażenie, że nawet wokalistka była dopasowana do tematu utworu, wytwarzała wokół siebie aurę chłodu.

WN: Nawet wyglądała jak Królowna Śnieżka...

MK: Miałam takie skojarzenia, zwłaszcza w drugiej części cyklu, z *Pierrot lunaire* Schönberga.

BB i PS: Nie takie dalekie!

MK: Ale to chyba wszystkim się kojarzyło. Ze względu na idiom wokalny...

PS: Instrumentacja, rola głosu.

BB: Aforystyczność, sentencjonalność. Duży szacunek do poezji – ona zawsze była tam na pierwszym miejscu. Wszystkie środki muzyczne bardzo subtelne, świetnie do niej dopasowane.

MT: Słyszeliście wyraźnie, że to był *Sprechgesang* a nie zwykły śpiew?

DM: Na początku zwłaszcza.

PR: Ale nie w takich ilościach, jak w *Pierrot Lunaire*.

DM: Była i recytacja...

PS: Tak, w pierwszych częściach *Sprechgesang* było najbardziej słychać.

DM: Ale to był taki nieagresywny *Sprechgesang*.

PS: Jeszcze nie wiadomo, czy to chodzi o wykonanie...

MT: To miał być rzeczywiście *Sprechgesang*, ale także dla mnie nie było to oczywiste.

PR: Ona zrobiła to bardzo dobrze. Gdyby więcej było *Sprechgesangu*, to zbyt łatwo nasuwałby się *Pierrot*.

MT: Tak. Różnie się śpiewa *Sprechgesang*. Niektórzy podkreślają bardziej *Gesang*, inni bardziej *Sprech*.

WSZYSCY: [*śmiech*]

PS: Bardzo mi się podobał wyraźny rys kompozytora, jego indywidualność. Po przeczytaniu opisu miałem duże oczekiwania i nie zawiodłem się. Piękny cytat: „Lubię, gdy moja muzyka unosi się w powietrzu, a na ziemię zstępuje jedynie w odpowiednich chwilach” [książka programowa, s. 349]. Rozedrganie, ten blask.

WN: Ta eteryczność...

PS: Tak, eteryczność, dużo jej było. Później zwolnienia, które nie zabrzmiały sztaampowo, mimo że już parę razy o takich rzeczach mówiliśmy. Bardzo, bardzo mi się to podobało, w indywidualny sposób było zrobione. Nigdy wcześniej podobnej rzeczy nie słyszałem.

BB: No i niebagatelna rola intermediów, które tak bardzo wyraźnie wydzielały te segmenty. Wstęp – świetnie zrobiony. Na początku bardzo cicha eufoniczna magma, która jest nagle przerywana „wbiciem sztyletu”. Czujemy, że to wszystko nie będzie takie proste, nie będzie łatwe, za to będzie egzystencjalne. W intermediach było to jeszcze bardziej podkreślone, kierowane na kolejne tory.

DM: Bardzo ciekawe współbrzmienia, tak wyczelowane...

MT: Właśnie, właśnie. I była jeszcze przedziwna gradacja tej harmoniki. Czasem ona się wydawała nieco Messiaenowska, z akordami durowymi z sekstą, ale ostatecznie ma się całkowite przekonanie po wysłuchaniu całego utworu, że on nad tym panował od początku do końca, że te eufonie nie były przypadkowymi dźwiękami, które mu się wymknęły, żeby stworzyć sentymentalny nastrój. Nic z tych rzeczy. Harmonika rzeczywiście miejscami olśniewająca.

PR: Nie był to utwór nowatorski, nie pretendował do tego, żeby odnowić muzyczne środki, raczej tkwił korzeniami głęboko w tradycji, jednak absolutnie mi to nie przeszkadzało. Nie był zakurzony. Właściwie od samego początku wierzyłem kompozytorowi, zaufałem jego fachowej ręce; wiedziałem, że panuje nad wszystkim, że nie zaskoczy mnie zaraz jakąś uczniowską niezręcznością, że do końca utwór będzie dobry. Czulem się komfortowo. Nie było „momentów”, ale też nie o to chodziło.

