

▲ Letters of Vytautas Bacevičius to Grażyna Bacewicz

1948

- **New York, 9 September 1948**

contains a checklist of the composer's ethical decalogue, consisting of dignity, honour, ambition, creative vision, talent, inspiration, determination, faith, will, enthusiasm, hard and ceaseless work based on perfection, revision and self-criticism, a drive to improve oneself, quest for justice, unbounded love to all, modesty and hope. This long list of "spiritual factors" (in the composer's words) "defines the direction of (...) every human being with important aims.

1952

- **New York, 17 January 1952**

Dear Grażynka: (...) I'm now struggling with my piano concerto No. 3 in three movements (25 minutes). Conductor Ormandy of Philadelphia has accepted my Symphony No. 3 (but only to see what it's like, he can't play it this season), so I've sent it to him, and since the conductor from Denver, Colorado, also asked me, I sent him my second symphony (in three movements). (Third Symphony has 4 movements and I think it's too long – some 45 minutes).

- **New York, 29 I 1952**

Dear Grażynka: (...) I'm writing to you on a serious problem of composing and I want to know your opinion on all issues discussed below. Write me what you really think. If you cannot write openly, just ignore this letter. Two weeks ago, an international composing competition (in symphonic music) took place in New York. I, of course, knew nothing about it. What is more, when I went through lengthy reports in newspapers (including the New York Times itself), I was very happy neither I nor you had taken part in the event. First of all, there was not a single composer in the jury, which included 15 concert critics headed by Olin Down, whose "policy" and "mission" I think I have already described to you (when

writing on Szpinalski's concert). The highly insolent news stories are characteristic in their disrespect of composers in general, since the 15 critics allow themselves to speak in highly authoritarian tones not only in the name of 150 million American citizens, but also in the name of all composers. (...) We learn from the reports that some 20 eminent composers from Europe took part in the competition, including Arthur Honegger, who lost just like all the other Europeans. The first prize went to an American black, Howard Swanson, for his symphony entitled *Short Symphony* of 12 minutes. Other prizes also went to Americans (including Aaron Copland).

Let me give you an abstract of all the statements by the 15 critics headed by their god Olin Down of the New York Times.

1. At long last, our American composers have come to their senses; they have finally understood that the 150 million Americans thoroughly hate atonal music.
2. The composer is to write not for his/her satisfaction, but for that of the audience, who have paid for their tickets and must leave a concert in a happy mood, whistling (on their way home) the tune from the symphony, just as they do when returning from the opera. It is only then that the symphony truly begins to play as a symphony of good tradition etc. (Let me add that, by analogy, astronomers should desist from all progress and discovery, since 99% of the population has nothing to do with it and has no idea about higher mathematics).
3. From now on, symphonies must only be written in keys with clef notations in the traditional classic form, with foregrounded melody and classic harmony. To avoid simple repetition of classical works, "of course, every composer will have allowed to add a little of his own ideas." (Have you noticed this authoritarian tone, Grażynka?)
4. Symphonies must sound like that by the Swanson guy: they must be melodious and sentimental and as similar as possible to popular songs from our Night Clubs! And they should all contain a national American element, and melody must be the main musical element! No deviations from the

classical form in themes. This is a historical moment in the development our Opera and Symphony

5. For many years, atonality was peddled to us by artistic and creative mediocrities (!), devoid of emotion and sentiment. Composers thought that the further they depart from the classic form, the more progressive they become. Composers were becoming more and more sterile. Art For art's sake is a terrible absurdity. For art is meant for the masses, who will tell the composer whether or not his or her work is worth anything.
6. (...) Music for music's sake is snobbery. (...)

And that's more or less it!

- I. I'm sorry. I can't imagine composing without my own satisfaction; if I were to think of the audience, this would be a commissioned work, and not my original creation.
- II. I can't imagine a work in the classical style written by a modern composer that would be better or at least equal to a work by Mozart, Bach and Beethoven, for the simple reason that those three have attained the ultimate thresholds of the classical style.
- III. Development and progress led us through Romanticism, Impressionism; atonality has been an equally logical consequence of two things: a) polytonality and b) chord alteration.
- IV. The Romantics did not reject the classics: they added to them. Atonalists rejected the entire past, which is their fault. In this respect, the Impressionists stood on firmer ground, because e.g. Debussy and Ravel in their late phases were happy to blend their own style with classical music, without worrying that anyone might accuse them of being eclectic. Thus Debussy created his *Doctor Gradus ad Parnassum* in C major, adding a couple purely atonal bars here and there. The same is true of the "atonal" work by Prokofiev, his *Fifth Piano Sonata*, or of Hindemith's piano sonata. I have my name for this: the synthetic style, and that's how I write here in America; and

thus I do not reject the past because I've been convinced that the most atonal chords or figurative combinations can be successfully combined with the classical ones. That makes me a semi-atonalist and I never think about it when I write.

