



Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych
3.0 Polska(CC BY-NC-ND 3.0 PL)

Załącznik Kulturoznawczy 2/2015

Załącznik

WYWIADY

CHOPIN NA PLACU DEFILAD

Z MARCINEM MASECKIM ROZMAWIA MONIKA JAZOWNIK

Marcin Masecki (ur. 1982) – kompozytor, pianista klasyczny i jazzowy, absolwent Berklee College of Music w Bostonie. Jest laureatem prestiżowych konkursów solistycznych (I Nagroda i złoty medal na pierwszym Międzynarodowym Konkursie Pianistów Jazzowych w Moskwie 2005), a także zespołowych (m.in. z zespołem *Alchemik*, I miejsce w konkursie Jazz Hoeilaart 1998 w Brukseli oraz nagroda indywidualna dla najlepszego solisty festiwalu), z Wojtkiem Pulcynem i Grzegorzem Grzybem – I miejsce w konkursie Jazz Siedlce '97. Współpracował z takimi artystami, jak: Michał Urbaniak, Tomasz Stańko, Hal Crook, Dave Samuels. W roku 2012 za projekt *Polonezy* wyróżniony został Paszportem Polityki. W swoich artystycznych działaniach nieustannie, w sposób nieoczywisty i niepokorny poszukuje pomostów między muzyką klasyczną a jazzową. Czyni to z właściwą sobie erudycją *à rebours*.

Monika Jazownik: Na stronie *Lado ABC* [Wydawnictwo Muzyczne, z którym związany jest Marcin Masecki] czytamy: „Masecki jest adwokatem traktowania muzyki klasycznej jako pełnoprawnego elementu współczesnego świata muzycznego, a nie tylko jako eksponatu w elitarnym muzeum. Jeśli ktoś traktuje muzykę klasyczną jako eksponat w elitarnym muzeum lub używa wobec niej muzealno-elitarnego dyskursu to ma wpierdol [sic!]”.

Nie proszę Cię, byś wytłumaczył się z tej uroczej pogrózki. Wyjaśnij, czym dla Ciebie jest „elitarny dyskurs” i dlaczego nie chcesz słuchać muzyki w „elitarnym muzeum”. Słyszę tutaj nutę pogardy...

Marcin Masecki: Nie, to nie jest pogarda, absolutnie nie. To zmartwienie po prostu, rodzaj wściekłej emocji. Wygląda to tak: muzyka klasyczna jest naszym wspólnym dobrem, dziedzictwem i tworzy naszą tożsamość europejską. To pomost między obecnymi czasami a tym, co działo się wiele lat temu, to są nasze pomniki kultury. I dobrze z jednej strony, że tak jest. To naturalne. Może zacznym tę wypowiedź od przeczenia samemu sobie: nie można za bardzo starać się ożywić czegoś, co jest stare, wsadzać na dziadka hiphopowych ciuchów. To nie jest rozwiązanie. Czemu mamy do czynienia z elitarno-muzealnym dyskursem w muzyce klasycznej? Ponieważ ażeby elementy kultury przetrwały, muszą być balsamowane, konserwowane. I tak się stało z muzyką klasyczną mniej więcej na początku XIX wieku – zaczęto elementy historii muzycznej balsamować, marmurować i pomnikować, zaczęto zakładać konserwatoria (czyli instytucje służące konserwowaniu tradycji muzycznej) i zaczęło się budowanie muzeum muzyki klasycznej. I proces ten trwał. Nie wiem, czy on jeszcze trwa. Wydaje mi się, że osiągnął swoje apogeum, a teraz zbliża się ku dekadenskiemu momentowi. To jest ta kultura wysoka, związana z dobrymi manierami, dobrym ubiorem, z wiedzą, z wychowaniem, przez co się elitaryzuje. Kiedy jestem w sytuacji klasycznej, zaczynają się do mnie zwracać per „maestro”...

M.J.: I to Cię denerwuje, tak?

