



Fot. Marco Borggreve

Zawładnąć słuchaczem, wprowadzić go w trans

Chciałabym, żeby moja muzyka maksymalnie ogarniała słuchacza.

1992

Marietta Morawska-Büngeler: Od kiedy datuje się Twoje zainteresowanie kompozycją?

Hanna Kulenty: Tworzenie – tworzenie czegokolwiek – pociągało mnie od dziecka. W dzieciństwie zaczęłam grać na fortepianie. Pierwsze zetknięcie się z kontrapunktem spowodowało, że zajęłam się tworzeniem muzyki – późno, bo dopiero w latach 1983–1984.

Którzy kompozytorzy polscy lub obcy wywarli wpływ na Twoją twórczość?

Z polskich kompozytorów – niewielu: oczywiście studiowałam nagrania Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego czy Henryka Mikołaja Góreckiego. Ale nie była to muzyka odpowiadająca mojej naturze, nie była bliska mojemu odczuwaniu i myśleniu, tak jak, powiedzmy, w jazzie muzyka Chicka Corei czy Keitha Jarretta. Ci pianiści zawsze będą mnie pasjonować. To coś dla mnie, coś mojego.

Wspominałaś kiedyś, że fascynowali Cię György Ligeti, Iannis Xenakis.

To są akurat ci kompozytorzy, którzy mnie zainspirowali. Czyli coś na mnie podziało, coś takiego, czego wcześniej nie mogłam nazwać, chociaż jest mi to bliskie, chociaż noszę to w sobie. I nagle olśnienie!

Rozumiem! Uważasz się za przedstawicielkę szkoły polskiej?

Nie sądzę. To znaczy zapewne jest coś polskiego w mojej muzyce, chodzi może o rodzaj dramatyzmu czy emocji,

ale trudno to określić. Dzisiejsze szkoły narodowe są tak różne, każdy kompozytor właściwie mógłby być w innej szkole.

Co jest pierwiastkiem niepowtarzalnym, indywidualnym w Twojej twórczości?

Po prostu staram się pisać jak gdyby samą siebie. Piszę to, co chcę, i to co piszę jest dla mnie najbardziej szczerze, najbardziej naturalne. Nie słucham za dużo muzyki innych kompozytorów, nie chodzę często na koncerty, odkrywam siebie. Trudno mi powiedzieć, czy moja muzyka jest nowa; inni powinni to ocenić.

Czy analizujesz utwory innych kompozytorów?

Teraz już nie. Okres analiz trwał może pół roku, kiedy jeszcze studiowałam techniki kompozytorskie. Ale nigdy w życiu nie brałam partytur innych kompozytorów, żeby je studiować czy analizować. Do tej pory nie mam żadnych partytur, żadnych nagrań. No, może kilka.

To ciekawe. Profesor Kotoński, u którego studiowałaś, a z którym rozmawiałam w latach 90. na temat nauczania kompozycji, był zdania, że ważnym aspektem dla młodych kompozytorek czy kompozytorów jest informacja o tym, co dzieje się w świecie muzycznym. Dla Ciebie jest to zupełnie nieistotne?

Teraz nie jest to tak bardzo istotne. Na początku wystarczyło mi pół roku, żeby się zorientować, co się dzieje na świecie, żeby zobaczyć, jak się pisze, żeby poznać techniki, które można wykorzystać. Od tamtej pory działa już moja własna wyobraźnia. Bo jeżeli wiem, jak, w jaki

sposób i co mogę zrobić, wybieram to, co jest dla mnie najbardziej korzystne. Nie muszę wcale studiować innych partytur. Nie muszę się porównywać.

Czyli muzyka innych kompozytorów nie jest dla Ciebie inspiracją?

To zależy, bo czasami jakiś akord lub jakaś fraza czyjeś utworu mogą mnie zainspirować, ale nie na tej zasadzie: jakie to ładne, ja bym chciała też coś takiego zrobić. Raczej na takiej zasadzie, jak oddziałuje jakieś zjawisko akustyczne w przyrodzie: daje mi bodziec do wymyślenia czegoś swojego. Na przykład jadę tramwajem i słyszę jego zgrzyt na zakręcie. Jakieś elementy takiego zgrzytu mogą mnie zainspirować, także inne dźwięki lub odgłosy natury, które słyszę. Myślę, że właśnie natura, przyroda mnie inspiruje.

A nie sztuka?

Raczej właśnie natura.

Próbujesz przetransponować to, co słyszysz w naturze, na muzykę?

Tak, to jest coś w tym rodzaju, ale niezupełnie. W momencie inspiracji nie zawsze można odczuć granicę między emocją a strukturą. Inspiracja to jest po prostu moment. Jeżeli już pracuję nad utworem, nad detalami, to wiadomo: wsłuchuję się w utwór, jak gdyby był zapisany na taśmie. Kiedy pewien fragment powtarzam sobie i decyduję, że dany dźwięk ma być grany na przykład przez trąbkę lub przez waltornię, to decyduję na podstawie wyobraźni, wewnętrznego słuchu, ale też i kalkulacji intelektualnych, tak jak byłam uczona, żeby dobrze brzmiało. Wszystkie te aspekty wiążą się w jednym momencie.

Interesuje mnie jednak, czy przetwarzasz konkretne dźwięki natury na formę utworu muzycznego, na strukturę dźwiękową lub rytmiczną?

Nie. Nie myślę w taki sposób: „Ptaszki śpiewają i teraz spróbujmy to naśladować”. Absolutnie nie. Zjawiska akustyczne działają na mnie, pobudzają mnie do pisania mojej muzyki, tak jak na przykład gra na kieliszku od koniaku. To ciekawy dźwięk. Jestem wrażliwa na dźwięk. Nie tyle na piękne widoki, ile na dźwięki, które mnie otaczają, na ich rodzaj, jakość, barwę. Próbuję te dźwięki jak gdyby ustawić sobie w głowie, zastanawiam się, co one wyrażają. Każdy dźwięk ma jakieś znaczenie. I w zależności od tego, jak sobie te dźwięki poustawiam, powstaje między nimi pewna zależność. Ta zależność daje jakąś

emocję, której nawet sama nie potrafię nazwać i której się może nawet boję, dlatego że jej do końca nie znam. Ale to mnie pociąga do pisania.

Rozumiem, że barwa dźwięku odgrywa w tym procesie ważną rolę.

Dla mnie barwa jest elementem nieodzownym dlatego, że jak słyszę utwór, to wiadomo, że w określonej barwie. Trudno powiedzieć, że kładę nacisk na sonorystykę, bo dla mnie wszystkie elementy są bardzo ważne. Dynamika jest bardzo ważna, rytm jest bardzo ważny. Ale wolalabym nie być zaliczana do sonorystów. Jestem akurat wrażliwa na dźwięk i wolę bardziej utwory, które mają barwę ciekawą, niż jakąś banalną, chociaż forma może być znakomita.

Czy operujesz barwami orkiestry, podobnie jak się operuje farbami w malarstwie?

Podczas komponowania nie mam żadnych skojarzeń z malarstwem. Moje myślenie barwowe nie jest związane z innym rodzajem sztuki, ono jest czysto muzyczne. Właściwie powinnam powiedzieć, że takie kojarzenie jest związane bardziej z mistycyzmem niż z jakimkolwiek rodzajem sztuki. Inspiracja to pierwsza wersja moich odczuć – tak to ogólnie nazwę. Można by ją tak samo przełożyć na sztuki plastyczne, malując na przykład obraz. Ale ja jestem kompozytorką. Gdybym chodziła do innej szkoły i inaczej potoczyło się moje dzieciństwo i młodość, to może bym wyrażała się w inny sposób. Dla mnie sam pierwiastek tworzenia jest najważniejszy. Ale żeby tworzyć, trzeba wybrać materiał. Ja wybieram dźwięki. I tak wybieram materiał dźwiękowy. Wybieram swój „język przekazu”.

Co odróżnia Twoją twórczość od twórczości innych kompozytorów polskich Twojej generacji?

Wiadomo, każdy z nas jest inny. Trudno szukać podobieństw. Ja właściwie nie znajduję podobieństwa z kolegami. Może oni ze mną? Myślę, że się zgodzą ze mną. Odpowiadając na to pytanie, musiałabym najpierw zdefiniować i opisać swoją muzykę. A muzykę słowami opisać jest bardzo trudno. Ja się nad tym nie zastanawiam. Ja po prostu robię swoje.

Jak mogłabyś określić styl swojej muzyki?

Musiałabym powiedzieć o swojej technice, a to kłopotliwe dla mnie. Może powiem najpierw, co chciałabym osiągnąć w muzyce. Przede wszystkim chciałabym jak

gdyby zawładnąć całkowicie słuchaczem, wprawić go w pewien rodzaj transu, tak żeby cisza po wysłuchaniu utworu drażyła go, wywoływała niepokój, żeby nie odbierał mojej muzyki tylko jako ładnego utworu, po którym można od razu przejść do innych spraw. Chciałabym, żeby moja muzyka maksymalnie ogarniała słuchacza. Ale jak to zrobić? Przede wszystkim musi być utrzymane napięcie, napięcie od początku do końca utworu. Jak utrzymać to napięcie? Posługuję się w tym celu własną techniką kompozytorską. Nazywam ją polifonią łuków. Nie jest ona może rewelacją, jakimś wielkim odkryciem. Chodzi po prostu o nakładanie się na siebie – mówiąc skrótowo – różnych linii emocji. Tym emocjom przyporządkowane są różne struktury muzyczne, których kształt rozwoju, kształt przebiegu przypomina formę łuku. Oczywiście można by w jednym utworze rozwijać tylko jedną strukturę, jeden łuk, wówczas powstałaby kompozycja bardzo jednolita. Jeżeli natomiast nakładam na siebie kilka łuków, kilka warstw i każda z nich w innym momencie kulminuje, to mogę kształtować utwór na zasadzie permanentnej kulminacji.

Tak dzieje się w *Perpetuus*.

Tak, *Perpetuus* lub *Trigon* oparte są na tej właśnie zasadzie permanentnej kulminacji. Nawet jak gdyby ograniczyłam w tym celu formę: ona jest bardziej czytelna. Zrobiłam to dla samej siebie, żeby zobaczyć, co jest osiągalne. Prosta forma jest bardziej czytelna. Stwierdziłam, że moja technika działa i teraz cieszy mnie pisanie takiej muzyki, która polega na permanentnej przedkulminacji, tak jak w *Piano Concerto No. 1*. Tam właściwie do kulminacji nie dochodzi, trwa stan oczekiwania. W *Piano Concerto No. 2* pierwsza część jest jakby zawarta w tej całej orkiestrowej wersji. Ale jest już druga część, jest trzecia część, jest to rozładowanie. Utwór trwa około 30 minut, odnosi się wrażenie, jakby czas stopniowo narastał, właśnie przez to, że za wcześnie nie rozładowuje się kulminacjami. To stan permanentnych przedkulminacji – cały czas panuje napięcie. Łuki nie zachodzą jeden na drugi. Polifonia łuków daje mi wiele możliwości różnych kombinacji, a już sama forma polifoniczna jest ciekawa.

Co było inspiracją dla polifonii łuków?

Wysłałam od collage'u. Collage mnie fascynował. To zbitka najróżniejszych zdarzeń, które występując nagle w innej konfiguracji, kształtują nową rzeczywistość. A teraz komponuję swój własny collage, który sama obmyślam, collage moich struktur, które są bardziej lub mniej zbliżone do siebie zależnie od potrzeby. Także to jest niewyczerpany temat. Komponuję muzykę i rozwijam to, co mi się podoba.

Współdziałanie czasu i przestrzeni w Twoich kompozycjach też jest regulowane przez polifonię łuków.

Tak. Cały czas intuicja wyprzedza proces pisania, nie wyobrażam sobie jakiegoś natchnienia twórczego bez intuicji. Trzeba utwór najpierw wyczuć. Nie wyobrażam sobie, że można komponować tylko na podstawie intelektualnych kalkulacji: wymyślać schematy i skale dźwiękowe, a skalami wypełniać schematy, formy. Ale jeżeli ma się intuicję, to ona wyprzedza świadomość. Świadomością trzeba intuicję dogonić, żeby utwór można było zapisać. Na etapie świadomości można oczywiście posłużyć się pewnymi obliczeniami. Ale wówczas utwór już podąża w jakimś kierunku. Ja już wiem, w jakim. Bo już słyszę, jak on ma brzmieć dalej. Przesłuchuję swoje utwory w wyobraźni, to znaczy: słyszę to, co robię. To też daje mi satysfakcję – takie wewnętrzne słuchanie. Zadaję sobie pytania: no i co dalej?, ile taktów tego napięcia? Czasami nawet puste strony przewracam, ale już w wyobraźni słucham, słucham i ołówkiem nanoszę pewne uwagi, co będzie się działo tutaj, a co dalej. Przywiązuję wagę do proporcji czasowych, to bardzo ważne. Pewne zdarzenia muszą trwać dłużej, inne krócej.

Tworzysz formę utworu, kierując się intuicją?

Staram się komponować formę utworu w naturalnych proporcjach, przyswoić ją jakby do naturalnego pulsu człowieka. Po pewnym napięciu powinno nastąpić rozładowanie. Stosuję tę technikę zarówno na poziomie struktur dźwiękowych – mikrołuków – i na poziomie nadrzędnym, czyli makrołuku formy. Na przykład w danym utworze napięcie cały czas narasta i narasta, a potem przychodzi wyciszenie. Albo zaczynam od kulminacji i cały utwór długo wybrzmiewa. Wzoruję się przy tym na fizycznych właściwościach zjawisk. Na przykład, kiedy rzucimy piłeczkę, ona jeszcze przez pewien czas odbija się od ziemi, ale za każdym razem delikatniej.

Mikrołuki i makrołuki kompozycji są ze sobą symbiotycznie powiązane.

Tak. Mikrołuki, podstawowe struktury dźwiękowe o jakimś klimacie, składają się na makrołuk. Dobieram sobie klimaty, żeby akcja od początku do końca była jakoś kontrolowana, żeby się rozwijała. Jest tak od pierwszego usłyszenia utworu w wyobraźni. Utwór słyszę najpierw w całości, a potem rozpracowuję jego szczegóły.

Po usłyszeniu utworu w wyobraźni przechodzisz do jego nutowego zapisu.

Tak. Muzyka to najlepszy język na wyrażenie tego „czegoś”. Poza tym piszę partyturę strona po stronie.

Niektórzy muzykolodzy czy krytycy, a nawet sami kompozytorzy uważają, że kobiety komponują inaczej niż mężczyźni.

Uważam, że w obu wypadkach jest dokładnie tak samo. Są dobre kompozytorki i złe kompozytorki. Podobnie kompozytorzy. Mamy całą masę złych kompozytorów, ale również dobrych kompozytorów. Trudno poznać, czy dany utwór to utwór kompozytora czy kompozytorki, jeżeli się nie zna nazwisk. Kiedy ktoś jedzie na festiwal i nie zna programu, to po prostu słucha wykonywanych tam kompozycji bez zastanawiania się, kto je skomponował. Utwory kompozytorek nie wyróżniają się w jakiś szczególny sposób.

Do pewnego czasu popularna była hipoteza, że ponieważ kobieta ma inną psychikę niż mężczyzna, to inaczej komponuje. Ale można też widzieć to tak: są pewne sposoby czy techniki przekazywania emocji niezależne od płci.

Myślę, że tak. Ponieważ istnieją przecież kompozycje brzmiące spokojnie, lirycznie, i odwrotnie: burzliwie, dramatycznie. Ale przecież nie ma reguły, żeby kobieta nie pisała mocnej, silnej muzyki, a mężczyzna odwrotnie. I *vice versa*. To, że akurat ja pisałam dynamiczną, głośną muzykę, to absolutnie nie był żaden manifest mojej kobiecości. Ja po prostu tak czuję. Charakter dzieła zależy od wrażliwości i temperamentów poszczególnych kompozytorów czy kompozytorek. I od tego, czy się w ogóle ma coś do powiedzenia!

Intuicja odgrywa znaczną rolę w Twojej twórczości. A jak jest w życiu codziennym, kierujesz się bardziej intuicją czy rozsądkiem?

