

## **Col·loqui amb Krzysztof Penderecki a la Universitat Autònoma de Barcelona**

FRANCESC BONASTRE

El dia 16 d'octubre de 1986 se celebrà a la Universitat Autònoma de Barcelona, organitzat pel Vice-Rectorat de Relacions Exteriors i Campus, i a proposta de l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas», el Departament d'Art, el Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal i l'Aula de Música, un col·loqui amb el compositor polonès Krzysztof Penderecki, que el dia anterior havia dirigit al Palau de la Música Catalana de Barcelona, la primera audició del seu *Rèquiem*, dins el marc del XXIV Festival Internacional de Música.

Mercè a la gentilesa del Director d'aquest Festival, Sr. Joan Arnau, que gestionà directament prop del compositor, esdevingué possible la celebració d'aquest acte.

La sessió tingué lloc a la Sala d'Actes de l'Escola Universitària de Formació del Professorat d'E.G.B. «Sant Cugat», de la Universitat Autònoma de Barcelona, a les 12 h., sota la presidència de l'Excm. i Magfc. Sr. Rector, Prof. Dr. Ramon Pascual i Sans, els Excms. Srs. Vice-Rectors Prof<sup>ts</sup>. Assumpta Cros i Prof. Dr. Josep Egozcue i el Director del Festival Internacional de Música de Barcelona, Sr. Joan Arnau. El nombrós públic assistent comprenia prop d'un miler de persones, entre professors i estudiants de la Universitat, compositors i públic vingut d'arreu expressament per a assistir al col·loqui.

La primera part de l'acte tingué un caràcter d'homenatge a la figura compositiva de Penderecki, la presentació del qual feu el Prof. Dr. Francesc Bonastre amb aquestes paraules:

«La Universitat Autònoma de Barcelona ret avui un homenatge a la personalitat musical de Krzysztof Penderecki. Les raons pregones que

ens han mogut a realitzar aquest acte palesen la coherència històrica de la nostra institució, oberta sempre als signes del nostre temps i vinculada als problemes de la societat que ens envolta; tanmateix, cal considerar que aquesta Universitat ha posseït des de la seva fundació, el 1968, estudis de música, en les seves vessants docents i investigadores, la qual cosa ens obliga si més no a mantenir-hi una atenció i a enriquir-la progressivament.

En la producció compositiva de Penderecki, hi trobem tres aspectes que justifiquen el reconeixement de la nostra Universitat envers la seva obra: primerament, l'avenç en l'especulació tímbrica que caracteritzà la seva música, des dels *Salms de David* (1958), *Threnodia per les víctimes d'Hiroshima* (1960), *Polymorphia* (1961) i *De natura sonoris* (1966), fins a la *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam* (1963-65); en segon lloc, el seu compromís estètic i ideològic, que ha atorgat a la seva obra el caràcter d'un testimoni punyent i alligador; tercerament, la reeixida expressivitat de la seva producció, que ha sabut despertar l'interès del públic envers la música contemporània, mantenint-lo fins avui dia, des d'*Els diables de Loudun* (1969) fins al *Requiem* (1984) i *La màscara negra* (1986).

Aquests trets justifiquen la gratitud de la nostra Universitat, i és per això que l'Institut de Musicologia «Josep Ricart i Matas», el Departament d'Art, el Departament de Didàctica i de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal i l'Aula de Música agraïm la presència de Krzysztof Penderecki entre nosaltres, i demanem de l'Excm. i Magfc. Sr. Rector, la concessió d'un diploma que palesi el reconeixement públic de la nostra Universitat a la seva obra, per la seva contribució a la música contemporània».

Seguidament, el Rector de la Universitat lliurà al compositor el citat document acreditatiu, el text del qual deia el següent:

VIRO CLARISSIMO  
KRZYSZTOF PENDERECKI  
POLONO  
ARTIS MUSICÆ DOCTISSIMO  
OB PLVRIMA EIVS  
IN SE MERITA  
ALMA VNIVERSITAS  
AVTONOMA BARCINONENSIS  
DECRETO CONSILII  
HVNC TITVLVM

D. D. D.

DECANUS FACULTATIS MUSICÆ KRZYSZTOF PENDERECKI

BARCELONA

1974



Krzysztof Penderecki regracià la Universitat Autònoma per la seva gentilesa en ésser-li concedit aquest guardó. Poc després s'inicià el col·loqui, amb el concurs de la Prof<sup>a</sup>. Agatha Orzeszek de la EUTI, que traduí del polonès els parlaments de K. Penderecki, i del Prof. Dr. F. Bonastre, que actuà de moderador i canalitzà les preguntes de l'auditori.