- V. I wonder how such American „critics” will respond to, say, Debussy who, although an Impressionist, often departs from his impressionist system and becomes an atonalist composer to the bone in the second album of his *Preludes*, and it's his *Preludes* that fascinate me: I love them.
- VI. I don't see why, although I often use the classical form, I should not write pieces that would be 100% my own; that is, why shouldn't I use my own form, best adapted to my own ideas and ideologies? The potential of both harmony and form is limitless (...)

- **New York, 4 June 1952**

Dear Grażynka: (...) I received your Sonata today. I thank you from the bottom of my heart and I greet you with joy, for it is a wonderful masterpiece in every way. The technical ideas are full of extraordinary fantasy; the piece is utterly emotional, rhythmical, and of course its structure is v. solid. If I had known we are so much alike artistically, I would have sent you my concerto for violin. Many of your themes in the first movement of the sonata and its harmonic basis remind me of my violin concerto. I'll send you my Sonata No. 3 for piano tomorrow. Obviously, you are much more lucid, I'm somewhat more condensed, but that's because my sonata is for piano. Gathering from your sonata, I am quite sure that you will like my last movement best. (Since I am heavier than you are, I prefer my first movement, especially its architecture). I've played your sonata for three hours and I've already learned the piano part. Now I'll make Šimek learn the violin part and we're perform it at my next "Musical" in July. My last Musical took place at my place on May 30th. It was a remarkable spiritual feast for 60 select friends (more ladies than gentlemen). Eva Likova sang divinely, William Chester, the brilliant

tenor, dazzles everyone, M-me Forongh (illegible handwriting – MJS) played violin sonatas by Mozart and Beethoven with me; I was in excellent form, playing 2 sonatas by Scarlatti, Debussy's *Preludes* and other pieces, and Dohnanyi's *Capriccio*. (...)

- **New York, 7 June 1952**

Dear Grażynka: (...) I'm going through the same unpleasant dilemma that Beethoven once had. Among other things, I am of the opinion that e.g. the fugue form is more homogeneous than that of the sonata, because a fugue can at least be played for several minutes in the same character, continuously so to say, while the sonata form, with its premature contrasts of themes distorts the work's coherence and that's what makes me use a third theme, truly contrastive in relation to the first two. It is clear now that Beethoven "suffered" from the same thing; as a result, almost half of his piano sonatas contain second themes so little contrasted to the first that, in the long run, he thus achieves the desired unity. Grieg's beautiful sonata in E minor has annoyed since times immemorial, because after its 1st slow and pleasant theme, the second, lively one stampedes out as early as in the 3rd line (i.e. after a dozen or so seconds), like (...) horses galloping out of a stable! I don't go into such contrast; I prefer the homogeneity of the fugue, which is at least a couple of minutes of sensible music. Moving away from your general thematic material – which is perfect – to speak of the themes themselves, I meant at first to start a discussion the moment I looked at your lovely sonata, except that I was afraid you might get me wrong and feel offended. Please understand that I'm not talking about your Sonata, but about music nowadays in general. Allow me then (quite apart from my admiration for your sonata) to be frank and say what I've had on my mind for a year, although you might disagree; I've had the impression (and I might be wrong) that your themes are if not too reserved then too modest and, at times, too short. I would have used much more fantasy in the melody itself, and would have avoided frequent long leaps in the melody, something I've done myself in my cello concerto. Now, when we consider a separate voice, e.g. first violin in

my ever-so-famous quartet, it is often nothing but “tatters” of a melody, which obviously doesn’t strike one so much with 40 voices.

In short, if we are to make history, we should produce beautiful, solid, fanciful themes, more homogeneous; we should let ourselves be guided by history, and history teaches us that it is the greatest artists who wrote such themes throughout the ages. Old Stravinsky new it well and so did “old” Prokofiev, but Křenek and Bela Bartók didn’t (the latter’s not half that bad) and that’s why I wonder whether these two will still be known and performed in a hundred years’ time. All modernism notwithstanding, thematic material must be rich. And that’s what I’m trying to do now (not always successfully) and, thanks to your Sonata No. 4, I’m working on my fourth sonata for piano in my own spirit, without compromise, since I’ve noticed you don’t shrink from writing without tonality, just like I’ve done in my 2nd sonata and my Poem No. 5 and Grand Fantaisie Impromptus etc. etc. If you’re interested in this, let me know if you think I’m right, because it has taken me long years to realize that and, as you know, it takes time to heal ulcers, so I don’t know, but I feel that I already am on the right path. Love, Witek.

1962

- **Bridgeport, 15 December 1962**

The content of a musical masterpiece is more than just notes and their bizarre rhythms, orchestral colours, the latest means (...): it is the creative and magnetic power of the artist’s immortal spirit. (...) Mere sound and rhythm (...) is not enough – it must be different (...) that crucial content.

