

Uczestnicy: Magdalena Chrenkoff, Ilona Iwańska,
Kinga Kiwała, Dominika Micał, Małgorzata Pawłowska,
Kazimierz Płoskoń, Ewa Siemdaj
Koordynacja i prowadzenie: Agnieszka Draus

Dyskusja Teoretyków Muzyki ***Mieczysława Tomaszewskiego i Reginy*** ***Chłopickiej „podejście” do muzyki*** ***Pendereckiego***

Agnieszka Draus (AD): Szanowni państwo, serdecznie wszystkich witam – w ramach „stołu” dyskusyjnego Teoretyków Muzyki – na spotkaniu – poświęconym refleksji muzyczno-teoretycznej nad postacią i twórczością Krzysztofa Pendereckiego. Jednocześnie dziękuję bardzo pani profesor Małgorzacie Janickiej-Słysz za powierzenie mi odpowiedzialnej funkcji moderatora kolejnych wystąpień i prezentacji tematu, który w pewnym stopniu scalił formację definiowaną dzisiaj jako Krakowska Szkoła Teoretyczna. Z grupy tej oczywiście wyłaniają się dwie bardzo jasno świecące gwiazdy: gwiazda pana profesora Mieczysława Tomaszewskiego i gwiazda pani profesor Reginy Chłopickiej. To dwoje mistrzów, którzy wraz z podmiotem swoich rozważań odeszło w czasie sobie bliskim, kolejno w 2019, 2020 i 2021 roku...

Proszę państwa, będę prosić swoje wspańiałe koleżanki o prezentację wybranych kontekstów oraz Kazimierza Płoskonia o kulminacyjny pokaz slajdów, wieńczący nasze spotkanie. Koleżanki z Katedry Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego AMKP: Małgorzatę Pawłowską, Ilonę Iwańską, Kingę Kiwałę, Ewę Siemdaj i Mag-

dalenę Chrenkoff poproszę o przedstawienie badań nad twórczością Krzysztofa Pendereckiego w bardzo szerokiej perspektywie, o koncentrację na postaciach Tomaszewskiego i Chłopickiej, ale właśnie w szerokim kontekście i w takich ujęciach, które chyba się jeszcze w żadnych dyskusjach nie pojawiły.

Dodam, że ów wybór prelegentek był nieprzypadkowy, bowiem padł na uczennice profesora Tomaszewskiego, na wieloletnią sekretarz odpowiadającą za powodzenie sympozjów beethovenowskich i redaktor beethovenowskich tomów, wreszcie na naszą specjalistkę od dialektyki, będącej ważnym wyznacznikiem postawy dwojga badaczy muzyki autora *Polskiego Requiem* – z jednej strony *sacrum*, z drugiej – *profanum*. Poprosiłam również młodszą koleżankę, Dominikę Micał, o przedstawienie państwu informacji na temat imponującej liczby prac dyplomowych i doktoratów skoncentrowanych w całości lub częściowo właśnie na postaci i twórczości Pendereckiego.

Chciałabym jednak, aby punktem wyjścia w naszym spotkaniu stała się myśl głównego bohatera konferencji, jej patrona, ponieważ zarówno Regina Chłopicka, jak i Mieczysław Tomaszewski wielokrotnie potwierdzali, że Penderecki – swoimi wypowiedziami zorientowanymi silnie na symboliczne widzenie rzeczywistości – inspirował do tego, aby w sposób równie symboliczny i metaforyczny interpretować jego drogę twórczą.

Odniosę się krótko do publikacji *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*¹, będącej kompilacją rozproszonych tekstów Pendereckiego towarzyszących najważniejszym punktom jego artystycznej drogi. Choćby w wykładzie pt. *Artysta w labiryncie*, wygłoszonym z okazji otrzymania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie 15 października 1994 roku, kompozytor mówił o łamigłówce jako metaforze naszego bytowania i o błędzeniu, drodze okrężnej jako jedynej prowadzącej do spełnienia. Z kolei w rozmowie, którą przeprowadziła z mistrzem Małgorzata Janicka-Słysz (opublikowanej w słynnym magazynie *Studio* w 1993 roku), Penderecki podkreślił, że jego twórczość jest dialogiem, w tym – dialogiem z samym sobą. Spróbuję przypomnieć państwu rozumienie dialogu przez Krzysztofa Pendereckiego w swoistym filozoficznym połączeniu z czterema metaforami.

1 Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku* (Warszawa: Press-publica, 1997).

Po pierwsze: DIALOG Z HISTORIĄ

Dialog z historią rozpoczyna między innymi *Pasja wg św. Łukasza*, skoncentrowana na poszukiwaniu korzeni i wartości. Po latach mierzenia się z mianem koryfeusza awangardy, wypowiadającego się z zapalem językiem sonorystycznym, Penderecki rozpoczął znacząco owe „otwieranie drzwi za sobą”. Lubił w tym kontekście odnosić się do metafory ARKI, jako symbolu pojednania, łączenia pozornie odległych sensów – jak w jego *I Symfonii*: sonorystycznej i beethovenowskiej zarazem.

Po drugie: DIALOG Z TRADYCJĄ

Dialog z tradycją przebiegał równolegle do dialogu z historią. Penderecki łączył światy, czasy i przestrzenie tradycji, jak choćby w utworze, który nasze pokolenie i środowisko poznało po raz pierwszy dzięki interpretacjom Reginy Chłopickiej: to *Kadisz* do słów nastoletniego poety żydowskiego Abrama Cytryna. Ale dzieje się tak i w jednym z utworów ostatnich, „*Powiało na mnie morze snów...*” *Pieśni zadumy i nostalgii*, w którym ów dialog z tradycją – choćby poezji polskiej – pięknie opisała Regina Chłopicka:

Pieśni zadumy i nostalgii ukazują szczególny dystans, z jakim kompozytor patrzy na to, co minione i na współczesny świat. Narracja pieśni toczy się powoli, niekiedy jakby poza czasem. Przywoływane jest piękno polskiej poezji od romantyzmu do współczesności – poezji, której interpretacja muzyczna poprzez następstwo określonych charakterów z wyrafinowaną, wciąż odmienianą warstwą dźwiękową tworzy nową, syntetyczną jakość artystyczną².

Metaforą dialogu z tradycją, jakże często przywoływaną przez Krzysztofa Pendereckiego, będzie symbol DRZEWA i jego podwójnego zakorzenienia „w ziemi i w niebie”³.

Po trzecie: DIALOG Z KULTURĄ

Dialog z kulturą w twórczości kompozytora wsparty został na trzech filarach jego postawy. Po pierwsze, na koncepcji dzieła muzycznego. Po drugie, na społecznym

2 Regina Chłopicka, Krzysztofa Pendereckiego „*Powiało na mnie morze snów...*” *Pieśni zadumy i nostalgii*. W kręgu fascynacji poezją polską, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” 4 (2014), 50.

3 *Elegia na umierający las*, w: Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*, 40.

funkcjonowaniu dzieła sztuki i zaangażowaniu autora w komentowanie jego kontekstów. Po trzecie – na przesłaniu dzieła sztuki właśnie w dialektyce *sacrum* i *profanum*. Jako przykład koncepcji utworu muzycznego o bardzo silnym odniesieniu do pamięci gatunku klasycznego posłużyć może *Koncert fletowy* z 1992 roku. Używając klasyfikacji współczesnych koncertów polskich zaproponowanej przez Annę Nowak (autorka wyróżnia trzy fazy rozwoju tego gatunku w Polsce: neoklasyczną, nowoczesną i postmodernistyczną), *Koncert fletowy* można wpisać w zakres trzeci. Dedykowany został wielkiemu fleciście – Jean-Pierre’owi Rampalowi.

Teraz wszystkie moje utwory instrumentalne, koncerty, są pisane dla konkretnych osób. To nie znaczy, że piszę, inspirując się sposobem gry. Chcę mieć jedynie dobrego wykonawcę. I nie muszę liczyć się z problemem ich umiejętności technicznych. Napisałem koncert dla Pierre’a Rampala, dla Rostropowicza, Isaaka Sterna, dla Siegfrieda Palma⁴.

Koncert powstał niejako na marginesie czwartego dzieła operowego – *Króla Ubu*. Oba utwory łączą wspólne rozwiązania muzyczne, jakby kompozytor chciał podjąć dialog sam ze sobą... Metaforą dialogu z kulturą stał się przywołany już labirynt, co zauważyła Alicja Jarzębska:

Utwory komponowane od początku lat 90. są świadectwem poszukiwania klasycznego piękna w linearnie zestrojonych dźwiękach i eufonicznych współbrzmieniach, w formie skondensowanej i oszczędnej. Są one także przejawem dążenia do wykształcenia nowego typu uniwersalnego języka muzycznego, mającego znamiona lekkości, przejrzystości, dokładności a zarazem bogactwa różnorodności. W wypowiedziach Pendereckiego symbolem tego stałego wysiłku poszukiwania jest labirynt czasu⁵.

Wreszcie po czwarte: DIALOG Z NATURĄ

Dialog ów przenika w sposób bezpośredni do niektórych fragmentów partytury. W pierwszym wydaniu *Koncertu fletowego* pod jego ostatnim taktem zauważyć można kompozytorską adnotację, poczynioną w noc ukończenia dzieła: *totalnezaćmienie księżyca*. Otwiera to kolejne pole semantyczne do interpretacji utworu –

4 Mieczysław Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie*, tom 2: *Odzyskiwanie raju* (Kraków: PWM 2009), 90.

5 Alicja Jarzębska, *Penderecki, Krzysztof*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, tom 8: *Pe-R* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2004), 22.

barwę, kolor i wygląd fletu połączyć można przecież z owym niezwykłym fenomenem natury – księżycem w procesie gry z cieniem ziemi.

Metaforą dialogu twórcy z naturą stała się w kompozytorskich interpretacjach ARKADIA – pierwotny symbol krainy szczęśliwości, wiecznej radości w odnalezieniu porozumienia, harmonii, *claritas*. W rzeczywistości miejscem tym stały się Łusławice. Krzysztof Penderecki mówił:

Ja sobie wyobraziłem ten park. Zacząłem oczywiście od remontu dworu. Powstały następne elementy, oczywiście ogrodzenie. Oficynę zbudowałem, jedną bramę, drugą bramę. Ten park zaczął się rozrastać, rozszerzać.

