

# „Często muzyka leży pomiędzy dźwiękami”

**z prof. Mirosławem Bukowskim  
rozmawia Rafał Ciesielski**

## I. Kompozytor dziś

**Rafał Ciesielski:** Kim dziś jest kompozytor? Jaki jest jego status? Czy jest to jedynie zawód, czy powołanie, misja?

**Mirosław Bukowski:** Strawiński mówił, że jest to zwykła praca.

**RC:** Rzemiosło.

**MB:** Tak. Codziennie rano, jak mieszkał w Paryżu, szedł do swojej pracowni i od ósmej do piętnastej siedział i komponował, jak urzędnik.

**RC:** A z perspektywy Pana Profesora – jako kompozytora?

**MB:** Nawet w wypowiedzi Strawińskiego jest może trochę kokieterii. Podejrzewam, że chodził do pracowni, żeby narzucić sobie pewną dyscyplinę.

**RC:** Czyli kompozytor nie ma stałego, wewnętrznego impulsu do tworzenia, tylko trochę musi się czasami zmusić, by coś „fizycznie” napisać.

**MB:** Tak, to jest rzecz najtrudniejsza. Był taki student kompozycji. Jemu wszystko grało, tylko nie wiedział, jak to napisać. Zawsze mi opowiadał o tym dziele, a ja mówiłem: „proszę mi przynieść nuty...” Kompozytor dzisiaj? Mamy taką perspektywę: od Lutosławskiego do Rubika. Kto jest kompozytorem: Lutosławski czy Rubik?

**RC:** Formalnie są na tym samym poziomie. Ukończyli studia...

**MB:** ...ale tylko to...

**RC:** ...są kompozytorami...

**MB:** ...ale jeden ma talent, a drugi nie ma talentu. Lutosławski miał talent twórczy, artystyczny, a Rubik ma talent do interesu. I to wszystko.

**RC:** Ma „talent eklektyczny”.

**MB:** Eklektyzm. Koszmarny eklektyzm. Nawet bym powiedział, że przysłowiowy, taki odpustowy „jeleni na rykowisku” to jest dzieło sztuki przy tym, co Rubik robi.

**RC:** Ostatnio w Zielonej Górze, wczoraj czytam w gazecie, po oratorium Rubika: *standing ovation*...

**MB:** No bo ludziom wystarczy tanizna. Proszę Pana, kto dzisiaj ogląda *Hamleta*. *Hamlet* nie jest sztuką do powszechnego odbioru. To jest sztuka dla smakoszy. Wielka literatura jest dla smakoszy.

**RC:** Chyba, że *Hamlet* na przykład... przyleci F-16. Wyładuje na scenie i...

**MB:** ...ale to tylko ten „moment F-16”. Później te monologi przestają interesować, stają się nudne dla dzisiejszego odbiorcy.

**RC:** Tak, przy F 16 stojącym na scenie trudno już zainteresować cymkolwiek.

**MB:** Kiedyś Hanuszkiewicz w *Balladynie* zastosował motocykle Honda. Dzisiaj wszyscy pamiętają te Hondy, a nikt nie wie, kim była *Balladyna* czy kto to napisał. Narzucone, obce didaskalia, z innej epoki, nagle zdominują utwór i wypaczają go kompletnie. Poza tym dzisiaj żyjemy w świecie sztuki masowej. To się liczy: tłumy na stadionach (sala koncertowa jest tu za mała), 30-40 tysięcy ludzi, wielkie widowisko nie tylko muzyczne, ale i wizualne, ruch na scenie, reflektory, scenografia...

**RC:** Wracając do postaci kompozytora. Jeśli odrzucimy jego formalny, akademicki status, to określenie to staje się tak rozciągliwe, że daje się zastosować w rozmaitych sytuacjach. Jeśli ktoś napisze piosenkę, a nawet nie napisze (bo nie potrafi, nie zna nut), tylko wymyśli melodię, może już liczyć na nazwanie go kompozytorem...