MT: Ktoś pamięta główne założenie przebiegu formalnego całości? To nie była luźna mozaika, tylko bardzo wyraźny łuk.

PS: Wyczułem złote cięcia w tej całości, w tych trzynastu częściach; dziewiątą mam odnotowaną, że tam się coś zupełnie rozsypało, taka antykulminacja.

MT: Mnie chodzi raczej o pewną symetrię. Utwór się zaczynał od brzmień eufonicznych – raczej w piano, wybrzmiewających – w środku się rozpędzał, a potem znowu „stopował”. Szczególnie pamiętam początek, bo byłem przygotowany (po lekturze książki) na szalone *veloce*, tymczasem było zupełnie inaczej.

MK: I aż się szeptem kończył...

PR: Niesamowite zakończenie, z tą chromatyczną melodią w bardzo wysokim rejestrze.

MT: I flet cały czas...

PS: Flet i skrzypcowe flażolety na zmianę, tak uzyskana została ciągłość.

DM: Piccolo.

PS: Piccolo z flażoletami skrzypcowymi, kapitalne rozwiązanie instrumentacyjne.

MT: I wspaniałe akordy fortepianu, takie dzwonekowe...

PS: Mimo braku „nowatorstwa”, dlaczego taki utwór nie jest odbierany jako coś przestarzałego? Odwoływał się do ponadczasowych wartości: poetyckości, wyczucia, jakichś niesamowitych uczuć...

DM: Muzyka zimy to powinien być w ogóle odrębny rodzaj. Zimno gra wyśmienicie w każdej epoce, od *Cold Song* Purcella po *Winter Fragments* Muraila. Tu gdzieś były takie momenty, na przykład z wykorzystaniem spółgłosek szczelinowych, syczących...

PR: Tytuł mnie zmylił. Myślałem, że będzie to kolejny utwór bez ładu i składu, samonapędzający się. Oczywiście było dużo momentów szybkich, rozedrganych, sypiących dźwiękami, ale nie uważam, że był to utwór o ruchu. Klimat raczej liryczny...

MK: Ja miałam wrażenie inne niż Piotr, nastawiałam się na utwór statyczny, który wytworzy jakąś aurę – zima to jest też czas, kiedy życie zamiera. Była w tym statyczność ...

MT: Co z tą zimą...? W tytule jest „zimno”, nie „zima”.

WN: Dla mnie to był proces jakby delikatnego zamarzania. Swoją drogą, ciekawe, ile odmian temperatur zimna możemy poczuć słuchając wpisujących się w tę tematykę utworów. Nawet przypominając sobie wieczór poprzedni i *Snow Job* – tam zimno mrozące krew w żyłach, a tutaj takie iskrzenie.

MT: Iskrzenie – dobre słowo. To był utwór o walorach kaligraficznych.

BB: To nie jest iskrzenie w sensie zewnętrznym, to akcja bardzo wewnętrzna, intensywność przeżycia na najwyższym poziomie. Właśnie to było kapitalne, że mieliśmy do czynienia z muzyką wewnętrzną i w tej wewnętrzności silnie dynamiczną.

MT: Ja bym jeszcze miał ochotę dodać, że te wiersze są genialne. Coś niezwykłego. Nie mam słów – jaka to jest wspaniała poezja, nawet przekładzie.

BB: One mi przypominają haiku, m.in. dlatego, że są w miarę krótkie. Na początku krótki opis, natomiast ostatnie dwa słowa pointy wyjaśniają wszystko i nami wstrząsają.

MT: Na pewno jakość tej poezji doskonale się utworowi przysłużyła – dla nas tym silniej, że byliśmy po *A Laugh to Cry*. Idźmy jednak dalej. Po kolei: **Michał Moc [Po-wer]**. Ktoś rozszyfrował, skąd się wziął tytuł?

BB: To jest wszystko w opisie.

MT: No, moim zdaniem nie wszystko.

BB: To jest takie krotochwilne...

MT: Poszukajcie jeszcze uzasadnień, których on nie podał.

WN: Nazwisko...

MT: Tak. Moc, czyli *power*. Cała ta notka jest niesłychanie inteligentna, łącznie z tym, że główny koncept jest niewyjaśniony, tylko widzimy nazwisko.

