

„Żeby nie uprawiać autorefleksji, musiałbym w ogóle nie myśleć”.

Paweł Szymański w rozmowie z Marcinem Krajewskim, Ewą Schreiber i Sławomirem Wieczorkiem

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.1

DIALEKTYKA I POWTÓRZENIE

Ewa Schreiber: **Jak odnosi się Pan do określenia „dialektyka”, które często pojawia się w komentarzach do Pańskiej muzyki, mówiących o „dialektyce dwuczęściowej formy”, „graniu przeciwieństw”? Tak widział Pana muzykę Andrzej Chłopecki. Co daje myślenie dialektyczne i czy się Pan do niego przyznaje?**

Paweł Szymański: „Dialektyka dwuczęściowej formy” odwołuje się do elementarnego zjawiska, jakim jest kontrast. Jest on podstawą formy dwuczęściowej, która nie jest moim wynalazkiem. Witold Lutosławski bardzo dużo mówił o roli dwuczęściowości w jego konceptach formalnych, ale ja bym się raczej przyznał do dwuczęściowości praktykowanej przez Henryka Mikołaja Góreckiego. U Lutosławskiego – zgodnie z tym, jak on sam to widział – ta druga część była częścią główną, opartą na bardziej złożonym rozwoju, czy na rozwoju na dłuższej przestrzeni czasu w przeciwieństwie do części pierwszej, wstępnej. Natomiast w ujęciu Góreckiego, (prawdę mówiąc nie wiem, czy on sam o tym mówił), druga część była też częścią główną, ale jej funkcja polegała na rozładowaniu napięcia zbudowanego w części pierwszej utworu. Czego Górecki też nie wymyślił sam. Myślę, że ten

koncept Góreckiego ma swoje źródło w finałowych adagiach Mahlera, gdzie adagio – jak w *III Symfonii* – jest główną częścią, która buduje napięcie, ale jednocześnie rozładowuje napięcie zbudowane w częściach poprzednich. Jest w tym jakaś dialektyczna tajemnica.

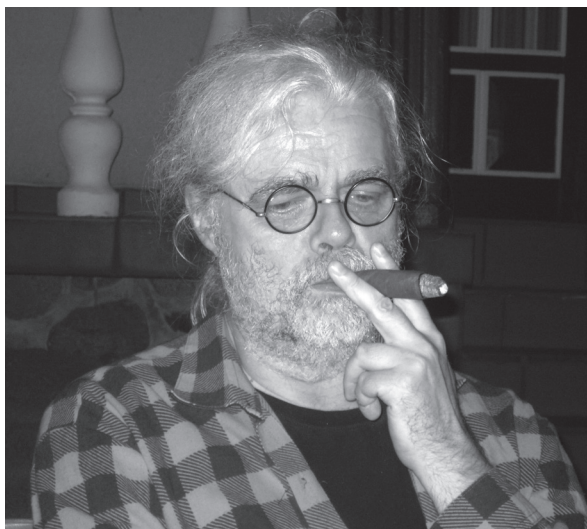
Marcin Krajewski: **... to nie tylko opozycja, ale i przenikanie się przeciwieństw. To jest dopiero dialektyka.**

Właśnie. To jest kontrast jako przejaw dialektycznego myślenia. Ale to dość oczywiste.

Może to miejsce na pewną ogólną uwagę: na użytek naszej rozmowy będę musiał robić, przynajmniej od czasu do czasu, to, czego staram się na ogół unikać, czyli interpretować samego siebie. Kiedy kształtuje się w mojej głowie jakiś pomysł, a potem przychodzi moment na jego realizację i powstaje utwór, czuję się przede wszystkim rzemieślnikiem. To są rzeczy, które trzeba umieć – umieć wysłyszeć w sobie, umieć nadać temu realny kształt, ponieważ myśli, które są jeszcze w głowie, mają gramatycznie nieuporządkowany charakter. Przepraszam bardzo, ale muszę to nieskromnie powiedzieć: w przypadku swoich własnych utworów, umiem to i robię to jak rzemieślnik, który robi stołek. I musi to umieć, aby ten stołek się nie przewracał. Komponując utwór, nie koncentruję się na możliwych

jego interpretacjach. Co nie znaczy, że nie jestem (przynajmniej w części) ich świadom. Kiedy gotowy już utwór jest prezentowany publiczności, unikam ujawniania swojej własnej interpretacji, bo uważam, że należy ona do odbiorców. Ale w naszej rozmowie muszę od tej zasady odstąpić, ponieważ mówienie wyłącznie o rzemieślniczych aspektach komponowania muzyki nie jest może najbardziej interesujące.

O moich założeniach techniczno-kompozytorskich już niejednokrotnie mówiłem, ale dla spójności naszej rozmowy muszę to powtórzyć: jedną z moich idei jest pokazywanie struktury muzycznej w formie niekompletnej albo zniekształconej w procesie kompozytorskim. Najpierw tworzę jakąś strukturę muzyczną, zwykle związaną z wybraną konwencją, najczęściej barokową, polifoniczną, następnie poddaję tę strukturę bardzo różnym przekształceniom poprzez deformację, przesunięcia, pominięcia czy dodawanie do niej obcych elementów. Zawsze fascynowała mnie sytuacja niekompletnego widzenia rzeczywistości. Oglądamy jakieś rzeczy, ale nie widzimy wszystkiego dokładnie, przy różnym oświetleniu, przy różnych perspektywach widzimy ten sam przedmiot inaczej itp. I tu pojawia się dialektyczny element myślenia, bo jeżeli utwór jest grą między domniemanym pierwowzorem, a tym, co sływać realnie, to też jest to jakaś gra przeciwieństw, gra pewnych niemożności – ale tu już wkraczamy w sferę interpretacji...



Fotografia 1. Paweł Szymański, fotografia z archiwum kompozytora

ES: W kilku tekstach wspomina Pan, że nie obawia się powtórzenia, że jest to ponadkulturowa jakość, która może wywoływać efekt mantryczny. Chciałam dopytać o pożytki z powtórzenia w muzyce, do czego to służy, w czym pomaga, także w kontekście rzemieślniczej pracy?

Powtórzenie jest jednym z fundamentalnych i od zawsze funkcjonujących w muzyce środków wyrazu czy figur. Studiowałem kompozycję u Włodzimierza Kotońskiego w momencie schyłku, odwrotu od dogmatycznego traktowania ideologii awangardowych. Sam Kotoński pisał już wtedy rzeczy bardzo zbliżające się do tonalności, nie była to w każdym razie ta muzyka, pod której wpływem pozostawał kiedyś, gdy jeździł do Darmstadt, gdzie poznał Nona i inne sławne postaci. „Trójca Święta”, która zawsze była fundamentem Darmstadt do Nono, Stockhausen, Boulez. Ich Biblią była technika serialna powstała jako rozwinięcie dodekafonii. Serializmu nie wymyślili jednak sami, bo zapoczątkował to w etiudach rytmicznych Messiaen, którego teraz się nie kojarzy z awangardową ideologią. I tam powtórzenie było właściwie zakazane...

Sławomir Wieczorek: Było tabu, skoro mówimy o Trójcy Świętej i Biblii.

I jak rozmawiałem z moimi profesorami – Kotońskim, Andrzejem Dobrowolskim, (u którego przeszedłem cały solidny kurs dodekafonii według Hannsa Jelineka) odnosiłem wrażenie, że z powtórzeniami należy się obchodzić ostrożnie. Nawet jeszcze w klasycznej, podręcznikowej wersji dodekafonii, powtórzenie było obwarowane ograniczeniami. Fundamentalnie na poziomie serii, która wykluczała powtórzenia dźwięków o tej samej wysokości, ale również na poziomie różnych manipulacji serią powtórzenie podlegało ograniczeniom. A potem w muzyce serialnej dążono do wyeliminowania powtórzenia. Było w tym coś nienaturalnego – mówię to w wielkim cudzysłowie – bo nie ma czegoś takiego jak muzyka naturalna, ale czasem mamy takie poczucie, że to, co tkwi w nas głęboko, jest zgodne z naturą, a pewne inne rzeczy są wbrew naturze. Ponieważ powtórzenie w każdej kulturze i w różnych czasach było używaną powszechnie figurą czy techniką, to takie dogmatyczne wyzbycie się wszystkich powtórzeń powodowało poczucie, że jest

to działanie wbrew naturze. Tadeusz Wielecki opowiadał mi, że kiedy studiował u Isanga Yuna (dzięki stypendium ufundowanemu przez Lutosławskiego), Yun, oglądając partyturę Tadeusza, bardzo pilnował, aby nie było tam powtórzeń. Wielecki opowiadał to Lutosławskiemu po powrocie i Lutosławski bardzo poważnie się tym przejął. Po chwili namysłu powiedział: „ale Messiaen powtarza”. Najwyraźniej chciał przywołać jakiś ważny precedens. Więc nawet Lutosławski bardzo głęboko się zastanawiał nad kwestią powtórzenia (choć sam nie mógł powtórzeń uniknąć w sekcjach aleatorycznych swoich utworów). Ja nigdy nie miałem poczucia, że powtórzenia należy unikać, chociaż, kiedy uczyłem się w latach siedemdziesiątych, czułem presję, aby unikać powtórzeń; uważano, że powtórzenie nie może być zasadą kompozycji. Gdyby nie ta presja, może powtórzeń w moich utworach byłoby więcej. Oczywiście, powtórzenie stało się zasadą muzyki repetytywnej, ale tu przeszło ono w zupełnie inną jakość.

Powtórzenie jest ważnym środkiem techniki kompozytorskiej w różnych epokach. Np. u Piotra Czajkowskiego jest bardzo dużo powtórzeń, choćby w symfoniach *IV* czy *VI*. Nie jest to muzyka bardzo mi bliska, ale doceniam kompozytorski warsztat, który pozwolił budować wielkie łuki, to jest naprawdę dobrze zrobione. Mój aparat percepcyjno-emocjonalny bardzo dobrze na to reaguje, nie mam poczucia, że czegoś jest tam za dużo albo za mało. Albo inny przykład – ostatnio zaglądałem do I części *II Koncertu brandenburskiego* – tego z trąbką. Tam jest powtarzany w zasadzie jeden motyw, ale to nie są na ogół identyczne powtórzenia. A jeśli jest on powtarzany bez zmian, to w innym kontekście harmonicznym i/lub kontrapunktycznym. To jest właśnie mistrzostwo operowania powtórzeniami. Nie policzyłem, ile razy ten motyw jest powtórzony, ale ta część koncertu ma wielką siłę rażenia. Powtórzenie jest czymś bardzo fundamentalnym i trudno byłoby mi się go wyrzec, ale od czasu moich studiów w schyłkowym (a jednocześnie akademickim) okresie darmstadtzkiej awangardy mam poczucie, że trzeba je dozować. To oczywiście powoduje dążność do pewnej zwięzłości i, zapewne, ogranicza możliwość budowania jakiejś bardzo szeroko rozpiętej formy. Takie ograniczenie w zasadzie mi odpowiada. Poza kilkoma przypadkami, moje utwory nie są długie. Taki jest mój wybór.

