

ROZMOWA TRZECIA

Sobota, 19 września, godz. 22.30

Soho Factory

Masami Akita (Merzbow) Expanded music*

Masami Akita (Merzbow) performer

MT: Nie wszyscy dotrwali do końca. Kto słyszał całość?

KK: Ja.

Szb: Ja.

AG: I ja. Tylko my troje?

MT: Na to wygląda. My, pozostali, wyszliśmy razem, ale po takiej dawce, która pozwalała...

MN: Mniej więcej po półgodzinie.

MT: A ile to trwało?

SzB: Niecałą godzinę.

MT: Sala była wyraźnie mniej zaludniona pod koniec?

JK, AG, SzB: Nie.

SzB: Byłem z przodu, więc nie widziałem, żeby w ogóle ktoś wychodził.

MT: Z przodu? Ale z zatyczkami w uszach?

Wszyscy: [*śmiech*]

SzB: Tak.

MT: Czy muzyki *noise* w sposób właściwy, autentyczny, należy słuchać z zatyczkami? Czy też jest to element pewnego rodzaju...

WM: ...strategii przetrwania?

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: Jest to element podstawowego wyposażenia słuchacza chadzającego na głośne koncerty, nie tylko noisowe. Ja swoich zwykle zapominam, ale zasłaniam uszy rękoma. Nie wszyscy to robią i nie ma w tym też nic dziwnego. Im więcej noisowych koncertów za nami, tym mniej boli.

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: Ale uszkodzone komórki rzęskowe ucha się nie zregenerują.

MT: Tak. Czyli chodzi o to żeby ciało odczuwało wibracje, a przy tym żeby słuch nie został zbombardowany za bardzo.

AG: Tak. Słuchanie ze stoperami w uszach nie jest uważane za obraźliwe w stosunku do artysty. Nie jest też postrzegane jako oznaka słabości. To normalne, że zdrowe ucho nie jest w stanie przyjąć takiego wolumenu.

MN: Czy artysta-wykonawca też zakłada zatyczki?

AG: Tego nie wiem.

KK: On co innego słyszy.

SzB: Tak, był trochę za głośnikami.

MT: Ale czemu służy taka siła dźwięku? Wibracjom, które mają przenikać ciało?

AG: Częściowo tak. Nie oznacza to jednak, że muzyka noise powinna być odbierana przede wszystkim przez zmysł dotyku.

KK: Muzykoterapia.

SzB: W pewnym sensie tak.

MT: Czuł się Pan zregenerowany?

SzB: Hm, jeden z moich znajomych powiedział, że ta muzyka ma boleć.

KK: Ona nie bolała.

AG: To był masaż.

SzB: Nie...

JK: Ona miała poruszyć słuchacza, dotknąć go. Poruszyć fizycznie, nie metaforycznie.

AG: Ale też miała się spodobać estetycznie.

KK: Było w niej trochę delikatności i efemeryczności.

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: Efemeryczności? W muzyce *noise*?

Wszyscy: [*śmiech*]

MN: Wszyscy mieliśmy zatyczki? Kuba, też miałeś?

KK: Nie, mam duży próg bólu. To było efemeryczne w tym sensie, że...

MT: A czy ktoś jest w stanie kompetentnie ocenić, czy to rzeczywiście był *noise* na najwyższym poziomie? Taki źródłowe dotknięcie *noisu*? Spotkanie z guru *noisu*?

SzB: Z tego co mi wiadomo, jest to jedna z jego pierwszych prac.

AG: Merzbow jest na pewno klasykiem gatunku, jego współtwórcą. Ważnym punktem odniesienia dla artystów, którzy chcieliby ten gatunek podjąć. Nie czuję się jakoś wyjątkowo kompetentna, ale bywam na koncertach muzyki *noise*, czasem słucham jakichś nagrań. I nie mogę powiedzieć, aby kompozycja zaprezentowana wczoraj była jakoś szczególnie wyrafinowana. *Noise* nie zawsze jest aż tak statyczny i przewidywalny.

KK: Dla mnie ta warstwa statyczna była właśnie olbrzymią wartością, sprawiała wrażenie świetnie zakomponowanego utworu.

AG: Świetnie zakomponowanego? Nie miałam takiego wrażenia.

KK: Przez całą godzinę mieliśmy do czynienia z mikrozmianami.

AG: Ale bardzo prostymi, np. dodawaniem kolejnych ścieżek.

KK: Nie tylko, były elementy nieustannego pulsowania, subtelnego budowania tego materiału, który jest bardzo prosty.

AG: Warto zrobić tu pewien przypis. Twórcy muzyki *noise* czy innego rodzaju eksperymentalnej muzyki elektronicznej mają nieco inne poglądy na temat procesu twórczego, wyznają inną filozofię twórczą, mają swój swego rodzaju *etos*. Chcą tworzyć muzykę antyintelektualną, podstawowe znaczenie ma dla nich ekspresja i poddawanie się działaniu intuicji. Tak to wygląda przynajmniej na poziomie deklaracji. Bo twórcy ci zwykle dobrze orientują się w dokonaniach kompozytorów akademickich – nazwijmy ich tak roboczo. Jestem również przekonana, że kontakt z tą muzyką jest dla nich często bardzo inspirujący. Ale negują akademię, dystansują się wobec klasycznie wykształconych kompozytorów i ich potrzeby precyzyjnego wyznaczania parametrów dzieła muzycznego. Chyba najbardziej dystansują się wobec tych, którzy próbują włączać do swojego języka *noise* i *obliczać* ten *noise* albo *uczyć się go*. *Noise* wywodzi się jednak z eksperymentu w ścisłym znaczeniu tego słowa. Rozmawiałam kiedyś ze Zbigniewem Karkowskim, opowiadał skąd zdarzało mu się czerpać materiał do swoich utworów. Ktoś podsyła mu na przykład wtyczkę, która na podstawie jakiegoś algorytmu zamienia dowolny plik komputerowy na dźwięk. I Karkowski przepuszcza przez nią na przykład folder systemu operacyjnego, później słucha efektu i jeśli coś mu się spodoba, pozostawia to sobie do późniejszego wykorzystania. Jeśli nie - szuka dalej. To eksperymentowanie bez zakładania określonego celu połączone z wykorzystywaniem przedmiotów, które na co dzień nie służą do uprawiania muzyki - mogą być to przedmioty cyfrowe, jak komputerowe pliki, ale i przedmioty fizyczne, czasem po prostu śmieci. Merzbow na wczorajszym koncercie miał taki instrument przypominający banjo, skonstruowany z elementów, które uznalibyśmy za śmieci. Strunami były sprężyny od tapczanu.

MT: Oddajmy teraz głos tym, którzy wyszli z koncertu.

MN: Przyznam, że nie chciałam wychodzić, ponieważ kompozycja Merzbowy wydawała mi się interesująca. Zatopienie się w takim dźwięku byłoby fascynujące, dlatego szkoda, że artysta serwował nam taki wolumen brzmienia.