**MB:** Większość klezmerowiczów to są kompozytorzy. Napisał jedną, dwie piosenki i już jest kompozytorem.

**RC:** Wymyślił melodię...

**MB:** Tak. Wymyślił melodię. Kiedyś zadzwoniła jakaś młoda osoba, mówiąc, że jest kompozytorką, że napisała piosenkę, tylko czy mogłaby przyjść, żeby to „wzbogacić” itd. Pytam, o co chodzi? - No bo ja mam tylko melodię. - A harmonię Pani ma? - No właśnie z tym mam kłopot...

**RC:** ...nie mówiąc o fagotach i waltorniach...

**MB:** Ale ona już przedstawiła się jako kompozytorka.

**RC:** We współczesnym, tak rozciągliwym pojęciu: kompozytor, miała być może rację?

**MB:** Może tak. Ale gdybyśmy mieli się spotykać z tego typu pojęciem lekarza, to byśmy uciekali. To byśmy dobrze wybierali...

## II. Twórczość

**RC:** Jaki ma Pan Profesor stosunek do swych dzieł – czy wszystkie – jako „ukochane dzieci” - są równie traktowane, czy też jest tu jakaś hierarchia: kompozycje lepsze, bardziej udane, ulubione...

**MB:** O ulubieniu to trudno tu mówić. To można tylko ocenić warsztatowo, czy człowiek wykorzystał swoje możliwości, swoje umiejętności do końca. Czy jeszcze można było coś dodać... Ale wie Pan co: w sztuce nie ma rzeczy absolutnie doskonałych. Zawsze jest ten niedosyt... (...)

**RC:** Jak Pan Profesor – patrząc z pewnego dystansu – postrzegałby swoją twórczość: jako drogę przebiegającą „skokami”, w trybie przełomów, może „rewolucji”, czy raczej jako tok ewolucyjny, ciąg płynny...

**MB:** ...to jest ciąg płynny, nie ma skoków, rewolucji nie ma. Wie Pan co, ja w ogóle nie wierzę w rewolucję. Rewolucja to jest doraźne działanie, często destrukcyjne. I zawsze po rewolucji jest długi okres zasypywania dołów, które ta rewolucja zrobiła.

**RC:** Vide na przykład Schönberg?

**MB:** No tak.

**RC:** Rewolucja „nieudana”? No, nie do końca może... Ale nie przewidująca swojej klęski?

**MB:** Co do Schönberga... To jest...

**RC:** ... prowokacja?

**MB:** Ja nie wiem. On nie zamierzał prowokacji. To nie jest jego zamierzenie, ale my to odbieramy trochę jako prowokację. Schönberg zrobił jedną szalenie pozytywną i pożyteczną rzecz: rozbił nam skorupę romantyzmu.

**RC:** To było ostateczne „zamknięcie drzwi”...

MB: Mało: „zamknięcie drzwi”. Rozbił tę skorupę, która otaczała poprzednią epokę. I skutecznie rozbił. Znacznie bardziej, niż można było sobie wyobrazić. Powiedzmy: estetyka. Koszmarnie zimna, lodowata, wręcz arcytyczna estetyka u Schönberga! Dodekafonia – pozbawienie dźwięków wzajemnych ciężarów. Inne myślenie... Tu nagle dźwięk znalazł się w jakimś niebycie i trzeba było zacząć szukać, jak by go połączyć z następnym, na jakiej zasadzie. W późniejszych dziełach sam Schönberg trochę się z tego wycofuje... Sam mówił, że nie o to chodzi, że źle go zrozumiano.

RC: Mówi Pan Profesor, że dodekafonia była zamknięciem romantyzmu. Ale zadeklarowany dodekafonista Józef Koffler napisał utwór oparty na jakby kwintesencji romantycznej, popularnej konwencji muzycznej - dodekafoniczne wariacje na temat *Walca cesarskiego* Johanna Straussa. Połączenie „ognia” z „wodą”?

MB: Tak, ale to było już sztukmistrzostwo. Wątpię czy to było z wewnętrznych, twórczych inspiracji. Bardziej z zabawy, z przekory. To było doświadczenie jednorazowe: bo każda powtórka byłaby banalna.