I jednym, i drugim. Gdy byłam młodsza, kierowałam się bardziej intuicją, teraz, w miarę doświadczeń, przeważa rozsądek. Tak jak w muzyce. Jeżeli nie miałabym doświadczeń, mogłabym pisać te swoje utwory do szuflady. Żaden nauczyciel nie powie mi, jak pisać, nie dowiem się tego, dopóki sama nie będę miała wykonań orkiestrowych. Doświadczenia wyniesione z wykonań utworów są bardzo ważne. Od 1989 roku współpracuję z holenderską orkiestrą kameralną „de ereprijs”. To właśnie ta orkiestra pierwszy raz wykonała *Perpetuus*. Większość orkiestr ma zazwyczaj kilka prób, raz wykonuje utwór i często na tym współpraca się kończy. Na festiwalach, takich jak „Warszawska Jesień”, kompozytor właściwie musi się pogodzić z taką sytuacją. Kiedy natomiast współpracuje się z danym zespołem, sytuacja się zmienia. Ile nowego można odkryć! Ja się po prostu uczę razem z nimi. Wierzę

w swoje powołanie, doświadczenie i profesjonalizm, dlatego teraz tak szybko się nie załamie, jeżeli ktoś mi przez złe wykonanie zepsuje utwór. Bo ja wiem, że jeżeli źle grają, to trzeba jeszcze trochę wspólnie popracować. A jeżeli jest mój błąd – to zmieniam. Ale też w miarę doświadczeń tych błędów coraz mniej się popełnia. Człowiek powinien rozwijać się całe życie, szkoda, że w większości przypadków tak nie jest!

Ile razy był *Perpetuus* wykonywany?

Bardzo często. I ciągle jest wykonywany.

Czego uczysz się na tym utworze?

Przy pierwszym wykonaniu wydawało mi się, że proporcje są jednak zbyt ryzykowne. To znaczy, że pierwsza część *Perpetuus*, która się cały czas rozwija, jest za wolna. Myślałam, że przesadziłam, że początek jest zbyt słaby, aby tak długo mógł wybrzmiewać aż do końca utworu. Okazało się jednak, że zespół jeszcze dobrze nie opanował kompozycji. Teraz początek grają bardzo silnie, bardzo dynamicznie, tak że wszystkie proporcje się sprawdzają. Nie wyobrażam sobie, bym mogła cokolwiek skrócić. A miałam taki zamiar, żeby kilka stron z końca utworu wyrzucić, w momencie gdy pewien fragment się powtarza. Teraz nie wyobrażam sobie tego. Tak musi być, jak jest, ale to musi być zagrane z odpowiednią dynamiką, z odpowiednią emocją, siłą. Teraz muzycy umieją już to grać i czerpią radość z tego grania. A poza tym ja też mam doświadczenie. Wierzę w siebie i nie rezygnuję łatwo.

Mówisz o końcowym fragmencie.

Tak, tam gdzie są takie uderzenia akordu...

...ale oprócz tego jeszcze przed zakończeniem pojawiają się instrumenty dęte, które grają glissanda w górę skali.

Początkowo też wydawało mi się, że za dużo tego, teraz nie. Dlatego że oni to tak dobrze grają, równiutko, jak jeden instrumentalista, szerokim dźwiękiem, jakby to było jedno pasmo dźwiękowe. I to właśnie ma sprawiać takie wrażenie.

Która orkiestra wykonywała jeszcze *Perpetuus*?

Wykonywano go podczas Światowych Dni Muzyki w Oslo w roku 1990. Jakaś norweska orkiestra z dyrygentem amerykańskim pochodzenia czeskiego, Karelem Husą.

Przyjrzyjmy się jeszcze dokładniej Twojej technice łuków. Jak można zdefiniować pojęcie łuku?

Określam tak strukturę dźwiękową o pewnym przebiegu emocjonalnym. Struktury swoim przebiegiem przypominają graficzną formę łuku. Struktury te nakładają się na siebie, każda ma w innym momencie kulminację. I tak z mikroelementów powstaje makroforma kompozycji. Początkowo z nakładania się struktur wynikały ciągi kulminacji, później interesowało mnie reżyserowanie stanów przedkulminacyjnych.

Każdy łuk, każda struktura dźwiękowa zawiera inny rodzaj emocji.

Tak. W związku z tym przy nakładaniu się na siebie struktur powstaje collage moich różnych emocji. Przez niektórych kompozytorów utwory są traktowane jednowarstwowo. Na przykład warstwa początkowa rozwija się i rozrasta. Moje kompozycje natomiast składają się z wielu warstw. Kiedy tylko zaczyna się jedna warstwa, zaraz po niej pojawia się nowy wątek. Kiedy pierwsza warstwa zanika, a może nawet w trakcie jej trwania, znowu pojawia się coś nowego. Nie zawsze wszystkie struktury są grane w całości. One mogą zaistnieć również w formie skrótowej, „ułamkowej”. Pisząc muzykę, myślę wielowarstwowo, a technikę mojej kompozycji można porównać do techniki stosowanej w muzyce elektronicznej. Gram podobnie moimi strukturami, jak na konsolecie reżyserskiej. Tak bowiem jak na konsolecie filtrami można regulować pojawianie się danych warstw utworu, czas ich nabrzmiewania i wyciszania, tak i ja operuję moimi strukturami na „żywo”.

Czy można tę opisaną technikę wielowarstwowości porównać z polifonią barokową?

Trudno mi porównywać to z polifonią barokową. W utworze polifonicznym, na przykład w fudze, poszczególne warstwy są podobne strukturalnie. To cały czas ta sama materia, ale inne związki tonalne. Podobieństwo warstw byłoby bardzo zauważalne, gdybyśmy poszczególne warstwy grali nie razem, lecz kolejno po sobie. Gdyby jednak podobnie uczynić z moimi utworami, to powstałaby inna muzyka.

Polifonia łuków jest to nałożenie się na siebie kilku struktur. A co rozumiem przez strukturę i łuk? To jest emocja, która ma swój początek, kulminację i zakończenie. Teraz nakładam kilka emocji, kilka łuków na siebie, każdy ma kulminację w takim momencie, w którym sobie zażyczę, a najczęściej życzę sobie, żeby te kulminacje następowały jedna po drugiej. I po prostu to daje obraz

całego makrołuku. Dlatego że też te poszczególne struktury/emocje układam w taki sposób i za każdym razem inaczej, żeby było to dla mnie ciekawe.

Czy zachodzi pewnego rodzaju przetworzenie?

Tak. Niedawno analizowałam swoje *Piano Concerto No. 1*, gdzie pojawia się coś takiego jak łącznik. Taki łącznik zawiera w sobie dwa albo więcej łuków naraz, czyli jak gdyby ten fragment muzyki może należeć i do pierwszego łuku, i do drugiego. Dam przykład. Właśnie w tym koncercie jeden z łuków to tremolo, które bardzo często występuje w tym utworze. To tremolo pojawia się też w przetworzonej formie. Z pierwszych dwóch jego dźwięków (*d*, *f*) rozwija się w partii fortepianowej coś, co można by określić „łączeniem po klawiaturze”. Są to rozłożone akordy, grane w wolnym tempie, i każdy ma swój akcent. Łącznik zawiera elementy dwóch warstw dźwiękowych. Również w orkiestrze pojawiają się takie momenty, na przykład jedną z warstw w orkiestrze jest pulsowanie, które może się rozwinąć i przetworzyć zarówno na rozłożone akordy, jak i na tremolo. W *Concerto* jest więcej takich przetworzonych, dwuznacznych momentów.

Mówisz o łącznikach. A czy pojawia się przetworzenie sensu stricto?

Tu nie ma takiego przetworzenia, jak w formie sonatowej, w której dopiero po ekspozycji dwóch tematów następuje ich przetworzenie. W mojej kompozycji się cały czas coś przekształca. Jeden łuk w następny, bo wszystko zmierza w utworze do jakiejś ogólnej kulminacji. Wiadomo, że te przetworzenia też się zmieniają. To już nie będzie łuk pierwszy z drugim, tylko – powiedzmy – drugi z trzecim, trzeci z czwartym itd. One mogą się wymieniać w zależności od natężenia kulminacji.

***Piano Concerto No. 1* zaczyna się od początku łuku.**

Łuk zaczyna się od tremola *d-f*, potem rozwija się i jak gdyby rozgałęzia, ukazuje kilka możliwości rozwoju: w kierunku wolno granych melodyjek, w kierunku tremola lub w kierunku silnych, dynamicznych akordów, szybkich, niemalże komputerowych przebiegów. Te możliwości rozwoju są pokazane po kolei i jakby w zarysie. I już następuje wycofanie się z tego, żeby w miarę trwania utworu pokazywać więcej fragmentów tych łuków. W łącznikach łuki zazębiają się i nakładają się na siebie.

W pierwotnych łukach stosujesz drobne zakłócenia. Struktura nie jest zawsze czytelna dla słuchacza.

Te łuki są urywane, jakby ucięte. Wiadomo, że nie mogę nadać łukom takiej formy, jakbym je rzeźbiła czy lepiła z plasteliny, jeden idzie nad drugim, nad tamtym inny, i robi się taka wypukła forma. W muzyce muszę to jednak „pociąć”. Muzyka to czas.

Żaden łuk nie przebiega nieprzerwanie od początku do końca?

Stosuję pauzy. To znaczy łuki dobiegają do końca, ale w czasie ich pauz inne dochodzą do głosu. Nie prowadzę pięciu łuków równocześnie. Czasami jeden od początku do końca. W wersji orkiestrowej *Piano Concerto No. 2* na fortepian i orkiestrę jest taki łuk smyczków, który się pojawia w formie podwójnego glissanda, czyli przez cały czas, przez 18 minut, jakby zjeżdża ze skrajnych dźwięków do unisona. Druga część utworu zaczyna się imitacją dzwonu kościelnego i czymś w rodzaju passacaglii w smyczkach. Grają właśnie same smyczki, ponieważ przez tę całą pierwszą część „stroili się” i jakby „zestroili” nareszcie.

Fakt, że łuki mogą być rozłożone na pewne fragmenty i fazy i że niekoniecznie muszą być w ciągłym rozwoju, daje wiele możliwości formalnych.

Oczywiście. Może się jeden łuk zacząć na samym początku, jak na przykład fraza melodyczna, taka melodyjka w utworze fortepianowym *Sesto*, która w całości pokazana jest dopiero na końcu utworu.

Czyli jakiś łuk może być antycypacją struktury, która pojawi się w innym miejscu.

Tak.

Zauważyłam w *Piano Concerto No. 1* i w *Sesto* struktury oparte na akordach, które są powtarzane w różnych proporcjach czasowych, co powoduje wrażenie rozciągania i zawężania czasu. Czy o to chodziło?

Faktycznie. Dobrze, że zwróciłaś na to uwagę, dlatego że te akordy w zależności od tempa, w jakim są grane, powodują inną percepcję czasu i odzwierciedlają inną emocję. Akord grany szybciej, może być jednym łukiem, a grany wolniej – innym rodzajem emocji, czyli też innym łukiem. I z powodu zderzania się tych szybciej i wolniej granych akordów powstaje właśnie wrażenie zagęszczania i rozrzedzania czasu.

Podobne efekty spostrzegam w *Sesto*.

Tak, i to jest właśnie najlepszy dowód, że poprzez inne zorganizowanie podobnych elementów w czasie wyrażane są zupełnie inne emocje.

Podobnymi strukturami starasz się więc wytworzyć czy oddać inne emocje?

Nawet nie powiedziałabym: podobnymi strukturami. W tym przypadku akurat jest to ta sama faktura, jest to po prostu akord.

Analizując Twoją muzykę i partytury, odnoszę wrażenie, że w wielu kompozycjach stosujesz podobne struktury. Powtarzają się na przykład struktury akordowe, o których właśnie mówiłyśmy: akord pojawiający się w różnych proporcjach czasowych, przemieszczający się w czasie i w skali muzycznej. Oprócz tego występują leżące, oscylujące akordy. Także struktury glissandowe są typowe dla Twojego języka muzycznego. W zależności od tego, jak dana struktura jest rozłożona w czasie i jak szybko przemieszcza się w przestrzeni muzycznej, może być nośnikiem różnych emocji.

Stosuję przy komponowaniu poszczególnych łuków/struktur jak gdyby inne czasy. Kiedyś analizowałam, dlaczego użyłam takich, a nie innych łuków: akordy, szybkie przebiegi, glissanda albo „leżące” czy „stojące” akordy. Gdyby umieściło się te łuki w odpowiedniej kolejności w skali czasowej, powstałaby następująca hierarchia: zaczynamy od leżącego akordu; po jakimś czasie przekształca się on w inny akord, czyli przechodzimy już do łuku akordowego; słyszymy szybciej zmieniające się akordy; jeżeli jeszcze przyspieszylibyśmy tempo, to z tych akordów powstałyby skrajnie szybkie przebiegi, ale ponieważ nie można oczywiście akordów tak szybko grać, byłoby to niewykonalne. Z szybkich przebiegów przechodzimy w glissanda itp., itd.

Wiąże się z tym jeszcze jeden fenomen: czytelność i nieczytelność struktur. W glissandach, przez maksymalne zagęszczenie poszczególnych ich elementów w czasie, ich struktura się zaciera, pozostaje dla słuchacza czytelny tylko pewien efekt – efekt raczej barwowy niż strukturalny. Kiedy natomiast słucha się leżących akordów, a nawet i tych granych w nieco szybszym tempie, struktura jako taka jest rozpoznawalna.

Już sama budowa akordów jest podporządkowana temu fenomenowi. Budując akordy, wypełniam obszary pomiędzy najniższym i najwyższym dźwiękiem innymi dźwiękami spektrum harmonicznego. Jest to jak gdyby wypełnienie spektrum. Pracuję z muzyką ćwierćtonową spektralną, używam harmonii spektralnych, ale głównie

w orkiestrze. Gdybym przyśpieszyła ten materiał akordowy, powstałby rodzaj glissanda. Myślę, że to jest właśnie takie „granie czasów”. I każdy z łuków jest nie tylko obrazem emocji, z tym wiąże się również przeskok z jednego poziomu czasu do drugiego. Dlatego to jest tak interesujące dla mnie. Od dawna interesują mnie te fenomeny, ponieważ są zagadkowe. Muzyka to czas, jak już powiedziałam.

Właśnie teraz przypomniałam sobie, że pisałam pracę magisterską na ten temat.

Wielość w jedności, czyli sposób organizowania wielkich czasów. W roku 1986. Powróćmy jeszcze do akordów.

Akordy to też złożenie różnych czasów. W systemie dur-moll mamy na przykład sekstę małą. Dopełnieniem seksty małej do oktawy jest tercja wielka. Podobnie dopełniają się kwinta i kwarta, tworzą jakąś nienaruszoną harmonię, doskonałość, jeden świat. Jeżeli natomiast zestawie ze sobą sekstę małą i tercję małą, to powstaje pewna bitonalność, dwa światy. „Dwa światy” – może za mocno powiedziane, ale na pewno „dwie rzeczy”, które do siebie pozornie nie należą, ale dają w efekcie niepokojące, trójwymiarowe, wieloczesowe brzmienia.

Ciekawa jest również instrumentacja, kombinacje różnych łuków w różnych zestawieniach instrumentalnych. Na przykład w *Piano Concerto No. 1*.

Tam łuk tremola jest grany przez fortepian, później – przejęty przez orkiestrę. W tym czasie inne struktury, czyli powolne melodie, przechodzą z fortepianu do orkiestry jakby po przekątnych.

Czy łuk nigdy nie jest jednoznaczny z jakąś jedną kategorią instrumentalną?

Chodzi o rodzaj instrumentacji? Nie.

Czyli możliwe jest przechodzenie...

Przechodzenie z jednego koloru na drugi. Tylko trzeba to robić bardzo płynnie. Dynamika jest tutaj bardzo ważna. Jeżeli, powiedzmy, pianista porusza się po dźwiękach spektrum i dodaje do tego jeszcze inne struktury, to orkiestra, przejmując ten akord, musi wejść z taką samą dynamiką, a więc musi słuchać pianisty, a pianista – orkiestry. Kiedy orkiestra gra tremola, fortepian musi to przejąć, musi się w te tremola wtopić. Po odczytaniu nut cała trudność polega na tym, żeby się wzajemnie słuchać i wtapiać, dostrajać do siebie, słuchać siebie.

Jakie inne podobieństwa mogą łączyć poszczególne łuki? Powiedzmy w *Piano Concerto No. 1* z roku 1990.

Te łuki są dosyć podobne. Są fakturalnie zbliżone, szczególnie pierwsze dwa: tremola i melodie jakby łączące po klawiaturze i opierające się głównie na harmoniach spektralnych. Wolno zmieniające się akordy w orkiestrze, jak gdyby stojące akordy, to też są te same harmonie.

Jeżeli używam kilku spektrów, powiedzmy *f, a, b, h, c*, i tylko na tym się opieram, orkiestra wypełnia to dłużej, natomiast fortepian gra na przykład takie dźwięki, których nie ma w orkiestrze, albo gęściej powtarza kilka razy ten sam materiał.

W partii fortepianu wyróżniłam 12 odrębnych, większych przestrzeni. Z tym że w ostatnich przestrzeniach są reminiscencje z innych.

