

Uczestnicy: Mateusz Bień, Marcel Chyrzyński,
Abel Korzeniowski, Łukasz Pieprzyk, Wojciech Widłak,
Joanna Wnuk-Nazarowa
Koordynacja i prowadzenie: Małgorzata Janicka-Słysz

Dyskusja Kompozytorów ***O doświadczeniu muzyki Krzysztofa*** ***Pendereckiego i jego nauczania kompozycji***

Małgorzata Janicka-Słysz (MJS): To już trzeci dzień Międzynarodowego Sympozjum „Krzysztof Penderecki. Muzyka jako doświadczenie”, organizowanego przez Katedrę Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora. Wydarzenie zostało tak pomyślane, że porą popołudniową odbywają się „stoły” dyskusyjne: dziś zapraszam na spotkanie z kompozytorami. Poprosiłam uczestników o refleksję nad wpływem Krzysztofa Pendereckiego na ich twórczość. Czasami mówi się o „lęku przed wpływem”, ale kiedy bierzemy pod uwagę taką postać, jak Penderecki, to o lęku, w moim odczuciu, nie może być mowy. Oczywiście, każdy z twórców chce zaznaczyć swoją indywidualność, ale żyjemy w świecie rozmaitych źródeł inspiracji oraz intertekstów. Ze względu na tytuł naszego sympozjum, będę prosiła o podzielenie się doświadczeniami z postawą i muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Może też ujawnią państwo, które z jego utworów są dla państwa wyjątkowym źródłem inspiracji albo których przeżycie było tak wyjątkowe, iż przechowują je państwo w swojej pamięci emocjonalnej.

• Doświadczenie *Pasji*

Wojciech Widlak (WW): Nie byłem w klasie kompozycji profesora Krzysztofa Pendereckiego, ale jako student miałem oczywiście z nim kontakt – na zajęciach z instrumentacji obaj z Marcelem [Chyżyńskim] do niego na taki przedmiot uczęszczaliśmy. Gdybym miał jednak powiedzieć o jakimś pierwszym kontakcie z mistrzem i jego muzyką, muszę sięgnąć głębiej – znacząco wstecz. Wspominam to jako moment kluczowy dla mojego życia artystycznego i zawodowego. Jako dziesięcioletek zostałem członkiem Chóru Chłopięcego Filharmonii Krakowskiej. I rozpoczęła się kilkuletnia przygoda z wykonaniami, nagraniami – między innymi pod batutą samego Pendereckiego: *Pasji*, *Jutrzni*. Jako chłopakowi uczącemu się dopiero w szkole muzycznej pierwszego stopnia trudno było mi pojąć to wszystko. A potem przyszła fascynacja i zachwyt oraz potrzeba drążenia materii, sięgnięcia do partytur. Mieliliśmy niezliczone próby, dużo nagrań i wyjazdów zagranicznych, co samo w sobie było wielką atrakcją w latach osiemdziesiątych i niesamowitym przeżyciem. A jednocześnie była to fantastyczna i pogłębiona przygoda muzyczna. I właśnie te doświadczenia spowodowały, że zainteresowałem się kompozycją. *Pasję według św. Łukasza* do dziś znam na pamięć i bardzo mi się to przydaje w prowadzeniu zajęć kompozycji. Uważam, że na tym utworze można się wiele nauczyć. To fantastyczny „podręcznik” technik – zarówno chóralnych, jak i instrumentalnych. Nie to jest jednak istotą dzieła: uczy nas ono także, w jaki sposób komponować monumentalną formę opartą na złożonym tekście słownym. I wreszcie – uczy umiejętności budowania narracji i przemawiania językiem współczesnym na tematy, które są uniwersalne. Uważam, że to jest wyjątkowo ważne właśnie w *Pasji*, a także w *Jutrzni*, która ma wymiar ekumeniczny. Natomiast język muzyczny *Pasji* musiał chyba się narodzić, taką mam refleksję, po drugiej wojnie światowej: do świata trzeba było przemówić językiem całkowicie innym. O rzeczach fundamentalnych dla człowieka, dla jego pełnowymiarowej egzystencji. To utwór wykraczający poza tradycję oratoryjną, tradycję wielkich form wokarno-instrumentalnych. Jest jednocześnie spektaklem, reportażem, jakąś „audycją radiową”, bezpośrednim przekazem. *Pasja* przynosi połączenie wielu współczesnych form. I właśnie od niej się zaczęło. Przy okazji mogłem się przekonać, jak normalnym i zwyczajnym człowiekiem, ciepłym i miłym, był profesor, kiedy w przerwie jakiejś próby zdarzyło mi się do niego podejść i porozmawiać – miałem dziesięć, jedenaście lat. I fajnie się rozmawiało, nie czuło się żadnej bariery. To był człowiek, który skracał dystans. I potem studia, a w ich trakcie profesor Marek Stachowski, nasz nauczyciel kompozycji, a absolwent, przypomnę, Krzysztofa Pendereckiego, także jego przyjaciel i bliski współpracownik. Uważał on, że każdy student powi-

nien przejść przez kurs instrumentacji i kontakt z profesorem Pendereckim, bo to nasz skarb, który, mimo że w zasadzie jest w świecie cały czas, jest też w Krakowie, w naszej akademii i trzeba z tego korzystać. Zajęcia nazywało się drugim rokiem instrumentacji. Odbływały się raz w miesiącu. I stąd mam takie wspomnienie, że kiedyś do ostatniej chwili robiłem pracę – pewnie opracowywałem jakiś utwór Messiaena na wielką orkiestrę... No więc z trudem się wyrabiałem i nie zdążyłem na godzinę, przyszedłem dziesięć, piętnaście minut później. Zzajany, zdyszany, bo do ostatniej chwili pisałem. Wchodzę, a profesora już nie ma, bo musiał pójść już gdzie indziej, załatwiać swoje sprawy, tworzyć, jeździć, koncertować. Po prostu był bardzo, bardzo zajęтым człowiekiem. No i miesiąc w plecy. I trzeba było samemu sobie zadać następne zadanie. To były zajęcia, które uczyły samodzielności, co jest niezwykle ważne w kształceniu. Profesor przekazał nam w jakiś sposób, że nie należy zanadto prowadzić studenta za rękę, tylko rzucać go na głęboką wodę i uczyć tego, że samemu trzeba kształtować i swoją przyszłość, i swój warsztat, a także panować nad czasem, który mamy do dyspozycji. I rozwijać swój talent maksymalnie, jak się da. Nie czekać na to, że ktoś pomoże. Choć oczywiście nauczyciel jest od tego, żeby wspomóc, pokazać – ale raczej otwierając pewne drzwi, wskazując pewne kierunki, a nie wchodząc zanadto w szczegóły. To była taka nauka kompozycji z lotu ptaka, powiedziałbym, bardzo, bardzo cenne doświadczenie. Oprócz tych dwóch utworów ważna jest dla mnie *Polymorphia*, którą uważam za przepiękne dzieło, łączące w sobie ideały szeroko rozumianej muzyki klasycznej i współczesnej (zwłaszcza jak na tamte czasy). *Polskie Requiem*, rodzące się głównie w latach osiemdziesiątych, pokazuje, jak te ważne sprawy, które nas wtedy jako społeczeństwo bolały i nurtowały, były nieobojętne także Krzysztofowi Pendereckiemu. Mam czasem wrażenie, że podobnie jak w muzyce Penderecki, w literaturze tak głęboko wchodził w materię polskości Tadeusz Konwicki. *Polskie Requiem* jest takim muzycznym monumentem poświęconym dziejom naszego kraju. Wspomnę jeszcze o odwadze bycia sobą. To coś, co profesor powtarzał i co trzeba przekazywać następnym pokoleniom. Był to człowiek niezwykle skoncentrowany na muzyce – na tym, co tworzył, a jednocześnie chłonący to, co się wokół niego działo. Później znajdowało to odzwierciedlenie w jego muzyce.

MJS: Jedna ze studentek zapytała mnie, po moim referacie, czy Penderecki komponował muzykę do poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, kojarząc aurę *Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii* właśnie z tym poetą. Odpowiedziałam jej, że nie, wskazując jednocześnie na twoją *Symfonię jednego dnia* z tekstami z poezji Baczyńskiego. Czy są jakieś powiązania między tymi utworami?

