TEORIA MUZYKI 11 (2017), ISSN 2299-8454

Moc zasugerowanej nadziei. Paweł Mykietyn o *Pasji wg św. Marka* w rozmowie z Krzysztofem Cyranem

Krzysztof Cyran: W ten szczególny i nieprzypadkowy dzień [Wielki Piątek]* chciałbym zapytać, jak Pan odbiera swoją Pasję po tylu latach?

Paweł Mykietyn: *Pasja* powstała osiem lat temu [w 2008 roku] i nie ukrywam, że już wiele rzeczy, nawet fundamentalnych, mogło mi umknąć. Dzisiaj Marek Moś poprowadzi w NOSPR-ze kolejne wykonanie. Patrząc po sobie, widzę, że jak napiszę jakiś nowy utwór, to na próbach przedpremierowych każda najdrobniejsza kropeczka i każdy łuczek jest dla mnie ważny i tego wszystkiego dopilnowuję. Jednak po latach, jak powiedział Marek Moś, „kropki troszkę blakną".

Jak Pan wspomina początki pracy nad *Pasją*?

Nie pamiętam, skąd się wziął pomysł. Chciałem napisać jakiś większych rozmiarów utwór, nazwijmy to, z gatunku oratoryjnych. Zastanawiałem się, co mogłoby być tematem i drogą jakiejś „kalkulacji" doszedłem do tego, że właśnie taka biblijna, w pewnym sensie, historia.

* Rozmowa odbyła się w Katowicach, 25 marca 2016 r., przed wykonaniem *Pasji według św. Marka* pod dyrekcją Marka Mosia.

Tak wielki temat od razu kieruje na rozmaite ścieżki interpretacji. Czy dla Pana historia pasyjna to bardziej tragedia, czy przestrzeń dla ewangelicznej nadziei?

Z tego co pamiętam, to prace nad układem tekstu postępowały równolegle z powstawaniem muzyki. Pamiętam, że pierwotny pomysł był taki, że to się miało kończyć ekumeną, ale taką dosyć przewrotną. Pomysł, aby to wszystko pokazać od końca do początku i zakończyć ekumeną.

W jakim sensie ekumeną?

Że wszyscy jesteśmy pogodzeni, wszyscy się kochamy i wszystkie religie i wszyscy na całym świecie się kochają – ale to jakoś nie wyszło. Natomiast moja *Pasja* w ogóle nie nawiązuje do tradycji, ani sakralnej, ani żadnej innej. Ja prawdę powiedziawszy nie wiem, co to znaczy w XXI wieku muzyka religijna. Wiem, że są kompozytorzy, którzy się w tym – użyję brzydkiego słowa – specjalizują. Moja filozofia muzyki jednak zakłada jakąś taką zupełną abstrakcję. Nie uważam, aby muzyka sama w sobie niosła konkretne treści.

Oczywiście dobór tekstu jest bardzo istotny. Chodziło mi o to, aby pokazać tę historię w pewnym sensie tak, jakby w ogóle nie było chrześcijaństwa. Tak jakbyśmy w ogóle nie mieli tego bagażu. Co by było, jakby Jezus objawił się nam dzisiaj, a na dodatek był kobietą? Chciałem go od początku zdyskredytować. Wiadomo – gdy pojawia się ktoś, kto uważa się za Mesjasza, to nie wszyscy oczywiście w ten mesjanizm chętnie uwierzą.

Do Pana twórczości przykleja się łatwo pewne etykietki. Jedną z częstszych jest „dekonstrukcja". Wydaje się, że w Pasji występuje ona w czystej postaci – głęboka i konsekwentna. Czy rzeczywiście chodziło o rodzaj dekonstrukcji naszych przyzwyczajeń i automatyzmów?

Mnie chodziło przede wszystkim o to, że ta myśl o pasji to dla mnie swego rodzaju historia. Pamiętam, że zależało mi, aby opowiedzieć na chłodno pewną opowieść kryminalną. Chciałem jak najbardziej odrzeć to z jakiejś…, albo inaczej: jeżeli ma się pojawić jakiś rodzaj uduchowienia, no to nie można sobie go na dzień dobry założyć. Ja nie wiem, co to znaczy, że ja teraz „robię uduchowioną muzykę". Wydawało mi się, że

jeżeli to odrę z jakiejkolwiek „świętości", tym bardziej to będzie – w jakimś sensie – jak Ewangelia. Poza tym jest tam jeszcze taki wątek zdrady. Te ostatnie słowa, które mówi Judasz: „Rabbi, Rabbi". Coś takiego na koniec, jak gdyby taki czysto ludzki motyw…

…taki specyficzny duet, który nazwałem „responsorium"? Judasz niby powtarza frazy po Jezusie, ale robi to niedokładnie. To bardzo mocny retorycznie chwyt.