Nie przypisuję utworom (ani swoim, ani cudzym) wartości w zależności od czasu ich trwania. W moim rozumieniu *Trzy utwory na kwartet smyczkowy* Strawińskiego nie są dziełem mniej istotnym od *Symfonii psalmów* (choć mam wrażenie, że w powszechnej recepcji jest inaczej). Tak więc np. fascynacja Webernem nie stoi w sprzeczności z tym, że uwielbiam Gustawa Mahlera. Kiedyś, jak byłem młody, była to dla mnie dość egzotyczna muzyka, może właśnie dlatego, że zdecydowanie wolałem zwięzłe, zwarte formy. Potem, z biegiem lat, nauczyłem się w Mahlera wsłuchiwać. Robię to do dziś, choć niezbyt często, ponieważ w trybie codzienności, w której człowiek żyje, nie jest łatwo znaleźć dwie godziny na słuchanie. Ktoś mówi „słuchałem Mahlera”, „czytałem Prousta”, a potem się okazuje, że Mahlera słuchał, ale nie całego i w samochodzie, a Prousta przeczytał jeden tom... Ja tego nie krytykuję, bo jest cała masa książek, których nie przeczytałem i muzyki, której nie słuchałem, tylko co to znaczy „słuchać Mahlera”? Trzeba mieć dwie godziny w jednym kawałku i najlepiej godzinę przed i godzinę po. I choć nie słucham muzyki Mahlera bardzo często, to jest ona dla mnie źródłem bardzo intensywnych przeżyć, zwłaszcza teraz, przez ostatnie 20 lat, w bardziej dojrzałym wieku, mimo że jest to muzyka bardzo odległa od osobiście mi bliskich, bardziej zwięzłych form wypowiedzi.

WIELOPOZIOMOWOŚCI

MK: Mówiąc o koncepcie muzyki dwupoziomowej, w której coś się wyłania z jakiegoś szerszego kontekstu wspominał Pan wielokrotnie o inspiracjach pozamuzycznych i o tym, że rzeczywistość poznaje się aspektowo. Zawsze jest to niedoskonałe, zawsze widzi się jakąś rzecz z jakiejś strony i te poszczególne wyglądy nie muszą się sumować w spójną całość. Ale chciałbym zapytać, czy za tą dwupoziomową koncepcją stoją jakieś inspiracje czysto muzyczne – np. Alban Berg czy Gustaw Mahler właśnie – u których też są różne piętra, a z jednego stylu wyłania się pod spodem drugi. U Berga to jest bardzo częste, to główny element jego stylu, że w dodekafonicznej strukturze nagle otwierają się okna i pojawia się tonalny przebieg. Czy można powiedzieć, że jest to jakieś źródło inspiracji?

Powiedział Pan o pozamuzycznej inspiracji mojego konceptu. W moim rozumieniu nie jest to inspiracja rzeczywistością pojmowaną w sposób impresjonistyczny, ale inspiracja pewnymi pojęciami abstrakcyjnymi (które, ostatecznie też należą do domeny rzeczywistości, jeśli się przyjmuje, że jest nią wszystko, co istnieje). Pojęcia abstrakcyjne mogą (niejako z definicji) określać pewne cechy dzieła niezależnie od jego materii. Weźmy jakąś funkcję, na przykład wykładniczą. Może ona regulować pewne miary zarówno w muzyce, jak i w sztukach wizualnych. Natomiast, jeśli chodzi o muzyczne odniesienia, to w bardzo dużym stopniu ważne były dla mnie tutaj doświadczenia ze słuchania muzyki ludowej różnego pochodzenia. W niej są pewne określone wzorce, najczęściej melodyczne, które z wielu konkretnych, jednorazowych wykonania można nawet – z dużą dozą prawdopodobieństwa – wyekstrahować, ale one nigdy nie występują w czystej postaci. W konkretnym wykonaniu zawsze mają jakieś oboczności, warianty, ornamenty, błędy, pominięcia, natomiast pierwowzór tych wariacji objawia się tylko w mózgu słuchacza. To zawsze bardzo mnie fascynowało i inspirowało. Dlatego nie lubię opracowań muzyki ludowej, które najczęściej bezpośrednio odwołują się do wzorców autentycznych, a nie do praktyki wykonawczej, tym samym odzierają tę muzykę z tego, co fascynujące i ulotne, a pozostawiają to, co banalne. Wyjątkiem (może nawet jedynym) jest tu Chopin. Nawiasem mówiąc, bardzo dobrze charakteryzowała ten aspekt wypowiedź jednego z muzyków z Mazowsza. Trochę się zbliżyłem do tych spraw, bo poznałem się w latach 80. z Andrzejem Bieńkowskim, malarzem, który już wtedy miał olbrzymią kolekcję nagrań muzyki ludowej i robi je do dziś. Nad Pilicą, gdzie pomieszkuje i gdzie ma dom, przeczesał teren tak dokładnie, że tam nikt już niczego nowego nie znajdzie; zresztą ci muzykanci już w większości poumierali. Ten mikroregion był wyjątkowo ciekawy, ponieważ grali tam w sposób bardziej kunsztowny niż gdzie indziej, tam było kilku wybitnych muzyków. I jeden z nich powiedział – bo Andrzej nagrywał także ich wypowiedzi – „bo wie Pan, trzeba tak zagrać, że jak ludzie wyjdą z wesela” – wesela to był główny obieg tej muzyki – „to nikt nie będzie umiał tego zagwizdać”. To jest bardzo ciekawe, że w świadomości tych ludzi walor kunsztu był bardziej ceniony niż egalitarna prostota. Kiedy

publiczność wychodzi z kina, to każdy może główny motyw muzyczny zagwizdać, i właśnie ta prostota muzyki zdaje się być celem zabiegów kompozytorów muzyki filmowej i cechą pożądaną przez publiczność. Nie ukrywam, że bliższa jest mi artystyczna postawa muzyków z nad Pilicy.

Poliwariantowość tego, co w muzyce słycać „na powierzchni” z jednocześnie istniejącą na poziomie abstrakcyjnym „strukturą głęboką” – to zasada bardzo uniwersalna, obecna w muzyce różnych kultur i czasów, w muzyce ludowej i profesjonalnej. Na przykład w muzyce lutniowej, o której pisał Michał Bristiger, wzorce, takie jak folia czy passamezzo – to, jak funkcjonowały w komponowanej i w improwizowanej muzyce – to też był przejaw tej zasady. Muzycy tamtych czasów nie wiedzieli, jaki jest schemat la folii z podręcznika Bukofzera [śmiech], tylko było to w obiegu, „wisiało w powietrzu”.



Fotografia 2. Paweł Szymański, fotografia z archiwum kompozytora

ES: Chciałbym zapytać o polirytmie i polimetrię, o bogactwo rytmiczne Pana muzyki, które nie zawsze musi mieć swoje źródło w myśleniu o muzyce ludowej, ale jest u Pana ewidentne.

To był dla mnie dawniej jeden z bardzo ważnych problemów i właściwie mam poczucie, że nie znalazłem do końca zadowalającego rozwiązania. Bardzo mi się podobały faktury aleatoryczne u Lutosławskiego i innych kompozytorów, którzy posługiwali się notacją wykluczającą precyzyjną synchronizację partii

orkiestrowych. Jednak mankamentem braku synchronizacji była niemożność kształtowania bardziej dynamicznego rozwoju narracji. Narracja często opierała się na sekwencjach statycznych faktur. Znamienne, że w utworach Lutosławskiego fragmenty o zdecydowanie dynamicznym przebiegu to te, zanotowane tradycyjnie. U Ligetiego natomiast aleatorycznie brzmiące złożone mikropolifoniczne faktury są najczęściej zanotowane precyzyjnie rytmicznie, a ich aleatoryczny charakter wynika z niemożności dokładnego wykonania skomplikowanych rytmicznie sekwencji dźwięków. Rozwiązanie stosowane przez Ligetiego było w praktyce skuteczne, ale drażnił mnie w nim brak conceptualnej czystości. Oczywiście nie byłoby problemem wygenerowanie odpowiednio skomplikowanych przebiegów rytmicznych takich, które w złożeniu wielu głosów wykluczałyby istnienie wspólnego pulsu, ale byłyby one niemożliwe do wykonania. Zwłaszcza że w tradycji europejskiej nie posługiwano się bardzo złożonymi rytmami (w odróżnieniu od muzyki innych kultur, jak np. indyjskiej). Niestety, nie wypracowałem w tej dziedzinie jakichś ogólnych recept, w każdym utworze próbowałem zrobić to inaczej. Nie potrafiłem skonstruować na tyle złożonych rytmów, aby te rytmy w nałożeniu tworzyły taką quasi-aleatoryczną fakturę i żeby jednocześnie były możliwe do precyzyjnego wykonania. Zawsze te moje usiłowania były obciążone jakimś kompromisowym uproszczeniem. Pierwszy utwór, w którym próbowałem ten problem rozwiązać, to *Kyrie* na chór chłopięcy i orkiestrę. Wizualnie przypominało to trochę partytury Ligetiego – było bardzo dużo głosów z bardzo dużą liczbą drobnych nut, ale – jak powiedziałem – mnie to do końca nie zadowoliło. Struktura rytmiczna muzyki w Europie po *ars nova* zaczęła ulegać uproszczeniu. Notacja menzuralna dawała mnóstwo możliwości zapisania skomplikowanych rytmów. Pytanie, czy te możliwości były tylko teoretyczne, czy mogły być realizowane przez ówczesnych wykonawców. Póki nie operowano pojęciem tempa, trzeba było różne tempa zapisywać jako różne podziały jakiejś stałej wartości rytmicznej, stąd ten cały skomplikowany aparat. Wprowadzenie parametru tempa, które mogło być określane dla każdego utworu indywidualnie, przyczyniło się do uproszczenia notacji rytmu, a w konsekwencji do uproszczenia struktury rytmicznej muzyki. Niemniej kompozytorzy wracali do tych

możliwości w XX wieku, wytwarzając iluzję zmiany tempa poprzez odpowiednio zakomponowane zmiany wartości rytmicznych (podczas, gdy podstawowa miara pozostawała stała). Takie „przyspieszenia” można znaleźć u Lutosławskiego.

Później moje zainteresowania skupiały się wokół izometrii i polimetrii. Szczególnie interesowały mnie przebiegi rytmiczne, w których podziały były wieloznaczne. Na przykład przebieg drugiej części utworu *Compartment 2 Car 7* został wygenerowany z poddanej augmentacji konwencjonalnej linii melodycznej wielokrotnie nakładanej na siebie z pewnym stałym przesunięciem. Jest kilka możliwych podziałów metrycznych takiej sekwencji – można je uwypuklać (operując dynamiką czy barwą dźwięku) lub pozostawić percepcji słuchacza.

