

Beata Bolesławska-Lewandowska

Institute of Art, Polish Academy of Sciences, Warsaw

<https://orcid.org/0000-0002-4158-8109>

Krzysztof Penderecki and His Music in the Critical Reflection of Zygmunt Mycielski

Zygmunt Mycielski was a composer, but also one of the most important Polish music critics of the second half of the 20th century. In the years 1946–1948 and 1957–1959, he was a member of the editorial board of “Ruch Muzyczny” (Music Movement), and in 1960–1968 he was editor-in-chief of this journal. He also published in other periodicals, commenting on musical life in Poland over the years. He carefully observed the changes that Polish music began to experience after the political thaw of 1956. During the Warsaw Autumn International Festivals of Contemporary Music, organised in Warsaw from that very year, he experienced the entry of the Western avant-garde onto Polish musical scene, soon followed by the increasingly experimental works by Polish composers. Mycielski, who was brought up in the Parisian school of Nadia Boulanger and in the cult of Igor Stravinsky and Karol Szymanowski, never made it a secret that he did not belong to the supporters of the radical transformations symbolised in post-war European music by Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez. Nevertheless, he watched closely as these trends began to filter into Polish music after 1956. He saw how important they were in breaking Polish composers not only out of the socialist realism imposed earlier by the communist authorities, but above all in activating their creative potential. Among the youngest Polish artists Krzysztof Penderecki, who debuted in 1959, immediately attracted attention of a musical world. My-

cielski quickly recognised his exceptional talent. He accompanied the young artist with his pen, closely following the development of his compositional career. My aim here is to present Mycielski's opinions on Penderecki to show not only the reception of his music in the writings of one of the most important Polish music critics of the time, but also to emphasize that it is the view of the critic (and the composer himself), who belonged neither to Penderecki's generation, nor to the enthusiasts of the so-called "new music."

Therefore, in 1960 Mycielski, while reviewing the Warsaw Autumn Festival in "Ruch Muzyczny," wrote:

We heard Krzysztof Penderecki's *Threnody for the Victims of Hiroshima*. Penderecki operates in this piece primarily with the timbral qualities of the 52 string instruments, using sounds whose strict pitch "loses any meaning" – as Zieliński wrote in the programme note. There are percussion effects, created by hitting the violin's soundbox with a bow frog – but everything sounds purposefully, is governed by the rules of a higher musical expediency. The composer communicates musical wholes instead of just scattered fragments, he does not merely search for expression based on a sound which, put in a vacuum, "will always mean something."

The means used by Penderecki are very limited, but they are very sparingly chosen and juxtaposed; they serve the music, not just tell you to look down at your nose – from a highly speculative level (?) to a structure in which "something will result anyway." I had a similar impression of musical continuity while listening Boulez's *Le Marteau sans Maître*, in the contrary to many other works by this composer, whose *Structures* for two pianos may bore the most enthusiastic avant-garde listener. Penderecki's diversity of musical material is subject to the regulations, which make us to feel that it was dictated by a desire to convey genuine creative emotion to the listener.¹

1 "[...] słyszeliśmy *Tren* pamięci ofiar Hiroshimy Krzysztofa Pendereckiego. Penderecki operuje przede wszystkim walorem barwy 52 instrumentów smyczkowych, operuje dźwiękami, których ścisła wysokość «traci jakiekolwiek znaczenie» – jak to Zieliński napisał w programie. Używa efektów perkusyjnych, wydobytych żabką o pudło instrumentu – wszystko to jednak brzmi celowo i podlega prawom tej celowości muzycznej, komunikuje całości muzyczne, a nie rozsypane tylko fragmenty, nie poszukiwania wyrazu (ekspresji) na zasadzie dźwięku, który zawieszony w próżni «zawsze będzie coś znaczył». Środki użyte przez Pendereckiego są bardzo ograniczone, są jednak bardzo oszczędnie wybrane i zestawione, służą muzyce, a nie każą wodzić się za nos – od wyspekulowanego przypadku (?) do przypadku, z którego «i tak coś wyniknie». Analogiczne wrażenie muzycznej ciągłości sprawia na mnie *Le Marteau sans Maître* Bouleza w przeciwieństwie do wielu innych dzieł tego kompozytora, którego *Structures* na dwa fortepiany mogą zanudzić najbardziej pozytywnie nastawionego do awangardy słuchacza. Różnicowanie materiału u Pendereckiego podlega tym prawidłom, które każą domyślać się, że dyktowała je chęć przekazania słuchaczowi autentycznego wzru-

A year later, referring to Penderecki's *String Quartet*, Mycielski noted:

Sound exploration also clearly occupies Penderecki. He enjoys using the "highest sound" possible on the violin, he enjoys different forms of articulation, "forms of striking the strings and sound boxes, different ways of making scratches behind the bridge," etc. As a result, his Quartet disappointed me; I couldn't stop thinking of what would be left of it if the effects were "taken off." However, I realise that for those who see the purpose and value of a work of art in the sound effect alone, for those who enjoy the billiard ball itself, this is no argument. Penderecki gives the impression of a man who prays at the source from which all possible acoustic effects flow. I am waiting to see into which vessel he will draw this beautiful water.²

