

Rozmowa pierwsza

Piątek / 17.09.2016. / 19:30

Filharmonia Narodowa / Sala Koncertowa

Edgar Varese *Tuning Up* na orkiestrę (1947, rekonstrukcja: Chou Wen-chung 1998)

Grażyna Pstrokońska-Nawratil *Lasy deszczowe*. Koncert na dwa flety i orkiestrę (2013)

Philippe Hurel *Tour a tour II - La rose des vents* (2015) na orkiestrę i elektronikę

Gyorgy Ligeti *Mysteries of the Macabre* (1974-77/1991) 3 arie z opery *La grand macabre* w aranżacji Elgara Howartha na sopran koloraturowy i orkiestrę

Łukasz Długosz flet

Agata Kielar-Długosz flet

Joanna Freszel sopran

ORKIESTRA FILHARMONII NARODOWEJ

Jacek Kaspszyk dyrygent

Barbara Okoń-Makowska, Igor Szymański, Dominika Czajkowska reżyseria dźwięku

Marcin Trzęsiok: Dobrym zarzewiem dyskusji jest rodzaj plebiscytu. Polega on na tym, że każdy wymienia utwór, który był dla niego najciekawszy.

Joanna Zabłocka: Z pewnym zaskoczeniem, ale *Tuning Up* Varese'a.

Joanna Kolodziejska: W moim przypadku *Lasy deszczowe* Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

Jan Lech: W moim przypadku również.

Karolina Majewska: Ligeti.

Piotr Krajewski: Ligeti.

Anna Gluc: Ligeti.

Barbara Spodymek: Też wybrałabym Varese'a.

MT: Mnie z kolei najbliższy był utwór Pstrokońskiej-Nawratil. No, więc zacznijmy od Ligetiego. Na tym koncercie było dwóch wielkich klasyków: Varese i Ligeti. I okazuje się, że ci klasycy wygrywają w naszym plebiscycie. Czy ktoś znał ten fragment, a może ktoś zna nawet całą operę *Le Grand Macabre*?

Jedną rzecz warto od razu zaznaczyć: konwencja jest komiczna, ale temat bardzo poważny, i ten śmiech to nie taki pusty śmiech. To zapowiedź zagłady, nadejścia śmierci, tylko że zrobiona w konwencji buffo.

JK: Wykonanie tego fragmentu widziałam na youtube, w zupełnie innej konwencji, w wykonaniu Barbary Hannigan. Akompaniowała London Symphony Orchestra pod batutą Simone'a Rattle'a.

AG: Czy solistka również dyrygowała?

JK: Czasem dyrygowała. Była przebrana za uczennicę: miała wielkie okulary, krótką spódniczkę i podkolanówki, przekomicznie się wyglupiała i przedrzeźniała orkiestrę. Przyznam szczerze, że ta konwencja bardziej mi podobała. Widziałam też kilka innych wykonań, ale ta Hannigan jakoś najbardziej utkwiała mi w pamięci.

MT: Zostawmy na razie na boku kwestię wykonania – nie żeby była nieważna, ale żeby był porządek w rozmowie. Porozmawiajmy o samym utworze, mimo że to jest klasyk. Przecież każdy z nas i każde pokolenie poznaje klasyków od nowa. Co przykuwa uwagę w samej muzyce? Bo rozumiem, że to muzyka przykuła uwagę, nie tylko wykonanie.

AG: W moim wypadku bardziej jednak wykonanie.

MT: No to zmieniamy porządek, proszę powiedzieć o wykonaniu. Pani Joanna Freszel to jest nazwisko, które od nie dawna pojawia się w świadomości melomanów. Pamiętam relacje sprzed dwóch lat (sam nie byłem na tym koncercie), kiedy podczas Festiwalu Prawykonania wykonywała ona utwór Emila Wojtackiego i wszyscy byli zachwyceni.

JZ: Nie zapominajmy, że było dwóch protagonistów podczas tego koncertu, bo swoją rolę odegrał też Jacek Kasprzyk i w mojej opinii niestety zadziałało to na niekorzyść utworu. Wydaje mi się, że jego parodystyczny wtęret mocno zdezaktualizował całą treść, co w zestawieniu z interpretacją Freszel było bardzo kontrastujące. Kontrastowało z futurystycznym pomysłem na jej postać. Zostało to zestawione z jakąś kabaretową wstawką, która wypadła sztucznie.

MT: Ale dyrygent chciał ten utwór zaktualizować, bo w swych słowach odnosił się do Warszawskiej Jesieni.

JZ: To był paradoksalny zabieg.

PT: Zbyt dosłowny.

JZ: Tak.

MT: Mnie uderzyło, że Joanna Freszel nie wyszła ze swej roli po wykonaniu – kiedy się kłaniała, kiedy wróciła jna scenę....

JK: Racja, ale to plus, że pozostała w roli, chociaż czasami było tego aktorstwa za dużo, za dużo ruchu. Ten ruch powodował, że głos stawał się słabszy. W momencie kiedy się tak szastała na lewo i na prawo, po pierwsze, uciekała od głośników; po drugie, miałam wrażenie, że więcej jej energii pochłaniało wykonanie ruchowe. To było dla niej męczące, tej szamotaniny było trochę za dużo.

MT: Może, chociaż z drugiej strony, to nie miało być *bel canto*.

JK: Pewnie, że nie. Ale nadmiar tego ruchu wpływał na brzmienie głosu.

BS: Ale takie są warunki występu scenicznego. Jej występ nie był czysto wokalny albo czysto aktorski. Odtwórczyni musiała scalić swoją interpretację z utworem.

JK: Ale powinny być zachowane proporcje między muzyką a ruchem.

JL: Przepraszam, ale muszę coś wtrącić. W ogóle nie odbierałem tego w ten sposób, że czegoś było za dużo, a czegoś za mało. Miałem przed sobą tekst, gotową całość, w której wszystko jest tak, jak być

powinno; w której nic nie należy zmieniać; którą można odbierać na swój własny sposób: raz pozytywnie, raz negatywnie. Nie widziałem jakiegoś zaburzenia proporcji. Nie uważam, żeby występ miał za mało dźwięków czy ruchów. Widziałem coś, co wprowadza jakąś spójną narrację pod względem programu, kontaktu z poprzednimi utworami, a z drugiej strony jest też anegdota: czymś, co zatrzymuje nas na moment w tej potrzebie zaspokojenia głodu. A ten przecież na inauguracji Warszawskiej Jesieni jest – musi być.

