

Natalia Podolska

<https://orcid.org/0000-0002-8052-0289>

Muzyka jako mowa, która znaczy... **Rozmowa Natalii Podolskiej** **z Krzysztofem Pendereckim***

Interesuje mnie zagadnienie języka dźwiękowego, stosowanego w kategoriach muzycznej mowy. Słuchając muzyki Pana Profesora odnieść można wrażenie, iż nie ma w niej dźwięków pustych lub obojętnych – są zawsze silnie nacechowane; w moim odczuciu nacechowane wyrazowo i znaczeniowo. Czy tak jest od samego początku Pańskiej drogi twórczej?

Krzysztof Penderecki: Uważam, że teraz piszę jednak innym językiem niż kiedyś: nie używam tych samych zwrotów czy powtórzeń, a poza tym, coraz bardziej jedną nogą – tą tylną nogą – chyba jestem mocno w tradycji. Na przykład nie mógłbym kiedyś napisać poloneza, chyba że... w dwunastotonowym systemie, ale nie byłby to polonez! A, tu, proszę: polonez pisany na otwarcie 17. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie jest tonalny.

* Rozmowa została przeprowadzona 5 października 2015, Kraków.

A dałoby się skomponować poloneza w systemie poza tradycyjną tonalnością?

Pewnie tak... Pytanie tylko, po co?

Byłoby to wynaturzeniem gatunku poloneza?

Polonez, po pierwsze, musi być w charakterze polski. Poprzez tę polskość jest tańcem rozpoznawalnym na całym świecie. A poza tym, trzeba mówić prawdę, a nie udawać: ja chciałem napisać prawdziwego, nieudawanego poloneza. Prawdziwego – *tu i teraz*.

W polonez, jako gatunek, utrwalony między innymi w muzyce Fryderyka Chopina, wpisane są określone figury dźwiękowe. Możemy mówić wręcz o czymś w rodzaju „polonezowej retoryki”. Wiemy, że Chopin uczony był przez Józefa Elsnera muzyki we względzie gramatycznym, estetycznym i retorycznym. A czy – przeskakując w wiek dwudziesty – uczony był Pan Profesor przez Artura Malawskiego czy Stanisława Wiechowicza retorycznych czy neoretorycznych zasad? Czy ktoś uczył wtedy tej tradycji?

Mnie tego nikt nie uczył, nie było chyba takiej konieczności. A ja od początku pisałem swoją muzykę, jakże inną od tej wymaganej przez profesorów. Właściwie nikt mnie nie uczył kompozycji; powtarzam uporczywie, że nie da się jej nauczyć – można nauczyć techniki, kontrapunktu, instrumentacji.

Rzemiosła kompozytorskiego...

...tak, owszem. Warto przypomnieć postać profesora Tadeusza Machla – był świetnym instrumentatorem i pedagogiem. Powiedział mi o wielu rozwiązaniach, które stosuję do dziś. A reprezentował instrumentację berliozowsko-korsakowską.

A czy uczył nacechowania określonych instrumentów? Tego co nazwać można właśnie muzyczną mową?

Nie, to się słyszy samemu. Tak jak kompozycji właściwie nie da się nauczyć, tak samo nie da się nauczyć słyszenia instrumentalnego, albo słyszenia

barwą: trzeba to mieć. Chopin uczony był przez Elsnera gry na fortepianie, nic poza tym. I taką prościuteńką muzykę pisał na początku. Ale nawet jako siedmiolatek, pisząc swe polonezy, był już dalej niż Elsner.

A który z elementów muzyki Fryderyka Chopina jest dla Pana Profesora tym najbardziej frapującym czy inspirującym?

Wspaniała jest Chopinowska harmonika. Teraz, podczas konkursu, słuchając przesłuchań pianistów, zachwycam się jak wielka jest to muzyka. Choć często powtarza się ten sam program: etiudy, scherza... I przekonuję się, po raz kolejny, że muzykę Chopina trudno jest zniszczyć, nawet wtedy, gdy ktoś nie ma doskonałej techniki.

Ale na fortepian by Pan Profesor nie napisał takiego poloneza?

Na fortepian jednak nie. Po pierwsze, komponując siedzę tu, przy stole, tam w pokoju obok mam pianino, ale rozstrojone. Nawet już tam nie wchodzi. Kupiłem sobie niedawno stare pianino, które ponoć należało do rosyjskiego kompozytora, wielkiego pianisty...

...Sergiusza Rachmaninowa?

Tak, Rachmaninowa. Pianino marki Becker przywiezione z Sankt Petersburga. Ma przeszło sto lat. Odnowiłem je. Są na nim również kandelabry. Nawet świece można zapalić, z carskim herbem.

A tu, przy instrumencie, widzę obraz Giuseppe Verdiego.

Owszem, Verdi jest moim ukochanym kompozytorem.

W jednej z rozmów przy okazji powstania *Czarnej Maski* Pan Profesor również wspominał Verdiowski teatr muzyczny. Krąg *Otella*? *La Traviata*, czy może *Nabucco* ze słynnym poruszającym chórem *Va, pensiero*?

Opery Verdiego są zręcznie zrobione, czasami: operetkowo-zabawnie. A wspaniała Verdiowska melodyka jest przez innych nieosiągalna. Może również warto wspomnieć Pucciniego, też go lubię. Jednak zahacza on czasami o kicz, natomiast Verdi pozostaje zawsze nieskazitelnie czysty.

Interesujące słyszeć z ust Mistrza-Symfonika stwierdzenie, że Puccini w swoim weryzmie grasuje na pograniczu kiczu. Verdi pozostaje jednak typowo włoskim kompozytorem. Równieśnik Ryszarda Wagnera, twórcy totalnego dzieła sztuki.

Wagnera też lubię, ale jak przyjdzie do słuchania, to wolę jednak tych dwóch wcześniej wymienionych kompozytorów...

Wracając do pytania dotyczącego obecności figur retorycznych czy neoretorycznych w utworach Pana Profesora...

Myśli Pani, że kompozytor wie, jak pisze i co pisze? To nie jest tak, że się wie. Siada się i pisze.