El sistema emprat fou el següent: els participants lliuraven llurs preguntes per escrit al moderador, que les llegia en públic. La traductora les vertia al polonès, K. Penderecki contestava i la seva intervenció era traduïda al castellà per la Prof<sup>a</sup>. A. Orzeszek, polonesa de naixement. Hom preferí aquest mètode, que garantia per part de tots la major naturalitat idiomàtica i n'assegurava l'interès documental. La present transcripció segueix fil per randa —a excepció dels textos polonesos— el desenvolupament del col·loqui en la forma genuïna en què es produí.

Krzysztof PENDERECKI.- Por de pronto, soy un gran enemigo de lo que es una conferencia sobre la música, porque suelen ser unas conferencias bastante aburridas que solamente tienen una dirección. El hablar de la música es un invento alemán; son los grandes especialistas en eso de hablar sobre la música, no tanto en cuanto a escribir de música, sobre todo últimamente. Ya que ayer presenté aquí en Barcelona mi obra nueva, el *Requiem*, quizás empecemos por esta obra, aunque sea difícil hablar de una obra que pocos entre los aquí presentes hayan podido escuchar, sin embargo es una obra que tiene un elemento muy importante para mí, que no sólo es musical, ya que se ha creado en una época muy difícil para Polonia, en el momento en que surgía el movimiento de Solidaridad. Por encargo de Lech Walesa escribí la *Lacrymosa*, continué [la obra] en la época posterior en la que Solidaridad dejó de existir; por esto tiene un aspecto evidentemente político, porque está dedicada a personas y hechos de los últimos cuarenta o cuarenta y cinco años de la historia de Polonia. El *Agnus Dei* por ejemplo, está dedicado a mi gran amigo el cardenal Widsinski, ya muerto; el *Recordare* (del *Dies Irae*), está dedicado al padre Maximilian Kolbe; es una pena que no disponga de una cinta para poder escuchar partes de la obra, porque no todo el mundo ha podido ir al concierto. También es muy importante esta obra porque es el momento en el que cambia mi lenguaje musical, porque después de un período que ha durado unos diez años, de la gran fascinación que tuve por la música postromántica (y a pesar de todo, en esta obra todavía sigue presente el elemento romántico o post-romántico), pero ya aparece un

elemento nuevo, todavía no definido, en el que se apoya *La máscara negra*. Los musicólogos y críticos musicales siempre tienen algún que otro problema para definir mi música, porque no soy de aquellos compositores que durante un tiempo, por lo menos durante grandes lapsos de tiempo, me dedico a una sola manera de expresar mi música, a un solo lenguaje musical. Por ejemplo, después de terminar la carrera en la Academia de Música de Cracovia, quise renovar del todo el lenguaje musical y las primeras víctimas de aquel quehacer fueron mis profesores, como es evidente en un joven rebelde; empecé a escribir una música que no tuviera nada que ver con todo aquello que me habían enseñado, y es ahí donde surge el conflicto entre mis profesores y yo, porque yo consideraba que debía hacer una ruptura dramática entre ellos y yo y consideré que había que descubrirlo absolutamente todo y empezar a componer desde cero.

En la primera época escribí unas cuantas obras: eran muy innovadoras, muy modernas, muy de vanguardia para aquellos tiempos e introduje allí unos elementos completamente nuevos, sobre todo en lo referente a los violines, porque yo mismo estudié violín, y todo lo referente a los instrumentos de cuerda sufrió una gran renovación. Pero ocurrió lo que suele ocurrir con las revoluciones; la revolución en un primer momento lo arrasa todo, pero en cuanto se establece empieza a volver al pasado, y el primer reflejo de aquella vuelta al pasado fue mi obra *La Pasión según San Lucas*, donde eché mano de dos elementos: los innovadores, los que acababa de introducir, pero también estaba allí un intento de introducir una nueva polifonía musical, lo que supuso que la estructura de la *Pasión* entera fuera una estructura típica del Barroco. Lo he dicho para que se vea que mi música siempre tiene las dos vertientes: una vertiente innovadora que necesariamente tiene que pasar por una parte destructiva, para la que hace falta destruir algo, pero por otro lado se contempla un gran respeto por el pasado. Y eso lo digo especialmente aquí, a un público muy joven aquí reunido, para hacer constar que sin un gran conocimiento de lo que había ocurrido en el pasado, es muy difícil dar un paso hacia el futuro. Y aquí es donde se ve que es fundamental esa base, este cimiento clásico que tiene toda mi música, quizás porque en algún momento me fascinaba el contrapunto y me pasé diez años estudiándolo; por más innovaciones que haya querido hacer, el cimiento clásico está allí. Así puedo continuar durante dos horas, pero a partir de ahora quizá se volviera aburrido y propongo que pasemos a una charla coloquio con vuestras preguntas, para que yo pueda hablar de lo

que os interesa a vosotros y no de lo que me interesa a mí.