Dał także wyraźnie do zrozumienia, iż miejsce tworzenia, owo szczęśliwe otoczenie, bycie wśród natury, miały zasadniczy wpływ na jego twórczość późną:

Myślę – wyznał – że to, iż zajmuję się, iż fascynuje mnie botanika czy dendrologia, z biegiem lat przesunęło punkt ciężkości w mojej muzyce z wielkich utworów – na bardziej skupione, kameralne. Przecież dawniej – konkludował – tyle muzyki kameralnej nie pisałem. Może to także sprawa dojrzałości? Spojrzenie z dystansem na siebie i inną muzykę? A po momencie zamyślenia: Jednak miejsce jest chyba także bardzo ważne⁶.

W odniesieniu do wspomnianych czterech dialogów i czterech metafor trudno nie nazwać Krzysztofa Pendereckiego mianem kompozytora-humanisty, odbierającego rzeczywistość metaforycznie, inspirującego właśnie do takiego interpretowania, nie tylko – analizowania jego dzieł.

Proszę państwa, okładek i tytułów publikacji z tekstami o muzyce Krzysztofa Pendereckiego jest zbyt wiele, aby je wszystkie wymienić. Podać można zapewne niepełną listę polskich autorów podejmujących ów temat. Będą to: Beata Boleślawska-Lewandowska, Andrzej Chłopecki, Regina Chłopicka, Krzysztof Cyran, Agnieszka Draus, Krzysztof Droba, Marcin Gmys, Ilona Iwańska, Małgorzata Janicka-Słysz, Kinga Kiwała, Roman Kowal, Iwona Lindstedt, Teresa Malecka, Danuta Mirka, Joanna Wnuk-Nazarowa, Maciej Negrey, Anna Nowak, Małgorzata Pawłowska, Leszek Polony, Ewa Siemdaj, Iwona Sowińska-Zajac, Krzysztof Sz wajgier, Mieczysław Tomaszewski, Ewa Wójtowicz i inni... Dwie postaci z podanego kręgu autorów wysuwają się absolutnie na plan pierwszy. To Regina Chłopicka i Mieczysław Tomaszewski.

Proszę teraz moje dwie koleżanki z Katedry Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego, ostatnie uczennice profesora Tomaszewskiego, Ilonę Iwańską i Małgorzatę

6 Mieczysław Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie*, tom 2: *Odzyskiwanie raju*, 189.

Pawłowską, o przedstawienie państwu fenomenu relacji: Mieczysław Tomaszewski – Krzysztof Penderecki. Bardzo proszę: *O dwóch takich, co odzyskiwali raj*.

Ilona Iwańska (II):

1. Fascynacja i „przyjaźń z dystansem”

Twórczość Pendereckiego – obok dzieł Chopina, Mahlera i pieśni romantycznej – należała do podstawowych muzycznych fascynacji Tomaszewskiego. Kompozytor i muzykolog poznali się w 1957 roku, a przez kolejne lata ich drogi stale się przecinały – choćby przez to, że PWM, którym – jak wiadomo – kierował Tomaszewski, wydawał kolejne opusy autora *Polskiego Requiem*. Relację z Pendereckim sam badacz określił jako: „przyjaźń z dystansem – dyktowanym przez podziw i respekt dla autentycznej wielkości tej sztuki”⁷. Za jeden z wyrazów tego podziwu trzeba uznać fakt, że podobizna kompozytora stanęła obok postaci Bacha, Mozarta czy Chopina w prywatnym panteonie rzeźb zdobiącym przydomowy ogród państwa Tomaszewskich w Szczawie. Penderecki nie pozostawał swemu monografiście dłużny, zapraszając go do wąskiego grona wtajemniczonych. Niekiedy zwierzał mu się z problemów, które rozstrzygał w trakcie pisania utworów inspirowanych poezją⁸, pozwalał obcować ze swoją muzyką *in statu nascendi*⁹, a wreszcie – symbolicznym gestem dedykował mu swą *VIII Symfonię „Pieśni przemijania”*. Obrazu tej niezwyklej, twórczej relacji dopełnia fakt, że obu bohaterów łączyła także pasja botaniczna, co stworzyło między nimi – używając słów Teresy Maleckiej – „wspólnotę wyższego rzędu”¹⁰.

Małgorzata Pawłowska (MP):

2. Miłość nie od pierwszego wejrzenia

Nie była to jednak miłość od pierwszego wejrzenia. Jak sam Tomaszewski wyznawał w rozmowach z Krzysztofem Drobą, impuls do zainteresowania się Pendereckim wyszedł od Zespołu do Spraw Analizy i Interpretacji, który zorganizował pięć sesji poświęconych Pendereckiemu i jego muzyce w latach 1975–2003¹¹. Zadaniem pro-

7 Mieczysław Tomaszewski, *Moje fascynacje i zadziwienia*, nieopublikowany tekst.

8 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim* (Kraków-Olszanica: Akademia Muzyczna w Krakowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Bosz, 2011), 133.

9 Ibidem, 134.

10 Teresa Malecka, *Mieczysław Tomaszewski. Muzykolog wolny, niezależny i zaangażowany*, „Res Facta Nova” 20/29 (2019), 12.

11 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo*, 129–130.

fesora było programowanie tych sesji i wpisywanie się w nie każdorazowo z nowym tekstem. Jak mówił: „Te teksty były na mnie... może nie tyle wymuszone, co sprowokowane przez Krzysztofa Drobę, przynajmniej na początku”¹², zrazu Tomaszewski bowiem był skłonny traktować tę muzykę jako „twórczość «warszawsko-jesienną»”.

Początkowo zatem zainteresowanie przeważało nad podziwem, a kolejne etapy fascynacji odkrywały się wraz z poznawaniem twórczości Pendereckiego i formułowaniem wokół niej kolejnych dojrzewających idei – jedną z nich była twórcza i inspirująca teza o intertekstualności muzyki Pendereckiego, którą postawił w roku 2003. Żeby jakakolwiek z tych idei mogła dojrzeć, Mieczysław Tomaszewski potrzebował na tę muzykę się otworzyć¹³. Cytuję wypowiedzi z innych miejsc:

Zjawiskowa twórczość Pendereckiego angażowała mnie coraz bardziej. Stawiała coraz to nowe pytania. Podsuwała coraz to nowe problemy teoretyczne i nowe metodologie¹⁴.

Jako słuchacz zagorzały tej muzyki znajduję odpowiedzi każdorazowo jednoznaczne, chociaż nigdy nie ostateczne. Jako badacz odnajduję w sobie niewiernego Tomasza¹⁵.

II:

3. Wokół monografii

Kulminacją naukowej podróży, jaką przebył Tomaszewski, publikując na przestrzeni kilkudziesięciu lat kolejne artykuły i książki o muzyce Pendereckiego – a także wywiad rzekę z kompozytorem – jest niewątpliwie dwutomowa monografia o znamennym tytule *Bunt i wyzwolenie*¹⁶. W rozmowie z Krzysztofem Drobą autor tak oto opisał odczucia, które towarzyszyły mu po otrzymaniu zamówienia od PWM:

12 Ibidem, 130.

13 W tym miejscu pokazany był fragment filmu z wypowiedzią Mieczysława Tomaszewskiego: „Z pisanem o muzyce jest tak, jak z miłością. Jak się nie otworzy na kogoś drugiego, to w ogóle nie może zaistnieć to uczucie [...]. Ja się otworzyłem na muzykę – na muzykę Pendereckiego, żeby tu nie było wątpliwości”. *Tomaszewski – Penderecki – Odzyskiwanie raju*, materiał promocyjny drugiego tomu książki pt. *Bunt i wyzwolenie* (Kraków: PWM, 2009), <https://www.youtube.com/watch?v=qvXZVA8MP-k&t=26s> (dostęp: 15.05.2024).

14 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo*, 132.

15 Mieczysław Tomaszewski, *Siedem pytań wokół Pendereckiego*, w: Mieczysław Tomaszewski, *12 Spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje* (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011), 172.

16 Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, tom 1: *Rozpętanie żywiołów* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008) oraz Mieczysław Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie*, tom 2: *Odzyskiwanie raju*.

Nie miałem moralnego prawa, by odmówić. Byłem najbliżej tematu. [...] propozycja PWM miała charakter podobny do zwrócenia się o rolę chrzestnego, a takiej prośbie się nie odmawia. Zgodziwszy się, znalazłem się z kolei w sytuacji skoczka, który, skacząc z trampoliny, nie wie, czy w basenie jest woda. Uświadomiłem sobie wtedy, że Penderecki to już ponad 100 utworów i jeśli mam postępować etycznie, to muszę je wszystkie przeczytać i przesłuchać¹⁷.

MP: Tamtego lata, kiedy profesor intensywnie pracował nad tą monografią, odwiedziłam go w Szczawie i pamiętam, że użył innej metafory wobec bezmiaru pracy nad Pendereckim: „Czuję się, jakbym przelewał ocean łyżeczką”.

II: Poczucie, że stoi się przed zadaniem niemożliwym, potęgowane przez zbyt krótki czas na jego realizację, nie przeszkodziło jednak autorowi wejść w intymny kontakt z dziełem – co zawsze mocno postulował; świadczą o tym dobitnie następujące słowa:

Mógłbym powiedzieć, że jest to książka prywatna. Ująłem, odczytałem Pendereckiego tak, jak go czuję. Cieszę się, że to odczytanie, nie z kurtuazji, sam kompozytor uznał za zgodne z jego własnym samowidzeniem. W jego odczuciu nie strzeliłem więc kulą w płot. A było to możliwe, bo nie wszystko u Pendereckiego mi się podobało. Od samego początku miałem prywatne zastrzeżenia do jego tendencji monumentalistycznych, do tego wielkiego, neobarokowego i późnoromantycznego teatru, do graniczenia z grandilo kwencją. Wydaje mi się, że to wszystko – nie tylko entuzjazm, ale i powściągliwość – w książce zostało zawarte. [...] ktoś [to] może przyjąć lub odrzucić¹⁸.

