

N I P N

FESTIWAL
POLSKIEJ MUZYKI
WSPÓŁCZESNEJ

35. MUSICA
POLONICA
NOVA

ZMYSŁY

14—17.05
2026
WROCŁAW
NFM

DYREKTORKA NFM
OLGA HUMEŃCZUK

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
PAWEŁ HENDRICH

KALENDARIUM FESTIWALOWE

14, 15 i 16.05 → 19.00
17.05 → 17.00

Wrocław, Piekarnia – Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego

SŁOŃCE. POWIETRZE. POPIÓŁ | TEATR POLSKI W PODZIEMIU

Wydarzenie towarzyszące

14.05 → 22.00

NFM, foyer -3

PIĘKNIENIE

Wydarzenie towarzyszące

15.05 → 20.00

NFM, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu; foyer;
Sala Główna ORLEN (balkony)

ZOOM IN // ZOOM OUT

15.05 → 22.00, 22.20, 22.40

Wrocław, Galeria Toy Piano

POMIESZANIE ZMYŚLÓW

15.05→22.30

Wrocław, Klubokawiarnia Recepcja

AFTERPARTY

Wydarzenie towarzyszące

16.05→16.45–17.45

NFM, foyer -1, czerwone kanapy

STREFA RUCHU

16.05→18.00

NFM, Sala Główna ORLEN

ŚWIATŁO // CIEŃ // ŚWIATŁOCIEŃ

NOC MUZEÓW // GALERIA DŹWIĘKÓW

16.05→16.00–17.30, 19.00–23.00

NFM, Green Room

TOBARO

16.05→16.00, 19.00, 21.00

NFM, foyer -1

CARDIO FITNESS

16.05→16.00–23.00

NFM, Sala Czerwona, foyer -3

RANDOM CHECK 8 | UN-ORGANIC

16.05→17.30, 18.30, 20.00

NFM, Sala Kameralna

SURFACE OF TIMBRE

16.05→18.00, 20.30, 22.30

NFM, foyer +3

FANGOR_M

16.05→18.00, 19.30, 20.30

NFM, VIP Room

Z(A)MYŚŁY

16.05→18.30, 20.00, 22.00

NFM, foyer +2

RY(T)MY // PIEŚNI

17.05→17.00

NFM, Sala Kameralna

#704214

Koncert Wrocławskiego i Poznańskiego Oddziału Związku
Kompozytorów Polskich

17.05→19.00

NFM, Sala Czerwona

voLume(n)

* prawykonanie

TEKSTY

ŚMIETNIKI I ARCHIWA DŹWIĘKOWE

Wojciech Błażejczyk w rozmowie z Joanną Kwapien

KOKON DLA ZMYŚŁÓW

Jagoda Olczyk

PIĘKNO TEŻ MA WARTOŚĆ

Jagoda Szmytka w rozmowie z Joanną Kwapien

MÓZG, KTÓRY SŁUCHA

Adrian Foltyn



Olga Humeńczuk Dyrektorka Narodowego Forum Muzyki

Szanowni Państwo,
z wielką radością zapraszam na 35. edycję Musica Polonica Nova, która w tym roku odbywa się pod wieloznacznym i intrygującym tytułem ZMYŚLY. Jak często zastanawiamy się nad tym, że muzykę poznajemy nie tylko słuchem?

Nie mam wątpliwości, że dyrektor artystyczny Paweł Hendrich zadbał o to, by wykorzystać niezwykle potencjał programowy tego tematu.

Nowa twórczość polska jest w rozkwicie, o czym świadczy niegasnące zainteresowanie, jakim cieszy się organizowany przez NFM, wraz ze Związkiem Kompozytorów Polskich, festiwal obejmujący ten nurt. Wierzymy w sztukę opowiadającą o teraźniejszości oraz próbującą wchodzić w dialog z wydarzeniami i zjawiskami naszych czasów. Te doskonale nam znane sprawy, które trapią lub cieszą, w pierwszej kolejności oddziałują właśnie na zmysły – podstawowe narzędzie poznawcze każdego z nas.

Już kolejny raz Musica Polonica Nova proponuje Państwu niezwykle koncertowo-wystawowe wydarzenie podczas Nocy Muzeów. Otwieramy szeroko podwoje NFM, by pokazać obfitość pomysłów i interpretacji, jakie również najmłodszy artyści tworzą wobec otaczającego nas świata. Na przestrzeni całego tegorocznego festiwalu z jednej strony spotkamy się z nowymi technologiami, a z drugiej będziemy poszukiwać autentycznych, zmysłowych doznań.

Mam nadzieję, że wrażenia będą niezapomniane!

Paweł Hendrich
Dyrektor artystyczny Musica Polonica Nova

WIELOWYMIAROWOŚĆ. WIELOZMYŚLOWOŚĆ. SYNTEZA SZTUK

Tegoroczna edycja festiwalu Musica Polonica Nova w Narodowym Forum Muzyki odbędzie się pod hasłem ZMYŚLY, a podczas niej ukażemy najświeższe tendencje polskiej muzyki współczesnej. Skoncentrujemy się na pytaniu o to, jak dzisiaj odbiorcy słuchają muzyki – i jak muzyka może wykroczyć poza tradycyjne ramy percepcji.

Wielowymiarowość i wielozmysłowość

Podczas festiwalu zbadamy współczesną twórczość polską w perspektywie jej wielozmysłowego odbioru. Prezentowane przez nas projekty poszerzają pole doświadczenia dźwięku, zapraszając do zaangażowania wzroku, dotyku, ruchu oraz przestrzenności. To muzyka, która nie tylko brzmi – ona oddziałuje.

Synteza sztuk – wspólne pole działania

Centralnym wątkiem będzie synteza sztuk – współczesny sposób myślenia o integracji muzyki z innymi rodzajami twórczości. Intermedia, instalacje, teatr, działania performatywne i audiowizualne stworzą wspólną przestrzeń, w której granice między dziedzinami tracą ostrość, a odbiorca doświadcza dzieła jako złożonego, wielozmysłowego organizmu.

Percepcja, różnorodność i inkluzywność

Nasz festiwal podejmie także twórczy dyskurs dotyczący odmiennych modeli odbioru muzyki:

- percepcji w warunkach ograniczeń sensorycznych,
- zmysłowej kompensacji („jak słyszymy, gdy nie widzimy?”, „jak odczuwamy muzykę bez dźwięku?”).

To przestrzeń do namysłu nad sposobami słuchania, które wychodzą poza normę, oraz nad tym, jak sztuka współczesna może te różnice uwzględnić i twórczo rozwijać.

NFM (i nie tylko) – miejsca dialogu i eksperymentu

NFM oraz inne lokalizacje we Wrocławiu podczas festiwalu staną się areną eksperymentów artystycznych, spotkań twórców, premier, debat i działań, redefiniując współczesną muzyczność. Zaprosimy publiczność do odkrywania nowych perspektyw słuchowych – od intymnych doświadczeń po widowiskowe formy angażujące całe spektrum zmysłów.

Beata Boleśawska-Lewandowska Prezeska Związku Kompozytorów Polskich

Drodzy Państwo, Miłośniczki i Miłośnicy Nowej Muzyki!

Już po raz trzydziesty piąty we Wrocławiu rozpocznie się festiwal Musica Polonica Nova zainicjowany przez Oddział Wrocławski Związku Kompozytorów Polskich w 1962 roku. Nie zawsze będą to koncerty w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Dyrektor artystyczny wydarzenia, Paweł Hendrich, zachęca bowiem do odbierania muzyki wszystkimi dostępnymi zmysłami, w różnych miejscach i przestrzeniach stolicy Dolnego Śląska. Zapewnia przy tym: „Zaprosimy publiczność do odkrywania nowych perspektyw słuchowych – od intymnych doświadczeń po widowiskowe formy angażujące całe spektrum zmysłów”.

ZMYSŁY to hasło tegorocznej odsłony MPN-u wpisanego już trwale – na zmianę z Musica Electronica Nova – w panoramę świat muzycznych Wrocławia, a jednocześnie w mapę festiwali nowej muzyki organizowanych i współorganizowanych przez Związek Kompozytorów Polskich w różnych miejscach naszego kraju.

Ogromnie się cieszę, że w realizację festiwalu tak wydatnie angażuje się Narodowe Forum Muzyki z dyrektorką Olgą Humeńczuk na czele. Rozwojowi muzyki współczesnej we Wrocławiu od dawna sprzyjają też mądre działania władz samorządowych, co sprawia, że stolica Dolnego Śląska pozostaje domem wielu znakomitych twórców. Bardzo za to dziękujemy!

Serdecznie zapraszam na 35. edycję Musica Polonica Nova.
Dajmy się poprowadzić ZMYŚŁOM!

ŚMIETNIKI I ARCHIWA DŹWIĘKOWE

Z Wojciechem Błażejczykiem, kompozytorem rezydentem MPN 2026, rozmawia Joanna Kwapien

Joanna Kwapien: Jest Pan znany z wykorzystywania w roli instrumentów przedmiotów codziennego użytku, nazywanych obiektofonami.

Wojciech Błażejczyk: Obiektofony to moje określenie instrumentów będących przedmiotami codziennego użytku – ich dźwięk jest amplifikowany i przetwarzany różnymi metodami. Pomysł posługiwania się takimi obiektami istnieje w muzyce współczesnej od dawna; szczególnie perkusiści rozszerzają swoje zestawy o różne rzeczy. Ja idę o krok dalej, bo zdarza mi się budować całą muzykę wyłącznie na dźwiękach obiektofonów. Traktuję je jak instrumenty, nie jak rzeczy, w które można tylko stuknąć. Żeby wydobyć ciekawe brzmienia, trzeba eksperymentować z technikami i po prostu ćwiczyć – bo przecież na instrumentach muzycy ćwiczą, i to latami.

J.K.: Które przedmioty najlepiej sprawdzają się w tej roli?

W.B.: Z perspektywy czysto dźwiękowej wszystko zależy od materiału, z jakiego obiekt jest zbudowany, oraz jego cech fizycznych: kształtu czy sprężystości. Jeśli mamy przedmiot z długim metalowym prętem, jak suszarka na bieliznę, można potraktować go jak chordingon i grać na nim podobnie jak na instrumencie strunowym. Płyty, czyli płaskie powierzchnie, też będą się zachowywały podobnie – można je smyczkować i wydobywać różne alikwoty w zależności od punktu przyłożenia smyczka czy struktury materiału. Ważne jest przede wszystkim to, żeby był sprężysty.

Niedawno, podczas koncertu *Trashowisko* w TR Warszawa, grałem między innymi na grillu na kółkach. Jego metalowa kopuła działała jak gong, na którym można było także grać smyczkiem. Co mnie samego zaskoczyło, grałem też na hełmie z wystającym daszkiem z cienkiego materiału – dawał całkiem ciekawe efekty dźwiękowe, jednocześnie bardzo wyraziste wizualnie. I to jest drugi ważny aspekt: obecność obiektów na scenie ma znaczenie nie tylko brzmieniowe, ale też wizualne. Jeżeli przed publicznością stoi suszarka lub grill, to jest już wyraźna deklaracja kompozytora, który specjalnie je tam przyniósł.

J.K.: Ingeruje Pan w te objekty czy pozostają w tej samej formie, w jakiej zostały znalezione?

W.B.: Moim założeniem jest to, żeby w nich samych niczego nie zmieniać. Zależy mi raczej na tym, żeby przedmiot pozostał taki, jaki jest. Jedyłą ingerencją jest wybór tak zwanego incytatora, czyli narzędzia, którym się na nim gra – może to być smyczek, pałka, ręka czy papier ścierny.

Niemal zawsze amplifikuję te obiekty, co jest kluczowym elementem, bo wiele z nich bez tego byłoby prawie niesłyszalnych. Klasyczne instrumenty mają pudła rezonansowe właśnie po to, żeby zwiększyć głośność brzmienia – ja, zamiast je budować, przyczepiam do wybranych rzeczy w odpowiednim miejscu mikrofon kontaktowy. On amplifikuje tylko drgania powierzchni, do której jest przyklejony. Można krzyczeć do tego mikrofonu, a on praktycznie tego nie przetworzy, chyba że powierzchnia znacznie od krzyku drga. Taki zabieg sprawia, że niepozorne obiekty mogą dawać potężne dźwięki, często generując bardzo niskie częstotliwości niemożliwe do usłyszenia bez amplifikacji.

J.K.: Jakie instrumenty usłyszymy podczas koncertu Spółdzielni Muzycznej? Jak będą współpracować z zespołem?

W.B.: *Soundtrack of Modern Human* to utwór, który nie opiera się wyłącznie na obiektofonach – są one jednym z jego elementów. Podstawę tej kompozycji stanowią przede wszystkim nagrania terenowe oraz dźwięki zapożyczone z przestrzeni publicznej, zarejestrowane przeze mnie podczas spacerów po mieście albo odnalezione w Internecie, radiu czy mediach. Warstwa instrumentalna w dużej mierze stanowi rodzaj zinstrumentowania tych zgromadzonych zasobów dźwiękowych. Najpierw zostały one ułożone w sekwencję budującą dramaturgię i formę muzyczną, a dopiero później powstały partie instrumentalne. Można więc powiedzieć, że w pewnym sensie pierwsza była elektronika, a dopiero druga – warstwa instrumentalna.

Obiektofony wnoszą tu dodatkową jakość, a ich zadaniem jest pogłębienie doświadczenia słuchowego. Muzycy korzystają z nich w ograniczonym zakresie – są to raczej przedmioty generujące określone faktury, na przykład szeleszczące torebki czy metalowe i plastikowe obiekty używane w wybranych momentach. Wyjątek to perkusja, w niej takich elementów jest więcej. Obiektofony mają także znaczenie symboliczne – pojawia się na przykład dźwięk pieniądza. Muzycy fizycznie operują banknotami i monetami, co ma swoje uzasadnienie w dramaturgii utworu.