### III. Kompozytor a wykonawca

RC: W odniesieniu do funkcjonowania muzyki mówi się o takiej klasycznej triadzie: kompozytor - wykonawca - odbiorca. Specyficzną cechą muzyki jest konieczność jej każdorazowego wykonywania. W związku z tym pozostaje pozycja realizatora-wykonawcy. Jak - z perspektywy kompozytora - określiłby Pan Profesor rolę wykonawcy muzyki: czy winien to być jedynie swoisty realizator intencji twórcy-kompozytora, kreator traktujący dzieło jako „pretekst” dla wyrażenia siebie czy jeszcze ktoś inny? Jak Pan Profesor ująłby relację: kompozytor – wykonawca? Czego kompozytor oczekuje od wykonawcy?

MB: Od wykonawcy muzyki oczekuje się tego, czego dramaturg oczekuje od reżysera. Że ubierze te słowa, a w przypadku muzyki - ubierze te dźwięki, w jakąś własną wizję całości. Tzn. że nie będzie tak, że będę tylko takim wiernym, beznamiętnym realizatorem tego konkretnego zapisu. A często muzyka leży pomiędzy dźwiękami, a nie w samych dźwiękach. Oczekuje się, że wykonawca „doprawi” to, nuty są tylko pretekstem do tego, co wykonawca może zrobić. Oczywiście w muzyce wykonawca nie ma takich możliwości, jak reżyser teatralny, który może Hamleta umieścić w czasach historycznych-szekspirowskich, w XXI wieku czy w czasach antycznych. I to wszystko będzie funkcjonowało. Z muzyką tego się nie da zrobić. (...)

RC: Zatem nie uznaje Pan Profesor sytuacji, by wykonawca mógł się w pewnym sensie schować za dziełem. On musi być kreatywny...

MB: Wykonawca powinien „wejść” w to dzieło, zrozumieć je i po swojemu odczytać.

RC: Pierwiastek kreatywności...

MB: ...musi być. To widać w muzyce współczesnej. Często są prawykonania utworów, po dwóch-trzech próbach – odgrywamy utwór. Dopiero po pewnym czasie, gdy utwór zaczyna być częściej wykonywany, „przetrawiony” przez innych wykonawców, dopiero wtedy widać, że między prawykonaniem a następnymi wykonaniami jest bardzo duża przestrzeń i dosyć znaczna różnica jakościowa. Na korzyść oczywiście. (...)

RC: Być może można tych trudności uniknąć, gdy kom-



### Mirosław Bukowski – kompozytor i dyrygent

Studiował kompozycję pod kierunkiem prof. Floriana Dąbrowskiego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (dziś Akademia Muzyczna im. I.J.Paderewskiego) w Poznaniu (1954-1959) oraz dyrygenturę symfoniczną w PWSM w Gdańsku i PWSM w Poznaniu pod kierunkiem Bohdana Wodiczki i Zbigniewa Chwedczuka (1963).

Od wielu lat pracuje na Uniwersytecie Zielonogórskim (wcześniej Wyższej Szkole Pedagogicznej), jako profesor w Instytucie Kultury i Sztuki Muzycznej. Prowadzi również klasę kompozycji na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. I.J.Paderewskiego w Poznaniu. Przez kilka lat prowadził równoległe działalność dyrygencką: w latach 1971-1975 był dyrygentem Wielkopolskiej Orkiestry Symfonicznej im.K.Kurpińskiego w Poznaniu.

Jako kompozytor zadebiutował na Ogólnopolskim Festiwalu Studentów Szkół Muzycznych w Poznaniu w 1957 r. Jego dorobek twórczy obejmuje dzieła orkiestrowe, kameralne, fortepianowe i wokalne. Utwory te były wykonywane na festiwalach i koncertach w wielu krajach. Jest również autorem licznych publikacji naukowych i wystąpień poświęconych problematyce muzycznej.

