

29.

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL KOMPOZYTORÓW KRAKOWSKICH 23–30 KWIETNIA 2017



pod patronatem honorowym Jacka Majchrowskiego, Prezydenta Miasta Krakowa

Wywiad z Wojciechem Widłakiem

Dariusz Meclik (Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii)



(©) Marta Filipczyk

**Czym jest krakowska szkoła kompozytorska, co ją wyróżnia na tle innych szkół?
Czy paradoksalnie twórców z nią związanych, łączą tylko różnice?**

Nie jest to szkoła w rozumieniu szkoły malarskiej lub rzeźbiarskiej, gdzie uczniowie byli skupieni wokół mistrza, który narzucał im sposób tworzenia, a oni często wykonywali za niego część dzieła. Tak w Krakowie nigdy nie było. Można dostrzec pewne paralele, kiedy to uczniowie razem z mistrzem dyskutują na tematy artystyczne, wzajemnie siebie krytykują lub wspierają. Tworzą jednak równoległe, a nie w jednym stylu i nie na jeden sposób. Taką szkołę, w sensie pracowni artystycznej, miał Zbigniew Bujarski. Jego absolwenci nie tworzyli jednak tak jak on. Spędzali z nim wspólnie wiele godzin, gorąco dyskutując o swoich utworach lub o muzyce innych kompozytorów. W ten sposób budowało się postawę artystyczną, w której tkwi bogactwo krakowskiej szkoły kompozytorskiej. Mówiąc o niej, myśli się głównie o miejscu, które jest wyjątkowe, bardzo uduchowione ze względu na swoją aurę.

Kraków jest pewnego rodzaju fenomenem, gdyż żyje tu i tworzy dość duża grupa liczących się kompozytorów na arenie międzynarodowej. Czy to zasługa dobrej uczelni, a może właśnie tego niepowtarzalnego krakowskiego klimatu?

Wszystko scala wielka postać Krzysztofa Pendereckiego, ale nie jest to jedyna wybitna postać tego środowiska. Generacja osób urodzonych w latach 20. lub 30. była bardzo silna. Właśnie to pokolenie po II wojnie światowej tworzyło kulturę. W te działania włączyło się również wielu kompozytorów, obok Krzysztofa Pendereckiego: Bogusław Schaeffer, Krystyna Moszumańska-Nazar, Zbigniew Bujarski, Adam Walaciński, czy Marek Stachowski. Są to wielkie nazwiska, a zarazem znaczące indywidualności. Niektórzy, mówiąc o krakowskiej szkole kompozytorskiej, wspominają o jej konserwatyźmie, z czym trudno dziś się zgodzić. Wachlarz postaw artystycznych u kompozytorów związanych z tutejszą Akademią Muzyczną, którzy są wychowankami starszego pokolenia, jest naprawdę bardzo szeroki. Każdy kto chciałby się uczyć i obrać pewien kierunek twórczy, znajdzie tu dla siebie propozycje w ramach tzw. muzyki poważnej. Krakowska szkoła kompozytorska w szczególności wyróżnia się także podejściem do formy muzycznej. W swoich uczniach zaszczepił to m.in. Marek Stachowski, mój profesor kompozycji i rektor tej Uczelni. Do dzisiaj ten aspekt jest ważny w zajęciach prowadzonych przez jego różnych uczniów. Innymi wyznacznikami krakowskiej szkoły kompozytorskiej są dbałość o równowagę środków oraz o zapis partytury. Prowadząc kursy w różnych miejscach na świecie zaobserwowałem, że w Krakowie bardziej niż gdzie indziej, troszczymy się o porządek w notacji muzycznej, co nie jest wszędzie takie oczywiste. Zachowanie pewnej dyscypliny warsztatowej pozwala przekazać, często na odległość, intencje kompozytora bez większego ryzyka, że utwór zostanie wypaczony niewłaściwą interpretacją.

Należy pan do generacji kompozytorów urodzonych w 1971 roku. Jak z dzisiejszej perspektywy wspomina pan swój debiut, moment wejścia na tzw. rynek w latach 90.?

Na początku lat 90. panowała zła atmosfera dla kultury. Wtedy niemal zupełnie przestał istnieć mecenat państwowy. Planowano z Festiwalu *Warszawska Jesień* – flagowego festiwalu muzyki współczesnej w Polsce – zrobić biennale, co w gruncie rzeczy miało być wstępem do likwidacji tego wydarzenia; uznano, że jest ono niepotrzebne i nadmiernie obciąża budżet. Kultura była zdegradowana z przyczyn ekonomicznych, ale także z racji pewnej krótkowzroczności ówczesnej polityki. Nie istniał wtedy także mecenat prywatny, który w pewnym stopniu rekompensowałby brak mecenatu państwowego. Nikt nie był zainteresowany kulturą i to był rzeczywiście dramat. Pamiętam sytuację, kiedy rozpaczliwie próbowaliśmy zorganizować koncert, co było