PREGUNTA.- ¿Cree Vd. que el centro de creación musical contemporánea se ha desplazado de Alemania para centrarse al Este de Europa?

K.P.- Los alemanes siempre han usurpado y siguen usurpando el puesto de los creadores absolutos de la música, reivindicando el hecho de que toda la música más importante se ha creado en los países alemanes, o por lo menos, de habla alemana. Hasta cierto punto hay que concederles la razón. No cabe duda que el siglo XVIII y sobre todo el siglo XIX, son siglos de gran dominio de la música alemana, pero a mí me parece que este dominio alemán termina en Schoenberg, el último compositor importante e innovador de la música, que vino de Alemania. La situación está cambiando radicalmente desde la segunda Guerra Mundial. Aquí los alemanes, desde luego, han ayudado, porque centros como Darmstadt y Donaueschingen han sido muy importantes en los años cincuenta. Sin embargo aparecen escuelas nuevas en países que no han tenido grandes tradiciones musicales, sobre todo aquellos países que carecían de la tradición de los siglos XVIII y XIX, y por ejemplo países como España misma, Estados Unidos y Polonia, con sus nuevas escuelas y la existencia de compositores muy importantes de música contemporánea, han arrebatado el lugar dominante que tenía Alemania, lo cual tiene también sus lados malos, porque anteriormente existía un lenguaje musical universal en el que se podían expresar compositores de todos los países. Todas las épocas tienen un lenguaje propio y no obstante, ahora, si alguien me preguntara cuál es el lenguaje musical típico de esta época, tendría que contestar «No lo hay». No lo sabría definir, porque hay tantas posibilidades de la expresión musical, que ya no se pueden definir con un solo término. Me da la impresión que lo que surge ahora es la época de síntesis; lo que yo hago (por lo menos, lo intento, no sé si lo conseguiré) es intentar que esta época también cree un lenguaje propio, que quede después para la historia y que nos defina.

P.- Per a vostè, la música és una expressió dels sentiments o de la realitat?

K.P.- Depende del momento y de la obra que esté escribiendo en un momento dado. Cuando escribo una sinfonía o un cuarteto de cuerda, lo que me interesa más es la estructura de la obra. Pero cuando escribo una ópera, creo que el texto es un elemento muy importante y a menudo, lo que hace la música en una ópera es subordinarse al texto. Es difícil dar una respuesta taxativa, una cosa u otra.

P.- Com creu que s'haurien d'impartir les classes en un Conservatori, especialment a les noves generacions?

K.P.- Vaya pregunta que me hace... Este problema en Polonia está solucionado de una manera radicalmente opuesta a lo que se practica aquí: por de pronto en Polonia hay escuelas, no es que sean muchas, pero en las grandes ciudades o capitales de provincia, por lo menos hay una o dos; hay escuelas donde los niños estudian música como primera asignatura y aparte de eso, hacen todas las demás asignaturas hasta el bachillerato, todo incluido. Son carreras musicales que paralelamente llevan un programa de enseñanza general. Desgraciadamente, en las escuelas de enseñanza básica, lo que es educación musical (así se llama la asignatura), no se da demasiado bien; desgraciadamente, allí no van precisamente los mejores profesores y es difícil hablar de una educación del oído musical de toda la sociedad, lo cual se traduce en que por un lado educamos a unos músicos muy buenos y muy profesionales, pero por otro lo que falta es educar al público.

P.- Quina importància té la música i en concret el «cant coral» en la vida del poble polonès (1970-1976)? És una forma de resistència-crítica... dir-ho cantant?

K.P.- Aunque no lo parezca, Polonia realmente carece de una gran tradición de canto coral, porque la música religiosa, la música coral, tienen en las iglesias su único y real medio de expresión. Y como resultado de la segunda Guerra Mundial y del nuevo sistema político, en realidad quien más ha ganado ha sido la Iglesia, que justamente se ha convertido en una institución de su misma importancia en el país, y es ahí donde también empieza a desempeñar un papel musical muy importante.

P.- Quina relació s'estableix entre música i religió a l'estat polonès?