Tak. Bo to przetwarzanie łuku polega na reminiscencjach i dodawaniu czegoś nowego.

****Piano Concerto No. 1* opiera się na pięciu zasadniczych łukach.***

To są różne czasy. To są te typowe łuki, których już wcześniej używałam, czyli stojące akordy, szybkie przebiegi, pulsujące akordy, zagęszczane, potem dochodzą tremola, które ostatnio zaczęły mi się podobać.

Czy są utwory, w których cała orkiestra ogarnięta jest jednym łukiem? Czy raczej łuki są zawsze traktowane warstwowo?

Oczywiście są takie utwory. W *Piano Concerto No. 1* jest taki moment, w którym fortepian i orkiestra grają tylko tremola, albo na przykład w momencie kulminacyjnym fortepian gra bardzo szybkie przebiegi, a orkiestra wypełnia je, czyli stojący tam akord jest dokolorowaniem partii fortepianu.

W moim odczuciu wrażenie pewnej warstwowości przeważa w Twojej muzyce. Te warstwy, co prawda, się przenikają, ale w niewielu przypadkach odbieram ten efekt jako stopienie się tych wszystkich charakterów w jeden.

Być może. Przed *Piano Concerto No. 1* poszczególne warstwy, właściwie każdą warstwę można było rozpoznać i każda miała kulminację, bo właśnie chodziło o stworzenie tej kulminacji. W moim odczuciu w *Piano Concerto No. 1* bardziej się te warstwy ze sobą stapiają, prawda? Można wysłyszeć już jedną warstwę.

Piano Concerto No. 1 jest początkiem nowego etapu.

Czuć ten sam język, stylistykę, kolor, rozwój. Pojawia się rodzaj transu. Utwory są dłuższe, bardziej rozdzielone, mają inne poczucie czasu.

Czy mogłabyś naszkicować rozwój swojej techniki kompozycji?

Polifonii łuku? Otóż przed skomponowaniem *Piano Concerto No. 1* interesowało mnie, jak już wspominałam, stworzenie permanentnej kulminacji, teraz zaś – permanentnej przedkulminacji. Czy dojdzie do tego, że w ogóle kulminacji nie będę potrzebowała? Nie sądzę, gdyż w którymś momencie potrzebne jest zawsze wyładowanie. W każdym razie pracuję teraz nad łącznikami, nad stapianiem się dwóch lub trzech warstw w jedną, która mogłaby należeć i do tej, i do tamtej warstwy. Pracuję nad transem w muzyce.

Czy zatracanie kontrastów, jak w łącznikach, związane jest z transem?

Polega to także i na zatracaniu tej odrębności. Pracuję teraz nad tym, żeby różne emocje-struktury-łuki spotykały się ze sobą mniej więcej na zasadzie collage'u. W tym sensie, żeby struktury, nawet poszatowane, dawały bardziej stopiony obraz całości, bardziej zwarty ciąg wydarzeń. Ale równocześnie nie zamierzam komponować tak, żeby utwory brzmiały zupełnie linearnie.

Weźmy na przykład fugę Bacha: można ją odegrać od początku do końca bez zwracania uwagi na to, kiedy i w którym głosie pojawią się temat lub kontrapunkt. Fuga nawet będzie wtedy ładnie brzmieć, ale jeśli podkreślimy tematy i kontrapunkty, będzie to brzmiało dużo ciekawiej.

Co warunkuje taki a nie inny rozwój Twojej techniki?

Trudno powiedzieć. Ogólnie rzecz biorąc: zmieniam się fizycznie i psychicznie i to wpływa na moją muzykę.

Czy zanika zainteresowanie efektami jako takimi?

Oczywiście. Każdy musi się kiedyś efektami znudzić, żeby przejść wreszcie do czegoś innego. Myślę, że przeszedł przez to każdy kompozytor.

To nie jest zarzut.

Nie odebrałam tego jako zarzut, bo przecież sama wiem, że moje utwory sprzed napisania *Piano Concerto No. 1* nie są gorsze. Po prostu są inne. Niektóre z nich

bardzo lubię, na przykład *Sesto*. Do tej pory uważam, że jest to jeden z moich najlepszych utworów, albo *Cannon* na skrzypce i fortepian.

W *Sesto* z 1987 roku występuje największa różnorodność łuków.

Jest tam sześć łuków. Przeważnie używam od trzech do sześciu łuków. Czasami są trzy łuki, ale to są właśnie takie globalne łuki, „mocne”. *Sesto* ma więc sześć łuków, *Quinto* pięć, *Arci* trzy – ale podwójne, czyli właściwie sześć – a *Piano Concerto No. 1* ma pięć.

W jaki sposób wykorzystujesz swoją technikę kompozytorską w utworach solowych? W których nie można równocześnie prowadzić tylu myśli muzycznych, jak w orkiestrze?

Na tej samej zasadzie. Ale to jest właśnie pewnego rodzaju wyzwanie. Dlatego że w orkiestrze łatwo ciągnąć kilka warstw naraz, ponieważ ma się więcej instrumentów do dyspozycji. Natomiast na jednym instrumencie trzeba to tak skomponować, żeby zagrany motyw grał jeszcze w podświadomości, kiedy w rzeczywistości pojawia się już inny. I żeby potem jako reminiscencja powrócił z odpowiednim ładunkiem emocjonalnym na końcu lub w środku utworu.

Zatem komponując, programujesz nie tylko świadomość, ale i podświadomość słuchacza?

Oczywiście, jak najbardziej.

Jeszcze przed *Piano Concerto No. 1* powstała *II Symfonia* na wielką orkiestrę i chór mieszany. W 1987 roku. Cytujesz w niej tekst Spinozy.

Wykorzystałam pierwsze piętnaście propozycji z etyki Spinozy, właśnie bez dowodów, same twierdzenia. Tekst ten pojawia się w pierwszej części utworu, później gra tylko orkiestra. Jeśli chodzi o powiązanie czysto brzmieniowe: ten tekst jest jak gdyby skandowany, szczególnie na początku, potem ten sposób skandowania jest przejmowany przez perkusję – w drugiej części – albo w łączniku, jak kto woli. Natomiast ogólna zasada jest taka, że chór jest przedłużeniem brzmienia orkiestry, a orkiestra przedłużeniem brzmienia chóru; na tej zasadzie opiera się cała kompozycja. Tekst współtworzy całą kompozycję. Jest jak gdyby jedną z warstw muzycznych w utworze, co nie znaczy, że nie przekazuje też cennych informacji.

Muzyka podkreśla tekst.

Muzyka podkreśla tekst, ale starałam się robić to jak gdyby odwrotnie proporcjonalnie: można powiedzieć, że informacje zawarte w tekście są muzycznie bardzo ubogo przekazane, właśnie owym skandowaniem. I odwrotnie: pod koniec pierwszej części przeważają melizmatyczne frazy; tam pojawia się powtórzenie tego samego zwrotu tekstu. Nie muszę więc być w dalszym ciągu utworu bardzo precyzyjna w przekazywaniu tego tekstu, ponieważ został on już wcześniej odebrany, został odczytany, mogę się skupić bardziej na muzyce – stąd melizmaty.

W jaki sposób rozwijasz swoją technikę polifonii luków akurat w tym utworze?

W tym utworze łuki nie przybierają postaci wyraźnych struktur muzycznych czy faktur – takich jak, powiedzmy, w poprzednich utworach: określone akordy, szybkie przebiegi, glissanda itp. W *II Symfonii* jako łuk zakomponowana jest na początku perkusja, ale jest też i chór, i orkiestra. Łuki orkiestrowe i chóralne są wymienne. Mówiąc ściślej: w środku utworu do łuku orkiestrowego lub perkusyjnego może należeć też ten wycinek łuku chóru, w którym pojawia się skandowany tekst. Perkusja jest przedłużeniem łuku chóru albo odwrotnie.

Inny przykład: orkiestra ewoluuje; wznoszące się cały czas akordy, które linearnie przybierają postać glissanda, zawsze się przemieszczają, są pomyślane jako ruch do góry albo do dołu całej masy orkiestry, a pod koniec pierwszej części podobnie zachowuje się chór. Ta kontynuacja akcji orkiestry przez chór to inny łuk. Następny łuk, szczególnie w drugiej części: akordy orkiestry, które są przerywane bardzo szybkimi przebiegami smyczków, niby imitującymi wiatr – panuje tu zasada zagęszczania i rozrzedzania akordów. Ten umowny wiatr potężnieje i maleje – to jest trzeci łuk. Czwarty zaś – to kilka bardzo wolno zmieniających się płaszczyzn, które właściwie nie pojawiają się wcześniej. Dopiero na końcu mogą wybrzmieć; wcześniej przykryte są gęstymi poprzednimi łukami. Właściwie każdy z tych łuków pojawia się na zasadzie wdechu i wydechu, jak w organicznym oddychaniu, tworząc ciąg permanentnych kulminacji, co daje w końcu obraz dążenia do megakulminacji i jej rozładowania.

Łuki nakładają się na siebie.

Tak, one się nakładają i wybrzmiewają po kawałku. Można porównać tę sytuację z pracą na konsoli mikserskiej w studiu, gdzie poszczególne kanały mogą być otwierane i zamykane przez tłumiki. I w mojej kompozy-

cji pojawia się trochę pierwszego, trochę drugiego łuku. Czasami pojawiają się one równocześnie, ale nie za długo, aby nie powstał chaos.

Ale same punkty kulminacji tym razem nie nakładają się na siebie.

W tym przypadku nie. Wierzchołki kulminacji są oddzielone od siebie. Po kolei wznoszące się łuki ucisząją się w momencie wznoszenia następnych. A więc kulminacje są jak gdyby czyste.

W innym Twoim utworze punkty kulminacji poszczególnych luków występują równocześnie.

Tak, na przykład w utworze *Quatro*, który, niestety, nigdy nie został wykonany. Można tam wyraźnie zobaczyć kulminację, która powstaje z nałożenia się dwóch luków. Uważam, że nałożenie się dwóch luków na siebie – to maksimum. Więcej nie ma sensu, nie będzie bowiem słychać polifonii luków. Powstanie chaos. Zwyczajny śmiertelnik słucha liniowo w czasie, nie jest przyzwyczajony do czasu przestrzennego – czasu biegnącego w kwadracie lub w kubiku. Ale to moja nowa teoria nowych wymiarów czasu, którą kiedyś opublikuję.

***Perpetuus* na orkiestrę kameralną kończy pewną fazę rozwoju, którą nazywasz permanentnymi kulminacjami.**

Perpetuus i *Trigon* to utwory, które pisałam w 1989 roku. To był również rok eksperymentów, ponieważ chciałam wówczas uprościć formę. Można to od razu zauważyć, słuchając moich symfonii, bardzo gęstych. Oczywiście i w tych ostatnich jest klarowność formy. Natomiast w *Perpetuus* i *Trigon* są permanentne kulminacje, już takie wprost: napięcie narasta dosłownie dynamicznie, od piano do forte i ponownie do piano. Chciałam w tych utworach po prostu wypróbować, czy te procesy są odczuwalne, bo przedtem miałam zawsze kłopoty z wykonawcami. Grali nieprecyzyjnie, a mnie się wydawało, że może to ja jakiś błąd popełniam, gdyż nie wychodziło tak, jak bym chciała. Dlatego te uproszczenia i inne środki przekazu. Stwierdziłam, że to, co zakomponowałam, sprawdza się przy wykonaniu. Ale nie odpowiadała mi tak daleko idąca prostota. Potrzebuję bardziej skomplikowanej formy, odnajduję to powoli w *Piano Concerto*, w *Kwartecie smyczkowym*, teraz kończę właśnie koncert na orkiestrę i na fortepian. Zupełnie inaczej się komponuje, wiedząc, że wykonawcy zagrają równo i dobrze. Wtedy wiem, na co mogę sobie pozwolić. To podstawa. Ocenić możliwości wykonawcze i percepcyjne. Wypróbować na sobie w sensie cielesnym i duchowym,

i iść do przodu. Ponieważ ja coś ważnego odkrywam. A muzyka jest tylko językiem, który zresztą najlepiej opowiadałam, sposobem do odkrycia tego „czegoś”. Metafizyka! Następne wymiary. Czyli czas w przestrzeni.

W II Kwartecie smyczkowym stosujesz technikę powstrzymywania kulminacji.

Tak, do tych kulminacji nie dochodzi przedwcześnie i staram się poszczególne łuki przeplatać bez kulminacji, niejako ją powstrzymując. Kulminację jako taką zostawiam na koniec utworu. Dochodzę chyba do tego, żeby pod koniec utworu dać taką pełną kulminację, to znaczy złożoną z kilku łuków naraz, jakby to logicznie z procesu kompozytorskiego wynikało. Natomiast do momentu pojawienia się tej końcowej kulminacji przeplatałam łuki ze sobą, ale żaden z nich nie kulminuje rzeczywiście.

Jest to inna koncepcja niż w poprzednim okresie twórczości.

Każdy łuk jest innym czasem! To moja nowa teoria czasu w przestrzeni.

Stosowanie przez dłuższy czas tej samej techniki kompozytorskiej, tej samej teorii może rodzić pewne niebezpieczeństwa dla kompozytora.

LIPIEC 2006

Od połowy lat 80. uprawiasz kompozycję profesjonalnie. Jest to Twoje jedyne źródło dochodów, nie pracujesz w żadnej instytucji, nie uczysz. To raczej wyjątkowa sytuacja. Jak sobie radzisz?

Dobrze sobie radzę. O tym, że postawiłam na kompozycję, zdecydował konkurs w 1985 roku w Amsterdamie, European Youth Competition na utwór symfoniczny. Wysłałam wtedy *Ad Unum*. To był mój utwór dyplomowy, dopiero co ukończony, świeży. Z nadesłanych kompozycji miano wyselekcjonować trzy utwory i dopiero po ich wykonaniu przyznać nagrody: pierwszą, drugą i trzecią. Znalazłam się w tej trójce. Wiedziałam już, że jakąś nagrodę będę miała. Dostałam dużo punktów. Jury musiało oczywiście zdecydować po wykonaniu. Koncert odbył się we wrześniu 1985 roku. Dostałam drugą nagrodę. Przyjechałam do Polski i no cóż... skończyłam studia. To jest taki trudny moment, kiedy trzeba podjąć jakąś pracę.

Nie. Poprzez polifonię łuków (1), trans (2), czyli rozciąganie łuku do granic percepcji, doszłam do mojej nowej teorii – wymiarów czasu w przestrzeni (3). Czas nie jest liniowy! Tylko my, ludzie, taki znamy!

Kiedyś wspominałaś o tym, że opisujesz werbalnie i zapisujesz charakterystyki poszczególnych łuków.

Tak. Robię to dla ich zapamiętania. To jest dla mnie taki szyfr: zapisuję w punktach poszczególne elementy i przebiegi, który łuk z którym się spleta, kiedy łuki na siebie zachodzą itp. Zapisuję, aby lepiej zapamiętać utwór. Ponieważ słyszę utwór w całości, jak w natchnieniu twórczym: w jednej sekundzie mogę usłyszeć na przykład dwie godziny opery! Ale co to jest natchnienie? Ja czuję te wszystkie czasy, które jak elastyczne struny, jak wibrujące nitki rozchodzą się z jednego punktu w przestrzeni. Rodzaj sprężyny, spirali. Dla mnie takie wyobrażenie wystarczy, nie muszę zapisywać. Ale dla śmiertelników, czyli też dla mojego ciała, muszę to zapisać liniowo! W czasie linearnym, od A do Z. Całe dwie godziny! I zapisuję sobie słowami: na przykład glissando takie a takie, ryk słonia – ktoś może się zaśmiać – a potem realizuję liniowo cały utwór.

Długo się zastanawiałam, jeszcze zanim ten konkurs wygrałam, co będę w życiu robić. Bo nie miałam ani mieszkania, ani pracy, ani pieniędzy. Człowiek w takiej sytuacji czuje się odrzucony. Ale konkurs jakby zdecydował, bo miałam wykonanie na „Warszawskiej Jesieni” w 1986 roku, dostałam zamówienia na inne utwory, między innymi na *II Symfonię* – z Berlina, wtedy jeszcze Berlina Zachodniego. Poznałam drugiego męża, Belga, wyjechałam do Brukseli, mieszkałam tam chyba ponad rok, dojeżdżałam do Amsterdamu, do Louisa Andriessena, na tak zwane studia podyplomowe, ale głównie kończyło się to na chodzeniu do dobrych restauracji i rozmawianiu o muzyce, ponieważ swoje utwory albo dopiero zaczęłam komponować, albo już skończyłam. Tak więc niewiele mógł mnie nauczyć. Zresztą ja, szczerze mówiąc, wcale tego nie potrzebowałam. Po prostu nasze spotkania były raczej spotkaniami dwóch kompozytorów, którzy wymieniaли się swoimi doświadczeniami.