Wypowiedzi Pendereckiego utrwalone podczas promocji książki w siedzibie PWM potwierdzają, że odnosił się on do niej z aprobatą¹⁹. Co ważne w tym kontekście, Tomaszewski nigdy nie konsultował z kompozytorem swoich ustaleń czy ocen dotyczących jego twórczości. Jak zastrzegł:

[nawet] jedna fraza czy zdanie – z wszystkiego co kiedykolwiek [...] napisałem o Pendereckim, mimo naszej bliskości – nie były jemu wcześniej znane. To są imponderabilia²⁰.

17 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo*, 132.

18 Ibidem, 133.

19 Penderecki zwrócił się wówczas do Tomaszewskiego słowami: „Jestem dumny, że napisałeś tę książkę, bo ona była potrzebna”. Stwierdził także, iż profesor – mimo że jest muzykologiem – w pewnym sensie pisze tak, jakby pisał powieść. Zob. Mieczysław Tomaszewski, *Bunt i wyzwolenie*, tom 2: *Odzyskiwanie raju*.

20 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo*, 133.

4. Penderologia Tomaszewskiego

MP: Wspominałyśmy, że twórczość Pendereckiego prowokowała Tomaszewskiego do zadawania pytań, a ten jako „niewierny Tomasz” badał, sprawdzał, szukając odpowiedzi. Jako „człowiek-synteza” Tomaszewski patrzył oczywiście w sposób całościowy i w szerokim kontekście, strukturalistycznie dostrzegając w twórczości Pendereckiego „dziwiące się sobie”, czasem zderzające się, częściej – komplementarne względem siebie, dialogujące pary przeciwieństw.

Z holistycznym ujmowaniem świata przez Tomaszewskiego rymuje się uniwersum Pendereckiego, jak bowiem pisze autor, kompozytora „interesuje [...] wszystko: co dobre i złe, piękne i brzydkie, po prostu pełnia”²¹. Tomaszewski pokazuje, że zjawiska pozornie pozostające ze sobą w sprzeczności – jak tradycja i nowoczesność – w muzyce Pendereckiego są do pogodzenia, chociaż „po ukazaniu się Pasji Łukaszejowej zarzucono Pendereckiemu zdradę awangardy”²². Tomaszewski przytacza pogląd Pascala: „Człowiek nie pokazuje swej wielkości przez to, iż pozostaje na jednym krańcu, ale przez to, że dotyka dwóch naraz i wypełnia przestrzeń pomiędzy nimi”²³.

Przy czym Tomaszewski widzi w muzyce Pendereckiego bogactwo materiału, pełnię środków, wyrazistość ekspresji, dynamizm i zdecydowanie jako konwenujące z twórcy temperamentem sangwinicznym. Dostrzega też, że mimo przeciwieństw i zmienności, w drodze twórczej Pendereckiego „we wszystkim, co komponował [...] naczelna i nadrzędna jest myśl, idea, sugestia, słowem przesłanie niesione przez dźwięki [...] skierowane do tych, którzy na muzykę autora Trenu, Pasji i Kadyszu są otwarci”²⁴.

II: *Last but not least*, należy dodać, że Tomaszewski nie byłby sobą, gdyby w zderzeniu z masywem wielkiej sztuki stracił z oczu człowieka. Toteż jego refleksja nad muzyką Pendereckiego naznaczona jest myśleniem personalistycznym, w którym istotną rolę zyskuje przebieg życia twórcy – widziany przez pryzmat tzw. punktów węzłowych – oraz struktura jego osobowości. Tę ostatnią widzi autor jako spłot następujących właściwości:

- duch niezależności („urodził się po to, aby iść pod prąd”);
- duch przekory („porzuca pole bitwy, na którym odniósł zwycięstwo”);

21 Mieczysław Tomaszewski, *Słuchając Pendereckiego*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” 8/9 (2016), 203.

22 Ibidem, 209.

23 Ibidem.

24 Mieczysław Tomaszewski, *W zadziwieniu i zadumie nad „pokoleniem 33”*, „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” 3 (2013), 24.

- wewnętrzny przymus sięgania po ekstremy;
- pełne, absolutne zaangażowanie we własną twórczość (nie tylko warsztatowe, ale i emocjonalne);
- odwaga skazania się na twórczą samotność;
- wewnętrzne poczucie mocy wypływające z podwójnego zakorzenienia²⁵.

Post scriptum

MP: Miłość „nie od pierwszego wejrzenia” do muzyki Pendereckiego trwała do końca życia. Tomaszewski wyznał Drobie: „Jestem szczęśliwy, że los zetknął mnie z muzyką Pendereckiego, z którą obcowiałem niekiedy jeszcze zanim powstała”²⁶. Mianował też Krzysztofa Pendereckiego jedną z najwybitniejszych postaci muzyki światowej naszych czasów, a nawet kompozytorem genialnym.

II: Oddajmy jeszcze raz głos panu profesorowi i zobaczmy, w jaki sposób objaśniał sens metaforycznego podtytułu drugiej części swej monografii o Pendereckim:

„Odzyskiwanie raju” oznacza odzyskiwanie tych właściwości, tych wartości [...], które mniej lub bardziej lekkomyślnie w XX wieku zostały utracone. W XX wieku słowo „piękno” stało się wstydlive. Liryka, liryzm – też przestał być modny...

W kontekście tych słów nasuwa się refleksja – zasygnalizowana już w tytule tego wystąpienia – że nasza wypowiedź jest historią nie o jednym, a o dwóch takich, co odzyskiwali raj.

MP: Dziś spotykamy się tu z okazji 90. rocznicy urodzin Pendereckiego. Obaj bohaterowie mieli urodziny w listopadzie, Tomaszewski obchodziłby 102. urodziny. Zaledwie dziesięć lat temu, w jubileusz 80. urodzin Pendereckiego, profesor Tomaszewski wpisał się do *Liber Amicorum* z przyjacielskim pozdrowieniem i życzeniami, które dziś możemy odczytać jako fragment rozmowy już w raju odzyskanym... Pozostawmy je do odczytania w ciszy:

Niech mi będzie wolno dołączyć swój głos – zawsze pełen podziwu i wdzięczności za muzykę, którą nas darzysz – do życzeń płynących do Ciebie z całego świata, wraz z niezmiennie przyjacielskim pozdrowieniem w dniu Twego

25 Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Przemiany i punkty węzłowe drogi twórczej*, w: *Krzysztof Penderecki. Muzyka ery intertekstualnej*, red. E. Siemda (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2005), 35–36.

26 Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo*, 134.

wkroczenia w nową fazę Twojej fascynującej drogi twórczej i z życzeniem, by wena twórcza nie opuszczała Cię jeszcze przez długie lata²⁷.

AD: Myślę, że to jeden z momentów bardzo wzruszających tego wieczoru, takich pewnie będzie wiele... Proszę państwa, czas wspomnieć siedmiotomowy projekt, który powstał od początku do końca z inspiracji myślą profesora Mieczysława Tomaszewskiego, jego interpretacją integralną, rozpatrującą dzieło w szerokim kontekście kultury, od genezy do rezonansu.

Projekt ów zaangażował dosłownie wszystkich członków Katedry Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego. Według określonego systemu myślowego zanalizowane zostały do momentu wydania książki wszystkie kompozycje Pendereckiego. Myślę, że to jest wydawnictwo w skali światowej unikatowe. Pozwolę sobie jednak zauważyć i wyartykułować silną potrzebę napisania jeszcze tomu ósmego, obejmującego interpretacje utworów ostatnich. Sprawę tę Regina Chłopicka w swojej książce również pozostawiła otwartą, więc można byłoby pomyśleć o tym, żeby w jakiś sposób ten wspaniały projekt zamknąć liczbą tomów parzystą, czyli taką, jak by to sobie wyobrażał profesor Tomaszewski.

Bardzo proszę teraz Ewę Siemdaj o dopowiedzenie kilku słów na temat znaczących wydarzeń zainspirowanych właśnie myślą i niezwykłymi, wywrotowymi wręcz pomysłami profesora Tomaszewskiego – mowa o konferencjach organizowanych przez Akademię Muzyczną w Krakowie.

Ewa Siemdaj (ES): Pierwsza konferencja, która dotyczyła twórczości Krzysztofa Pendereckiego zorganizowana została już w 1975 roku. Miała ona również ważny wymiar dla środowiska teoretyków Akademii Muzycznej w Krakowie, gdyż niejako je scaliła. Pięć lat później zorganizowano kolejną konferencję na temat muzyki Krzysztofa Pendereckiego, tym razem w kręgu krajowych muzykologów i teoretyków muzycznych. Owocem tych konferencji były pierwsze książki o twórczości profesora Pendereckiego z perspektywy badań naukowych nad poszczególnymi utworami.

Przełomową na pewno okazała się decyzja z początku lat 90., kiedy to organizatorzy postanowili zaprosić do grona uczestników konferencji muzykologów spoza polski. Mam na myśli konferencję z 1993 roku zatytułowaną *Penderecki, twórczość i jej recepcja*. Te trzy konferencje, zaproponowane przez profesora Tomaszewskiego, zrealizowane przez komitet naukowy z Teresą Malecką i Krzysztofem Drobą na czele, nie tylko cieszyły się dużym zainteresowaniem, lecz przede wszystkim pobudziły badania nad twórczością kompozytora.