JK: Masz na myśli tekst muzyczny?

JL: Mówię o tekście jako o całości.

JK: No właśnie, bo w zasadzie tekst, jako wszystko, zawsze jest umieszczony w kontekście.

JL: Zapomnijmy na moment o kontekście.

JK: Tak się nie da. Przykładowo, gdy słuchałam utworu prof. Pstrokońskiej-Nawratil, nie mogłam pozbyć się kontekstu: że jest to osoba, którą znam i szanuję, że doceniam jej twórczość, że jestem na Warszawskiej Jesieni, że to był koncert inauguracyjny – jedno z najważniejszych wydarzeń festiwalu, które zapamiętam na długi czas. Nawet jeśli będziemy próbowali odseparować się od wszystkich emocji, które towarzyszą wykonaniu, nie jesteśmy w stanie. To też ma wpływ na krytykę muzyki.

MT: Niewątpliwie. Ale jeśli chodzi o ten ruch na scenie, to musimy zaakceptować, że konwencja wykonywania estradowego dzieła operowych jest właśnie taka, że śpiewacy występują często w kostiumach i wprowadzają elementy ruchu scenicznego. Nie ma w tym niczego nadzwyczajnego.

BS: Poza tym, nie wyobrażam sobie, żeby wokalistka miała po prostu odśpiewać tę arię stojąc.

JK: Nie chodzi o to, by artystka stała na baczność i śpiewała arię tak, jak w większości starych wykonania operowych, w których akcja nagle się zatrzymuje, bo ktoś stoi i śpiewa. Po prostu moim zdaniem ruchu było za dużo i brakowało mi uzasadnienia niektórych jej gestów i zachowań.

MT: Oddajmy jeszcze głos osobom, które wybrały Ligetiego i jeszcze się nie wypowiedziały: pani Karolina i pan Piotr.

PK: Ja wybrałem ten utwór dlatego, że całość była spójna. Stanowiło to formę zakończenia koncertu, podsumowania, ale z drugiej strony otwarcia – podkreślenia operowej tematyki festiwalu. Ale także dlatego, że wszystko się w nim łączyło, muzyka i ruch, który... cóż, być może było go za dużo, ale wówczas tak mi się nie wydawało.

AG: Mnie na przykład podobało się to, że Joanna Freszel kompletnie tam nie pasowała. Ani do orkiestry, ani do dyrygenta, ani do całej tej sytuacji, która się działa w filharmonii.

KM: W moim przypadku kwestia wykonania zaważyła na tym, że skloniłam się ku Ligetiemu, a nie ku Varèse'owi. W zasadzie w czasie koncertu też nie miałam wrażenia, że ten ruch jest przesadzony.

Gdyby było go choć odrobinę mniej, to utwór nie byłby już tak spektakularny i widowiskowy. Nie byłby taką doskonałą zapowiedzią tego, co będzie w kolejnych dniach. A co do samej muzyki. Jest to z jednej strony połączenie muzycznego komizmu i dramatu, ale oprócz tego słycać tam echa tradycji –

jakieś motywy przypominające chociażby arię Królowej Nocy czy też przefiltrowaną stylistykę włoskiego belcanta.

MT: To teraz drugi klasyk, czyli **Edgara Varese'a *Tuning Up***. Kto go wybrał?

JZ: Ja, ale przyznam, że niestety byłam zmuszona do dokonania wyboru, który polegał na eliminacji pozostałych.

MT: Wybór negatywny.

JZ: Tak. Oczywiście, nie da się ukryć, że było to zgrabne otwarcie festiwalu. Sama koncepcja kompozycji jest prosta, ale pozwalała na wtopienie się w utwór, przez co brzmieniowo był on dla mnie najbardziej komfortowy w odbiorze. Za sprawą przetrzymywanego dźwięku 'a', który stawał się pewnego rodzaju dronem, można było inaczej podejść do samego dźwięku – raczej skupić się na nim czysto fizycznie, niż myśleć o całej formie i jej strukturze. Tylko oczywiście pojawia się wątpliwość, w jakim stopniu jest to utwór Varese'a, a w jakim inwencja Chou Weng-chunga, który go zrekonstruował ze skąpych szkiców.

MT: Tak, oczywiście. Ale to brzmiało jak Varese. Przez te syreny, przez ilość perkusji, przez sposób wykorzystania instrumentów dętych, dla niego bardzo charakterystyczny, z takimi zapętłonymi repetycjami.

BS: Lubię tego typu gry ze słuchaczem. Podobał mi się powtarzany dźwięk 'a', który wwiercał się w głowę i wielość cytatów, które były wplecione w tkankę muzyczną.

MT: Ktoś pamięta jakieś cytaty?

BS: Griega! Puzon grał motyw z *W grocie króla gór*.

MT: A pierwszy cytat, w pierwszych skrzypcach? [nuc] To jest jeden z kapryśków Paganiniego, myśliwski. Ale tam było też wiele innych, jak np. Maryslianka cytowana za Debussym z jego preludium.

BS: Utwór ten był bardzo przekonujący na początek festiwalu. Przyszliśmy na koncert muzyki współczesnej. I zaczęliśmy od takiego ostrego wybuchu.

MT: No tak. A przede wszystkim zadziało zaskoczenie, bo jakby ktoś nie przeczytał w programie, czego się podziwiać, to by pomyślał, że orkiestra się stroi. Nie wiedzielibyśmy, że to już jest utwór. Wyglądało to tak, jakby jeszcze się rozgrywali, że np. skrzypek się robi sobie wprawkę z tym Paganinim... Przypomina mi się pewna anegdota, która bardzo dużo mówi o zmianach w muzyce XX w. i zmianach kulturowych. Mianowicie kiedy zaczęto grywać muzykę europejską symfoniczną w Japonii – to było jakoś krótko po wojnie bodajże – na jednym z koncertów zjawiał się cesarz. No i jego pytano, jak mu się podobało. A on na to, że bardzo, a najbardziej pierwszy utwór. A miał na myśli strojenie się orkiestry! Ponieważ tego rodzaju heterofonia jest przypomina brzmienie tradycyjnej muzyki japońskiej, orkiestrę *gagaku*. Więc tutaj mieliśmy dokładnie ten moment uchwycony: wyjście poza przejrzystość konstrukcji i wejście w sferę wielowymiarowego chaosu, porządku niejawnego. Szukanie nowych jakości. Jak to u Varese'a.

