

12. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL



OBECNOŚĆ(I)

OLGA HUMEŃCZUK
DYREKTORKA NFM

PIERRE JODLOWSKI
DYREKTOR ARTYSTYCZNY

WROCŁAW, NFM
16 — 24.05.25



KALENDARIUM FESTIWALOWE

16.05.2025

piątek, 20.00

NFM, Sala Czerwona

➤ **BLACK PAGE**
ORCHESTRA

16.05.2025

piątek, 21.00

NFM, Sala Czerwona

➤ **BLACK PAGE**
ORCHESTRA &
FRANÇOIS SARHAN

17.05.2025

sobota, 17.00

NFM, Sala Czarna

➤ **HOMO LUDENS –**
RECITAL BY GOŚKA
ISPHORDING

17.05.2025

sobota, 18.00

NFM, Sala Czerwona

➤ **RECITAL BY**
MAŁGORZATA
WALENTYNOWICZ

17.05.2025

sobota, 19.00, 19.45, 20.45

NFM, Sala Główna ORLEN

➤ **ORCHESTRA &**
ELECTRONICS
– PART 1, 2, 3

17.05.2025

sobota, 22.00

NFM, Sala Czerwona

➤ **MOUNTAIN &**
MAIDEN

18.05.2025

niedziela, 18.00

NFM, Sala Czerwona

➤ **ASTRALIS**
Wydarzenie towarzyszące

18.05.2025

niedziela, 20.00

NFM, Sala Czarna

➤ **KONCERT ZWIĄZKU**
KOMPOZYTORÓW
POLSKICH

21.05.2025

środa, 21.00

NFM, Sala Główna ORLEN

➤ **L'ÊTRE CONTRE**
LE VENT

22.05.2025

czwartek, 18.00

NFM, foyer -3

**> KOMPOZYCJE
MŁODYCH**

24.05.2025

sobota, 11.00, 12.00

NFM, Sala Czarna

**> MINI AKUSMA
FORUM**

22.05.2025

czwartek, 19.30

23.05.2025

piątek, 17.00

NFM, Sala Czarna

> GREETING THE SUN

24.05.2025

sobota, 17.00

NFM, Sala Czarna

**> AKUSMA FORUM –
GRECJA**

22.05.2025

czwartek, 21.00

NFM, Sala Czerwona

> DES ÉCLATS

24.05.2025

sobota, 18.30

NFM, Sala Kameralna

> LA FORME DE L'ÂME

23.05.2025

piątek, 18.30

NFM, Sala Czarna

**> AKUSMA FORUM –
FRANCJA, KANADA**

24.05.2025

sobota, 20.30

NFM, Sala Czerwona

> ENSEMBLE VORTEX

23.05.2025

piątek, 21.00

NFM, Sala Czarna

> KTV [HYPNOS]

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

14.05–15.06.2025, NFM

> WYSTAWA PRAC W RAMACH
21. BIENNALE SZTUKI MEDIÓW
WRO 2025 QUALIA

16–24.05.2025, Krupa Art Foundation

> RANDOM CHECK 7

16.05.2025, piątek, 23.00

House Tęczowa, ul. Tęczowa 79/81

> SOMETHING OUT OF
APOCALYPSE

17.05.2025, sobota

NFM

> NOC MUZEÓW

23.05.2025, piątek, 23.00

Klubokawiarnia Recepcja, ul. Rуска 46

> LIVE ACT

ESEJE

Marta Konieczna

Face to face czy interfejs?

Jakub Kopaniecki

(D)granie z muzyką

Joanna Kwapien

Ciało jako...

Szymon Atys

Obecnie

* prawykonanie



Olga Humeńczuk

Dyrektorka
Narodowego Forum Muzyki

Szanowni Państwo,

z ogromną radością zapraszam na 12. edycję festiwalu Musica Electronica Nova, który w tym roku odbywa się pod hasłem *Obecność(i)*.

To słowo-klucz otwarte na wiele interpretacji, które prowadzi nas do refleksji nad tym, co znaczy być tu i teraz – w świecie zdominowanym przez technologię, w czasach rozproszonej uwagi i cyfrowych bytów. *Obecność(i)* to także pytanie o relacje: pomiędzy ciałem a maszyną, przeszłością a przyszłością, słuchaczem a przestrzenią dźwiękową.

Zapraszamy Państwa do wspólnego słuchania, do uważnego bycia. Niech tegoroczna Musica Electronica Nova stanie się przestrzenią spotkań – realnych i wirtualnych, intensywnych i subtelnych – ale zawsze prawdziwie obecnych.

Serdecznie dziękuję Pierre'owi Jodłowskiemu, dyrektorowi artystycznemu MEN, oraz całemu zespołowi zajmującemu się organizacją za przygotowanie tej edycji festiwalu.

Do zobaczenia na MEN 2025!



Pierre Jodlowski

Dyrektor Artystyczny festiwalu
Musica Electronica Nova

Od kilku już lat pewien typ projektów artystycznych wpisuje się w nurt określany mianem „kultury post-internetowej”, co odnosi się do integracji globalnej sieci z wszelkiego rodzaju praktykami twórczymi. Znak naszych czasów – towarzyszące codzienności przyspieszenie – sprawia, że pojawia się nowa kwestia: włączenie w obszar zainteresowań artystów procesów sztucznej inteligencji, która (rzekomo) miałaby zastąpić część ludzkich działań lub myśli. Nie możemy jednak uznać pojawienia się AI za aż tak głęboką zmianę w naszych kulturach, ponieważ w większości przypadków sztuczna inteligencja oznacza po prostu zarządzanie wielkimi zasobami danych w sposób udoskonalony, lecz pozbawiony jakiejkolwiek autonomii lub samoświadomości. Mimo to prawdą jest, że zostaliśmy świadkami początku zupełnie nowej ery w relacjach między ludzkością a maszynami.

W takim kontekście został określony program nadchodzącej edycji festiwalu Musica Electronica Nova. Zapewne na jego kształt rzutowała również – być może przewrotna – potrzeba zaakcentowania obecności człowieka, rozpatrywanej jako „wymóg niematerialny” w opisanych wyżej „technologicznych uwarunkowaniach”. W większości

utworów obecnych w repertuarze widocznego jest związek z nowymi mediami: urządzeniami elektronicznymi typu real-time, sensorami, narzędziami video tracking. I w trakcie odbioru każdego z nich odnosi się wrażenie, iż nasza perspektywa, choć urzeczona innowacjami, jakie tego typu sprzęt zapewnia, nie może mimo wszystko uniknąć skoncentrowania uwagi na owej przemożnej obecności ludzkiego pierwiastka. Na nadchodzącą odsłonę festiwalu artyści przygotowali szeroki wachlarz projektów: od solowych z udziałem między innymi Małgorzaty Walentynowicz czy Goški Isphording, po te z orkiestrą i Chórem NFM. W przestrzeni NFM doświadczać będzie można instalacji 21. Biennale Sztuki Mediów WRO 2025 Qualia, a także koncertu-instalacji performatywnej przygotowanej we współpracy z Centrum Sztuki Wro. Zaprezentujemy również autorski cykl Akusma Forum poświęcony muzyce elektroakustycznej i nowym odkryciom na scenie międzynarodowej: w tym roku przyjrzymy się muzycznym panoramom Grecji, Polski, Francji i Kanady. By podkreślić rzeczoną nieodczuwalność obecności człowieka, zaplanowaliśmy dwa taneczne widowiska z projekcjami wideo i interaktywną grą świateł. Będziemy gościć także dwa zespoły należące do muzycznej elity scen Europy: Black Page Orchestra z Wiednia

oraz Ensemble Vortex z Genewy. Mimo że do Wrocławia przyjadą z zupełnie różnymi programami, w których znajdują się także dwa prawykonania dzieł zamówionych przez festiwal, oba składy łączy biegłość w integrowaniu najbardziej zaawansowanych technologii ze świadomością ich kruchości i ulotności. Po raz kolejny zatem – czynnik ludzki jest najpewniej tym, co buduje energię na scenie: obecność człowieka ugruntowana w większym lub mniejszym stopniu, uwikłana w złożone sieci utkanie z dźwięku i obrazu, próbująca jednocześnie odnaleźć swą poetycką ścieżkę, jako przeciwieństwo nieustannego przepływu bezosobowych danych, który nas przytłacza.

Wydaje się, że projektem, który stanowi doskonałe podsumowanie owej idei czy symbol festiwalu, jest *Des Éclats* francuskiego performerera Hervégo Biroliniego. Artysta skonstruował bowiem zestaw szesnastu cewek Tesli (generatorów widzialnych wyładowań elektrostatycznych), których pole elektryczne wchodzi w swego rodzaju dialog z sieciami neuronowymi. Podczas prezentacji obserwujemy błyskawice kształtujące stały przepływ energii wokół performerera, jego ciała i gestów... Nasuwa się wówczas pytanie – czy to napięcie zaistniałoby bez ludzkiej obecności?



Mieczysław Kominek

Prezes Związku Kompozytorów
Polskich

Po dwudziestu latach...

Rozpoczyna się dwunasta edycja festiwalu Musica Electronica Nova powstałego z potrzeby dania świadectwa najnowszej technologii wciąż gniętej w służbę muzyki. W 2005 roku wymyślił i zrealizował to wydarzenie Stanisław Krupowicz – wówczas jeden z pionierów zastosowań komputerów w muzyce, który dzięki stypendiom studiował w Stanford University w Kalifornii. Festiwalowi zawsze patronował Związek Kompozytorów Polskich, a początkowo organizacja wydarzenia należała do Oddziału Wrocławskiego ZKP przy współpracy z Akademią Muzyczną we Wrocławiu, Urzędem Miasta Wrocławia, Ministerstwem Kultury i Sztuki, Fundacją Przyjaciół „Warszawskiej Jesieni”, ZAiKS-em oraz prywatnymi sponsorami. Dyrektorem Artystycznym pierwszej edycji

festiwalu był Stanisław Krupowicz, drugiej natomiast Michał Talma-Sutt, jako że okres dyrektorowania festiwalowi miał być jednorazowy. To się zmieniło i dziś od 2019 roku, z poręczenia ZKP, funkcję tę pełni Pierre Jodlowski.

Mamy więc dwudziestolecie, minął szmat czasu, ale Musica Electronica Nova wciąż tropi nowe ślady technologii w muzyce. Obecnie koncentrujemy się na sztucznej inteligencji. W słowie wstępnym pisze Pierre Jodlowski: „Znak naszych czasów – towarzyszące codzienności przyspieszenie – sprawia, że pojawia się nowa kwestia: włączenie w obszar zainteresowań artystów procesów sztucznej inteligencji, która (rzekomo) miałaby zastąpić część ludzkich działań lub myśli”. I angażuje AI do programu jubileuszowej MEN, ale ze słówkiem „rzekomo” – co krzepi. Ten problem pojawia się również przy

tradycyjnym koncercie Oddziału Wrocławskiego ZKP: „Tegoroczne prawykonywania oscylować będą wokół refleksji nad potencjałem sztucznej inteligencji” – deklarują organizatorzy koncertu, towarzyszyć im jednak będzie „namysł nad ludzką egzystencją”. To znów rodzi nadzieję, że nie poddamy się bez walki...

Życzę festiwalowi MEN następnych dobrych dwudziestu lat, a Państwu jak najlepszych wrażeń dźwiękowych, ale i intelektualnych przemysleń. AI u progę!

FACE TO FACE CZY INTERFEJS?

Marta Konieczna

Na skrzypce. Na skrzypce i obój. Na klarnet, altówkę, wiolonczelę i fortepian. Na sopran lub na głos. Na akordeon i elektronikę?

Ale nie ma takiego instrumentu, jak elektronika.

Dopisek znany, spotykany w programach nawet często, coraz częściej. Na sali koncertowej instrumenty – te skrzypce, oboje, akordeony – wyglądają zawsze z grubsza tak samo, można je rozpoznać i ponazywać. Ale gdzie na scenie jest elektronika? Bo czasem ktoś siada tam z komputerem. Czasem wpi-na do niego gitarę. Klika coś na laptopie, ale właściwie nie widzę, co – może układa pasjansa? Czasem stoi sam na scenie i macha rękoma. Czasem jeszcze owija się kablami, a czasem otacza różnymi, zazwyczaj metalowymi pudełkami. To takie czarne skrzynki – wszystko to czarne skrzynki, których zapis, czy właśnie tajemnice i sens działania, dopiero dane mi odkryć.

A komputer i kabel to też instrumenty?

Najdziwniejsze, że wykonawcy/-czynie w ogóle czasem na tej scenie nie ma. A koncert trwa, muzyka gra, na koniec kompozytor/-ka wychodzi i klaszczące ręce wyciąga w stronę reżysera/-ki dźwięku. A! Widziałam jeszcze kilka razy, że ludzie zza tej reżyserki na koniec wychodzili po aplauz.

Na tych koncertach z cyklu „...i na elektronikę” często jedno słyszę, a drugie widzę. Może oto nastąpiła szczytowa era muzyki, gdy faktycznie staje się ona medium zupełnie abstrakcyjnym.

Wyzwolona z wzrokocentrycznych okowów sprawia, że nie ufam oczom, ale podążam za słuchem.

Może elektronika to taka technika? Estetyka? Stylistyka? Albo po prostu nowa muzyczna rzeczywistość? Czasem wirtualna – fakt. Wykorzystująca nowe media – też fakt. Właściwie obecnie funkcjonują razem, zarówno te analogowe, jak i cyfrowe. Może to dlatego chętniej od elektroniki wszyscy mówią o elektroakustyce.

Sztuka, również ta muzyczna, XXI wieku jest nowo-, multi-, inter-, trans- i hipermedialna. Jest „renesansem zmysłowości”, jak przeczytałam w książce *Muzyka a nowe media* Andrzeja Mądry¹. To również w niej znalazłam inspirację do tytułu niniejszego tekstu. Jako ludzie opieramy się bowiem na wrażeniach, bodźcach. Cieleśność czy nawet pojmowanie ciałem staje się centrum zainteresowania twórców/-czyń. Dodatkowo te same ciała zyskują wzmocnienia, przedłużenia i poszerzenia swoich zdolności – w tym, rzecz jasna, wykonawczych. Tak oto podziwiamy transhumanistyczne muzyczki, wykonawczynie-cyborżki.

Elektronikę (ale elektroakustykę też!) sklasyfikować trudno, może dlatego, że powstawała trochę przy okazji innych wynalazków i odkryć z dziedziny fizyki i akustyki. Elektrofony – bo tak nazywały się pierwsze instrumenty z elektroniką związane – zostały dopisane do ► **klasyfikacji instrumentów Hornbostela-Sachsa** dopiero w 1940 roku, choć pierwsze z nich liczyły sobie już wtedy kilka dekad. Z początku miały w pewnym sensie przekroczyć ludzkie możliwości wykonawcze: być głośniejsze, szybsze i o większej liczbie głosów. Pomyślmy o gitarze elektrycznej – początkowo po prostu amplifikowanej gitarze – która obecnie funkcjonuje jak osobny instrument. Dlatego, jak znowu zauważa Mądro, nowe środki początkowo jedynie wzmacniały te stare, ale

¹ A. Mądro, *Muzyka a nowe media. Polska twórczość elektroakustyczna na przełomie XX i XXI wieku*, Kraków 2017.

jednocześnie zachowywały ich język i konwencje. Innym prądem bowiem jest ten, który napędza w instrumencie jakiś mechanizm lub wzmacnia jego głośność, niż ten, z którego rodzą się drgania dające początek dźwiękom. Dokonując podziału owych elektrofonów, należy wskazać kolejno elektromechaniczne, elektroakustyczne i elektroniczne. Wszystkie zasilane są prądem, ale tylko te ostatnie z obwodów elektrycznych uczyniły instrument (a właściwie ich szereg: generatory sinusoidalne, oscylatory, filtry...). Choć wtyczka pozostała wpięta do gniazdka, z czasem źródło muzycznej energii, a więc energii drgań, z analogowego zamieniono na cyfrowe. Wtedy zapis nutowy naprawdę już zamienił się w zapis binarny, ale nie trzeba wcale klikać „zapisz” – wszystko kierowało się wciąż prosto do głośnika, a ten odczytywał tylko, jak ma drgać, aby dźwięk w takim dokładnie wydźwięku wytworzyć.

Tak mniej więcej działają kable i układy scalone w każdej czarnej skrzynce. A teraz co jeszcze się w nich kryje – w nich i w dopisku „na elektroniczną”.

Niekiedy rozpoznajemy, że skrzynka to **syntezator**. Czy nazwie się go **analogowym**, czy **cyfrowym** – to zależy, jak wyprodukuje sobie dźwięk według opisanych wcześniej prawideł. Szeregi gąteł i wajch pozwalają dźwięk ze strumienia prądu lub (w późniejszych czasach) ciągu zer i jedynek rzeźbić, to znaczy syntetyzować. Parametry do naszej dyspozycji to na przykład głośność, czas trwania i barwa – tej poświęcono zdecydowanie najwięcej pokręteł. Wysokość tonu też oczywiście mogą one określać, choć często syntezatory mają też klawiaturę i to ona, jak ta fortepianowa, bezpośrednio na nią wpływa. Klawiatura bywa też niekiedy narzędziem do wyzwalania zakomponowanych dźwięków niekoniecznie kojarzących się z jakąkolwiek gamą. Pod każdy klawisz można podłożyć syntetyzowane brzmienie lub inne – jak w przypadku opisywanego za chwilę samplera. Tylko wtedy taka **klawiatu- ra** nazywa się **MIDI**. W **synteza-**

rach modularnych pokrętom – zamiast klawiszy – towarzyszą oznakowane wtyczki i gąszcz kabli. Przepinając je pomiędzy sobą analogicznie (i analogowo), wpływamy na kształt elektronicznego sygnału dźwiękowego.

Wzdłuż rozłożone mogą być jeszcze inne skrzynki. Podświetlone, migające kolorowo guziki często wskazują na **sampler**. Można nim zarejestrować, a potem odtworzyć najróżniejsze dźwięki, a także je zmodyfikować. To taka klawiatura (z padami zamiast klawiszy), spod której zamiast *gis* razkreślonego może wyjść szczeknięcie psa. Wspaniale sprawdza się przypięty do syntezatora. Rytmicznie świeci się często **sekwencer** mający zadanie zapamiętania i odtwarzania wgranej węń sekwencji dźwięków. Możliwa jest również dalsza jej modyfikacja (co pewnie poskutkowało ewolucją tego urządzenia w automat perkusyjny). **Looper** ma podobne przeznaczenie, choć o wiele prostsze działanie: zapętla jedynie nagrany motyw. Wiecie, że pojawia się na scenie, jeśli muzyk/-czka po zagraniu tematu wciska jakiś przycisk stopą, a potem fragment ten zostaje odtwarzany w kółko. Stopą najczęściej wciska się też wiele innych skrzynek-pedałów nazywanych **efektami**. Wynik ich działań jest przeróżny, ale sposób – właściwie taki sam. Kablem wchodzi do skrzynki informacja o dźwięku, która następnie jest przetwarzana w jej wnętrzu – na przykład jak w sitku zatrzymywane są wysokie częstotliwości, a do głośnika wypuszczane jest już zmodyfikowane brzmienie.

Cały taki syntezator i zestaw skrzynek może też być też wirtualny, najczęściej stanowiąc element **DAW**u (Digital Audio Workstation, pol. Cyfrowa Stacja Robocza), czyli programu do tworzenia muzyki elektronicznej (elektroakustycznej też!). Ma w sobie to, co kiedyś mieściło café studio, i jeszcze trochę. Za jego pomocą można napisać utwór, wyprodukować go lub wykonać na żywo (o tym zaraz). Graficzne reprezentacje różnią się, ale często przypominają klocki układane na osi czasu.

