

jesień
2018

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
25



PIOTR PIETZAK

PENDERECKI 2018



STEINWAY & SONS



PERFEKCJA DŹWIĘKU

UL. ORDYNACKA 10/12, 00-358 WARSZAWA
tel.: 22 826 36 47, pianosalon@riff.net.pl

Dystrybutorem instrumentów STEINWAY & SONS w Polsce są salony muzyczne RIFF

Mąż zawsze podkreśla, że miał szczęście spotykać na swojej drodze przyjaznych mu ludzi, entuzjastów jego twórczości – mówi **Elżbieta Penderecka**, dyrektor artystyczna Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego w Warszawie.

s. 8

Ówczesna światowa kariera polskiej muzyki była zjawiskiem bez precedensu, a za najbardziej efektowny jej przypadek uznawano karierę Krzysztofa Pendereckiego – wspomina **Dorota Szwarcman**.

s. 12

Jak Salzburg świętował urodziny polskiego kompozytora? Rozmowa z **Kentem Nagano**, który na inaugurację Salzburger Festspiele zadyrygował *Pasją według św. Łukasza*.

s. 14

Dreszcz na plecach – młodzi artyści mówią, co im się podoba w muzyce twórcy *Trenu – Ofiarom Hiroshimy*.

s. 26

Trudno uwierzyć, by utwory skomponowane przed połową lat 70. ubiegłego wieku oraz te późniejsze pochodziły od jednego i tego samego kompozytora – uważa **Iwona Lindstedt (UW)**.

s. 28

„Co to jest?!” – pytał ojciec w progu mojego pokoju, zbity z tropu, bo mu dźwięki się nie układały po myśli, bo już nie o samą hałaśliwość chodziło, lecz o atonalność. „Penderecki” – odpowiadałem. Felieton **Wojciecha Kuczoka**.

s. 40

Zawsze widzę trzy, cztery książki na jego stole do pracy. Wiele poezji, zwłaszcza polskiej. Mówił, że się w niej zaczytywał i pochłoniął sto tomików – o swojej współpracy z Krzysztofem Pendereckim opowiada dyrygent **Maciej Tworek**.

s. 42

Z wybitnych instrumentalistów wykonujących utwory Krzysztofa Pendereckiego dałoby się stworzyć orkiestrę symfoniczną, a ze śpiewaków znakomity chór – dowodzi **Jacek Marczyński**.

s. 44

Dwie opery w jednym mieście: dumą Bayreuth jest barokowy teatr operowy, który na zamówienie Wilhelminy Pruskiej zaprojektowali Włosi. Jest doskonale zachowany i wciąż czynny.

s. 58

ENGLISH PAGES

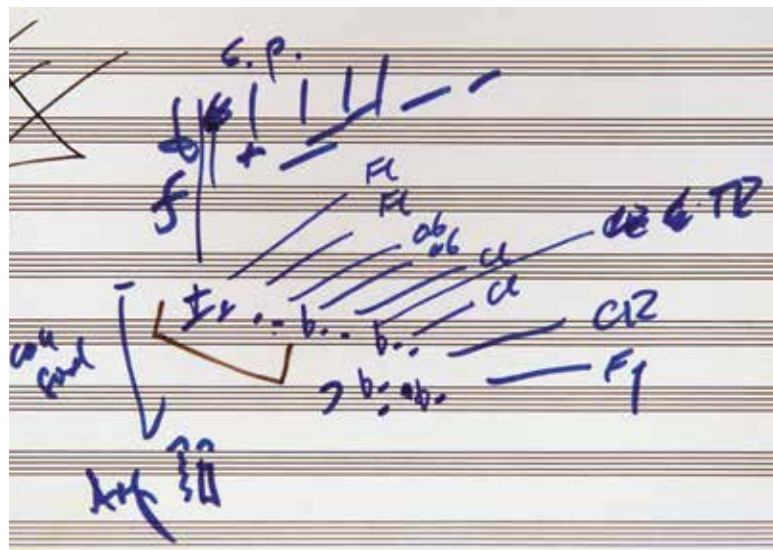
61–71



BARTEK BARCZYK

I Houellebecq'a pan czytał? – Nie skończyłem. To nie jest moja literatura. Nie w mojej estetyce. A Orhan Pamuk? – Świetny pisarz. Z **Krzysztofem Pendereckim** rozmawia **Aleksander Laskowski**.

s. 20



PAWEŁ MAZUR

Efekt pilowania drewna, żelaza i szkła, stukot maszyny do pisania, szelest pergaminu, dźwięk dzwonka elektrycznego... Dwie awangardy: muzyka Pendereckiego i sztuki plastyczne.

s. 34



Na wiosnę ptaki śpiewają jak opętane, jest taki rejwach w parku, że nie da się rozmawiać – o parku w Lusławicach opowiada ogrodnik **Stanisław Dudek**.

s. 50

Kompozytor w drodze

Zdumiewająca jest mapa prawykonań utworów Krzysztofa Pendereckiego: Hamburg, Salzburg, Lizbona, Nowy Jork, Chicago, Caracas, Seul, Pekin, Tokio, wreszcie Moskwa i Kijów. Jego muzyka przez ponad sześć dekad wielokrotnie obiegała kulę ziemską. Na tej mapie jest również Warszawa, gdzie na przykład w 1960 roku pod batutą Andrzeja Markowskiego odbyło się pierwsze wykonanie słynnego *Trenu – Ofiarom Hiroszimy*. Zazwyczaj jednak nowe kompozycje docierały do Polski z pewnym opóźnieniem. *Każde wykonanie jego nowego utworu było wydarzeniem, a trzeba było na nie czekać, ponieważ zwykle premiery odbywały się za granicą. Czekał się więc, zastanawiając się, co nowego wymyśli Penderecki, jaki nowy instrument czy sposób wydobywania dźwięku wprowadzi w kolejnej kompozycji – wspomina Dorota Szwarcman.*

W tym roku Krzysztof Penderecki kończy 85 lat. Z tej okazji od żony Elżbiety Pendereckiej otrzymuje wspaniały prezent: ośmiodniowy festiwal jego muzyki w Warszawie. Piękny to wiek, wyobrażam go sobie jako moment, w którym człowiek osiąga wewnętrzną harmonię i spokój – może w swoim łusławickim parku przyglądać się zjawiskom przyrody, drzewom i kwiatom w całej ich szalonej różnorodności (parkowi poświęcamy w tym numerze kilka materiałów). Nic bardziej złudnego – Krzysztof Penderecki wciąż jest w drodze. Nie przestaje być miłośnikiem przyrody i tego jedyne miejsca na Ziemi, ale nadal jest globtroterem, którego wypycha w świat jego własna muzyka. W październiku tego roku przez blisko trzy tygodnie koncertował w Chinach, dyrygując orkiestrą Sinfonia Varsovia i towarzysząc Anne-Sophie Mutter, która zorganizowała trasę koncertową na jego cześć.

Kilka miesięcy wcześniej triumfalnie powrócił na Festiwal w Salzburgu, na którym kiedyś z inicjatywy samego Herberta von Karajana wykonywano jego *Magnificat*, *Pasję według św. Łukasza* i operę *Czarna maska*. Inny dyrygent, Amerykanin Kent Nagano, który zadyrygował *Pasją* w Salzburgu, a wcześniej w Montrealu i Krakowie, opowiada nam, jak zmieniło się jego spojrzenie na ten utwór od czasu, gdy 30 lat temu dyrygował nim pierwszy raz.

O Pendereckim – człowieku, kompozytorze i dyrygencie – mówią nam jego współpracownicy, jak dyrygent Maciej Tworek, i młode pokolenia wykonawców jego muzyki. Syntezy jego twórczości próbuje na naszych łamach dokonać Iwona Lindstedt z Uniwersytetu Warszawskiego – próbowało tego już wielu wybitnych muzykologów, z Mieczysławem Tomaszewskim, Reginą Chłopicką i Rayem Robinsonem na czele. Ten twórca wymyka się jednak naukowcom próbującym nazwać kolejne przemiany estetyczne w jego twórczości. Jest ona zbyt organiczna, aby dać się podzielić na zamknięte, homogeniczne okresy. Tym lepiej dla słuchaczy.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”

Figury z Kosmogonii

Autorem plakatu reklamującego Festiwal Krzysztofa Pendereckiego 2018 jest **Piotr Pietrzak**, warszawski malarz, rysownik i grafik.

W konkursie zorganizowanym przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena oceniono 23 prace artystów reprezentujących najważniejsze polskie wyższe uczelnie plastyczne. Jury w składzie: Witold Siemaszkiewicz (przewodniczący), Elżbieta Penderecka, Adam Balas, Wojciech Kołek, Marcin Maciejowski, Andrzej Giza (sekretarz), przyznało Grand Prix projektowi Piotra Pietrzaka. Zdaniem Witolda Siemaszkiewicza właśnie ta praca spełniała wszystkie warunki niezbędne, aby stać się motywem przewodnim kampanii reklamowej festiwalu. Piotr Pietrzak jest doktorantem Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, wychowankiem prof. Lecha Majewskiego. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, grafiką i projektowaniem. Realizuje akcje plakatowe w przestrzeni miejskiej. Uczestniczył w ponad 40 wystawach zbiorowych, miał 12 indywidualnych ekspozycji w kraju i za granicą. Zdobył wiele nagród i wyróżnień w krajowych i międzynarodowych konkursach, m.in. srebrny medal na VII Międzynarodowym Biennale Plakatu w Chinach w 2015 roku, I nagrodę w konkursie Galerii Plakatu AMS *Tacy jesteśmy. Polacy 1989–2014* i Grand Prix

w konkursie na plakat *Ulicznicy 2018*. *Muzyka Krzysztofa Pendereckiego jest mi bliska, zwłaszcza jego „Kosmogonia”.* Ciekawym eksperymentem była jego współpraca z gitarzystą Radiohead, mojego ulubionego zespołu. *Nie wahałem się więc ani chwili – mówi autor plakatu.* Przygotowany przez niego wizerunek Krzysztofa Pendereckiego jest efektem licznych prób rysunkowych i malarskich, a wzorem było kilka zdjęć kompozytora dostępnych w sieci. Pietrzak przyznaje, że kolorowe figury geometryczne, których użył w nazwie festiwalu, to elementy zaczerpnięte z partytur Pendereckiego. *Te partytury są dla mnie ciekawą formą graficzną, tworzą coś w rodzaju kubistycznego obrazu. W dolnej części plakatu możemy zauważyć dialog między typografią a tymi figurami. Tak użyte formy graficzne mogą stać w opozycji do tekstu i tworzyć odrębną infografikę, co się właściwie stało, a portret kompozytora może również funkcjonować samodzielnie, tak samo jak tekst – tłumaczy artysta.* Zdaniem Andrzeja Gizy, autora kampanii reklamowej Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego, fakt tak dużego zainteresowania konkursem na plakat dowodzi ogromnej popularności kompozytora wśród młodych odbiorców. *Penderecki fascynuje i inspiruje niezależnie od wieku, zainteresowań czy poglądów – mówi Giza.* Autorami plakatów na minione festiwale byli Krzysztof Skórczewski (2008) i Marcin Maciejowski (2013).



BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
ul. Sławkowska 14/7, 31-014 Kraków
Prezes zarządu, dyrektor generalna: Elżbieta Penderecka
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: Andrzej Giza
Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska
Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz

Zdjęcia: Bartek Barczyk, Bruno Fidrych
Tłumaczenie: HOBbit Piotr Krasnowolski
Korekta: Barbara Skowrońska
Na okładce: Piotr Pietrzak – plakat Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego
Druk: PASAŻ Kraków
ISSN: 2080-1076

© 2018 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
www.beethoven.org.pl

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury



Poznaj prawdziwą gościnność

ekskluzywne wnętrza ■ znakomita kuchnia ■ malownicza okolica ■ wyjątkowa atmosfera

Oficjalny hotel Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego

Sławni we Wrocławiu

Trzy znakomite europejskie orkiestry goszczą w sezonie artystycznym 2018/2019 w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. 6 listopada odbył się koncert Królewskiej Orkiestry Concertgebouw z Amsterdamu, która pod batutą Philippe'a Herreweghego wykonała *II Symfonię D-dur* Johanna Brahmsa i *IV Koncert fortepianowy G-dur* Ludwiga van Beethovena z Yefimem Bronfmanem jako solistą. 16 stycznia w NFM zagra London Symphony Orchestra pod dyktando swojego nowego szefa artystycznego Simona Rattle'a – zabrzmi m.in. *VI Symfonia A-dur* Antona Brucknera. Miesiąc później, 19 lutego, Wrocław usłyszy Filharmoników Berlińskich w *V Symfonii B-dur* Sergiusza Prokofiewa pod batutą Yannicka Nézet-Ségui, znanego publiczności Festiwalu Beethovenowskiego w Warszawie nowego szefa artystycznego Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Wszystko to w świetnej akustycznie sali NFM. 20 lutego Berlińczycy wystąpią natomiast w sali NOSPR w Katowicach.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Yannick Nézet-Séguin

Sto na sto

Niezwykły projekt na stulecie polskiej niepodległości zaproponowało Polskie Wydawnictwo Muzyczne we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Telewizją Polską i Polskim Radiem. Pierwszym krokiem było stworzenie listy stu arcydzieł polskiej literatury muzycznej powstałych od 1918 roku do dzisiaj. Tego trudnego wyboru dokonała Rada Programowa złożona z autorytetów i przedstawicieli instytucji kultury – w jej skład weszły m.in. Małgorzata Małaszko (PR 2), Joanna Wnuk-Nazarowa i dr hab. Iwona Lindstedt (UW). Kolejnym krokiem było wykonanie 11 listopada wybranych utworów z tej listy w 11 miastach Polski i 11 miastach na całym świecie, w tym w Melbourne, Tokio, Nowym Jorku, Paryżu, Londynie i Wiedniu. Wszystkie kompozycje ukażą się na płytach w specjalnej okolicznościowej serii, a 60 z nich to nowe nagrania. *Postawiliśmy sobie na początku pytanie: czy ta lista ma pokazywać kanon muzyki współczesnej, czy pokazywać kompozytorów uznanych, ale ich mniej znane utwory. Staraliśmy się to połączyć i to się udało. Staraliśmy się też pokazać jak najszerzej muzykę polską – nie ma chyba istniejącego nurtu muzycznego, którego by tutaj nie było* – podsumowuje Daniel Cichy, dyrektor i redaktor naczelny PWM.

Lawrence Foster



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Sezon 2019/2020 z nowymi szefami

Andrzej Boreyko z początkiem sezonu artystycznego 2019/2020 obejmie stanowisko dyrektora artystycznego Filharmonii Narodowej w Warszawie, której zespołami muzycznymi do czerwca przyszłego roku kieruje Jacek Kasprzyk. Boreyko, któremu w marcu 2016 roku przypadł w udziale zaszczyt poprowadzenia w Londynie prawykonania *IV Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego, pozostanie nadal dyrektorem muzycznym centrum Artis-Naples na Florydzie i orkiestry Naples Philharmonic. W tym samym czasie zmieni się także dyrektor artystyczny Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach – Alexandra Liebreicha, który 5 listopada zainaugurował swoją współpracę z Prague Radio Symphony Orchestra, zastąpi Lawrence Foster, dyrektor muzyczny Opéra de Marseille.

Penderecki Piano Trio

Jarosław Nadrzycki (skrzypce) i Karol Marianowski (wiolonczela) po odejściu z Meccore String Quartet postanowili założyć trio fortepianowe, któremu nazwiska zgodził się użyć Krzysztof Penderecki. Do smyczkowców dołączył pianista Konrad Skolarski. Inspiratorką utworzenia zespołu była Elżbieta Penderecka. Trio 18 listopada debiutuje na Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego w Warszawie. *Jesteśmy zaszczytni, że nam właśnie profesor Penderecki powierzył prawykonanie swojego nowego dzieła – „Tria” na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. W jego twórczości nie ma jeszcze utworu przeznaczonego na ten skład* – mówi Jarosław Nadrzycki. Skrzypek nagrał niedawno nową płytę – komplet sonat skrzypcowych Johanna Brahmsa, w których przy fortepianie towarzyszy mu Joanna Zathay. Płytę wydała nowa polska wytwórnia fonograficzna Orphée Classics.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

JACEK MÓJTA



50 lat orkiestry Amadeus

Legendarna orkiestra Agnieszki Duczmal obchodzi w tym roku swoje 50-lecie. Zespół ma w dorobku 51 płyt, 10 tysięcy minut muzyki nagranej dla Polskiego Radia obejmujących repertuar od baroku po współczesność, a także setki koncertów transmitowanych przez Polskie Radio oraz zarejestrowanych przez Telewizję Polską, Télévision française 1 i japońską NHK. W marcu tego roku gościł na 22. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. W październiku w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu odbył się festiwal jubileuszowy, na którym z orkiestrą Amadeus wystąpili Mischa Maisky, Daniel Hope, Makoto Ozone, w Warszawie zaś – Maxim Vengerov. Dyrygowały Agnieszka Duczmal i Anna Duczmal-Mróż.

ARCHIWUM POLSKIEGO RADIA



Eugeniusz Rudnik i Krzysztof Penderecki w Studiu Eksperymentalnym PR

Jak nagłośnić dorobek Studia Eksperymentalnego?

Instytut Adama Mickiewicza we współpracy z firmą Ableton przygotował darmową bazę sampli, dzięki której każdy twórca muzyki elektronicznej może korzystać z dokonań założonego w 1957 roku w Warszawie Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (SEPR). Baza została udostępniona na początku października tego roku w programie Live, z którego korzystają kompozytorzy muzyki współczesnej, twórcy muzyki do reklam, twórcy techno i hip-hopu, gwiazdy muzyki pop i producenci-amatorzy z całego świata. Wyboru sampli z twórczości trojga kompozytorów związanych z SEPR – Elżbiety Sikory, Krzysztofa Knittla i Ryszarda Szeremety – dokonał Marcin Staniszewski (Beneficjenci Splendoru, Pustki).

Zmarła Montserrat Caballé

Światowej sławy katalońska śpiewaczka (sopran) zmarła 6 października w wieku 85 lat w szpitalu w rodzinnej Barcelonie. Caballé zachwycała siłą, barwą i subtelnością swojego głosu, nieskazitelną techniką prowadzenia głosu i oddechu, dzięki której mogła wspaniale różnicować dynamikę od tonów lekkich i cichych jak spadające piórko. Mimo wspaniałej koloratury nie udało jej się w młodości dostać angażu we Włoszech. Powodzenie zdobyła po drugiej stronie Atlantyki – w 1965 roku triumfalnie zadebiutowała w nowojorskiej Carnegie Hall jako Lukrecja Borgia, a później w nowojorskiej Metropolitan Opera, z którą związała się na długo. Nie tylko piękny głos zapewniał jej pozycję najlepszej sopranistki świata, ale również niezwykle szeroki i różnorodny repertuar, od ról belcantowych, przez liryczne w operach Verdiego, po dramatyczne, jak Salome w operze Richarda Straussa czy Izolda w *Tristanie i Izoldzie* Richarda Wagnera.

8





Agata Zubel

Zubel nagrodzona i grana

Pod koniec sierpnia Agata Zubel odebrała w Berlinie Europejską Nagrodę Kompozytorską w wysokości pięciu tysięcy euro za nowy utwór *Fireworks*, którego prawykonanie miało miejsce na słynnym festiwalu BBC Proms w Londynie w mieszczącej sześćotysięczną publiczność sali Royal Albert Hall. Niedługo potem, 6 września, podczas Transart Festival w Bolzano odbyło się pierwsze wykonanie jej nowej opery *Bildbeschreibung* na podstawie tekstu Heinera Müllera. Wystąpili: kompozytorka (sopran), Frank Wörner (baryton) i zespół Klangforum Wien pod dyktando Titusa Engela. Operę zagrano następnie na festiwalu Warszawska Jesień oraz w wiedeńskiej sali Konzerthaus. Opera powstała w 2016 roku na zamówienie Klangforum Wien i Instytutu Adama Mickiewicza. Niedługo potem, 20 października, na Donaueschinger Musiktage odbyło się prawykonanie jej *Chamber Piano Concerto* z Ingfrid Breie Nyhus przy fortepianie i Cikada Ensemble pod batutą Christiana Eggena.

Konieczny i Beczała w Bayreuth

Rok 2018 przejdzie do historii polskiej opery – w spektaklu inauguracyjnym legendarny Festiwal Wagnerowski w Bayreuth (Górna Frankonia w Bawarii) w głównych rolach wystąpili dwaj polscy śpiewacy: tenor Piotr Beczała w tytułowej partii Lohengrina i bas-baryton Tomasz Konieczny jako jego wróg, hrabia Telramund. Inscenizację, którą zaprezentowano 25 lipca w obecności m.in. kanclerz Niemiec Angeli Merkel, przygotował również debiutujący w Bayreuth amerykański reżyser izraelskiego pochodzenia Yuval Sharon. Beczała niemal w ostatniej chwili zastąpił Roberta Alagnę, który nie zdołał przygotować na czas roli Lohengrina. Występ sławnego polskiego tenora w Bayreuth został przyjęty entuzjastycznie przez wymagającą niemiecką publiczność.

Rafał Siwek w Teatrze Bolszoi

Polscy śpiewacy odnoszą sukcesy nie tylko na Zachodzie i nie tylko w Metropolitan Opera. 12 i 14 września bas Rafał Siwek otworzył sezon artystyczny 2018/2019 w Teatrze Bolszoi w Moskwie, śpiewając partię tytułową w uważanym za rosyjską operę narodową *Borysie Godunowie* Modesta Musorgskiego wystawionym w historycznej inscenizacji, wyreżyserowanej w 1948 roku przez Leonida Baratówa. Siwek wystąpił pierwszy raz w Teatrze Bolszoi w 2013 roku jako Filip II w *Don Carlosie* Giuseppe Verdiego. W roli Godunowa, która jest marzeniem wszystkich basów, zadebiutował dwa lata temu w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

Lohengrin Richarda Wagnera, reżyseria Yuval Sharon, scenografia Neo Rauch i Rosa Loy, Bayreuth, lipiec 2018 roku





Grosser Saal w Elbphilharmonie w Hamburgu, na estradę wchodzi Szymon Nehring, 10 września 2018 roku

Wspaniałe debiuty

Szymon Nehring zadebiutował w dwóch znakomitych akustycznie salach koncertowych zaprojektowanych przez Yasuhisę Toyotę. W sali Duńskiego Radia w Kopenhadze 9 września wykonał *Koncert fortepianowy e-moll* Fryderyka Chopina, a dzień później zagrał *Koncert fortepianowy a-moll* Ignacego Jana Paderewskiego w słynnej Elbphilharmonie w Hamburgu. Podczas występów towarzyszyła mu Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach pod dyрекcją Alexandra Liebreicha, a oba koncerty odbyły dzięki staraniom Ewy Bogusz-Moore, wcześniej wicedyrektor Instytutu Adama Mickiewicza, a od 1 września br. – dyrektor naczelnej NOSPR. Koncert w Kopenhadze towarzyszył wspólnej konferencji przedstawicieli Polski i Danii, w tym spółek Gaz-System i PGNiG. *Przemysły kultury to bardzo ważna część gospodarki, tworząca ok. 20 proc. PKB kraju, ale to, co jest najważniejsze, to współpraca między gospodarką narodową a kulturą. Ten koncert pokazał, jak kultura może otwierać drzwi biznesowi i tworzyć przyjazną atmosferę biznesowym partnerom* – stwierdził Krzysztof Olendzki, dyrektor IAM. Szymona Nehringa reprezentuje Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena.

Aplikacja Onstage w Bazylei

Aplikacja mobilna Onstage to rewolucyjny wkład polskiej myśli technologicznej w sposób odbierania muzyki klasycznej. Jej autorami są Jakub Fiebig z Julian Cochran Foundation w Warszawie i Adam Lejman, prezes zarządu spółki Altkom Software & Consulting. Aby skorzystać z aplikacji, trzeba pojawić się na zapowiadzianym koncercie i nie wyłączać smartfona. Onstage umożliwia oglądanie wykonawców z bliska – na podobnej zasadzie jak transmisje telewizyjne – a to

dzięki ustawionym na estradzie kamerom.

Daje też możliwość śledzenia partytury w trakcie koncertu i komentowania go na czacie. Aplikacja debiutowała w listopadzie 2017 roku w Filharmonii Narodowej w Warszawie, a po jej prezentacji na targach muzyki klasycznej Classical:NEXT w maju tego roku w Rotterdamie została zaproszona do Bazylei. Tam skorzystali z niej słuchacze dwóch koncertów orkiestry Basel Sinfonietta, które odbyły się 16 września i 21 października.

Debiut Borowicza w Operze Paryskiej

Łukasz Borowicz zadebiutował jako dyrygent w Opéra Bastille w Paryżu, przygotowując muzycznie (wraz z Michele Mariottim) *Hugenotów*, francuską operę romantyczną Giacomo Meyerbeera. Premiera odbyła się 25 września, reżyserował Andreas Kriegenburg. To kolejny – po współpracy z Los Angeles Philharmonic i London Philharmonic Orchestra – międzynarodowy sukces polskiego dyrygenta.

– Krzysztof Penderecki zawsze podkreśla, że miał szczęście, trafiając na przyjaznych mu ludzi, entuzjastów jego twórczości. To się nie zmienia od lat – mówi **Elżbieta Penderecka**, prezes zarządu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, dyrektor artystyczna Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego w Warszawie.

OSIEM DNI Z MUZYKĄ MISTRZA

Anna S. Dębowska: Przygotowała pani program jubileuszowego festiwalu. Jak chciała pani zaprezentować twórczość Krzysztofa Pendereckiego?

Elżbieta Penderecka: – To będzie bardzo intensywny i urozmaicony czas – osiem festiwalowych dni, 10 koncertów: siedem symfonicznych i trzy kameralne, muzyka Krzysztofa Pendereckiego pokazana pod kątem różnorodności gatunków, form, instrumentów, na które ją napisano, czasu, w którym powstały. Będą tak wczesne utwory, jak *I Sonata skrzypcowa*, którą z Łukaszem Chrzęszczukiem wykona Marta Kowalczyk, obecnie koncertmistrz Sinfonieorchester Basel, czy orkiestrowe *Emanacje*. Ale na otwarciu usłyszymy rzecz zupełnie nową w dorobku Krzysztofa Pendereckiego – *Poloneza dla Niepodległej*. W ten sposób uczymy stulecie odzyskania państwowości przez Polskę.

Cieszę się, że w programie znalazła się wczesna I Symfonia Krzysztofa Pendereckiego uważana za jego podsumowanie awangardy i symboliczne z nią pożegnanie.

– Pięć lat temu, z okazji 80. urodzin Krzysztofa Pendereckiego, zagraliśmy jego *VII Symfonię „Siedem bram Jerozolimy”* i *VIII Symfonię „Pieśni przemijania”*. Teraz przedstawiamy inne jego symfonie: *Pierwszą*, którą zadyryguje Alexander Liebreich, *Drugą „Bożonarodzeniową”* pod batutą Siergieja Smbatjana, *Czwartą*, która zabrzmi pod dyktando Rafaela Payare, *Piątą „Koreańską”* z Eduardem Topczjanem, dyrektorem Orkiestry Filharmonicznej w Erewanie, i *Szóstą „Chinesische Lieder”*, którą z kolei poprowadzi Wojciech Rajski. Chciałam, aby na estradzie Filharmonii Narodowej wystąpiło jak najwięcej wybitnych muzyków, a zarazem przyjaciół mojego męża lub postaci związanych z jego muzyką. Pomyślałam, aby każdy z zaproszonych mistrzów batuty dyrygował jednym utworem Krzysztofa Pendereckiego. Będziemy gościć dziewięciu polskich dyrygentów: Jacka Kaspszyka, Jerzego Maksymiuka, Tadeusza Strugałę, Michała Klauzę, Jurka Dybała, Wojciecha Rajskiego, Macieja Tworka, Mirosława Jacka Błaszczyka i przedstawiciela młodego pokolenia Dawida Runtza.

Gdy pięć lat temu festiwalem muzyki Krzysztofa Pendereckiego obchodziliśmy jego 80. urodziny, był z nami jeszcze maestro Lorin Maazel, wielki dyrygent, bliski przyjaciel i wykonawca utworów mojego męża. Dyrygował wtedy *IV Symfonią*. Wydaje się, jakby to było niedawno. Niestety, odszedł cztery lata temu. Trudno zapisać tę pustkę, podobnie jak po wielu innych wspaniałych dyrygentach, których postacie towarzyszyły nam w życiu, jak Herbert von Karajan, Eugene Ormandy czy Kurt Masur.

Nie znaczy to, że brakuje mistrzów.

– O, nie. Gościmy 12 zagranicznych dyrygentów, to m.in. John Axelrod, Andres Mustonen, Yaniv Segal, Maximiano Valdés i Rolf Beck. Kilku innych wymieniłam wcześniej. Wystąpią Christoph Eschenbach i Lawrence Foster, nowy dyrektor artystyczny Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach od sezonu 2019/2020. Pod dyktando Leonarda Slatkina zabrzmi *Dies illa* – utwór, który Krzysztof Penderecki skomponował na stulecie wybuchu I wojny



Krzysztof i Elżbieta Pendereccy w Salzburgu,
lipiec 2018 roku

światowej. Wykonało go w katedrze w Brukseli kilkadziesiąt chórów z całego świata w ramach projektu *Tysiąc głosów dla pokoju*.

IV Symfonię będzie dyrygował Rafael Payare. To ważna postać, która symbolizuje nasze wieloletnie kontakty z Wenezuelą i maestro José Antoniem Abreu, twórcą programu edukacyjnego El Sistema włączającego ponad sto orkiestr młodzieżowych w Wenezueli. Maestro zmarł kilka miesięcy temu, pozostawił jednak licznych wychowanków, a jednym z nich jest właśnie Rafael. Początkowo związany był z Simón Bolívar Orchestra. W 2012 roku wygrał Malko International Conducting Competition. Lorin Maazel, który był przewodniczącym jury konkursu, miał dylemat, komu przyznać pierwszą nagrodę, ale po wykonaniu *De natura sonoris III* mojego męża (skomponowanego specjalnie na zamówienie tego konkursu) nie było wątpliwości. W przyszłym sezonie artystycznym ma zostać szefem Orkiestry w San Diego, jest też honorowym dyrygentem Sinfonietty Cracovii, orkiestry, którą wspierałam od samego początku.

Dzięki pani na festiwalu debiutuje nowy zespół – Penderecki Piano Trio.

– Mam szczęście żyć u boku wielkiego twórcy i wspaniałego człowieka. Stąd wzięło się moje zainteresowanie muzyką, organizowaniem festiwali, stąd Wielkanocny Festiwal Ludwiga

van Beethovena, ale także wiele innych działań, do których należy wspieranie i torowanie drogi artystycznej dla młodych muzyków, którzy reprezentują Polskę za granicą. Tym zajmuje się Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Cieszę się, że tak wielu młodych interpretuje na festiwalu muzykę mojego męża z okazji jego 85. urodzin. Penderecki Piano Trio tworzą Jarosław Nadrzycki (skrzypce), Karol Marianowski (wiolonczela) i Konrad Skolarski (fortepian). Mąż pisze trio fortepianowe, chcemy, aby tym utworem zespół, który ma wspaniałe plany na przyszłość, mógł zainaugurować swoją działalność. Mamy wspaniałych młodych wiolonczelistów. W marcu tego roku Michał Balas i Krzysztof Michalski z Krakowa wygrali *ex aequo* Johansen International Competition for Young String Players w Waszyngtonie. Oba ich usłyszymy na festiwalu, podobnie jak Macieja Kułakowskiego, Karolinę Jaroszewską, Rafała Kwiatkowskiego, Karola Marianowskiego, a także Maję Bogdanović i Danjulo Ishizakę, zabrzmi bowiem *Agnus Dei* na osiem wiolonczel i *Ciaccona* na sześć wiolonczel.

Wystąpi też Amit Peled, który ma do dyspozycji wspaniały instrument Stradivariusa z 1733 roku.

– To jest wiolonczela, która należała kiedyś do Pabla Casalsa. Na niej Amit Peled wykona *II Koncert wiolonczelowy*. To dla nas ważne,

ponieważ mój mąż przez 10 lat był dyrektorem festiwalu imienia Pabla Casalsa w San Juan w Portoryko. Zналиśmy ten instrument, wiedzieliśmy też, że Marta Casals Istomin zamierza oddać go w ręce wybranego przez siebie amerykańskiego solisty, którym okazał się właśnie Amit Peled.

Szykuje się wspaniały finał festiwalu, nie tylko ze względu na monumentalne *Dies illa*, ale również *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*, który wykona Anne-Sophie Mutter.

– Mąż zakończył 30 października ponaddwutygodniową urodzinową trasę koncertową po Chinach, którą odbył z Anne-Sophie Mutter i Sinfonią Varsovią. Anne-Sophie wykonywała skomponowaną dla niej przez męża wirtuozowską *La Folie*, a z Varsovią – *Metamorfozy*. Przy tej okazji chcę przypomnieć o wydanym w sierpniu przez Deutsche Grammophon dwupłytowym albumie, na którym pani Mutter wykonuje wszystkie dedykowane jej przez Krzysztofa Pendereckiego dzieła: *Duo concertante* z Romanem Patkoló, wspomnianą *La Folie* i *II Sonatę skrzypcową* z Lambertem Orkiszem. Album obejmuje także premierowe nagranie *Metamorfoz* pod dyрекcją męża, które zdobyło podwójne Grammy Award w 1999 roku. To było jedno z wielkich wydarzeń w karierze Krzysztofa Pendereckiego.

Pan profesor chętnie przypomina, że wiele w swoim życiu zawdzięcza życzliwym mu ludziom.

– Zawsze podkreśla, że miał szczęście, trafiając na przyjaznych mu ludzi, entuzjastów jego twórczości, poczynawszy od dr. Otto Tomka, który zamówił u męża *Pasję według św. Łukasza*. Chcę podkreślić, że ten festiwal nie mógłby się odbyć, gdyby nie wsparcie finansowe pana wicepremiera i ministra kultury i dziedzictwa narodowego Piotra Glińskiego. Ale chcę też wymienić Waldemara Dąbrowskiego, dyrektora naczelnego Opery Narodowej w Warszawie, który przyczynił się do powstania Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. To jest coś, co pozostanie po nas, tak samo jak pozostaną drzewa, które tam rosną, park, który sąsiaduje z Centrum. A ono samo już teraz jest otwarte dla młodych pokoleń muzyków polskich i zagranicznych.