Gdy się czyta apokryfy czy Ewangelie, to wydaje się, że Jezus jednak był kompletnie kimś innym, niż jego wyobrażenie we współczesnym Kościele. Przecież zmarł w wieku około 35 lat bodajże. Natomiast jak patrzymy na Sobór Watykański II, to widzimy tam trzysta takich siwych głów, prawda?

Zresztą, nawet gdyby nie trzymać się kurczowo pojęcia dekonstrukcji, to swoiste odbrązowienie, wyjście ze schematów ikonograficznych, udało się genialnie – między innymi dzięki użyciu kobiecego głosu.

A scena biczowania? Odnajduję w niej podejście do czasu niezwykle zbliżone do Henryka Mikołaja Góreckiego. Nie wiem, czy zgodziłby się Pan, że widać podobieństwo pod względem budowania czasu muzycznego i bezkompromisowego „wyśpiewania" materiału na dużej przestrzeni, co istotnie przekłada się na rozmiar utworu.

Ja oczywiście jestem i zawsze byłem miłośnikiem muzyki Góreckiego. Nie wiem, jakie stosował metody. Natomiast u mnie też jest coś takiego, że w bardzo dużej mierze oparłem się na pewnych założeniach czysto matematycznych. Jest to obecne zwłaszcza w czwartej części, na wielu poziomach. Z tego co pamiętam, zastosowałem tam złoty podział. I jeszcze coś takiego, że w pewnym sensie niezależnie od całej pasji jest tam rodowód Jezusa Chrystusa. Tak jak moja *Pasja* jest opowiedziana w ruchu wstecznym, tak ten rodowód idzie chronologicznie. To jest początek Ewangelii św. Mateusza. Chór opowiadający ten rodowód na przestrzeni całego utworu, w jakiś sposób – można tak powiedzieć – się zagęszcza. Wejścia chóru rządzą się prawami zupełnie niezależnymi od reszty utworu. Natomiast ta reszta rządzi się również jakimiś swoimi wewnętrznymi proporcjami, wynikającymi często ze złotego podziału.

Czyli ten porządek jest czysto matematyczny? A pod względem treści? Jeżeli współistnieje opowieść nielinearna przynajmniej na trzech poziomach, występują różne nawiązania, to czy jest to przypadek? Dla przykładu Piłat pyta Jezusa „Skąd ty jesteś?", w odpowiedzi na co pojawia się fragment rodowodu. W Pana *Pasji* można znaleźć wiele tego typu rozwiązań.

Jeśli chodzi o dobór tekstu, to było coś takiego, że często rzeczywiście muzyka z tekstem powstawały równolegle i to też takie czasami przypadkowe związki… Ja oczywiście zdaję sobie sprawę, że tu się nagle robi piętrowo: jeżeli Piłat pyta: „Skąd jesteś?", i wtedy wchodzi część rodowodu Jezusa, po czym Piłat mówi; „Nie chcesz ze mną rozmawiać". To nie było tak, że zrobiłem sobie tekst, a potem go wypełniałem muzyką. Zrobiłem taki podstawowy szkielet. A później to wszystko – muzyka z tekstem – musiało się „mielić" ze sobą nawzajem. Te wszystkie zbitki, czasami zaskakujące, powstawały na bieżąco podczas pisania.

Wspomniał Pan o spojrzeniu na Pasję przez pryzmat historii kryminalnej. W innym miejscu powoływał się Pan na film *Nieodwracalne*[1], który *notabene* jest kryminałem.

Chodziło konkretnie o montaż w tym filmie. Jest to tak zmontowane, że całe segmenty są poprzeklejane i właśnie dokładnie tak jest zrobiony układ tekstów w mojej *Pasji*.