Jednak istnieje coś takiego jak język kompozytora, który wypracowuje się stopniowo, z utworu na utwór, w różnych kontekstach. Twórca, tak jak pan Profesor, świadomie kształtuje własny niepowtarzalny i autorski język muzyczny.

Zrobiono ostatnio spis wszystkich moich utworów: jest ich ponad 170.

To bardzo dużo!

Strasznie dużo... Przez całe życie, odkąd ukończyłem dwadzieścia lat, piszę po kilka godzin dziennie – czasem nawet po dwanaście czy czternaście. Nie marnowałem czasu.

Wypracował Pan Profesor dyscyplinę komponowania? Igor Strawiński podkreślał, że kompozytor musi pisać systematycznie. Przyzwyczajenie czy imperatyw?

Odpowiem banalnie: ja to po prostu lubię. Wszyscy jeszcze śpią, a ja piszę. Jak się ciągle pisze, kontynuuje się to, co napisane wczoraj, albo przedwczoraj. A nie da się komponować od pustego miejsca: twórczość jest stałą kontynuacją, rozwijaniem wcześniejszych wątków. A poza tym, pisząc jeden utwór, robię szkice do kolejnego i zapisuję pomysły do następnych.

Słuchając różnych utworów, często dostrzegamy powtórzenia tego samego, poniekąd znanego już nam wątku. Dostrzegamy

struktury, które nazywam figurami retorycznymi, albo raczej figurami neo-retorycznymi. Oczywiście, nie jest to retoryka skonwencjonalizowana, chodzi tu głównie o kategorię ekspresji.

Inaczej się pisze pieśni, a całkiem inaczej kwartet smyczkowy.

Pan Profesor mówi, że nie jest świadomy obecności tych figur, a jak jest na etapie pre-kompozycji? W szkicach dostrzec można gotowe konstrukty – stają się one zaczynem kompozycji.

Przy okazji poszukiwania czegoś, natrafiłem na ten szkic. Proszę popatrzeć na tę odbitkę. Ma ona bardzo ciekawą historię. W latach 60. był taki muzykolog amerykański – Hans Moldenhauer – który niestety wykorzystywał okazje i kupował od kompozytorów szkice ich utworów. Mnie na przykład zapłacił coś około 200 dolarów. Wtedy to było dosyć dużo, za te pieniądze można było żyć kilka miesięcy. To było w 1960-1961 roku. To kserokopia mojego szkicu do *Polimorfii*, która obecnie znajduje się w Library of Congress. Po jego śmierci cały zbiór został przekazany do Biblioteki Kongresu. Dzisiaj wróciłem do tych szkiców.

Bardzo ciekawy zapis sonorystyczny z wczesnego okresu Pana twórczości. Taki, jakim posługiwał się Pan Profesor na przykład w *Trenie*.

W ten sposób wtedy pisałem, proszę zobaczyć. Zrobili ksero moich własnych szkiców i mnie przysłali. Proszę popatrzeć, jaka jest data tego listu.

25 lutego 1993 roku. A co z partyturą?

Pierwszym wydawcą *Polimorfii* był Moeck. Oryginał partytury, pamiętam, dałem mu w prezencie. A teraz pewnie posiada ją rodzina wydawcy.

Te segmenty to również pewne konstrukcje. Wskazują na sposób myślenia: graficznego, obrazowego i strategię rozplanowywania całościowej dramaturgii.

Dużo szkiców ma taki właśnie charakter: konstrukcyjny i formalny. Właściwie architektura tego utworu jest mocno wyeksponowana: dało się ją narysować.

Czyli to, co tworzy jego architekturę, a także: tektonikę. Czytając liczne rozmowy przeprowadzone z Panem Profesorem, zwróciłam uwagę na to, że najpierw utwór Pan rysuje, robiąc szkice całości. Takie ujęcia z lotu ptaka, z góry, bez wchodzenia w detale.

Tak, szczególnie w pierwszym okresie twórczości bawiłem się tego rodzaju rysowaniem czy planowaniem.

Piękna kreska! Ma wartość również wizualną, a za nią idzie wartość muzyczna. Rysunki te mają także walor symboliczny. Odczytywać je można, w pewnym sensie, również w kategoriach figury czy znaku. A jak jest z tytułami Pańskich kompozycji? *Tren, Metamorfozy...* Wymieniam tylko te utwory, które w mojej pracy doktorskiej poddałam analizie i interpretacji.

Tak się wtedy pisało. Nie tylko ja, lecz wszyscy moi koledzy z Darmstadt, Oettinger. Był taki okres, kiedy właśnie takie tytuły wszyscy nadawali. Przeważnie z dziedziny chemii i fizyki. Ja natomiast stosowałem tytuły esencjonalne, które dałoby się wyobrazić. Na przykład *Polimorfia*. Proszę spojrzeć na partyturę. Jest to bardzo polimorficznie ukształtowany utwór. Zestawiłem w nim różne figury: graficzne, muzyczne i – retoryczne.

***Tren* to jednak nie tylko nazwa dotycząca pewnej strategii kompozytorskiej. W tytuł wpisana została określona ekspresja – rodzaj lamentu, patopoi. Wiemy, że najpierw był podany czas utworu: początkowo 8`37, później – 8`26.**

Najpierw jednak była grafika, potem – muzyka. Może w jakiś sposób ta grafika jest w utworze słyszalna? Później starałem się dla niej ukształtować formę. Proszę pamiętać, że w tym okresie to wszystko się tworzyło, nie było przed tym jeszcze takiej muzyki. Z *Polimorfii* zaś była związana następująca historia. Napisałem ten utwór w Krakowie i wysłałem partyturę do Moecka. Mieszkalem wtedy na ulicy św. Gertrudy. Był rok 1960. Pamiętam ten okres bardzo wyraźnie dlatego, że niedaleko mojego mieszkania, cztery domy dalej przy Poczcie Głównej, skręcał tramwaj. I przy tym zakręcie strasznie zgrzytało, piszczalo. Więc jest taki moment w *Polimorfii*, a szczególnie w *Trenie*, gdzie się gra na podstawku, za podstawkiem, na strunniku i to tak bardzo ostro. Ów dźwięk miałem

w uszach, bo rano mnie zawsze budził. Pamiętam ten dźwięk do dziś. Jednak najbardziej ostro jest to ujęte w *Kanonie*, utworze na wskroś teoretycznym.

