

Małgorzata Gugąła

<https://orcid.org/0000-0002-2365-669X>

Łukasz Laxy

Ilona Solnica (Iwańska)

<https://orcid.org/0000-0001-9787-721X>

Być bliżej muzyki. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Małgorzata Gugąła, Łukasz Laxy i Ilona Solnica*

„Muzyka jest zmatematyzowaną emocją” – to jedna z wypowiedzi Pana Profesora. Co w procesie twórczym jest ważniejsze: emocja czy intelekt?

Krzysztof Penderecki: Nie ma jednoznacznej odpowiedzi. *Agnus Dei* skomponowałem w dniu, w którym zmarł kardynał Stefan Wyszyński. Ktoś zadzwonił do mnie o siódmej rano i poinformował o śmierci tego

* Rozmowa została po raz pierwszy opublikowana w gazecie studenckiej „Jubinalia” (2008, nr 1 i 2) wydanej z okazji 120-lecia istnienia Akademii Muzycznej w Krakowie. Wersja anglojęzyczna *Being closer to music* ukazała się w „Kurierze Operowym” (Opera Wroclawska, maj 2008).

wspaniałego człowieka. Usiadłem i zacząłem pisać – chciałem zdążyć przed pogrzebem. Emocja była impulsem. Zwykle jednak „wymyślam” symfonie: najpierw formę, później tematy. Następnie zaczyna się proces wdrażania tego w całość. Często jednak zbaczam z drogi, czynię łączniki ważnym elementem konstrukcji. Myślę, że na to pytanie nikt nie może odpowiedzieć, chyba że na poziomie jednego utworu; ale nigdy generalnie.

Znane są Pańskie następujące słowa: „przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka. Sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei”. Czy nadinterpretacją byłoby stwierdzenie, iż powierzając sztuce zadania poza- czy ponadestetyczne, dostrzega w niej Pan Profesor jakąś formę religii?

W pewnym okresie – motywowany przesłankami pozamuzycznymi, politycznymi – byłem bardzo zaangażowany w muzykę sakralną. Kościół był wówczas w tarapatach, a nam się wydawało, że tylko on może zbawić nas jako naród. Później od tego odszedłem. *Credo* jest moim ostatnim słowem w tej sprawie: tym utworem wypowiedziałem się do końca i nie chciałem już do tego wracać.

Analizując przebieg Pańskiej drogi twórczej oraz przyglądając się twórczym decyzjom, myśli się o Panu Profesorze przede wszystkim jako o człowieku bardzo odważnym, wręcz lubiącym ryzyko. Skąd ta niezachwiana pewność siebie?

Może to Profesor Franciszek Skołyszewski wmówił mi, że będę bardzo dobrym kompozytorem? Celnie określił moją postawę Profesor Mieczysław Tomaszewski: „trudna sztuka bycia sobą”, czyli: nieogładania się na to, co modne i popularne; nie przejmowania się tym, że traci się przyjaciół i poparcie środowiska. W pewnym momencie człowiek zostaje sam, chowa się w labiryncie, nie idzie drogą prostą... Przykładem może być moje *Stabat Mater* napisane w 1962 roku, w którym nawiązuję do renesansu, nie do awangardy.

Bardzo ważną rolę w Pańskiej muzyce odgrywa budowanie formy nie tylko jako wyrazistej konstrukcji architektonicznej,

Iecz także jako udramatyzowanej narracji. Na ile inspiruje się Pan Profesor ideą kształtowania narracji literackiej?

Najbardziej ze wszystkich sztuk wpływa na mnie literatura: tekst jest źródłem pomysłów i skojarzeń. Moja muzyka, szczególnie w Polsce, postrzegana jest jako niezwykle dramatyczna, wręcz pompacyjna. Bierze się to stąd, że w zakresie instrumentacji czy myślenia orkiestrowego nie kontynuuję ani linii Szymanowskiego, ani Lutosławskiego. Rola chociażby instrumentów dętych blaszanych w mojej muzyce jest na pewno bliższa niemieckiemu i rosyjskiemu romantyzmowi, a także Sibeliusowi czy Dvořákowi.

Deklaruje Pan Profesor, iż nie wierzy w postmodernistyczną śmierć autora. A zatem kim jest Autor? Posłańcem tradycji, świadkiem historii, komentatorem współczesności, profetą?