JZ: Ciekawą stroną tego utworu jest, że on jednak zostaje w pamięci. Kiedy będę słuchała strojenia się orkiestry, będzie się przypominał.

MT: No tak. Zresztą, sprawa też wynika z genezy tego utworu, jak pamiętacie z notki w programie. To miał być utwór, który planowany był jako część filmu o orkiestrze: strojenie podniesione do rangi dzieła. Polskim utworem, który próbuje grać w podobny sposób z elementami takiego warsztatu muzycznego, który jest związany z przygotowaniem utworu, a nie samym wykonaniem, jest *Symfonia rytuałów* Witolda Szalonka. Tam też są elementy np. ćwiczenia, wyniesione na scenę. I patrzymy na nie świeżym okiem, i słuchamy świeżym uchem. A powiedzcie mi, kto zna twórczość Varese'a? Czy ktoś miał choćby niewielką z nim przygodę?

JK: Ja spotkałam się z tekstem Varese'a, w którym prezentował swoje poglądy estetyczne i koncepcję muzyki w ogóle. Dla niego istotne są masy i płaszczyzny brzmieniowe, co też odzwierciedlał ten utwór. Podoba mi się, że jego ideologia jest spójna z twórczością. Bo czasami jest tak, że artyści sami sobie zaprzeczają, prawda? Fascynujące jest też to, że on mimo wszystko dalej brzmi współcześnie. Nie przeterminował się.

MT: Tak. Varese jest postacią, którą każdy, kto się zajmuje muzyką XX w., powinien dobrze poznać. Tym bardziej, że ta twórczość mieści się na dwóch płytach. Charakterystyczny, właściwie rytualny jest jego gest zerwania z kulturą europejską, czyli wyjazd do Ameryki w czasie I wojny światowej. Pierwszy duży utwór na orkiestrę to właśnie *Ameriques*: z syrenami, które są zakwestionowaniem pojęcia skali muzycznej, a zarazem wejściem na drogę sonoryzmu, czyli eksploracji dźwięku jako takiego, dźwięku „wyzwolonego”, z wszystkimi możliwymi przydźwiękami, stąd też pierwszoplanowa rola perkusji. Dużo by mówić. Może jeszcze jedna tylko rzecz: Varese jest właściwie chyba jedynym z kompozytorów pierwszej połowy XX w., który w sposób praktyczny realizował postulaty zapisane w takim sławnym manifestie *Szkic nowej estetyki muzycznej* Ferruccio Busoniego z 1907. W ten sposób sięgamy do tych zupełnie wizjonerskich podstaw XX w. Ale idźmy dalej: **Grażyna Pstrokońska-Nawratil, *Lasy deszczowe***.

JL: W moim przypadku nie była to selekcja negatywna, chociaż nie wiem, czy można ją nazwać pozytywną. To znaczy: wybrałem utwór, który był dla mnie najciekawszy, chociaż wykonanie nie dostarczyło mi pozytywnych wrażeń, powiem to od razu. Utwór najciekawszy, bo grał trochę „na zewnątrz”. Nie tylko dźwiękami, ale również mocno odczuwalną, przynajmniej w moich receptorach, formą, stylem dostępnym do szerokiej publiczności, kontekstem itd. Dlatego „na zewnątrz”. Utwór bardzo pobudzający, ponieważ grał strukturalną nudą. Powtarzał te same motywy w sposób messiaenowsko-boulezowski, co dopiero po koncercie wyczytałem w programie. W kwestii wykonania: przeszkadzała mi flecistka, wyraźnie słyszałem jej oddech. Te momenty, w których czerpała powietrze, trochę mnie wybijały z zatapiania się w nudzie. Przeszkadzało mi jeszcze sporo innych rzeczy, ale jednak „przeszkadzanie” w dużym stopniu odpowiada mi estetycznie. Lubię jak mi coś przeszkadza. Kiedy coś mnie gryzie, to zarazem motywuje, żeby jakoś się do tego odnieść.

MT: To jest pozytywna selekcja negatywna.

JL: Tak.

MT: A co panu jeszcze przeszkadzało oprócz flecistki?

JL: Momentami dynamika. Odbierałem ją – w drugiej połowie utworu – jako niespójną z tym, co było we wczesnych fragmentach: przechodziła albo w skrajnie dramatyczne wolumeny, albo frywolnie przeskakiwała w sferę *piano*. Po prostu: przestało to na mnie dobrze działać. Tylko w tym sensie. To nie było to, co doceniłem wcześniej w tych statycznych motywach, wielokrotnie powtarzanych na fletach. I jeszcze, jeśli chodzi o końcowy fragmencik, tam z kolei uderzyła mnie – nie tyle może niespójność, ale jakaś słabsza forma... Nie wiem, czy to można nazwać niedopracowaniem, czy jakimś niezgraniem... Może trzeba powiedzieć: niesynkretyczność. Przynajmniej tak to wyglądało w moim odczuciu. Nawet, jeżeli to było zamierzone, to, moim zdaniem, nie zadziało.

MT: Chodzi samą konkluzję.

JL: Tak.

MT: Czy ktoś pamięta w ogóle przebieg formalny tego utworu – linię napięć, którą ten utwór tworzył?

BS: Miał 5 części. Gdy próbowałam śledzić ich przebieg, wydawało mi się, że już w pierwszej zawarta została całość. Dopiero później się okazało się, że kompozycja prowadzi do większych kulminacji.

Fragmety płynnie przechodziły między sobą. Autorka nie szatkowała narracji.

MT: Ale mimo wszystko rozpoczęcie nowego odcinka było wyraźne. To nie znaczy to, że dało się rozpoznać granice tych części, które są wyznaczone w programie. Niemniej, nowe odcinki dało się słyszeć. To nie była forma całkiem płynna, ewoluująca, tylko jednak forma ułożona w pewnych segmentach.

JL: Tytuły tych ogniw były bardzo prowokujące: pochodzą z dramatów greckich, ale nie podążają za dokładną strukturą tragedii greckiej. Nie odnajdziemy na przykład paradosu ani prologu, całość rozpoczyna od razu stasimon. Zwraca to uwagę na myślenie refrenowe, operowanie jakimś zawężonym materiałem.