WW: Myślę, że tak. Patrząc na tę sprawę z perspektywy warsztatu, to rzeczywiście w jakimś stopniu stosuję wyselekcjonowane techniki sonorystyczne. Uważam (i myślę, że nie ja jeden), że to jeden ze środków, które mamy w zasobach jako kompozytorzy. Natomiast co do tej symfonii – kiedyś na obronie (czy nie Łukasza Pieprzyka?) padło pytanie któregoś z recenzentów o to, dlaczego doktorant pisze i czym to pisanie dla niego jest, czyli o imperatyw twórczy. A sam profesor odpowiedział wtedy, że najważniejsze jest, żeby kompozytor „pisał siebie”. I tę myśl zapisałem i zapamiętałem. Ona też naprowadza na to, jak należy odczytywać muzykę Pendereckiego. Na przykład wczorajsze wykonanie *II Sonaty na skrzypce i fortepian* przez Roberta Kabarę i Mariolę Cieniawę coś na ten temat powiedziało. Rozmawiając z wykonawcami, uzyskałem potwierdzenie, iż to muzyka osobista, oznaczająca „komponowanie siebie”. Podobnie było u Mahlera. A jeśli chodzi o *Symfonię jednego dnia*: jest ona „pisanem” fragmentu życia Baczyńskiego. Taka była idea – i może to w pewnym sensie paralela z Pendereckim.

MJS: „Pisanie dźwiękami siebie” – muzyka jako autobiografia – to myślenie poromantyczne. Także w teorii muzyki i muzykologii rozwijany jest nurt akcentujący „życiokomponowanie”, by wymienić Constantina Florosa. Poproszę teraz o wypowiedź Łukasza Pieprzyka.

• Doświadczenie *Trenu*

Łukasz Pieprzyk (ŁP): Chyba jestem przedstawicielem najmłodszego pokolenia, które jeszcze miało przyjemność spotykać się z profesorem. Gdy zaczynałem studia doktoranckie, Krzysztof Penderecki przeżywał swoją ósmą młodość: kolejne jego młodości liczyły się dekadami. I w istocie było tak, że muzyka z wczesnego okresu jego twórczości przeżywała wówczas renesans. Było to w trakcie współpracy z Filipem Berkowiczem i – dzięki niemu – z Johnem Greenwoodem. Wczesne utwory sonorystyczne, *Tren* czy *Polymorphia*, zaistniały wtedy na festiwalu Opér. Moje spotkania z profesorem odbywały się raz w miesiącu. Pamiętam nawet, że jedno mieliśmy w przeddzień Wigilii – mistrz pilnował regularności. W domu na Woli Justowskiej była tylko rodzina, rozłożone bombki choinkowe – i ja ze swoją partyturą. Te spotkania-zajęcia miały charakter wyjątkowy, niezwykle osobisty. Urodziłem się w Katowicach, gdzie uczyłem się w szkole muzycznej do matury. Kiedy jeździłem do POSM II stopnia im. K. Szymanowskiego, codziennie około czterdziestu pięciu minut tramwajem, w walkmanie miałem nagrania wczesnych utworów Pendereckiego: *Trenu* – *Ofiarom Hiroszimy*, *Fluorescencji* oraz *De natura sonoris nr 1 i 2*. Byłem przyzwyczajony do określonych nagrań, na przykład

Trenu pod dyрекcją Antoniego Wita. Na tamtym etapie jeszcze nie wiedziałem, nie znałem na tyle technik aleatorycznych, że wykonania mogą się trochę od siebie różnić. Pamiętam, jak któregoś dnia wysłuchałem innego wykonania *Trenu*, nie przez muzyków, którzy mogli być instruowani przez profesora i którzy inaczej traktowali takie wskazówki, jak „najwyższy możliwy dźwięk”. Pamiętam, że kiedy usłyszałem tę jakże inną interpretację *Trenu*, byłem niezwykle rozczarowany. Zastanawiałem się, jak można w tak niepoprawny sposób grać ten utwór? A to było przecież poprawne! Nigdy profesorowi o tym nie powiedziałem, chociaż okazji nadarzało się mnóstwo. Studia doktoranckie z założenia były trzyletnie, ale z uwagi na to, jaki temat pracy wybrałem, trwały – w moim przypadku – prawie pięć lat. Ale nigdy profesor nie zapytał mnie, kiedy skończę, nie dał do zrozumienia, że może już wystarczy tych spotkań, które mi się już nie należały... Nie żałuję. W 2021 roku zostałem poproszony, żeby nagrać krótkie wspomnienie mistrza.

[FILM]

Dzień dobry, nazywam się Łukasz Pieprzyk. Studiowałem u profesora Krzysztofa Pendereckiego w latach 2009–2014. Czas dla mnie wyjątkowy, jak spełnienie marzeń. Pracowałem z profesorem nad moim doktoratem, więc była to dojrzała relacja, a nie tylko kurs kompozycji. Dopiero teraz w pełni to dostrzegam. Może to zabrzmieć banalnie, ale Penderecki był naprawdę wspaniałą osobą, moim prawdziwym autorytetem. Kiedy umarł, wraz z nim odeszło coś ważnego dla współczesności.

Wszyscy wiemy, w jaki sposób funkcjonuje dzisiejsza kultura – i nie mam na myśli czasów pandemii. Powiedzmy, że prawdziwa sztuka staje się coraz mniej ważna. Profesor Penderecki był jednym z ostatnich kompozytorów, którzy mogli wieść takie ikoniczne życie. Szczęście spotykania się z nim przez tych pięć lat trudno opisać. Nie rozmawialiśmy zbyt dużo o muzyce, ponieważ było wiele bardziej interesujących zagadnień. Dzieliłiśmy się poglądami na temat kultury, polityki, filmów... W 2011 roku powiedziałem, że chcę zrobić własny film z własną muzyką jako projekt doktorski. Może profesor zdawał sobie sprawę, że to za dużo dla jednej osoby, ale powiedział, że muszę zdecydować sam. „Jeśli chcesz tego, zrób”.

[URYWEK MUZYKI FILMOWEJ]

Do zobaczenia w Nowym Jorku, kiedy pandemia się skończy!

MJS: Dziękuję za ten film. Trudno jest odnieść się do tak poruszającej dokumentacji – zdjąć, na których widać, jak pan ściska się z profesorem Pendereckim w Sali

Senatu i gdzie pokazane są trzy zdjęcia – rektorów naszej uczelni. Słynna triada twórców, którzy byli przyjaciółmi: rektor Krystyna Moszumańska-Nazar, rektor Marek Stachowski i właśnie rektor Krzysztof Penderecki, który, jak pada w filmie, nauczył pana, żeby być – w muzyce – sobą.

ŁP: Myślę, że to jest też po prostu cechą mojego charakteru. Najpierw profesor Zbigniew Bujarski, potem profesor Penderecki dali mi mandat do tego, żebym wierzył, iż decyzje, które podejmuję, są właściwe, dlatego że są moje. Wyciągnąłem z tego wnioszek, że jeżeli w życiu popełnimy błąd, ale wynika on z tego, że podążaliśmy swoją drogą, to jesteśmy w stanie się na nim czegoś nauczyć, coś naprawić. Natomiast gdybyśmy w życiu popełnili błąd dlatego, że ktoś nam źle doradził – mam na myśli oczywiście pracę artystyczną – bardzo trudno przekuć to w coś dobrego.

MJS: Wzruszające jest też zdjęcie pana ze Zbigniewem Bujarskim. Ostatnio świętowaliśmy również jego dzień. W tym błędzeniu, szukaniu siebie dostrzegam ideę drogi i bycia w labiryncie, która jest tak bliska estetyce i filozofii Krzysztofa Pendereckiego. Poproszę o refleksję Mateusza Bienia.