It seems that in Mycielski's opinion Penderecki began to acquire this "water" when he reached for religious themes. In January 1963, Mycielski published in "Ruch Muzyczny" an extensive analysis of Penderecki's *Stabat Mater*. In the conclusion he wrote:

Shall I write that everything here is done by the hand of a master? It is difficult to decide as the piece is based on so few notes. But we all remember the *Threnody*, the *Canon*, the *Quartet*, the *Psalm*. I personally had many reservations about some of these works and much admiration for others. I would say, that Penderecki's invention, which always gave me the impression of being one-sided and based on a rather limited selection of acoustic and musical phenomena, in *Stabat Mater* has developed "in depth." I see here values that give me the impression of both great craftsmanship and musical expression. Because to create something out of such very strictly and

szenia twórczego." – Zygmunt Mycielski, "Warszawska Jesień 1961" [*Warsaw Autumn 1961*], *Ruch muzyczny* 21 (1961), in *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006* [Warsaw Autumn in the Mirror of Polish Music Criticism. An Anthology of Texts from 1956–2006], texts selected by Krzysztof Droba, ed. by Ewa Radziwon-Stefaniuk (Warszawa: Warszawska Jesień, 2007), 55. English translation of the quotations by the author of the article, unless otherwise stated.

2 "Poszukiwania dźwiękowe zajmują też wyraźnie Pendereckiego. Cieszy go używanie «dźwięku najwyższego» z możliwych do uzyskania na skrzypcach, cieszą różne formy artykulacji, «formy uderzeń w struny i pudła rezonansowe, różne sposoby wydobywania dźwięków za podstawkiem» itp. W rezultacie jego *Kwartet* mnie zawiódł, nie mogłem się pozbyć myśli, co by z niego zostało, gdyby «zdać efekty». Jednak zdaję sobie sprawę, że dla tych, którzy w samym efekcie dźwiękowym upatrują cel i wartość dzieła sztuki, dla tych, których cieszy sama kula bilardowa, nie jest to żadnym argumentem. Penderecki sprawia wrażenie człowieka, który modli się przy źródle, z którego wypływają wszystkie możliwe efekty akustyczne. Czekam, do jakiego naczynia nabierze on tej pięknej wody." – Zygmunt Mycielski, "Dwie strony medalu. Na temat VI Warszawskiej Jesieni" [Two sides of the coin. On the subject of the 6th Warsaw Autumn], *Ruch Muzyczny* 21 (1962), in *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej*, 73.

unobtrusively chosen elements – which are not just effects – seems to me a much more difficult and more “artistic” matter than what one hears so often, and which so often gives the impression of just striving to “manifest itself at all costs.”

That is why I have tried to describe this work. We find in it neither twelve-tone row nor rigorously applied formal or rhythmic patterns. Both music and form are made here as if “out of nothing” – from just a few elements. But it is a noble material, not a shining polish with the nothingness hidden underneath.³

In June 1964, when the editor-in-chief of the Paris-based Polish émigré journal “Kultura,” Jerzy Giedroyc asked Mycielski about possible candidates for the New York Alfred Jurzykowski Foundation prize, awarded for services to Polish culture, Mycielski wrote in reply:

In Poland, a young “avant-gardist” wrote a very beautiful work for 3 choirs a cappella, that is, without instruments. For this work (and not for his entire oeuvre) he is worthy of an award. It is STABAT MATER, by PENDERECKI. (Krzysztof). It was recently performed in Paris under Nadia Boulanger at a private concert of de la Fondation Polignac. The PWM Edition published the score, and as Boosey & Hawkes in Paris represent PWM – you can give the score to the Jurzykowski jury from there. It would be a worthy and assured award, Penderecki is probably about 30 years old, and wants to write PASSION, which doesn’t make it any easier to order through the committee for Composers’ Commission, where we will, however, try to order this thing from him (I am a member of this Commission). Penderecki’s name is already circulating in international music festivals.

3 “Czy mam tu pisać zaraz, że wszystko jest tu zrobione ręką mistrza? Trudno to zdecydować na podstawie tak niewielu nut. Ale pamiętamy wszyscy *Tren*, *Kanon*, *Kwartet*, *Psalm*. Dzieła, w stosunku do których miałem osobiście, co do jednych wiele zastrzeżeń, a co do innych dużo podziwu. Wynałazczość, która sprawia na mnie zawsze wrażenie i jednostronności i operowania bardzo ograniczonym w zasadzie wycinkiem zjawisk akustycznych i muzycznych, poszła w *Stabat Mater* jak gdyby «w głąb». Widzę tu wartości, które sprawiają na mnie wrażenie wielkiego i kunsztu, i wzruszenia muzycznego. Bo zrobić coś z tak bardzo surowo i dyskretnie wybranych elementów – a nie tylko efektów, wydaje mi się o wiele trudniejszą i bardziej «artystyczną» sprawą niż to, co słyszy się tak często i co sprawia tak często wrażenie dążenia, by «zamanifestować się za wszelką cenę.» Dlatego spróbowałem opisać to dzieło. Nie znajdujemy w nim ani serii, ani rygorystycznie stosowanych rachunków formalnych czy rytmicznych. I muzyka, i forma zrobione jak gdyby «z niczego» – z kilku elementów tylko. Ale jest to to materiał szlachetny, a nie świecąca politura, pod którą kryje się byle co.” Zygmunt Mycielski, “«Stabat Mater» Krzysztofa Pendereckiego” [Krzysztof Penderecki’s “Stabat Mater”], 15 June 1963, in idem, *Postludia* [Postludes] (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977), 243.