J.K.: Jaki był klucz wyboru nagrań terenowych?

W.B.: Jeśli o nie chodzi, to nigdy do końca nie wiadomo, czego się spodziewać. Chodzi się ze sprzętem i słuchawkami po bardzo różnych miejscach: przestrzeniach miejskich, ale też serwerowniach czy maszynowniach, gdzie pracują urządzenia generujące hałas. Większość mechanizmów, z którymi stykamy się na co dzień – maszyny biletowe, jarzeniówki w garażach – wydaje charakterystyczne przydźwięki. Często są to brzmienia o bardzo wyraźnym, wręcz muzycznym charakterze, wynikające z częstotliwości prądu, czyli 50 Hz i jej alikwotów. Człowiek często nie zdaje sobie sprawy, że funkcjonuje w przestrzeni stale wypełnionej takim szumem – choćby w garażu podziemnym, gdzie zawsze coś cicho brumi.

Nagrania te najczęściej poddawałem filtracji. Przy użyciu narzędzi spektralnych uwypuklałem elementy dla mnie najbardziej interesujące muzycznie, a redukowałem składowe szumowe. Kiedy zbierałem grzyby w pobliżu poligonu, udało mi się nagrać ciekawą strukturę dźwiękową: ptaki i szum drzew, a w tle odgłosy ćwiczeń wojskowych. Zarejestrowałem też zardzewiałą huśtawkę na placu zabaw, która rytmicznie skrzybiała. Takich przykładów było wiele.

Szczególnie ciekawą techniką nagrywania, którą wykorzystałem także w *Soundbanku*, było rejestrowanie napotkanej audiosfery elektromagnetycznej, czyli wszechobecnych fal elektromagnetycznych generowanych nieustannie przez przeróżne urządzenia – telefony komórkowe, komputery, kasy fiskalne, mikrofalówki, deski rozdzielcze samochodów, automaty sprzedający bilety... Te fale, przeniesione w pasmo słyszalne za pomocą specjalnego urządzenia, zamieniają się w fascynujące dźwięki. Brzmia jak syntezatory, czasem zrytmizowane, czasem bardzo zaszumione. Pracuję z tym materiałem także na żywo podczas koncertów, „łapiąc” elektromagnetykę znajdującą się akurat wokół mnie.

Korzystając z tych banków dźwięków, przygotowałem prostą aplikację internetową – można się nią posłużyć podczas wykonania utworu i w odpowiednim momencie grać umieszczonymi tam dźwiękami. Partytura zawiera ten element. W pewnym momencie pojawia się cisza i wtedy za pomocą własnych telefonów publiczność zaczyna tworzyć audiosferę, która wkrótce otoczy ją ze wszystkich stron, a to następnie rozwija się muzycznie. To jest dla mnie ważny aspekt – nie tylko samo włączenie publiczności, ale też możliwość doświadczenia na własnej skórze tego „śmietnika dźwiękowego” i spróbowania jego opanowania, zagrania nim, a nie tylko egzystowania w nim na co dzień.

J.K.: Czym jest dziś tytułowy „bank dźwięków współczesnego człowieka” – archiwum czy śmietnikiem?

W.B.: Chyba jednym i drugim. Mam małą obsesję na punkcie słuchania otoczenia – kiedy widzę ciekawy obiekt, często go dotykam czy lekko weń stukam, żeby usłyszeć jego dźwięk. Szczególnie interesujące są brzmienia generowane przez ludzi, bo niosą ze sobą dodatkowe konteksty społeczne. W utworze pojawiają się nagrania demonstracji czy spotkań piłkarskich, momentów silnie nacechowanych emocjonalnie. Wszystkie te aktywności budują nasz krajobraz dźwiękowy, w którym stale funkcjonujemy. Mówi się o hałasie wytwarzanym przez różne urządzenia jako o czymś uciążliwym, ale jednocześnie jest to rodzaj dźwiękowego „śmietnika” – można go oswoić, nauczyć się go słuchać i odnajdywać w nim interesujące brzmienia. A nawet tworzyć z nich muzykę.

J.K.: Hasłem tegorocznej edycji festiwalu są ZMYŚŁY. Jak ten temat wybrzmiewa w Pana kompozycjach?

W.B.: Wydaje mi się, że szczególnie dotyczy to utworu *Soundbank...* oraz spektaklu *Słońce. Powietrze. Popiół*. Współczesny świat funkcjonuje tak, że wielu podmiotom zależy na tym, by oddziaływać na nas poprzez bodźce zmysłowe. Reklamodawcy, producenci, politycy – wszyscy wysyłają komunikaty, które przebudzają nasze narzędzia percepcji, sprawiając, że stają się one przemęczone i mniej wrażliwe. W pewnym sensie zmysły stają się ofiarą własnej drożności – im bardziej są otwarte, tym łatwiej można je przeciążyć. Tak właśnie skonstruowany jest utwór *Soundbank*, a zwłaszcza jego początek, bardzo głośny, intensywny i przeładowany – nie dlatego, że lubię takie struktury, ale z powodu znaczenia symbolicznego: odnosi się do sposobu, w jaki współczesny świat atakuje kanały poznawcze człowieka.

Nieco inaczej wygląda to w tryptyku *Słońce. Powietrze. Popiół* opartym na najnowszym tekście Elfriede Jelinek. Dotyczy on nieuchronności katastrofy, do której zbliża

się ludzkość – katastrofy ekologicznej, ale którą interpretuję szerzej: jako dramat samej ludzkości i rozpad dominującego modelu społecznego. Stanowiący właściwie całą warstwę słowną monolog Stońca jest opowieścią o tym nadchodzącym kataklizmie. Stońce ma świadomość tego, co się wydarzy, i z pewnym przymrużeniem oka przekazuje te informacje ludzkości. Jednym z ważnych elementów jest tu swoisty „pas transmisyjny” zmysłów – sposób, w jaki człowiek odczuwa oznaki zbliżającej się tragedii, jednocześnie budując sobie bańkę mającą oszukać zmysły i dać poczucie złudnej ciągłości.

J.K.: Jak wyglądał proces komponowania do tekstu Jelinek i jak ogólnie pracuje Pan, tworząc muzykę do teatru?

W.B.: Praca w teatrze wymaga zrozumienia innego niż muzyczny rodzaju dramaturgii i pewnego podporządkowania brzmienia innym elementom. Muzyka ma im pomóc i wkomponować się w całość, a nie przeszkadzać – choć czasem poprzez świadome kontrowanie tą warstwą można uzyskać jeszcze mocniejsze efekty. Tekst Jelinek jest wyjątkowo trudny, przede wszystkim dlatego, że w zasadzie nie zawiera klasycznych elementów dramaturgicznych, jest po prostu monologiem. Niełatwe było wyobrażenie sobie, w jaki sposób zostanie przedstawiony na scenie z odpowiednim rozłożeniem napięć.

Jest jednak jeden element, u Jelinek muzycznie bardzo ciekawy – pewien rytm języka. Stanowi on inspirację zarówno dla aktorów, jak i dla reżyserki, a także dla mnie do umuzyczniania struktur, które wcale nie musiałyby być tak potraktowane. Sam język – jego rytm, tempo, sposób układania słów, ich powtarzanie czy różnego rodzaju gry słowne – umożliwia takie działania. Ogromna w tym zasługa tłumaczki, Moniki Muskały.

Oprócz aktorów i trzyosobowego zespołu instrumentalnego pojawia się także śpiewaczka Agata Zubel. Nie chcę zdradzać zbyt wielu szczegółów, ale wprowadzenie tej postaci w takiej roli otworzyło przede mną zupełnie nowe możliwości muzyczne. Głos operowy w zderzeniu z elektroniką i materiałem tekstu Jelinek tworzy napięcie, które trudno osiągnąć innymi środkami. To niezwykle ważny element całej struktury spektaklu i bardzo się cieszę, że udało się nawiązać tę współpracę. Dodam, że wykorzystujemy też kilka obiektofonów znalezionych w magazynie teatru. Gra na nich z ogromnym wyczuciem aktor Michał Opaliński.

J.K.: A w przypadku *Iqa'atu* zmysły nie były główną osią inspiracji?

W.B.: W przypadku utworu *Iqa'at* źródło natchnienia stanowiło pozaeuropejskie myślenie o rytmie. W Polsce żyjemy w zachodnioeuropejskim świecie muzyki klasycznej i współczesnej, a istnieje przecież ogrom muzyki pozaeuropejskiej, powstałej znacznie wcześniej niż nasza. W szczególności struktury rytmiczne z Bliskiego Wschodu i z Indii stały się dla mnie ważną inspiracją. W Utrechcie miałem okazję uczestniczyć w realizacji projektu Hashtag Ensemble opartego na współpracy z grupą uchodźców z różnych stron świata. To, że tę muzykę wykonywały osoby autentycznie wychowane w odmiennych kulturach, pokazało mi, jak bardzo jest ona inna i jak inaczej muszą pracować mózg i zmysły, żeby się w niej odnaleźć – dotyczy to przede wszystkim rytmu, ale oczywiście także mikrotonalności, która tam jest zupełnie naturalna, a dla nas pozostaje czymś obcym.

Zainteresowały mnie struktury rytmiczne określane jako *iqa'at*, czyli wzorce rytmiczne z muzyki Bliskiego Wschodu. W Indiach istnieje też praktyka wokalizowania rytmów, zwana *konnakol* – muzycy, zanim zaczną naukę gry na instrumencie perkusyjnym, uczą się rytmów poprzez ich wokalizowanie, przy użyciu bardzo złożonych struktur, które z naszej perspektywy wydają się nienaturalne. Nasze zmysły nie zawsze potrafią je od razu uchwycić. Takie właśnie wzorce wykorzystatem w *Iqa'at*. Trio (fortepian, skrzypce i wiolonczela) nieustannie opiera się tu na mijających się, łączących lub pozostających w kontrze wobec siebie współistniejących wzorcach rytmicznych.

J.K.: Jak Pańska relacja z festiwałem Musica Polonica Nova rozwijała się przez lata aż do obecnej rezydencji?

W.B.: Bardzo się cieszę z tego wyróżnienia. We Wrocławiu, przy okazji festiwalu Musica Electronica Nova i Musica Polonica Nova, spędziłem sporo czasu. Zaczęto się chyba w 2013 roku – byłem reżyserem dźwięku w utworze Zygmunta Krauze. Miało też miejsce prawykonanie mojego utworu *LoPassHiCut* na kontrabas i media mieszane. Bawiłem wtedy w tym mieście cały tydzień i już wtedy bardzo je polubiłem.

Na Polonice wystąpiłem niedługo później, podczas wydarzenia *Plugged In* w 2014 roku, jako gitarzysta elektryczny grający muzykę współczesną – jest nas w tej specjalności zaledwie garstka. Wykonałem wtedy między innymi transkrypcję utworu Ryszarda Klisowskiego na gitarę klasyczną, którą zrealizowałem na gitarze elektrycznej, utwory Katarzyny Dziewiątkowskiej, Paula Preussera oraz własną kompozycję.

Utwór *Warsaw Music* miał swoją premierę na Electronice, jeszcze w starej Filharmonii w 2015 roku. Trzy lata później, już w NFM-ie odbyła się premiera instalacyjnej wersji kompozycji *#NetworkMusic* podczas festiwalu Musica Polonica Nova – przygotowałem wtedy specjalny performans dźwiękowy, w którym publiczność mogła wcześniej przesyłać mi adresy swoich stron internetowych albo wybrane nagrania z Internetu. Włączałem je do struktury dźwiękowej i tak powstała warstwa „śmieciowo-dźwiękowa” – dziś mogę już umieścić ją w dłuższym kontekście swojej twórczości. Potem, w 2024 roku zespół Kompoplex wykonał mój utwór *1-Day Challenge* – pierwszy z serii opartej na nagraniach terenowych i materiałach rejestrowanych w przestrzeni publicznej.

J.K.: Czyli fascynacja field recordingiem ma już swoją historię?

W.B.: Tak, zdecydowanie. W *Warsaw Music* po raz pierwszy tak intensywnie zbierałem materiał dźwiękowy w terenie. Przez kilka dni chodziłem po Warszawie i nagrywałem dźwięki miasta, zebrałem całe godziny materiału. Podziemne przejścia, stacje metra, place budowy, parki – każda z tych przestrzeni ma swój unikalny, stale zmieniający się charakter akustyczny. Ale podczas koncertu przetwarzam nagrania terenowe i prawie zawsze dość mocno w nie ingeruję: albo przekształcam dźwięk przy użyciu narzędzi spektralnych lub granularnych, albo układam z nich swoistą narrację muzyczną.

Zaraz po festiwalu Musica Polonica Nova, na festiwalu KODY, odbędzie się premiera mojej solowej, elektronicznej płyty *Re-Used Sounds*. Album ten stanowi swego rodzaju podsumowanie różnych działań związanych z wykorzystaniem dźwięków środowiska, w którym żyję, oraz pracy z obiektfonami.

14, 15 i 16.05 → 19.00

17.05 → 17.00

Wrocław, Piekarnia – Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego

SŁOŃCE. POWIETRZE. POPIÓŁ | TEATR POLSKI W PODZIEMIU

Na podstawie: Elfriede Jelinek *Słońce / Powietrze / Popiół* (*Sonne / Luft / Asche*)

Katarzyna Kalwat – reżyseria

Maja Wisła-Szopińska – dramaturgia (sceniczna wersja libretta)

Monika Muskata – tłumaczenie i libretto

Wojciech Błażejczyk (kompozytor rezydent MPN 2026) – muzyka

Philip Bussmann – scenografia

Tasha Katsuba – kostiumy

Przemek Chojnacki (Yanki Film) – wideo

Daniel „Qman” Kuźma – reżyseria światła

Występują:

Agata Zubel* – sopran

Agnieszka Kwietniewska

Janka Woźnicka

Michał Opaliński

Michał Mrozek

Tomasz Lulek

Muzycy:

Mar Sala Romagosa – flety

Mitosz Drogowski – wiolonczela

Eloy Panizo Padrón – puzon

* udział w spektaklach 14 i 15 maja

Wystawienie sceniczne za zgodą Rowohlt Verlag GmbH – Theater Verlag.
Wydarzenie towarzyszące organizowane przez Teatr Polski w Podziemiu.