Świadczy to o wielkiej pewności siebie.

Widzisz, ja postanowiłam studiować kompozycję właściwie tak trochę nieświadomie, ponieważ wiedziałam, że muszę to robić, odkryć coś, jakąś tajemnicę, jakąś prawdę. Czułam cały czas powołanie. Czułam się zawsze jak jakieś medium. Muzyka, najbardziej abstrakcyjny język z ludzkich języków, jakie znamy, wydawała mi się najodpowiedniejsza do tego, żeby tę prawdę, sekret, metafizykę odkrywać. Dlatego nie zastanawiałam się, jak potoczy się moja kariera. Po prostu czułam potrzebę robienia tego. Pewnie, że gdybym nie miała zamówień, musiałabym oczywiście zarabiać pieniądze. Zresztą byłam do tego przygotowana, że w razie czego mogę robić dodatkowo co innego. Uczyłam się języka angielskiego, mogłam zawsze przetłumaczyć jakąś książkę. Potem zainwestowałam w język holenderski, ale to już później, kiedy pojechałam do Holandii. Nauczyłam się tego języka bardzo dobrze. Kompozycja to taki zawód, że nigdy nie wiadomo, co się może wydarzyć: teraz jest, jutro może nie być. Zawód ten nie daje ci żadnego bezpieczeństwa, żadnej emerytury. Ale trzeba na coś postawić. Bo jeżeli będę się miotać i zabezpieczać sobie emeryturę, ubezpieczenie itd., no to nie będę robić tego, co jest najważniejsze. Wydawało mi się, że muszę komponować, przeczekać, zobaczyć, jak się to wszystko ułoży. Jestem młoda, zdolna – jeszcze wtedy tak myślałam. Zresztą w każdym wieku zawsze może się człowiek czegoś nowego nauczyć i coś nowego robić. Po prostu trzeba wierzyć w siebie. Tak więc robiłam to, co potrafiłam najlepiej – komponowałam.

Zawsze wierzyłaś w siebie?

Wierzyłam w siebie i wierzyłam, że mam coś do przekazania. I obojętnie, jaki język wybiorę. W tym wypadku muzykę. I tu nie chodzi o to, czy się komuś coś podoba, czy nie podoba. Ja nie robię tego absolutnie pod publiczność. Nie robię, żeby zadowolić masy. Oczywiście jest ważne, żeby się ludziom podobało to, co robię, ale i żeby odebrali coś z tej mojej muzyki. Żeby muzyka poruszała, żeby potrzęsła słuchaczem, bo w końcu nie piszemy tylko dla siebie. Chcemy się podzielić tym, co odkrywamy. Dlatego komponowałam i każde wykonanie, każde zamówienie, każda kompozycja utwierdzała mnie w tym, że po prostu muszę to robić. Sama też dobrze się z tym czułam. To jest taki rodzaj jakby terapii. Czujesz się jak gdyby „ponad”, w dobrym tego słowa znaczeniu. To nie tak, że ja wszystko wiem, jestem zarozumiała i ze zwykłym śmiertelnikiem nie pogadam. Nie – odwrotnie. Jestem wtedy bardziej spokojna, wybaczam sobie i innym, nie denerwuję się tak. To jest dla mnie oczyszczenie! Teraz na

przykład nie komponuję od jakichś paru tygodni i wiem, że muszę do tego wrócić, właśnie dlatego, żeby stanąć na nogi. Muszę to robić – po prostu dla zdrowia! A to, w jaki sposób zarabiam na życie? Na szczęście tak się ułożyło, że mogę z tego żyć. Oczywiście, gdybym miała jakieś większe aspiracje, no to wiadomo, wtedy by się robiło karierę finansową. Pisałoby się muzykę trochę inną, chociażby do reklamy czy do filmów i na tym by się kończyło, ale dla mnie ważne jest przede wszystkim to co chcę przekazać, a dopiero potem pieniądze. Taka jest kolejność.

Uważasz, że mogłabyś nawet bez tych zamówień, które masz teraz, poradzić sobie finansowo?

Nie wiem. Żyję z tego, co mam. W końcu to mieszkanie tutaj, w którym jesteś, kupiłam za trzy utwory – mogę nawet podać ci tytuły, ale nie wiem, czy to konieczne. Miałam samochód. Potem, mieszkając w Holandii, dorobiłam się drugiego własnego mieszkania. Teraz jestem mężatką od 10 lat. Mamy swój dom. Żyjemy między Polską a Holandią, a właściwie i tu, i tam, na dwa domy. Nie mamy dużych wymagań. Mam co jeść, mam w co się ubrać. Stać mnie na to, żeby wyjechać na wakacje, a większych potrzeb to ja nie mam.

Kursujesz, jak wspomniałaś, między Polską a Holandią. Dlaczego wybrałaś taki tryb życia?

Dlatego że mąż jest Holendrem, a ja jestem Polką z holenderskim paszportem. Są polsko-holenderskie dzieci. Kraj ten, Holandię, wybrałam, ponieważ mnie w sumie uratował. Po wypadku, po śmierci córki znaleźli się tam ludzie, którzy mi pomogli. Tam miałam zamówienia. Postanowiłam wtedy stworzyć sobie drugi dom w Holandii. Także kiedy jeszcze byłam sama, kursowałam między Polską a Holandią, a potem też, już jako żona, jeździłam z mężem. Dzieci urodzone w Holandii były małe, więc było to na tyle proste, że nie łączyły nas żadne zobowiązania wobec żadnych szkół. Potem był żłobek, następnie przedszkole. Początkowo przebywaliśmy więcej w Holandii. Natomiast od dwóch lat jeździmy pół na pół, bo dzieci chodzą do szkoły polskiej i holenderskiej, i nie jesteśmy w stanie zrezygnować z żadnego kraju, ponieważ są i Polakami, i Holendrami. Co tu dużo mówić, żeby poznać nie tylko język, ale obyczaje i kulturę danego kraju, trzeba tam mieszkać. Jesteśmy przykładem wzorowych Europejczyków, do których słowo „Unia” pasuje chyba najbardziej.

Jak łączysz swoje powołanie kompozytorskie z codziennym życiem? To wymaga wielkiej dyscypliny. Gdy dzieci są małe, matka jest im bardzo potrzebna. Nie można się wtedy poświęcić tylko kompozycji.

Oczywiście, ale przede wszystkim jest nas dwoje i działamy w bardzo zwartym tandemie. Pomagamy sobie i się wymieniamy. Kiedy dzieci były małe, trzeba było je oczywiście karmić piersią. To musi zrobić matka, ale już na przykład wymienić pieluchy, wstać w nocy – może ojciec, prawda? Żeby matka mogła się wyspać, i odwrotnie. Obowiązki były podzielone. Ja na przykład spałam dłużej rano, a potem, przed południem, o 11, chodził spać Martin i spał do drugiej. To było naprawdę takie odsypianie nocy, bo dzieci też nie należały do najspokojniejszych. Nadeszła wielka ulga, jak dzieci poszły do przedszkola, a następnie do szkoły. Mogliśmy pracować rano, a nie w nocy, jak dotąd. Jakoś to przeżyliśmy.

Teraz jest dużo lepiej. Dzieci są starsze, same grają na instrumentach, potrafią się sobą zająć, więc nawet gdy są w domu, mogę komponować, jeśli chcę. Teraz najważniejsze jest ich wykształcenie. Uzupełniam polskie lekcje, gdy jesteśmy w Holandii, a gdy jesteśmy w Polsce – uzupełniamy lekcje holenderskie. Biorę po prostu podręczniki, plan dla nauczyciela i po holenderskiej szkole przerabiamy codziennie po dwie godziny polski materiał. Dzieci są na tyle dobre, że nawet należą do czołówki, zarówno tu, jak i w Holandii. Jesteśmy z nich bardzo dumni. Poza tym jest jeszcze szkoła muzyczna, są uzdolnione. Chcemy dać im szansę, wykorzystać ich zdolności i dobrze je wykształcić, bo teraz są w najbardziej chłonnym wieku: 8, 9 lat, jeżeli chodzi o sprawy muzyczne. Potem mogą sobie wybrać. Poza tym szkolnictwo holenderskie stoi na dużo niższym poziomie, więc my inwestujemy w dzieci głównie tutaj. Ale nawet gdyby nie chodziły do szkół w Polsce i w Holandii, to też jeździlibyśmy. To jest sprawa dwóch kultur, naszych obowiązków i tu, i tam.

Martin od sześciu lat pracuje dla „Warszawskiej Jesieni”, projektując szatę graficzną: książki programowe, plakaty itd. Teraz ma tu w Warszawie swoją szkołę designerską, poza tym uczy się polskiego. Wszystko więc przemawia za tym, żebyśmy więcej przebywali w Polsce. Jestem jednak bardzo związana również z Holandią. Po miesiącu marzę, żeby wrócić do naszego domu. I tak to jest. Jeżeli się jednak mieszka w dwóch krajach i styka z dwiema kulturami, to bardzo wzbogaca – nie tylko nas, ale i nasze dzieci. Dzieci są bogate wewnątrz. Oczywiście jest to uciążliwe, bo w którymś momencie moja wiedza z zakresu nauczania początkowego się skończy i trzeba będzie mieć albo guwernantkę, jeżeli będziemy jeździć do Holandii, albo po prostu większość czasu dzieci będą spędzać w Polsce, a w Holandii tylko zaliczać egzaminy. Ale na to jeszcze jest czas. Zobaczmy, co przyniesie życie.

Jeśli chodzi o kompozycję, wierzę w siebie. Nie siedzę miesiącami, latami nad jednym utworem, przepisując, kombinując, tnąc itp. Siadam i od razu na czysto od pierwszej do ostatniej nuty piszę utwór. Oczywiście po-

prawiam. Są różne poprawki, są jakieś ulepszenia wykonawcze. Ale to nie jest tak, że nie wiem, o czym mam pisać. Mam utwór w głowie, czuję energię. Potem to jest tylko szlifowanie. Komponowanie jest dla mnie tak ważną sprawą, że nie traktuję tego jako sposobu zarabiania pieniędzy, jak już wcześniej powiedziałam. To jest potrzeba duszy. Mam talent, możliwość odbierania kosmosu. Taka mała antenka przekazuje mi co jakiś czas różne rzeczy. Być może, istnieje jeszcze wiele talentów, które mogłabym rozwijać, i na pewno będę chciała to robić – poznać swoje możliwości: w czym jestem najlepsza, co mogłabym światu przekazać jak najlepiej? Dla mnie takim credo życiowym byłoby po prostu: „dawać, dzielić się, dawać i brać”. Dawanie i branie musi być cały czas w równowadze.

Mówiłaś o połączeniu z kosmosem. Co masz na myśli?

Mam na myśli fakt, że mogę odbierać różne przekazy z kosmosu. Jestem dobrym medium, prawdopodobnie pięćset lat temu byłabym od razu spalona na stosie, może i nawet dziesięć razy. Sama się nieraz dziwiłam, skąd mam takie zdolności, a jednak czuję coś takiego, że moja antena jest tak ustawiona, iż mogę pewne wątki połączyć.

A mogłabyś dać konkretny przykład?

Mogę w pewnym momencie zobaczyć tak zwanego ducha. Ale żeby do tego doszło, trzeba się bardzo przygotować. To nie może być tak na trzy-cztery. Potrzebna jest pewnego rodzaju medytacja, wyczyszczenie, żeby można było to coś przyjąć, to coś zobaczyć. Bo to istnieje, tylko my nie jesteśmy w stanie tego zobaczyć i usłyszeć. Są pewne dźwięki, które do mnie dochodzą. Jestem pewna, że pochodzą z jakichś zupełnie innych sfer. Nie wiem, co to jest, wiem jednak, że jeżeli je zapiszę, to przekażę jakąś iskrę, jakąś prawdę. Mnie, jako pierwszej słuchaczce, czasami aż ciekną łzy z wrażenia. Nie dlatego, że się wzruszam swoją muzyką, ale przechodzi przeze mnie jakiś prąd prawdy, takiego oczyszczenia, jakiejś dobroci, niesamowitej energii, porządku energetycznego.

Ale jak się objawia duch, o którym wspomniałaś?

Najpierw byłam dwa razy wezwana po imieniu, słyszałam unisono głosów, które były idealnie zestrojone, a jednocześnie wiedziałam, że jest to cała masa głosów. Bez żadnych dudnień, bez żadnych drgań, bez żadnego rozstrojenia. Zdarzyło mi się to w Darmstadt, na kursie. Nikt z moich kolegów nie wszedł wtedy do pokoju, bo zamknęłam drzwi na klucz. Po usłyszeniu swojego imienia spojrzałam do góry. Nad głową ujrzałam mglistą postać,

jej ręce były skrzyżowane, nogi w kolanach podwinęte. Nawet się zastanawiałam, jak takiego kogoś podnieść za ubranie i co zrobić z rękami, żeby nie zwisały? Skrzyżujesz je sobie, a kolana podwiniesz? Była to postać człowieka, mężczyzny, trochę mniejszego niż normalni ludzie. Był biały, jakby zrobiony z pary. Wyraźnie zarysowana czaszka, uszy. Nie miał żadnych włosów, a jeżeli już, to jakieś bardzo krótkie. Twarzy nie rozpoznałam. Był to 1984 rok.

I co? Od tej pory doznałaś innych objawień?

Od tej pory nie miałam tak silnego doznania. Do tego trzeba się przygotować. Potem były inne sytuacje, na przykład czułam, że się unoszę albo że cały pokój jest na czerwono, a ja się w nim unoszę. No i sny! We śnie miałam różne spotkania. Chciałabym napisać książkę na ten temat. Miewałam doświadczenia cofania się w czasie i rozmawiania z ludźmi, na przykład z 1916 lub 1926 roku. Podglądałam tych ludzi, kobiety, jakichś aktorów. Przypatrywałam się, jak oni wyglądali, jak były umalowane te kobiety, jakie miały uzębienie, jakie buty, jaką cerę? I nawet sobie pomyślałam: „Przekroczyłam czterdziestkę, a wyglądam dużo młodziej niż te prababki”. Nasze kremiki coś jednak pomagają...

A w jaki sposób odkryłaś, że masz takie zdolności?

Odkryłam zdolności wizjonerskie. Dochodziło to do mnie powoli, etapami. Moja praca magisterska opisywała tak zwane Wielkie Czasy. Przez 20 lat mojej pracy kompozytorskiej – od dyplomu w 1986 do 2006 roku – poszukiwałam Wielkich Czasów. Co to jest ten Wielki Czas? Najpierw wyobrażałam sobie, że to są luki czasowe. Czas względny. Taki, który sobie wyobrazimy i wejdziemy w niego. Przygotujmy się do tego, że elementy określające jednostkę czasu rozstawione są bardzo daleko od siebie. W zależności od tego, jak te elementy ustawimy, jaka jest odległość nuty od nuty, cegiełki od cegiełki, w zależności od tego, jakiego budulca użyjemy, możemy wejść jak gdyby w inną orbitę. I na przykład godzinę czujemy jak 10 minut.

Moje pierwsze utwory napisane były polifonią łuków. Tak to nazywałam, bo trzeba było to jakoś nazwać. Ale właściwie było to określenie bardziej dla mnie niż dla innych. Potem muzykolodzy dorobili do tego teorię. Następnym etapem w mojej muzyce było uzyskanie transu. Chodzi o trans w muzyce europejskiej, a nie jakieś tam praktyki buddyjskie. To także było czasami mylnie odbierane. Muzykę moją porównywano niekiedy do *minimal music*, „bo studiowała u Andriessena”. Od razu mówię, i to trzeba wydrukować tłustym dru-

kiem, że ja nie mam nic wspólnego z minimaliem. To że akurat używam ostinato, to tylko technika uzyskiwania transowości!

Spójrzmy na pierwotne kultury. Ich trans? Jeżeli dojrzymy do źródeł muzyki właśnie takiej, niemalże pierwotnej, przekonamy się, że muzyka ta była potrzebna do pewnych rytuałów. A do czego były potrzebne rytuały? Do czczenia Boga lub bóstw, do odbioru energii bóstwa, do wejścia w trans, żeby tę energię można było odebrać. Bo jeżeli chcemy odebrać jakąkolwiek energię, nie tylko boską, to musimy wejść w trans. Czy poprzez modlitwę, czy poprzez medytację, czy poprzez muzykę. Uważam, że muzyka jest rodzajem modlitwy. Jeżeli jest dobrze skonstruowana, możemy dostać, możemy otrzymać tę energię. Nie jest też powiedziane, że modląc się, możemy tę energię zawsze otrzymać. Tylko dlatego, że się modlimy? Musimy się również dobrze modlić!