KK: Dla mnie to było cicho.

AG: Było ciszej niż zazwyczaj. Nie miałam stoperów i nie przez cały czas musiałam zatykać uszy

dłoni.

JR: Ja na chwilę przestałam zakrywać uszy i dopiero wtedy usłyszałam te wysokie częstotliwości. Doszłam zatem do wniosku, że bez sensu siedzieć z zatkanymi uszami, skoro umyka mi tak wiele. Gdybym wiedziała, że przyjętą praktyką jest zakładanie stoperów i wcale nie chodzi o to, żeby wszystko wysłyszeć, to może bym została...

AG: Merzbow sam odcinał czasem wysokie częstotliwości i wywoływał efekt „zatykania uszu”.

MT: Moje wrażenia po pół godzinie słuchania są takie: jeśli było się na czym skupić, to właśnie na tych wysokich częstotliwościach, ponieważ tam się najczęściej działo. Burdon był jednak bardzo stały, więc strata wysokich częstotliwości obciętych przez zatyczkę jest poważna, bo w tym właśnie paśmie coś się dzieje.

MN: Właśnie, dlatego też nie widziałam sensu słuchania koncertu z przytkanymi uszami. Kiedy co jakiś czas sprawdzałam, jak muzyka brzmi bez osłaniania uszu, stwierdzałam, że jest to naprawdę ciekawe. Szkoda tylko, że tak głośne.

MT: A co powie pani Karolina?

KD: Ja trochę inaczej to odebrałam – bardziej psychofizycznie. Czułam wibracje dźwięku w sobie i to było dość niezwykłe. Jednak ten wolumen brzmienia był tak ogromny, że mój organizm reagował wręcz panicznie. Czułam strach i chciałam uciec, wydostać się stamtąd. Nie byłam w stanie skupić się na tym, co działo się wewnątrz. Żałuję, bo być może była to ciekawa muzyka, którą można by zgłębić...

AG: Pochylić się nad nią.

Wszyscy: [*śmiech*]

KD:... ale percepcyjnie nie byłam w stanie.

SzB: Ciekawe jest to, że próbujemy rozłożyć kompozycję na czynniki pierwsze, a nie wiem czy to jest konieczne.

AG: Może nie jest konieczne, ale można – czemu nie?

MT: Tym bardziej, że wszelkiego rodzaju jaskrawe deklaracje, że jest się intuicjonistą, są pewnego rodzaju szantażem względem słuchaczy czy krytyków.

MN: A moglibyśmy sobie zadać pytanie, czy traktujemy *noise* jako dzieło sztuki: czy trzeba być artystą, żeby stworzyć kompozycję *noisową*? Czy konieczna jest wiedza, doświadczenie, warsztat kompozytorski? Czy do tworzenia *noisu* artyście potrzebna jest długa droga?

KK: Jest to konieczne.

MT: Zgoda. Ale dla mnie to jest nurt antyszuki.

AG: Taka ocena zależy od tego, jaką przyjmujemy perspektywę. Z perspektywy twórcy to nie jest antymuzyka. Oni odczuwają estetyczną i zmysłową przyjemność z jej słuchania.

JR: Można zresztą przeczytać w programie, że dla Merzbowa hałasem jest muzyka popularna.

AG: To taka prowokacyjna wypowiedź, która ma szokować i dezorientować.

MN: Z pewnością pierwiastek autokreacji.

WM: Na pewno po tym koncercie będę inaczej podchodzić do określenia *forte* i *fortissimo*.

AG: *Fortissimo Merzbow*.

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: A jak się wraca z takiego koncertu, to nawet weekendowy gwar na Krakowskim Przedmieściu zdaje się wyjątkowo cichy i delikatny.

AG: A właściwie dlaczego antysztuka?

MN: Czy to czas by wyłączyć dyktafon?

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Nie, nie. Próbuję tylko znaleźć dobry punkt odniesienia. Myślę, że to jest jedno z tych wielu zjawisk w XX wieku, które mają za cel demontaż naszych przyzwyczajeń w myśleniu o tym, czym jest sztuka: tradycyjnie rozumiana jako zamknięte dzieło służące kontemplacji, jako symboliczne przesłanie, jako pewnego rodzaju zagadka, którą trzeba rozwikłać. A tutaj chodzi o to, byśmy oczyszcili się z tych wszystkich nawyków i zanurzyli w sensualnej rzece brzmień.

AG: Ale istnieje przecież także sztuka użytkowa. Do tańca czy do kontemplacji. Myślę, że za sztukę użytkową można byłoby uznać muzykę, której zadaniem jest dawanie czysto zmysłowej przyjemności. Nie wytwarza zupełnie autonomicznych dzieł sztuki. Takie utwory powinno się oceniać przy użyciu zupełnie innych kryteriów.

MT: W muzyce heroldem antysztuki jest Cage. On ciągle mówił, że nie jest artystą, nie jest kompozytorem, że nie należy go w te ramy wtlaczać. U Merzbowa mamy chyba coś podobnego. Nie należy o tym myśleć w kategoriach dzieła, raczej w kategoriach chwilowego przeżycia. Ale na pewno stoi za tym pewnego rodzaju rzemiosło i doświadczenie, choć mnie trudno w to wniknąć i nie miałbym nawet większej ochoty.

AG: Ale Merzbow nazywa swoje utwory kompozycjami.

MT: Kompozycjami?

AG: Tak, posługuje się tym pojęciem, ponieważ nie znajduje bardziej adekwatnego. Jego kompozycje nie są oczywiście dziełami muzycznymi w znaczeniu zachodnioeuropejskiej tradycji. Nie są notowane na partyturze, ale mają przemyślaną strukturę. Merzbow improwizuje grając *live'y*, ale w jego utworach zamieszczanych na płytach wcale nie ma tak wiele improwizacji.

MT: No tak, ale Cage też nadawał tytuły swoim utworom. Więc są to jakieś paradoksy antysztuki – próbujemy wyrwać się z tego, co i tak ostatecznie nas wciąga. Balansujemy na granicy. Chodzi mi o zachowanie jakichś terminologicznych rozróżnień. Możemy oczywiście powiedzieć, że sztuką jest zarówno kompozycja Lachenmanna jak i Merzbow, mimo że odbywają dystansują się od tradycji i przez wielu bywają zaklasyfikowani do nurtu antysztuki. To są kwestie naszych prywatnych nastawień. Istotne jest, że jednak Lachenmann jest obiektywnie dużo bliższy sztuki, bo słuchamy

jego utworu jako precyzyjnie zakomponowanej całości.

KK: Ale tu nie było negatywu, Merzbow nie jest negatywem w przeciwieństwie do Lachenmanna. Jest multiplikacją, nagromadzeniem, czystą multiplikacją jednego podstawowego atomu dźwiękowego do skali makro.

