

Komponowanie muzyki teatralnej to improwizacja

„Praca nad spektaklem przypomina sytuację, w której kilkoro muzyków siada razem i improwizuje” – z kompozytorem Janem Duszyńskim rozmawia Michał Zdunik.

MICHAŁ ZDUNIK Przejrzałem repertuary warszawskich scen i zauważyłem, że w większości teatrów można zobaczyć spektakle z muzyką Jana Duszyńskiego: w Studio, Narodowym, Powszechnym, Nowym, TR, do niedawna we Współczesnym, a także w krakowskim Starym. Czy czujesz się kompozytorem teatralnym, czy mógłbyś tak o sobie powiedzieć?

JAN DUSZYŃSKI Nie. Nie czuję się kompozytorem teatralnym, bo nie wiem, co to tak naprawdę znaczy. Patrząc na mój życiorys, rzeczywiście można by pomyśleć, że – zważywszy na ilość spektakli, przy których pracowałem – mógłbym się nim czuć. Mimo wszystko tak nie jest. Rzecz jasna, po tych kilkunastu latach praca trochę łatwiej mi przychodzi, mniej się denerwuję i coraz więcej wiem. Również bardziej określiłem swój twórczy kierunek – raczej tworzę z ludźmi, którzy są w teatrze po stronie poszukującej, ryzykownej, a nie po stronie tzw. teatru środka. Jednak przed określeniem „kompozytor teatralny” bym się bronił, bo czuję się po prostu kompozytorem – piszę różne rzeczy i teatru jest pewnie najwięcej, ale wolę o sobie myśleć jako o kimś, kto pisze muzykę – do teatru, kina, na salę koncertową...

ZDUNIK Pytam o to, ponieważ dla wielu kompozytorów, którzy pracują w teatrze, pisanie muzyki dla sceny jest niejako odskocznią od tworzenia dzieł absolutnych, koncertowych, co jest centrum ich działalności. I chyba uważają tę pracę za mniej ważną i wartościową. Czy muzyka teatralna jest według Ciebie „mniej Twoja”?

DUSZYŃSKI Może gdybym pisał więcej muzyki autonomicznej, to „skakanie” do teatru mógłbym odczuć jako doświadczenie o mniejszej wadze. Ale w moim wypadku jest na odwrót. Kiedy udaje mi się „złować” jakieś zamówienie na muzykę koncertową, to traktuję je jako wyjątkowe wydarzenie i odpoczynek od sceny. Kiedy tworzy się z kimś takim jak

Krzysztof Garbaczewski, a ostatnio jest w moim życiu tego sporo, trzeba naprawdę mocno się zaangażować, wejść w to, za każdym razem poszukiwać i odkrywać coś na nowo. Traktuję teatr bardzo poważnie.

ZDUNIK Jak to się zaczęło? Pierwsza Twoja realizacja to *Wiśniowy sad* z Agnieszką Glińską, dyplom aktorski w Collegium Nobilium w 2002.

DUSZYŃSKI Jeszcze jako student kompozycji na Akademii Muzycznej poszukiwałem odskoczni od muzyki autonomicznej. Miałem trochę znajomych ze świata teatralnego i kręciłem się w środowisku młodych aktorów i reżyserów. Już nie pamiętam, pewnie ktoś mnie zarekomendował jako młodego chłopaka, który studiuje kompozycję i interesuje się teatrem.

ZDUNIK Jakim doświadczeniem była dla Ciebie ta pierwsza praca dla teatru?

DUSZYŃSKI To było zupełnie nowe i fascynujące doświadczenie. Pamiętam, że Agnieszka Glińska miała kilka podstawowych instrukcji – to była muzyka na żywo, kontrabas, skrzypce i klarnet. Napisałem dla nich szereg krótkich utworów o klezmersko-ludowym zacięciu. Raz grali to do tańca, raz funkcjonowało jako tło. Nie było to jakieś wyjątkowo trudne wyzwanie, dopiero później zaczęły się schody.

ZDUNIK Właśnie, na czym polegała trudność? Byłeś wykształcony jako kompozytor muzyki absolutnej, a – z tego, co wiem – na Akademii Muzycznej nie było zajęć z muzyki teatralnej.