ES: A Pana stosunek do muzyki Ligetiego?

Ligetiego bardzo lubię – nie będę wymieniał utworów, bo zajęłoby to za dużo miejsca. Byłem w Darmstadzie w 1978 roku, Ligeti miał wtedy dobre notowania, a potem jego uczniowie brylowali. Wcześniej był niezbyt dobrze widziany przez ortodoksyjnych serialistów. Uznawali, że to jest prymitywna muzyka w porównaniu do ich serialnych pomysłów. Ale czy ja wiem... Takie *Klavierstücke* Stockhausena, czy ktoś to gra precyzyjnie? To jest wykoncypowane, ale czy ktoś jest w stanie zagrać to precyzyjnie, to już jest problematyczne, więc tu też się jakaś dialektyka nieuchronnie wkłada [śmiech]. Muzyka Ligetiego przetrwała mimo napastliwości awangardy darmstadtzkiej. Ale w tamtych czasach jego muzyka działała też jak „nakłuwanie balona” ideologii serialistów, a zwłaszcza ich akolitów, którzy nierzadko uprawiali „Augenmusik”. Nie wiem, czy Państwo pamiętają: w zeszytach „Forum Musicum” publikowano recenzje z partytur współczesnych. Tam (Forum Musicum, zeszyt 8, Kraków 1970; recenzja partytury *Apparitions*) o Ligetim pisze autor podpisany *bs*: „...autor ogranicza się do muzyki, którą skomponować mógłby każdy, pierwszy lepszy człowiek umiejący pisać nuty. Jest to przerażający dyletantyzm...” albo: „...Partytura wydana jest w postaci manuskryptu autora: 26 stron dziecinnego pisma...” itd., itp. Jak wiemy, podobne recenzje nie zaszkodziły muzyce Ligetiego. Trudniej było ideologom serializmu zwalczać Xenakisa, którego też lubię.

Również jego muzyka podważała serialną utopię, ale jednak miała mocną podbudowę teoretyczną, co się liczyło. To też jest jakiś fetysz, o który się w czasach swoich studiów otarłem. Jeżeli coś się dało dobrze wyeksplikować, uzasadnić, budziło to respekt i było usprawiedliwieniem, substytutem jakiejś wartości. Pamiętam, jak grono profesorów pochyliło się co semestr nad partyturami studentów. Stawiali stopnie, wytykali różne niedociągnięcia, błędy i pytali, ale dlaczego tu jest *cis*, a nie *c*? Gdy ktoś miał mocne teoretyczne uzasadnienie, na ogół mógł liczyć na dobry stopień wpisany do indeksu przez profesora w poczuciu wydania sprawiedliwego osądu, skoro muzyka adepta wynikała z jakiejś kalkulacji.

SW: **Na przykład z ciągu Fibonacciego...**

Tak... z ciągu Fibonacciego, to już było okej.

Tadeusz Baird, z jednej strony był burzliwą, rozwichrzoną osobowością pozującą na romantyka. Odwoływał się do Berga, do jego ekspresjonizmu. Muzyka Bairda nie była w zasadzie dodekafoniczna, zachowały się jednak w jego szkicach starannie sporządzone tabele serii. Ale nie przypominam sobie, żeby Baird za życia eksponował ten techniczny aspekt swojej pracy kompozytorskiej. Do mojego nieżyjącego już kolegi, Pawła Buczyńskiego, który u Bairda studiował, powiedział ponoć patrząc w partyturę. „A Pan to sobie tak... pomyślał? Ma Pan na to jakiś sposób, czy tak po prostu z talentu?” W tym kalamburze wymknął się Bairdowi banalny stereotyp, który zawsze wisi w powietrzu: opozycja: racjonalizm *versus* talent. Słuchacze wołają kompozytorów utalentowanych (cokolwiek miałyoby to znaczyć) ale w akademii, jak ktoś przedstawi kompletną tabelę serii, to go już o talent nie trzeba pytać...

SW: **To wskazuje na taktykę legitymizacji – na strategię kompozytorską, która czasem wspomaga recepcję dzieła.**

Nie chciałbym pozostawić tu wrażenia, że spekulacja czy kalkulacja w kontekście komponowania jest mi obca. Przeciwnie: sam często (choć nie zawsze) próbuję zalgorytmizować proces komponowania. Na ogół to zajęcie bardziej zajmujące niż komponowanie „tak po prostu z talentu”. Lubię też wiele utworów

z kręgu serialistów. Śmieszy mnie tylko ideologiczne zadęcie, kiedy kompozytor absolutyzuje jakieś elementy techniki kompozytorskiej, zwłaszcza te, które sam wymyślił.

INTERPRETATOR SAMEGO SIEBIE

ES: **Tak, a ja chciałam spytać, co taka autorefleksja daje samemu kompozytorowi? Przecież przez większość czasu pracuje się samotnie, więc to układanie, myślenie nad konceptami też musi być twórcom do czegoś potrzebne...**

Tak jak powiedziałem, niechętnie wchodzę w rolę interpretatora samego siebie. Ale jeśli poważnie rozmawiamy, to jest to, przynajmniej w pewnym stopniu, nieuniknione. Gdy pracuję nad utworem, czuję się rzemieślnikiem i jestem skoncentrowany na rozwiązaniach techniczno-warsztatowych. Ale z drugiej strony, żeby nie uprawiać autorefleksji, musiałbym w ogóle nie myśleć. To jest niemożliwe!

ES, SW: [śmiech] **Zgadza się, piękny cytat. To może być tytuł naszego wywiadu.**

Pozostaje tylko problem, czy chcę o tym mówić i na ile szeroko. Można kłaść na autorefleksję większy akcent niż na same utwory. Czasem wydaje mi się, że artysta objaśnia dzieło odbiorcy, bo nie ma pewności, czy zdołał w dziele wyrazić to, co zamierzał. Ja nie czuję potrzeby wpływania na odbiorcę mojej muzyki. Szanuję opinie indywidualne odbiorców (czasem dla mnie przyjemne, a czasem nie), ale nie mają one wpływu na to, co robię. Staram się, oczywiście, pisać muzykę, która jest percypowalna – to należy w moim rozumieniu do reguł gry (choć, skądinąd, możliwość wytyczenia granic percypowalności jest problematyczna, a ten graniczny obszar jest fascynujący). Zawsze podobało mi się, jak Lutosławski mówił o tym, że zakłada, że jest takim samym słuchaczem jak każdy inny i po prostu pisze taką muzykę, jaką chciałby sam usłyszeć. Tak z grubsza właśnie jest, ale nie wszystko da się na sobie sprawdzić w drodze eksperymentu myślowego. Bo jeżeli celowo operuje się iluzją, czyli pewnego rodzaju oszustwem, to trudno się na nie samemu nabrać. Przywołam tu przykład

Partity III. Opiera się ona na pewnej strukturze wyjściowej, która podlega różnym przekształceniom. Jest nią trzygłosowa fuga w XVIII-wiecznym stylu wypełniona szesnastkowym rytmem. Brałem jej kawałek, powiedzmy pięć czy cztery szesnastki od pierwszej nuty, potem kilka szesnastek od drugiej nuty i tak dalej i tak dalej. Długość tych małych modułów była losowa, między trzema a sześcioma nutami. Jest to jeszcze bardziej skomplikowane, bo nakłada się tam na siebie kilka podobnie skonstruowanych warstw w różnych tempach. Ale wszystkie są skonstruowane tak, że posuwają się naprzód i cofają. I przeziara przez to wyjściowa struktura. Wiedziałem, jaki efekt chcę osiągnąć, ale nie mogłem abstrahować od tego, że wiem, jak to zrobiłem. Tutaj odwołanie się do opinii kogoś z zewnątrz było dla mnie bardzo interesujące i odetchnąłem z ulgą, gdy ktoś mi powiedział, „wiesz, nie wiem, co się dzieje w tej muzyce, ale miałem wrażenie, jakby ktoś się jąkał”. Okej, zrozumiałem, że to zadziało, ale ja sam nie mogłem tego przeżyć, bo znałem model wyjściowy i procedurę przekształceń.

To, co przed chwilą w skrócie opowiedziałem, świadczy o konieczności autorefleksji w procesie komponowania. Tak więc myślenia nie da się uniknąć, chociaż czasem mam wrażenie, że niektórzy usilnie próbują...

ES: No i są też kompozytorzy, którzy mają większą skłonność do autorefleksji. U niektórych jest bardziej rozbudowana, a u innych bardziej przemilczana.

To mogą być myśli dotyczące bardzo różnych sfer. Weźmy takie klasyczne zagadnienie: muzyka programowa. Jako zdeklarowanemu zwolennikowi muzyki absolutnej koncept muzyki programowej zawsze wydawał mi się bardzo naiwny. Gdy byłem młody, w ogóle odrzucałem go (jak wiele innych idei, z którymi się nie utożsamiałem). Po wielu latach zrozumiałem, że nie da się odrzucać tego, co istnieje, choćby tylko w sferze intencjonalnej. Programowość onomatopieczno-ilustracyjną, jak u Rameau, jeszcze można było wziąć w nawias i słuchać tej muzyki abstrahując od naiwnych tytułów, ale jeżeli ktoś sobie wymyślał, że cała symfonia opowiada jakąś dramatyczną, złożoną historię, uważałem to za myślenie życzeniowe, nie odnoszące się do rzeczywistości. Ale przecież znane są takie historie, że kompozytor stworzył program literacki utworu, ale go nie ujawnił.

SW: Często mówi się o ukrytych, poetyckich inspirowaniach I Koncertu skrzypcowego Szymanowskiego...

Pytanie, czy to jest muzyka programowa, skoro nie wiemy, o czym miałyby „opowiadać”, a słuchając jej zapewne nie domyślimy się tego. Ale możemy deklaratywnie kompozytora w tej kwestii przyjąć w dobrej wierze. Możemy też ją odrzucić, jako nieistotną. Możemy przyjąć, że wprawdzie nie wiemy, co kompozytor chciał nam (poza samą muzyką) opowiedzieć, ale że muzyka ta jest taka, a nie inna właśnie dlatego, że kompozytor przyjął za punkt wyjścia taki, a nie inny program literacki. Może też być tak, że przyjęty program literacki nie wpływa na komponowany utwór. I wreszcie, informacje ujawniane przez kompozytora mogą być po prostu nieprawdziwe. Jazmani czasem nadają tytuły swoim utworom bez większego namysłu, ale w przypadku poważnych XIX-wiecznych kompozytorów sprawa programowości jest poważna i gdybyśmy nawet któregoś z nich mogli o nią zapytać, pewno nasze wątpliwości byłyby trudne do rozjaśnienia. Meandry myślowe wokół komponowania muzyki są dość kręte i trudne do rozpoznania, nawet dla samego kompozytora, dlatego zawsze mówię, nie wierzę kompozytorom, bo to, co mówią, to często konfabulacja. W sztukach plastycznych przynajmniej o elementach techniki – jako że jest ona związana z materią – jest łatwiej mówić. Jerzy Stajuda miał w Łodzi pół roku przed śmiercią bardzo piękną wystawę jego ostatnich obrazów, płócien. Nawiasem mówiąc, jeden z tych obrazów stał się potem własnością Witolda Lutosławskiego. Wszyscy oglądali, każdy coś tam mądrego mówił. Przyszedł kolega malarz, spojrzął z bliska na płótno i pyta „mydło?”, a Stajuda na to „nie, herbata”.