There are many other composers who deserve this prize – abroad Panufnik, Palester, Spisak, Szałowski, at home it is difficult to enumerate them, but I think it is easy to propose 10 names. Lutosławski has his name “made” already – I don’t think he needs honours and awards any more.

Penderecki’s serious, new, superbly created work (but not the other, which are in my opinion too showy – expressionistic, too chasing new effects). *Stabat* is, moreover, music for the people, which I always consider to be an important aim and feature of art.⁴

Penderecki indeed received the Jurzykowski award in 1965 and one year later he completed the *St Luke Passion*. Mycielski was extremely excited about this piece. He was curious to see how Penderecki would cope with a genre that Johann Sebastian Bach had brought to the heights. After Bach, no one else wrote a major passion and suddenly Penderecki, famous as an avant-garde composer of the incredibly original sound imagination, decided to write just the Passion. Mycielski, wondering what the piece would be like, decided to travel to the premiere in Münster. Deeply moved, he kept up-to-date notes on his impressions from the rehearsals in his diary. And just after the premiere, he wrote to “Ruch Muzyczny”:

There is no doubt that it is, indeed, a genuine and authentic *Passion*, from the very first call of the chorus: “O crux.” Stretched over an octave, the call makes us quiver like Bach’s call “Herr!” at the beginning of *Johannespassion*.

From this call, followed by the solo arias, spoken text of the Evangelist, huge number of choral parts and replies of the soloists, everything is an authentic passion, with the words of Christ, crowds, shaking earth and torn veil in the

4 “W Kraju, młody «awangardzista» napisał bardzo piękne dzieło na 3 chóry a cappella, to znaczy bez instrumentów. Za to dzieło (a nie za całą twórczość) wart jest nagrody. To STABAT MATER, PENDERECKIEGO. (Krzysztof). Było teraz wykonane w Paryżu pod dyktando Nadii Boulanger na zamkniętym koncercie de la Fondation Polignac, Polskie Wydawnictwo Muzyczne wydało tę rzecz, Boosey&Hawkes w Paryżu reprezentuje Pol. Wyd. Muzyczne – można stamtąd dać partyturę jurorom Jurzykowskiego. Byłaby to nagroda godna i pewna, Penderecki ma chyba około 30 lat, chce pisać PASJĘ, co nie ułatwia zamówienia przez komisję zamówień kompozytorskich, gdzie będziemy się jednak starali zamówić tę rzecz u niego (biorę udział w tej Komisji). Nazwisko Pendereckiego obiega już muzyczne festiwale międzynarodowe. Jest wielu innych kompozytorów, którzy zasługują na tę nagrodę – za granicą Panufnik, Palester, Spisak, Szałowski, w kraju trudno ich wyliczyć, ale chyba łatwo 10 nazwisk proponować. Lutosławski ma nazwisko «zrobione» – chyba już nie potrzebuje zaszczytów i nagród. Poważne, nowe, znakomicie «zrobione» dzieło Pendereckiego (ale nie inne, moim zdaniem zbyt efektowne – ekspresjonistyczne, zbyt goniące za nowymi efektami). Stabat jest w dodatku muzyką dla ludzi, co uważam zawsze za ważny cel i cechę sztuki.” – Zygmunt Mycielski to Jerzy Giedroyc, 9 June 1964, correspondence collected in Paris *Kultura* Archive, Maisons-Laffitte, sygn. Mycielski, Z.

temple. Penderecki has stretched the chord, has thrown it across more than two centuries of our art, has gone far, but has not left the European musical circle that developed this great musical form. [...]

I will not try to guess what the critics will say. Especially those who think that a work of art is to provide an answer conforming to their own assumptions of the development of musical language, that a new work of art is to confirm their own beliefs. Rather than relying on such criticism, I prefer to rely on my own ears and the understanding of music I have – and do not try to impose on anyone.

The work exists and we will not change that fact. I cannot yet assess the significance of the event, for I have no objective scale for such an assessment. I have only my own scale. When I use it to judge the *Passion*, the work eludes me – it cannot be contained within any past or present scale. It seems to me that Penderecki has included in it not just his own experience, but also the experience of two centuries – he limits the means of expression to elements as simple as they are in any masterpiece.⁵

Mycielski's admiration for the *Passion* never waned. In 1975, just before the Polish premiere of *The Devils of Loudun*, he wrote to Andrzej Panufnik: "You know that my central attitude to Penderecki's music has become his *St Luke Passion*, a work which I consider to this day to be a great thing – I am always looking for some-