MT: Nie przesadzałbym z pojęciem negatywu u Lachenmanna, bo jak wiemy pisze on partytury niezwykle skomplikowane i notuje wszystko bardzo dokładnie. Odczytanie tych partytur stanowi dla muzyków wyzwanie, bo prawie każdy dźwięk jest zapisany nietypowo. Oni nauczyć się tej notacji nauczyć jak nowego języka. To bardzo precyzyjny zapis.

KK: Ale Lachenmann unika melodii, to unik, a czy w *noisie* jest jakiś unik? Chyba nie.

MT: Melodia nie jest wyznacznikiem dzieła sztuki muzycznej.

KK: Jednak kiedy ktoś posługuje się negatywizmem w doborze środków i robi to celowo, to jest to unik. Natomiast w muzyce *noise* jest to jeden minimalny zasób, którym autor się posługuje.

MN: Wszystko sprowadza się do tego, że *noise* nie powstaje w opozycji do czegoś, zgodzicie się z tym? Weźmy na przykład utwór Lachenmanna z wczorajszego koncertu – tam była opozycja w stosunku do tradycyjnej orkiestry.

AG: *Noise* jest opozycją dla muzyki pop, muzyki piosenkowej. Rozmawiałam kiedyś z Iliosem, to twórca z kręgu muzyki eksperymentalnej, znajomy, a także artystyczny współpracownik Karkowskiego. Wyznał, że nie lubi muzyki w ogóle. Sam posługuje się w swojej dźwiękowej twórczości bardzo niskimi częstotliwościami przy dużym wolumenie. Jego sztuka ma być odbierana przez zmysł dotyku, ma działać bezpośrednio na ciało.

MN: Prezentuje słuchaczowi wibracje, zaprasza odbiorcę do ich odczuwania, tak?

AG: Tak, właśnie o to chodzi. Ale bardziej *zmusza*, niż zaprasza.

MT: Niewątpliwie coś łączy Lachenmanna i *noise*. Jest to postawa krytyczna wobec zastanej rzeczywistości muzycznej, co do tego nie ma wątpliwości.

KK: Poniekąd Lachenmann też krytykuje muzykę filharmoniczną.

MT: Tak, ale obraz tego kompozytora jako kogoś, kto się odcina od tradycji jest zupełnie fałszywy, bo jest on głęboko zanurzony w tradycji sięgającej XVII wieku. Lachenmann cała linię tych wielkich kompozytorów, zwłaszcza niemieckich, jako twórców przekraczających w swoim czasie granice pewnych przyzwyczajzeń. W ten sposób rozwijali muzykę. Lachenmann widzi siebie jako kontynuatora tej drogi, co dziś jest już bardzo trudne.

WM: Wspominał o tym na wykładzie w Katowicach.

MT: Tak. Wiele razy powtarzał: „Myśleć to znaczy przekraczać”. Ale posumujmy ten *noise*, ciekawe zjawisko – nawet dla całkowitych outsiderów.

AG: Zastanawiam się jeszcze, dlaczego to akurat Merzbow znalazł się w programie.

SzB: Jestem osobiście wdzięczny dyrektorowi Wieleckiemu za zaproszenie go, ponieważ podejrzewam, że sam nie znalazłbym się sam na jego koncercie.

AG: Ale dlaczego nie zdecydowano się na prezentację muzyki Karkowskiego? Tego twórcy niestety nie ma już między nami, więc nie mógłby się pojawić osobiście. Nie wiem, czy w ogóle chciałby wystąpić na Warszawskiej Jesieni, pewnie nie [*uśmiech*]. Ale jego muzykę wykonywały zespoły Zeitkratzer i Ensemble Phoenix Basel. I tych muzyków można było przecież zaprosić. Myślę, że Merzbow pojawił się po to, aby przyciągnąć na festiwal nową publiczność. Jest najbardziej rozpoznawalnym artystą z kręgu *noise*, występował nawet dość niedawno w Katowicach w ramach koncertu klubowego organizowanego przez popularny Off Festival.

MT: Merzbow znalazł się w programie pewnie dlatego, że pasuje do hasła całego festiwalu i że jest już klasykiem.

Niedziela, 20. września, godz. 19:30
Filharmonia Narodowa, Sala Koncertowa

José María Sánchez-Verdú, *Mural* (2009-2010)* na wielką orkiestrę
Phill Niblock, *Baobab* (2011)* na orkiestrę
Carola Bauckholt, *Emil will nicht schlafen...* (2010)* na głos i orkiestrę
Paweł Szymański, *Partita III* (1985-1986) na klawesyn amplifikowany i orkiestrę
Toshio Hosokawa, *Woven Dreams* (2009-2010)* na orkiestrę

Orkiestra Filharmonii im. Leoša Janáčka w Ostrawie

Salome Kammer – śpiew
Małgorzata Sarbak – klawesyn
Zsolt Nagy – dyrygent

**** prawykonanie**

*** pierwsze wykonanie w Polsce**

Marcin Trzęsiok: Czy mamy swoich faworytów tego koncertu?

Wszyscy: Tak.

Wojciech Michno: Ciężko określić ich jednoznacznie. Na pierwszym miejscu obstawiłbym Hosokawę. Zaraz za nim Sáncheza-Verdú.

Justyna Rudnicka: U mnie trochę inaczej – Szymański na pierwszym miejscu, a potem Bauckholt na drugim.

MT: Rzeczywiście trochę inaczej.

Wszyscy: [śmiech]

Magda Nowicka: Ja nie wskażę jednej kompozycji. Każda była dobra. Koncert pokazywał dużą różnorodność rozumienia ruchu i statyczności. O każdym utworze mogę powiedzieć coś pozytywnego, jednak najmniej urzekł mnie Hosokawa.

Karolina Dąbek: U mnie na najpierw Sánchez-Verdú, potem Szymański i Hosokawa.

Agnieszka Grzybowska: Sánchez-Verdú.

Szymon Borys: Zdecydowanie Niblock. Potem długo, długo nic i Hosokawa.

Kuba Krzewiński: Szymański i Niblock.

Wszyscy: [śmiech]

AG: [Do SB:] Tego bym się nie spodziewała po studencie dyrygentury!

Wszyscy: [śmiech]

SB: Czy mam to uznać za komplement?

AG: Tak.

MT: Sytuacja jest dość nietypowa, bo są zupełnie rozstrzelone te Wasze wrażenia...

WM: ...ale chyba wszyscy się zgodzimy, że koncert był bardzo udany jako całość?

SB i KK: Nie.

MT: Czyli bardzo się nie zgadzamy.

Wszyscy: [śmiech]

KK: Koncert był bardzo nierówny...

MT: ...pod względem utworów czy wykonania?

KK: ...utworów!

SB: ...wykonania!

Wszyscy: [śmiech]

SB: O kwestiach wykonawczych powinniśmy porozmawiać oddzielnie.

MT: Dobrze. Mnie najbliższy był zdecydowanie Hosokawa, którego zresztą znałem. Kupiłem sobie płytę z nagraniem tego utworu miesiąc temu, nie wiedząc, że będzie też tutaj na festiwalu. Ok, no to bardzo kolorowo!

