

ROZMOWA CZWARTA

Niedziela, 20. września, godz. 22.30

Praska Drukarnia

**La Monte Young: The Second Dream of the High-Tension Line Stepdown
Transformer***

THE THEATRE OF ETERNAL MUSIC BRASS ENSEMBLE:

Ben Neill, Marco Blaauw, Stephen Burns, Christine Chapman, Nathan Plante, Matthew Conley, Markus Schwind, Bob Koertshuis, trąbki z tłumikami Harmon

Ben Neill, Marco Blaauw, prowadzenie zespołu

Jim Conti, Lukas Becker, realizacja świateł według koncepcji Dream Light Marian Zazeeli

*** pierwsze wykonanie w Polsce**

Marcin Trzęsiok: Jak odebraliście ten koncert?

Wojciech Michno: Przed rozpoczęciem utworu była totalna cisza.

Szymon Borys: To było po to, żeby ludzi wyciszyć i uspokoić.

Marcin Trzęsiok: Niektórzy się jednak bardzo irytowali.

SB: Ale czym?

MT: No tym, ile tu jeszcze będą siedzieć.

WM: To dziwne. Najwyraźniej siedziałem akurat w szczęśliwym skrzydle. Ludzie byli tam zafascynowani tą muzyką, ja również.

Agnieszka Grzybowska: Imponujący był spokój i niewzruszenie wykonawców przed rozpoczęciem utworu.

Karolina Dąbek: Od nich było jakieś skupienie i nastrojało słuchaczy.

Justyna Rudnicka: Ważny był sposób wykorzystania przestrzeni – usadowienie publiczności wewnątrz okręgu stworzonego przez wykonawców. Mimo że w sensie fizycznym nie pojawił się element wirowania, jak w instalacji poprzedniego wieczoru, to jednak powolne rozchodzenie się dźwięku dawało takie wrażenie. A nietradycyjny sposób usadowienia z pewnością był zaskoczeniem dla odbiorców.

SB: Co ciekawe, podobnie jak na koncercie Merzbowa, było dużo ludzi zainteresowanych tym jednym koncertem. Nie uczestniczyli w innych wydarzeniach festiwalu.

AG: To prawda. Było dużo moich znajomych spoza środowiska muzyki współczesnej.

MT: Czyli świadomie wybrali ten koncert, żeby mieć takie doświadczenia. Spodziewali się tego?

AG: Tak, pewnie nie wszyscy znają dobrze jego twórczość, a to nazwisko ma wielką siłę. La Monte Young jest ważną postacią dla ludzi eksperymentujących z muzyką, niekoniecznie wykształconych akademicko.

JR: To było widać też po zachowaniu części publiczności, która od razu zamykała oczy i poddawała się temu bez cienia zdziwienia.

AG: Myślę, że każdy dobrze wiedział, z jaką muzyką będzie mieć do czynienia. Publiczność była zdyscyplinowana.

JR: I nikt nie wyszedł.

Wszyscy: Nikt nie wyszedł?

SB: Wychodzili! Ja siedziałem od strony wyjścia. Wyszło co najmniej kilka osób.

MT: Opisywanie tu tej kompozycji od strony technicznej chyba mija się z celem, tym bardziej że jest to zrobione na kilkudziesięciu stronach w książce programowej.

Wszyscy: [*śmiech*]

AG: W komentarzu Young opisywał formę jako dość klasyczną, z ekspozycją, przetworzeniem...

MT: On mówi chyba głównie o proporcjach 8:6:9, które są inwersją jego dream akordu, prawda? Ale zostawmy stronę konstrukcyjną. Współbrzmienia i rozstrojenia mikrotonowe były jasne, działanie przestrzeni również. Najważniejsza jest kwestia estetyczna. Zatem kto z nas poddał się a kto się nie poddał energii tej muzyki?

AG: Ja się poddałam.

SB: I ja.

WM: Ja też.

MN: Ja również.

Karolina Dąbek: A ja się nie poddałam.

MT: To może zaczniemy od Pani, skoro jest Pani tutaj wyjątkiem.

KD: Tutaj, podobnie jak z [Philem] Niblockiem, mam problem. Nie potrafiłam się odnaleźć w tym świecie. Być może ze względu nawet na sam wybór barwy i rejestru dźwięków. Do końca życia już będę pamiętała jak brzmi trąbka z tłumikiem, i to chyba nie jest mój ulubiony dźwięk.

Wszyscy: [śmiech]

MT: To jest jakiś szczególny tłumik?

Kuba Krzewiński: Harmon.

SB: Typowy tłumik będący na stałym wyposażeniu trębacza.

KD: Próbowałam zatopić się w tej muzyce, skupić na przestrzenności, relacjach między partiami trębaczy. To był właściwie jedyny ciekawy aspekt tego utworu, przy skrajnej redukcji wszystkich pozostałych elementów: melodii, harmonii, rytmu... Mnie to nużyło, męczyło fizycznie. Nie znajdowałam punktu zaczepienia.

AG: Była przecież taka piękna chmura alikwotów, która cały czas się zmieniała!

KD: Owszem, to było piękne. I wsłuchiwanie się w te kolorowe dzwoneczki zajęło mi na kilka, kilkanaście minut. Jednak w utworze trwającym ponad godzinę uczucie zachwytu szybko minęło.

AG: Doświadczenie tego utworu na żywo przypomniało mi o jednej z *Compositions 1960* Younga. Tekstowa instrukcja każe wykonawcy wypuścić w sali koncertowej motyle. Te subtelne alikwoty zawieszono pod sufitem mogły przywołać na myśl trzepoczące motyle skrzydełka, małe istotki pozostające w nieustannym ruchu, ocierające się o siebie, zmieniające kierunek lotu. Zaznaczały wyraźnie swą obecność, ale mieliśmy świadomość, że zaraz się wydostaną z uwięzi i znikną.

JR: Dla mnie to było potwierdzenie tego, że taka muzyka potrzebuje szczególnej przestrzeni, specjalnego oświetlenia...

MT: ...i zapachu kadzidła.

Wszyscy: [śmiech]

AG: Zapach akurat mi trochę przeszkadzał.

KD: Mnie również. Czułam się niekomfortowo, jakby ktoś próbował mną manipulować. To są klasyczne chwyt marketingowe. Wchodzimy do sklepu i czujemy zapach drogich perfum. Nasza podświadomość dostaje sygnał, że kupimy tu produkt wysokiej jakości. Na koncercie był zapach kadzidełek. Dlaczego właśnie ten, dlaczego muszę to wdychać?