5 "Nie ulega żadnej wątpliwości, że jest to istotnie i prawdziwa i autentyczna *Pasja*, już od pierwszego zawołania chóru: *O crux*. Na rozpiętej oktawie zawołanie to przenika nas dreszczem, jak bachowskie wołanie *Herr!* na wstępie *Johannespassion*. Od tego zawołania, poprzez arie solistów, mówiony tekst ewangelisty, poprzez ogromną ilość partii chóralnych i replik solistów, wszystko jest autentyczną *pasją*, ze słowami Chrystusa, zamieszaniem tłumów, trzęsieniem ziemi i rozdarcie zasłony w świątyni. Penderecki naciągnął strunę, przerzucił ją ponad przeszło dwoma wiekami naszej sztuki, poszedł daleko, ale nie wyszedł z europejskiego kręgu muzycznego, który tę wielką formę muzyczną wykształcił. [...] Nie próbuję zgadnąć, co powiedzą krytycy. Zwłaszcza ci, którzy uważają, że dzieło sztuki ma dawać odpowiedź zgodną z ich własnymi założeniami rozwoju języka muzycznego, że nowe dzieło sztuki ma potwierdzać ich własne przekonania. Od takiego rodzaju krytyki wolę polegać na moich własnych uszach i takim rozumieniu muzyki, jakie mam – a którego nie usiłuję nikomu narzucać. Dzieło to istnieje, i tego faktu już nie zmienimy. Nie mogę dziś usytuować wagi tego wydarzenia, nie posiadam bowiem żadnej skali ani obiektywnej podziałki dla takiej oceny. Posiadam tylko własną podziałkę. Gdy ją przykładam do *Pasji*, wymyka mi się to dzieło – nie mieści w żadnej dotychczasowej i dzisiejszej skali. Wydaje mi się wtedy, że Penderecki zamknął w nim nie tylko własne doświadczenie, ale i doświadczenie dwóch wieków – sprowadzając środki wyrazu do elementów tak prostych, jak są one proste w każdym arcydziele." – Zygmunt Mycielski, "«Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam» Krzysztofa Pendereckiego" [Münster, 30 March 1966], in Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 254–259, transl. by A. Kijak, <https://mycielski.polmic.pl/przyjaciele/krzysztof-penderecki-> (last accessed: 15.03.2024).

thing to satisfy my desire for art, for emotion, for experience.”⁶ As for *The Devils of Loudun* itself – the work was also of great interest to Mycielski, not least because of the subject matter he was very familiar with (as an admirer and close friend of the writer Jarosław Iwaszkiewicz he knew well his short story *Matka Joanna od Aniołów* [Mother Joanna of the Angels]). Therefore, Mycielski was looking forward to the Polish premiere of Penderecki’s opera, although he had previously got to know the piece from both the score and the recording. On 15 January 1971, he wrote to Krzysztof Penderecki:

Three days ago, from an EXCELLENT album in my opinion, I finally heard Loudun’s DEVILS. I had the score, but it’s impossible to find it, someone stole it from my 18 square metres (with your dedication in addition, and the first editorial!) – [...] but I listened to these two records without the score (at Jerzy Andrzejewski’s flat, from good two speakers, stereo) – I was very, very much thoughtful about this listening [...].

That’s the whole story of these Devils of Yours. And, above all: the libretto. This harrowing story – (by the way: well known) – the spectacle, the exorcism, the divine and devilish and human thing: how can it be accepted today by a man as he is today, who is afraid of everything that is serious and that is real? – And: immediately afterwards: how can your music be accepted for this, the whole sonic background for the reciters and recitatives, with explosions of notes, leaps, musical-acoustic eruptions, which you operate like a master, with a fantasy and daring, an insolence, which at the same time both chills my blood and arouses jealousy and puffs up my – rather intellect than my sensitivity (mine, of course) – because it goes – maybe 70 or 80% – at the highest diapason of TENSION, expression, and therefore of what we call the effect [...].

I think you can do nothing else but keep writing Penderecki. You have no other choice, and you are... enough of an artist to keep doing it, to not give a damn about morons, grimacers too, for an artist relies on having a compass of his truth within him – it depends only on the degree of faith in what he does, a genuine faith, and that alone is his strength, and therefore the truth et caetera. – And the whole matter of enriching his own “palette,” his means, is only partly in his command, his will, his thinking, his speculation

6 “Wiesz, że centralnym moim stosunkiem do tej [Pendereckiego – BBL] twórczości stała się *Pasja według św. Łukasza*, dzieło, które po dziś uważam za wielką rzecz – ja zawsze tak szukam, czym zaspokoić moje pragnienie sztuki, wzruszeń, przeżyć.” – Zygmunt Mycielski to Andrzej Panufnik, 6 June 1975, in *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja* [Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Correspondence], ed. by B. Bolesławska-Lewandowska, volume 2: *Lata 1970–1987* [Years 1970–1987] (Warszawa: Instytut Sztuki – Polska Akademia Nauk, 2018), 87.

too. You can't write the kind of music that others would like you to write. If I, old chap, have a longing for a pure sound, a note that I love because I hear it – as I hear *a g, a g sharp, a* of an oboe, violin, soprano – and write such for myself, regardless of not performing or listening, you multiply these “blocks” with which you operate with a certainty of hand and imagination at which others look like thin pee at the real Niagara. – You overflow a huge lake located above into another huge lake located below – that's how Niagara presented itself to me when I was there – and a moron can only wonder at: “why such an element?”, when it flows, falls, and gives a truly remarkable noise, rumble and tone.⁷

Mycielski's admiration for Penderecki's work and for the strength of his talent was sincere. This does not mean, however, that he was incapable of criticising those of his compositions which he did not fully appreciate or understand. In 1965, discussing the concerts of the Warsaw Autumn festival, he noted: “I would still write about Penderecki's *Sonata for Cello and Orchestra*, which – I don't know – is meant to be a parody or something else. It starts like Dvořák, and then I laughed