Wszyscy: [śmiech]

MT: Nie wiemy od czego rozpocząć...

SB: To może zacznę od tego, że bardzo dobrze, że została zmieniona kolejność utworów.

MT: Dlaczego?

SB: W pierwotnej wersji nie zyskałby tak wiele Hosokawa, a Verdú przypadłby całkowicie – bo ja uważam, że to był jeden ze słabszych utworów tego koncertu.

MT: No to idźmy według kolejności wykonanych utworów. Na początku José María Sánchez-Verdú. Kto wymieniał ten utwór jako jeden z najlepszych?

WM: Ja go wymieniłem. Chciałbym zwrócić uwagę na to, że w tym utworze nie było momentu, w którym orkiestra grałaby tutti w dynamice forte. Mimo to w *Muralu* była wyraźna kulminacja. Kompozytor bardzo świadomie ją zakomponował. Moim zdaniem Verdú panował nie tylko nad formą, ale i nad materiałem dźwiękowym – interesująco go przedstawiał i potem przetwarzał. Przypadek kompozytora, który jest jak Lachenmann odarty z modernistycznego myślenia. Mówię to całkowicie in plus.

MT: A co to był za materiał?

KK: Zgrzyty i dźwięki pocierane.

JR: Sonoryzm?

WM: Taki sonoryzm, który nie bał się harmonii i ciągłej, płynnej narracji.

MN: Podobały mi się drobne elementy, które składały się na coś nieokreślonego. Pomimo pewnej statyczności, w utworze Sánchez-Verdú było najwięcej ruchu, w porównaniu z pozostałymi. Doceniam kunszt zrobienia takiej kompozycji z mikrostruktur. Słuchało się bardzo przyjemnie.

MT: Czyli coś podobnego do Zielińskiej?

MN: Tak, tylko ciekawsze. Myślę, że rodzima kultura kompozytora (hiszpańska) odegrała w procesie twórczym ważną rolę. Na jego kompozycję złożyła się mozaikowość, różnorodność elementów. Od pierwszych taktów słyszeliśmy, że to jest bogate.

AG: Był to materiał różnorodny, ale wcześniejsze rozwiązania muzyczne nie zanikały, aby ustąpić miejsca nowym. Pojawiały się w przebiegu kompozycji do końca.

WM: Tak, było dużo rzuconych w przestrzeń punktów, które stanowiły integralną całość.

MT: Utwór miał charakter narracyjny, bo posiadał wewnętrzne nawiązania. Tworzyła się ciągłość.

KD: Mnie pozytywnie zaskoczył. Znałam z Warszawskiej Jesieni kompozycję Sáncheza-Verdu, *Siedem komnat* [w oryg. utwór nosił tytuł *Libro de las estancias*]. To było coś zupełnie innego, kompozycja przestrzenna, wielopłaszczyznowa. Bardziej konstrukcja, rzeźba architektoniczna niż klasyczny utwór. Byłam ciekawa, co ten kompozytor ma do powiedzenia w sytuacji koncertowej. W *Muralu* pokazał, że potrafi w narracyjny sposób kreować formę, że posiada kunszt kompozytorski. Utwór został skomponowany jednym strumieniem.

MT: *Siedem komnat* miało charakter happeningu. To było jedno z największych wydarzeń przed dwoma laty, ale pojawiła się wątpliwość czy to jest kompozycja muzyczna. Czy on się obroni jako kompozytor? Czy to był po prostu pomysł jednorazowy na zrobienie takiego teatru historyczno-instrumentalnego? A tutaj zobaczyliśmy, że on jest świetnym kompozytorem.

WM: Ja bym powiedział, że on już wtedy pokazał świetny warsztat kompozytorski. Przyznam się, że czekałem na *Mural* właśnie ze względu na tamto wydarzenie z 2013 roku. Byłem ciekaw jak

Sánchez-Verdú zabrzmiał w filharmonicznej przestrzeni koncertowej. Intrygujący przypadek, skoro w tak odmiennych rolach wyszedł obroną ręką i tu i tam.

AG: Ja akurat postawiłam na Verdú być może dlatego, że miałam najmniejsze oczekiwania wobec jego utworu przed samym koncertem.

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: Nota o kompozycji zamieszczona w książce programowej wydała mi się nieobiecująca. Sama jej konstrukcja była taka sucha – trzy bardzo proste pytania i nieco wymijające odpowiedzi kompozytora, w których ciągle odnosił się do pisma, kaligrafii, ornamentacji. I obiecywał spotkanie z „nowym wymiarem orkiestry”. W takie zapowiedzi trudno dziś uwierzyć. W pamięci miałam również utwór sprzed dwóch lat, dość eklektyczny i niesprzyjający skupieniu. Była to ciekawa próba, ale nie mogę powiedzieć, aby bardzo mi się ta kompozycja spodobała.

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: Trochę się spóźniłam i nie usłyszałam zapowiedzi o zmianie kolejności utworów. I już na samym początku pojawiło pierwsze pozytywne zaskoczenie – *nie zaczynamy od Hosokawy*. Drugie zaskoczenie pojawiło się zaraz po pierwszym, ponieważ od pierwszych dźwięków utwór mnie bardzo zmysłowo wciągnął. Pomysł na *Mural* wyłożony przez kompozytora we fragmencie wywiadu mnie nie przekonał. Jednak wystarczyło kilkanaście sekund trwania kompozycji, abym wodziła dłońmi po dźwiękowo rysowanej ścianie i śledziła jej zniuansowaną fakturę. Czasem była bardziej chropowata, za chwilę jak gdyby bardziej gładka, ale pod powierzchnią warstwą wciąż wyczuwalnie ziarnista. Muzyka pięknie ją opowiadała, bardzo powoli. No i oczywiście barwy były przepiękne. Uwielbiam wykorzystanie akordeonu w orkiestrze. Takie wysokie częstotliwości zawieszane ponad zespołem.

WM: Tak, świetne.

AG: Odbierałam ten utwór bardzo zmysłowo.

MT: A szukaliśmy tych odniesień do pisma, do inskrypcji?

AG: Były wyraźne wypukłości w tej fakturze, ale ich znaczenie jak gdyby uległo zatarciu. Pismo jako kształt, nie znak. I różnego rodzaju powierzchnie, które do kreślenia kształtów zapraszają.

JR: Dla mnie on był w pewnym sensie ilustracyjny. Tytuł i notka o utworze sprawiła, że doszukiwałam się w tych zgrzytach procesu zapisywania.

MT: No właśnie, kiedy na początku smyczki przy żabce, przy podstawku, wydawały ten taki zgrzyt.

JR: Tak, niczym zgrzyt stalówki, który towarzyszy nauce pisania. On się potem powtarzał i wszystko się razem zaplatało. Ta artykulacja w instrumentach smyczkowych chyba miała być ilustracyjna.