MK: I jest o czym mówić.

ES: Rozmowa fachowców.

Tak. I wszystko jasne.

MK: Ale trudniej prowadzić rozmowę o tym stopniu dosłowności między kompozytorami, prawda?

Ostatecznie można – na bardzo rudymenarnym poziomie. Ale w technice kompozytorskiej nie ma tak wielkich tajemnic, jak „mydło” czy „herbata”.

Przechodząc zaś na nieco wyższy poziom, kompozytorzy często uciekają w metaforę. Taka rozmowa może być przyjemna, ale korzyści poznawcze z niej bywają problematyczne.

ES: Bardzo lubię czytać wypowiedzi kompozytorów o innych kompozytorach, bo są one dużo bardziej selektywne niż wypowiedzi muzykologów, którzy zwykle klasyfikują twórców według ich rangi. Chciałam spytać o tę selektywność w ocenie nie tylko samego twórcy, ale też różnych jego utworów, a nawet ich fragmentów. Czy można uczyć się na cudzych kompozytorskich błędach?

Na pewno tak, ale oczywiście od razu zakładając pewien cudzysłów, bo co to jest błąd? Ja tego nigdy nie wiedziałem, ale wiedział to np. Andrzej Dobrowolski, przemiły człowiek i świetny nauczyciel. I choć w tej chwili jego muzyka nie błyszczy może tak jasno, to naprawdę jest autorem bardzo dobrych utworów, zwłaszcza tych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Może są trochę kostyczne, ale on też był trochę kostyczny, to był jego styl. On wiedział, gdzie jest błąd. Andrzej Dobrowolski mówił wprost i wszyscy o tym wiedzieli, nikt się na niego nie obrażał. Używał właśnie kategorii błędu, mówił np. „perkusja użyta błędnie”. Nigdy do końca nie wiedziałem, skąd on to wie, co jest błędem, a co nie. Kiedy słucham jakiejś muzyki i jest w niej coś, co mi się nie podoba, próbuję sobie to zwerbalizować. Jest to dla mnie jakaś nauka, zwłaszcza jeżeli uda mi się na swój użytek zwerbalizować to, na czym ten „błąd” polega, a raczej co tam jest takiego, co mi się nie podoba. Czasami jest to muzyka odległa od tego, co robię i w związku z tym nie ma jakichś wspólnych punktów, ale czasami słyszę w utworze jakąś niezręczność, jaka mogłaby i mnie się zdarzyć. Staram się to zrozumieć i przeanalizować. Na przykład ostatnio włączyłem radio w samochodzie i słuchałem utworu od środka, nie wiedziałem, co to jest, neoklasycyzm, bardzo solidny, świetnie brzmiący, a jednocześnie po pewnym czasie zauważyłem, że jest w nim coś nużącego, takie ustawiczne kadencjonowanie.

MK: Czkawka.

Taka czkawka dobiegania do końca, a skądinąd świetne pomysły, świetne brzmienia orkiestry. Okazało

się, że to jest Szałowski, którego trochę znam, ale tego utworu nie znałem. To była muzyka baletowa...

MK: *Zaczarowana oberża*, tak się ten balet nazywa.

Tak?

MK: To był jedyny balet Szałowskiego, słuchałem zresztą tej samej audycji¹.

No to byłoby jakieś wyjaśnienie, bo muzyka baletowa trochę to usprawiedliwia.

MK: Kadencjonowanie jest wymuszone...

Jest wymuszone sytuacją sceniczną, taka narracja z krótkim oddechem, bo coś się dzieje. Więc właśnie to jest taka obserwacja, prawdopodobnie dla mnie bez praktycznego znaczenia, bo nie piszę muzyki w tej konwencji i raczej nie sądzę, by się to zdarzyło. A jednocześnie niektórzy, w tym sami kompozytorzy, mówią, że takie słuchanie muzyki to skrzywienie profesjonalne. Zamiast dać się uwieść, porwać muzyce, analizuje się jej detale. Ja, prawdę mówiąc, nigdy nie widziałem w tym aż takiej sprzeczności, ponieważ zawsze miałem skłonność do słuchania analitycznego. I uważałem, że to właśnie pomaga mi w słuchaniu, w zrozumieniu, a w konsekwencji...

MK: W rozkoszowaniu się...

Tak, w rozkoszowaniu się. Obce mi jest bezrefleksyjne unoszenie się na falach muzyki czy subiektywnych emocji i skojarzeń. Każdy jednak ma swój sposób słuchania muzyki.

Chciałbym, aby odbiorcy mojej muzyki słuchali jej zgodnie ze swoimi upodobaniami, bez uprzedzeń. To jest właśnie powodem, dla którego pilnuję, żeby nie ujawniać za dużo własnych przemyśleń o swoich utworach, zwłaszcza nowych. Uważam, że należy to do pewnej konwencji, która polega na tym, że kompozytor komponuje, a słuchacz słucha. Każdy ma tu swój obszar wolności. Kompozytor jest jedynym, niepodzielnym autorytetem, jeśli chodzi

¹ Obok *Zaczarowanej oberży* (1945) Antoni Szałowski skomponował jeszcze „balet radiowy” *La Femme têtue* (1958) [przypisy redakcji].

o wyprodukowanie partytury, ale na tym kończy się jego kompetencja autora. Ale jeżeli ktoś powie, „rozumieniem to tak a tak”, a dla mnie będzie to kompletnie egzotyczne, w ogóle się w tej sprawie nie odezwę, bo każdy ma prawo do własnej interpretacji i nie należy nikomu tego przywileju odbierać. Byłem kiedyś poproszony o spotkanie z niewielką grupą osób zainteresowanych muzyką w Sejnach. Zaprosił mnie Staszek Czyżewski, syn Krzysztofa Czyżewskiego, który kieruje Fundacją Pogranicze. Staszek jest muzykiem. Prowadzi takie spotkania i prezentował trochę moich utworów. Ja w tym brałem udział, oni słuchali kilku moich utworów, mieli jak najlepszą wolę, ale mieli takie przekonanie, że nie rozumieją tej muzyki. Starałem się im wyjaśnić, że oczywiście, nie jest tak, że nie ma czegoś takiego jak rozumienie muzyki – jest! Tylko że oni nie dowiedzą się tego ode mnie na spotkaniu i od nikogo się tego nie dowiedzą. Bo jedyną drogą do rozumienia muzyki jest jej słuchanie. Tylko *implicite* można osiąść tę „umiejętność” czy „wiedzę”. Każdy ma swoje rozumienie w zależności od bardzo wielu czynników i własnych doświadczeń, a autor utworu nie powinien się w to wtrącać. Tymczasem domniemywa się, że artysta jest największym autorytetem w kwestii swojego dzieła.

MK: A to, co powie, jest jego rzeczywistą treścią.

To stwarza fałszywą sytuację. Ja sam uległem takiej autorskiej sugestii. Przez dłuższy czas byłem zbulwersowany komentarzem Lutosławskiego do *Koncertu wiolonczelowego*, który to komentarz był przytoczony chyba z listu Lutosy do Rostropowicza: w każdym razie była tam opisana cała sytuacja dramatyczna czy dramatyczno-społeczna, która miała być treścią *Koncertu*, i mnie to zbulwersowało. Kiedy byłem młody, wiele spośród sądów Lutosławskiego było dla mnie busolą. Sam miałem silne poczucie, że muzyka jest oderwana od treści wziętych z rzeczywistości, ale Lutos potwierdzał to tym, co mówił, i w tym, co robił. A tu nagle *Koncert wiolonczelowy* z całym tym komentarzem, który odebrałem jako zdradę ideału muzyki absolutnej. Załamało mnie to i przez dobrych parę lat miałem nałożony na ten utwór filtr, który uniemożliwiał mi słuchanie *Koncertu wiolonczelowego*. Minęło parę lat zanim nabrałem dystansu do tego komentarza Lutosławskiego i odkryłem

(dla siebie) *Koncert wiolonczelowy* jako jeden z genialniejszych utworów Lutosy, utwór wyjątkowy i nieporównywalny.

MK: Potem Lutosławski się z tego wycofał. W rozmowach z Kaczyńskim jest kontra.

No ale jak się już coś powie, to ma to konsekwencje. Dlatego sam staram się nie komentować swoich utworów, a nawet sądów o tych utworach wypowiedzianych przez innych, przez krytyków. Nie czuję zresztą, żeby krytyka miała na mnie wpływ. Beletrysta Trigorin w *Mewie* Czechowa mówi „Kiedy mnie chwala, to mi przyjemnie, a kiedy gania, tracę humor na parę dni.” A najbardziej jest szczęśliwy, kiedy złapie na wędkę okonia czy karasia. Z drugiej strony, jak ktoś poświęci jakąś myśl moim utworom, to jest bardzo przyjemne, bo nie jest to częste w czasach inflacji sztuki, nadprodukcji wszystkiego. „(...) Owóz te Arcydzieła (...), jedno drugim taniejąc od nadmiaru swego, tak już tanimi się stały, że ja ten Wazon rozbić mogę, (...)” mówi Gonzalo w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza.



Fotografia 3. Paweł Szymański, fotografia z archiwum kompozytora

MK: Nie mogę się oprzeć, aby nie zapytać Pana o inne wizjonerskie utwory, które – żeby tak powiedzieć – idą z Panem przez życie, takie jak *Koncert wiolonczelowy* Lutosławskiego. Może jeszcze jeden lub dwa, o których mógłby Pan powiedzieć, że to są „samorodne, genialne kreacje”?