DUSZYŃSKI Nie było żadnych. Trudność tkwiła w tym, o czym mówi większość kompozytorów piszących muzykę dla teatru. Chodzi o sztukę redukcji. To wydaje się proste, a jest strasznie trudne. Moim głównym



Jan Duszyński (1976)

kompozytor, tworzy muzykę teatralną i filmową. Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej. W teatrze współpracował z Krzysztofem Garbaczewskim, Agnieszką Glińską, Piotrem Cieplakiem i Krzysztofem Warlikowskim. Dla filmu skomponował m.in. ścieżkę dźwiękową *Pokłosia* Władysława Pasikowskiego.

problemem było to, że dawałem za dużo. Pojmowałem teatr bardziej jak operę. Muzyka zbyt intensywnie konkurowała z aktorami i w rezultacie była męcząca. Musiałem nauczyć się odchudzać to, co skomponuję dla spektaklu.

ZDUNIK A więc z takiego warsztatowego, kompozytorskiego punktu widzenia – czym dla Ciebie najbardziej różni się pisanie muzyki autonomicznej, koncertowej od komponowania muzyki teatralnej?

DUSZYŃSKI Oba doświadczenia czerpią z tej samej studni, ale służą czemuś zupełnie innemu. Niedawno odbyła się premiera mojej pierwszej symfonii. Te dwadzieścia kilka minut muzyki zacząłem pisać rok wcześniej, odcinając się od świata i zamykając w samotni. Wygląda to dokładnie tak, jak wyobrażamy sobie kompozytora: z kartką, ołówkiem, czasem z komputerem, skupionego na muzyce – na tym skoncentrowanym, muzycznym soku. W tym dziele nie może być nic innego poza tą muzyką właśnie. Można by zamknąć oczy i słuchać jej, nie patrząc na orkiestrę, powinna być samowystarczalna. Teatr to konglomerat różnych wrażliwości, które się spotykają i służą jednej

sprawie oraz muszą się uzupełniać, współpracować i słuchać wzajemnie. Myślę, że praca nad spektaklem przypomina sytuację, w której kilkoro muzyków siada razem i improwizuje. Wszyscy ci twórcy czerpią ze swojej muzykalności, ale, w przeciwieństwie do wykonywania kompozycji z nut, muszą się bardzo uważnie słuchać, reagować na siebie. Muszą być czujni, by być gotowym na niespodziewane zwroty akcji, na prowokację. W teatrze tym drugim muzykiem są budująca się scenografia, światło, kostiumy, pomysły reżysera, intuicje aktorów.

Podczas pracy staram się jak najwięcej czasu spędzać na próbach, staram się wejść w relację z aktorami i wytworzyć przestrzeń muzyczną jak najbardziej adekwatną do procesu, który w nich się odbywa. Dlatego moja praca opiera się w dużej mierze na muzycznej improwizacji, która wraz z formowaniem się spektaklu nabiera konkretnego kształtu.

ZDUNIK Improwizujesz na próbach, bierzesz ze sobą klawiaturę MIDI czy syntezator?

DUSZYŃSKI Zawsze! To jest dla mnie podstawa. Pamiętam ciekawą sytuację podczas jednej z realizacji. Powstawała sztuka i został zatrudniony znany kompozytor, który miał dostarczyć muzykę. Nie miał w ogóle czasu być na próbach, ale dokładnie przeczytał tekst. I potem – na zasadzie wyliczenia, ile może trwać dany dialog i scena, jaka jest emocja zawarta w tekście – napisał muzykę dla całego spektaklu, nie widząc właściwie żadnej próby! Dostarczył gotowe CD, wyliczone, zsynchronizowane z tekstem co do sekundy. Potraktował dramat jak libretto. I nic z tej muzyki prawie nie weszło, to była kompletna porażka. Sama muzyka była dobra, ale zupełnie nie dało się jej wykorzystać w spektaklu. Dlatego że opowiadała już o wszystkim, o każdym słowie, podkreślając je. Dlatego obecność kompozytora na próbie takiego teatru, w którym ja zazwyczaj pracuję, uważam za absolutnie konieczną. Tak jak obecność aktorów na próbach.

ZDUNIK A kiedy na przykład – co się w teatrze zdarza – okazuje się na tydzień przed premierą, że trzeba wyrzucić pół muzyki, bo najzwyczajniej nie działa, to walczysz wtedy, jako kompozytor przywiązany do swojego dzieła?