Rozmawiała Anna S. Dębowska

O życiu i twórczości
z Mistrzem rozmawia
Andrzej Giza.

Najlepszą muzykę piszę w Polsce



BRUNO FIDRYCH

Andrzej Giza: Kiedy ogród w Lusławicach jest najpiękniejszy?

Krzysztof Penderecki: – Od połowy maja. Niestety, prawie co roku akurat w tym okresie muszę gdzieś wyjechać. Ale jakiś tydzień w Lusławicach w tym roku miałem.

Żeby podziwiać ogród?

– To jest taka moja duma, bo nic tam nie było. Kupiłem łąki, na których pasły się krowy, a teraz jest park. To są całe lata mojej pracy i koncepcja, żeby w tym miejscu powstało arboretum.

(...)

Jak się rodzi muzyka Krzysztofa Pendereckiego? Rozmawiałem z wieloma malarzami, którzy opowiadali, jak rodzą się obrazy, ale muzyka jest dla mnie abstrakcją.

– Bo jest abstrakcją i dlatego trudno o tym mówić. Ponieważ komponowaniem zajmuję się całe życie, gdy siadam do stołu, aby pisać, mam już gotowe pomysły. Bardzo łatwo mi to przychodzi. Trzeba tylko wybierać i zapisywać to, co jest najważniejsze. Plewy wyrzucać,

bo każdy ma różne, dobre i złe pomysły, lecz zostawiać tylko te dobre i wtedy powstaje utwór.

Czy dla pana dźwięki mają kolory?

– Bardzo często. Zawsze piszę szkic partytury, używając różnych kolorów. Dla przykładu: komponując jakieś miejsce na tak zwaną blachę, czyli instrumenty dęte blaszane, używam czerwieni, a smyczki oznaczam kolorem zielonym. Oczywiście nie zawsze używałem właśnie tych barw, to się zmienia. Ale kolor jest ważny w takim pierwszym szkicu, gdzie sobie rysuję muzykę, a potem dopiero znajduję dźwięki.

(...)

Rozmawiałem z koncertmistrzami wielu znanych polskich orkiestr, m.in. Sinfonii Varsovii i Filharmonii Narodowej. Wszyscy oni podkreślają, że bardzo lubią pracować z partyturami Pendereckiego ze względu na logikę kompozycji. Czy kompozycja to logika?

– Wydaje mi się, że inaczej nie można komponować. To absolutnie nie jest chaos,

lecz odwrotnie – jest to struktura właściwie matematyczna, która później nabiera rumieńców i staje się muzyką. Pierwsze szkice, szczególnie w latach 60., to była grafika muzyczna, nie było nawet partytury. Ale potem to się zmieniło. Teraz piszę na normalnym papierze nutowym.

(...)

W pana bogatej twórczości, który z nurtów jest najważniejszy?

– Głos ludzki jest dla mnie najwspanialszym instrumentem. Nie ma drugiego takiego instrumentu. Większą część mojej muzyki napisałem na głos ludzki, na chóry. Przeważnie towarzyszy im orkiestra, ale są też utwory a cappella bez orkiestry. To jest takie niewyczerpane jeszcze źródło inspiracji. Szczególnie utwory a cappella, których napisałem mnóstwo, a które są dla innych kompozytorów najtrudniejszą formą.

Czy Elżbieta Penderecka jest pana żoną?

– Tak. Jesteśmy razem już przeszło 50 lat i na początku to była fascynacja. Ja byłem trochę

starszy, Elżbieta była piękną dziewczyną i zakochałem się. Nawiasem mówiąc, byłem zaprzyjaźniony z rodzicami Elżbiety, szczególnie z ojcem. Zacząłem bywać w jej domu, no i tak się to zaczęło.

Czy dla artysty ważnym jest bycie kochanym przez całe życie i posiadanie drugiej połówki?

– Ja mam kogoś, o którym po prostu wiem, że to, co mówi, jest prawdą, że nic nie jest udawane. Poza tym po tylu latach razem jest już taka więź, że każdy z nas wie, co ta druga osoba zaraz powie.

Jest pan osobą skromną...

– Ja pozornie jestem skromny, ale wcale nie jestem skromny. Udaję i to mi się nawet udaje, że uważany jestem za skromnego. Ja wierzę w siebie. Wiem, że mam rację, że to co robiłem lata temu ostało się w historii muzyki. Nie mam powodów, żeby być skromnym.

Jak chciałby pan aby zapamiętał go świat?

– Takim, jakim jestem naprawdę.

A jakim pan jest?

– A, ja nie chcę się chwalić. Trudno i głupio jest mówić o sobie. Ale myślę, że po pierwsze nie traciłem czasu w życiu. Stworzyłem muzykę, którą trudno jest naśladować, a masę ludzi próbowało. To jest muzyka, która wypływa jednak też z miejsc, gdzie jestem. Najwięcej muzyki i najlepszą muzykę pisałem w Polsce. Chociaż były czasy, kiedy mieszkalem za granicą, ale wtedy musiałem przyjechać do Polski na przykład na wakacje, żeby napisać coś, co tam mi się nie udawało. No, jestem związany z tą ziemią, napisałem jednak *Polskie Requiem*. To jest polski utwór i nie ma takiego drugiego.

Jakie ma pan marzenia?

– Aby mi Pan Bóg dał zdrowie, które mam, ale żeby tak było dalej. Chcę jeszcze napisać kilka utworów. Chociaż została mi tylko jedna symfonia, bo napisałem osiem, a jak wiadomo powinno się pisać dziewięć symfonii. Ale nie spieszę się jeszcze, bo jest to zazwyczaj ostatnia symfonia.

Rozmawiał **Andrzej Giza**

Całą rozmowę przeczytają Państwo na łamach magazynu pokładowego PLL LOT „Kaleidoscope”.



Anne-Sophie Mutter: *Hommage à Penderecki*

Piękny prezent urodzinowy od Deutsche Grammophon. Podsumowanie ważnego okresu w twórczości wrażliwego na brzmienie skrzypiec kompozytora i otwartej na współczesność klasycznie wykształconej wirtuozki. W tym dwupłytowym albumie streszcza się historia jednej z najpiękniejszych artystycznych przyjaźni między muzykami. Anne-Sophie Mutter gra dzieła skomponowane dla niej w ciągu 21 lat przez Krzysztofa Pendereckiego.

Pierwsza płyta przedstawia utwory solowe i kameralne (*La Folia*, *Duo concertante*, *II Sonata skrzypcową*), druga – nagrodzone Grammy Award nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Metamorfozy”* (1992-1995), od którego to dzieła zaczęła się współpraca kompozytora i skrzypaczki. Mutter gra, Penderecki dyryguje London Symphony Orchestra. To liryczne wykonanie, obfitujące w rozmaite niuanse wyrazowe, jest dziś punktem odniesienia dla solistów wykonujących to niezwykle dzieło. Gęste, mięsiste brzmienie, absolutna czystość intonacji, logika i opanowanie formy, a przy tym głębokie emocjonalne zaangażowanie w dzieło – oto cechy interpretacji Anne-Sophie Mutter, za które kochają ją ci, którzy ją kochają. Ale nawet ona przyznaje, że jest w napisanej dla niej *La Folia* (2013) miejsce na granicy wykonalności.

asd

Anne-Sophie Mutter, Lambert Orkis, Roman Patkoló, London Symphony Orchestra, Krzysztof Penderecki; Deutsche Grammophon 2018

P E N D E R E C K I

Każde wykonanie jego nowego utworu było wydarzeniem, a trzeba było na nie czekać, ponieważ zwykle premiery odbywały się za granicą.

Dorota Szwarcman

1. Pasjonujące życie muzyczne miał ten, kto śledził na bieżąco dokonania tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, szczególnie w latach 60. ubiegłego wieku, ale jeszcze i w pierwszej połowie lat 70., kiedy studiowałam. Ówczesna światowa kariera polskiej muzyki była zjawiskiem bez precedensu, a za najbardziej efektowny jej przypadek uznawano karierę Krzysztofa Pendereckiego. Każde wykonanie jego nowego utworu było wydarzeniem, a trzeba było na nie czekać, ponieważ zwykle premiery odbywały się za granicą.

2. *Pasję według św. Łukasza* usłyszałam nie podczas jej pierwszego polskiego wykonania na Warszawskiej Jesieni w 1966 roku, lecz przy innej okazji kilka lat później. Ale już na prawykonaniu *Jutrznia* w 1971 roku byłam i nie zapomnę, jak z dużą grupą melomanów wyważaliśmy drzwi do zakrystii katedry św. Jana, bo nie dało się wejść od frontu – obleganego przez tłum. Bernard Ładysz ścigał się z Peterem Lagerem na basowe zejścia w dół skali, a rozwibrowany głos Stefanii Woytowicz syczał nad wszystkim. Uderzał kontrast między mrocznym, skupionym *Złożeniem do grobu* a hałaśliwym, radosnym *Zmartwychwstaniem* z kołatkami i powtarzającym się chóralnym refrenem, który długo jeszcze brzmiał w uszach po koncercie. Obok *Stabat Mater* z *Pasji* Łukaszowej był to

pierwszy fragment z Pendereckiego, który dało się po koncercie zaśpiewać. Co zresztą było szczególnym smaczkiem, bo Pendereckiego odbieraliśmy przede wszystkim jako wspaniałego wynalazcę dźwiękowego, a nie twórcę łatwych do przyswojenia tematów. *Tren*, *Anaklasis*, *Polimorfia* należały już do kanonu, czekaliśmy więc na nowe utwory, zastanawiając się, co nowego wymyśli Penderecki, jaki nowy instrument czy sposób wydobywania dźwięku wprowadzi w kolejnej kompozycji.

3. Czas moich studiów przypadł na okres przełomów w jego twórczości. Wciąż jednak powstawały te wspaniałe fajerwerki brzmień. Dobrym przykładem jest *Partita* na klawesyn i orkiestrę, z charakterystycznymi brzmieniami gitar elektrycznych i *De natura sonoris II*, utwór napisany w tym samym roku, co *Jutrznia*, ale na Warszawskiej Jesieni wykonany dopiero w 1976 roku. Słyszalne było w twórczości kompozytora pewne rozdzielenie: wydawał się być jeszcze przywiązany do krótkich, efektownych form, abstrakcyjnych zabaw z dźwiękami, ale już porywały go wielkie tematy i rozmiary utworów, jak w przypadku *Pasji*. Coraz bardziej prestiżowe instytucje zamawiały u niego dzieła na coraz to ważniejsze okazje: 700-lecie katedry w Münster (*Pasja*), otwarcie olimpiady w Monachium (*Ekecheiria*), *Kosmogonia* na uroczystość 25-lecia ONZ. Żaden polski kompozytor nie kojarzył nam się z takimi sukcesami.

4. Pojawienie się pierwszej opery Pendereckiego, *Diablów z Loudun*, obserwowaliśmy początkowo tylko z oddali, śledząc relacje prasowe, później słuchając nagrania: pierwsze wykonania odbyły się bowiem w Niemczech. Z kilkuletnim opóźnieniem wystawił ją w 1975 roku Teatr Wielki w Warszawie, uzupełnioną o dodatkowe fragmenty. Mogliśmy podziwiać, jak kompozytor

N A B I E Ż A C O

sprawdził się w kolejnej wielkiej formie, którą wypełnił muzyką przejmującą, ale też czasami groteskową – tu chyba po raz pierwszy ujawnił swoje poczucie muzycznego humoru.

5. Wykonanie *I Symfonii* w 1973 roku było kolejnym zaskoczeniem. Jak to – Penderecki i symfonia? I to taka porządna symfonia, kilkuczęściowa, choć części grane są w niej bezpośrednio jedna po drugiej. Rozpoczęła się co prawda pomysłem dość awangardowym: rozbudowanym, pełnym wyrazistych gestów fragmentem, w którym grają same instrumenty perkusyjne o nieokreślonej wysokości. Ale sam fakt, że ten oto kompozytor użył takiej właśnie nazwy, zapowiadał zmiany. Usłyszeliśmy je w kolejnych latach. Najpierw w 1974 roku *Canticum canticorum Salomonis* na chór i orkiestrę, choć i tu pojawiło się kilka nowych, ciekawie brzmiących instrumentów, mianowicie sześć wielkich muszli. Rok później – na kolejnym koncercie w katedrze św. Jana, kiedy to wykonano *Przebudzenie Jakuba* i *Magnificat*. Przyznam, że mnie osobiście bardzo odpowiadało konsekwentne połączenie elementów awangardowych i dyscypliny formalnej. Ten okres w twórczości kompozytora lubię do dziś. Pamiętam też, że muzyka ta stanowiła dla mnie kontrast ze zwrotem, jaki dokonał się w tym samym czasie w twórczości rówieśnika Pendereckiego – Henryka Mikołaja Góreckiego: zbulwersowało mnie jego *Ad Matrem* (które zamknęło Warszawską Jesień 1972), a także *II Symfonia „Kopernikowska”* rok później. Byłam przeciwniczką plakatowości, jaką operowały te utwory. Ale nie przeczuwałam, jaka zmiana nastąpi niedługo potem w twórczości Pendereckiego.

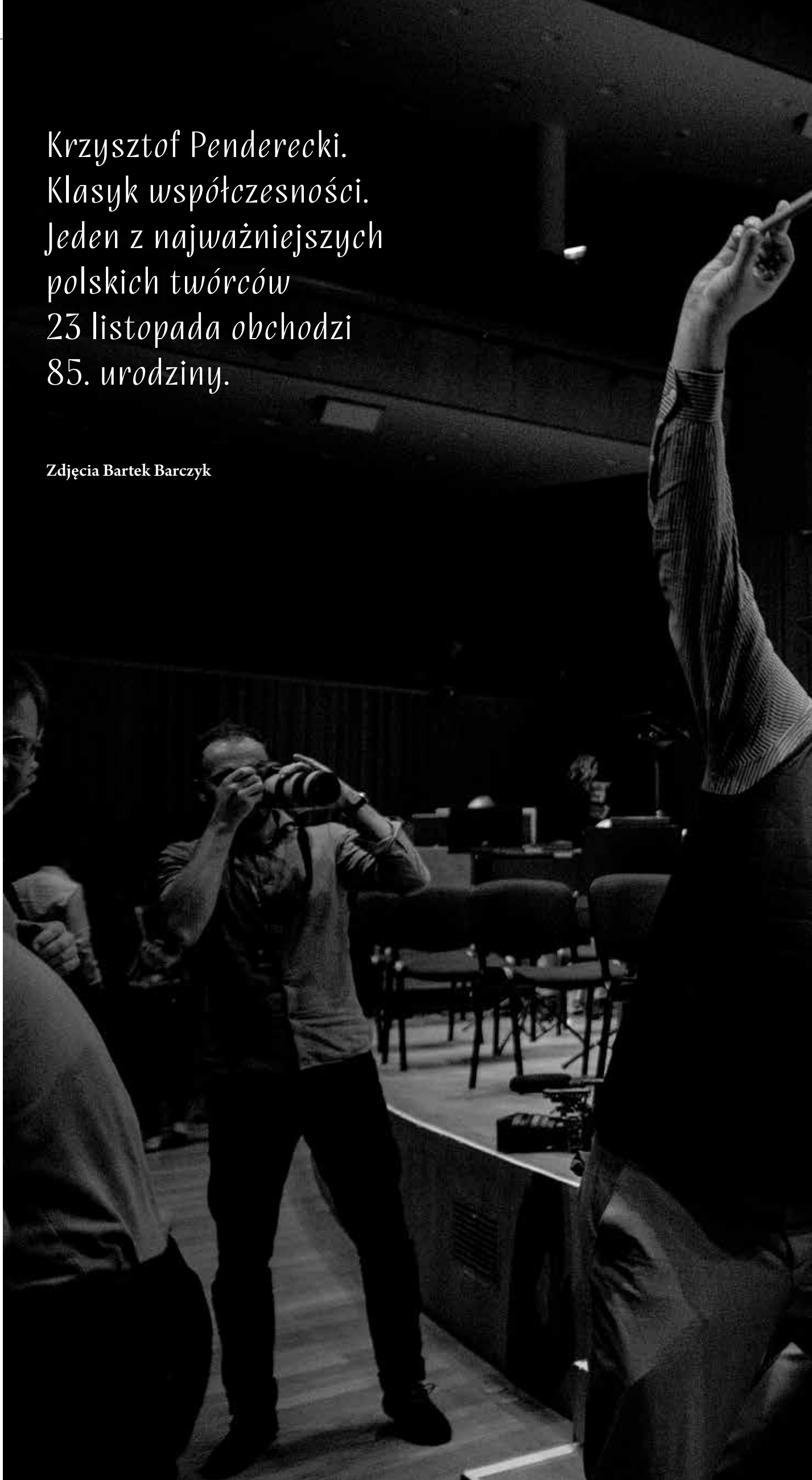
6. W 1979 roku zespół Württembergische Staatstheater ze Stuttgartu przedstawił

w reżyserii Augusta Everdinga *Raj utracony* według Johna Milтона, nie operę, lecz – jak to określił kompozytor – *sacra rappresentazione*, czyli rodzaj misterium scenicznego. To był absolutny szok: całość została napisana w stylu neoromantycznym. I o ile niektórzy krytycy niemieccy okrzyknęli Pendereckiego zdrajcą awangardy już po prawykonaniu *Pasji*, to dla polskiej publiczności ostatecznie stał się nim właśnie jako autor *Raju utraconego*. Kolejny raz zaskoczył wszystkich z całą premedytacją. Polskich odbiorców *Pasja* nie raziła tak jak niemieckich awangardzistów. Trudno może dziś w to uwierzyć, ale już sam pomysł, by porwać się na formę używaną przez Bacha, wydawał się prowokacyjny. Zwłaszcza w PRL, gdzie znaczenie Kościoła było przez władze pomniejszane. Przy tym język, jakiego Penderecki używał w *Pasji*, nie sprawiał wrażenia zachowawczego. Co innego w *Raju utraconym*, w którym kompozytor zwrócił się całkowicie w stronę tradycji. I tak już miało pozostać. Jeszcze w 1963 roku, w rozmowie z krytykiem Tadeuszem A. Zielińskim, Penderecki stwierdził: *Muzyka współczesna jest rezultatem długich ewolucji, a jej korzenie wyrastają nie tylko z nowatorskich zdobyczy poprzedniego pokolenia, ale sięgają głęboko w przeszłość, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę*. Zwrot taki był więc u tego twórcy tylko kwestią czasu. Potem już było *Te Deum* z cytatem z *Boże, coś Polskę*, kolejne symfonie, pisane w kolejnych częściach *Polskie Requiem*; powaga i martyrologia. Trochę inne spojrzenie przyniosła skomponowana w 1986 roku *Czarna maska*, a niespodzianką był *Król Ubu* rozpoczynający lata 90. – sarkastyczny, ironiczny, bawiący się pastiszami tradycyjnych oper. Te odskocznie nie zatarły jednak wrażenia, że od *Raju utraconego* – właśnie od tego utworu – Penderecki stał się innym kompozytorem.

BM

Krzysztof Penderecki.
Klasyk współczesności.
Jeden z najważniejszych
polskich twórców
23 listopada obchodzi
85. urodziny.

Zdjęcia Bartek Barczyk



URODZINY W SALZBURGU



– Przecież *Pasja* to utwór z 1966 roku, a dziś mamy rok 2018. A jednak on nadal przemawia do wszystkich, być może nawet z większą siłą niż dawniej – **Kent Nagano o *Pasji* według św. Łukasza.**

Anna S. Dębowska

Wykonanie *Pasji Łukaszej* Krzysztofa Pendereckiego rozpoczęło tegoroczny Festiwal w Salzburgu. Kent Nagano dyrygował koncertem 20 lipca w Felsenreitschule – dawnej szkole jazdy, jednej z trzech scen głównych festiwalu – w wykonaniu Sarah Wegener (sopran), Lucasa Meachema (baryton), Matthew Rose’a (bas), Chóru Filharmonii Krakowskiej, Warszawskiego Chóru Chłopięcego i debiutującej w Salzburgu Montrealskiej Orkiestry Symfonicznej, której Nagano jest dyrektorem artystycznym. W taki oto sposób jeden z najważniejszych festiwali muzycznych na świecie uhonorował 85. urodziny Krzysztofa Pendereckiego. (Nota bene Nagano już wcześniej dyrygował wykonaniem utworu polskiego kompozytora: 14 lipca podczas Festiwalu w Lanaudière oraz 18 lipca w Centrum Kongresowym ICE Kraków). Salzburskie wykonanie *Pasji* zainicjowało także główny tegoroczny temat *Ouverture spirituelle*, będący odniesieniem do religijnej i natchnionej muzyki Heinricha Schütza, Johanna Sebastiana Bacha, Heinricha Ignaza Franza von Bibera, Franza Liszta, Gustava Mahlera i Galiny Ustwolskiej. Nagano dyrygował też *Bachantkami* (*Die Bassariden*, prawykonanie 16 sierpnia) Hansa Wernera Henzego, których inscenizację zawdzięczamy innemu salzburskiemu debutantowi – Krzysztofowi Warlikowskiemu.







Anna S. Dębowska: Skąd pomysł, by *Pasja według św. Łukasza* otwierała Festiwal w Salzburgu w 2018 roku?

Kent Nagano: – To nasz wspólny pomysł: Markusa Hinterhäusera, dyrektora artystycznego festiwalu, oraz oczywiście Montrealskiej Orkiestry Symfonicznej, którą kieruję. Najważniejszym powodem jest sam utwór.

Penderecki napisał inne znakomite dzieła na chór i orkiestrę, na przykład *Jutrznia*, *Magnificat*, *Kosmogonia*, *Polskie Requiem* i wiele innych. Dlaczego *Pasja*?

– Dla mnie to bezdyskusyjnie jedno z najwspanialszych dzieł XX wieku, a w tym roku w Salzburgu wyróżniamy dwóch kompozytorów. Tak się złożyło, że Hans Werner Henze napisał swoją operę *Bachantki* w 1966 roku, i tak się też złożyło, że w tym samym roku powstała *Pasja według św. Łukasza*. Ponieważ w tym roku obchodzimy 85. urodziny polskiego kompozytora, chciałem wprowadzić to wielkie dzieło, odpowiadające tematyce *Ouverture spirituelle*. *Pasja* powraca zresztą do Salzburga w 48 lat po swoim pierwszym wykonaniu na Salzburger Festspiele.

Czy nie odnosi pan wrażenia, że inne utwory Pendereckiego pozostają w cieniu *Pasji*? Interesują pana?

– Na pewno będę chciał w przyszłości poświęcić im czas. Uważam *Magnificat* za wspaniały utwór i jestem przekonany, że pewnego dnia będzie mi dane nim zadyrygować. Oczywiście wielokrotnie dyrygowałem *Trenem – Ofiarom Hiroszimy*. To utwór z żelaznego repertuaru współczesności, wykonuję go więc dość regularnie. Podobnie bardzo dobrze znane są koncerty Pendereckiego: *Koncert fletowy* i *Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*, którymi miałem okazję dyrygować. Za to dyrygowanie symfoniami Pendereckiego niestety nadal pozostaje jednym z moich niespełnionych marzeń. Pamiętam, ile mówiło się o *Pasji* po jej prapremierze w Münster. Byłem wtedy małym chłopcem, ale zapamiętałem to – w Stanach Zjednoczonych odbiła się szerokim echem... O tym wydarzeniu dowiedziałem się od mojego nauczyciela fortepianu. Pamiętam też wykonanie w Los Angeles, późniejsze o kilka lat. Na nas w Stanach Zjednoczonych *Pasja* również wywarła mocne wrażenie. I tak doszło do mojego pierwszego wykonania. Było

to nieco później, w latach 80., w Kalifornii. Nabrałem przekonania, że jest to arcydzieło. Dlatego uznałem, że jego wykonanie będzie idealną formą uczczenia Roku Pendereckiego przez Salzburger Festspiele i Festiwal w Lanaudière w Quebecu 14 lipca 2018 roku.

To była kanadyjska premiera tego utworu?

– Z całą pewnością było to pierwsze wykonanie w Quebecu. Reakcja była wręcz niesłychana: pełna entuzjazmu, z owacją na stojąco.

Czy to prawda, że orkiestra z Montrealu zagrała bez chóru chłopięcego?

– Niestety tak. W Montrealu nie mamy zbyt silnej tradycji chórów chłopięcych. Istnieje kilka chórów dziecięcych, ale w sumie jest ich niewiele. Inaczej niż w Europie, gdzie funkcjonuje tradycja o mocnym powiązaniu z Kościołem i liturgią – w Niemczech, Anglii, Francji. W Polsce też. Ale nie jest to jednak zjawisko powszechne w Nowym Świecie. Dlatego zaprosiliśmy chór żeński.

***Pasję* nie dyryguje pan po raz pierwszy.**

– Nie, ale minęło wiele lat od mojego poprzedniego wykonania. Powrót do niej



dał mi do myślenia. Gdy dyrygowałem nią pierwszy raz, zależało mi przede wszystkim na uporaniu się z technicznymi wymaganiami zawartymi w partyturze. Jest to utwór trudny dla chóru, orkiestry i solistów, a „sklejenie” wszystkich warstw i uzyskanie spójności brzmienia jest dla dyrygenta olbrzymim wyzwaniem. Teraz, w 2018 roku, perspektywa się zmieniła – utwór nadal jest trudny dla orkiestr symfonicznych, jednak wymogi techniczne nie są już aż tak zaskakujące. Dziś muzycy grają dużo więcej muzyki współczesnej, mają spory zasób środków technicznych typowych dla tego repertuaru. Dzięki temu mamy więcej swobody w budowaniu relacji z utworem, relacji silniej opartej na treści, na znaczeniu utworu. Kontakt jest bardziej duchowy, bardziej emocjonalny. *Pasja* nadal przemawia do wszystkich, być może nawet z większą siłą niż dawniej.

Czy może oddziaływać z podobną siłą na ludzi niewierzących?

– Tego aspektu nie omawiałem z maestro Pendereckim. Chciałem wyjaśnić kilka wątpliwości, które nasunęły mi się podczas pracy nad partyturą. Jestem natomiast

uczniem Oliviera Messiaena, który był głęboko wierzącym katolikiem. Często pytano go, czy wiara jest konieczna, by w pełni zrozumieć jego muzykę. Odpowiadał: „Nie, nie jest konieczna”. Dla niego religia stanowiła inspirację, wiara pozwalała mu tworzyć, ale on sam był zdania, że gdy utwór jest ukończony, słuchacz musi zbudować własną relację z muzyką. Dorastałem w Kościele protestanckim. Pochodzę z bardzo małego miasteczka Morro Bay nad Pacyfikiem. Kościoły rzymskokatolicki i protestancki nie były tam sobie wrogie. Czasem, kiedy człowiek jest ubogi i prosty, podziały polityczne czy wyznaniowe po prostu przestają odgrywać rolę. Tak więc moje wprowadzenie do muzyki obyło się bez podziałów: wszystko było jednością. Mój nauczyciel fortepianu kierował też chórem, prowadził orkiestrę, dyrygował koncertami w świątyniach. Pewnie dlatego, kiedy podchodzę do takiego dzieła jak *Pasja*, odnoszę się do niego jednocześnie na wielu poziomach. Bo jest ponadczasowa.

Rozmawiała **Anna S. Dębowska**

Rozmowa odbyła się 17 lipca 2018 roku w Krakowie

Krzysztof Penderecki o interpretacji Kenta Nagano

Śluchałem jego wykonania w Krakowie, teraz w Salzburgu i jestem pełen uznania. Ja sam dyrygowałem „Pasję” ponad sto razy, ale zawsze robiłem to bardzo dramatycznie, on natomiast wszystkie ostre fragmenty złagodził. To wyszło na dobre mojej muzyce, bo „Pasja” odsłoniła swoją liryczną stronę. Cieszę się, że ten utwór wciąż żyje i skłania do rozmaitych interpretacji. Tym bardziej tu, bo Salzburg jest jednym z najważniejszych miejsc, jeśli chodzi o muzykę.

CO WYCZYTAŁEM

– Dziadek czytał mi też *Pismo Święte*, które mam tutaj w pokoju.
Piękne, olbrzymie stare wydanie. Pan Bóg był w nim taki niesamowity!



Z BIBLI?

– o lekturach dawnych i nowych z **Krzysztofem Pendereckim**
rozmawia **Aleksander Laskowski**.

Aleksander Laskowski: Jest pan czasem określany, zwłaszcza na Zachodzie, mianem „ostatniego Mohikanina muzyki sakralnej”.

Krzysztof Penderecki: – Napisałem bardzo dużo muzyki sakralnej. Nie wiem, czy jest ktoś, kto napisał współcześnie więcej utworów sakralnych. Uważam, że to właśnie jest tradycja. To wyniosłem z domu. Kiedy napisze się jeden utwór, który uzna się za udany, buduje się kolejne wokół niego. Chociaż ja nie miałem żadnego systemu. Oczywiście mam zamiar dalej pisać muzykę sakralną.

Czy dla pana komponowanie muzyki sakralnej jest formą modlitwy, czy raczej medytacji estetycznej?

– Różnie to było w ciągu tych kilkudziesięciu lat. Są wśród moich dzieł utwory jednoznacznie sakralne.

Polskie Requiem?

– *Polskie Requiem* też, ale przede wszystkim *Pasja*. Są takie, które mają tekst sakralny, ale nie traktuję ich jako utworów sakralnych, na przykład *Canticum canticorum*.

Psalmy Dawida?

– Czy są takie charakterystyczne? *Psalmy Dawida* pisałem jeszcze na studiach.

A pana *sacra rappresentazione* – *Raj utracony*?

Wybierając gatunek, odwołał się pan do dramatu misteryjnego.

– To można nazwać utworem sakralnym. I muzyka jest odpowiednio podniosła.

Ale tekst jest świecki. Milton.

– Ale to jest prawie Biblia.

To bardzo niedogmatyczna interpretacja.

– Wiem. Ja jestem niedogmatyczny.



Czyta pan wciąż po łacinie?

– Kiedyś czytałem, ale teraz jestem tak zajęty, że nie mam kiedy tego robić tak często i tak dużo, jak bym chciał. Dużo muzyki piszę do łacińskich tekstów. Jak komponuję utwory a cappella, to wszystkie są po łacinie.

Książki w grece też były w państwa domu?

– Dziadek znał grekę. Uczył nawet greki, a także matematyki i łaciny. Wtedy to nie było nic

nadzwyczajnego. W gimnazjum wszyscy uczyli się greki i łaciny. Mój ojciec tak samo.

W jaki sposób poznawał pan teksty sakralne?

Studiując muzykę czy studiował pan także teologię?

– Był taki krótki okres, kiedy bardzo interesowałem się teologią. Poza tym wiedziałem, gdzie szukać tych tekstów. Wystarczy Pismo Święte. Psalmy! To wystarczy na całe życie, żeby pisać muzykę.

Czy czytało się w państwa domu Pismo Święte na głos?

– Oczywiście. Stąd też znam Pismo Święte. Ale czytało się tylko kilka wybranych ksiąg.

Które?

– Najczęściej Księgę Rodzaju, Księgę Izajasza, psalmy. Dziadek bardzo tego przestrzegał. Przynajmniej raz w tygodniu czytaliśmy jakiś większy fragment.

W niedzielę?

– W niedzielę.

To była Biblia po polsku czy po łacinie?

– Mieliśmy bible po polsku, po łacinie i po niemiecku. Dziadek czytał sobie raczej po niemiecku, ale ojciec z nami oczywiście po polsku.

Można spotkać się z opinią, że wprowadzenie języków narodowych do liturgii przez Sobór Watykański II oddaliło ludzi od Kościoła, zamiast ich przybliżyć. Odarło liturgię...

– ...z tajemnicy! Dziś w większości ludzie nie znają łaciny. Kiedyś jednak uczono tego języka. Zrezygnowanie z niego było wielkim błędem.

Razi pana liturgia po polsku?

– Mam swoje przyzwyczajenia, nie wiem, jak to inaczej określić. Łacina jest martwa i już zostanie sztucznym językiem. Ale brzmi. Trudno mi sobie wyobrazić, żebym miał napisać psalm w innym języku. Ewentualnie po polsku. Ale po niemiecku?

Pasje Bacha są po niemiecku, pana *Pasja według św. Łukasza* po łacinie. I tam, gdzie u Bacha jest *Es ist vollbracht*, u pana jest...

– ... *Consummatum est*. Niech pan nie zapomina, że kiedy to pisałem, językiem liturgicznym Kościoła wciąż była łacina.

et resurrexit / credo

(6)

Apocalypsis

(bello) (26) **judicare vivos et mortuos**

Handwritten musical notation for the first system, including staves for Tenor (TR), Bass (basso), and Chorus (CORO). The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

CORO **Et septimus angelus tuba cecinit** **cujus regni**

Handwritten musical notation for the second system, featuring Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'et factae sunt voces' is written above the notes.

Handwritten musical notation for the third system, including Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'factum est regnum' is written above the notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'factum est regnum' is written above the notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, including Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'factum est regnum' is written above the notes.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'factum est regnum' is written above the notes.

Handwritten musical notation for the seventh system, including Tenor (Ten), Bass (basso), and Chorus (CORO) parts. The text 'factum est regnum' is written above the notes.



BARTÉK BARCZYK



Porozmawiajmy o pana pracowni w Krakowie. O książkach. Jakie mają one dla pana znaczenie? Napisał pan wiele muzyki wyraziście awangardowej, a jednocześnie otacza pana bardzo uporządkowany estetycznie świat.

– Może dlatego właśnie, chociaż ja nie wiem, czy otoczenie może wpływać na twórcę. To powinni wiedzieć muzykolodzy. Dla mnie ważne jest moje miejsce. Właściwie trzy moje miejsca. Nie liczę oczywiście tych w Ameryce, gdzie też mieszkaliśmy. A zatem – ten pokój w naszym krakowskim domu, w którym obecnie jesteśmy. Malutki, jak pan widzi.

A dlaczego taki malutki? Czy to był świadomy wybór?

– Tak. Ja chciałem mieć małą bibliotekę i nie za dużo miejsca. Lepiej się tak czuję. Właściwie ledwie się mieści mój papier na stoliku, małym. Bo jak chcę pisać – czyli właściwie kopiować – idę do jadalni i rozkładam się na dużym stole. Tak samo

jest w Lusławicach. Kiedy tam przyjeżdżam, wiem, że albo będę pisał, albo chodził po ogrodzie. Nie bardzo lubię komponować gdzie indziej. Jest jeszcze jedno miejsce, w Jastrzębiej Górze. Jeździmy tam na wakacje od 1966 roku. I tam też mam swój pokój. Pracuję na antresoli.