Do ważniejszych kompozycji Mirosława Bukowskiego należą: *Sonatina* na fortepian (1956); *Tryptyk* na mezzosopran i orkiestrę do słów B.Leśmiana (1958); *Allegro symfoniczne* na orkiestrę (1959); *II Sonata* na fortepian (1959); *Ekspresje* na fortepian (1961); *Swinging Concerto* na fortepian, perkusję jazzową i zespół smyczkowy (1967); *Espressioni per duo* na 2 fortepiany (1970); *III Sonata* na fortepian (1972); *Interferencje* na orkiestrę (1973); *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę* (1974/1975); *Ostinato e mobile* na zespół perkusyjny (1976); *Pastourelle* na orkiestrę (1979); *Trzy poematy senne* na 8-głosowy chór mieszany do słów M.Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1981); *Znikomość* na sopran i fortepian do słów E.Michalskiej (1986); *Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę, wg poematu A.Achmatowej (1989/1991); 2 *Nokturny* na fortepian (1992); *Stancess*, 5 pieśni na sopran i fortepian do słów W.Koraba-Brzozowskiego (1994); *IV Sonata* na fortepian (1995); *Recueillement* na sopran i orkiestrę do słów W.Koraba-Brzozowskiego (1998-2000); *Affinite d'Ombres et de Fleurs en le Soir* poemat na sopran i orkiestrę do słów W.Koraba-Brzozowskiego (2003); *Światłocienie* na dwa fortepiany (2003).

pozytor jest wykonawcą (może najlepszym) własnej muzyki?

MB: Nie. Nie...

RC: ...ale przecież najbliższy jest wówczas wykonawcy do kompozytora...

MB: Nie. Wszyscy mówią, że Rachmaninow grał znakomicie jako pianista swoje dzieła. Ja się z tym nie mogę zgodzić. On grał bardzo dobrze, ale bardzo niechlujnie.

RC: Za dużo wiedział o swojej muzyce?

MB: Tak. Człowiek to czuje, tzn. gra dla siebie, nie dla kogoś: tu nie dogra, ale w uszach słyszy wszystko dograne.

RC: A kompozytor jako dyrygent? Może bardziej panować nad koncepcją, nad formą, nad owym „dogranieniem” wszystkiego?

MB: Wie Pan co, np. Lutosławski się spełnił jako dyrygent. Ale nie dyrygował z kolei cudzych dzieł. Penderecki zaczął od swoich, a skończył na Dworzaku. Ale podejrzewam, że ta ewolucja wynikała bardziej z korzyści...

RC: Czyli raczej nie należałoby powierzać samemu sobie opieki nad wykonaniem własnego utworu?

MB: Dziś jest wielki „rozdźwięk” między twórcą i odtwórcą. Dzisiaj nie można być jednym i drugim. Czas na to nie pozwala. Człowiek musi się specjalizować w jednej dziedzinie. Nie można być dobrym „tu” i dobrym „tam”. Choć niektórym się udaje: Michaił Pletniew prowadzi narodową rosyjską orkiestrę symfoniczną i zarazem jest to na najwyższym poziomie pianistyka. Ale jak długo będzie w stanie tak działać?

RC: Czy - wobec tego, że kompozytor nie do końca może zawierzyć sobie jako wykonawcy - ma Pan Profesor jakiegoś „swojego” wykonawcę czy wykonawców, którym może Pan powierzyć - bez cienia wątpliwości, z pełnym spokojem i zaufaniem - wykonanie swych kompozycji?

MB: Wie Pan co, jak komponuję, to zawsze komponuję np. utwór na fortepian, że to będzie grał Richter, a jak utwór na orkiestrę, że to będzie grała Chicagowska Orkiestra Symfoniczna.

RC: Wtedy nie ma żadnych ograniczeń: technicznych, interpretacyjnych itd. Pod tym względem komponowanie może być wówczas „maksymalistyczne”, zaś co do wykonania, zakłada się jako „idealne”.