M.M.: Nie o to mi chodzi, że mnie denerwuje. To jest ta hierarchiczna, elitarno-snobistyczna maniera, która wynika z tego, że muzykę klasyczną tak się gloryfikuje i hołubi. To są pułapki gloryfikowania tej muzyki, to są znane mechanizmy, wiemy wszyscy. Czytaliśmy *Ferdydurke* w liceum...

M.J.: Rozumiem, że odcinasz się od „gęby”, jednak jest w Tobie jakiś rodzaj poruszenia muzyką klasyczną, skoro cały czas do niej wracasz.

M.M.: Ja lubię bardzo tę muzykę, kocham tę muzykę, ale jestem trochę z innej bajki, właściwie z dwóch bajek. Mam taką swoją osobistą historię, bo dane mi było wzrastać przy muzyce klasycznej i jazzowej.

M.J.: A gdzie bardziej straszy: w muzeum czy w świątyni?

M.M.: Lubię chodzić do kościoła, lubię się modlić...

M.J.: Rozmawiamy o muzyce, tylko. Chodzi mi o metaforę – muzyczna świątynia, muzeum dla muzyki...

M.M.: Lubię być we Florencji i pójść do muzeum, i cieszyć się, patrzeć na renesans i... wow! – i nie rozumieć czegoś. Lubię wchodzić w relacje z kulturą nie tylko w taki bezpośredni sposób, tylko w taki... sięgać do jakiejś tajemnicy, nie wiedzieć czegoś.

M.J.: A to świątynia z kolei...

M.M.: Tak, to daje świątynia. Ale jest tu jakieś niebezpieczeństwo, jest druga strona – można się w tym zatracić. Można się otrzeć o śmierć za bardzo, to może być martwe. Cały świat muzyki klasycznej, cały środek ciężkości przerzucony jest na świątynię, na modlenie się do bogów przeszłości, wielkich kompozytorów, mistrzów, którzy pisali dzieła. Bo teraz nikt nie pisze DZIEŁ, a ONI pisali DZIEŁA.

M.J.: Czyli czułbyś irytację, gdyby napisano o Marcinie Maseckim, że skomponował wielkie dzieło?

M.M.: Nie miałbym nic przeciwko temu, gdybyśmy używali tego słowa świadomie. A kiedy słyszę to słowo, mam alergię, bo gdy ludzie go używają, słyszę od razu wykluczanie współczesnej muzyki. Wiesz, mam kolegę – Maćka Morettiego – który jest współczesnym geniuszem i nikt nigdy

nie napisze, że on stworzył DZIEŁO. Źle jest, jeżeli używamy tego słowa do stawiania granic między ludźmi, którzy piszą DZIEŁA, a tymi, którzy piszą piosenki. Wiesz, dzieło jest wyżej niż piosenka. Martwią mnie pewne schematy myślenia. Bo muzyka klasyczna to ciekawe rzeczy, napisane przez wybitne, zwariowane jednostki. Ale po latach to jest takie wygładzone. Mam znajomych, którzy uczą się muzyki klasycznej, kończą akademie muzyczne, ale są oddaleni od istoty muzyki przez fakt, że skupiają się cały czas na modlitwie do Beethovena, Chopina. Ich kształcenie polega na wciskaniu guzików i respektowaniu zasad przeszłości, co jest groźne. Żeby pójść do filharmonii, trzeba się odpowiednio ubrać, a żeby pójść na koncert do knajpy, to ubierać się nie trzeba. W filharmonii ludzie są skupieni głównie na tym, żeby nie klaskać i nie kichać. A ja siedzę w tym dwudziestym trzecim rzędzie i partycypuję w jakiejś strasznej spinie, która nas oddala w ogóle od tej muzyki. Wszyscy tak silą się na to, by robić jakiś rytuał ze słuchania... Ja się tak właśnie czuję. To są te absurdy...