Jednak na niewidocznym z widowni ekranie laptopa równie dobrze może pokazywać się nieco inny program, czyli **Max** funkcjonujący na zasadzie języka programowania i znany również artyst(k)om wizualnym. Komponowanie odbywa się tu w czasie rzeczywistym na bazie siatki komend i zmiennych ułożonych w tzw. patche (najprościej mówiąc, a nie jest to prosta sprawa). Ich zmiany i przejścia między nimi mogą również zostać zaprogramowane lub być wyzwalane na przykład wciśnięciem klawisza. Muzyka może być też z pomocą laptopa tworzona poprzez **live coding** polegający na programowaniu jeszcze innymi językami w czasie rzeczywistym.

Jeśli skrzynki są małe, tak małe, że da się je zmieścić w dłoniach lub przyczepić rzepem do nadgarstków, a wykonawcą/-czyni porusza kończynami na scenie w dziwnym związku między swoimi ruchami a zmianami w słyszanych przez nas dźwiękach – wtedy najpewniej mamy do czynienia z **kontrolerami ruchu**. Czujka rejestruje położenie, odchylenie i wysokość, a następnie przekazuje te informacje do wybranego programu (a często bywa to właśnie Max), który interpretuje dane według wskazanych przez kompozytora/-kę dźwięków. Najłatwiej to sobie wyobrazić jako trzy osie naszego trójwymiarowego świata, na których położenie kontrolera, niczym suwak w **mikserze**, decyduje o poszczególnych jakościach dźwięku.

Ostatecznie to właśnie mikser pozostaje najważniejszą skrzynką. Towarzyszą mu interfejs i karta dźwiękowa, które to wszystko przetłumaczają i przez które wszystkie te urządzenia mogą przechodzić, wchodzić ze sobą w interakcje.

We wszystkich tych przypadkach na scenie widzimy wykonawcę/-czynię, który coś robi. W dodatku słyszymy, a przynajmniej mamy wrażenie, że na żywo. Stąd często dopisek „**live electronics**”, a więc praktyka – choćby

i korzystająca z technologii jeszcze niewynalezionych – osadzona w zupełnie tradycyjnym podejściu wykonawczym. W czasie rzeczywistym można dźwięki generować lub przetwarzać – zarówno te już wygenerowane, jak i te dochodzące z innych instrumentów. Klarnet basowy, gitarę elektryczną i trio smyczkowe przetworzy na tej zasadzie Monika Szpyrka w swoim *Ghost-like*, Engin Dağlık udźwięczni tonitruon i rybackie sieci, natomiast Matthias Krüger do komputera podłączy najstarszy syntetyzator świata, czyli organy.

Nie tak rzadko tym wykonawcą/-czynią bywa kompozytor/-ka i wcale nie musi to być sytuacja idealna. Agacie Zemli taki układ odbiera możliwość posłuchania jej kompozycji przez nią samą. Gdy zasiada z laptopem wraz z muzykami, do stresu o odbiór utworu dochodzi odpowiedzialność wykonawcy. Swoją drogą artystka twierdzi, że o wiele częściej zawiesza się komputer, crashuje program i wyskakuje błąd, niż pęka struna. Możliwe jest oczywiście zakomponowanie utworu tak, aby to wykonawcy/-czynie odpowiadali za zmiany i przetworzenia w warstwie elektronicznej, na przykład przeklikując efekty i modyfikacje za pomocą pedała, guzika czy nawet klawisza spacji. Ciekawe, które z rozwiązań zastosuje Zemla w *Coup de grâce*.

Ale czasami dopisek brzmi „**na taśmę**”. Znaczy to, że podczas koncertu muzyka zostanie odtworzona – autonomicznie lub towarzysząc temu, co grane na scenie. Rzadko kiedy jednak ktoś dosłownie wyjdzie na scenę z magnetofonem szpulowym, chyba że jest ► **Pawłem Malinowskim**. Kompozytor ten jednak jeden ze swoich utworów opisał „na taśmę analogową”, co wychodzi raczej w stronę muzycznych mixed-mediumów.

Muzyka na taśmę-taśmę, taśmę-widmo, którą zastąpiła po prostu odtworzona ścieżka dźwiękowa, kojarzyć się może ze studiami eksperymentalnymi, światem elektroakustyki z kręgu czy to

musique concrète, czy Elektronische Musik. Co jednak wyjątkowo istotne, takie podejście zupełnie redefiniuje dynamikę pomiędzy rolami wykonawcy/-czyni i kompozytora/-ki. Nut na papierze jeszcze nie słyhać. I celowo pomijam tu podgląd (podśłuch?) dostępny w programach do edycji nut (jak na przykład Finale lub Sibelius), ponieważ jest on uproszczony i zwyczajnie nie brzmi dobrze – bo nie to jest jego celem. Przenosząc swoje idee bezpośrednio na taśmę/ścieżkę/plik dźwiękowy, kompozytor/-ka komponuje dźwięk sam w sobie, a nie komponuje na dźwiękach. Dzięki temu zyskuje pełną kontrolę nad wszystkimi jego parametrami – już nie tylko wysokością i długością trwania, ale i akcentuacją, pogłosem, głębią i rozumianą na tysiące sposobów barwą. Realizacja serialistycznych marzeń.

Dziś, gdy taśmy raczej już nie ma, ale na scenie pozostają muzycy/-czki, pojawia się **audioplayback**. Nie, nie taki, bez którego trzeba śpiewać w Operze Leśnej w Sopocie. Ścieżka dźwiękowa z prekomponowanym materiałem często w jakiś sposób oddziałuje z tym, co wykonywane na żywo. Czy to kontekstowo, narracyjnie, czy nawet harmonicznie. W tym, aby wszystko gładko zgrywało się również rytmicznie, pomaga **clicker**, czyli swoisty metronom odtwarzany muzy(cz)kom najczęściej poprzez słuchawki i ułatwiający zorientowanie się w przebiegu utworu i ścieżki, której często nie sposób zapisać w formie nutowej. Na taką praktykę zdecydowała się również Marta Śniady w premierowym *BODY X ULTRA – UNDER THE SKIN*.

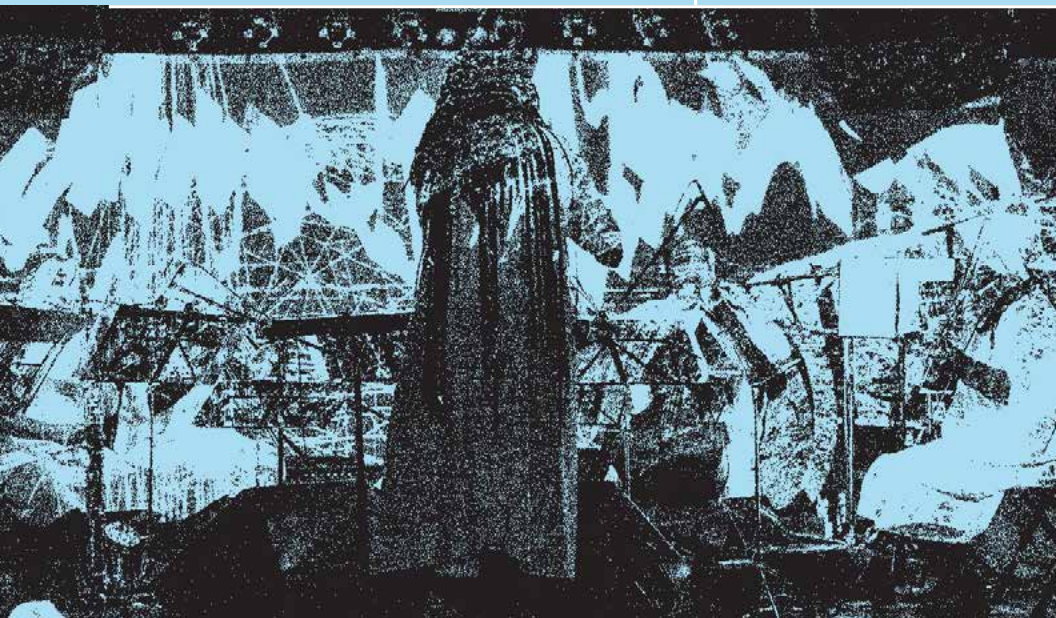
W swoim zamyśle, a może i konsekwencji, muzyka na taśmę stała się więc niejako przejściem elementu wykonawczego przez kompozytora/-kę. W praktyce zasiadamy w sali koncertowej, niekiedy przygasają światła. Nagle zalewa nas fala dźwięku lub sączy się on powoli. Często przepływa między kątami pomieszczenia, sprawiając

wrażenie, że jest w ruchu. Wtedy mówi się też na to często „**muzyka akuzmatyczna**”, która od początku za-komponowana jest z przeznaczeniem na odsłuch poprzez głośniki. Często również w **przestrzenny** lub imitujący przestrzenność sposób (przestrzenność dźwięku jest oczywiście osiągalna także w elektronice tworzonej na żywo). Podobno nie wszystkim podoba się wrażenie, że przychodzą na odsłuch, a nie koncert. Nie da się ukryć, że performerem – jeśli za takiego uważać tego, od którego zależy wydźwięk wykonywanego utworu – staje się w takim przypadku akustyka sali i system nagłośnieniowy. Albo realizator(-ka) dźwięku.

Jeden z nich, Bohdan Mazurek, stał się pierwszym wykonawcą kanonicznej już *Symfonii: Muzyki elektronicznej* Bogusława Schaeffera z 1966 roku. Partytura dzieła przeznaczonego na materiał elektroniczny oraz (w mniejszym stopniu) nagrania skrzypiec i fortepianu pozostaje w dużej mierze niedookreślona. Lub dookreślona nie-tradycyjnie. Zamiast forte czy staccato jest oznaczona „konstelacją bardzo wielu cichych i drobnych impulsów”, które Mazurek miał wykonywać, stosując różnorodne generatory dźwięku, filtry, korektory. Realizatorowi powierzono więc już pięćdziesiąt dziewięć lat temu ni mniej, ni więcej, tylko wykonanie utworu, w dodatku z dużą dozą własnej wrażliwości. Po nim przyszedli zresztą kolejni i kolejne, tworząc z *Symfonii* dzieło nie do odtworzenia za pomocą przycisku PLAY, ale kompozycję odżywiającą z każdym wykonaniem i interpretacją.

Pozostaje kwestia (nie)obecności. Co jeśli wykonujący/-a live electronics się schowa, co jeśli odtwarzający/-a muzykę na taśmę pozostanie na scenie? A właściwie, czy kompozytor/-ka, zasiadając za stołem mikserskim i kontrolując przebieg utworu, również nie zaciera dynamiki twórcy-odtwórcy?

16.05

piątek, 20.00
NFM, Sala CzerwonaBLACK PAGE ORCHESTRA
KONCERT

WYKONAWCY

Black Page Orchestra:

Kaoko Amano – sopran

Matei Ioachimescu – flet

Yukiko Krenn – saksofon

Samuel Toro Pérez – gitara elektryczna

Elnaz Behkam – fortepian

Kaja Farszky – perkusja

Matthias Kranebitter – elektronika

PROGRAM

Marta Śniady *Body X Ultra – Under the Skin* na flet, saksofon barytonowy, gitarę elektryczną, klawiaturę MIDI, zestaw perkusyjny, obiekty, video i czterokanałową elektronikę (2025)* [12']

Bernhard Lang *Count 2 4, Another Door for Jenny* oraz *Burning Sister* z cyklu DW 16.4 'Songbook I.4' na głos, saksofon, gitarę elektryczną, fortepian i perkusję (2023) [13']

Matthias Kranebitter *Combative Music and its Algorithmic Demystification* na flet, saksofon sopranowy lub tenorowy, gitarę elektryczną, fortepian, perkusję i czterokanałową elektronikę (2021) [11']

Jagoda Olczyk: Mimo aktualnego przebudzowania danymi zdarzają się koncerty, których możemy słuchać przy zgaszonym świetle, wbijając swoje ciało w pufę. Ty najczęściej stawiasz na aktywowanie dwóch zmysłów, zestrajając muzykę z wideo (również w swoim nowym utworze, którego prawykonanie zaprezentuje na festiwalu Black Page Orchestra). Skąd ta decyzja?

Marta Śniady: Dzisiejszy świat nieustannie bombarduje nas bodźcami – nasza uwaga przyzwyczała się do scrollowania i łatwo się rozprasza. Właśnie dlatego wprowadzenie elementu wizualnego jest dla mnie skuteczną strategią przyciągania i utrzymania uwagi odbiorców. Muzyka współczesna nie należy do najłatwiejszych form sztuki – wymaga odpowiedniego przygotowania, którego większość społeczeństwa nie ma. Język filmu jest nam bliższy niż abstrakcyjny język muzyki. Wykorzystanie obrazu pozwala mi budować relację z rzeczywistością w bardziej intuicyjny sposób, ułatwiając kontakt z widzami i słuchaczami.

Utwór Marty Śniady *Body X Ultra – Under the Skin* na flet, saksofon barytonowy, gitarę elektryczną, klawiaturę MIDI, zestaw perkusyjny, obiekty, wideo i cztery kanałową elektronikę dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

J.O.: Występujesz w niektórych klipach do swoich utworów, ucieleśniając obecność przeważnie „zakulisowej” kompozytorki/-a. Jakie znaczenie w sztuce ma ciało – Twoje, ale też artystek/-ów wykonujących Twoje dzieła na scenie?

M.Ś.: Ciało to temat, który inspiruje mnie od lat. Początkowo traktowałam je jako manifest sprzeciwu wobec „obiektywizacji” kobiet i fałszywych ideałów piękna promowanych przez media. Dziś koncentruję się na wnętrzu człowieka. Fascynują mnie jelita, zęby, języki oraz granice między tym, co naturalne, a tym, co sztuczne, piękne a dziwne, czasem nawet obrzydliwe. W swoich utworach sięgam po gesty, choreografię, a także nietypowe obiekty jako instrumenty. Wymaga to ode mnie komponowania nie tylko dźwięku, ale też ruchu, kształtowania sytuacji scenicznej oraz dostrzeżenia i odczucia opieką ciał wykonawców.

Poprzez ukazywanie swojej fizyczności nawiązuję intymną relację z dziełem i widzami. Wychodzę poza muzykę – otwieram się i obnażam przed publicznością, mierząc się z własnymi kompleksami, co ma dla mnie niemal terapeutyczny wymiar.

J.O.: Bycie obecną to?

M.Ś.: Rezonowanie z otaczającą rzeczywistością.

16.05

piątek, 21.00
NFM, Sala Czerwona

**BLACK PAGE ORCHESTRA &
FRANÇOIS SARHAN**
KONCERT



WYKONAWCY

François Sarhan – głos, elektronika, wideo

Black Page Orchestra:

Kaoko Amano – sopran

Matei Ioachimescu – flet

Yukiko Krenn – saksofon

Samuel Toro Pérez – gitara elektryczna

Elnaz Behkam – syntezator, fortepian

Kaja Farszky – perkusja

PROGRAM

François Sarhan *Log Book 2024* na głosy i instrumenty
(2024)* [40']

Jestem szczęśliwy, ponieważ tej zimy włączyłem ogrzewanie tylko dwa razy.

Jestem również bardzo szczęśliwy, ponieważ zauważyłem, że mogę korzystać z wody w domu za darmo, więc nie muszę za nią płacić.

Przypomniało mi się, że zeszłego lata, kiedy było bardzo gorąco, na ulicy była kobieta, która poprosiła mnie (było tak gorąco, pamiętasz?) o wiadro wody, aby podlać drzewo przed moim oknem.

Odpowiedziałem, że nie, dlaczego miałbym płacić za tę wodę?

Ale tak naprawdę mogłem jej dać, nie musiałem za nią płacić!

...

Praga, 31 marca 2023.

Siedząc na ławce, kontempluję fasady. I zazdroszczę ludziom, którzy mieszkają na najwyższych piętrach: mają zapewne widok na najpiękniejsze miasto na świecie. Niektóre z tych okien są w połowie zasłonięte antenami satelitarnymi.

...

Mała dziewczynka siedzi naprzeciwko ojca. Ona w wózku, on na ławce obok mnie.

On wyjmuje książkę, którą najwyraźniej właśnie kupił, i zaczyna ją przeglądać. Dziewczynka jest zajęta obieraniem groszku, którego ziarenka ostrożnie zjada jedno po drugim.

Zatrzymuje się, spogląda na książkę ojca, robi minę i wraca do groszku.

Wrażliwy na ten argument ojciec zamyka książkę i również obiera groszek.

...

Interesować się niczym, tym, co bezużyteczne, tym, co przeciętne, odrzutami myśli, pasożytami wzroku, tym, o czym natychmiast się zapomina, pokazywać to, rządzić tym. To zakładanie raków na rzeczywistość, to rozbijanie po raz kolejny grubej szyby, która oddziela mnie od świata. To dawanie sobie iluzji bycia w świecie, bycia jego częścią, z taką pewnością, jak ta zasłona, te drzwi, ten cień na trawie, te marne, ale odważne roślinne wysiłki między kostkami brukowymi.

Być ambitnym, patrzeć na to, co piękne, wielkie, wartościowe, na sztukę, sztukę już podziwianą, sztukę samozwańczą, na to, co ważne, literackie, muzyczne, to pogrążyć się w błotnistym impasie tego, co uzgodnione, fałszywe, świata przefiltrowanego przez estetykę, przez dobry gust, przez modę, przez skalę wartości już martwą.

- No dobrze, ale co ty teraz robisz? Czy to nie jest sztuka, czy to nie jest fałszywe?

- O tak, ale w tym wypadku pójdziemy do kosza na śmieci razem.

Fragmenty projektu *Log Book* François Sarhana, tłum. Sz. Atys

17.05

sobota, 17.00
NFM, Sala Czarna

HOMO LUDENS – RECITAL BY GOŚKA ISPHORDING KONCERT



WYKONAWCY

Gośka Isphording – klawesyn, elektronika

Hugo Morales Murguía – elektronika

PROGRAM

Ewa Trębacz *Abrasion* na klawesyn i przestrzenną warstwę elektroniczną (2021)* [9']

Nina Fukuoka *howto jouissance* na klawesyn, wideo i elektronikę (2019) [12']

Anahita Abbasi *Intertwined Distances* na klawesyn i elektronikę (2018) [15']

Hugo Morales Murguía *Alpha 2.0* – trening celowania w grach na klawesyn i NES [Nintendo Entertainment System] (2025)* [12']

Jagoda Olczyk: Można by założyć, że okablowanie wielowiekowego klawesynu – technologiczne wzmacnianie i modyfikowanie jego brzmienia – odbierze mu nie tylko salonowy charakter, ale też „duchowość”. Jak to się jednak dzieje, że współczesny klawesyn jest tak pakowny wobec emocji i perspektyw kompozytora i wykonawcy?

Gośka Isphording: Myślę, że kompozytorzy, którzy nie boją się wyzwań i są otwarci na odkrywanie nowych brzmień, chętnie reinterpreterują klawesyn, wykorzystując go jako środek do własnych poszukiwań. Technologia nie odbiera mu duchowości – wręcz przeciwnie, otwiera przed nim nowe przestrzenie ekspresji i poszerza jego artystyczny potencjał. Może właśnie dlatego współczesny klawesyn jest tak chłonny na emocje i wizje – nie zamyka się w przeszłości, lecz rezonuje z wrażliwością epoki, w której się znajduje.

Dofinansowano z Funduszu Popierania Twórczości ZAIKS

za'iks
sprzyjamy wyobraźni

J.O.: Twój festiwalowy recital na klawesyn, w którym pojawia się retro konsola do gier, nosi tytuł *Homo ludens*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „człowiek bawiący się”. Kiedy w muzyce najbardziej czujesz, że się bawisz i jakie aktywności pozazawodowe dostarczają Ci najwięcej rozrywki?

G.I.: Myślę, że w życiu potrzebujemy odrobiny beztroski i lekkości. Ale zabawa może być też czymś głębszym – grą kontekstów, znaczeń, skojarzeń.

W muzyce fascynuje mnie możliwość fantazjowania, bawienia się kodem dźwiękowym, detalami. Najbardziej cenię utwory, które pozwalają mi to robić – w których każdy niuans staje się polem do gry. Bawię się w muzyce wtedy, gdy mogę zaskakiwać – siebie, instrument, słuchaczy. Gdy klawesyn wychodzi poza utarte schematy i dialoguje z nieoczywistymi dźwiękami. W takich momentach wykonanie przestaje być jedynie interpretacją – staje się przygodą.