AG: Nie musiałaś tam wchodzić.

KK: Ale w filharmonii też masz zapach, też masz okropne światło, które irytuje i tobą manipuluje.

AG: To miało być dzieło totalne, angażujące różne zmysły, trochę rzeczywiście zniewalające.

KD: Tak, byłam świadoma, jaki to będzie utwór. Nie chcę też negować wielkości kompozytora i jego znaczenia w historii muzyki. Jednak czułam się jako słuchacz trochę zaatakowana intensywnością wydarzenia.

AG: Wydaje mi się, że o to też chodzi w tej muzyce, żeby słuchaczem w całości zawładnąć, zaatakować wszystkie jego zmysły i trochę ubezwłasnowolnić.

Magdalena Nowicka: A czy nie brakowało komuś przestrzeni? Nie mieliście ochoty przemieszczać się po sali? Dla mnie było za ciasno.

SB: Jeśli chodzi o kwestie ustawienia krzeseł, można to było zrobić lepiej. Dlaczego były tak kanciasto ustawione? Można było przecież ustawić je po okręgu.

MT: Można było tą przestrzeń zrobić większą, rozsadzić trębaczy trochę dalej. Nie chciałbym się tak łatwo zgodzić, że słowo „atak” jest tu właściwe. To była muzyka skrajnie subtelna.

AG: „Atak” to rzeczywiście nie jest dobre słowo, ale w takim podejściu do słuchacza jest coś przemocowego.

MT: A może „atak” to jest *noise*? Tutaj obserwujemy delikatne alikwoty. I zawsze możemy wyjść.

SB: No właśnie. Czy zawsze możemy wyjść? To też działa na naszą psychikę. Ja, nawet gdybym chciał, miałbym problemy z wychodzeniem, ponieważ bałbym się, że mogę komuś przeszkodzić w odbiorze. Momentami siedziałem jak na szpilkach, żeby nie wykonywać żadnych zbędnych ruchów.

KK: To taki burżuazyjny gorset.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: A jak Wam się podobały odgłosy pociągów zza muru?

Wszyscy: Podobały się!

JR: Na początku myślałam, że to zostało zaplanowane.

SB: Rzeczywiście, te odgłosy się idealnie wpisały w dzieło.

JR: Słuchając zastanawiałam się dlaczego minimalizm wciąż dobrze się sprzedaje...

AG: Wydaje mi się, że wcale nie sprzedaje się aż tak dobrze. La Monte Young jest na Warszawskiej Jesieni po raz pierwszy.

MT: Naprawdę po raz pierwszy?

AG: Tak. Również dlatego ten koncert był takim ważnym wydarzeniem dla wielu osób.

JR: Kończąc myśl – wciąż istnieje to poszukiwanie ciszy.

AG: Ale i poszukiwanie ulotnych akustycznych zjawisk, również doświadczenia transowości.

JR: Może pęd, ruch, ciągła zmienność w naszej kulturze sprawiają, że coś tak prostego, opartego na bardzo powolnych zmianach, okazuje się dla odbiorców atrakcyjne. W dodatku nie angażuje sfery intelektu, wpływa natomiast na zmysły, uczucia.

MN: Mnie się to skojarzyło z pewnego rodzaju seansem terapeutycznym.

MT: Mam wątpliwości jeśli chodzi o słowo „trans”. Trans to na pewno Steve Reich. Bardzo silne rytmy, bardzo silne pulsy, które nas psychosomatycznie dostrajają do swojego własnego tempa. Tutaj jednak żadne tempo nie zostało nam narzucone. Nie ma w ogóle pulsów.

AG: Myślę, że trans mogą wywołać również takie stojące wibrujące drony.

MT: Ale one nie mają rytmu, a trans musi mieć element rytmu. Jakiś element rytmu, który może się tu pojawić, może wynikać chyba przede wszystkim z tego, że zbliżamy się do naszej fizjologii. Zwłaszcza nasz oddech zaczyna rytmizować muzykę, która takiego rytmu nie ma. W tym sensie ta muzyka nie manipuluje, tylko umożliwia kontakt z naszymi własnymi rytmami życiowymi, od których jesteśmy na ogół bardzo daleko i ich nie czujemy. Jest to terapeutyczne.

SB: Wydaje mi się, że kompozytor mówi do nas: „To jest czas dla tylko dla ciebie. Nikt

niczego od ciebie teraz nie oczekuje.”

AG: Ale to jest „czas dla ciebie”, który trwa w nieskończoność. Trochę to antyspołeczne.

SB: Nie zgadzam się z tym.

MT: Trzeba też pomyśleć o tym, że dawne kultury, także europejskie, miały czas na długą modlitwę i długie przebywanie w takich stanach. Jeśli miał ktoś doświadczenie bycia na nabożeństwie prawosławnym, to wie, o co chodzi. A te śpiewy trwające kilka godziny powtarzają się tam co tydzień co najmniej. Kultura zachodnia zupełnie to utraciła. Łatwiej jest nam to teraz przejąć z kultur innych niż odtworzyć to w naszej własnej.

KK: U nas są tylko gorzkie żale.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Tak, jest coś takiego w modlitwach mantrycznych. Ale one też mają swój rytm. A tutaj, u La Mont Younga, nie ma żadnej ingerencji w nasz własny rytm wewnętrzny.

KK: A prąd? Ktoś słyszał ten tranzystor opisany w komentarzu do utworu?

MT: Ja się troszkę bałem tego utworu, że to będzie takie brzmienie jak brzęczenie w lodówce (inspirujące np. Georga Friedricha Haasa).

KD: Tak, zdecydowanie słyszałam prąd. Mała uwaga prywatna: mój tata jest elektrykiem i czasem bywałam w elektrowni. Wiem jak to brzmi, ten plac pełen dziwnych urządzeń, drutów, tranzystorów. Straszny hałas. Każdy z nich buczy, bardzo intensywnie, dudni, brzęczy. Czytałam w nocy programowej o inspiracji kompozytora i dokładnie to słyszałam. Dźwięk prądu.

JR: W którym to było momencie?

KD: Cały czas!

SB: Czyli już wiemy dlaczego ci się nie podobało...

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: Wydaje mi się, że sam dźwięk prądu i tranzystora jest ciekawszy, sonorystycznie bogatszy. To zaś chodzi jego artystyczne przetwarzanie. To performatywna sytuacja, w której duża grupa ludzi gromadzi się w opuszczonej fabryce, aby wsłuchać się we wspomnienie dźwięku prądu.