MK: Intrygujące, wprowadza w stan oczekiwania.

MT: Nie przedobrzył z tym opisem, nie zawikłał za bardzo. Oczywiście to nie wystarcza, żeby utwór był dobry. Ale był niezły, wszyscy to zauważyliśmy.

BB: Kolorowy, z dystansem. Jednak aspekt żartobliwy jest tutaj cały czas na wierzchu. Faktury dosyć konserwatywne, rozwiązania znane z przeszłości (np. *Kwartet na Koniec Czasu* Messiaena przewijał się w którejś z tych części). Poza tym, jestem pełen podziwu dla sztuki instrumentacyjnej kompozytora, wszystkie brzmienia bardzo przyjemne; plastyczne, eufoniczne. Także motoryka, życie, które było w krwiobiegu tej kompozycji.

DM: Miałam czasem wrażenie, że to jest taki zinstrumentowany akordeon...

MT: Rzeczywiście był taki moment.

MK: Kompozytor jest akordeonistą.

MT: Niesamowite. Rozmawiałem z Krzysztofem Wolkiem dokładnie o tym samym. Wszyscy mieliśmy to wrażenie.

DM: Nawet rozwibrowanie takie akordeonowe.

PR: To świadczy o wielkim kunszcie instrumentacyjnym.

MK: Każda z tych części była w zupełnie innym stylu, miała zupełnie inny idiom muzyczny. To mnie ujęło.

PR: Odniosłem wrażenie, że to była plejada różnych kompozytorów.

MK: Część jazzowa, część energetyczna, punktualizm, neoklasycyzm...

DM: ...Disney nawet...

PR: ...Debussy, Strawiński...

MK: Mnie się nawet jedno z wejść skojarzyło z tematem Sultana z *Szeherazady*.

MT: Takie miejsce, gdzie skrzypce jeździły gamkami w górę i w dół bardzo przypominało początek *Cudownego Mandaryna*. To było też bardzo wirtuozowskie, efektowne.

PR: Mimo wszystko nie było wrażenia, że kompozytor wrzucił do garnka wszystkie możliwe przyprawy.

MK: Właśnie nie!

DM: To nie był zlepek.

MK: A jednocześnie całość miała własny styl.

PR: Partykulacja formy bardzo pomogła.

MT: Intrygująca ostania część z tym gadaniem do instrumentów.

PR: O tak...

BB: Nietypowe zakończenie.

PR: Instrumenty smyczkowe brzmiały jak takie mamrotanie, modlitwa, wieczorny paciorek...

MT: Trochę „pod dźwiękiem”.

PR: Chcę jeszcze zwrócić uwagę na to, jak kompozytor łączył instrumenty smyczkowe z dętymi: na smyczkach bodajże *ricochet*, a następnie dźwięk ciągły, wzbogacony prawie niezauważalnie o dęte. Miałem wrażenie, że to grają same smyczki, ale że jaśniejają jakimś niesłychanym blaskiem. A to dęte grały.

DM: Mam też wrażenie klarowności, przejrzystości. Bardzo elegancki utwór.

PR: Podejrzewam zręczną koncepcję notacyjną. W pewnych momentach Szymon Bywalec podnosił tylko ręce, a zespół grał takie punktualistyczne dźwięki, jakby wydziergane z rytmiczną precyzją w zapisie przez jakiegoś Niemca. Natomiast tam na pewno była dowolność, ale w taki sposób realizowana, że np. jeden instrumentalista natychmiastowo reaguje na dźwięk innego, kolejny chwilę czeka itd.

PS: Było wiele takich dyrygenckich pomysłów. Jeszcze w innej części Szymon Bywalec ewidentnie tylko dwiema grupami instrumentów dyrygował – napisałem sobie, że „szukał niewidzialnej szyby”, po czym się jakoś tak chował.

PR: To nie było efekciarstwo ze strony dyrygenta. Na pewno wszystko usprawiedliwiał zapis.