MT: Tak, no właśnie, jeśli chcemy w jakiś sposób opisać materię muzyczną, to myślę, że hasło myślenia refrenowego, pewnego rodzaju rondowość, powinna być tutaj zauważona. Co pewien czas utwór ten wraca do miejsca, w którym znajdował się wcześniej, po czym nabiera jakby nowego rozpędu, podąża w inną stronę, po czym wraca, a potem znów robi wypad do innego obszaru. Zatem rondowość. Ale czy dzieło było zbudowane zgodnie z czasem liniowym, który prowadzi w kierunku jakiejś kulminacji i a potem jej wygaszania? Czy też był to czas nieukierunkowany? Jak to odbieraliście? Pytam dlatego, że tutaj pojawiło się – rozumiem, że w sensie neutralnym, albo wręcz pozytywnym – pojęcie nudy. Które wskazuje na to, że nie było czasu linearnego. Gdyby czas był linearny, z rozgrywaniem się jakiejś akcji, to wtedy nie powinno być nudy. A jeśli akcji nie ma, to nuda. I czujemy się być może jak na filmie Jarmuscha „Nieustające wakacje”: nuda, którą można się delectować.

JL: Tak jest. Dla mnie to była zdecydowanie pozytywna nuda. Nie skupiłem się też na jakiejś wyraźnej, dominującej, narracyjnej ścieżce, tylko raczej widziałem tkanę utworu. W typologii Smalleya nie było to *graduated continuant*, takie ciągle trwanie, tylko raczej jakaś seria, powiedzmy, ataków-zanikań, które prowadzą do powstania struktury ziarnistej. Niestety, konkluzja, która tą strukturą mogłaby być, na mnie nie zadziałała.

MT: A czy ktoś ma w pamięci moment kulminacji? Bo był bardzo wyraźny moment kulminacji, co nie przeczy pana spostrzeżeniu, że narracja była niekonsekwentna przez te powroty i zanikania. Ale jednak, na zasadzie pewnej (użyjmy okropnego słowa) emergencji, rysuje się, na wyższym poziomie, jakiś wzór tych zanikań i powstawań. Wzór, który tworzy typową formę romantycznej fali. Ktoś pamięta tę kulminację?

AG: Nagle pojawił się rytm.

MT: Właśnie. Tam były takie skale, w dole szła, wznosząc się, skala kontrabas i różne instrumenty – pewnie w jakichś kanonach, które miały strukturę rytmiczną bardzo złożoną (także to było na granicy chaosu i porządku) – wchodziły w górę. A im wyżej, tym gęstszy był przebieg rytmiczny tej skali.

AG: Ten moment ratował utwór od nudy. Poza tym strasznie męczyło mnie ciągle powtarzanie tych samych motywów.

BS: Za pierwszym razem zabieg ten daje pewien efekt, a za drugim, trzecim i czwartym to jest już trochę...

AG: Monotonne. Mam wrażenie, że kiedy pojawił się rytm, to się stało wreszcie ciekawe.

MT: Z tym łączy się kwestia naszych oczekiwań, czy one są uprawnione czy nie. W ubiegłym roku Warszawska Jesień ukazywała fenomen dynamistyki. Krzysztof Szwaigier wymyślił taki termin. Dynamistyka jest nieruchomym ruchem – ruchem pozornym, krążeniem wokół pewnego punktu. Mnóstwo muzyki XX w. ma charakter aczasowy, albo paradoksalnie czasowy. W komentarzu Pstrokonskiej-Nawratil każdej z części przypisana jest charakterystyka czasowa: czas powstrzymywany, czas przyspieszany, czas zatrzymany, czas nawarstwiany itd. Więc ta problematyka czasu jest dla niej istotna.

PK: Dla mnie te zależności czasowe nie były aż tak bardzo zróżnicowane. Również w ostatniej fazie: ten „zmiernik”, czy też zawieszenie czasu nie zostało osiągnięte poprzez zwalnianie, powstrzymywanie. Wszystko kręciło się ciągle wokół tego, co zostało wypracowane na samym początku utworu. I w związku z tym nie było zbyt dużego zróżnicowania czasu wewnętrznego pomiędzy tymi częściami.

MT: Nie wiem, czy by się to potwierdziło po drugim wysłuchaniu utworu. [*Jan Lech wychodzi*]. Pani Karolina nic jeszcze nie powiedziała. Jakie pani są wrażenia?

KM: Ja akurat tutaj przeciwnie do całej reszty miałam inne uczucie kulminacji, bo uznaliśmy, że ten fragment, gdzie mieliśmy pochody rytmiczne był momentem kulminacyjnym. A ja miałam wrażenie, że bardziej spektakularną częścią był fragment poprzedzający opadające glissanda we wszystkich instrumentach.

MT: Oczywiście, ale mówimy o tym samym. Ta gradacja quasi-kanonów prowadziła do tych właśnie glissand, które rozładowały nagromadzone napięcie. One w takich dwóch wielkich falach opadały.

KM: Całkiem możliwe. Może z powodu tej powtarzalności, która stanowiła dla mnie najbardziej negatywny aspekt całego utworu, powstało wrażenie, że pomiędzy tymi fragmentami pojawiło się coś jeszcze, przez co też całość wydawała mi się niespójna. Czytając program spodziewałam się powtarzalności, ale myślałam, że za każdym razem dany motyw będzie choć troszkę wariantowany. W omawianym fragmencie – tym z opadającym glissandem – spodziewałam się, że jeśli wycofujemy się z akcji, zwalniamy czas, zmniejszamy napięcie, to moglibyśmy także wraz z każdym powtórzeniem zwalniać tempo, żeby to nie było takie nużące. To by ułatwiło skupienie uwagi. Przynajmniej ja musiałam starać się nieustannie, żeby utrzymać kontakt z muzyką, żeby nie odpływać gdzieś myślami na jakiś inny obszar. Spodziewałam się też czegoś innego w zakończeniu tego utworu: że nastąpi jakieś wycofanie, osiągnięte albo przez zwolnienie tempa, albo przez wygaszanie poszczególnych grup instrumentalnych. Tymczasem faktura była dość gęsta – jak na zakończenie i zamieranie całej narracji.

MT: Tak, zakończenie było wbrew logice tej formy lukowej, tej typowo romantycznej, jak we choćby wstępie do *Tristana i Izoldy*, gdzie jest kulminacja w momencie złotego cięcia, a później wszystko zanika. A tutaj utwór pod koniec niespodziewanie nabral energii.

KM: Właśnie. Na początku był dużo niższy pułap faktury i dynamiki niż na końcu.