A poza muzyką najwięcej radości daje mi czas spędzony z moim psem – suczką rasy szwajcarskiej, mistrzynią beztroski.

J.O.: Bycie obecną to?

G.I.: Obecność to wybór uważnego bycia tu i teraz, wytrwałości w tym, co się robi, co się tworzy.

Jakub Kopaniecki

(I)GRANIE Z MUZYKĄ

Muzyka jest często uważana za dźwiękową ekspresję i emocjonalny przekaz, może być harmonią lub kontrolowanym chaosem. Gra zaś uchodzi za formę rywalizacji, opartą na ustalonych zasadach, strategicznych działaniach oraz elementach losowości. A jednak od wieków obydwie światy łączą się i muzyka funkcjonuje jako forma gry – w sensie zarówno technicznym, jak i metaforycznym. Kompozytorzy „grają” z oczekiwaniami słuchaczy, z konwencjami i regułami, nierzadko je łamiąc lub świadomie biorąc pod włos. Wykonawcy konkurują ze sobą w wirtuozerii i interpretacyjnej biegłości, a słuchacze często angażują się w muzyczne „zagadki”, odnajdując ukryte znaczenia, motywy i powiązania. Rytm i metrum stanowią swoistą układankę, a wariacyjne przekształcenia tematów muzycznych mogą przypominać strategiczną rozgrywkę. Współczesność tylko wzmocniła ten aspekt – technologia pozwala muzyce wchodzić w nowe, interaktywne przestrzenie, w których twórca i odbiorca wymieniają się rolami.

Można stwierdzić zatem, że muzyka jest nie tylko sztuką dźwięku, ale także formą zabawy, intelektualnej rozrywki, wyzwaniem dla zmysłów i umysłu. To gra – zarówno zawoalowana w wyrafinowanych technikach kompozytorskich, jak i dosłowna, mająca zapewnić bardziej oczywistą zabawę. A dowodów na to dostarczyć potrafi zarówno analityczne zagłębienie się w strukturę dzieła muzycznego, jak i doświadczenie jego wykonania.

Cofnijmy się o setki lat do czasów renesansowego kontrapunktu, w tym techniki imitacji i licznych sposobów przeprowadzania przez różne głosy tematu przetwarzanego tak, aby nie zatracić jego esencji. Chociaż kompozytorzy kierowali się ścisłymi regułami, wciąż mieli niemało przestrzeni do twórczego igrania dźwiękami i strukturami. Josquin des Prez – jeden z renesansowych mistrzów – odpowiada za technikę *soggetto cavato*. Kompozytor określoną frazę tekstu „zamieniał” w *cantus firmus* (czyli główny budulec melodyczny), dopasowując nazwy solmizacyjne do samogłosek tekstu. Chociażby w *Missa Hercules Dux Ferrariae* temat powstał z „udźwiękowionych” sylab imienia i tytułu patrona twórcy – Herkulesa I d’Este, księcia Ferrary. Także Josquin skomponował motet *Illibata Dei Virgo Nutrix*, w którym zastosował akrostych – pierwsze litery kolejnych wersów tekstu układają się w jego imię. Zabieg ten nie był małym subtelnym sposobem na podbudowanie ego, ale podkreślał autorstwo w sposób charakterystyczny dla renesansowej gry intelektualnej w muzyce i literaturze. W *Missa Prolationum* natomiast Johannes Ockeghem sięgnął po ścisłą technikę kanonu, skupiając się na grze symboliką liczbowo-muzyczną, misternie dbając o proporcje głosów, rytmiki oraz interwałów. A to tylko wierzchołek góry lodowej, jaką jest renesansowe poszukiwanie przyjemności w przeplataniu muzyki intelektualnymi łamigłówkami.

Skoro mowa o imitacji, to wypada przywołać kunsztowną formę fugi opartą na imitacji ścisłej, której mistrzem był nie kto inny, jak Johann Sebastian Bach. Już sama nazwa (łac. fuga – „ucieczka”) ma w sobie coś z takich dziecięcych gier, jak berek, odnosi się bowiem do tematu melodycznego pojawiającego się w kolejnych głosach, niekiedy przetworzonego – w inwersji czy raku. Temat cały czas ucieka odbiorcy, a kiedy wreszcie go „złapiemy”, ten znowu pokazuje się gdzieś indziej, czmychnie ze szczytu pięciolinii na sam jej spód. To skłaniająca do niemałego główkowania gra kompozytora poszukującego coraz bardziej zniuansowanych sposobów na przeprowadzanie i przekształcanie tematu, to wyzwanie dla wykonawców, gdyż fugi Bacha wymagają niekiedy wyśmienitej techniki i naprawdę dobrej wytrzymałości fizycznej, a także gratka dla słuchacza, który musi odnaleźć się w gąszczu dźwięków i muzycznych zwrotów akcji. A Bach, jak mało kto, potrafił wodzić słuchacza za nos swoimi gęstymi, wyrafinowanymi modulacjami i upartym uciekaniem przed toniką – wyczekiwanym powrotem do stanu równowagi. Nie bez powodu „Herr, unser Herrscher” – pierwsze słowa *Pasji wg. Św. Jana* BWV 245, do których wędrujemy przez długie osiemnaście taktów labiryntu tonacji – wywołują tak przyjemny dreszcz zachwytu.

Każdy kompozytor umuzyczniał grę w sposób właściwy swojej epoce. Zamiast na łamigłówkę stawiano na przykład na jawny żart, nieschowany za gęstym kontrapunktem czy matematycznymi sekretami. Kompozytorzy klasycystyczni na przykład pracowali często na dworach arystokratów, tworząc lekki repertuar towarzyszący uroczystościom, ucztom czy zabawom. Przyczek w nos słuchaczom (a nawet swoim patronom!) wyjątkowo chętnie dawał Joseph Haydn, jeden z trzech klasyków wiedeńskich. Podczas wykonania finałowej części

Symfonii nr 45 fis-moll „Pożegnalnej” przed księciem Mikołosem Józsefem Esterházym muzycy nie tylko kolejno kończyli grę, zgodnie z partyturą, ale gasili również świece i wychodzili z sali. W ten sposób subtelnie, acz wymownie sygnalizowali, że czas pozwolić im wrócić do domów i rodzin, od których byli odcięci przez wiele miesięcy służby na książęcym dworze. Haydn zasłynął także *Symfonią nr 94 G-dur*, zwaną powszechnie „Niespodzianką”, której cichy, delikatny temat w II części (*Andante*) gwałtownie przechodzi w głośny akord wprost podrywający z fotela najmniej uważnych słuchaczy.

Wizerunek Mozarta jako żartownisia, który spopularyzował film *Amadeusz* Miłocha Formana, w znacznej części oparty jest na faktach. Poczucie humoru kompozytora znalazło swój wyraz w wielu z jego kompozycji, między innymi dość wymownie zatytułowanej *Ein musikalischer Spaß* (Muzyczny żart) KV 522. To satyryczne divertimento na dwa rogi i kwartet smyczkowy, pełne dysonansów, błędów i topornej orkiestracji, ale także pionierskiego zastosowania politonalności, która miała sprawić wrażenie rozstrojenia instrumentów. Choć Mozart sam tego nie przyznał, to biografowie i badacze uważają dość zgodnie, że kompozytor chciał sparodiować niekompetentnych kompozytorów.

A co z muzyką nową? Przecież u jej podstaw leży zerwanie z klasycyzm-romantycznymi regułami, systemem dur-moll doprowadzonym do granic możliwości dramatami muzycznymi Wagnera czy neoromantyczną symfonią. Już u progu XX wieku futuryści włoscy zmanifestowali swój bunt poprzez celebrację hałasu, począwszy od przełomowego manifestu *Sztuka hałasu* Luigiho Russola. Uwolnienie muzyki z ram tonalności, regularnej metryczności, rozwój elektrofonów, wykorzystanie i przetwarzanie dźwięków nagranych na taśmę magnetyczną, włączenie do muzyki dźwięków niemuzycznych i wiele innych, nie-

wyobraźalnych wcześniej zjawisk – to wszystko pozwoliło w pełni bawić się plastyczną materią dźwiękową. Ta swoboda obcowania z muzyką, możliwość stworzenia zarówno monumentalnego, orkiestralnego dzieła pokroju *Gruppen* Karla Heinza Stockhausena, jak i niepoznanego dotąd, industrialnego pejzażu dźwiękowego, towarzyszy artystom do dziś. Dzięki temu muzyka współczesna już wiele razy łączyła się z filmem, performansem, sztukami plastycznymi czy grami komputerowymi. Te ostatnie zarówno służyły jako źródło nagrań rozgrywki, charakterystycznych odgłosów czy tematów muzycznych, jak i były po prostu inspiracją, punktem wyjścia kompozycji. Na przykład utworowi *Any Road* Daniele’a Ghisiego towarzyszy projekcja autorstwa Borisa Labbego, w której gra Pong z 1972 roku, symulator tenisa, podlega coraz większym zniekształceniom i transformacjom, wraz z muzyką ilustrując wizualny i akustyczny paradygmat tej gry – pozornie prymitywnej, a zarazem w tej prymitywności nieodkrytej. W podobny sposób po gry wideo z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (w tym również Ponga) sięga Jagoda Szmytka w *empty music* – dziele na zespół instrumentalny i projekcję wideo, którego mogliśmy posłuchać na ubiegłorocznym festiwalu *Musica Polonica Nova*. Sentymentalne brzmienie ośmiobitowych konsol do gier przywołuje Hugo Morales Murguía, łącząc klaviesyn z retrokonsolami Nintendo oraz interaktywną projekcją wideo, dokonując w ten sposób niełatwej syntezy sztuki, technologii i rozrywki. A skoro o klaviesynie mowa, to Nina Fukuoka w *howto jouissance* wykorzystuje w projekcji fragmenty gry Unreal, rozpoczynając część kompozycji zatytułowaną nieprzypadkowo *UNREAL HARPSICHORD*. Cały utwór to zaś swoista refleksja nad ideą homo ludens jako zabawą przekraczającą granice przyjemności, rozkoszą, która płynie zarówno z twórczego entuzjizmu, jak i głębokiej, także bolesnej,

refleksji nad życiem. A goszczące na ubiegłorocznej Warszawskiej Jesieni TRIO Simona Steena-Andersena na orkiestrę symfoniczną, big-band, chór i projekcję wideo to natomiast jawne i granie z odbiorcą, onieśmiałająca swą precyzją i nieprzewidywalnością żonglerka filmem, dwoma światami muzyki instrumentalnej i jakże silnie skontrastowanym z nimi komponentem wokalnym.

Mówiąc o muzycznej zabawie we współczesnej sztuce, myślimy przede wszystkim o granii dźwiękiem, kolorem, fakturą czy przestrzenią – zarówno tą wymiarną, liczoną w metrach czy minutach, jak i niewymierną, ludzką kulturą i emocjami. Tak czynią Anahita Abbasi i Ewa Trębacz w swoich festiwalowych kompozycjach, badając granicę percepcji odbiorców, bawiąc się ich zmysłami i rozszerzając świadomość, igrając z ludzką naturą i wystawiając ją na eksperymentalną próbę. To muzyka, która obok „ludens” bez wątpienia stawia na pierwszym planie „homo” i szuka kierunków, w jakich można rozwinąć ludzkie kompetencje, aby w intelektualnym, a nawet fizycznym nieraz wysiłku, znaleźć nieznaną dotąd, estetyczną przyjemność.

Przykłady kreatywnej zabawy w procesie tworczym to jednak nie tylko domena minionych epok. Nie musimy nawet skupiać się na tak zwanej muzyce „wysokiej”. Ba, nie potrzebujemy w ogóle komponować muzyki od podstaw! DJing to świetny przykład dźwiękowej żonglerki, w trakcie której powstaje nowa jakość muzyczna. Odwołuję się przede wszystkim do dyskotek i korzeni hip-hopu, pierwszych MC (Masters of Ceremony), a później raperów. Gramofon, a ściślej dwa gramofony, między którymi przełączano się, aby uzyskać nieustanny flow, stały się pełnoprawnymi instrumentami muzycznymi, a materia – wcześniej stworzona i nagrana treść. Do dziś DJ, umiejętnie dobierając i łącząc ze sobą ścieżki, steruje tłumem, zabiera go w podróż, ale słuchacz nie pozostaje wobec tej dźwiękowej żon-

glarki bierny – od jego reakcji także zależy przebieg zabawy. Energia jest nieustannie odbijana między roztańczonymi ludźmi a ich „dyrygentem”, jak piłka podczas meczu tenisa. Z tą różnicą, że nie chcemy, aby wreszcie zdobyto punkt – bo to oznacza koniec podróży i powrót na ziemię.

Od DJingu prosta droga do samplingu, czyli kreatywnego montażu utworów z fragmentów wcześniejszych kompozycji. Chociaż hip-hop do dziś opiera się na umiejętnym doborze fragmentów wcześniej nagranych utworów, zwłaszcza ich warstwy instrumentalnej, i prowadzeniu na ich tle rapu, to chcę zwrócić uwagę na takich artystów, jak francuski, french-house’owy duet Daft Punk, który na swoim przełomowym albumie *Discovery* wyniósł sampling do rangi sztuki. Muzycy łączyli ze sobą mocno przetworzone wycinki z różnych utworów, zwłaszcza rocka i disco lat siedemdziesiątych. Do skonstruowanej w ten sposób warstwy instrumentalnej podkładali autorski tekst z nową linią melodyczną. Takie muzyczne puzzle to gratka dla odbiorcy, który, po pierwsze, może odgadywać, co jest samplem, po drugie – podjąć próbę rozpoznania cytowanego utworu. A przy okazji, czego osobiście doświadczyłem, odkryć mnóstwo ciekawej muzyki.

Mariaż muzyki i gry to znacznie więcej niż rozrywka, to także tworzenie napięcia między strukturą a spontanicznością, regułami a wolnością. I widać wyraźnie, że kompozytorzy przez wieki prowadzili swoistą, muzyczną zabawę – od ścisłych kontrapunktów, przez żartobliwe zaskoczenia, po dekonstrukcję dźwiękowe. Współcześnie nowe technologie, interaktywność i wpływ gier wideo sprawiają, że muzyczna gra przybiera jeszcze bardziej dynamiczne formy. Ostatecznie to właśnie ten aspekt – nieprzewidywalność, odkrywanie, intelektualne i emocjonalne zaangażowanie – czyni muzykę nieustannie fascynującą i otwartą na interpretację.

17.05

sobota, 18.00
NFM, Sala Czerwona

RECITAL BY MAŁGORZATA WALENTYNOWICZ KONCERT



WYKONAWCY

Małgorzata Walentynowicz – fortepian, elektronika

Dofinansowano z Funduszu
Popierania Twórczości ZAIKS

za'ks
sprzyjamy wyobraźni

PROGRAM

Monika Dalach Sayers *CARBON IS THE NEW BLACK*
– wersja na klawiaturę MIDI, playback i wideo (2024,
oryg. 2020) [12']

Mathias Monrad Møller *Apricot, Cherry* oraz *Kiwi* z cy-
klu *Fruits* na fortepian i pliki MIDI (2018, rev. 2024) [9']

Piotr Peszat *Plant Concerto with Pianosong* – wersja na
fortepian solo, sampler i playback (2024, oryg. 2020)
[12']

Jagoda Olczyk: Podczas tegorocznej edycji festiwalu wykonasz cztery utwory na fortepian i elektronikę, które poruszają problem konsumpcjonizmu. Jak podchodzisz do różnicowania dźwięków na naturalne (instrumenty akustyczne) i sztuczne (elektronika)? I czy w kategorii wartości przedkładasz jedno nad drugie?

Małgorzata Walentynowicz: Wybrałam kompozycje tak, aby łączył je wspólny temat, i traktuję ten występ jako spójną całość. Wszystkie utwory, które wykonam, wykorzystują elektronikę – takie jest założenie festiwalu, ale też takie są moje własne preferencje artystyczne. W utworach Sarah Nemtsov i Piotra Peszata zagram jednocześnie na klawiaturze fortepianu i wymagającej takiego samego zaangażowania klawiaturze MIDI. Nie różnicuję podejścia do tych dwóch instrumentów – trudno oddzielać od siebie spójne komponenty utworu. Nieco inaczej funkcjonuje warstwa elektroniczna w *Apricot*, *Cherry* i *Kiwi* z cyklu *Fruits* – tu, oprócz partii fortepianu, pojawiają się trzy ścieżki elektroniczne, które miałam przygotować samodzielnie, zgodnie ze schematem ustalonym przez kompozytora Mathiasa Monrada Møllera. Chciałabym podziękować Cezaremu Duchnowskiemu za pomoc przy ich tworzeniu – było to niełatwe zadanie i możliwe, że właśnie dlatego nikt wcześniej nie zdecydował się na pracę nad tym cyklem. *Fruits* prawykonałam dopiero sześć lat po ukończeniu kompozycji.

J.O.: Odręczna lista zakupów czy w telefonie? A może spontan? Zakupy ze słuchawkami w uszach czy przy handlowej audiosferze?

M.W.: Nie używam listy zakupów – nie lubię i nie umiem kupować na zapas. Na co dzień nie korzystam też ze słuchawek, traktuję je raczej jako narzędzie do pracy.

Audiosfera to piękne słowo – kojarzy mi się z czymś miękkim i otulającym. Ciekawe jest jego użycie w kontekście galerii handlowej. Bywam w nich coraz rzadziej – mamy przecież internet – ale jeśli już tam jestem, nie odcinam się od hałasu.

J.O.: Bycie obecną to?

M.W.: Zdolność do refleksji.

17.05

sobota, 19.00
NFM, Sala Główna ORLEN

ORCHESTRA & ELECTRONICS – PART 1, 2, 3 KONCERT



CZĘŚĆ 1 (19.00)

WYKONAWCY

Vincent Kozlovsky – dyrygent
NFM Filharmonia Wrocławska
Yann Brécy (IRCAM) – elektronika
(w utworze Francka Bedrossiana)
Luca Bagnoli (IRCAM) – dyfuzja
dźwięku (w utworze Francka
Bedrossiana)

PROGRAM

Franck Bedrossian *Twist* na orkiestrę
i elektronikę (2016) [12']
Øyvind Torvund *A Walk into the Future*
na orkiestrę i sampler (2019) [10']

CZĘŚĆ 2 (19.45)

WYKONAWCY

Vincent Kozlovsky – dyrygent
Daniele Ghisi – elektronika
NFM Filharmonia Wrocławska

PROGRAM

Daniele Ghisi (muzyka), **Boris Labbé** (wideo)
Any Road na orkiestrę, elektronikę
i wideo (2015) [10']
Nicole Lizée *Arcadiac* orkiestrę, play-
back i wideo z automatami do gry
z lat '70 i '80 (2004–2012) [12']

Utwór *Any Road* Daniele'a Ghisiego i Borisa Labbégo
został zamówiony przez Ministerstwo Kultury i Ko-
munikacji Francji. Produkcja oryginalna: Biennale
Musiques en scène 2016 GRAME (Centre National
de Création Musicale) Max Bruckert, design muzyki
komputerowej (Grame).

Jagoda Olczyk: Wydajesz się bardzo otwarty wobec coraz to nowszych możliwości w komponowaniu, jakie daje technologia. Kreatywne użycie oprogramowania do transkrypcji cytatów z *Alicji w Krainie Czarów* na muzykę w Twoim festiwalowym utworze *Any Road* jest tego najlepszym przykładem. Gdzie w technologii widzisz potencjał dostarczania kompozytorom nowych sposobów ekspresji?

Daniele Ghisi: Nie nazwałbym się optymistą w kwestii technologii, ale dostrzegam, że historia muzyki jest ściśle związana z rozwojem technicznych możliwości. Nie ma sensu odrzucać nowych narzędzi ot tak, chociaż zawsze należy je kwestionować.