AG: Pojawiały się fragmenty, w których smyczki grały na pustych strunach. Skojarzyło mi się to z niezapisaną przestrzenią, jakąś białą plamą, jakimś *brakiem*.

MT: Na czym polega to zjawisko, o którym była mowa, że on nie bał się odniesień tonalnych? Pamiętacie? Tam ciągle brzmiał w tle akord molowy. Zabrudzony, ale wyraźnie słyszalny. Molowy charakter był bardzo wyraźny przez większość tego utworu. Właściwie to było coś w rodzaju dronu

molowego, on się nie zmieniał. Pozycja harmoniczna, quasi funkcyjna się nie zmieniała, ciągle był w tle.

AG: A jakie instrumenty były za to odpowiedzialne?

MT: Nie pamiętam, to było raczej w niskich rejestrach.

WM: Myślę, że to się ciągle zmieniało. Ten dron był grany przez różne instrumenty.

MN: Również preparacja fortepianu wpływała na oryginalne brzmienie. Z jednej strony mieliśmy nawiązanie do tradycji, a z drugiej taką różnorodność, która składa się na mural. To było bardzo mozaikowe.

WM: Miałem wrażenie, że on pismo traktuje jako coś przetrwalnikowego – jako symbol, znak czasu. Słyszałem echa literatury muzycznej XX wieku: Pendereckiego z pierwszego okresu twórczości, Lutosławskiego, Lachenmanna. To jest oczywiście bardzo subiektywne, ale wydaje mi się, że Sánchez-Verdú nie boi się przyjmować postawy kontynuatora europejskiej tradycji muzycznej.

MT: Ja bym był ostrożny z terminem sonoryzm, który padł wcześniej a teraz został poniekąd przywołany ponownie. To jest wytrych, który zaciemnia i niszczy wrażliwość. Sonoryzm polega na operowaniu polami dźwiękowymi, bazuje na zjawiskach statystycznych, gdzie nic się nie wyróżnia (z tym wiąże się braku melodii). To jest muzyka związana raczej z wczesnym Xenakisem, Pendereckim, Ligetim. Takiej masy dźwiękowej tutaj nie było, może tylko jakieś dalekie echa. Sonorystyka, jako rozszerzenie technik wykonawczych, to co innego. O tym rozróżnieniu pisał Krzysztof Szwejgier.

JR: No tak, jest problem z bardzo różnym definiowaniem sonoryzmu.

AG: Poza tym to słowo przeniknęło również do publicystyki z innego obszaru, do tekstów o muzyce jazzowej, eksperymentalnej, rozrywkowej.

MT: Stało się bardzo nieostre...

AG: ... i pojawia się przy opisie każdego rodzaju muzyki, w której istotne jest brzmienie.

KK: Co w zamian?

MT: Może nie jedno słowo. Ale jeśli zauważymy, że był tam pewien substrat akordu molowego, który jest ornamentowany różnego rodzaju szemrami...

SB: Właśnie! Ornamentyka to jest słowo bardzo często używane przez kompozytora.

MT: Ornamentyka sonorystyczna – właśnie coś takiego. Zresztą to też pasuje do jego inspiracji Alhambą, arabską Hiszpanią.

MN: No właśnie. Całkiem niedawno miałam okazję zwiedzać Alhambę i pewnie dlatego utwór Sánchez-Verdú bardzo mi się z nią kojarzył. Słuchając widziałam elementy tej architektury. Niektóre są zachowane w bardzo dobrym stanie, z innych pozostały tylko fragmenty; delikatne, prawie niewidoczne rysy czy motywy. Dynamika utworu pokazywała tę różnorodność, a jednocześnie nieokreśloność.

KK: A mnie zabrakło radykalizmu w formie.

AG: Radykalizmu czy wyrazistości?

KK: Radykalizmu. Chciałbym usłyszeć mural płaski. Chciałbym usłyszeć tę fakturę chropowatą, ale bardziej krańcową, graniczną. Ta faktura była wypukła jak u Gaudiego. Murale są płaskie. Tej płaskości mi zabrakło, bo u Gaudiego trudno by było coś namalować.

AG: Nie powinniśmy oczekiwać takiej dosłowności. Kompozytor miał jakiś pomysł, wizualną inspirację, ale nie oznacza to, że powinien ją bezpośrednio i skrupulatnie przekładać na język dźwięków.

JR: To przecież nie jest muzyka programowa.

AG: Ilustracyjność byłaby nudna.

KK: Oczywiście. Ale utwór nie sprostął czasowi. Początek fantastyczny, niesamowicie zmysłowy, a później... tkanka i struktura, której brakowało wyrazistości.

MT: A potem mieliśmy *Baobab Niblocka*.

SB: Wspaniała muzyka! Nie wiem za bardzo od czego zacząć. To był trzeci dzień festiwalu. Usłyszeliśmy już kilka kompozycji tego typu i ja właśnie na przestrzeni tych trzech dni nauczyłem się słuchania tego rodzaju kompozycji. Wydaje mi się, że wymagają one od nas zupełnie innego rodzaju podejścia. Sam utwór był nieco podobny do idei muzyki [Tomasza] Sikorskiego.

Wszyscy: [zdziwienie]

SB: Już tłumaczę. To był utwór, do którego mogliśmy wejść i mogliśmy z niego wyjść. On trwał od zawsze i trwa dalej. Jest taki sam. My tylko usłyszeliśmy jego fragment.

MT: Sikorski pisał czasem tego typu muzykę, ale to samo można powiedzieć o wszystkich utworach dynamistycznych.

SB: Nie, wydaje mi się, że nie.

MT: Można tak o Lucierze powiedzieć, o La Monte Young'u, o Merzbow...

SB: Nie wiem. Możliwe, ale ja doświadczyłem tego na Niblocku. Ten utwór był jak jądro ziemi, które jest z jednej strony stałe, a z drugiej ciągle bulgocze, pod powierzchnią cały czas się coś dzieje. Są to oczywiście mikrozmiany, ale właśnie ich należy słuchać i może dlatego odebrałem ten utwór jako zdecydowanie najlepszy. Zupełnie subiektywne.

MT: Czyli chodzi o to, że w tym momencie udało się panu wejść w ten specjalny rodzaj percepcji? Przedtem się nie udało, a tu akurat się powiodło?

SB: Tak, to było naprawdę duże przeżycie. Byłem cały mokry.

Wszyscy: [śmiech]

MN: Mnie przeszkadzało filharmoniczne światło.

SB: A ja akurat zamknąłem oczy.

MN: Było zbyt jasno, by zamknąć oczy. Za to mój sąsiad z lewej położył się na podłodze – siedzieliśmy akurat w rzędzie, przed którym znajdowało się przejście, więc było dużo miejsca.

SB: Naprawdę?

MN: Tak, ty tego nie widziałeś, bo chociaż siedziałeś obok mnie, miałeś zamknięte oczy.