A później nagle następuje zwrot, idzie Pan Profesor w innym kierunku. Zdrada awangardy...

Nic nie stało się nagle. Nagle było w muzyce wokalne, patrząc z perspektywy dzisiejszych czasów. Niedawno znalazłem również szkice do *Stabat Mater*, tego pierwszego, napisanego w latach 50. Nie pamiętam, czy skończyłem go wtedy. Był to zupełnie inny utwór niż ten późniejszy, właściwie klarowny *Stabat Mater a cappella*, który napisałem w roku 1961. Była to pierwsza próba otwarta na odmienną muzykę, powrót do normalnego dźwięku. Wyprowadziłem się wtedy z ulicy Świętej Gertrudy na ulicę Szeroką. Nie było wokół mnie już tych tramwajowych zgrzytów...

Znaczące w *Stabat Mater* jest słowo. Retoryka muzyczna idzie w tym przypadku za tekstem słownym – średniowiecznej sekwencji.

W istocie, tekst był tu ważny i pierwszy. Często utwór wokalny zaczynam od tekstu słownego. Tak było w *Stabat Mater*, a później w *Pieśniach zadumy i nostalgii*. Wybierałem odpowiednie słowa, ustawiałem je, wycinałem tekst długo i mozolnie, chyba przez dwa tygodnie. Najpierw był więc tekst. Kiedy go skończyłem, łatwiej było pisać muzykę.

Znaczenie mają określone wyróżnione słowa i łączące się z nimi sensy. Oznaczał Pan Profesor kiedyś kolorem takie wybrane słowa-klucze, ważne z punktu widzenia dramaturgii całości kompozycji i przesłania utworu?

Robiłem to wcześniej. Wybierałem pewne spółgłoski, było to jeszcze w takiej muzyce jak *Wymiary czasu i ciszy*. Tam, gdzie spółgłoski są bardzo ważne, gdzie stosuję szepty, spółgłoski „szypiaszcze”, ale tych efektów już później właściwie nie używałem. Oczywiście, w pewnym sensie ta zasada występuje w *Pasji*. Mogłem napisać ten utwór w polifonii palestrinowskiej, jednak zostałem przy technice dwunastogłosowej.

A jakie było główne artystyczne założenie? Pisał Pan Profesor odmienną muzykę, żeby *a priori* różniła się od innych? Czy jednak będąc człowiekiem XX wieku, stojąc u początków XXI wieku, myślał o całkowicie innym przesłaniu?

Wszystkie przesłania są w moim odczuciu bardzo banalne. Staram się w to nie wgłębiać. Pozostawiam to Wam – teoretykom muzyki, muzykologom, badaczom.

Można jednak powiedzieć inaczej: w dobie zagrożenia i niszczenia pewnych wartości, Pana muzyka tych wartości jednak broni. Z jednej strony był Pan Profesor na czele awangardy, z drugiej zaś strony podkreślał wagę tradycji. Jeśli popatrzyć na Pańską całą twórczość, stoi ona mocno na fundamencie europejskim, śródziemnomorskim. Do tych korzeni nawiązuje Pan Profesor w twórczym dialogu. Tak jak na przykład było z *Jutrznia*, poprzez jej gest ekumeniczny: człowiek Zachodu wyciągał rękę do człowieka Wschodu.

Tak, to jest problem korzeni. W moim przypadku: korzeni podwójnych.

Podwójne zakorzenienie w niebie i ziemi, nawiązując do symboliki drzewa?

Mam korzenie ormiańskie. Sięgają one nawet jeszcze dalej. Okazuje się, że tkwią także w Isfahanie, w Iranie. Szukałem mojego nazwiska w tej odległej krainie.

Doktorant Pana Profesora, Mohammad Hadi Ayanbod wspominał mi o tym.

W języku irańskim moje nazwisko brzmi *Fenderecki*, pisze się Penderecki, ale wymawia przez F. W Isfahanie jest główna ulica, a właściwie prospekt *Fenderecki*. I mój bardzo daleki przodek, jak się okazuje, był królem tej prowincji, słynnym wojownikiem.

Nigdy wcześniej Pan Profesor o tym nie mówił!

Sam o tym nie wiedziałam. Poprosiłem mojego irańskiego doktoranta, żeby poszukał tych moich głębokich rodzinnych korzeni. To rodzina mojej babci, która mieszkała w Stanisławowie, a to już kresy Rzeczypospolitej.

Wiem, że jedna z najliczniejszych diaspor ormiańskich znajduje się w Isfahanie. Mocny jest i był związek Ormian z Iranem. Tam teraz mieszka około trzech milionów Ormian, którzy uważają Isfahan za swoją ojczyznę.

Pani pewnie nie wie jeszcze, że na stulecie Ludobójstwa – rzezi Ormian napisałem *Psalm*, zacząłem go pisać w języku armeńskim, w tym staroarmeńskim tłumaczeniu z IV wieku.

A z jakich tekstów Pan Profesor korzystał. Pewnie poezja Grikora Narekaci?

Nie, użyłem tekstu *III Psalmu*. Śmieszny trochę, w którym psalmista – Król Dawid – prosi Boga, żeby zabił wszystkich jego przeciwników i wybił im wszystkie zęby. Zabawne, prawda?

W Armenii ten utwór był już wykonany. W jednym z ostatnich wywiadów Pan Profesor wspominał o tym projekcie.

Najpierw było to w Armenii, potem w Nowym Jorku, w Carnegie Hall, pod koniec kwietnia; niestety, nie mogłem wtedy tam pojechać. Następnie na festiwalu we Francji, gdzie byłem już obecny. Później ten chór był również w Polsce – śpiewali w Łusławicach. Fantastycznie!

Słyszę ormiańskie intonacje również w Pańskim *III Kwartecie smyczkowym*, mimo że doktorant Pana Profesora, wspomniany już tu irański kompozytor Mohammad Hadi Ayanbod przekonywał mnie, że są one irańskie.