DUSZYŃSKI Twórcy często powtarzają, że nie można się przywiązywać do efektów swojej pracy, że trzeba powściągać swoje ego, bo jak coś nie działa, trzeba to po prostu wyrzucić do śmieci. Staram się jednak pracować w inny sposób. Siedząc na próbach, cały czas coś gram, cały czas coś proponuję. Na wczesnym etapie szansa, że coś, co zarejestrowałem na próbie, przyda się na następnej, jest mała. Więc tak, dziesiątki godzin muzyki idą do śmieci. Tyle że nie traktuję tego jako gotowych utworów, które ktoś uznał za niedziałające i kazał wyrzucić. Wszystko, co powstaje – nawet te fatalne pomysły – potrzebne jest, by zrozumieć, kiedy ostatecznie i jaka muzyka ma brzmieć. Nie pracuję z gotową formą teatralną, do której mam się dopasować, ja tę formę współtworzę. Niekiedy muzyka powstaje dzień czy dwa przed premierą, i to nie dlatego, że ja pędem przybiegam i mówię: „O Boże, co mam napisać”, tylko dlatego, że jest ona efektem pracy, która toczy się nieraz przez cały czas produkcji spektaklu.

ZDUNIK Zdarza Ci się „przepisywać” muzykę, to jest wykorzystywać w teatralnych pracach już skomponowane przez Ciebie utwory koncertowe albo kompozycje z innych przedstawień?

DUSZYŃSKI Staram się tego nie robić, poza sytuacjami, gdy jest to świadome i potrzebne. Na przykład kiedy z Agnieszką Glińską robiliśmy *Wiśniowy sad* po raz drugi, wykorzystałem jeden czy dwa motywy z pierwszego spektaklu, ale nie dlatego, że chciałem oszczędzić sobie pracy, ale po prostu wydawało mi się to ciekawym, sentymentalnym zabiegiem. Interesująco było wrócić do tamtych utworów i je przetworzyć.

ZDUNIK Patrząc na Twoją karierę teatralną, można zauważyć, że współpracowałeś z reżyserami reprezentującymi niekiedy zupełnie skrajne poetyki. Glińska psychologicznie pracuje z aktorem i tworzy dosyć tradycyjny teatr, jest całkowicie osobny Piotr Cieplak, jest Michał Zadara, ale i klasyk nowatorskiego teatru Krzysztof Warlikowski, i młodziutki eksperymentator Krzysztof Garbaczewski. Jak byś określił różnice między nimi?

DUSZYŃSKI Każde z nich tworzy osobny, indywidualny teatr. I Cieplak, i Glińska wydają się przychodzić na pierwszą próbę z bardzo silnie zbudowaną koncepcją spektaklu. Kiedy robiliśmy z Cieplakiem *Nieskończoną historię* w Teatrze Powszechnym, moja praca była dwutorowa. Jeszcze przed rozpoczęciem prób Piotr powiedział mi, co chce muzyką osiągnąć. To było bardzo miłe, że zobaczył we mnie, w mojej wrażliwości kogoś, kto może dać mu coś wyjątkowego, czego on bardzo potrzebuje do tego spektaklu. Na przykład mówił, że na początku chce mieć muzykę, która ma być stworzeniem świata. To było tak, jakby ktoś opowiedział mi o częściach symfonii, którą sobie wyobraża. Powiedział, że nie ma znaczenia, ile to będzie trwało – że dopasuje spektakl do muzyki. Miałem w zasadzie zamówienie na niezależny utwór. Druga część pracy polegała na warsztatach z aktorami, podczas których ćwiczyłem z nimi różne sposoby artykulacji, szurania, tupania, rymowanki. Cały scenariusz traktowaliśmy bardzo muzycznie.

W przypadku Agnieszki Glińskiej bardzo często jest tak, że wyznaczamy sobie deadline dla powstania muzyki, zazwyczaj dwa tygodnie przed premierą. Do tego czasu mam w dużej mierze wolną rękę, improwizuję, przynoszę Agnieszce różne fragmenty, które na bieżąco omawiamy. Następnie przychodzi dzień nagrania i to, co dotychczas grałem na próbach, samo zamienia się często w multiinstrumentalną ścieżkę. Od tego momentu pracujemy już na tym nagrany materiał. Przy mierzymy w różnych miejscach, tniemy, przeobrażamy, dajemy czas aktorom, by się z nim zżyli. Podobnie jak zżywają się z kostiumami, światłami czy scenografią.