1963

- **New York, 14 January 1963**

I plotted each musical idea gradually and slowly, and I could thus record my musical ideas in almost a hundred percent (...). It is a kind of a film of the score.

- **Bridgeport, 23 January 1963**

Yet it *is* a Herculean task, this is terminally exhausting mental work. (...) Grażynka dearest, you have no idea what kind of mathematics this is – (...) a veritable astronomy (underlined by VB). My work has it all: its goal, its sense, its logic; it is the core of my Universe.

1964

- **Bridgeport, 11 September 1964**

Graphic-astronomic charts pave the way for a new constructivism in music.

1965

- **Bridgeport, 23 January 1965**

Last night I dreamt, my little Grażyna, that we were listening together to you playing the violin on the Radio. You were playing, very beautifully, one of your own works with orchestra and suddenly static interrupted the transmission. (...) I'll now read a little in bed and then I'll talk to you via telepathy.

1966

- **Bridgeport, 13 October 1966**

Thought is the fastest means of communication; this is so clear to me that the entire Universe with its billions of stars and planets is in fact the size of my fist or perhaps just a little bigger (say, the size of a TV screen or a sky map). There will be a time when we'll travel by telepathy, lying in bed and embracing the entire Universe. That is my prophesy.

Elaboration: Małgorzata Janicka-Słysz (Music Academy, Kraków)

Translation: Jan Rybicki

- **24 I 1953**

Kochana Grażynko, (...) zwracam się do Ciebie z prośbą, abyś była tak łaskawą zwrócić się z prośbą do rządu litewskiego, by Ci pozwolono przewieźć wszystkie moje kompozycje (Operę "Vaidilutė" etc.), moje nuty fortepianowe różne orkiestrowe partytury innych kompozytorów oraz liczne książki - z Kaunasu [Kowna - MJS] do Warszawy pod Twoją całkowitą opiekę. Ten list mógłby być jednocześnie upoważnieniem z mojej strony. (...) Już wynająłem Carnegie Hall na mój 6-ty recital ,który się odbędzie w niedzielę, 26-go kwietnia o 8.30 [po południu???] (...)

- **20 X 1953**

Kochana Grażynko, (...) Wczoraj byłem na koncercie śpiewaczki Kardelianė (która mieszka w Kanadzie) i pianisty Smilgevičiusa (który uczył się u Cocteau w Paryżu). Ze wszystkich pieśni najlepiej zaśpiewała moją (napisaną w 1943 r.). Zdziwiłem się, że się odważyła ona wciągnąć ją do swego repertuaru, lecz po koncercie 3 inne śpiewaczki prosiły mnie o przysłanie im tej pieśni.

Wczoraj w nocy o 4 g. Przyszedł do mnie mój były uczeń kompozycji (David Rothenberg) - jeszcze bardziej zwariowany atonalista - i skrytykował moją 4-tą sonatę fortepianową, że przeróbka tematyczne zjawia się nagłym forte (po uprzednim pp sforzando na kilku taktach). On twierdzi, że to ostatecznie mogło by się znaleźć w muzyce romantyzmu, ale w żadnym razie nie w klasycznej ani nowoczesnej i na dowód tego pokazał mi koncert skrzypcowy Vivaldiego, który akurat miałem u siebie. Przy tej sposobności wyjąłem z portfela swój atonalny kwartet smyczkowy i zmusił mnie do studiowania go do 6 rano (...). Jednak dzisiaj skomponowałem dodatkowych osiem taktów przejściowych z tego pp do tej naglej przeróbki tematów i wkleiłem to do swej sonaty, która zyskała na duchu i jednolitości. (...)

- **18 I 1954, New York**

Kochana Grażyneczko, (...) można utwór nazwać sonatą i pisać co się chce, we własnej formie a nie w starej formie sonaty. Ponownie te dyskusje się odnawiają co kilkanaście lat, więc co Ty myślisz? Czy np. Ty odważyłabyś się napisać sonatę nie w formie sonaty? I czy ja bym się odważył, jak to teraz jak najbezzwłoczniej zrobił Strawiński. A może on ma rację? (...)

- **27 XII 1957, New York**

Kochana Grażynko, (...) czy mogłabyś zrobić mi przyjemność i pozwolić mi przysłać Ci pocztą lotniczą partyturę mojej 4-tej Symfonii, dedykowanej Mamusi, która trwa tylko 18 minut (w 3-ch częściach) i jest b. prosta, łatwa do wykonania, względnie mało atonalna (choć w nowym duchu), i, że tak powiem, staroświecka orkiestracja, w przeciwieństwie do mojej 5-tej Symfonii, ale za to bardzo efektowna i 3-cia część jest wesołym baletem. Gdybyś nią zbyt nie pogardziła, czy mogłabyś użyć swego wpływu, żeby ją zaraz wykonano chociażby w Radio (...). Jeżeli ją odrzucisz nie obrażę się (...).