• Doświadczenie *Polskiego Requiem* i *Benedicamus Domino*

Mateusz Bień (MB): Miałem do czynienia z profesorem Pendereckim – jak cała nasza trójka kierowana przez profesora Stachowskiego – na zajęciach instrumentacji. Byłem najstarszy z tej grupy. Pamiętam, że te zajęcia zawsze odbywały się w domu na Woli Justowskiej. Nie kojarzę, żeby kiedykolwiek były na uczelni. Dla mnie była to ekstremalna nobilitacja, ponieważ profesor przysyłał po mnie samochód, którym mnie na zajęcia wożono, ciężko przerażonego – to była zupełnie inna rzeczywistość. Byłem zafascynowany instrumentoznawstwem oraz instrumentami. Tak się złożyło, że uczyłem się tego przedmiotu jeszcze w szkole średniej. Dało mi to mnóstwo przyjemności na studiach, ponieważ wielu moich kolegów i koleżanek, którzy mieli obowiązkowo do zrobienia określoną instrumentację, zgłaszało się do mnie i ja z radością te zadania za nich pisałem. No i to też zostało dostrzeżone przez profesora Stachowskiego. Powiedział, żebym zgłosił się do profesora Pendereckiego, bo on mnie czegoś nauczy. Ponieważ byłem bardzo bezczelny, miałem taki zwyczaj, że w instrumentacjach, które robiłem, świadomie wprowadzałem błędy, chcąc sprawdzić profesorów – czy będą w stanie je znaleźć. I oczywiście to samo zrobiłem w przypadku profesora Pendereckiego. Na pierwszych zajęciach profesor nie dość, że odkrył wszystkie moje błędy – te świadome – znalazł również te, które popełniłem niecelowo. W tym momencie nabrałem do profesora zupełnie innego rodzaju szacunku. Nie jako do kompozytora, twórcy, tylko do osoby o olbrzymich

umiejętnościach warsztatowych. Olbrzymich. Zwykle o tym się nie rozmawiało, ale ta „kuchnia” gdzieś na tych zajęciach wychodziła. Powtórzę też to, co powiedział Łukasz – że profesora cechowała otwartość, nieustanna gotowość do robienia czegoś nowego. Stąd pewnie bardzo niecodzienne zadania: na przykład zinstrumentowanie jednego utworu na najdziwniejsze składy, i to w sposób „dobijający” utwór – na przykład preludium *Żagle* Debussy’ego instrumentowane na zespół dętych blaszanych. Wyzwanie. Ale to była taka gra. Doszliśmy do etapu, w którym profesor powiedział, że już opracowaliśmy całą literaturę muzyczną i zaproponował, żebym zinstrumentował jego *I Kwartet smyczkowy*. Ale na jaką obsadę? Jak to w ogóle zrobić? Zaproponowałem, że to będzie tak zwany *western quartet*. Czyli będą wykorzystywane tylko instrumenty spotykane w westernach: drumla, rozstrojone pianino, kopyta końskie. Odeszliśmy zupełnie od standardowej, akademickiej instrumentacji. Pamiętam, że bardzo wysokie dźwięki w *I Kwartecie smyczkowym* były realizowane w ten sposób, że należało dopychać pianino do ściany, żeby kółka skrzypiały podobnie. Potem jeszcze spotkało mnie takie doświadczenie na egzaminie... Naprzeciwko mnie, młodego studenta, siedziała elita pedagogów. Profesor Stachowski otworzył właśnie ten *western quartet*, ale tak, że nie było widać, czyj to utwór. I zadał pytanie pozostałej części komisji: co to jest? Zapanowało zamieszanie, profesor Penderecki patrzył w sufit. A profesor Stachowski z kamienną miną powiedział: „Proszę państwa, byłoby lepiej, gdyby państwo poznali, jaki to jest utwór”. Ja się już gotowałem w tej całej zabawie. Taka atmosfera pracy z profesorem. A moim ostatnim zadaniem „z instrumentacji” było opracowanie wiersza na chór. Nie było melodii, instrumentowaliśmy słowa, brzmienie. Marzyłbym sobie, żeby po prostu tego rodzaju zajęcia się wciąż gdzieś odbywały. To było niezapomniane, otwierające doświadczenie.

MJS: A które z utworów Pendereckiego przechowujesz w swojej pamięci emocjonalnej?

MB: Po pierwsze, *Polskie Requiem* – utwór, który mną wstrząsnął. A po drugie, *Benedicamus Domino* na pięciogłosowy chór męski. Na początku mnie rozczarowało, byłem zaskoczony, że profesor poszedł w taką stronę, bardzo długo nad tym myślałem. Dużo później do mnie dotarło, że to nadal utwór Pendereckiego. Nie ma znaczenia, czy jest wokalny, czy instrumentalny, czy nawiązuje do muzyki staro-cerkiewnej, czy jest współczesny. Zawsze jest po prostu bardzo dobrą muzyką. Ta refleksja pomogła mi też w podjęciu osobistej decyzji, że należy pisać taką muzykę, jaką się lubi. Taką, którą się chce napisać. To mnie uwolniło od wielu problemów, kompleksów, rozważań, czy potrafię być tak dobry, czy jestem zły. Opuściłem. Właśnie dzięki refleksji nad tym tworem. Może jest mało znany, może mało po-

pularny, ale w moim życiu spełnił funkcję klucza, który po wielu latach, może dwudziestu od wysłuchania zadziałał w taki otwierający sposób, dał mi komfort pisania tak, jak chcę.

MJS: A jakie są twoje, Marcelu [Chyryński], doświadczenia z profesorem i jego muzyką?

• Doświadczenie *Kosmogonii* i *Adagia*

Marcel Chyryński (MCh): Moje pierwsze zetknięcie się z muzyką Pendereckiego było w szkole podstawowej. Na zajęciach historii muzyki usłyszałem *Tren – Ofiarom Hiroszimy*. I pamiętam, że zrobił na mnie ogromne wrażenie. Wywołał wręcz szok: jak orkiestra smyczkowa może wydobywać z siebie takie dźwięki, takie brzmienia?! Później oczywiście poznałem kolejne utwory profesora. I z tych, które zrobiły na mnie największe wrażenie, nie będę oryginalny, wymienię *Pasję według św. Łukasza*, *Stabat Mater*, *Fluorescencje*, *Polymorphię*, *Kosmogonię*. Ostatnia nie była jeszcze wspominana, ale to też jeden z moich ulubionych utworów. Notabene *Kosmogonia* wpłynęła na mnie twórczo, gdy w 2013 roku komponowałem utwór inspirowany Betelgezą, gwiazdą w konstelacji Oriona, która w najbliższym czasie kosmicznym ma się stać supernową i wybuchnąć, a z pyłu powstaną nowe gwiazdy. Nawiązałem do gestu z *Kosmogonii*. To oczywiście utwór sonorystyczny: dużo się w nim kłębi i dzieje – jest klasterowo, intensywnie. I na słowie „El Sol”, czyli „Słońce”, pojawia się czysty akord Es-dur w tutti. Komponując mój utwór, stwierdziłem, że wybuch supernowej przedstawię muzycznie czystym akordem C-dur, żeby nie było tak, jak u Pendereckiego. Wróć jeszcze do czasów szkolnych. Kończyłem szkołę średnią podobnie jak Łukasz Pieprzyk w Katowicach, Liceum Muzyczne im. Karola Szymanowskiego. Po dwóch wygranych konkursach dla młodych kompozytorów stwierdziłem, że ta droga, którą sobie wybrałem, jest prawidłowa. Andrzej Krzanowski polecił mi znakomitego pedagoga w Krakowie – Marka Stachowskiego; specjalnie do niego zdawałem. Miałem to wielkie szczęście, że na instrumentację trafiłem do profesora Pendereckiego. Nietypowo miałem z nim dwa pierwsze lata (a nie dopiero drugi rok), czyli najpierw zakres od Mozarta do początku XX wieku, a następnie – muzyka późniejsza. Jak wspominali poprzednicy, zajęcia były przeważnie raz w miesiącu, bo profesor był bardzo zajęty, jeździł na koncerty po całym świecie. Pamiętam, jak kiedyś czekałszy na niego, mieliśmy mieć zajęcia w rektoracie, ale na portierni zadzwonił telefon. Okazało się, że profesor jest chory i jego szofer przyjedzie po nas i zabierze na Wolę Justowską. Zrobiło to na mnie podobne wrażenie, jak na Mateuszu Bieniu.

Pan profesor wyszedł w pięknym atlasowym szlafroku i przeprosił za całą sytuację, ale właśnie wrócił z Argentyny i się przeziębził, dlatego zajęcia odbędą się w domu. Oczywiście kiedy dowiedziałem się, że będę miał instrumentację u profesora Pendereckiego, byłem trochę przerażony, bo wcześniej widziałem go tylko w telewizji, więc postrzegałem jako osobę poważną, nobliwą i bałem się, jaka będzie nasza współpraca, jaki będziemy mieć kontakt. Ale już na pierwszych zajęciach było widać, że profesor był bardzo sympatyczny, otwarty na młodych ludzi; podchodził do nas wszystkich z wielką empatią, więc całe te lody od razu stopniały i nasza współpraca była bardzo przyjemna i owocna. W związku z tym, że zajęcia były raz w miesiącu, wszyscy się staraliśmy, żeby nasze instrumentacje dopracowywać w najmniejszych szczegółach, żeby profesor nie mógł się do niczego przyczepić. I rzeczywiście tak z reguły było, ale też, jak mówił Mateusz Bień, wystarczył jeden rzut oka i jak się jakieś błędy zdarzały, profesor od razu je wyłapywał. Wielki wpływ na moją twórczość wywarła też śmierć profesora Pendereckiego. Pamiętam, że wiosną 2020 roku dostałem zamówienie z Filharmonii Śląskiej na utwór na orkiestrę smyczkową. Tak głęboko przeżyłem odejście mistrza, że wiedziałem, iż to będzie utwór jemu poświęcony – *Adagio. Krzysztof Penderecki in memoriam*. Starłem się w nim oddać hołd nie tylko muzyce, ale też postaci Krzysztofa Pendereckiego. Muzyczny *hommage* polegał na tym, że w finałowym fragmencie utworu nawiązałem do *Adagia* z IV Symfonii Pendereckiego.