M.J.: Czym dla Ciebie w takim razie powinien być koncert, w jakiej rzeczywistości chciałbyś „partycypować”? Czy przestrzeń ma tu jakieś znaczenie?

M.M.: Ja nie jestem przeciwny filharmonii, chodzę do filharmonii. Jestem przeciwny pewnym podziałom, których nie lubię, uważam, że mogłoby ich nie być. Jednak nie jest żadną moją misją, żeby grać w przestrzeni miejskiej.

M.J.: Ale zgodzisz się, że przestrzeń miejska, w przeciwieństwie do tej filharmonijnej, gwarantuje pewną wolność. Mam jednak wrażenie – i to mnie martwi – że podczas Twoich występów ta swoboda w zachowaniu uderza zarówno w prezentowane dzieła, jak i w artystę, który je wykonuje. Obserwuję publiczność na Twoich letnich koncertach na Placu Defilad. Powiem szczerze, że nie radzę sobie z sytuacją, kiedy słuchacz siedzący obok mnie zajada sobie kotleta, trzymając na kolanach plastikowy talerz,

inna osoba z kolei przechadza się z puszką piwa po scenie, na której grasz WIELKIE DZIEŁA. Filharmonia natomiast jest przestrzenią dedykowaną muzyce, a słuchacze to respektują, szanują.

M.M.: Jest to na pewno inne przeżycie, inne doświadczenie. Do filharmonii też przychodzą ludzie, którzy mają w dupie to, co się dzieje.

M.J.: Przeczysz swoim słowom. Przed chwilą mówiłeś o rytuale słuchania muzyki, który Cię irytuje.

M.M.: Ale są i tacy, którzy siedzą, bo mama i tata im kazali. Siedzą, strasznie się nudzą i marzą, żeby nigdy więcej nie przyjść.

M.J.: Jednak mają program w rękę, kupiony przez mamę i tatę, którym zależy na świadomym słuchaniu muzyki przez ich krnąbrne dzieci. Tej świadomości często brakuje słuchaczom Twoich koncertów. Nie szkoda Ci, że mało kto wie, co grasz?

M.M.: No i co z tego. Czy to jest tak ważne, żeby wiedzieć, kto gra, ile sekund...

M.J.: Myślę, że ważne, pożyteczne jest, żeby wiedzieć, czego się słucha. Klaskanie między częściami utworu, które słyszę niestety często, może wynikać z pewnej swobody zachowania, i tutaj ustaliliśmy już, że nie przeszkadza Ci to. Jednak może też być, jak dla mnie – niestety, dowodem braku wiedzy o tym, co jest kompozycją o formie cyklicznej, a co tylko zbiorem różnych utworów. Wykonywałeś ostatnio na Placu Defilad suitę na wiolonczelę Jana Sebastiana Bacha. Ile osób będzie czerpało estetyczne zafrapowanie z faktu, że suitę tę są przetranskrybowane na inną fakturę (fortepianową)?

M.M.: Każdy ma inną, swoją świadomość. Niektórzy słyszą więcej, niektórzy słyszą mniej. Tego nie jesteś już w stanie kontrolować jako artysta. Ja nie jestem odpowiedzialny za to, czy ktoś wie, ile wie, na ile jest przygotowany.

M.J.: W wywiadzie z Joanną Sokolowską powiedziałeś: „w momencie, kiedy nagrywam i wypuszczam dla ludzi, to jednak jest to jakaś odpowiedzialność”. Z tych słów wynika, że masz mocną świadomość tego, iż sztuka weryfikuje się przez słuchacza, a Ty o niego dbasz. Jednak czy Twoje poprzeczki nie są zbyt wysoko postawione?

M.M.: Bardzo możliwe.