Może nazwijmy je orientalnymi. Bo jedni mówią, że są żydowskie, inni – że azerbejdżańskie, albo cygańskie. Czy wie Pani, skąd pochodzi ta melodia? Otóż mój ojciec, który był adwokatem z zawodu, w młodości chciał zostać muzykiem. Jednak brak pieniędzy w rodzinie nie pozwolił wysłać go na studia muzyczne, ale ciągle w domu grał na skrzypcach. Moje pierwsze kompozycje to były duety z ojcem.

1 Grzegorz z Nareku (ur. ok. 944, zm. ok. 1010) – jeden z największych średniowiecznych poetów-teologów oraz uczonych ormiańskich. Święty Kościoła ormiańskiego i Kościoła katolickiego.

Słuchając tego wszystkiego, można stwierdzić, że już w rodzinie miał Pan Profesor połączenie tradycji europejskich i wschodnich. W tradycji ormiańskiej jednak nie ma muzykowania w domu, widzę więc w tym duży wpływ systemu europejskiego. Nigdy nie zapomnę pierwszego wrażenia, jaki wywarł na mnie *III Kwartet*.

Tę melodię zapożyczyłem od mojego ojca. On ciągle ją grał. Na samym początku uważałem ją nawet za cygańską.

Słyszę w tej melodii – mianowicie w drugim temacie *III Kwartetu* – intonacje śpiewów ormiańskich. Pamiętam, jakie wrażenie wywarły na mnie utwory Pana Profesora, które wykonano podczas pierwszego festiwalu Dni muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Erywaniu, organizowanego w 2008 roku przez Międzynarodowy Festiwal „Yerevan Perspectives”. Muzyka współczesna mnie bardzo fascynowała, więc spotkanie z tak wielkim kompozytorem nie mogło nie pozostawić swojego śladu. Z drugiej strony byłam aktywnie zaangażowana wtedy w działalność Polonii ormiańskiej.

Dalej ten festiwal żyje i otrzymałem od nich kolejne zaproszenie.

Kontynuując wątek tekstu w języku ormiańskim...

... muszę powiedzieć, że jest to niezwykle skomplikowany język, nie mówiąc już o IV wieku. Pewnie Pani też go nie rozumie?

Przez rok, na studiach w Armenii, miałam podstawy języka staroarmeńskiego na zajęciach z muzyki dawniej. Język ten ma dużo wspólnych orientalnych korzeni.

Ormianie ciągle się przemieszczali i ta migracja wpływała również na zmiany strukturalne języka. Przyznam się, że trudno mi było pisać, bo te słowa mi nic nie mówiły. Miałem nawet tłumaczenie, ale brzmienie języka było mi zupełnie obce.

Dodam tylko, że tłumaczenie Biblii na język ormiański, a w szczególności księgi psalmów, zalicza się do jednych

z najstarszych tłumaczeń Słowa Bożego w ogóle, więc jest bardzo zbliżone do wersji oryginalnej.

Podobno w Armenii powstał pierwszy kościół chrześcijański.

Tak, owszem w IV wieku, w 301 roku od narodzin Chrystusa. W Eczmiadynie jest słynna brama: kiedy się przez nią przejdzie, tak głosi legenda, będą zglądzone wszystkie grzechy. Pamiętam, że niektórzy przechodzą przez nią kilka razy...

W Polsce również przydałyby się takie bramy...

W Krakowie w Kościele św. Mikołaja przy ulicy Kopernika jeden raz w miesiącu odprawiane są msze święte w obrządku oraz języku ormiańskim. W ogrodzie przykościelnym tegoż kościoła jest usytuowany oryginalny chaczkar ormiański, czyli kamienna płyta wotywna ozdobiona bogatą ornamentyką i wkomponowanym w nią krzyżem ormiańskim. Chaczkar ten upamiętnia Ormian, którzy uciekając od najeźdźców odnaleźli w Krakowie swoją drugą Ojczyznę i zaczynając od XIV wieku nieprzerwanie mieszkali w Polsce. Pomnik ten także odwołuje się do rzezi Ormian, dokonanej w Turcji w 1915 roku.

Mój kuzyn, z tej strony ormiańskiej, Teodorowicz, również jest zaangażowany w działalność Ormiańskiego Towarzystwa Krakowskiego.

Wiem, że Pana kuzyn z ramienia OTK brał udział w obchodach zorganizowanych na rzecz upamiętnienia rocznicy Ludobójstwa. Piękna obywatelska postawa! Wracając do neoretoryki, a mianowicie do utworów z tekstem. Czy tekst słowny może pomóc odbiorcy w odsłonięciu sfery znaczeń?

Figury są połączone z prozodią, tekst słowny wiele wyjaśnia.

Na przykład: *Credo*. Uważam, że można nazwać ten utwór wdzięcznym do analizy i interpretacji właśnie retorycznej.

Dominuje w nim polifonia, narracja wysnuwa się z jednego ziarna, z tematu pierwszej części *Credo*.

Z inwokacji „Credo in unum Deum”. A takie momenty jak „Ex Maria Virginum” zostają wydzielone z narracji, zakomponowanej retorycznie. Ten rodzaj kompozytorskiej strategii odsyła do tradycji w tym sensie, że używa Pan Profesor takich środków wyrazu, aby słuchacz orientował się w treści. Muzyka służy temu, żeby wyeksponować znaczenie tego tekstu. A tekst *Credo* – wyznania wiary – stanowił wzór do przekomponowywania tekstu w muzyce.

Oczywiście, to wynika z natury samego tekstu. Za słowem – powtórzę – idzie muzyka.

A czy można było na przykład pisać wbrew tym zasadom? Mówiąc o sytuacji kompozytora współczesnego, bo niektórzy buntują się i piszą coś na przekór.

W moim odczuciu, tak się nie da, byłoby to bez sensu. Mam teraz pewien problem. Zwrócił się do mnie były Premier Węgier, żebym napisał utwór na sześćdziesięciolecie powstania w Budapeszcie. A ja nieopatrznie się zgodziłem. Zasugerowano mi język węgierski. A to jedyny język, w którym akcent przypada na pierwszą sylabę.

Czy będzie nawiązanie do Bartóka?

Nie, nie sędzę. Na pewno będzie to utwór na sopran, chór i orkiestrę. Tekstów jest bardzo dużo. Mam teraz tłumaczenia niemieckie i angielskie. Nie lubię tekstów angielskich, nie piszę do nich. Myślę, że jednak zatrzymam się na tekstach niemieckich. Po polsku nie byłoby sensu pisać.