MJS: W twoim *Adagiu* nie ma cytatów – jedynie reminiscencje czy aluzje.

MCh: Tak, reminiscencje, nawiązania fakturalne, ale cytatów wprost nie ma.

MJS: Jesteś klawecistą. U Krzysztofa Pendereckiego jest wiele fantastycznych klawetowych momentów...

MCh: ...w liceum grałem *Trzy miniatury* na klarnet i fortepian Pendereckiego.

MJS: W naszym środowisku kompozytorskim reprezentujesz także postawę buffo. Czy *Ubu Rex* – Pendereckiego arcydzieło „patafizycznego” teatru muzycznego – nie jest dla ciebie utworem ważnym, źródłem inspiracji dla muzycznego komizmu? *Cadenzę* Ubicy wprowadza przecież klarnet.

MCh: Postawa buffo była dla mnie charakterystyczna bardziej w czasie studiów i parę lat później, teraz już wszedłem w okres poważniejszy.

MJS: Nie twierdzę, że u Pendereckiego klarnet to tylko instrument o charakterze buffo! Wystarczy przywołać *Kwartet klarnetowy* i piękno idei *claritas*.

MCh: Byłem klawecistą, więc w mojej twórczości jest dużo tego instrumentu, a klaweciści, przyznam, lubią moje utwory i też zamawiają je u mnie. Już nawet się zarzekałem, że nie napiszę więcej żadnej kompozycji na klarnet. Roman Widaszek

chyba pięć czy sześć lat mnie prosił, żebym skomponował dla niego kolejny utwór na klarnet i orkiestrę symfoniczną. W końcu się zламаłem i po prawie dwudziestu dwóch latach napisałem drugi koncert klarnetowy, ale akurat tam nie widzę wpływu mistrza. Wydaje mi się, że w cyklu *Quasi Kwazi* na klarnet solo można usłyszeć reminiscencje z muzyki Pendereckiego, aluzje do jego figur dźwiękowych, gestów.

MJS: Odtworzę teraz nagranie, które przygotował Abel Korzeniowski – niestety, nie mógł do nas przylecieć ze Stanów Zjednoczonych.

[FILM]

• Doświadczenie *Jutrzni*

Abel Korzeniowski (AB): Witam państwa serdecznie. Witam wszystkich uczestników sympozjum i znakomitych kolegów kompozytorów przy dzisiejszym stole dyskusyjnym. Bardzo dziękuję za to zaproszenie rektorowi Wojciechowi Widłakowi oraz Małgorzacie Janickiej-Słysz. Moja życiowa przygoda z muzyką Krzysztofa Pendereckiego zaczęła się bardzo wcześnie, już w czasach szkoły podstawowej, kiedy śpiewałem w Chórze Chłopięcym Filharmonii Krakowskiej. Podczas tras koncertowych wykonywaliśmy wtedy *Pasję według św. Łukasza* i *Jutrznię*. Dwa monumentalne utwory – cóż to za muzyka! Dla mnie w tamtym czasie nieprzenikniona, brutalna, wręcz przytłaczająca i bez końca. Dlaczego bez końca? Ponieważ z mojej perspektywy, małego chórzysty, osiemdziesięciminutowy utwór, któremu poświęcona jest pełna czterogodzinna próba, praktycznie traci swoje ramy czasowe. Ciągłe się zatrzymuje, cofa, powtarza fragmenty, czasami w zredukowanej obsadzie, na przykład tylko smyczki i drzewo albo tylko partie wokalne. W pewnym sensie to inny utwór niż jego linearna wersja koncertowa. Jeżeli przypatrzymy się temu niestabilnemu, niewyartykułowanemu stanowi utworu w czasie prób, możemy dostrzec coś fascynującego. Wyobraźmy sobie jeden z najbardziej przejmujących dźwięków, jakie zapamiętałem z *Jutrzni*. Efekt pociągnięcia smyczkiem po talerzu. Notacja w partyturze jest bardzo prosta. Wartość rytmiczna i określenie ogólnego kształtu dynamiki. Teoretycznie trudno sobie wyobrazić, żeby partia taka wymagała interpretacji. Można by powiedzieć, że nie da się tego elementu zagrać źle. W praktyce jednak dziewięćdziesiąt pięć procent materiału dźwiękowego, który technicznie odpowiada notacji w partyturze, nie spełni swojego zadania w utworze. Talerz może być za cienki, za duży, mieć za ciemną barwę, być zbyt nieokrzesany. To pięć procent, którego szukamy w interpretacji, jest uwarun-

kowane naszym emocjonalnym odbiorem wszystkich elementów naraz. Można by powiedzieć, że cała partytura jest kontekstową notacją dla naszego pociągnięcia po talerzu, ale też dużo istotniejszym czynnikiem wydaje się charakterystyka emocjonalna i kulturowa naszej orkiestry. Owo pięć procent poszukiwane w interpretacji będzie brzmiało odmiennie w innym zespole, na innym kontynencie. I tutaj dochodzę do sedna tego, co wyniosłem z lekcji z moim mistrzem podczas studiów kompozycji. Każda nuta, każda fraza czy wybór instrumentu posiada swoją wartość emocjonalną. I wszystkie te elementy są podporządkowane nadrzędnej koncepcji emocjonalnej. Weźmy na przykład *Tren – Ofiarom Hiroszimy*. Nie zaszokował publiczności tym, że muzycy grali na nieoczekiwanych częściach instrumentu. To, co nas dotknęło, to głębokie emocjonalne doświadczenie. Moment, kiedy usłyszeliśmy, a raczej poczuliśmy krzyk tysięcy ofiar wołających o pomoc. Muzyka Pendereckiego okazała się medium pozaabstrakcyjnym. Przenosząc realne ludzkie emocje, tak jak literatura czy dramat. Takie rozumienie muzyki w naturalny sposób przełamało klasyczne podstawy tonalne, rytmiczne i barwowe. I przełamało je bez trudu. Tonalność porzuciła pitagorejski system harmoniczny, który do tej pory był jej główną, racjonalną podstawą. I tak narodził się klaster, który wyrażał stan emocjonalny niedostępny wcześniej. To osobiste, emocjonalne podejście Krzysztofa Pendereckiego do każdego elementu utworu było lekcją, którą wziąłem sobie głęboko do serca. A kontakt z nim odcisnął się na moim podejściu do muzyki i uformował mnie jako kompozytora.

MJS: Jestem wdzięczna za tę wypowiedź, świetnie współgra z tym, co artykułowaliśmy na sympozjum – muzyka Krzysztofa Pendereckiego niesie wymiar intensywnej emocjonalności. Wczoraj podczas „stołu”, który prowadziła Iwona Sowińska-Zajac, właściwie wszyscy wykonawcy o tym mówili. Maciej Tworek podkreślał w sugestywny sposób, że muzyka autora *Pasji* i *Creda* niesie emocje, które są dla słuchacza czytelne i poruszające. Poproszę teraz Joannę Wnuk-Nazarową, która jest uczennicą kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, a łączy dwa żywioły tak mu bliskie: kompozycję i dyrygenturę.