Moją idée fixe jest całkowita i ekspresyjna reprezentacja barwy dźwięku, co wciąż pozostaje dla nas nieosiągalne. Chciałbym, żeby przy pomocy modeli uczenia maszynowego powstał edytor dźwięków i partytur – coś podobnego do funkcji AI w Photoshopie, dzięki której można dodawać lub usuwać elementy z obrazu. W tym momencie większość narzędzi opartych na sztucznej inteli-

gencji działa na zasadzie tworzenia całych utworów popowych czy rockowych. Pomimo szybkiego rozwoju technologii nie daje ona jeszcze pełnej, „granularnej” kontroli, z której mogliby korzystać kompozytorzy elektroakustyczni.

J.O.: W nawiązaniu do tytułowego wyruszania w drogę – spacerując, lubisz się zgubić, wydłużyć sobie trasę czy raczej trzymasz się planu i mapy?

D.G.: Uwielbiam się gubić! Aktualnie uczę w Turynie i cały czas narzekam, że jego układ architektoniczny jest zbyt kartezjański. Miasta są dla mnie o wiele bardziej ekscytujące, jeśli mogę się w nich natknąć na jakiś niezajomy zakątek – zastanawiam się wtedy, jak łączy się on z miejscami, które znam. To dosyć konkretne „topologiczne” uczucie – bardzo je lubię, ale podejrzewam, że większość ludzi go nie podziela.

J.O.: Bycie obecnym to?

D.G.: Bycie obecnym jest wtedy, kiedy wizualne, dźwiękowe i inne sensoryczne bodźce łączą się, tworząc bieżący moment.

CZĘŚĆ 3 (20.45)

WYKONAWCY

Vincent Kozlovsky – dyrygent

Tomasz Hajda – puzon

NFM Filharmonia Wrocławska

Yann Brécy (IRCAM) – elektronika (w utworze Selim Jeon)

Luca Bagnoli (IRCAM) – dyfuzja dźwięku (w utworze Selim Jeon)

Carolina Santiago Martínez – pianino

Engin Dağlık – elektronika, dyfuzja dźwięku (w utworze własnym)

PROGRAM

Selim Jeon *Chant radioactif* na puzon z elektroniką i orkiestrą (2023–2024) [10']

Engin Dağlık *a light stung the darkness* na pianino, żyłki wędkarskie, tonitruon i elektronikę (2023) [14']

17.05

sobota, 22.00
NFM, Sala Czerwona

MOUNTAIN & MAIDEN

POKAZ FILMU Z MUZYKĄ
NA ŻYWO



WYKONAWCY

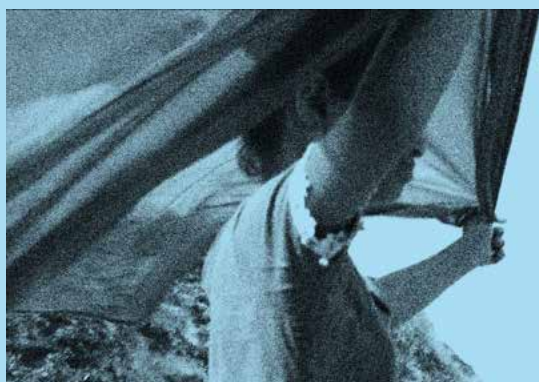
Małgorzata Walentynowicz – keyboard, fortepian
amplifikowany i głos

Dofinansowano z Funduszu
Popierania Twórczości ZAIKS

za'ks
sprzyjamy wyobraźni

PROGRAM

Mountain & Maiden (2019) – reż. Shmuel Hoffman
i Anton von Heiseler, muz. Sarah Nemstov [24']



18.05

niedziela, 18.00
NFM, Sala Czerwona

ASTRALIS KONCERT

WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE



WYKONAWCY

Lionel Sow – dyrygent

Christian-Pierre La Marca – wiolonczela

Iñaki Cuenca – kotły

Maciej Michaluk – elektronika

Chór NFM

PROGRAM

Wolfgang Rihm *Astralis* na mały chór, wiolonczelę i kotły (2001) [30']

Kaija Saariaho *Tag des Jahrs* na chór mieszany i elektronikę (2001) [13']

Carl Vine *Inner World* na wiolonczelę i elektronikę (1994) [13']

NIEOBECNI

Kaija Saariaho (1952–2023) była fińską kompozytorką związaną z kierunkiem zwanym spektralizmem, który wykształcił się w Paryżu w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Choć studiowała we Fryburgu Bryzgowijskim, nie przypadła jej do gustu skrajnie abstrakcyjna estetyka postserializmu. Dla rozwoju Saariaho decydujące było poznanie spektralistów Griseya i Muraila w Darmstadt w 1980 roku. Wkrótce została kompozytorką paryską związaną z IRCAM. Finka chętnie sięgała w swojej twórczości po różne techniki kompozytorskie XX wieku, a także po dawniejsze gatunki muzyczne (wyróżnić trzeba opery). Wśród technik przez nią stosowanych znajdziemy między innymi powolne przemiany złożonych współbrzmień i pionierskie kompozytorskie wykorzystanie komputera. Fascynowała się kolorami dźwięku, wrażeniami zmysłowymi i naturą.

Świetnie daje się to odczuć w utworze *Tag des Jahrs* z 2001 roku, skomponowanym do słów Friedricha Hölderlina. Cztery wiersze, których tytułami są pory roku, powstały, gdy uznany za szaleńca poeta mieszkał w słynnej wieży w Tybindze. W utworze Saariaho zastosowana jest niesamowita, „mówiąca” warstwa elektroniczna, w poszczególnych fragmentach sytuowana w innej relacji wobec chóru. Wiersze w tym kontekście zdają się medytacjami nad naturą czasu, przeżywanymi w miejscu odosobnienia.

Wolfgang Rihm (1952–2024) był niemieckim kompozytorem kojarzonym przede wszystkim z przełamaniem tabu ekspresji w muzyce powojennej. Uczęszczał do tej samej, co Saariaho, klasy Klausa Hubera we Fryburgu (choć dodał do tego muzykologię), a także był uczniem Stockhausena. Na wakacyjnych kursach w Darmstadt już w 1974 roku udało mu się zrobić duże wrażenie kompozycją *Morphonie*, w której stosował ekspresję niewyobrażalną dla świata abstrakcyjnych reguł. Później „ustatkował się” w stylu bardziej klarownym. Rihm znany jest z szerokiego portfolio obejmującego ponad pięćset kompozycji (z Finką łączy go zainteresowanie teatrem muzycznym). W swej twórczości wykorzystywał różne style i techniki kompozytorskie, przez co próbowano etykietować go takimi określeniami, jak neoromantyk czy ekspresjonista, a w szczególności widziano go jako przedstawiciela „nowej prostoty”. Zasadne wydaje się jednak nazwanie Rihma syntetykiem.

Astralis pochodzi z 2001 roku i przynależy do kompozytorskiego cyklu *Über die Linie*. Tekst utworu zaczerpnięty został z powieści *Heinrich von Ofterdingen* Novalisa — jednego z pionierów romantyzmu. Jest to fragment poetyckiej wizji, w której świat i sen oraz inne skrajności przenikają się nawzajem. Rihm uczynił z tekstu medytację, w której nie da się uciec przed precyzyjnym, kosmicznym szeregiem słów. Kotły i wiolonczela nadają kompozycji wymiar ceremoniału, a chór niejako przepływa nad słowami powoli, jak chmury po niebie.

Szymon Atys

18.05

niedziela, 20.00
NFM, Sala Czarna

KONCERT ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH KONCERT WROCŁAWSKIEGO ODDZIAŁU ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH



WYKONAWCY

Modern Trio Ostrava:

Ewa Barciok – wiolonczela

Kamil Barciok – trąbka

Marcela Kysová Halmová – akordeon

Adrian Foltyn – fortepian elektroniczny

Agata Zemla, Katarzyna Dziewiątkowska, Adam

Porębski, Magdalena Gorwa, Paweł Hendrich –
elektronika



Współorganizator
Związek Kompozytorów Polskich, Oddział Wrocławski

80
LAT



Partner wydarzenia
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, wydawca utworów
Pawła Hendricha

PROGRAM

Adam Porębski *Muzyka jednorazowa*
na trąbkę, wiolonczelę, akordeon
i elektronikę (2025)* [7']

Katarzyna Dziewiątkowska *01/03*
na trąbkę, wiolonczelę, akordeon
i elektronikę (2025)* [10']

Magdalena Gorwa (...)...!;?!/!!!-(?)...
na trąbkę, wiolonczelę, akordeon
i elektronikę (2025)* [7']

Paweł Hendrich *Wzgórza i doliny*
niesamowitości na trąbkę, wiolonczelę,
akordeon i elektronikę (2025)* [10']

Adrian Foltyn *Multi-headed p-attention*
na trąbkę, wiolonczelę, fortepian
elektroniczny i komputer (2025)* [12']

Agata Zemla *Coup de grâce* na trąbkę,
wiolonczelę, akordeon i elektronikę
(2025)* [10']

Jagoda Olczyk: Jednym z punktów programu festiwalu jest koncert Związku Kompozytorów Polskich. Jako prezes wrocławskiego oddziału, jak postrzegasz wpływ poczucia przynależności do stowarzyszenia na przygotowania do wspólnego występu?

Mateusz Ryczek: Myślę, że kwestia wspólnotowości jest tutaj kluczowa. Oczywiście każda kompozytorka i każdy kompozytor ma absolutną wolność, jednakże łączy nas wspólny cel – w tym przypadku przygotowanie utworu na konkretny skład i konkretny koncert. Dużą motywacją jest możliwość pojawienia się na festiwalu, jednakże myślę, że prezentujemy się jako środowisko, chyba też nie jest bez znaczenia. Miłe są również małe akcenty związane z koleżeństwem i wzajemną pomocą – chociażby współdzielenie sprzętu, ułatwiające logistykę i technikę.

J.O.: Co chciałbyś, żeby zostało z publicznością po tej edycji festiwalu?

M.R.: Poczucie, że wzięła udział w czymś wyjątkowym, cennym i ciekawym. I aby budowało to wewnętrzny imperatyw poszukiwania dobrej muzyki i frapujących brzmień, również w twórczości kompozytorek i kompozytorów wrocławskich.

J.O.: Bycie obecnym to?

M.R.: Otwarcie na innych swojej świadomości i uważności, a być może nawet empatia i dzielenie się sobą.

21.05

środa, 21.00
NFM, Sala Główna ORLEN

L'ÊTRE CONTRE LE VENT KONCERT



WYKONAWCY

Matthias Krüger – elektroniczna kontrola organów
i przetwarzanie dźwięku na żywo

Tobias Tobit Hagedorn – fizyczna kontrola organów

Mira Boczniewicz – wideo tworzone na żywo

PROGRAM

Matthias Krüger *L'Être contre le vent* na organy
kontrolowane przez komputer i przetwarzanie
elektroakustyczne (2024)

wraz z wideo tworzonym na żywo:

Mira Boczniewicz ...SOMETHING... (2025)*

Fragment poematu *La jeune Parque* Paula Valéry'ego
czytany przez Constance de Bock

Partner
21. Biennale Sztuki Mediów
WRO 2025 Qualia

21st Media Art Biennale
WRO
Qualia

...A więc — stworzyłam, tusząc, że idę w zaświaty,
Sny tylko?... Skoro przyszłam, zdarłszy z siebie szaty,
Na ten brzeg i bez trwogi wdycham lotne piany,
Oczy wpijam w goryczy żywioł roześmiany —
Istota, co się wpiera czołem w zawieruchę,
Nieulękle przyjmując wód wyzwanie głuche;
Skoro bóstwo potężne judzi strome zwały
Fal wzajem przeciw sobie, druzgocąc o skały
Łeb smoka pierwotności, branego w ofierze,
A morze głębią z trzewi chlusta na wybrzeże,
Skąd mroźnie aż ku memu zamyśleniu pryska
Pęd olśniewającego iskier rojowiska
I każ mi się ocknąć, kąsając, aż boli:
O Słońce! snadź już muszę, choćby wbrew swej woli,
Ubóstwić łono, w którym ciebie stwierdzić można,
O ponownych narodzin rozkoszy przemożna,

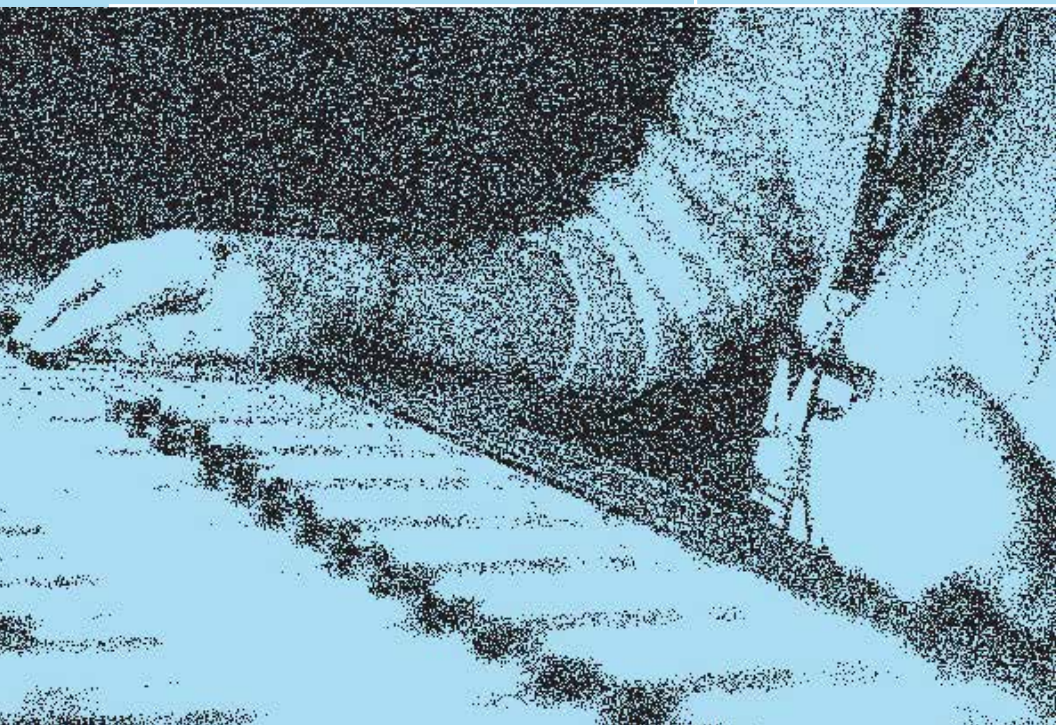
Ogniu, który pożywasz panieńską krew czystą
Pod wdzięcznego ci serca postacią świetlistą!

Fragment poematu *Młoda Parka* [*La jeune Parque*]
Paula Valéry'ego w przekładzie
Romana Kołonieckiego.
Źródło: P. Valéry, *Poezje*, tłum. R. Kołoniecki,
Warszawa 1959.

22.05

czwartek, 18.00
NFM, foyer -3

KOMPOZYCJE MŁODYCH KONCERT



WYKONAWCY

Szymon Bywalec – dyrygent

**Studenci i absolwenci polskich akademii
muzycznych:**

Zofia Dutkiewicz – flet

Wiktoria Jancz – klarnet

Stefania Grabiec – skrzypce

Dorota Malmor – altówka

Hanna Wereda – wiolonczela

**Szymon Bywalec, Cezary Duchnowski,
Marta Śniady, Jarosław Mamczarski** – opieka
artystyczna

Współpraca
Akademia Muzyczna
im. Karola Lipińskiego
we Wrocławiu, Akademia
Muzyczna im. Karola
Szymanowskiego
w Katowicach



AKADEMIA MUZYCZNA
im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu



Akademia Muzyczna
im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach

PROGRAM

Alina Dzieciot** *Paragnomen* na flet, klarnet, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i elektronikę (2025)* [10']

Julia Łabowska** *Miraż* na flet, klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2025)* [9']

Dawid Grenda** *długa podróż dnia ku nocy* na flet, klarnet, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i elektronikę (2025)* [10']

Paweł Kruczek*** *404 Not Found* na flet, klarnet, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2025)* [10']

Maja Polak*** *Tkwiący* na flet, klarnet, taśmę i wideo (2025)* [6']

Milan Rabij*** *Paths* na flet solo i taśmę (2025)* [10']

** studenci Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

*** studenci Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

22.05

czwartek, 19.30
NFM, Sala Czarna

23.05

piątek, 17.00
NFM, Sala Czarna

CREETING THE SUN

IMMERSYJNA PRZESTRZEŃ KONTEMPLACJI



PROGRAM

Przemysław Scheller *Powitanie słońca* –
wielokanałowa emisja
dźwiękowa (2024) [40']

Jagoda Olczyk: Podczas tegorocznej edycji festiwalu usłyszymy Twoją wielokanałową emisję dźwiękowych pejzaży pod tytułem *Powitanie słońca*. W jaki sposób praktyka nasłuchiwania i nagrywania dźwięków natury wpływa na Ciebie jako człowieka i jako kompozytora?

Przemysław Scheller: Świadome, intencjonalne skupianie się na dźwiękach jest dla mnie najlepszą praktyką uważności. Pozwala mi zakotwiczyć się w teraźniejszości, odpuścić analizowanie, dzięki czemu na powierzchnię wypływa naturalna ciekawość i spokój. Praktykować można również radzenie sobie z trudniejszymi zadaniami, gdy uświadamiamy sobie obecność niepożądanego dźwięku. A jak to wpływa na moją profesję? Jestem kompozytorem, więc słucham. Kim bym był, gdybym nie słuchał?

J.O.: Jak wyglądałby Twój idealny poranek przed wschodem słońca?

P.S.: Własne łóżko, kochająca rodzina w domu, zdrowie, coś na talerz w najbliższej perspektywie... i świadomość, że tyle wystarczy. A w kontekście *Powitania słońca* to niczym nieskrępowany chór ptaków z solową arią mojego ulubieńca – wilgi. I to poczucie jedności, gdy synchronizuję się z oddechem natury – w rytm naprzemiennych porывów wiatru oraz szumu drzew z eksplozjami ćwierków, treli i świergotu.

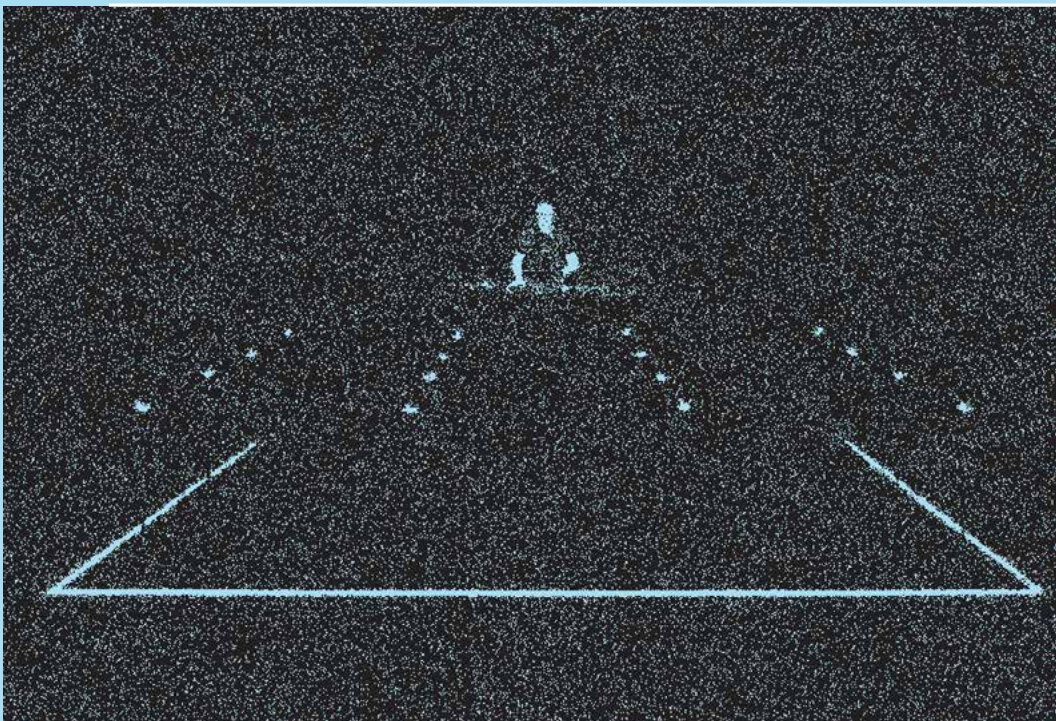
J.O.: Bycie obecnym to?