Musiabym wiele wymienić, oczywiście z różnych epok. To nie są dwa czy trzy utwory... Co mi przychodzi do głowy, ale nie znaczy, że to jest jakaś moja hierarchia: *Sederunt principes* Perotina, to coś niesamowitego w skali epoki i skali ogólnej. *Msza de Notre Dame* Guillaume'a de Machault. Wiele rzeczy Josquina, jak *Missa L'homme armé sexti toni* z podwójnymi kanonami. Zupełnie niesamowite. Kiedyś muzyka Palestriny wydawała mi się wizjonerska. Palestrina bardzo zawęził rygory techniki kontrapunktycznej, może dlatego dziś ta muzyka wydaje mi się genialnie neutralna. Monteverdi, na przykład *Vespro*, mógłbym wymieniać i wymieniać. Nie wspominam o Bachu, bo Bach to alfa i omega (zdaje się Mauricio Kagel zauważył, że nie wszyscy muzycy wierzą w Boga, ale wszyscy wierzą w Bacha). Natomiast z muzyki nowszej oprócz Lutosławskiego, który oprócz tego, że był dla mnie bardzo ważny, był blisko, wymienilibym Xenakisa, zwłaszcza *Metastasis*, z późniejszych utworów *Jonchaies* czy *Shaar* na orkiestrę smyczkową. Wiele rzeczy Ligetiego: *San Francisco Polyphony*, *Clocks and Clouds*, a z drugiej strony wątek parateatralny w *Aventures* – zupełnie niesamowita wyobraźnia. Lachenmann, bardzo odległy ode mnie, ale fascynujący. Zwłaszcza *Accanto*, gdzie *Koncert klarinetowy* Mozarta jakby przeziiera przez fakturę tego utworu – to było bardzo inspirujące. *Wariacje barokowe* Lukasa Fossa. Wymieniam chaotycznie, jest tak dużo muzyki, którą lubię... Wczesne utwory Pendereckiego, *Fluorescencje*...

MK: *Wymiary czasu i ciszy?*

Też, również *Pasja według św. Łukasza*. Zarzucano Pendereckiemu, że odchodzi od ideałów awangardy. Pamiętam, że Penderecki wyraził kiedyś taki pogląd, że choć środki techniczne zmieniają się w muzyce z biegiem czasu, to istotne cechy dobrej muzyki pozostają niezmiennie. Miał poczucie ciągłości. W tym samym czasie Bogusław Schaeffer twierdził, że nowa muzyka zrywa całkowicie z archetypami. *Pasja* wymaga pieczołowitego wykonania, jak się popatrzy do partytury, to widać, że składa się z krótkich kawałków. Zbudowanie z nich dramaturgii wielkiej formy to zadanie dla wykonawców. To jest pewną ułomnością tej materii (bardziej niż stylu czy techniki), którą operował Penderecki w tamtych czasach. Takie utwory, jak

Tren, *Fluorescencje*, *Polimorfia* – wszystkie były dość krótkie, ale jednocześnie miały właściwy czas trwania. On miał poczucie, że te środki go ograniczają, dlatego od tego odszedł. Nie jestem entuzjastą jego późnej muzyki – tej po *II Symfonii*, ale rozumiem jego motywację.

MK: **Materiał muzyczny go zmusił...**

PS: Tak, materiał go zmusił. To nowe wcielenie Pendereckiego, choć było sukcesem merkantylnym, nie było – w moim przekonaniu – istotnym osiągnięciem artystycznym. Ale artysta powinien być sądzony po dobrych rzeczach, a nie po złych, bo nieudane dzieła to nie to samo, co złe czyny. Nikomu nie zrobił krzywdy *Symfonią koreańską*, w związku z tym weźmy ją w nawias, zapomnijmy. Nigdy jednak nie zapomnę tego wstrząsającego wrażenia, kiedy słuchołem po raz pierwszy, jak klasterki grane przez instrumenty smyczkowe przemieszczają się glissandami w różnych kierunkach w *Trenie*... Jak obserwuję neosonorystyczne trendy u kompozytorów młodszej generacji, to wydaje mi się, że oni są często daleko w tyle za wczesnym Pendereckim, Serockim czy Lachenmannem.

MK: **A pierwsza połowa XX wieku? Berg, Schönberg, Strawiński?**

To przede wszystkim Webern, który zawsze bardzo mnie fascynował, Zwłaszcza gdy byłem młody, lubiłem zwięzłe utwory. Webern ze zwięzłości słynie, w tym tkwi jego geniusz. Czasem spotykałem się z opinią, że spośród tych trzech klasyków-dodekafonistów, Berg był najbardziej utalentowany. Schönberg wprawdzie wymyślił dodekafonię, był wizjonerem, ale Berg był największy. A Webern pisał muzykę spekulacyjną. Mnie się zawsze podobało to, co „wyspekulował” Webern. Drażniło mnie, że u Schönberga technika dodekafoniczna była niespójna z całą resztą. Schönberg często operował frazami, jak z muzyki tonalnej. Bywało, że odwoływał się do formy sonatowej, która – w moim rozumieniu – nie ma sensu poza tonalnością. U Berga to nie irytuje, bo dla niego dodekafonia chyba nie była fetyszem. Z twórczości Schönberga najbardziej fascynujące dla mnie są utwory już atonalne, ale jeszcze nie dodekafoniczne, gdzie są takie wynalazki,

jak *Klangfarbenmelodie* w *Fünf Orchesterstücke*, czy *Sprechgesang* w *Pierrocie*. Natomiast Webern znalazł – w moim odczuciu – spójny pomysł na muzykę dodekafoniczną obejmujący także inne elementy muzyki, nie tylko te związane z wysokością dźwięku. W *Wariacjach* op. 31 cechy serii, pewne jej symetrie, determinują strukturę utworu tak, że kiedy się słucha tej muzyki (nie uciekając się do analizy partytury) ma się poczucie organiczności tej kompozycji. Potem – dla zapewnienia tej organiczności – serialiści zbudowali cały system generowania sekwencji innych elementów muzyki poza wysokością dźwięku, wywodząc te sekwencje z serii wysokościowej, będącej podstawą struktury utworu. U Weberna nie było to tak sformalizowane, tylko on znalazł właściwe – figury...

MK: ... **fakturę**...

Tak, fakturę, właściwe gesty dla tej techniki.

A Strawiński? – nieporównywalny do niczego, choć operujący starymi, ogranyimi figurami. Oczywiście jest kilku Strawińskich. Mnie pewno jest bliższy ten z *Wesela* niż z *Symfonii psalmów*.

ZWIĄZKI MUZYKI ZE SŁOWEM

MK: **Pana utwory często komponowane są do tekstów. Jak traktuje Pan relację słowa i muzyki?**

Tekst literacki w utworze muzycznym jest bezwzględnie częścią utworu, ale jednocześnie nie jest. W stu procentach jest częścią utworu w sensie fonetycznym...

MK: ... **jako zjawisko dźwiękowe, ale do struktury dźwiękowej utworu nie należy, bo nie da się go opisać elementami muzycznymi, takimi jak harmonia**...

W tym sensie nie należy. Pytanie, czy słuchacz może abstrahować od takiego elementu, jak tekst literacki w utworze muzycznym? Czy trzeba go rozumieć, czy nie? Ja nie wiem, jak to jest, mam poczucie, że jest taka muzyka, w której mam konieczność rozumienia tekstu.

MK: **W madrygale?**

Tak, również w pieśniach, natomiast jak powiem, że nie mam potrzeby rozumienia tekstu w formach mszalnych...

MK: **To jest czysta konwencja.**

Tak, więc to nie jest taki ciekawy przypadek. Ja najczęściej nie mam potrzeby rozumienia tekstu w kantatach Bacha. Niektórzy uznają to za absolutną herezję. Nie wyobrażam sobie słuchania pieśni Schuberta bez rozumienia tekstu. Jak nie rozumiem dykcji albo za słabo rozumiem niemiecki, to muszę się z tekstem zapoznać (po lub lepiej przed wysłuchaniem utworu). Najlepiej, żeby w czasie koncertu wyświetlać teksty pieśni, jak dialogi w operze. Ale w kantatach Bacha ten tekst nie jest mi potrzebny. Zdaje się, że teksty kantat nie są najwyższych lotów, ale to nie w tym rzecz. Mam poczucie, że te teksty zostały całkowicie pochłonięte przez muzykę. Oczywiście ta muzyka nie byłaby taka, gdyby nie te teksty. Może to jest coś takiego, jak z utworami programowymi, w których program literacki stworzony przez kompozytora spełnił swoją rolę w procesie komponowania muzyki, i nie było już potrzeby, żeby go ujawniać, bo sam kompozytor uznał, że treść została zaabsorbowana przez muzykę, co nie znaczy, że przekazana. Mam wrażenie, że u Bacha teksty ulegają (w moim odczuciu) całkowitej sublimacji. Oczywiście tekst jest w partyturze i mogę się z nim zapoznać. Ale nie jest mi potrzebny do słuchania kantat i do przeżycia tych arcydzieł.

UROKI PSEUDOCYTATÓW

ES: **Wspomniał Pan *Accanto Lachenmanna*, gdzie cytowany jest Mozart. W rozmowie z Natalią Szwab mówi Pan, że cytat jest rzeczą dość oczywistą, i z tego względu wybiera Pan struktury przypominające barok bądź klasycyzm. Z drugiej strony są inne przykłady, *Fourteen Points*. *Woodrow Wilson Overture*, gdzie pojawia się cytat *Miałeś chanie złoty róg* czy cytat w *Koncertie fletowym*. Jak obchodzić się z cytatem, aby był rozpoznawalny, a nie był oczywisty?**

Kiedyś na Warszawskiej Jesieni był grany utwór norweskiego kompozytora Olava Antona Thommessa *Introduction and Macrotantasy on Grieg's Concerto in A-minor for Piano and Large Symphony Orchestra*. W pewnym miejscu są tam charakterystyczne akordy z początku *Koncertu* Griega, a potem cisza. Kiedyś zaprezentowałem ten utwór studentom: usłyszeli akordy, a potem, w pauzie generalnej dośpiewali dalszy ciąg. Niekompletny cytat stwarza sytuację pewności co do kontynuacji. Ja raczej posługuję się pseudocytatami. Niekompletna struktura, odnosząca się do jakiejś oczywistej konwencji stylistycznej, nie daje pewności co do kontynuacji, lecz tylko prawdopodobieństwo. Mózg słuchacza próbuje uzupełnić brakujące dźwięki, ale jest to trudniejsze zadanie, niż w przypadku cytatu z czegoś powszechnie znanego. Taką sytuację uważam za bardziej interesującą. Dlatego na ogół nie posługuję się dosłownymi cytatami, a jeśli to robię, to w innym celu, na przykład po to, żeby skierować uwagę słuchacza na jakiś pozamuzyczny obszar skojarzeń, jak w utworach, o których Pani mówi. Tak jest w *Fourteen Points – Woodrow Wilson Overture*. Paweł Potoroczyn – ówczesny dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza – postawił przede mną zadanie: skomponowanie utworu na orkiestrę inspirowanego sławnymi „Czternastoma punktami Woodrowa Wilsona”. Utwór miał być wykonany na koncercie w Londynie z okazji stulecia odzyskania niepodległości przez Polskę w 1918 roku. Kiedy oficjalnie utwór zamówiono, Pawła Potoroczyna nie było już w Instytucie Adama Mickiewicza, został odwołany. Myślałem długo, co zrobić z tym trudnym zadaniem. Ostatecznie doszedłem do oczywistego wniosku: inspiracja może mieć jedynie charakter formalny. Ponieważ plan pokojowy Wilsona składa się z 14 punktów, napisałem utwór składający się z 14 fragmentów oddzielanych akcentem perkusyjnym, trochę jak w *Przeźroczach* Lutosławskiego. Poszczególne fragmenty nie ilustrują treści punktów Wilsona. Natomiast w 13. części (13. punkt dotyczy niepodległości Polski) jest takie *tutti* oparte na motywach przypominających *Warszawiankę*, które w pewnym momencie ulega destrukcji i pojawia się początek melodii *Miałeś, chamie, złoty róg*. Może nie jest to retorycznie zabieg bardzo wyszukany, ale w tej sytuacji, w której to było pisane nie mogłem sobie podarować. Natomiast zaskakujący był odbiór. Oczywiście, wszyscy usłyszeli ten cytat

i pojawiły się komentarze. Dorota Szwarzman była na tym koncercie i mówi mi: „wszystko w porządku, ale co tam robi *Stary niedźwiedź?*”. Okazało się, że nie tylko Dorota miała takie skojarzenie. Zadziałał jakiś filtr percepcyjny. Może nie chciano przyjąć takiego gorzkiego cytatu przy okazji podniosłej rocznicy... A mnie się wydawało, że odniesienie do Wyspiańskiego jest oczywiste.