MB: Kompozytor ma zawsze ten ideał najdoskonalszego wykonania, z jakim się spotyka, ideał najwyższego lotu wykonawstwa.

RC: A w praktyce niech się mierzą z utworem wykonawcy, którzy są... trochę „inni” niż Richter...

MB: Jak człowiek ma taki ideał, jak Richtera, to widzi ten pułap możliwości wykonawczych, odtwórczych...(...)

#### IV. Odbiorca muzyki

RC: Dla dopełnienia wspomnianej triady: kompozytor - wykonawca - odbiorca, brak nam jeszcze relacji z odbiorcą, słuchaczem. Czego, i czy w ogóle czegoś, oczekuje kompozytor od słuchacza? Czy przeznaczając utwór do publicznego obiegu, tak jak ma wyobrażenie o wykonawcy (zawsze najlepszym), ma również jakieś wyobrażenie o słuchaczu: kto tego będzie słuchał?

MB: Z tym słuchaczem to jest problem, albo nie ma problemu. Najczęściej nie ma problemu w tym sensie, że słuchacze to są ludzie z naszego otoczenia, z naszej profesji. A więc na poziomie takiego przygotowania

muzycznego mogą dzieło to odebrać, umieją je ocenić i umieją się z tym podzielić. Tutaj trudno liczyć na przypadkowego słuchacza.

RC: Załóżmy, że mamy sytuację z obecnością wyrafinowanej publiczności, elity słuchającej muzyki. Czy wobec dominującego w praktyce muzycznej historyzmu, skierowania uwagi na muzyczną przeszłość, kompozytor - patrząc ze swej natury w kierunku przeciwnym - oczekiwałby od słuchacza jakiejś otwartej postawy dla swej muzyki, ale także znajomości minionych konwencji, z którymi współczesny kompozytor niekiedy prowadzi grę...

MB: ...to może być często podejrzane. To może wzbudzić takie uczucie, że napisałem „tani” utwór, bo zaczął na się wszystkim podobać.

RC: To jest niebezpieczne?

MB: To jest bardzo niebezpieczne.

RC: Czyli popularność to sygnał, że coś...

MB: Tak. Oczywiście mogą być wyjątki, że coś takiego udało się i zostało wysoko ocenione. Często to może być sygnał: uwaga, jesteście „tani”, stajecie się popularni.

RC: Popularność nie jest zatem dla Pana Profesora miarą artystycznego statusu dzieła...

MB: Nie. Zawsze mierzyłem w ten najwyższy poziom sztuki. Popularność nie jest miarą poziomu, a poza tym, im „wyższa” sztuka, tym mniejsze grono ludzi, którzy to rozumieją i większy dystans historyczny. Wie Pan, jak dzisiaj Pan słucha *Ognistego ptaka*... To jest fajna „muzyczka”, taka przyjemna, radosna. Nawet *Święto wiosny* jest dziś bardzo przystępną muzyką. A nawet *Pietruszkę* jak się dzisiaj słucha, niektóre fragmenty w opracowaniach często rozrywkowych, tego się ładnie słucha... To się bardzo podoba. Kompozytor i słuchacz... To jest problem. Obaj szli pod ramię jeszcze w XIX wieku. Do Liszta, trochę do Wagnera. Potem...

RC: ...słuchacz został w tyle?

MB: Słuchacz został w tyle, albo kompozytor za szybko poszedł do przodu. Ja tak liczę, że w powszechnym odbiorze - nie jednostkowym, elitarnym - ten dystans między kompozytorem a słuchaczem ma od pięćdziesięciu do stu lat.

RC: Czy wobec tego takim „idealnym słuchaczem” (gdymy stworzyć taką kategorię) dla kompozytora byłby... inny kompozytor? Jest tu możliwość porozumienia się, prawie pełnego...

MB: Ma Pan rację, tylko, że tam nie ma porozumienia.

RC: Z uwagi na odmienną postawę estetyczną, stylistykę, język muzyczny...