TEATR POLSKI
W PODZIEMIU
— WROCŁAW



14.05 → 22.00

Leo Morello, Samuel Toro Pérez, fot. Michał Piórkowski

NFM, foyer -3

PIĘKNIENIE

Wykonawcy:

Samuel Toro Pérez – gitara elektryczna, elektronika, projekcja wideo

Marta Piórkowska – skrzypce

Leo Morello – wiolonczela

Jagoda Szmytka (kompozytorka rezydentka MPN 2026) –

koncepcja programowa, wideo

Program:

Jagoda Szmytka

fantazja o pięknienu na gitarę elektryczną solo (2025) [9']

f for music* na gitarę elektryczną i wiolonczelę (2012/2024–2025) [4']

kanon na gitarę elektryczną i wiolonczelę (2025) [11']

figury i emocje na skrzypce solo (2025) [9']

wariacje na temat Forsythe'a na wiolonczelę solo (2025) [9']

körperwelten na amplifikowany instrument smyczkowy oraz projekcją audio i wideo (2008/2025) [15']

Wydarzenie towarzyszące

KOKON DLA ZMYŚŁÓW

Jagoda Olczyk

Bezkrzesna niebieskość. Początkowo wzrok błąka się po kątach wypelnionego kolorem ekranu w poszukiwaniu ruchu. W trybie ewolucyjnej czujności, a może bardziej w nawyku rozszczepionej uwagi, oczy wypatrują zmiany, na którą mogą zareagować. Widzialność pozostaje jednak statyczna i niebieska, a wraz z każdą kolejną minutą oceanicznego trwania zmysł słuchu wyraźnie się wyostrza. Intro. Dźwięk dzwonka nie tylko brzmi – ma również swój odcień, długość i kształt. Spiralnym ruchem dociera w sam środek ucha, a tu za moment na dobre zadamowi się głos narratora. Poza jego opowieścią nośnikami znaczeń stają się rozmaite dźwięki zatopione w błękiecie. Trzask, stuk, sssssy! Kawiarnia. Gwar rozmów, rześki brzdęk tańczących szklanek. Skrzypiące drzwi prowadzące wprost na ulicę, a za nimi pierwsze śmiertelne zagrożenia. „Look where the f**k you're going!” – krzyczy rozpedzony rowerzysta. Echo jego wrzasku pożera masywny huk wystrzałów. Oblężone miasto, oblężone chorobą ciało – zaburzenie rytmu serca, szept, świst oddechu kłębiącego się w respiratorze. Trel ptaków. Fale uderzające o brzeg.

Jednym z najbardziej wyjątkowych wyzwań percepcyjnych było dla mnie obejrzenie filmu *Blue* Dereka Jarmana z 1993 roku. Usłyszenie filmu? Zobaczenie słuchowiska? Przez ponad siedemdziesiąt pięć minut poznajemy świat chorującego na AIDS artysty. Świat pełen poetyckiej zadumy, cierpienia i tęsknych wspomnień zaklętych w słowach i dźwiękach rozciągniętych na nieskończenie niebieskim ekranie. Z powodu powikłań bliski śmierci Jarman powoli traci wzrok, coraz mniej widząc przez zasnuwającą wszystko, gęstą, błękitną mgłę. Dzięki swojej radykalnej formie *Blue* stanowi zaproszenie do spojrzenia na bezmiar jego oczami, ale też do ożywczego wywoływania naszych własnych powidoków.

Pod wpływem niebieskiego łatwo odpułynąć za daleko. Już wcześniej chciałam się wytłumaczyć, że w rozważaniach nad zmysłami w odbiorze sztuki współczesnej, szczególnie muzyki, zanim o niebieskim, pomyślałam o czarnym. Ostatecznie nie żałuję, że zabrała mnie fala błękitu, bo uważam, że *Blue* jest niezrównanie stymulującym wstępem do dalszego namysłu. Chyba obieram kierunek będący w opozycji do wielozmysłowości, od której wychodzi tegoroczna edycja festiwalu Musica Polonica Nova. A może właśnie przeciwnie? W końcu moje pytania będą dotyczyć poszerzonego pola doświadczania dźwięku, tylko nie w rozumieniu intermedialnej uczty, lecz ograniczania bodźców jako drogi do pełnego wybrzmienia. Jak słuchamy muzyki w czasach „wszystko, wszędzie, naraz”? Jakie percepcyjne doświadczenia w kulturze dostępności wciąż stanowią dla nas atrakcyjne wyzwanie, zatrzymując uwagę na dłużej? Może zamiast zatopienia się w płynących zewsząd danych (uwaga, stroboskop!)

potrzebna nam wyciszająca redukcja jako strategia przetrwania i właśnie odzyskiwania zmysłów? A może oba tryby mogą być dziś luksusem, zależnie od naszego nastawienia i potrzeb?

Wróćmy do czarnego i projektów eliminujących widzialność na rzecz tego, co słyszalne i wyobrażone. Czarny Pokój to gdańska galeria dźwiękowa, w środku której panuje całkowita ciemność, a kompozycje dobiegają z systemu kwadrofonicznego. To forma negacji materii wizualnej i skupienia się wyłącznie na dźwięku. Stuchanie muzyki przy zgaszonym świetle jest raczej intymnym doświadczeniem. Wydaje mi się, że robienie tego kolektywnie, w małym pomieszczeniu, wymagać musi pewnej otwartości – na dyskomfort i być może odnalezienie w nim ciekawe doznania. Wymaga zaniechania kontroli – wizualnego badania otoczenia, nawykowego sprawdzania ekranu telefonu. Duże zainteresowanie udziałem w nim i kontynuowanie cyklu rozpoczętego w 2022 roku oznacza, że nie jest on fanaberią drone noise’owego geeka, lecz projektem, na który istnieje realne zapotrzebowanie. Czarny Pokój powstał dla osób szukających przestrojenia, jakiegoś rodzaju medytacji i w tym skupieniu zaintrygowania się detalami, do czego trzeba przecież stworzyć odpowiednie warunki. Oczywiście na taki reset własnego programu sensorycznego też należy być gotowym. Dużo łatwiej zostać na przetartych szlakach odbioru otoczenia, nawet jeżeli towarzyszy temu zmęczenie. A jednak, jak można powtórzyć za kompozytorem Marcinem Stańczykiem, „najistotniejsze jest poszukiwanie nowych dróg percepcji. Takich, które w jak największym stopniu bazują na wyobraźni”. Kto pamięta 31. edycję festiwalu Musica Polonica Nova, kiedy utworu *Sursounds* Stańczyka słuchało się w opaskach na oczach?

Zmęczona jestem dziś, zmęczona byłam wczoraj. Mówienie o przebudźcowaniu jest tak powszednie, że niemal traci swoją wagę. Sama często pasywnie się zapętlam. Ale trzeba to łapać! W końcu za tą mantrą o przytłoczeniu stoi konieczność zaspokojenia potrzeb nie tylko w życiu codziennym, ale też w tworzeniu i odbiorze sztuki. Dla Oskara Tomali, jednego z artystów występujących w Czarnym Pokoju, taką motywacją jest praktyka głębokiego słuchania. Jego pomysł na album *Architecture Resonances* powstał w trakcie spaceru po opuszczonej cukrowni w Pruszczu Gdańskim. Włączony rejestrator dźwięku, poza improwizowaną grą na klarncie i pejzażem akustycznym zabytkowego budynku, uchwycił odgłosy pobliskiego dworca kolejowego, owadów i ptaków. Refleksję nad dźwiękiem znajdującym w architekturze i naturze swoje naturalne przedłużenie Tomala przeniósł na kolejne kompozycje. Słuchanie *Architecture Resonances* wzbudza we mnie uczucie bezczasu. Kontemplacyjne tu i teraz, tak rzadko osiągane przez ludzką psychikę (a może już nawet przereklamowane?). Dla mnie to przedziwny stan, w którym zmysły jako zaawansowany, wielokanałowy system zbierania informacji zaczynają działać na innych obrotach. Co w takim trybie odbioru zaczyna mieć znaczenie? Rzeczy już niezauważalne, a przecież nadal ważne – oddech i kształtność kształtu, jeżeli odwołać się do jednego z utworów zamieszczonych na albumie Tomali, o tytule *Circular Circle*.

Koło, zapętlenie. Rytualna powtarzalność w muzyce Martyny Basty pozwala osiąść w dźwięku, zamknąć się w jego wnętrzu. Pęknięcia, pomruki, przedłużone echem riffy i eteryczne wokale to komponenty, z których krakowska artystka buduje atmosferę nawiedzających przeczuć i wspomnień. *Slowly Forgetting, Barely Remembering* jest albumem oddającym tę aurę najlepiej. Żeby sięgnąć do odprysków pamięci, musimy

pozbyć się dosłowności, być obecni inaczej. Zamknąć oczy, pogрузić się w skojarzeniach, śledzić ledwie wyczuwalny zapach. Lub patrzeć, ale przez wpadające do pokoju światło. Słuchanie utworów Basty to sposób, by „się zawiesić” i z pewnością określiłabym je jako doświadczenie wielozmysłowe – mimo że zamiast rozmachu mamy dyskretne przypatrywanie się detalom. W wywiadach artystka wielokrotnie powtarza, że ograniczenia pozostawiają ją w skoncentrowaniu. Podejrzewam, że w podobny stan skupionej ciekawości Basta wprawiła publiczność nie tylko w Czarnym Pokoju, ale też w ramach gdańskiego cyklu koncertów *W samo południe*. Po późnym lub drugim śniadaniu można było ją usłyszeć w kameralnym pomieszczeniu, przy wpiętym do laptopa mikrofonie, w towarzystwie jedynie gitary i cytry. Może właśnie to jest orzeźwiająca dla naszych zmysłów i uwagi? Zmiana przyzwyczajzeń i higieny odbioru. Pójście na koncert z „czystą głową”, nieobciążoną jeszcze wieczornym przesystemem myśli i bodźców. To czas, w którym percepcja jest ostrzejsza, bardziej chłonna – jak po letnim prysznicu. Poza tym, co wiemy po niedawnej, pełnej wzajemnego dystansu pandemii, nic tak nie pobudza, jak bliskie spotkanie, gdy muzyka odzyskuje swoją wielozmysłową intymność.

Pod koniec pisania tego tekstu kolega polecił mi zapoznanie się z poznańską, małą wytwórnią Zzz... Zapomnienie, za którą stoi duet osób artystycznych niemy dotyk oraz lichte. Pomysł jest taki: premiera każdego wydawnictwa to nie tylko muzyka, ale też obiekt i zapach stworzone we współpracy z zaproszonymi do uczestnictwa w nim artystami i artystkami. Dowiadując się o projekcie, szybko zapragnęłam mieć wszystko naraz – wszystkie ich obietnice dla moich zmysłów. Chcę usłyszeć glitche i żywy dźwięk ognia, zobaczyć tajemniczy obiekt i powąchać smukłą fiołkę. Czyżbym zgłodziła intermedialnych doświadczeń po tych historiach o zamkniętych oczach i koncentracji na słuchaniu? A może to wciąż o tym samym? Bezpieczny kokon dla zmysłów, zaproszenie do niespiesznego, wspólnego rytuału.



Orkiestra Muzyki Nowej, fot. Bartek Barczyk

15.05 → 20.00

NFM, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu; foyer;
Sala Główna ORLEN (balkony)

ZOOM IN // ZOOM OUT

Wykonawcy:

Szymon Bywalec – dyrygent
Natalia Górecka – fortepian
Wojciech Herzyk – perkusja
Klaudiusz Baran – akordeon
Wojciech Giłka – puzon basowy
Oskar Hrankowski – puzon tenorowy

Szymon Szymański – puzon basowy
Marcin Pastwa – tuba
Maciej Michaluk, Adam Porębski,
Piotr Cieślak – elektronika
Karol Urbański – choreografia światła
Orkiestra Muzyki Nowej

Program:

Część I, Sala Główna ORLEN, estrada w odwróceniu

Jerzy Kornowicz *Wrzenie* na 18 wykonawców, ruch, światła i przestrzeń (2026)* [18']

Marta Śniady *SoundLAB Music* na perkusję solo, zespół kameralny, elektronikę i wideo (2025) [14']

Adam Porębski *Muzyka (nie)doskonała – quasikoncert fortepianowy* na instrumenty klawiszowe, orkiestrę kameralną, elektronikę i wideo (2026)* [15']

W przerwie w foyer

Maciej Michaluk *b))))))* na instrumenty dęte i media elektroniczne (2022) [30']

Część II, Sala Główna ORLEN (balkony)

Marcin Bortnowski *De Profundis* na akordeon i orkiestrę kameralną (2026)* [18']

Grzegorz Wierzba *Inner Battles. For OMN Ensemble* na 2 flety, obój, klarnet, fagot, róg, trąbkę, puzon, 2 perkusistów, fortepian, 2 skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas (2026)* [10']

Utwory *Wrzenie* na 18 wykonawców, ruch, światła i przestrzeń Jerzego Kornowicza, *SoundLAB Music* na perkusję solo, zespół kameralny, elektronikę i wideo Marty Śniady oraz *Muzyka (nie)doskonała – quasikoncert fortepianowy* na instrumenty klawiszowe, orkiestrę kameralną, elektronikę i wideo Adama Porębskiego dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie” realizowane go przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Fundusz
Kultury
i Dziedzictwa

W utworze *SoundLAB Music* na perkusję solo, zespół kameralny, elektronikę i wideo Marty Śniady wykorzystano pianę ceramiczną – materiał autorstwa Leny Majsiak.