Kiedy czytam, dajmy na to, książkę *Kod Leonarda da Vinci*, interesują mnie niektóre fakty, na przykład liczba *fi*, złote proporcje, ciąg Fibonacciego. Jest mi to znane, bo wprowadzałam to intuicyjnie w swojej muzyce! Śmiałam się kiedyś, że mam złoty podział we krwi. Nie muszę tego wszystkiego wyliczać. Robi to za mnie intuicja. Intuicja pomaga mi we wszystkim, nie tylko w komponowaniu, ale i w życiu. Jeżeli coś zakłóca odbiór energii, trzeba to odciąć, wyrównać energię albo oddalić się od tego zakłócenia, po prostu je zostawić. Jeśli ktoś ma bardzo złą energię, bardzo złą aurę, ja od takiego człowieka odchodzę, odcinam się i nie słucham, co inni mówią, po prostu odchodzę. Czułam to bardzo silnie wtedy, kiedy umarła moja córka Misia. Wtedy coś takiego się we mnie zmieniło, coś takiego pękło. Nie masz już wtedy nic do stracenia i jak gdyby zaczynają drgać w tobie te struny, które powinny zawsze drgać, a których nigdy nie pobudziłaś. Wtedy wiesz, co jest ważne, a co nieważne. Widzisz wszystko w wyrazistych kolorach, czarne jest czarne, a białe jest białe. Widzisz też wszystkie odmiany szarości.

Bardzo często żyjemy rzeczami nieważnymi...

Żyjemy rzeczami nieważnymi, pozwalamy na dominację rzeczy nieważnych nad ważnymi. Jeżeli damy się w to wciągnąć, to przegrywamy. To jest jak narkotyk. Możemy się wciągać w złe rzeczy, w złe sprawy. Chodzi jednak o to, żebyśmy się wciągali w dobre, w pozytywną energię. Żebyśmy pamiętali o równowadze energii. Powinien być porządek we wszechświecie, w przyrodzie. Stwórca tak to zaplanował. Inaczej by się to wszystko rozleciało. Wyostriamo zmysły, a usłyszymy to, co powinniśmy usłyszeć. Bądźmy pokorniejsi, bo nie my jesteśmy „pępkim świata”.

Czyli odczuwasz porządek we wszechświecie?

Odczuwam go. Nie śmiem tego powiedzieć, ale myślę, że jakąś tam boską energię odbieram. Nie mam problemu z wiarą, z religią, z religiami. Mam problem z ludźmi. Bo kto za tym stoi? Ludzie, którzy z różnych względów mogą sobie tę wiarę kształtować przez religię. Albo dobrze, albo źle. Na szczęście stoję jak gdyby ponad tym i potrafię wybrać, nie odwracając się od religii. Odwracam się od ludzi konkretnych, którzy to źle kształtują. I tyle. Nie jestem przeciwna czy buddyzmowi, czy islamowi. Nie stawiam chrześcijaństwa ponad wszystkim, choć jestem katoliczką. Ważne jest, co kto robi i jaki ma do tego stosunek. Ważna jest pokora, umiar i balans – zachowanie proporcji.

Czyli uważasz, że śmierć Twojej córki, która była dla Ciebie na pewno okropnym przeżyciem...

Jej śmierć chyba była konieczna..., bo jak to można inaczej wytłumaczyć? Żyła równo 10 lat, ja się czułam przy niej właściwie jak mała dziewczynka.

Jak siostra?

Siostra to mało powiedziane. Wyglądałyśmy trochę jak siostry, ze względu na nie tak dużą różnicę wieku... no i zawsze młodo wyglądałam. Misia była niesamowita. Miała coś takiego ponad..., patrzyłam często na nią..., wiedziałam, czułam, że umrze przede mną...

Dlaczego?

Miałam takie przebłyski, że mnie opuści. I w którymś momencie, zobacz, stało się, prawda? I teraz co dalej? To cud, że ja przeżyłam ten wypadek. Ale musisz coś z tym życiem zrobić! To znaczy: skoro jest mi to życie darowane, muszę nim tak pokierować, żeby coś dobrego z niego wynikło. No więc staram się. Ale jest tyle zakłóceń, tyle głupoty, tyle zła, że w którymś momencie aż rozkładam ręce, bo jeden człowiek jest na to za słaby.

Być może, techniki spirytualne, o których mówisz, dodają ci sił, potrafią chronić Twoją wrażliwość. Jeżeli ktoś jak Ty potrafi tak intensywnie przeżywać sztukę, to na pewno i na życie reaguje z większą czułością niż inni.

Nie uprawiam żadnych technik spirytualnych! A poza tym dostałam od losu takiego męża, który mnie chroni, który o mnie walczy. Nie wierzyłam, że jeszcze coś dobrego w życiu mnie spotka. W momencie kiedy sobie

wszystko odpuściłam, kiedy powiedziałam sobie: „Trudno, dotrwam do jakiegoś kresu, z pokorą poczekam, a jeśli mam odejść, odejdę”. I wtedy coś dobrego się wydarzyło. Dlatego tak walczę teraz o tę Holandię, ponieważ pokochałam ten kraj tak samo jak Polskę. Wiele rzeczy tam mi się nie podoba, ale w Polsce też wiele rzeczy mi przeszkadza. Ale właśnie – co jest najważniejsze – przez to, że mieszkam w Holandii, widzę, ile dobrego jest w Polsce. Chciałabym, żeby Polacy bardziej uwierzyli w siebie.

Żyjesz w dwóch krajach, podobnie jak ja, i masz możliwość wielu porównań. Życie w kilku kulturach uwrażliwia i wzbogaca.

Jestem tego samego zdania. Z przyjemnością wracamy do Polski. Teraz mamy nieciekawą sytuację, kryzys polityczny, wstyd, ale co zrobić. Trzeba to przeczekać i robić swoje – jak najlepiej. W końcu już z niejednych takich tarapatów wyszliśmy godnie. Z tego też wyjdziemy. Akurat tym bym się tak bardzo nie przejmowała. Ale ten, kto tutaj mieszka, często myśli, żeby wyjechać. Trochę szkoda, bo to nie jest rozwiązanie. Brońmy tego, co mamy, i starajmy się robić jak najlepiej to, co możemy zrobić. Trzeba mieć też odwagę do podejmowania decyzji i trzymanie się tego konsekwentnie. Jeżeli będziemy siedzieć z założonymi rękami i tylko gderać, to z tego nic dobrego nie wyniknie.

Miałaś szczęście, że potrafiłaś dostrzec – i to w młodym wieku – jakie masz zdolności, jaką masz wrażliwość, i że potrafiłaś to wykorzystać. Niektórzy ludzie nigdy się tego nie dowiadują. Moje doświadczenia i praca terapeutyczna pokazują mi, że wiele osób nie ma pojęcia, jakie zasoby dobroci, zdolności i inteligencji posiada. Nie potrafią odkryć siebie ani dostrzec swoich zdolności – bardzo często ze względu na nieodpowiednie wychowanie, na traumatyczne przeżycia z dzieciństwa. To wielki dar, że jesteś tak zdolna i że udało Ci się swój talent tak wcześnie dostrzec i rozwinąć.

Ale co ja z tego mam? Ostatnia moja opera, *Hoffmaniana*, takie rozczarowanie. Jak mnie ludzie traktują?

Ale mówisz, że komponowanie wiele Tobie daje.

Wewnętrznie tak. Ale nie zmienię świata. Będę oczywiście komponować, a jedyne, co bym chciała, to troszeczkę więcej szacunku dla tego, co robię. Może ja za dużo chcę? A może za mało? Chciałabym zdobyć trochę uznania za to, co robię, a nie za to, jaką tam gdzieś mam pozycję zawodową.

Dlaczego Tobie na tym zależy?

Dlatego, żeby czuć się dobrze, żeby mieć chęć do pisania. Bo jeżeli napiszę utwór i osoba, która go zamówiła, nawet do niego nie zajrzy, jest to dla mnie brak szacunku. Jest mi przykro. To tak jakbym dała ci prezent, a ty byś go nawet nie rozpakowała. Wiele razy było tak, że wykonawcy zamawiali u mnie utwór, napisałam go i okazywało się, że nic z tego. Odpowiadają: „My już nie istniejemy, nikt ci tego nie powiedział?”. A skąd miałam o tym wiedzieć? Gdyby wykonawcy zamawiający utwór sami musieli płacić kompozytorowi, może byłoby inaczej. W Holandii płacą fundacje.

W Polsce, o ile wiem, nie ma struktur umożliwiających stałą stymulację twórczości muzycznej poprzez zamówienia nowych dzieł. Można na to patrzeć z różnych perspektyw.

Tak, ale wszystko we właściwych proporcjach. Umiar i tu, i tam. Jest trochę tak jak było w socjalizmie – poszłaś do sklepu, a pani: „Nie ma”, „A kiedy?” „Nie wiem”. A już w swoim sklepie jesteś mile przyjęta i wszystko jest bardzo fajnie. System fundacji w Holandii jest bardzo dobry! Niemniej rozleniwieni wykonawcy, orkiestry, zespoły trochę zapominają o szacunku do kompozytorów, bo krótko mówiąc – nie dysponują pieniędzmi.

Czy utworu nie można sprzedać poza fundacją, bezpośrednio danej orkiestrze?

Można, ale jest to dosyć trudne. Poza tym wydawnictwo jest od tego, żeby zapewnić promocję. Jeśli nic nie robi albo zrobi zbyt mało, to ubolewamy wszyscy. Zresztą sprawa wydawnictw też wisi na włosku. W Holandii jest teraz naprawdę ciężko. Orkiestry padają.

To chyba ogólna tendencja w tej chwili.

Świat idzie w tym kierunku. Jeżeli się oszczędza na wszystkim, jeżeli chodzi tylko o zapewnienie bogaczom jeszcze większej ilości pieniędzy, jeżeli zapomina się o najważniejszym: o kulturze, o tradycji... To co? Odpowiedz sobie sama?! Przecież to jest tak ważne. A w Holandii kultura powoli zanika, tradycji w zasadzie już nie ma...

Nie ma kultury i tradycji? Trudno mi w to uwierzyć!

W święta Wielkanocy poszłam do Open Lucht Museum. To jest muzeum dawnej Holandii: stare domy, wnętrza itp. Widziałam tam film o tradycji holenderskiej, której na co dzień nie widzę. I wiesz co? Rozpłakałam się. Nie ma już tradycji. Nie ma piosenek, które matki śpiewają dzieciom na dobranoc, są tylko ludzie pozamykani w sobie. Tylko nielicznym chce się te dawne tradycje, tę kulturę odzyskać. Większość to zarabiacze pieniędzy. Mimo to wierzę w ten kraj. Wierzę, że ludzie zatęsknią za wartościami wyższymi i będą ich szukać. Będą odkrywać w sobie pokłady dobroci, zdolności, wrażliwości, inteligencji, które zostały przykryte brudem pieniędzy, i wreszcie dadzą o sobie znać. Jeśli ja mogłam, to dlaczego nie mogliby inni?

CZERWIEC 2007

W Twoim opusie można wyszczególnić trzy okresy: Zaczynałaś od teorii polifonii łuków, później rozwinęłaś europejską transmuzykę oraz polifonię wymiarów czasu.

Rzeczywiście, polifonia łuków była na początku, potem próbowałam europejskiej muzyki transowej, jak ją nazywałam, bo wiadomo – żyję w Europie. Później rozwinęłam łuki wymiarów czasu, czyli właściwie polifonię łuków, ale słowo „łuk” zamieniłam na „wymiar czasowy”, ponieważ łuk kojarzy się jednak z czymś linearnym, ma początek i koniec, natomiast wymiary czasu to już jest coś innego, choć trudno to słowami nazwać.

Mamy tylko cztery wymiary: długość, powierzchnię, objętość i czas. Ale czas mamy właśnie linearny. Nie znamy czasu do kwadratu, do sześcianu itd. Trudno nawet sobie wyobrazić czas do kwadratu, czyli jakąś powierzchnię

czasową, albo czas do sześcianu, czyli jakąś objętość czasową. W każdym razie my jako ludzie jesteśmy zaprogramowani w czasie linearnym. Czyli chodzi o długość czasu trwania. Wracam do pojęcia łuku. Dla mnie łuk przedstawia to, co jest tu i teraz, czyli coś linearnego, odtąd do-tąd. Nie jest to pojęcie czegoś przestrzennego. Natomiast muzyka jest dla mnie najbliższym językiem, który dotyka przestrzeni, innych wymiarów czasowych. Dotyka metafizyki. Bo sama muzyka już się rozgrywa w czasie. Termin „polifonia struktur czasowych” jest tylko i wyłącznie moją wewnętrzną, roboczą nazwą techniki kompozytorskiej, nazwą na użytek muzykologów, dziennikarzy itd. Natomiast prywatnie jest mi ona niepotrzebna, ta muzyka bowiem tkwi we mnie, muzyka jako najbardziej uniwersalny język do określania niematerialnej części świata, której nie znamy dokładnie, a której możemy się tylko

domyślać. Konieczne jest otworzenie się na energię, dobrą energię i przekazywanie jej innym ludziom.

Czy mogłabyś opisać dokładniej okresy Twojej twórczości i powiedzieć, jakie utwory komponowałaś w tych okresach?

Trudno określić dokładną granicę. Ale powiedzmy, że polifonię łuku stosowałam do 1992 roku. Potem zdarzył mi się wypadek. Takie ekstremalne przeżycia jednak zostawiają w mózgu ślady, wpływają na jego pracę. Doznajesz olśnień, wiesz, co jest ważne, co nieważne. Wtedy zaczęłam pracować nad muzyką transu, ale to było bardzo intuicyjne. Dopiero później starałam się tę technikę nazwać dla potrzeb muzykologicznych. W latach 2001–2002 pisałam *Hoffmannianę*. Czas był zawsze dla mnie bardzo ważny.

Opera *Hoffmanniana* to już okres polifonii wymiarów czasu. Opisz proszę najpierw okres europejskiej muzyki transowej.

To był drugi okres. Staralam się w ogóle stworzyć w muzyce rodzaj transowości. Wielu muzykologom wydaje się, że trans musi być rodzajem *minimal music*. To nie jest żadna muzyka *minimal*, to są może elementy, które występują również w muzyce *minimal*, ale jeżeli chcę uzyskać trans, to muszę po prostu powtarzać pewne struktury dźwiękowe, stosować tak zwane ostinato. Muszę wypełnić czas – właśnie powtarzalnością. Sięgnijmy do dawnych kultur. Jeżeli chciano wejść w trans, pomagały w tym pewne rytuały, pewne powtarzane motywy.

Co Twoim zdaniem odróżnia *minimal music* od muzyki transów?

Minimal music jest w moim pojęciu płaska lub nawet jest po prostu jedną linią, co dla mnie wydaje się zbyt ubogie. Nie chcę absolutnie w żaden sposób krytykować *minimal music*, ale mnie ona nie wystarcza. Przeszkadza mi płaskość tej muzyki. Dla mnie musi być jakaś równia pochyła. Wszystko musi cały czas ewoluować. Nawet nie nazwałabym tego wariacyjnością. Raczej intensywnością. Ta intensywność musi oddziaływać psychologicznie, sprawiać wrażenie, że wszystko idzie w górę, że nie znajdujemy się cały czas na płaskiej powierzchni i tak sobie na niej trwamy.

Niemniej i *minimal music* może oddziaływać na psychikę, może przenosić na poziom świadomości medytacyjnej.

Tak, ale zostajemy w tym wymiarze czy klimacie medytacyjnym. Natomiast ja bym chciała poprzez taki klimat

uzyskać też coś innego. Nie tylko medytację. Zagłębiaamy się w medytację. Ale teraz, skoro już jesteśmy w niej pogrążeni, nie tylko rozluźnijmy się, ale posłuchajmy czegoś, co nami wstrząśnie. Wiesz, o co mi chodzi. Chcę muzyką coś przekazać. Chcę wstrząsnąć duszą słuchacza i przez to wprowadzić go w trans; chcę dojść do ekstremalnych wrażeń akustycznych, a właściwie – psychologicznych. Żeby były niemalże na granicy wytrzymałości, ale żeby po nich coś zostawało, jakiś przekaz, jakaś nauka. Bo to jest konieczne, żeby człowiek coś odczuł, żeby coś zrozumiał.