MB: To jest pewna „konkurencja zawodowa”. Na zasadzie: „wiesz, interesującą kompozycję napisałeś”, poklepanie się i to wszystko. Wie Pan co, Szeligowski kiedyś powiedział, że „zadaniem kompozytora jest komponować i umrzeć, a o resztę postara się już historia”. Albo wymiecie, albo wyniesie.

RC: „Historia”, ale też wykonawcy, a dziś jeszcze specjaliści od marketingu, promocji, PR-u...

MB: Ja już jestem schodzącym pokoleniem, na szczęście mam to za sobą. Ale jak tak patrzę na tych młodych, to bez promocji, bez agencji, bez jakiejś firmy - nie poradzą sobie.

#### V. Nauczanie kompozycji

RC: Czy można się nauczyć komponować? Nie mówię

o technicznej stronie, bo to jest oczywiste, tylko o kreowaniu muzyki, stwarzaniu jej, budowaniu koncepcji...

MB: Nie, to trzeba mieć w sobie. Tego się Pan nie nauczy. Nie nauczy Pan tego kogoś. Nauczy Pan rzemiosła, może Pan próbować wykształcić system oceny, spojrzenie krytyczne na to, co się robi. Ale nauczyć kogoś komponowania nie można. Cała rzecz w pedagogice, to nie przeszkadzać.

RC: Nauka kompozycji, czy w ogóle uczenie się w sztuce jest zawsze oparte w szczególny sposób na relacji: mistrz – uczeń...

MB: Tak. Mistrz-uczeń. Ale takiego kogoś, kto się uchyła, niczego się nie nauczy. Dzisiaj ta relacja jest trochę inna niż sto czy dwieście lat temu. Jest bardziej zinstytucjonalizowana i – to nie jest takie terminowanie, jak u szewca – tylko szukanie porozumienia na płaszczyźnie intelektualnej, na płaszczyźnie zainteresowań, podzucanie studentowi pewnych problemów do rozwiązania, wzorców, nie własnych, cudzych: jak ten zrobił to, a tamten to, a u tego jak to brzmi tu itd.

RC: Jak Pan Profesor określiłby - jakąś maksymą, krótką formułą – swoją rolę jako profesora kompozycji? „Nie przeszkadzać”?

MB: Nie przeszkadzać! Nie szkodzić!

RC: Zakładając, że ma się talenty, które same „rosną”...

MB: Zakładając, że jeśli człowiek przyjmuje kogoś do swojej klasy, to na tyle go „prześwietlił”, że wie, że tam coś w tej osobie jest, jakiś potencjał. Rzecz polega na tym, żeby ten potencjał wyzwolić, aby wyszedł on na zewnątrz, zaczął się rozwijać. Tylko w tym zakresie można potraktować pedagogikę.

RC: Czy tradycyjnie pojęte nauczanie kompozycji jest dziś potrzebne wobec tego, co się dzieje w muzyce popularnej, w której „kompozytor” nie słyszał nic o fudze, a na hasło: wariacje ma zupełnie inne skojarzenia?

MB: Proszę Pana, czy po to, żeby zostać malarzem pokojowym trzeba być absolwentem akademii sztuk pięknych?

RC: Zdecydowanie nie!

MB: No więc widzi Pan. To jest taka sama odpowiedź. To co robią „Rubiki” itp., to przecież „malarstwo pokojowe”. (...)

## VI. Współczesna kultura muzyczna

RC: I tak doszliśmy do sytuacji we współczesnej kulturze muzycznej. Wydaje się, że tym co stanowi jej swoisty znak, poza jej ekstremalnym pluralizmem, to właśnie jej rynkowy charakter.

MB: Dzieło sztuki stało się przedmiotem handlu.

RC: Czy wobec tego muzyka, jako swego rodzaju dobro, nie traci swych walorów artystycznych, estetycznych, a staje się po prostu produktem pewnej gałęzi przemysłu? (...) Jak się w tym czuje kompozytor: między muzyką jako sztuką a muzyką jako produktem? Czy nie ma dylematów?

MB: Ja komponuję dzieło sztuki a nie produkt do sprzedaży. Nie mam tu dylematów.