15.05 → 22.00, 22.20, 22.40

Wrocław, Galeria Toy Piano

Paweł Romańczuk, Agata Zemla,
fot. archiwum artystów

POMIESZANIE ZMYŚLÓW

Wykonawcy:
Paweł Romańczuk
Agata Zemla

Program:
Seans sensoryczny [15']

Podczas seansu będzie wykorzystane intensywne i migoczące oświetlenie.



15.05 → 22.30

Kuba Sojka, fot. Marcin Watemborski

Wrocław, Klubokawiarnia Recepcja

AFTERPARTY

Wykonawcy:

Kuba Sojka – DJ, live performer

Program:

Live performance [90']

Wydarzenie towarzyszące

PIĘKNO TEŻ MA WARTOŚĆ

Z Jagodą Szmytką, kompozytorką rezydentką MPN 2026, rozmawia Joanna Kwapien

Joanna Kwapien: Jak tegoroczny temat festiwalu koresponduje z Pani twórczością?

Jagoda Szmytka: Paweł Hendrich, dyrektor Musica Polonica Nova, już dwa lata temu zapytał, czy nie chciałabym wziąć udziału w festiwalu. Oczywiście bardzo się z tej propozycji ucieszyłam. Powiedział wtedy, że pomyślał o mnie dlatego, że zawsze pisałam muzykę, ale też ją „rysowałam”, robiłam rzeczy na pograniczu różnych dziedzin.

Rozmawialiśmy wtedy długo o różnych sprawach – o słyszeniu, o orkiestrze, o zamówieniu na nowy utwór. Jedną z pierwszych kwestii było to, czy chciałabym napisać kompozycję na orkiestrę. I cały czas wracało hasło nowego synkretyzmu sztuk. Pamiętam, że zaczęliśmy od dyskusji o słyszeniu, a później naturalnie przeszliśmy do innych zmysłów. Wymienialiśmy się różnymi refleksjami i w pewnym momencie temat percepcji stał się centralny.

Było to zagadnienie, któremu poświęcałam dużo uwagi podczas moich studiów doktorskich, więc propozycja Pawła bardzo mocno ze mną rezonowała. Miałam poczucie, że z jednej strony temat festiwalu jest w pewnym sensie „skrojony pode mnie”, a z drugiej, że ja po prostu dobrze wpisałam się w jego ideę.

J.K.: Czy da się zmysłowość opowiedzieć samym brzmieniem?

J.Sz.: Wielozmysłowość towarzyszy mi właściwie od dziecka. Dostałam się jednocześnie do szkół muzycznych i plastycznych, ale w tamtym czasie praktycznie niemożliwe było pogodzenie tych dwóch kierunków. Dwadzieścia lat temu właściwie nie istniały wspólne programy ani instytucje, które umożliwiłyby taką interdyscyplinarną ścieżkę.

Dzisiaj sytuacja się zmienia i pojawiają się współprace międzyuczelniane, ale kiedy ja studiowałam, nie było kursów, które zajmowałyby się percepcją słuchową i wzrokową równolegle. W sztukach wizualnych mamy przecież pojęcie percepcji wzrokowej, podobnie jak w muzyce kształcenie słuchu. Postępujemy się różnymi zmysłami, nie tylko pięcioma klasycznymi – na przykład poczucie przestrzeni czy równowagi, szczególnie ważne w tańcu. W systemie akademickim te dziedziny często funkcjonują obok siebie, ale niekoniecznie się spotykają.

Dla mnie zawsze było czymś naturalnym, że wyrażam się zarówno poprzez dźwięk, jak i poprzez obraz. Ostatecznie zdecydowałam się studiować historię sztuki, choć

obecnie trochę żałuję, że nie była to Akademia Sztuk Pięknych. Te studia bardzo dużo mi jednak dały i do dziś wpływają na to, co mam do powiedzenia w muzyce.

J.K.: Stwierdziła Pani kiedyś: „Dla mnie muzyka to nie tylko dźwięk. Musi kierować się ona nie tylko do ucha, ale także do oczu i myśli”. Czy to jest nadal aktualne?

J.Sz.: Jeśli chodzi o samo zdanie, że muzyka jest czymś nie tylko do słuchania, ale też do patrzenia, to rzeczywiście mocno wiąże się ono z moimi pierwszymi utworami. Dzisiaj brzmi dla mnie inaczej niż dwadzieścia lat temu, kiedy je formułowałam. Wtedy zapisałam sobie takie hasło: „music is something for ear, eye and thinking” – coś dla ucha, oka i myślenia. I to bardzo dobrze oddaje charakter moich wczesnych kompozycji.

W tych utworach stawiałam pytanie, czy można zawartą w nich muzykę nie tylko usłyszeć, ale także zobaczyć – jak wygląda jej wykonanie, jaki gest jej towarzyszy. Na przykład w *¿I? study of who where when* skupiałam się na najbardziej podstawowej czynności przy wykorzystywaniu instrumentów klawiszowych – wciskaniu i zwalnianiu klawiszy. To właściwie fundament całej techniki gry. Interesowało mnie, kiedy dokładnie zaczyna się dźwięk, kiedy wybrzmiewa, czy gest można zobaczyć wcześniej niż usłyszeć efekt, co się dzieje w przypadku bezdźwięcznych klasterów, gdzie właściwie zaczyna się muzyka – czy od pierwszego dźwięku, czy może już od wejścia wykonawcy na scenę.

To były pytania o bardzo podstawową „anatomię muzyki”. Wiele moich utworów z tego okresu było czymś w rodzaju laboratoriów – prób zrozumienia, czym jest instrument, czym zapis nutowy, a czym obecność wykonawcy. Często pojawiała się warstwa wideo albo audio, czasem amplifikacja czy działania performatywne. Zajmowało mnie to, że sam akt bycia na scenie jest częścią kompozycji. Nawet sposób ustawienia nut na pulpicie stanowi przecież wyraz pewnej konwencji.

Dlatego te utwory były adresowane nie tylko do ucha, ale także do oka. Czasem było to widoczne już w samych tytułach. Na przykład w *per _o*, którego tytuł składa się z kropki, kreski i kółka. Jedni próbują to czytać, inni traktują jako obraz – i właśnie o to chodziło: żeby było to doświadczenie wizualne, kompozycja do oglądania, a jednocześnie materiał do wykonania ruchem.

W ten sposób powstało wiele utworów, głównie kameralnych i solowych – aż do roku 2018. Potem miałam dwuletnią przerwę od komponowania, która była czasem refleksji. Zmysły oczywiście nie zniknęły z mojej twórczości, ale zaczęły funkcjonować inaczej.

Przełomowy był dla mnie rok 2021, kiedy wydarzyły się dwie ważne rzeczy: rozpoczęłam współpracę z Polskim Wydawnictwem Muzycznym oraz studia doktoranckie na Uniwersytecie Muzyki i Sztuk Scenicznych w Wiedniu. Współdziałanie z PWM sprawiło, że przestałam być sama w procesie tworzenia – pojawił się dialog z redaktorką nutową, Moniką Korus, z którą bardzo intensywnie pracuję nad partyturami. To skłoniło mnie do zastanowienia się nad spójnością zapisu, nad tym, jak przygotować go możliwie najlepiej także z perspektywy wykonawcy.

J.K.: Czy orkiestrę i instrumenty traktuje Pani jako jedno ciało, zbiór jednostek, czy czysto brzmieniowy środek wyrazu?

J.Sz.: Jeśli chodzi o samo tworzenie partytury na orkiestrę, to jest to dla mnie inne doświadczenie niż praca z pojedynczym wykonawcą czy zespołem kameralnym. W przypadku orkiestry kontakt z konkretnymi muzykami nie jest czymś oczywistym – nie ma zwyczaju, by dzwonić bezpośrednio do instrumentalistów, zwłaszcza na etapie komponowania. Czasem próbowałam się kontaktować, na przykład z perkusistą, kiedy chciałam dopracować partię kottów, ale w takich kontaktach pośredniczy instytucja i nie zawsze są łatwe organizacyjnie. Nie jest to niemożliwe, ale wymaga więcej czasu i dobrej woli wielu osób.

Myślę, że przy kolejnych współpracach z tą samą orkiestrą mogłoby to wyglądać inaczej – kiedy ludzie już się znają, pojawia się więcej przestrzeni na rozmowę. Teraz ten zespół funkcjonuje dla mnie raczej jako większy aparat wykonawczy, złożony z wielu jednostek, które mają swoją organizację. Pisząc na orkiestrę, myślę mniej o konkretnej osobie grającej daną partię, także dlatego, że na tym etapie nie wiadomo jeszcze, kto dokładnie będzie ją realizował.

Z mojego doświadczenia wynika też, że w edukacji kompozytorskiej niewiele mówi się o perspektywie wykonawcy i wydawcy nut. Tymczasem zapis muzyczny jest codziennym narzędziem pracy i dobrze, kiedy spotykają się trzy perspektywy: autora, wykonawcy i wydawcy. Bez dialogu między nimi pojawiają się problemy praktyczne. Instrumentaliści często zwracają uwagę na czytelność zapisu – na przykład przy niestandardowych główkach nut trudniej odczytać wartości rytmiczne, co utrudnia pracę. Zdarza się też, że zbyt ogólne lub dowolne zapisy wymagają od muzyków dodatkowego wysiłku, by w ogóle ustalić, co mają zagrać.

W przypadku muzyki kameralnej i solowej relacja z wykonawcą jest zwykle bardziej personalna. Muzycy bardzo cenią utwory napisane ze zrozumieniem fizyczności instrumentu. To dla mnie szczególnie ważne: pamiętanie, że muzykę wykonuje człowiek na „realnym” instrumencie, a nie komputer. Programy notacyjne czy MIDI pozwalają zapisać cokolwiek, ale nie wszystko jest możliwe do wykonania. Dlatego staram się myśleć o ruchu ciała, o technice gry, o fizycznych możliwościach instrumentu. Często postrzegam gest instrumentalny jako rodzaj choreografii ruchu.

J.K.: Jak podejście do relacji z wykonawcą przekłada się na pracę nad utworami dla Musica Polonica Nova?

J.Sz.: Zacznę od projektu *Pięknienie*, który miał już swoją premierę podczas zesłorocznej edycji Warszawskiej Jesieni. Współpraca z osobami instrumentalistycznymi okazała się bardzo inspirująca i pokazała, jak ważna jest artystyczna relacja między kompozytorem a wykonawcą. Te doświadczenia zaowocowały kolejnymi planami – przygotowuję nowe projekty z tymi muzykami, między innymi cykl *Ogrody pieśni* inspirowany postaciami kobiet, które przyczyniły się do rozwoju hortykultury lub botaniki. Należy do nich między innymi znana na Dolnym Śląsku Daisy von Pless.

Współpraca z Martą Piórkowską i Samuel Toro Pérez to był naprawdę niesamowity proces twórczy. Martę poznałam, gdy Ania Karpowicz zaprosiła ją do wykonania mojego *körperwelten* w Hashtag Labie w 2024 roku. Utwór był trudny, a Marta zagrała go po prostu wzorowo. Byłam w szoku i pod ogromnym wrażeniem.

Potem Marta zapytała, czy mogłabym przepisać zapis nutowy, bo choć przekazywał ideę kompozytorską, nie był przyjazny dla wykonawcy. Gdy zaczęłam transkrybować, wyszedł mi szkic zupełnie nowego dzieła i tak zaproponowałam Marcie nową kompozycję.

Z Samuel z kolei zetknęłam się, gdy grali mój utwór *f* for music* w tym samym roku. Potem poprosiłam ich o pomoc przy przygotowaniu nowego wydania dla PWM-u, a oni sami zaproponowali, żebyśmy kiedyś razem pracowali nad czymś nowym. Obie strony były sobą nawzajem zainspirowane i gdy nadarzyła się okazja, wszystko samo się złożyło.

To były niesamowite dni, nawiązała się przyjaźń artystyczna. W mojej pracy ważna jest praca z wykonawcami. W idealnej sytuacji utwór powstaje we wspólnym procesie – wykonawca wnosi swoją wiedzę i doświadczenie, a kompozytor kreuje przestrzeń, w której może się ujawnić jego wirtuozeria. Wierzę, że najlepsze rezultaty pojawiają się wtedy, gdy te dwie perspektywy spotykają się pośrodku.

J.K.: *Symfonia zmysłów* ma w sobie wiele nawiązań do twórczości Skriabina. Jego podejście do dźwięku i koloru było rewolucyjne w XX wieku. Jak ta inspiracja wybrzmiewa dzisiaj, w dobie elektroniki, multimediów i częstej dominacji zmysłu wzroku nad słuchem?

J.Sz.: Jeśli chodzi o inspiracje w *Symfonii zmysłów*, obecność odniesień do Skriabina pojawiła się stosunkowo niedawno w mojej pracy twórczej. Wcześniej unikałam bezpośrednich odwołań do schedy po wielkich kompozytorach, traktując historię muzyki raczej jako odległą przestrzeń nawiązań. Dopiero w ostatnich latach zaczęłam świadomie pracować z materiałem muzycznym innych artystów – nie poprzez cytowanie, ale poprzez studiowanie ich języka i sposobu myślenia o dźwięku.

Dużą rolę odegrał w tym dziennik kompozycji, który prowadzę od 2021 roku. Zapisuję w nim wszystko, co wiąże się z danym utworem: inspiracje, skojarzenia, dzieła, których słucham, pomysły dźwiękowe czy wizualne. To narzędzie pozwala mi lepiej rozumieć własny proces twórczy i świadomie budować materiał muzyczny. W kontekście współczesnych multimediów można powiedzieć, że marzenie Skriabina o syntezie sztuk w pewnym sensie się spełniło, ale czasem prowadzi to do nadmiaru bodźców.

J.K.: Pani partytury to nie tylko nuty, ale też notatki, rysunki, szkice. Czemu służy taki proces twórczy?