W Twojej muzyce mamy do czynienia z ewolucją, ze zmianami, z dynamiką rozwoju, czego nie ma w muzyce *minimal*. Ten rozwój dotyczy wszystkich elementów: rytmu, barwy dźwięku, wysokości itd., czyli nie jest to, jak w *minimal music*, powtarzanie takich samych struktur, z drobnymi zmianami. To właśnie ewolucja kształtuje ten „dźwiękowy obłęd” w niektórych kompozycjach. Przynajmniej ja to tak odczuwam. Człowiek jest wewnętrznie „podrażniony” tą muzyką.

Tak, może zaistnieć taki moment.

To nie jest krytyka.

Nie, ja wiem, o co ci chodzi. W pewnym momencie jest jak gdyby odjęte to uczucie i następuje rozluźnienie. To rozluźnienie może nastąpić nawet po wybrzmieniu utworu, kiedy słuchacz idzie do domu i zaczyna się zastanawiać, dlaczego był taki podrażniony.

Przykładem takiego „podrażnienia” jest dla mnie *Piano Concerto No. 3*.

Tak. Odnosi się wrażenie, że przez cały czas następuje jakieś narastanie; właściwie to jest jakby antykoncert, nie ma w nim frazy i opozycji fortepian – orkiestra, nie ma kadencji, w tradycyjnym rozumieniu kadencji koncertu fortepianowego. Chciałam natomiast zestawić blisko siebie zróżnicowane drobne motywy, które się rozgałęziają w różne przestrzenie czasowe, przez co powstają motoryczność i kompaktowość tego utworu

Czy to *Piano Concerto No. 3* różni się od Twoich wcześniejszych koncertów fortepianowych?

Oczywiście. Każdy utwór w pewnym sensie różni się od innych. Powiedzmy może tak: ja eksperymentuję.

Utwory, o które pytasz, były pisane dawno. Trudno mi je porównywać. Drugi koncert jest bardziej rozbudowany, ponieważ doszły druga i trzecia część; ta ostatnia nawiązuje tymi szybkimi przebiegami do pierwszej części.

Tam rzeczywiście technika polifonii łuków jest już bardzo świadomie stosowana. *Piano Concerto No. 3* natomiast powstało po okresie transowym. Był to świadomy powrót do polifonii, ale nie łuków, tylko przestrzeni czasowych. Musiałam sobie tę moją ideę jakoś dźwiękami nazwać, wypełnić ją dźwiękami, które mi w tym momencie najbardziej pasowały. Nie jest tak, że ja to robię dlatego, żeby moja muzyka dobrze brzmiała, żeby każdy był zadowolony. Dla mnie to rodzaj eksperymentu. Czy on się udał lepiej czy gorzej, jest inną sprawą. Ponieważ cały czas eksperymentuję, muzyka jest dla mnie wyrażaniem czegoś, co chcę przekazać. I ja się cały czas uczę. Uczę się, żeby mój przekaz był jak najbardziej czytelny. A w *Piano Concerto No. 3* zaczęłam eksperymentować z techniką polifonii wymiarów czasowych. Zostanmy przy tej nazwie.

I rzeczywiście doprowadzam ludzi tym koncertem do jakiegoś transu, jego muzyka nie przechodzi tak obojętnie. Jeżeli porównamy go z *Trumpet Concerto*, który stał się hitem, taką laurką, która się może w zasadzie wszystkim spodobać, bo jest w nim i to, i tamto, jest też ukłon w stronę tradycji, to *Piano Concerto No. 3* stanowi dla mnie krok do przodu. Chciałam po prostu zobaczyć, jak się sprawdzi. Sprawdziłam. Wiem, że tak można pisać. Obojętnie, czy to się komuś podoba, czy nie. Dlatego że ja w tym momencie idę dalej. Muszę podjąć ryzyko, żeby wiedzieć, czy jest to droga właściwa, czy nie.

Ale proporcje czasowe to jak gdyby drugi etap mojej drogi. Teraz pracuję nad proporcjami, żeby moja muzyka była rzeczywiście w pewnym sensie zrozumiała dla ludzkiego ucha. Bo inaczej będzie odbierana jako zakłócenia. Znalezienie odpowiedniego balansu jest, moim zadaniem, w następnych utworach i myślę, że całkiem dobrze mi to idzie. Otworzył się jakby nowy rozdział w moim pisaniu. Bardzo chcę pisać, jak nigdy dotąd, mam dużo zamówień i nie boję się eksperymentować z dźwiękiem, z formą. Granie na granicy mnie pociąga i zawsze było w mojej muzyce dość wyraźne. Taka już jestem. To pewnie kwestia temperamentu i wrażliwości, no i niech tak zostanie. Będę szła w tym kierunku, w kierunku rozwijania tych czasów, dłubania w tym temacie.

Do tego zagadnienia powrócimy później. *Piano Concerto No. 3* to uporczywy brak rozładowania, to prawie cały czas dominacja bardzo rozbuchanego rytmu, złożonego z krótkich, zmieniających się motywów czy z krótkich synkopowanych ostinato. Ich uporczywość sprawia, że rytmika dominuje nad innymi parametrami utworu. W innych kompozycjach odczuwam bardziej wyraźnie na przykład zróżnicowaną barwę dźwięku, oscylacje, niuanse. Tak jest też w przypadku *Koncertu fletowego (Flute Concerto No. 1)*, który

był dla mnie wielkim zaskoczeniem także ze względu na oryginalną barwę fletu ćwierćtonowego. A w *Piano Concerto No. 3* ta „muzyczna obsesja” wysuwa się na pierwszy plan i silnie pobudza słuchacza. Nie jest to krytyka, lecz opis mojego odczucia.

Tak, wiem o co Ci chodzi.

Na pewno nie jest to trans prowadzący do medytacji; to jest trans wciągający jak gdyby w trąbę powietrzną, w czarną dziurę, która musi Cię...

...wchłonać.

Wchłonać na chwilkę, bo to nie trwa długo. Dwadzieścia minut.

Dwadzieścia minut może się czasem okazać wiecznością.

Po tych dwudziestu minutach zaczynasz myśleć.

Jak kształtują się struktury czasowe w tym koncercie?

Utwór zaczyna się powolnymi akordami, czymś w rodzaju tematu. Potem ten temat pojawia się w tej niby-kadencji, tej skróconej formie kadencji, czyli jest czasem wolnym. Natomiast wszystkie przebiegi szesnastkowe i zbitki tych małych klasterów, które się rozrastają, są takimi mini-strukturami, miniczasami. Porównajmy to z palcami naszej ręki. Na ogół są one złączone, leżą bardzo blisko siebie. Jeżeli się spojrzy na rękę przez tak zwane zamglone szkło, można nie odróżnić poszczególnych palców, tylko widać masę. Kiedy zaczniemy rozszerzać palce, każdy otrzymuje swoją linię, ale postrzegamy to jako całość, a nie jako odizolowane elementy. To jest jakby collage znaczeń zbyt oddalonych od siebie.

Podobnie się dzieje, gdy rytm ósemkowy przechodzi w triolowy: dwie linie zaczynają się rozgałęziać jak tory pociągów – pociągi, które po nich jadą, jadą obok siebie, cały czas są bardzo blisko, choć każdy jedzie w nieco innym kierunku, każdy ma inny tor. To jest dla mnie przykład różnych czasów.

Można to sobie wyobrazić na innym przykładzie: na Nowy Rok sprzedaje się balony. Ich druciki są wetknięte w kapustę. Kiedy patrzymy na tę kapustę – na swoje jądro – widzimy te druciki. Mamy kontrolę nad wieloma drucikami, bo są bardzo blisko siebie. Jeśli jednak podążymy wzrokiem za drucikami w górę, każdy rozwija się innym kolorem balonu, inną formą balonu. To są zupełnie inne światy, inne wrażenia.

W *Piano Concerto No. 3* chciałam się skupić jakby w tym centralnym miejscu, jak najbliżej tego „jądra-kapusty”,

podejrzeć te wszystkie wetknięte tam druciki, wszystkie podobne, oddalone od siebie o parę centymetrów, a przez to ułożone blisko siebie, ale które nieco wyżej zaczną się rozchodzić. Podobnie rozjeżdżają się pociągi wyjeżdżające ze stacji. Na razie są bardzo blisko siebie. Każdy pojedzie w swoim kierunku, ale jeszcze „na razie” jadą razem. W koncercie są to właśnie takie gry rytmem ósemkowym kontra trójki. Potem dochodzą czwórki kontra piątki. Pod względem barwy – bardzo krótko mówiąc: białe klawisze, czarne klawisze, podwyższenie, obniżenie, schodki, miniturbulencje w materiale. I to wszystko się tak rozchodzi, rozbiega; dochodzą do tego oczywiście jeszcze barwy orkiestry, te „chmury spektralne”. W kadencji następuje przypomnienie łuku początkowego, czyli następuje swoiste rozciągnięcie jego czasu. Jak gdyby zamrażamy akord. Stoimy. Jeszcze te fermaty – są ustawione właściwie pod włos, nie w zakończeniu frazy, tylko gdzieś pośrodku: tu jeden akord, tu następny, zamarzamy, stoimy w miejscu. Tak jakby taśma się zatrzymała albo stanęła nagle cała ziemia. Zastygamy w tej pozycji. I znowu kula ziemiska dalej się kręci. Film znowu leci. Jedziemy dalej.

Przedstawiłam to obrazowo. Co z tego wyniknie i jak to ludzie odbiorą, to już inna sprawa. Ja muszę sama się z tym dobrze czuć. *Piano Concerto No. 3* jest dla mnie punktem wyjściowym do innego – przestrzennego myślenia o życiu i o wszechświecie, nie tylko o muzyce. Tej przestrzenności nie należy rozumieć w ten sposób, że rozstawiam instrumenty po całej sali. Rozstawienie instrumentów nie ma nic wspólnego z muzyką przestrzenną. Przestrzeń jest w nas. Musimy odczuć tę wielość w jedności.

A co spowodowało taki, a nie inny Twój rozwój?

Po prostu osobiste przeżycia, doświadczenie tego na własnej skórze.

Na przykład?

Przeczytałam ostatnio, że w momentach gdy człowiek doznaje olśnienia, jego mózg pracuje o wiele szybciej; przepływ energii, przepływ prądu pomiędzy komórkami mózgowymi następuje bardzo szybko. Na co dzień nie wykorzystujemy wszystkich możliwości mózgu. Sądzę, że u mnie takie przepływy następują dosyć często. Są to takie olśnienia czysto metafizyczne. Przekształcam je na język muzyczny, ponieważ taki język sobie obrałam do wyrażania tego, co doświadczam. Ciągłe bowiem powtarzam, że język muzyczny wydaje mi się najbardziej adekwatny do wyrażania metafizyki

Mówiliśmy o koncertach fortepianowych. Napisałaś też *Trumpet Concerto*, którego wykonanie przez Marca

Blaauwa było nadawane w wielu różnych radiostacjach. W roku 2003 zajął on pierwszą lokatę na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO. Jest to koncert, w którym połączyłaś dwie techniki: europejską muzykę transów i polifonię wymiarów czasowych. Czy w tym celu, żeby wykształcić doskonalszą formę?

Nie sądzę, że ma on doskonalszą formę. Ta forma jest po prostu bardziej nam znana. A tego, co jest nam znane, mniej się boimy lub uznajemy za bezpieczne; to się nam bardziej podoba. To jest tak jak z nauką. Jeżeli czegoś nie rozumiemy lub nie znamy, odrzucamy. Dopiero musimy poznać, żeby zaakceptować.

Forma mojego koncertu na trąbkę jest jak najbardziej tradycyjna, jest bardzo czytelna i uniwersalna. Mamy tam pierwszą część, drugą część, oczywiście z moimi masami, chmurami dźwięków ćwierćtonowych. Ale język muzyczny to zupełnie inna sprawa. Natomiast *Piano Concerto No. 3* trzeba najpierw zrozumieć. Jeżeliby ktoś oczekiwał po mnie kopii koncertu trąbkowego, ponieważ on się podobał i dostał nagrodę, to się zawiedzie, gdyż ja będę zawsze zaskakiwała. Oczywiście moja muzyka jest rozpoznawalna po dźwiękach, po ekspresji, ale ja się nie boję odkrywania czegoś nowego, nie boję się ryzyka i nie mam zamiaru pisać pod publiczność. Uważam, że sztuka musi wyprzedzać świadomość normalnych – w pewnym sensie – ludzi, bo my, kompozytorzy, też w pewnym sensie jesteśmy nienormalni. My wyprzedzamy, gonimy. Dlaczego są artyści? Oto odwieczne pytanie. Oni muszą nadawać kierunek temu światu. Religia, nauka, sztuka to też rodzaje medytacji – połączone z dobrą energią, z Bogiem, zresztą nieważne, jak to nazwiemy. Myślę, że prawdziwi artyści wyznaczają nawet jakieś kierunki moralne.

Nie zgodzę się z pisaniem pod publiczność, co jednak bardzo często występuje. „Bo się ludziom podoba”. A ludzie powinni się rozwijać, dojrzewać. Człowiek powinien rozwijać się całe życie. A jak jest? Mówi się często: „W tym wieku już się niczego nie nauczę!”. Więc kiedy? Mając dwadzieścia, trzydzieści, siedemdziesiąt czy dziesięć lat?

Inspiracją w koncercie trąbkowym jest też folklor muzyczny, między innymi bułgarski.

Tak. Muzyka to jest muzyka. Jeżeli zafascynuje mnie na przykład folklor bałkański – jak było w przypadku koncertu na trąbkę – a więc folklor bułgarski, rumuński, te wszystkie charakterystyczne wywijasy trąbkowe, to nie mam zamiaru się powstrzymać, by nie użyć tego bogactwa w swojej muzyce. Jeżeli jestem zafascynowana muzyką flamenco – tak jak teraz, bo byłam niedawno w Barcelonie, to ona też będzie miała swoje ujście w mojej muzyce w taki lub inny sposób.

Ale nie w sposób dokładny.

Oczywiście że nie. Nigdy nie cytuję. Ja to przeżywam i daję wyraz w swojej muzyce. Dlatego że jestem kompozytorką i piszę muzykę, a nie kombinuję.

Twoja muzyka jest bardzo autentyczna, co chyba wpływa na to, że masz dużo wykonań.

Nie wiem. Dla mnie najważniejszą rzeczą jest pisanie muzyki. Nie mogę powiedzieć, że nie mam wykonań, bo rzeczywiście mam, a pewnie mogłabym mieć ich więcej, gdybym się tym zajmowała, gdybym była dobrym menedżerem i dobrze sprzedawała swoją działalność, ale nie potrafię tego robić i nie mam na to czasu, nawet gdybym chciała.

Nawet nic nie robiąc w tej sprawie, odnosisz wiele sukcesów.

Uważam, że jeżeli ktoś chce wykonać moją muzykę, to mnie znajdzie. Każdy może znaleźć mój adres, adres wydawnictwa. Nie ukrywam się. A czy to będzie teraz, za rok, za pięć czy za dziesięć lat, tego się nie boję.

Twój *Koncert na trąbkę (Trumpet Concerto)* jest bardzo popularny. Czy to pierwszy utwór napisany w technice polifonii wymiarów czasu?

Akurat *Koncert na trąbkę* był pisany razem z operą *Hoffmanniana* do tekstu Andrieja Tarkowskiego. I dopiero przy pisaniu tej opery odkryłam te wymiary czasu. To było dla mnie olśnienie. Właśnie przy pisaniu opery, która niestety nie zostanie wykonana.

Wyjątkowym dla mnie koncertem jest *Koncert fletowy (Flute Concerto No. 1)*. Flet nie jest tu instrumentem wirtuozowskim, grającym w szybkim tempie różne biegniki, tryle i pasaże, jest instrumentem, który przede wszystkim działa poprzez dźwięk jako zjawisko, poprzez barwę dźwięku i kombinację jej na przykład z czasem wybrzmiewania dźwięku. Melodia konstryuuje się – w pewnych fragmentach utworu – z małych kroków interwałowych, z ciąglego wchodzenia i schodzenia po skali wysokości. Flet zaskakuje swoją barwą: dziwną, chropowatą, nostalgiczną. Jest to flet ćwierćtonowy.

Jesteśmy przyzwyczajeni do pewnego brzemienia fletu i ono nam zostaje w głowie. Flet kojarzy się z pewnymi utworami, z pewnym rodzajem muzyki. W koncercie wykorzystuję flet do potrzeb swojej muzyki, jak gdyby nagi-

nam go do niej. Myślę, że we wszystkich moich utworach instrumenty służą mojej muzyce. Ja nie piszę, żeby wykorzystywać możliwości instrumentów. Rozumiesz? Ja mam tę muzykę w sobie, idę do flecistki i mówię: „Chcę uzyskać taki i taki efekt”. I pracujemy nad tym. Natomiast gdybym poszła do instrumentalisty i powiedziała: „Zagraj mi coś na flecie. O to jest dobre. Ja to wykorzystam”. Rozumiesz tę odwrotność? Wczoraj był akordeonista, bo pisałam akurat utwór na akordeon. Powiedziałam: „Zobacz, takie efekty są mi potrzebne. Zapisałam je, tak jak mogłam. Pomóż mi, potrzebuję takiego efektu”. Ja wiem, czego chcę. Jeżeli kompozytorzy wiedzą, czego chcą, to zawsze wyjdą na swoje. A nie odwrotnie: zbiór efektów, potem przekształcanych na wszelkie możliwe sposoby i wycinanych z jednego utworu do drugiego.