MT: Jest jeszcze jedna ważna rzecz, którą chciałbym podkreślić u Pstrokońskiej-Nawratil (a także u Hurela). Wyjawszy ten cały nurt spektralny, gdzie to zjawisko, o którym chcę powiedzieć jest eksplorowane, nie tak często dziś spotykamy kompozytorów, którzy przykładają wielką wagę do harmoniki, do współbrzmień wielodźwiękowych budowanych przez całą skalę orkiestry. Więcej jest eksploracji dźwięku jako takiego, obrzeży szumu, różnych dźwięków konkretnych itp. Można powiedzieć, że to jest u Pstrokońskiej aspekt konserwatywny, czy też messiaenowski, lub ogólniej – francuski. Ta muzyka ma wiele pokrewieństw z estetyką spektralną, która też charakteryzuje się pewnego rodzaju zapętlaniem czasu, długim trwaniem, kontemplacyjnym wsłuchiowaniem się w rytmiczne komórki, które mają tendencje do powtarzalności i wolno postępującej ewolucji. Ta harmoniczna warstwa brzmi odświeżająco. Pewnie dlatego, że jestem szczególnie wrażliwy na ten aspekt dźwięku. W harmonice jest coś magicznego.

JK: Mnie ten utwór przekonał właśnie tym, że w bardzo przekonujący sposób czaruje barwą i atmosferą. Ma na to wpływ dar synestezji, dzięki któremu kompozytorka widzi barwy dźwięków. Poczulałam jak zatopiona w przestrzeni. Co więcej, całość pod względem formalnym była poukładana, logiczna, bardzo spójna i w efekcie przekonująca. Kiedy słucham muzyki profesor Pstrokońskiej, przypominają mi się założenia estetyczne jej nauczyciela, profesora Tadeusza Natansona. Artysty, który bardzo dobrze znał wszystkie techniki XX w., doskonale posługiwał się językiem współczesnym, ale zawsze twierdził, że wykorzystanie środków współczesnych nigdy nie może negatywnie wpływać na „słuchalność” dzieła. Ta muzyka jest po prostu słuchalna, przyjemna, a ładna. I brzmi współcześnie.

MT: Spróbujmy jeszcze jakoś obiektywnie opisać sposób wykorzystania tych dwóch fletów. W jaki sposób one grały ze sobą i orkiestrą?

AG: Nachodziły się i uzupełniały.

MT: Zauważyliście, że one co jakiś czas grały unisono? Ja bym powiedział, że to jest jeden z kluczy do tego utworu. Fltey są wykorzystane w dwóch trybach. Po pierwsze, heterofonicznie, gdzie każdy z nich ma swoje własne pętle, oparte na jakiejś skali, w repetowanych figurach niesynchronizowanych: każdy instrument ma jakiś własny rytm. Tworzy tu aureę, powiedzmy, gamelanu: swobodny przepływ w kilku nurtach jednocześnie; bez poczucia czasu mechanicznego, miarowego, za to w rytmie czasu biologicznego, naturalnego, właśnie cyklicznego. A potem, po drugie, tryb unisonowy. Te unisony naprzemiennie z tą heterofonią wyznaczały jakiś makrorytm formy. I ostatnie pytanie odnośnie tego utworu: czy dla kogoś istotny był komentarz związany z lasami, z przyrodą?

JK: Dla mnie był on naturalnym wprowadzeniem, spójnym z treścią utworu.

BS: Komentarz bardzo przeszkodził mi w odbiorze. Przeczytałam go, więc po rozpoczęciu muzyki miałam wrażenie, że jestem w lesie deszczowym, że atmosfera wokół jest bardzo duszna i parna. Wydawało mi się, że dźwięki mają w pewien sposób to trochę obrazować. Zastanawiałam się, czy Pstrokońska wprowadzi element prostej ilustracji. Śledziłam tytuły kolejnych części i mimowolnie odnajdywałam je w muzyce.

JZ: Pewnym obciążeniem był dla mnie fakt, że w zeszłym roku został wykonany *Baobab* Philla Niblocka. Mimowolnie zaczęłam porównywać te dwa holdujące naturze utwory. Tam mieliśmy do czynienia z konceptem bardzo dosłownym, ale też, w odróżnieniu od pomysłu Pstrokońskiej, konsekwentnie zrealizowanym.

MT: *Baobab* to był bardzo konstruktywistyczny utwór. To wiecznie aktualny sam problem, czytanie komentarza. Bo jeśli komentarz przeszkadza, to albo wina komentarza, albo naszej zbyt hermeneutycznej jego interpretacji. A czasem należy pozwolić komentarzowi gdzieś odplłynąć i nie szukać dosłownego przełożenia na muzykę. Komentarz sugeruje wizję, mówi „co chciał kompozytor powiedzieć?”. No więc tu mamy rodzaj ekofilozofii, czyli wizję, którą można by odnieść do, powiedzmy, głębokiej ekologii, Arne Naessa i innych filozofów, którzy mówią, że nasze odczucie świata zależy do tego, z czym się utożsamiamy – czy z naszym własnym „ja”, czy też z jakimś szerszym światem, którego jesteśmy tylko drobną częścią. Na przykład możemy się utożsamić z ziemią jako taką, z przyrodą jako taką, odczuwać nie tylko swoje istnienie, ale także powiązanie z wszystkim, co żyje dookoła. To są rzeczy w jakiś sposób istotne. Chyba ta muzyka z takich intuicji wypływa, i przez to ma także tę tragiczną wymowę. Przynajmniej z komentarza tak wynika. To jest właściwie rodzaj epitafium. Nie dla kogoś, ale dla ekosystemów, dla wszystkich form życia, które doświadczają gwałtownej zmiany.

PK: Nie słuchałem zbyt dużo utworów Pstrokońskiej-Nawratil, ale mam wrażenie, że te jej reportaże są bardzo ilustracyjne, i że to jest mimo wszystko takie zachowawcze. Z drugiej strony, jeśli te reportaże są np. z Jerozolimy, to można jest nawet odczytywać w perspektywie postkolonialnej. Przyjeżdżając tam,

opisując wrażenia słuchowe, próbując zapamiętać to, co najważniejsze, ciągle obraca się wokół najbardziej znanych motywów, wartości ilustracyjnych, nie wychodząc poza określony schemat.

MT: Ale tutaj ilustracji lasów deszczowych nie było.

PK: Ale ta perkusja...

MT: Terkotka.

PK: Takie szuranie...