W pewnym sensie komentatorem. Jestem nim tylko w niektórych utworach, np. w *Requiem Polskim*, w *Agnus Dei*. Muszę jednak przyznać, że interesuje mnie raczej „czysta” muzyka, chociaż ciągle obracam się w kręgu muzyki związanej z tekstem, np. sakralnej. Jednak najbardziej cenię swoją muzykę czysto instrumentalną, reprezentującą nieskażoną myśl – nieskażoną ani tekstem, ani podtekstem czy tytułem. Gdybym na przykład inaczej nazwał *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, pozostawił chociażby tytuł pierwotny – 8’37”, pewnie inaczej byłby ten utwór odbierany. A może zostałby zapomniany? Niektórzy słyszą w *Trenie* lecący samolot, wybuch bomby, krzyk ludzi... Odbiór utworu został skażony przez tytuł. Choć może dobrze, że tak zrobiłem?

A czy VIII Symfonia „Pieśni przemijania” mimo obecności słowa nie jest czysta?

Jest czysta, bo i muzyka pozostaje w niej w służbie słowa, a słowo w służbie muzyki. Przynosi idealną równowagę między emocją, narracją i sensem. Staralem się wydobyć w niej podteksty. Nie zmienia to jednak faktu, że czasem (oczywiście z przymrużeniem oka) ilustruję tekst: w pierwszej części *VIII Symfonii* brzmienie dzwonów, potem wzbicie się przestraszonego ptaka w nocy.

Jeśli mówimy o muzyce „czystej”, w jakiej sferze upatrywałby Pan Profesor porozumienia ze słuchaczem?

Dobra muzyka zawsze porozumie się z odbiorcą, a muzyka przesadnie „czysta” przestaje już być muzyką.

Staje się przeintelektualizowana?

Wymyślona. Można tworzyć różne zestawy dźwiękowe i zmieniać je, jak w kalejdoskopie. Nie oznacza to jeszcze myślenia muzycznego.

A co z dodekafonią?

Dobry kompozytor może napisać znakomity utwór dodekafoniczny, przykładem choćby Alban Berg i jego *Suita liryczna*, *Koncert skrzypcowy* czy *Wozzeck*. To wielka muzyka. Mamy w niej oczywiście do czynienia z „naciąganą” dodekafonią. Większa część mojej *Pasji według św. Łukasza* napisana jest taką właśnie „naciąganą” techniką dodekafoniczną.

Kompozytor żyje w świecie różnych stylów i technik. W jaki sposób Profesor Artur Malawski wprowadzał w tajniki kompozycji?

Na zajęcia trzeba było przynosić utwory pisane w różnych stylach, najpierw preludium w stylu Debussy’ego, które potem trzeba było przekształcić w coś kontrapunktycznego w stylu barokowym. Nauka kompozycji polegała na uczeniu się warsztatu. Była to świetna szkoła. Po śmierci Profesora Malawskiego, kiedy byłem na czwartym roku studiów, przeszedłem do klasy Profesora Stanisława Wiechowicza. Zapamiętałem go jako starszego, dowcipnego Pana, często opowiadającego historie z młodości spędzonej w Poznaniu. Zajmował się głównie muzyką chóralną. Jego utwory, bardzo dobrze napisane na chór, śpiewaliśmy na studiach.

Młody człowiek startując do Akademii Muzycznej musi więc przynieść z sobą diament, który będzie szlifowany, aż zamieni się w brylant?

Najpierw trzeba taki diament znaleźć. Profesor Malawski miał intuicję. Mnie chyba celowo karał podwójnie: musiałem pisać dodatkowe fugi. Tak

się do tego przyzwyczaiłem, że pisałem je później kolegom, za drobną opłatą, żeby na przykład pojechać do Zakopanego. Uzbierało się tych fug z pięćdziesiąt! I ten fugowany trening bardzo mi się później przydał.

A jak Pan Profesor wspomina kontakty z innymi studentami-kompozytorami? Czy z perspektywy czasu można mówić o więzi pokoleniowej?

Raczej o przyjaźni. Najpierw, jeszcze w średniej szkole muzycznej, zaprzyjaźniłem się ze Zbigniewem Bujarskim. Już wtedy pisał interesującą muzykę, na przykład piękne pieśni, które utkwiły mi w pamięci. Później zaczęła się przyjaźń z Markiem Stachowskim i Stanisławem Radwanem, którzy pojawili się u mnie na kompozycji. A tak w ogóle jestem samotnikiem i chodzę własnymi drogami.

Profesor Marek Stachowski i Stanisław Radwan to Pańscy uczniowie. Jak powinno wyglądać kształcenie młodych kompozytorów?