27 Mieczysław Tomaszewski w: *Liber Amicorum* dla K. Pendereckiego (Kraków, jesienią 2013).

Następnie, w roku 1998 z inicjatywy m.in. Reginy Chłopickiej zorganizowano konferencję *Penderecki wobec Teatru Muzycznego XX wieku*, a w 2003 roku – kiedy świętowana była 70 rocznica urodzin kompozytora – Mieczysław Tomaszewski zaproponował spojrzenie na dzieła jubilata z nowej perspektywy podczas międzynarodowej konferencji *Penderecki, muzyka ery intertekstualnej*. Pokłosiem owych konferencji stały się publikacje zarówno w polskojęzycznej wersji, jak i w językach konferencyjnych, które zarówno przyczyniały się do pogłębiania stanu badań nad twórczością łusławickiego twórcy, jak i upowszechniły jej światowy rezonans. Uczestnikami tych sesji byli tak znani specjaliści i muzykolodzy, jak: Wolfram Schwinger, Robert Shankovich, Irina Nikolska, Ray Robinson, Helmut Loos, Stefan Keym, Stephen Downes, Robert S. Hatten, Ann K. Gebuhr, Ruta Goštautienė. Naukowcy ci badali twórczość Pendereckiego przez pryzmat własnej kultury i odmiennych doświadczeń.

Innym ważnym elementem sprzyjającym rozpowszechnianiu wiedzy o twórczości Krzysztofa Pendereckiego były księgi festiwalowe towarzyszące cyklicznie odbywającym się imprezom jubileuszowym. Owe księgi z esejami pisanymi dla szerokiego kręgu melomanów, przybliżającymi i objaśniającymi dzieła kompozytora, do dnia dzisiejszego mają ogromną wartość i robią duże wrażenie.

Pierwsza taka księga, nieredagowaną jeszcze przez profesora Tomaszewskiego, a przez Krzysztof Drobę (ale z jakże znaczącym tekstem profesora pt. *Słuchając Pendereckiego!*), towarzyszyła festiwalowi muzyki kompozytora w 1988 roku. Otwierający księgę esej Mieczysława Tomaszewskiego był pierwszą próbą całościowego ujęcia dotychczasowego dorobku Krzysztofa Pendereckiego, do roku 1988, wraz z propozycją periodyzacji twórczości, jakże celnej do dziś, później przez autora jedynie rozszerzanej i aktualizowanej o nowo powstałe dzieła.

Drugim tak ważnym ujęciem całościowym jest wstęp do *Księgi Programowej Festiwalu*, który odbywał się w Krakowie w 1998 roku i łączył się z 55. rocznicą urodzin profesora Pendereckiego. W eseju tym Tomaszewski proponuje podział drogi twórczej kompozytora na wyznaczone przez siebie i jakże sugestywnie nazwane fazy.

Kolejne wielkie festiwale, które odbywały się w Warszawie z okazji 70., 75. i 80. urodzin kompozytora, były uzupełnione wspaniałymi tekstami profesora, choć już w charakterze mniej naukowym, raczej przeznaczonymi dla szerszego grona melomanów. Był to m.in. esej zatytułowany bardzo prosto: *Penderecki*, napisany do księgi festiwalowej z 2008 roku oraz *Pendereckiego droga twórcza* powstały do festiwalu z okazji jubileuszu 80. urodzin w 2013 roku. Mieczysław Tomaszewski pisał w nich w sposób piękny i przystępny, celnie ujmując najważniejsze cechy języka dźwiękowego Krzysztofa Pendereckiego, które mimo przemian są stale obecne w jego muzyce.

AD: Przyznają państwo, że słuchając i odczytując muzykę Krzysztofa Pendereckiego, patrzymy na nią przez pryzmat słów Mieczysława Tomaszewskiego i Reginy Chłopickiej. Właściwie w każdym z wygłoszonych na konferencji referatów myśli Tomaszewskiego i Chłopickiej silnie rezonowały.

Pragnę skoncentrować się teraz przez chwilę na badaniach Reginy – mojej mistrzyni, która jest autorką jednej, ale jakże znaczącej książki o muzyce autora *Pasji*, później zreinterpretowanej i uzupełnionej w języku angielskim: *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*. Tytuł anglojęzyczny brzmi nieco inaczej: *Krzysztof Penderecki. Musica Sacra – Musica Profana*.

Bardzo zazdroszczę moim koleżankom, że poznały tak wiele wypowiedzi obu panów profesorów, dotyczących nie tylko samego meritum, czyli analizy i interpretacji muzyki Pendereckiego, ale także dowodów ich wspólnej relacji.

Ja właściwie mogę powiedzieć o tym, co słyszałam prywatnie, nie zachowały się bowiem żadne rozmowy nagrane. Pamiętam Reginę, która mówiła zawsze o Pendereckim: „Krzysztof”, lubiła podkreślać: „Rozmawiałam z Krzysztofem”. „Dzwonił do mnie Krzysztof”. „Pokazał mi Krzysztof swój najnowszy utwór”. „Krzysztof poprosił, żebym napisała o nieznanym jeszcze światu utworze kilka słów do książki programowej prawykonania” itp. Można powiedzieć, że w wielu przypadkach Regina była pierwszym recenzentem muzyki swojego przyjaciela. I wiem, bo byłam czasem świadkiem rozmowy telefonicznej, nie były to oceny polegające na uwielbieniu czy poklepywaniu po ramieniu. Regina Chłopicka potrafiła Krzysztofowi Pendereckiemu powiedzieć uwagi krytyczne szczerze. I myślę, że może to właśnie w jakiś sposób bawiło czy też ekscytowało i inspirowało Pendereckiego do podtrzymywania tej bardzo bliskiej więzi, przypominę, prawie równoletków, bo Penderecki obchodził urodziny w listopadzie (ur. 1933), Regina Chłopicka w sierpniu, to zodiakalna lwica z 1934 roku.

Z owej relacji zrodziła się, rzecz można, największa pasja krakowskiej teoretyczki muzyki. Badania nad osobowością i muzyką Pendereckiego zdominowały absolutnie naukowy dyskurs Reginy Chłopickiej. Oto tematy naukowo jej bliskie, które koniec końców ogniskowały się wokół postaci i twórczości Pendereckiego:

- Było to właśnie wspomniane *sacrum*, ale i *profanum*. Penderecki przecież zwykł mawiać, że interesuje go zarówno Bóg, jak i diabeł.
- Temat śmierci. Regina w sposób wręcz oksymoroniczny, bo pozytywny ukazywała topos śmierci w muzyce, właściwie oswajając nas z tym tematem, nieuniknionym, pozornie smutnym. I mówiła o tym zawsze z uśmiechem, bo myślę, że to było połączone z jej wewnętrzną wiarą w życie po życiu. W ów raj, o którym była

dzisiaj mowa. Notabene ciekawa jestem, czy nas z tej swojej rajskiej łoży obserwuje i czy się przysłuchuje naszym dzisiejszym rozważaniom. Czuję, że tak...

- Z drugiej strony teatr muzyczny. Regina Chłopicka „czuła” teatr i trzeba przyznać, że była jedną z niewielu badaczek, teoretyczek muzyki, które poświęcały się analizie i interpretacji opery. Jako multimedium, czy też intermedium, opera jest wszak trudnym gatunkiem do badania. Pamiętam, jak na materiale czterech oper Pendereckiego Regina Chłopicka stworzyła indywidualny sposób analizy inscenizacji muzycznych.

Problematykę twórczości Pendereckiego Chłopicka widziała zawsze dialektycznie, wśród uzupełniających się sfer:

- życia/twórczości,
- języka/techniki,
- formy/gatunku,
- brzmienia/przesłania.

Natomiast swoją książkę ujęła w formę trzyczęściową, obejmującą interpretację, styl i jego przemiany, wreszcie – dokumentację. W ramach interpretacji *musica sacra*, *musica profana* Regina podjęła próbę zbadania wokalnie-instrumentalnej twórczości Pendereckiego w bardzo szerokim kontekście kulturowym.

W części pt. *Styl i jego przemiany* zaproponowała własną periodyzację twórczości autora *Króla Ubu*, która bardzo często przez wielu badaczy wskazywana jest jako alternatywa dla periodyzacji profesora Tomaszewskiego. Niejednokrotnie badacze odwołują się do jednej i drugiej periodyzacji, szukając pewnych przecięć, a także drobnych różnic. Znajdują też pewne wspólnoty. Syndrom neoromantyczny czy sonoryzm udratyzowany łączą obydwójce badaczy. W następnej kolejności miała powstać książka poświęcona muzyce instrumentalnej, nigdy jednak nie powstała...

Regina Chłopicka rzeczywiście uczyła analizowania muzyki współczesnej na przykładach z muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Odnosiła ją do konkretnych form plastycznych, na które powoływał się kompozytor, np. z twórczości Paula Klee czy Ivesa Kleina. Pokazywała studentom fragmenty partytur z zaznaczoną kolorami analizą serii lub wykresy dynamiczno-ekspresyjne z naniesioną na nie reprezentacją formy i dramaturgii. Poświęciwszy życie na refleksję o muzyce mistrza z Lusławic, ośmielała się tworzyć ważne konstatacje:

Synteza, jakiej dokonał Penderecki w latach ostatnich jest próbą połączenia różnorodności w jedność, przejścia od stawiania dramatycznych pytań, niepokoju i poszukiwań, do akceptacji sytuacji egzystencjalnej człowieka w świecie. [...] Kompozytor

jest świadomy zagrożień, jakie niesie dla naszej epoki destrukcja hierarchii wartości i niszczenie duchowego wymiaru człowieka²⁸.

Trafność takich konstatacji wynikała najprawdopodobniej z przyjacielskiego porozumienia myśli, porozumienia dusz badaczki i kompozytora, co miało swoistą realizację w wielogodzinnych rozmowach telefonicznych...

Na koniec jeszcze, podkreślając fakt, jak ważna dla Reginy Chłopickiej była praca dydaktyczna ze studentami, chciałabym państwu przeczytać list, który napisała do studentów 7 czerwca 2020 roku, na zakończenie swoich wykładów w uczelni, dziś rzec można – list pożegnalny. Miała oczywiście wielką ochotę wrócić w październiku do uczenia. Los chciał jednak inaczej...