Słuchając tej muzyki, czułem się, jakbym śnił koszmar o dziwnym, przytłaczającym, niezrozumiałym porządku. Jednak gdy czyta się teksty to ich dobór i układ – moim zdaniem – potwierdza kanoniczną egzegezę: że Jezus jednak jest Mesjaszem, wybranym przez Boga człowiekiem, prawdopodobnie także Bogiem. Wielokrotnie określany jest jako Syn Boży; spełnia swoją misję. Tym kluczowym, wyróżnionym tekstem w Pana utworze jest „Wykonało się".

Niektórzy chętnie i pochopnie interpretują Pana dzieło *ex cathedra* w duchu humanistycznym, wręcz odmawiając mu wymiaru religijnego. Powraca najistotniejsze pytanie: czy Pasja jako dzieło sztuki przechodzi

1 Tytuł oryginalny *Irréversible*, reż. Gaspar Noé, Francja 2002.

w stronę czysto ludzkiej tragedii, katastrofy, czy zostawia przestrzeń dla religijnej nadziei?

Ja nie wiem. No bo tam rzeczywiście padają słowa, że Syn Boży i tak dalej… Padają tylko z ust Jezusa, prawda? Jeżeli ktoś o sobie mówi, że jest Mesjaszem, to nie jest to tak do końca wiarygodne. To znaczy nie ma ani razu jakiejś „turby", która by mówiła, że to jest Pan.

Intrygujące było dla mnie zanurzenie chrześcijaństwa w judaizmie. To znaczy: w ogóle jest intrygujące, że największe w tej chwili konflikty światowe – nie tylko teraz, ale w pewnym sensie zawsze – powstawały na tle religijnym. Protestanci z katolikami, radykalny islam z liberalną Europą; wszystko wynika w zasadzie z jednego pnia. I tak mi się wydaje, że rzeczywiście z mojej *Pasji* nie do końca jednak wynika, nie jest powiedziane – chyba tak starałem się tę narrację prowadzić, żeby rzeczywiście było tak pięćdziesiąt na pięćdziesiąt – czy to jest Mesjasz, czy nie jest. Do końca, tak naprawdę, każdy chyba sobie sam musi odpowiedzieć, czy kobieta może być Mesjaszem.

Kobieta jako symbol przekreślenia naszych stereotypowych wyobrażeń. Pan mówił w rozmowach, że…

…chrześcijaństwo moim zdaniem, jest taką „żeńską" religią, w bardzo dobrym tego słowa znaczeniu, w przeciwieństwie do innych religii.

Wybór języka hebrajskiego w Pana utworze działa specyficznie: język ów dużo zakrywa, a jednocześnie objawia. Oddala nas od dosłowności. Jak by Pan określił rolę hebrajskiego w tej ogromnej formie muzycznej?

Wyobraziłem sobie – mówię o zanurzeniu chrześcijaństwa w judaizmie – że z jednej strony jest to historia kryminalna, która mogła się rozegrać nawet nie w Jerozolimie, a w Tel Awiwie. Zawsze miałem na myśli właśnie Tel Awiw bardziej niż Jerozolimę. Wiadomo, że językiem, którym się wtedy posługiwano był aramejski. Natomiast wybór hebrajskiego podyktowało tłumaczenie dziewiętnastowieczne.

Franz Delitzsch[2], 1877. A dlaczego właśnie to tłumaczenie?

Bo to jest chyba jedyne tłumaczenie całego *Nowego Testamentu* na hebrajski. No nie wiem, chciałem po prostu to umiejscowić w Ziemi Świętej. Stąd też te cykady. No bo oczywiście, nasze przyzwyczajenia… Wiadomo, że szopka nie mogła być drewniana, bo na pustyni drewna za dużo nie ma.

Co ostatniego słyszał Jezus na krzyżu? Najprawdopodobniej cykady. Tak samo modlitwa w Ogrójcu, na górze [Oliwnej – przyp. KC], była już tylko w towarzystwie cykad. W ostatniej części *Pasji* nie ma już żadnych instrumentów, są tylko cykady i głosy.

Czyli okazuje się, że zamknięcie, nie w sensie chronologicznym – bo chronologia jest odwrócona – ale w przebiegu wydarzeń, zbliża nas do tego konkretu.

Rodzi się następne pytanie, dotyczące nie tylko Pasji, ale całej muzyki współczesnej, najnowszej: pytanie o proporcję między tym, co mamy w partyturze a tym, co odbiera słuchacz. Na ile utwory są obliczone na tego, kto słyszy utwór po raz pierwszy? Wiadomo, że nie chodzi o to, aby słuchacz sobie wyliczył wszystkie proporcje...