MT: Mnie też uderzyło, że Szymon czasem takie ekstrawertyczne gesty robił. Jego kultura dyrygowania jest taka, że chyba nie robiłby tego z własnej inicjatywy. Też pomyślałem, że ten element teatralny jest wpisany w partyturę.

PS: Również brawa dla Bywalca za zręczność w łapaniu latających partytur [na początku utworu z pulpitu dyrygenckiego spadła partytura].

WSZYSCY: [*śmiech*]

MT: Teraz jesteśmy przy ostatnim utworze wczorajszym [**Yann Robin – *Art of Metal I***], na klarnet kontrabasowy – instrument, który przyjemnie było zobaczyć. Monstrum nieprawdopodobne.

BB: Tutaj oczekiwania nie były chyba zbyt wysokie.

DM: Ja tam miałam ogromne.

BB: Ale to pierwotnie wyglądało na taką – w zeszłym roku ukuliśmy to sformułowanie – „pizzę festiwalową”. Utwór zręcznie napisany, nie tylko typowa *noisemusic*, gdzie wisienką na torcie miał być klarnet. Bardzo wiele kultury dźwięku, świetnie zakomponowana forma, z przeplatanką momentów bardzo dynamicznych (które, mimo że były na bardzo wysokim poziomie dynamicznym, nie raziły, tego się bardzo dobrze, naturalnie słuchało), ze świetnymi momentami

wolnymi – tutaj podziw dla talentu instrumentacyjnego kompozytora. Może tylko trochę przerośnięta ta konstrukcja, można było wyrzucić trzy minuty i byłoby idealnie.

MK: Wiele było takich punktów, w których utwór mógłby się zakończyć, a on trwał dalej. Mimo to nie nudził.

DM: Świetne dysponowanie energią. Odprężenia i kulminacje, czasem bardzo szybko nabudowywane do bardzo głośnych stanów.

MT: Ale nigdy *subito*, właśnie to było ciekawe. On zawsze podprowadzał jakąś gamą albo taką rakieta, racą.

DM: Tak. I to *fortissimo* świetnie zrównoważone momentami w niższej dynamice. Nigdy nie było za długo za głośno. I zawsze następował jakiś statyczny odcinek. Wyśmienicie rozplanowane fazy. Heterogeniczność zrównoważona homogenicznością. Podobały mi się też mikrotonowe współbrzmienia i niektóre chwyt instrumentacyjne: taki *slap tongue* na przykład świetnie brzmi z pizzicatem Bartózkowskim.

PR: Wybrałem ten utwór jako najlepszy z całego koncertu, ponieważ właśnie tego brakowało mi w tym festiwalu. Pierwsze słowo, jakie mi się narzuca – „dzikość”. On był po prostu nieokrzesany, dziki. Było głośno, ale nie nazwałbym tego bezmyślnym hałasem, który miałby mnie tylko zmęczyć lawiną dźwięków. Ta pierwotność, trochę jak u Xenakisa czy Strawińskiego, miała w sobie coś bardzo sensualnego. Solista fenomenalny. Jego osobowość... to, jak zmieniał ustniki, jak się ruszał. Potężny instrument, który z jednej strony dysponował potężnym dźwiękiem, a z drugiej to wszystko było przykryte pod orkiestrą. Bo on się jakby wciąż krztusił. Cały ten mechanizm grania, wydobycia dźwięku – trzeba porządnie zadać – w połączeniu z osobowością wykonawcy, dzikość, krztuszenie się, przekrzykiwanie orkiestry...

MT: Koncept był chyba taki, żeby używać orkiestry w miarę tradycyjnie i żeby w centrum było to puste koło, pusta piasta, gdzie on gra rozszerzonymi technikami artykulacyjnymi, prawie nie używając innych dźwięków. I połączenie takiego solisty, powiedzmy, postcage'owskiego i orkiestry nieco spektralnej, brzmiącej dość tradycyjnie...

PR: Tak było też u Hubera.

MT: Poniekąd tak.

PR: Całkowicie inny utwór, ale widzę jakąś analogię.

DM: W tej relacji.

BB: Ale była tu świetna stopliwość orkiestry i solisty. Można było uznać, że solista jest fundamentem, że nadaje pewien ostateczny rys temu brzmieniu.