Wszyscy: [*śmiech*]

MN: Położył się wygodnie na podłodze, niczym na koncercie *noise*'owym. Po jakimś czasie ktoś z obsługi podszedł do niego i przerwał ten stan idealnego spoczynku. Wracając do moich wrażeń, tego utworu też mi się bardzo dobrze słuchało. Miałam skojarzenia z minimalizmem lat 1960. Bardzo adekwatny tytuł. Ja to widziałam jako nieruchomość baobabu, czyli drzewa, które jest trwałe, a wewnątrz coś w jego korzeniach bulgocze. Dobry utwór, z pewnością jednak lepiej zabrzmiałby w kameralnych warunkach. Zostałby głębiej odebrany.

MT: Czy nie był trochę za głośno zagrany?

MN: Tak!

KD: Nie!

SB: To są kwestie subiektywnego odbioru.

MT: Panu to nie przeszkadzało?

SB: Nie, absolutnie.

KD: To jest jedna z cech jego twórczości – muzyka głośna, czasem bardzo głośna. Podczas krakowskiego Festiwalu Audio Art, gdy wykonywane były jego kompozycje elektroniczne, rozdawano zatyczki do uszu. Utwory instrumentalne Niblocka są oczywiście nieco inne, ale styl jest wyraźny: długie, statyczne utwory o wysokich decybelach.

SB: Tu nie były potrzebne zatyczki do uszu!

WM: To była miniatura!

Wszyscy: [*śmiech*]

KD: Trudno mi znaleźć klucz do tej muzyki. Wy ją chyba bardziej czuliście niż rozumieście.

JR: Tak, bo chyba chodzi o to, żeby poczuć.

SB: Właśnie dlatego mówię o tym, że ta muzyka wymaga innego podejścia!

MT: Elementem tego innego podejścia jest sam sposób zapisu, a zatem i dyrygowania. Dyrygent pokazywał zdaje się tylko minuty a muzycy mieli pewnie skoordynowane z tymi upływającymi minutami jakieś konkretne działania. On tylko pokazywał liczby na palcach.

Wszyscy: Tak.

MN: Zauważmy, że reakcje publiczności były zupełnie inne po *Baobabie* i po *Muralu*

SB: Ja autentycznie klaskałem i wznosiłem okrzyki od serca. Sam się tego po sobie nie spodziewałem.

JR: Dla mnie, póki co, był to jak do tej pory najlepszy utwór z grona kompozycji statycznych. Był też dobrym przygotowaniem do La Monte Younga. Początkowo, gdy w programie przeczytałam notkę o *Baobabie*, zastanowiłam się po co kompozytor odkrywa przed nami wszystkie techniczne zabiegi. Pomyślałam jednak, że chodzi o to, by słuchacz już nie koncentrował się na konstrukcji utworu, nie angażował intelektu, ale po prostu wczuł się w tę muzykę, poddał się jej.

MT: Tu jest jeszcze analogia z [Giacinto] Scelsim, bo zdaje się, że obydwaj nie zapisywali swoich utworów, tylko ktoś im pomagał. W sumie ich muzyka jest do siebie podobna, choć Scelsi jest kompozytorem bardziej wyrafinowanym.

Wszyscy: [kiwiają głowami]

AG: Niblock dobrze wpisuje się w nurt muzyki minimalistycznej, ale nie spod znaku [Phillipa] Glassa czy [Steve'a] Reicha. Nawiązuje do tego minimalizmu, którego prekursorem był La Monte Young, minimalizmu długich trwał, wybrzmiewań, zjawisk psychoakustycznych. Odwołującego się do filozofii Wschodu, praktyki kontemplacji...

KK: ...kwestii czasu i walki z czasoprzestrzenią. Myślę, że każdy z nas podczas tego utworu zagubił się w czasie. Nie wiedzieliśmy ile on trwa. Tak samo jest z baobabem – nie wiemy ile ma lat, ponieważ nie posiada słoików.

JR: Ja jednak nie straciłam poczucia czasu, bo dyrygent ciągle o nim przypominał...

SB: ...bo nie zamknęłaś oczu!

JR: No właśnie, bo było za jasno!

KK: Tak, na scenie był techniczny brygadzysta, którego staram się omijać wzrokiem, bo za dużo zdradza.

MT: Ten brygadzysta właściwie nie dyrygował, tylko pokazywał minuty. Jedyne moment, w którym się zdawało, że czas jednak zaczął płynąć, to było wejście dźwięku *b*.

Wszyscy: Tak.

MT: Ciekawe, że z notki wynika, że rejestry tych dźwięków nie są określone. Każde wykonanie tego utworu jest więc chyba zasadniczo inne.

KK: Z tym utworem jest tak jak zobaczeniem baobabu. Tak jak utwór wyrasta nagle z przestrzeni, tak też baobab się pokazuje i nie widzi się nic poza nim. To jest jak podziwianie tego magicznego drzewa.

MT: Idźmy dalej. *Emil nie chce spać...* [oryg. *Emil will nicht schlafen...*]. Carla Bauckholt. Ktoś tę kompozycję wymienił?

JR: Ja, a to ze względu na moje zainteresowanie teatrem instrumentalnym i wszelkimi działaniami łączącymi aspekt muzyczny i teatralny. Ten utwór się wyróżniał – był humorystyczny, lekki.

Bardzo podobał mi się efekt imitowania przez orkiestrę dźwięków mowy i instrumentalne podejście do ludzkiego głosu – naśladowanie grymaszenia dziecka, kołysanki...

MT: ...głosy dziecka i matki.

JR: Tak, pojawił się dialog z niższym głosem. Zdaje się, że tylko w kołysance były użyte słowa, w większości partii wokalistka niczym instrument tworzyła różnorodne dźwięki: wesołe, śmieszne, przyjemne. Ta lekkość przyniosła wyraźne odprężenie w układzie koncertu.

MT: Były też rekwizyty. Salome Kammer miała misia. Były też żółte kartki, które wszyscy muzycy rzucili na ziemię...

MN: ...bo orkiestra się już poddała – nie będzie już dłużej [Emila] usypiać!

MT: Aha, żółta kartka w sensie piłkarskim, czy tak?

MN: Myślę, że tak.

AG: A może oto weszło słońce, a dziecko jak nie spało, tak nie śpi [*uśmiech*].

SB: W kontekście tego utworu przypomniał mi się Ondrej Adamek i jego *Polednice*. Ten utwór był ulepiony z tego samego ciasta, o to samo w nim chodziło. Łączy je prześmiewczość.

MT: A mnie się to kojarzyło raczej ze sławnym *Ein Brief* [Mauricio] Kagela. Zresztą Bauckholdt była jego uczennicą.

MN: Miałam okazję wysłuchać innego utworu Caroli Bauckholt na ostatniej Poznańskiej Wiośnie Muzycznej, zatytułowanego *Emil*. Kompozycja na sopran solo, która imitować miała niemowlęce gaworzenie. To była ta sama stylistyka – fascynacja światem dziecięcym i próba intrygującego naśladowania go.