U Krzysztofa Garbaczewskiego muzyka powstaje do samego końca. W przypadku *Wyzwolenia* jeszcze i na premierze siedziałem na balkonie i improwizowałem. Oczywiście, muzyka częściowo była już zrobiona, ale czułem, że to jeszcze nie była zamknięta sprawa.

ZDUNIK Cieszę się, że powiedziałeś o *Nieskończonej historii*, bo pamiętam, że to był pod względem muzyczności niewiarygodny spektakl – miał zresztą podtytuł „oratorium”. I tam muzyka grała rolę pierwszoplanową, była obecna prawie przez cały czas – powstało w zasadzie coś w rodzaju opery.

DUSZYŃSKI Tak, to prawda. Mam zresztą wrażenie, że im dłużej pracuję w teatrze, tym większą mam potrzebę wypełniania czasu spektaklu muzyką, co jest trochę w kontrze tego, co mówiłem o redukcji. Bardzo lubię, kiedy przestrzeń dźwiękowa w spektaklu jest w całości wykreowana, jakbym na czas jego trwania był odpowiedzialny za dźwięk. Na przykład ostatnio lubię używać efektów dźwiękowych – dajmy na to wiatru, szumów, deszczu, śpiewu ptaków... W *Burzy* Garbaczewskiego z Teatru Polskiego we Wrocławiu burza była w zasadzie obecna przez cały spektakl. Nie przepadam za tzw. teatralną ciszą, za tym scenicznym

Nieskończona historia, reż. Piotr Cieplak, muz. Jan Duszyński, Teatr Powszechny w Warszawie [2012]



fot. Marta Ankersztajn



Wyzwolenie, reż. Krzysztof Garbaczewski, muz. Jan Duszyński, Teatr Studio w Warszawie [2017]

„nic”. Może to rodzaj nerwicy, ale coś zmusza mnie, by tę pustkę zapełnić, nawet subtelnie. Mam wrażenie, że teatralne sale nieprzyjemnie brzmią, zawsze jest jakaś klimatyzacja, reflektory szumią – niektórzy mówią, że to piękne, ale ja tego nie znoszę, to jest potwornie nudne i muzycznie suche, nieinspirujące. Coraz częściej traktuję wszystkie elementy spektaklu jako rodzaj partytury.

ZDUNIK W *Nieskończonej historii* aż prosiło się o muzykę na żywo, aby obok aktorów stanęła orkiestra – o czym zresztą wspominaliście z Piotrem Cieplakiem w wywiadach przed premierą...

DUSZYŃSKI Przed spektaklem nawet był koncert. Udało się namówić dyrekcję teatru, by zorganizować jednorazowe wykonanie muzyki na żywo, z aktorami deklamującymi tekst.

ZDUNIK W takim przypadku jest szansa na bezpośrednią reakcję.

DUSZYŃSKI W *Życiu seksualnym dzikich* Garbaczewskiego grałem za każdym razem na żywo, sam.

ZDUNIK Improvizowałeś?

DUSZYŃSKI Miałem wyjściowe motywy, na bazie których improwizowałem. Myślę, że byłoby genialnie, gdyby istniała możliwość wykonywania muzyki zawsze na żywo. Zgodnie z duchem teatru. Z drugiej strony, kiedy czasem widzę spektakl, w którym akcji scenicznej towarzyszą instrumentalści, czuję dysonans, bo dziwi mnie ich niesynchronizowanie z aktorami. Są oddzielnym bytem, atrakcją. Nie wiem, na czym to polega, ale podejście muzyków do sceny zdaje się być inne niż podejście aktorów. Często właśnie wtedy rozumie się kunszt prawdziwego performerów. Oglądając na przykład spektakle Romea Castelluccio, można zachwycić się przenikaniem różnych form obecności na scenie, tej performatywnej i czysto muzycznej.

Z Barbarą Wysocką robiliśmy razem w Kammerspiele w Monachium spektakl *Woyzeck/Wozzeck*, gdzie muzyka na żywo miała duży sens. To było połączenie dramatu Büchnera z librettem i partyturą Berga. Występowali aktorzy dramatyczni i śpiewacy operowi. Niektóre dialogi były w połowie śpiewane, a w połowie mówione. Mieliśmy też trójkę muzyków, którzy zawsze byli brani pod uwagę w ruchu scenicznym, śpiew był połączony z mową – to było bardzo ciekawe i miało głęboki sens.