Kogo przedstawia portret na ścianie pana pracowni?

– To jest flamandzki portret mężczyzny. Nie wiadomo niestety, kto to jest. Dzieło bardzo dobrego malarza z XVI wieku.

Czasy kontrapunktu i polifonii franko-flamandzkiej.

– Otaczam się przedmiotami, które lubię. Lubie antyczne meble i mam ich bardzo dużo. I w domu w Krakowie, i w Lusławicach, gdzie wszystko jest urządzone meblami z epoki. Nie mogę sobie wyobrazić, żebym miał postawić tam jakieś współczesne rzeczy. Nawet łóżko mamy XIX-wieczne, rozlatujące się trochę. We współczesnym chyba nie umiałbym zasnąć.



Co pan czytał jako dziecko?

– Zdziwi się pan. Jak pan wie, mój dziadek był Niemcem i była w domu duża biblioteka niemiecka. Kiedy miałem dziesięć lat, może mniej, najważniejszą lekturą był dla mnie Karol May.

Winnetou?

– Nie, nie tylko! Myśmy mieli kilkanaście lub nawet więcej tomów.

Po niemiecku?

– Tak. I dziadek mi to czytał. Od razu tłumaczył, ale czytał mi po niemiecku. I po jakimś czasie zacząłem rozumieć. Dziadek czytał mi też Pismo Święte, które mam tutaj w pokoju. Piękne, olbrzymie stare wydanie. Bardzo ciężkie, z ilustracjami Gustave'a Doré. Pan Bóg był w nim taki niesamowity!

Gustave Doré kojarzy mi się z estetyką XIX-wiecznej *haute bourgeoisie*.

– Oczywiście!



BARTEK BARCZYK

Jako dziecko często oglądał pan te rysunki w Biblii?

– Tak. Pismo Święte leżało w ważnym miejscu, żeby każdy mógł do niego zaglądać, czytać. Ja dosyć dużo czytałem. Nie wszystko rozumiejąc. Na przykład *Psalmy Dawida*, *Canticum canticorum*. Stąd jeden z moich pierwszych utworów to *Psalmy Dawida*.

To była pamięć tej dziecięcej lektury?

– Prawdopodobnie tak. Bo dobrze znałem te psalmy. Potem zacząłem sięgać po inne lektury.

Jakie?

– Mój dziadek wielbił Sienkiewicza. I słusznie, bo to jest wspaniała literatura. Obrazy, które sobie uzmysławiałem, czytając, zostały we mnie na całe życie. To jest napisane tak obrazowo, że człowiek wszystko ma przed oczyma.

Kiedy zaczął pan świadomie czytać poezję?

– Znacznie później, kiedy już byłem w Krakowie. Na studiach.

A w czasie wojny?

– Nie było nastroju. To były ciągle ucieczki. Dwa albo trzy razy wszyscy musieli opuścić miasto.

Czytając, myśli pan od razu o tym, jak wykorzystać dany utwór w swojej twórczości?

– Nie każda lektura poddaje się wyobraźni muzycznej. Na przykład jak czytam poezję –

a czytam bardzo dużo poezji, bo bardzo ją lubię – tekst zawsze układa mi się muzycznie.

W jakich językach czyta pan na co dzień?

– Po niemiecku, oczywiście. Łacinę znam niestety powierzchownie. Rosyjski znam, choć może nie dość dobrze, pewnie dlatego jeszcze nie napisałem pieśni do wierszy Jesienina. Ułożyłem sobie teksty, będzie się to nazywać *Czarny gość*. Miałem większy kontakt z językiem starocerkiewnym, kiedy pisałem *Jutrznę*.

W jaki sposób wniknął pan w ten świat?

Można tak po prostu wczytać się w język starocerkiewny, bez przygotowania?

– Można. To język liturgiczny.

Miał pan tłumaczenie czy pracował pan tylko na tekście oryginalnym?

– Pracowałem na tekście oryginalnym. Kiedy się zna trochę rosyjski, to jest łatwiej. Poza tym te teksty są bardzo zbliżone do naszych tekstów, łacińskich. Dlatego się je rozumie.



Na półkach pana biblioteki stoją rozmaite stare wydania z czasów, kiedy książki przygotowywane były z wielką starannością. Czy książka jako przedmiot jest dla pana dziełem sztuki?

– Ależ oczywiście! Oczywiście! Stare książki, XVII- i XVIII-wieczne to są prawdziwe cuda. Wielką radością dla mnie jest brać je do ręki. Jaka okładka! Jak to jest drukowane!

Prasowane, oprawiane w skóry! I papier jest zupełnie inny!

Obok mebli i obrazów kolekcjonuje pan książki?

– Tak.

Antykwarjaty czy pchle targi?

– Przeważnie antykwarjaty. Kiedyś antykwarjaty były pełne starych, dobrych książek. Bo prawie nikt ich nie kupował. Książki zacząłem zbierać jeszcze w latach 50. Wtedy w Krakowie było wiele antykwarjatów. Poza tym dużo jeździłem po Polsce, bo pisałem dużo dla różnych teatrów, przeważnie lalkowych. Znałem antykwarjaty w Bielsku-Białej. W Lublinie. W Warszawie. W Łodzi. We Wrocławiu. W Katowicach.

Jak pracował pan nad muzyką do teatru? Siadał pan nad tekstem i od razu pisał do niego muzykę?

– Siadałem i pisałem. Wiele zależało od reżysera. Były takie inscenizacje, które prosiły się o konkretne rzeczy. Często nie pisałem partytury, tylko od razu głosy dla zespołu. Napisałem kilkadziesiąt godzin muzyki teatralnej. Zwłaszcza lubiłem pisać dla dzieci. Także piosenki, na przykład do *Pinokia*.

Lubi pan baśnie?

– Bardzo.

Bracia Grimm czy Andersen?

– Jedno i drugie.

Te bardzo smutne również?

– Bardzo smutne również.

Pytam, bo wspomniął pan *Pinokia* wyjątkowym tonem głosu.

– Bo pisanie dla dzieci dawało mi wyjątkową radość.



W pana pracowni jest wiele nowych książek, na przykład powieści Orhana Pamuka, Michela Houellebecqa. Chodzi pan do księgarni regularnie?

– Kiedyś chodziłem do antykwarjatów. Teraz w antykwarjatach prawie nic nie ma, więc chodzę do księgarni. Z każdej takiej wyprawy przynoszę dużą paczkę książek.

I Houellebecqa pan czytał?

– Nie skończyłem. To nie jest moja literatura. Nie w mojej estetyce.

A Orhan Pamuk?

– Świetny pisarz.

Fragmenty przygotowywanej książki Aleksandra Laskowskiego i fotografa Bartka Barczyka



BARTEK BARCZYK

Krzysztof Penderecki: – Bez Elżbiety moje życie po prostu nie miałoby sensu. Ona dba o wszystko, wszystko pamięta, wszystkiego przypilnuje. Dzięki Elżbiecie mam w życiu ten rodzaj spokoju, który pozwala mi tworzyć. Zawsze jesteśmy razem. Ona kocha ludzi i kocha ludziom pomagać, oni zaś garną się do niej. Ja tymczasem jestem samotnikiem. Najbardziej lubię siedzieć na ganku w Lustawicach albo w swojej pracowni w Krakowie. To jest mój świat.

Dreszcze na plecach

Zapytaliśmy
młode pokolenie
solistów i kameralistów,
za co cenią muzykę
Krzysztofa
Pendereckiego.

MICHAŁ BALAS

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego jest monumentalna i poruszająca. Wielkie dzieła wokarno-instrumentalne profesora często związane są z istotnymi wydarzeniami z historii Polski i świata.

Dla mnie jako młodego wiolonczelisty Krzysztof Penderecki jest kompozytorem szczególnie ważnym. Niezwykle wzbogacił repertuar wiolonczelowy, zarówno jeśli chodzi o duże formy koncertowe z towarzyszeniem orkiestry, jak i literaturę solową i kameralną. Wydaje mi się, że żaden inny kompozytor nie ma tak wielkich dokonań na tym polu. Wiolonczela niewątpliwie należy do ulubionych instrumentów Mistrza.



Michał Balas jest zwycięzcą Johansen International Competition for Young String Players w Waszyngtonie dla muzyków poniżej 18. roku życia. Jest uczniem prof. Stanisława Firleja w Szkole Muzycznej II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie.
• Sobota, 17 listopada, godz. 12, Teatr Królewski w Łazienkach Królewskich

DAWID RUNTZ

Dzieła Krzysztofa Pendereckiego cenię za to, że ich rewolucyjność na wielu płaszczyznach wciąż zaskakuje i inspiruje młode pokolenia. Dzięki temu te utwory są ponadczasowe. Z muzyki Krzysztofa Pendereckiego bije niezwykła szczerość i głębia wyrazu, które w połączeniu z doskonałym warsztatem kompozytorskim odzwierciedlają istotę kunsztu artysty. Studiowanie jego partytur sprawia mi ogromną satysfakcję. Cechują je nadzwyczajna konsekwencja i logika, tak w tworzeniu materiału dźwiękowego, jak i w konstrukcji formalnej dzieła. Indywidualny i oryginalny styl kompozytorski całej jego twórczości sytuuje Pendereckiego w gronie najwybitniejszych artystów XX i XXI wieku.



Dawid Runtz ukończył Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w klasie Antoniego Wita (dyrygentura symfoniczno-operowa). Pierwszy dyrygent Polskiej Opery Królewskiej w Warszawie.
• Piątek, 16 listopada, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa



MARTA KOWALCZYK

Po raz pierwszy miałam zaszczyt i przyjemność pracować z maestro Pendereckim podczas mojego koncertu w Londynie w 2014 roku. W Purcell Room wykonałam jego *II Sonatę skrzypcową*. Olbrzymi ładunek emocjonalny, głębia i powaga tego utworu zainspirowały mnie, aby spróbować zrozumieć muzykę pana profesora. Ma ona szczególne miejsce w moim repertuarze. W 2016 roku w Wigmore Hall dokonałam brytyjskiego prawykonania *La Folii* na skrzypce solo. Ten utwór jest dla mnie jak podróż przez historię muzyki skrzypcowej – techniczne i muzyczne wyzwanie, które przywołuje solowe dzieła Bacha, Ysaÿe'a czy Bartóka. Praca z maestro Pendereckim nad jego utworami jest dla mnie zawsze wydarzeniem, które zostaje w pamięci. Podchodzi on do artystów z ogromnym szacunkiem i pozostawia nieograniczoną swobodę indywidualnej interpretacji. Kilkakrotnie wykonywałam jego *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*. Jest to dla mnie jeden z najbardziej wyjątkowych koncertów XX wieku – utwór o wielkiej sile wyrazu, mistycznym charakterze i głębokiej powadze. Moja interpretacja tego dzieła ewoluuje po każdym występie.

Marta Kowalczyk studiowała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie u Jana Staniendy, Royal Academy of Music w Londynie u Györgya Pauka i u Salvatore Accardo w Cremonie. Obecnie jest koncertmistrzynią Sinfonieorchester Basel.

- Sobota, 17 listopada, godz. 12, Teatr Królewski w Łazienkach Królewskich
- Niedziela, 18 listopada, godz. 12, Zamek Królewski

JAROSŁAW NADRZYCKI

Słowo, które nasuwa mi się na myśl o muzyce Krzysztofa Pendereckiego, to szczerość. Zawsze, gdy jej słucham i ją gram, mam wrażenie, że płynie prosto z serca. Uwielbiam to, że jest bardzo liryczna. Moje najwcześniejsze jej doświadczenie łączy się z moim debiutem w Caracas w Wenezueli, gdzie z Młodzieżową Orkiestrą im. Simóna Bolívara pod dyktando Krzysztofa Pendereckiego grałem jego *Metamorfozy*. To było dziewięć lat temu; czułem się, jakbym się znalazł w jakiejś niezwykle przestrzeni, byłem bardzo wzruszony, nawet miałem dreszcze na plecach z emocji. Ten koncert zawdzięczałem zwycięstwu w konkursie skrzypcowym w Erewanie. Poznałem wówczas panią Elżbietę Penderecką, która od razu zaproponowała mi wykonanie *Metamorfóz* pod batutą męża. Miałem tylko dwa miesiące na nauczanie się tego utworu. Wcześniej znałem go z nagrania Anne-Sophie Mutter, które jest dla mnie wzorem. Grałem ten koncert kilkakrotnie, również na Festiwalu Beethovenowskim w Warszawie z lipską MDR-Sinfonieorchester pod dyktando Kristjana Järvi. Nigdy nie grałem go z pamięci, jeszcze się na to nie odważyłem.



Jarosław Nadrzycki jest absolwentem Akademii Muzycznej w Poznaniu w klasie Jadwigi Kaliszewskiej, Uniwersytetu Mozarteum w Salzburgu u Igora Ozima i Royal Academy of Music w Londynie u Igora Petrushevskiego. Jest zwycięzcą prestiżowych międzynarodowych konkursów skrzypcowych w Erewanie, Bukareszcie (im. George Enescu), laureatem konkursów im. Tibora Vargi w Martigny, im. Benjamina Brittena w Londynie i im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Był prymariuszem Meccore String Quartet, obecnie członek Penderecki Piano Trio.

- Niedziela, 18 listopada, godz. 12, Zamek Królewski



ŁUKASZ CHRZĘSZCZYK

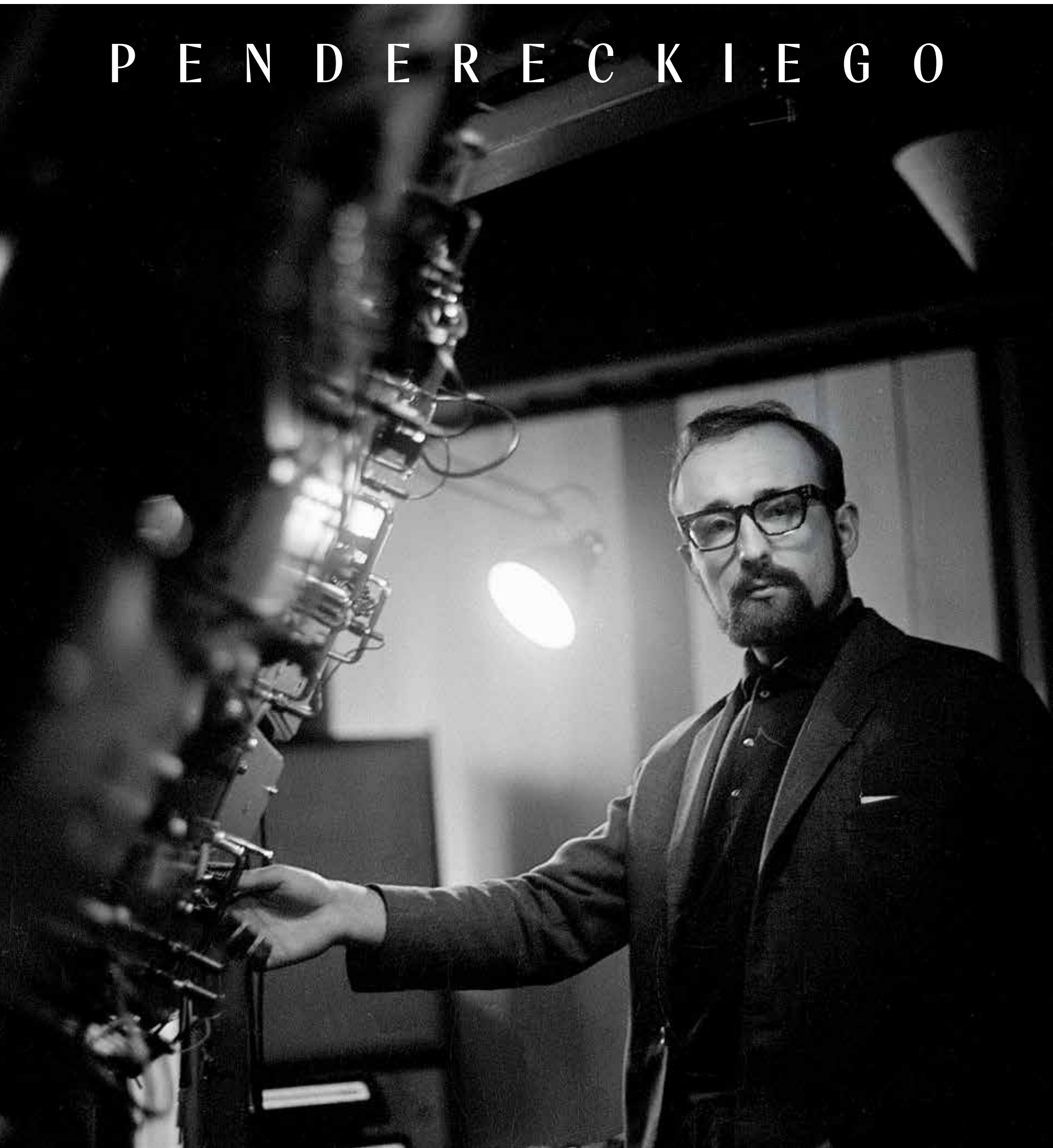
W twórczości Krzysztofa Pendereckiego cenię rozległość artystycznej perspektywy, skalę ekspresji i kolorystyczną wyobraźnię, wreszcie – doskonałość formalną jego kompozycji. Jednak najcenniejsza wydaje mi się jej bezpośredniość oddziaływania. Muzyczny język profesora jest niezależny, konsekwentnie wypracowany w ciągu ponad sześciu dekad twórczej pracy. Zasób jego zwrotów kompozytorskich nie wywiódł się, jak to często bywa, z odrzucenia wzorów któreś z epok minionych, choć w ich przełamywaniu maestro był w latach 60. XX wieku w niekwestionowanej czołówce. Jeśli jednak uważniej przysłuchamy się takim dziełom, jak *Tren* czy *Anaklasis*, okaże się, że obecne są w nich prądowe zasady muzyki. Nawet najbardziej wywrotowe przedsięwzięcia, które wyszły spod pióra Pendereckiego odczuwamy bardzo po ludzku – obcując z nimi w roli odbiorcy i wykonawcy.

Łukasz Chrzęszczczyk jest adiunktem w katedrze kameralistyki fortepianowej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

- Sobota, 17 listopada, godz. 12, Teatr Królewski w Łazienkach Królewskich

ZAGADKA

PENDERECKIEGO



W muzyce zmieniają się tylko środki: materiał dźwiękowy i sposób formowania go, ale ogólne zasady dotyczące konsekwencji stylu w utworze, logiki i ekonomii przebiegu oraz autentyczności przeżycia zawartego w wypisywanych nutach pozostają te same. Pojęcie dobrej muzyki znaczy dokładnie to samo, co dawniej.

– KRZYSZTOF PENDERECKI

Utarło się przekonanie, że w dziejach muzyki XX i XXI stulecia dwóch jest Krzysztofów Pendereckich. I to tak różnych, że aż trudno uwierzyć, by utwory skomponowane przed połową lat 70. ubiegłego wieku oraz te późniejsze pochodziły od jednego i tego samego kompozytora.

Iwona Lindstedt

Wczesne dzieła Pendereckiego miały charakter eksperymentalny i postrzegane były jako absolutnie nowatorskie. Natomiast w połowie lat 70. kompozytor zwrócił się ku bardziej oswojonemu przez słuchaczy językowi muzycznemu, którym przemawia w zasadzie do dziś, dążąc do syntezy wszystkich możliwych środków kompozycyjnych oraz utrwalając ideę uniwersalnego języka muzycznego. Jeśli jednak przyjrzymy się twórczości Pendereckiego w większym przybliżeniu, to odkryjemy, że na ten „grubo ciosany” podział nakłada się wiele subtelności pozwalających tropić zarówno mniejsze, labiryntowe ścieżki, jakimi podążał styl kompozytora, jak i pewne elementy decydujące o organiczności tego stylu. Teza ta zbieżna jest z deklaracjami samego twórcy, który niejednokrotnie mówił o „chadźaniu różnymi drogami”, o „odnawianiu siebie” czy też o tym, że zawsze komponował w tym samym stylu – „opakowanie” się zmieniało, treść i wartości pozostawały jednak takie same. Spróbujmy zweryfikować to twierdzenie.

Zaczęło się od... elektroniki?

Wszystko zaczęło się od – by użyć określenia Mieczysława Tomaszewskiego – „mocnego wejścia” lub „wybuchu”, jak Wolfram Schwingner nazywa początkowy okres dźwiękowych eksperymentów Pendereckiego. Powstałe wówczas utwory ustanowiły i utrwaliły postrzeganie go jako czołowego członka tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej, zwanej również sonorystyczną, i lidera awangardy. Takiego jednak, który w odkrywaniu brzmieniowych ekstremów wypracował rozwiązania różniące się zarówno od intelektualnego podejścia awangardy darmstadzkiej, jak i indeterministycznych koncepcji Johna Cage’a i jego zwolenników. Źródeł awangardowej postawy Pendereckiego było kilka. Na pewno był nim młodzieńczy bunt – przeciw wszystkiemu, czego kompozytor dotychczas się nauczył, przeciw utartym ścieżkom i schematom w muzyce XX stulecia, choćby nawet u takich geniuszy, jak Igor Strawiński czy Bela Bartók. Ważna była też chęć odróżnienia się od innych: *Nie chciałem [...] być jednym z darmstadczyków* – podkreślał sam Penderecki. Wreszcie – co chyba nie dość mocno zwykło się artykułować, a ma znaczenie fundamentalne – istotne dla wczesnej twórczości Pendereckiego były doświadczenia wyniesione z kontaktu z ówczesną muzyką

elektroniczną, którą kompozytor poznawał, będąc częstym gościem powstałego w 1957 roku Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Do 1972 roku skomponował tam nie tylko samodzielne kompozycje elektroakustyczne (*Psalmus 1961*, *Brygada śmierci*, *Ekecheiria*), lecz przede wszystkim wiele muzyki użytkowej, ze szczególnym uwzględnieniem wydobywanych dziś z otchłani niepamięci (dzięki wydawnictwom płytowym wytwórni Bôlt Records) ilustracji dla teatru lalkowego i filmów animowanych. *To elektronika* – mówił kompozytor – *stała się moim objawieniem, otworzyła uszy na dźwięki, których się nigdy wcześniej w muzyce nie stosowało.*

Czarny prostokąt, czyli nowa notacja

W konsekwencji Penderecki objawił światu nie tylko muzykę, jakiej dotąd ucho nie słyszało, ale i taką, jakiej oko jeszcze nie widziało. Poszukiwania adekwatnych form zapisu dla wyobrażonych dźwięków i brzmieniowych kształtów zaowocowały wymysleniem szeregu nowych symboli graficznych – stosowanych w partyturach, by oznaczyć na przykład najwyższe i najniższe możliwe do wydobywania dźwięki – zadziwiających technik artykulacyjnych czy klasterowych i glissandowych pasm, którymi Penderecki zaczął się z upodobaniem posługiwać. Były one na tyle sugestywne i praktyczne, że nie tylko trafiły do podręczników notacji muzycznej XX wieku, ale też stały się dla innych twórców przedmiotem naśladowania. Warto zauważyć, że choć Penderecki nigdy nie eksperymentował – wzorem darmstadczyków czy Cage’a – z formą otwartą, to jego wczesne dzieła nie są pozbawione elementu przypadkowości. Tkwi on choćby już w samym zapisie, jak na przykład słynny „wykres encefalograficzny” w *Polimorfii* (1961), i generuje brzmienia tak niezwykle, że nie znając partytury, trudno czasem domyślić się, jakie instrumenty odtwarzają zapisane dźwięki. *Tak, jak się słyszy tę muzykę, tak jest narysowane* – mówi Penderecki, podkreślając bezpośredni związek doświadczenia percepcyjnego z jego notacyjnym utrwaleniem. Można tę interakcję zaobserwować choćby wtedy, gdy instrumentalisci grać mają wszystkie możliwe dźwięki w pewnym zakresie częstotliwości wyznaczonym granicami klasteru – zanotowanego jako czarny prostokąt. Pamiętając o doświadczeniu Pendereckiego

z pracą w studio elektronicznym, nietrudno wyobrazić sobie w tym kontekście próbę instrumentalnego naśladowania odgłosów generatora szumów czy studyjnych technik filtrowania pasm dźwiękowych. Najpewniej to one stanowią jeden z sekretów brzmieniowej niezwykłości awangardowej muzyki Krzysztofa Pendereckiego.

Godna uwagi wydaje się w niej także precyzja jego techniki kompozytorskiej, zwłaszcza sztuki kontrapunktu. Znakomitym przykładem odświeżenia dawnej formy kontrapunktycznej jest choćby *Kanon* na orkiestrę smyczkową i taśmę (1962). Polifoniczne preferencje kompozytora potwierdzają także *Wymiary czasu i ciszy* (1960) czy *Tren – Ofiarom Hiroszimy* z tego samego roku. Tym, co szczególne w awangardowej muzyce Pendereckiego, jest też jej ogromna siła ekspresyjna. Dość poczytać o fascynacji wczesnym Pendereckim, jakiej doświadczył Jonny Greenwood, autor utworu *48 Responses to „Polymorphism”*, czy prześledzić przykłady użycia tej muzyki w filmach (zwłaszcza Stanleya Kubricka). Nie miałyby ona tak obfitej i znaczącej recepcji, gdyby nie fakt, że bardzo intensywnie działa na słuchaczy i zdolna jest uruchomić głębokie pokłady ludzkiej wyobraźni; że jest w istocie – by użyć słów Zygmunta Mycielskiego z recenzji *Pasji według św. Łukasza* – „czymś naturalnym, odczutym, a nie wymyślonym”.

Rysunek i dźwięk

To właśnie precyzyjna forma i ekspresywna dramaturgia poparta wyobrażeniem graficznym są cechami istotnymi nie tylko wczesnej, ale całej twórczości Pendereckiego. Potwierdzają to słowa kompozytora: *U mnie forma jest nadrzędna, podporządkowuje jej wszystko. Zaczynam pracę od szkicowania. Jeśli proporcje na rysunku są dobrze dobrane, jeśli sprawdzają się graficznie, to – wiem z doświadczenia – sprawdzają się też muzycznie*. Nie zerwał Penderecki z awangardą poprzez proste a zdecydowane cięcia. Zwykło się twierdzić, że po skomponowaniu *Fluorescencji* (1962) zdał sobie sprawę, że wyczerpał już możliwości przekraczania muzycznych granic za pomocą niekonwencjonalnych artykulacji; że poszukiwał takich środków wyrazu, które pozwolą mu sięgnąć głębiej, poza czysto zmysłowe aspekty brzmienia. Ale poszukiwanie nowego języka zajęło mu sporo czasu, pełnego starć „starego” z „nowym”.

Ruchem konika szachowego

Ważnym wątkiem obecnym w twórczości Pendereckiego na wszystkich jej etapach jest badanie wartości ekspresyjnych powstających dzięki interakcji tekstu i ludzkiego głosu. Co najistotniejsze, to właśnie swą muzykę chóralną sam Penderecki uznaje za najwłaściwszy przykład organiczności swego stylu. Zbiór ten, obejmujący dzieła pisane na przestrzeni niemal 60 lat, od *Będę Cię wielbił, Panie z Psalmów Dawida* (1958) po *Missa brevis* (2013) czy psalm *Domine, quid multiplicati sunt* (2015), doczekał się naukowych analiz. Ich autorzy zwracają uwagę na skłonność Pendereckiego do muzycznego wyróżniania słów kluczy podporządkowanych muzycznej retoryce. Wyciągnięcie takich wniosków ułatwiła w tym wypadku, rzecz jasna, jednolitość środków wykonawczych, czy można jednak wskazać cechy wspólne innych gatunków muzycznych uprawianych przez krakowskiego twórcę? Czy istnieje, prócz gatunkowej nazwy, jakaś nić łącząca jego pierwszy kwartet smyczkowy z trzecim, pierwszą symfonię z ósmą, albo *Fonogramy* na flet (a w zasadzie trzy jego rodzaje: piccolo, normale i alto) i orkiestrę kameralną z koncertem fletowym napisanym dla Jeana-Pierre’a Rampala? Zdaje się, że nawet jeśli ucho wnikliwego słuchacza czy oko badacza wychwyci to, co w pierwszym wrażeniu nieuchwytnie, to i tak obfity okaze się katalog różnic.

Trudno byłoby dowieść, że ewolucja stylu Pendereckiego przebiegała liniowo, tylko w jednym kierunku. Bo cóż zrobić z faktem, że po *Pasji*, którą „zdradził awangardę”, napisał takie utwory eksperymentalne, jak *De natura sonoris* lub *Actions* na zespół freejazzowy? Jak wytłumaczyć fakt, że po okresie niemal całkowitej nieobecności technik awangardowych w jego twórczości (*I Koncert skrzypcowy*, *II Symfonia „Wigilijna”*), powracają one z całą mocą w monumentalnym *II Koncercie wiolonczelowym* (1983) czy niewielkim *Veni Creator* z 1987 roku? A zarazem – dlaczego po ponad 40 latach od powstania drugiej odsłony „traktatu o naturze dźwięku” (*De natura sonoris*) powstaje trzecia, choć zdawałoby się, że kompozytor powiedział już wszystko na ten temat? A jednak mówi znów – inaczej, bez rozbudowanej legendy do partytury.

Zgubiliśmy się najwyraźniej... W sukurs przyjść może używana przez samego kompozytora metafora labiryntu, która sprawdza się, gdy

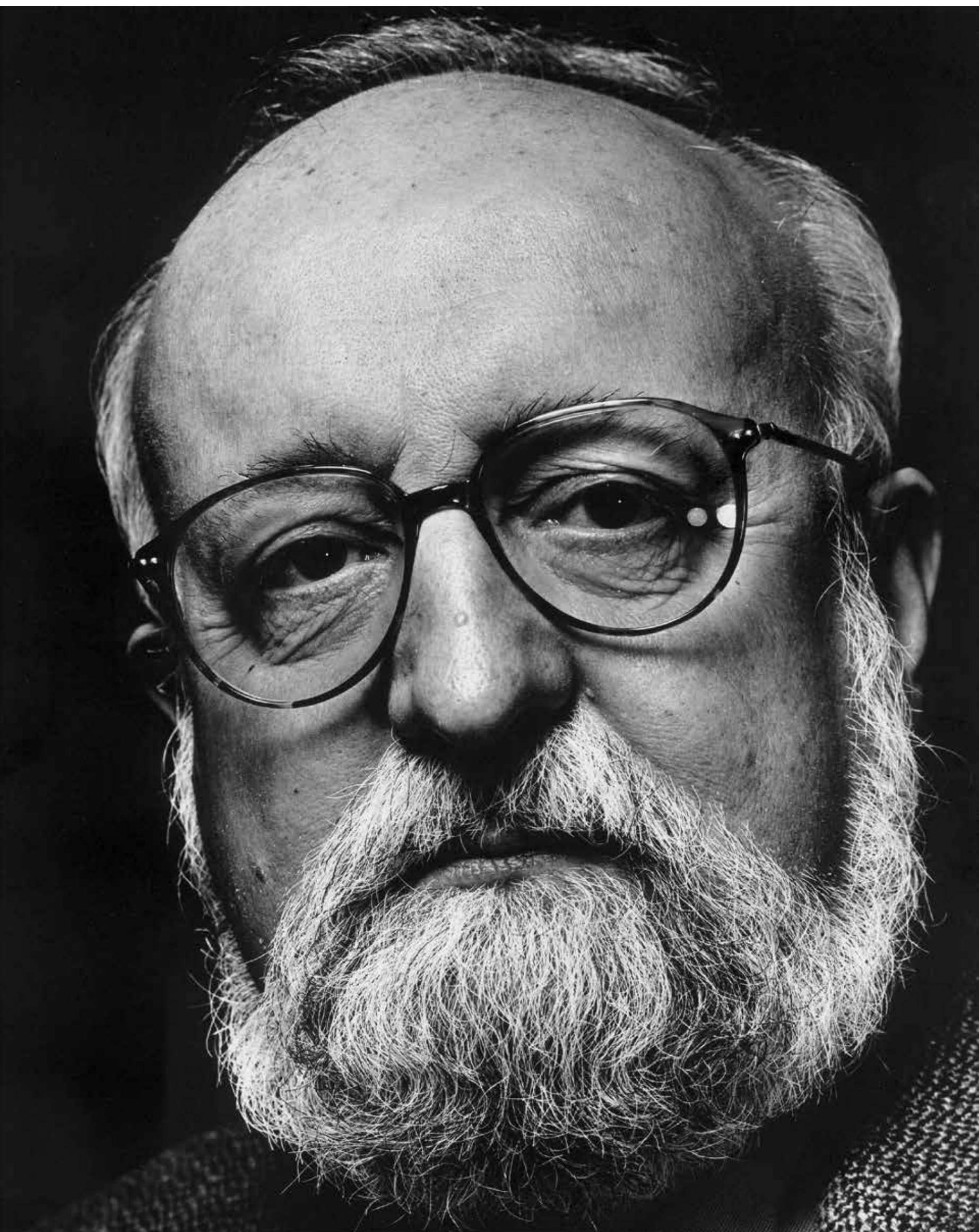
mówimy zarówno o jego muzyce, jak i procesie twórczym. Czy czasem, zanim odnajdzie się właściwą drogę, nie trzeba zbłądzić lub cofnąć się, gdy stanie się przed ścianą? Jeśli chcemy zrozumieć dzieło Krzysztofa Pendereckiego, musimy podążać za nim meandrycznymi ścieżkami, biorąc przy tym w nawias istniejące tezy o całkowitym zakwestionowaniu przez niego idei poszukiwania nowości. Nawet jeśli z ust Pendereckiego padały słowa sugerujące konserwatywny zwrot (*„I Symfonia” zamyka pewien etap mojej twórczości, powiedzmy – etap odkrywczy, kiedy zależało mi, by w każdym utworze odsłonić coś nowego, jednocześnie nie zatracając siebie*), to przecież mówił on też o tendencji do ciągłych zmian, o „otwieraniu różnych drzwi”, a nawet – jak w książce *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku* – o wierze „w przyszłą awangardę”, rozumianą „jako sedno prawdziwej twórczości”.