JK: Tak, ale od razu nasuwa mi się pytanie, które często zadaję sobie podczas różnych festiwali muzyki współczesnej: dlaczego wielu osobom nie podobają się rzeczy tradycyjne? Często po jakimś koncercie pytam znajomych o wrażenia i słyszę: „Wiesz, w zasadzie nic nowego...”. Ja mam zaś wrażenie, że wykorzystanie „nowoczesnych” i „starych” środków to tylko kwestia warsztatu, czyli klocków, z których buduje się całość. Tu najważniejsze jest to, jak te klocki są poukładane, jaki obraz się z nich później tworzy. Wydaje mi się, że czasem z prostych rzeczy da się zrobić coś pięknego.

JZ: Taka jest specyfika festiwalu, spodziewamy się, że usłyszymy coś nowego.

JK: Jesteśmy nastawieni na to, że będzie nowe.

MT: Tak, ale przecież od połowy lat 70. nie ma już nowego, co?

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Ja się urodziłem mniej więcej wtedy, kiedy przestało nowe być nowe, więc już od dziecka zanurzony jestem w tej aurze. Agresywna, modernistyczna ideologia postępu już w ogóle nie funkcjonuje. Jeśli dzisiaj szukamy nowej jakości to nie w klockach, jak pani słusznie powiedziała, ale w nowych układach tych starych klocków, czyli nie materiał a jakości estetyczne mogą być jakoś nowe, świeże, aktualne. Kwestia aktualności jest ważniejsza niż kwestia nowości. Aktualne mogą być poglądy stoików, nauki Buddy czy Laozi, a wszystko to przecież bardzo stare. Jeżeli są aktualne, to spotykają się ze współczesnym światem. A wtedy pytanie o nowość ma inny wymiar.

Idźmy dalej. Nikt nie wymienił *Tour à tour II – La rose des vents* Philippe’a Hurela. Ciekaw jestem dlaczego. Czy to był taki zły utwór?

AG: To nie był utwór na tę salę. W ogóle nie odczuwałam w nim przestrzeni. Przy wielokanałowym brzmieniu należy oczekiwać innego rozmieszczenia głośników. A ten utwór słyszeliśmy tylko od frontu.

MT: Może nie było takiej możliwości? Parę lat temu festiwal otwierała kompozycja Jonathana Harveya *Speakings* i ustawienie głośników było podobne. Zaakceptujmy te ograniczenia techniczne i spróbujmy wznieść się ponad nie. Porozmawiajmy o samym utworze.

JK: Mnie w ogóle nie zachwyił, bardzo irytowało mnie ciągle wybrzmiewanie kolejnych akordów. Mało zaskakujące było też naprzemienne występowanie elektroniki i orkiestry, choć to, że elektronika „wypływała” z orkiestry było akurat fajnym pomysłem. A najbardziej przeszkadzało i zaważyło na całej ocenie utworu to, że usłyszeliśmy tylko fragment cyklu. Jestem zdecydowaną przeciwniczką takich praktyk. Bo to jakby zagrać tylko jedną część symfonii Beethovena. Czyli pozbawić dzieło kontekstu. Tym bardziej, że pozostałe części cyklu miały wpływ na powstanie kompozycji, o której mówimy..

JZ: A aria z opery?

JK: Aria z opery też mi to trochę przeszkadza. Brakuje kontekstu, w którym jest osadzona.

MT: Są cykle zintegrowane i cykle swobodne, tych ostatnich w XX wieku było co niemiara. Weźmy orkiestrowe *Images* Debussy'ego: wykonuje się te trzy części osobno, najczęściej *Iberię*, i nie ma problemu. Więc możemy przyjąć, że Hurel napisał taki cykl tak swobodny.

JK: Jednak we wprowadzeniu było dosyć sporo o całym cyklu, więc naprawdę brakowało mi tego kontekstu .

MT: To musiało być opisane ze względu na genezę i chronologię: najpierw powstała część pierwsza, potem trzecia, a na końcu druga, która wykorzystywała elementy dwóch wcześniejszych, przetworzone elektronicznie.

JK: Właśnie, i tutaj ten problem się pojawia. Tak samo jak w choćby *Piątej* Beethovena. Kiedy cykl związany jest jakimś powracającym materiałem, to wyjęcie jednej części działa na szkodę całości.

MT: Wzniesmy się ponad problem cyklu, tak jak pominęliśmy problem niedoskonałej topononii. Wyobraźmy sobie, że te problemy nie istnieją.

BS: Przede wszystkim, utwór ten był bardzo dobrze napisany pod względem warsztatowym i instrumentacyjnym. Doskonale trzymał napięcie. Zostałam wciągnięta w narrację dzieła. Istotne było to, że elektronika była spójna z orkiestrą.

MT: Komu się jeszcze ten utwór podobał? A miał ktoś okazję posłuchać w filharmonii utworu spektralnego na większy skład? Ja słyszałem takie wykonania nieczęsto, więc może dlatego brzmi to wciąż bardzo świeżo. Co innego doświadczyć tego rodzaju muzyki na słuchawkach albo z głośników, a co innego w żywej akustyce. Działa tu magia barw harmoniczych. Pomijam na razie kwestię artystycznej wartości samego utworu: sam ten materiał akustyczny, kiedy się go słyszy na żywo w realizacji orkiestrowej, wszystkie te przebliski tych wysokich tonów, które są ani barwą, ani harmonią, ani dźwiękiem, ani szumem, ale brzmią w sposób doskonale spójny z całym pionem, z którego wyrastają, którego są taką aurą, taką koroną, poświatą – to doświadczenie stopliwości czysto akustycznej jest czymś frapującym.

JZ: Można zadać pytanie, na ile ta elektronika była tam twórczo wykorzystana i co dodawała do poczucia tej spistości. Miałam wrażenie, że samo przetworzenie elektroniczne dźwięku było dość zachowawcze i kiczowate. Była jakaś bezcelowość w użyciu tej elektroniki, która miała konstrukcyjne znaczenie, dzieliła sam przebieg, ale brzmieniowo nie była interesująca.

MT: No tak, gdybym był adwokatem – nie powiem, że diabła, ale Philippe'a Hurela – to bym powiedział, że elektronika była jednym wymiarów koncertowości tego utworu. Hurel pisze, że to jest koncert na orkiestrę. To opis szalenie skomplikowany, chyba nikt nie jest w stanie wylapać tych elementów, o których on pisze, ponieważ forma jest tak płynna, że nie zauważamy kolejnych jej ogniw.

