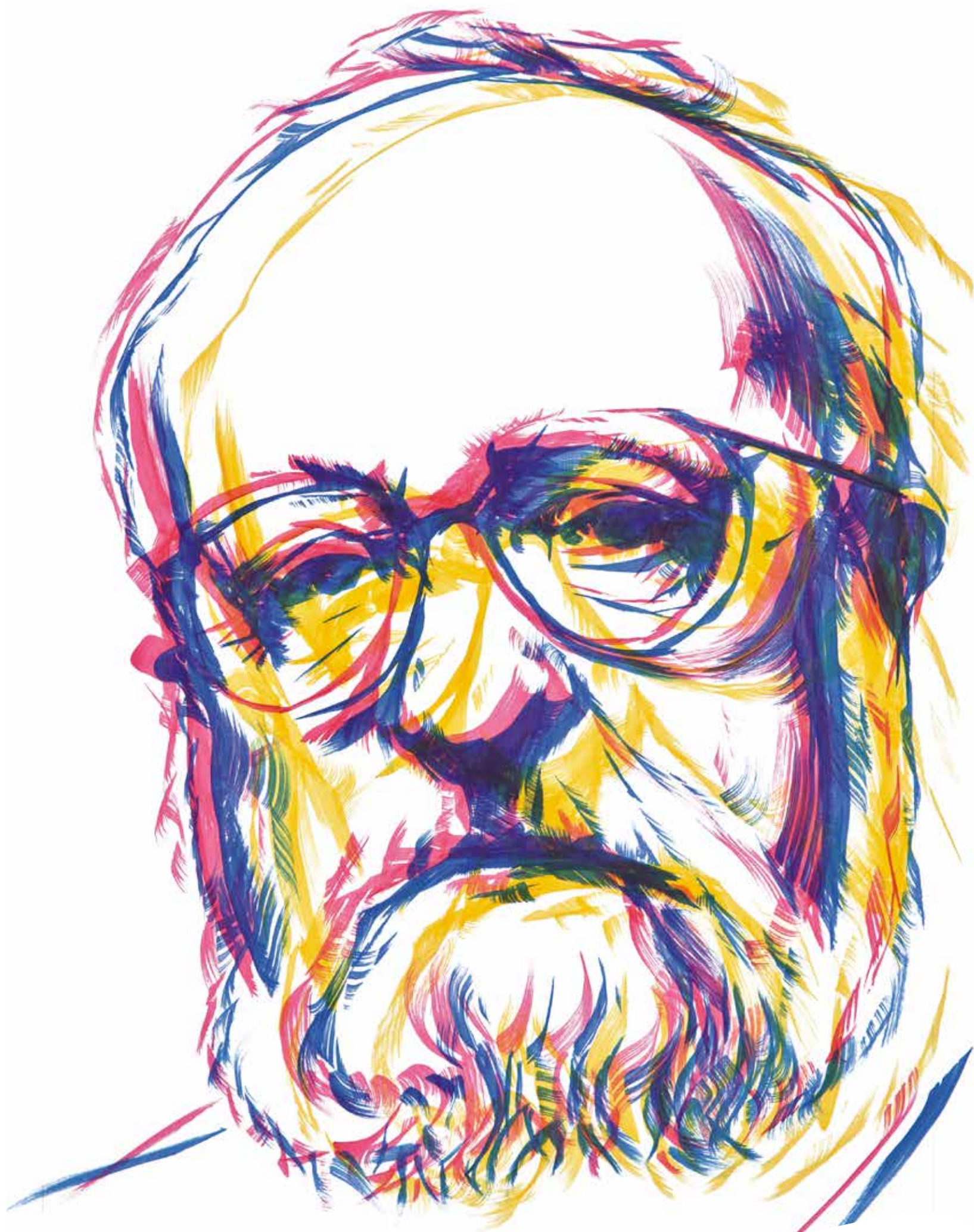


XI-XII
2020

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
29



KRZYSZTOF PENDERECKI IN MEMORIAM

con - fu - ta - tis me - le - dic - tic

Handwritten musical notation in blue ink. Includes staves with notes, rests, and various annotations. A diamond marker with the number 92 is visible. Other markings include "Plein", "con", "Vivace", and "3/4".