JR: Warto wspomnieć o samym wykonaniu. Nie grałam nigdy na trąbce, ale to chyba nie jest

łatwe, utrzymać taką stałość w barwie instrumentu.

MT: Absolutnie. To było mistrzowskie wykonanie.

JR: Samo skupienie wykonawców, przejmowanie dźwięku od siebie nawzajem, bardzo delikatne spojrzenia.

AG: Gesty.

MN: Zauważyliście, że w pewnym momencie dwóch trębaczy pomyliło wejścia? Muzycy podawali sobie wzajemnie dźwięki i pod koniec utworu niepotrzebnie odezwało się dwóch wykonawców – zaczęli grać i natychmiast skończyli, ponieważ odezwali się inni, z drugiej strony sali. Była mała konsternacja.

SB: A co sądzicie o pauzach generalnych?

AG: Miały za zadanie uzmysłwić słuchaczowi źródło tych migoczących wysokich częstotliwości. Były wzbudzone przez trębaczy, ale nie stanowiły ich partii wykonawczej.

SB: To było bardzo dobre i czytelne.

KD: La Monte Young o tym pisał w komentarzu. Ta kompozycja trwa, funkcjonuje w czasie niezależnie od wykonań, nie ma ani początku ani końca.

KD: Można pauzy generalne rozpatrywać w tym kontekście. Teraz słyszymy ciszę, ale utwór ciągle trwa, bytuje gdzieś indziej.

MT: To jest charakterystyczne dla tego poglądu wschodniego i coraz bardziej też zachodniego: że świat nie ma początku ani końca, jest procesem nieskończonym w czasie i przestrzeni. Nasze tradycyjne pojęcie dzieła sztuki jest analogiczne względem naszych metafizycznych wyobrażeń, że świat został stworzony i w pewnym momencie zostanie zamknięty. Dzieło to mikrokosmos odbijający ów makrokosmos. A kiedy ten obraz świata zamkniętego coraz bardziej jest podważany. Przypominają mi się teksty Wolfganga Welsha, współczesnego modernistycznego filozofa niemieckiego, który bada wszelkiego rodzaju formy dehumanizacji w muzyce XX wieku. Na początku była to dehumanizacja polegająca na radykalnym zaprzeczeniu tego co ludzkie, ekspresyjne, romantyczne. Muzyka modernistyczna pojęta jako coś obcego, obiekt, chłód, ironia. Cały ten antyromantyzm to według niego pierwszy etap dehumanizacji. Drugi etap ma miejsce po wojnie, najpierw w awangardzie amerykańskiej, związanej z inspiracjami wschodnimi, gdzie już nie ma tej opozycji między człowiekiem a światem zewnętrznym. Pojawia się poczucie bycia niewyróżnioną częścią świata-procesu. Dzieło sztuki ma uchylić poczucie naszej odrębności.

AG: To również jest przemocowe, odbiera nam indywidualność.

MT: Jest to przemocowe tylko wtedy, kiedy czujemy się zmuszeni do uczestnictwa w tego rodzaju eksperymentach. Wydaje mi się, że kompozytorzy, którzy te eksperymenty proponują, robią to bez nastawienia: „musisz w to wejść”. Jest za tylko: „zapraszamy”. Przy czym trzeba przyznać, że nota programowa jest silnie egocentryczna.

AG: A utwór jest zaproszeniem własnego kosmosu La Monte Younga. Onw swoim codziennym życiu eksperymentuje z czasem, cyklem snu i jawy. Jego dzień ma więcej niż 24 godziny. Pisząc takie utwory o czasie trwania bliższym nieskończoności, stara się zawładnąć naszym rytmem, przeorganizować go.

MT: Ale na koncercie nie myśli się o tym. Ta muzyka ma swoją własną energię. Ale ten paradoks dotyczy wielu twórców, którzy pouczali, że człowiek musi się od samego siebie uwolnić, by w ten sposób zyskać jakąś szerszą perspektywę: Stockhausena, Skriabina, Wagnera.... Wszyscy oni byli skrajnymi egocentrykami.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: [Toshio] Hosokawa nie ma nic z takiego dyktatorstwa.

**Poniedziałek, 21 września, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa, Sala Kameralna**

**Gérard Grisey *Périodes* (1974) na siedem instrumentów
Pierre Boulez *Dérive 1* (1984) na zespół
Witold Szalonek *Improvisations sonoritiques* (1968) na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian
Alex Minck „...it conceals within itself...” (2007) na trio smyczkowe i fortepian
James Dillon *New York Triptych** (2011 - 2012) na zespół**

TALEA ENSEMBLE

**James Baker - dyrygent
Marta Olko - projekcja dźwięku**

*** pierwsze wykonanie w Polsce**

Marcin Trzęsiok: Rozpocznijmy omówienie tego koncertu standardowo. Co wam się podobało najbardziej?

Kuba Krzewiński: Poszedłbym w stronę Szalonka i Griseya.

Szymon Borys: Grisey bez wątplenia na pierwszym miejscu! Drugiego i trzeciego miejsca nie przyznałem. Wyróżnienie dla Mincka.

MT: Czyli Grisey na razie wygrywa.

Karolina Dąbek: U mnie również Grisey i Mincek. Myślę, że ciężko jest porównywać Griseya, Bouleza i Szalonka z tymi dwoma nowymi utworami.

Magdalena Nowicka: Dla mnie Grisey na pierwszym miejscu, a na drugim właśnie Mincek. Natomiast utwór Szalonka to trochę inna kategoria – jest uznawany już za klasyczny i chociaż jego wykonanie było bardzo dobre, specjalnie mnie nie porwało.

MT: Wiele osób, które znają te utwory z innych wykonania, zwłaszcza Warsztatu Muzycznego, mówi to samo.

MN: Chyba TALEA ENSAMBLE nie wyczuł polskiego stylu.

MT: O tym jeszcze pogadamy.

Justyna Rudnicka: Dla mnie klasyka – Grisey. A dalej Mincek i Szalonek.

Wojciech Michno: Zdecydowanie Boulez i Grisey, w takiej kolejności. Potem długo nic. Utwór Szalonka to w mej opinii najslabszy, jak na razie, punkt tego festiwalu. Możliwe, że winę za to ponosi po prostu wykonanie, które mnie nie przekonało. Bardziej odebrałem tę kompozycję jako eksperyment niż jako kompletny utwór.