K.P.- Aquí la situación ha cambiado. Tengo que retroceder unos veinte años que es cuando escribí la *Pasión segun San Lucas*; en aquella época, todavía en los primeros años sesenta, no se podía ejecutar la música religiosa, la gran música religiosa, en las iglesias; y no se podía, por una razón muy sencilla: los grandes coros y orquestas no son privados, sino que cobran un sueldo del Estado; por lo tanto, si el Estado lo permite, pueden desplazarse a una Iglesia a tocar y cantar; si no hay ese permiso, no pueden actuar en una iglesia. Pero esto ya ha cambiado en la última época. Ahora la iglesia en Polonia es una institución tan poderosa, que los comunistas no pueden cortarle el paso.

P.- Hi ha persones que consideren el retorn a la tradició com un esgotament de les capacitats creatives, entenent amb aquest mot

una renovació total del llenguatge. Què ens podria dir al respecte?

K.P.- Este punto de vista me parece muy primitivo, porque sigo diciendo que para mí no existe ningún tipo de desarrollo ni de progreso si no se conoce bien la tradición. Lo malo es que yo también había pensado esto cuando tenía 18 o 20 años, en el momento en que me disponía a arrasar con todo el pasado; pero después he comprendido que toda la gran música tiene sus raíces en el pasado.

P.- Quina és la raó per la qual necessita trencar amb allò que li ha estat ensenyat? Què el porta amb la necessitat de ruptura amb la tradició?

K.P.- Como primer elemento, señalaré la rebeldía típica de un hombre joven, que no está conforme con la realidad en la que vive; para empezar, se rebela contra sus padres y luego, extendiendo esta actitud, también quiere romper con la tradición. Además, cuando me tocó esta época eran los años cincuenta, eran años que permitían ir buscando nuevos caminos y nuevas expresiones, porque todavía no existían; porque por ejemplo, la Escuela de Viena, con Schoenberg a la cabeza, se ocupaba principalmente de la estructura de la obra musical, pero las demás partes referentes a la música, como por ejemplo el sonido de la música en sí, han sido dejados de lado, no se estudiaron en aquella época. Y a mí me interesaban mucho las nuevas maneras de conseguir sonido; también me interesaban mucho las nuevas técnicas de llevar una orquesta, sobre todo la parte de los instrumentos de cuerda; también fue una época en la que me interesaba muchísimo la voz humana: este interés por la voz humana lo he seguido conservando hasta ahora y hasta hoy digo que la voz humana tiene todavía muchísimas posibilidades de seguirse desarrollando, que es un campo todavía no descubierto, lo que ya no tienen los instrumentos, que en su mayoría han sido fabricados en el siglo XIX y algo en el XX, que ya están descubiertos.

P.- Quin lloc ocupa el compositor (i l'artista, en general) en la societat actual?

K.P.- Eso por de pronto depende de la sociedad a la cual nos refiramos y por otra parte, también depende de si un artista, el compositor en este caso, quiere o no participar en la vida de una sociedad de un país X en un tiempo X. Mis obras anteriores al *Requiem polaco* no han sido nada comprometidas; sin embargo, en la última época de la historia de mi país, yo y muchos otros artistas hemos comprendido que con nuestro arte podíamos hacer algo, podíamos comprometernos, y por eso el *Requiem* ya es una obra comprometida, ya es una obra

enraizada en una realidad social X. Y hago aquí una salvedad: es muy peligroso para un artista y sobre todo para un compositor meterse de pleno en una situación histórica real del momento, porque en todo caso, lo que va a quedar para la historia de cualquier creador, será la estructura de la obra y lo que pueda tener de honesta; desde luego, desaparecerá todo lo que es su contexto histórico. Por lo tanto, aunque algunos se empeñen, no me considero en absoluto un artista político.

P.- Quin paper creu que juga l'economia de mercat capitalista en el procés de difusió de les noves creacions musicals?

K.P.- Evidentemente, un compositor no está cobrando del aire, por lo tanto el asunto... como la pregunta no es estricta hasta el final, aquí se me ocurre inmediatamente que podría continuar diciendo -¿«Escribe usted por encargo»?-. Pues sí, escribo también por encargo. Tampoco soy el único que lo hace y no solamente no soy el único que escribe por encargo, sino que prácticamente todos los compositores, si se mira la historia de la música, si no escribían por encargo de un rey, lo hacían por encargo de un obispo o de un príncipe, y si no tenían un encargo, ya se cuidaban mucho de buscarse un mecenas para poder estrenar sus obras. Ahora ha cambiado el mecenas; ahora el papel del mecenas lo puede desempeñar la radio o una sala filarmónica, pero en realidad, nada ha cambiado. Por ejemplo, dudo mucho que si J.S. Bach no estuviera obligado, para no perder el pan que comía, a escribir una cantata cada semana, nos hubiese dejado tantas cantatas en su haber.