- **New York, 9 September 1958**

Just as a bird must sing, I must compose, play concerts, work ceaselessly in my field and strive to perfection; yet to achieve this, one must hope.

“My nationality? It is simple! My nationality is musical? What is my race? The atonal race. And that is all

- **New York, 24 September 1958**

I've been preparing to write my sixth symphony (for the sixteen I wrote to you about are but “Words” for orchestra

- **Bridgeport, 29 December 1958**

There is only one road into the future: the endless and wonderful ocean of atonality...

- **15 VI 1959 New York**

Kochana Grażynko, (...) [Engelman] mi zatelefonował okropnie przestraszony, że mi grozi deportacja w każdej chwili. Wytłumaczyłem mu, że Ameryka nie uznaje okupacji Litwy i że mi nic nie grozi, ale widziałem, że on nie ma pojęcia o imigracji. (...) Ja zawsze [p 1/2 godziny chcę przestać grać, ale goście i gospodarze zmuszają mnie do grania 3 godziny. (...) Moi uczniowie w Bridgeport robią cudowne postępy (...). Mam tam 5 uczniów i 7 średniego i niższego, a więc czuję się potrzebnym. Gram b. dużo! (...)

- **18 VII 1959**

Kochana Grażynko: (...) po raz drugi czytam tę arcy-wspaniałą książkę filozoficzną Claude'a Bragdon'a "Yoga". (...) Żeby naprawdę skomponować arcydzieła, ja musiałbym żyć na pięknej przyrodzie i oddzielnym domu, żeby w domu nikogo nie było podczas komponowania. (...)

- **1 II 1960, New York**

Kochana Grażynko, Tylko co przesiedziałem 4 godziny w sklepie muzycznym i przestudiowałem tremolanda w absolutnie wszystkich istniejących Bartóka partyturach i okazało się, że on trzyma się starego systemu, pisząc wszystkie tremola tak, ja zawsze pisałem i pod tym względem nigdy nie robi wyjątku (...) Będąc b. podrażnionym, zaraz przystąpiłem do studiowania partytur (tremoland) Strawińskiego, Prokofiewa, Gustawa Mahlera, Alberta Roussellai Debussy'ego. Okazuje się, że są dwie szkoły pisania tremoland, mianowicie: rosyjsko-niemiecka, gdyż Mahler, Skriabin, Strawiński, Prokofiew i Bela Bartók piszą akurat tak jak ja (...). Druga szkoła techniki pisania tremoland jest francuska, gdyż Debussy i Roussell wszystko mają to samo (...).

- **9 II 1960, Bridgeport**

Kochana Grażynko: (...) Pytasz się, Grażynko, o moją symfonię. A więc ja eksperymentuję podobną techniką jaką używają abstrakcyjni malarze, tj. 3 fazy: najpierw maluję jedną koncepcję, i jak to wyschnie, to na to 2-gą i potem 3-cią. Tak

więc na oddzielnych papierach najpierw piszę np. smyczki (kilkadziesiąt taktów, zależnie od mej formy), potem na znów innych papierach drzewo i blachę i perkusję, i dopiero wtedy wszystko to koordynuję i wpisuję do partytury, w ten sposób osiągając zupełnie nową technikę polifoniczną pod względem rytmicznym, harmonicznym, oraz prowadzenia głosów w różnych frazach. To szalenie ciekawe, ale naturalnie podczas nocnych medytacji ja to słyszę jednocześnie, czyli że właściwie nie zajmuję się matematyką. (...) Również najtrudniejszym zadaniem jest rozwój idei muzycznych z osiąganiem kulminacyjnych punktów. I wreszcie prawidłowe brzmienie mając na względzie, że tym razem już nie "skrobię" powierzchni oceanu atonalnej muzyki (jak to dotąd czynią kompozytorzy), lecz już dość głęboko wdzieram się w ten ocean atonalny (...) ja przecież zawsze tym się odznaczałem, że unikałem próżnych efektów. Każde brzmienie to emocja, a nie efekty. (...) Jeżeli w muzyce absolutnej same dźwięki już są treścią, więc emocja jest jej niepodzielną częścią i nie ma sobie co zawracać nią głowy. (...)