• O doświadczeniu kształcenia

Joanna Wnuk-Nazarowa (JWN): Poznałam Krzysztofa Pendereckiego, gdy byłam już na trzecim roku studiów – w połowie. Na uczelnię zdawałam w 1968 roku i wtedy Pendereckiego jeszcze na niej nie było. Uczył tu dużo wcześniej, najpierw jako asystent, potem adiunkt. A kiedy dostał docenturę, to jego pierwszym uczniem był Stanisław Radwan, który niedawno zmarł – fenomenalny kompozy-

tor, głównie teatralny. A zaraz później Marek Stachowski. Staszek Radwan był młodszy o pięć i pół roku od Pendereckiego. Stachowski tylko dwa i pół. To jego dwaj wybitni uczniowie, których bardzo dzisiaj tu brakuje. To oni doświadczili tego pełnego wymiaru nauczania, kiedy jeszcze profesor uczył wszystkiego: harmonii, kontrapunktu, instrumentacji... No i kompozycji. To był nauczyciel totalny, który wiele godzin spędzał ze swoim studentem. Kiedy przyszedłam na uczelnię, to było tak: dostałam się do klasy Tadeusza Machla na kompozycję, potem miałam z nim jeszcze fugę i instrumentację, kontrapunkt i pierwsze techniki kompozytorskie – z Krystyną Moszumańską-Nazar, drugie – z Bogusławem Schaefferem, solfeż i seminarium muzyki jazzowej z Lucjanem Kaszyckim; kontrapunkt dodekafoniczny z Markiem Stachowskim. I każdy z tych wykładowców mówił mi, czego nie wolno robić. Skądinąd interesujące. Tadeusz Machl – że nie wolno operować czterotaktami. Należy zmieniać metroritmikę, nie można powtarzać, bo to głupie i banalne... Takie były te pierwsze dwa lata na uczelni. Cały czas poprawianie. Harmonia ma być gęsta. Machl kochał Césara Francka i Camille’a Saint-Saënsa, czyli takich lekko „niemieckawych” Francuzów, ale oczywiście też Grupę Sześciu. Więc robimy harmonię z septymami wielkimi, z dodanymi sektami i tak dalej. Raczej nie tercja schromatyzowana, bo to za blisko jakiegoś Richarda Straussa czy Wagnera. Nie słuchamy Mahlera, bo to jest kicz. To też państwo muszą wiedzieć – w Filharmonii Krakowskiej w latach sześćdziesiątych Mahlera prawie się nie grało, a w Desie nie sprzedawano secesji. Wszyscy chcieli być bardzo nowocześni. Lucek Kaszycki pokazywał jazzowe funkcje. Moim idolem był w tamtym czasie Zygmunt Konieczny. Gdy przyszedłam do Piwnicy [pod Baranami] z moją pierwszą piosenką, Zygmunt ją wyrzucił i powiedział, że piszę jak Lucek Kaszycki: „Co to jest! Te jakieś funkcje jazzowe...”. Z kolei sam Zygmunt Konieczny miał trudności na uczelni. Ja uważam, że był wtedy prekursorem. To on – nie Henryk Mikołaj Górecki – pierwszy przesunął akordy modalne i unikał dominant „wstawionych”, jak myśmy wtedy nazywali tzw. wtrącone. Dominant do dominant itd. Unikał gęstej harmonii i „jeździł” tercjami równoległymi albo, nie daj Boże, akordami w postaci zasadniczej, lecz nieprzypominającymi w niczym Bartóka. Krystyna Moszumańska-Nazar, moja późniejsza teściowa, też co chwileczkę zaznaczała, że czegoś nie wolno robić. Ona z kolei zachłysnęła Darmstadtem, atonalnością, punktualizmem. I w takie środowisko wszedł Penderecki. Bardzo ówczesnemu rektorowi zależało na tym, żeby Penderecki zaczął uczyć w środku roku, ale po pierwszym semestrze nie wolno było przyjąć żadnego nowego studenta, kilku już studiujących marzyło o tym, żeby dostać się do klasy Pendereckiego. Ale to nie było takie proste, bo zażądał egzaminu. Na egzamin przyszło sześć czy siedem osób, studentów kompozycji lub teorii. I dostaliśmy się tylko ja i Jurek Horwath, który założył zespół Dżamble

(już nie żyje, nie ukończył kompozycji, szalenie zdolny, ale pojechał na sakso do Niemiec, potem do Szwecji, już w tej Szwecji został i zajmował się taką lepszą rozrywką bliską jazzowi). Jak wyglądał ten egzamin wstępny? Penderecki poprosił, żeby zinstrumentować *Klavierstück* Schönberga na jakiś dziwny skład, typu pu-zon, akordeon, czelesta i coś jeszcze – saksofon albo coś podobnego. Ale kazał też dopisać klasycznie – czyli jak w szkołach niderlandzkich – do podanego przez siebie chorału kanon dwugłosowy. Nigdy tego nie robiliśmy. Byłam na trzecim roku studiów i już miałam fugę, byłam też po dwóch cyklach zajęć kontrapunktu. To nie jest takie proste. Państwo tu się uczą kontrapunktu, ale chyba nie dopisują kanonu do danego chorału, tylko po prostu się pisze kanony – a to każdy potrafi. Pomyślałam, że ten człowiek umie coś więcej niż tylko to, co się wie po przejściu zwykłej szkoły harmonii, kontrapunktu i tak dalej. Penderecki studiował u Niderlandczyków, pisząc *Pasję*, a zwłaszcza *Magnificat*, gdzie pokazuje fenomenalną wiedzę. On się harmonii i kontrapunktu nauczył już u [Franciszka] Skołyszewskiego w średniej szkole, a później na studiach u Malawskiego mógł poznawać bardziej nowoczesne techniki. Lekcje były fascynujące, krótkie, ale częste. Przez pierwsze pół roku były dłuższe. Liczyłam na jeszcze więcej uwag, ale potem Penderecki został rektorem i spotkania odbywały się nie w sali, a w rektoracie. Czekalam godzinę, dwie – przed drzwiami, a potem trzeba było szybko pokazywać swoje prace. Ten błysk w oku, genialne uwagi. Nigdy nie słyszałam, że czegoś „tak się nie robi”, że nie wolno robić, że mam coś skomponować w takim a takim stylu. Było otwarcie – to, o czym mówili państwo wcześniej – na poszukiwanie własnego „ja”. To, co pisałam, nie przypominało Pendereckiego, ale też nie przypominało Machla ani Moszumaińskiej-Nazar czy Stachowskiego, który trochę w swoim pierwszym okresie Pendereckiego naśladował. Dostawałam wspaniałe uwagi do instrumentacji: Penderecki od razu wyłapywał błędy. Dawał dobre porady – żeby na przykład wprowadzić flażolet na kontrabasie, a nie zwykły dźwięk, bo flażolet wyjdzie szlachetniej, a na kontrabasie jest szeroka gama flażoletów. Wszyscy tutaj mówimy i ja sama wielokrotnie to powtarzałam, na przykład na antenie Polskiego Radia, zwłaszcza po śmierci Krzysztofa, jakim był ciepłym człowiekiem, miłym, dobrym. Otóż w momencie, gdy go poznałam, miał trzydzieści siedem lat i to nie był miły i ciepły człowiek. Nie oceniam jego dobroci, bo dobry był zapewne, ale nie był miły i ciepły. To był człowiek sukcesu, jeden z najważniejszych kompozytorów w świecie muzyki awangardowej. Uzbrojony w ironię, w celne riposty. Był atakowany przez rozmaite środowiska – przez tradycjonalistów i przez tych tzw. darmstadtowców, postpunktualistów, wielbicieli Bouleza. Polscy koledzy to ewentualnie w Lutosławskim widzieli kontynuatora linii Bouleza. A tutaj ktoś nagle wyjeżdża z sonoryzmem. Myślę, że to były Pendereckiego ucieczki do przodu. Kiedy zaczął