MK: Zwłaszcza że w *Weselu* Wyspiańskiego jest dodatek nutowy i ta melodia jest tam zapisana.

To wcześniej już istniejąca melodia *Od Krakowa ciemny las*, piosenka obiegowa. Nie słyszałem, aby ktoś odważył się podłożyć jakąś inną melodię w *Weselu* Wyspiańskiego.

MK: U *Wajdy* jest inna, Niemen śpiewa swoje frazy.

To prawda, ale to, co śpiewa Niemen, jest też jakąś wariacją na ten temat. No więc z *Woodrow Wilson Overture* to była taka właśnie historia... Ale potem informacja, że chodzi o *Miałeś, chamie...* pojawiła się w obiegu publicznym. Żyjemy w czasach, w których z jednej strony telewizja publiczna jest pod butem władzy, a z drugiej strony wiele treści ma obieg przez Internet. Cenzura istnieje, ale nie jest...

ES: Skuteczna...

Nie jest totalna. Różne drobne formy, jakieś filmiki, kręcone domowym przemyślem, które się umieszcza w Internecie – to jest wolny obieg różnorodnych treści, który niewiele kosztuje. Natomiast profesjonalna muzyka, teatr, film – to są kosztowne przedsięwzięcia. I trudno jest tu przełamać monopol państwowy. Tu kontrola treści jest wyraźna. A przecież ten monopol państwowy to są nasze pieniądze, a nie aparatu władzy.

SW: Otóż to...

Wracając do cytatu i odniesień pozamuzycznych: jak mówiłem, byłem zdruzgotany komentarzem Lutosa do *Koncertu wiolonczelowego*, a po latach sam robię dużo bardziej jawne wycieczki w stronę rzeczywistości, niż Lutos w *Koncercie*. Więc jest to jakieś sprzeniewierzenie się swoim własnym ideałom. Inny cytat,

w innym moim utworze, *it's fine, isn't it?* narobił sporo zamieszania, choć utwór nie został wykonany. To cytat z Jarosława Kaczyńskiego: „nas nie przekonają, że białe jest białe, a czarne jest czarne”. W pewnym momencie utworu miało być odtworzone zniekształcone historyczne nagranie Kaczyńskiego. Utwór miał być wykonany na festiwalu Eufonie w 2021 roku, ale organizatorzy zdjęli go z programu ze względu na ten cytat. Jest więc to ewidentny przypadek cenzury politycznej. Z punktu widzenia formy i zawartości utworu ten cytat nie jest istotny. Mógłby być zastąpiony jakimś innym efektem dźwiękowym. Tak więc utwór, choć zawiera element jawnie odnoszący się do rzeczywistości, pozostaje niejako w domenie muzyki abstrakcyjnej. No ale dlaczego na coś takiego się zdecydowałem? Miałem napisać koncert fletowy. Koncert fletowy, flet – to jest kwintesencja sztuki dekoracyjnej. Na czele z dwoma koncertami fletowymi Mozarta. Są genialne, same w sobie, ale istnieją w kontekście *Requiem*, *Don Giovanniego*. Myślałem o koncercie fletowym, a w tym samym czasie widziałem w Internecie, jak policjanci wloką Klementynę Suchanow po trotuarze... Nawiasem mówiąc, przetrącili jej kręgosłup. Miała operację po tych ekscesach. Było takie zdjęcie: policjant trzyma but na jej głowie, ona leży na chodniku. Pomyślałem sobie: czy to jest moment na koncert fletowy? Przyszedł mi na myśl ten wiersz Herberta o ornamentatorach². No owszem, fajnie: napiszę koncert fletowy, nic się przecież nadzwyczajnego nie dzieje, a demonstranci to – jak mówią w mediach narodowych – chuligani. Wtedy przyszedł mi do głowy ten właśnie cytat z Kaczyńskiego. To lapsus o uniwersalnym znaczeniu, odnosi się do wielu rzeczy, od Putina do antyszczepionkowców. A koncert fletowy taki wesoły... Przypomniał mi się wideoklip Muńka Staszczyka:

Jest super, jest super,
Więc o co ci chodzi?
Jest super, jest super,
Więc o co ci chodzi?
Więc o co ci chodzi?
Więc o co ci chodzi?
Jest super, jest super!
Więc o co ci chodzi?
Jest super!

Mamy tolerancję wobec innych upodobań,
Kościół zaciekle broni najbiedniejszych,
Bogaci są fajni i w miarę uczciwi,
Policja surowo karze złych przestępców...

it's fine, isn't it? Jest koncert fletowy – motoryczny, wesoły... Oczywiście to też jest zaprzeczenie własnym ideałom – idei muzyki absolutnej. Teraz jednak przyszedł czas, który wywraca do góry nogami mechanizmy myślowe, którymi się posługiwaliśmy.

Będąc w Sejnach, uczestniczyłem w spotkaniach organizowanych przez Fundację „Pogranicze” – spotkaniach z Timothyem Snyderem, Marci Shore, Ireną Grudzińską. Byłem ciekaw, jak mądrzy ludzie wszystko to porządkują. To nie jest taka łatwa sprawa. Wielu z nas ma przekonania w gruncie rzeczy pacyfistyczne. Jak to pogodzić z sytuacją wojny? Snyder twierdzi, że każdy człowiek ponosi odpowiedzialność za swoje decyzje w każdej sytuacji... Jeżeli jestem pacyfistą i nie dam pieniędzy na drona dla Ukraińców, to moja decyzja mnie obciąża. Ale jeżeli dam, to też mnie obciąża. Nie ma tu dobrego wyjścia. Marci Shore przywoływała Heideggera: człowiek z racji tego, że w ogóle jest na świecie, że się urodził, ponosi odpowiedzialność. Nie ma sposobu, żeby stanąć poza tym. Jest się w tym. W kontekście pacyfizmu przyszła mi do głowy myśl, że chcemy – a jest to europejski sposób myślenia – chcemy zbudować spójną wizję świata. Przyroda działa w oparciu o pewne zasady. Oczywiście nie wiadomo, czy tak jest, ale taka jest nasza wizja. Cała nauka, nauki przyrodnicze – dążą do takiego rozumienia. Społeczeństwo działa według pewnych zasad. Dyktatury działają według woli dyktatora, a społeczeństwa demokratyczne działają według wspólnie przyjętych określonych reguł. Sądy działają według prawa. Nie daje się kar więzienia według uznania – porównywalne przestępstwa są karane w porównywalny sposób. O tym decyduje system, który oczywiście nigdy nie jest doskonały, ale konstruuje się go tak, żeby był możliwie spójny... Wcześniej o tym nie myślałem, nie werbalizowałem sobie tego... Ale kiedy zacząłem o tym myśleć, to zrozumiałem, że na wzór i podobieństwo tego świata zewnętrznego ja i inni ludzie konstruują sobie spójny światopogląd. To znaczy, że ja nie mogę uważać, w jednej sytuacji, że Ziemia jest kulista, a w innej, że Ziemia jest płaska. Nie mogę według własnych sympatii,

² Ornamentatorzy z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957).

całkowicie woluntarystycznie kształtować stosunków z ludźmi, zwłaszcza na bardziej formalnym poziomie. Jeżeli, przypuścimy, uczyć w szkole, nie mogę uczniów traktować według mojego widzimisie, tylko zgodnie z zasadami instytucji szkoły. Próba takiego spójnego światopoglądu obejmującego również sprawy etyczne – to podlega teraz zanegowaniu. Spójność nie jest możliwa. Nie zrezygnuję ze swojego poglądu pacyfistycznego, a jednocześnie dam pieniądze na broń dla Ukraińców, którzy się bronią. Ale w związku z tym cały ten mój spójny obraz świata ulega erozji. Zanim sobie to uświadomiłem, on uległ erozji już w przypadku utworu na flet i orkiestrę. Nadal uważam, że muzyka jest abstrakcyjna; że to jest mój ideał; że taką muzykę abstrakcyjną, która nie odnosi się do rzeczywistości, chciałbym nadal komponować. Ale utrzymanie indyferentyzmu – tylko dla samego faktu spójności umysłowej – kiedy wali się świat wyznaczanych przeze mnie wartości nie jest możliwe. Tak próbuję tłumaczyć moje sprzeniewierzenie się idei muzyki absolutnej...

MK: Można by chyba powiedzieć tak: system wartości kompozytora okazał się konfliktowy wewnętrznie. Są dwie wartości sprzeczne. Zrealizować można albo jedną, albo drugą. Ale nie obydwie na raz. I coś trzeba wybrać.

Tak, tak. Oczywiście zdawałem sobie sprawę z tego, co robię. I zaakceptowałem tę sprzeczność. A wokół *it's fine, isn't it?* rozwinęła się awantura. Słałem listy, które krążyły na forum ZKP (internetowa strona dyskusyjna członków Związku). Nie były publikowane.

ES: List był opublikowany na blogu Alexa Rossa.

Ktoś ze znajomych mu przesłał. Niemal do samego koncertu nikt nie wiedział, co znajduje się na płycie dołączonej do partytury utworu. Choć dostarczyłem na czas wszystkie materiały, nikt nie wpadł na pomysł, żeby wcześniej posłuchać dołączonego nagrania. Wywierano na mnie nacisk, żebym usunął Kaczyńskiego z utworu. Nie chciałem tego zrobić ze względów zasadniczych. Ponieważ jednak niektóre osoby zaangażowane w przedsięwzięcie były przerażone tym, że mimo woli zostały uwikłane w tak groźną „afery polityczną”, niejako ze względów „humanitarnych”

zapropnowałem rozwiązanie kompromisowe – tylko na to jedno wykonanie utworu.