JR: Tam nie było żadnej nowości. To był taki tradycyjny teatr instrumentalny spod znaku Kagela, Schaeffera.

WM: W sumie z tej całej pierwszej części koncertu wyszła nam prawie XXI-wieczna „symfonia”. Pierwszy utwór jako „poważna” część pierwsza (z molowym dronem), część druga – bardzo wolna, no i trzecia – scherzo.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: A potem był finał w drugiej części, ale dwuczęściowy.

KK: A mogę sobie pozwolić na głos zupełnie przeciwny?

MT: Ależ oczywiście!

KK: Dla mnie to była muzyka, której nie powinno tu być – muzyka burżuazyjna...

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: ...z kąciem ust, ironiczna, w dodatku prymitywna – w złym tego słowa znaczeniu. Ponadto ten głos powiększony mikroportem nie był spójny z partią orkiestry.

AG: Orkiestra miała inną funkcję, role zespołu i solisty są różne...

JR: To przecież jest teatr!

KK: Ja bardzo lubię teatr instrumentalny!

AG: Mnie też ten utwór się nie podobał, ale nie do tego stopnia, żebym chciała go wyrzucić z programu koncertu.

SB: To był taki smaczek na koniec części pierwszej, którego mogło nie być, ale...

AG: Czemu nie?

KK: To jest muzyka, która odstrasza zwykłych młodych ludzi od filharmonii.

JR: Wręcz przeciwnie!

MT: Właśnie, przecież dlatego jest burżuazyjna!

SB: No właśnie!

KK: Właśnie dlatego była burżuazyjna, że przyciąga do filharmonii.

MT: A, w tym sensie – przyciąga zwykłych, odstrasza młodych. A mnie ten utwór trochę raził swoim ekshibicjonizmem, który źle wypadł, bo najwyraźniej krępował także solistkę. Wpierw pomyślałem, że to w złym guście, a potem – że to jest w zamierzeniu groteskowe.

JR: Właśnie!

WM: W końcu to tylko dziecko!

SB: Może po prostu to był za duży kontrast po Niblocku.

JR: Skoro byłeś cały mokry...

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: **Pawła Szymańskiego *Partita III*** była w drugiej części. Chyba nie ma większych wątpliwości, że Szymański był bardzo źle wykonany?

SB: Tak. Z dyrygenckiego punktu widzenia – dyrygent nie dawał aufaktów orkiestrze.

MT: W Szymańskim czy w ogóle?

SB: W ogóle, śmiem twierdzić! Auftakt jest oddechem a więc podstawowym nośnikiem informacji dotyczących parametrów muzycznych. O ile w Niblocku skutki nie były tak rażące, o tyle w Szymańskim dało to dość przygnębiający rezultat. Tam był potrzebny bardzo szybki czas reakcji dyrygenta.

MT: I precyzja...

KK: ...rytmiczna.

MT: Bardzo tego brakowało w pierwszej części *Partity*. Poza tym ta amplifikacja tego klawesynu strasznie ostra. Był na pierwszy planie, niespójny z orkiestrą, bez żadnej subtelności.

JR: Chwilami brzmiał jak organy.

MT: Tak, ale te uwagi nie tylko pod adresem dyrygenta, to także kwestia realizacji dźwięku.

SB: Oczywiście. Myślę, że nie tylko w tym utworze.

MT: Szymański pojawił się ze względu na termin „dynamistatyka”. Przejście od dziania się do stasis. To był temat utworu. W jaki sposób ten utwór wzbogacił nas w doświadczeniu tego zagadnienia?

KK: Fantastyczna forma, w której ta dynamika i statyka rozłożone są jako dwie przeciwległe części, które się zazębiają. W takim sensie, że mamy pierwszą część i wetknięte węń coraz dłuższe fragmenty drugiej części. Później odwrotnie, czyli druga część pochłania pierwszą.

MT: Tak.

KK: Kultowy wręcz utwór.

AG: Przebój!

Wszyscy: [*śmiech*]

MN: Taki, który się nie starzeje.

MT: Znamy pewnie klasyczne nagranie Elżbiety Chojnackiej, prawda? Tam to brzmi o wiele lepiej niż w wczoraj filharmonii.

JR: Ja miałam pewien problem z solistką. Nie z jej grą, ale z poprawianiem opadającego ramiączka podczas pauz.

Wszyscy: [*śmiech*]

SB: No właśnie, chciałbym coś powiedzieć à propos pauz generalnych. W tym utworze one nie zadziałały. Pauza generalna daje efekt wtedy, kiedy wszyscy muzycy pozostają w bezruchu.

WM: Chodzi ci o to, że dyrygent taktował w tym czasie? Czy o zachowanie muzyków?

SB: Chodzi mi o wszystko. Dyrygent powinien uświadomić muzykom, że każdy ich dodatkowy ruch sprawia, że ta pauza nie zadziała. Najdrobniejszy ruch zabija pauzę generalną.

WM: Rozumiem.

MT: Zauważmy, że jeśli chodzi o temat dynamistatyki, tu jest sytuacja jakiej nie mieliśmy na tej Warszawskiej Jesieni. Bo w tej muzyce w ogóle nie ma procesu.

Wszyscy: [*kiwanie głowami*]

MT: To nie jest statyka, pod którą pulsują, jak się przyjrzymy bliżej, jakieś zmiany. To nie jest dynamika, z której, jak się przyjrzymy bliżej, wyłania się statyczność. To jest zderzenie tempa wolnego i szybkiego. Tylko kolaż i proporcjonalne przekładanie tych dwóch stanów, tak jak zauważył to Kuba.

AG: Również zderzenie faktur, nie tylko tempa.

MT: Tak, w takim globalnym ujęciu, że mamy duże bloki szybkiego tempa i małe wstawki wolnego, a na końcu zostaje już tylko duża płaszczyzna wolnego tempa. Te przejścia jak w oparciu. Progresje bloków: „duży-mały-duży-mały” lub „czarne-białe-białe-czarne”. Jednak procesu, wsłuchiwanie się w mikrozmiany w ogóle nie ma. Jest w tym utworze taki jeden moment, kiedy się zastanawiamy, co się zaraz wydarzy: repetycje akordów, w przejściu do części drugiej, a potem się to rozlewa w taką jakby płaczącą figurę, gdzie klawesyn ma figurację pasażerów w górę i w dół. To jest jedyny moment kiedy muzyka może wejść w rodzaj takiego procesualnego dziania się. Ale ten potencjał od razu jest chwycony w zimną siatkę tych proporcji.

AG: Dlaczego od razu zimną?

MT: Zimną bez żadnego negatywnego podtekstu. Zimną w sensie konstrukcyjnego podejścia do muzyki. A teraz finał wczorajszego koncertu – **Toshio Hosokawa *Woven Dreams***.

SB: Dobre zakończenie.

MT: Dali na koniec to, co mieli najlepiej zrobione!