Nie, nie, jeśli chodzi o wszelkiego rodzaju matematyczne wzory, to oczywiście one służą tylko mnie. Oczywiście jeżeli ktoś się zajmuje sprawami agogicznymi, czyli tempem, to może je sobie analizować. To są po prostu takie – nazwijmy to matematycznie – punkty, które służą tylko mnie, ponieważ nie jestem typem kompozytora, który sobie improwizuje tak od początku do końca. Natomiast jak już mam takie punkty, to wtedy mogę sobie poimprowizować. Więc wszystkie działania matematyczne – użyję tutaj najprostszego porównania – tak jak konstrukcje u Bacha – też nie muszą być słyszalne, żeby muzyka do nas przemówiła.

Natomiast jeśli chodzi o tekst, to miałem teraz taką historię, pisząc *Czarodziejską Górę*, ostatni mój utwór. Zacząłem pisać po polsku, napisałem już właściwie pół godziny opery i pamiętam, że miałem

2 Kompozytor wykorzystał pochodzący z 1877 roku przekład *Nowego Testamentu* na język hebrajski autorstwa Franza Delitzscha (1813-1890), niemieckiego teologa i hebraisty.

całą burzliwą noc sam ze sobą, kiedy czułem, że „coś tutaj nie gra". I zastanawiałem się, co? W pewnym momencie doszedłem do wniosku (pomijam, że Manna nie można śpiewać po polsku), ale że w ogóle polski język nie jest wdzięczną materią do śpiewania.

Brzmi tak jak brzmi. Mozart też dużo pisał po włosku, gdy w modzie był włoski. Wtedy uważano, że niemiecki jest nieśpiewny.

Ten wybór hebrajskiego… wydaje mi się, że chodziło o to, że rzecz jednak ma miejsce w Ziemi Świętej, prawda? Poza tym jest jeszcze partia Piłata, która jest zawsze wykonywana w języku lokalnym.

Wspominał Pan, że miał na myśli od początku konkretnych wykonawców: Urszulę Kryger czy Macieja Stuhra. Chciałbym zapytać o Stuhra: czy miało jakiekolwiek znaczenie, że jest on w Polsce kojarzony z wizerunkiem komediowym? Czy to skojarzenie miało jakoś pracować w umyśle odbiorcy, czy było bez znaczenia?

Nie wiem. Znam środowisko aktorskie, z racji tego, że spędziłem wiele lat w różnych teatrach; znam aktorów, to są moi koledzy. I, z tego co pamiętam, rzeczywiście miałem to na myśli… Maciek jak wiadomo jest świetnym konferansjerem różnego rodzaju imprez, więc mogło to mieć także znaczenie.

To znaczy, że Judasz jest kobietą, Jezus jest kobietą… Nie chciałem po prostu powielać, bo jesteśmy przyzwyczajeni, że partie recytujące mówił u nas Herdegen czy Bardini. Natomiast Maciek ma też w sobie taką nieoczywistość. To znaczy, że też nie jesteśmy w stanie powiedzieć, kto tutaj jest tak naprawdę winien. Nie możemy do końca powiedzieć, że to wszystko jest wina Piłata, bo on też jest tylko człowiekiem, prawda?

Czyli chodziło, jak to się czasem mówi, o takie lekkie „ocieplenie" postaci?

W pewnym sensie tak, w pewnym sensie ocieplenie. Oczywiście nie chodziło mi tutaj, aby Maciek był jakimś konferansjerem. Ale w tej sytuacji,

kiedy zwraca się do tłumu, to coś w tym jest. Rzeczywiście jakaś taka jego łatwość nawiązywania kontaktu z publicznością.

Ja powiem, co mnie najmocniej uderzyło. Nie wiem, czy Pan potwierdziłby tę interpretację, że rozmowa Piłata z Jezusem, mówiąc językiem barokowej retoryki, to jest maksymalne *mutatio*. Rozmówcy różnią się po prostu wszystkim, począwszy od języka. Scena ukazuje totalną alienację, niezrozumienie. Pojawia się tam dziewięć albo dziesięć kwestii Piłata, na które Jezus odpowiada w niezrozumiałym języku.

Przede wszystkim Jezus śpiewa, a Piłat mówi.