No i jest też w elektronice wymiar tradycji muzyki spektralnej. Przypomina mi się utwór Tristana Muraila z połowy lat 1980 *Désintegrations* na orkiestrę kameralną i elektronikę. Tam też jest granie płynną granicą między spójnością i niespójnością smpłowanych i przetworzonych dźwięków akustycznych. Więc ta tradycja Murailowska się tutaj jak najbardziej odzywa, chyba nie przypadkiem, bo Hural jest jego uczniem. Inna sprawa, czy to jest przekonujące. Tu już wchodzimy w obszary gustów indywidualnych. Co jeszcze byśmy o tym utworze powiedzieli?

KM: Cały czas zastanawiam się, czy ta nieprzystawalność materiału elektronicznego do orkiestrowego wynika z różnorodności materiału pierwszej i trzeciej części cyklu, które zostały napisane na początku i z których został on zaczerpnięty.

MT: Nie wiemy, od tego musimy chyba abstrahować.

KM: Tak, ale moim zdaniem to ma znaczenie. Miałam wrażenie, że słucham dwóch różnych rzeczy – orkiestry i elektroniki, i że nie ma pomiędzy nimi żadnej spójności. Ale być może nasza nieznamość całego cyklu może wpływać na taki odbiór.

MT: To mnie trochę dziwi. Powiedziałbym, w trybie czysto obiektywnego opisu, że tam jednak była spójność, bo wszystkie te brzmienia elektroniczne były oparte o analizę spektralną, więc substancja dźwiękowa w głośnikach była ta sama, co w orkiestrze. Tylko że elektronika przetwarzała ją w formie takich charakterystycznych opadających glissand, których nie da się zagrać na instrumentach całej orkiestry. Więc była na pewno spójność materiałowa, ale otwarte pozostaje pytanie o spójność estetyczną. Mnie na przykład bardzo uderzyła dynamika: crescendo, które prowadziły donikąd. Urywały się. Zupełnie inaczej operuje się crescendo Pstrokońska-Nawratil, one miały tam ekspresyjną funkcję, niosły emocje, napięcie. A Hurela była czysto sensualne i akustyczne. Ze zdziwieniem przeczytałem w komentarzu, że kompozytor, wykorzystując materiał orkiestry symfonicznej, chciał sięgnąć do tradycji symfoniki niemieckiej i jej ekspresywności. Więc jeśli próbował coś takiego zrobić, to wyszło to i tak bardzo chłodno, z francuskim dystansem. I też bym się zgodził z tym, co powiedziała Basia, że od strony technicznej, zwłaszcza przejrzystości instrumentacyjnej, to jest robota wysokiej klasy: klarowność, równowaga, słycać każde pasmo tych wielodźwięków.

Piątek / 17.09.2016. / 22:30

Soho Factory

Juliana Hodkinson *Angel View* (2014) na zespół i orkiestrę

SCENATET:

Aurore Dye flet

Robert Żelazko puzon

Frederik Munk Larsen gitara

Mina Fred altówka

My Hellgren wiolonczela

Sven Micha Slot fortepian

Mads Bendsen perkusja

Anna Berit Asp Christensen dyrektor artystyczny zespołu

Juliana Hodkinson, Peter Barnow projekcja dźwięku

Mikkel Jensen reżyseria światła

MT: A teraz przenosimy się na Pragę, gdzie oglądaliśmy spektakl **Juliany Hodkinson *Angel View***.

AG: Ja byłam na spotkaniu z panią Hodkinson.

MT: To proszę opowiedzieć, zacznijmy od tego.

AG: Odebrałam kompozytorkę jako osobę bardzo szczerą, która nikomu nie narzuca swoich wizji. Opowiadała o inspiracjach. Aczkolwiek z drugiej strony mówiła, że bardziej docenia świeżego słuchacza i zastanawiała się, jak on odbiera jej muzykę.

MT: A inspiracje wiążą się z Walterem Benjaminem? Tak wynika z komentarza. Benjamin ma dziś w humanistyce swój renesans.

AG: Bardzo dużo mówiła o doświadczeniu historii.

MT: To jest właśnie temat Benjamina.

AG: Opowiadała też troszkę o swoim życiu w tym kontekście, np. o upadku muru berlińskiego. Zainteresowała mnie partytura, która jest bardzo dokładna. Słuchając utworu później, nie odczułam tego.

JZ: Mogłabyś coś więcej powiedzieć?

AG: Zwyczajna notacja. Nie byłam w stanie przejrzeć dokładnie partytury. Kompozytorka sama współpracuje z muzykami, więc nie widziałam tam komentarzy dotyczących chociażby ruchu scenicznego. Z kolei instrumentarium, łącznie ze spadającymi monetami, kieliszkami – to wszystko jest zanotowane. Nie zauważyłam opisu gry światłami.

BS: Ona była bardzo istotna.

MT: A czy na spotkaniu była mowa o formie tego utworu? Czy była narracyjna czy raczej była zestawieniem impresji na zasadzie kolażu?

AG: Utwór podzielony jest na kilkuminutowe części, których jest około 15-20. Z pewnością nie jest to kolaż w standardowym tego słowa znaczeniu. Hodkinson mówiła natomiast o idei *second handu* w swojej muzyce.

MT: A czy my, słuchając tego utworu, szukaliśmy w nim jakiejś akcji? Jakiejś konsekwencji? Ja szukałem, ale nie bardzo mi się to udawało i potem zaprzestałem.

BS: Dowiedziałam się, że utwór jest słuchową pocztówką z Berlina. Staralam się więc myśleć o tej kompozycji jako o odtworzeniu berlińskiego *soundscap*e'u.

AG: Hodkinson mówiła o dźwiękach Berlina. Są tam zarówno jej nagrania, jak i stare nagrania radiowe.

MT: Ale były też elementy polskie: zapowiedź polskiego radiowego.

JK: Te piosenki, które odtwarzano w radiu, to były raczej aktualne hity...

BS: Czy piosenki nie były odtwarzane na żywo?

JK: Mnie się wydaje, że na żywo. Po prostu łapali sygnał.

JZ: Czyli nie było tam elementów improwizacyjnych?

AG: Nie, o tym też wspominała. Nie ma tam elementów improwizowanych, to bardzo dokładnie zaplanowany utwór.

JZ: Z wyjątkiem radia.