M.J.: Zachwycasz się koncepcją „Kunst der Fuge”, sam przyznajesz, że „to dzieło to pianistyczny Mount Everest”. Dalej – płytę „John” opisujesz jako „podrozdziały pewnych idei” etc., etc. W Twojej twórczości piętrzą się muzyczne sensory. Czy odbiorca Twojej sztuki jest w stanie ją oszacować, docenić? No i czy sama muzyka nie traci na swojej wartości? To tak, jakby barbarzyńca kupił piękne, stare naczynie porcelanowe i pomyślał sobie: będę je mieć do zsiadłego mleka...

M.M.: A ty byś tego naczynia użyła do zsiadłego mleka?

M.J.: No oczywiście, że nie, ponieważ potrafię oszacować jego wartość.

M.M.: Czyli zamiast „Sztuki Fugi” powinienem nagrywać arie operowe?

M.J.: Nie. Chodzi mi o to, że czytanie tekstów erudycyjnych nie jest dla wszystkich. Twoja sztuka jest erudycyjna. Przecież wiesz o tym.

M.M.: No dobra. Ale bardzo różnie ludzie ją odbierają. Niektórzy słuchają mojej muzyki i sobie myślą: ale on fajnie macha tą nogą. To jest jedna osoba. A ktoś inny pomyśli: hmm... kiedy słyszałem ten koncert trzy lata temu, to on grał tę frazę odwrotnie. No i mamy wszystkie poziomy. Bo ja gram muzykę dla wszystkich. Gdybym grał muzykę dla tych ludzi, którzy wiedzą wszystko, to byłoby ich bardzo mało. I tak jest dobrze, że muzyka działa na wielu poziomach. To tak jak z Bachem: można go sobie puścić przy romantycznej kolacji jako tło albo można się w nim zanurzyć i badać go przez całe życie. Ci wielcy kompozytorzy, o których wspominaliśmy, łączyli wysokie

z niskim i świadomie burzyli granice. Na tym polega wielkość. Kultura wysoka i niska nie wykluczają się, mogą współpracować.

M.J.: Nie boisz się mezaliansu?

M.M.: Nie boję się. Te podziały są niepotrzebne.

M.J.: Czyli nie przeszkadza Ci, że Twoja muzyka jest słuchana przy piwie i kotlecie?

M.M.: Nie. Dlaczego miałyby mi to przeszkadzać? Wtedy byłbym elitarnym snobem.

M.J.: Ale w tym piwie myśl muzyczna się rozcieńcza!

M.M.: A to już sprawa tego człowieka. Jeśli nie chce, to nie słucha. Nie zmuszam go do niczego. Nie mogę się martwić o to, co słuchacz odbierze z mojej muzyki. Nie mam nawet do tego prawa. To nie jest moja robota. To jest bardzo proste. Bardzo proste, lewackie podejście. Jeśli słuchacz ma ochotę klaskać między częściami utworu, niech sobie klaszcze, bo to znaczy, że bardzo mu się podobało, co usłyszał. Jeżeli odpowiada mu, że macham nogą, to też ma do tego prawo...

M.J.: A dlaczego machasz nogą?

M.M.: Sam nie wiem, taka jest moja ekspresja. Przez jakiś czas grałem w dresach i już się zaczęła robić taka łatka z tymi dresami, więc przestałem grać w dresach. Staram się nie doprowadzać do takiej sytuacji, że już wiadomo, że to jest gość, który macha nogą i jest wariatem, ma dziwne pianino, trochę jest geniuszem, ale do końca nie wiadomo, o co mu chodzi. Jednak zdaję sobie też sprawę z moich przegięć.

M.J.: Byli kompozytorzy, którzy pisali nie tylko manifesty, ale po prostu teksty przybliżające odbiorcy muzyczne idee swoich kompozycji.

M.M.: Kto na przykład?

M.J.: Luigi Russolo, Henry Cowell, John Cage, Pierre Schaeffer...