P.S.: Wyłączyć lektora, żeby usłyszeć soundtrack.

22.05

czwartek, 21.00
NFM, Sala Czerwona

DES ÉCLATS PERFORMANS



Hervé Birolini *Des Éclats* – performans na elektronikę, światła i wyładowania łukowe (2025)* [45']

Podczas performansu będą zastosowane wyładowania elektryczne. Wstęp jest niewskazany dla osób z epilepsją, wrażliwych na zjawiska elektromagnetyczne oraz zabroniony dla osób z rozrusznikami serca.

w dzisiejszej Chorwacji Serb, wyemigrował do Stanów Zjednoczonych w 1884 roku. Zanim odebrał informacje od Marsjan, miał udział w zwycięstwie w „wojnie prądów” nad Thomasem Edisonem i jego prądem stałym

miął duże doświadczenie z wyładowaniami łukowymi (czyli z prądem „przechodzącym” przez powietrze), które stosował w technologii oświetlenia. Próbując uzyskać wysokonapięciowy prąd przemienny o częstotliwości odpowiadającej falam radiowym

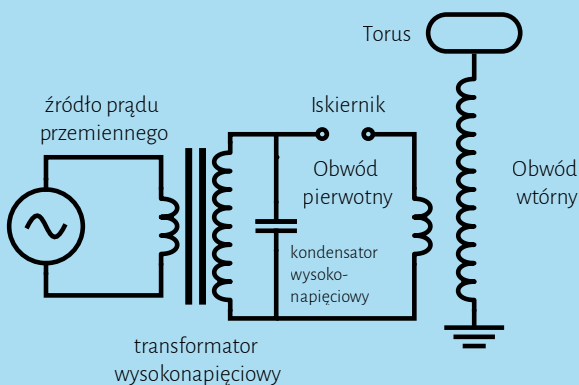
Cewka składa się więc z dwóch dostrojonych do siebie obwodów rezonansowych. W pierwszym za pomocą transformatora osiąga się napięcie rzędu kilowoltów – wystarczające, by

powoduje oscylację prądu w obwodzie. Ta indukuje oscylację w drugim, szczególnym obwodzie, w którym znajduje się „kondensator”, składający się często z efektywnie wyglądającej bryły (im bardziej regularnej, tym większe napięcia generującej) i ziemi. Pomiędzy tymi dwoma powierzchniami przebiegają

sięga rzędu megawoltów. Jaki klimat mają te dziewiętnastowieczne ryciny przedstawiające pajęczyny błyskawic! Natomiast natężenie „widzialnego” prądu jest bardzo małe, dlatego ekspozycja nań człowieka jest często nieściśle

pioruny, chociaż wydają się ciągłe, składają się z wahań prądu o częstotliwości milisekund. Dziś urządzenie służy głównie do wywierania wrażenia, zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych. Niestyszalne oscylacje towarzyszące wyładowaniu mogą być bowiem nośną dla słyszalnego „prostokątnego”

Szymon Atys



Joanna Kwapien

CIAŁO JAKO...

Ciało ludzkie nie jest niezbędne do wytworzenia dźwięków. Wystarczy wsłuchać się w odgłosy otaczającego nas świata – natura brzęczy, huczy, szemrze, furkocze. Fale dźwiękowe nie rozchodzą się w przestrzeni kosmicznej, ale rozważamy już, jak brzmią planety, a NASA udostępnia nagrania udźwiękowionych galaktyk¹. Świat bez ludzi nie byłby cichy. Tych dźwięków, które istniałyby bez naszej obecności, nie można by jednak było nazwać muzyką. Nikt nie próbowałby jej zrozumieć, rozwinąć, wpasować w ramy – trwałaby taka, jaka jest, nieokiełznana i czysta. Ale muzyka, jaką znamy, jest nieodłącznie zespojona z ciałem. Gra na instrumencie, śpiew, taniec – każdy z tych elementów ma swój początek w cielesności. Cała konstrukcja muzyki opiera się na zasadach fizyki – dźwięk jest falą, która rozprzestrzenia się w postaci zagęszczeń i rozrzedzeń ośrodka. Słyszysz się ją uszami, ale również odbiera całym ciałem – w postaci wibracji. Zarówno do wykonania utworu, jak i jego recepcji potrzebne są więc odczucia fizyczne.

1 <https://science.nasa.gov/mission/hubble/multimedia/sonifications/>.

Powrót do korzeni muzyki wyobrażalny jest również przy uwzględnieniu obecności ludzi i ich roli w kształtowaniu się sztuki muzycznej. Gdybyśmy chcieli przyjąć całkowicie purystyczne podejście do wytwarzania muzyki, moglibyśmy zastanawiać się nad słusznością wykonywania jej na instrumencie muzycznym. Instrument stawia barierę między dźwiękiem a ciałem, a jednocześnie jest przedłużeniem jego fizycznej formy; jest wytworem ludzkich rąk, które muszą następnie wprawić go w drganie, niezależnie od tego, czy jest tradycyjną piszczatką otworową, czy mechaniczną konstrukcją grającą (jak na przykład *Humanoidy* Pawła Romańczuka). Jediną czystą formą muzyki, najbliższą natury, jest śpiew.

Skoro jednak jako ludzkość na całym świecie zgodnie przyznaliśmy, że instrumenty są nieodłączną częścią sztuk muzycznych, dlaczego aż tak przeraża nas wizja muzyki wytwarzanej przez komputer – czyli bez bezpośredniej styczności z ciałem? Do akceptacji gry na instrumencie niejako przyczyniło się to, że nauka gry wymagała lat ćwiczeń – czyli długotrwałej interakcji ciała z jego „przedłużeniem”, wymagającej świadomej decyzji. Technologia, którą dysponujemy obecnie, umożliwia całkowitą rezygnację z nauki na rzecz wpisania odpowiedniej komendy do generatora, takiego jak na przykład Suno AI. Nie trzeba nawet wstawać z kanapy, aby móc stworzyć chwytliwą piosenkę i podpisać ją później swoim nazwiskiem. Być może to wspomniane przenieślenie jest także kwestią efektu doliny niesamowitości (uncanny valley), czyli nieprzyjemnego odczucia towarzyszącego nam, kiedy robot, rysunek lub animacja komputerowa zbyt mocno (ale jednak niedoskonale) przypominają człowieka. Standaryzacja muzyki, szczególnie popularnej, zaszła tak daleko, że często trudno odróżnić utwory będące efektem pracy człowieka od tych wyprodukowanych przez SI. Naturalnie budzi to

wiele pytań o zastępowalność umysłu ludzkiego i prowadzi do upadku mitu geniusza obdarzonego przy narodzinach talentem – takim geniuszem jest teraz Sztuczna Inteligencja, która jako kolektywna świadomość przerasta każdego człowieka, niezależnie od jego predyspozycji.

Zmiana w zakresie obecności człowieka w świecie muzycznym nie nastąpiła z dnia na dzień. Mechaniczne instrumenty, które po wprawieniu ich w ruch grały same, były znane już od wieków – jak na przykład kuranty, pianole czy nawet organy napędzane energią wodną wynalezione w IX wieku przez braci Banū Mūsā. Świętym Graalem wyobrażeń o okiełznaniu dźwięków było od setek lat „zamrożenie” ich i umożliwienie ponownego odsłuchania po czasie. Obecność wykonawców przestała być koniecznością już pod koniec XIX wieku. Pojawiły się nagrania – a zatem wystarczyło wykonać utwór raz, aby później móc odsłuchać go w tej samej wersji miliony razy. Słuchamy głosów, których fizycznie już dawno nie ma, nawet śmierć przestała stanowić barierę na drodze do odbioru sztuki. Sam fonograf był reklamowany jako narzędzie umożliwiające zachowanie głosów zmarłych². Możemy wyobrazić sobie nieskończoną liczbę sposobów gry W.A. Mozarta, zmuszeni polegać na słowie pisanym – ale już wykonania artystów ery fonografu są zamknięte w umysłach odbiorców na zawsze w wersjach, które zostały nagrane. Współcześnie chodzi nie tylko o zatrzymanie dźwięku w czasie, ale także jego wygładzenie i upiększenie, doprowadzenie do wersji, która często nie byłaby możliwa w wykonaniu na żywo. Twórcy zdają sobie sprawę z tego, że to właśnie nagrania będą wyznacznikiem ich możliwości technicznych – a zatem pieczołowicie dbają o jakość produkcji.

2 J. Sterne, *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*, Duke University Press, Durham-London 2003; za: R. Sirko, *Historia i prehistoria technicznego pośrednictwa dźwięku. Perspektywa mediologiczna i antropologiczna*, „Glissando” 23, 2014, s. 8–13.

... publiczność

W epoce technokapitalizmu zaszliśmy jeszcze dalej w procesie odłączenia wykonawcy od odbiorcy. Człowiek w ciągu swojego życia nie musi przychodzić na żaden koncert, żeby móc usłyszeć dowolny utwór z dowolnie wybranej szerokości geograficznej. Wibracje można imitować systemami nagłośnieniowymi czy (z pewnymi ograniczeniami) nawet dobrej jakości słuchawkami. W czasie pandemii popularność zyskały także transmisje online, które umożliwiają uczestnictwo w wydarzeniach bez opuszczania domowego zacisza. Obecność na występie na żywo bez nagłośnienia, czyli kolejnego pośrednika pomiędzy człowiekiem a jego naturalnymi zdolnościami słuchania, byłaby niesatysfakcjonująca. Ale nawet jeśli pojawimy się na koncercie, zazwyczaj jesteśmy niejako oddzieleni od osób na scenie: zamknięci w przestrzeni przygaszonych świateł, skupieni na artystach i jednocześnie niekomfortowo wyczuleni na reakcje swojego ciała (co potwierdzi każdy, kto w takiej sytuacji doświadczył ataku kaszlu). Z jakiegoś powodu uznaliśmy, że w sali koncertowej odbiorca słuchać powinien głównie uchem, udając przy tym, że w danej chwili nie ma fizycznej formy – wszystko po to, żeby nie zakłócić starannie zaprojektowanego doświadczenia.

Coraz częściej jednak ciała odbiorców są otoczone opieką i otulone podczas występów. Niektórych koncertów muzyki współczesnej można doświadczać, leżąc na pufach czy materacach, jak na przykład w wielu odsłonach cyklu ► **Canti Spazializzati** czy Akusma Forum będącego stałym elementem MEN, co sprzyja odczuwaniu haptyczności i przestrzenności kompozycji stworzonych do wielokanałowego nagłośnienia. W sezonie letnim różne wydarzenia muzyczne odbywają się na świeżym powietrzu, a zamiast krzeseł ofertowane są leża-

ki. Organizowane bywają też spacery dźwiękowe integrujące ruch publiczności w naturze z doświadczeniami słuchowymi. Cykl spotkań ► **W brzask** to propozycja koncertów plenerowych o świcie, które integrują budzenie się z doświadczeniami muzycznymi. Podczas tego typu wydarzeń wśród publiczności widoczne jest rozluźnienie i spontaniczna asocjacja jej potrzeb – odbiorcy leżą, tańczą, spacerują, wchodzą we wzajemne interakcje czy nawet uprawiają jogę.

... reakcja

Współcześni twórcy zauważyli już problematyczność oderwania od własnej cielesności i postanowili skonfrontować z nią publiczność. Przykładem mogą tu być utwory *And* czy *Ø* Ying-Hsueh Chen, w których artystka eksploruje możliwości ludzkiego oddechu. Celowo zestawiam te kompozycje ze sobą – w *And* oddech jest instrumentem, w *Ø* natomiast instrumenty smyczkowe imitują odgłosy wydawane przez ludzi podczas różnych faz snu (świsły, pochrapywanie, płytki lub długi oddech). Oba dzieła wymuszają na słuchaczach synchronizację własnego oddechu ze odbieranymi dźwiękami, a słuchanie *Ø* doprowadza ich do zapadnięcia w sen. Strategie uwzględniające ciało w praktyce kompozytorskiej obejmują więc także wywołanie reakcji fizjologicznych.

Przykładem ekstremalnej praktyki włączającej cielesność do doświadczenia muzycznego jest nurt *danger music*, a w szczególności dzieła Dicka Higginsa. Jego kompozycje zakładają realną ingerencję w ciało wykonawców – na przykład w *Danger Music Number Seventeen*, którego partytura to sześciokrotnie powtórzone słowo „!Krzycz!”, wykonawcy utworu krzyczą aż do tymczasowej utraty głosu. *Danger Music Number Two* zakłada ogolenie głowy na scenie. Higgins pozo-

stawił po sobie partytury, które mają doprowadzić wykonawców do nieodwracalnego okaleczenia czy nawet śmierci; na szczęście są one tylko konceptem i nigdy nie zostały wykonane. W nurcie pojawiły się też utwory, które wpływają na ciała publiczności, jak choćby przez używanie poziomu hałasu zdolnego do ogłuszenia.

Filippos Sakagian podczas tegorocznej edycji MEN zaprezentuje doświadczenie kolektywnej hipnozy w utworze *KTVC [hypnos]*. Występ audiowizualny ma przesunąć granice doświadczenia muzycznego i wprowadzić słuchaczy w rytualny trans, dzięki któremu zanurzają się oni w przestrzeni liminalnej własnej podświadomości. Doświadczą wspólnej halucynacji, która zatrze granice pomiędzy tym, co jawne, a tym, co ukryte w umyśle.

... instrument

Ciało to też medium artystyczne rozumiane już nie tylko jako autonomiczny instrument, ale też jako przekaznik na ścieżce kompozytor–technologia. Agata Zubel w swojej twórczości eksperymentuje z rozszerzonymi technikami wokalnymi, podkreślając przy tym wysiłek włożony nie tylko w proces twórczy, ale i w wykonanie kompozycji. W jej utworze *Na zewnątrz czasu* na solistkę hologramową i orkiestrę łączą się dwa wymiary: możliwości techniczne związane z wykorzystaniem nagrania własnego głosu i performansu, jak i ciała nieobecność prawdziwej wokalistki. W utworze tym weszła w potrójną rolę – kompozytorki, wykonawczynie i słuchaczki, która, będąc obecna wśród publiczności, wpatruje się w swoją hologramową projekcję. Cezary Duchnowski, Paweł Hendrich i Sławomir Kupczak od lat wykorzystują technologię, która współistnieje z cielesnością w ramach działalności grupy Phonos ek Mechanes. Tworzą w specjalnym nurcie elektronicznej muzyki improwizowanej, nazywanym przez nich hu-

man-electronics, ponieważ komputery są w nim kontrolowane akustycznymi instrumentami. Po podobne rozwiązania sięga Aleksandra Szyż – artystka w 2021 roku uczestniczyła w tworzeniu multimedialnego spektaklu *Primal Rituals*, podczas którego tancerki używały sensorów ruchu do generowania dźwięków i ich wizualizacji w czasie rzeczywistym. Kontrolery ruchu są też coraz częściej udostępniane publiczności mogącej w ten sposób układać własne kompozycje.

... temat

Ciało jest nie tylko instrumentem, ale też komunikatem. W *The Love Letters* Daniel Zea podejmuje temat wirtualnych relacji romantycznych. Ciała performerów są skontrastowane z ich projekcjami z internetowych kamer. Mimika wykonawców stapia się z komputerowymi glitchami, podając w wątpliwość realizm internetowych więzi. To nie tylko gra aktorska i symboliczny wymiar cielesności – komputery wykonawców obsługują algorytmy śledzące twarz.

W prezentowanym na festiwalu *La Forme de l'âme* ciało to środek wyrazu, ale też temat kompozycji. Dźwięk nadaje znaczenie formom przyjmowanym przez performerów i przenosi je na poziom symboliczny. Razem ze światłem i ciałem tworzy tytułowy kształt duszy – wspólnie są przyczynkiem do rozważań nad ograniczeniami ludzkiego bytu. Myśl przewodnią stanowią tu rozważania Jeana-Luca Nancy'ego, który również „pojawia się” w utworze, w formie nagrań głosowych. Nancy zmarł w 2021 roku, pięć lat po premierze performansu. Tym samym wykonanie tego dzieła jest okazją do rozważań na temat użycia ludzkiego głosu po śmierci i nadania wypowiedzianym słowom nowego kontekstu. Filozof wskazywał, że dźwięk w czasie i przestrzeni buduje własną „obecność sonoryczną”, której można doświadczyć, ale nigdy nie

zdoła się całkowicie jej pojąć³. Nancy uważał, że słuchanie nie jest jedynie pasywnym odbiorem dźwięków, lecz trzeba widzieć w nim aktywne wydarzenie egzystencjalne. Słuchając, jesteśmy otwarci na inność, na obecność drugiego, na coś, co nie daje się uchwycić w pełni. W swoich dziełach pisze też o odmienności dźwięku od słowa jako doświadczenia przed-logicznego, percypowanego pierwotnie. Nie trzeba muzyki rozumieć, aby w niej uczestniczyć; nie trzeba nawet znać zapisu muzycznego, żeby wykonywać lub komponować muzykę na instynktownym poziomie.

Marta Śniady podczas zeszłorocznej edycji Musica Polonica Nova również podjęła temat cielesności w utworze *Body X Ultra – Glass Edition*. Kalina Bańka-Kulka zaprojektowała szklane instrumenty dla każdego z wykonawców. Kompozycja stawia pytania o stopień integracji maszyn w ciało i konsekwencje tych działań; jest także refleksją dotyczącą dehumanizacji i monitorowania doskonałości ludzkiej formy. W tegorocznej edycji festiwalu MEN zaprezentowana zostanie kolejna odsłona tego projektu, *Body X Ultra – Under the Skin* na flet, saksofon barytonowy, gitarę elektryczną, klawiaturę MIDI, zestaw perkusyjny, obiekty, wideo i czterokanałową elektronikę.

... inspiracja

Dotarliśmy do momentu, w którym już nawet podczas koncertu ciała nie muszą pojawiać się na scenie. Zastępują je hologramy, projekcje, nagrania, filmy. Do niedawna element ludzki był niezbędny – ktoś musiał stworzyć wymienione wcześniej media. Teraz obecność człowieka może ograniczyć się do wpisania polecenia w narzędzia Sztucznej Inteligencji, która wyciągnie z kolektywnej świa-

domości odpowiednie środki wyrazu i dostarczy gotowy produkt. Sztuczna Inteligencja nie ma jednak autonomicznej potrzeby słuchania muzyki i przeżywania związanych z nią emocji i doświadczeń. Tym samym środek ciężkości tej kwestii przenosi się z twórcy na odbiorcę. Nawet jeśli ciał na scenie jest mniej, to dzięki technologii i systemom nagłośnieniowym może ich być więcej wśród publiczności. Z pewnością to dostępowo do przenośnych odtwarzaczy zawdzięczmy także to, że słuchamy muzyki częściej niż kiedykolwiek w historii.

Choć przy tak szybkim rozwoju technologii trudno przystosować się do gwałtownych zmian, to ciało wciąż jest obecne i potrzebne – choć na nowych zasadach. Technologia amplifikuje jego naturalne zdolności, zarówno wykonawcze, jak i umożliwiające nam uważne słuchanie. To także pewnego rodzaju oszustwo wbrew naturalnym możliwościom zespołu wykonawczego – a jednak godzimy się na nie bez zbędnych uwag.

Przez lata w postmodernistycznym dyskursie krytycznym ubolewaliśmy nad brakiem „powiewu świeżości”, tymczasem technologia dostarcza coraz to nowych technik kompozytorskich, których rozwój możemy obserwować w czasie rzeczywistym. Być może za kurtyną owej technologii wcale nie kryją się złe roboty, które wyeliminują naszą obecność, ale – na przykład – nowe instrumenty. W końcu nawet saksofon, do którego jesteśmy już przyzwyczajeni, na samym początku swojego istnienia uznawany był za „szarlataniństwo”. Warto pamiętać jednak o tym, że jako odbiorcy nie jesteśmy wcale bezradni i mamy prawo wyboru treści, jakie nas interesują – nie musimy wcale wspierać muzyki tworzonej przez SI.