Aby wychować młodego zdolnego kompozytora, potrzeba przynajmniej dwunastu lat. Kiedyś w pracowni mistrza, nie tylko malarza, ale też kompozytora, taki młody człowiek siedział przez dwadzieścia lat i podpatrywał. Mieszał farby i malował różne nieistotne rzeczy, jak buty albo fragmenty szat i w ten sposób mógł się rzeczywiście wiele nauczyć. Nie mam recepty na nauczanie kompozycji, a jeżeli taka istnieje, to właśnie oznacza praktykę u mistrza.

A w jaki sposób uczy Pan Profesor instrumentacji? Jakie dzieła są podstawą do opanowania warsztatu kompozytorskiego?

Podstawowej instrumentacji uczę, podobnie jak większość pedagogów, na wzorcach Haydna i Mozarta. A instrumentacji zaawansowanej – już inaczej. Studenci instrumentują mój *I Kwartet smyczkowy* [zannotowany graficznie] w trzech różnych wersjach: na perkusję, na orkiestrę smyczkową i przykładowo na chór, podkładając pod dźwięki samogłoski czy spółgłoski. Żeby zrobić tego swego rodzaju transkrypcję, muszą tym samym obudzić fantazję. Nie jest to już instrumentacja, ale twórczość. Ostatnio moi studenci instrumentowali *Gesang der Jünglinge* Karla Heinza Stockhausena – albo na orkiestrę, albo na chór. I to wszystko wykonywali

mając do dyspozycji utwór na taśmie. Oprócz kontrapunktu czy harmonii, instrumentacja jest tą dziedziną, której można nauczyć.

Twórca żyje w bogatej sonosferze. Jakie preferencja repertuarowe ma Pan Profesor jako dyrygent?

Interesował mnie Szostakowicz, kiedy na Zachodzie jego twórczość uważano za najgorszy typ „muzyki sowieckiej”. Nikt nie brał go na poważnie. Ale wszelka muzyka może się przejeść. Miałem w swoim życiu okres fascynacji Brucknerem i Sibeliusiem. Teraz chętnie wracam do Czajkowskiego – to czysta i piękna muzyka, taki rosyjski Mozart. I jest wspaniale zinstrumentowana. Równowaga między środkami wyrazu wpływa na przejrzystość formy. Można stanąć przed orkiestrą i całą symfonię Czajkowskiego poprowadzić bez zatrzymania i słowa komentarza, nie przeszkadzając muzykom.

A w jaki sposób „nie przeszkadzać orkiestrze”? Co powinno przyświecać dyrygentowi podczas prób z zespołem?

Chwytam orkiestrę za gardło od pierwszej próby – duszę, męczę. A na koncercie pozwalam jej grać. Najgorzej, kiedy dzieje się na odwrót: dyrygent dopiero na koncercie walczy z orkiestrą.

Z jakimi orkiestrami najlepiej się Panu Profesorowi współpracuje?

Jest ich bardzo dużo. Przez długie lata byłem pierwszym gościnnym dyrygentem w Deutsche Rundfunk w Hamburgu, często jestem zapraszany do Monachium i Cincinnati. Wspaniale układa mi się współpraca z Filharmonikami Wiedeńskimi. W Caracas jest znakomita orkiestra Simóna Bolívara, co roku z tą orkiestrą współpracuję. W Wenezueli jest 350 orkiestr młodzieżowych, w samym Caracas około 30 znakomitych orkiestr. Młodzi ludzie dostają instrumenty i nauczycieli zapewnionych na koszt państwa. Cenię sobie współpracę z orkiestrami z Rio de Janeiro czy Sao Paulo. Dobry kontakt z zespołem to także sprawa chemii – szczególnego rodzaju atmosfery, współzawodnictwa i przyjaźni.

Czy zdarzały się jakieś nieporozumienia w trakcie pracy z orkiestrami w pańskiej wieloletniej karierze?

Kiedyś zostałem zaproszony na koncerty do Kairu. Jestem leworęczny i zacząłem dyrygować lewą ręką. Wtedy muzycy niespodziewanie odłożyli instrumenty. Zapytałem tłumacza, o co chodzi, a on odpowiedział: „W naszej kulturze lewa ręka jest ręką diabelską, nie wolno nic nią robić – ani jeść, ani podawać jej na powitanie”. Przeprosiłem muzyków i wziąłem batutę do prawej ręki, choć jest mniej dyrygencko sprawna od lewej. Życie stawia różne wyzwania. Trzeba umieć im sprostać.