M.M.: Nie lubię ich. Nie lubię ich muzyki. Ja, jako artysta, na ile mogę, staram się utrzymać słuchacza w niepewności, w niedopowiedzeniu. Lubię, kiedy jest w sztuce tajemnica, lubię, jak nie wiem, jak odkrywam, lubię, jak błędę i jak się nawracam. Lubię po prostu, jak sztuka mną targa, jak jestem ofiarą mechanizmów, które nie do końca rozumiem. Wtedy jest najlepiej. I choć człowiek byłby nie wiem jak świątły i nie wiem, ile książek by przeczytał, to najfajniej jest, kiedy czuje się jakoś zagubiony. I życzę tego stanu wszystkim. Taka jest moja ideologia muzyki. Okazuje się jednak, że jest ideologia...

M.J.: Daniel Barenboim powiedział, że: „każde wielkie dzieło sztuki ma dwa oblicza: jedno dla swoich czasów, drugie dla wieczności”.

M.M.: WIELKIE DZIEŁO... Ten język wyklucza dla mnie niestety dobrą muzykę, która dzieje się tuż obok nas. Siedzi sobie gość na strychu i robi wielkie dzieła, ale nikt się nim nie zainteresuje, a szkoda. Teraźniejszość na tym traci. Jego sztuka jest niezauważana, nie chce się jej zauważać, bo nie wpisuje się w obowiązujący dyskurs. To jest może takie moje lewackie gadanie, ale tak czuję.

M.J.: Wróćmy do Marcina Maseckiego. Twojej muzyki w warunkach domowych słucha się trudno. Dla moich domowników, szczególnie dzieci, jest ona bardzo uciążliwa.

M.M.: ...bo twoja wewnętrzna idealistka chciałaby, żeby moja muzyka była wolna od tego, czy macham nogą czy nie. A to okazuje się jednak ważne...

M.J.: Nie boisz się, że jakieś dziecko krzyknie kiedyś podczas Twojego koncertu: „król jest nagi”?

M.M.: Może tak się stać, może to wszystko runąć...

M.J.: Gdyby Twoje płyty były puzzlami, to jakbyś je poukładał, według jakiego klucza?

M.M.: Może zrobiłbym z nich jakąś piramidę, jakąś wieżę... Nie robiłem jeszcze takiej retrospekcji, jeszcze parę lat...

M.J.: Dobrze. To sobie sama poukładam te puzzle i powiem Ci, co mi wyszło.

M.M.: Płyty „John” i „Bob” to były płyty „wolne”. Pozostałe to już raczej projekty.

M.J.: ...i jeszcze Chopin. A właśnie, dlaczego projekt *SEAN* nie doczekał się płyty? Szkoda, że tych utworów Chopina, przez Ciebie przewrotnie przerobionych, można posłuchać tylko w Internecie.

M.M.: Właściwie sam nie wiem, dlaczego tak się stało. To superpłyta. To jest szczyt elitarniej propozycji. Trzeba bardzo dokładnie znać utwory Chopina, żeby mieć z tego jakąkolwiek frajdę.

M.J.: Opowiedz proszę, jak ten projekt się tworzył.

M.M.: Zostaliśmy zaproszeni z didżejem Lenarczykiem podczas Nocy Muzeów [w Muzeum Chopina] do zrobienia takiej inwazji. W pierwszej sali „Młodość” są trzy kabiny, gdzie można posłuchać młodzieńczych utworów Chopina. Jednym z naszych pomysłów była zamiana tamtejszych mp3 na moje wersje tych utworów. To były utwory młodzieńcze, nastoletnie (po-lonez op. 2, jakiś menuet), często mi nieznane, ponieważ rzadko się je gra. I z tego ogromnego materiału zrobiłem kompilację. *SEAN* to jest tylko wybór, tak naprawdę było tego jeszcze więcej, ok. 60 pozycji. Kładłem nuty na pulpit i grałem trochę z pamięci, inne utwory, ćwiczając, od razu nagrywałem. Koncert e-moll i f-moll grałem na przykład z pamięci.

M.J.: Czyli miałeś przed sobą utwory Chopina i grałeś co piątą nutę?