3 K. Sierżputowski, *Ciała w dźwięku. Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2019, 20(2), s. 70–82.

Zanikanie czy nawet nieobecność
 ciał nie jest przemilczane – wręcz
 przeciwnie, w muzyce współczesnej
 zjawisko to stało się źródłem inspi-
 racji do wykorzystania pełni jego moż-
 liwości. Można żyć w strachu przed
 nowością, ale można także przyjąć
 zgoła odmienną strategię i cieszyć
 się z różnorodności technik, instru-
 mentów i twórczych odpowiedzi na
 kłębiące się nam w głowie pytania
 o nasze miejsce we współczesnym
 świecie. Na pewno nie jesteśmy
 pierwszym pokoleniem, które prze-
 żywa podobne rozterki.

23.05

piątek, 18.30
NFM, Sala Czarna

AKUSMA FORUM – FRANCJA, KANADA KONCERT ELEKTROAKUSTYCZNY



WYKONAWCA

Hervé Birolini – wykonawca, kurator

PROGRAM

Léa Boudreau *Quatre machines pour sauver le monde* (2019) [12']

Mélanie Frisoli *Le Chant de la machine* (2020) [13']

Nicolas Bernier *Aluminium* (2023) [9']

Jean-Marc Duchenne *Construction* (2020) [11']

François Donato *Quatre allégories d'amour* – fragment (1996) [10']

Program przygotowano we
współpracy z Distortions
Studio

Hervé Birolini: Co oznacza dla ciebie stworzenie utworu akuzmatycznego dzisiaj?

Nicolas Bernier: Muzyka akuzmatyczna pozwala skupić się na dźwięku i tylko na dźwięku. Wymaga szlachetnej, wręcz purystycznej postawy (czego nie postrzegam pejoratywnie). Muszę jednak powiedzieć, że jako meloman nie jestem już zainteresowany koncertami akuzmatycznymi. Wciąż interesuje mnie słuchanie muzyki akuzmatycznej w domu, w wybranym przeze mnie czasie, na urządzeniu, które mi odpowiada. To powiedziałem, wyjaśniam, że utwór *Aluminium* powstał w ramach zainteresowania AKTEM TWORZENIA. Czuję, że w związku z tym, słuchanie tego utworu odbywa się w ramach słuchania tego AKTU TWORZENIA, polega na wyczuwaniu ludzkiej gry. Dotyczy to zresztą większości moich produkcji akustycznych.

Léa Boudreau: Powiększając w ciągu ostatnich kilku lat pole mojej artystycznej praktyki o elektronikę i sztuki wizualne w ogólności, zdałam sobie sprawę, że dźwięk pozostaje niezmiernie ważną częścią mojej pracy. Włączenie dźwięku do moich projektów uznaję za konieczne, ze względu na to, że podkreśla ich rys afektywny, a także na poczucie vitalności, jakie wnosi.

Jean-Marc Duchenne: Umożliwienie ludziom zanurzenia się w pełnym słuchaniu, odkrycia lub pogłębienia znajomości tego, co dźwięki mogą nam powiedzieć i zrobić z nami, doświadczenia mocy realnej wirtualności przestrzeni tworzonej przez głośniki.

Mélanie Frisoli: Twórczość akuzmatyczna reprezentuje moment zawieszony poza czasowością narzuconą przez współczesne społeczeństwo, czy to z punktu widzenia produkcji, czy z perspektywy słuchania. Komponowanie muzyki akuzmatycznej to poświęcanie czasu, odkrywanie, gubienie się i oferowanie dokładnie tego samego ludziom odważnym, tym, którzy odważą się słuchać. To także nihilistyczne, antykapitalistyczne doświadczenie, nieco nieświadome, ale straszliwie ekscytujące.

François Donato (1963–2024)

Mój przyjaciel François Donato odszedł, zanim zdążył odpowiedzieć na moje pytania. W naszych ostatnich rozmowach mówiłem mu o pragnieniu wykonania jego muzyki podczas wieczoru utworów akuzmatycznych na festiwalu Musica Electronica Nova we Wrocławiu. Powiedział mi wtedy o utworze, którego nie znałem: *Czterech alegoriach miłości*. Za jego zgodą zdecydowałem się włączyć jedną z czterech części tej kompozycji do przygotowanego francusko-kanadyjskiego programu.

Hervé Birolini

► **Distortions Studio** zaprasza do lektury wywiadów z kompozytorami:
 ► **Nicolasem Bernierem**, ► **Léą Boudreau**, ► **Mélanie Frisoli** oraz
 ► **Jeanem-Markiem Duchenne'em**.

23.05

piątek, 21.00
NFM, Sala Czarna

KTVC [HYPNOS]

EKSPERYMENTALNY PERFORMANS
Z UDZIAŁEM PUBLICZNOŚCI



WYKONAWCY

Filippos Sakagian – koncepcja, reżyseria, przestrzenna projekcja dźwięku, światło, performans (necrotrance)

Dafin Antoniadou – choreografia, performans (scar)

Amélie Nilles – koordynacja performerów, performans (light)

Mar Sala Romagosa, Maksymilian Termin, Aldona Karska,

Justyna Piechota, Jacek Lis – performans (light)

PROGRAM

Filippos Sakagian *KTVC [hypnos]* – kolektywne doświadczenie hipnozy (2025)* [50']

Podczas performansu pojawi się nagość, tony o niskiej częstotliwości oraz światło stroboskopowe. Wydarzenie będzie prowadzone w języku angielskim, a bezpośrednio przed jego rozpoczęciem publiczność będzie mogła pobrać indywidualne środki zabezpieczające (zatyczki do uszu, opaski na oczy). Projekt jest przeznaczony dla osób pełnoletnich. Osoby spóźnione nie zostaną wpuszczone do sali.

Jagoda Olczyk: Intensywny, przestrzennie zorganizowany dźwięk, migoczące światła. Zapowiedź Twojego festiwalowego performansu eksperymentalnego *KTVC [hypnos]* skojarzyła mi się z imprezą techno, podczas której wszyscy tańczą sami, ale uczestniczą we „wspólnym obrzędzie”. Chcesz, żeby Twoja sztuka była dla odbiorców/-czyń ponadindywidualnym doświadczeniem?

Filippos Sakagian: Jesteśmy daleko od imprezy techno – jeżeli chodzi zarówno o formę, jak i intencję. *KTVC [hypnos]* to zejście nie do klubu nocnego, ale w ciemność jaskini podświadomości. To kolektywne, hipnotyczne doświadczenie, podczas którego światło i przestrzenny dźwięk przenikają słuchaczy i wykrzywiają ich percepcję. Intensywność, której poszukuję, umieszcza odbiorców w zakamarkach ich wnętrza, gdzie nie ma ukrycia. I masz rację – tańcząc w zakątkach własnego istnienia, jesteśmy zawsze osamotnieni. Jednak równocześnie pozostajemy ze sobą związani. Izolacja i współuczestnictwo to w tym kontekście dwie strony tej samej monety.

Tworzę okoliczności – nic więcej ani mniej. Co się stanie później, zależy od publiczności. Możesz współdzielić to doświadczenie albo przeżyć je indywidualnie. 23 maja możesz poczuć kompletne osamotnienie lub uświadomić sobie – niezależnie od tego, czy to lepiej, czy gorzej – że nigdy nie jesteś tak naprawdę sam.

J.O.: Po intensywnej stymulacji sensorycznej przydałby się odpoczynek. Jak Ty się regenerujesz?

F.S.: Dlaczego w ogóle odpoczywać? Nie żartuję, bierz to doświadczenie, jakim jest. Bycie wtłoczonym w ten stan egzystencjalnej klarowności ma służyć jako przypomnienie, że ucieczka jest przywilejem, do którego nie każdy ma dostęp. Jeśli ktoś czuje potrzebę odpoczynku po czymś takim, powiedziałbym: „wróć, wejdź z powrotem, pozwól, by to na Ciebie wpłynęło”. Alternatywa? GŁĘBOKI SEN.

J.O.: Bycie obecnym to?

F.S.: Brak wewnętrznego przymusu bycia gdzieś indziej – to brak ucieczki, rozproszenia i filtra.

24.05

sobota, 11.00, 12.00
NFM, Sala Czarna

MINI AKUSMA FORUM

KONCERT ELEKTROAKUSTYCZNY DLA DZIECI



Mariusz Gradowski – prowadzenie
czas: [40']

Dofinansowano z Funduszu
Popierania Twórczości ZAiKS

za'ks
sprzyjamy wyobraźni

23.05

sobota, 17.00
NFM, Sala Czarna

AKUSMA FORUM – GRECJA



WYKONAWCA

Filippos Sakagian

– elektronika, kurator

PROGRAM

Maria Pelekanou *Nach der Stille A* (2022) [5']**Constantine Skourlis***Theme_02* (2024) [8']**Dionysios Papanikolaou** *Mais la conséquence fût...* (2017) [4']**Filippos Sakagian** *In Digital Ecstasy* (2020) [16']**Panayiotis Kokoras** *Qualia* (2017) [10']**Nikos Stavropoulos** *Khemenu* (2022) [8']

Będąc kuratorem wydarzenia **Akusma Forum – Grecja**, chciałem odzwierciedlić obecny krajobraz greckiej muzyki elektronicznej – krajobraz, w którym chaos nie jest wrogiem, ale surową siłą konfrontującą się z innymi surowymi siłami. Koncert zestawia ze sobą sześć różnych dźwiękowych głosów, z których każdy oferuje osobiste podejście do słuchania. Od sound-artu po filmowe pejzaże dźwiękowe, od akuzmatycznych poszukiwań po fuzję gatunków i odważne eksperymenty, ich prace ujawniają obecność dźwięku i zawiłe relacje, które ten ucieleśnia. Jednak to, co czyni ten program jeszcze bardziej istotnym, to sposób, w jaki każdy kompozytor wytycza własną ścieżkę, poruszając się zarówno po lokalnych, jak i międzynarodowych scenach, przechodząc przez pęknięcia naszej współczesności – nie po to, by uciec od chaosu, ale by uważnie słuchać.

Filippos Sakagian

24.05

sobota, 18.30
NFM, Sala Kameralna

LA FORME DE L'ÂME

TANIEC, WIDEO & ELEKTRONIKA



WYKONAWCY

Elena Boillat – taniec

Pietro Luca Congedo – elektronika

Fabrizio Rosso – reżyseria

PROGRAM

Nadir Vassena (muzyka, sound design), **Elena Boillat** (choreografia), **Fabrizio Rosso** (reżyseria) *La Forme de l'âme* – performans interdyscyplinarny (2016) [50']

Projekt inspirowany twórczością Jeana-Luca Nancy'ego. Fragmenty nagrań głosu i tekstów filozofa zostały wykorzystane w projekcie.

Dofinansowano przez

swiss arts council

prohelvetia

Podczas performansu pojawi się nagość oraz zostanie użyte migoczące oświetlenie.

Wydarzenie przeznaczone dla osób pełnoletnich.

Ciało dotknięte, dotykające, kruche, wrażliwe, stale zmienne, uciekające, nieuchwytnie, wymykające się pieścizocie czy uderzeniu, ciało bez kory, skromna skóra rozpięta nad jaskinią, gdzie unosi się nasz cień... ■ Siedzę na swoim ciecie, dziecko albo też karzeł uwieszony na ramionach ślepeca. Moje ciało siedzi na mnie, miazdząc mnie swoim ciężarem. ■ Ciało, skóra. Cała reszta to literatura anatomiczna, fizjologiczna i medyczna. Mięśnie, ścięgna, nerwy i kości, humory, gruczoły i organy są poznawczymi fikcjami. Funkcjonalistycznymi formalizmami. Ale prawdą jest skóra. Jest w skórze, jest skórą: autentycznym odstąpionym obszarem, całym zwróconym na zewnątrz, a jednocześnie otulającym wewnątrz, czyli worek wypełniony burczeniem i smrodem. Skóra dotyka i jest dotykana. Skóra pieści i głaszcze, rani się, kaleczy i drapie. Jest drażliwa i pobudliwa. Wystawia się na słońce, zimno i ciepło, wiatr, deszcz, zapisuje znaki wnętrza: zmarszczki, pieprzyki, brodawki, ubytki i znaki zewnątrz, oprócz wspomnianych: pęknięcia, blizny, oparzenia, rany. ■ Ciało jest również więzieniem duszy. Odbyna ona w nim naprawdę ciężką karę, której naturę niełatwo ukazać. Dlatego właśnie ciało jest dla duszy tak uciążliwe i bolesne. Trzeba trawić, spać, wydalać, pocić się, brudzić, ranić, chorować. ■ Ciało to po prostu dusza. Dusza pomarszczona, tłusta lub sucha, owłosiona lub zrogowaciała, szorstka, giętka, chrupiąca, wdzięczna, wzdęta, iryzująca, perłowa, malowana w kolor, okryta organdyą lub zakamufLOWANA w khaki, wielobarwna, pokryta smarem, ranami, brodawkami. To dusza akordeon, trąbka, łono wioli. ■ Ciało strzeże swojego sekretu, tej nicości, tego ducha, który go nie zamieszkuje, ale który się zeń roztacza, rozrzuca, rozprzestrzenia, tak że sekret nie ma osłony, intymnej kryjówki, gdzie któregoś dnia byłoby możliwe jego odkrycie. Ciało nie strzeże niczego: strzeże siebie jako sekretu. To dlatego ciało umiera i zabiera sekret ze sobą do grobu. Ledwie kilka wskazówek co do swojego przejścia pozostawi dla nas.

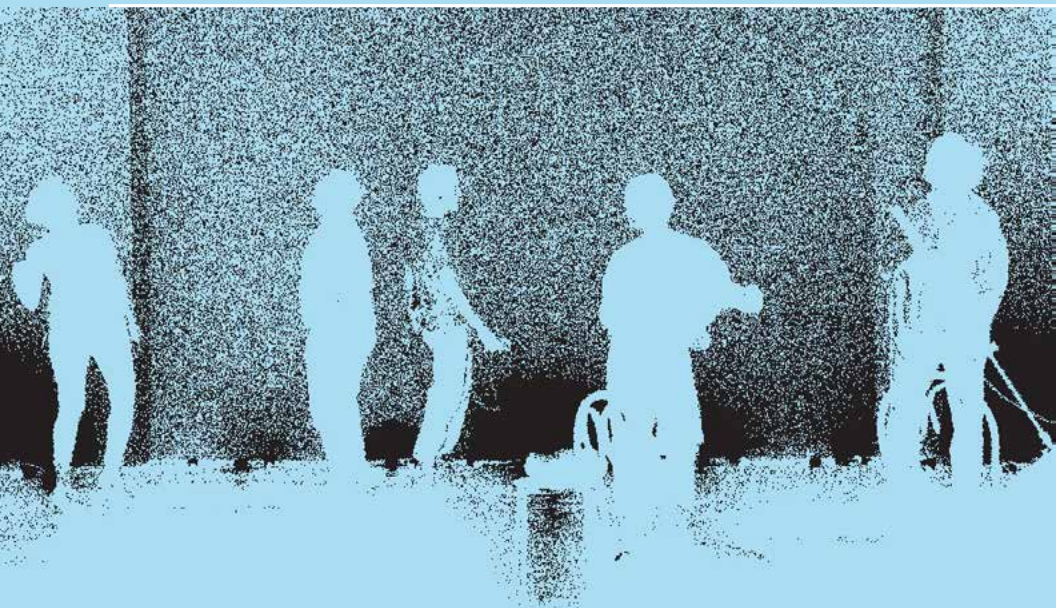
Jean-Luc Nancy, *Cinquante huit indices sur le corps* [Pięćdziesiąt osiem wskaźników o ciecie] (fragmenty)
tłum. Sz. Atys

Źródło: J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 2006.

24.05

sobota, 20.30
NFM, Sala Czerwona

ENSEMBLE VORTEX KONCERT



WYKONAWCY

Ensemble Vortex:

Christopher Moy – gitara elektryczna

Rada Hadjikostova – skrzypce, performans

Aurélien Ferrette – wiolonczela

Benoît Morel – altówka, preparowany werbel

Anne Gillot – klarnet basowy, saksofon, performans

Arturo Corrales – elektronika

Daniel Zea – elektronika, choreografia, wideo

PROGRAM

Daniel Zea *The Love Letters*? na dwóch performerów, dwie kamerki internetowe, dwa komputery obsługujące algorytmy śledzące twarz, wideo i elektronikę (2018) [25']

Fernando Garneró *Contraccolpo* na preparowany werbel, instrument dęty i urządzenie elektroakustyczne (2020) [7']

Monika Szpyrka *Ghost-like* na trio smyczkowe, klarnet basowy, gitarę elektryczną i elektronikę (2025)* [10-12']

Arturo Corrales *Alfaque Rojo* na skrzypce, altówkę, wiolonczelę, klarnet basowy, gitarę elektryczną i elektronikę (2022) [15']

Utwór Moniki Szpyrki *Ghost-like* na trio smyczkowe, klarnet basowy, gitarę elektryczną i elektronikę dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Jagoda Olczyk: Podczas komponowania festiwalowego *Ghost-like* nawiedzała Cię „pulsująca energia, ciągle obecna, choć nie zawsze zauważona”. Jak materializowała się ta energia w (samotnej?) pracy z komputerem, a jak w interakcji z ludźmi – na przykład zespołem Ensemble Vortex?

Monika Szpyrka: Energia ta w procesie twórczym była pomysłem, który podążał za mną już od dłuższego czasu i znalazł częściowe ujęcie akurat w tym utworze. Pomysł był bardzo transformującym, metamorficznym wyobrażeniem dźwiękowym, który nadal nie wiem, czy został uchwycony w pełni. Ta pulsująca siła jest symbolem pewnych kreatywnych nadziei – przeobrażających się i nieuchwytnych, przez co niezwykle trudnych do opisanie. Niełatwe jest także ujęcie jej we współpracy z ludźmi, bo jest rozumiana bardzo wewnętrznie i indywidualnie, jako jakość oparta na brzmieniowej intuicji.

J.O.: Co najbardziej rozprasza Cię na ekranie, kiedy pracujesz nad utworem? Social media, newsy, strony z zakupami? Mnożące się zakładki z twórczymi inspiracjami?

M.Sz.: Wyjątkowo, muszę przyznać, ekran i ewentualne artefakty życia internetowego nie są dla mnie najbardziej rozpraszaające. Podczas komponowania najsilniej przeszkadza mi gonić myśl, miliony wątków, które często niosą za sobą ładunek emocjonalny i zabiegają o uwagę w chwilach wymagających większego skupienia. Nie pomagają również świadomość, że nigdy nie jesteśmy w stanie całkowicie się odciąć i w pełni poświęcić działalności twórczej.

J.O.: Bycie obecną to?

M.Sz.: Pielęgnowanie aktywnego słuchania.

Szymon Atys

OBECNIE

Co wspólnego mają ludzka obecność i elektroniczna muzyka współczesna? Spytajmy raczej: a czy muzyka współczesna może istnieć bez ludzkiej obecności? Ostatnimi laty wiele się w tej sprawie zmieniło i jeszcze nie opowiedzieliśmy sobie tej historii. Pomyślenie nieczłowiecznych, mechanicznych aktorów, którzy tworzyliby i odbierali muzykę, nie tylko jest możliwe, ale zaczyna niepokoić. Może dlatego, że sami odbieramy sobie cechy nadające autentyczność komunikacji z drugim człowiekiem?

Na czym polega muzyczna komunikacja? Europejska tradycja muzyczna zaistniała dzięki rywalizacji zamożnych mecenasów, jako wyścig po piękno. Wyewoluowała w znany z „muzyki klasycznej” świat kontemplacji czegoś poważnego przez szersze grupy społeczne. O ile jednak – zgodnie z pojęciami sformułowanymi przez Krzysztofa Moraczewskiego¹ – punktem wyjścia był do dziś żywy naśladowczy model komunikacji muzycznej (na przykład naśladowanie emocji), o tyle z biegiem wieków wzrastała rola komunikacji opartej na konkretnym kapitale kulturowym. Zaczęło się od przekazu lingwistycznego (retoryka muzyczna), potem nastąpił kontekstualny (programy), aż w końcu powstał model autonomiczny, w którym muzyka komunikuje niejako własną artystyczność – „rozumie” ją więc tylko garstka.