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Kto wymienił Hosokawę na pierwszym miejscu?

WM: No cóż, przede wszystkim było tam fantastyczne budowanie narracji muzycznej. Cudowne osiągnięcie kulminacji i wychodzenia z nich. Ten utwór mnie po prostu porwał.

SB: Wyróżniała go narracyjność. To była opowieść.

AG: [*z niedowierzaniem*] Narracyjność miałaby wyróżniać ten utwór? Na wczorajszym koncercie?

SB: Tak, dlatego nie wymieniałem Sancheza-Verdù. Bo tam nie słyszałem formy.

MT: Nie, nie. Powiedzieliśmy sobie, że *Mural* był narracyjny!

WM: Nawet bardzo!

MT: Oba te utwory były raczej narracyjne. Zgodziłbym się z tym, że u Hosokawy ta narracja była bardziej wyraźna, energia była o wiele silniej ustrumieniowana w jednym kierunku. U Sáncheza-Verdù było podobnie, ale jakoś na drugim planie.

AG: No właśnie, dla mnie wyraźna narracja w jednym kierunku była wadą tego utworu. W pierwszej części mnie znudził, w drugiej zrobiło się apokaliptycznie przez te kulminacje. Nieprzyjemnie, niedobrze. No, ale w końcu kompozytor zaprosił nas do opowieści fizjologicznej. Poród z pewnością nie jest piękny.

JR: Tak, bo notka mówi o tym jednoznacznie. Najpierw radość z bycia w łonie matki, następnie poród...

WM: Wniosek taki: lepiej nie czytać notek przed wykonaniem.

Wszyscy: [śmiech].

AG: Chyba tak. Słyszałam ilustracyjne odniesienia do każdego pojawiającego się w nocie elementu. Było bicie serca z oddali, *etc.* Starłam się szukać tych nawiązań do muzyki japońskiej...

MT: Tak, jest mowa w notce autorskiej o muzyce gagaku, o tej heterofonii, która jest zresztą charakterystyczna dla Hosokawy.

KK: Ten utwór brzmiał mimo to bardzo europejsko, prawda?

AG: Bardzo europejsko!

WM: Ekspresyjnie!

KD: Dramatycznie!

WM: Nadzwyczajnie dramatycznie!

MT: No, bo ja wiem? Gagaku też ma bardzo silne napięcia. Oczywiście, u Hosokawy działa też harmonia. Współbrzmienia, powiedzmy, europejskie.

AG: No właśnie!

MT: On ma właściwie ekspresjonistyczną orkiestrę. Troszkę jak echa [Albana] Berga, coś takiego... Ale miałbym ochotę troszkę bronić takiego antropologicznego, poznawczego, psychologicznego rozumienia muzyki. Wydaje mi się, że jeśli muzyka próbuje eksplorować doświadczenia zmysłowe – a dzisiaj mówimy o tym tak często, także tutaj – no to przecież naturalną drogą jest, że to pole eksploracji się rozszerza. A my dziś dobrze wiemy, jaka jest waga tych doświadczeń zmysłowych w okresie prenatalnym i że one w naszej pamięci ciągle działają, niezależnie od tego czy chcemy tę wiedzę dopuścić do naszego świadomego umysłu.

AG: No tak, ale jest też coś takiego jak trauma pourodzeniowa!

Wszyscy: [śmiech]

MT: No tak. Pomyślmy o wszystkich mitach mówiących o heroicznym zmaganiu, o wyjściu ku światłu przez ciemny, klaustrofobiczny tunel... Są psychologowie, którzy wywodzą je z pamięci narodzin. W każdym razie muzyka próbuje nas do tego jakoś zbliżyć. Jest taki świetny pisarz francuski – Pascal Quignard. On ma taką ideę fixe, że muzyka nam towarzyszy nam zawsze. Nasz pierwszy kontakt ze światem, kiedy zmysły się otwierają, to jest kontakt ze światem dźwięków. W łonie matki to jest nasz główny bodziec i w tym właśnie znaczeniu muzyka towarzyszy nam, według Quignarda, od zawsze. Te warstwy pamięci, w naszej kulturze jest jakoś dość wstydliwie wyparte, tutaj powracają. Już się nie wstydzimy się ciała, już nie wstydzimy się zmysłów, ale bycia płodem się jeszcze wstydzimy. Tutaj kompozytor nas otwiera. W dodatku z jego punktu widzenia jest też konieczność powrotu do tego stanu z przeszłości, czyli perspektywa reinkarnacji, o której wspomina w niejednym swoim komentarzu. To daje nową perspektywę sublimacji tego stanu. Chciałbym jakoś docenić wartość tego rodzaju eksploracji w muzyce.

KK: Faktycznie, utwór ten dawał nam duże poczucie bezpieczeństwa w pierwszej fazie, tak jak w łonie matki. I tu skojarzył mi się Niblock. Taki jak baobab zapewnia nam bezpieczeństwo, zapewnia wyżywienie i cień, tak samo tutaj mieliśmy poczucie zapewnienia nam wszystkich podstawowych potrzeb.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Ta muzyka ma też aspekt oniryczno-magiczny. Te wszystkie dzwonkowe barwy...

SB: A czy to nie jest po prostu typowe dla jego muzyki?

MN: Szukałam w tej kompozycji właśnie elementów muzyki japońskiej. Nie jestem jej znawcą, ale zastosowane w utworze dzwonki brzmiały bardzo orientalnie.

MT: Bardzo japońskie jest wychodzenie od jednego dźwięku. Cisza, jeden dźwięk i potem się to rozszerza w heterofonię, faluje, powraca do pojedynczego dźwięku...

AG: Hosokawa mówił, że podczas pracy nad tym utworem miał wsłuchiwać się w dźwięk *b*, zatapiać się w nim, wykopywać sobie w nim norę czy mościć jakieś legowisko. Już sam sposób mówienia o procesie twórczym w taki sposób jest dla mnie trochę niestrawny. Choć to może nieistotne. Ale tak, Hosokawa wyprowadził swoją kompozycję z pojedynczego dźwięku.

KD: Ja chciałam spytać o sposób myślenia o czasie, taki azjatycki. W tym utworze wydawało mi się, że był bardziej europejski.

SB: Też tak mi się wydaje.

MT: Tego rodzaju narracja z nabrzmiewającymi napięciami jest bardzo typowa dla Hosokawy. Ale zauważmy, że w tym utworze nie było punktu kulminacyjnego. To jest po prostu wdech i wydech.

JR: Tak, to mogła być taka gra ze słuchaczem. Kojarzyło mi się to z falowaniem.

MT: Tak, to jest falowanie. Nie ma momentu rozwiązania, nie ma nasycenia – tylko ciągłość, kontynuacja. Chciałbym podkreślić niezwyklej kunszt instrumentacyjny i harmoniczny. Te nakładające się faktury, jak one jedne z drugich wyływały! Ach, z jaką maestrią to było zrobione!