M.M.: Mniej więcej tak... To był proces bardzo złożony, ale jednocześnie organiczny i dynamiczny. Ten projekt zaowocował właśnie trzecią płytą imienną, która jednak nie została wydana jako tzw. „zwykła” (wtedy było jakieś nagromadzenie płyt). Nie chciałem wydawać kolejnej, by uniknąć kumulacji. Wybrałem więc takie rozwiązanie pośrednie.

M.J.: Czy Twoje zainteresowanie Bachem, Scarlattim, Beethovenem ma jakieś szczególne źródło?

M.M.: Wszyscy interesują się tymi kompozytorami. Są to kompozytorzy powszechnie znani. Gram ich muzykę od dziecka. Nie ma tu jakiegoś planu.

M.J.: Przyznam, że spotkanie Scarlatti – Masecki brzmi przewrotnie. Scarlatti to przecież salonowiec. Zarówno sztuka, jak i muzyka była dla niego wytworną i szlachetną rozrywką. Bardziej odpowiadały mu **l a d n e**, wygładzone melodie niż fugi Bacha, które wymagały żmudnego wsluchiwania się w wielogłos.

M.M.: Dla nas po 250 latach ci ludzie (ich muzyka) są już kimś zupełnie innym.

M.J.: Kim jest w takim razie dla Ciebie Scarlatti?

M.M.: Jest w muzyce Scarlattiego dużo gracji, elegancji, sensualności. To utwory napisane bardzo kunsztownie, z dużą precyzją, jeżeli chodzi o warsztat kompozytorski. Ale rzeczywiście te utwory są jakieś puste. Nie wiem, nie umiem odpowiedzieć...

M.J.: Może są i puste, są jednak przede wszystkim „wypolerowane”. Sonaty Scarlattiego to taka biżuteria dźwiękowa, w której każda nuta jest jak świecący koralik. Kiedy myślę o granych przez Ciebie sonatach Scarlattiego, to mam wrażenie, że z premedytacją i bardzo konsekwentnie burzysz tę iluzję elegancji i zmysłowej przyjemności. Nie nagrywasz

tych sonat w sterylnym studiu, gdzie często władza wykonawcy ustępuje miejsca producentowi i montażyście, a wszystko po to, by osiągnąć jak najbardziej precyzyjny dźwięk. Nie proponujesz idealnego, precyzyjnego wykonania. Grasz na pianinie-składaku i „zachłannie” się mylisz.

M.M.: No tak, to jest ewidentne. Specjalnie zaburzam linearność. To się nazywa przerost formy nad treścią. Treścią jest to, co gram, a formą to, co robię z tym, co gram.

M.J.: W książeczce programowej dołączonej do płyty z sonatami mówisz o „ogromnym ciśnieniu intelektualnym”, jakie towarzyszyło pracy nad tym projektem. Płyta *Masecki – Scarlatti* okazała się więc ciężkim, niszczycielskim budowaniem.

M.M.: Tak, ta dekonstrukcja, którą uprawiam, to nie jest emocjonalne przedsięwzięcie, tylko intelektualne.

M.J.: Kiedy słucham sonat Beethovena w Twoim wykonaniu, czasami myli mi się, kogo właściwie słucham: Maseckiego czy Beethovena.

M.M.: To idealnie.

M.J.: A Ty chciałbyś, żebyś kogo słuchała?

M.M.: No nie wiem. Nie podpowiem ci....

M.J.: Czy składanie pianina ma coś wspólnego ze sklejeniem samolocików?

M.M.: Trochę mieliśmy roboty przy tym pianinie...

M.J.: Czytałam gdzieś, że czterdzieści razy rozkładałeś i składałeś z Twoim Tatą to pianino, na którym grasz podczas swoich koncertów.