MK: Trzeba rozróżnić dwa rodzaje cenzury: cenzurę represyjną i prewencyjną. Represyjna jest w porządku.

Nie jestem zwolennikiem żadnej cenzury. W każdym razie prewencyjna cenzura jest zabroniona – jest zabroniona konstytucją.

ES: A koszulka „Konstytucja” też jest zabroniona, więc...

[śmiechy]

Konstytucja zabrania cenzury prewencyjnej. Ale *explicit* dotyczy to jedynie środków społecznego przekazu (Art. 54 ust. 2). Zapropnowałem więc, że w miejsce wiadomego cytatu wprowadzę zdanie: „Fragment usunięty na skutek działania autocenzury”.

ES: I to AUTO-cenzury.

AUTO-cenzury – bo to była moja decyzja. Tym samym nie było tu zarzutu o praktyki cenzorskie wobec innych osób. Mimo to, to też nie przeszło. No cóż – była przygoda. *It's fine, isn't it?* czeka na wykonanie, które może kiedyś nastąpi, może nie.

SW: Czy *it's fine, isn't it?* to Pana drugi koncert fletowy? Przeczytałem u Andrzeja Chłopeckiego, że istnieje koncert z 1980 roku, ale nigdy nie został wykonany. I że stanowi prototyp Pańskiego *Appendix*.

Nie – on nigdy nie został napisany. *Appendix* na flet piccolo i kilka instrumentów został napisany zamiast koncertu fletowego. Historia wyglądała tak. W końcu lat 70. Andrzej Chłopecki prowadził w Polskim Radio cykl audycji i koncertów monograficznych, które prezentowały twórczość wybranych kompozytorów. Bohaterami byli Henryk Mikołaj Górecki, Augustyn Bloch, Gienek Knapik, Olek Lasoń... Był też Aleksander Tansman, który nawet przyjechał wtedy do Warszawy. Radio emitowało audycje o wybranym kompozytorze, a na koniec odbywał się koncert,

transmitowany przez radio i telewizję, z zamówionym specjalnie utworem. Andrzej powiedział mi pewnego dnia: „Teraz twoja kolej. Zamawiam u ciebie koncert fletowy”. Wykonawczynią miała być Joanna Turcka, świetna, młoda flecistka, nawiasem mówiąc moja młodsza koleżanka jeszcze z liceum muzycznego. Joasia wystąpiła tuż przedtem z wielkim sukcesem na Warszawskiej Jesieni z Mariuszem Pędziałkiem w *Koncertie podwójnym* Ligetiego. Mój nowy utwór miał być dla niej. Ona zresztą nawet o tym nie wiedziała, bo w tym momencie to były dopiero wstępne ustalenia. Powiedziałem jej o tym dopiero przed dwoma laty, kiedy przypadkiem się spotkaliśmy. Andrzej „zamówił” u mnie koncert fletowy, ale słowo „zamówił” nie jest może całkiem odpowiednie. Andrzej złożył deklarację, że zamówi u mnie koncert fletowy. Rozmawialiśmy o tym jakoś po wakacjach w 1981 roku a wykonanie miało się odbyć w 1982 roku. Ale w grudniu 1981 roku wszystko diabli wzięli. Andrzeja wyrzucono z radia, nie było już żadnych koncertów, a jeśli nawet były, to lepiej się było trzymać z daleka od takich instytucji, jak radio czy telewizja. Joasia Turcka na zawsze wyjechała z Polski... W 1983 roku napisałem taki jakby „mini-fletowy” koncert: *Appendix* na flet piccolo i zespół kameralny. Utwór zadedykowałem Andrzejowi Chłopeckiemu – był to appendix do nigdy nie napisanego koncertu fletowego.

MK: **I to na flet piccolo.**

I właśnie na flet piccolo.

MK: **Cytaty są w Pana muzyce bardzo rzadkie, takie można przynajmniej odnieść wrażenie. W gruncie rzeczy jest muzyka napisana w dawnym stylu albo muzyka dwupoziomowa, w której skomponowany jest specjalny wzorzec też w dawnym stylu.**

To zdarza się najczęściej.

MK: **Natomiast chyba wyjątkiem i dla mnie osobiście bardzo ważnym utworem jest *Sostenuto*. Wyjątkowy jest sposób wkomponowania tych dwóch cytatów, z *Partity*, z Brahmsa na końcu.**

Z Brahmsa taki cytat z pamięci, zamazany.

MK: **W żadnym omówieniu utworu o nich nie pisano.**

No, właśnie, ale Dorota³ oczywiście wychwyciła te aluzje. Cytat z *Partity* zaplanowałem od razu na początku pracy nad *Sostenuto*. Bardzo mi pasował jako kulminacja, a utwór na setną rocznicę urodzin Witolda Lutosławskiego był dobrą okazją. Natomiast z tego niedokładnie cytowanego Brahmsa nie umiałem się w ogóle wytłumaczyć, nie wiem skąd to się wzięło. Bardzo pasowała mi ta figura jako zakończenie utworu.

MK: **Skojarzenie z Lutosławskim jest bardzo na miejscu.**

Oczywiście miałem tę myśl, ale po fakcie, po napisaniu utworu.

MK: **Ona jest zresztą zapowiedziana wcześniej, już się przewija w utworze, jest taki moment w partii kontrabasów.**

Tak, ale...

MK: **To nie jest cytat.**

Ale *ex post* może się kojarzyć i tworzyć takie powiązanie.

MK: **To przypomina też trochę początek chaconny z koncertu Lutosławskiego.**

Tak – to też jest dodatkowe powiązanie. Okolicznościowy cytat – z Szymanowskiego – jest jeszcze w *Sonacie*⁴. *Sonata* była jednym z utworów zamówionych przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej i wykonanych na rocznicowym koncercie w 1982 roku. Ostatni mazurek Szymanowskiego był tematem „zadanych” kompozytorom. Zupełnie nie wpasowywał się w muzykę, którą wtedy pisałem. Forma utworu odwołuje się do allegra sonatowego. W formie sonatowej są takie miejsca, gdzie nieraz wykracza się poza podstawowy materiał eksploatowany w utworze. To koniec przetworzenia i koda. W tych

³ Dorota Szwarzman [przypis redakcji]

⁴ *Sonata* na 9 skrzypiec, kontrabas i perkusję (1982).

dwóch miejscach umieściłem minicytaty z *Mazurka* Szymanowskiego. Jest jeszcze cytat, a właściwie podstawa utworu – motyw *L'homme armé* w *Lux aeterna*. I to chyba wszystko, jeśli chodzi o cytaty. Inne fragmenty mojej muzyki, które mogłyby się Państwu wydawać cytatami, są pseudocytatami.

SCHYŁEK

ES: Mówiąc o swoich fascynacjach muzycznych w wywiadzie z Natalią Szwab, wspominał Pan, że interesuje Pana bardziej to, co schyłkowe, na przykład madrygał. Czy jest coś schyłkowego również w naszych czasach, jeśli chodzi o muzykę i sposób funkcjonowania kompozytorskiego? Pokolenie osób kończących studia bardzo mocno akcentuje zaangażowanie w problemy rzeczywistości, w ekologię, równouprawnienie kobiet. Czy jest to kwestia pokoleniowa, czy może jakiś model modernistycznego kompozytora ulega przeobrażeniom?

Nie mogę sobie przypomnieć, do czego się odwoływałem, czy miałem na myśli jakiś utwór, czy twórcę. Nie mógłbym powiedzieć, że jest to jakaś taka hierarchia, że wolę rzeczy bardziej schyłkowe. Bardzo lubię na przykład Haydna, który nie jest schyłkowy.

ES: Tylko wczesny.

Tak..., był Haydn przed Mozartem i Haydn po Mozarcie. Był więc też i Haydn schyłkowy, można tak powiedzieć. Z kolei Bach w jakimś sensie też był schyłkowy, choć nie bardzo to określenie do niego pasuje. To było zamknięcie epoki, zamknięcie pewnego kierunku. A więc raczej synteza niż schyłek. Gesualdo był schyłkowy czy Sigismondo d'India; bo były w ich muzyce niesamowite pomysły harmoniczne, ale później okazało się, że harmonia rozwinęła się w innym kierunku, to był jakiś zaulek, choć pozostały w nim genialne dzieła. Po Bachu nikt też pewnych rzeczy nie podjął. Najwyraźniej nie było to możliwe. Hindemith, Szostakowicz czy Schumann pisali fugi. To była próba nawiązania, ale nie nastąpiło podjęcie tego gatunku. Świetne fugi Szostakowicza pozostają na marginesie jego twórczości, nie w głównym nurcie. Są idee, pomysły, gatunki, które mają swoją kontynuację

w następnych epokach, a inne zanikają. Jednym z powodów są zapewne uwarunkowania społeczne, ale ten aspekt nigdy mnie bardzo nie interesował. Drugim wyznacznikiem rozwoju sztuki są – w moim najgłębszym przekonaniu – wybitne jednostki. Może gdyby nie było Cameraty Florenckiej i gdyby Monteverdi nie stworzył arcydzieł w nowym stylu, teatr muzyczny i monodia akompaniowana aż tak by się nie rozwinęły. Co za tym idzie, nie rozwinęłyby się uproszczenia harmoniczne, które były ich konsekwencją. Może wówczas by się okazało, że Gesualdo nie jest schyłkowym kompozytorem, a prekursorem. Ale te rozważania należą do domeny historii alternatywnej, która jest dziedziną fantastyki. Zagadnienia ewolucji w sztuce są fascynujące, ale to, co jest esencją, to arcydzieła. A te bywają tworzone zarówno przez prekursorów, jak i artystów schyłkowych, manierystycznych. Dzieła schyłkowe mają dodatkowo osobliwy urok wyjątkowości, bo trudno je porównywać z ogólnymi tendencjami. A czy teraz mamy schyłek? Trudno o tym wyrokować bez należytego dystansu czasowego. Na przestrzeni mojego dość już długiego życia zmieniają się tendencje, upodobania, mody. Kiedy byłem młody za najdoskonalszą polifoniczną muzykę renesansową uważano twórczość Palestriny. Odwołuję się tu do obiegowych sądów muzyków czy melomanów z tamtych lat. Dziś bardziej fascynująca zdaje się muzyka o pokolenie czy dwa starszego Josquina. Muzyka Beethovena postrzegana była jako apogeum stylu klasycznego. Obecnie Mozart jest wzorem klasycznego piękna i równowagi. Dziś muzyka Mahlera zachwyca, ale ledwie pięćdziesiąt lat temu uważana była za dziwną (zwłaszcza wielkich rozmiarów symfonie) niektórzy zarzucali Mahlerowi kicz. Swoją drogą, symfonie Mahlera nie były aż tak dobrze znane – dość powiedzieć, że *VIII Symfonia* miała swoją polską premierę w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych – byłem na tym koncercie. Natomiast o kryzysie słyszę zawsze. Ciągłe jest jakiś kryzys, jakiś schyłek. Przeczujemy, że nie będzie już tego, co jest, przyjdzie coś innego, ale co? Na pewno wiele zmian wiąże się z rozwojem technologicznym. Internet stwarza szanse dla prezentacji własnej twórczości dla każdego, kto chce w takim obiegu uczestniczyć. Twórczość staje się coraz bardziej egalitarna, ale arcydzieł od tego raczej nie przybywa. Innym przejawem technologicznej rewolucji jest tak zwana sztuczna

inteligencja. Można kupić aplikację na i-phona, która w ciągu kilku sekund wygeneruje obraz na zadany temat, np. w stylu Rembrandta. Bez ironii mówię, że jest to imponujące osiągnięcie technologiczne.