Drodzy studenci, na zakończenie naszych spotkań, w pierwszym semestrze bezpośrednich, a w drugim poprzez materiały elektroniczne [przypomnę, to czas pandemii – przyp. AD] chciałabym wyrazić moją wielką radość z kontaktów z Wami, w których zależało mi na rozwijaniu Waszych indywidualnych osobowości. Dziś pragnę bardzo serdecznie podziękować za przesłane e-maile do Pana Kazimierza Płoskononia, za Wasze niezwykle interesujące prace, za własne oryginalne interpretacje i projekty realizacji teatralnych czy filmowych wybranej sceny z oper Krzysztofa Pendereckiego. Wykazaliście niezwykłą kreatywność, wrażliwość, odczytanie głębokiego sensu oraz uniwersalnego przesłania wybranej sceny. Projektując własne, współczesne wizje scenicznego, multimedialnego przekazu, odnosiliście się do czasu i otaczającej nas rzeczywistości w niezwykle kreatywny, indywidualny sposób. Było to dla mnie wielką radością. Pragnę wyrazić moją szczególną wdzięczność Panu Kazimierzowi Płoskononiowi, który stworzył elektroniczną płaszczyznę kontaktu. Życzę wszystkim ciekawej dalszej drogi rozwijania Waszych talentów, radości życia i uśmiechu. Nawet w trudnych sytuacjach.

Łączę serdeczne pozdrowienia, Regina Chłopicka

Odnosnie tekstów rozproszonych – poproszę teraz Magdalenę Chrenkoff o przedstawienie udziału Reginy Chłopickiej w sympozjach beethovenowskich, reprezentującej odważną postawę poświęcenia pełnej uwagi postaci Krzysztofa Pendereckiego. Magdo, bardzo proszę.

Magdalena Chrenkoff (MCh): Może najpierw postaram się wyjaśnić, co Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena ma wspólnego z Krzysztofem Pendereckim. Festiwal powołano do życia w 1997 roku w Krakowie (Wielkanocny – gdyż w 1997 roku 170 rocznica śmierci kompozytora przypadała akurat podczas Wiel-

28 Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum* (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000).

kiego Tygodnia). Inicjatorem festiwalu²⁹ była Elżbieta Penderecka, która do dzisiaj pozostaje jego dyrektorem generalnym. Do trzyosobowej rady programowej weszli ponadto prof. Mieczysław Tomaszewski i prof. Teresa Malecka – uznani teoretycy muzyki i muzykolodzy, wykładowcy Akademii Muzycznej w Krakowie. Taki skład rady programowej festiwalu zaważył na jego kształcie. Nawiązano współpracę pomiędzy Uniwersytetem Jagiellońskim i Akademią Muzyczną, dzięki czemu festiwal zyskał dodatkową oprawę w postaci towarzyszącej mu od tej pory wystawie manuskryptów i druków muzycznych wielkich kompozytorów oraz sympozjum naukowemu, stanowiącemu muzyczno-naukowo-humanistyczną refleksję nad – ujętą w szerokim kontekście – muzyką Beethovena.

I rzeczywiście – każda edycja festiwalu posiada temat przewodni, wokół którego koncentrują się wszystkie wydarzenia festiwalowe i który pozwala ująć dzieło Beethovena z różnych muzycznych perspektyw, dostrzec źródła inspiracji autora *Eroiki*, jego wpływ na twórców innych epok, a także zastanowić się nad miejscem jego muzyki we współczesnym świecie. W 2004 roku, po siedmiu latach, festiwal przeniesiono do Warszawy.

Pokłosiem sympozjów są książki, które zawierają autoryzowane wersje referatów wygłoszonych podczas sesji, publikowane przez Wydawnictwo AMKP co trzy lata³⁰. Dotychczas ukazało się osiem tomów, kolejny zostanie opublikowany w przyszłym roku (2024). Początkowo tematy festiwali koncentrowały się wokół twórczości Beethovena, jego poprzedników i następców. Nazwisko Krzysztofa Pendereckiego pojawiło się po raz pierwszy podczas piątej edycji festiwalu (2001), którego temat przewodni brzmiał *Beethoven i muzyka XX wieku. Czas Apokalipsy i Nadziei*. Mieczysław Tomaszewski w swoim otwierającym sympozjum referacie pt. *Obecność Beethovena w świadomości i dziełach twórców czasu Apokalipsy i Nadziei* przywołał nazwiska dwóch wielkich współczesnych kompozytorów polskich: Lutosławskiego i Pendereckiego.

Penderecki od początku lat 70' [...] coraz częściej skłonny był widzieć rzeczywistość w perspektywie apokaliptycznej, podjętą przez siebie próbę syntezy dawnego z nowym uważał za niezbędną, właśnie jako odpowiedź na dojmujące poczucie rozpadu świata. A równocześnie odbudowanie metafizycznej przestrzeni człowieka, strzaskanej przez kataklizmy XX wieku, uznał

29 W tym czasie nie było w Krakowie dużego międzynarodowego festiwalu o konkretnej linii programowej, a idea uczynienia postacią tytułową Beethovena – kompozytora, którego twórczość postrzegana jest nie tylko jako dziedzictwo kulturowe niemieckie, ale i europejskie – wydawała się wyjątkowo trafna: muzyka wielkiego europejskiego kompozytora prezentowana w Europejskim Mieście Kultury.

30 Początkowo redagowane wspólnie przez Mieczysława Tomaszewskiego i Magdalenę Chrenkoff, od tomu 7. przez Magdalenę Chrenkoff.

za możliwe. Możliwe poprzez przywrócenie rzeczywistości wymiaru sakralnego. Konkluzja Pendereckiego brzmiała: sztuka powinna być źródłem trudnej nadziei. Muzyka źródłem trudnej nadziei? To brzmi po beethovenowsku. Czyżby historia zatoczyła koło?³¹

Pisząc o muzyce jako wyrazie przeżycia natury, Tomaszewski przywołał wypowiedź Krzysztofa Pendereckiego:

Gdyby dzisiaj żył Beethoven, nie wiadomo, czy napisałby *Symfonię Pastoralną*. A jeśli tak, to miałaby ona inny charakter [...], musiałaby brzmieć inaczej. Ja sam, jeśli uda mi się skomponować moją *Szóstą Symfonię* – zatytułuję ją *Elegią na umierający las*³².

Począwszy od czwartego tomu (2009) serii *Beethoven. Studien und Interpretationen* (*Beethoven. Studia i interpretacje*), postać i muzyka Krzysztofa Pendereckiego zaczęły pojawiać się regularnie, głównie za sprawą Reginy Chłopickiej. Przełom nastąpił w roku 2006, gdy podczas sympozjum *Beethoven. Dziedzictwo i rezonans Chłopicka* w swoim tekście *O obecności Beethovena w komentarzach i muzyce Pendereckiego* przedstawiła kilka wybranych zagadnień związanych z oddźwiękiem tradycji Beethovena w muzyce symfonicznej – zarówno w komentarzach Pendereckiego, jak i w jego muzyce, a Marcin Gmys omówił *Słoneczny mit rewolucji i jego artystyczne metamorfozy. Od Beethovena do Pendereckiego*. Od tej pory muzyka współczesna, oczywiście omawiana w kontekście głównego tematu danego festiwalu, okazała się niezwykle istotnym punktem każdego niemal sympozjum. Oto wykaz tekstów poświęconych muzyce Krzysztofa Pendereckiego, które opublikowane zostały w tomach „beethovenowskich”, z wyszczególnieniem omawianych utworów:

Tom 4

2006 Beethoven: dziedzictwo i rezonans

- **Regina Chłopicka:** *O obecności Beethovena w komentarzach i muzyce Pendereckiego (I Symfonia, II Symfonia, Dies irae)*
- **Marcin Gmys** (UAM Poznań): *Słoneczny mit rewolucji i jego artystyczne metamorfozy. Od Beethovena do Pendereckiego (IV Symfonia, Ubu Rex)*

31 Mieczysław Tomaszewski, *Obecność Beethovena w świadomości i dziełach twórców czasu Apokalipsy i Nadziei*, w: *Beethoven. Studia i interpretacje*, tom 2, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003), 14.

32 Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*, 39.

2007 Beethoven: muzyka i literatura

- **Regina Chłopicka:** *Postać Chrystusa w Scenie w Ogrodzie Oliwnym u Beethovena i Pendereckiego (Pasja wg św. Łukasza)*

2008 Beethoven i jego Wiedeń

- **Regina Chłopicka:** *Rezonans II szkoły wiedeńskiej w twórczości Krzysztofa Pendereckiego* (doświadczenia w posługiwaniu się techniką 12-tonową jako punkt wyjścia do rozwoju indywidualnego języka muzycznego Pendereckiego: *Psalmy Dawida, Dies irae, Wymiary czasu i ciszy, Pasja wg św. Łukasza, Magnificat, Raj utracony, VIII Symfonia „Pieśni przemijania”*).

Tom 5

2009 Beethoven. Natura i kultura

- **Regina Chłopicka:** *Wizja nocy w «Pieśniach chińskich» Krzysztofa Pendereckiego*

2010 Beethoven i fenomen fortepianu

- **Regina Chłopicka:** *Koncert fortepianowy „Zmartwychwstanie” Krzysztofa Pendereckiego*

2011 Beethoven i „Wieczna kobiecość”

- **Regina Chłopicka:** *Postaci kobiece w teatrze muzycznym Krzysztofa Pendereckiego (Diabły z Loudun, Raj utracony, Czarna maska, Ubu Król).*

Tom 6

2013 Beethoven: wzniosłość i entuzjazm

- **Regina Chłopicka:** *„Powiało na mnie morze snów... Pieśni zadumy i nostalgii” Krzysztofa Pendereckiego: w sferze fascynacji poezją polską*

2014 Beethoven i idea wolności

- **Regina Chłopicka:** *Idea wolności w twórczości Krzysztofa Pendereckiego: „Polskie Requiem” – „Pięta Symfonia” – „Te Deum”*

Tom 7

2015 Beethoven, jego następcy i kontynuatorzy: Brahms i Mahler

- **Regina Chłopicka:** *Kilka uwag o gestach muzycznych w częściach scherzowych symfonii Beethovena i Pendereckiego (III Symfonia, IV Symfonia, V Symfonia).*

Wszystkie teksty najpierw wygłoszone (z doskonale dobranymi przykładami muzycznymi) podczas sympozjów towarzyszących Wielkanocnym Festiwalom Ludwiga van Beethovena, a następnie opublikowane w kolejnych tomach *Beethoven. Studia i interpretacje* przez Reginę Chłopicką sytuowały się trochę na marginesie jej głównych poszukiwań badawczych, jednak każdy z nich stanowił nowe ujęcie tematu i zawsze doskonale wpisywał się w zasadniczy temat danego sympozjum. Tekst z roku 2015 był niestety ostatni...