Handwritten musical notation in blue ink. Includes staves with notes, rests, and various annotations. A diamond marker with the number 93 is visible. Other markings include "3/4", "8/8", and "Vivace".

Handwritten musical notation in blue ink. Includes staves with notes, rests, and various annotations. A diamond marker with the number 94 is visible. Other markings include "3/4", "8/8", and "Vivace".

Handwritten musical notation in blue ink. Includes staves with notes, rests, and various annotations. A diamond marker with the number 95 is visible. Other markings include "3/4", "8/8", and "Vivace".

Handwritten musical notation in blue ink. Includes staves with notes, rests, and various annotations. A diamond marker with the number 96 is visible. Other markings include "3/4", "8/8", and "Vivace".



Mistrz

Niewiele ponad pół roku temu, wczesną wiosną 2020 roku odszedł profesor Krzysztof Penderecki. Wybitny kompozytor, dyrygent, pedagog, wielka osobowość, człowiek kochający Polskę, postać zaangażowana w sprawy rodzimej kultury. Mistrz. Ogromna strata, jaką poniósł cały muzyczny świat, jest trudna do opisania, a smutek i żal nas wszystkich, a także międzynarodowego środowiska artystycznego będzie jeszcze długo odczuwany. W tych trudnych chwilach – zwłaszcza dziś, kiedy wspominamy 87. urodziny profesora – pocieszeniem jest *opus*, które nam zostawił, owa misterna dźwiękowa konstrukcja, którą możemy nie tylko podziwiać, ale także głęboko ją przeżywać.

Urodzony w 1933 roku w Dębicy, był Krzysztof Penderecki twórcą nietuzinkowym i osobnym, podążającym za własną artystyczną intuicją. Należał do nielicznego grona kompozytorów XX i XXI wieku, którzy na nowo definiowali muzykę klasyczną, wyznaczyli nieznane wcześniej obszary estetycznych poszukiwań. Jako najpierwszy rewolucjonista w latach 50. i 60. siał ferment na światowych estradach awangardowymi utworami pełnymi nieznanymi dotąd technik wykonawczych i brzmień, które nie mieściły się w dotychczasowym kanonie utworów filharmonicznych.

W trudnym politycznie czasie, kiedy Polska dopiero zrzuciła siermiężną doktrynę socrealizmu, radykalne *Anaklasis*, *Wymiary czasu i ciszy*, *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, *Polimorfia* czy *Fluorescencje*, partytury spod znaku sonoryzmu i dokonań polskiej szkoły kompozytorskiej, przebojem wtargnęły w progresywnie zorientowaną przestrzeń kultury muzycznej zachodniej Europy. Szybko zaczęto wymieniać nazwisko Pendereckiego wśród najbardziej wpływowych twórców muzyki współczesnej, a polski kompozytor stał się – obok Oliviera Messiaena, Johna Cage’a, Györgya Ligetiego, Pierre’a Bouleza czy Karlheinz Stockhausena – jednym z głównych architektów nowego dźwiękowego świata. Posypały się zamówienia od najważniejszych instytucji muzycznych na świecie, rychło też zaproponowano mu objęcie katedr kompozycji w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie, Folkwang Hochschule für Musik w Essen, później Yale University w New Haven i na powrót w krakowskiej Alma Mater.

Po spektakularnym sukcesie *Pasji według św. Łukasza* prawykonanej w 1966 roku w Münster, dzieła, w którym Krzysztof Penderecki kongenialnie połączył środki awangardowe z historyczną spuścizną dźwiękową i tradycją judeochrześcijańską, twórca powraca do klasycznych wartości muzycznych. Zaczyna przemawiać bardziej dostępnym dla szerokiego grona odbiorców językiem dźwiękowym, doceniać uporządkowaną formę, melodykę, konsekwentny kontrapunkt, osadzoną w przeszłości harmonikę, uduchowioną narrację, a podejmowane przez niego tematy krążą wokół wielkiej humanistyki i treści duchowych, często rozpiętych między ideami Kościoła zachodniego i wschodniego.

Koncerty skrzypcowe i wiolonczelowe, symfonie, formy sceniczne: *Raj utracony*, *Czarna maska*, *Ubu Rex*, wielkie dzieła oratoryjne, jak *Polskie Requiem*, którego części stanowią przejmujący komentarz do ważnych w naszej historii wydarzeń – wspomnienia mordu katyńskiego, powstania warszawskiego, wydarzeń Grudnia ’70, śmierci Jana Pawła II – od strony artystycznej są wyrazem postmodernistycznego przewartościowania i wiary w romantyczne idee, zaś z perspektywy pozamuzycznej stanowią hołd oddany śródziemnomorskiej kulturze i biblijnej metafizyce.