komponować u Malawskiego, reszta jeszcze nie wyszła z Grupy Sześciu plus Bartók, dominowały neoklasycyzm i folkloryzm. Ale już chcieli wyjść: po 1956 roku sam Penderecki, jako bardzo młody człowiek, rzucił się na krótko na postpunktualizm. A chwilę później odkrył sonoryzm. Jesteśmy po październiku [1956]. Kompozytorzy w wieku średnim czy trochę młodszym właśnie zaczynają się cieszyć, że rzucili ten wstrętny socrealistyczny folkloryzm oparty na neoklasycyzmie. Cieszą się atonalną wolnością. Odkrywa się drugich klasyków wiedeńskich. Wszystkich, których nie wolno było wcześniej grać, więc studenci też ich nie słyszeli na żywo. Mogli sobie tylko studiować. I wszyscy się na to rzucają. A Penderecki nagle robi ucieczkę do przodu. Myśmy się jeszcze nie nacieszyli nową rzeczywistością muzyki atonalnej – a tu nagle mamy sonoryzm. Rychło zaczynają naśladować Pendereckiego. Jego utwory osiągają sukces, są kupowane do filmów, więc i oni piszą muzykę filmową. I zaczynają się pojawiać naśladowcy sonoryzmu, nieśmiało próbujący poszczególnych efektów, a potem piszący całe kompozycje w taki sonorystyczny sposób. I z sonoryzmu robi się język obiegowy, zwłaszcza w teatrze i filmie. Więc Penderecki znów ucieka – do tyłu. Zaczyna, jak to sam niedawno określił, otwierać drzwi za sobą. Bo powiedział już wszystko, co miał powiedzieć w swoim wczesnym języku. *Pasja* Łukaszcowa – i już padają zarzuty o zdradę awangardy. Dobrze, skoro jestem zdrajcą awangardy, no to będę nim zupełnie. To już nie jest moja awangarda. Penderecki ucieka do tyłu. I znowu zaczynają go gonić, cofać się za nim. Pierwszy szok, że zaczyna pisać neoromantycznie (te pokrewieństwa tercji schromatyzowanej). No ale melodie są jeszcze atonalne. Drugi szok – *Credo*. Pojawia się nie tylko harmonia zbliżona do tonalności, wręcz tonalna, ale że zaczynają tonalizować się melodie... No to już skandal całkowity. Trwa to jakieś pięć, sześć lat. Siedem, osiem. Wszyscy zaczynają go naśladować. Używać tej stylistyki w rozmaitych oratoriach religijnych, pisanych na zamówienie... Mieszą trochę Kilara, żeby było łatwiej niż u Pendereckiego. Trochę Góreckiego – minimalizm też jest popularny. Ale dodają trochę sosu neoromantycznego Pendereckiego. Bo taka gęstość sprawia, że waga tego wszystkiego robi się większa. No bo Górecki ma genialne rozwiązania, ale jak go się naśladuje, a ma się mniejszy talent, to staje się to po prostu płytkie, płaskie i powtarzalne. Więc lepiej się posłużyć możliwym do opanowania warsztatem neoromantycznym. Ja mówię „surromantycznym”, bo uważam, że to jest coś innego. To nie jest „post-” ani „neo-”, tylko „sur-”, jak surrealizm. Surromantyzm („nad-romantyzm”). Myślę, że Krzysztof z końca życia, ten genialny z *III Kwartetu* i z *Pieśni chińskich*, zaczął otwierać kolejne drzwi. Nie wiadomo, do czego by doszedł. I pewnie znowu znalazłby naśladowców.

MJS: A styl późny Krzysztofa Pendereckiego?

JWN: Oczywiście jest też ostatnie dwadzieścia lat jego życia. To wtedy człowiek pełen dobroci, ciepła. Miły, empatyczny, wysłuchujący. Ale początki, które pamiętam, to właśnie ten błysk, riposta. I co bardzo ważne dla tych, którzy są członkami społeczności tej uczelni – śmiertelnie poważnie traktował swoje rektorowanie. Dlatego właśnie tyle czekaliśmy na lekcje. Czasem miesiąc go nie było. Czasem dwa, jak był w Stanach Zjednoczonych. Ale potem siedział w Krakowie wiele tygodni. I śmiertelnie poważnie to traktował. Uważał, że trzeba załatwiać tę listę spraw, które czekały: bo tylko Penderecki mógł rozmawiać z władzami, tylko jemu nie odmówią. Wysłuchają. Może tupnąć nogą. Nikt nie mógł tupnąć nogą na sekretarza KW, a co dopiero KC. A on mógł sobie na to pozwolić. I robił po parę rzeczy dziennie. Załatwiał jedną sprawę za drugą. Byłam tego świadkiem, czekając pod rektoratem i robiąc szalik na drutach. Już wtedy widzieliśmy, jak to jest. A potem doświadczyłam tego jako młoda asystentka, wykładowca tej uczelni. Przecież tego rektorowania było aż piętnaście lat! A jeszcze później był Penderecki prorektorem do spraw kontaktów z zagranicą. Niektórzy się wypowiadali na łamach „Ruchu Muzycznego”, że Penderecki sam mówił, że właściwie nie można uczyć kompozycji. I tak naprawdę to nie uczył. Tylko chodził z nimi do kawiarni i rozmawiał. Sama lepiej tego nie powiem, więc tu powołę sobie przeczytać słowa Stanisława Radwana z książki *Zagram ci to kiedyś...*¹, z rozdziału *Lata nauki. Popatrz jakich miałem wspañiałych belfrów* – taki jest podtytuł...:

A jakim nauczycielem był Penderecki? [– pyta Jerzy Illg, przyp. MJS], jakich metod używał jako twój „profesor”? Bo „klasa dwóch” to fantastyczny przywilej studiowania...

[...]

Był wielkim pedagogiem. A przecież jego doświadczenia do tamtej pory to były tylko asystentury. Mógł przejmować pewne metody od Maławskiego czy Wiechowicza, ale w nim, jako w wybitnej osobowości, to się jednak ukształtowało na podstawie własnych przemyśleń. Skupiał się nieprawdopodobnie na dwóch biegunach. Mianowicie na uczciwej, rzemieślniczej robocie. Do tego stopnia, że każdy z elementów kontrapunktu – bo jeszcze do kompozycji nie dochodzimy, mówię tylko o samym rzemiośle – był przez niego skrupulatnie dopracowywany, nie wypuścił ani jednego „może być”. Wymagał: „Najpierw poznaj reguły, żebyś je mógł łamać. Bo jeżeli masz dobre rzemiosło, to złamanie reguły może nastąpić tylko w imię jakiegoś wyższego celu, a nie dlatego, że nie potrafisz, że nie umiesz. Pod tym względem był, można powiedzieć, średniowieczny. Pracował z benedyktyńską

1 Zob. „*Zagram ci to kiedyś...*” Stanisław Radwan w rozmowie z Jerzym Illgiem (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2018).

cierpliwością i konsekwencją. Absolutnie nic nie może być puszczane, każdy problem musi być rozwiązany. Kombinuj dalej, ale przestrzegaj reguł. To był jeden biegun. To samo dotyczyło instrumentacji. Jak się dowiaduję, teraz studenci nie mają już tak luksusowych warunków, jak myśmy mieli. Weźmy choćby tylko to, że raz w semestrze profesor wybierał po jednej pracy instrumentacyjnej studenta kompozycji, szkoła zapraszała muzyków z filharmonii i płaciła im jakieś pieniądze, i oni nam przegrywali te nasze prace. To był przyspieszony kurs. Jak to usłyszałeś, uświadamiałeś sobie: Zaraz, wcale nie tak chciałem. Gdzie wobec tego błąd? Oczywiście wtedy nie było możliwości nagrywania, żeby to odtworzyć, było tylko to jedno przesłuchanie.

Ale na przykład co stosował profesor Penderecki jako metodę? My mamy takie atlasy instrumentów, przydatne dla każdego studenta kompozycji, także w późniejszej sztuce orkiestracji – bo jeden studiował wychowanie muzyczne, drugi jest skrzypkiem, inny pianistą, inny trębaczem i tak dalej. Przyszły kompozytor zawsze gra na jakimś instrumencie. I zupełnie inną wyobraźnię kształci w sobie smyczkowiec, a inną pianista. W związku z tym wydano świetne atlasy tak zwanych chwytów – co można zagrać na danym instrumencie, jaka jest jego skala: od c małego do c czterokreślnego to jest taki instrument i tak dalej, i tak dalej. Albo że jest możliwy tryl tylko taki, a na przykład na klarnecie już o półtonu wyżej jest niemożliwy. Że możliwy jest przeskok na skrzypcach – dla mnie to było ważne – pod warunkiem że właśnie gdzieś tam jest pusta struna, od której można się odbijać. Mnie był potrzebny ten atlas do skrzypiec.

[...]

[...] jak na kompozycji zacząłem się uczyć instrumentacji, to potrzebowałem tej wiedzy. [...]

[...]

Nie potrafiłbym powiedzieć: metodą profesora Pendereckiego było to i to. Nie było czegoś takiego. Metodą – mógłbym tak powiedzieć, źle używając słowa metoda – było: „Czego mu brakuje?”. I gnębił mnie w tych miejscach, w których byłem słabszy, żeby to poprawić...

[J!:] Doskonalić słabe strony.

Nigdy go nie interesowało to, co już wiedziałem. Prawie w ogóle nie pisałem u niego na fortepian, bo on mówił: „To już wiesz. To potrafisz”. Natomiast olbrzymi nacisk kładł właśnie na te słabe strony. To jest raczej problem z kręgu psychologii nauczania, a nie metodyki. Uważał, że klasyczne wykształcenie, zarówno w harmonii, jak i w kontrapunkcie czy instrumentacji jest podstawą. „Później – mówi – będziesz sobie robił, co będziesz chciał. Będziesz

wywracał, co zechcesz. Natomiast pierwszą rzeczą jest umiejętność, żeby postawić tak nutę, żeby ona brzmiała". [...]