MT: A ja jednak miałem inne wrażenie, że solista był jakby wentylem bezpieczeństwa. Że ten nadmiar energii, tej agresji, że to wszystko przechodziło przez tę rurę i fhhhuuu...! Zostało wessane w instrument i natychmiast odparowywało.

PR: Bo on się „krztusił”, orkiestra go zjadała, zalewała, słuchałem go jakby spod wody, po czym następował odpływ, a on – już sam, na piasku – nadal krztusił się tym wszystkim.

MT: W dyskusji się to wydaje tak ekscytujące, że może i lepsze od Panisello... ale się zapaliliśmy!

BB: Co kto lubi. Można wybierać.

PS: To ja może powiem dlaczego jednak nie. Bez jakichkolwiek wątpliwości utwór był po prostu świetny, witalistyczny, napelniał energią, kapitalnie wyczute momenty odpuszczenia i przyłożenia masą dźwiękową „ile fabryka dała”. Natomiast dlaczego wolę Panisello? Ze względu na poetyckość i głębię. Tego mi zabrakło u Robina.

PR: Tutaj chodziło o coś całkiem innego. O tego pierwotnego człowieka, który łupie krzemieniem o krzemień. Tu jest wartość.

PS: Tak. Ja już oceniam nie sam utwór, tylko intencje kompozytora, co on chciał osiągnąć. Bo obaj, myślę, osiągnęli dokładnie to, co chcieli.

DM: Jaki to jest sukces koncertu, że możemy na tym poziomie rozmawiać...

PR: Nie powiedziałbym też „ile fabryka dała”. To nie było bezmyślne tutti, ale świetnie instrumentacyjnie skomponowane momenty.

MT: To były właściwie flesze, przebitki.

MK: Te wybuchy szokowały, ale nie raziły ucha. Efekt „wow!!!” – coś fajnego, intrygującego. I natychmiast to się rozładowywało.

MT: Właśnie, nie było przegadane.

MK: Przy okazji ciekawe kolorystycznie były te wolne ustępy.

MT: A ja wracam myślą do Panisello... Był to dla mnie jeden z najpiękniejszych utworów festiwalu, w ogóle jedna z najlepszych rzeczy, jakie słyszałem ostatnio. Rzadko się zdarza coś tak zjawiskowego. Jak mówił Przemek – utwór miał niezwykle oryginalność. Znalezienie dzisiaj własnego akcentu, tonu jest wyjątkowym osiągnięciem.

PS: Chciałbym wskazać na jeszcze jeden moment w utworze Robina. W pewnym momencie do klarnetu kontrabasowego przyłączyły się dwa klarnety basowe. To było kapitalne!

WSZYSCY: [*śmiech*]

MT: Tak, genialne.

DM: Mnie się też podobał niepokój, ciągle życie w tym utworze, niskie tremola...

MT: ADHD...

DM: Tak! To był utwór dla nadpobudliwych. Tyle energii, ten podskórny nurt.

PR: Apelowal do całkiem innej sfery wrażliwości niż większość utworów festiwalu. Ani intelektualne, ani poetyckie, po prostu pierwotne.

DM: Oddech...

MT: Coś chciałbym dodać – odnośnie poprzedniej dyskusji i takich generalnych linii kultury, w ramach których sytuujemy wydarzenia festiwalu. Tematem Robina jest metal, czyli materialność. Bardzo wiele tendencji sztuki XX wieku – i w malarstwie, i w muzyce – dąży do odarcia nas z wszystkich tych narośli symbolicznych, kulturowych, związanych z naszą pamięcią. Zamiast tego szuka się pierwotności, źródła – tego, co jest tu i teraz; tego, co jest pewne. I po takiej redukcji ostaje się właśnie materialność. Ten utwór należy do tego nurtu...

BB: ...postabsolutnego.

MT: To jest oczywiście tylko próba umieszczenia go na mapie, niezależnie od jego wartości samej w sobie. Ostatecznie niczego nie da się zredukować tylko do tej materialności. Zawsze można to usłyszeć inaczej, np. jako wyzwolenie pierwotnych energii psychicznych, o czym tu była mowa.