SzB: Skoro już mówimy o najslabszym utworze tego festiwalu, to bezapelacyjnie triumfuje tu Dillon...

MT: Mamy sytuację bardzo wyrazistą. **Grisey (*Periodes*)** bezapelacyjnie najciekawszy był dla nas wszystkich. Teraz jest pytanie: czy to jest bardzo silna sugestia, bo mamy tutaj do czynienia z klasykiem? Działa legenda czy żywe doświadczenie muzyki?

SzB: Żywe doświadczenie. Nieczęsto gra się Griseya w Polsce. Miałem to szczęście usłyszeć jego *Cztery pieśni na przekroczenie progu* w Krakowie w 2012 roku. Mało kto w ogóle wiedział o tym koncercie! Gdyby Grisey nie był pierwszym utworem, inaczej odebrałbym pozostałe kompozycje. Postawił bardzo wysoko poprzeczkę, następne utwory wypadały przy nim „blado”...

MT: Ale co o tym decyduje, że Grisey jest tak wysoko. Czy to jest preferencja dla pewnej techniki, stylistyki? Czy na przykład utwór Bouleza pod kątem warsztatu i wyrafinowania był słabiej zrobiony niż Grisey, w całym tym diapazone kryteriów – od techniki po estetykę? Oceniamy styl czy obiektywną wartość tych utworów? Nie czepiam się tego, bo sam też subiektywnie słucham swoich ulubionych stylów, ale to pytanie trzeba sobie zadać.

SzB: To na pewno był inny Boulez. Boulez, którego nie znamy, albo którego znamy słabo. Mógł więc nas trochę zdziwić.

WM: Tak, zaskoczył bogatą paletą barw.

KD: Ale Boulez właśnie czasem jest taki kolorowy. W tym utworze słyhać było messiaenowską barwność, pomysły instrumentacyjne. Również pewne arabeskowe gesty faktury z Debussy'ego.

SzB: To było francuskie w stu procentach.

MT: Zostawmy sobie tę kwestię na dyskusję o utworze Bouleza. Teraz zastanawiamy się, czy nasza preferencja dla Griseya nie wynika z tego, że ciągle bardzo świeżo brzmi dla nas spektralizm.

KD: Lub z tego, że nieczęsto słyszymy go na żywo.

MT: Właśnie.

MN: Ten utwór był też ciekawy ze względu na narrację. Mieliśmy w nim pewnego rodzaju ilustracyjność. Utwór Bouleza stanowił coś całkiem innego. U Griseya zastanawiała mnie organizacja materiału, ale z drugiej strony pewna warstwa naddana. Mieliśmy analogię – wdech, wydech, bicie serca. Było to bardzo ciekawe i oddane w sposób mistrzowski. Słuchając utworu przedstawiciela spektralizmu oceniam nie technikę, ale koncept utworu.

MT: Słuchaliśmy tego wszyscy z tą sugestią, jaka jest w programie?

WM, KK, KD: Nie.

MN: Ja też nie do końca, ale w pewnym momencie pojawiły się dźwięki w kontrabasie mające przypominać uderzenia serca. Chyba każdy skojarzył je właśnie z biciem serca, była to bardzo wyraźna analogia.

MT: Tam, gdzie był taki niski dźwięk puzonu?

SzB: Tak, ale to jest nawiązanie do całego cyklu *Les espaces acoustiques*.

KK: Zastanawiające jest to, że pomimo tak dużej nadbudowy teoretycznej spektralizmu, ta muzyka jest bardzo porywająca, bardzo ekspresyjna.

MT: Zgadza się.

KK: Mam jedynie małą wątpliwość co do wykonania. Może było zbyt ekspresyjne, te ekspresja była jakby na wierzchu. Jesteśmy przyzwyczajeni w muzyce francuskiej do ekspresji ukrytej, co nie zmienia faktu, że ta interpretacja była bardzo pociągająca.

SzB: Ja znam ten utwór, wielokrotnie go słuchałem i nie czepiałbym się wykonania.

MN: Pamiętajmy, że to Amerykanie, oni mają taki styl wykonawczy. Nie są introwertyczni, raczej w drugą stronę. I to było słyhać w każdym wykonywam utworze.

SzB: Ja mam pytanie. Czy ktoś wie, czy ta parateatralna sytuacja jest wpisana w partyturę?

KD: Myślę, że tak. To taki grisey'owski dowcip. Pod koniec *Partiels* też jest takie miejsce, gdzie perkusista unosi talerze, jakby przygotowywał się właśnie do głośnego uderzenia, ale... nic się nie dzieje. Jest to wyraźnie zanotowane w partyturze, nawet z rysunkiem perkusisty.

SzB: Jeśli o mnie chodzi, mogłoby tego nie być.

JR: Mam takie same wrażenia.

SzB: Oni zagrali tę sytuację w bardzo narzucający się sposób.

JR: Ekspresyjny.

MT: Kabaretowy nawet.

KD: Ale to było bardzo smacznie zrobione, również pod względem aktorskim. Taki uroczy figielek kompozytora, dystansujący od sytuacji muzycznej. Zupełnie inaczej niż u Caroli Bauckholt.

JR: Ale wczorajszy utwór należał do odmiennego gatunku. To był jednak teatr instrumentalny i utwór był jednolity pod kątem formy. W Grisey'u natomiast ta scenka oraz sposób jej wykonania zaburzały percepcję dzieła.

MN: Można to określić jako ekshibicjonizm.

SzB: Tak, to jest dobre słowo do tej sytuacji!

MN: W tym wykonaniu przeszkadzał mi brak introwertyzmu. Gdyby było ono bardziej skupione, można by przeżywać i słuchać utworu w sposób bardziej kontemplacyjny.

KD: Elementy teatralne w utworach Griseya można różnie odczytywać. Ta interpretacja faktycznie była nieco groteskowa. Jednak w tym przypadku nie działało to na niekorzyść.

SzB: Grisey w samej warstwie muzycznej i tak się obronił.

MN: To już trochę czepialstwo. Myślę, że był to bardzo dobry utwór i równie dobre wykonanie.

MT: Niestety, nie wiemy jak to jest w partyturze. Możemy przypuszczać, że to rzeczywiście jest zapisane, a jeśli jest zapisane, to intencja jest z pewnością humorystyczna. Tyle że ten humor można zrobić na różne sposoby - w cienki lub groteskowy sposób. Tutaj został zrobiony w sposób groteskowy.

WM: Grisey po prostu lubił altówkę. Dlatego obarczył ją dodatkowo takim specjalnym zadaniem.