No właśnie, te wszystkie melizmaty w partii Jezusa… Piłat mówi krótko, rzeczowo. Zresztą trzecią i czwartą część zamyka właśnie on – pytaniami. Ostatnie z nich to: „Jaką skargę wnosicie przeciw temu człowiekowi?"

To jest jedno pytanie na koniec, czyli to jest otwarcie wątku Piłata. W związku z tym, że mamy tę chronologię odwróconą…

Tak, ale odbiorcy może się wydawać, że Piłat jest zagubiony, nie wie o co chodzi.

W pewnym sensie tak. Ja rozumiem, że są takie sytuacje, kiedy… Przychodzi mi do głowy takie porównanie, że lekarz psychiatra znajduje się w sytuacji, że przypadek, który do niego trafia, przerasta go.

A w *Pasji*, tak jak Pan mówi, przychodzi do Piłata Ktoś – zupełnie niestandardowy.

Najbardziej mi się podobało, że – nawiązując do cykad – cały utwór jest głęboko nasycony konkretem, ale jednak nie poprzestajemy na tym. Ta rozmowa jest, nie chcę powiedzieć „surrealistyczna", ale to określenie wisi gdzieś w powietrzu… Tak samo z biczowaniem – czułem się chwilami, jakbym patrzył na obrazy Salvadora Dalego. Środki teatralne

i słowno-muzyczne tworzą tutaj rodzaj nadrzeczywistości. Taka scena, jak rozmowa Piłata z Jezusem czy biczowanie jest możliwa tylko w teatrze, na scenie.

No tak, jest to taki rodzaj, że czasami coś, co jest tylko zasugerowane, jest mocniejsze niż coś, co jest zinterpretowane.

To chyba jest jeden z najważniejszych kluczy do Pana utworu. Jedna z puent, która zostaje w głowie. A co do pierwszej części… Mówił Pan, że powstała po to, aby odbić się od tradycji. Nie wiem, czy przypadkowe jest współgranie duetu saksofonów z początkowym ostinatem mikrotonowych smyczków? Miał Pan w uszach początek Pasji Janowej Bacha? Czy to nie ma w tym momencie znaczenia? Podobna jest faktura: u Bacha ostinato w smyczkach, nad tym dwa flety; u Pana: dwa saksofony, do tego podobne smyczki.

Nie, tam jest taki manewr… Jest wstęp, potem zostają saksofony, które cały czas grają gamki w dół. Myślałem wtedy o czymś takim, że jest to rodzaj puszczania sobie slajdów, przewijania czy bawienia się pilotem. I każdy saksofon teraz oddziela te wszystkie obrazki, które czasami nawiązują do czegoś, czasami coś antycypują, czasami są w ogóle poza jakimkolwiek kontekstem; jest to taka zupełna improwizacja. Jest to taka forma, w pewnym sensie rodzaj bełkotu; pojawiają się niepowiązane ze sobą obrazki. Potem nagle mamy gamki przyspieszające, które mogłyby przypominać przewijanie dawnego magnetowidu na przyspieszonych klatkach. Po czym znowu zwalniamy, mamy te obrazki i nagle pojawia się głos ludzki. I tutaj te saksofony, które jakby cofają się, czyli mamy sytuację, jakbyśmy cofali parę klatek i znowu oglądali. Pamiętam, że miałem pewne skojarzenie z *Powiększeniem* Antonioniego: nagle natrafiamy na jakiś ślad, który jeszcze nic nam nie mówi. Po prostu w tych wszystkich obrazkach, które były instrumentalne, nagle słyszymy jakiś strzęp ludzkiego głosu. No więc cofamy. I znów mamy ten strzęp ludzkiego głosu; obrazki pokazane zawsze dokładnie w tej samej kolejności. I w pewnym momencie mamy taką sytuację „zoomowania", powiększania; zaczynamy się przyglądać, co to w ogóle jest. I nagle okazuje się, że to właśnie Chrystus, który mówi: „Wykonało się".

No właśnie. Znalazłem do tego prosty klucz, nie wiem, czy nie nazbyt prosty: jeśli chce się spotkać Chrystusa, trzeba trafić na właściwy moment. Można też nie trafić. Czy można to tak odbierać?

[Kompozytor kiwa głową potakująco].

Chciałbym też wprost zapytać, jak Pan to widzi: czy piękno jest teraz w muzyce potrzebne?