ES: Ale maluje je dlatego, że ma bazę obrazów Rembrandta, które jest w stanie wchłonąć, prawda?

Właśnie. Sztuczna inteligencja to nie inteligencja w dotychczasowym rozumieniu tego pojęcia, a gigantyczne możliwości kompilacji danych. Podobnie Rembrandt z i-phona to kompilacja, a nie twórczość. Rewelacją byłoby, gdyby maszyna była w stanie stworzyć na podstawie bazy danych obrazów Rembrandta obraz w stylu, dajmy na to Rubensa. Albo wybitne dzieło nieporównywalne z czymkolwiek. Nie ma (przynajmniej na razie) takiej możliwości, żeby maszyna mogła tworzyć oryginalne dzieła. Gdyby stało się to możliwe, ludzka indywidualność artystyczna uległaby unieważnieniu. Oczywiście, artyści od kilkudziesięciu lat posługują się komputerami. Kompozytorzy od 1957 roku, kiedy to Lejaren Hiller wraz z Leonardem M. Isaacsonem stworzyli sławną *Illiac Suite*. (NB w roku 1974 uczęszczałem na wykłady Hillera na Akademii Muzycznej w Warszawie). Ale komputery używane są jako narzędzia. Na razie twórcami pozostają jednak ludzie.

Wracając do egalitarnego obiegu twórczości w Internecie: nie sądzę, żeby to zjawisko spowodowało egalitarny obieg wartości. Odbiór twórczości internetowej nie jest egalitarny. Jedne rzeczy są słuchane (oglądane) chętniej, inne mniej chętnie, co, zresztą, mierzy się skrupulatnie liczbą kliknięć. Utwory, które mają dużo kliknięć, prędzej czy później zaczynają zarabiać pieniądze na swych autorów i zaczyna się komercjalizacja. Więc to nie będzie demokratyczny świat twórców, bez geniuszy, bez sław, bez wielkich osobowości, karier i pieniędzy. Wprawdzie koszty istnienia w sieci teoretycznie są niewielkie, ale wyprodukowanie, na przykład, przedstawienia operowego kosztuje gigantyczne pieniądze, niezależnie od tego, czy ma być prezentowane w realnej czy wirtualnej rzeczywistości. W zamożnych krajach demokratycznych chcemy mieć życie kulturalne i dostęp do sztuki, ale nie chcemy (nie możemy?) za to dużo płacić z własnej kieszeni. Ktoś, kto wie lepiej, wydaje na kulturę pieniądze z naszych podatków, a my dzięki temu chodzimy

do filharmonii czy teatru. Ale ten ktoś, kto wie lepiej, to państwo, czyli aparat przemocy. Aparat przemocy decyduje więc o życiu kulturalnym czy intelektualnym i o tym, jakie wartości są w obiegu. Jest więc prawdopodobne, że kosztowne gatunki sztuki będą zanikać, a obieg wartości będzie istnieć w sieci na marginesie dominujących tam nurtów komercyjnych. Państwo zaś będzie wydawać nasze pieniądze na zbrojenia i walkę z globalnymi zagrożeniami, które nie znikną, bo ich przyczyną jest przeludnienie. Trudno sobie wyobrazić ewolucję gatunków i form muzycznych. Natomiast arcydzieł z przeszłości będziemy mogli słuchać pewno tylko z nagrań – i to tych sporządzanych obecnie, bo trudno sobie wyobrazić nagranie symfonii Mahlera w świecie, w którym nie ma już orkiestr. Zresztą już teraz więcej słuchamy muzyki z nagrań niż wykonywanej „na żywo”. Oczywiście, dzięki nagraniom dostępnym komercyjnie mamy dostęp do większego repertuaru. Ale jest to muzyka z konserwy.

KULTURA À LA CARTE

ES: Wspominał Pan w jednym z wywiadów, że dzięki nagraniom słuchamy tego, czego chcemy słuchać, a nie tego, co akurat w danym momencie dają na koncertach. Czy w czasie pandemii nie uległo to zmianie? I czy w związku ze schyłkowością, o której Pan wspominał, nie będzie nam tego brakowało?

No więc właśnie, kultura *à la carte* to jest osobny problem. Mam na myśli obieg muzyki, a nie – generalnie – obieg wartości w kulturze, to temat na osobną rozmowę.

ES: Mam menu, klikam...

Myszę, że młodzi ludzie w ogóle nie odczuwają tego problemu. Dla nich to naturalne, jest wybór i w każdej chwili wszystko jest dostępne. Też uważam, że ma to bardzo dużo zalet, ale mam poczucie pewnego nadmiaru. Nie tylko w obiegu sztuki, ale w pospolitych dziedzinach życia. Na przykład radio: słucham radia, kiedy chcę (i mogę). Jeśli czegoś nie mogłem posłuchać – to przypało, bo można znajdować się tylko w jednym punkcie na osi czasu. Tak było kiedyś. Teraz wszystko (prawie) dostępne jest w podcastach.

To bardzo wygodne rozwiązanie, ale i przerażające, bo powoduje rozszczepienie jedności czasu. Mogę słuchać bieżących wiadomości i jednocześnie tych sprzed godziny czy dwóch. Podobnie jest z telefonem w dzisiejszych czasach, kiedy jest on dobrem powszechnym. Każdy ma swój telefon przy sobie. To bardzo wygodne, trudno sobie wyobrazić życie bez tego urządzenia. Kiedyś obserwowałem grupę osób w restauracji, w ogródku, w piątkowy lub sobotni wieczór. Najwyraźniej zebrali się tam w celu towarzysko-rozrywkowym. Każda z osób rozmawiała z kimś przez telefon. Wyobraziłem sobie, że niewidoczni interlokutorzy też – w różnych miejscach – celebrują w dużych grupach sobotni wieczór, gdzie też wszyscy prowadzą rozmowy telefoniczne. Zrozumiałem, że spotykają się w jakimś określonym miejscu z określonymi ludźmi po to, żeby – za pomocą telefonu – jednocześnie być gdzie indziej, z kimś innym. To rozszczepienie jedności miejsca. Podobne paradoksy dotyczą nagranej muzyki. To wspaniałe, że właściwie cały obiegowy repertuar można mieć w każdej chwili „pod palcem” dzięki platformom streamingowym i smartfonowi, który ma się w kieszeni. Ale, jak już wspominałem, muzyka, nawet najlepiej nagrana, jest pewnego rodzaju konserwą. Największy walor muzyki nagranej – możliwość wielokrotnego odsłuchu – jest jednocześnie jej najkoszowniejszą wadą, bo wielkim czarem muzyki granej na żywo jest to, że nie jest uchwytna w stu procentach, a przy tym jest niepowtarzalna. Przeminięło coś, czego nie usłyszałem i więcej się to nie powtórzy. Coś przeżyłem, ale jedynym sposobem na utwalenie tego przeżycia jest moja pamięć, a nie proteza pamięci, jaką jest nagranie – zawsze w identycznej, niezmienionej postaci. Z różnych względów słuchamy dużo więcej muzyki nagranej niż muzyki na żywo. Przede wszystkim dlatego, że dostępność muzyki wykonywanej na żywo jest wielokrotnie mniejsza niż muzyki nagranej. Ja jestem uwrażliwiony również na akustyczne walory odtwarzanych nagrań. Wierny odsłuch nagranej muzyki, to możliwość kontemplacji subtelnych jej cech, jak artykulacja, jakość instrumentów, przestrzeń, czy raczej jej iluzja. Ale nawet najbardziej zaawansowane dziś technologie nagrywania i odtwarzania dźwięku dają jedynie uproszczoną iluzję przestrzeni akustycznej. Czasem wolę więc pójść na koncert, na którym gra przeciętna orkiestra. Posłucham po raz kolejny Brahmsa czy Czajkowskiego w nie najlepszym

może wykonaniu, ale zagra prawdziwa orkiestra, w prawdziwej sali koncertowej – to wielki walor.

ES: Co do potrzeby twórczości... nawet w obliczu wojny ukraińscy poeci i pisarze nie przestali pisać, choć początkowo się tego obawiali.

Teraz Pogranicze wydaje na gorąco poetów ukraińskich, ich bieżącą twórczość. Jest to jakiś nowy obraz świata, wstrząsający, bardzo poruszający. Nawet te teksty, które czasem wydają się grubo ciosane, mają wielką moc, której by nie miały, gdyby nie były pisane krwią (nie lubię używać takich słów, ale tu są chyba na miejscu). Dramatyczna rzeczywistość na bieżąco podlega jakiejś refleksji, umysłowej transformacji. Kiedy skończy się wojna, oby wygraną Ukrainy, Ukraińcy będą musieli (każdy indywidualnie, jak i w świadomości zbiorowej) wypracować rozumienie swoich tragicznych doświadczeń obecnych czasów. Ta twórczość poetycka świadczy o tym, że oni robią to już teraz. Być może słowo ma większy wpływ na rzeczywistość, niż mi się do tej pory zdawało. Timothy Snyder uświadomił mi, że z pewnymi ideami, które są dobrze przyswojone i przyjęte jako oczywiste, nawet dyktatura nie zawsze jest władna walczyć, czasem musi je jakoś anektować. Ale to, czego nie wiemy, czego sobie nie uświadomiamy, czego jeszcze nie potrafimy wyraźnie zwerbalizować, łatwo może stać się przedmiotem manipulacji i to jest bardzo niebezpieczne. Punktem wyjścia dla budowania świadomości zbiorowej jest autorefleksja...



Fotografia 4. Olga Pasiiecznik i Paweł Szymański, fotografia z archiwum kompozytora

Warszawa, 3.09.2022

Rozmowa odbyła się w siedzibie Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego. Tekst autoryzowany.