Zalążki i zarzewia

Z pewnością istnieją w dorobku naszego bohatera utwory przełomowe, takie, które przyniosły doświadczenia o charakterze kluczowym, mające wpływ na dalsze kroki kompozytora na drodze artystycznej. Jednym z nich jest z pewnością *Pasja według św. Łukasza*. O jej znaczeniu (synteza tradycji i nowoczesności, sukces wśród szerokiej publiczności) napisano już tak wiele, że wszelkie słowa mogą być tylko powtórzeniem. Przypomnieć warto, że w utworze tym Penderecki ujawnił jeden z ciekawych elementów swej kompozytorskiej kuchni – zalążkiem *Pasji* ukończonej w 1966 roku było wcześniejsze o cztery lata *Stabat Mater* na trzy chóry a cappella, a zarzewiem *Polskiego Requiem*, którego skompletowanie zajęło Pendereckiemu ćwierć wieku, były *Lacrimosa* skomponowana na odsłonięcie gdańskiego pomnika Poległych Stoczniovców oraz *Agnus Dei* stworzone po śmierci kardynała Stefana Wyszyńskiego. Bywało też odwrotnie: *Adagietto z Raju utraconego* bardziej jest kojarzone jako niezależny utwór niż jako intermezzo orkiestrowe z owego *sacra rappresentazione* z późnych lat 70.

Orkiestra brzmi romantycznie?

Status utworu przełomowego na drodze twórczej Pendereckiego ma także *I Koncert skrzypcowy* napisany dla Isaaca Sterna, przez krytykę przyjęty z większym nawet zdziwieniem niż o 10 lat wcześniejsza *Pasja* i uznany za początek antyawangardowej wolty





BARTŁĘK BARCZYK

kompozytora. Sam Penderecki kwintesencję zmiany myślenia, którą zapoczątkował ten utwór, widzi przede wszystkim w typie instrumentacji: *Do tego momentu unikałem [...] podwajania instrumentów, charakterystycznego dla romantyków [...].* Od „I Koncertu skrzypcowego” napisanego w 1976 roku zdwojenia pojawiają się ponownie. Orkiestra zaczyna brzmieć inaczej, pełniej. Z pewnością etykieta „nowej romantyczności” nie jest wystarczająca, by opisać złożoność środków wypowiedzi muzycznej, jakich w owym czasie Penderecki używał. Bywa jednak użyteczna, gdy chodzi o wspomniany szeroki gest instrumentalny oraz środki tonalno-harmoniczne, a więc te – obok melodii – elementy muzyki epok wcześniejszych, które ucho ludzkie wychwytywa najsprawniej. To istotne, jeśli podkreślimy, że jednym z celów uniwersalizacji języka muzycznego jest nawiązanie kontaktu z odbiorcą, zniwelowanie rozdźwięku pomiędzy dziełem a publicznością. Chodzi tu jednak nie tyle o literalny powrót do tonalności, ile o wywołanie percepcyjnych z nią skojarzeń. Przy tym fakt, że w muzyce Pendereckiego taki sposób myślenia (nawet wtedy, gdy trójdźwięki są realnie nieobecne) może koegzystować ze środkami całkowicie innego rodzaju, pokazała już *Pasja*, w której obok „ukrytej tonalności” utrzymane zostały elementy procedury dodekafonicznej i technika sonorystyczna. Można także powiedzieć – mając w pamięci przejmującą arię barytonową *Deus meus* – że już w *Pasji* Penderecki był melodystą...

Przeżycie jest kluczem

Niekwestionowana w jego dziełach postawangardowych jest obecność tercjowych współbrzmień, ale klasyczne, dominantowo-

-toniczne kadencje w zasadzie w nich nie występują. Wyraźna jest za to chromatyka, preferowanie określonych interwałów, jak sekundy, trytony, tercje i seksty, czy dźwięków „osiowych”, co tworzy złożony system analogii do tonalności wyrażającej się przez funkcjonowanie hierarchicznych odniesień. Tym samym „neoromantyczny” styl Pendereckiego wyniesiony zostaje na nowy poziom i ogarnięty jest ideą syntezy. Podobnie jest z formą, która nawet jeśli czerpie z barokowych czy klasycznych wzorów, nigdy nie jest ich mechaniczną kopią. Nadrzędną zasadą kształtowania formy u Pendereckiego jest idea zestawiania odcinków statycznych i dynamicznych, sztuka antycypacji i retrospekcji, dygresji i kontynuacji, modyfikacji i rozwoju. Obecna jest ona naturalnie w dziełach kojarzonych z estetyką „nowego romantyzmu” i ideą syntezy, ale również we wczesnych, sonorystycznych utworach – jedno- i wieloczęściowych, w formach krótkich i bardzo rozbudowanych. W postawangardowej spuściźnie Pendereckiego utrzymane zostało także znaczenie kontrapunktu – wszędzie tam, gdzie pojawia się passacaglia, a powraca ona w dziełach kompozytora regularnie od czasu *Pasji Łukaszczej* (*Popule meus* z tematem b-a-c-h). Znaleźć ją można m.in. w części piątej *Magnificatu*, w *Recordare Jesu pie* z *Polskiego Requiem*, w *Raju utraconym*, w *III i IV Symfonii*, w piątej części *Credo*, wreszcie w *Konercie podwójnym*. Tu i ówdzie wracają też środki sonorystyczne. Dość przykładów niesie *Credo*, w którym klastery, szybkie nierytmizowane tremola oraz szumy szeptów i oddechów przeciwstawiane są brzmieniom eufonicznym. Nigdy nie opuściła Pendereckiego szczególna wrażliwość kolorystyczna, objawiająca się

jednak później nie tyle w brzmieniowych ekstremach, co na przykład w potrzebie projektowania nowych instrumentów (tubafony użyte w *Siedmiu bramach Jerozolimy* czy *Dies illa*), w wyrafinowanym wykorzystaniu ich rzadko spotykanych rodzajów (okaryny w *Przebudzeniu Jakuba*, erhu – tradycyjny instrument chiński – w *VI Symfonii*) czy też rodzin instrumentów (trąbka C zamiennie ze skrzydłówką jako instrument solowy w *Concertinie*).

Postawangardowa muzyka Pendereckiego stanowi dla słuchaczy spore wyzwanie – odczytanie wielości i różnorodności kontekstowych znaczeń wymaga bowiem nie lada erudycji. Celem kompozytora jest, jak wiadomo, utrzymana we własnej, autorskiej retoryce próba scalenia mnogości doświadczeń będących jego udziałem jako artysty i człowieka żyjącego na przełomie tysiącleci. *Synteza nie może polegać na mechanicznym łączeniu elementów, lecz musi wynikać z jednoczącego przeżycia, być jednorodnym stopem* – mówi twórca *Króla Ubu* w swych wykładach na koniec wieku. W pozornej niespójności jego kompozytorskiego stylu tkwi zatem z gruntu organiczna idea selekcji i wyboru z bogatego zasobu ustanowionych w historii muzyki norm i takich środków wyrazowych, które najlepiej nadają się do realizacji indywidualnych celów, zawsze związanych – by powtórzyć opinię Mieczysława Tomaszewskiego – ze światem najwyższych i najbardziej fundamentalnych wartości. W tym kontekście Penderecki jest rzeczywiście – jak ujęła to Cindy Bylander – „zarówno kompozytorem swoich czasów, jak i niezależnym od swoich czasów”. Pozostaje wierny samemu sobie. A ponieważ jego dorobek jest zbiorem otwartym – wędrując ścieżkami swego labiryntu, Penderecki może nas jeszcze zaskoczyć. **BM**

Iwona Lindstedt – adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, autorka książek *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* i *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, redaktor merytoryczna Kolekcji Specjalnej Ninateki trzejkompozytorzy.pl.



HEXELINE

hexe.com.pl

ONLINE SHOPPING

D W I E

1958

- *Psalm Dawida* na chór mieszany i perkusję
„Spotkały się tutaj ze sobą techniki dawne i nowe – kontrapunkt i dodekafonia, homorytmia i punktualizm”.

- *Emanacje* na dwie orkiestry smyczkowe
„Pole doświadczalne, na którym Penderecki dokonuje prób uzyskania brzmień dotychczas nieznanych; początek szlaku, który zaprowadzi go do *Trenu – Ofiarom Hiroszimy*”.

1959

- *Strofy* na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów
„Penderecki z podziwu godną sprawnością chłonie trendy i przyswaja sobie techniki zasłyszane, by użyć ich w sposób jemu tylko właściwy”.

Roy Lichtenstein, *In the Car*



AFP / EAST NEWS

1960

- *Anaklasis* na smyczki i sześć grup perkusyjnych
„Punkt kulminacyjny tworzy powrót smyczków, tym razem występujących pod postacią wiązki rozwibrowanych i glissandujących ćwierćtonowych klasterów”.

- *Wymiary czasu i ciszy* na 40-głosowy chór mieszany, perkusję i smyczki
„Czysta gra dźwięków, ich barw i charakterów. Ta kolekcja dźwiękowych obrazów, które Penderecki przesuwają przed oczami słuchacza, często z ciszy wychodzi i w brzmiającą ciszę zapada”.

- *Tren – Ofiarom Hiroszimy* na 52 instrumenty smyczkowe
„Orgia szmerów, »hałasów« i zgrzytów została wydobyta jedynie z zespołu instrumentów smyczkowych, ale dzięki zastosowaniu szczególnych rodzajów artykulacji wydaje się, że również z instrumentów dętych i perkusyjnych”.

- *Quartetto per archi No. 1*
„To, co w nim doszło przede wszystkim do głosu, to fantastyczność”.



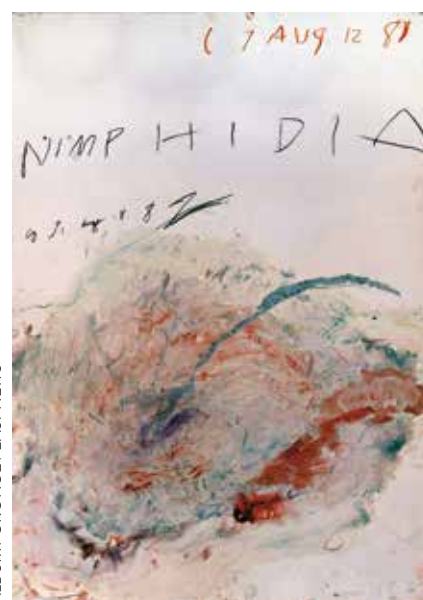
FLICKR / CREATIVECOMMONS.ORG / LICENSES / BY / 2.0/

Andy Warhol, *Marilyn Monroe*



WIKIART / CREATIVECOMMONS.ORG / LICENSES / BY / 2.0/

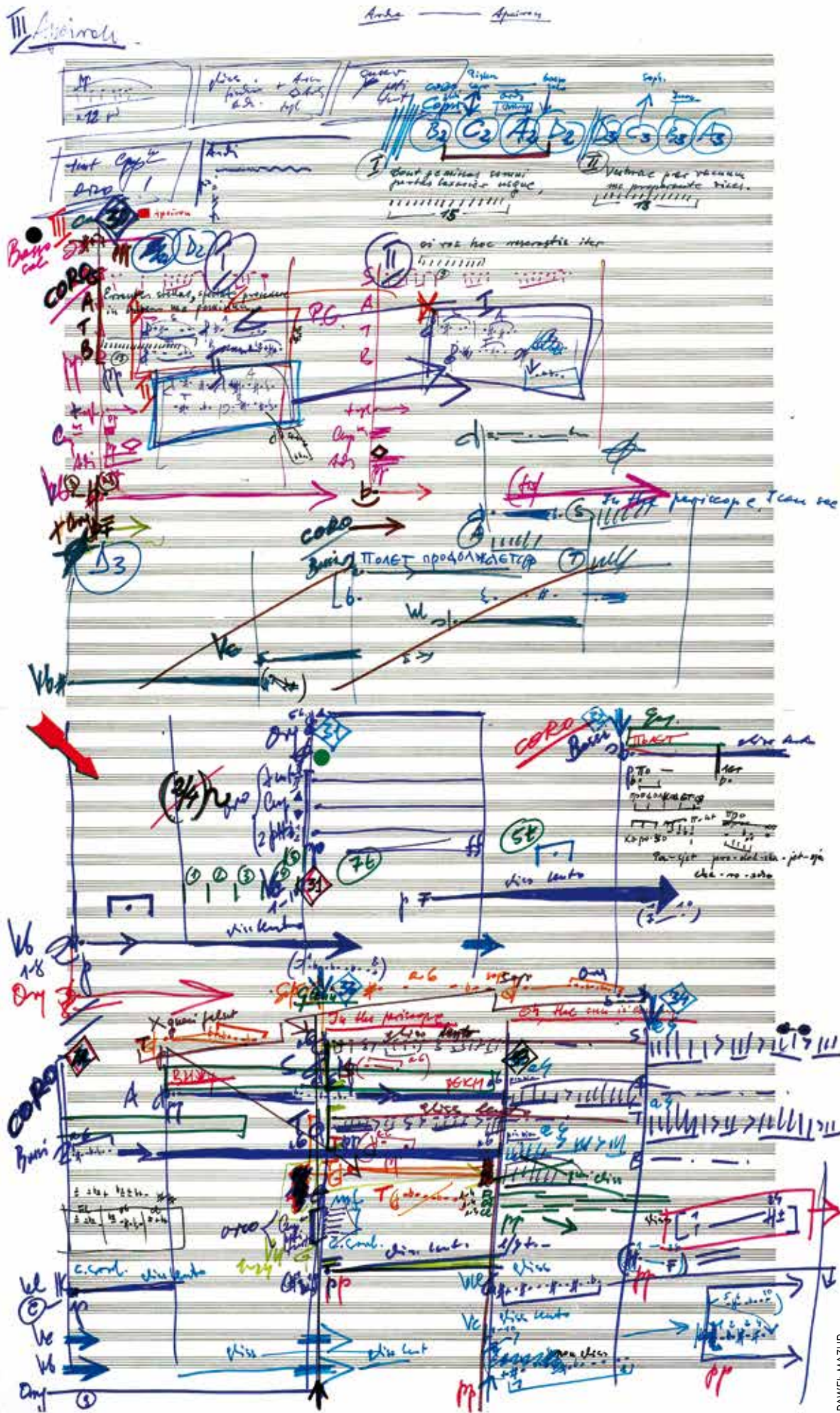
Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*



ALBUM / ORONOZ / EAST NEWS

Cy Twombly, *NIMPHIDIA*

A W A N G A R D Y



Szkice do Kosmogonii



Alberto Giacometti,
L'Homme qui marche

1961

• **Polimorfia** na 48 instrumentów smyczkowych
„Do repertuaru brzmień turpistycznych dodał tu Penderecki brzmienia wywołane przez »drapanie i zgrzytanie«, szarpnięcie i uderzanie”.

1962

• **Fluorescencje** na orkiestrę
„... efekt piłowania drewna, żelaza i szkła, stukot maszyny do pisania, szelest pergaminu, dźwięk gwizdka i dzwonka elektrycznego. *Fluorescencje* stanowią skrajny przypadek w tworzeniu efektów szmerowych i stylu drastycznie odległego od tradycyjnych ideałów muzyki”.

Frank Stella
Lac Laronge IV



WIKIART

Robert Rauschenberg, Tracer



ALBUM / EAST NEWS

Anselm Kiefer
Shevirat Ha-Kelim



Marta Darowska / REPORTER

- *Kanon* na orkiestrę smyczkową i dwie taśmy magnetofonowe
„Dźwięki wydobywane z instrumentów są równocześnie nagrywane na taśmie i odtwarzane z głośników w późniejszych fazach utworu, nakładając się kanonicznie na jej dalszy tok dźwiękowy”.

1964

- *Sonata per violoncello e orchestra*
„Był to czas rozpowszechniania się gatunku twórczości zwanego »teatrem instrumentalnym«. Najznakomitszym jego reprezentantem był wiolonczelista Siegfried Palm, dla którego Penderecki skomponował ten utwór”.

1965

- *Pasja według św. Łukasza*
„Dawną formę, wziętą z tradycji, wypełnia tu nowoczesny język dźwiękowy. Kompozycja ta wywarła podobno wielkie wrażenie na Salvadorze Dalím, którego Penderecki spotkał latem 1971 roku na Majorce. Malarz zainteresowany był inscenizacją nowego oratorium kompozytora”.

1966

- *Dies irae*, oratorium na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę zadedykowane pamięci ofiar Oświęcimia
„Chór podaje tekst grecki i łaciński w najróżniejszy sposób, z towarzyszeniem klasterów, glissand, mikrotonów i bruitystycznych »efektów specjalnych« wywoływanych na przykład przez łańcuchy, syrenę, bat czy zębatą grzechotkę”.

- *De natura sonoris I* na orkiestrę smyczkową
„Jedne po drugich jawią się odmienne rodzaje brzmień: drzewo, blacha, smyczki, perkusja. Całe ich płaszczyzny, odmienne artykułowane, przechodzą jedna w drugą, jak na płótnach Paula Klee, w które się kiedyś Penderecki zapatrzył”.

1967

- *Capriccio per violino e orchestra*
„Kompozytor posługuje się blokami brzmień uformowanych przez klaster, przez działania punktualistyczne i popisy perkusji”.

1968

- *Capriccio per Siegfried Palm* na wiolonczelę solo
„Sześć minut muzyki *par excellence* ludycznej, nastawionej na czystą grę, na popis, do końca możliwości technicznych”.

- *Quartetto per archi No. 2*
„Operuje dużymi płaszczyznami jednolitego brzmienia i obszarami czasu, nie liczonego tutaj ani w taktach, ani w sekundach, pozostawionego wycuciu interpretatorów”.

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*

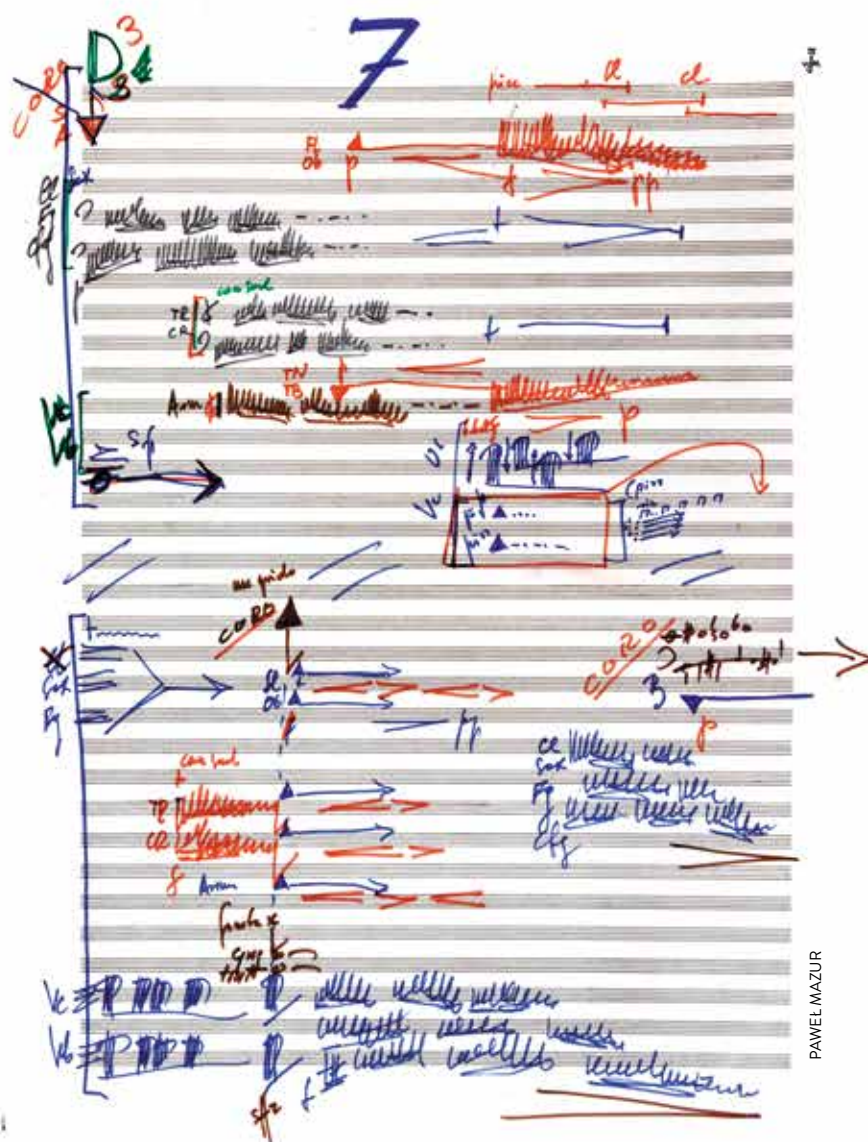


WIKIMEDIA / CREATIVE COMMONS

Christo, *Valley Curtain*



WIKIMEDIA / CREATIVE COMMONS



PAWEŁ MAZUR

Szkice do *Dies irae*

Tadeusz Kantor, *Umarła klasa*



WIKIMEDIA / CREATIVE COMMONS

1969

• *Diabły z Loudun*, opera w trzech aktach
„To pierwsze i najpopularniejsze dzieło operowe Pendereckiego, który sam napisał doń libretto, było wielokrotnie wystawiane ---na scenach operowych Europy i Stanów Zjednoczonych. Język muzyczny *Diabłów* nie byłby możliwy gdyby nie doświadczenie *Pasji według św. Łukasza*”.

FLICKR / CREATIVECOMMONS.ORG/LICENCES/CC BY/2.0/



Donald Judd, *Untitled*

WIKIMEDIA / CREATIVE COMMONS LICENSES BY /2.0/

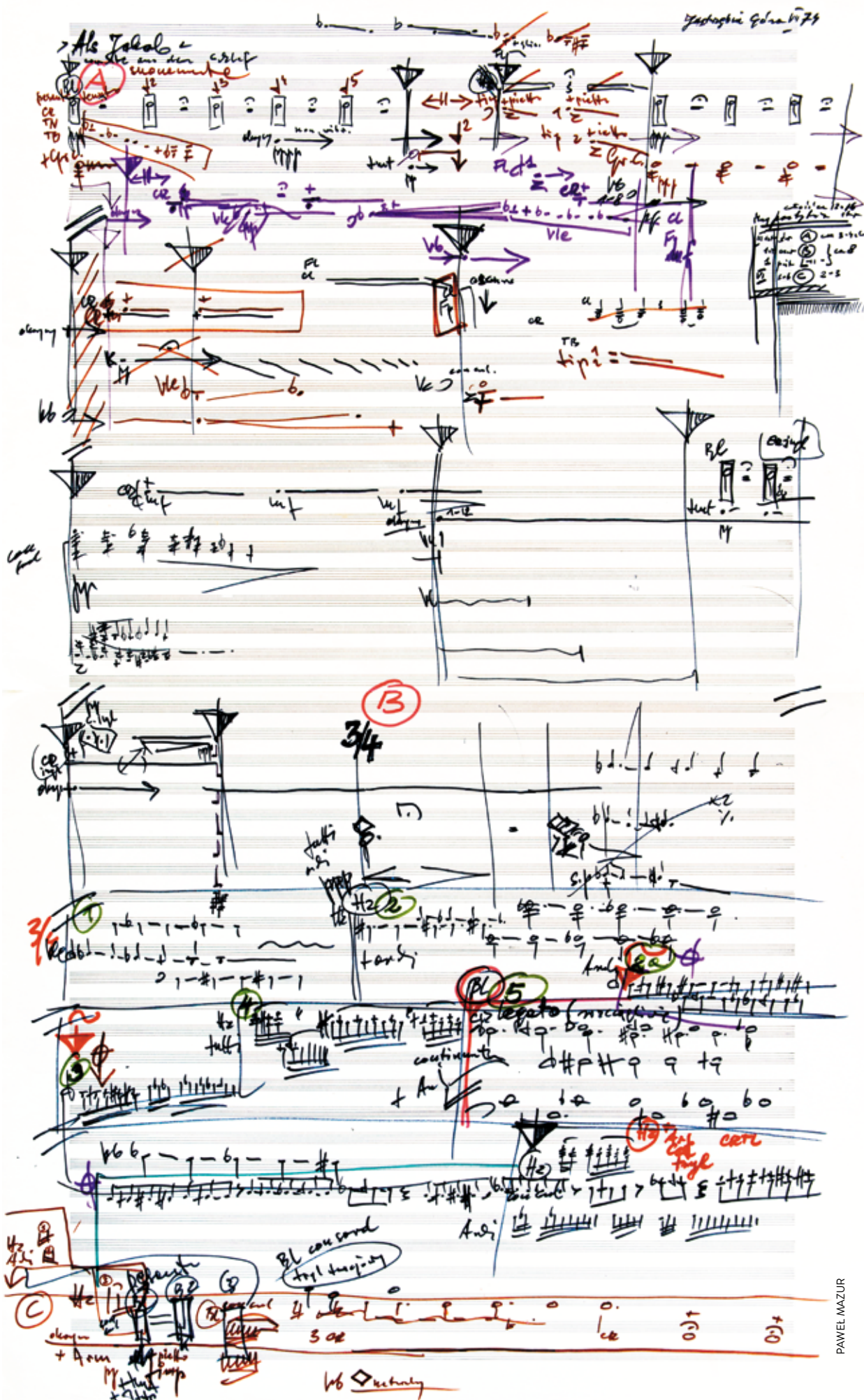


Yves Klein, *L'Accord Bleu*

Marc Rothko, *No. 14*



FLICKR / CREATIVECOMMONS.ORG/LICENCES/CC BY/2.0/



Przebudzenie Jakuba

1970

- *Kosmogonia*, kantata na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę
„Zgromadzonych 24 października w nowojorskiej siedzibie ONZ słuchaczy uraczono sonorystyczno-ekspresywną polifonią dźwięków, służących odmalowaniu nastrojów, jakie budowały teksty wybrane przez kompozytora, który sięgnął do klasyków literatury, filozofii i nauki, a także do Starego Testamentu”.

• Jutrznia

„Bez ukształconej przez siebie, doprowadzonej do mistrzostwa sonorystycznej techniki brzmień ekstremalnych, nie byłoby możliwe danie świadectwa tej mocy i spontanicznej żarliwości, z jaką się kompozytor zetknął w ortodoksyjnej cerkwi”.

1971

- *Partita* na klawesyn koncertujący, gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę
„Jawi się epizod za epizodem, prezentując nowe faktury, barwy, artykulacje, jako kolejne płaszczyzny łączone ze sobą według zasad podpatrzonych w malarstwie Paula Klee”.

• Actions na zespół freejazzowy

„Obsada przypomina nowoczesny big-band. Penderecki nie stylizuje swej wypowiedzi na jazz, nie podrabia jazzowej maniery wykonawczej, ale wkłada jazzowy tok improwizacyjny w wymyśloną przez siebie formę”.

1972

• I Koncert wiolonczelowy

„Rozpętuje się sonorystyczny tumult orkiestry uzyskiwany metodą regulowanego aleatoryzmu. Już tutaj, w tym pierwszym *Vivace*, dochodzą do głosu brzmienia radykalne”.

1973

• I Symfonia

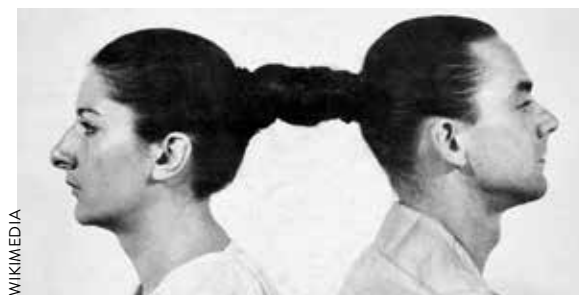
„Miałem świadomość, że symfonie może pisać tylko kompozytor dojrzały. Akurat dobiegałem do czterdziestki. Podjąłem próbę podsumowania moich 20-letnich doświadczeń muzycznych – czasu radykalnych poszukiwań. Była to summa tego, co jako awangardowy artysta mogłem powiedzieć” (Krzysztof Penderecki).

oprac. **RED**

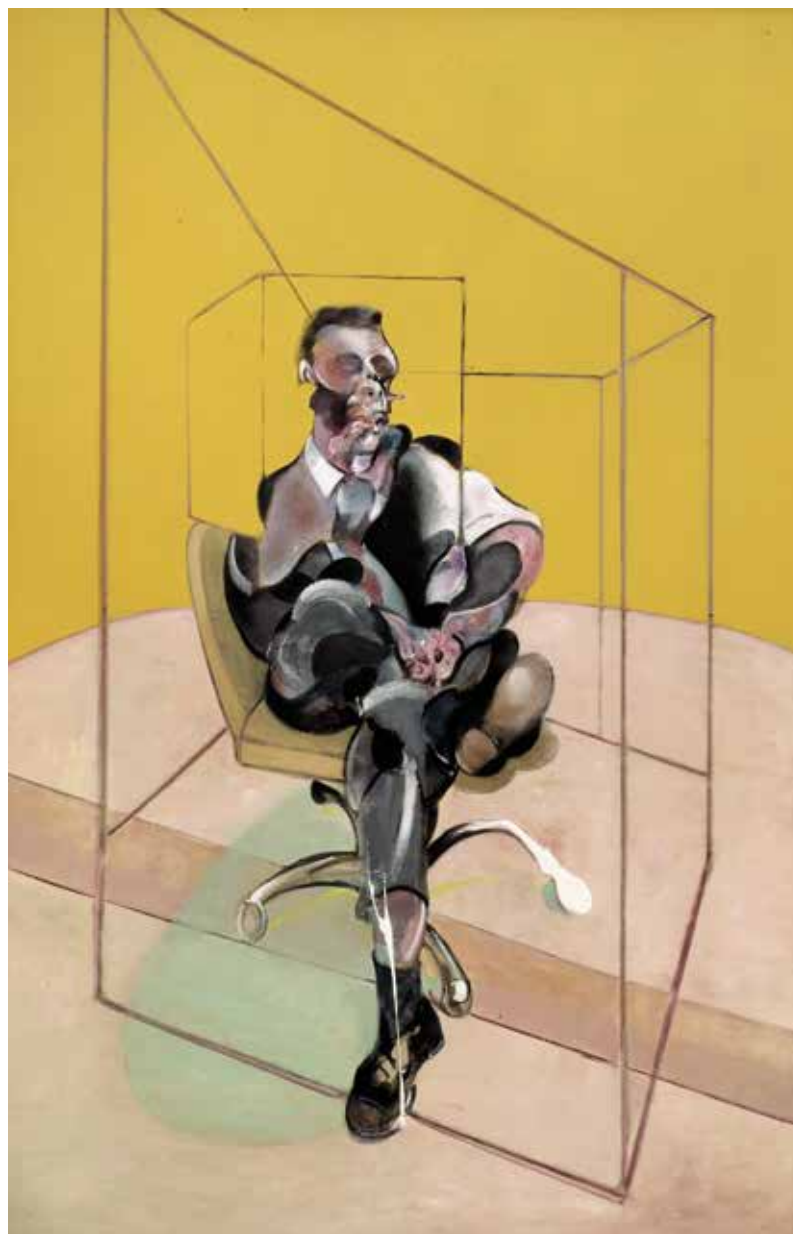
Źródła cytatów: Mieczysław Tomaszewski –

„Penderecki. Bunt i wyzwolenie”, Tadeusz A. Zieliński

– „Dramat instrumentalny Pendereckiego”, niniateka.pl.



Marina Abramović / Ulay, *Three performances*



ALBUM / JOSEPH MARTIN/EAST NEWS

Francis Bacon, *Study for a portrait*

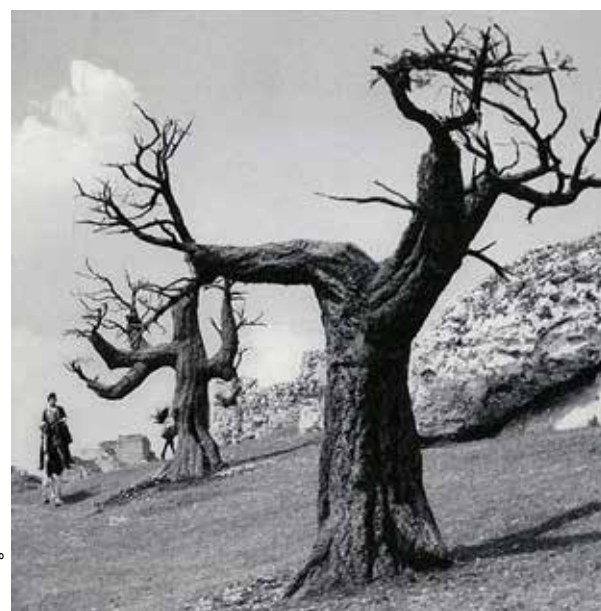


WIKIMEDIA / CREATIVE COMMONS LICENSES BY/2.0/

Joseph Beuys, *Eurasia Siberian Symphony*

Straszliwe piękno

Wojciech Kuczok



1.

– Ścisż to! – ojciec łomotał do drzwi. Ale komu nie łomotał, chyba tylko tym z nas, którzy się od razu wyalienowali przy pomocy słuchawek; kto jednak chciał za młodu ze swojego pokoju demonstrować rodzicom niezależność przy pomocy muzyki, zaznawał łomotania i pouczeń: że szarpidrutu, że wyjce, podczas gdy do prawdziwej muzyki trzeba dojrzeć. U mnie ten etap minął błyskawicznie, jeszcze w czasach licealnych; na studiach już zacząłem ojca biernie wychowywać na melomana, bo każde jego „Ścisż to!” poprzedzało zdziwienie.

– Co to jest?! – pytał w progu mojego pokoju, zbity z tropu, bo mu dźwięki się nie układały po myśli, bo już nie o samą hałaśliwość chodziło, lecz o atonalność.

– Penderecki – odpowiadałem, a wtedy jakby chwilę się wahał, kiwał głową z dezaprobatą (no właśnie, kiwał, nie kręcił, jakby chciał powiedzieć: „Tak właśnie myślałem, psiakrew”), po czym wypowiadał rytualnie, ale już ciszej niż w czasach mojego dzieciństwa: – Aha. Ale ścisż to.

Wyznawca współczesnej „powagi” zawsze ma pod górkę, muzyka współczesna nie łągodzi obyczajów. Ojciec ściszał, matka mówiła: „Jeeronie, co to za lajera [po śląsku – katarynka], jak z horroru”, kumple gadali na imprezach: „Nie pozwólcie mu się zbliżyć do odtwarzacza, przyniósł swoje płyty”, żony mówiły przed rozwodami: „Jak się wyprowadzisz, będziesz sobie mógł puszczać taką muzykę do woli”. Człowiek się nacierpiał, kurczył się, chował po kątach, a rozkwitał dopiero w salach koncertowych (no bo w kościołach to nie, z tym liturgicznym nurtem Pendereckiego mam problem, jak i z wszystkimi nawróceniami polskich kompozytorów, co to się zaczęli kajać za eksperymentalne „grzechy” młodości, choć trzeba przyznać, że Pender nawrócił się nieporównanie ciekawiej niż Kilar i wdzięczniej niż Górecki).