Sztuka bycia sobą...?

Małgorzata Gugąła

<https://orcid.org/0000-0002-2365-669X>

Łukasz Laxy

Ilona Solnica (Iwańska)

<https://orcid.org/0000-0001-9787-721X>

***Being closer to music.* Małgorzata Gugąła,
Łukasz Laxy and Ilona Solnica
Talk to Krzysztof Penderecki**

“Music is emotion mathematised” is something you once said. What is more important in the creative process: emotion or intellect?

Krzysztof Penderecki: There is no unequivocal answer. I composed my *Agnus Dei* on the day when Cardinal Stefan Wyszyński died. Someone called me at 7 am and told me of the death of that wonderful man. I sat down and started writing; I wanted to be ready before the funeral. Emotion was my impulse. Usually, however, I “think out” my symphonies: first the form, than the themes. But then I often drift away from that path, and I make bridges an important element of structure. I don’t think anyone can answer that question; perhaps in terms of a single piece, but never in general.

There is another well-known statement by you: “To restore the sacred dimension to reality is the sole way of saving man. Art should be a source of difficult hope.” Is it too far-fetched to say that by setting extra- or supra-aesthetic tasks for art, you see it as a form of religion?

At one time, due to extramusical and political motivations, I was very involved in religious music. The Church was in trouble then, and we thought that it is the only thing that can save us as a nation. Then I stopped. *Credo* is my last word on this: I have said all I wanted to say then and I’m not interested in going back to it.

When one analyses the course of your creative path and your artistic decisions, you appear above all as someone with a lot of courage, as someone who loves to take risks. Where do you find all this assurance?

Perhaps it’s because Professor Franciszek Skołyszewski persuaded me that I’ll be a very good composer? My stance has been shrewdly described by Professor Mieczysław Tomaszewski as “the difficult art of being oneself;” of ignoring the fashionable and the popular; of not worrying about losing friends and the support of one’s peers. At one point, you have to stand alone, to withdraw into a maze, to avoid the straight and narrow... Take the example of my *Stabat Mater* I wrote in 1962, where the associations are to the Renaissance rather than to the avant-garde.

A major role in your music is played by the construction of form as dramatized narration as well as expressive architectural structure. To what extent are you inspired by the idea of shaping literary narrative?

Of all the arts, literature has been my greatest inspiration: the text is the source of ideas and connotations. Especially in Poland, my music is perceived as highly dramatic if not pompous, in fact. This is because my instrumentation or my orchestral thinking follows neither Szymanowski nor Lutosławski. Take the role of brass in my music, for instance: it is certainly closer to German and Russian Romanticism, and also to Sibelius or Dvořák.

You declare that you do not believe in the post-modern death of the author. Who, then, is the author? A messenger of tradition? A witness to history? A commentator on modernity? A prophet?

In a sense the author is a commentator. I am that only in some of my works, such as *Polish Requiem*, *Agnus Dei*. I must confess, however, that I am interested in “pure” music rather than in anything else, although I continue to move within the sphere of music with text, of religious music for instance. I still value most my purely instrumental music, which represents unsullied thought; sullied neither by text, nor by subtext, nor by title. Had I used a different title for my *Threnody to the Victims of Hiroshima*, had I left the original title, *8’37”*, it would have been received very differently – or completely forgotten, perhaps? Some hear a plane, an exploding bomb, human cries in *Threnody*... The work’s reception has been sullied by its title. Or perhaps I did right?

Isn’t your *Symphony No. 8 “Songs of Transience”* pure despite the presence of the word?

It is pure because music remains there in the service of the word, and the word remains in the service of music. It brings about a perfect balance between emotion, narration and meaning. I did try to elicit its subtexts, but this does not change the fact that I sometimes – tongue in cheek, it is true – illustrate my text: with the toll of bells in the first movement of *Eighth Symphony*, then with that startled bird flying off into the night.

If we’re dealing with “pure” music, what do you see as the common ground with the audience?

Good music will always find a common ground with the audience; excessively “pure” music ceases to be music at all.

It becomes too intellectual?

Too contrived. One can create all kinds of combination of sounds and move them around as in a kaleidoscope. But this does not mean it already becomes musical thinking.

What about dodecaphony?

A good composer can write an excellent dodecaphonic piece; take Alban Berg and his *Lyrical Suite*, *Violin Concerto* or *Wozzeck*. This is great music. Of course, the dodecaphony there is spurious somewhat. Most of my *St Luke Passion* is written in this kind of dodecaphonic technique.