Wszyscy: [*śmiech*]

KK: (*po dłuższym milczeniu i poszukiwaniu czegoś w komputerze*) Mam partyturę!

MT: Zobaczmy w takim razie.

(KK i MT odczytują notkę)

MT: Rzeczywiście, tu wszystko jest opisane!

SzB: Nawet oczka są narysowane: zamknięte i otwarte.

KD: To jest właśnie Grisey!

MN: To już mamy jasność.

MT: O samej muzyce coś chcemy dodać? Wszystko jest trafnie i zwięźle opisane przez samego Griseya...

KK: Opis jest bardzo spójny z narracją muzyczną. To jest rzadka sytuacja. Jest to również muzyka czytelna dla osób, które nie mają wiedzy muzycznej, tak uniwersalna w swej kompatybilności teorii z praktyką. To stanowi o jej olbrzymiej sile rażenia.

SzB: Ale uniwersalna jest według ciebie jego muzyka czy język?

KK: Język Griseya, a także jego maestria. Temu połączeniu zawdzięczamy uniwersalizm.

MT: Dodałbym kilka ogólnych uwag. Spektralizm, jako jednak modernistyczna technika, jest jedynym typem modernizmu, który na powrót wprowadza do muzyki konsonans i akord durowy. To współbrzmienie nie jest już akordem systemu dur-moll. Jest czysto modernistyczne. I to jest paradoks, przynajmniej z historycznego punktu widzenia. Bo jeśli myślimy o modernizmie wczesnym, zwłaszcza o szkole Schönberga, to mamy tam coś w rodzaju „trójdźwięku atonalnego”. Terminu tego używa np. Richard Taruskin w swej pięciotomowej historii muzyki. Struktura tego akordu to kwarta plus tryton, np. *c-f-h*. Chodziło o maksymalne zaburzenie porządku trójdźwięku naturalnego. A tutaj, u Grisey'a, on się znów pojawia, po tych stu latach, w zupełnie innym kontekście. To jest ciekawe z punktu widzenia przemian wyobraźni harmoniczej. To jest też powód, dla którego ta muzyka Griseya i w ogóle spektralna oddziałuje inaczej. Ona nie ma tego chłodu, jaki jest w modernizmie klasycznym, dlatego że wynika z natury dźwięku. Przywraca czar konsonansu. I jeszcze jedna rzecz. Modernizm miał silny zakaz powtórzeń, m.in. zakaz dwojów oktaowych. W spektralizmie on zostaje jakby zachowany i uchylony zarazem, kolejny paradoks. Pojawia się na przykład zdwojenie pierwszego alikwotu (co prawda w *Periodes* go nie ma, bo wyselekcjonowane zostają tylko nieparzyste tony składowe). Więc wszystkie te ograniczenia i opozycje między modernizmem a muzyką tonalną zaczynają się rozpląwać w tym nowym języku, który jest pod tym kątem bardzo syntetyczny i pewnie da się z tego jeszcze wiele wyciągnąć.

SzB: Wydaje mi się, że mimo wszystko spektralizm jest gdzieś na początku swojej drogi. Jest przyszłościowy.

MT: Tak jest. Ma bardzo wiele możliwości asymilacji, bo już taki czysty spektralizm chyba się wyczerpał. Ale jego możliwe sploty są potencjalnie nieograniczone.

KK: Został wyczerpany na samym początku przez *Przestrzenie Akustyczne*.

MT: Jest jeszcze jednak ciekawa rzecz ze spektralizmem. Jest to muzyka, która likwiduje też opozycję cielesność/duchowość. W swych tekstach Grisey odwołuje się do metafor cielesnych: ciało dźwięku, skóra dźwięku. Jednak zarazem jest to muzyka, która ma bardzo szeroką perspektywę metafizyczną, jak właściwie u nikogo innego z tych klasyków nurtu spektralnego. To wszystko można też wyczuć intuicyjnie podczas słuchania. Ale dobrze, idziemy dalej. Wymienialiśmy często **Alexa Mincka** „...*it conceals within itself*...”. To była, oprócz Dillona, największa niewiadoma tego koncertu i utwór pozytywnie nas zaskoczył. Powiedzmy sobie dlaczego.

MN: Pierwszym określeniem, jakie przyszło mi na myśl po wysłuchaniu kompozycji Mincka było: „bardzo zgrabny utwór”. Jednorodność materiału muzycznego sprawiła, że kompozycja była spójna, lekka. Przyjemnie się jej słuchało. Czy mieliście podobne odczucia?

MT: Tak. Bardzo elegancka muzyka.

KD: Czułam intelektualną przyjemność. Czy ktoś z was również miał skojarzenie z zacinającą się płytą? Przesunięcia, wahania, trzaski, szумы, cięcia materiału. Sklejone w nieoczywisty, inteligentny sposób.

SzB: Ja też byłem mile zaskoczony. Niczego się nie spodziewałem, bo nie znałem nawet kompozytora. Później zacząłem się zastanawiać dlaczego ten utwór jest taki świeży, dlaczego dobrze się go słucha. Jak myślicie, czy taka muzyka jest prosta do skomponowania?

WM: Myślę, że nie.

SzB: Narracja utworu w pewien sposób oszukiwała słuchacza. Tutaj mamy do czynienia z siłą repetycji i umiejętnością jej zastosowania. To wszystko powoduje, że mieliśmy bardzo zgrabny i dobry utwór, który też nie był długi. W tak zwartej formie dało to bardzo dobry efekt.

MT: Ale mieliśmy repetycję dość rzadkiego typu: repetytywność, ale bez pulsu i bez poczucia transu. Te rytmy były giętkie, postserialne.

SzB: Była to repetytywność, która z jednej strony powoduje, że odczuwamy kontrolę, a z drugiej strony kompozytor ciągle nas wytrąca z przebiegu rytmicznego.

MT: I to powoduje, że moment transu, zatopienia się, w ogóle nie wchodzi w grę. To jest raczej intelektualna percepcja, dlatego ja również miałem wrażenie, że tego utworu słucha się, używając przede wszystkim intelektu. Taka łamigłówka.

KD: Tak, muzyka komponowana z myślą o słuchaczu. Kompozytor gra z percepcją odbiorcy, przekomarza się, prowadzi go lub zwodzi.

SzB: Takie utwory pojawiają się dzisiaj względnie rzadko. Zwłaszcza na Warszawskiej Jesieni.