2.

Ukąszenie nastąpiło w kinie, poprzez Kubricka, wiadomo – pierwsze projekcje *Lśnienia* i *Odysei kosmicznej* były wstrząsem, do którego już potem niczego przyrównać nie mogłem, za młodu człowiek łatwiej daje sobą wstrząsać. Arcydzielność największych dzieł Kubrickowskich otworzyła przede mną drzwi do muzyki współczesnej, bo też nie było reżysera, który by zmyślniej dobierał sobie soundtracki z dóbr już zastanych; Kubrick meloman zrobił ze mnie fana Pendereckiego, wystarczyło przestudiować napisy końcowe. Jeśli dodać do tego *Egzorcystę*, w którym William Friedkin cytował Pendereckiego z okresu sonoryzmu, a dziś, po latach, także *Demon* Marcina Wrony z fragmentami *Kwartetu* na klarnet i trio smyczkowe lub mroczny thriller *Wyspa tajemnic* (*Shutter Island*), do którego Martin Scorsese kongenialnie użył motywu *Passacaglii* z *III Symfonii* – łatwiej będzie zrozumieć uwodzicielską straszliwość tej muzyki. Być może moja matka, pomstując, że to dźwięki „jak z horroru”, wykazała się nie tyle pospolitym lękiem, co błyskotliwym słuchem, który fragmenty *Polimorfii*, *Trenu* czy *I Kwartetu smyczkowego* bez pudła skojarzył z kanonem horroru XX wieku. W rzeczy samej, jako ilustracja filmowa muzyka Pendereckiego przenikliwie wzmacnia demoniczność obrazu, dopiero jednak słuchana *sauté* stała się dla mnie fundamentalnym odkryciem ducha. Nie ma się czego wstydzić – dotarłem do poważnej muzyki przez kino, tak jak w Polsce Ludowej wielu uczyło się angielskiego z piosenek, nieco określną drogą. I do dziś cieszy mnie każdy filmowy powrót Maestro, każdy smaczek, którego przysparza obrazom wielkich współczesnego kina. A kiedy zbiega się geniusz reżysera, operatora i kompozytora, kinoman sięga nirwany prawdziwej, jak choćby w finałowym ujęciu znakomitych *Ludzkich dzieci* Alfonso Cuaróna, gdzie wielkiemu mastershotowi Emmanuela Lubezkiego towarzyszy *Tren*.

3.

Rzecz jasna, ponad wszelkim kategoriami lewituje *Rękopis znaleziony w Saragossie* [na zdjęciu], arcydzieło Wojciecha Jerzego Hasa, które także z elementów horroru czerpie, zaś towarzyszące mu diaboliczne harce wygenerowane elektronicznie w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia rozpoznają dziś każdy kinoman. I zatęskni za czasami, w których polskie kino szło pod rękę z muzyką współczesną, czerpiąc z oryginalnych partytur mistrzów awangardy. Penderecki neoklasyczyn lub – jak kto woli – „nawrócony” na tonalność doczekał się także swojego benefisu w *Katyniu* Andrzeja Wajdy, gdzie zresztą muzyka najsilniej działa ponownie w scenie ludzkiego horroru – egzekucji polskich oficerów, ilustrowanej *Przebudzeniem Jakuba*.

4.

Krzysztof Penderecki to postać w muzyce współczesnej zarazem matuzalemowa i żwawa, czego dowodem wściekle zdolni epigoni, jakich się dochował. Jednym z nich jest Jonny Greenwood, autor wspaniałej muzyki do filmów Paula Thomasa Andersona, pośród których „pendereckimi” inspiracjami najwyraźniej pobrzmiewa ta z *Aż poleje się krew*. Greenwood, jeden z liderów kultowej grupy Radiohead, za sprawą swojej nieskrywanej fascynacji Pendereckim połączył fanów muzyki ze światów „powagi” i muzyki popularnej na tyle skutecznie, że przed kilku laty dostałem od nastoletniego wtedy syna SMS-a, którego zachowałem na pamiątkę. Pojechał na Open'er Festival nie po to, żeby się spowiadać nam, zatroskanym rodzicom, z każdego kroku, ale kiedy w końcu nie wytrzymaliśmy i wypuściliśmy sondę: „Jak tam? Jak się bawisz?”, odpowiedział: „Spox. Jestem na Pendereckim”.

Wojciech Kuczok – autor powieści *Gnój* (2003), za którą otrzymał Paszport „Polityki” i Nagrodę Literacką „Nike”; napisał także *Senność*, *Spiski*. *Przygody tatrzańskie* i *Czarną*.



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

eufonie

I Międzynarodowy Festiwal
Muzyki Europy
Środkowo-Wschodniej
23.11–1.12.2018, Warszawa

Dvořák ————— Bartók

Moniuszko — Pärt ————— Enescu

Szymanowski ————— Górecki

Penderecki ————— Kulenty

oraz

Zemlinsky ————— Janáček ————— Latoszyński

Skoryk ————— Berger ————— Kmiťová

Wiesner ————— Virágh ————— Szafrński

BILETY:
www.eufonie.pl

ORGANIZATOR:



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



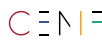
MECENAS:



PATRONI MEDIALNI:



PARTNERZY:



Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena



BEETHOVEN MAGAZINE 41

BILETY:





Artystyczna przygoda

– Zawsze widzę trzy, cztery książki otwarte na jego stole do pracy. Wiele poezji, zwłaszcza polskiej. Mówił, że się w niej zaczytywał i pochłoniął sto tomików
– o swojej współpracy z Krzysztofem Pendereckim opowiada Maciej Twarek.

Anna S. Dębowska: Kiedy zaczęła się pana współpraca z Krzysztofem Pendereckim?

Maciej Twarek: – 16 lat temu. To połowa mojego życia artystycznego. Tak długi czas współpracy przynosi coraz to nowe cenne doświadczenia. Każde spotkanie z Krzysztofem Pendereckim jest inne, ciekawe, jest szansą na kontakt z niezwykle osobowością wielkiego twórcy, człowieka o szerokich horyzontach, głębokiej refleksji i niezwyklej życzliwości. W naszej relacji nie ma żadnej rutyny.

Często się spotykacie?

– Zaczęło się od sporadycznych spotkań, dwa razy w roku, potem dwa razy w semestrze akademickim. Nie była to wtedy jeszcze tak intensywna współpraca. Obecnie, używając języka muzycznego, nastąpiło wyraźne *stretto*. Współpraca z profesorem nie byłaby możliwa bez działalności Elżbiety Pendereckiej, która w wyborach artystycznych i organizacji nie ma sobie równych. Przykładem może być niezwykle intensywny miniony rok: w sierpniu nasza trasa koncertowa rozpoczęła się w Sztokholmie, prowadziła przez Brazylię, Peru i Kolumbię. Po krótkim intermedium w Polsce nastąpił wyjazd do Stanów Zjednoczonych, gdzie w Bloomington miałem zaszczyt i radość poprowadzić *Pasję według św. Łukasza* w obecności kompozytora. Później towarzyszyłem Elżbiecie i Krzysztofowi Pendereckim w podróży koncertowej do Jekaterynburga i Kazania. Moja rola polega na tworzeniu profesorowi odpowiednich warunków, przygotowaniu chóru, orkiestry i solistów przed jego przyjazdem na miejsce. Jako człowiek niezwykle zajęty pojawiał się zwykle

na końcowych próbach, po czym dyrygował koncertem. Teraz ogranicza się do próby generalnej, więc na mnie spoczywa odpowiedzialność za całościowe przygotowanie utworów.

W marcu tego roku na 22. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie dyrygował pan II Symfonią „Kopernikowską” Henryka Mikołaja Góreckiego, a Krzysztof Penderecki – w drugiej części koncertu – swoim Polskim Requiem. To było coś nowego.

– To był mój debiut dyrygencki na tym festiwalu. Profesor nieraz powierza mi prowadzenie części jego koncertów. Jest to dla mnie bardzo ważne jako dowód jego zaufania do moich artystycznych interpretacji. W czasie październikowej trasy koncertowej po Chinach, w której brała udział Anne-Sophie Mutter z Sinfonią Varsovią, powierzył mi dyrygowanie swoim II Koncertem skrzypcowym „*Metamorfozy*”.

Czy pan proponuje swoje rozwiązania?

– Większość koncertów, którymi dyryguje Krzysztof Penderecki, ma w programie jego utwory. Przez cały ten czas kształtowała się w mojej świadomości pogłębiona wizja jego muzyki. To zresztą wspaniałe doświadczenie – tak intensywnie współpracować z wielkim kompozytorem nad jego dziełami. Bywa otwarty na moje sugestie – odnosi się to szczególnie do jego utworów oratoryjnych, bo na tym gruncie czuję się pewnie. Najpierw poznałem *Pasję według św. Łukasza*, *Te Deum* i *Polskie Requiem*, dopiero później muzykę instrumentalną Pendereckiego.

Ważne jest dla pana powiązanie muzyki z tekstem?

– Fascynuje mnie odkrywanie retorycznych odniesień i symbolicznych znaczeń, które są obecne w jego dziełach. Podejście i poznawanie zależności między muzyką i słowem bardzo mi pomagały w rozumieniu jego twórczości, która jest złożona i wielowarstwowa.

Poproszę o przykład.

– Jest ich wiele, ale myślę, że najlepszym przykładem jest wspomniana już *Pasja według św. Łukasza*. Długo pracowałem nad zrozumieniem tego arcydzieła, m.in. sceny zaparcia się Piotra. Kompozytor stosuje w niej szereg zjawisk aleatorycznych i współbrzmień klasterowych, tworząc wrażenie zamieszania, niepokoju i chaosu. U Bacha w *Pasji Mateuszowej* scena ta wygląda zupełnie inaczej – mamy pełną smutku i żalu przepiękną arię Piotra *Erbarne dich, mein Gott*. Tymczasem Penderecki sugeruje, że Piotr oszalał. Nie od razu zrozumiałem możliwość takiej interpretacji tej dramatycznej sceny. Początkowo, silnie związany z tradycją romantyzmu i Brahmssem, nie potrafiłem utożsamić się z takim potraktowaniem biblijnego tekstu. Pojawiło się mnie uczucie odrzucenia czy obcości.

Naprawdę pan tak zareagował?

– Tak, byłem wtedy studentem. Wykonywałem *Pasję* Pendereckiego, śpiewając w chórze. Później dopiero doceniłem wizję kompozytora, który ze słów Ewangelii wydobył w sposób fascynujący ich dramatyczny sens i zinterpretował je środkami współczesnymi.

Partytury Krzysztofa Pendereckiego były dla mnie najtrudniejsze – ze względu na ich złożoność i komplikacje fakturalne. Z czasem odkryłem niezwykle wagę faktur polifonicznych w jego muzyce, np. w *II Symfonii*. Są w niej wspaniałe fugata i kontrapunktyczne „gry”. Myślenie polifoniczne jest obecne także w jego partyturach awangardowych. *Polimorfia*, która niegdyś szokowała słuchaczy i wykonawców, wymaga po prostu ścisłego odczytania: skomplikowanych linii glissand o kształtach podobnych do rysunku elektrokardiogramów, które przechodzą przez kolejne głosy w sposób imitacyjny.

Czy profesor jest człowiekiem religijnym?

– Wydaje mi się, że jest to sfera bardzo osobista. Swoją postawę manifestuje poprzez dzieła. Polega to na ukazywaniu środkami muzycznymi świata wewnętrznego człowieka, jego cierpienia i przeżywania świata. W latach 60. napisał rzadko wykonywane, także ze względu na trudności techniczne, *Dies irae – oratorium oświęcimskie*. Wstrząsający utwór, którym miałem zaszczyt dyrygować w Caracas. O ogromie bestialstwa i niesprawiedliwości. Profesor stworzył kompilację cytatów z wielu epok – z Apokalipsy św. Jana, tekstów Ajschylosa, Tadeusza Różewicza, Władysława Broniewskiego, Louisa Aragona i Paula

Valéry’ego, które można odnieść do czasów Zagłady. Padają tam słowa: „Nawet Chrystus nie przebył tej drogi zatrąty”, odkrywając przerażenie rozmiarami ludobójstwa. Jednak nawet ten utwór przynosi nadzieję, gdyż ostatnią jego część poprzedza cytat: „Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć” (Valéry).

Jest erudyta.

– Zawsze widzę trzy, cztery książki otwarte na jego stole do pracy. Wiele poezji, zwłaszcza polskiej. Kompozytor mówił, że się w niej zaczytywał, że pochłonął sto tomików. Byłem zresztą świadkiem powstawania utworu *Powiało na mnie morze snów*, w którym obecna jest polska poezja od romantyzmu do współczesności, nieraz autorów mniej znanych. Czyta też filozofów, czego wyrazem są przemyślenia i refleksje prezentowane w publikowanych wykładach *Labirynt czasu*. Wiem, że najpierw wybiera teksty, często tworząc z nich rodzaj libretta zgodnego z zamysłem muzycznym, następnie komponuje muzykę. W autografach widziałem zanotowane poetyckie wersety i skupione wokół nich muzyczne pomysły. Proces twórczy następuje w wyobraźni, później dopiero następuje zapis partyturowy. Mówił mi kiedyś, że musi dokończyć *VI Symfonię*, bo zbliża się termin prawykonania. Dlatego intensywnie pracuje. Ale nie zauważyłem ani papieru

nutowego, ani innych śladów tej intensywnej pracy. Po kilku dniach znów się spotkaliśmy. Zapytałem o symfonię. „Skończyłem. Teraz tylko muszę ją zapisać” – odpowiedział.

Kiedy ma czas na lekturę?

– Nie ma czasu, ale to jest jego fenomen. Gdy przychodzę do niego na Cisową w Krakowie czy przyjeżdżam do Lusławic, gdzie najbardziej lubi przebywać i pracować, na wielkim stole ma porozkładany ten wielki papier partyturowy, a obok zawsze rozłożone książki. Ostatnio widziałem coś związanego z historią średniowiecza. Myślałem, że to potrzebne do utworu. Odpowiedział, że czyta tę książkę dla relaksu.

Rozmawiała Anna S. Dębowska

Dr hab. Maciej Tworek w 1996 roku ukończył dyrygenturę na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie prof. Józefa Radwana. Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Helmutha Rillinga, Rogera Norringtona i Kurta Masura. W 2003 roku przygotowywał Chór i Orkiestrę Filharmonii Łódzkiej do prawykonania *Credo* Krzysztofa Pendereckiego pod dyktando kompozytora. Jest adiunktem na Wydziale I Akademii Muzycznej w Krakowie.

Krzysztof Penderecki, Maciej Tworek i Anne-Sophie Mutter w obiektywie Janusza Marynowskiego, szefa Orkiestry Sinfonia Varsovia, z którą artyści występowali w październiku tego roku w Chinach.



PRZYJACIELE

Trudno wskazać drugiego twórcę naszych czasów, który miałby równie liczne grono wiernych mu artystów. Ta wyjątkowa sytuacja wynika zarówno z charakteru muzyki, jak i z kompozytorskiej wszechstronności mistrza.

Jacek Marczyński

INSTRUMENTALIŚCI | W dwóch tuzinach jego koncertów partie solowe przypisane są wielu instrumentom. Stąd w gronie ich wykonawców znaleźli się m.in. legendarny flecista Jean-Pierre Rampal czy największy współczesny wirtuoz gry na harfie Xavier de Maistre. Krzysztof Penderecki od początku miał „swoich” artystów. W 1964 roku dla Siegfrieda Palma skomponował *Sonatę* na wiolonczelę i orkiestrę, a potem kolejne utwory, rozpoczynając współpracę z najwybitniejszymi wiolonczelistami: Mścisławem Rostropowiczem, Iwanem Monighettim, Borysem Piergamienszczikowem, Arto Norasem, Andrzejem Bauerem. Obecnie dołączyli do nich młodzi: Bartosz Koziak, Rafał Kwiatkowski i Marcin Zdunik. W 1967 roku Wanda Wilkomirska dokonała w Donaueschingen prawykonania *Capriccia* na skrzypce i orkiestrę, grała ten utwór również w wielu innych miejscach w Europie. Skrzypkiem Pendereckiego został też wielki Isaac Stern, dla którego polski kompozytor napisał *I Koncert skrzypcowy*, wreszcie przyszedł czas Anne-Sophie Mutter – dla niej Penderecki wciąż tworzy nowe efektowne dzieła. Altówka to oczywiście Grigorij Żyslin, obój to domena Heinza Holligera – już od 1965 roku, kiedy w Lucernie pierwszy raz zabrzmiało *Capriccio* na obój i smyczki. Twórczość Pendereckiego bliska jest waltornistce Jennifer Montone, która znalazła się wśród współtwórców płyty wytwórni Naxos nagrodzonej w 2013 roku statuetką Grammy.

DYRYGENCI | Wśród dyrygentów, którzy najszybciej docenili muzykę Krzysztofa Pendereckiego, pierwszeństwo należy się Andrzejowi Markowskiemu. Wkrótce dołączyli do niego inni: Henryk Czyż, który w 1966 roku poprowadził w Münster prawykonanie *Pasji według św. Łukasza*, Jerzy Katlewicz, Witold Rowicki czy Stanisław Skrowaczewski, który dyrygował pierwszymi wykonaniami dzieł Pendereckiego w Stanach Zjednoczonych (m.in. *Koncertu skrzypcowego* z Isaakiem Sternem). We Włoszech *Pasję* zaprezentował Jerzy Semkow. Do tej listy dodać trzeba Jana Krenza, Kazimierza Korda, Jacka Kaspszyka czy ostatnio Łukasza Borowicza, który 2 maja tego roku w Royal Festival Hall w Londynie zadyrygował *II Koncertem skrzypcowym „Metamorfozy”* z Anne-Sophie Mutter jako solistką. Wśród dyrygentów spoza Polski szczególne miejsca zajmują Lorin Maazel (prawykonania *IV Symfonii* i *VII Symfonii „Siedem bram Jerozolimy”*) oraz Zubin Mehta (*II Symfonia*), nie można też zapomnieć o koncertach, które prowadzili Eugene Ormandy, Charles Dutoit czy Walerij Giergijew. Najnowsze wydarzenia to dwa wykonania *Pasji według św. Łukasza* – w Londynie w 2017 roku prowadzone przez Vladimira Jurowskiego oraz na inaugurację tegorocznego Festiwalu w Salzburgu pod batutą Kenta Nagano.

GŁOSY | Wśród śpiewaków wielką trójkę tworzyli niegdyś Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski i Bernard Ładysz, związani z Krzysztofem Pendereckim od czasu prawykonania *Pasji*. W następnych dekadach doszli inni: Jadwiga Gadulanka, Izabella Kłosińska, Jadwiga Rappé, Piotr Nowacki, Adam Zdunikowski. W gronie solistów zagranicznych szczególną rolę odgrywał Boris Carmeli, znakomity włoski bas urodzony na ziemiach polskich, który brał udział m.in. w premierze *Raju utraconego* w La Scali w 1979 roku, a w Polsce – już po zakończeniu kariery śpiewaczej – zaprezentował się jeszcze na 75. urodziny Krzysztofa Pendereckiego jako narrator w *VII Symfonii „Siedem bram Jerozolimy”*. Nieco pechową artystką jest Ewa Podleś, której związku z muzyką polskiego kompozytora zapoczątkowało prawykonanie *Te Deum* w Asyżu w 1980 roku. Dwie dekady temu Krzysztof Penderecki postanowił napisać dla niej operę *Fedra*, jednak zamiaru tego nie doprowadził do końca.

ZESPOŁY | Najważniejszą orkiestrą Krzysztofa Pendereckiego jest oczywiście Sinfonia Varsovia, z którą kompozytor pracuje od 1997 roku, najpierw jako jej dyrektor muzyczny, potem artystyczny. Dał z nią niezliczoną liczbę koncertów, dyrygując nie tylko własnymi utworami. Ale jego muzykę wykonują w Polsce wszystkie orkiestry – od NOSPR-u i Filharmonii Narodowej do młodej Sinfonii Iuventus, z którą nagrał komplet swych symfonii. Bliska sercu Krzysztofa Pendereckiego jest muzyka chóralna. Ostatnio nagrywa ją z chórem Filharmonii Narodowej w serii *Penderecki conducts Penderecki* wydawanej pod szyldem Warner Classics. Pierwszy album tego cyklu został wyróżniony w 2017 roku nagrodą Grammy. Świetnym wykonawcą jest Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej pod kierunkiem Violetty Bieleckiej i gdański Polski Chór Kameralny pod dyktando Jana Łukaszewskiego, ale szczególne miejsce zajmuje kierowany przez Krzysztofa Kusiela-Moroza Warszawski Chór Chłopięcy przy Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, bez którego od lat nie może obyć się w świecie prawie żadne liczące się wykonanie *Pasji według św. Łukasza*. **BM**



MIECYSŁAW ROSTROPOWICZ

Spotkali się w 1974 roku w Nowym Jorku. Znajomość przerodziła się w przyjaźń, którą kilka lat później zwińczył *II Koncert wiolonczelowy* stworzony z myślą o rosyjskim wirtuozie. Do prawykonania doszło w 1983 roku w Berlinie. Rok później Mieczysław Rostropowicz dyrygował w Stuttgarcie pierwszym wykonaniem *Polskiego Requiem*. W 1987 roku na 60. urodziny rosyjski artysta otrzymał w prezencie od Pendereckiego solowy utwór *Dla Sławy*, powstały też dedykowane mu chóralna *Pieśń Cherubinów* i *Largo*, które wiolonczelista wykonał na swym pożegnalnym występie w 2005 roku.

ANDRZEJ HIOLSKI

Był najlepszym Chrystusem w mojej „Pasji” i to w skali światowej – powiedział kiedyś Penderecki i to zdanie wystarczy za rekomendację. Barytonowa partia w tym dziele zrosła się z głosem o mahoniowej barwie, jaką dysponował Hiolski – od prawykonania w Münster w 1966 roku po szereg kolejnych wykonań w Polsce i na świecie. Drugą wielką kreacją Hiolskiego był *Książd Grandier* w *Diabłach z Loudun*, którego kreował na skandalizującej prapremierze w Hamburgu w 1969 roku i pięć lat później w pamiętnej inscenizacji Kazimierza Dejmka w Teatrze Wielkim w Warszawie.



ANNE-SOPHIE MUTTER

O szczególnych związkach łączących niemiecką skrzypaczkę z Krzysztofem Pendereckim świadczy dwupłytowy album wydany na 85. urodziny kompozytora. Znalazło się na nim słynne nagranie *II Koncertu skrzypcowego „Metamorfozy”*, które obojgu artystom przyniosło nagrodę Grammy za rok 1998. Są też utwory z ostatnich lat napisane specjalnie dla niej: *La Folia* na skrzypce solo czy *Duo concertante* na skrzypce i kontrabas. Tak wiele nowych utworów mistrza zawdzięczamy artystycznej więzi, która łączy Mutter i polskiego kompozytora. Skrzypaczka powiedziała kiedyś, że rozumieją się dobrze także w klasyce, dlatego chętnie wykonuje Beethovena pod batutą Pendereckiego.





ANDRZEJ MARKOWSKI

Dyrygent obdarzony niezwykłym talentem, kreatywnością i wyobraźnią muzyczną docenił osobowość Pendereckiego wtedy, gdy inni traktowali jego muzykę z rezerwą. Z Filharmonią im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, którą wówczas kierował, dokonał prawykonania najwcześniejszych dzieł kompozytora: *Psalmów Dawida*, *Strof*, *Wymiarów czasu i ciszy*, *Trenu – Ofiarom Hiroszimy* czy *Polimorfii*. Później, już na europejskich estradach, doszły kolejne: *De natura sonoris* czy *Jutrznia*, za nagranie której Markowski otrzymał w 1974 roku Grand Prix du Disque.



ASSOCIATED PRESS / EAST NEWS

SIEGFRIED PALM

Wiolonczelista specjalizujący się w muzyce najnowszej i pierwszy instrumentalista, dla którego Krzysztof Penderecki zaczął komponować. Poznali się w Donaueschingen. Palm zamówił u niego utwór i tak powstała *Sonata* na wiolonczelę i orkiestrę, której wykonanie w 1964 roku uznano za wydarzenie tego festiwalu. Cztery lata później Palm otrzymał solowe *Capriccio*, w którym kompozytor wykorzystał jego niezwykłą wirtuozerię i zmusił go do maksymalnego wysiłku: muzyk miał tydzień na opanowanie utworu pisanego do ostatniej chwili. W 1972 roku dla Palma powstał zaś *I Koncert wiolonczelowy*.



EUTERPE

HENRYK CZYŻ

Krzysztof Penderecki mówił o nim: „największy polski dyrygent”, powierzył mu więc przygotowanie prawykonania *Pasji według św. Łukasza*. I on zrobił to tak znakomicie, że o koncercie w Münster Jerzy Waldorff napisał: „Czyż jawił się cały nasycony muzyką”. Potem przyczynił się do umocnienia pozycji tego dzieła w świecie. Wydawał się niezbędny, by w ten sam sposób wesprzeć *Diabły z Loudun*. Niepowodzenie hamburskiej prapremiery, konsekwencja głównie bulwersującej reżyserii Konrada Swinarskiego, spowodowało, że drogi kompozytora i dyrygenta się rozeszły.



WIKIPEDIA CREATIVE COMMONS

LORIN MAAZEL

Amerykański dyrygent o niesłychanej elegancji, który w swej bogatej i długiej karierze, trwającej aż do śmierci w 2014 roku, kierował najlepszymi orkiestrami świata. Z Orchestre National de France poprowadził w 1989 roku w Paryżu prawykonanie *IV Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego (utwór został zamówiony z okazji 200. rocznicy rewolucji francuskiej). Osiem lat później w Jerozolimie dyrygował prawykonaniem monumentalnego dzieła *Siedem bram Jerozolimy* zamówionego na trzytysięczną rocznicę powstania tego Świętego Miasta.

WIKIPEDIA CREATIVE COMMONS



ZUBIN MEHTA

W 1970 roku sekretarz generalny ONZ U Thant poprosił Krzysztofa Pendereckiego o utwór uświetniający 25-lecie tej organizacji. Tak powstała *Kosmogonia*, którą na uroczystym koncercie w Nowym Jorku zestawiono z *IX Symfonią* Beethovena. Dyrygował wówczas Zubin Mehta. Właśnie na jego prośbę dekadę później Penderecki stworzył dla Filharmoników Nowojorskich *II Symfonię*, która dziś nazywana jest *Wigilijną* lub *Bożonarodzeniową*, a w 1981 roku zaskoczyła słuchaczy swym postromantycznym charakterem.

ARTO NORAS

Fiński wirtuoz wiolonczeli nagrał m.in. płytę z kompletem trzech koncertów wiolonczelowych Krzysztofa Pendereckiego, do utworów powstałych dla Siegfrieda Palma i Mścislawa Rostropowicza dodając *Koncert na wiolonczelę i orkiestrę kameralną*, którego pierwszym wykonawcą w 1989 roku był Borys Piergamienszczikow. Nie odmawia udziału w prezentacjach *Concerto grosso* na trzy wiolonczele z 2001 roku, stając wówczas na estradzie obok przedstawicieli młodszego pokolenia solistów.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA



ANTONI WIT

Dyrygent należy do najwierniejszych interpretatorów muzyki Krzysztofa Pendereckiego, wykonuje ją i nagrywa od lat, najpierw z NOSPR-em, potem z Filharmonią Narodową. Ukoronowaniem tej artystycznej drogi była statuetka Grammy, którą otrzymał w 2013 roku za album z wyborem utworów kompozytora. Wcześniej był nominowany do tej nagrody m.in. za płyty z *Siedmioma bramami Jerozolimy*, *Pasją według św. Łukasza* i *Polskim Requiem*. Jako specjalista od muzyki Pendereckiego *Pasję* wykonał też m.in. z Filharmonikami Berlińskimi.

JULIAN RACHLIN

Występuje jako solista i kameralista. Jest skrzypkiem, który z równym powodzeniem działa jako altowiolista, co zaowocowało prośbą do Krzysztofa Pendereckiego o napisanie *Koncertu podwójnego*, w którym muzyk mógłby nagrać obie solowe partie. Niewielu kompozytorów odważyło się zestawzić te dwa instrumenty, jednak Penderecki się tego podjął i ukończył utwór w 2012 roku na 200-lecie wiedeńskiego Musikverein.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA





DORYS

IZABELLA KŁOSIŃSKA

Chociaż nagrania *Lacrimosy* na uroczystość odsłonięcia w Gdańsku w 1980 roku pomnika poległych stoczniovców dokonała Jadwiga Gadulanka i to ona brała udział w pierwszym koncertowym wykonaniu, to przez następne lata ten legendarny już fragment *Polskiego Requiem* połączył się z nazwiskiem Izabelli Kłosińskiej. A ona stała się etatową wręcz wykonawczynią partii sopranowych w wielkich dziełach Krzysztofa Pendereckiego z lat 90., takich jak *Credo* czy *Siedem bram Jerozolimy*.

STEFANIA WOYTOWICZ

Występem w *Pasji według św. Łukasza* w Münster, a potem w kolejnych prezentacjach na świecie, udowodniła, że należy do najwybitniejszych śpiewaczek swoich czasów. Zresztą pracując nad tym dziełem, kompozytor korzystał z jej uwag, by jak najpełniej ukazać barwę i ekspresję (niekiedy ocierającą się o granice egzaltacji) wyjątkowej artystki, jaką była Woytowicz. Od początku zakładał też jej udział w następnych utworach – w *Jutrzni*, *Kosmogonii* czy *Te Deum*. Trudny charakter śpiewaczki spowodował, że w latach 80. doszło do zakończenia współpracy.



TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA



CREATIVE COMMONS

VLADIMIR JUROWSKI

Potomek kilkupokoleniowego klanu rosyjskich dyrygentów o dynamicznie rozwijającej się karierze w Europie i USA, a także przedstawiciel nowego pokolenia sięgającego po muzykę Krzysztofa Pendereckiego. Londyńskie wykonanie *Pasji według św. Łukasza* w 2017 roku z London Philharmonic Orchestra pod jego batutą zostało przyjęte owacyjnie, ale też on odczytał ten utwór uważnie. Miał dla niego znaczenie pojedynczy dźwięk każdego instrumentu, co sprzyjało potęgowaniu dramaturgii i samej *Pasji*, której szczególną wartością jest siła dramatycznego wyrazu.

BMWARTCLUB

— PRZYSZŁOŚĆ TO SZTUKA

we współpracy z Narodową Orkiestrą
Symfoniczną Polskiego Radia

PENDERECKI
GÓRECKI
LUTOSŁAWSKI
PANUFNIK

—
VIDEO ART:
WITEK ORSKI

NOSPR
Katowice, 27.10.2018
Bilety: www.nospr.pl

Teatr Wielki – Opera Narodowa
Warszawa, 9.12.2018
Bilety: www.teatr Wielki.pl



BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Współorganizator:



Partner
technologiczny:

Canon

Partnerzy:



VOGUE

chillizet



LUSŁAWICE: raj odnaleziony?

– Na wiosnę ptaki śpiewają jak opętane, jest taki rejwach w parku, że nie da się rozmawiać
– mówi ogrodnik **Stanisław Dudek**.

Była połowa września. Pierwsze żółte liście pojawiły się na gałęziach wybudowanego tulipanowca rosnącego tuż przed dworem państwa Pendereckich. Tulipanowiec pierwszy zwiastuje jesień, zmieniając stopniowo szatę z zielonej na złocistą. Jest ważnym elementem pejzażu tzw. starego parku w Lusławicach, w którego centrum stoi zabytkowy biały dworek z początku XIX wieku. Z jego ganku widać zgrabną bramę wjazdową o ostrym, niby-gotyckim rysunku, z gałkami wieńczącymi dwa filary, a także wielki klomb na podjeździe i drzewa. Tulipanowiec stoi po prawej stronie, najbliższej domu. Posadził go ktoś z poprzednich właścicieli: Adolf Vayhinger, prawnik i poseł na sejm galicyjski, lub jego syn Stanisław, który wraz z żoną Marią z Korytowskich zamieszkiwał dworek jeszcze do pierwszych lat powojennych. A może zrobił to malarz Jacek Malczewski, który przez pewien czas miał w Lusławicach pracownię? Kto wie. Jest to jedno z ulubionych drzew Krzysztofa Pendereckiego. Ma kwiaty jak tulipany i gdy kwitnie w czerwcu, jest nimi cudownie obsypany na żółto, różowo i pomarańczowo. Fachowcy stwierdzili, że drzewo może mieć jakieś 85 lat i być rówieśnikiem kompozytora. A może to jego alter ego? Z tego miejsca zaczęliśmy zwiedzać park w Lusławicach, po którym oprowadzał nas pielęgnujący go od lat ogrodnik, pan **Stanisław Dudek**. Oddajmy mu głos:

– Jestem tu już 35 lat. Gdy w 1982 roku przyszedłem do pracy, nie miałem nawet osiemnastki. Mieszkalem w sąsiedztwie. Wujek polecił mnie panu profesorowi, a do pozostania w Lusławicach zachęcił mnie pan Solecki, ojciec pani Pendereckiej. Tak zaczęła się moja przygoda z dendrologią. Tutaj nauczyłem się wszystkiego, sam i od profesora, który już wtedy znał się na drzewach, zapraszał też innych dendrologów, np. prof. Jerzego Tumiłowicza, który opiekował się arboretum w Rogowie. Pokochałem to.

Nigdy nie spodziewałem się, że to się tak potoczy. Było półtora hektara parku, teraz jest 27 ha. Z początku był tylko ten wjazd, klomb, dwór i park, którego granicę wyznaczał XVI-wieczny budynek zwany lamusem [dawny zbór arian zaprojektowany przez Achacego Taszyckiego – red.]. Stopniowo pan profesor dokupywał ziemię, po dwa, po trzy hektary, i teraz park ciągnie się aż do Zakliczyna.

Profesora często nie ma. Lusławice to jego oczko w głowie, ale nie ma dla nich dużo czasu, bo wciąż podróżuje. Na święta państwo przyjeżdżają i zostają do Nowego Roku, ale poza tym rzadko. Jak profesor tu jest – pracuje, czasem po 16 godzin nad partyturą, jestem świadkiem.

To profesor stworzył Lusławice. Nie ma śladu po innych pięknych dworach, parkach i majątkach, których było tutaj mnóstwo, zanim wszystko zostało zdewastowane za komuny. Również ten dwór był w katastrofalnym stanie, gdy profesor kupił Lusławice.