7 “Trzy dni temu ze ZNAKOMITEJ zdaniem moim płyty, słyshałem wreszcie DIABŁY loudunowskie. Partyturę miałem, ale nie sposób odnaleźć, ktoś mi ją ukradł z moich 18 metrów kwadratowych (z Twoją dedykacją w dodatku, i pierwsza redakcja!) [...] za to słyshałem tych dwóch płyt bez partytury (u Andrzejewskich, z dobrych dwóch głośników, stereo) – bardzo, bardzo mnie ta audycja zamyśliła – [...] To cała historia te Twoje Diabły. A, przede wszystkim: libretto. Ta wstrząsająca historia – (zresztą: dobrze znana) – widowisko, egzorcyzmy, sprawa boska i diabelska i ludzka: jak może być przyjęta dzisiaj przez człowieka takiego jaki dzisiaj jest, który się boi wszystkiego co jest na serio i co jest naprawdę? – I: zaraz potem: jak może być przyjmowana Twoja muzyka do tego, całe dźwiękowe tło do recytatorów i recitativów, z wybuchami nut, skoków, erupcji muzyczno-akustycznych, którymi operujesz jak mistrz, z fantazją i odwagą, bezczelnością, która jednocześnie i mrozi mi krew i wzbudza zazdrość i peszy mój – raczej intelekt niż wrażliwość (moją, rzecz jasna) – bo ta – może 70, czy 80% – na najwyższym diapazonie NAPIĘCIA, ekspresji, a więc i tego, co nazywamy efektem [...]. Sądzę, że nie możesz nic innego robić, niż pisać dalej Pendereckiego. Nie masz innego wyjścia, i jesteś... wystarczająco artystą, żeby to robić nadal, mieć w dupie kretynów, grymaśników też, artysta bowiem polega na tym, że posiada w sobie busolę swojej prawdy – zależy to tylko od stopnia wiary w to co robi, wiary autentycznej, i tylko to jest jego siłą, a więc i prawdą et caetera. – A cała sprawa wzbogacenia własnej «palety», środków, jest tylko częściowo w jego władaniu, woli, myśleniu, spekulacji też. Nie możesz pisać takiej muzyki, jaką chcieliby inni od Ciebie otrzymać. Jeżeli ja, stary, mam tęsknotę do dźwięku czystego, nuty, którą kocham, bo ją słyshę – jak słyshę g, gis, a oboju, skrzypiec, sopranu – i sam sobie takie piszę, bez względu na niewykonywanie i niesłuchanie, to Ty mnożysz te «bloki», którymi operujesz z pewnością ręki i imaginacji, przy której inni wyglądają jak cienie siusiane przy prawdziwej Niagarze. – Przelewasz ogromne jezioro położone wyżej do innego ogromnego, położonego niżej – tak mi się przedstawiła Niagara, gdy tam byłem – i kretyn może się tylko zastanawiać nad: «po co taki żywioł?», skoro on płynie, spada i daje rzeczywiście niezwykły szum, huk i ton.” – Zygmunt Mycielski to Krzysztof Penderecki, 15 January 1971, typescript, Zygmunt Mycielski Archive, National Library in Warsaw, sygn. III 14401.

so hard I didn't have time to think what I was laughing at."⁸ Two years later he wrote about the *Capriccio for violin and orchestra*:

I am tempted to write that – especially the violin part – here is a mockery of the “concerto,” with its double-string grip, technique, cadences and so on. But this does not exhaust the topic, nor does it explain everything.

The soloist is supposed to play (with fire?) his part, with everything the composer offers him to perform. This is not 100% possible. The technique “looks” absurd in this *Capriccio*. As if Penderecki were saying: what is all this technique, tempo, dexterity, precision, coloratura leading us to? What is the point here?

The orchestra doesn't get in the way, and the soloist tussles through clusters, passages and pauses, playing lots of notes for fun. [...]

Homo faber and homo ludens. Penderecki has shown us what he thinks of it, perhaps he will treat other instruments too, as he treated the violin here? The show, the demonstration, the show-off, the fun – they fertilised his imagination and were the source of the idea he called *Capriccio*.⁹

But in 1975 Mycielski was impressed by the *Magnificat* and *Jacob's Awakening*, both performed at the Warsaw Autumn. In his review, he noted:

Again great form and again text, the source and “substructure” of the work, as in all great forms for several centuries. The structure, around the verses that Penderecki chooses from the first words written by humans, when the issues, questions and answers were arranged around central matters: who are we, what for, why and where are we going?

8 “Pisałbym jeszcze o *Sonacie* na wiolonczelę i orkiestrę Pendereckiego, która – nie wiem – czy ma być parodią, czy czymś innym. Zaczyna się jak Dvořák, a potem tak się śmiałem, że nie zdążyłem pomyśleć, z czego się tak śmiałem.” – Zygmunt Mycielski, “IX Warszawska Jesień” [9th Warsaw Autumn], 1 November 1965, in Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 251.