MT: Stąd wrażenie jego oryginalności. Miałem skojarzenia historyczne z serialnym okresem Strawińskiego. Na przykład z *Movements* na fortepian z orkiestrą. Co prawda u Strawińskiego nie było tak wyrazistych repetycji, ale podobna była klarowność formy – bez cieni, półcieni, niuansów. Kryształ.

KD: Skojarzył mi się utwór *play them back...* Sławomira Wojciechowskiego. Był pod wieloma względami inny – inna obsada, no i wykorzystanie elektroniki. Jednak miały pewien wspólny mianownik...

SzB: Chodzi ci o typ narracji?

KD: Tak. O to zacinalanie się, przesunięcia.

SzB: U Mincka było to zdecydowanie prostsze formalnie. U Wojciechowskiego bardziej złożone.

WM: To była dość inteligentna groteska, ale czułem się w niej trochę zagubiony.

MT: Tak? A kto pamięta zakończenie tego utworu i jego narrację globalną?

KD: W zakończeniu były pasaże fortepianu, potem wejścia smyczków.

MT: Smyczki miały intensywne tremolo, na to nakładały się te pasaży i gamy rozbieżne fortepianu, prowadzące do mocnego akordu.

WM: Chciałem jeszcze powiedzieć, że to był jedyny utwór - jak dotąd - na tym festiwalu, w którym były zdwojenia.

KK: Tak, początkowe unisono wróciło tuż przed samym finałem, tyle że w rozstrojeniu ćwierćtonowym. To była taka kłamra.

MT: Tego nie pamiętam, natomiast pamiętam bardzo wyraźną kulminację. Taką kulminację niemal romantyczną – właśnie z tymi akordami, tremolo... Triumfalna kulminacja, która była zaskakująca, bo nie pasowała do wcześniejszego przebiegu. Może to jest walor tej kompozycji.

KK: Inne utwory Mincka, o ile je pamiętam, są bardziej jednolite strukturalnie i jednorodnie zaplanowane. Tutaj ta narracja „wodziła nas za nos”, co dla mnie było problemem. Nie można było dostrzec konkretnego kierunku tych struktur repetytywnych, one były cały czas zaburzone.

SzB: No właśnie, to było plusem!

KK: Być może.

WM: Dla mnie to był akurat minus.

SzB: Przy tej długości utworu był to plus. Gdyby utwór był dłuższy, byłby problem. W pewnym momencie wyczerpałby się ten pomysł.

KK: Ale te struktury nie były aż tak wyraziste, nie broniły się w tego typu narracji.

WM: A dla mnie w odbiorze ten utwór nie był krótki.

KK: W innych utworach on jest bardziej konkretny, bardziej ostry, świeży.

SzB: Znasz kompozytora i nic nie powiedziałaś!?

KK: Przecież mówię.

Wszyscy: [*Śmiech*]

KK: Jest to dosyć popularny, amerykański kompozytor.

MT: Popularny?

KK: Dość rozpoznawalny.

MT: Idźmy dalej. **Pierre Boulez, *Dérive I***, był chyba *ex aequo* z Minckiem. Pan Wojtek dał go zdecydowanie na pierwszym miejscu, więc oddajemy mu głos.

WM: Nie ukrywam, że byłem bardzo zaskoczony i może dlatego tak wyróżniłem ten utwór. Niezwykle wyrafinowane i poetyckie przeżycie. Twarz Bouleza, której zupełnie nie znałem. Nie wiem na ile samo wykonanie wpłynęło na moją percepcję i odczucia, ale byłem tym utworem kompletnie zauroczony. Jest to dla mnie, jak dotąd, największe pozytywne zaskoczenie tego festiwalu.

MT: Być może odnosi się pan do stereotypowego obrazu dość „kostycznego” Bouleza ze *Struktur* albo z *II Sonaty fortepianowej*, bo taka kolorystyka jest już bardzo silna w *Pli selon pli*, a to jest druga połowa lat 1950.

SzB: Boulez ma kilka utworów, które wymykają się z jego stereotypowego obrazu.

MT: *Pli selon pli* to jest jeszcze klasyczny Boulez. Ale na przykład w *Le Marteau sans maître* jest wibrafon, który daje charakterystyczną barwę, jakiej nie ma u Weberna, z którego Boulez się wywodzi. Ten rodzaj brzmienia powrócił w *Dérive I* (z roku 1984). Więc jakiś pomost do całkiem wczesnego Bouleza da się przerzucić. Tak, jest tu kolorystyka, są skojarzenia z Debussym, jest kontynuacja tradycji francuskiej przefiltrowanej przez język postwebernowski. Spójne połączenie tak różnych nurtów jest rzeczą godną uwagi. Od strony technicznej, operowania na przykład harmoniką, było tu coś niesłychanie wyrazistego. Ktoś coś zauważył?

WM: Były na pewno echa Messiaenowskich modusów. Ja nawet słyszałem trochę harmoniki typu skriabinowskiego. Oczywiście w dość krótkich odcinkach czasowych.

MT: Mogło tak zabrzmieć, ale zbieżności te są chyba dość przypadkowe. Ja mam na myśli długo trwające, rozmigotane piony harmoniczne. Tak jak w *Symfonii* op. 21 Weberna. Układ pionowy dźwięków, który nigdy nie brzmi w całości jako akord, są tylko figuracje instrumentacyjne na szkielecie tego akordu robione. Po jakimś czasie następuje zmiana harmonii i wchodzi kolejny pion. To nadawało temu utworowi zwartość, blokową stabilność. I stabilizowało także słuchanie. Jest to konstrukcja przyjazna w percepcji. Czy coś jeszcze chcielibyśmy dodać?

KK: Opis mówi o radosnym zakończeniu. Ja w ogóle nie widziałem radosnego zakończenia w tym utworze!

Wszyscy: [*Śmiech*]

MN: Właśnie pod koniec zrobiło się radośnie! Również wyczuwałam pulsację w tym utworze. Był bardzo płynny, a na przyjemność odbioru wpływała z pewnością organizacja metryczna.

SzB: To była taka zupka brzmieniowa.

Wszyscy: [*śmiech*]

WM: “Zupka”? Jak już, to naprawdę wytrawna potrawa!

SzB: W końcu francuska!

Wszyscy: [*Śmiech*]

MT: No tak, powiedzieć Francuzowi, że jest dobrym kucharzem, to w gruncie rzeczy komplement. Dobrze, tyle o Boulezie. Teraz ***Improwizacje sonorystyczne Witolda Szalonka***. Kto wymieniał Szalonka?