J.Sz.: Po dłuższej przerwie w komponowaniu odczuwam potrzebę prostoty i skupienia. Pracuję głównie z instrumentami akustycznymi, rysunkiem na papierze, bez elektroniki czy wideo. To dla mnie sposób na pogłębienie własnego języka muzycznego i koncentrację na jednym medium.

Rysunek pojawił się w mojej pracy jako naturalny efekt procesu komponowania, pewien produkt uboczny. Nie planowałam tego jako osobnego kierunku twórczego, ale okazało się, że jest to dla mnie bardzo naturalne narzędzie pracy. Jednocześnie trudno znaleźć punkt odniesienia, ponieważ niewiele jest osób, które pracują równolegle w medium muzyki i rysunku. Muzyka to sztuka czasowa, a rysunek nie, dlatego łączenie tych dziedzin stanowi wyzwanie.

Nie chodzi tu o performatywność w sensie rysowania na żywo podczas koncertu. Pracuję nad rysunkami całe tygodnie, podobnie jak nad utworami muzycznymi. Interesują mnie raczej związki między rytmem gestu, rytmem przestrzeni a strukturą dźwiękową. To są powiązania konceptualne i zmysłowe, ale niekoniecznie kreowane równocześnie. Rysunek jest dla mnie medium bardzo dostępnym – wystarczy kartka, coś do pisania, stół i krzesło. W porównaniu z multimediami, które generują ogromne koszty i wymagają ciągłych zmian technologicznych, taka forma pracy jest prosta i dostępna dla każdego. Nie rozumiem więc czasem krytyki skierowanej w stronę tradycyjnych form wykonawczych, jak orkiestra. Dostęp do koncertów w filharmoniach jest dziś stosunkowo szeroki, także dla studentów, więc zamiast atakować te instytucje, warto raczej wspierać edukację muzyczną i dostęp do nauki gry na instrumentach.

J.K.: Jednym z założeń tej edycji MPN jest skupienie na percepcji przestrzeni. Czy wybrzmi to też w prezentowanych przez Panią kompozycjach?

J.Sz.: Jeśli chodzi o *Symfonię zmysłów*, główna idea utworu jest stosunkowo prosta: tłumaczenie doświadczeń zmysłowych na dźwięk. W pierwszej części punktem wyjścia stały się zapachy starego drewna oraz kwiatów. Woń starego drewna skojarzyła mi się z przestrzenią kościoła i z chorałem, natomiast motyw kwiatowy doprowadził mnie do pracy z ornamentyką, która w muzyce funkcjonuje jako odpowiednik zdobienia czy „florystyczności”.

Z czasem te skojarzenia zaczęły układać się w formę muzyczną. Pojawiła się możliwość wykorzystania organów, co wzmocniło odniesienia do tradycji chorałowej. Studiowanie repertuaru organowego pomogło mi rozwinąć język muzyczny tej części utworu. W ten sposób intuicyjne skojarzenia zaczęły przechodzić w świadome decyzje kompozytorskie.

Drugie ogniwo opiera się na przekładzie obrazu i przestrzeni na dźwięk. Inspiracją była chęć stworzenia poczucia przestrzenności poprzez brzmienie dzwonów i instrumentów dętych. Interesowała mnie idea wariacji przestrzennych – traktowanie przestrzeni akustycznej jako tematu, który może podlegać przekształceniom. W mojej pracy źródłem natchnienia często są także dźwięki natury. Wynika to z potrzeby tworzenia nie sztuki zaangażowanej społecznie, lecz raczej przestrzeni piękna i wytchnienia. Mam poczucie, że w świecie pełnym bodźców i napięć sztuka może dawać słuchaczowi chwilę skupienia i spokoju.

J.K.: Czym jest tytułowe piękno w koncercie *Pięknienie*?

J.Sz.: Podczas specjalnego koncertu Polskiego Wydawnictwa Muzycznego na Warszawskiej Jesieni w 2023 roku grany był mój utwór *verb(a)renne life!* o ciężkiej tematyce, bardzo społecznie zaangażowany. Pracując nad nim, byłam obciążona skrajnymi emocjami, niekoniecznie relaksującymi. Na tym samym koncercie zabrzmiało *Unseen* Marcina Stańczyka, gościnnie śpiewała Agata Zubeł. I po prostu ta kompozycja była bardzo ładna. Naprawdę się wzruszyłam. Była taka delikatna, troszkę nostalgiczna. I wtedy pomyślałam: dlaczego ja nie mogłabym napisać ładnego utworu?

Zdałam sobie sprawę, że u mnie zawsze pojawiały się ciężkie, zaangażowane tematy. I że jakoś nigdy nie przyszło mi do głowy, że mam prawo do piękna, do spokoju. Jakbym czuła, że to piedestał, do którego nie wolno mi sięgać – nawet o tym nie myśląc

wprost. A tu nagle poczułam, że chciałabym napisać coś, czego sama chętnie bym posłuchała. Dałam sobie po prostu przyzwolenie na napisanie ładnej muzyki. I myślę, że piękno też ma wartość.

Ta presja, żeby pisać o czymś, zaangażować się w jakiś temat pozamuzyczny, jest zresztą częściowo strukturalna. Widać to w polityce kulturalnej, w tym, jakie projekty są dofinansowywane. Teraz na przykład gorącym tematem jest sztuczna inteligencja, więc nagle pełno będzie utworów o AI, bo to jest akurat wspierane finansowo. Ważne, żeby mieć tego świadomość i mimo wszystko zachować możliwość wyboru.

J.K.: Musica Polonica Nova to jeden z festiwali, na którym Pani twórczość pojawiała się już wcześniej. Jak przebiega ta współpraca i czym ta premiera różni się od poprzednich spotkań?

J.Sz.: Ta edycja jest dla mnie wyjątkowa, bo wiąże się z bardzo dużą premierą. Moja muzyka była wcześniej wykonywana na festiwalu, ale nie zawsze były to utwory pisane specjalnie dla niego. Teraz powstaje druga kompozycja orkiestrowa, a właściwie pierwsza w bardziej klasycznej formie, więc jest to dla mnie doniośle doświadczenie.

Mam spore wsparcie ze strony organizatorów, co jest niezwykle ważne, ponieważ napisanie czegoś na taki skład to nie lada wyzwanie. Powstawanie partytury na tak rozbudowany aparat wykonawczy wymaga dużego nakładu pracy i odpowiedzialności. Mam bardzo dobry kontakt z panią Żanetą Kicińską, która jest moją osobą kontaktową przy projekcie i znaczącym wsparciem w procesie pisania. Gdy potrzebuję informacji, mogę się z nią skontaktować.

Jeśli chodzi o rolę rezydentki, to jest to dla mnie pierwsza taka sytuacja i bardzo duża szansa. Traktuję ją jako zobowiązanie i odpowiedzialność. Ta rola nie sprowadza się jedynie do obecności na premierze, ale obligeuje mnie także do spotkań z publicznością i rozmów wokół muzyki.

Ważnym elementem tych działań będzie prezentacja partytur oraz rysunków związanych z procesem twórczym. Pokazanie szkiców i etapów pracy pozwala przybliżyć publiczności sposób powstawania muzyki i sprawić, że stanie się ona mniej abstrakcyjna.



Jagoda Szmytka, fot. Robert Schittko
Marta Śniady, fot. Bartek Sadowski
Agata Zemla, fot. Wojciech Chrubasik

16.05 → 16.45–17.45

NFM, foyer -1, czerwone kanapy

STREFA RUCHU: CZY MUZYKA WSPÓŁCZESNA JEST ZMYSŁOWA?

Goście:

Jagoda Szmytka, Marta Śniady, Agata Zemla

Prowadzenie:

Krzysztof Stefański

Wydarzenie we współpracy z „Ruchem Muzycznym”



[60']

Stereotypowo postrzegana muzyka współczesna unika klasycznie rozumianego piękna. Czy może być zatem zmysłowa? I to jak! Nie chodzi bowiem wyłącznie o jej oddziaływanie na emocje – istotne okazuje się tworzenie doświadczenia prawdziwie multisensorycznego przez włączanie do utworów innych mediów, jak wideo czy performans. Muzykę czuje się całym sobą – zarówno przez świadome myślenie o ciałach czy ich fizycznych reakcjach na dźwięk, jak i przez pracę, w tym gestem wykonawców, nie mniej ważnych od instrumentów, na których grają.

O swoich strategiach kompozytorskich na angażowanie zmysłów i ucieleśnianie muzyki opowiedzą twórczynie, których dzieła zabrzmiały podczas festiwalu: Jagoda Szmytka, Marta Śniady oraz Agata Zemla. Porozmawiamy zarówno o ich najnowszych utworach, jak i o wątkach ważnych dla ich szerszej działalności artystycznej. Spotkanie poprowadzi Krzysztof Stefański, zastępca redaktora naczelnego „Ruchu Muzycznego”.

16.05 → 18.00

Geoffrey Paterson, fot. Benjamin Ealovega

NFM, Sala Główna ORLEN

ŚWIATŁO // CIEŃ // ŚWIATŁOCIEŃ

Wykonawcy:

Geoffrey Paterson – dyrygent
 Łukasz Długosz – flet
 Adam Porębski – elektronika
 NFM Filharmonia Wroclawska

Jagoda Szmytka – kompozytorka rezydentka MPN 2026

Program:

Żaneta Rydzewska *Fire* na orkiestrę symfoniczną (2024) [9']
 Jagoda Szmytka *Symfonia zmysłów* na orkiestrę symfoniczną (2025–2026)* [15']
 Marcel Chyrzyński *Ukiyo-e no. 2* koncert na flet i orkiestrę symfoniczną (2015) [18']
 Michał Ziółkowski *Akhlys* na orkiestrę symfoniczną (2022) [14']

Adam Porębski *Postmuzyka* na orkiestrę kameralną i elektronikę (2026)* [18']

Utwór *Symfonia zmysłów* na orkiestrę symfoniczną Jagody Szmytki dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie” realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Utwór *Postmuzyka* na orkiestrę kameralną i elektronikę Adama Porębskiego został zamówiony przez Narodowe Forum Muzyki.

NOC MUZEÓW // GALERIA DŹWIĘKÓW

Podczas tegorocznej Nocy Muzeów zapraszamy do *Galerii dźwięków*. Przestrzeń NFM wypełnią wówczas rozmaite koncerty, minikoncerty i instalacje rozmieszczone w nieoczywistych zakątkach gmachu instytucji – także tych na co dzień niedostępnych dla odwiedzających.

Czym jednak jest *Galeria dźwięków*? Choć słowo „galeria” odsyła nas zwykle do sfery wizualnej i przywodzi na myśl przestrzeń muzealną, w tym przypadku punktem wyjścia staje się doświadczenie dźwięku – szybko poszerzające się o kolejne kanały poznawcze. Projekt ten wpisuje się w ideę tegorocznej edycji festiwalu Musica Polonica Nova – ZMYŚLY, w której percepcja muzyki przekracza swoje tradycyjne ramy i staje się doświadczeniem wielowymiarowym.

Zazwyczaj odbieramy muzykę w kontekście koncertu, którego przebiegiem rządzą określone konwencje i wyraźnie wyznaczone role. W *Galerii dźwięków* te ramy ulegną rozluźnieniu. Odbiorca sam decyduje o stopniu swojego zaangażowania – o tym, ile czasu poświęci danemu działaniu, jak głęboko będzie je eksplorował i kiedy ruszy dalej. Słuchanie stanie się tu jedną z wielu możliwych form uczestnictwa: równie istotne mogą być obserwacja, przemieszczanie się, bliskość lub dystans, a także subtelne relacje między bodźcami wizualnymi, dotykowymi czy przestrzennymi.

Program wydarzenia obejmuje koncerty, minikoncerty oraz instalacje, które na różne sposoby wykorzystują architekturę NFM jako pole doświadczenia. Nie jest tu ona jedynie tłem, lecz staje się aktywnym współtwórcą zdarzeń: prowadzi, ogranicza, otwiera i przekształca percepcję. W tym sensie *Galeria dźwięków* pozostaje w ścisłym dialogu z ideą syntezy sztuk – przenikania się dźwięku, obrazu, światła, ruchu i obecności ciała.

Przechadzka po budynku dostarczy okazji do zetknięcia się z różnorodnymi projektami – od form stricte muzycznych po działania audiowizualne i performatywne. Niektóre z nich staną się zaproszeniem do skupienia i analitycznego „zbliżenia”, inne będą operować dystansem, rozproszeniem lub immersją, angażując całe spektrum zmysłów.

To wyjątkowa sposobność, by doświadczyć NFM w nowy sposób: jako otwartej, wielowymiarowej przestrzeni, którą można odkrywać i interpretować we własnym tempie – nie tylko słuchając.

16.05 → 16.00–17.30, 19.00–23.00

NFM, Green Room

TOBARO

Wykonawcy:

Dominika Siemińska – współautorka *Tobaro*; warstwa graficzna, projektowanie przestrzeni wirtualnej, mechanika gry, testy aplikacji

Krzysztof Rau – współautor *Tobaro*; pomysł, scenariusz utworu, scenariusz tekstu, muzyka

Zachariasz Jędrzejczyk – programowanie, testy aplikacji

Anna Rau – scenariusz tekstu, reżyseria

Kamila Bilińska – nagrania

Grupa „Materia Prima” – nagrania

Program:

Gra VR *Tobaro*

[10-40']

Aplikacja VR w projekcie *Tobaro* zawiera intensywne bodźce wizualne, w tym migające światła i szybko zmieniające się obrazy, co jest przeciwwskazaniem do korzystania z niej przy zdiagnozowanej epilepsji lub nadwrażliwości na bodźce świetlne. W przypadku wystąpienia niepokojących objawów należy natychmiast przerwać używanie urządzenia oraz powiadomić osobę je obsługującą. Przy skłonnościach do choroby lokomocyjnej lub w przypadku podobnych do niej reakcji prosimy o ostrożność.