9 “Kusi mnie, żeby napisać, że – zwłaszcza partia skrzypiec – jest tu drwina z «koncertu», z jego chwytami na podwójnych strunach, techniką, kadencjami itd. Ale to nie wyczerpuje tematu, nie tłumaczy wszystkiego. Solista ma wygrać (z ogniem?) swoją partię, wszystko, co mu kompozytor do wygrania proponuje. Nie jest to stuprocentowo możliwe. Technika «wygląda» w tym *Capricciu* absurdalnie. Jak gdyby Penderecki mówił: do czego nas prowadzi ta cała technika, tempo, sprawność, precyzja, koloratura? O co tu chodzi? Orkiestra nie przeszkadza, a solista koziołkuje przez klastery, pasma i pauzy, wygrywa mnóstwo nut dla zabawy. [...] Homo faber i homo ludens. Penderecki pokazał nam co o tym myśli, może potraktuje i inne instrumenty tak, jak tu potraktował skrzypce? Pokaz, demonstracja, popis, zabawa – zapłodniły jego imaginację, były źródłem pomysłu, który nazwał *Capriccio*.” – Zygmunt Mycielski, “XI Warszawska Jesień” [11th Warsaw Autumn], 1 November 1967, in Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 263.

Even the orchestral *Jacob's Awakening* bears a title pointing us to the old shepherd's tale when Abraham's wily grandson, having tricked his father, flees from his brother to Laban and on the way encounters divine intervention – and was then taken aback.¹⁰

Regarding to the *Jacob's Awakening*, Mycielski added:

The tempo of this music is obtained by alternation, the interchangeability of the arrangement of pure and complex sound colours. Penderecki is no longer interested in presenting strange or unusual sounds. Everything is subordinated to the musical whole; he has long since broken with the display of colour combinations. He cleans the texture of unnecessary "magma," his chords often sound tonal, and solo places are drawn against an increasingly sparse background, sometimes made of just a few notes.¹¹

However, Penderecki's increasingly pronounced turn towards Romanticism did not arouse Mycielski's enthusiasm. In 1979, he wrote to Panufnik:

Paradise Lost: I prefer Penderecki's old stuff. – This piece is written as if "from a memory," with means that he already knows and has mastered well. Dramatic, but rather monotonous, in half Wagnerian (sic!) harmony. A huge MACHINE, as is often the case with him. In the same style is his *Violin Concerto* – a kind of grand symphonic poem. I don't love this form, which pretends to base on improvisation. I don't know why so much of it and not less or more. – The ending is most beautiful.¹²

10 "Znowu wielka forma i znowu tekst, źródło i «podbudowa» dzieła, jak we wszystkich wielkich formach od kilku wieków. Konstrukcja, wokoło wersetów, które Penderecki wybiera z pierwszych słów pisanych przez ludzi, gdy zagadnienia, pytania i odpowiedzi układały się wokoło spraw centralnych: kim jesteśmy, po co, dlaczego i dokąd idziemy? Nawet instrumentalne *Przebudzenie Jakuba* nosi tytuł wskazujący nam starą historię pasterską, gdy chytry wnuk Abrahama, oszukawszy ojca, ucieka przed bratem do Labana i po drodze spotyka się z interwencją boską – i zląkł się wtedy." – Zygmunt Mycielski, "XIX Warszawska Jesień. Penderecki w Katedrze św. Jana" [19th Warsaw Autumn. Penderecki in St John's Cathedral] 1 October 1975, in Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 281.

11 "Tempo tej muzyki uzyskane jest przemiennością, zamiennością układu barw czystych i złożonych. Pendereckiego nie interesuje już prezentacja dziwnych czy niezwykłych brzmień. Wszystko podporządkowane jest całości muzycznej, dawno zerwał z pokazem zestawień barwnych. Oczyszcza fakturę z niepotrzebnej «magmy», jego pionory brzmia często funkcyjnie, a miejsca solo rysują się na coraz bardziej oszczędnym tle, nieraz na kilku nutach tylko." – ibidem, 281–282.

12 "*Raj utracony*: wolę dawne rzeczy Pendereckiego. – To pisane jakby «na pamięć», środkami, które on już dobrze zna i opanował. Dramatyczne, ale raczej jednostajne, w na pół wagnerowskiej (sic!) harmonice. Ogromna MASZYNA, jak to u niego często. W tymże stylu jego *Koncert skrzypcowy* – rodzaj wielkiego poematu symfonicznego. Tej formy, o pozorach improwizacyjnych, nie kocham. Nie wiem, dlaczego tyle tego, a nie mniej czy więcej. – Zakończenie najpiękniejsze." – Zygmunt Mycielski to Andrzej Panufnik, 2 October 1979, in Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. *Korespondencja*, volume 2, 146.

In December 1984, also in a letter to Panufnik, he noted:

Penderecki copies himself, repeats himself and makes it easier – he now writes «harmonically», colubrious, dense-sounding – his music used to be young and buoyant (*Passion* etc.) – now, almost Bruckner-Mahler and all the way up to Wagner... he drags – it keeps the sense of a large form – but that's all what's left: routine in the foreground...¹³

A year later he would add further: "More or less from Wagner onwards one gets a tub of music that can be cut, shortened, lengthened – Penderecki gives such tubs of music that one has to enter, like clean or dirty water."¹⁴ These remarks, although perhaps far from enthusiastic, nevertheless testify to the fact that Penderecki's music has not ceased to interest Mycielski. How would he perceive his younger colleague's compositions from his final period then?