W roku 2021 festiwal, rok po odejściu Krzysztofa Pendereckiego, nosił znaczący tytuł: *Beethoven i Penderecki. Sfera sacrum*. Czas był trudny, nadal panowała pandemia, więc sympozjum odbyło się w wersji online. Temat okazał się niezwykle inspirujący, aż sześcioro naukowców poświęciło swoje referaty twórczości Pendereckiego. Regina Chłopicka przygotowała wówczas wspaniały, nowatorski, aczkolwiek nieukończony tekst *Krzysztof Penderecki – an Attempt at the Synthesis*, który stanowił w pewnym sensie ukoronowanie jej badań. Bardzo już wówczas słaba, poprosiła mnie o przeczytanie tego tekstu, a Kazimierza Płoskonja – o dołączenie przykładów muzycznych. Niestety – nie zdążyła przygotować swojej ostatniej syntezy do druku...

AD: Dziękuję bardzo, Magdo. Mam wrażenie, że coraz bardziej zbliżamy się do momentów transcendentnych. Kingo, oddam zatem tobie głos.

Kinga Kiwała (KK): Próbując zbliżyć się do twórczości Krzysztofa Pendereckiego, naznaczonej fenomenem *sacrum*, chciałabym się odnieść do kwestii, która niejednokrotnie wybrzmiała u moich przedmówców. Dotyczy ona szczególnej właściwości muzyki twórcy *Raju utraconego*, podkreślanej przez wielu interpretatorów tej twórczości, a mianowicie sięgania po ekstrema, zderzania wartości biegunowo przeciwstawnych. Właściwość ta objawia się przede wszystkim w muzyce naznaczonej w jakiś sposób znamionami *sacrum*, zwłaszcza wokalnie-instrumentalnej, choć nie tylko. Zauważył to Władysław Stróżewski, filozof szczególnie zainteresowany zjawiskiem dialektyki procesu twórczego i sztuki jako takiej. „Twórczość Pendereckiego jest to wielka muzyczna realizacja dialektyczności. Dialektyczności

rozpiętej między ekstremami, jakoś znoszącej te ekstrema, ale przy jednoczesnym stałym utrzymywaniu ich istnienia”³³.

Krzysztof Penderecki sam przyznawał się do tej dialektycznej wyobraźni, jej źródeł dopatrując się w swym pochodzeniu.

Kusi mnie zarówno *sacrum*, jak i *profanum*, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie. [...] Jestem hybrydą, moja rodzina pochodzi z kresów, babka ze strony ojca była Ormianką, natomiast dziadek [spolonizowanym – przyp. KK] Niemcem. Zawsze miałem na przykład pociąg do liturgii prawosławnej, z drugiej zaś strony fascynowała mnie kultura zachodnia z jej racjonalizmem, ale i umiejętnością ekspresji najbardziej złożonych stanów i uczuć. Kultura śródziemnomorska przecież – która jest moim domem w najszerszym znaczeniu – powstała właśnie z owego ożywczego połączenia najrozmaitszych elementów i wpływów³⁴.

Kontrastowanie jakości w muzyce Pendereckiego można zaobserwować na wielu poziomach: semantyczno-symbolicznym czy dramaturgiczno-ekspresywnym, jednak konstytuowane jest przede wszystkim środkami czysto muzycznymi. Na opozycję światów brzmieniowych w tej twórczości zwracała uwagę Regina Chłopicka, która zjawisko dialektyczności w twórczości Pendereckiego postawiła w centrum swoich rozważań (co oddaje tytuł jej książki *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*).

W większości [...] dzieł Pendereckiego istnieją dwa światy dźwiękowe, skonstrastowane w zakresie materiału, organizacji czasu, ekspresji i faktury, symbolicznie reprezentujące przeciwne znaki wartości³⁵.

Jedna z najbardziej charakterystycznych dla tego podejścia interpretacji autorki dotyczy *Raju utraconego* Pendereckiego. Chłopicka nakreśliła w niej główne opozycje brzmieniowe w utworze, skorelowane ze znaczeniem i sensem treści opery, której akcja dzieje się na przecięciu wymiarów boskiego, ludzkiego i infernalnego³⁶. W podobnym tonie o muzyce Krzysztofa Pendereckiego wypowiada się Mieczysław Tomaszewski:

U Pendereckiego światy przeciwstawne postawione są sobie naprzeciw. Panowanie nad zróżnicowanym bogactwem środków ekspresji pozwala kompozytorowi na wypowiedzenie przez struktury muzyczne – i na zderzenie ze

33 Władysław Stróżewski, wypowiedź w ramach dyskusji podczas seminarium *Koncepcja, notacja, realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków, 28 I 1975 – przedruk: „Muzyka” 2 (1976), 36.

34 Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*, 13.

35 Regina Chłopicka, *Krzysztofa Pendereckiego twórczość religijna*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, red. J. Pikulik, tom 10 (Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej, 1988), 29.

36 Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, 83–108.

sobą – takich kategorii jak radość i cierpienie, miłość i nienawiść, dobro i zło, co rajskie, z tym, co infernalne, co ludzkie, z tym, co nieludzkie³⁷.

W muzyce Pendereckiego sfera *sacrum* współkonstruowana jest przez aluzje i reminiscencje. Mieczysław Tomaszewski z interpretacji tych naznaczonych symbolicznie miejsc w muzyce kompozytora wyprowadził koncepcję momentu epifanicznego. Co prawda pojęcie to pojawiło się u Tomaszewskiego w 2000 roku, przy okazji omawiania *Scherza h-moll* Chopina, lecz proces dojrzewania tej myśli zaczął się właśnie od interpretacji funkcji cytatów, aluzji i reminiscencji w twórczości Pendereckiego, dokonanej kilka lat wcześniej. Autor tak definiował „moment epifaniczny”:

W materii muzycznej utworów może wystąpić spór – czy walka – tego, co profaniczne z tym, co sakralne. Muzykę wypełniającą ramy *Scherza h-moll* Fryderyka Chopina określano mianem dzikiej, buntowniczej, a nawet demonicznej. I n a g l e, w środku utworu, pojawia się cudownie spokojna, piękna kołęda *Lulajże Jezuniu* – właśnie ów przekaz niemal z innego świata³⁸.

A o muzyce Pendereckiego Tomaszewski pisał:

Stosunkowo niedawno w 1988 roku pojawił się u Pendereckiego nowy środek wyrazu, służący przekazowi sensu: chodzi o kulminacje tworzone przez „objawienie się” w utworze (niespodziewane, lecz przygotowane) muzyki obdarzonej głęboką treścią symboliczną. [...] momenty te stanowią część utworu, raczej jego jądro niż dodatek, swego rodzaju *cantus prius factus*³⁹.

Fundamentalną właściwością momentów epifanicznych jest nagłość, „momentowość”, choć, paradoksalnie, pod względem muzycznym te „negatywne kulminacje” są przygotowane. Co istotne – momenty te w przebiegu dramaturgicznym dzieł Pendereckiego wprowadzają znaczącą zmianę odczucia czasu, biegunowo odmienną od „zwykłego” i „codziennego”. Można to odnieść do greckiej opozycji czasu chronologicznego i kairotycznego, gdzie ten drugi stanowi „moment aksjologiczny”, przejaw wertykalnego „wtargnięcia” w chronologiczne *continuum* zdarzeń, wtargnięcia naznaczonego najwyższymi wartościami, np. sakralnymi.

Odnosząc się do dialektyki ekspresji i świata brzmieniowego *II Symfonii „Wigilijnej”*, Tomaszewski pisał:

Wiele wskazuje na to, iż *II Symfonia* przynosi swoistą „strettę” zderzonych albo zestrojonych ze sobą odniesień realnej lub symbolicznej natury. Przebiegają

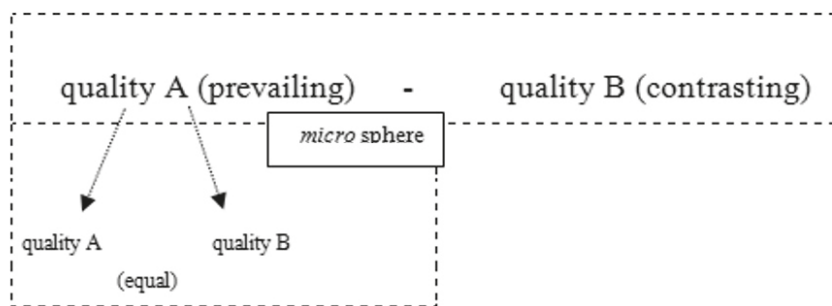
37 Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje* (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994), 15.

38 *Sacrum i profanum w muzyce. Z prof. Mieczysławem Tomaszewskim rozmawia Małgorzata Janicka-Słysz*, „Maszkaron” styczeń–luty–marzec 2000, 3.

39 Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka*, 17.

lub pojawiają się one w dwu warstwach. Jedna z nich, jak gdyby warstwa narratora, tworzy tło o charakterze balladycznym lub scherzoidalnym [...]. Druga z warstw jedynie pojawia się (i znika) na tle tamtej, w momentach szczególnych, obdarzona znaczeniem symbolicznym i wysoką ekspresją. Pojawia się jako przywoływany z oddali subtelny motyw rodzinnej kolędy lub jako jednoczący i triumfalny gest patriotycznego „hymnu”⁴⁰.