16.05 → 16.00, 19.00, 21.00

NFM, foyer -1

CARDIO FITNESS

Wykonawcy:

Małgorzata Mikulska – flet

Piotr Peszat – elektronika

Magdalena Głowacz – trenerka fitness

Program:

CARDIO Fitness

[45']

Osoby zainteresowane czynnym udziałem w wydarzeniu prosimy o zabranie ze sobą stroju oraz obuwia sportowego, ewentualnie mat, ręczników i wody.

16.05 → 16.00–23.00

NFM, Sala Czerwona, foyer -3

RANDOM CHECK 8 | UN-ORGANIC

Wykonawcy:

Marcin Rupociński – koncepcja artystyczna całego projektu oraz opieka kuratorska

Kaya Kołodziejczyk, Maja Wolińska – współpraca kuratorska

Kaya Kołodziejczyk – choreografia

Kaya Kołodziejczyk, Olga Bury, Emilia Cholewicka, Ilona Gumowska,

Wojciech Grudziński, Aleksandra Lemba, Mateusz Sak – zespół choreograficzny

Maciej Michaluk, Bartosz Radzikowski, Marcin Rupociński – programowanie mediów interaktywnych

Dominik Kotula, Oliwia Olbińska – projektowanie i wykonanie interfejsów

Random Check Media Ensemble (RCME)

Program:

16.00

UN-ORGANIC

interaktywna instalacja multimedialna: RCME

16.30

//////////

muzyka: Maciej Michaluk, wideo: Bartosz Radzikowski

17.00

Syntax of Nature and Other Approximate Truths

muzyka: Cezary Duchnowski, wideo: Norbert Kowalczyk

Spiral

kompozycja choreograficzna: Kaya Kołodziejczyk

17.30

UN-ORGANIC

interaktywna instalacja multimedialna: RCME

18.00

un-itemise

muzyka: Oleś Kulczewicz, wideo: Pui Sai Kwok, Oliwia Tomaszewska

Anomie

muzyka: Szymon Wantuła, wideo: Jędrzej Szabla, Klementyna Lewandowska

PERSONAL_GRIMOUR_PLEASE_DONT_OPEN.cmd

muzyka: Dominik Łabuda, wideo: Laurenty Siwko, Aleksander Zid

18.30

Transdukcja

muzyka: Julia Łabowska, wideo: Michał Sieczka

between dawn and its imitation

muzyka: Laura Papiernik, wideo: Adela Górna

Synthetic Connection

muzyka: Hanna Rupocińska, wideo: Magdalena Kraśków, Kalina Rubaniuk

19.00

UN-ORGANIC

interaktywna instalacja multimedialna: RCME

19.30

NEKRO//MAKINA

muzyka: Enrique Mendoza, wideo: Barnaba Mikułowski

20.00

UN-ORGANIC

muzyka: Marcin Rupociński, wideo: Maja Wolińska

Diagonal

kompozycja choreograficzna: Kaya Kołodziejczyk

20.30

UN-ORGANIC

interaktywna instalacja multimedialna: RCME

21.00

//////////

muzyka: Maciej Michaluk, wideo: Bartosz Radzikowski

21.30

Syntax of Nature and Other Approximate Truths

muzyka: Cezary Duchnowski, wideo: Norbert Kowalczyk

Spiral

kompozycja choreograficzna: Kaya Kołodziejczyk

22.00

NEKRO//MAKINA

muzyka: Enrique Mendoza, wideo: Barnaba Mikułowski

22.30

UN-ORGANIC

muzyka: Marcin Rupociński, wideo: Maja Wolińska

Random Check 8 dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie” realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Współorganizatorzy:



AKADEMIA MUZYCZNA
im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

16.05 → 17.30, 18.30, 20.00

NFM, Sala Kameralna

SURFACE OF TIMBRE

Wykonawcy:

Julian Paprocki – klarnety

Wojciech Gładys, Olga Pasek – elektronika

Program:

set 1

Wojciech Gładys *ajsem tibi* na klarnet basowy i elektronikę (2025) [10']

Olga Pasek *Floating* na klarnet basowy i elektronikę (2024) [8']

set 2

Andrzej Karatów *Shipyards Chant* na klarnet basowy i taśmę (2014) [4']

Michał Janocha *Alcheringa* na klarnet kontrabasowy i elektronikę (2023) [7']

Alina Błońska *Cichość* na klarnet basowy (2026)* [4']

set 3

Ewa Trębacz *Tharsis* na klarnet kontrabasowy i elektronikę (2023) [12']

Edward Sielicki *Morceau de salon* na klarnet kontrabasowy i taśmę (2022) [13']

16.05 → 18.00, 20.30, 22.30

NFM, foyer +3

FANGOR_M

Wykonawca:

Aleksander Wnuk – instrumenty perkusyjne

Program:

Aleksander Wnuk *Fangor_M*

[25']

16.05 → 18.00, 19.30, 20.30

NFM, VIP Room

Z(A)MYSŁY

Wykonawcy:

Nowicki Duo:

Piotr Nowicki – fortepian, elektronika

Paweł Nowicki – perkusja, elektronika

Program:

set 1

Martyna Kosecka *Forget-me-not* na fortepian, perkusję i audio-wideo (2026)* [11']Marzena Komsta *Tempus logicæ* na fortepian, perkusję i elektronikę (2026)* [13']

set 2

Artur Zagajewski *Demon core* na fortepian i perkusję (2026)* [10']Szymon Wieczorek *Asphyx* na zestaw perkusyjny, fortepian i elektronikę (2026)* [10']

set 3

Magdalena Gorwa *Digital Doppelganger* na klawiaturę sterującą i perkusję (2026)* [12']Artur Zagajewski *Demon core* na fortepian i perkusję (2026)* [10']

Utwór *Demon core* na fortepian i perkusję Artura Zagajewskiego został zrealizowany w ramach stypendium z Funduszu Popierania Twórczości Stowarzyszenia Autorów ZAiKS.

zaiKS
sprzyjamy wyobraźni

16.05 → 18.30, 20.00, 22.00

NFM, foyer +2

RY(T)MY // PIEŚNI

Wykonawcy:

flow unit 3:

Anna Kwiatkowska – skrzypce

Mikołaj Pałosz – wiolonczela

Adam Kośmiejca – fortepian

Wojciech Błażejczyk – kompozytor rezydent MPN 2026

Program:

set 1

Wojciech Błażejczyk *Iqa'at* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2025) [15']Katarzyna Arnhold *Llanto por una joven española* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2026)* [5']

set 2

Mateusz Ryczek *Pieśni Laury* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2024) [12']Andrzej Kwieciński *autre que... chanson d'une ombre qui s'éteint* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2023) [7']

set 3

Sławomir Kupczak *Recykling* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2024) [15']Prasqual *Studies of Loneliness* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian, części I i III (2023) [4']

Utwór *Iqa'at* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian Wojciecha Błażejczyka dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Zamówienia kompozytorskie” realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



MÓZG, KTÓRY SŁUCHA

Jak ludzkie zmysły kształtują odbiór muzyki nowej

Adrian Foltyn

Jest taki moment, znany każdemu, kto siedział w zaciemnionej sali koncertowej, czekając na początek utworu takich mistrzów, jak Helmut Lachenmann lub Kaija Saariaho, kiedy sama cisza zdaje się zmieniać fakturę. Powietrze gęstnieje od skupienia. Wtedy pojawiają się pierwsze dźwięki – nie melodia, nie akord w tradycyjnym rozumieniu, ale być może szelest smyczka nietypowo użytego na strunie albo dźwięk, który zdaje się wydobywać z wnętrza twojej własnej czaszki, ukształtowany przez elektronikę na żywo i rozproszony przez konstelację głośników. Wytężasz słuch, aby odróżnić ciszę od początku utworu. Twoje ciało się porusza. Coś w twoim mózgu zaczyna bardzo intensywnie pracować, a ty możesz nie być w stanie powiedzieć, co to jest.

Okazuje się, że to, co mózg wtedy robi, jest niezwykle odkrywcze, także w odniesieniu do funkcjonowania ludzkiej percepcji w swoich granicach. Muzyka nowa, której słuchamy również podczas tegorocznej edycji festiwalu, często celowo burzy nawyki percepcyjne nabywane przez słuchaczy przez całe ich życie. Odchyła wysokość dźwięku od skali temperowanej, rozpuszcza rytm w obłokach zdarzeń, zastępuje melodię zmiennymi polami barw i często łączy akustykę z elektroniką w sposób zmuszający ucho do odróżnienia, co jest „rzeczywiste”, a co przetworzone. I to czyni ją niezwykle przejrzystym oknem na przestrzeń neuronauki słuchania.

Architektura słuchania

Każde doświadczenie muzyczne rozpoczyna się falą ciśnienia w błonie bębenkowej, przechodzi przez łańcuch mechaniczny ucha środkowego i dociera do ślimaka, gdzie około 15 000 komórek włosowatych przekształca drgania w impulsy nerwowe. Komórki te są ułożone tonotopowo – czyli tak, że każda z nich jest dostrojona do wąskiego pasma częstotliwości. Układ ten zachowany jest na całej tak zwanej drodze słuchowej, poprzez pień mózgu aż do pierwotnej kory słuchowej. Ale odwzorowanie składowych harmonicznym to tylko jedna z dwóch głównych osi organizacyjnych układu słuchowego. Prostopadle do niej biegnie druga, dopiero niedawno dobrze scharakteryzowana oś: periodotopowa. Neurony w śródmózgowiu słuchowym są dostrojone nie tylko do pojedynczych częstotliwości, z których złożony jest sygnał, ale też do częstości, z jaką catość sygnału się powtarza, słyszalnej zwykle jako wysokość dźwięku. Słyszymy zatem nie najniższą częstotliwość składową, ale sumę tych składowych (kompozytorzy muzyki elektroakustycznej wiedzą, że usuwając najniższą składową z dźwięku instrumentu melodycznego, zmieniamy nie wysokość dźwięku, lecz jedynie barwę). Ta mapa periodotopowa, której obecność w ludzkiej korze słuchowej została potwierdzona przez magnetoencefalografię,

jest zorganizowana jak podwójna helisa – mniej więcej jedna oktawa na obrót – dowodząc trafności koncepcji wysokości dźwięku znanych psychologom muzyki.

W muzyce tonalnej mapy te działają płynnie i szybko: konwencjonalnie użyty instrument generuje dźwięk w postaci szeregu harmonicznego, który ślimak analizuje wprost. Kora słuchowa rozpoznaje wzorzec wyładowań neuronalnych jako znaną barwę, przypisuje mu wysokość dźwięku i przekazuje wynik do obszarów wyższego rzędu w celu dalszego przetwarzania – zakrętu skroniowego górnego w celu integracji cech akustycznych, prawej półkuli w celu uzyskania konturu melodycznego, a dolnego zakrętu czołowego w celu przetwarzania strukturalnego i składniowego. Cała operacja trwa około dziesięciu milisekund, a wygenerowanie stabilnej percepcji zajmuje około 100–200 milisekund. W rezultacie wiemy, co słyszymy, niemal zanim zdamy sobie sprawę, że to słyszymy.

Muzyka nowa często zaburza ten proces u samych jego podstaw. Rozszerzone techniki wykonawcze – na przykład ekstremalny nacisk smyczka, multifony instrumentów dętych, preparacje fortepianu czy elektronicznie przekształcone dźwięki – aktywują obie mapy w nieznanach konfiguracjach. Badania nad przetwarzaniem dźwięków nieharmonicznych potwierdzają, że percepcyjne cechy szorstkości, harmoniczności i wyrazistości wysokości dźwięku powstają na zaskakująco niskim poziomie przetwarzania słuchowego, na długo przed rozpoczęciem świadomej oceny. Niezwykłość takich dźwięków nie jest zatem tylko osądem; jest zdarzeniem fizjologicznym, rejestrowanym w pniu mózgu i śródmózgowiu, przed dotarciem do świadomości korowej.

Ten moment klasyfikacyjnego wahania ma istotne znaczenie neurologiczne. Kiedy słyszysz dźwięk, którego nie potrafisz od razu zidentyfikować – „czy to smyczek na strunie, czy dźwięk elektroniczny? czy to jeden instrument, czy trzy?” – twój mózg rekrutuje dodatkowe zasoby poza tymi wykorzystywanymi do rutynowego słuchania. Przetwarzanie nieznanych lub spektralnie złożonych barw w większym stopniu angażuje bruzdę skroniową górną i struktury prawej półkuli mózgu, które są szczególnie zaangażowane w analizę barwy i tworzenie holistycznego doświadczenia słuchowego, a także rozszerza pobudzenie na obszary czołowe związane z uwagą i pamięcią roboczą. W bardzo realnym neurologicznym sensie słuchasz intensywniej.

Kompozytorzy spektralni, zakładając te percepcyjne niejednoznaczności, celowo wystawiają na próbę mechanizmy grupowania w układzie słuchowym. Ucho waha się między słyszeniem barwy złożonej a słyszeniem akordu, między percepcyjną fuzją a segregacją, w zależności od tego, jak precyzyjnie intonacja i dynamika są zgodne z proporcjami wynikającymi z szeregu harmonicznego. Użycie dźwięków elektronicznych stanowi kolejne wyzwanie: resynteza, modulacje i inne interwencje w strukturę dźwięku mogą być niemal ciągłe, wywołując stan utrzymującej się niskopoziomowej czujności, którą część słuchaczy odbiera jako niezwykłą jakość obecności lub zanurzenia w dźwięku.