MT: Czyli jeśli chodzi o koncepcję dramatyczną nie kolaż, a tematycznie powiązane pocztówki. Ale jednocześnie żadna spójna narracja, tylko fragmenty: patrzymy tu, patrzymy tam i się nam układa jakiś obraz, powoli nawarstwiający się obraz całości. A od strony muzycznej, czy może raczej dźwiękowej, dało się wylapać jakąś logikę w tym utworze?

JK: Było chociażby naprzemienne występowanie dźwięków, powiedzmy, soundscape'owych, z muzyką graną na instrumentach, a potem następowało mieszanie tych sfer.

MT: Właśnie! Było dużo mimetycznego wykorzystania instrumentów, począwszy od samego początku, kiedy mieliśmy te wbijane gwoździe a potem rykoszet czy *saltando* na smyczkach, które przypominały taki aleatoryczny typ rytmiki związany z tym biciem gwoździ, a nawet naśladowały je barwą brzmienia. Nawet czasami wysokości dźwięków, tych quasi-konkretnych i tych granych na instrumentach, pokrywały się bardzo wyraźnie.

JK: Podobało mi się także, że w pewnym momencie doszło do zmieszania tych dwóch konwencji. Z jednej strony mieliśmy teatr instrumentalny, a z drugiej typowy występ muzyków: artyści „po bożemu” zajmowali swoje miejsca na scenie. I w pewnym momencie doszło do przemieszania: pojawili się artyści z instrumentami na scenie, łączący element teatralny i muzyczny. Było tak, gdy pojawili się muzycy z talerzami, ale też w momencie, kiedy pojawili się grający na instrumentach smyczkowych. To było bardzo przemyślane, aczkolwiek dla mnie troszkę za długie.

BS: Słyszałam opinię, że utwór powinien się skończyć się na wpadnięciu we wiadra.

JK: Albo na przewróceniu tego stołu.

PK: No właśnie.

JK: Zupełnie inne byłby emocje.

MT: Oklaski, jakie się wtedy rozległy, nie wiadomo czy były kontrolowane czy spontaniczne.

JK: Chyba spontaniczne. Aczkolwiek mnie się trochę dłużyło. Za duża powtarzalność i może za dużo hałasu.

BS: Za każdym razem, gdy traciłam możliwość skupienia się, następowała zmiana świateł albo wykonawcy przemieszczali się po na scenie. Chociaż to były proste zabiegi, pomagały mi skoncentrować się na akcji scenicznej.

MT: A co myślą osoby, które się jeszcze nie wypowiedziały? Pan Piotr?

PK: Dla mnie też to było za długie i niespójne. Nie miało to dla mnie większego sensu.

JK: To mogła być pocztówka z każdego innego miasta

PK: No właśnie! Tam nic nie było z Berlina.

AG: A te uderzenia? W mur?

MT: W mur?

JK: Ale uderzenia w mur mogłyby być równie dobrze w Warszawie, przy murze do getta. W każdym miejscu.

PK: Ale też tej historii i tego Benjamin'a nie było tutaj, zabrakło osadzenia w wielkiej, często traumatycznej historii.

JK: Ja bym czuła się bardziej przekonana, gdy w radio zabrzmiał na przykład *The Wall* Pink Floydów. Byłoby to bardzo proste i bardzo sugestywne, ale jednocześnie umieściłoby nas w odpowiednim kontekście.

PK: Albo gdyby usłyszeć wielokulturowy Berlin, z Turkami, z dzielnicą żydowską...

MT: A pani Karolina?

KM: Całość narracji można by zamknąć w krótszym czasie i tak, by wszystko, co usłyszeliśmy i zobaczyliśmy, się tam pojawiło. Na przykład ten motyw z talerzami: został trzykrotnie powtórzony i za każdym razem wyglądał tak samo. Atutem jest jednak to, że za każdym razem po każdym powtórzeniu pojawiał się coś nowego, więc trudno jednoznacznie stwierdzić, czy nie miało to stanowić rodzaj jakiegoś refrenu, spoiwa narracji. Ale to nie przekonywało.

AG: Te zmiany, wprowadzanie elementów nowych, mnie nawet pobudzały.

MT: Pani Joanno?

JZ: Odbierałam ten utwór w taki sposób, że wszystkie te odgłosy, które wydawały się częścią naturalnego pola dźwiękowego, w którym obracamy się na co dzień (i do którego należy np. stół, fotel, lampa – przywołujące wrażenie bezpieczeństwa), w ostatecznym rozrachunku okazują się niebezpieczne. W takim kontekście starałam się na to patrzeć. A jednak nie udało się tego przekonująco połączyć. To nie było studium historii z drugim dnem, którym byłby ten niebezpieczny dźwięk przypominający o straszliwej przeszłości, którą kryją te przedmioty. Problematyczne jest również miejsce: fakt, że został prawykonany ten utwór w Berghain. Przeniesienie do Soho stworzyło sztuczny kontekst, nie wiedziałam, jak to odczytywać.

MT: Ciepło, ciepło. W problemie podważenia bezpieczeństwa mieszczańskiego leży chyba jakiś klucz do utworu. On się jakoś wpisywał się w taką egzystencjalną trwogę, charakterystyczną dla XX w. Poczucie pustki: stołowa zastawa, obrus jaskrawobiały, uroczyście, a na talerzach nic nie ma. A potem stół się przewraca. Albo talerze, te orkiestrowe, których nie można zderzyć ze sobą, bo nie da się z wielkim hukiem, uroczyście proklamować nowej ery; a sam gest afirmacji, z którym się kojarzy uderzenie w talerze orkiestrowe, jest już niemożliwy. To wszystko jest rodzajem pożegnania się z jakąś historią, z jakimiś ideami, z przeszłością: to jest właśnie ten grom z jasnego nieba, który tutaj jest na

samym początku. Wygnanie z raju, eksodus historii. W komentarzu jest mowa o Walterze Benjaminie, który pisze, że przeszłość obraca się w stos ruin. Wszystko owiewa aurze odczarowania, cichej żaloby. Więc dla mnie ten przekaz był jasny od strony ideowej. Cóż jednak z tego, kiedy od strony muzycznej to było strasznie biedne. Teatr przykuwał bardziej uwagę niż dźwięki, które tam zostały wykorzystane. Nie mam nic przeciwko temu, żeby wykorzystywać dźwięki konkretne. Początek mi się zresztą podobał, wydawał się obiecujący, ale później zaczęło się to rozłazić. Na szczęście był punkt kulminacyjny, czyli przewrócenie tego stołu. Coś się przelamało, było wiadomo, że odtąd już tylko „wybrzmiewanie” formy...