Mycielski, who died in 1987, was not able to hear Penderecki's opera *Ubu Rex*, completed in 1991, but among his many texts I found a column in which he refers to Penderecki's plans for the work. Published in 1974 in the "Życie Literackie," it is Mycielski's polemic against Konrad Strzelewicz's article on Alfred Jarry's play *Ubu Rex*. Mycielski starts it with words:

I have long heard that Penderecki is thinking of composing an opera – a play? perhaps a musical farce? – using Alfred Jarry's text *Ubu Rex*. I am intrigued by this intention. Penderecki has so far had a penchant for great texts. What will he show now when he takes on Jarry? Will he be making a mockery of an opera, just as he has already made a mockery of a virtuosic concert technique? What humour will he show, and humour is perhaps the most difficult thing in music. The career of opera buffo is extinct, operetta is something completely different. There is a lot of cheerful art in great music, how little great art is cheerful and funny. Very little.¹⁵

13 "Penderecki kopiuje się, powtarza i ułatwia – pisze teraz «harmonicznie», kolubryny, brzmiące gęsto – dawniej było to młode i prężne (*Pasja* itd.) – teraz, niemal Bruckner-Mahler i aż po Wagnera... ciągnie – zmysł dużej formy ma – ale i tyle zostało: rutyna na pierwszym planie..." – Zygmunt Mycielski to Andrzej Panufnik, 29 December 1984, in *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, 214–215.

14 "Mniej więcej od Wagnera robi się wanna z muzyką, którą można ciąć, skrócić, wydłużyć – Penderecki daje takie wanny z muzyką, do której trzeba wejść, jak do czystej, czy brudnej wody." – Zygmunt Mycielski to Andrzej Panufnik, 22 September 1985, in *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, 2, 221.

15 "Od dawna słyszę, że Penderecki nosi się z zamiarem skomponowania opery – spektaklu? może farsy muzycznej? – posługując się tekstem Alfreda Jarry'ego *Król Ubu*. Intryguje mnie ten zamiar. Penderecki miał dotychczas skłonności do wielkich tekstów. Co teraz pokaże, gdy weźmie na warsztat Jarry'ego? Czy będzie przedrzeźniał operę, tak jak już przedrzeźniał wirtuozowską technikę koncertową? Jaki pokaże humor, a humor to bodaj najtrudniejsza sprawa w muzyce. Kariera opery buffo wygasła, operetka

And after commenting on Jarry's play and its possible interpretations, Mycielski added:

Having read a couple of Jarry's plays, I am waiting with increasing curiosity for the outcome of the relationship between his art and the music of Penderecki, whose relation to the texts is one of the most interesting issues both musically and literarily, as well as in terms of worldview. After *The Devils of Loudun*, the spectacle of a glutton suddenly proclaimed king, who reveals his power in such an unexpected way to his subordinates, could be a frontal, captivating, Pendereckian fest.

The author of the *Passion* has already been reproached for his high-mindedness. Will they now start making excuses for him – always the same ones – for his choice of a crib and philosophical satire...?

Let us not be afraid of derision, let us not see in everything a mocking of ourselves. A dose of cold water is good for the strong; the weak are afraid of cold water. It is the same with artists: only the weak are destroyed by criticism. Not even silence can defeat the strong.¹⁶

These words perfectly show how Mycielski perceived a true artist, and his writings confirm that he considered Penderecki as such. His admiration for the talent of his younger colleague was sincere and genuine. Looking through Mycielski's writings, I could even say that in the post-war Polish music there were only two composers who truly moved him with the force of their talent: Andrzej Panufnik, whose music enchanted Mycielski shortly after 1945, and Krzysztof Penderecki, in whose creative power he never stopped believing.

Mycielski's reception on Penderecki's music has evolved – from astonishment in the case of his first avant-garde compositions, through undying admiration for the *St Luke Passion*, to a certain amount of reservation towards the 'retroversive' (to

to coś zupełnie innego. Dużo jest w wielkiej muzyce sztuki pogodnej, jakże mało jest wielkiej sztuki wesołej i zabawnej. Bardzo mało." – Zygmunt Mycielski, "Uwaga. Nadchodzi Ubu Król" [Attention. Here comes Ubu the King] 31 March 1974, in Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 66–67.

- 16 "Po odczytaniu paru sztuk Jarry'ego czekam z coraz większym zaciekawieniem na rezultat związku jego sztuki z muzyką Pendereckiego, którego stosunek do tekstów jest jednym z najciekawszych zagadnień zarówno muzycznych i literackich, jak i światopoglądowych. Po *Diablach z Loudun* widowisko żarłoka obwołanego nagle królem, który w tak nieoczekiwany dla podwładnych sposób objawia swoją władzę, może być przednim, urzekającym, pendereckim festynem. Już nawymyślano autorowi *Pasji* za górnolotność. Czy teraz zacząć wymyślać mu – zawsze ci sami – wymyślać za wybór szopki i filozoficznej satyry?... Nie bójmy się drwiny, nie dopatrujemy się we wszystkim natrząsania z nas samych. Porcja zimnej wody jest dobra dla silnych, słabi boją się zimnej wody. Z artystami jest podobnie: tylko słabych niszczyła krytyka. Silnych nawet milczenie nie pokona." – ibidem, 70.

use Mieczysław Tomaszewski's phrase¹⁷) works of the late 1970s and early 1980s. However, despite parallels with oft-cited assessments of other commentators,¹⁸ Mycielski's voice sounds highly individual. The notes and remarks quoted above remain therefore not only a significant document of reception on Penderecki's music, written by one of the finest Polish music critic, but also a testimony to Mycielski's unique relationship with Krzysztof Penderecki and his music.