A composer lives in a universe of various styles and techniques. What was the way in which Professor Artur Malawski introduced you to the secrets of composing?

You had to bring to class works written in various styles: first a Debussian prelude that you would then convert to something in Baroque counterpoint. The study of composition consisted in learning the techniques. It was an excellent school. Professor Malawski died when I was in my fourth year of studies and I joined the class of Professor Stanisław Wiechowicz. I remember him as a witty elderly gentleman who liked to tell stories of his youth in Poznań. He was mainly interested in choral music; we would sing his pieces, very well-written pieces for the chorus, while at school.

So, a young person who enters the Academy of Music must carry a rough diamond to be cut into a brilliant?

First, the rough diamond has to be found. Professor Malawski had intuition. I think he quite deliberately gave me extra work as punishment: I had to write additional fugues. I got so used to this that I would later write them for other students for a little money, so I could go to Zakopane or something. As a result, it amounted to some fifty fugues! This exercise in fugue came to good use later on.

And how do you remember your contacts with the other student composers? In perspective, can one speak of a generational bond?

Of friendship rather than of a generational bond. First, still in musical high school, I befriended Zbigniew Bujarski. He wrote interesting music even then, beautiful songs, for instance, that I still carry in my memory. Then my friends also included Marek Stachowski and Stanisław Radwan, who turned up in my composing class. All in all, however, I'm loner, I walk by myself.

Professors Marek Stachowski and Stanisław Radwan were your students. What should teaching composers look like?

It takes at least twelve years to educate a talented young composer. Once upon a time, a young man would remain in his master's workshop – it is true of composers as well as of painters – for some twenty years to see how things were done. He would mix the paint and paint minor details, some shoes or fragments of robes, and that was a way to really learn a lot. I have no recipe for teaching composition. If there is one at all, it consists in practicing with a master.

And how do you teach instrumentation? What works serve as the basis to master composing technique?

Like most teachers, I teach basic instrumentation basing on the Haydn and Mozart models. It's different with advanced composing. Students produce instrumentations for my *String Quartet No. 1* [in graphic notation] in three different versions: for percussion, string orchestra and, for instance, for chorus, assigning vowels or consonants to notes. They must use their imagination to make this sort of transcription. This is more than mere instrumentation: this is creativity. Recently, my students provided instrumentations for Karlheinz Stockhausen's *Gesang der Jünglinge* either for orchestra or for chorus. And they did all that using the work on tape. Together with counterpoint and harmony, instrumentation is one of those things that can indeed be taught.

An artist lives in a rich sonosphere. What are your preferences as conductor in terms of repertoire?

I was interested in Shostakovich at a time when his output was seen in the West as the worst kind of "Soviet music". Nobody treated him seriously then. But then all music can fade. I have a period of fascination with Bruckner and Sibelius. Now I often return to Tchaikovsky: this is pure and beautiful music, a Russian Mozart. It's also brilliantly instrumented; the balance between means of expression enhances the clarity of form. You can appear before the orchestra and conduct a whole Tchaikovsky symphony without a break, without a single word of comment, and without interfering with the musicians.

**What do you mean by “not interfering with the musicians”?
What should a conductor think of while rehearsing with the orchestra?**

I grab them by the throat at the very first rehearsal. I strangle them, I torture them. And then, at the concert, I let them play. The very worst thing is when the opposite is true and the conductor only starts struggling with the orchestra during the concert.

Which orchestras are your favourites to work with?

There's quite a lot. For a long time, I was first visiting conductor of the Deutsche Rundfunk in Hamburg; I'm often invited to Munich and Cincinnati. I love working with the Vienna Philharmonic. There's the excellent Simón Bolívar Orchestra in Caracas, I work with them every year. There's 350 young people's orchestras in Venezuela, some 30 great orchestras in Caracas alone. Young people are provided free instruments and teachers by the state. I treasure my work with the orchestras of Rio de Janeiro or Sao Paulo. There must be some chemistry between you and the orchestra – a certain atmosphere, competition and friendship.

Have you had any misunderstandings with any of the orchestras in your many years' career?

I was once invited to concerts in Cairo. I am left-handed, I started directing with my left hand. All of a sudden, the musicians laid down their instruments. I asked the translator what was going on. He said: “The left hand is the devil's hand in our culture, you can't use it to do anything, neither eat or greet”. I apologised to the musicians and I took the baton in my right hand, although I don't conduct as well with it. Life presents all kinds of challenges. You just need to deal with it.

The art of being oneself?...

Transl. by Jan Rybicki