Na mnie ten koncert sprawia wrażenie emocjonalnego opuszczenia, zatracenia.

Ciekawe. Trudno mi powiedzieć. Pewnie każdy znajdzie w nim coś dla siebie.

Flet wykorzystuje w tym utworze nie tylko skale konwencjonalne.

Tak, bo użyłam fletu ćwierćtonowego. I dzięki Bogu, że moja flecistka taki flet skonstruowała. Bo ja już wcześniej miałam zakusy na granie ćwierćtonowe. Już w latach 80. używałam spektrum do napisania muzyki spektralnej, czego wyrazem była między innymi *II Symfonia* – ćwierćtonowa. Te utwory nie zostały, niestety, wykonane w Polsce.

Dlaczego muzyka ćwierćtonowa Cię interesuje?

Ona mnie dawniej interesowała. Teraz jestem na innym etapie.

Ostatnio powiedziałam swoim studentom w Barcelonie, że to jest wchodzenie w dźwięk i porównałam z lotem w samolocie. Lecę na przykład nad Barceloną. Barcelona jest wspaniałym miastem, zbudowanym jakby z kwadratów. Z góry wygląda niesamowicie: kwadraty, kwadraty, kwadraty. W momencie kiedy się zniżamy, widzę coraz więcej detali. Dla przykładu zagrałam studentom akord. „Powiedzmy, ta oktawa jest Barceloną, którą widzę z góry. Kiedy się zniżamy, ta oktawa wypełnia się kwintą, potem kwartą, a gdy jesteśmy zupełnie na dole, to tę sytuację przedstawiają już wszystkie dźwięki, cały klaster. A kiedy wyjdę między domy i zobaczę, jakie są przy nich ogródki, kiedy zobaczę, jak ludzie stoją na balkonie i rozmawiają ze sobą, jak rozwieszają pranie w tych ciasnych uliczkach – to dla mnie ćwierćtony, mikrotony. Albo gesty jakiegoś mężczyzny w metrze czy głos kobiety sprzedającej na rynku ryby”.

Jestem jakby obiektywem aparatu fotograficznego, którym można się przybliżyć do danego obiektu i oddalić. Ja myślę, że w mojej muzyce są właśnie takie zbliżenia: wtedy dłubię w detalach i wtedy występuje powtarzalność różnych malutkich motywów. I nagle się oddalamy – akcja się zmienia: skok, turbulencja. Dlatego mój język muzyczny to nie są struktury zbudowane z tej samej materii. To są różne światy. Z tej samej materii, myślę, zrobiłabym tylko utwór polifoniczny, fugę w stylu bachowskim. Jest wtedy melodia, jest kontrapunkt. To tak, jakbym w tym wypadku stosowała jeden rodzaj obiektywu. Natomiast w mojej muzyce, kiedy się jak gdyby zbliżam do pewnego obiektu, widzę dźwięk w rozłożeniu. Powiedzmy: ćwierćtony.

Jak w tym kontekście można wytłumaczyć kadencję fortepianu w *Piano Concerto No. 3*?

Kadencja jest tym, co widzimy, gdy jesteśmy wysoko w samolocie. Widzimy wszystko z góry. Tak jest w *Piano Concerto*.

A w *Konercie fletowym*?

Kadencja występuje tam na końcu utworu. Flecistka zmienia wtedy flet na altowy. To jest jak gdyby zejście w dół po tych samych motywach. Zresztą kiedy wykonywaliśmy koncert z innym zespołem w San Francisco, solistka na moją prośbę rozszerzyła kadencję, dodała dużo ćwierćtonów, co wspaniale zabrzmiało. Kadencja na płycie jest skromna, natomiast wtedy, na tamtym koncercie, to był odlot!

Kadencja to zwolnienie całej akcji. To jest tak, jakbyś zwalniała film. Gdybym miała jeszcze raz porównywać do tego lotu samolotem, to ten samolot nie byłby już na ziemi, tylko pod ziemią. Zanim dojdiesz od dźwięku *a* do dźwięku *b*, to widzisz po drodze cały kosmos dźwięków, które się między nimi mieszczą.

Kadencja składa się z 2-dźwiękowego motywu, który schodzi w dół po skali ćwierćtonowej.

Dochodzimy w tej kadencji do komórek, do atomów, do cząsteczek dźwięku. Widzisz ruch komórkowy, chociaż ruch komórkowy jest bardzo szybki, ale tu jest oglądany w zwolnieniu. Wiesz, co dalej nastąpi, i śledzisz ten proces.

Co było inspiracją *Koncertu fletowego*?

To zwalnianie i przyśpieszanie czasu realnego. Tylko wtedy było to jeszcze nieświadome. Nie miałam jeszcze definicji tego zjawiska. Teraz jestem szczęśliwa, że jest to świadome. Bo jednak świadomość powinna doganiać intuicję!

Mówimy o czasie. Cyklem specjalnym w tym kontekście są *Circles*, nagrane na płycie *Arcs & Circles* przez rozgłośnię Deutschlandfunk w Kolonii.

W tym wypadku było to zatrzymanie czasu w innej klatce. I zwolnienie, i dłubanie, co jest w tym ruchu komórkowym.

Napisałaś te utwory na różne instrumenty. W roku 1994 *A Fifth Circle* na flet altowy z delayem, w roku 1995 *A Sixth Circle* na trąbkę z fortepianem, w 1996 *A Third Circle* na fortepian solo.

Tak, ale to nie ma znaczenia, na jakie instrumenty napiszę. Muzyka tkwi we mnie, odczuwam potrzebę takiej, a nie innej muzyki, natomiast to, na jaki instrument ją napiszę, jest czasami kwestią zamówienia. Jeżeli mam napisać na kwartet smyczkowy albo na akordeon i wiolonczelę czy na flet, to się dostosowuję, ale nie z moją muzyką, tylko do możliwości instrumentów. Oczywiście sprawdzam wszystko od strony czysto technicznej, ale to nie zakłóca mojej energii.

Mówiliśmy o „wchodzeniu w głąb dźwięków” w *Circles*. Dla mnie dźwięk trąbki w *A Sixth Circle* na trąbkę i fortepian jest tu przykładem anatomii dźwięku.

Tak, wchodzenie w dźwięk, rozkładanie go na czynniki pierwsze. Właśnie to mnie bardzo interesuje, a nie wygrywanie melodyjek.

Trąbka nie gra tutaj melodii, tylko pojedyncze dźwięki, w zasadzie ukazuje ich życie wewnętrzne.

Powiem znów obrazowo: granie melodii jest dla mnie chodzeniem po wierzchołkach jakiś pagórków; możemy sobie skakać z wierzchołka na wierzchołek. Ja natomiast chciałabym się dowiedzieć, co jest pomiędzy tymi wierzchołkami. Może są tam niesamowicie piękne rzeczy do odkrycia? I dlatego staram się wchodzić w głąbię, tak jak przez zoom obiektywu fotograficznego.

Tak też jest i w tym utworze. Z mikrotonalnych struktur „wylawiane” są poszczególne dźwięki, które za pomocą przedłużenia wartości rytmicznych nabierają nowych walorów, widać je jak pod szkłem powiększającym. Na przykład crescendo trąbki na pojedynczych długich dźwiękach powodują zmianę barwy tychże dźwięków. Słysząc, jak ten dźwięk żyje. To właśnie szczegóły odgrywają tu wielką rolę.

Natomiast w utworze *Brass No. 1*, który napisałam w 2004 roku dla Marca Blaauwa – w zasadzie na podwójną trąbkę solo, na której on gra – w pełni świadomie zastosowałam technikę przechodzenia z czasu na czas. Myślę o takiej formie, przy której percepcja nie jest zakłócona, to znaczy odbieramy to, co się mieści w granicach tego, co znamy; a jednocześnie staram się przekazać coś nowego. Powiedzmy, cofnęłam się o krok do tyłu, ale dlatego, że nie chciałam zaskakiwać wszystkim w muzyce, chciałam zostawić w niej jakiś bezpieczny, znany nam element, na którym moglibyśmy się oprzeć.

Określ, proszę, konstrukcję czasu w jednym z tych utworów: na przykład w *A Third Circle* na fortepian. Odnoszę wrażenie, że ten utwór rozgrywa się w trzech różnych czasach, a każdy z nich posiada inną organizację, inne rytmy.

Dokładnie tak. Podobnie jak w *Piano Concerto No. 3*. Grasz coś na czarnych klawiszach i nagle przenosisz się na białe. Tworzą się dwie płaszczyzny dźwiękowe, które rozgrywają się jednocześnie. I każda jest ważna.

***Piano Concerto No. 3* to trudny utwór w odbiorze.**

Czy ja wiem? Dużo zależy od akustyki sali. Jedno wykonanie odbyło się we Wrocławiu. Ludzie, którzy siedzieli na sali, nie mieli chyba dobrego odbioru. Fortepian dudnił, wszystko było nieczytelne. Fortepian w tym utworze musi być amplifikowany, ale nie może przytłaczać. Nagranie z Wrocławia wypadło dużo lepiej niż wykonanie koncertowe, bo każdy siedział w innym końcu sali. A nagranie zbiera całość. W nagraniu możesz te wszystkie niteczki wysłyszeć. W Utrechcie, gdzie nagrywała powiększona orkiestra radiowa i ten sam pianista, zredukowałam na próbie kilka kontrabasów, bo wtedy mi za bardzo dudniły. Natomiast podczas publicznego wykonania utworu tych kontrabasów było za mało. Czyli chyba pierwotna wersja była najlepsza. Dużo zależy od tego, gdzie jest utwór wykonywany. W Utrechcie wykonanie było bardzo czytelne. Tam mają rewelacyjną salę. Wszystko brzmiało w doskonałym balansie, jak trzeba.

Dla mnie jako kompozytorki to było niesamowite przeżycie. To rozdzielanie się, rozwarstwianie na wiele płaszczyzn. A jednocześnie jest jedna bryła. Jakby jakaś kometa leciała ze swoim ogonem, który się rozgałęzia. Czujesz tę masę. No i te klatki – nazywam je na wzór klatek zdjęciowych – początek i kadencja. Potem cała maszyna zwalnia, a fortepian prowadzi do najniższego dźwięku. Tam już nie ma nic poza schodzeniem, poza „strojeniem” fortepianu, podczas gdy orkiestra „przygrywa”. Partia orkiestry jest

odbiciem lustrzanym tego, co grał fortepian; orkiestra dochodzi do głosu z opóźnieniem, jak gdyby z przesunięciem fazy. To zupełnie inne zjawiska akustyczne niż takie, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni; one wywołują w nas jakieś dudnienia, oddziałują też na psychikę. Ale nagranie też nie wyszło. W Utrechcie było gorsze niż wykonanie, bo w pewnym momencie przesterowane były dźwięki.

Skomponowałaś do tej pory dwie opery: w roku 1995 *The Mother of Black-Winged Dreams*, a w roku 2003 *Hoffmannianę*. Tej drugiej nie znam, natomiast pierwsza, wykonana w Monachium i Hamburgu, bardzo mi się podobała. Jest to jak gdyby muzyczna psychoanaliza postaci głównej bohaterki, Clary, która przeżywa różne sytuacje kryzysowe i jest pokazana w wielu tragicznych okolicznościach. W pewnym momencie na scenie pojawia się nawet dziesięć Clar, uosabiających dziesięć różnych obszarów osobowości bohaterki. To rozszczepienie słychać nawet bez oglądania akcji scenicznej. Co ciekawe, ten dramatyzm osiągasz bardzo prostymi środkami. Uważam to za jeden z głównych rysów muzyki opery, która składa się z nieskomplikowanych elementów, na przykład krótkich motywów o niewielkim ambitusie, ale ich połączenie daje niezwykle dramatyczny efekt. Bardzo radykalne ograniczenie materiału dźwiękowego potęguje wręcz wzrost napięcia.

Materiał muzyczny partii Clary opiera się na przykład tylko na dwóch lub trzech powtarzających się dźwiękach, na krótkim, powtarzającym się motywie. Tak jest w jej partii solowej na początku opery. Dźwięki pną się nieustannie, natarczywie, w górę skali. Nurtuje mnie wtedy pytanie: wzniosą się jeszcze wyżej, czy melodia się zakończy? Ile jeszcze tych powtórzeń? Być może, wielu z nas zna taki stan, kiedy jedna natrętna myśl stale powraca i nie daje nam spokoju. Oblędne powracanie myśli w tym dosłownym sensie odbija się w języku muzycznym Twojej opery, sprawia, że dramaturgia staje się bardzo wyrazista, dynamiczna. Nie sposób uciec od tej muzyki. Ona porusza i nawet doprowadza słuchacza w pewnych momentach do granic wytrzymałości psychicznej.

Tak, dobrze to określiłaś. Nie mam nic do dodania.

Opera napisana została na zamówienie Opery Monachijskiej. Jak się stało, że wybrałaś ten tekst?

Otrzymałam zamówienie z Monachium. Pomyślałam, że powinnam napisać coś w tym rodzaju. Moja muzyka bowiem, chociaż nie nazwałabym jej schizofreniczną, zawiera wiele wątków, warstw i czasów. A tu libretto, mówiące o wielości osobowości, poddawało mi akcję, która – moim

zdaniem – najlepiej pasowała do mojej muzyki. Zaprzyjaźniony ze mną librecista mieszka w Holandii i pisze wspaniałe teksty. Zaproponowałam mu współpracę. Zgodził się i pisał to, co chciałam. Czasami mówiłam mu: „Potrzebuję tu więcej tekstu, czy możesz mi go dopisać?”. Albo: „Czy mogę powtarzać twoje teksty?”. Odpowiadał: „Tak, możesz, możesz robić, co chcesz”. Czasem była muzyka już napisana, a ja sugerowałam mu: „Tutaj musi być ten a ten rodzaj napięcia”. Stworzyliśmy razem dzieło. Wiem, że trzymało w napięciu. Było chyba 10 przedstawień w Monachium, a na każdym ludzie siedzieli jak zahipnotyzowani. Nie było kaszlu, wycierania nosa. Nie było żadnej przerwy.

Czyli tekst rozwijał się w czasie komponowania.

Tak. Część tekstu powstawała w trakcie komponowania. On mi dosyłał strony. Na początku mieliśmy ogólny schemat, a potem lecieliśmy razem.

Ty i pisarz znaliście rozwój akcji?

Tak, znaliśmy. Podczas pisania byliśmy razem w transie. On wysłał mi parę kartek, ja do tego pisałam muzykę, ale bywało, że brakowało mi tekstu. Wtedy mówiłam: „Tutaj, proszę, dopisz to i to”, i następnego dnia miałam ten tekst. Nie było problemów. Pracowało mi się z nim idealnie i chciałabym jeszcze z nim współpracować. Ale on jest Kanadyjczykiem i może pisać tylko po angielsku.

Paul Goodman to poeta, ale i kompozytor muzyki elektronicznej, komputerowej, żyjący w Holandii.

Tak. Uważam jednak, że angielski to najbardziej uniwersalny język. Może nie jest najświetniejszy do śpiewania, ale zrozumiały prawie na całym świecie, a o to chodzi.

Moja współpraca z Goodmanem zaczęła się w sposób niekonwencjonalny: on mi opowiedział w zarysie, o czym chce pisać, ja mu opowiedziałam, jaki miałby to być rodzaj muzyki – on znał moją muzykę. Wspomniałam mu o rozszczepieniu osobowości. Uważałam, że taki temat opery był adekwatny do stylu i techniki mojej muzyki: wielość w jedność – schizofrenia. Kiedy czytałam nadsyłany przez niego później tekst, od razu komponowałam; wiedziałam, jak ta muzyka ma się rozwijać. Nasza współpraca to *work in progress*: był tylko zarysowany schemat, nie było gotowego całego libretta. Goodman dopisywał pewne sekwencje, tekst się rozrastał do potrzeb formy. Chciałam, powiedzmy, żeby były trzy kulminacje, a nie dwie.