ewenementem, gdyż panował wtedy marazm sporej części społeczeństwa, w tym środowiska muzycznego, czemu towarzyszyła atomizacja postaw. Wtedy nie było wypracowanych sposobów na organizację życia artystycznego. Można to zauważyć, porównując pierwsze edycje Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich (wtedy noszącego inną nazwę) z obecnymi – jest to kolosalna różnica. W latach 90. festiwal był budowany w dużej mierze na zapale i indywidualnym wysiłku ówczesnego dyrektora Jerzego Stankiewicza. W tej chwili organizacja jest bardziej ustabilizowana, również pod względem finansowym. W międzyczasie powstał program zamówień kompozytorskich Instytutu Muzyki i Tańca oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, odrodził się prywatny mecenat. Ale każde pokolenie musi zmagać się z jakimiś, niekoniecznie podobnymi przeszkodami. Obecnie życie bardzo przyspieszyło. Młodzież ma dużo więcej możliwości zaistnienia – jest wiele różnych form stypendiów, sponsoratu państwowego i prywatnego, jest możliwość wyjazdu z kraju, o czym kiedyś można było tylko marzyć. Nie znaczy to jednak, że życie stało się łatwiejsze. Istnieje ogromna mnogość wyborów, których należy dokonywać – ogromne ryzyko, że wybierze się niewłaściwą drogę czy postawę. Łatwo w natłoku impulsów i zdarzeń stracić życiową busołą, rozmienić się na drobne. Jest też globalizacja jako ułatwienie w komunikacji, a zarazem zagrożenie dla tożsamości. Obecnie młodzi ludzie stoją więc przed innego rodzaju wyzwaniami, niż pokolenia poprzednie.

Pańska twórczość początkowo była klasyczno-romantyzująca, natomiast od 2000 roku zwrócił się pan ku radykalnemu brzmieniu, efektom sonorystycznym, wielowarstwowej strukturze, grze muzycznych idiomów oraz idei integracji utworu, co świetnie widać choćby w docenionym na 53. Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w Paryżu *Wziemięwzięciu*. Z czego wynikała ta zmiana?

Każdy kto zajmuje się pisaniem muzyki, odczuwa czasami potrzebę zmian. Jako organista w kościele nie mogłem znieść rutyny. Odczuwałem w pewnym sensie frustrację, że wciąż robię to samo i w końcu zrezygnowałem, by aktywniej zająć się kompozycją. Będąc wykładowcą każdorazowo muszę dostosować się do studenta, co czyni tę pracę ciekawą i zapewnia mi nieustanny rozwój. Zmiana w sposobie tworzenia mojej muzyki wynikała z utraty zainteresowania obszarami, które przestały mi już odpowiadać, wyczerpały się jako źródło inspiracji. Istotnym momentem w moim życiu był staż studencki odbyty w Królewskiej Duńskiej Akademii Muzycznej u Hansa Abrahamsena, którego do dziś wspominam z admiracją jako pedagoga i kompozytora. Kontakt z nim otworzył mi oczy i uszy na nowe obszary artystycznej eksploracji. Samo obcowanie z jego osobą i jego muzyką pozwoliło mi zadać pewne pytania i wyobrazić sobie nowe kierunki rozwoju. Zacząłem wtedy eksperymentować z brzmieniem, czasem idiomami, zwróciłem się ku

mikrotonowości i zacząłem jej używać na swój sposób. Ostatnio coraz więcej myślę o harmonii i próbuję stworzyć swój system przebiegu harmonicznego, gdyż uważam że harmonia nie jest przeżytkiem i nadal pozostaje w muzyce istotna.

Na czym polega ten system?

Właściwie jest to zabieg kompozytorski, metoda kształtowania przebiegu harmonicznego, który nazwałem harmoniką obrotową. To zjawisko powstało w mojej wyobraźni. Lubię konstrukcje harmoniczne, które są symetryczne, mają złożoną budowę, np. dwu- lub trzypoziomową, składają się z podobnych lub tożsamy, powielających się struktur. To decyduje o ich rozpoznawalności i odrębnym charakterze – rzecz istotna z punktu widzenia formy i percepcji. Zestawiam wybrane akordy w taki sposób, że przy zachowaniu wspólnych składników radykalnie zmienia się kontekst harmoniczny akordów. Wtedy dochodzi do czegoś, co nazywam obrotem harmonicznym. Zazwyczaj wyobrażamy sobie harmonię jako linearny postęp, tu natomiast dochodzi do „skrętu” wokół osi, jaką jest wspólny dźwięk czy współbrzmienie. W połączeniu z enharmonią daje to ciekawy efekt przestrzenny, silnie oddziałujący na zmysł słuchu i powiązany z nim wyobraźnię. Z tym właśnie eksperymentuję.