RC: Załóżmy, iż kompozytor jest jakoś „zorientowany” w społeczeństwie. Wobec kogo czy wobec czego powinien on być odpowiedzialny? Wobec społeczeństwa, uwzględniając np. jego potrzeby - możliwości odbioru muzyki, wobec sponsora, wobec siebie samego – własnych możliwości, reguł, własnego potencjału, wobec muzyki jako sztuki, wobec historii... Gdzie jest ta osta-

teczna instancja?

MB: Wie Pan co... Trudno odpowiedzieć. Można przewrotnie powiedzieć, że tworzę dla mego mecenasa. Tym mecenasem może być konkretna osoba, zamówienie, jak i wizja absolutu artystycznego. To nie musi być personifikowane. Może to być muzyka jako taka, ideał muzyki też może być mecenasem, jakimś punktem odniesienia...

RC: ...albo też własny obraz muzyki, zupełnie własny.

MB: To się łączy. To wewnątrz człowieka leży, że ma jakąś własną, absolutną wizję.

RC: Czyli ten ideał wzięty z muzyki jako sztuki i ten zaczerpnięty z wizji kompozytora są bardzo bliskie, może niekiedy tożsame? A gdzieś na antypodach jest ta społeczna racja. Na ile więc społeczeństwo jest, czy może być, mecenasem kompozytora?

MB: Dawniej byli mecenas, którzy stali z tyłu, wspomagając materialnie, a nie „filozoficznie”. System kapitalistyczny tego nie ma: tu jest zasada: sam się promuj, sam się sprzedaj, jesteś towarem – niczym więcej. (...)

RC: Mówimy o pewnych ideałach: muzyce jako sztuce, wizji kompozytorskiej jako wyrazie twórczej indywidualności. Gdzie tu mieści się pojęcie powinności kompozytora wobec społeczeństwa, w typie trochę moniuszkowskim, że kompozytor ma jakieś wobec społeczeństwa zobowiązania. On je istotnie ma, czy też nie?

MB: Papieżowi poświęcono kilkaset kompozycji. Wiedziałem gdzieś taki spis. No i co z tego zostanie?

RC: Pewnie niedługo nic nie zostanie.

MB: Pewnie niedługo nic nie zostanie. Tak wygląda temat: powinność.

RC: Skazany na zapomnienie?

MB: Ja nie wiem, czy kompozytor ma dzisiaj jakąś społeczną powinność? Ma taką powinność, w jakiej postawi go społeczeństwo. (...)

## VII. Trwanie sztuki

MB: Dzisiaj produktów muzycznych jest tak niezliczenie dużo. W każdej postaci: od najgorszej do najbardziej wyrafinowanej. Niech Pan zwróci uwagę, że twórczość artystyczna nie podlega erozji, nie starzeje się. Nawet przeciwnie, jak dobry alkohol: im starsza kompozycja, tym nabiera większej wartości.

RC: Ale też twórczość podlega brutalnej weryfikacji.

MB: Tak. Ale to, co zostało zweryfikowane, to już nie zniknie. W domu mam parę metrów półek płyt. Słucham tego i tamtego. Dzisiaj przestaje się nawet słuchać, bo wybór jest tak duży, że człowiek jest tym wszystkim przesycony. A jeszcze tworzyć nowe produkty, jak jest nadprodukcja? Ja rozumiem, samochody się starzeją, to się je wyrzuca na złom. Ale Palestriny nie wyrzuci Pan na złom. Orlanda di Lasso czy Beethovena. Dzieła sztuki nie niszczej. Przeciwnie, one nabierają coraz większej mocy duchowej z biegiem czasu. A mnożymy tych dzieł...

RC: ...i nie żyjemy wcale dłużej, by móc tego wszystkiego posłuchać...

MB: Trochę za krótko żyjemy, jak na te możliwości. Coraz więcej jest do słuchania...

RC: To chyba dobrze?

MB: Chyba tak...

*Rozmawiał Rafał Ciesielski*