Na początku były tutaj budowy i remonty – trzeba było podnieść zawalony strop XVI-wiecznego lamusa, postawić ogrodzenie, trzy kilometry muru kamiennego i bramę. Ta brama została przez profesora zamówiona u architekta Piotra Dutkiewicza, wygląda jak stara pałacowa, ale to dlatego, że profesor dużą wagę przywiązywał do każdego detalu, przerabiał, obmyślał, a ma do tego wyczucie i nie lubi prowizorki.

Wiele budynków profesor sam zaprojektował, np. oficynę stojącą przy bramie. To nie jest stary dom, choć tak może się wydawać, ale profesor chciał nawiązać do miejscowej architektury. Tam dalej jest malowniczy donżon, żeby mur nie wyglądał monotennie, a obok kamienna altanka dumania. To wszystko profesor wymyślił.

Najstarsze drzewo? Dąb koło ogrodów włoskich – będzie miał jakieś 250 lat. A pierwsze sadzonki profesora? Np. miłorząb japoński, on ma 40 lat. Platan. Modrzew japoński. Klony, które przywiózł z Rosji. Tak był przejęty tymi sadzonkami, które miał w torbie podręcznej, że zapomniał odebrać bagaż, byle jak najszybciej tu dotrzeć i je posadzić.

Eksperymentowaliśmy z sadzeniem egzotycznych drzew. Dużo jest tutaj takich, które nie powinny rosnąć w naszym klimacie, a jednak się przyjęły. Np. chińska paulownia, cztery egzemplarze. Kwitnie na fioletowo. Zima bywała sprawdzianem dla tych drzew. Wytrzymują do minus 25 stopni. Trzeba o nie dbać, jak o człowieka. Atakują je również szkodniki. Tu widać buk płaczący, te dwa egzemplarze mają po 15 lat. Tego podgryzły nornice, ale mu życie uratowałem, już prawie bez korzeni był, biedny. Okopałem go, na palikach porządnie przytrzymałem i tak się odwdzięczył, że rośnie pięknie i już jest tak duży jak tamten.

Magnolie mamy. I sekwoje – różne odmiany. Jak się kończy park przy wale rzeczny, stoi ze sto sekwoi.

Czasem wichury kładą drzewa. Dwa lata temu była taka nawałnica, że 150-letnie drzewo się przewróciło. Ale na to już nie mamy wpływu. A jeśli chodzi o tulipanowiec, to mamy całą aleję tych drzew, którą profesor kazał posadzić, gdy planował kiedyś budowę sali koncertowej na terenie swojego parku. To nie doszło do skutku, jest Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego po drugiej stronie drogi, ale aleja została.

To jest właśnie lamus, pozostałość po arianach. Cegła i kamień, w zaprawie podobno jest bycza krew i jajka. Czterospadowy dach. Zaraz



Nowa część parku w Lusławicach, połowa września 2018 roku

za budynkiem były trzęsawiska, bagna, ale je osuszyliśmy i profesor stworzył tu ogród włoski, z czterema poziomami tarasów. Od tego ogrodu zaczęło się powiększanie parku.

W parku są miejsca cieplejsze i bardziej narażone na zimno. Ciepłej jest przy domu, a nad stawem chłodniej – dwa, trzy stopnie różnicy, bo jest obniżenie terenu i tworzą się mrozowiska. Lusławice leżą na naturalnej skarpie, dziewięć metrów nad poziomem rzeki. Tu kończy się skarpa i stary park, w dole widzi pani nowy park ze stawami, jego granicę wyznaczyła rzeka. W sumie liczy 17 hektarów. Pierwsze nasadzenia robiliśmy 18 lat temu. Platan był tutaj pierwszym drzewem.

Pod ziemią jest ciąg źródeł, który zaczyna się 17 km stąd i ciągnie się przez kilkanaście kilometrów. Dzięki temu wszyscy tu mają stawy. I park tak pięknie rośnie dzięki naturalnej obecności wody.

Labirynt jest w nowym parku. Nie radzę nikomu wchodzić między te żywopłoty, bo nie wyjdzie. Pan profesor wyszukał wzór w książce o labiryntach. Pochodzi z XIII-wiecznego kościoła we Francji: w posadźce znaleziono kamień, na którym wryty był ten wzór. To był malutki szkic 5 na 5 cm. Pamiętam, jak sadziliśmy ten żywopłot. 11 ścieżek. Trzeba było wszystko rozmierzyć, powbijać paliki według linii wzoru, na nich

sznureczki rozwiesić i sadzić. Tu weszło 14 tys. grabów, są najbardziej wytrzymałe. Pospolity grab, tylko strzyżony.

Gdyby rozwinąć ten żywopłot w linii prostej, to by się ciągnął przez trzy i pół kilometra. A gdyby rozwinąć wszystkie żywopłoty w parku, byłoby z 16 kilometrów.

Na wiosnę ptaki śpiewają jak opętane, jest taki rejwach w parku, że nie da się rozmawiać. Wspaniałe zapachy się roznoszą. Po lipcu wszystko zamiera. Ptaki się wyprowadzają. Ale tu zawsze są ciekawe momenty. Nawet zimą. Jak każda gałązka jest w szronie, to pięknie jest. Kocham to miejsce.

BM



STEFFAN PATTON

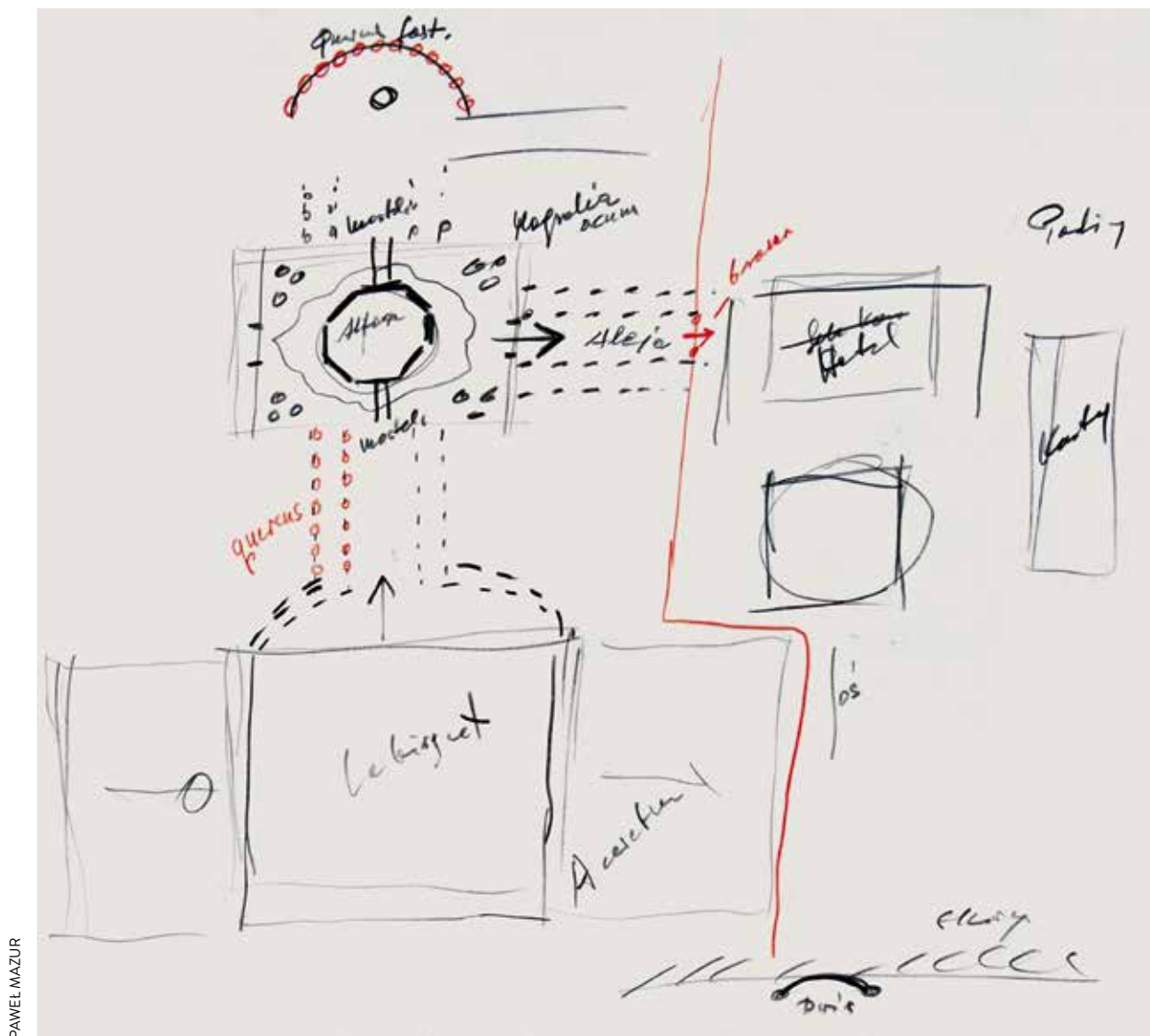


warszawa
7-19 kwietnia
2019

23.

wielkanocny
festiwal
ludwiga van
beethovena

www.beethoven.org.pl



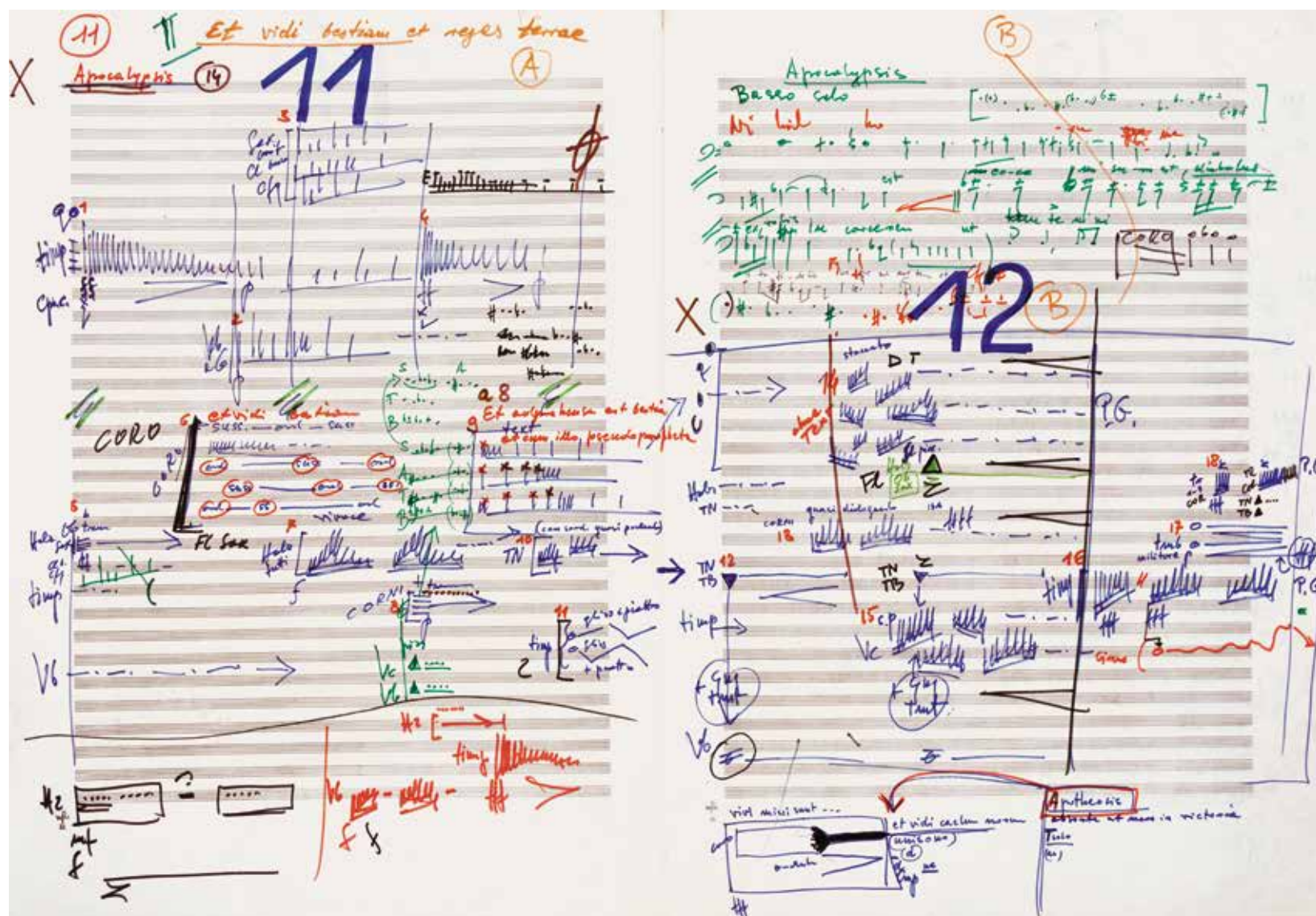
PAWEŁ MAZUR

Partytury i ogrody, czyli konsekwencja w myśleniu

Krzysztof Penderecki o komponowaniu: *Zaczynam nie od tematu, ale od szkicu graficznego utworu. Dopiero potem wypełniam białe plamy.*

O arboretum: *Zacząłem od tego, że naszkicowałem park z gatunkami drzew, które tam sobie wyobraziłem. Przy czym posadzenie drzewa jest jak postawienie akordu w symfonii.*

Konrad Jeliński



PAWEŁ MAZUR

Dies irae, 1967

Szkicownik zawierający kolorowe zapisy wstępne późniejszych utworów, takich jak Czarna maska, Jutrznia i Kosmogonia, dostarcza materiału do badań nad procesem twórczym, któremu zwykle przyglądamy się, by lepiej zrozumieć dzieło sztuki. Wnioski płynące z uważnej analizy tych szkiców tworzą jednak nieoczekiwany przyczynek do biografii Krzysztofa Pendereckiego. Bo choć tłumaczenie biografii przez twórczość i vice versa należy do podstawowych zadań każdego monografisty, można odnieść wrażenie, że Penderecki stanowi przypadek, w którym nic nie jest przypadkowe, a wszystko tłumaczy się przez wszystko.

Planeta Penderecki

Krakowska galeria Bunkier Sztuki (1998), petersburskie Państwowe Muzeum Ermitażu (2003), Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie (2003) – to tylko niektóre miejsca, w których owe zapisy i partytury były prezentowane. Po wystawach zostały katalogi, a Schott Music – niemiecki

wydawca Pendereckiego – opublikował także Skizzenmappe, wielkoformatowe reprodukcje szkiców do Czarnej maski, Jutrzni i Kosmogonii. Wystawę w Bunkrze zatytułowano Itinerarium, co w przybliżeniu oznacza plan lub opis podróży albo dziennik wędrowni. W Operze Narodowej partyturę Pieśni przemijania zestawiono z odręcznym planem arboretum w Lusławicach. Wszystkie te tropy wiodą ku wejściu do... labiryntu. Penderecki mówi bowiem tak: „zautomatyzowanemu” procesowi twórczemu, opartemu w dużej mierze na intuicji, towarzyszy błądzenie, zmaganie z oporną materią. Efekt nie może być jednak „zaimprovizowany”, przypadek jest wykluczony. Owo błądzenie ma swój cel: by pokretna droga rodziła formę. Dla mnie zawsze najważniejsza jest forma – to ważna deklaracja, podobnie jak informacja, że w dzieciństwie kompozytor próbował malować, a jego ojciec pragnął, aby syn studiował architekturę. Gdyby zaś ktoś chciał dociekać, czy artysta od samego początku wie, jak kompozycja się rozwiąże, otrzyma zapewnienie, że tak. Tak samo było,

gdy kupiłem ziemię w Lusławicach. Zaczęłem od tego, że naszkicowałem park z gatunkami drzew, które, jak sobie wyobrażałem, tam będą. Forma ogrodu była więc narzucona od początku, wystarczyło ją potem zrealizować: Kupiłem trzy i pół hektara z dworem. Rok później miałem gotowy projekt parku na co najmniej 30 hektarów... 40 lat później park jest gotowy, bo rysowałem projekt na gruntach sąsiadów, a potem przez 10 lat prowadziłem rozmowy, targi, aż wreszcie kupiłem tę ziemię. Nie sadziłem chaotycznie egzemplarzy, ale kierowałem się ogólną koncepcją. Każde drzewo ma u mnie – co się może komuś wydawać dziwne – swoje miejsce w parku.

Warto w tym momencie uzmysłowić sobie, że w dworze tym mieszkał niegdyś inny artysta – malarz Jacek Malczewski. Jeszcze ciekawsze jest to, że pozamuzyczne zainteresowania Pendereckiego podziela jego o 12 lat starszy monografista Mieczysław Tomaszewski. On również przejawiał zdolności malarskie, między innymi portretując jabłonie, pasjonował się botaniką i dendrologią, którą

zaszczepił w nim dziadek. O przewodniku do oznaczania roślin Tomaszewski mówił: *Tam się nauczyłem tego, co potem mi się przydało przy nauce form muzycznych. Dlatego, że tam już był system zerojedynkowy: jest pole i przeciwpole, są kwiaty białe i barwne, liście na lodydze są naprzeciwległe czy naprzemianległe.*

Obaj więc cenią zamysł i rygor formalny, architekturę całości, jej logikę i sens, nie zaś luźną narrację. I nawet *Zmartwychwstanie*, druga część prawosławnej *Jutrzni*, zdaje się być w niektórych ujęciach „odstępstwem kontrolowanym”. Bo przypomnijmy, że w części tej, w której wykorzystano teksty liturgiczne z Wielkiej Soboty i Niedzieli Wielkanocnej oraz fragment z Ewangelii według św. Mateusza, wrażenie reportażu z obrzędu jest jeszcze silniejsze, wzmocnione przez obecność śpiewów zespołowych, zasłyszanych i zanotowanych przez kompozytora w czasie jego licznych podróży. Oddaniu klimatu brzmieniowego i wyrazowego prawosławnej Wielkanocy towarzyszą też szepty, krzyki, dźwięk dzwonów, hałas kołatek i rozmaite ilustracyjne efekty wydobywane z instrumentów dętych i perkusyjnych (Iwona Lindstedt). Gdy więc Jan Topolski pisze: *W makroformie same epizody, łączniki, intermezza*, Tomaszewski broni: *Kształt i charakter „Zmartwychwstania” wywieść można z tradycji głęboko zakorzenionej w wieku XIX, a trwającej jeszcze w wieku XX: z gatunku nazywanego rapsodią. Co do formy, to właściwością rapsodii – dzieloną z balladą i fantazją – był jej brak. Ilość i zmienność faktur, ekspresji i charakterów utworu jest tak duża, że nie sposób wszystkich wyodrębnić. Jak na taśmie filmowej przesuwają się one przed słuchaczem tej rapsodycznej z ducha i charakteru narracji z nieuchwytną, ale wyczuwalną logiką.*

Zidentyfikowany obiekt genetyczny

Zaczynam od formy. Nie od tematu, a od szkicu graficznego całego utworu i dopiero potem wypełniam białe plamy. Podobnie Penderecki wypowiada się o arboretum: *To otwarta księga. Ale sprawdziła się forma.* Można się spodziewać, że produkty owej metody – pracy na rysunkach – zostaną w przyszłości poddane krytyce genetycznej. To nowa metodologia, mająca służyć lepszemu zrozumieniu procesu twórczego, ukazaniu warsztatu, namysłowi nad „produkcją”, a nie recepcją, a dzięki temu – pełniejszej interpretacji dzieła, z wykorzystaniem wniosków z analizy jego „najwcześniejszych świadectw”, w której szkic traktuje się jako ważny przyczynek, a nie mało istotny „odpad”. Jednocześnie zaś status takiego „odpadu”, gdy ten ze względu na walory plastyczne daje się zaklasyfikować jako (abstrakcyjna) grafika muzyczna, jest wyjątkowy w porównaniu z literackim brudnopisem (to, co dlań esencjonalne, jest

tożsamy z czystopisem) czy szkicem malarskim (najcenniejsze jest zwykle płótno finalne).

Szkic do utworu muzycznego może być czymś więcej niż partytura, którą chętnie zamienimy na nagranie (nawet jeśli nagrania nie zamienilibyśmy na szkic i do nagrania wolimy partyturę niż szkic). Przy okazji szkiców-grafik Pendereckiego mówi się zarówno o „schemacie ideowym” czy „obrazowaniu proporcji wewnętrznych utworu” (to drugie określenie pada z ust samego kompozytora), jak i o fenomenie zapisu muzycznego jako dzieła sztuki, o ekspresji, sugestywności, „nerwie” i plastyczności twórczej wizji.

Myląca estetyka

*Uprawiam różne formy muzyczne. Szukam w nich odpowiedzi na nurtujące mnie pytania i wątpliwości. Poszukiwanie ładu i harmonii łączy się z odczuciem rozpadu i apokalipsy. Świat zewnętrzny wkracza niejednokrotnie z całą brutalnością w moje życie wewnętrzne. Zmusza do pisania takich utworów, jak „Tren – Ofiarom Hiroszimy”. Świat muzyki jest jednak światem idealnym. Najchętniej przeto zwracam się do nieskażonej zewnętrznością, czystej formy muzycznej. W gruncie rzeczy Penderecki jest sentymentalny: zawsze dąży do tego, by stworzyć jeszcze jedną formę, jeszcze raz ocalić świat, a to decyduje o uniwersalnie sentymentalnej wartości jego muzyki (nie sentymentalnej à la Kartki z niezapisanego dziennika). Niektórym jednak w logiczną i zwięzłą konstrukcję utworu takiego jak *Tren* trudno było uwierzyć: efekciarstwo i poszukiwanie taniej sensacji, sztuka i efekty to są jednak dwie różne rzeczy – tego typu opinie pojawiały się w tamtych czasach na łamach „Ruchu Muzycznego”, a Kazimierz Rozbicki przewidział nawet wykorzystanie muzyki Pendereckiego w kinematografii grozy – w *Lśnieniu* i *Twin Peaks*.*

Danuta Mirka, muzykolożka z University of Southampton, wskazany problem podsumowała jednak następująco: *Wedle obiegowej opinii sonoryzm Krzysztofa Pendereckiego to przede wszystkim epatowanie „efektami”, poza którymi nie kryją się żadne szczególniejsze tajniki warsztatu kompozytorskiego. W kompozycjach sonorystycznych pierwszorzędne znaczenie ma mieć zatem materia dźwiękowa, zaś forma [...] stanowi jedynie rezultat katalogowego szeregowania efektów. „Młody gniewny” rzekomo występuje przeciw formalistom Darmstadtu, tymczasem forma i w omawianym przypadku – zdaniem Mirki – ma znaczenie nadrzędne. Co więcej, badaczka odkrywa u Pendereckiego ścisłą paralelę do podstawowych pojęć lingwistyki strukturalnej i wpływ strukturalizmu na myślenie kompozytorskie – strukturalizmu, który z ezoterycznej metodologii stał się w latach*

60. XX wieku modą, ideologią i filozofią...

Co prawda kompozytor, który potwierdza istnienie ścisłego systemu w swych utworach sonorystycznych, odżegnuje się od podobnych powiązań, Danuta Mirka twierdzi jednak, że zbieżność nie jest przypadkowa: Penderecki najwyraźniej przesiał duchem epoki i najpewniej mamy do czynienia z jedynym takim przypadkiem *zastosowania metody strukturalistycznej nie w celach analitycznych, lecz artystycznych*, komponowania strukturalistycznej faktury, która staje się czynnikiem formotwórczym.

I batuta ma dwa końce

Tak zatytułowano wywiad, którego kompozytor udzielił niegdyś magazynowi poradniczo-hobbystycznemu „Pan”. Przy tej i paru innych okazjach opowiadał o swojej pracy dyrygenta: *Jednak na dyrygenturę zdecydowałem się głównie dlatego, by trzymając w ręku batutę wyeliminować dowolność w wykonywaniu mojej muzyki. Pragnę stworzyć pewien wzorzec dla innych. Staram się jako pierwszy dyrygować moimi utworami, żeby zostawić jakiś ślad na taśmie, jakiś wzór. Staram się to nagrać tak, jak to słyszę. Nie ma tu miejsca na szczególne improwizacje, lubię, kiedy utwór jest zagrany dokładnie w taki sposób, jak został zapisany. Aż trudno uwierzyć, że to słowa kogoś, kto swoją przygodę z batutą zaczął od dyrygowania orkiestrą freejazzową! Było to w 1971 roku w prawykonaniu *Actions*. Grała sformowana przez Dona Cherry’ego New Eternal Rhythm Orchestra, a w niej m.in. Tomasz Stańko i Peter Brötzmann. A jednak Penderecki jako dyrygujący kompozytor we wszystkich późniejszych odsłonach narzuca tempo, ekspresję i egzekwuje precyzyjny zapis. Wychodzi od określenia formy, by przystąpić do sporządzenia uszczegółowionej partytury, zaś szeroko rozumianą pracę nad utworem wieńczy autorską interpretacją, ostateczną konkretyzacją zapisu. Bierze odpowiedzialność za dzieło na każdym etapie jego stawiania się tudzież za każdy sposób jego istnienia; tożsamość dzieła muzycznego zostaje tu ugruntowana we wzorcowym wykonaniu i dopiero wówczas – w jego rozumieniu – drogę od koncepcji, przez notację, do realizacji można uznać za zakończoną.*

A co Penderecki sądzi o chodzeniu na skróty? *Czy dziś w muzyce bywa tak jak w sztukach plastycznych, że niepotrzebna wydaje się umiejętność rysunku?* – pyta retorycznie. I ubolewa: *Wszyscy moi studenci zaczęli pisać na komputerze. Wyobraźnia kompozytorska nie jest już tak bardzo potrzebna, maszyna potrafi symulować, poddawać nowe pomysły. Można na niej testować rozwiązania, ale to nie to samo – utwór należy najpierw usłyszeć, przeżyć i dopiero wtedy zapisać.*

BM

[illegible]

ACHIM BUNZ



Dwie opery w pięknym mieście

Dumą Bayreuth jest barokowy teatr operowy, który dla Wilhelminy Pruskiej zaprojektowali Włosi. Jest doskonale zachowany i wciąż czynny.

Anna S. Dębowska

HEIKO OEHME



Położone w bawarskiej Górnej Frankonii 70-tysięczne Bayreuth od 142 lat słynie z odbywającego się tam przez dwa letnie miesiące Festiwalu Wagnerowskiego. Richard Wagner pochodził z Lipska, ale koleje życia zaprowadziły go najpierw do Szwajcarii, a później do Bawarii, gdzie znalazł wspianego protektora w osobie króla Ludwika II Bawarskiego.

Wagner woli własny projekt

Prawykonanie *Tristana i Izoldy* oraz *Śpiewaków norymberskich* odbyło się w Monachium, zaś *Parsifala* już w Bayreuth. Wagner marzył o własnym teatrze, w którym wystawiano by jego dramaty muzyczne. Ktoś podpowiedział mu, aby pojechał do niewielkiego Bayreuth, bo tam znajdzie operę. Chodziło o Operę Margrabiów – barokowy teatr włoski zbudowany w latach 1746-1750. Choć ma on doskonałą akustykę, nie spełniał wymagań Wagnera, np. takich, aby orkiestra siedziała głęboko w kanale. Swoją wizję zrealizował kilka lat później. Dzięki pomocy miasta Bayreuth i Ludwika II udało mu się wznieść w 1876 roku w odległej części miasta – na Zielonym Wzgórzu – Festspielhaus, którego architekturę i warunki akustyczne sam zaprojektował. Zbudowano go z drewna, bez podpiwniczenia – bezpośrednio pod podłogą są pieńki ściętych drzew i trawa. Jest to więc gigantyczne drewniane pudło rezonansowe. Budynek miał służyć tylko przez kilka lat, tymczasem do dziś pozostaje areną wagnerowskich inscenizacji.

Kara i szczęście

Melomani i turyści dopiero w Bayreuth dowiadują się, że to niewielkie, ale przyjemne dla oka miasto ma drugą operę. A właściwie pierwszą, bo Opera Margrabiów jest o sto lat starsza od teatru Wagnera. Inicjatorką jej powstania była wspianą kobieta – można

protektorka sztuki i architektury. Na imię miała Wilhelmina, była córką króla Prus Fryderyka Wilhelma I i Zofii Doroty Hanowerskiej spokrewnionej z angielską rodziną królewską. Matka widziała w Wilhelminie przyszłą królową Anglii. Wilhelmina dzieliła swoją miłość do sztuki i literatury z młodszym bratem Fryderykiem, przyszłym Fryderykiem II Wielkim, tym samym, który przyczynił się do rozbiórów Polski. Bardzo się zresztą kochali i Wilhelmina próbowała pomóc zbuntowanemu bratu w ucieczce do Anglii. Za karę ojciec zesłał ją do Bayreuth, które było wówczas pruskim lennem, i wydał za margrabiego Fryderyka Brandenburskiego. Małżeństwo okazało się udane, a Bayreuth rozkwitło.

Oświecona władczyni

Wilhelmina Pruska interesowała się filozofią, przyjaźniła z Wolterem, miała zacięcie aktorskie, grała na lutni i komponowała – mężowi dedykowała operę w trzech aktach zatytułowaną *L'Argenore*. Rozbudowała miasto w stylu barokowym, na tyle charakterystycznym, że zwany jest barokiem bayreutskim. Rozbudowała m.in. letnią rezydencję margrabiów, tzw. Ermitaż. Efekt do dziś budzi zachwyt – rozległością terenów zielonych, rozmachem architektonicznym, urodą detali. Obok barokowych ogrodów Wilhelmina stworzyła wspaniały park krajobrazowy w stylu angielskim, z grotami, obeliskami, posągami, kanałami wodnymi, chińską pagodą i kopią zrujnowanego rzymskiego teatru. W fontannach tryskają o określonej godzinie strumienie wody doprowadzane do kranów pod naturalnym ciśnieniem. To jedna z najwspanialszych atrakcji turystycznych Bayreuth.

Włoski patent: marmur z drewna

W centrum miasta wznosi się zbudowany z kamienia teatr operowy – elegancką, ale skromną fasadę, utrzymaną w stylu francuskim, zaprojektował dworski architekt Joseph Saint-Pierre. Wnętrze zachwyca przepychem i maestrią wykonania (to tu kręcono zdjęcia do filmu *Farinelli: ostatni kastrat*). Na zamówienie Wilhelminy zaprojektowali je weneccy architekci Giuseppe i Carlo Galli Bibiena. Scena, widownia, balkony i plafon wykonane są z drewna, podobnie jak zdobnicze detale i inkrustacje. Barokowy iluzjonizm sięgnął tu poziomu arcydzieła: korynckie kolumnady, wspaniałe girlandowe zdobienia wyglądają jak zrobione z marmuru i złota. Drewna jako jedyne



ACHIM BUNZ

Wnętrze barokowej Opery Margrabiów w Bayreuth

materiału użyto po to, aby zapewnić jak najlepszą akustykę. Scena wyposażona jest w wiele rzędów malowanych prospektów bocznych i górnych. Oko zwodzi olbrzymi plafon przedstawiający Apolla w otoczeniu muz, dzieło pędzla drezdeńskiego malarza Johanna Benjamina Müllera, który po mistrzowsku operował złudzeniem głębi. W teatrze grano barokowe opery włoskie, a także niemieckie, ale we włoskim stylu – jak choćby Johanna Adolfa Hassego – ku uciesze Wilhelminy i jej dworzan. Gdy władczyni zmarła, teatr popadł jednak w zapomnienie.

Obiekt powstał w ciągu czterech lat, za to aż pięć lat zajęło jego odnowienie, dlatego fachowość włoskich projektantów i wykonawców z XVIII wieku budzi taki podziw. 30 czerwca 2012 roku Operę Margrabiów wpisano na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Renowację teatru zakończono w kwietniu 2018 roku, a uroczysty koncert Filharmoników Berlińskich na jego scenie transmitowała na cały kraj publiczna telewizja niemiecka. Regularnie odbywają się tam koncerty, w tym recitale fortepianowe – w lipcu tego roku grał tam Danił Trifonow.

BARTEK BARCZYK



Krzysztof Penderecki z żoną i córką Dominiką, Salzburg 2018

Composer on the Road

Charting the world premieres of Krzysztof Penderecki draws an amazing map: Hamburg, Salzburg, Lisbon, New York, Chicago, Caracas, Seoul, Beijing, Tokyo, as well as Moscow and Kiev. His music has repeatedly circumnavigated the globe in the last six decades. The map also includes Warsaw, where the famous *Threnody for the Victims of Hiroshima* resounded for the first time to the baton of Andrzej Markowski in 1960. As a rule, however, new pieces only reached Poland with a certain delay. "Every performance of his new piece was an event in itself, and needed waiting for, as they usually premiered abroad. And so we waited, guessing what new things Penderecki will devise this time, what new instrument or way of making sound he will introduce in his latest work", Dorota Szwarcman reminisces.

This year Krzysztof Penderecki turns 85. On that occasion, he will receive a splendid present from his wife, Elżbieta: an eight-day festival of his music in Warsaw. What a beautiful age. I imagine it myself as the moment when you achieve internal harmony and peace, and can observe natural phenomena, trees, and flowers in all their splendid variety in your Łusławice park (to which we devote a number of articles in this issue). You couldn't be more wrong. Krzysztof Penderecki is still on the road. He never ceases to be an aficionado of nature and that unique spot on Earth, yet he is still a globetrotter, propelled into the wide world by his own music. This October he went on a nearly three-week-long concert tour of China, conducting the Sinfonia Varsovia Orchestra and accompanying Anne-Sophie Mutter, who organised it in his honour.

Less than a couple of months earlier he made a triumphant return to the Salzburg Festival, where, prompted by none other than Herbert von Karajan, he had his *Magnificat*, *St Luke Passion*, and opera *The Black Mask* performed. Another conductor, Kent Nagano, an American who conducted the *Passion* in Salzburg, and earlier near Montreal and in Kraków, tells us how his approach to the piece has changed since he conducted it for the first time 30 years ago.

Penderecki – the man, the composer, and the conductor – is presented by his associates including Maciej Tworek and by the young generation of people performing his music. Iwona Lindstedt from Warsaw University attempts to wrap up his works in this publication: a feat attempted by many eminent musicologists, notably Mieczysław Tomaszewski, Regina Chłopicka, and Ray Robinson. However, our artist escapes the academics trying to name the successive aesthetic transformations in his oeuvre. It is too organic to let itself be divided into enclosed organic periods. All the better for the audiences.