Przewidywanie, gramatyka i granice oczekiwań

Jednym z najistotniejszych odkryć w neuronauce muzyki jest to, że mózg nie odbiera biernie informacji muzycznych – aktywnie przewidyuje, co nastąpi dalej, opierając się na wyuczonych prawidłowościach statystycznych w muzyce, z którą zetknął się

w ciągu życia. Przewidywania te działają jednocześnie w wielu skalach czasowych: jaki dźwięk nastąpi teraz, jaka wartość rytmiczna nastąpi po poprzedniej, jaki obszar harmoniczny nastąpi po tym akordzie, jaka gęstość faktury nastąpi po tym fragmencie. Gdy przewidywania się potwierdzają, mózg przetwarza napływające informacje sprawnie i płynnie. Gdy zostają one naruszone, uruchamiana jest kaskada zdarzeń neuronalnych: charakterystyczna reakcja mózgu pojawia się w ciągu 150–200 milisekund od momentu, w którym zdarzenie harmoniczne narusza oczekiwania ustanowione przez kontekst, nawet gdy słuchacz w ogóle nie zwraca uwagi na muzykę. Reakcja ta obejmuje w znacznym stopniu obszary pokrywające się z siecią zaangażowaną w przetwarzanie składni językowej. Ośrodek Broki i jego homolog w prawej półkuli mózgu analizują zarówno strukturę muzyczną, jak i język, co sugeruje, że mechanizm sekwencyjnego przetwarzania opartego na regułach jest w dużej mierze wspólny obu domenom.

Badania nad torowaniem harmonicznym jeszcze bardziej wyostrzają ten obraz: komponent poznawczy oczekiwań muzycznych (czyli to, co mózg „nauczył się” już rozpoznawać) dominuje nad torowaniem sensorycznym (opartym na reakcjach układu słuchowego), równie wyraźnie u niewykształconych słuchaczy, jak u muzyków. Po zinternalizowaniu systemu muzycznego obecnego w danej kulturze mózg przetwarza funkcje harmoniczne zgodnie z wyuczoną gramatyką, a nie wyłącznie akustyką. Mózgi osób niebędących muzykami są w tym sensie znacznie bardziej muzyczne, niż się powszechnie uważa.

Muzyka nowa konfrontuje ten system nie z okazjonalnym zaskoczeniem na tle spełnionych oczekiwań, ale z utrzymującym się stanem nierozstrzygniętej predykcji. Badania psychofizjologiczne potwierdzają, że słuchanie muzyki atonalnej wytwarza specyficzny sygnał autonomiczny – obniżone tętno wraz ze wzrostem ciśnienia krwi – zgodny z obronną czujnością, a nie z rozluźnionym zaangażowaniem. Nie jest to zwykła nieprzyjemność; to inny rodzaj pobudzenia afektywnego, który doświadczeni słuchacze często uważają za niezwykle absorbujący, a kluczową zmienną jest wcześniejsza ekspozycja na ten rodzaj muzyki.

Rytm, przestrzeń i ciało odczuwające

Związek nowej muzyki z pulsacją jest tak zróżnicowany, jak jej relacja z wysokością dźwięku. Niektóre strategie kompozytorskie – jednoczesne prowadzenie warstw o różnym tempie, kreowanie chmur gęstych, nieregularnych zdarzeń – pozbawiają mózgowie mechanizmy stabilnej kotwicy czasowej, na której można się skupić. Jest to bardziej wymagające poznawczo: angażuje korę czołową w stopniu większym niż obszary motoryczne dominujące w słuchaniu regularnych rytmów. Tymczasem wykorzystywane przez minimalistów nieustanne zmiany faz rytmicznych i akcentów zalewają układ motoryczny pulsacją, generując jednocześnie wzorce, które słuchacz postrzega, ale nie jest w stanie ich przewidzieć: rezultatem mogą być stany aktywacji w mierzalny sposób pokrywające się z praktyką kontemplacyjną.

Wymiar przestrzenny dodaje kolejną warstwę złożoności percepcyjnej. Przestrzenna muzyka elektroakustyczna – z głośnikami rozmieszczonymi w sali, tworzącymi mobilne, trójwymiarowe pola dźwiękowe – wysuwa na pierwszy plan mechanizmy lokalizacyjne układu słuchowego, angażując korę ciemieniową i czołowe pola oczu,

które mózg zazwyczaj wykorzystuje do koncentracji uwagi wzrokowej. Gdy dźwięk przemieszcza się z lewej do prawej, wznosi się z poziomu podłogi do góry lub rozpada się na wiele równoczesnych lokalizacji przestrzennych, kompleks oliwkowy górny i kora słuchowa nieustannie przeliczają położenie źródeł, a wynikająca z tego percepcja przestrzenna konkuruje o zasoby uwagi z przetwarzaniem wysokości dźwięku, rytmu i barwy.

Okazuje się też, że wkład ciała w doświadczenie słuchowe wykracza daleko poza sam narząd uszu. Dźwięki o niskiej częstotliwości są odczuwalne równie mocno, jak słyszalne: kora czuciowo-somatyczna jest w takim przypadku równie zaangażowana, jak kora słuchowa. W sali koncertowej vibracje przenoszone przez podłogę, pochodzące z kontrabasów, wielkiego bębna czy niskich kłastrów orkiestrowych, nie są jedynie akompaniamentem doznań słuchowych – stanowią równoległe kanały sensoryczne zasilające zintegrowany mózgowy odbiór muzyki. Tak zwane bodźce wibrotaktyczne przekazywane przez mechanoreceptory w skórze i klatce piersiowej w mierzalny sposób wpływają na postrzeganą głośność i wysokość dźwięków basowych. Ponadto obserwowanie wysiłku fizycznego wykonawcy aktywuje korę ruchową obserwatora poprzez mechanizmy układu lustrzanego – dodając warstwę kinestetyczną, która pomaga wyjaśnić, dlaczego wykonanie na żywo nowej muzyki wydaje się jakościowo inne niż nagranie tego samego materiału.

Emocje bez znanych skrótów

Czy nowa muzyka może nas naprawdę poruszyć? Nieobecne są w niej przeważnie wyeksploatowane w praktyce tradycyjne środki, których działanie potwierdzono w badaniach, jak szybsze tempo i tryb durowy do wzbudzenia pozytywnych uczuć czy wolne tempo i moll do smutku. Jednak struktury zaangażowane w reakcje emocjonalne na muzykę – sieć złożona z elementów układu limbicznego i paralimbicznego – nie są specyficzne jedynie dla muzyki i reagują na napięcia, zaskoczenia, niejednoznaczność brzmienia, zmiany dynamiki i barwy niezależnie od organizacji tonalnej.

Z badań neuroobrazowych wiemy także, że przetwarzanie poznawcze i emocjonalne nie są systemami działającymi odrębnie. Kiedy do słuchaczy docierają harmonicznie zniekształcone, dysonansowe fragmenty, ciało migdałowe, hipokamp, zakręty przyhipokampowe i bieguny skroniowe wykazują zwiększoną aktywność – podobnie jak w reakcji na bodźce budzące strach lub nieprzyjemność. Reakcje emocjonalne na dany fragment muzyki nie są jednak stałe w czasie, a ocena bodźca przez mózg jest filtrowana przez inny zestaw oczekiwań, wspomnień i wyuczonych skojarzeń. Stwierdzono, że centralny węzeł w mózgu odpowiedzialny za układ nagrody aktywuje się podczas słuchania przyjemnej muzyki, a proces ten jest modulowany przez subiektywne oceny odbiorcy. Sugeruje to, że zaangażowanie układu nagrody w percepcję muzyki nie jest zwykłą konsekwencją struktury muzyki, ale stanowi następstwo relacji słuchacza z nią.

Zjawisko mimowolnych dreszczy, które oznaczają momenty szczytowych emocji estetycznych, ilustruje to szczególnie dobitnie. Ich intensywność koreluje ze zwiększonym przepływem krwi w układach nagrody, gdy zarazem reakcje struktur

związanych ze strachem słabną. Dreszcze mogą zostać wywołane przez każde zdarzenie stanowiące dramatyczną zmianę w krajobrazie predykcyjnym słuchacza: wyłonienie się pojedynczego głosu z gęstej faktury, nadejście ciszy po długim narastaniu brzmienia czy moment, w którym dźwięk instrumentu zostaje płynnie przedłużony przez elektronikę.

Nowa muzyka w coraz większym stopniu integruje wideo jako strukturalną warstwę dzieła, generującą nowe reakcje sensoryczne i emocjonalne. W takich utworach mózg nie przetwarza dźwięku i obrazu sekwencyjnie ani niezależnie: powiązanie audiowizualne, zapośredniczone przez obszary skojarzeń wieloczuściowych, jest natychmiastowe i automatyczne. Gdy impuls wzrokowy zbiega się ze zdarzeniem akustycznym lub zmiana fakturalna obrazu zachodzi wraz ze zmianą w dźwięku, mózg traktuje je jako pojedyncze zdarzenie multimodalne o właściwościach, których ani obraz, ani dźwięk nie miałyby osobno. Kompozytorzy mogą wykorzystywać i podważać te powiązania – sprawiając, że obrazy wydają się stanowić przyczynę dźwięków, a dźwięki wydają się wyjaśniać obrazy – generując znaczenia istniejące jedynie na styku tych dwóch strumieni.

Uwaga, głębia i plastyczny mózg

Jeśli istnieje jedna strategia poznawcza, który najbardziej wyróżnia doświadczenie nowej muzyki, to jest to skupiona uwaga. Neuronauka rozróżnia kilka trybów uwagi: oddolną – mimowolną (na przykład wywołaną przez nagły głośny dźwięk, dramatyczną zmianę faktury), odgórną – świadomą i ukierunkowaną – oraz tryb domyślny aktywujący się podczas błędzenia myślami i nieuważnej zadumy. Muzyka nowa wymaga nierzadko utrzymywania uwagi odgórnej przez długi czas, bez istotnych wydarzeń (mocnych rytmów, chwytliwych melodii, dramatycznych kontrastów dynamicznych), które automatycznie przyciągnęłyby uwagę oddolną. Jest to kosztowne poznawczo: angażuje grzbietowo-boczną korę przedczołową i przedni zakręt obręczy – obszary o dużym obciążeniu metabolicznym i podatności na zmęczenie. Wysilek jest realny i stanowi część doświadczenia.

Jednak korzyści, z neurologicznego punktu widzenia, mogą być znaczące. Badania obrazowania czynnościowego wykazały, że uważne słuchanie złożonych faktur muzycznych tłumi aktywność trybu domyślnego i wzmacnia łączność między obszarami słuchowymi, uwagi i interoceptywnymi (świadomością ciała). Doświadczenie to jest zanurzeniem w chwili obecnej: umysł przestaje błędzić i zostaje „wchłonięty” przez rozwijający się dźwięk. Słuchacze często opisują ten stan w kategoriach, które uderzająco pokrywają się z praktyką medytacyjną – poczucie rozszerzonej świadomości czasowej, wzmoczonej wrażliwości na szczegóły, zatarcia granicy między sobą a otoczeniem.

Umiejętność utrzymywania uwagi również podlega przekształceniom w czasie, obrazując neuroplastyczność, czyli zdolność mózgu do reorganizacji swojej struktury i funkcji w odpowiedzi na uczenie się. Powtarzająca się, uważna ekspozycja na nieznaną języki muzyczne w mierzalny sposób zmienia ich przetwarzanie neuronalne: słuchacze wychowani w różnych tradycjach tonalnych odmiennie postrzegają te same interwały czy mikrointerwały na poziomie neuronalnym – i dotyczy to również zupełnie nowych kategorii barwowych wprowadzonych przez muzykę elektroniczną.

Z tego powodu, jeśli wielu słuchaczom muzyka nowa sprawia trudność, nie wynika to z obiektywnego braku sensu ani z braku wyrafinowania. Dzieje się tak, ponieważ mózg przetwarza nieznanne języki muzyczne inaczej niż znane – z większym wysiłkiem poznawczym, mniejszym zaangażowaniem układu nagrody i mniejszą liczbą trafnych przewidywań. Są to mierzalne stany neurologiczne, a nie artystyczne niepowodzenia. Co najważniejsze, to stany możliwe do zmiany, ale wymaga to porzucenia biernego słuchania i swoistej „obecności” mózgu przy nowych doświadczeniach muzycznych.

To być może najgłębsza lekcja, jaką oferuje neuronauka muzyki. Zmysły nie są oknami, przez które biernie obserwujemy świat; stanowią kreatywne instrumenty, za pomocą których go konstruujemy. Nowa muzyka, wykorzystując te instrumenty do granic możliwości, odśladania nie tylko granice percepcji, ale także jej zdumiewającą elastyczność – niestrudzoną zdolność mózgu do odnajdywania znaczenia, struktury i piękna w dźwiękach, których nigdy wcześniej nie słyszał. To prowadzi nas do praktycznego pytania: jak słuchać nowej muzyki? Tych, którzy rozpoczynają swoją przygodę z muzyką nową, szczególnie zachęcamy do:

- **odpuszczenia przyzwyczajęń:** Twój mózg będzie szukał znanych punktów orientacyjnych – melodii, rytmu, rozwiązania akordu. Kiedy ich nie znajdziesz, powstrzymaj się od myśli, że nic się nie dzieje. Coś dzieje się zawsze – może to dotyczyć barwy, szelestu, przestrzeni, faktury lub nawet wspólnej kontemplacji ciszy.
- **pozostania obecnym i uważnym:** Ta muzyka nagradza stałą, niepodzielną uwagę w sposób, w jaki nie robi tego większość innych utworów.
- **zwrócenia uwagi na swoje ciało:** Niskie częstotliwości są równie mocno odczuwalne, jak słyszalne; możesz odnaleźć rytm w Twoich mięśniach, zanim dotrze do twojej świadomości; niech to fizyczne doświadczenie będzie częścią słuchania.
- **powracania i poznawania na nowo:** Mózg naprawdę potrzebuje powtórzeń, aby budować nowe kategorie percepcyjne; fragment niejasny za pierwszym razem zacznie ujawniać swoją logikę przy trzecim lub czwartym spotkaniu – nie dlatego, że go studiowałeś, ale dlatego, że Twoja kora słuchowa cały czas po cichu uczyła się jego gramatyki.