- **13 III 1960, Bridgeport**

Kochana Grażynko, (...) Kiejstut asked me what made me call my (sixth) symphony "cosmic," knowing me as an advocate of absolute music. (...) You see, I'm trying to build a new theory of musical creativity based on the philosophy of Claude Bragdon (the occultist), who maintains that music is the most important element of the existence of the Universe (...), a product of ceaseless vibration of the Cosmos, producing a magnetism that hold the entire Universe in a balance. i trzyma się kupy. (...) Nasze organy słuchowe nie pozwalają nam słyszeć muzyki Uniwersu, za wyjątkiem tylko prymitywnych dźwięków natury. On twierdzi, że już wszystko jest stworzone: kolory, światła, kształty, muzyka kosmiczna itd. Jeżeli ktoś ma jakieś wątpliwości, że muzyka kosmiczna jest szczytem doskonałości, bo się jej nie słyszy, to on radzi spojrzeć dla przykładu na fantastyczne muszle morskie (kształt), na drzewa lub na płatek śnieżny pod mikroskopem. Dalej on twierdzi, że wszystko we wszechświecie ma jakiś wyższy cel swego istnienia, a więc i sztuki piękne (...) i że muzyka nie jest tylko kombinacją dźwiękową, lecz że jest symbolem czegoś do

czego dąży. On wyjaśnia, że jak jądrem materii jest atom, tak też jądrem i źródłem istnienia całego Uniwersu (materialnego i spiritualnego) jest Myśl (Thought) lub Światło Mądrości (the Light of Wisdom) i logiki, które to są przez ignorantów nazwane Bogiem, i że właśnie celem wszystkiego co istnieje w Uniwersie jest dążenie do tej najwyższej mądrości, jako perfekcji, czyli dążenie do jądra i źródła Uniwersu. (...) Ci cotwierdzą, że muzyka absolutna musi odzwierciedlać ducha np. 20-go wieku, są właściwie nieświadomie zwolennikami programowej muzyki, bo raz muzyka nie jest sama sobie celem, lecz coś odzwierciedla, służy ona obcym celom. Muzyka Chopina i Brahmsa etc. Odzwierciedlała ich wewnętrzne uczucia, a więc była raczej programowa, tak jak i muzyka Debussy'ego, napstrzona perfumowanymi tytułami. Z drugiej zaś strony biorąc muzykę jako tylko kombinację dźwięków jest ona jedynie zabawką lub łamigłówką matematyczną i nie ma lub nie będzie mieć żadnego znaczenia i przeciwstawia się Twojej teorii, że muzyka jest sama sobie treścią. Ten Twój pogląd całkowicie pokrywa się z teorią Bragдона, bo dźwięk muzyczny staje się tu symbolem Myśli, intelektu i Światła Mądrości, and since everything has its position in the Universe and its reason for its existence, do którego dąży, so does Music, as a symbol of the Supreme Idea, progress towards the core and the source of the Universe's existence. Tak więc komponując Symfonię Kosmiczną, mam wyższy cel czysto muzyczny, pragnąc dotrzeć do jądra Uniwersu. (...) When I compose, I feel suspended in the expanses of the Universe, though obviously not in a physical sense. I hear Bach also had his supreme symbolic goal.

- **5 IX 1961**

Kochana Grażynko,

Dziś słuchałem równo 3 godziny (...) dyski u Durand'a i kupiłem 5 dysków (...)

Dyski są następujące:

1. Gabrieli - Canzona dalle "Sacrae Symphoniae"

Strawiński - Symphonies d'instruments a vet

Messiaen - Oiseaux Exotiques - z nich słuchałem tylko Messiaena

2. Berg - Trois Pièces, op. 6

- Webern - Six Pièces, op. 6
- Strawinsky - Agon - z nich słuchałem tylko Berga
3. Webern - Symphony op. 21; Deux Lieder op. 8, Quatre Lieder op. 13
- Nono - Incontri
- Stockhausen - Kontrapunkte
- Boulez - Le Martreau Sans Maître - wysłuchałem wszystko, tylko niecałego Weberna i niecałego Boulzea
4. Varèse - Hyperprisme; Octandre, Intégrales
- Schönberg - Suite op. 29 - wysłuchałem całego Varèse'a, a Schönberga nie słuchałem
5. Musique Concrète (wysłuchałem wszystko):
1. Diamorphoses de Yannis Xenakis
 2. Etude aux sons tendus de Luc Ferrari
 3. Ambiance I de Michel Philoppot
 4. Aspect sentimental de Henri Saugnet
 5. Étude aux sons animès de Pierre Schaeffer
 6. Étude aux accidenst de Luc Ferrari
 7. Étude aux allures de Pierre Schaeffer

Też słuchałem Jolivet'a, ale nie kupiłem, bo choć jest on dobry, przekonałem się, że moje środki muzyczne używane w Symfonii No 6 [*Symfonii kosmicznej* - MJS] są nowocześniejsze niż u niego, więc nic by mi on nie dał.

Messiaenem zachwyciłem się i uważam to za arcydzieło, tylko mam dwie rzeczy do zarzucenia, mianowicie, że w środku nie zwolnił tempa, co by zrobiło cudowny kontrast i całość kolosalnie na tym by wygrała, On zaś pędzi od początku do końca. Naturalnie, pauzy są u niego wyśmienite, jak i w ogóle cała muzyka. Drugi zarzut, to w fortepianie za często powtarza pewne tremola czy akordy (a raczej za długo naraz to samo), bo to wtedy troszkę traci na wartości czysto muzycznej. Niemniej fortepian jest też świetny.