M.M.: Co?! O proszę, jakie legendy krążą... Chciałem kiedyś z Ojcem zbudować klawikord, jednak poległem. Po tygodniu pękła płyta rezonansowa. Nie mam cierpliwości do majsterkowania, ja od razu chcę grać.

M.J.: Jesteś opatrzony szyldem „solista reprezentujący estetykę usterki”. W jednym z wywiadów dla „Ruchu Muzycznego”, w Twoim komentarzu, który dotyczył tego sformułowania, słyszałam nutę pobłażliwości, a nawet ironii. Jaki jest naprawdę Twój stosunek do owej usterkowości?

M.M.: Tak rzeczywiście się przyjęło. Małgorzata Halber tak kiedyś napisała i wszystkim się to bardzo spodobało. Estetyka pomyłki narodziła się przy okazji pewnego projektu, jakim była płyta *Profesjonalizm*. To się wydarzyło na próbie. W partyturze zaznaczyłem takie momenty, w których wspólnie się mylimy. Jednak te pomyłki traktowałem tak naprawdę jako rzecz sezonową. To nie jest jakiś mój program, na którym budowałbym karierę. To był dowcip, on działał przez chwilę, a potem przestał śmieszyć. W *Polonezach* jest już tego mniej, a teraz to już chyba w ogóle tego nie ma.

M.J.: Jako odbiorca mam inne zdanie. Odnoszę wrażenie, że tę „pomyłkowatość” słyszę nieustannie. Potykam się ciągle o frazy, które są jakby niedograne, niejako „haczone”.

M.M.: OK. Wiesz, w świecie muzyki klasycznej nie ma kompletnie miejsca na jakąkolwiek ryse, brak precyzji. A przecież spotykamy się z brakiem precyzji w życiu, wszędzie, a w muzyce nieklasycznej powszechnie tym operujemy. W muzyce ważne jest dla mnie zwracanie uwagi na sam proces jej tworzenia. Muzyka jest dla mnie trochę jak nauka, eksperyment: tu dodamy, zobaczymy, co się stanie; o! za dużo, trzeba odjąć...

M.J.: Nauka i muzyka... Przypominam sobie wszystkie te gamy, pasaże, etiudy Moschelesa i Czernego, które z ogromnym mozolem wygrywa się

w szkole. To taki warsztat wirtuoza. Czy ten materiał ćwiczebny traktujesz jako cytat, specjalnie inkrustujesz tymi „wprawkami” swoje utwory?

M.M.: Tak. Etiudy i gamy to muzyka przezroczysta, która jest bardzo mnie fascynuje. Może dlatego, że powszechnie nie jest uważana za muzykę. A właściwie dlaczego...? To są takie przestrzenie, do których się nie zagląda, których nie traktuje się na poważnie. Jaką analogię tu znaleźć? To nawet nie są litery, to są miejsca między literami. Istnieją przecież specjalne książki z gamami i pasażami. To takie pompki, brzuszki. Chciałbym zagrać taki koncert. Zresztą kiedyś już zrobiłem taką próbkę. W Zachęcie grałem koncert pt.: *Muzyka Warszawskich Akordeonistów Tramwajowych*. W połowie koncertu coś nie szło, więc zagrałem kilka gam po prostu i to zadziało. Zrobiło się zamieszanie, taka cezura, która okazała się bardzo skuteczna. Po dwóch minutach gam wróciłem do improwizacji. Wystarczyła kropelka tych gam...

M.J.: Od usterki do dekonstrukcji?

M.M.: Usterka to jest jedno z narzędzi służących dekonstrukcji. Ale nie chcę się skupiać tak bardzo na tej dekonstrukcji, i nie tylko tu w tym wywiadzie, ale w ogóle też w moich działaniach, bo „krótsze nogi” ma burzenie niż budowanie. Marzy mi się, żeby móc budować, a nie tylko burzyć.

M.J.: Jeszcze niedawno mówiłeś coś innego: „mam w sobie taki instynkt, aby rozkopać formę zastaną”.