JR: Ja wymieniłam. Z pewnością utwór bardzo dobrze wpisywał się w ideę festiwalu, ponieważ występują w nim dwa plany: mamy dynamikę, niemalże „agresję” na początku; a następnie plan drugi – bardziej statyczny. W pewnym momencie plany te zaczynają się przenikać, podział przestaje być aż tak wyraźny. Elementy sonorystyczne i dźwięki kombinowane tworzą bardzo ciekawy obraz dźwiękowy.

MT: Możemy się domyślać, że partytura jest bardzo otwarta, że daje tylko pewne sugestie do improwizacji. Zakłada tylko kolejność faz, bez notowania wszystkich wydarzeń po kolei. W związku z tym większa niż zazwyczaj jest rola interpretatorów.

MN: Wykonawca staje się twórcą.

MT: Tak, w większej mierze niż u Bouleza czy Griseya. Kto mówił, że ten charakter muzyki Szalonka nie został zachowany?

MN: Ja tak powiedziałam, chociaż nie słyszałam wcześniej tego utworu. Spodziewałam się jednak czegoś innego. To wykonanie było takie...

SzB: Zbyt ekspansywne.

MN: No właśnie! Za dużo oczywistości. Nie chodzi nawet o dynamikę, po prostu wszystkiego naraz było za dużo – jakby instrumenty się przekrzykiwały. Można było wykonać ten utwór nieco subtelniej. Chociaż może sonoryzm nie jest zbyt wyrafinowany...

Wszyscy: Właśnie może być wyrafinowany!

MN: No tak, może być. Bardzo przeszkadzał mi klarnet.

SzB: Wykonanie było zbyt głośne.

MT: Tak, było głośno. Za mało też było ciągłości w kolejnych fazach tego utworu.

KK: Za głośny? Co to jest za zarzut?

Wszyscy: [*Śmiech*]

KK: Czy muzyka nie może nas troszeczkę zaatakować, troszeczkę nas porwać?

KD: Myślę, że może.

MN: Określiłabym to wykonanie jako “wariackie”. Może wykonawcy chcieli skonstrastować ten utwór z poprzednimi? Bez wątpienia dobrze odnajdują w takiej stylistyce, ponieważ każdy z nich jest silną osobowością muzyczną. Niewykluczone, że tu do głosu dochodziły ich artystyczne pragnienia.

MT: Nie powiedziałem tego wcześniej, ale chciałem podkreślić fenomenalne wycucie barwy zespołowej u pianisty, kiedy grał Bouleza. Fortepian tworzył przestrzeń dźwiękową dla pozostałych instrumentów w sposób, jaki można sobie tylko wymarzyć. Coś niezwykłego, i w barwie, i w dynamice. A u Szalonka pianista poszalał sobie w tych niskich rejestrach.

KK: Było tu połączenie zmysłu improwizatora i niesamowitego kunsztu warsztatowego. Mieliśmy na początku fajerwerki, a skończyło się to takimi kreskami, kropkami, prostą geometrią. Klasyczna forma, ugrzecznona i uładniona, zupełnie by tu nie zagrała. Natomiast bardzo ciekawi mnie stosunek improwizacji do kompozycji. Często kompozytorzy wychodzą z improwizacji – tutaj mieliśmy piękny, podany na tacy przykład. Natomiast są też improwizatorzy *sensu stricto*, którzy kompozytorów nie potrzebują. Ich muzyka w wielu przypadkach dużo bardziej angażuje słuchacza i porywa bardziej niż kompozycje, które możemy usłyszeć tutaj na Warszawskiej Jesieni. Jak to jest, że często kompozytorzy nie są w stanie wywołać takich emocji jak na przykład Mikołaj Trzaska czy Jerzy Mazoll? To mnie zastanawia. I dochodzę do wniosku, że muzyka komponowana powinna być inna niż muzyka improwizowana. Ale tu mieliśmy bardzo udane zaprzeczenie mojej teorii.

WM: Ja bym akurat powiedział, że bardzo nieudane.

MT: A ja bym powiedział, że udane. Jednak miałem wrażenie, że to jest już muzyka muzealna – modernizm, którego nie da się już eksplorować. Zamknięty rozdział, na który patrzemy wszyscy ze spokojem, dystansem, świadomością historyczną. Doceniamy go jako część naszego dziedzictwa, które jest już, jak Chopin czy Strawiński, tak dalece przetrawione, że bezpośrednio nie oddziałuje.

SzB: Chciałbym zauważyć, że sam Szalonek nie jest kompozytorem bardzo znanym. Wydaje mi się, że jest szarą eminencją muzyki polskiej XX wieku.

MT: To jest też prawda. Ci, którzy mieli z nim do czynienia, mówią, że to była potężna osobowość – przykuwał, magnetyzował.

SzB: Zastanawiam się, czy jego nieobecność wiąże się z tym, że wyjechał z Polski.

MT: Poniekąd tak. Nawet u nas, w Katowicach, jest właściwie zapomniany.

SzB: Zapomniany i czasem wręcz niepoważany, mam wrażenie.

MT: Nasi profesorowie kompozycji wyrosli na fali nowego romantyzmu, która się sprzeciwiała tym „szalonkowskim” eksperymentom. Chociaż Szalonek, o ile mi wiadomo, przyjaźnił się z Góreckim. To jest jakiś łącznik między współczesnymi Katowicami a Szalonkiem. Ale to charakterystyczne, że pierwszą dużą pracę o Szalonku napisał Daniel Cichy. Idźmy dalej. Zostaje nam druga część koncertu. Czytaliśmy w programie, że Dillon to postać pierwszoplanowa, chwalona przez wybitnych krytyków, wielka szycha. A zatem **James Dillon – *New York Triptych***.

SzB: Ja przez cały jego utwór zastanawiam się, po co pisać tyle dźwięków.

MT: To samo myślałem.

Wszyscy: [*Śmiech*]

SzB: Nigdy nie zrozumie takich kompozytorów: o co im chodzi, czego oczekują, co chcą przekazać. Paradoksalnie, była to najbardziej statyczna kompozycja, jak do tej pory.

MT: Dobrze, ale opiszmy ją nieco dokładniej. Był to język nowej złożoności, brzmiący nieco postserialnie. Ale nie tylko to. Co jeszcze?

WM: Były faktury chorałowe, *nota contra notam*.

MT: Oczywiście.

SzB: Co też wprawiało w konsternację, bo pojawiało się tylko co jakiś czas. Groch z kapustą.