Jednak muzyka kompozytora – funkcjonująca na estradach filharmonicznych i scenach operowych wszystkich kontynentów, wzruszająca publiczność pod każdą szerokością geograficzną – nie jest bytem zamkniętym. Jak na klasyka przystało, muzyka Krzysztofa Pendereckiego odrywa się od twórcy i żyje własną egzystencją. Staje się punktem



odniesienia dla kompozytorów młodszych generacji, inspiracją dla filmowców, jazzmanów, twórców muzyki elektronicznej i rozrywkowej. Jej siłą jest potencjał uniwersalny i zdolność przekraczania granic nie tylko geograficznych.

Krzysztof Penderecki pisał dla najwybitniejszych. I z najwybitniejszymi współpracował – by wspomnieć New York Philharmonic, London Symphony Orchestra, Zubina Mehtę, Lorina Maazel, Mieczysława Rostropowicza, Anne-Sophie Mutter. Był laureatem niezliczonych nagród i doktoratów *honoris causa*. Wspierał wiele ważnych kulturalnych inicjatyw, walczył o egzystencję Programu 2 Polskiego Radia, gdy nad anteną zebrały się czarne chmury, wspierał budowę nowej siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach.

Dziełem najukochańszym Krzysztofa Pendereckiego były Lusławice. Z pięknym dworem pachnącym ciepłą szarlotką, doskonale zaprojektowanym i utrzymanym arboretum, o którym z pasją lubił opowiadać, oraz salą koncertową wraz z kampusem, gdzie młodzież z całego świata z dala od miejskiego zgiełku spotykała się z nim i wybitnymi wykonawcami. To o Lusławicach, swoim miejscu na ziemi, i swojej dendrologicznej namiętności opowiadał z przejęciem i niezwykłym entuzjazmem. Bo też widział wspólne elementy tworzenia dzieł muzycznych i ujarzmiania natury.

„Komponowanie ogrodu ma dla mnie wiele wspólnego z komponowaniem utworu muzycznego – mówił w wykładzie z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Glasgow. – I tu, i tam liczy się konstruktywistyczna wyobraźnia, umiejętność myślenia całością. Ogród – to przecież zmatematyzowana natura, tak jak muzyka jest zmatematyzowaną emocją. Muszę jednak powiedzieć, że jako dendrolog czuję się wielokrotnie pewniej niż jako kompozytor. Nie przypominam sobie bowiem w historii muzyki okresu tak schyłkowego jak dzisiaj. Nie widać nowych dróg rozwoju, artyści eksploatują pomysły, zwracają się w przeszłość”.

Właściwe genialnym artystom wątpliwości nie były Krzysztofowi Pendereckiemu obce. Rozmawiając z Mistrzem, czytając jego słowa, zawarte chociażby w opublikowanym pod koniec lat 90. zbiorze *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, nie sposób odmówić przenikliwości jego refleksji, która dziś wybrzmiewa jeszcze donośniej. Maestro trafnie opisuje rzeczywistość i przyznaje: „Język artystyczny, mimo iż czerpiemy z tylu źródeł inspiracji, z dorobku całego wieku, spłył się, zubożył”. Dodaje przy tym ze smutkiem: „Twórca nowoczesny, pomimo swoich dążeń do uniwersalizmu, jest rozdarty, wyalienowany”.

Ale jak na prawdziwego człowieka wizji przystało, kompozytor daje nadzieję, z pokorą mówiąc: „Ja nie mam ambicji naprawiania świata, dalekie mi jest myślenie utopijne. Przekonany jednak jestem, że nasz *fin de millénaire* z jego tonacją przesyty i wyczerpania wcale nie oznacza końca sztuki, końca twórczości. Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem”. I jeszcze: „Dopóki nie wygaśnie to źródło, z którego spływają do nas dźwięki, obrazy i słowa, dopóki nie ustanie owa – jak pisał Dante – »światłość biorąca kształt w niebie« – dopóty zdolność tworzenia nie obumrze, dopóty nie zginie wyobraźnia”.