Bibliography

- Mycielski, Zygmunt. *Postludia* [Postludes], transl. by A. Kijak. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977.
- Radziwon-Stefaniuk, Ewa. *Warszawska Jesień w zwierciadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956–2006* [Warsaw Autumn in the Mirror of Polish Music Criticism. An Anthology of Texts from 1956–2006], texts selected by Krzysztof Droba. Warszawa: Warszawska Jesień 2007.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie* [Penderecki. Rebellion and Liberation], 2 volumes. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008 and 2009.
- Tomaszewski, Mieczysław. "Penderecki: «wchłonąć wszystko, co zaistniało»" [Penderecki: "To Absorb Everything That Has Occurred"]. In *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja* [Krzysztof Penderecki's Music. Poetics and Reception], ed. by M. Tomaszewski. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996, 89–115.
- Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. *Korespondencja* [Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Correspondence], volume 2: *Lata 1970–1987* [Years 1970–1987], ed. by B. Bolesławska-Lewandowska. Warszawa: Instytut Sztuki – Polska Akademia Nauk, 2018.
- Zygmunt Mycielski to Jerzy Giedroyc, correspondence collected in Paris *Kultura* Archive, Maisons-Lafitte, sygn. Mycielski Z.
- Zygmunt Mycielski to Krzysztof Penderecki, correspondence collected in Zygmunt Mycielski Archive, National Library in Warsaw, sygn. III 14401.
- Website dedicated to the life and work of Zygmunt Mycielski, <https://mycielski.polmic.pl/en> (last accessed: 15.03.2024).

17 Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki: "wchłonąć wszystko, co zaistniało"* [Penderecki: "To Absorb Everything That Has Occurred"], in *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja* [Krzysztof Penderecki's Music. Poetics and Reception], ed. by M. Tomaszewski (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1996), 102. According to Tomaszewski, retroversive music is a music in which the composer: "tries to convince the listener that his work is a statement most of his own, only that it is expressed in a moment of fascination with the music of a past." ("stara się nas przekonać, że chodzi o wypowiedź najbardziej własną z własnych, tyle że wyrażoną w chwili zafascynowania muzyką czasu, który minął.") – ibidem.

18 A great deal of information about reception of Penderecki's music both in Poland and abroad is included in Mieczysław Tomaszewski's extended biography of the composer. See: Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie* [Penderecki: Rebellion and Liberation], 2 volumes (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008 and 2009).

Summary

Zygmunt Mycielski was one of the most important Polish music critics of the second half of the 20th century. In the years 1946–1948 and 1957–1959, he was a member of the editorial board of “Ruch Muzyczny,” and in 1960–1968 he was editor-in-chief of this music journal. He also published in other periodicals, for years carefully observing musical life in Poland. And although he was not an admirer of the musical avant-garde that came to prominence after 1956, he quickly recognized the talent of Krzysztof Penderecki. He was particularly enchanted by his *St Luke Passion*, immediately calling it a masterpiece. In my paper, I am giving a closer look at the presence of Krzysztof Penderecki’s music and personality in Zygmunt Mycielski’s writings, as well as in his correspondence, both published and unpublished.

Keywords: Krzysztof Penderecki, Zygmunt Mycielski, reception of Penderecki’s music, Mycielski on Penderecki’s music

Beata Bolesławska-Lewandowska – musicologist, professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw (ISPAN). Author of the books: *Panufnik* (PWM 2001), *Górecki. Portret w pamięci* [Górecki. Portrait in Memory] (PWM 2013), *Panufnik. Architekt emocji* [Architect of Emotions] (PWM 2014), *The Life and Works of Andrzej Panufnik* (1914!1991) (translated by Richard Reisner, Ashgate 2015), *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje* [Mycielski. Nobility Obliges] (PWM 2017), *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956* (Routledge 2019), *Górecki* (PWM 2023) and *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką* [Zygmunt Mycielski. Between Music and Politics] (PWM 2025). Editor of the correspondence between Zygmunt Mycielski and Andrzej Panufnik (ISPAN, 2016–2021) and volumes of writings by Zygmunt Mycielski *Znaki zapytania* [Question marks] (PWM 2022) and *Listy do Polaków* [Letters to Poles] (ISPAN 2025) and Paweł Hertz *O muzyce* [On Music] (PIW 2022). Co-initiator and co-editor-in-chief of the series *Muzyka polska za granicą* [Polish Music Abroad], published by the Institute of Art, PAN. Author of numerous articles on topics related to Polish contemporary music, published both in Poland and abroad, as well as texts for websites, concert programmes and CD booklets. She participates in and organizes Polish and international musicology conferences. She was awarded the “Meritorious for Polish Culture” badge (2007) and the Honorary Award of the Polish Composers’ Union (2015). In 2015–2025 the chair of the Musicological Section and a member of the Main Board and from 2025 – Chair of the Polish Composers’ Union.