W świecie kontemplacji filharmonicznej zarówno publiczność, jak i wykonawcy ubrani są odświętnie i poważnie w celu tworzenia czy też utrzymania w mocy pewnych wartości. Niektórym chodzi o wzniosłe momenty, które przeszywają serca trwogą i pozwalają na chwilę uciszyć rozum, innym zaś o hermetycznie ujęte piękno i poczucie kontroli nad sercem. Razem budują oni społeczność wspólnie zapatrzoną w pewien ideał oddalający śmierć. Po doświadczeniu muzyki następuje życie: można o niej rozmawiać, nawiązywać nowe kontakty z innymi melomanami i błyszczeć w zachwycających foyers.

Słuchanie muzyki w filharmonii łączy się z międzyludzkim spotkaniem, lecz wypracowaliśmy sposoby na ominięcie tej, by tak rzec, niedogodności. Jak pisze w niniejszej książce Joanna Kwapiień, nagrywając muzykę, wprowadziliśmy ją do przestrzeni prywatnej domu. Później do własnego ucha. Za-

1 K. Moraczewski, *Komunikacja muzyczna – krótki przegląd historyczny*, w: „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacja, Praktyka” nr 4(30), 2001, • https://nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/2_krzysztof_moraczewski_-_komunikacja_muzyczna_-_krotki_przeglad_historyczny.pdf.

chwyt nad jakąś symfonią jest przeżywany już nie przez ludzką zbiorowość, ale przez kontemplującą jednostkę. Relacja z muzyką staje się podwójna, znika więc Lacanowski trójkąt budujący przestrzeń symboliczną, a (w szczególności pozbawiona dyskursu) muzyka staje się lustrem, w którym widać idealne odbicie słuchacza.

Tu jesteśmy. Muzyka jest wszędzie, zrównana z innymi „mediami”, jak światło czy woda. Eksploatacja dzieł przez serwisy streamingowe daleka jest od sprawiedliwości wobec jej autorów. Behawioralna zależność od dostępnej od ręki muzyki jest już jednak zbyt silna, bo coś zmienić. Niektórzy nie mogą znieść braku ulubionych utworów, ponieważ będąc obecne, hamują one skumulowane negatywne emocje. Niektórzy tworzą za ich pomocą ścieżki dźwiękowe swoich codziennych symulaków. Słuchamy, jadąc do pracy i z niej wracając, uprawiając sport, przechadzając się po sklepach, mściwie zagłuszając hałas miasta lub inną muzykę puszczaną za ścianą, maksymalizując swoją produktywność lub ją minimalizując, podnosząc pewność siebie przed rozmową kwalifikacyjną, budując wreszcie domowe sanktuarium po obrzydliwym dniu. A często godzimy się na reżyserowanie spektaklu przez innych: w lokalach gastronomicznych, gdzie muzyka stara się odtworzyć kulturowy ideał posiłku w knajpie lub na plaży udającej kanaryjską, na której prześwietnym drinkom towarzyszą złote przeboje. Może pojawić się złość: za głośno, za cicho, nie to znowu. Ale jesteśmy sami w strasznym gabinecie luster.

Tak jak treść dobierana przez karmniki z mediów społecznościowych, muzyka nigdy się nie kończy. Do naszych uszu doprowadzają ją algorithmy. Niczym aparata doczepione do naszych mózgów, zbierają one informacje o preferencjach, wzorcach zachowania obserwowanych w trakcie obsługi adekwatnie drogich urządzeń

skonstruowanych z rzadkich surowców wydobywanych w pogardzie dla wartości, które wyznajemy – te właśnie aparata zamykają nas nie tylko w bańkach indywidualnego słuchania (obok w tramwaju siedzi ktoś, z kim można by porozmawiać o pogodzie, gdyby nie to, że słucha czegoś innego), ale także w bańkach muzyki tworzonej w kole sprzężenia zwrotnego, w którym to, co się podoba, kieruje na jeszcze podobniejsze i pod ów gust uczynione xero przeżytej rozkoszy słuchania². Tak zwane bańki to klatki. Po co nam muzyka bez komunikacji? A czy wspomnieć jeszcze, kto na tym wszystkim zarabia? Czy właśnie tracę czytelnika, który dzięki muzyce w ogóle daje codziennie radę? Poczekaj!

Może jednak o dawaniu rady. Któż z nas dałby radę bez muzyki? Słowa „oni wszyscy są zajęci” ze znanego *Mój kraj znika* Fisz Émáde Tworzywo można rozumieć jako opowieść o grupach wsparcia. Gdy ich brakuje, możemy sięgnąć po lustro muzyki. Przywołajmy kluczową w psychoanalizie postać Narcyza. Tak jak obrazkowe media społecznościowe przypominają podstawową wersję jego miłosnego dramatu, tak o opisanej już wcześniej rzeczywistości można mówić jak o rzeczywistości narcyzowego słuchania. To nic złego, ale uzależnia. W smutnym nastroju będąc, wybieram smutną piosenkę, by towarzyszyła mi w drodze, a świat ubierze się w smutne szaty. Przeżywam bezpośredni kontakt z artystą, on śpiewa do mnie i o mnie. Mimo że w tramwaju, którym jedziemy, z pewnością znajdzie się przynajmniej jedna osoba, która bez zastanowienia pocieszyłaby nieznajomego i jest naprawdę obecna, zamiast kontaktu z nią wybieramy nasze odbicie w artyście. Powodem mogą być problemy psychiczne wymagające interwencji lekarza lub też nie. O wypaleniu, przytłoczeniu, zmęczeniu – może dzisiaj sobie ostentacyjnie odpuścimy.

W takiej sytuacji bycie „melomanem” wiąże się więc z pewnym kapitałem czasu wolnego. Nie każdy ma przestrzeń (i wspomnianą siłę), by wybrać się w piątek na koncert symfoniczny, a co dopiero na tygodniowy festiwal muzyki współczesnej. I znowu, nie zagłębiając się w to, że zbyt często częścią habitusu fana muzyki „poważnej” jest przemoc symboliczna, zanotujmy, że na przykład porównywanie wykonani poszczególnych utworów wymaga – oprócz dobrej edukacji w przedmiocie – biblioteki płytowej (lub konta na możliwie etycznym serwisie streamingowym), czasu wolnego od troski o swój byt, o mieszkanie, o przyszłość (do katastrofy klimatycznej dołączyła wszak ostatnio polityczna), czy o własne zdrowie. Jak twierdzi Ziemowit Socha³, w tego typu zabawie konieczna jest oswojona grupa społeczna i komunikacja z nią. Alternatywą jest zaufanie algorytmowi, na który możemy projektować obraz tego trochę strasznego kolegi, który zna się lepiej. Będzie to jednak iluzja. Ani chybi, zaczniemy oszczędzać czas, słuchać bezwiednie, byle coś leciało, albo odwrotnie – będziemy puszczać w kółko to samo, bo komfort daje określona nuta. Puszczaamy i leci, jak kamień w wodę. Albo twarz Narcyza – w wodę.

Nie w każdym języku przy odtwarzaniu muzyki pojawiły się takie grawitacyjne neologizmy. W polszczyźnie jednak puszczenie muzyki łączy się wyraźnie ze zrzućciem jakiegoś ciężaru. Dzisiaj puszczaamy siebie i lecimy, wprost w otchłań nieskończonej treści generowanej przez internet, a mającej swój sens istnienia w tym, by wyświetlać nam reklamy i zarabiać na naszej inercji nie-małe pieniądze.

Dzisiejsze czasy mają do zaproponowania wiele, dużo, mnóstwo. Właściwie by zdobyć czas, trzeba tylko odganiać się od chmary dokładnych liczb, nie zaginąć w gąszczu nowych

badań, okien dialogowych, konwersacji, propozycji na dziś, specjalnie dla ciebie, wątków, relacji, podcastów, filtrów. Wśród zjawisk mieszczących się we własnej, rozszerzonej koncepcji hałasu Małgorzata Halber umieściła – obok hałasu akustycznego – między innymi hałas informacyjny: liczbę informacji, nieustanny przymus dokonywania wyboru między niezliczoną ilością towarów, ścinanie drzew, kasy samoobsługowe, rodzicielskie grupy whatsappowe, powiadomienia, mobilne autoryzacje, chroniczne zmęczenie i ogólną liczbę samochodów⁴. Autorka ta podsumowuje: „Istnieją informacje, które działają, jakby same przez się budziły nakaz zapoznawania się z nimi”. W tym świecie na pewno nie znajdziecie siebie nawzajem.

Zmierzam do tego, że lepiej w filharmonii. Ludzka obecność w tej instytucji może polegać na nakarmieniu swojego sumienia lub na okazji do wymiany kilku niszowo zrozumiałych zdań, lub na niespodziewanym spotkaniu, lub na zachwycie nad kapitałem artystycznym wirtuoza, lub na tak oczekiwanym wzruszeniu się piękną frazą, lub na kaśnaniu, lub na złoszczeniu się na kaśnianie, lub na klaskaniu między częściami, lub na złoszczeniu się na to klaskanie, lub na kumulowaniu przeżyć i wiedzy związanych ze sztuką z czasów, o których warto pamiętać, że normą był w nich kolonializm, patriarchat i niewolnictwo. Filharmonia to – jak chciał Liszt – muzeum. Jest to jednak muzeum, które wystawia ludzi wykonujących niezwykle spektakl stworzony przez innych ludzi, najczęściej już nieżywych. Bądźmy świadomi, że reżyserami naszych wzruszeń są artyści z czasów, gdy kobieta nie mogła głosować, jej zajęciem była opieka nad potomstwem i zmywanie, gdy dzieci wychowywano przemocą, gdy nie było ani S8 do Warszawy, ani nawet pociągów Intercity, gdy nie

3 Z. Socha, *Muzyka jako wspólnota. Echa wspólnotowości algorytmów*, „Ruch Muzyczny”, • <https://ruchmuzyczny.pl/article/811>.

4 M. Halber, *Hałas*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2024, s. 48–49.

można było w marcu pójść tańczyć, gdy mordowano Indian, gdy szansę na edukację i słuchanie symfonii miała jedynie część społeczności, gdy młodzi mężczyźni umierali na froncie, gdy o losie jednostki decydowała jej rodzina, gdy przez 99% czasu nie było muzyki, a wyjście na koncert stanowiło wydarzenie. Ich dzieła mogą nas wciąż pociągać, ale czy nie szkoda nie słuchać dźwięku swoich czasów?

Co jest międzyludzkim dźwiękowym wydarzeniem dzisiaj? Otóż wydaje się, że wyłącznie coś stojącego na głowie: wspólne słuchanie ciszy, przełamanie opozycji publiczności i artysty, koncert życzeń, nagrywanie śpiewu ptaków, nicowanie kanonu, ludzka konfrontacja z maszynami, muzyczne medytacje, rozmowy, ostentacyjne trójdźwięki, performowanie tego, co nieludzkie, pielęgnowanie szacunku do drugiej osoby, przypominanie o katastrofach, wydzielanie oksytocyny, z całą świadomością, jak wrażliwe i efemeryczne są to praktyki, a także spotykane się na niepowtarzalnych wydarzeniach, które są świętem teraźniejszości, które nigdy nie będą nagrane i utowarowione. Ten pomysł pożyczam od Michała Libery, który – co prawda – za jego pomocą przewrotnie przestrzegał przed grożącym takiej kulturze słuchania snobizmem⁵.

Dziś jednak potrzebujemy właśnie wydarzeń, na których muzycy kiedyś grający nam spektakl o wartościach, obecnie grają o ruinach. Ruiny te gwarantują tak potrzebny nam dziś spokój. Muzycy mogą siedzieć zaplątani w kable lub bezprzewody – jak my – i w tych więzach potwierdzać, że są ludźmi. Mogą, gdy kompozytor/ka spróbuje kontrolować ich w całości, dać wyraz ludzkiej potrzebie wolności w jakimś drgnieniu mięśnia, z którym pójdzie drgnienie dźwięku. Mogą odgrywać zabawę, dziesiątkując powagę, która jest dziś jedynie brzemieniem.

Mogą krytykować te wartości na poważnie, tworząc przestrzeń złości i oporu, zawiązując nowe opowieści dla ludzi, którzy dotąd musieli milczeć. Mogą rozmawiać z nami, bo przecież dlaczego nie. Mogą oddać nam swoje instrumenty i okaże się, jak skomplikowanym i godnym szacunku zawodem jest podporządkowanie swoich ciał grze na nich. Zorientujemy się może, iż tracimy kontakt z własnymi ciałami, usuwając ciała muzyków poza kadr odbioru. Muzycy, jako się rzekło, mogą wystąpić z playbackiem, przedstawiając nam – na przykład – nasze życie podporządkowane jakiemuś cyfrowemu reżimowi. Mogą nie grać pięknych melodii, stawiając pod znakiem zapytania ideały, które są ponad nami, a nie pośród nas. Jeśli zagrają te piękne melodie, czy nie zaczniemy się zastanawiać: może udałoby się zastąpić ich podrasowanym cyfrowo, topowym nagraniem najbardziej dofinansowanej orkiestry świata? A przecież to nasi bliscy.

Porozmawiamy o nowej muzyce, niewyszukanymi zdaniem... luźne ubrania, czapki?... niezłe, ale wiesz, – no, to było poryte... Za głośno. ... co on tam robi, czy to jest jakby przetwarzane? – No chyba; ... nie wiem... Tutaj ta elektronika robi robotę... Niesamowicie grasz. Zazdroszczę – nie ma czego, ale dziękuję. Zimno mi. Jak on to tak szybko klika? Czy ona jest... goła?! ... Czy mogę prosić o ciszę? To nie dla mnie. No taki spektralizm, no. ... już nie mogę. No, to było poruszające, ja się popłakałam/am – no – slej. Wciąż nie ogarniam, jak to było zrobione...

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE

14.05–15.06 NFM

**WYSTAWA PRAC W RAMACH 21. BIENNALE
SZTUKI MEDIÓW WRO 2025 QUALIA**



Partner
21. Biennale Sztuki Mediów WRO 2025 Qualia

21st Media Art Biennale
WRO
Qualia

► Szczegóły

16–24.05

Krupa Art Foundation

RANDOM CHECK 7: TIME CRYSTALS

Marcin Rupociński – autor koncepcji artystycznej oraz kurator projektu
Cezary Duchnowski, Marcin Rupociński, Maja Wolińska – opieka artystyczna

PROGRAM

~[]~

muzyka: Maciej Michaluk, wideo:
 radzikows (Bartosz Radzikowski)

Cryotune

muzyka: Cezary Duchnowski,
 wideo: Laura Adel

Deep into the Mind

muzyka: Dominik Łabuda, wideo:
 Jakub Marszałek

Echoes of Becoming

muzyka: Karolina Brągiel, wideo:
 Adela Górna

Genesis

muzyka: Krystian Kiełb, wideo:
 Wojciech Pukocz, głos: Ewelina
 Ciszewska, Piotr Regdos

Heliosfera

muzyka: Hanna Rupocińska, wideo:
 Zuzanna Klara Bardian

In the Middle of Nowhere

muzyka: Karolina Kułaga, wideo:
 Maciej Proćków

Network of Existence

muzyka: Dawid Grenda, wideo:
 Jagoda Golińska

Tenebris

muzyka: Paweł Hendrich, wideo:
 Barnaba Mikułowski

Time Crystals

muzyka: Marcin Rupociński, wideo:
 Maja Wolińska

Singularity

muzyka: Dominik Łabuda, wideo:
 Weronika Kowalczyk

Still, We Dance in Loops

muzyka: Oleś Kulczewicz, wideo:
 Bogna Korabiewska

Random Check to międzyuczelniany, cykliczny projekt artystyczny powstający dzięki twórczej współpracy studentów, doktorantów, dydaktyków Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego oraz Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu.

W latach 2020–2024 kolejne edycje tego wydarzenia gościły na wielu festiwalach muzyki współczesnej oraz sztuki mediów: Sacrum Profanum, Audio Art, Musica Polonica Nova, Biennale Sztuki Mediów WRO, Warszawska Jesień, a w formie instalacji multimedialnej również w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu.

Szczególnym akcentem tej odsłony projektu, podkreślającym jego akademicki wymiar, jest udział w roli twórców Ich Magnificencji Rektorów obu współpracujących uczelni: prof. dr. hab. Krystiana Kiełba oraz prof. dr. hab. Wojciecha Pukocza. W kompozycji obu panów swój udział miała również dr hab. Ewelina Ciszewska, Prorektor ds. Filii we Wrocławiu Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego.

Random Check 7: Time Crystals czerpie inspirację z fascynującej koncepcji kryształów czasowych Franka Wilczka. Są to wyjątkowe struktury fizyczne, które przełamują tradycyjne wyobrażenia o stabilności materii w czasie. Układy te, znajdując się w stanie minimalnej energii, jednocześnie wykazują ruch okresowy, co oznacza, że ich właściwości zmieniają się cyklicznie w czasie bez zewnętrznego dopływu energii.

Instalacja multimedialna *Time Crystals* zaprasza widzów do wejścia w immersyjną przestrzeń, w której dźwięk, obraz i światło współistnieją w ciągłym ruchu, a dwadzieścia kompozycji audiowizualnych współtworzy dynamiczny, modułowy układ.