Nono wydał mi się trochę monotony ze względu na bezustanne powtarzanie septymy w dół. Motywek ciekawy, ale nic nowego, za wyjątkiem, że prawie

wszystkie jego motywy są dwu-nutowe, lub czasem 3-nutowe, co zresztą w kontrapunkcie jest b. ciekawe.

Stockhausen jest jakby dalszym ciągiem tego utworu Nono. (...) W każdym bądź razie Stockhausen gorzej mi się podoba od Nono. Bouleza nie miałem cierpliwości słuchać z powodu śpiewu i wtedy przeszedłem do Varèsa, którym naprawdę się zachwyciłem. Jest on na wskroś przekonujący i lśni bogactwem brzmień i kontrastami. Po Messiaen jest on drugi z kolei najlepszym kompozytorem (moim zdaniem) i ma ten plus (nad Messiaenem), że się nie boi używać instrumentów w niskim (dolnym) rejestrze, podczas gdy Messiaen prawie wyłącznie (za wyjątkiem fortepianu) operuje tylko b. wysokim rejestrem. (...) Wszyscy oni mają jedną wspólną cechę: bardzo krótkie motywy i kompletny brak dawnej "melodyki", czem tak bardzo "grzeszy" Jolivet. Niektóre instrumenty perkusyjne nie są znane.

Co do *konkretnej muzyki*, to jest ona b. ciekawa, ale nie jest ona oczywiście żadną muzyką kosmiczną, jak jej autorzy myślą w podanej na dysku treści, lecz jest to tylko programowa muzyka, bo całkiem udatnie imituje burzące się morze, lub świsty przy przekręcaniu radia szukając stacji, lub efekt rozbijanego szkła, czy rozsypanego żelastwa. Ta muzyka jest cudowna (wraz ze swojimi wibracjami i glissandami), ale jest ona zaledwie w kolebce. Do prawdziwej muzyki kosmicznej jeszcze im daleko. (...)

- **21 II 1962**

Kochana Grażynko, (...) zadał mi Tutik [brat Kiejstut - MJS] 2 pytania, na które nie jest łatwo odpowiedzieć lub zgoła niemożliwe, mianowicie: jakie cechy stylistyczne nosi komponowany obecnie przez Ciebie IV Koncert fortepianowy, i jaką stosujesz technikę kompozytorską. Pierwsze pytanie można byłoby zbyć wymijającą odpowiedzią, że mianowicie piszę we własnym stylu. Jeśli chodzi o cechy stylistyczne z punktu widzenia historyka muzyki, to chyba mają one coś wspólnego ze stylem ekspresjonistycznym, gdyż celem tej kompozycji jest wywołanie pewnych nastrojów w słuchaczach oraz nadanie jakiejś siły duchowej z pomocą użycia odpowiednich środków muzycznych.

Zaś na pytanie jaką stosuję technikę kompozytorską musiałbym chyba odpowiedzieć, że:

1. Koncert No 4 jest negacją wszelkiej formy w znaczeniu tradycyjnym, gdyż nie ma tam ani zdań, ani periodów normalnych.
2. Motywy są niepowtarzalne, co jest jednak czymś nowym (...) (...) Ja zaś robię łaskę tylko niektórym motywom, pozwalając im pokazać się drugi raz i rzadko trzeci.
3. Jedynym łącznikiem tej masy dźwiękowej rytmicznej są pewne ostinata rytmiczne.
4. Zachowanie proporcji między "brzmieniami" a "rytmami", nie dopuszczając do tego, żeby rytm był ważniejszym elementem od samego brzmienia, jak to ma miejsce u b. wielu obecnych twórców.
5. Pomimo kojarzenia najdziwniejszych motywów i wytwarzania kontrastów nawet w ruchu, forma jednak jest oparta raczej na ciągłości szeregu nastrojów, niż na rozwoju tematycznym (który nie istnieje) lub konstrukcji periodycznej, która również nie istnieje z powodu braku powtarzania się (regularnego) motywów. (...)