Sepia Ensemble, fot. archiwum zespołu

17.05 → 17.00

NFM, Sala Kameralna

#704214

Koncert Wrocławskiego i Poznańskiego Oddziału Związku Kompozytorów Polskich

Wykonawcy:

Sepia Ensemble:

Ostap Mańko – skrzypce

Anna Szmałtoła – wiolonczela

Szymon Józwiak – klarnet

Wojciech Jeliński – puzon

Tomasz Szczepaniak – perkusja

Szymon Józwiak, Katarzyna Dziewiątkowska, Adrian Foltyn,

Stanisław Krupowicz – elektronika

Program:

Ewa Fabiańska-Jelińska *CheckList* na zespół kameralny (2026)* [6']

Adrian Foltyn *Insensigence* na skrzypce, wiolonczelę, klarnet, puzon, marimbę i komputer (2026)* [8']

Jerzy Wojciechowski *W tumanie* na zespół kameralny op. 25 (2026)* [6']

Grzegorz Pieniek *Infrared Noon* na skrzypce, klarnet, wiolonczelę i perkusję (2026)* [8']

Szymon Józwiak *Inter Somnos* na klarnet, puzon, skrzypce, wiolonczelę, wibrafon i elektronikę (2026)* [6']

Magdalena Gorwa *Twoje 5 minut* na skrzypce, klarnet, puzon, wiolonczelę i perkusję (2026)* [5']

Katarzyna Dziewiątkowska *ciment-sable-eau* na skrzypce, wiolonczelę, klarnet, puzon i perkusję (2026)* [9']

Stanisław Krupowicz *Happy Winds to the Rose no. 4* na klarnet, skrzypce, wiolonczelę, puzon i komputer (2026)* [7']

Katarzyna Kwiecień-Długosz *Sub contrario* na pięciu wykonawców (2026)* [7']



Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble. fot. Grzesiek Mart

17.05 → 19.00

NFM, Sala Czerwona

voLume(n)

Wykonawcy:

Wojciech Jeliński – puzon

Łukasz „Dzvon” Cyndzer – gitara

Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble:

Małgorzata Mikulska – flety

Tomasz Sowa – klarnety

Krzysztof Guńka – saksofony

Barbara Mglej – skrzypce, altówka

Paulina Woś – skrzypce, altówka

Jakub Gucik – wiolonczela

Aleksander Wnuk – perkusja

Aleksandra Płaczek – fortepian, sampler

Wojciech Błażejczyk – kompozytor rezydent MPN 2026

Program:

Paweł Hendrich *Djente // Bruthall* na zespół, puzon, gitarę elektryczną i fortepian (2025) [17']

Wojciech Błażejczyk *Soundbank of Modern Human* na zespół, obiektfony i elektronikę (2024) [24']

Barbara Zach *Conocybe Filaris* na zespół, elektronikę i animację (2026) [12']

Monika Szpyrka *self-(un)winding* na flet basowy, klarnet basowy, fortepian, sampler, perkusję, skrzypce i wiolonczelę (2021) [10']



TOTALIZATOR
SPORTOWY

NAJWIĘKSZY MECENAS KULTURY I SPORTU W POLSCE



#GramyDlaKultury

Kupując produkty Totalizatora Sportowego, wspierasz polską kulturę i sport. Z każdej złotówki wydanej na gry liczbowe LOTTO 19 groszy trafia właśnie na te cele.

Dowiedz się więcej na: totalizator.pl/wsparcie



2026

KINO ORGANOWE NFM

FILMY NIEME Z MUZYKĄ IMPROWIZOWANĄ NA ŻYWO

NFM, SALA GŁÓWNA ORLEN

17.07 • PIĄTEK, 19.00

WSCHÓD SŁOŃCA

REŻ. FRIEDRICH WILHELM MURNAU (1927)

SOPHIE-VÉRONIQUE CAUCHEFER-CHOPLIN – ORGANY

RAFAŁ JĘCZMYK – WPROWADZENIE

31.07 • PIĄTEK, 19.00

FURMAN ŚMIERCI

REŻ. VICTOR SJÖSTRÖM (1921)

MICHAŁ KOCOT – ORGANY

SEBASTIAN SMOLIŃSKI – WPROWADZENIE

WYDARZENIE TOWARZYSZĄCE
25. MFF TAURON NOWE HORYZONTY



14.08 • PIĄTEK, 19.00

JESZCZE WYŻEJ!

REŻ. FRED C. NEUMEYER, SAM TAYLOR (1923)

GABRIELE AGRIMONTI – ORGANY

POŁA MORAWETZ – WPROWADZENIE

**Lech
Twardowski**
spalona czerń

**13.03–
17.05.2026**

Wrocław, foyer NFM

**SPALONA
CZERNIA
CZERNIA**

Piotr Lisowski
kurator

**wystawa
malarstwa**

61. Międzynarodowy Festiwal

WRATISLAVIA CANTANS

im. Andrzeja Markowskiego

3–13.09.2026 / WROCLAW, DOLNY ŚLĄSK / LOWER SILESIA

61st Andrzej Markowski International Festival WRATISLAVIA CANTANS

SMUGA CIENIA
THE SHADOW LINE



2026 / 27

**SEASON
HIGHLIGHTS**

BOMSORI **KIM** & RAFAŁ **BLECHACZ** JOSHUA **BELL**

THOMAS **OSPITAL** GIOVANNI **ANTONINI** & **IL GIARDINO ARMONICO**

WAYNE **MARSHALL** MARCIN **MASECKI** STEVEN **ISSERLIS**

KAROL **MOSSAKOWSKI** LUKAS **GENIUŠAS** JACEK **KASPSZYK**

ENSEMBLE **POLYHARMONIQUE** JAROSŁAW **THIEL** AVI **AVITAL**

RAPHAEL **WALLFISCH** & SIMON **WALLFISCH** PASCAL **ROPHÉ**

ALEXANDER **SITKOVETSKY** ELINA **VÄHÄLÄ** JEAN-GUIHEN **QUEYRÁS**

KOLJA **BLACHER** NÚRIA **RIAL** THIERRY **FISCHER** JONATHAN **NOTT**

RICHARD **TOGNETTI** FIL **LIOTIS** LIONEL **SOW** BRUNO **DESÁ**

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ROYAL DE LIÈGE JEAN-PAUL **GASPARIAN**

KSENIJA **SIDOROVA** NATALYA **PASICHNYK** HYUK **LEE** & HYO **LEE**

ART'N'VOICES **VERBIER FESTIVAL ORCHESTRA** BENJAMIN **BEILMAN**

**LAUREATKA/LAUREAT MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU
SKRZYPCOWEGO IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO**

GERGELY **MADARAS** GIANCARLO **GUERRERO**

RENAUD **CAPUÇON** MAX EMANUEL **CENČIĆ**

LE CONCERT DE L'HOSTEL DIEU

Organizator

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego

Współorganizator

Związek Kompozytorów Polskich

Dyrektorka NFM

Olga Humeńczuk

Zastępca dyrektora ds. organizacyjnych

Agnieszka Szklarczuk-Wach

Zastępca dyrektora ds. rozwoju

Natalia Klingbajl

Dyrektor artystyczny

Paweł Hendrich

Rada programowa

Szymon Bywalec, Mateusz Ryczek

Koordynatorka Musica Polonica Nova

Żaneta Kicińska

Koordynatorka Musica Polonica Nova ds. realizacyjnych

Olga Kwiatek

Dział produkcji wydarzeń artystycznych

Martyna Hnatyszak – kierownik

Patrycja Gbyl-Stojek, Katarzyna Jodłowski, Katarzyna Karwaczyńska,
Joanna Kruszyńska, Thu Quynh Karolina Le, Jacek Muszkieta, Zuzanna Pajorska,
Wiktoria Smędra, Pola Zielańska, Dawid Jarzab

Renata Puczyńska – koordynator ds. logistyki wydarzeń, Pola Morawetz

Dział promocji

Kamila Janaszkiewicz-Kosendiak – kierownik

Wojtek Świerdzewski, Marta Gliwińska, Szymon Bira, Marta Niedźwiecka,
Izabela Kłys, Anna Marks, Katarzyna Darul, Barnaba Matusz, Szymon Atys,

Olga Drozdowska, Paweł Piotrowicz, Łukasz Rajchert, Karol Sokotowski,
Agnieszka Truszkowska, Julia Korpysz, Dominika Bieniek, Przemysław Świętek

Dział sprzedaży i współpracy z biznesem

Katarzyna Świtoń – kierownik

Katarzyna Ziarniak, Paweł Stomka, Paulina Stechnij, Aleksandra Zegar,
Karolina Kostwicka, Aleksandra Książek, Magdalena Moździerz, Katarzyna Janzer,
Anna Juraszek, Maria Grądowy, Magdalena Balaszczuk, Zuzanna Kopij

Biuro prasowe

Agnieszka Frei, Olga Benedyktowicz

Sekretariat

Martyna Łukasiewicz, Julia Krajewska, Aneta Siejka

Asystentki zastępców dyrektora

Paula Stępień – asystentka zastępcy dyrektora ds. organizacyjnych

Emilia Szymkowiak-Rogacka – asystentka zastępcy dyrektora ds. rozwoju

Koordinacja produkcji technicznej NFM

Marcin Piłat, Kamil Folga

Technika nagłośnienia NFM

Łukasz Myszyński, Aleksander Sobecki, Rafał Skiba, Piotr Rudnicki, Łukasz Lisoń,
Dawid Makowski, Katarzyna Wojtaszek, Jakub Boduch, Asteria Olszewska
Piotr Papier – koordynator zespołu ds. nagłośnienia i realizacji dźwięku

Technika oświetlenia NFM

Katarzyna Łasek, Tomasz Stypułkowski, Michał Andruszewski, Karol Jagusiak,
Maciej Samół, Tomasz Kopczyński, Jędrzej Węzka

Marcin Osicki – koordynator działu oświetlenia

Technika sceny NFM

Rafał Zelechowski, Andrzej Wysmyk, Wojciech Kwinta, Mateusz Maziarz,
Rafał Jęczynek, Jakub Skowroński, Łukasz Wiśniewski, Maciej Jackiewicz,
Adrian Nosarzewski, Piotr Stanclik, Bartosz Molka, Mikołaj Nowicki, Stanisław Olek,
Maksymilian Lewiński, Mateusz Gawliński, Łukasz Wojciechowski
Krystian Żychliński – koordynator zespołu ds. mechaniki i obsługi sceny

Dział zarządzania obiektem

Katarzyna Watuszko – kierownik

Joanna Pukienas, Karol Gawroński, Teresa Benedyczak, Krzysztof Haremza,
Maciej Tabisz, Jakub Dąbrowski, Bartłomiej Beczek, Mirosław Sobiech,
Krzysztof Szymczak, Jacek Bukowiecki, Grzegorz Kuchciński, Łukasz Kocia,
Wojciech Załucki, Marta Gryciuk, Oliwia Gołębiowska, Beata Helak,
Krzysztof Bombała, Julia Stężycka

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 – zastępca kierownika

Marta Sokołowska, Iwona Szubert, Anna Matusiak, Anna Markiewicz,
Aleksandra Wiącek, Marta Piwowar-Wierzbicka

Zespół ds. obsługi widowni

Alicja Zarębska, Aleksandra Kaim, Dominika Karkoszka, Eliza Banaś,
Anna Fiedukiewicz, Anna Sim, Małgorzata Gąciarz, Paulina Stechnij, Krystian Sempik

Dział księgowości

Jolanta Wiewiórska – główna księgowa
Monika Mały, Elżbieta Matczak, Małgorzata Korystawska, Anna Opala,
Dorota Matolepsza

Wydawca

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego
Plac Wolności 1
50-071 Wrocław
www.nfm.wroclaw.pl

Copyright © by

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda Lutosławskiego
Wrocław 2026

Redakcja merytoryczna książki programowej

Szymon Atys

Opieka redakcyjna książki programowej

Izabela Kłys, Marta Niedźwiecka

Redakcja językowa

Olga Drozdowska

Teksty

Joanna Kwapień, Jagoda Olczyk, Adrian Foltyn

Wizerunek festiwalu, skład

Wojtek Świerdzewski

Sprzedaż biletów online

www.bilety.nfm.wroclaw.pl

Skład książki zamknięto 12.05.2026 r.
Informacje nadane po tym terminie nie zostały uwzględnione w publikacji.

Organizator zastrzega sobie możliwość dokonania zmian w programie.

Wszelkie prawa zastrzeżone.

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

ISBN: 978-83-68234-60-0

NFM.WROCLAW.PL


f @MUSICAPOLONICANOVA

ORGANIZATOR

NFM – INSTYTUCJA KULTURY WSPÓŁPROWADZONA PRZEZ

NFM NARODOWE
FORUM
MUZYKI

Wrocław
miasto spotkań

 Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

 **DOLNY
ŚLĄSK**

WSPÓLORGANIZATOR


PARTNER FESTIWALU

DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW

WSPÓŁPRACA

III ZKP II
związek kompozytorów polskich

PWM
EDITION

 Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

 Narodowy
Instytut
Muzyki
i Teatru

**TEATR POLSKI
W PODZIEMIU**
WROCLAW

MECENAS
TYTULARNY NFM

MECENAS NFM

PARTNERZY STRATEGICZNI NFM

 **ORLEN**

 **BMW**
Bońkowscy

LOKUM
DEWELPER

 **TOTALIZATOR**
SPRZĘTOWY

 **7 LAT**

 Bank Polski

PARTNER NFM

D DEICHMANN

PARTNERZY MEDIALNI NFM

 **TVP**
KULTURA

 **polmic.pl**

 **www.wroclaw.pl**

 **RADIO**
WROCLAW

 **radio**
93.8
WROCLAW
w dobrym tonie

 **dwójka**
POLSKIE RADIO

 Polskie Radio
Chopin

 **R**

POLITYKA

Glissando