A w utworach bez tekstu? Anne-Sophie Mutter fantastycznie gra *Pański II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*. Momentami skrzypce wręcz płaczą... W gatunkach muzyki instrumentalnej sfera neoretoryki też jest obecna. Jest to muzyka bardzo „mowna”: do słuchacza przemawia i mówi. Przyjmuje na siebie funkcje jakie mamy w mowie, w sferze formułowania znaczeń.

Skrzypce, rzeczywiście, są takim instrumentem, które same mówią, kiedy się, oczywiście, dobrze na nich gra...

Pan Profesor grał na skrzypcach. I ten instrument ma pewnie gdzieś głęboko, genetycznie, zakodowany.

Pisząc, poruszam palcami; tak najlepiej słyszę. Ten nawyk zostaje u człowieka. Nie myślę klawiszami fortepianu.

W Koncercie fortepianowym też zwraca uwagę sfera pewnych określonych figur, gestów, np. dzwony Rachmaninowa, tokkatowość rodem z Prokofiewa czy zwroty Bartókowskie. Zapewne kompozytor, pisząc utwór, o tym nie myśli, ale podświadomie uruchamia pewien strumień skojarzeń.

Każdy utwór to wypadkowa konstrukcja. Za każdym razem jest czymś innym. *Credo* bym nie mógł napisać, gdybym nie znał polifonii Palestriny czy nawet *Requiem* Verdiego.

A opery? Czarna Maską, jako taniec śmierci, związana jest z ciemną stroną ekspresji. A na przykład w *Królu Ubu* gesty znane z teatru muzycznego wzięte zostały w ironiczny nawias – kulturowy „cudysłów”. Zadrwił Pan Profesor z różnych operowych stylów, nie cytując, lecz przetwarzając rozmaite idiomy lub podszywając się pod nie – z takim przymrużeniem oka. Cytat to kolejne zagadnienie. Przykładem: *II Symfonia* i krąg znaczeń, które ewokuje muzyka.

To taki gest sentymentalny: cytat kolędy *Stille Nacht*.

Można go zinterpretować w kategoriach uniwersalnych.

Polska zawsze była krajem otwartym i wysoce tolerancyjnym. Nikt nikogo nie mordował za to, że inaczej wierzy. Ormianie tu mieli bardzo dobrą pozycję w społeczeństwie. Nigdy z nimi nie było problemu politycznego, czy czegoś innego. Ormianie służyli Rzeczypospolitej. Było dużo generałów wśród nich. Z innymi nacjami mieliśmy problemy, lecz nigdy z Ormianami.

Może wpłynęła na to religia, pobożność Polaków? Kraj cenił swoje korzenie oraz tradycje i był w stanie szanować tożsamość innych. Można dostrzec również paralele historyczne. Przez

długie lata Polska zmagala się z okupantami. A potem kataklizmy XX wieku... Muzyka, jak mówił Adorno, może być odpowiedzią na grozę historii. A jakie są plany twórcze Pana Profesora?

Następnym utworem, którym muszę się zająć, nawet w tym miesiącu, jest *Fedra* dla teatru w Wiedniu. Na wiosnę 2019 roku zaplanowano premierę opery. Zawsze mam dużo planów równolegle. Wcześniej utwór na Węgry – na rok 2018. Muszę najpierw złożyć teksty: wybrać z kilkudziesięciu stron, a mnie wystarczą tylko dwie strony. Na pewno będzie się powtarzał któryś z Psalmów. Psalmy mogą być po łacinie.

Był też pomysł na kolejną *Pasję*.

Nie tylko był, lecz jest. Mam już zebrane teksty. Na przykład: Dostojewskiego *Bracia Karamazow*.

Będzie po rosyjsku, taki językowy konglomerat?

Nie, to trzeba będzie jednak ujednolicić. W trakcie pisania to się wyjaśni. Ja bym w ogóle napisał po łacinie, aby zachować łączność z moją pierwszą *Pasją*. Do polskiego nie ma sensu sięgać, bo nikt nie będzie w stanie tego zaśpiewać. „Lśniące liście” – bardzo trudno śpiewać. A takie słowa są w moich pieśniach.

Niemiecki język w *Pieśniach przemijania* był znacznie łatwiejszy.

Język niemiecki, podobnie jak łacina, jest bardzo wygodny do komponowania.

W tym kontekście nasuwają się wspomnienia z przytoczonego już festiwalu muzyki Pana Profesora w Erywaniu po przesłuchaniu *Jutrzni*. Publiczność w sali pięknego Domu Muzyki Kameralnej zamarła w zachwycie i podziwie. Tekst starocerkiewny tak mocno do nas przemówił.

Do tekstu starocerkiewnego napisałem *Pieśń Cherubinów* i kantatę *Hymn do Świętego Daniła*. Często dyryguję tymi utworami.

Bardzo dziękuję za rozmowę. Dla mnie muzyka Pana Profesora jest mową, która znaczy i porusza. Nie tylko mnie...

Natalia Podolska

<https://orcid.org/0000-0002-8052-0289>

Music as speech with meaning...
Natalia Podolska in Conversation
with Krzysztof Penderecki*

I'm interested in the question of the language of sound employed in musical categories of speech. Your music seems to give the impression that it contains not a single empty or indifferent notes; that they are always strongly emphatic; and that the emphasis is on expression and on meaning. Has it been always so in your creative path?

Krzysztof Penderecki: I think I do write now in a different language: I no longer use the same turns and repetitions. Also, I think I now stand with one foot, one hind foot, you might say, firmly in tradition. For instance, some time ago there was no way I could write a polonaise, unless a twelve-tone one, but then that would not have been a polonaise! A now, there you are: the polonaise I wrote for the inauguration of the 17th International Chopin Piano Competition is tonal.

* Conversation took place in 5 October 2015 in Kraków.

Is it at all possible to compose a polonaise outside traditional tonality?

Maybe it is. The question is, why would one do it?

That would be a degeneration of the polonaise genre?

Any polonaise must be above all Polish in its character. It is its Polishness that makes it recognizable all around the world. Apart from that, the truth is I wanted to write a real, a true polonaise. A real one, *here and now*.