W mojej muzyce stosuję wiele powtórzeń – to zamierzony efekt. Więc i w tekście te powtórzenia muszą się pojawiać. Na przykład w drugiej scenie, kiedy Clara leży w łóżku – powraca nagle muzyka, która już była. Słu-

chacz może powiedzieć: „Przecież to już było”. Tak jak w filmie dostrzega powtórkę i zastanawia się, czy się operator nie pomylił. O to właśnie mi chodziło, żeby takie wrażenie wywołać. Była taka muzyka, ale teraz nie jest dokładnie taka sama, zostało do niej coś dodane. Coś dodane, co też już znamy, więc myślimy: „Jak długo jeszcze będzie trwać?”. I w tym momencie nagle ta muzyka się urywa! Zaskoczenie. Kulminacja. Po tej kulminacji następuje „ogon” wyładowania w drugiej części, a trwa to prawie pół godziny. Też zamierzony efekt. Ponieważ akcja i muzyka były tak zagęszczone, bałam się, że może to być za duża dawka adrenaliny; zdecydowałam, że słuchacz musi odtajać, odetchnąć, odpocząć – na tym wygaszaniu muzycznym. Gdybym skończyła utwór w momencie kulminacji, byłoby to niepełne. Musi być „ogon”.

Historia Clary to dramat. Muzyka podkreśla ten charakter, między innymi za pomocą instrumentacji i rytmicznego miarowego ostinato basowego, które samo w sobie wywołuje już pewne odczucia psychiczne. Ta pulsacja w dolnych rejestrach skali...

...tak jakby młotkiem walić w głowę.

To tylko jeden przykład jak instrumentacja podkreśla wewnętrzne rozdarcie, owo uczucie zagubienia się, poddania się jakiejś obcej przemocy, a także przenosi słuchacza w ten stan.

Powtarzanie niskich dźwięków ma pewne właściwości mantryczne. Nie musimy nawet tego wiedzieć. Ale jeśli takie powtarzanie wykorzystujemy, działa ono na podświadomość. A więc z jednej strony śledzimy akcję, a z drugiej – nieświadomie – jesteśmy też hipnotyzowani różnymi zjawiskami akustycznymi, które ja bardzo świadomie wykorzystuję, a które nie mają nic wspólnego z akcją, gdyż podobnie postępuję w drugiej operze, *Hoffmannianie*. I ta technika oddziaływania na podświadomość tak samo działa, a może nawet lepiej, ponieważ zdobyłam doświadczenie przy pierwszej operze.

Mówimy o akcji, ale właściwie jest to utwór, który akcji *sensu stricto* nie ma. Składa się ze scen, z obrazów.

Tak, ale on działa na zmysły. Nie musisz rozumieć wszystkiego. W operach innych kompozytorów tekst jest czasami wyświetlany na ekranie nad sceną. Trzeba ten tekst czytać i jednocześnie obserwować akcję i słuchać muzyki. To moim zdaniem przeszkadza w słuchaniu, patrzeniu i wchłanianiu. A moja opera powinna być wchłaniana. Nie potrzeba jej rozumieć. Przecież była pisana dla Niemców. Nie wiem, ilu z nich zna angielski. Ja też nie znam go doskonale. Libret-

to pisał Kanadyjczyk, który literaturę ma w małym palcu. Ale ja tę operę też „wchłaniałam” podczas komponowania. Drugą operę, *Hoffmannianę*, napisałam po niemiecku. Nie znam niemieckiego, rozumiem trochę poprzez holenderski. Ale ja tekst „wchłoniłam”, po prostu podczas komponowania czułam za sobą postać Tarkowskiego.

Powróćmy do Twojej pierwszej opery. Ciekawe było połączenie wysoko dramatycznej muzyki z inscenizacją, z obrazem. Dekoracja przypominała domek dla lalek, *Puppenspiele*, z okropnymi tapetami i drobnomieszczańskim umeblowaniem z lat 50. I tragedia Clary została wtłoczona w ten domek dla lalek.

Kiedy pisałam tę operę, nie łączyłam jej z drobnomieszczańskim obrazem. Kojarzyła mi się raczej z czymś wzniosłym. Natomiast w spektaklu ta zbitka z drobnomieszczaństwem jeszcze bardziej wywołała to, co należało wywołać. Bo gdyby spektakl rozgrywał się w dużej przestrzeni, nie miałby chyba tak dużej intensywności. To właśnie sprawiła ta zbitka drobnomieszczaństwa z lat 50., tych okropnych tapet z moją muzyką. Ukłon w stronę reżysera.

Postacie, które towarzyszą Clarze...

...to osobowości Clary: Click i Share. Clara występuje na początku, potem pojawiają się jej osobowości. Pojawianie się na scenie różnych Clar jest podkreśleniem wielości w jedności. Jedna leży w łóżku, druga jest pielęgniarką. Akcja między nimi jest istotna. Która z nich wygra? Wygrywa dobra, gdyż będąc chorą, zdrowieje. Zło zostaje odcięte. Znika doktor, który właściwie był jednocześnie doktorem i ściągającym na złą stronę diabłem.

To motyw faustowski?

Trochę tak. Clara nie dała się jednak skusić. Osobowość Clary zostaje uzdrowiona. Na końcu rozlega się jej motyw. Nawet nie trzeba znać języka, żeby pojąć, że dobro wygrało ze złem.

Czy utożsamiasz się może z osobą Clary?

Nie. W ogóle nie widzę podobieństwa. Nie mam żadnych problemów z osobowością.

Myślę o tym, że życie rozgrywa się na różnych poziomach...

W operze został pokazany właśnie wachlarz takiej wielowątkowości, wielości jaźni. Weźmy na przykład to, co nazywamy schizofrenią. Nie jestem psychiatrą, nie powiem nic

mądręgo na ten temat, ale wydaje mi się, że nie wszystkie przypadki można uznać za chorobę. Czasem jest to zdolność odczuwania ludzi innych czasów. „Schizofrenia” dosłownie oznacza „rozszczerzenie umysłu”, ale nie w sensie posiadania więcej niż jednej osobowości, jest to rozszczenie myślenia i czucia. Można mówić też o niezwykłości objawów tego schorzenia, które polegają nie tylko na bogactwie różnego rodzaju trudnych do precyzyjnego opisanie urojeń i omamów. Takie lub podobne objawy występują bowiem i w innych chorobach psychicznych. U osoby chorej na schizofrenię dochodzi jednak często do szczególnej, głębokiej zmiany spostrzegania świata i siebie. Stąd pojęcie doświadczenia schizofrenicznego, mające wskazywać na szczególne dotknięcie innej, zmienionej rzeczywistości, z którą chory człowiek musi się zmierzyć, szukając nieraz z trudnością nowych punktów odniesienia i oparcia. Zmiana ta wiąże się z zaburzeniem poczucia tożsamości, integralności, sprawczości swoich myśli i zachowań.

Na przykład: Jestem zaprzyjaźniona z osobą chorą na schizofrenię i możemy bardzo przyjemnie rozmawiać ze sobą. Kiedy jednak zacznę jej zadawać pytania, których ona nie lubi, nastąpi u niej rozszczenie jaźni i ja stanę się dla niej inną, nieprzyjemną osobą, którą będzie mogła odrzucić. Takie objawy można zaobserwować u chorych na schizofrenię.

Tak, ale to także może być wynik egoizmu. Nie trzeba być schizofreniczką czy schizofrenikiem, żeby tak się zachowywać. Wielu z nas, jeżeli dochodzi do konfrontacji, ucieka, chowa głowę w piasek lub staje się agresywnymi.

Tak, ale schizofrenia to choroba. Zachowanie, o którym mówisz, może wystąpić u osób zdrowych psychicznie. Granice między chorobą a zdrowiem są oczywiście płynne. Niemniej w przypadku ludzi ewidentnie chorych bardzo często za ich reakcjami stoją między innymi traumatyczne przeżycia z dzieciństwa.

To jest jedna strona zagadnienia. Ale co powiesz, jeśli inna osoba widzi rzeczy, których ty nie widzisz? Nikt tej osobie nie wierzy, bo nie ma duchów i zjawisk niematerialnych. A ona może po prostu czuć, że przebywa w innych czasach, może widzieć ludzi z innych epok, rozmawiać z nimi. Czy zakwalifikujemy ten przypadek jako chorobę, jako schizofrenię? Tak najłatwiej. A to są bardzo wrażliwi ludzie, którzy mają takie zdolności, że potrafią sobie czysto cieleśnie pewne zjawiska przedstawić. Ponieważ są to osoby o innej wrażliwości, mielibyśmy je zdeptać? Jesteśmy stadem. Jesteśmy tak skonstruowani, że odrzucamy inność. W stadzie nie ma miejsca dla wyróżniających się jednostek. Jednostki wyróżniające się,

oryginalne są tępione. Popatrzmy na historię nauki. Dawniej palono na stosie postępowych uczonych, którzy głosili inne nauki, inne idee. Gdybym żyła w średniowieczu, pewnie i mnie taki los też by spotkał.

Jeśli więc chciałam przedstawić wielość w jedności na przykładzie człowieka, to musiałam to przedstawić w operze. Tam są możliwości ukazania wielowarstwowości, wieloczasowości, wielości różnych energii, które człowiek odczuwa i może być przy tym jednością. I zarazem wielością. Staram się pokazać to w muzyce, najlepiej jak potrafię, i cały czas dalej się tego uczę. I będę się tego uczyła, bo dla mnie jest to wyzwanie. To mój cel w życiu. Po to tu jestem. A ponieważ uprawiam muzykę, to pokazuję to w jej języku, językiem muzycznym.

Drugą operę, *Hoffmanniana* (2003–2006), napisałaś na zamówienie z Berlina.

Z tego zamówienia niestety nic nie wyszło. Ale ta opera to bardzo ważna rzecz w moim życiu. Może nawet najważniejsza.

Dlaczego?

Bo przy niej odczułam dokładnie zjawiska czasowe, o których mówiłam. To było dla mnie niepowtarzalne przeżycie. Nie żałuję, że ją napisałam, bo odkryłam bardzo dużo rzeczy.

Została napisana do ostatniego tekstu Tarkowskiego.

Nie ostatniego. On tego tekstu po prostu nie zrealizował w formie filmu. Nie zdążył, umarł. Walczyliśmy o wykonanie tej opery, ale bez rezultatu.

Nie zrealizował w filmie, ale zachował się scenariusz filmowy, do którego w języku niemieckim powstało słuchowisko radiowe, zrealizowane przez dwie rozgłośnie niemieckie: Rundfunk Berlin Brandenburg i Südwestfunk.

Scenariusz Tarkowskiego to mistrzowski collage, poświęcony pisarzowi niemieckiego romantyzmu, E.T.A. Hoffmannowi (1776–1822). Hoffmann, który jako pruski *Gerichtssassessor* (asesor sądowy) przebywał kilka lat w Polsce i nawet ożenił się z Polką, również komponował. Tarkowski wykorzystał w scenariuszu epizody z życia pisarza i splótł je z cytatami, motywami i fragmentami z jego dzieł. Akcja rozgrywa się przy łóżku umierającego pisarza, kiedy przyjaciele, krewni i bohaterowie jego literackich dzieł uwodzą go, skłaniają do wspomnień i przeniesienia się do fantastycznego świata snów i marzeń. Granice między świa-

tem realnym a fantastycznym zacierają się, podobnie jak w filmie Tarkowskiego.

Czym jest dla Ciebie ten tekst i dlaczego go wybrałaś?

Zaproponował go librecista. Ponieważ Tarkowski był kultową osobą. Przedtem nigdy się Tarkowskim specjalnie nie interesowałam, ale w momencie pisania opery poszłam na jego filmy i poczułam, że jest on moją bratnią duszą. Mówimy o tym samym, dążymy do tego samego. Dlatego napisanie opery było dla mnie wyzwaniem. Chciałam napisać ją dla Niego.

Tarkowski miał swoją specjalną formę opowiadania, opartą na zatarciu się granic rzeczywistości z fantazją. Dokładna obserwacja stanów psychicznych to nie tylko obraz, ale i wykreowanie szczególnej atmosfery wszystkimi możliwymi środkami przekazu, w tym rytmem akcji i dźwiękiem. Do wytworzenia szczególnych doznań potrzebny jest czas: kamera przesuwa się wolno, ukazuje detale i kieruje na nie uwagę odbiorcy, co powoduje głębię doznania. Tego dziś prawie nie doświadczamy, bo świat pędzi. U Tarkowskiego natomiast jest spokój, cisza, skoncentrowanie na szczególe.

Tak. Skoncentrowanie i operowanie prostymi środkami. Jedno ujęcie kamery może cię wprowadzić w niezwykły nastrój, możesz tak wiele odkryć. Proste środki wyrazu, ale tak skomponowane, że dają wspaniałe efekty. Niestety, jak powiedziałaś, świat pędzi. Ludzie tego nie potrzebują, ponieważ się tego nie nauczyli. I tego się boją. Gdyby taką technikę narracji zastosować na dużą skalę, niektórzy kompozytorzy i dramaturdzy na pewno straciliby pracę, a teatry i filmy z Hollywood straciłyby publiczność. Dzisiejsza sztuka nastawiona jest tylko na pieniądź.

Podaj, proszę, parę konkretnych przykładów, jak operujesz czasem, jak go przekazujesz muzycznie w *Hoffmannianie*.

Tak samo jak w *The Mother of Black-Winged Dreams*. Tylko że bardziej świadomie. Tu się nic nie zmieniło. Pracuję bardziej świadomie, dojrzalej. Nie muszę mieć już wątku schizofrenicznego, żeby pokazać tę wielość w jedności. Redagowałam polskie tłumaczenie libretta i dopiero gdy zobaczyłam tekst po polsku, to mi się włosy uniosły na głowie.

Dlaczego?

Bo potwierdziło to moje wrażenia, które odnosiłam już przy pisaniu tej opery po niemiecku. Tekst mówi o świecie materialnym i niematerialnym, o akcesie, który następuje w jednym i drugim kierunku. Czysta metafizyka. Ale

to jest oddzielny temat. W tym utworze byłam jakby najbliższej tej prawdy. Zrobiłam taśmę. Jest do przesłuchania.

Gdzie?

Mam ją w domu. Nie chcę nikomu dawać, bo z tym są związane prawa autorskie moje i fundacji Donemus. Taśma, której nikt nie słyszał poza mną i osobami, które ją nagrały.

Na jaki zespół została skomponowana *Hoffmanniana*?

Na taki sam jak *Mother of Dreams*, czyli na niezbyt duży zespół. Niestety, w Polsce nie ma zapotrzebowania na takie opery. Ani na jedną, ani na drugą.

Oryginalne libretto *Hoffmanniany* zostało napisane w języku niemieckim.

Tak. Natomiast na zamówienie Teatru Dramatycznego zostało przetłumaczone na język polski. Teatr ten miał wykonać operę podczas zeszłorocznej, a następnie tegorocznej „Warszawskiej Jesieni”.

Posługujesz się w swoim języku muzycznym elementami tradycyjnego języka muzycznego; na przykład akordy durowe i molowe wpisujesz w swój własny język. Czy uważasz, że są to odniesienia postmodernistyczne?

Powiem tak: nie wymyśliłam klucza wiolinowego, a jednak się nim posługuję. Jeżeli pojawi się u mnie jakiś

znany akord, to przecież wszystko zależy od kontekstu, od połączenia jednego elementu z drugim. Wszyscy wykorzystujemy przecież alfabet, 26 lub więcej liter, zależnie od języka. A tymi samymi literami możesz napisać wspaniałą wiersz, wspaniałą powieść i najohydniejszą przekleństwo. W muzyce operujesz dźwiękami. W zależności od tego, jak je ze sobą połączysz, wyjdzie poezja lub grubiaństwo.

Teraz na przykład interesuję się cząsteczkami. Jeżeli cząsteczki się zderzą, powstaje energia. Podobnie w muzyce: muszą się dwa elementy ze sobą zderzyć, żeby powstał rodzaj energii. Co to jest energia? Energia jest światłem. Jeżeli doznajemy olśnienia, to w wielu językach łączymy je ze światłem. Jeżeli moimi cząsteczkami są dźwięki, akordy, całe frazy i ja je zderzam ze sobą, to przez to powstaje ich wyraz, ich energia.

Czym się teraz zajmujesz i jakie masz plany na przyszłość?

Właśnie skończyłam utwór na akordeon i wiolonczelę. Będzie on wykonany w Holandii w październiku. Jeszcze przed wakacjami chciałabym napisać duet na fortepian i perkusję, ponadto utwór na tubę solo, kolejny utwór dla członków Musikfabrik, między innymi z Markiem Blaauwem, którzy ten utwór zamówili, a także całą serię utworów na instrumenty dęte blaszane. Zamierzam napisać też koncert na klarnet basowy i zespół, i wreszcie kwartet smyczkowy, a może nawet dwa. To plany na najbliższe miesiące.