MT: A czy ktoś czytał opis tego utworu w książce programowej? Tam jest wyjaśnienie, skąd się wzięły te elementy renesansowe. Dillon napisał trzy tryptyki. Pierwszy, *Tryptyk Leuven*, był poświęcony tryptykowi ołtarzowemu Rogera van der Weydena, jednego z wielkich malarzy XV w. Stąd nawiązanie do tej XV-wiecznej harmoniki. Tryptyk nowojorski powstał jako trzeci i jest on syntezą dwóch poprzednich. Co jeszcze było w warstwie dźwiękowej tego utworu?

KD: Elektronika.

SzB: Charakterystyczne zatrzymania, cięcia.

MT: A czy ktoś pamięta głos mówiący?

Wszyscy: Tak, tak.

MN: Brzmiał „radiowo”, był nieco przytłumiony.

MT: I to była trzecia rzecz. Głos Marcela Duchampa.

Wszyscy: Aaa...

MN: Pojawił się na początku, w pierwszej części. i pod koniec utworu, w trzeciej części.

WM: Tak, jako klamra.

SzB: Czy było słycać co mówił?

MN: Nie. I to chyba nie było istotne.

MT: Marcel Duchamp, cokolwiek mówił, miało znaczenie nieuchwytnie. Więc nie ma znaczenia, co mówił.

Wszyscy: [*Śmiech*]

MT: Były więc te trzy warstwy: nowa złożoność, elementy muzyki dawnej i dźwięki elektroniczne z wyróżnieniem głosu Marcela Duchampa.

KK: A jakie były elementy tej nowej złożoności? Dla mnie to nie była nowa złożoność...

SzB: Ja czytałem o tym, że kompozytor zaliczany jest do tego nurtu, aczkolwiek zastanawiam się dlaczego.

MT: Może dałem się zasugerować? Ale powiedziałbym, że to łączy Dillona z Brianem Ferneyhough, który jest guru tego gatunku, że jego muzyka jest w sumie amorficzna. Nie ma tutaj pulsu, bo układy rytmiczne są, jak się domyślam, polimetryczne i polirytmiczne.

SzB: Ale to wszystko jest wepchnięte w takty.

MT: No właśnie. Tak się właśnie pisze tę muzykę. Rozmawiałem z muzykami Orkiestry Muzyki Nowej, którzy – *à propos* Ferneyhough – mówią, że to jest wykonawczy dramat: nic się nie spotyka na „raz”, a wszystko jest dokładnie zapisane w taktach. Dyrygent dyryguje „w powietrzu”. Muzyka nie ma punktów węzłowych. Tak było u Dillona. Amorficzna, płynna tkanka, plecionka.

WM: Ferneyhough jest gęstszy, ale sposób myślenia był u Dillona podobny.

MN: A co nam się najbardziej nie podobało? Wszyscy chyba mamy takie samo zdanie, że to był bardzo słaby utwór. Zastanawialiście się dlaczego?

WM: Dla mnie to był syndrom grochu z kapustą.

SzB: Tak długi utwór nie miał szans się obronić, wzięwszy pod uwagę materiał, który kompozytor wykorzystał.

KD: Ja też miałam zastrzeżenia formalne. Pogubiłam się.

JR: Po prostu za dużo wszystkiego.

KK: Ale ten materiał był dość prosty, nawet jak na nową złożoność. Tam nie było nic nowego. Same klasyczne brzmienia, tryle, ornamenty.

MN: Niestety, w niektórych fragmentach ocierał się o kicz.

KD: W warstwie instrumentacyjnej nie było nic odkrywczego.

SzB: Ja się zastanawiam, co skłoniło komisję programową do wybrania tego utworu...

WM: Może nazwisko?

MT: Ale jednak było warto. To bardzo wysoko notowany kompozytor, więc dobrze go poznać.

SzB: Utwór był zamówiony przez Talea Ensemble, może więc wykonawcy zaproponowali go sami.

WM: Słuchaliśmy po koncercie fragmentów innych utworów tego kompozytora i brzmiały one zupełnie inaczej.

KK: Każdy utwór był inny.

MT: Mam wrażenie, że gdybym miał jedną stronę partytury *Tryptyku*, to powiedziałbym, że to coś dobrego. Dowolną stronę. Natomiast w takim długim trwaniu ta muzyka się nie sprawdza. O wiele lepiej sprawdza się prostota, La Monte Younga czy Abrahamsena.

Wszyscy: Tak, to prawda.

MT: Ale to nie pierwszy raz w historii muzyki pojawia się taki problem. Porównajcie aforyzmu Weberna i ich konsekwencje w *II Sonacie II* Bouleza. Webern, który potrafi wszystko zawrzeć w kilku minutach i u Bouleza trwający pół godziny. Tej sonaty nie da się wysłuchać, nawet jeśli gra sam Maurizio Pollini.

Wszyscy: [*śmiech*]

JR: Ja słuchając utworu Dillona miałam skojarzenia z dźwiękami miasta. To się wszystko przenikało, nawarstwiało, potem powracało. Z jednej strony dźwięki elektroniczne, z drugiej co jakiś czas pojawiający się chorał. Jest taki film dokumentalny, *Solo*, w reżyserii Macieja Pisarka, w którym muzyka Bogusława Schaeffera towarzyszy ujęciom z ruchliwych ulic Krakowa. Zgrywa się to idealnie. Kiedy słuchałam Dillona właśnie miasto przyszło mi na myśl. Zaczęłam wyobrażać sobie spacer po Nowym Jorku, podczas którego mijamy kluby jazzowe, słyszymy dzwony kościelne, a nad tym wszystkim góruje szum samochodów. Kiedy zaczęłam słuchać tego utworu jak pejzażu dźwiękowego miasta, wtedy nagle to nagromadzenie, zmieszanie różnorodnych elementów, przestało być wadą. Stało się atutem tej kompozycji. Ta interpretacja bardzo ułatwiła mi słuchanie.

MT: Świetnie sobie pani radzi w sytuacjach trudnych.

Wszyscy: [*Śmiech*]

WM: Ja też próbowałem sobie wyobrazić ten Nowy Jork. Nie znalazłem go, choć bardzo tego chciałem.

MT: W notce o utworze jest ciekawe porównanie do graffiti – graffiti archaicznych reliktyw, które tutaj wracają na tle nowej złożoności. Fajna metafora, ale czy ona nam ratuje odbiór, to jest sprawa bardzo wątpliwa.

Wszyscy: [*Śmiech*]