The polonaise as a genre defined among others in the music of Fryderyk Chopin contains particular figures of sound; one may even speak of a certain "polonaise rhetoric." We know that Chopin was taught music by Józef Elsner in terms of grammar, aesthetics and rhetoric. Now, to move forth into the twentieth century, were you taught by Artur Malawski or Stanisław Wiechowicz in terms of rhetorical or neorhetorical principles? Was this tradition then taught by anyone at all?

Nobody taught me that, I don't think there was any need. Also, I've always written my own music, much different from that required by my professors. I don't think anybody ever taught me composition. I keep on saying that that is something that cannot be taught. What can be taught is technique, counterpoint, instrumentation.

The composer's craft...

Yes, that's true. It's worthwhile to remember Professor Tadeusz Machl, he was a brilliant instrumentator and pedagogue. He told me many things I still use today. And he was a representative of Berlioz/Korsakov instrumentation.

And did he teach you the individual features of particular instruments? What could be referred to as musical speech?

No, that is something you have to hear yourself. Just as you cannot teach composition, you cannot teach anyone an ear for instruments, for tone-colour. It's just something you have or you don't. Elsner only taught Chopin how to play the piano, nothing else. And how really simple

whatever he wrote at first was! But even when he wrote his polonaises at seven, even then he was way past Elsner.

So, what do you consider the most riveting or the most inspiring element of the music of Fryderyk Chopin?

Chopin's harmony is just plain marvellous. Even now, when I listen to how the pianists play in this competition, I admire the greatness of that music. Mind you, the programme is often quite repetitive: etudes, scherzos... And, once again, I can see that it is quite hard to ruin Chopin's music even with imperfect technique.

But you would not write such a polonaise for piano?

No, not for piano. First of all, I sit right here when I compose, I have an upright piano over there, in the next room, but it's out of tune. I don't even go near it anymore. I recently bought an old upright piano that allegedly once belonged to a Russian composer, a great pianist...

...Sergei Rachmaninoff?

Yes, Rachmaninoff. It's a Becker, brought all the way from Sankt Petersburg. It's more than a hundred years old. I had it renovated. It's complete with a set of candelabras bearing the tsar's coat of arms. I can even light the candles.

And I can see a portrait of Giuseppe Verdi next to the instrument.

It is true Verdi is my most favourite composer.

You also mentioned Verdi's musical theatre in a conversation on the genesis of *The Black Mask*. The sphere of *Otello*? *La Traviata* or perhaps *Nabucco* with its poignant chorus of *Va, pensiero*?

Verdi's operas are well done, at times they're funny like operettas. And Verdi's brilliant melodics is unattainable to others. It is also worthwhile to mention Puccini, I like him too. Except that he does border on kitsch sometimes, while Verdi always remains impeccable.

It is interesting to hear such a master symphonist as yourself proclaim that Puccini's verism operates on the threshold of kitsch. Still, Verdi remains a typical Italian composer. And he's a contemporary of Wagner, the creator of the "total work of art."

I'm fond of Wagner as well; but when it comes to listening, I prefer the former two...

Coming back to the question on the presence of rhetorical or neorhetorical figures in your work...

So, you think a composer knows how and what he writes? This is not how it works. You sit down and you start writing.

But there is something like a composer's language, something that emerges in stages, from work to work, in a variety of contexts. An artist like yourself consciously shapes his own, unique and authorial musical language.

A list of all my works was made a while ago: there's more than 170.

That's a lot!

A horrible lot... Ever since I turned twenty, I've been writing for several hours a day, and sometimes even for twelve or fourteen. I don't believe in wasting time.

Have you come up with your own discipline of composing? Igor Stravinsky always said a composer must write diligently. Is it a habit or an imperative?

My answer is banal: I just happen to like it. Everybody's still asleep and I'm already at my writing. If you write all the time, you just continue whatever you wrote the previous day, or the day before yesterday. And you can't compose in a vacuum: creative writing is constant continuation, it develops earlier plots. Also, whenever I write one piece, I make drafts for another, and I write down ideas for later.

As one listens to various works, quite often we notice repetitions of something that we already seem to know. We see

structures we call *rhetorical* or perhaps *neorhetorical* figures. Obviously, this is no conventionalized rhetoric, it's more like a category of expression.

One writes songs in one way and string quartets in another.

So, you say that you are not conscious of the presence of such figures. What about the pre-composing stage? Drafts may show ready-made constructs; they may become germs for a composition.

I was looking for something and I found this draft. Look at the print. It has an interesting history. There was this American musicologist in the 1960s, Hans Moldenhauer, who was a profiteer: he bought drafts from composers. He paid me some 200 dollars. It was quite a lot of money at the time, you could live on that for a couple of months, in 1960 or 1961. This a copy of a draft to my *Polymorphia*; it is now at the Library of Congress. His entire collection went there when he died. Today I returned to those drafts.

A very interesting sonorist record from your early work. Like what you did in *Threnody*, for instance.

Take a look, this is how I used to write. They xeroxed my own drafts and sent them to me. Look at the date of the letter.

25 February 1993. What about the score?

Polymorphia was first published by Moeck. I remember I gave him the original as a gift. I guess it now belongs to his family.

In a way, these segments are also constructs in their own right. They exhibit a way of thinking, of thinking in images, graphically, and a strategy of planning out the entire dramaturgy.

This is what many drafts are: structural, formal. In fact, the architecture of that piece is quite visible. It could be all drawn out on a piece of paper.

So, this is what produces its tectonics as well as architecture. As I read many interviews you gave, I observed that you first draw out the entire work by making sketches of the whole, in bird's eye view, with little space for details.

Yes. I liked to play with these drawings, with planning, especially in the early period of my work.

What a beautiful line! It has a visual value as well as a musical one. These drawings also have a symbolic element. In a way they may be read in terms of figure or sign. What about the titles of your compositions? *Threnody*, *Metamorphoses*... I only mention those that I analyse and interpret in my doctoral thesis.

This is how we used to write then. Not just I; my colleagues from Darmstadt, Oettinger. That's how it was like, everybody seemed to use such titles taken from chemistry or physics. I like essential, imaginative titles, like *Polymorphia*. Just look at the score. It is a very polymorphic work, where I combine all kinds of figures: graphical, musical and – rhetorical.