Kiedy usłyszymy utwór skomponowany w tej technice?

Częściowo zastosowałem ją w kompozycji *Figury w kolorze tła*, dedykowanej Kai Danczowskiej. Wykonała ją w zeszłym roku na koncercie inauguracyjnym Festiwalu Kompozytorów Krakowskich. Równocześnie zastosowałem w tym utworze efekt tła muzycznego, wpływającego z partii solistycznej, co tłumaczy tytuł utworu.

Do swoich utworów czerpie pan inspirację z poezji i malarstwa jak na przykład w *Figurach w kolorze tła*, gdzie nawiązuje pan do obrazów Kazimierza Malewicza i wiersza Tadeusza Dąbrowskiego z tomu *Czarny kwadrat*. Czy dąży pan w swojej twórczości do synestezji?

Nie jestem synestetykiem, aczkolwiek nierzadko konkretne akordy lub interwały, mają dla mnie barwę. Moim ulubionym dźwiękiem, który często pojawia się w moich utworach, jest „e¹”. Ma on dla mnie charakterystyczną pastelową barwę, jak poświata księżyca. Nie słyszę jednak i nie komponuję konkretnymi barwami. Natomiast często inspirują mnie zjawiska pozamuzyczne, na przykład poezja. *Figury w kolorze tła* inspirowane były koncepcją obrazów Kazimierza Malewicza – sposobem w jaki powstawały, a nie samymi obrazami. Mogę natomiast powiedzieć, że ja

rzeczywiście trochę widzę muzykę. Ucząc, często robię porównania do efektów wizualnych, co narzuca się samo, kiedy przykładowo pomyślimy o wysokości dźwięku, która jako pojęcie w istocie jest tylko paralelą. Komponowanie porównuję do rzeźbienia w dźwiękowej materii. W swojej twórczości stosunkowo często sięgam też po teksty, np. poezji. Oprócz *Idillio* – 3 pieśni na (mezzo)sopran i fortepian, wcześniej napisałem *SottoVoce* na mezzosopran i kwartet smyczkowy, tworzę również utwory chóralne. Sięgam do poezji także po to, by znaleźć tytuł utworu lub wprowadzić się w potrzebny nastrój.

Jak wyglądała pana współpraca z Pierluigim Cappello podczas tworzenia *Idillio*?

Był to projekt zainicjowany przez Davida Macculiego, który znał Pierluigiego Cappello i zaprosił innych włoskich kompozytorów, do stworzenia pieśni ze słowami Cappello. Potem skontaktował się również ze mną i zaprosił do udziału. Zestawienie pieśni różnych twórców, preferujących różną stylistykę, z poetą, który czytał swoje wiersze, było wspaniałym przeżyciem. Spotkałem się z nim podczas prawykonania w Gorycji, potem w Udine. Moje pieśni prezentowały zupełnie odrębną stylistykę, w stosunku do kompozytorów włoskich. Każdy z nas inaczej zinterpretował tę poezję. Mnie ona zaskoczyła swoją wieloznacznością, ale i łagodnością jednocześnie. Koloryt tych wierszy, emanujący z nich spokój, możliwość wielorakiej interpretacji muzycznej, to było coś, co bardzo mi odpowiadało. Nie chodzi mi przy tym o ilustracyjność, ale o pewną aurę, którą mogłem przedstawić za pomocą dźwięków.

Chciałbym zapytać o pański utwór *Szemkel (Anioł nr 7)*, którego wykonanie uświetniło otwarcie nowego oddziału Europeum. Kompozycja niecodzienna, gdyż tworzona na zamówienie instytucji niemuzycznej, napisana na nietypowy i chyba trochę zapomniany instrument, czyli cymbały koncertowe, dodatkowo wykonywał go Michał Pal'ko – instrumentalista, kompozytor i pański student. To dość niezwykły proces twórczy.

Gdy zobaczyłem wnętrze nowego budynku Europeum, musiałem gruntownie przemyśleć kwestię instrumentarium. Pierwotnie rozważałem kwartet smyczkowy, ale był to pomysł zupełnie nieadekwatny do tego wnętrza. Cymbały znakomicie wkomponowały się akustycznie w tę przestrzeń, pokonując wszystkie jej bariery. Nie jest to prosty instrument, gdyż trzeba go dokładnie poznać. Pan Pal'ko po zapoznaniu się z utworem mówił, że tak dużej ilości tremola, nie zagrał dotąd w żadnym utworze. Sięgnąłem po tę technikę gry, bo tylko w ten sposób mogłem uzyskać efekt nawarstwiania się dźwięku, dający wrażenie przestrzeni i głębi brzmienia. To wejście w głąb dźwięku, notabene dźwięku „e¹”, było czymś, co mnie zafascynowało w tym instrumencie.

Z punktu widzenia instrumentarium, była to dość skrajna przygoda, którą bardzo dobrze wspominam.