► **Szczegóły**

16.05

piątek, 23.00
House Tęczowa, ul. Tęczowa 79/81

SOMETHING OUT OF APOCALYPSE



WYKONAWCA

Rafał Łuc – akordeon

► Szczegóły

Współorganizator
21. Biennale Sztuki Mediów WRO 2025 Qualia



Partner koncertu
Fundacja Dysharmonia

PROGRAM

Matthias Kranebitter *96bit music* na akordeon i playback (2014) [9']

Oxana Omelchuk *5 Widmungen an die verborgenen Empfänger* na akordeon i taśmę (2013) [11']

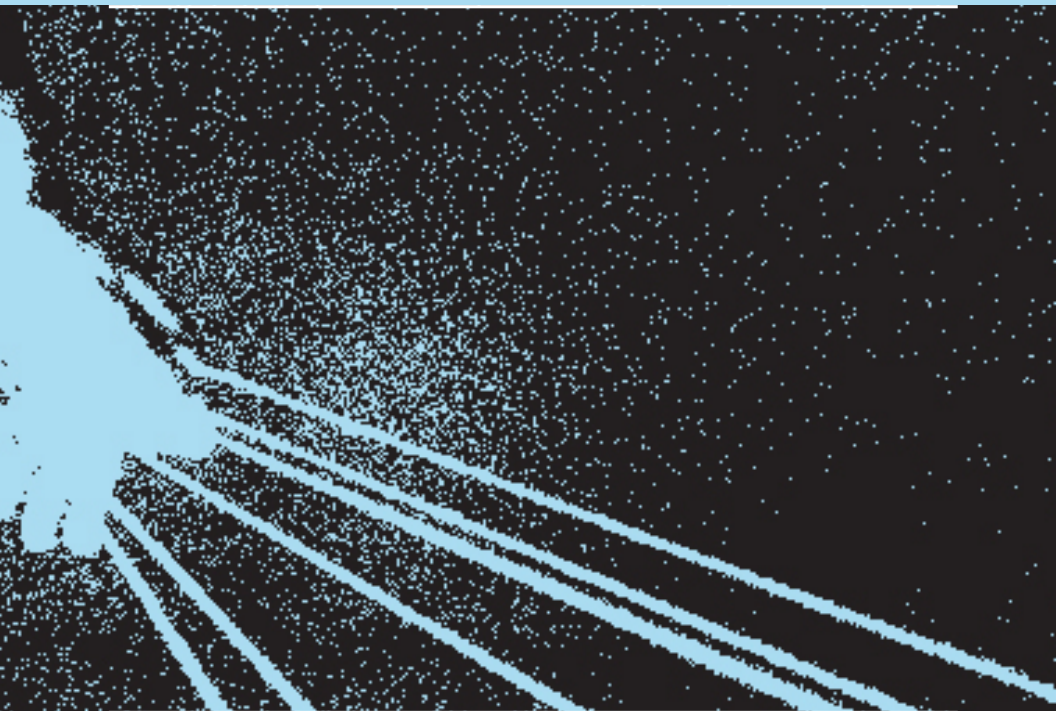
Pierre Jodlowski *Something out of Apocalypse* na akordeon i ścieżkę dźwiękową (2012) [18']

23.05

piątek, 23.00
Klubokawiarnia Recepcja, ul. Ruska 46

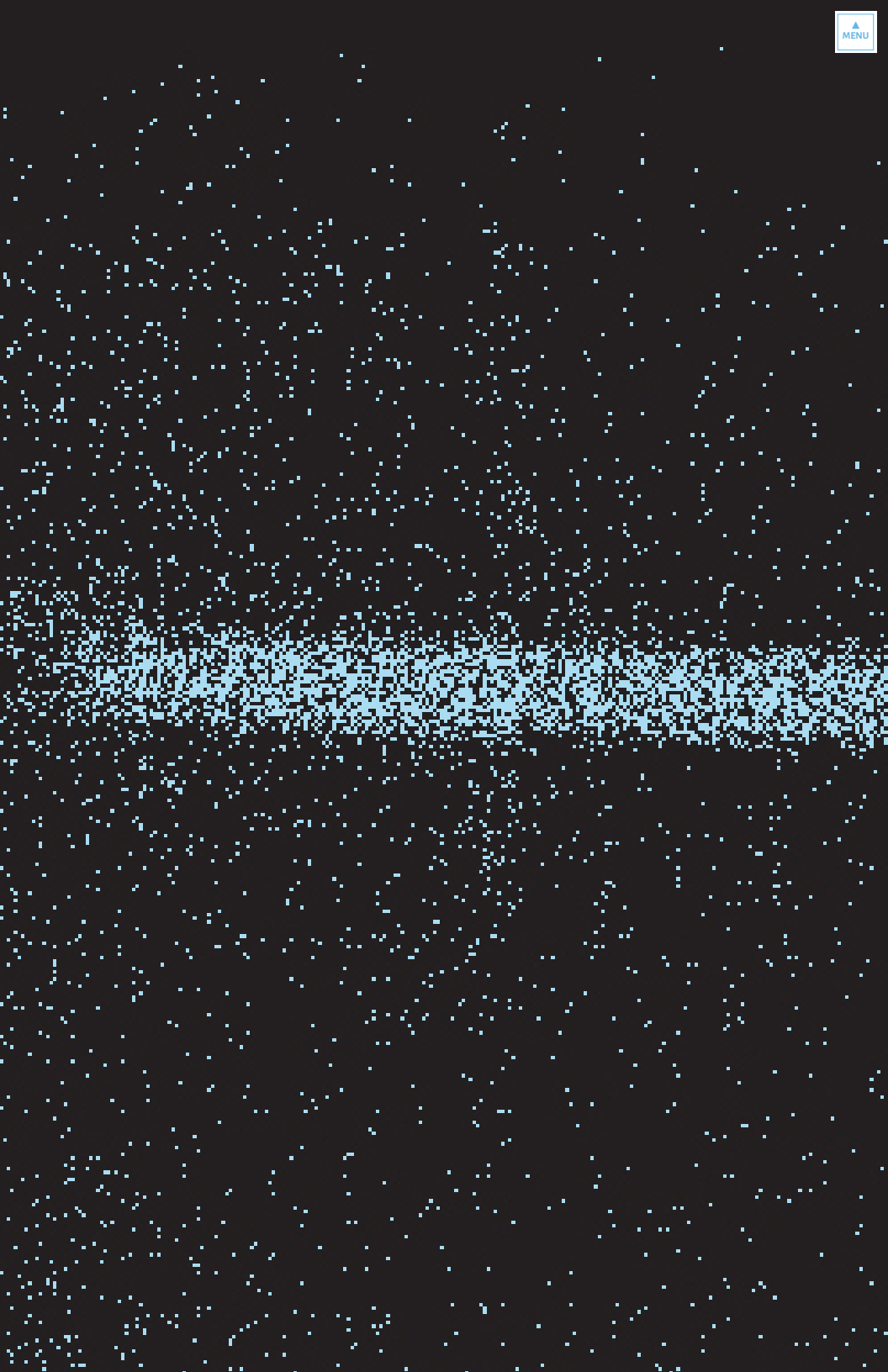
LIVE ACT

Hanna Rupocińska, Olgierd Żemojtel, Szymon Wantuła



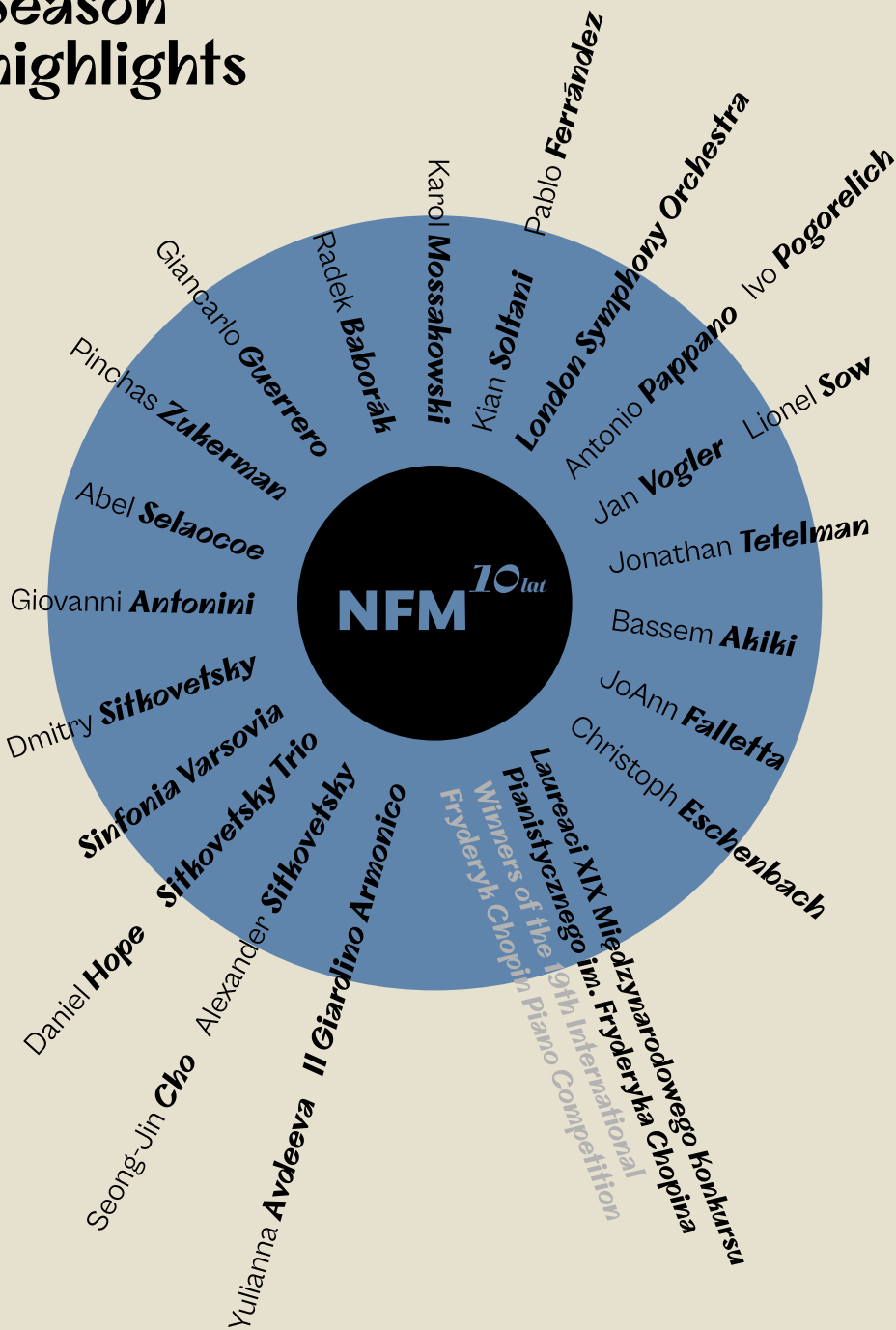
Współorganizator
Wrocławski Instytut Kultury

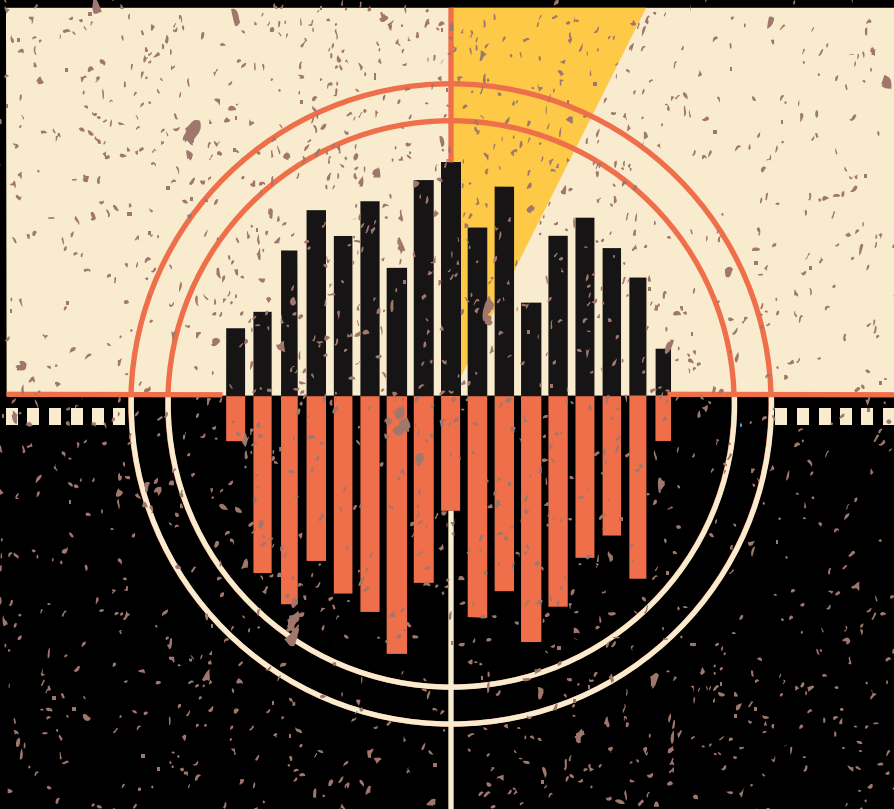




2025/26

Season highlights





..... **2025**

KINO ORGANOWE NFM

NFM ORGAN CINEMA

.....

**FILMY NIEME Z MUZYKĄ
IMPROWIZOWANĄ NA ŻYWO**

SILENT FILMS WITH MUSIC IMPROVISED LIVE

.....

NFM, SALA GŁÓWNA ORLEN ORLEN MAIN HALL

25.07 ■ PIĄTEK FRIDAY, 19.00 7 PM

PORTIER Z HOTELU ATLANTIC DER LETZTE MANN

REŻ. DIR. FRIEDRICH WILHELM MURNAU (1924)

TOMASZ GŁUCHOWSKI – ORGANY ORGAN

MICHAŁ MACIEWICZ – DJ

SEBASTIAN SMOLIŃSKI – WPROWADZENIE INTRODUCTORY TALK



Wydarzenie towarzyszące 25. MFF BNP Paribas Nowe Horyzonty

Accompanying event of the 25th International Film Festival BNP Paribas New Horizons

Film ze zbiorów Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (www.murnau-stiftung.de) w Wiesbaden

A film from the holdings of the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (www.murnau-stiftung.de) in Wiesbaden



8.08 ■ PIĄTEK FRIDAY, 19.00 7 PM

UPIÓR W OPERZE THE PHANTOM OF THE OPERA

REŻ. DIR. RUPERT JULIAN, EDWARD SEDGWICK, ERNST LAEMMLE, LON CHANEY (1925)

PAUL GOUSSOT – ORGANY ORGAN

RAFAŁ JĘCZMYK – WPROWADZENIE INTRODUCTORY TALK



22.08 ■ PIĄTEK FRIDAY, 19.00 7 PM

ROZKOSZE GOŚCINNOŚCI OUR HOSPITALITY

REŻ. DIR. BUSTER KEATON, JOHN G. BLYSTONE (1923)

VINCENT THÉVENAZ – ORGANY ORGAN

POLA MORAWETZ – WPROWADZENIE INTRODUCTORY TALK

Organizator
Presenter:



NFM – instytucja współprowadzona przez
NFM – institution of culture co-managed by:



Mecenas Tytułarny NFM
Titular Patron of the NFM:



BILETY TICKETS



Organizator

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego

Współorganizator

Związek Kompozytorów Polskich

Dyrektorka NFM

Olga Humeńczuk

Zastępca dyrektora ds. rozwoju

Natalia Klingbajl

Zastępca dyrektora

ds. organizacyjnych

Agnieszka Szklarczyk-Wach

Dyrektor artystyczny

Pierre Jodłowski

Koordynatorka Musica Electronica

Nova ds. programowych

Edyta Zielnik

Koordynatorka Musica Electronica

Nova ds. realizacyjnych

Olga Kwiatek

Dział produkcji wydarzeń artystycznych

Martyna Hnatyszak – kierownik

Izabela Grad – menedżer Chóru NFM,
Katarzyna Jodłowski, Patrycja Gbyl-
Stojek, Katarzyna Karwaczyńska,
Wiktoria Smędra, Thu Quynh Karolina
Le, Jacek Muszkiet, Renata Puczyńska
– koordynator ds. logistyki wydarzeń,
Pola Morawetz

Dział promocji i sprzedaży

Kamila Janaszek-Kosendiak –
kierownik

Katarzyna Światoń – zastępca
kierownika działu promocji i sprzedaży
ds. sprzedaży i współpracy z biznesem

Wojtek Świerdzewski, Marta Gliwińska,
Szymon Bira, Marta Niedźwiecka,

Izabela Kłys, Anna Marks, Katarzyna
Darul, Barnaba Matusz, Marcelina
Werner-Śliwowska, Olga Drozdowska,
Paweł Piotrowicz, Łukasz Rajchert,
Karol Sokołowski, Agnieszka
Truszkowska, Jan Godek, Przemysław
Świątek, Karolina Kostwicka, Aleksandra
Książek, Paulina Stechnij, Aleksandra
Zegar, Magdalena Moździerz, Marta
Kost, Barbara Franas, Katarzyna Janzer,
Anna Gąciarz, Maria Grądkowy

Biuro prasowe

Agnieszka Frei, Olga Benedyktowicz,
Agnieszka Szachnowska-Cybulska

Sekretariat

Anna Gabryluk, Martyna Łukasiewicz,
Julia Tkaczyk

Asystentki Zastępców Dyrektora

Marta Piwowar-Wierzbicka –
asystentka zastępcy dyrektora ds.
organizacyjnych

Emilia Szymkowiak-Rogacka –
asystentka zastępcy dyrektora ds.
rozwoju

Dział Produkcji Technicznej

Maciej Komorowski – kierownik

Maciej Prokopowicz – zastępca
kierownika

Marcin Piłat, Kamil Folga, Marcin
Osicki, Krystian Żychliński, Rafał
Żelechowski, Andrzej Wysmyk,
Wojciech Kwinta, Mateusz Maziarz,
Rafał Jęczmyk, Jakub Skowroński,
Łukasz Wiśniewski, Maciej Jackiewicz,
Adrian Nosarzewski, Mateusz
Gawliński, Łukasz Wojciechowski,
Piotr Stanclik, Bartosz Molka, Mikołaj
Nowicki, Stanisław Olek, Piotr Papier,
Łukasz Myszyński, Aleksander Sobecki,
Rafał Skiba, Piotr Rudnicki, Łukasz
Lisoń, Katarzyna Wojtaszek, Jakub
Boduch, Asteria Olszewska, Katarzyna
Łasek, Tomasz Stypułkowski, Michał

Andruszewski, Karol Jagusiak, Maciej Samół, Tomasz Kopczyński, Maciej Pomianek, Jędrzej Węzka, Grzegorz Kofodziej, Maksymilian Lewiński, Mateusz Makówka, Krzysztof Sowa

Dział Zarządzania Obiektem

Katarzyna Wałuszko – kierownik

Andrzej Kurowski, Joanna Pukienas, Karol Gawroński, Teresa Benedyczak, Krzysztof Haremza, Maciej Tabisz, Jakub Dąbrowski, Krzysztof Tabisz, Mirosław Sobiech, Krzysztof Szymczak, Jacek Bukowiecki, Grzegorz Kuchciński, Łukasz Kocia, Radosław Zagrobelny, Marta Gryciuk, Oliwia Gołębiowska, Beata Helak, Krzysztof Bombała, Piotr Pierzchała, Maja Dudaczyk

Dział finansów i kontrolingu

Agnieszka Tracz – kierownik

Karolina Baran, Mirosława Chwiejczak, Paulina Golc, Małgorzata Janas, Małgorzata Kuźmińska

Zespół ds. Zamówień Publicznych

Karolina Wąsowicz, Jędrzej Gajowiak, Dominika Ślęzak, Bernadeta Filipowski

Dział Zarządzania Zasobami Ludzkimi

Wioletta Stasik – kierownik

Jolanta Drozdowska, Marta Sokołowska, Iwona Szubert, Anna Matusiak, Anna Markiewicz, Aleksandra Wiącek

Zespół ds. Obsługi Widowni

Joanna Wagner-Zadorska, Alicja Zarębska, Dominika Karkoszka, Eliza Banaś, Paulina Stechnij, Anna Sim, Aleksandra Kaim, Małgorzata Gąciarz

Dział Księgowości

Jolanta Wiewiórska – główna księgowa

Monika Mały, Elżbieta Matczak, Małgorzata Koryśławska, Anna Opala, Dorota Małolepsza

Wydawca

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego

pl. Wolności 1, 50-071 Wrocław

www.nfm.wroclaw.pl

Wrocław 2025

Redakcja merytoryczna książki programowej

Szymon Atys

Opieka redakcyjna książki programowej

Izabela Kłys, Marta Niedźwiecka

Redakcja językowa

Olga Drozdowska

Teksty

Szymon Atys, Jakub Kopaniecki, Marta Konieczna, Joanna Kwapien, Jagoda Olczyk

Wizerunek festiwalu

Marta Gliwińska

Skład

Miłosz Wiercioch

Sprzedaż biletów online

www.bilety.nfm.wroclaw.pl

ISBN: 978-83-68234-01-5

Organizator zastrzega sobie możliwość dokonania zmian w programie.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Rozpowszechnianie całości lub fragmentów niniejszej publikacji bez zgody właściciela praw jest zabronione.

Organizator  NFM NARODOWE FORUM MUZYKI	NFM – instytucja kultury współprowadzona przez  Wrocław miasto spotkań  MKiDN  DOLNY ŚLĄSK	Mecenas Tytułarny NFM 
Mecenasi NFM  TAXI CLASS  STRABAG WORK ON PROGRESS	Partnerzy strategiczni NFM  LOKUM DEVELOPMENT  LOTTO	Partnerzy NFM  LOT POLSKIE LINIE LOTNICZE  Sudety+ oTęsknieniu i oWspieraniu  DEICHMANN  FANUC  Bank Polski
Partnerzy medialni NFM  TVP KULTURA  POLITYKA  TYGODNIK PÓWSZECHNY  R  dwójka POLSKIE RADIO  Główna Radio Chopin  RADIO WROCLAW  polmic.pl  www.wroclaw.pl  ram W DUBIUM TONIE  Glissando		
Partner festiwalu 21. Biennale Sztuki Mediów WRO 2025 Qualia  WRO ART CENTER	Współorganizator  ZKP związek kompozytorów polskich	Przy wsparciu  INSTITUT FRANÇAIS Polignac