Jest to pytanie chyba trochę bardziej dla teoretyków… Myślę, że piękno jest taką kategorią podstawową, prawda? Oczywiście, że mieliśmy piękno… No nie wiem, kiedy czytamy książki Houellebecqa, to one też są piękne, natomiast one są piękne trochę inaczej… Zresztą mieliśmy to już u Szekspira – *Tytus Andronikus*. Wiadomo, że artyści zawsze operowali pewną formą brzydoty…

W XVIII wieku Francuzi kłócili się o to, czy Szekspira wpuścić do swojego kanonu, gdyż był taki dla nich nieakademicki, „popowy". Zapytam inaczej: w Pana utworach, zwłaszcza najnowszych, takich jak *Czarodziejska Góra*, poruszane są dramatyczne, trudne sprawy. Rozumiem, że jeśli zapytam o radość w muzyce, to też będzie podstawowa kategoria, ale… Często rozmawiałem z kompozytorami współczesnymi, umownie mówiąc – klasycznymi, i odczułem u nich pewne zdystansowanie wobec radości. Takie ukąszenie modernistyczne – tak jak Adorno pisał po II wojnie światowej, że po Auschwitz trudno mówić o radości. Teraz też mamy trudny czas. Czy taki utwór jak Pasja jest w stanie – może przez katharsis – otworzyć przestrzeń radości, nadziei – nie wiem jak to jeszcze nazwać – pozytywnej energii?

Nie wiem. Myślę, że w dzisiejszej muzyce mamy wiele nurtów. Ja na pewno z jednej strony uwielbiam modernizm, z drugiej – nie czuję się w żaden sposób ograniczony żadnymi doktrynami. Moje ostatnie poczynania muzyczne właściwie sprowadzają się do takiej już czysto abstrakcyjnej gry, to znaczy, wydaje mi się, że pewna ironia może być zawsze bardzo silna.

Ironia względem tego, czego się spodziewamy? Na przykład od razu II Symfonia, bez *Pierwszej*? A w *Pasji* – kulminacja w *Biczowaniu* budowana stopniowo. Też mi się skojarzyła z Góreckim. Może mi się za dużo kojarzy z Góreckim, ale sprawia podobne wrażenie ogromnej przestrzeni.

Uważam, że twórca musi być w zgodzie z sobą. Ja sobie nie zadaję pytań, czy coś jest dopuszczalne w muzyce modernistycznej, czy współczesnej. Nie mogę pisać muzyki dla krytyków, dla teoretyków, ani dla znawców, tylko piszę po prostu to, co mam potrzebę napisać.

Zastanawiające jest to, że prywatnie mało który kompozytor w Polsce tak mówi. Wydaje się to najprostsze: być sobą, pisać. A jednak odzywa się autocenzura, różne szkoły, różne filtry. Z pewnego specyficznego punktu widzenia pisanie muzyki pełnej radości i nadziei to byłby wręcz socrealizm…

Mamy oczywiście silny nurt w sztuce współczesnej, siły społecznej, sztuki politycznie zaangażowanej. Jednak ja mam taki w pewnym sensie stosunek do muzyki, jaki miał Lutosławski. To jest zupełna abstrakcja. Sam przed chwilą użyłem słowa ironia, ale jeżeli utwór nie ma tekstu, nie ma jakiejś warstwy, która mogłaby nam sugerować jakiekolwiek schematyczne znaczenia, to nie wiem, czy przykładanie terminów typu radość, nadzieja, czy to w ogóle, gdzieś tam, ma miejsce. Nie wiem, czy to są w ogóle terminy… W muzyce Lutosławskiego też czasami czuje się… Chociażby w końcówce *Mi-parti* jest coś takiego, jakby z nadzieją… Być może jestem strasznie konserwatywny i staroświecki, ale mój stosunek do muzyki jest właśnie taki, że to jest jakaś zupełnie abstrakcyjna gra fal dźwiękowych. I boję, że jakiekolwiek próby przykładania tutaj takich kategorii… Wiadomo, że jak mamy tonację durową, to ona nas wprowadza w nastrój radosny; tonacje molowe mają w sobie raczej więcej dramatu, być może. Natomiast nie wiem, czy to jest w dzisiejszej muzyce… Od czasu jak napisałem *Koncert fletowy*, jakoś tak po prostu zaczynam się zwracać ku czystej zabawie…