- **22 II 1962**

Kochana Grażynko, Dochodzi 5-ta rano, ale nie mogę zasnąć, więc postanowiłem podzielić się z Tobą myślami. Dziś skończyłem czytać książkę Bogusława Schäffera i czem bardziej zbliżałem się do końca, tym bardziej byłem "disgusted". Jedyną osłodą było ostatnie zdanie Schäffera na ostatniej stronie, które brzmi tak: "ekstremizm, do którego doszli kompozytorzy jest linią graniczną ogólnych rozszerzeń materiałowych i zostanie zaniechany w momencie, gdy pojawi się tendencja do swobodnego operowania materiałem (należy zaznaczyć, że pewne zapowiedzi tych dążeń zarysowują się już w chwili obecnej)". Tak właśnie, ja swobodnie operuję materiałem, żywiłowo, nienawidzę wszelkich systemów. Jeżeli mi ktoś powie, że stworzył nowy system muzyczny, to mu zaraz odpowiem: "to znaczy, żeś popełnił samobójstwo jako twórca, ograniczając i zawężając swoją twórczość do swego głupiego systemu". (...) Dwóhc wariatów operuje tylko

septymami i nonami w górę i w dół na przemian - to Stockhausen i Nono. Trzeci wariat pod pretekstem punktualizmu pisze na fortepian oddzielne nuty z pauzami: wysokie w i b. niskie w na przemian (w 12-totonowym systemie) - to Boulez i do tego rytm (wartości pauz i nut) tak skomplikowany, że żaden pianista tego nie nauczy się zwłaszcza z pamięci. To ma być twórczość? Webern przynajmniej obejmuje kilka systemów naraz, wzorując się na syntezie Strawińskiego. Wszystkie te systemy są tylko łamigłówkami matematycznymi, nie mającymi nic wspólnego z prawdziwą twórczością.

Ani jeden twórca systemów nie był dobrym kompozytorem, za wyjątkiem może tylko Debussy'ego. Ravel przyszedł do gotowego i zdaje się przewyższył Debussy'ego. Schönberg i Hindemith dobrzy matematycy, lecz nie tacy już genialni twórcy za jakich ich mają.

Najwięksi kompozytorzy nigdy właśnie nie stworzyli żadnego systemu muzycznego, tylko rozwinęli i udoskonalili byłe systemy. Beethoven nie stworzył żadnego systemu, lecz rozwinął i udoskonił formy klasyczne, jako że był już ostatni bubek w swej epoce. Bach rozwinął i udoskonił muzykę polifoniczną, która przed nim istniała kilka stuleci. Skriabin, Chopin i Brahms nie stworzyli żadnego nowego systemu, lecz po prostu zaczęli używać nowsze środki muzyczne swej epoki. Strawiński też właściwie przyszedł do gotowego (po Schönbergowskich i innych łamigłówkach) i będąc inteligentnym i posiadając twórczą potencjalność, eksperymentował różne systemy i je adoptując, syntetyzował w jedną całość - i to najczęściej w tymże samym utworze. Kompozytor, posiadający siłę twórczą, nie powinien się zawęzać i ograniczać do jakiegoś tam jednego systemu czy systemiku, lecz po prostu operować najnowocześniejszymi środkami muzycznymi, dowolnie adoptując to i owo z systemów, które bardziej mu przypadają do gustu, lub nawet syntetyzując je i może nawet dodając coś nowego (jak np. brak rozwoju tematycznego u mnie) i kompozytor, który odrzuci łamigłówki matematyczne (jak np. ja) na korzyść ekspresji czysto muzycznej, musi chyba być dostatecznie inteligentny, żeby nie pisać nonsensów i żeby się wszystko trzymało kupy, i żeby to brzmiało przynajmniej dla mojego ucha. (...) Messiaen sam siebie okłamuje i też innych, twierdząc, że stworzył nowy system. To błaga! (...) Prawda, że idee

muzyczne często przychodzą w toku pisania, ale jednak muzykę trzeba też czasem słyszeć, a nie tylko widzieć na papierze, bo pomimo wszystko muzyka jednak nie jest jedynie matematyką, lecz jest sztuką emocjonalną, która nie może podziałać na słuchacza jeżeli brak potęgi twórczej, to znaczy "nie robionej", lecz płodzonej krwią, intelektem i magnetyzmem twórcy. (...) (...) Jeżeli w kompozycji nie ma siły duchowej, magnetyzmu i talentu, to żaden system nie pomoże. (...) Dlatego zaczynam coraz bardziej interesować się ekspresją i nastrojami wytworzonymi nowymi środkami w atonalnej muzyce. (...)