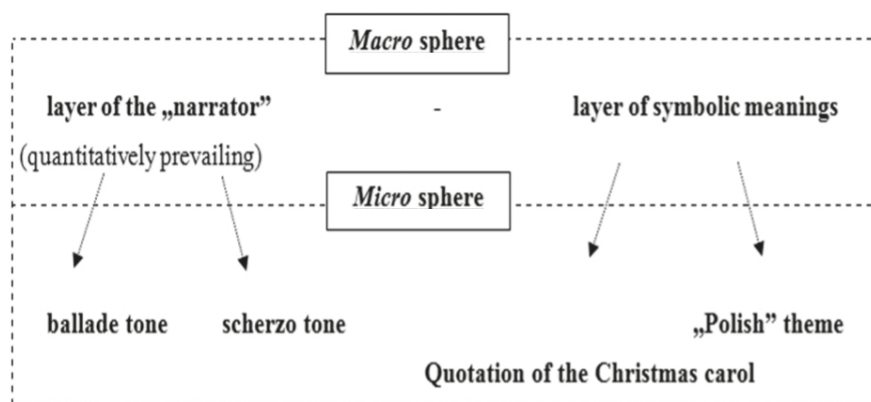
Owe wielopoziomowe opozycje brzmienia, czasu, wartości w muzyce Krzysztofa Pendereckiego można ukazać w sposób uproszczony, schematyczny. Na plan pierwszy wysuwa się tu myślenie dwupoziomowe (choć tych warstw można byłoby z pewnością wyróżnić więcej). Pierwszy poziom dotyczy sfery makro utworu, obejmując podstawowy dualizm maksymalnie przeciwstawnych jakości, występujących w utworze, przy czym jedna z nich zwykle (choć nie zawsze) dominuje. Poziom drugi odnosi się do podziału w ramach wyróżnionych jakości głównych, zwłaszcza dominującej. W ramach podziału mikro wszystkie jakości pełnią rolę równorzędną (zob. Ilustracja 1). Istotne jest, że pojawia się element jednoczący bieguny opozycji – Tomaszewski zauważa, że podczas gdy na początku drogi twórczej Penderecki zderza przeciwieństwa, tak w latach siedemdziesiątych pojawia się u niego tendencja do ich zestrzajania. Warto przypomnieć już na marginesie, że według tradycji wywodzącej się od Pitagorejczyków, piękno polega na harmonijnym zestrzajaniu elementów. Natomiast w filozofii Maxa Schellera zderzanie elementów, zderzanie wartości przeciwstawnych jest odpowiedzialne za pojawienie się jakości tragizmu. Te dwie kategorie pełnią ważną funkcję w drodze twórczej i w osobowości twórczej Krzysztofa Pendereckiego.



Ilustracja 1. Bieguny opozycji w muzyce Pendereckiego – schemat

40 Mieczysław Tomaszewski, *II Symfonia Wigilijna*, w: *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, tom 5, red. M. Tomaszewski (Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, 2013), 54–55.

Podobnie można spojrzeć na II Symfonię „Wigilijną”; określenia, które się tu pojawiają pochodzą z przytoczonej interpretacji Mieczysława Tomaszewskiego (zob. Ilustracja 2). W ten sposób kontrastowaniu podlegają poszczególne elementy muzyczne dzieła Pendereckiego (warstwa melodyczna, interwałowa, harmoniczna, rytmiczna etc.).



Ilustracja 2. Bieguny opozycji w II Symfonii „Wigilijnej” Krzysztofa Pendereckiego

Na koniec warto przywołać stworzoną przez Mieczysława Tomaszewskiego klasyfikację typów i charakterów muzycznego *sacrum*⁴¹ i spojrzeć w jej świetle na muzykę Krzysztofa Pendereckiego. Autor, po pierwsze, wyróżnia *sacrum* „samo w sobie” (kolejno to, co: święte/holy, doskonałe/perfect, tajemnicze/mysterious, ponadnaturalne/supernatural, objawione/revealed) oraz *sacrum* „ofiarowane Bogu” (to, co: czyste/pure – *purum immaculatum*, wybrane, wyróżnione/distinct – *distinctum*, Bogu poświęcone/devoted to God – *sacrificatum*, modlitewne/prayerful, zwrócone ku innemu światu/facing another world). Inkrustując kolejne z odmian przykładami muzycznymi, autor dwa razy odnosi się do Pendereckiego – właśnie do momentów epifanicznych, konstytuowanych przez cytaty. *Purum immaculatum* to według Tomaszewskiego śpiew chóru chłopięcego *Któryś za nas cierpiał rany* w *Credo*. Tym, co stanowi *distinctum* wyłączone ze sfery codzienności i powszechności, jest pojawienie się chorału Bacha w *Raju utraconym*⁴².

Po drugie – nawiązując do kwadratu semiotycznego, Tomaszewski przedstawia całościowe ujęcie typów i charakterów *sacrum*. Ujmuje je od strony *ethosu* i *lo-*

41 Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, w: Olivier Messiaen *we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R.D. Goliańek (Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 2009).

42 Ibidem, 41.

gosu z jednej strony, z drugiej od doświadczenia osobistego i wspólnotowego⁴³. Podczas gdy w muzyce Pendereckiego można zauważyć równowagę między stroną racjonalną i emocjonalną, to jednak w ukształtowaniu dramaturgicznym i ekspresji przeważa charakter osobisty – kompozytor jest daleki od dogmatyzmu i fideizmu, którego miejsce zajmuje muzyczne opisanie dramatu ludzkiej egzystencji (jak mówił sam twórca w kontekście II Symfonii „Wigilijnej”)⁴⁴. Przywoływanie tego, co zwyczajowe, znanych fragmentów muzyki zakorzenionej w kulturze polskiej, służyło zawsze u Pendereckiego ukazaniu pewnej idei humanistycznej. Dlatego też wydaje się, że muzyka religijna kompozytora jest mocno antropocentryczna; w centrum staje człowiek, który jest rozdarty pomiędzy *sacrum* a *profanum*. I niejako poprzez pryzmat doświadczenia ludzkiego Penderecki, w swoich oazach piękna, oazach momentów epifanicznych, wskazuje drogę ku górze.

AD: Dziękuję. Proszę państwa, właściwa puenta będzie za chwilę, wspomniana niespodzianka. Natomiast teraz poproszę jeszcze Dominikę Micał o ukazanie krótko rezonansu badań Chłopickiej i Tomaszewskiego. To znaczące, że właściwie my wszyscy zostaliśmy w jakiś sposób zainfekowani fascynacją muzyką Krzysztofa Pendereckiego przez Mieczysława Tomaszewskiego i Reginę Chłopicką, co przekazaliśmy także naszym studentom i doktorantom. Dominiko, oddaję ci głos.

Dominika Micał (DM): Również prace doktorskie, magisterskie, a nawet licencjackie świadczą o poziomie zainteresowania daną muzyką i mogą przyczynić się do jej lepszego zrozumienia. Zwłaszcza od czasu, kiedy teksty te właściwie z zasady udostępniane są w bibliotekach uczelni, w których zostały obronione. Część prac, zwłaszcza dysertacje doktorskie, staje się zresztą podstawą publikowanych książek. Oczywiście nie jestem w stanie przedstawić całościowego przeglądu prac dyplomowych i doktorskich nie tylko na świecie, ale nawet w Polsce. Skupię się przede wszystkim na pracach powstałych w naszej Akademii Muzycznej.

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego cieszy się dużą popularnością wśród młodych autorów. Katalog prac dyplomowych, magisterskich i doktorskich Akademii Muzycznej w Krakowie wykazuje 61 prac, których przedmiotem (nie zawsze wyłącznym) stała się muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Najstarsza z nich obroniona została w roku 1978 (warto przypomnieć, że to czas kadencji kompozytora na stanowisku rektora naszej uczelni). Ostatnia skatalogowana pochodzi z 2020 roku. Pośród 61 prac, 11 obroniono na obecnym I i na dawnym IV Wydziale, aż 47 na Wydziale II, tylko 2 na III. Jedna praca powstała dzięki stypendium. W 2008 roku Aliaksandra Zubik obroniła pracę magisterską *Symfonię Krzysztofa Pendereckiego*.

⁴³ Ibidem, 44–45.

⁴⁴ Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu*, 60.

go i ich związki z tradycją i współczesnością w ramach Programu Stypendialnego Rządu Rzeczypospolitej Polskiej dla Młodych Naukowców – Uniwersytet Warszawski Studium Europy Wschodniej. Powstające w naszej akademii prace poświęcone twórczości autora *Pasji wg św. Łukasza* są domeną wykonawców, a nie teoretyków muzyki – dotyczy to zwłaszcza prac obejmujących twórczość wyłącznie Pendereckiego.

Wynika to moim zdaniem z dwóch przyczyn. Pierwsza jest obiektywna i oczywista – studentów Wydziałów II i III jest więcej niż studentów Wydziału I. Drugiej przyczyny upatruję w dystansowaniu się studentów I Wydziału od twórczości, którą w naszym ośrodku zajmowali się uznani specjaliści, na czele z Mieczysławem Tomaszewskim i Reginą Chłopicką, czy z młodszego pokolenia – Agnieszka Draus. To oczywiście moja spekulacja, ale sądzę, że adepci teorii, edukacji muzycznej, kompozycji i dyrygentury wolą pracować nad tematami mniej dokładnie opracowanymi. Warto też zwrócić uwagę, w jakim towarzystwie wystąpił Krzysztof Penderecki w pracach niemonograficznych: są to kompozytorzy krakowscy, łącznie z Bogusławem Schaefferem, inni twórcy XX wieku: Szymanowski, Baird, Tansman, Bacewicz, Lutosławski, Górecki, Kilar, Meyer, ale niekiedy również kompozytorzy dawniejsi, jak Wolfgang Amadeusz Mozart czy Franciszek Lessel.