Yet *Threnody* is not just a reference to a given composing strategy. The title contains a particular type of expression, a lament, a pathopoeia. As we know, the duration of the work was first stated as 8'37, then as 8'26.

But it was the image that came first, and music followed. Perhaps this image is audible in the work, in some way? Then I tried to shape the form according to it. Please remember that all that was only emerging then, there was no earlier music of this kind. And there's a story about *Polymorphia*. I wrote it Kraków, and then I sent the score to Moeck. I lived in St. Gertrude Street, it was 1960. I remember that time well, because I lived four houses down the street from the Main Post Office, where the tram turned right. And whenever it did, there was an awful grinding, squealing noise. And there's a moment in *Polymorphia*, and even more so in *Threnody*, when strings play on the tailpiece and behind the bridge, and very sharply at that. I had this sound in my ears because it would wake me up every day. And I remember it even now. Still, its strongest use is in *Canon*, essentially a theoretical work.

And then came that sudden turnaround, and you're off in a different direction. A betrayal of the avant-garde...

That did not happen suddenly. From today's perspective, things happened suddenly in vocal music. I recently also found drafts to *Stabat Mater*, the first one, written in the 1950s. I don't remember if I completed it then. It was entirely different from the later one, the clear-cut *Stabat Mater a cappella* I wrote in 1961. That was the first attempt to open myself up to a different music, to return to normal sound. That was when I moved out from St. Gertrude Street to Szeroka Street. There were no grinding tramways there...

The word matters in *Stabat Mater*. There, musical rhetoric follows the verbal text, the medieval sequence.

Indeed. It was the text that was significant and primary there. I often start working on a vocal piece from the verbal text. This happened in *Stabat Mater* and later in *Songs of Reverie and Nostalgia*. I picked the right words, moved them around, I cut the text long and hard, for two whole weeks, I think. So, the text came first. When that was done, it was easier to write the music.

Certain emphasized words and their senses become very important there. Did you use a special colour for such selected key words, important as they were from the point of view of the dramaturgy of the entirety of the composition and the work's message?

I did that earlier on. I chose certain consonants, that was back in the time of such music as *Dimensions of Time and Silence*. I did that wherever the consonants were of greater importance, where I used whispers, sibilants, but I don't think I later used such effects much. Of course, this principle is present in *Passion*, in a way. I could have written it in Palestrinesque polyphony, but I stuck to twelve-tone technique instead.

And what was your main artistic principle? Did you write different music for difference's sake? Or, as a man of the 20th century at the threshold of the 21st, did you think of an entirely different message?

It is my feeling that all messages are highly banal. I prefer not to go into that too much. I leave this to you: music theorists, musicologists, scholars.

Yet this can be said in a different way: at a time when certain values are endangered and destroyed, your music strives to defend those values. On the one hand, you were the spearhead of the avant-garde, on the other you have stressed the import of tradition. Any view of your entire *oeuvre* shows that it is strongly rooted in a European, a Mediterranean basis. You relate to these roots in creative dialogue. This was true of *Utrenya*, for instance, and its ecumenical gesture: Western man extends his hand to man in the East.

Yes, it is a question of roots. Of dual roots in my case.

Your dual rootedness in heaven and earth, your tree symbolism?

I have Armenian roots. They go even further. As far Isfahan, Iran. I've been looking for my name in that faraway country.

Your doctoral student Mohammad Hadi Ayanbod mentioned this to me.

In Iranian, my name sounds like *Fenderecki*; it is spelled Penderecki, but pronounced with an F. There is a main street in Isfahan, in fact a boulevard, bearing that name. Apparently, my very distant ancestor was a king of that province and a great warrior.

I don't think you've ever told this to anyone!

It's because I didn't know. I asked my Iranian doctoral student to look for those distant family roots of mine. The connection is through my grandmother's family from Stanisławów, itself a former distant frontier of Poland.

I know that Isfahan still harbours one of the most numerous Armenian diasporas. Armenians have always had a strong

connection to Iran. There are some three million Armenians living there right now, who see Isfahan as their home.

You might not be aware yet that I wrote a *Psalm* for the hundredth anniversary of the Armenian Genocide. I started writing it in Old Armenian, in that Old Armenian translation of the fourth century.

What lyrics did you use? Probably the poetry of Grigor Narekatsi¹?

No, I used *Psalm* 3. The somewhat funny one where the psalmist, King David in fact, asks God to kill all his enemies and to break their teeth. Quaint, isn't it?

This piece has already been performed in Armenia. You mentioned this project in a recent interview.

First in Armenia, then in New York, at the Carnegie Hall in late April; sadly, I couldn't be there. And then again at a festival in France – I did go to that. Then the same choir came to Poland, they sang it at Łusławice. Fantastic!

I can also hear Armenian intonations in your *String Quartet No. 3*, although the above-mentioned composer Mohammad Hadi Ayanbod tried to convince me they are Iranian rather than Armenian.

Let's call them Oriental. Some people say they're Jewish, some say they're Azerbaijani or Romany. Do you know where that melody comes from? You see, my father was a lawyer by trade, although he wanted to be a musician when he was young. The family had no money to send him to study music, but he always played the violin at home. Duets with my father were my first compositions.

All this makes one think that your combination of European and Eastern traditions goes back to your family. Since there is no Armenian tradition of home music-making, the impact of the

1 Gregory of Narek (b. ca 944, d. ca 1010) was one of the greatest Armenian poet-theologians and scholar. He is a saint of both the Armenian and the Roman Catholic Church.

European system must have been strong. I cannot forget my first impression of your *Third Quartet*.

I borrowed the melody from my father. He would play it over and over again. At first I thought it was just a Romany tune.

I can hear intonations of Armenian chants in that melody, more precisely in the *Quartet's* secondary theme. I remember the impact your works had on me during the first Krzysztof Penderecki Festival in Yerevan in 2008, part of the International "Yerevan Perspectives" Festival. Contemporary music has always been my great fascination, so meeting such a great composer could not have been without consequences. On the other hand, I was quite active in the Polish diaspora there.