- **27 XII 1962**

Kochana Grażynko,(...) Tylko posłuchajcie: otóż w ciągu 2-ch nocy napisałem cały wielki utwór na orkiestrę graficznie (podług mojej nowej techniki), zwany "Graphique" op. 68 (każde opus będzie mieć 3 utwory), który musiałbym komponować cały rok, a teraz z pisanie partytury weźmie mi najwyżej 1 miesiąc (około może 100 stron). Graficzne wykreślenia są bardzo bliskie rekordowaniu [nagrywaniu - MJS] ludzkiej myśli. Zaraz dam do sfotografowania ten utwór i jedną kopię wyślę w liście do ciebie, a drugą do Washingtonu do opatentowania z \$ 8, tak więc wreszcie będę "patentowanym osłem". Następnie napiszę książkę w języku francuskim i angielskim (wyłuszczając swe teorie i podając całkowity fotostat I-go utworu) i wydam tę książkę w New Yorku i w Paryżu (...). Gdy wczoraj w nocy skończyłem ten I-wszy utwór graficznie pisać (to była 2-ga noc), to poczułem się nagle tak strasznie szczęśliwy i wpadłem w taką straszną radość, która nie dała mi nawet spać i która ani na sekundę mnie nie opuszcza i już chyba nigdy nie opuści. Wariuję ze szczęścia, w brzuchu mnie łaskocze, wlaźbym na ściany z radości, gdyby nie były strome. Na tym nie koniec. Gdy położyłem się spać, zgasilem światło, jako wielki śmiałek, i nadal byłem w ekstazie szczęścia, aż tu nagle poczułem, że jakieś tajemnicze i potężne siły Uniwersu zaczęły się do mnie zbliżać i zalewać mnie jakąś nową wielką wiedzą i ideami, i też po raz I-szy podświadomość mi się otworzył, gotowa do usług, ale ja się nagle tego wszystkiego wystraszyłem, bo nigdy nie można niewidzialnym siłom ugać; możeby mnie

zdematerializowały i wzięły w zaświaty lub na inne planety pokazać mi te wielkie tajniki. Już niewiele brakowało, żebym przyjął te wielkie i nieznanne tajemnice i już zaczęły mi tłumaczyć, jak będzie wyglądać człowiek z 7 milionów lat (z jednym okiem, które będzie służyć za wzrok i słuch, bo malarstwo i muzyka jest jedno i to samo, że tak dźwięk jak i światło i kolory mają to samo źródło i pochodzą z wibracji ciała, które będąc w ruchu wytwarza tarcie, będące źródłem dźwięku i ognia, czyli światła, czyli malarstwa). W tym momencie sobie pomyślałem, że dzisiejsi po-abstrakcyjni malarze powinni malować atonalne pejzaże i posługiwać się interwałami, jak ja grafiką. Słowem powinni malować uszami i nauczyć się patrzeć uszami, tak jak ja słucham oczami. Wzrok i słuch - to ten sam zmysł, tak jak smak i powonienie też jest jednym i tym samym zmysłem. (...) Odnalazłem źródło tajemnicy muzyki atonalnej na następnych sto tysięcy lat. (...)

• **23 XII 1962**

Kochana Grażynko, Dzisiaj przy niedzieli listonosz przyniósł wiele kart świątecznych i list od Kačinskasa, który przysyła Ci jak najserdeczniejsze pozdrowienia i zachwycę się Tobą, że zawsze byłaś i jesteś świetną kompozytorką i bardzo szlachetnym człowiekiem, wzniosłego charakteru. (...) Dalej on pisze, że mój koncert jest za trudny na ten koncert w Chicagow Orchestra Hall (za rok), bo dostanie tylko 2 repetycje, podczas gdy Amerykanie mają 6 repetycyj, i że w programie koncertów w Ameryce zazwyczaj jest tylko jeden utwór nowoczesny, a inne standard. Tutaj sam sobie przeczy, bo w poprzednim zdaniu pisał, że będzie to koncert litewskiej muzyki nowoczesnej. Więc dlaczego ja mam być tą ofiarą i dać kompromisowy utwór, podczas gdy Kačinskas (oprócz swego utworu) wystawi na pewno jakiegoś młodego litewskiego atonalistę, który6ch wśród Litwinów amerykańskich wyrosło jak grzybów. Ja mu napiszę otwarcie, że ja nie chcę być przedstawionym publiczności w fałszywym świetle i że kompromisowego utworu jednak nie dam, bo w ten sposób byłbym przez krytyków przedstawiony jako przedstawiciel starszego pokolenia i już zacofany, kosztem jakiegoś litewskiego szczeniaka. W takim wypadku wolę jednak w ogóle w koncercie symfonicznym w

Chicago nie uczestniczyć, zwłaszcza teraz, gdy zamierzam rzucić rękawicę wszystkim najnowocześniejszym szczeniakom. (...)

Nikom w ogóle nie sugeruj takiej myśli, że Ty możesz stać już tylko w 2-gim rzędzie, boi to byłby strategiczny błąd, który mógłby przynieść Ci wiele szkody. Zaraz weź się do krańcowo nowoczesnego utworu, właśnie tym razem znów na pełną orkiestrę, żeby na następnym Festiwalu w czerwcu usmażyć wszystkich szczeniaków na patelni i swoim wielkim duchem publiczność i krytyków zahipnotyzować. Nawet postaw na scenie elektronową maszynę i użyj jej w połączeniu z instrumentami orkiestrowymi, wcale tych instrumentów jednak nie umniejszając - więc nawet to będzie już coś nowego, lecz nikomu o tym nie mów aż do wręczenia partytury Rowickiemu. (...) Musisz być na przodzie wszystkich! (...)