Wśród 61 prac zaledwie 9 to dysertacje doktorskie (pozostałe 52 to prace magisterskie), na I Wydziale, podaję chronologicznie:

- Pawła Przytockiego (2008, *Melodyka i jej rola w opracowaniu koncepcji wykonawczej wybranych utworów symfonicznych kompozytorów krakowskich XX i XXI wieku: Krzysztof Penderecki Przebudzenie Jakuba; Zbigniew Bujarski Similis Greco; Marek Stachowski Ody safickie; Krystyna Moszumańska-Nazar Fresk II; Adam Walaciński Symfonie ogrodów*),
- Kingi Kiwały (2009, *Symfonie: Lutosławskiego, Pendereckiego i Góreckiego w świetle polskich koncepcji fenomenologicznych* – praca wydana),
- Jana Łukaszewskiego (2013, *Utwory sakralne Krzysztofa Pendereckiego na chór a cappella: interpretacja i praktyka wykonawcza wybranych kompozycji*),
- Krzysztofa Cyrana (2015, *„Kanon i postmodernizm” w twórczości religijnej kompozytorów polskich przełomu XX i XXI wieku* – praca przygotowywana właśnie do wydania),
- Natalii Podolskiej (2016, *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego z perspektywy (neo)retorycznej* – jedyne ujęcie monograficzne),

- Anny Wieczorek (2018, *Te Deum w muzyce polskiej przełomu XX i XXI wieku. Gatunek, funkcja, przesłanie*);

na II Wydziale:

- Justyny Dudy-Krane (2010, *Zagadnienia interpretacyjne w wybranych utworach kameralnych Krzysztofa Pendereckiego wobec roli zapisu, faktury i kształtowania brzmienia*),
- Jakuba Urbańczyka (2014, *Tuba jako instrument wirtuozowski. Aspekty techniczne i wykonawcze w wybranej literaturze Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Góreckiego i Andrzeja Kurylewicza*),
- Tadeusza Tomaszewskiego (2015, *Waltornia w kameralistyce polskiej na przykładzie wybranych utworów Franciszka Lessla, Wojciecha Kilara i Krzysztofa Pendereckiego. Funkcja, znaczenie, zagadnienia wykonawcze*).

Oczywiście liczne prace powstawały i powstają poza Akademią Muzyczną w Krakowie, by wymienić uznaną już książkę Danuty Mirki, opartą na jej doktoracie obronionym w Helsinkach czy obronioną w 2021 roku pracę Aleksandra Laskowskiego *Wybrane aspekty recepcji twórczości Krzysztofa Pendereckiego w obszarach języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego* (IS PAN), a muzykę autora *Czarnej maski* obejmuje też wydana niedawno dysertacja Anety Derkowskiej *Gatunki hybrydyczne w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XX wieku* (UAM). Liczne prace powstały za miedzą, w Instytucie Muzykologii UJ – dotyczące *Pasji*, muzyki wokalne a cappella, *Ubu króla*, *V Symfonii* czy *Credo*.

Co ciekawe, nie tylko na akademiach muzycznych i wydziałach muzykologii studenci i doktoranci bronią się z Pendereckiego. Przykładowo, w 2010 roku na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ Wojciech Gałuzza obronił pracę *Wizerunek polskich kompozytorów współczesnych (Penderecki, Kilar, Komeda, Rubik) i ich twórczości w latach 2000–2009 w wybranych tytułach prasowych*.

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego znajduje też rezonans na zagranicznych uczelniach, podam tylko trzy przykłady: już w 1985 roku na Uniwersytecie Cincinnati powstała praca *Compositional Techniques and Use of the Chorus in Five Selected Choral Works of Krzysztof Penderecki (Avant-garde, Twentieth-century Notation)* Daniela Josepha Delisiego, w 2011 w Akademii Sztuk Sceniczných im. Leoša Janáčka w Brnie Vít Trumpeš obronił pisaną pod opieką Martina Smolki pracę *Pašije v soudobé hudbě*, a na Uniwersytecie Bostońskim Amanda Wang obroniła w 2013 roku pracę analityczną o *III Kwartecie smyczkowym*.

Twórczość Pendereckiego inspiruje też do szukania interdyscyplinarnych i nowoczesnych metod, w tym momencie Rene Libert finalizuje swoją pracę o nienormatywnych

postaciach w operach Pendereckiego, szukając właśnie psychologizująco-socjologizującej metody interpretacji postaci w dziele operowym. I, kończąc, optymistycznie dodam, że w tym roku pod moim kierunkiem skrzypek magistrant postanowił pisać pracę o recepcji *III Kwartetu smyczkowego*.

AD: Dziękuję bardzo. Proszę państwa, właściwie już wyczerpaliśmy czas, ale jeśli państwo pozwolą, to proponujemy siedem minut kulminacji, którą w całości przygotował Kazimierz Płoskoń. Bardzo cię proszę, Kazimierzu – jakbyś mógł powiedzieć coś na temat materiału, który przygotowałeś.

Kazimierz Płoskoń (KP): Widzicie państwo już naszych bohaterów na ekranie. Jako kontrpunkt do słów proponuję chwilę wspomnień – w fotografiach. Bez słów, ale z muzyką... Przez wiele lat obserwowałem przez obiektyw aparatu fotograficznego losy naszych bohaterów. Zapraszam państwa na krótką wycieczkę w czasie: z profesorem Krzysztofem Pendereckim, profesor Reginą Chłopicką i profesorem Mieczysławem Tomaszewskim. Dziękuję.

AD: Cóż, proszę państwa, tyle od nas tego wieczoru. Dziękuję bardzo za uwagę. Mamy jeszcze dziesięć minut, więc jeśli państwo chcieliby dodać jakiś komentarz, to bardzo proszę. Pani profesor Iwona Lindstedt.

Iwona Lindstedt (IL): Jeśli można, to ja króciutko, bo chciałam się podzielić taką refleksją dotyczącą swojego zainteresowania muzyką Pendereckiego, które „się stało ciałem” tak naprawdę dzięki Reginie Chłopickiej. To bym chciała powiedzieć, ponieważ w 1998 roku zostałam tutaj zaproszona do Krakowa na sympozjum na temat jego muzyki teatralnej i wygłosiłam tam jeden z pierwszych referatów w życiu w języku obcym, na temat *Ubu Rex*. Penderecki został ze mną naprawdę od tego momentu dzięki Reginie, która podtrzymywała to zainteresowanie, na przykład zapraszając mnie do napisania tekstu do *Studies in Penderecki*, który to tekst rozwijał tę perspektywę post-serializmu Pendereckiego w połączeniu z techniką sonorystyczną. Więc w rzeczywistości Regina miała wpływ nie tylko na środowisko krakowskich teoretyków muzyki, ale znacznie szerszy. I to jest jej olbrzymia zasługa i jeśli mnie tam słyszy, to jej jeszcze raz bardzo za to dziękuję.

AD: A my dziękujemy za twoją wspinałą, późniejszą książkę o sonoryzmie, sonorystyce, którymi fascynacja również mogła się narodzić w kontaktach z Reginą. Dziękujemy, Iwonko, za ten głos bardzo mocno. Proszę państwa, ktoś jeszcze? Pani Karolina Dąbek, bardzo proszę.

Karolina Dąbek (KD): Słuchając państwa, zastanawiałam się nad jedną rzeczą, nie wiem, może to jest taka refleksja natury ogólnej, ale pani profesor Draus mówiła, że Regina Chłopicka potrafiła powiedzieć szczerze Pendereckiemu, co myśli. Tutaj słyszeliśmy to, o co trochę dopytywałam, czyli jakieś takie starcia czy dyskusje mię-

dzy Pendereckim a profesorem Tomaszewskim. I myślę, że obraz tych relacji znacznie się wyklarował właśnie teraz, po państwa wystąpieniu. Zastanawiałam się też nad taką rzeczą: na ile teoretycy, profesor Chłopicka, profesor Tomaszewski wpłynęli na Pendereckiego i na jego twórczość? Czy tę relację można badać „w drugą stronę”, obserwować?

AD: Właściwie bezpośrednim świadkiem tych relacji jest pani profesor Teresa Malecka. Ja tylko może powiem, że w mojej opinii odpowiedź brzmi: nie. Tutaj jakby punktu zwrotnego nie było, a posłużę się, pani Karolino, anegdotą, którą przekazał mi pan profesor Rafał Jacek Delekta.

Opowiedział mi, jak to był świadkiem sytuacji, kiedy to Regina Chłopicka z partyturą przyjechała na Wolę, tak się mówiło jeszcze wtedy, do Krzysztofa Pendereckiego, wyciągnęła nuty i chciała po prostu z kompozytorem skonsultować swoją interpretację. No i mówi, mówi z nabożeństwem i z wielką pasją, jak to Regina, a podobno Krzysztof Penderecki tak patrzy to na nią, to na młodego wtedy Rafała Jacka Delektę. Tak spogląda na niego, na Reginę, na niego, na Reginę, Regina skończyła, a pan profesor Penderecki, oczywiście z takim lekkim *buffo* nastawieniem, mówi: „Naprawdę tego wszystkiego tam się doszukałaś, Regino?”

Jak w każdej anegdocie, także i te słowa należy odczytywać w kategoriach żartu, bo wiemy z drugiej strony, jak bardzo poważnie Penderecki traktował swoich przyjaciół, jak bardzo cenił sobie zarówno przyjaźń z profesorem Tomaszewskim, jak i z Reginą Chłopicką. Natomiast myślę, że do pracy interpretacyjnej nad swoimi utworami miał chyba dystans. I to dobrze, ale poproszę jeszcze panią profesor Malecką o dopowiedzenie kilku słów na ten temat, jeśli można.

Teresa Malecka (TM): Nic więcej nie mogę powiedzieć, poza tym, o czym już wspominałam – o naszych sympoziach, kiedy mówiliśmy o twórczości Krzysztofa Pendereckiego w jego obecności. Był życzliwy, nie protestował, nie krytykował. Mam wrażenie, że absolutnie nic z tego, co potrafiliśmy napisać o jego muzyce, nie mogło mieć na niego wpływu. To była absolutnie wielka indywidualność i tylko takt, dobre wychowanie, a przede wszystkim życzliwość, tak bardzo dla niego charakterystyczna, pozwalały na to, żeby nie komentować krytycznie analiz swej muzyki. Nie wydaje mi się – powtórzmy, żeby nasze teksty mogły mieć jakikolwiek wpływ na Krzysztofa Pendereckiego.

AD: Dziękuję bardzo. Proszę jeszcze o uzupełnienia z sali, choć zabranie głosu może być trudne po pięknej fotograficznej puencie Kazimierza Płoskonja – tak niezwykle wzruszającej, że aż trudno pozbierać myśli. Jeśli nie ma więcej komentarzy... Bardzo wszystkim raz jeszcze dziękuję.