P.- Quina solució planteja davant la diversitat dels llenguatges musicals existents? No li sembla que denota una situació caòtica més que una situació rica en possibilitats expressives?

K.P.- El que no sabe distinguir entre toda la riqueza que hay —porque yo considero que sí hay una gran riqueza de maneras de expresión musical, de lenguajes musicales—, el que no sepa distinguir las y usarlas adecuadamente, éste es el que crea el caos.

P.- Creu en la inspiració a l'hora de compondre?

K.P.- Pues sí, sí, creo en la inspiración: yo, aunque intento trabajar cada día, algunos días trabajo más que otros y muchas veces me dedico solamente a hacer..., pues a no perder contacto con lo que estoy escribiendo: escribir de una manera... pues estructural y técnica. No obstante, me acuerdo del día en que me llamó (no estaba yo muy inspirado aquel día justamente) el Secretario del Arzobispado, diciendo que el cardenal Widsinski había muerto y aquel día, el *Agnus Dei* que quería que se interpretase en su entierro, lo escribí en tan sólo

cuatro horas. Faltaban dos días para el entierro y el coro se lo tenía que aprender mientras tanto. Y lo hice. Estoy convencido que lo hice con un golpe de inspiración.

P.- Quin concepte té vostè de la música *rock*, *pop*, *punk*? L'hi agrada?

K.P.- No tengo más remedio que escucharla porque mis hijos en casa la escuchan. Mis hijos no escuchan la música contemporánea para nada: sólo aquélla. Aquí se ha creado una situación que es contraria a la que se había creado en los años veinte. En los años veinte por ejemplo, la música de *jazz* inspiraba a músicos, a compositores de la época: por ejemplo, Stravinski en muchas ocasiones se había inspirado en el *jazz*. Y ahora observo el fenómeno contrario, que consiste en que nuestra música, la que hacíamos en los años sesenta, la música de vanguardia, la música electrónica, es la que ha inspirado a la música *pop*, que toma muchas de las cosas que habíamos inventado nosotros. Aunque se hace de una manera bastante primitiva... hay excepciones que llegan al fondo.

P.- Què resta de les troballes tímbriques, formals, instrumentals, de la nova concepció de la textura i el temps musical, de realitzacions com són *Fluorescences* o *Polymorphia*, a l'idioma musical d'obres com el *Requiem* polonès?

K.P.- Ha sido muy oportuno el ejemplo del *Requiem*, porque es precisamente la obra donde han quedado todos aquellos elementos que yo mismo había inventado, aunque muchas veces ni siquiera se pueden distinguir, y es porque han sido subordinados a otro objetivo. Y aquí habría que ver lo importante que es una obra para saber distinguir algunos elementos que en otra suenan completamente distintos: por ejemplo, el *cluster* que está en la *Threnodia* de *Hiroshima*, suena de una manera X; en el *Requiem* está el mismo *cluster*, exactamente el mismo, pero está en un contexto muy diferente y muchos ni siquiera lo pueden distinguir, pero allí está.

P.- Per a vostè, quines són les pautes bàsiques sobre les quals es pot compondre música actualment, dins l'àmbit religiós, tenint en compte el desplegament pastoral i popular propi del Concili Vaticà II?

K.P.- Aquí tengo que hacer una pequeña salvedad, y es que yo quizás tenga la fama de compositor de música religiosa, pero no es así; una parte de mi obra está dedicada a la música religiosa, pero no es la única música a la que me dedico y el Concilio Vaticano no tiene ningún tipo de influencia sobre cómo voy a escribir, si voy a escribir así o así; aunque el Papa sea amigo mío y que sea también de Craco-

via, no me puedo imaginar en su boca una frase diciendo: escribe tal música o tal otra.

P.- Es diu que tot gran artista té una gran dona al darrera. És veritat?

K.P.- Creo que es muy importante tener al lado una persona que comprenda lo que está haciendo un artista en un momento dado. En mi caso se ha dado esta circunstancia.

Moderador.- Agraïm moltíssim la presència, la gentilesa i l'interès que ha demostrat per totes les preguntes el mestre Krzysztof Penderecki, i us agraïm a tots la vostra col·laboració. Moltes gràcies.