M.M.: No tak... Ale to są słowa, cytaty z różnych epizodów życiowych. Poza tym, to są takie gombrowiczowskie opary...

M.J.: Czy nie jest to jakiś rodzaj buntu z opóźnionym zapłonem? Przecież jako nastolatek grzecznie przyjmowałeś wszystko, czym Cię elitarnie częstowano.

M.M.: No tak, tak można to nazwać.

M.J.: Dla mnie Twoja muzyka jest podszyta jakimś „schizofrenicznym genem”, mam tu na myśli pewien typ ekspresji.

M.M.: Słuchaj, naprawdę nie jest moją rolą tłumaczenie mojej sztuki. I nie chcę tego robić. Jeżeli chcesz to badać, to jest mi bardzo miło. Ale schizofrenia to już jest sprawa terapii, to już są tak intymne rzeczy, że...

M.J.: Nie chcę naruszać Twojej intymności, chcę rozmawiać o pewnych znaczeniach obecnych w Twojej twórczości i nazwałam je umownie „schizofreniczne”. W *Mazurkach* na przykład prowadzisz dwa głosy, dwie linie melodyczne nie tylko polirytmicznie, lecz także polimetryczne, a na dodatek te dwa głosy grasz w dwóch różnych fakturach.

M.M.: To jest w miarę standardowy środek ekspresji. Każdy lepszy perkusista to robi. A fortepian to też w pewnym sensie instrument perkusyjny. Wracamy do burzenia sztucznych granic. Niestety w szkołach muzycznych pianistów nie uczy się polirytmii. Króluje natomiast wykuwanie na pamięć wszystkich Etiud Chopina. I w ten sposób koledzy z konserwatorium stają się ofiarami systemu muzealno-elitarnego.

M.J.: Ty miałeś to szczęście, że się wymknąłeś temu systemowi?

M.M.: Tak, ja miałem to szczęście i życzę wszystkim tego szczęścia.

M.J.: W tym systemie wychowywała Cię muzycznie Twoja Babcia. Czy dziś nie miałaby do Ciebie żalu o takie słowa?

M.M.: Może tak, może trochę tak...

M.J.: A nie byłaby oburzona Twoimi wariactwami, jakie uprawiasz na fortepianie? Przecież na tych sonatach Brahmsów, Chopinów stawiałeś pod Jej okiem pierwsze kroki.

M.M.: Moja Babcia zmarła pięć lat temu i widziała tego sporo, ale na totalne wariactwa to się nie załapała. Może nie wszystko rozumiała, a poza

tym nie była okropnie dogmatyczna. Patrzyła na moje działania może też pragmatycznie: jeżeli Marcin działa w rozrywce, to mogą z tego być pieniądze. Ale ja z moją Babcią nie dokończyliśmy takiego swojego „łuku”, który polegał na przygotowaniu się do Konkursu Chopinowskiego. Dlatego chciałem w pewnym momencie, może w przyszłym roku (rozmawiamy o tym z Capelą Cracoviensis) zagrać koncert fortepianowy Chopina. To jest taka Babciowa rzecz, która nie została dokończona.

M.J.: I ten projekt zadedykujesz Babci w holdzie?

M.M.: Tak. Wtedy to wyjdę przed koncertem i wygłoszę taką przemowę, że wszyscy się popłaczą...

Warszawa, 21 lipca 2015 r.

fot. Brygida Pawłowska-Jądrzyk



Nowości Wydawnictwa UKSW



- Jerzy Stochmiątek,
Kryzysy życiowe osób dorosłych
- Dietrich Benner,
Pedagogika ogólna
- Kazimierz Pawłowski,
Medytacje platońskie. Rozważania filozoficzne na kanwie dialogów Platona
- Bartosz Koziński, Radosław Zenderowski,
Uwarunkowania polityki zagranicznej Rzeczypospolitej Polskiej

Więcej informacji na stronie: www.wydawnictwo.uksw.edu.pl