Anna S. Dębowska

Editor-in-Chief of *Beethoven Magazine*

Eight days with the Maestro's music

"Krzysztof Penderecki always emphasises that he was lucky to chance upon people who were friendly to him and were enthusiasts of his work. This hasn't changed in years", says **Elżbieta Penderecka**, President of the Ludwig van Beethoven Association, Artistic Director of the Krzysztof Penderecki Festival in Warsaw.

Anna S. Dębowska: You designed the programme for the jubilee festival. What was your idea for presenting your husband's work?

This is going to be a very intense and varied time: eight days of festival and ten concerts: seven symphony concerts and three chamber concerts. The music of Krzysztof Penderecki is portrayed with the entire variety of its genre, the abundance of forms and instruments it was written for, and the time when they were composed. There will be early pieces, even the *Violin sonata* No. 1, performed by Łukasz Chrzęszczuk and Marta Kowalczyk, currently the concertmaster of the Sinfonieorchester Basel, and *Emanations* performed by the orchestra. Yet the opening will be an entirely new work in the oeuvre of Krzysztof Penderecki: *A Polonaise for an Independent Poland*. This is how we are going to honour the centenary of Poland regaining its statehood.

I am glad that the programme includes Krzysztof Penderecki's early Symphony No. 1, considered the closing of his avant-garde period and a symbolic farewell to it.

Celebrating Krzysztof Penderecki's 80th birthday five years ago, we played his *Symphony* No. 7 "Seven Gates of Jerusalem" and *Symphony* No. 8 "Songs of Transience". Now we are about to present his other symphonies: the First, to be conducted by Alexander Liebreich, Second "Christmas" conducted by Sergey Smbatyan, Fourth, which will resound under the baton of Rafael Payare, Fifth "Korean" with Eduard Topchjan, director of the Armenian Philharmonic Orchestra, and Sixth "Chinese" which in turn will be conducted by Wojciech Rajski.

I wanted the largest number of eminent musicians, friends of my husband and figures connected to his music possible to perform on the stage of the Warsaw (Polish National) Philharmonic. The idea was that every invited maestro conducts one piece by Krzysztof Penderecki. We will host nine Polish conductors: Jacek Kasprzyk, Jerzy Maksymiuk, Tadeusz Strugała, Michał Klauza, Jurek Dybał, Wojciech Rajski, Maciej Tworek, Mirosław Jacek Błaszczyk, and a representative of the young generation – Dawid Runtz.

When five years ago the festival of Krzysztof Penderecki's music honoured his 80th birthday, maestro Lorin Maazel, a great conductor, a trusted friend, and performer of works by my husband, was still with us, conducting *Symphony* No. 4. This

seems so recent. Unfortunately, he passed away four years ago. It leaves a void that is hard to fill, much like those left by many other magnificent conductors who have accompanied our lives, for instance Herbert von Karajan, Eugene Ormandy, and Kurt Mazur.

This doesn't mean that there is a shortage of masters, does it?

No, of course not. We host twelve foreign conductors, including John Axelrod, Andres Mustonen, Yaniv Segal, Maximiano Valdés, and Rolf Beck. I have mentioned a handful of others earlier. There will be Christoph Eschenbach and Lawrence Foster, the new artistic director of the Polish Radio National Symphony Orchestra in Katowice (NOSPR) from the 2019/20 season, will make an appearance. Leonard Slatkin will conduct *Dies Ille* that Krzysztof Penderecki composed for the centenary of the outbreak of the First World War. It was performed in Brussels Cathedral by dozens of choirs from all over the world in a project entitled 1000 Thousand Voices for Peace: HOPE. The *Symphony* No. 4 will be conducted by Rafael Payare; an eminent figure, and symbol of our long-term contacts with Venezuela and Maestro Antonio Abreu, the man behind the El Sistema educational programme extending to over 100 youth orchestras in Venezuela. Maestro Abreu died a few months ago, yet he left a throng of successors, Rafael being one of them. Initially connected to the Simón Bolívar Orchestra, he won the Malko International Conducting Competition in 2012. Lorin Maazel, the head of the competition jury faced a dilemma about to whom to award the first prize. However, after the performance of my husband's *De Natura Sonoris III* (composed especially for the competition on commission), there could be no doubt. Next season Rafael will become head of the San Diego Orchestra, and is also the honorary conductor of Sinfonietta Cracovia, an orchestra I have supported from its very beginning.

It is thanks to you that the Penderecki Piano Trio, a new ensemble, makes its début at the festival.

I am lucky to live at the side of an outstanding artist and a great man. This is where my interest in music and the organisation of festivals stems from; this is where the Ludwig van Beethoven Easter Festival comes from, as well as a broad range of other activities, which include supporting and paving the artistic way for young musicians to represent Poland abroad. This is the mission of the Ludwig van Beethoven Association. I am glad that so many young people are interpreting my husband's music at a festival that celebrates his 85th birthday. The Penderecki Piano Trio are Jarosław Nadrzycki (violin), Karol Marianowski (cello), and Konrad Skolarski (piano). My husband is writing a piano trio, and we want the ensemble, who have marvellous plans for the future, to inaugurate the work at their premiere. We also have exceptional young cellists. This March Michał Balas and Krzysztof Michalski

from Kraków drew for the top prize of the Johansen International Competition for Young String Players in Washington. We will hear both of them at the festival as well as Maciej Kulakowski, Karolina Jaroszeńska, Rafał Kwiatkowski, Karol Marianowski, and also Maja Bogdanović and Danjulo Ishizaka, as *Agnus Dei* will be performed for eight and *Ciaccona* for six cellos.

We will also hear Amit Peled, who plays a magnificent instrument: a 1733 Stradivarius. This is the cello that used to belong to Pablo Casals. Amit Peled will perform the *Cello concerto* No. 2 on it. It is very important to us, as my husband was director of the Pablo Casals Festival in San Juan in Porto Rico for ten years. We used to know that instrument, and we also knew that Marta Casals Istomin intended to deliver it to an American soloist of her choice. And she selected Amit Peled.

We are in for a magnificent finale of the festival, not only the monumental *Dies illa* but also the *Violin concerto* No. 2 “Metamorphosen” to be performed by Anne-Sophie Mutter.

On 30 October, my husband completed his birthday concert tour of China, which lasted over a fortnight, in the company of Anne-Sophie Mutter and Sinfonia Varsovia. The soloist performed the virtuoso *La Folia* my husband composed for her, and “Metamorphosen”, this time with the orchestra. May I use this opportunity to mention the double album released by Deutsche Grammophon in August, with Ms Mutter performing all the works that Krzysztof Penderecki dedicated to her: *Duo concertante*, with Roman Patkolo, the aforementioned *La Folia*, and the *Violin concerto* No. 2 with Lambert Orkis. You will also find there the premiere recording of “Metamorphosen” conducted by my husband that won him a double Grammy Award in 1999. One of the great moments in Penderecki’s career.

The Professor eagerly mentions that he owes plenty in his life to favourably-minded people.

My husband always emphasises that he was lucky to chance upon people who were friendly to him; enthusiasts of his work. Beginning with Dr Otto Tomek, who commissioned the *St Luke Passion* from him. I want to emphasise that this festival could not be held if not for the financial support of the Deputy Prime Minister and the Minister of Culture and National Heritage, Piotr Gliński. But may I also mention Waldemar Dąbrowski, Director of the Polish National Opera in Warsaw, as he is a man who made a great contribution to the establishment of the Krzysztof Penderecki European Centre for Music in Lusławice. It will be left there when we are gone, the trees that grow there will remain, the park that adjoins the European Centre. At the same time, the centre itself will remain open to young generations of Polish and foreign musicians. Interviewed by **Anna S. Dębowska**

I've written my best music in Poland

Krzysztof Penderecki. A classic of the contemporary. One of the most prominent Polish artists will be celebrating his 85th birthday on 23 November. The Maestro talks about his life and work to Andrzej Giza.

Andrzej Giza: When is the Lusławice garden most beautiful?

Krzysztof Penderecki: From mid-May. Unfortunately, this is precisely the moment when I have to leave somewhere nearly every year. But I’ve been in Lusławice for around a week this year.

To marvel at the garden?

I take pride in it, because there was nothing there. I purchased meadows where cows were grazing, and now there is a park. These have been whole years of my work, and the concept to have an arboretum developed here.

How is the music of Krzysztof Penderecki born? I’ve talked to many painters who say how paintings are born, but I find music abstract.

Because it is abstract, that’s why it’s difficult to discuss. As I have composed all through my life, when I’m sitting down at the table to write, I’ve got ideas ready to hand. Composing comes easy to me. All you need is to select and to write down what is the most important. Cast away the chaff, for everyone has various ideas, good and bad; leave only the good ones, and then a new piece is born.

Do sounds come to you in colours?

Very often they do. I always use different colours to sketch my score. For example, composing a piece for the so-called brasses, that is the wind instruments made of brass, I use red, while I marked strings in green. Of course I have not always used these colours, this is changing. Colour is important in such a first sketch, when I draw the music for myself, and only later do I find the sounds within.

I have talked to the concertmasters of many recognised Polish orchestras, Sinfonia Varsovia and the National Philharmonic included. They all emphasise that they very much like to work with Penderecki’s scores due to the logic of the composition. Is composition logic?

I don’t believe you could compose otherwise. It’s certainly not chaos, but the other way round – it is a structure that’s actually mathematical, which only later flourishes and turns into music. The first sketches, especially from the 1960s, were musical graphic, there was not even a score. Yet it changed later on. Now I use a regular stave to write on.

You can find the whole interview in Kaleidoscope, available on board PLL LOT planes.

Penderecki up to date

He shocked with the avant-garde; he shocked with a return to Romanticism; every new piece of his raises that curiosity: “what new thing will he devise?” **Dorota Szwarzman** on the Polish premieres of Krzysztof Penderecki’s music.

It was a fascinating musical life to follow the achievements of the so-called Polish school of composing, especially in the 1960s but also in the first half of the 1970s, when I was a student, in real-time. A time of an unprecedented career in Polish music, with the career of Krzysztof Penderecki being considered its most striking example. Performance of each new piece was a true event, while some required waiting, as they usually had their world premieres abroad.

I heard *St Luke Passion* not during its first Polish performance at the Warsaw Autumn in 1966 but on another occasion a few years later. Yet the Polish premiere of *Utrenya* in 1971 I didn’t miss, and I will never forget the forcing of the door to the sacristy of St John’s Cathedral, together with a large group of music lovers, because, besieged by crowds, it couldn’t be entered from the front. Bernard Ładysz competed with Peter Lagger in chases down the bass scale, while the vibrating voice of Stefania Woytowicz soared high above everything. Making its mark was the contrast between the tenebrous and attentive *The Entombment of Christ* and the noisy and joyful *Resurrection of Christ* with its rattles and repetitive chorus, which remained in the memory long after. Besides *Stabat Mater* from *St Luke Passion*, it was Penderecki’s first piece that could be sung after the concert was over. Which was actually a peculiar flavour, as we all perceived Penderecki primarily as a magnificent sound inventor and not the creator of themes easily embraced. *Threnody*, *Anaklasis*, and *Polymorphia* already belonged to the canon, so we waited for new works, wondering what new thing Penderecki would invent, what new instruments or way of producing sounds he would introduce in his latest composition.

The years of my studies were a period of breakthroughs in his artistic life. Yet the magnificent flourishes of sound kept on being produced. A good example is the Partita for harpsichord and orchestra with the characteristic sounds of electric guitars, and *De natura sonoris II* that was composed in the same year as *Utrenya*, but not performed at the Warsaw Autumn until 1976. A certain rift was audible in the composer’s oeuvre: he still seemed to be attached to the short and impressive forms, and abstract toying with sounds. Yet he was already being captivated by the grand themes and sizes, as in the case of *Passion*. More and more prestigious institutions commissioned him with works for ever more significant occasions: 700 years of the Münster Cathedral (*Passion*), the opening ceremony of the Olympic Games in Munich (*Ekecheiria*), and *Cosmogony* to

celebrate 25 years of the United Nations. No other Polish composer could we associate with such successes.

Initially, we observed the emergence of Penderecki's first opera, *The Devils of Loudun*, only from a distance, by following press accounts, and later listening to the recording, as the first performances were held in Germany.

In 1975, with a few years' delay it was put on by the Wielki Theatre in Warsaw, already complemented with additional pieces. We could admire how the composer passed the test in another grand form, which he filled with heart-breaking music, which at times moved into the grotesque. It must have been here that Penderecki first revealed his musical sense of humour.

The performance of Symphony No. 1 in 1973 was another surprise. How come: Penderecki and the symphony? Moreover, such a genuine symphony in multiple movements, even if played directly, one after another. It started with quite an avant-garde concept, true: an extended fragment, full of clear gestures, where only percussion instruments of undefined pitch are heard. Yet the very fact that *this very* composer used *this very* name was a harbinger of change. We heard it in the following years. First, in 1974, came *Canticum canticorum Salomonis* for choir and orchestra. Although it introduced a number of new instruments producing interesting sounds, namely, six great seashells. A year later, at another concert in St John's Cathedral *Jacob's Awakening* and *Magnificat* were performed. I must admit that I personally very much liked the persistent combination of avant-garde elements with formal discipline. This period in the composer's work I like to this day. I also remember that I found that music a contrast when juxtaposed with the turnaround that concurrently materialised in Penderecki's peer Henryk Mikołaj Górecki: I was appalled by *Ad Matrem* (which closed the Warsaw Autumn of 1972), and also by Symphony No. 2 "Copernican" a year later. I was an opponent of the poster quality which these pieces employed. Yet I could not foresee the change that was about to sneak into Penderecki's works.

For in 1979, the Württembergische Staatstheater from Stuttgart presented John Milton's *Paradise Lost*, directed by August Everding: not an opera but – as the composer described it – a *sacra rappresentazione*: a particular mystery play. This was a downright shock: all of it was written in neo-Romantic style. To the extent that some German critics already deemed Penderecki the traitor of the avant-garde after the world premiere of *Passion*, the Polish audience found him one as the author of *Paradise Lost*. Again, he surprised us all in an absolutely deliberate manner.

The Polish audience were not as jarred by *Passion* as the German avant-gardists were. Today this may be hard to believe, but the very notion of reaching for a form used by Bach himself seemed provocative. Especially in the communist People's

Republic of Poland, where the authorities were keen on reducing the significance of the Church. Moreover, the language that Penderecki used in *Passion* did not seem to be conservative. *Paradise Lost*, where the composer turned fully to tradition, was another case. And it was to stay so. Still in 1963, interviewed by a critic, Tadeusz A. Zieliński, Penderecki claimed that "contemporary music is the result of long revolutions, and its roots grow not only from the innovative achievements of the previous generation, but they reach deep into the past, which we are not always aware of". Therefore, such a turning point was only a question of time for the artist.

Then it was already time for *Te Deum* with borrowing from *Boże, coś Polskę*, successive symphonies, *The Polish Requiem* written in successive parts – solemnity and martyrdom. A somewhat different view came in *The Black Mask*, composed in 1986. In turn, *Ubu King* opening the 1990s, was a surprise: sarcastic, ironic, playing with pastiche of traditional operas. Yet these diversions could not tarnish the impression that with *Paradise Lost* – and no other piece but that – Penderecki became a different composer.

Dorota Szwarcman

Penderecki in Salzburg

"This piece was written in 1966, and now we are in 2018. And still, or perhaps even more than before, this piece speaks in such a powerful way to everyone", the American conductor **Kent Nagano** remarked about *St Luke Passion*.

Anna S. Dębowska

A performance of Krzysztof Penderecki's *St Luke Passion* on 20 July opened this year's Salzburg Festival. The concert, held in the former riding school (*Felsenreitschule*) on one of the three main stages of the festival, was conducted by Kent Nagano and performed by Sarah Wegener (soprano), Lucas Meachem (baritone), Matthew Rose (bass), the Kraków Philharmonic Choir, Warsaw Boys' Choir and Montréal Symphony Orchestra: an ensemble which made its debut appearance at the Salzburg Festival, which had appointed Kent Nagano as their artistic director. This is how one of the world's most important music festivals celebrated the 85th birthday of Krzysztof Penderecki. (Nagano also conducted the piece earlier: at the Lanaudière Festival on 14 July and at ICE Kraków on 18 July). In Salzburg, the *St Luke Passion* initiated the main theme of this year's festival; namely *Ouverture spirituelle*, a reference to the religious and spiritual music by Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach, Heinrich Ignaz Franz Biber, Franz Liszt, Gustav Mahler, and Galina Ustvolskaya. Nagano also conducted Hans Werner Henze's *Die Bassariden*, staged by another Salzburg debutante,

Krzysztof Warlikowski, which premiered on 16 August.

Anna S. Dębowska: Where did the idea of having the *St Luke Passion* open the 2018 Salzburg Festival come from?

Kent Nagano: It must have been the combined idea of Markus Hinterhäuser, who was the artistic director of the Salzburg Festival, and of course the Montréal Symphony Orchestra. The most important reason is that it is a great work.

Penderecki wrote other great works for choir and orchestra, for example *Utrenya*, *Magnificat*, *Cosmogonia*, the *Polish Requiem*, and many, many others. Why the *Passion*?

I feel that this is indisputably one of the great works in our repertoire, and this year two composers are being recognised in Salzburg. By coincidence, Hans Werner Henze wrote his opera *The Bassarids* in 1966 and by the same coincidence, the *St Luke Passion* was written in 1966. As this is the year of the Polish composer's 85th birthday, I wanted to bring a great work that fitted the theme of *ouverture spirituelle*: a spiritual opening and the idea of the *St Luke Passion* somehow just felt right at the time. The *St Luke Passion* returned to Salzburg after its first performance in Salzburg 48 years ago, on 1 August 1970.

Do you think that his other works are underestimated because of the power of the *Passion* and maybe you would like to come back to these other works?

Certainly, one day I will have the chance to work on them. I think the *Magnificat* is a really great work. I'm sure some day I will be able to do the *Magnificat*. Of course I've conducted *The Threnody of Hiroshima* many times. This piece is, I would say, "standard repertoire", so we perform it quite regularly. Also the Penderecki concertos, the *Flute concerto* and the *Violin concerto* "Metamorphosen" are quite well known and I have accompanied these before, but unfortunately one of my big wishes up to now has been to conduct his symphonies.

Anyway, I remember when the *Lukas Passion* premiered in Münster. I was still a relatively young boy, but I still remember it. It made quite an impression in the United States of America... It was my piano teacher who told me about the premiere. I remember the performance in Los Angeles a few years later... And it left quite a strong impression on us in the United States. So... this led to my first performance some time later in the 1980s in California; we did a performance and I conducted. Since then I have always felt that *St Luke's Passion* really was such an important piece of work. It seemed to me that it was a perfect way for Salzburg Music Festival and also for Montréal to pay homage or to celebrate a Penderecki year.

Was this the first Canadian premiere of the piece?

I am not sure about Canadian premiere, but certainly it was the first time that the piece was performed in Québec, and this was on 14 July 2018

at the Lanaudière Festival, near Montréal, and the reaction was tremendous – a standing ovation and very enthusiastic.

Is it true that you played it without a boys' choir?

Yes, unfortunately we don't have a really great tradition of boys' or children's choruses in Montréal. We have a few really accomplished boys' choruses, a few children's choirs, but not that many. Not like in Europe, where it's a real tradition. Oftentimes tied to the church. In Germany, of course, we have a great tradition, in England as well, and in France; here in Poland. But there... it may be not so common in the New World. So, yes, we decided to use a women's chorus.

So it is not the first time you have conducted the *Passion*.

No, but it's been many years since the last time I performed it and so it was an interesting perspective to return to the piece again. The first time it was, I would say, quite a priority from a technical point of view to perform the piece really well. It's very difficult for the choir, quite difficult for the orchestra, and the soloists, and the coordination to make sure that the piece was very well performed. This was a preoccupation, and we felt at that time, that is during the 1980s, that this was not only a great work of music, but also technically a very challenging piece. Now, in 2018, the perspective for symphony orchestras is very different, the technical demands are much less strange. People are quite familiar with these technical requests. So from this point of view, the novelty or the avant-garde part does not exist anymore. That was the main reason why it was so interesting, because if something is now a part of our normal musical language, you are freer to have a relationship with a piece that is based more upon the content of the meaning of a piece. A more spiritual contact: a more emotional contact. And it has been very interesting for all of us to experience that now. Still, this piece was written in 1966, and now we are in 2018. And still, or perhaps even more than before, the piece speaks to everyone in such a powerful way.

Can the *Passion* be equally powerful for people who don't believe in God?

I have never discussed this aspect with Maestro Penderecki. Most of our discussion was to be sure that the text of the *partiture* was correct. But I'm a student of Olivier Messiaen, and Messiaen was a deep believer in the Catholic Church. Messiaen was often asked if you must believe – if you have to be religious to fully understand his music. And Monsieur said "no". He said "for me, religion is my inspiration and gives me the ability to be creative". So then, through this creative inspiration, Messiaen explained that "I can write, I can compose a piece. But once a piece is complete, the public must have their own relationship with my creation." I myself, I grew up in the Protestant Church. Evangelist. The village is called Morro Bay and it's on

the Pacific coastline. But it's such a small town, we – in the Roman Catholic Church and the Protestant Church – are very close, and we share music together. My introduction to music was without division: they were all the same. Sometimes if you are too poor and too simple, politics don't matter anymore. We shared our music, and this was my part. My piano teacher was also a choir director, and was also our orchestra conductor and church conductor. So probably that's why when I approach a work like the *Passion*, it's on many simultaneous levels at the same time. This great music becomes a universal voice of humanity. It's above time.

This interview was held in Kraków on 17 July 2018.

Krzysztof Penderecki on Kent Nagano's interpretation:

"I've listened to his rendition in Kraków, and now in Salzburg, and I am delighted. I have conducted the *Passion* myself over a hundred times but I've always done it in a very dramatic manner, and Nagano in his turn, has softened all the sharp elements. This served my music well, as the *Passion* unveiled its lyrical face. I am so glad that the piece is still very much alive and still encourages a variety of interpretations. Especially here, as Salzburg is one of the most important places in the world when it comes to music."

Penderecki – "the last Mohican of sacred music"

Grandfather also read the Bible to me, the one I have here in the room. Beautiful and huge, an old edition. With God portrayed in such an extraordinary manner, **Krzysztof Penderecki** talks about his life and work to Aleksander Laskowski.

Aleksander Laskowski: Do you still read in Latin?

Krzysztof Penderecki: I used to, but now I am too busy to do it as often and as much as I would like to. I write plenty of my music to Latin texts. Whenever I compose a capella works, they are in Latin.

Did you also have books in Greek at home?

Grandfather knew Greek. He even taught Greek, as well as mathematics and Latin. It was nothing extraordinary at the time. Everyone learned Greek and Latin in lower secondary school. So did my father.

And how did you get to know the religious texts? Studying music, did you also study theology?

There was that short time when I was very keen on theology. Moreover, I knew where to look for these texts. The Bible is enough. The Psalms! They are enough to write music all through your life.

Did you read The Bible aloud at home?

Of course. That's where I learned my Bible. But we would only read a handful of selected books.

Which ones?

Usually Genesis, Isaiah, the Psalms. Grandfather was very particular about it. We read a long excerpt at least once a week.

On Sunday?

On Sunday.

Was that Bible in Latin or in Polish?

We had the Bible in Polish, Latin, and German. Grandfather would rather read it in German, but father and ourselves in Polish of course.

There is a conviction that the introduction of national languages to the liturgy by the Second Vatican Council moved people away from the church instead of bringing them into it. That it bereft the liturgy...

...of its mystery! Today, hardly anybody knows Latin. Yet the language was taught in the past. Giving it up was a big mistake. I miss Latin very much.

Does the liturgy in Polish upset you?

There are things I am accustomed to, I don't know how to say it in other words. Latin is dead and is going to remain an artificial language. But it has the sound. I can't imagine writing a psalm in a different language. In Polish? Yes, possibly. But in German?

Bach's Passions are in German, your *St Luke Passion* is in Latin. And where Bach has *Es ist vollbracht*, you say...

...*Consummatum est*. Please don't forget that when I was writing it, the Church still used Latin.

•

Sometimes, especially in the West, you are called "the last Mohican of sacred music".

I have written a great deal of sacred music. I don't think there is another contemporary composer who has written as many sacred pieces. I believe that this is precisely a tradition I take from my family home. When you write one piece you consider well done, you build others around it. Although I have no system for it. Of course, I intend to continue writing sacred music.

What is composing sacred music for you: a form of prayer or rather an aesthetic meditation?

It has varied in those several decades. There are purely sacred works among my pieces.

The *Polish Requiem*?

The *Polish Requiem* as well, yet primarily the *Passion*. There are ones that have sacred lyrics but I don't treat them as sacred pieces, for example *Canticum canticorum*.

Psalms of David?

Are they so characteristic? I wrote *The Psalms of David*, while still a student.

And your *sacra rappresentazione Paradise Lost*? Choosing your genre, you made a reference to mystery plays.

It can be called a sacred work. Music is appropriately solemn for that.

But the text is lay. It's Milton.

But it is almost The Bible.

In a highly unorthodox interpretation.

I know. I am unorthodox.

•

Krzysztof Penderecki: My life would simply make no sense without Elżbieta. She has everything in her care, remembers everything, and sees to everything. Thanks to Elżbieta I have that type of peace in my life that lets me write. We're always together. She loves people and loves helping people, and they are attracted to her. In turn, I am a loner. What I like most is sitting on the porch in Lusławice or in my studio in Kraków. This is my world.

•

Let's talk about your study in Kraków. About the books. How important are they for you? You've written plenty of evidently avant-garde music, and yet the world that surrounds you is highly ordered aesthetically.

Perhaps this is precisely why, although I don't know whether the environment can influence an artist. This is something musicologists should know. What I find important is my place. My three places to be exact. Of course I don't count the ones in America, where we also lived. They are: the room in our home in Kraków we are in at the moment. Very small, as you can see.

Why so small? Was it a conscious choice?

It was. I wanted to have a small library and not too much space. I feel better like that. Actually, I can hardly fit my papers on this table; too small. Because when I want to write – that is actually do the copying – I go to the dining room and I take up the big table. The same goes for Lusławice. When I arrived there, I knew that I'm either going to write or to walk in the garden. I don't much like composing elsewhere. There is yet another place, in Jastrzębia Góra where we go on holidays. We've gone there on holidays since 1963. I also have my room there. I work on the mezzanine.

Who is the man in the portrait on the wall of your study?

It is a Flemish portrait of a man. Unfortunately, an unknown one. The work of a very good 16th-century painter.

The time of counterpoint, and the polyphony of the Franco-Flemish School.

I surround myself with objects that I like. I like antique furniture and I have plenty of it. At home in Kraków and in Lusławice, where everything is arranged with furniture from the period. I can't imagine introducing any contemporary things there. We even have a 19th-century, slightly rickety, bed. I don't think I'd be able to fall asleep in a contemporary one.

•

What did you read as a child?

You'll be surprised. As you know, my grandfather was German, and there was a large German library

at home. When I was ten, perhaps even younger, my most important books were by Karl May.

Winnnetou?

No, not only! We had more or perhaps even a lot more than ten volumes.

In German?

Yes. Grandfather read them to me. He immediately translated what he read, but he read it to me in German. And I began to understand it after a time. He also read the Bible to me, the one I have here in the room. Beautiful and huge, an old edition. Very heavy, with illustrations by Gustav Doré. With God portrayed in such an extraordinary manner!

Gustav Doré brings to my mind the aesthetics of the 19th-century haute bourgeoisie.

Of course he does!

Did you look at the drawings in the Bible often as a child?

Yes. The Bible lay in an important place so that everyone could browse it or read it. I read quite a lot. Not understanding everything. For example, *Psalms of David*, *Canticum canticorum*. That's why one of my first pieces was *Psalms of David*.

Was it a memory of that childhood reading?

Quite probably so. For I knew the Psalms well. Then I began to reach for other texts.

What were they?

My grandfather greatly admired Sienkiewicz. Quite rightly so. Because this literature is fantastic. The images that I saw in my mind's eye while reading have stayed with me for life. It is so vividly written that you have everything before your eyes.

When did you start reading poetry consciously?

Much later. When I was in Kraków, at University.

And during the war?

There was no mood for it. It was escaping all the time. Everyone had to abandon the city two or three times.

When reading, do you immediately start thinking how to use a given piece in your work?

Not everything you read yields to the musical imagination. For example, when I read poetry, and I read plenty of poetry because I like it very much, I always find the text arranging into music.

What languages do you normally read in?

In German, obviously. I know my Latin only superficially, alas. I know Russian, although perhaps not well enough and this is perhaps why I haven't yet written songs to the poems of Yesenin. I have edited some texts, and it is going to be called *Czarny gość / The Black Guest*. I had a stronger contact with old Church Slavonic when I was writing *Utrenja*.

How did you enter that world? Can you just read in Old Church Slavonic, without preparation?

Yes, you can. It is the language of the liturgy.

Did you have a translation, or did you only work from the original texts?

I worked on the original text. It's easier when you

know a bit of Russian. Still, these texts are very similar to our Latin texts. That is why you understand them.

•

Standing on the shelves of the library are assorted old editions from the time when books were made with plenty of care and attention. Do you find a book a work of art?

Of course I do! Obviously! Old books, from the 17th and 18th centuries are gems. I find it a great joy to take them into my hands. What a cover! And look how it is printed! Pressed, and bound in leather! The paper is entirely different!

Do you collect books, beside furniture and paintings?

I do.

Antique shops or flea markets?

Mostly antique shops. They used to be full of good, old books. Because hardly anyone bought them. I began collecting books back in the 1950s. There were plenty of second-hand bookshops in Kraków at the time. I travelled around Poland a lot, because I composed for various theatres, mostly puppet theatres. I knew the second-hand bookshops in Bielsko-Biała. In Lublin. In Warsaw. In Łódź. In Wrocław. In Katowice.

How did you work on music for the theatre?

Did you sit on the text and immediately write music for it?

I sat and I wrote. It greatly depended on the director. There were those stagings that just asked for specific tunes. I often wrote individual parts straight away rather than writing scores. I have written dozens of hours of theatre music. I was especially fond of writing for children. Also songs, for example for Pinocchio.

Do you like fairy tales?

Very much.

The Brothers Grimm or Andersen?

These and those.

The saddest ones as well?

The saddest ones as well.

I am asking as you've mentioned Pinocchio in an exceptional tone.

Because writing for children was a great joy for me.

•

There are plenty of new books in your studio, among them novels by Orhan Pamuk and Michel Houellebecq. Do you visit bookshops regularly?

I used to visit second-hand bookshops. Now there's hardly anything there, so I visit bookshops. I bring a big bag of books from each such jaunt.

And have you read Houellebecq?

I never finished. It's not my literature. Not my taste.

And Orhan Pamuk?

A great writer.

Excerpts from a book in preparation by Aleksander Laskowski and photographer Bartek Barczyk

■■■■■

The Penderecki Enigma

Nothing changes in music but the means: the sound and the way it is formed. The general principles of stylistic persistency within a piece, the logic and economy of a passage, and the authenticity of impression contained in the drafted score remain the same. The notion of good music means precisely what it used to.
– Krzysztof Penderecki

There is a general conviction that there have been two Krzysztof Pendereckis in the history of 20th and 21st-century music. Moreover, that they must be poles apart, as it is hard to believe that the works composed before and after the mid-1970s were written by the same hand, **Iwona Lindstedt** writes.

Penderecki's early works were experimental in nature and were construed as absolutely innovative. In the mid-1970s, however, the composer turned to a musical language that the audiences had been more accustomed to, and which he in fact speaks to this day, aiming at a synthesis of all feasible means of composition and reinforcing the idea of a universal musical language. Should you, however, take a much closer look at Penderecki's works, you will discover plenty of subtleties superimposed on that "coarse" division, which makes it possible to follow both the lesser, labyrinthine paths that the composer's style has followed and certain elements that are decisive for the organic nature of his style. This claim is consistent with the declarations of the artist, who himself frequently spoke of "following various paths", "renewing himself", and always composing in the same style, whose "packaging" might have changed, yet the message and values have always remained the same. So let us verify this statement.

It all began with electronics, did it?

It all began with a "powerful entree", to use the term coined by Mieczysław Tomaszewski, or the "explosions" which is Wolfram Schwingner's name for the initial period of Penderecki's sonic experiments. The works composed at the time established and reinforced the perception of Penderecki as the leading member of the so-called Polish School of composition, also known as the sonoristic school, and a leader of the avant-garde. However, he developed solutions that were at variance both with the intellectual approach of the avant-garde of the Darmstadt School and the indeterministic concepts of John Cage and his followers in the discovery of sound extremes. The sources of Penderecki's avant-garde stance were numerous. Certainly one of them was youthful rebellion against everything that the composer had at the time learned, against the established paths and schemes in the music of the 20th century, even against such geniuses as Igor Stravinsky and Béla Bartók. The eagerness to be distinguished

from others was also important: "I didn't want (...) to be one of the Darmstadt artists", Penderecki himself emphasised.

Finally, a factor that has not usually been sufficiently articulated despite its fundamental significance, Penderecki's experience of contact with contemporary electronic music was significant for his early works. The composer discovered it while a frequent guest of the Polish Radio Experimental Studio, founded in 1957. By 1972, he had not only composed autonomous electroacoustic compositions in the studio (*Psalmus 1961*, *Brigade of Death*, *Ekecheiria*) but more importantly plenty of incidental music, with special emphasis on the illustrations for puppet theatre and animated films, today brought from the abyss of obscurity, thanks to the CDs released by Bôlt Records. The composer said it was electronics that became his "revelation, and opened his ears to sounds that had never been used in music before".

The black rectangle, or the new notation

Consequently, Penderecki showed the world not only music that no ear had heard before but also music that no eye had ever seen. The search for adequate forms of notation for the imagined sound and sonic shapes resulted in the invention of a range of new graphic symbols used in the scores to note, for instance, the highest and lowest feasible pitches, surprising articulation techniques, and the cluster glissandos, which Penderecki fondly began to apply. They were sufficiently suggestive and practical to make their way into the guidebooks of 20th-century musical notation but also became themselves standards for other artists to follow. It is worth noting that, although Penderecki never experimented with open form, unlike the Darmstadt composers and Cage, his early works are not free from the element of chance. It is present even in the very notation, to quote the famous "encephalograph curve" in *Polymorphia* (1961). That randomness generates sounds so unique that, unless you are familiar with the score, it is sometimes hard to guess which instruments perform which sounds. "It is drawn the way you hear that music", Penderecki says, emphasising the direct link of the perceptual experience with its notational fixation. You can observe this interaction, for example, when the instrumentalists are instructed to play all the possible notes within a delineated area marked as a black rectangle. With Penderecki's experience in electronic studio as the context, you can easily imagine attempts at instrumental imitation of the sounds of a noise generator and studio techniques of filtering sound bands. They are quite likely one of the secrets behind the sonic uniqueness of Krzysztof Penderecki's avant-garde music.