[...]

[...] On na pewno był zawiedziony drogą, którą wybrałem. Mówił mi, że-bym się za bardzo nie wciągał w teatr. Na pewno sobie to inaczej wyobrażał. Poszedłem inną drogą. I myślę, że Krzysztof mógł być rozczarowany z tego powodu. Ale on dał mi chleb do ręki. Rzemiosło. Obracałem się w każdej stylistyce – nie dlatego, żebym był tak zdolny, tylko dlatego, że wiedziałem, jak się to robi. Więc z pełną odpowiedzialnością mówię, że dostałem od Krzysztofa chleb do ręki. Albo, jak kto woli, wędkę – nie rybkę, tylko wędkę. Wyszedłem od niego, wiedząc, jak się pisze. Jako nauczyciel rzemiosła był twardy. Jak powiedział, że muszę napisać tyle fug, to musiałem tyle fug napisać, nic go nie obchodziło, że już nie miałem na to czasu. Uważał, że jak będę mówił „byłem studentem profesora Pendereckiego”, to będzie wiadomo, że nie popełnię takiego błędu, żeby wiolonczelista pytał mnie, czy ma to grać nad gryfem czy pod podstawkiem. Co profesor może dać? Instrument. Talentu mi nie da, bo go mam albo nie mam, dotyczy to przecież każdego ucznia. Kiedy powiedział, że mogę napisać jako pracę dyplomową, co chcę, to znaczyło: „To już jest następny etap, ty już będziesz za to odpowiedzialny”. Bo praca dyplomowa jest z klasy kompozycji, a więc już mogę komponować. Czyli robić, co chcę. I on to wtedy wyraźnie rozgraniczył. [...]².

No i opowiada o fantastycznej szkole z rektorem Rutkowskim. Przeczytam jeszcze, co powiedział sam Penderecki, bo to też Illg tutaj zamieścił:

Staszka Radwana zawsze wspominam z ogromnym sentymentem. Był jedynym z moich studentów – może najlepszym.

Niesłuchanie zdolny, mniej pracowity, z fantastycznym poczuciem humoru i z dystansem do swoich zdolności.

Do dzisiaj pozostaliśmy przyjaciółmi i żałuję, że zbyt rzadko się widzimy. Napisał tyle świetnej muzyki do polskich spektakli teatralnych – szkoda, że praca w teatrze tak zawładnęła jego czasem, że nie udało mu się rozwinąć swojego talentu w muzyce poważnej. Staszek to wielka indywidualność muzyczna³.

Tak określił Radwana Krzysztof Penderecki. A Radwan się odwdzięczył tą rozmową z Illgiem, która zadaje kłam twierdzeniom, jakoby Penderecki powtarzał, że nie można nauczyć kompozycji. Myślę, że ten, kto te słowa przytaczał, po prostu był u niego na ostatnim roku. Ja byłem na ostatnim roku dyrygentury, kiedy

2 Ibidem, 86–90.

3 Ibidem, 89.

Krzysztof Missona zachorował i przyszedł inny nauczyciel, Napoleon Siess, który powiedział: „Czegóż ja będę panią uczył, zapraszam do Opery Śląskiej na staż, bo tu już jest pani przez kogoś innego uformowana”. Zresztą powiem, o kim mowa – o Krzysztofie Meyerze. Meyer uczył się od dziecka u Stanisława Wiechowicza, który umarł na rok przed jego dyplomem i Meyera dano do Pendereckiego, żeby dokończył studia. I rzeczywiście, czegóż miał Penderecki go nauczyć, skoro ten był już całkowicie uformowanym człowiekiem, zapatrzonym trochę w Szostakowicza. To był po prostu inny świat. I przypuszczalnie nie było jakichś merytorycznych rozmów między nimi. Ale sprawiedliwości musi stać się zadość i należy pamiętać, jak poważnie traktował sprawy warsztatowe i misję pedagoga Krzysztof Penderecki, o czym zresztą tutaj koledzy przed chwilą zaświadczyli.

MJS: Na potwierdzenie tych słów chciałabym przywołać jeszcze cykl, który organizuje Marcel Chyrzyński „Mistrzowie i ich uczniowie”. Miałam szczęście w 2018 roku prowadzić spotkanie z profesorem Krzysztofem Pendereckim we Floriancie, który wtedy powiedział, żeby uczyć instrumentacji, kontrapunktu. Rzemiosła. Uczyć intensywnie. Myślę, że jego twierdzenie, iż nie można nauczyć kompozycji, to skrót myślowy, oznaczający, że nie można nauczyć talentu, natomiast trzeba kształcić warsztat. I tutaj przypominają się te ważne słowa Zbigniewa Herberta, przyjaciela profesora Pendereckiego, który do artystów plastyków mówił: „Bądźcie rzetelni, najpierw musicie poznać rzemiosło, a potem możecie przekraczać granice”. Pamiętam z tego spotkania we Floriancie dwie przewodnie idee. Profesor powiedział wtedy, że właściwie całe życie się buntował. Najpierw przeciwko tradycji, a potem przeciwko awangardzie, ale nie dla samego buntu, tylko żeby znaleźć coś nowego i znaleźć siebie. Po drugie podkreślał, żeby uczyć kontrapunktu, instrumentacji, harmonii i tak dalej. To bardzo ważne przesłanie dla młodego pokolenia.

• Doświadczenie *Stabat Mater*

JWN: Dodam jeszcze coś o utworach. Największego wrażenia wcale nie zrobił na mnie *Tren*, a *Stabat Mater*. Jeszcze przed *Pasją*. Byłam wtedy w liceum, słyszałam utwór we Floriancie, gdzie te trzy chóry się ledwie wcisnęły na estradę. To był wielki szok. Dlaczego większy niż *Tren* czy *Polymorphia*? Dlatego, że my wiemy, że na instrumentach można różne rzeczy zrobić. Sama grałam na skrzypcach. Można sobie na tym poskrzypieć, robić jakieś efekty. W muzyce teatralnej robiło się różne rzeczy, naśladowało zgrzyt czy szum wiatru. Natomiast nie myśleliśmy, że da się coś takiego zrobić z chórem. Myśli się, że chór jest bardziej tradycyjny. Głos ludzki solo to jeszcze co innego. Berio mógł napisać *Sequenzę*, bo pojedynczy, bardzo

zdolny człowiek, śpiewak czy śpiewaczka, „zrobi” głosem niesamowite figury. Ale w chórze jest kilkadziesiąt osób i żeby je poddać presji czegoś tak niezwykłego, jak *Stabat Mater*, to *chapeau bas*. Po prostu oniemiałam, kiedy to usłyszałam. Zresztą moje koleżanki to samo, to zrobiło na nas ogromne wrażenie. I do dzisiaj jest to jeden z moich ukochanych utworów. A drugim, na przeciwnym biegunie, jest *VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit”*, czyli *Pieśni przemijania*. Dla mnie to – w cofnięciu się i otwarciu drzwi za sobą – najgłębszy przejaw myśli twórczej Pendereckiego, wielka, głęboka refleksja. I pamiętam, jak wybierał teksty i ciągle nie mógł z niektórych zrezygnować; robiła się z tego wielka pieśń o drzewach, a trzeba było podjąć decyzję. Ale jak genialnie ograniczone jest to dzieło, jak wspaniałe w swojej pełni, prawda? Nic dodać, nic ująć. A wiadomo, ile pracy twórczej i cierpienia Krzysztofa w tym było, z ilu ukochanych wierszy i pomysłów na ich muzyczną realizację musiał zrezygnować. Ale był mistrzem formy i potrafił zrezygnować tak, że powstało jedno z najlepszych jego dzieł.

MJS: Tak, te passusy z Rilkego są przejmujące. Podobnie, jak w *Pieśniach zadumy i nostalgii*, tam z kolei w zbliżony sposób funkcjonują fragmenty Norwidowskiego *Fortepianu Szopena*. Bardzo dziękuję za to dopełnienie – to jest inny repertuar. Bardzo dobre jest też określenie „surromantyczny”, chyba nikt z teoretyków ani muzykologów dotąd takiego nie zaproponował. Mówimy na ogół „neoromantyczny” albo „postromantyczny”, a to nieodpowiednie terminy.

JWN: Użyłam tego wyrazu w krótkim referacie, który wygłosiłam na temat przemiany stylistycznej u Krzysztofa Pendereckiego na przykładzie *Przebudzenia Jakuba*. Nawet się denerwowałam, że ten tekst nie wychodzi długi czas w druku, bo jeszcze ktoś usłyszy ten termin i go użyje.