ZDUNIK Dużo mówisz o partyturze ruchów i dźwięków, spektakle, do których komponowałeś, często mają też własną, złożoną muzyczność – jak wspomniana *Nieskończona historia* czy byłgoska *Szalona lokomotywa* Michała Zadary. Czy chciałbyś, jak Wojtek Blecharz, Bogusław Schaeffer czy Stanisław Radwan, stworzyć swój własny spektakl, stać się reżyserem?

DUSZYŃSKI Nie mam takich planów, bo moje „ambicje solowe” spełniają się wtedy, gdy tworzę muzykę autonomiczną. Wtedy czuję się reżyserem. Nie czuję potrzeby, żeby pracować z aktorami, aby kogoś ustawiać, uczyć śpiewać. To nie moja bajka.

ZDUNIK Ale za to skomponowałeś operę. Jak pracowałeś nad *Hiobem*?

DUSZYŃSKI Austriacki kompozytor Erich Zeisl nie ukończył opery na podstawie powieści Józefa Rotha *Hiob – The Story of a Simple Man*, a opera monachijska postanowiła mimo wszystko – w hołdzie dla tego represjonowanego przez nazistów kompozytora żydowskiego pochodzenia – wystawić to dzieło i dokończyć je. Zgodziłem się na to, ale pod warunkiem, że będę mógł napisać całkowicie oryginalną muzykę.

ZDUNIK Pierwszy akt opery Zeisl skomponował w 1940 roku, po swoim wyjeździe do Ameryki. Potem czekał na dalszy ciąg libretta, które miał napisać Hans Kafka – trwało to długo, bo aż do 1957 roku, a dwa lata później Zeisl zmarł.

DUSZYŃSKI Tak. Jest ponad półtorej godziny jego muzyki – neoromantycznej, w wagnerowsko-straussowskim, późnodziwnastowiecznym stylu. Pierwsza część opery była zrobiona bardzo tradycyjnie. Ubłagałem, aby nie było przerwy i przejście z jednego świata do drugiego odbywało się zupełnie niepostrzeżenie. Część Zeisla kończy się wagnerowskim, dramatycznym akordem c-moll, po czym nagle pojawia się jakieś echo, powidok dla tego akordu. Tworzy się zupełnie inna przestrzeń muzyczna. Historia jest kontynuowana, ale jakby to był film Davida Lyncha – na początku mamy „sen o operze XIX wieku”, a potem budzimy się, wątki są kontynuowane, ale współcześnie i surrealistycznie. Zresztą trudno powiedzieć, co było tu snem, a co jawą. Może to Zeisl śnił o przyszłości?

ZDUNIK Czy podczas komponowania opery przydało Ci się doświadczenie teatralne, lata pracy z reżyserami?

DUSZYŃSKI Tak, bardzo mi się przydało. Zresztą w recenzjach *Hioba* pojawiała się uwaga, że druga część była mniej operowa, a bardziej teatralna.

ZDUNIK Wróćmy jeszcze do sceny dramatycznej. Zauważyłem, że – pisząc kompozycje do przedstawień – idealnie się maskujesz. Gdy słuchamy na przykład teatralnej muzyki Szymańskiego czy Glassa, od razu rozpoznajemy, że jest to ten kompozytor. Ty bardzo często posługujesz się cytataми czy stylizacją, i w zasadzie ciężko mi powiedzieć – nie jest to bynajmniej zarzut – jakim kompozytorem muzyki teatralnej jest Jan Duszyński.