The precision of Penderecki's compositional technique, and especially his mastery of counterpoint, seems worthy of attention. A perfect example of the venerable contrapuntal form is the *Canon*

for string orchestra and tape from 1962. Further instances of the composer's polyphonic preferences are his *Dimensions of Time and Silence* and *Threnody to the Victims of Hiroshima*, both from 1960. A stronger distinctive factor of Penderecki's avant-garde music is its huge power of expression. It suffices to read how Jonny Greenwood, the composer of *48 Responses to Polymorphia*, was fascinated by early Penderecki, and to trace the use of this music in films (especially by Stanley Kubrick). Penderecki's music would have none of its lavish and significant reception if it were not for the very intensive impact it makes on the audience and its ability to activate the depths of the human imagination; to quote from Zygmunt Mycielski's review of the *St Luke Passion*, it is essentially "something natural, sensed and not invented".

Drawing and sound

It is precisely the form and expressive dramaturgy supported by graphic representation that are significant features of Penderecki's work, not only his early compositions but his entire oeuvre. This is confirmed by the composer's words: "For me, the most important element is the form, and I subject everything to it. I start my work from sketching. If the proportions in the drawing are well chosen, if they work graphically, then – and I know this from my experience – they will also work in music." Penderecki did not break away from the avant-garde by a simple and decisive severance of the ties. It has traditionally been claimed that, after composing *Fluorescences* in 1962, he realised he had exhausted the potential for overcoming musical borders with unconventional articulations, and that he sought a means of expression that would let him reach deeper, beyond the purely sensual aspects of sound. Yet a quest for a new language took him plenty of time brimming with the clashes of "the old and "the new".

Moving like a chess knight

The investigation of expressive capacity originating from the interaction of text and the human voice has been an important theme in all stages of Penderecki's work. More importantly, Penderecki himself recognises his choral works as the most proper proof of the organic nature of his style. The collection ranging from *Exaltabo te, Domine* from his *Psalms of David* (1958) to *Missa brevis* from 2013 and the psalm *Domine, quid multiplicati sunt* from 2015, thereby covering works written over nearly 60 years, has been systematically analysed. For example, in search of the most stable elements of Penderecki's choral style the rhetorical illustration of the text with assigning a particular role to certain keywords is recognised. In this case, such conclusions were certainly facilitated by the uniformity of sound generated by unaccompanied voices, but is it possible to find any shared features in the other genres practiced by Penderecki? Is

there, apart from the genre name, a link bringing together his first and third string quartets, symphonies No. 1 and No. 8, or his *Fonogrammi* for flute (in fact, for three flutes: piccolo, normale, and alto) and chamber orchestra and the *Flute concerto* written for Jean-Pierre Rampal? It seems that, even if the ear of an insightful listener and the eye of the researcher can find what first seemed imperceptible, the catalogue of differences does prove more lavish.

It would be hard to prove that the evolution of Penderecki's style was linear and only developing in one direction. For how else to interpret the fact that after the *Passion*, which "was the betrayal of the avant-garde" he wrote such experimental pieces as *De natura sonoris* and *Actions* for free jazz orchestra? How to explain the fact that after a period of nearly total disappearance of avant-garde techniques from his compositions (*Violin concerto* No. 1, *Symphony* No. 2 "Christmas"), they return in full force in the monumental *Cello concerto* No. 2 (1983), and in the humble *Veni Creator* from 1987? At the same time, why more than 40 years after composing the second section of his "treatise on the nature of sound" (*De natura sonoris*), did he write the third part, although one could easily believe that the composer had already exhausted the subject? Yet, he decides to speak again, in different terms, without an extensive commentary on the score.

You must be lost... What may perhaps come to your aid is the metaphor of the labyrinth, used by the composer himself. It works both in discussing his music and his creative process. Before finding the right path, isn't it sometimes necessary to lose your way or retrace your steps when you realise you are facing a dead end? If you want to understand the work of Krzysztof Penderecki, you need to follow its meandering paths, possibly disregarding the known claims that he had entirely forsaken the idea of seeking novelty. Even if Penderecki himself uttered words suggesting a conservative turn ("*Symphony* No. 1 closes a certain stage in my work, let's call it the stage of discoveries, when I was keen to reveal something new in every piece, not losing myself at the same time"), did he not also speak of an inclination for continuous change, an "opening of various doors", and even, for example in the book *The Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*, of his belief "in the future avant-garde, construed as "the core of true creation"?

Sources and beginnings

There are certainly breakthrough pieces among Penderecki's works that brought key experiences and influenced the composer's later steps along his artistic path. One of them is certainly the *St Luke Passion*. So much has been written about its significance (bringing together the traditional and the modern, being successful among diverse audiences) that anything said now is surely a repetition. It

may be worth recalling that Penderecki revealed in this piece an interesting element of his composing toolbox: the source of the *Passion*, completed in 1966, was the *Stabat Mater* for three choirs a cappella written four years earlier, and the beginning of the *Polish Requiem*, which took Penderecki a quarter of a century to complete, was the *Lacrimosa* composed for the unveiling of the Monument to the Fallen Shipyard Workers in Gdańsk and the *Agnus Dei* penned after the death of Cardinal Stefan Wyszyński. Yet the practice also developed the other way around: the *Adagietto* from *Paradise Lost* is recognised as an independent piece rather than an orchestral intermezzo from that *sacra rappresentazione* from the late 1970s.

A romantic orchestral sound?

The *Violin concerto* No. 1 also boasts the status of a breakthrough on Penderecki's creative path. Written for Isaac Stern a decade earlier and considered the beginning of the composer's avant-garde *volte-face*, it was received by critics with a bewilderment even greater than the *Passion*. Penderecki himself perceives the quintessence of the change in thinking (that the concerto initiated) predominantly in the type of instrumentation: "up to that moment I avoided (...) doubling the instruments, characteristic of the Romantics (...). Those doublings return with the *Violin concerto* No. 1 written in 1976. The orchestra requires a different, fuller, 'romantic' sound." Certainly, the label of "neo-Romanticism" is not enough to describe the complex nature of the means of musical expression that Penderecki applied at the time. However, it comes in handy at times when referring to the aforementioned broad instrumental gesture and harmony, that is, the elements of music from earlier periods that, beside melody, are best discerned by the human ear. This is significant if we emphasise that one of the goals behind the universalisation of musical language is to establish contact with the listener and to eliminate the discord between the work and the audience. This is not as much about a literal return to tonality as about using it to induce perceptive associations. That such a way of thinking (even when the triads are actually absent) can fully coexist with means of an entirely different sort was demonstrated even earlier in the *Passion*, which contained elements of the dodecaphonic procedure and sonoristic technique beside "the hidden tonality". Bearing in mind the touching baritone aria *Deus meus*, you can also say that Penderecki was already a melodist in the *Passion*.

Experience is key

The presence of tertian harmonies in Penderecki's post-avant-garde works is unquestioned, yet the classical cadences of dominant and tonic chords are practically absent from them. Chromaticism in turn is found in the preference for specific intervals, e.g. seconds, tritones, thirds and sixths, and "axial" sounds, developing a complex system of

analogies to tonality expressed by the functioning of hierarchic references. In this way, Penderecki's "neo-Romantic" style is taken to a new level and encompassed by the idea of synthesis.

The case with the form is similar. Even if it draws from Baroque or classical models, it is never their mechanical copy. In Penderecki, the overarching principle of building form is the idea of juxtaposing static and dynamic sections, the art of anticipation and retrospection, digression and continuation, modification and development. It is naturally present in the works associated with the aesthetic qualities of "neo-Romanticism" and the idea of synthesis, but elsewhere too: it is also present in the early, sonoristic pieces, in single- and multimovement works, in short and highly expanded forms. The significance of counterpoint has also been retained in Penderecki's post-avant-garde works, wherever there is a passacaglia, and it has returned regularly in his works since the *St Luke Passion* (*Popule meus* with the b-a-c-h motif), and can also be found among others in the fifth movement of the *Magnificat*, in *Recordare Jesu pie* from the *Polish Requiem*, in *Paradise Lost*, in his third and fourth symphonies, in the fifth section of the *Credo*, and finally in the *Double concerto*. The sonoristic hallmarks also return at times. There are enough examples in the *Credo*, where clusters, quick unrhythmicised tremolos, and noises of whispers and breaths are juxtaposed to euphonic sounds. Penderecki has never parted from the particular tone-colour sensitivity that later manifested itself not as much in the sonic extremes as in the need for designing new instruments (the tubaphones used for *The Seven Gates of Jerusalem* and the *Dies Illa*), refined use of their rare examples (ocarinas in *The Dream of Jacob*, the traditional Chinese erhu in *Symphony* No. 6), and finally instrument families (a trumpet in C alternating with the flugelhorn as the solo instrument in the *Trumpet concertino*).

Penderecki's post-avant-garde music is a major challenge for the audience, as the multitude and variety of contextual meanings requires extraordinary erudition to decode. As is well known, the purpose of the composer is to bring together the plethora of experiences that he has gathered as an artist and human living at the turn of the centuries, using his own creative rhetoric.

"To be a consistent alloy, synthesis may not consist in a mechanical combination of elements but must result from the unifying experience", the author of *Ubu Rex* stated in his lectures for the end of the century. Thus, the apparent incoherence of his composing style is set on the idea of selection, organic by nature, from the lavish collection of norms established in the history of music and such means of expression that are best suited for the attainment of individual goals, to quote the opinion of Mieczysław Tomaszewski, always connected with the world of the most sublime and fundamental values. In this context, as Cindy

Bylander notes, Penderecki is really “a composer both of his times and independent of his times”. He remains faithful to himself. As his oeuvre is an open collection, Penderecki can still surprise us following the paths of his labyrinth. **BM**

Iwona Lindstedt is Associate Professor at the Institute of Musicology of the University of Warsaw, author of books on dodecaphony, serialism, and sonorism in the works of Polish 20th-century composers. She is also content editor of Ninatka's Special Collection on three Polish composers: Trzejkompozytorzy.pl.

The horrible beauty

Wojciech Kuczok

1.

“Turn the volume down!” Father was banging at the door. Who of us has never heard that banging, perhaps yours if you immediately learnt to alienate yourself into a set of headphones. However, if you used music to demonstrate independence in the face of your parents from your room, you experienced both the banging and the reprimanding that you are a yelling noise-maker, and that it takes maturity to experience true music. In my case, that stage passed immediately, while I was still in secondary school. At university, I began to turn my dad passively into a music lover, as every instance of “Turn that volume down!” was followed by surprise.

“What is it?!” He would ask in the doorway to my room, baffled because the sounds didn't compute. It was not the noise he was after but the atonality. “Penderecki” I would answer. Then he would hesitate for a moment, nod his head in disapproval (precisely, nodded, and did not shake, as if he wanted to say “Damn, precisely what I thought.”). This was followed by the ritual phrase, albeit spoken more quietly than in my childhood: “Oh yes. But still turn the volume down.”

An aficionado of modern “serious music” always finds the wind in his face; contemporary music won't assuage any savage breast. Father turned it down, mother said in her Silesian accent “Damn, what's that hurdy-gurdy thing? Sounds like you took it from a horror movie or something”, mates at parties would warn each other “Don't let him even come close to the music player, he's brought his CDs”, and wives would say before the divorce: “Once you move out, you'll be able to play that music to your heart's delight”. So you suffered, imploded, took to dark corners, and only blossomed in the concert halls. (Certainly not in the churches, as I have a problem with that liturgical strain in Penderecki, just like with all the conversions of Polish composers, who began to do penance for their experimental “sins” of the youth, although it must be admitted that Penderecki converted far more interestingly than Kilar and more gracefully than Górecki.)

2.

The bite came through Kubrick's cinema. The first screenings of *The Shining* and *A Space Odyssey* were a shock, and obviously one that I couldn't later compare to anything. When you're young you're more likely to let things shock you. The masterpiece quality of Kubrick's greatest works opened up the doors to contemporary music for me, as there was no director more accomplished in choosing soundtracks from the wealth of extant music. Kubrick the music lover made me a fan of Penderecki; it was enough to study the end credits. If on top of that you put *The Exorcist*, in which William Friedkin quoted Penderecki from his sonorist days, Marcin Wrona's *Demon* – many years younger – with excerpts from the *Quartet for Clarinet* and the *String Trio*, and the dark thriller *Shutter Island*, in which Martin Scorsese's gleam of genius made him use a motif from the *Passacaglia* of *Symphony* No. 3, it becomes easier to understand the seductive horror of that music. Perhaps in her complaint that the sounds were “like taken from a horror movie”, my mother proved no ordinary fear but an uncommon ear, which perfectly well associated moments from *Polymorphia*, *Threnody* and *String Quartet* No. 1 with the canon of 20th-century horror movies. In fact, when used to illustrate film, Penderecki's music piercingly reinforces the demonic nature of the image, yet only when listened to on its own did it become a fundamental spiritual discovery for me. I am unashamed to admit I reached classical music through cinema, just like in the People's Republic of Poland, many people learned English from pop songs, taking a slightly roundabout way. Even today, I am very happy to see every return of Maestro to the film, all the spice he adds to the moving pictures by the tycoons of contemporary cinema. And when the geniuses of the director, cinematographer, and composer collide, the cinema buff is transported into the true nirvana, such as in the final shots in Alfonso Cuarón's marvellous *Children of Men*, where *Threnody* accompanies the grand master shot by Emmanuel Lubezki.

3.

Obviously, levitating high above any categories is *The Saragossa Manuscript*, the masterpiece of Wojciech Jerzy Has, which also draws from elements of the horror film, with every cinema lover easily recognising the diabolical cavorting accompanying it, generated electronically at the Experimental Studio of the Polish Radio. A good reason to miss the times when the Polish cinema went hand-in-hand with contemporary music, drawing from the original scores by the masters of the avant-garde. Penderecki also entered film in his neoclassical guise, or after his “conversion” to tonality, if you will, as Andrzej Wajda's *Katyni* again has music expressing the strongest emotions in the scene of human horror: the execution of Polish officers is illustrated with *The Awakening of Jacob*.

4.

In Polish contemporary music, Krzysztof Penderecki is both the Methuselah figure and a symbol of vigour, as proved by the madly talented admirers he has lived to see. One of them is Jonny Greenwood, the composer of magnificent music to Paul Thomas Anderson's films, with *There will be Blood* resounding most clearly with inspiration from Penderecki. One of the leaders of the cult band Radiohead, Greenwood used his manifest fascination in Penderecki to bring together the fans of both classical and pop music, efficiently enough to make my teenage son sent me a text message so memorable that I have saved it as a reminder. He didn't go to Open'er Festival to tell us, his worrying parents, about every step he made, but when we finally couldn't stand the tension and sent him the probing message “How are things? Are you having fun?” he answered: “Cool. I've gone to see Penderecki.”

Wojciech Kuczok is the author of novel *Gnój / Muck* (2003), for which he was awarded the Passport of *Polityka* weekly and Nike Literary Award; his other books include *Senność / Sleepiness*, *Poza Światłem / Beyond Light*, and *Czarna / Black*.

Friends in music

The outstanding instrumentalists performing works of Krzysztof Penderecki could easily form a symphony orchestra, and the singers – a consummate choir.

Jacek Marczyński

It is hard to point to another contemporary artist with an equally large bevy of faithful artists. This exceptional position results both from the nature of Penderecki's music and from the versatility of his compositions.

Instrumentalists

Penderecki gave the solo parts in his two dozen concertos to an array of instruments. Hence the circle of performers includes the legendary flautist Jean-Pierre Rampal as well as the greatest contemporary virtuoso of the harp, Xavier de Maistre. Krzysztof Penderecki has had “his” artists from the earliest days. In 1964, he composed *Sonata for cello and orchestra* for Siegfried Palm; other pieces followed and he started cooperation with the most eminent cellists: Mstislav Rostropovich, Ivan Moneghetti, Boris Pergamenschikow, Arto Noras, and Andrzej Bauer. Recently young artists, Bartosz Koziak, Rafał Kwiatkowski, and Marcin Zdunik, joined their number.

In 1967, in Donaueschingen, Wanda Wilkomirska performed the world premiere of *Capriccio for violin and orchestra*: a piece she later played in many other locations throughout Europe. Similarly, the

great Isaac Stern became Penderecki's violinist, with the Polish composer writing the *1st Violin concerto* for him. Finally, there came the time of Anne-Sophie Mutter, an artist for whom Penderecki keeps on writing impressive new works. The viola is obviously Grigori Zhyslin, while the oboe is the domain of Heinz Holliger: it has been so since 1965, when *Capriccio for oboe and strings* resounded for the first time in Lucerne. Penderecki's works are very well known to the French horn player Jennifer Montone, whose name stars on the Naxos CD that won a Grammy in 2013.

Conductors

Primacy among the conductors who were the first to appreciate the music of Krzysztof Penderecki belongs to Andrzej Markowski, who was soon joined by others: Henryk Czyż, conductor of the world premiere of the *St Luke Passion* in Münster in 1966, Jerzy Katlewicz, Witold Rowicki, and Stanisław Skrowaczewski, who conducted the first performances of Penderecki's music in the US, and notably the *Violin concerto* with Isaac Stern. In Italy, the *Passion* was presented by Jerzy Semkow. The list would be incomplete without Jan Krenz, Kazimierz Kord, Jacek Kasprzyk, and recently Łukasz Borowicz, who conducted the *2nd Violin concerto* "Metamorphoses" with Anne-Sophie Mutter as soloist at the Royal Festival Hall in London on 2 May this year. A special place among foreign conductors belongs to Lorin Maazel (the world premieres of *Symphony No. 4* and *Symphony No. 7* "Seven Gates of Jerusalem") and to Zubin Mehta (*Symphony No. 2*). There were also unforgettable concerts conducted by Eugene Ormandy, Charles Dutoit, and Valery Gergiev. The latest additions to the list include two memorable performances of the *St Luke Passion* under the baton of Vladimir Jurowski in London in 2017, and at the inauguration of this year's Salzburg Festival conducted by Kent Nagano.

Vocalists

Stefania Woytowicz, Andrzej Hiolski, and Bernard Ładysz were a great trio of vocalists associated with Krzysztof Penderecki since the world premiere of *Passion*. The following decades saw Jadwiga Gadulanka, Izabella Kłosińska, Jadwiga Rappé, Piotr Nowacki, Adam Zdunikowski, and others joining their number. Boris Carmeli assumes a particular role among the foreign soloists. This consummate Italian bass was born in Poland, sang in the premiere of *Paradise Lost* at La Scala in 1979, and came to Poland, already after the close of his singing career, to be the narrator in *Symphony No. 7* "Seven Gates of Jerusalem" on Krzysztof Penderecki's 75th birthday.

Ewa Podleś, who became introduced to the music of the Polish composer at the world premiere of *Te Deum* in Assisi in 1980, can talk about a touch of bad luck: two decades ago Krzysztof Penderecki decided to write *Phedra* for her, yet the opera still remains a work in progress.

Ensembles

Understandably, Sinfonia Varsovia, with whom the composer has worked since 1997, first as its music director, and later artistic director, remains the orchestra of the greatest importance for Krzysztof Penderecki. Together they have performed a multitude of concerts, with the Maestro also conducting works by other composers. His music is performed by all Polish orchestras, from the Polish National Radio Symphony Orchestra (NOSPR), via the Warsaw (National) Philharmonics, to the young Sinfonia Iuventus, with whom Penderecki recorded his complete symphonies.

Choir music is also close to the heart of Krzysztof Penderecki. He has recently recorded it with the Warsaw Philharmonic Choir as part of the *Penderecki conducts Penderecki* series released by Warner Classics. The first album in the series won a Grammy Award in 2017. The works are excellently produced by the Podlasie Opera and Philharmonic Choir, conducted by Violetta Bielecka and the Gdańsk-based Polish Chamber Choir, conducted by Jan Łukaszewski. Yet again a special place belongs to the Warsaw Boys' Choir at the Fryderyk Chopin University of Music, conducted by Krzysztof Kusiel-Moroz, which hardly any major performance of the *St Luke Passion* could do without, wherever in the world it is performed.

Anne-Sophie Mutter

A proof of the special relationship of the German violinist with Krzysztof Penderecki is a two-CD album produced for the composer's 85th birthday. It includes the famous recording of the *Violin concerto No. 2* "Metamorphoses" that won both the artists a Grammy in 1998. In recent years, new pieces were written especially for Anne-Sophie: *La Follia* for violin solo and *Duo concertante* for violin and double bass. We owe plenty of the Maestro's new works to the artistic tie between the German violinist and Polish composer. Ann-Sophie once said that they also understand each other very well in the classical repertoire, which is why she is eager to perform Beethoven under Penderecki.

Mstislav Rostropovich

They met in New York in 1974. Acquaintance turned into friendship that some years later was crowned with *Cello concerto No. 2* written for the Russian virtuoso. It premiered in Berlin in 1983. A year later, Mstislav conducted the first performance of the *Polish Requiem* in Stuttgart. In 1987, the Russian received a gift from Penderecki for his 60th birthday: the solo *Per Slava*, followed later by *Song of Cherubim* and *Largo* that the cellist performed at his farewell performance in 2005.

Andrzej Hiolski

"He was the best Christ in my *Passion*, and that on the global scale", Penderecki once said in a statement that provides the best recommendation. The baritone part in the piece became fused

with the mahogany-timbre voice of Hiolski at the Münster premiere in 1966 to continue throughout a range of further performances in Poland and abroad. Another great creation of Hiolski was Father Grandier in *The Devils of Loudun*, whom he created at the scandal-surrounded world premiere in Hamburg in 1969, and five years later, in Kazimierz Dejmek's memorable staging at the Wielki Theatre in Warsaw.

Andrzej Markowski

A conductor gifted with a unique talent, creativity, and musical imagination, Markowski appreciated Penderecki's personality when others approached his music with reserve. With the Karol Szymanowski Philharmonic in Kraków, at whose helm he stood at the time, Markowski conducted the world premieres of the composer's earliest works: *Psalms of David*, *Dimensions of Time and Silence*, *Threnody to the Victims of Hiroshima*, and *Polymorphia*. Their number was later joined, already on European stages, by successive ones: *De natura sonoris* and *Utrenja/The Morning Prayer*, whose recording won Markowski the Grand Prix du Disque in 1974.

Siegfried Palm

A cellist specialising in most contemporary music and the first instrumentalist Penderecki began to compose for. They met in Donaueschingen. Palm commissioned a piece from the Pole, and this is how *Sonata for cello and orchestra* came to into existence; its performance at the Donaueschingen Festival was soon recognised as its highlight. Four years later the German received *Capriccio per Siegfried Palm*, where the composer thoroughly exploited Palm's exceptional virtuoso skills. Moreover: the musician only had a week to master the piece that was being composed to the very last moment. *Cello concerto No. 1* (1972) was also written for Palm.

Henryk Czyż

Krzysztof Penderecki used to call him "the greatest Polish conductor" and duly entrusted him with the preparation of the world premiere of the *St Luke Passion*. Czyż did his duty so flawlessly that Jerzy Waldorff commented after the concert in Münster: "You could see Czyż fully immersed in music". Later he helped to reinforce the position of Penderecki's work in the world, and seemed indispensable in supporting *The Devils of Loudun* in the same manner. However, the failure of the Hamburg world premiere, chiefly the consequence of the scandalising stage directing by Konrad Swinarski, made the paths of the composer and the conductor part.

Lorin Maazel

An American conductor of exquisite elegance, he conducted the prime orchestras of the world in a long and rich career terminated by his death in

2014. In 1989 he conducted the world premiere of Krzysztof Penderecki's *Symphony No. 4* with Orchestre National de France in Paris (the piece was commissioned for the 200th anniversary of the French Revolution), and eight years later – the world premiere of Penderecki's work commissioned for the 3000th anniversary of Jerusalem: the monumental *Seven Gates of Jerusalem*, performed in the Holy City.

Zubin Mehta

In 1970, UN Secretary General U Thant asked Krzysztof Penderecki for a work to embellish the 25 years of the organisation. This is how *Kosmogonia* was born, to be presented side-by-side with Beethoven's *Ninth Symphony* at a gala concert in New York under none other than Zubin Mehta. It was to his request that a decade later Penderecki wrote his *Symphony No. 2*, today known as "Christmas", for the New York Philharmonic. In 1981 it surprised audiences with its post-Romantic character.

Antoni Wit

The conductor is among the most faithful interpreters of Krzysztof Penderecki's music, as he has performed and recorded it for years: first with the NOSPR and later with Warsaw (Polish National) Philharmonic. The crowning achievement of this artistic path was the statuette of a Grammy he received in 2013 for an album with a digest of the composer's works. Earlier, he was nominated to the prize for the records with *Seven Gates of Jerusalem*, the *St Luke Passion*, and *Polish Requiem*. As an expert in Penderecki's music, Wit also performed the *Passion* with, among others, the Berlin Philharmonic.

Julian Rachlin

Performs as soloist and chamber musician; equally successful as a violinist and violist, which made him request the *Double concerto* from Krzysztof Penderecki so that he could record both solo parts. There have been few composers who have dared to combine the two instruments, nonetheless Penderecki accepted the challenge and completed the piece for the 200 years of the Viennese Musikverein in 2012.

Arto Noras

The Finnish virtuoso of the cello recorded a CD with all three cello concertos by Krzysztof Penderecki, thus adding the *Concert for cello and chamber orchestra*, first performed by Boris Pergamenschikow in 1989, to the pieces written for Siegfried Palm and Mstislav Rostropovich. Noras has not refused to participate in the presentations of *Concerto grosso for three cellos* from 2001 on, performing it with soloists of the younger generation.

Stefania Woytowicz

Her performance in the *St Luke Passion* in Münster, and later at further venues across the world,

proved her to be one of the most eminent singers of her time. By the way, working on the piece, the composer acknowledged her comment to present the timbre and expression of the exceptional artist Woytowicz so that, at times, it reached the limits of exaltation. He also assumed her participation in the later pieces, *Utrenja*, *Kosmogonia*, and *Te Deum*. Unfortunately, the singer's difficult character put an end to the cooperation in the 1980s.

Izabella Kłosińska

Although in 1980 the *Lacrimosa* for the unveiling of the Monument to the Fallen Shipyard Workers in Gdańsk was recorded by Jadwiga Gadulanka, who also participated in its first concert performance, in the following years the legendary part of the *Polish Requiem* became melded to the name of Izabella Kłosińska, who beginning in the 1990s became the nearly default performer of soprano parts in Krzysztof Penderecki's great works, for instance *Credo* and *Seven Gates of Jerusalem*.

Vladimir Jurowski

Born to a generations-long clan of Russian conductors, he has enjoyed a dynamic career throughout Europe and the US, and is a representative of the young generation reaching for the music of Krzysztof Penderecki. The London performance of the *St Luke Passion* of 2017 by the London Philharmonic Orchestra that he conducted received thunderous applause, as Jurowski read the piece with extreme care. He found significance in every single sound of each instrument, which helped to mount up the dramaturgy as well as the *Passion* itself, whose particular forte is the force of dramatic expression.

Lusławice: Paradise Found?

"In the spring birds sing like crazy, there's such racket in the park that you can't talk" says the gardener, **Stanisław Dudek**.

It was mid-September. The lofty tulip-tree growing in front of the Pendereckis' manor house sported its first yellow leaves. It is the first harbinger of autumn, which it announces by gradually changing the colour of its plumage from green to goldish. It is an important element of the landscape of the so-called old park in Lusławice, whose centre is the historical white manor house from the early 19th century. From the porch, you can see the graceful entrance gate with Gothic-style pointed arches, and globes topping the two posts, plus a huge flowerbed by the driveway, and the trees. The tulip tree is standing to the right, closest to the house. It was planted by one of the previous owners: Adolf Vayhinger, a lawyer and deputy to the Galician Parliament or his son Stanisław, who still lived in the manor house with his wife Marie,

née Korytowski, in the years immediately following the Second World War. Or perhaps it was the work of the painter Jacek Malczewski, who for a time had his studio in Lusławice? Who knows? It is one of Krzysztof Penderecki's favourite trees. It has tulip-like flowers, and is beautifully adorned with their yellows, pinks, and oranges when it blossoms in June. Experts believe that the tree is around 85 years old and therefore a peer of the composer. Or perhaps his alter ego? This is where we begin our visit to the park in Lusławice, guided by the gardener Mr Stanisław Dudek who has cherished it for years.

I've been here for 35 years already. When I came here to work in 1982 I wasn't yet of age. I lived in the neighbourhood. My uncle recommended me to the Professor, and I was encouraged to stay in Lusławice by Mr Solecki, the father of Mrs Penderecki. This is how my adventure with dendrology began. I've learned everything here by myself and from the Professor, who was already an authority on trees at the time. He would also invite other dendrologists, for instance Professor Jerzy Tumiłowicz, the guardian of the Arboretum in Rogowo. I came to love this place.

I never expected that things would develop the way they did. There were one and half hectares of park, now it covers 27 ha (67 acres). It all started with this driveway, the flowerbed, the manor house, and the park, whose extent was demarcated by the 16th-century building called *lamus* (a storage house for odds and ends). [Designed by Achacy Taszycki, the building was, however, once the church of the Arians, ed.] The Professor gradually purchased more land, now two and then three hectares, so that the park currently reaches as far as Zakliczyn.

The Professor is often away. Lusławice is the apple of his eye, but he cannot devote much time to it, because he keeps on travelling. The hosts arrive for Christmas and stay to the New Year, but hardly ever at other times. When the Professor is here, he works, sometimes 16 hours a day, on his scores. I bear witness to that.

It's the Professor who created Lusławice. All traces of other beautiful manor houses, parks, and manorial estates that were here aplenty have now gone; they were all destroyed during communism. This manor house was in a catastrophic state too when the Professor purchased Lusławice. It all started from construction and renovation projects: the ceiling of the 16th-century *lamus* that had caved in needed raising, means of enclosure was missing: 3 kilometres of stone wall and the gate. The Professor ordered the gate from architect Piotr Dutkiewicz; it looks like an old palace gate, but that's because the Professor was meticulous about every detail; he changed things and mulled over them. He has a real knack for it, and he hates ad hocery. Many of the buildings were designed by the Professor, for example, the wing by the gate. It is not an old house, although it may seem to be. The

Professor wanted to make reference to local architecture. Further on there is a picturesque donjon so that the wall doesn't look monotonous, with a bower for meditation next to it – these are all the products of the Professor's imagination.

The oldest tree? The oak by the Italian Gardens – it's got to be around 250 years old.

The Professor's first saplings? The ginkgo tree is 40 years old. The plane tree. The Japanese larch. The maples he brought from Russia. He was so focused on the saplings he had in his hand luggage that he forgot to collect his main bag, so that he could arrive here as fast as possible in order to plant them. We have also experimented with the planting of exotic trees. Many of those are not supposed to survive in our climate, and yet they have acclimatised, as for instance, four specimens of the Chinese paulownia, whose blossoms are violet. Winter is often a test for these trees. They survive down to -25°C but they need care, just like humans. They are also attacked by pests. Here you can see the weeping beeches; these two are each 15 years old. This one had roots eaten by voles, but I saved its life. Poor thing, it was nearly rootless. I dug around it, inserted poles, and gave it a solid brace, so it returned the favour by growing beautifully, and now it is as big as the other one.

We have magnolias. And sequoias – different varieties. Where the park ends, by the river bank, there must be a hundred sequoias standing.

Sometimes winds fell the trees. Two years ago

there came such a gale that it had a 150-year-old tree down on the ground. This, however, is beyond our control.

As far as the tulip tree is concerned, we have a whole avenue of those. The Professor had them planted when he intended to have a concert hall built in his park. It was never built, as the Krzysztof Penderecki European Centre for Music was constructed on the other side of the road, but the avenue has remained.

This is the *lamus*, a memory of the Arians. Stone and brick. They say that they put bull's blood and eggs into the mortar. A pavilion-style roof. There used to be marshes and bogs just behind the building, but we drained them, and the Professor developed an Italian garden with four levels of terraces in their place. The extension of the park began with that garden.

There are warmer places in the park, and others more exposed to the chill. It's warmer by the house, and colder by the pond – 2-3°C difference, because there is a hollow in the ground, and ice spots form. Łusławice lies on top of a natural slope, 9 m above the level of the river.

The slope ends here, and so does the old park. There below you can see the new park with the ponds. Its border was defined by the river. It's 17 ha altogether. We planted the first trees 18 years ago. The first to be planted here was the plane tree. There is a line of underground springs starting 17 km (10 miles) away and running for several miles.

That is why everyone here has ponds. And the park can grow so beautifully thanks to this natural presence of water.

The Labyrinth is in the new park. I don't suggest venturing between these hedges, because you won't leave. The Professor found the pattern in a book on labyrinths. It comes from a 13th-century church in France. A stone was found in its floor bearing the diagram of this labyrinth. It was really minuscule: 5 × 5 cm.

I remember planting that hedge. Eleven paths. You had to measure everything, insert poles along the lines of the pattern, then stretch the strings, and start the planting. It took 14,000 hornbeam; they are the most resilient. Just the ordinary European hornbeam, only trimmed. If you expanded all the hedges in this labyrinth into a single straight line, it would go for three and a half kilometres. And if you did that to all the hedges the park, you would have to walk 10 miles (16 km).

In the spring birds sing like crazy, there's such racket in the park that you can't talk. And the fragrances are magnificent. Everything dies down in July. Birds move out. Yet there are always interesting moments. Even in winter. When all the boughs and twigs are covered in hoarfrost it looks so lovely. I love this place. **BM**

English translation: HOBBiT Piotr Krasnowolski



niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



Stowarzyszenie Akademia
imienia Krzysztofa Pendereckiego
Międzynarodowe Centrum Muzyki

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

**CULTU
PEPL** INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA



dwójka
POLSKIE RADIO



FILHARMONIA
NARODOWA



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



Sinfonia
ORKIESTRA
Varsovia

SPONSOR GŁÓWNY



HEXELINE



POLSKA AGENCJA PRASOWA

TVP
KULTURA



POLSKIE RADIO



RZECZPOSPOLITA

LAVIE
MAGAZINE

JCDecaux



LOTNISKO
CHOPINA
WARSZAWA

STRÖER

BEETHOVEN
MAGAZINE

www.beethoven.org.pl