MJS: Padło dziś więc publicznie – jest to termin, kategoria pojęciowa Joanny Wnuk-Nazarowej.

Agnieszka Draus (AD): Nie jestem kompozytorem. Przysłuchuję się skromnie, zafascynowana artykułowanymi wspomnieniami. Padło tu nazwisko Stanisława Radwana; to wyjątkowa postać, o takim intelekcie i takim ciepłym humorze, którego świadkiem też czasem byłam. Marek Stachowski powtarzał w rozmowie z Anną Woźniakowską, że to Staszek Radwan namówił go, żeby podjął studia w akademii, „bo jest taki młody, zdolny kompozytor, nazywa się Penderecki”. Chciałam jeszcze dodać, że, Marcelu, decydując się na C-dur zamiast Es-dur, wybrałeś światło Haydnowskie, a nie Pendereckiego? „Und es war Licht”, prawda? I jeszcze pan rektor wspomniał nazwisko Konwickiego, którego ja kojarzę zwłaszcza z reinterpretacją *Dziadów* Mickiewicza, bardzo odważną – *Lawą*, która daje zupełnie inne spojrzenie. Młodemu pokoleniu polecam ten film z młodym Arturem Żmijewskim w roli

głównej. Tak sobie pomyślałam, że może to być dzisiaj przywołane, jako nawiązanie do owej odwagi Pendereckiego, który reinterpretował wielkie pomniki tradycji. Z taką reinterpretacją będę kojarzyć *Pasję według św. Łukasza*. Kto inny by się ośmielił? Pamiętam późniejszą wypowiedź profesora Pendereckiego, że teraz chyba by się nie odważył, że dobrze, że miał tylko trzydzieści trzy, nomen omen, lata, i kiedy dostał propozycję, nie myśląc długo, po prostu napisał.

Elżbieta Penderecka (EP): To było zamówienie Westdeutscher Rundfunk w Kolonii, gdzie szefem muzyki współczesnej był dr Otto Tomek. Krzysztof wtedy powiedział, że napisze *pasję*, a Tomek mówi: „Zwariowałeś?! Po Bachu?!”. Krzysztof na to: „Tak, po Bachu. Nikt nie napisał, a ja napiszę”. I wtedy, pamiętam, intendentem Westdeutscher Rundfunk był Klaus von Bismarck, który uznał, że to wspaniale. Mogę potwierdzić, że [Krzysztof] pisał *Pasję* sześć tygodni. Ja wypełniałam klaster, a dr Tomek przyjeżdżał do nas co tydzień. 30 marca 1966 roku prawykonano *Pasję*. Ukazała się kronika filmowa – to przecież czasy komunizmu – w której podano, że polski kompozytor odniósł największy sukces na świecie. I wtedy padła zgoda, żeby mniej więcej trzy tygodnie później, 22 kwietnia, *Pasję* zaprezentować w Krakowie. To było nie do pomyślenia, żeby w czasach komunistycznych wykonać utwór z tematem religijnym.

AD: Bardzo dziękuję za ten głos. To chyba Zygmunt Mycielski powiedział, że ta data na partyturze brzmi dumnie, prawda? Już nie mówiąc o dedykacji – Elżbiecie Pendereckiej, która widnieje zapisana w nutach.

EP: W tym samym czasie było prawykonanie *De natura sonoris nr 1* na festiwalu w Royan. I dopiero później, po tym wydarzeniu, 8 czy 9 kwietnia, Krzysztof wrócił, wtedy na rozmowę telefoniczną trzeba było strasznie długo czekać, więc Krzysztof wysłał do mnie telegram. Czas pisania *Pasji* był bardzo intensywny. Sześć tygodni w ZAiKS-ie w Krynicy, w domu kompozytorów. Wyjechaliśmy, bo nie mieliśmy mieszkania, i tam pisał.

MJS: Fenomen *Pasji* i *Stabat Mater* (a przecież najpierw było *Stabat Mater*) działa wyjątkowo silnie – wszyscy przywołują *Pasję*. I doświadczenie sonoryzmu. No i przecież C-dur także znajdziemy w muzyce Krzysztofa Pendereckiego, w *Polymorphii*.

EP: Dodam jeszcze coś bardzo ważnego. Krzysztof uwielbiał Szostakowicza. Pojechaliśmy do Moskwy i spotkaliśmy go w Związku Kompozytorów Radzieckich. Miałam ze sobą dwie płyty z *Pasją*, jedną z Harmonii Mundi, a drugą z Philipsa. I mówię do Krzysztofa, że dam Szostakowiczowi nagranie. On na to, że Szostakowicz nigdy tego nie posłucha. Dobrze mówiłam po rosyjsku, podeszłam, rozmawialiśmy z Szostakowiczem, który był trudnym partnerem do rozmowy, ale bardzo się otworzył. Zwróciłam się do niego: „Mam coś, co mój mąż chciałby mistrzowi podarować”. On popatrzył na

mnie, wziął płytę. Pięć, może sześć tygodni później, przychodzi list od Szostakowicza: „Dorogoj Krzysztof. Samoje wielikolepnoje muzykalnoje proizwiedienije dwadcatogo wieku. Twój Dmitrij”. Czyli: „Najlepsze dzieło muzyki XX wieku. Twój Dymitr”.

MJS: Pani Elżbieto, ma pani ten list?

EP: Zaginął, ale był reprodukowany w książkach. Może go znajdę.

MJS: Wspaniałe świadectwo.

EP: To było coś niezwykłego: człowiek tak ważny dla Krzysztofa, największy symfonik XX wieku.

MJS: Dzisiaj Eero Tarasti pokazywał te szostakowiczowskie motywy w *II Koncercie wiolonczelowym*, w interpretacji semiotycznej. A jako przedstawiciel Finlandii mówił też o wspaniałych wykonaniach Arto Norasa *II Koncertu wiolonczelowego* Pendereckiego. Bardzo dziękuję wszystkim uczestnikom „stołu” i za obecność pani Elżbiecie Pendereckiej. Czeką nas jeszcze dzisiaj koncert. Zespół studencki Milo wykona sonorystyczny *II Kwartet smyczkowy* Krzysztofa Pendereckiego, Kwartet Dafô – *III Kwartet „Kartki z nienapisanego dziennika”* – wspaniały, można powiedzieć – autobiograficzny utwór. A potem usłyszymy *Sekstet*, którego interpretację hermeneutyczną, z uwzględnieniem tradycyjno-muzyczno-współczesnych powiązań, pokazał Joan Grimalt z Barcelony. Kochamy tę kompozycję. Zresztą w ogóle kochamy, pani Elżbieto, muzykę Krzysztofa Pendereckiego, za którą dziękujemy. I za *Pasję*, fenomen *Pasji*. Bardzo państwu dziękuję.

EP: Chcę państwu podziękować. Nie było lepszego prezentu na dziewięćdziesiąte urodziny mojego śp. męża, z którym spędziłam pięćdziesiąt pięć lat, bez trzech miesięcy. Zналиśmy się pięćdziesiąt osiem, więcej niż pół wieku. Dziękuję wszystkim, którzy brali udział w tej trzydniowej konferencji. Pani Małgosiu, wszystkim państwu, Teresie, Joance. Już nie będę wymieniała. . . Panom, którzy studiowali u mojego śp. męża. Pamiętam to, jak pan Pieprzyk przychodził do nas do domu. A studentom życzę tego, o czym zawsze mówił mój mąż – że trzeba mieć siłę i trzeba dążyć do celu. Tej siły mogę wam życzyć. Krzysztof, kiedy był bardzo młody, zaczynał pracę o piątej rano, trochę później o szóstej, pod koniec – o siódmej. Podszedł do mnie, krótko przed śmiercią, i powiedział: „Chciałem dla ciebie napisać dziewiątą symfonię”. Zawsze się jej bał, a ja mówiłam: „Krzysiu, cenileś Szostakowicza, on napisał piętnaście, więc dlaczego się boisz?”. Odpowiadał, że Beethoven napisał tylko dziewięć. To było niecałe dwa miesiące przed jego śmiercią. Czyli życzę wam dużo wytrwałości i dużo pracy. Dziękuję bardzo wszystkim.

MJS: Bardzo dziękujemy, pani Elżbieto, za bycie z nami. Zjednoczyła nas – w doświadczeniu, także wspólnotowym – muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Muzyka dająca nam różnorodne przeżycia, które przechowujemy w pamięci emocjonalnej.