DUSZYŃSKI Pamiętam, kiedy jeszcze studiowałem na Akademii Muzycznej, przywiązywano bardzo dużą wagę do oryginalności – mówiono, że kompozytor się rodzi, kiedy uzyskuje swój głos. Przykładem, który zawsze podawano, był Witold Lutosławski, który stał się niejako Lutosławskim, kiedy ukształtował się jego unikalny język muzyczny. To samo pewnie można powiedzieć o Góreckim i Pendereckim, czy Szymańskim i Mykietynie. O mnie pewnie tak powiedzieć się nie da. Przez bardzo długi czas miałem z tym problem i czułem, że nie mam wystarczająco dużo indywidualizmu i pomysłu na siebie, że jestem artystycznym konformistą. Z czasem jednak to, co robię w teatrze, ujednoliciło się. Myślę, że gdyby ktoś poszedł na spektakle, przy których pracowałem w ostatnich dwóch latach, poczułby wyraźnie, że kompozytor jest ten sam. Może to nie tyle styl muzyczny, ale wrażliwość, przez którą przechodzi to, co dzieje się na scenie? Nie wiem. Może ten kompozytor indywidualista to jest romantyczny mit, za którym podążamy i – może to potwornie pretensjonalnie zabrzmieć – nie trzeba od siebie wymagać tej unikalności, tego „solo”. Może szczególnie w pracy w teatrze.

ZDUNIK Pojawił się Paweł Mykietyn – w wypowiedzi dla „Ruchu Muzycznego” mówiłeś o nim jako o szczególnie ważnej dla Ciebie postaci.

DUSZYŃSKI Mam dużą słabość do jego muzyki – bardzo ją lubię, ona na mnie działa. Z drugiej strony tandem Mykietyn-Warlikowski jest wyjątkową wartością dla polskiego (i może nie tylko) teatru. Oni się uzupełniają. Paweł zaczął wykorzystywać w teatrze spektralizm i wpływy popkulturowe w naprawdę surrealistyczny sposób. Mykietyn

przebił się poza granice Polski, razem z Warlikowskim wprowadził jego spektakle i stworzoną do nich muzykę teatralną w nurt europejski i światowy.

ZDUNIK Jak się czułeś, pracując nad *Francuzami*, gdzie musiałeś zastąpić Mykietyna właśnie?

DUSZYŃSKI To było bardzo trudne doświadczenie, ale też pod koniec niezwykle satysfakcjonujące. Wiele się nauczyłem. Praca nad tym spektaklem trwała pół roku, więc miałem dużo czasu, aby zsynchronizować się z Warlikowskim, a on ze mną. Nie było to łatwe, zważywszy na to, że Krzysztof wszystkie swoje poprzednie spektakle zrobił razem z Pawłem, jednym z najwybitniejszych kompozytorów polskich...

ZDUNIK Czy myślisz, że tworzysz taki sam tandem z Krzysztofem Garbaczewskim?

DUSZYŃSKI Krzysiek pracował z różnymi kompozytorami i akurat ostatnie spektakle zrobiliśmy razem. W pewnym sensie na pewno tworzymy duet, znamy się już bardzo dobrze i rozumiemy się bez słów, co nie znaczy, że będziemy wiecznie ze sobą pracować. Na razie ta bliskość ma więcej pozytywnych aspektów niż negatywnych.

Jednym z podstawowych zarzutów, które usłyszałem na temat mojej pracy, jest to, że za bardzo „smucę” muzyką. Nawet jeśli nie jest mollowo, tylko durowo – to jest melancholijnie. Mam silne predylekcje do tego.

Jan Duszyński

ZDUNIK Pracowałeś też z postacią kultową – Władysławem Pasikowskim, w kinie mocno gatunkowym. Czym ta praca była dla Ciebie?

DUSZYŃSKI Wydaje mi się, że w przypadku filmu *Pokłosie* Pasikowskiemu chodziło o to, aby stworzyć muzykę bardzo emocjonalną. Dał mi więc przyzwolenie na to, by skomponować gęstą, wzruszającą partyturę. W to mi graj! Myślę, że Pasikowski usłyszał smutek w mojej muzyce i właśnie to go do mnie przekonało. Może to nasza wspólna cecha? To jest, na marginesie, jeden z podstawowych zarzutów, które słyszę à propos mojej twórczości – że za bardzo „smucę”. Nawet jeśli nie jest mollowo, tylko durowo – to jest melancholijnie. Mam silne predylekcje do tego.

ZDUNIK Na koniec zapytam o *Chłopów*, nad którymi teraz pracujesz z Garbaczewskim w Teatrze Powszechnym. Czy będzie na ludowo?

DUSZYŃSKI Nie wiem jeszcze, bo premiera dopiero za miesiąc. Być może jakaś ludowość w tej muzyce się pojawi. Zresztą, czym jest dzisiaj ludowość?! ■