This festival lives on. They've invited me again.

To return to the subject of the Armenian lyrics...

...I must say it's a very complicated language, and then the text is from the fourth century. I guess you don't understand it yourself?

I took a year-long course on old music, which gave me a smattering of Old Armenian when I studied there. The language has many common Oriental roots. Let me add that the Armenian translation of the Bible, especially that of the Psalms, is one of the oldest, so it is very close to the original.

I think the first state Christian Church was that of Armenia.

So, it was, in the fourth century, 301 years after the birth of Christ. There is a famous gate in Ejmiatsin; the legend says that whoever goes through it will have all his sins pardoned. I remember seeing some people pass it more than once...

We could use such gates here in Poland...

A holy mass in Armenian rite and language is celebrated once a month at St. Nicholas Church in Copernicus Street in Kraków. The churchyard features an original Armenian khachkar, a stone

votive stele with rich ornamentation and an Armenian cross. It is there to commemorate Armenians who fled their country and found their second home in Kraków; they've lived in Poland since the fourteenth century. It also relates to the Armenian Genocide perpetrated by the Turks in 1915.

My cousin Teodorowicz, from the Armenian side of my family, is also active in the Armenian Community in Kraków.

I know that he took part in the memorial of the Genocide. That is a very noble civic stance. Coming back to neorhetoric, that is, to works with lyrics. Can a verbal text help the audience to uncover a work's sphere of meaning?

Figures are connected with prosody. The verbal text explains a lot.

***Credo*, for instance. I think this is a work that lends itself nicely to rhetorical analysis and interpretation.**

It's dominated by polyphony and the narration stems from a single germ, the theme of the first part of *Credo*.

From the invocation "Credo in unum Deum." And such moments as "Ex Maria Virginum" are segmented out of the rhetorically-composed narration. This type of composing strategy connotes with tradition in the sense that you use means of expressions that allow the audience to keep track of the content. The music serves to highlight the meaning of the text. And the text of the credo, the profession of faith, is an example how to compose the text within music.

Of course. It's in the very nature of the text. I'll say it again: the music follows the word.

Was it at all possible to write against those rules as a modern composer? Some composers now rebel against them and write *à rebours*.

My gut feeling is that it wouldn't work, it would make no sense. Actually, I have a problem. A former Hungarian Prime Minister has asked me

recently to write a piece to commemorate the sixtieth anniversary of the Budapest Uprising. I said I would without thinking. They suggested a text in Hungarian – the only language where the accent is on the initial syllable.

So – is it going to be something like Bartók?

No, I don't think so. I know it's going to be for soprano, chorus and orchestra. There's any number of texts available, I now have German and English translations. I don't like English texts, I don't write for them. I guess I'll stick to German. It would make no sense to write in Polish.

Why not a textless work? Anne-Sophie Mutter does a wonderful job when she plays your *Second Violin Concerto* “*Metamorphoses*.” At times, her violin almost weeps... The neorhetorical sphere is just as present in genres of instrumental music. This music “speaks”: it talks and speaks to the audience. It takes on functions we have in speech, within the sphere of formulating meaning.

It's true that the violin is an instrument that talks on its own – when one plays well, of course...

You played the violin yourself. You probably have it genetically encoded somewhere deep inside you.

I still move my fingers when I write; I can hear better that way. It's a habit that stays with you. I don't think in piano keys.

It is quite clear in *Piano Concerto* that there is a sphere there of certain figures, certain gestures, such as Rachmaninoff's bells, Prokofiev's toccata, some Bartók turns... A composer probably doesn't think about it when he writes, but he might unconsciously generate a string of associations.

Each work is a resultant construct. It is different every time. I could not have written my *Credo* had I not known Palestrina's polyphony or even Verdi's *Requiem*.

What about the operas? *The Black Mask*, as a *danse macabre*, connotes with the dark side of expression. In *Ubu Rex*, for instance, gestures known from musical theatre have been ironically parenthesised, have been placed in cultural “inverted commas.” You make fun of various operatic styles by transforming various idioms or pretending to use them, tongue in cheek, so to say, rather than by just quoting them. Quoting is another thing. To wit: *Second Symphony* and the sphere of meanings evoked by music.

It such a sentimental gesture – quoting the Christmas carol, the *Stille Nacht*.

It could be interpreted in universal categories.

Poland has always been and open and a highly tolerant country. Nobody ever murdered anybody for believing in different things. Armenians had a good position in society. There were never problems with them, political or otherwise. Armenians served the Polish Commonwealth well. They gave us quite a number of generals. We might have had problems with other ethnic groups, but never with Armenians.

Maybe it's because of Pole's religion and religiousness? It was a country that valued its roots and its traditions, and that could respect others' identity. Then there are some historical parallels: Poland was occupied for centuries, and then came the cataclysms of the twentieth century... Adorno used to say that music may be the answer to the horror of history. What are your nearest composing plans?

The next piece I need to work on, starting this month in fact, is *Phedra* for a theatre in Vienna. The premiere of the opera is scheduled for the spring of 2019. I always have many parallel plans. First the piece for Hungary – that's for 2018. I must start by putting the texts together: select it from several dozen pages; all I need are two pages. I know I'll use a psalm again. The psalms may be in Latin.

There was also talk of another *Passion*...

It's not just talk. I have already collected the texts. Dostoyevsky's *Brothers Karamazov*, for instance.

Is it going to be in Russian? That would be quite a linguistic conglomerate?

No, it must be in just one language. I'll see when I start. In fact, I'd really like to write in Latin to keep the connection to my first *Passion*. There is no sense in doing it in Polish, nobody could sing it right. It's really tough to sing "*Isniqce liście*." That's the kind of lyrics I have in my songs.

The German in *Songs of Transience* was much easier.

German, just as Latin, is very amenable to composing.

This brings back memories from the above-mentioned festival of your music in Yerevan, when the audience at the stately House of Chamber Music were mesmerised after the performance of *Utrenya*. That's how we all reacted to the text in Old Church Slavonic.

I wrote my *Song of the Cherubim* and my *St. Daniil* cantata to Old Church Slavonic texts. I often conduct these.

Thank you for this interview. For me, your music is like speech that means something and moves people, not just myself...

Transl. by Jan Rybicki