Z tymi słowami, a nade wszystko z muzyką Mistrza Krzysztofa Pendereckiego pozostawiam Państwa, życząc zdrowia, spokoju i jak najbardziej doniosłych i oczyszczających spotkań w świecie dźwięków niezwykłych.

Piotr Gliński

Wiceprezes Rady Ministrów

Minister Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu



Krakowskie ścieżki Krzysztofa Pendereckiego

Czuję się zaszczycony, mogąc – wspólnie z panią Elżbietą Penderecką – zaprosić Państwa na uroczysty koncert Sinfonietty Cracovii. To przygotowane przez miasto ważne wydarzenie artystyczne jest hołdem, który muzycy znakomitej krakowskiej orkiestry składają wraz z nami profesorowi Krzysztofowi Pendereckiemu – niezastąpionemu mistrzowi, przyjacielowi i opiekunowi.

Krzysztof Penderecki od lat studenckich aż do śmierci bardzo mocno związany był z Krakowem. Można by napisać książkę o ponad sześciu dekadach jego obecności w życiu kulturalnym i społecznym Krakowa, o jego niepoliczonych krakowskich ścieżkach. Jednak szczególnym przykładem zainteresowania Maestro sprawami miasta, które ku naszej wielkiej radości nazywał swoim domem, na zawsze pozostanie historia Sinfonietty Cracovii.

Wszyscy pamiętamy, że to właśnie dzięki staraniom Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich Sinfonietta uzyskała przed ponad 25 laty oficjalne miano Orkiestry Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa. Pod okiem swojego wielkiego mentora wyrosła na jeden z wiodących europejskich zespołów kameralnych. Profesor Penderecki wielokrotnie osobiście dyrygował Sinfonietką na najważniejszych scenach muzycznych Europy i świata. Zespół wśród swoich największych osiągnięć ma premierowe wykonania szeregu kompozycji Mistrza.

Sinfonietta była wyróżniana zaproszeniem do udziału w oficjalnych obchodach jubileuszy Krzysztofa Pendereckiego. Nie tak dawne 85. urodziny profesora zespół obchodził bardzo uroczyście, prezentując jego muzykę melomanom w Polsce, Japonii, Austrii, Francji, Szwajcarii i Chorwacji. Przez ostatnie lata Krzysztof Penderecki pełnił też funkcję Przewodniczącego Rady Artystyczno-Programowej orkiestry.

Dowodem zażyłości łączącej Sinfonietkę Cracovię z profesorem Pendereckim jest wreszcie wyjątkowe okolicznościowe wydawnictwo płytowe dedykowane pamięci Mistrza przygotowane w minionych miesiącach przez Sinfonietkę i Jurka Dybała. Album *Penderecki's Sinfonietta(s)* będzie miał premierę właśnie teraz, w połowie listopada – a więc w okresie, w którym dotychczas mieliśmy honor świętować urodziny Krzysztofa Pendereckiego. Osią albumu, będącego muzycznym hołdem dla Maestro, jest premierowe nagranie *Sinfonietty nr 3 „Kartki z nienapisanego dziennika”*.

Serdecznie zapraszam Państwa do wysłuchania pięknego koncertu – na kolejne poruszające spotkanie z muzyką Krzysztofa Pendereckiego.

Jacek Majchrowski
Prezydent Miasta Krakowa



Lusławice

Z NOWEJ PERSPEKTYWY





Najlepszą muzykę piszę w Polsce

Esencja życia i twórczości

– z Mistrzem rozmawiał **Andrzej Giza**.

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 instrumenty dęte blaszane, używam czerwieni, a smyczki oznaczam kolorem zielonym. Nie zawsze używałem tych barw, to się zmienia. Ale kolor jest ważny w takim pierwszym szkicu, gdzie sobie rysuję muzykę, a potem dopiero znajduję dźwięki.

Czy kompozycja to logika?

– Wydaje mi się, że inaczej nie można komponować. Muzyka to jest struktura właściwie matematyczna, która później nabiera rumieńców. Pierwsze szkice, szczególnie w tych latach 60. XX wieku, 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 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.

Każdy z artystów ma swoje muzy. Czy Elżbieta Penderecka jest pana muzą?

– 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 ważne jest bycie kochanym przez całe życie i posiadanie drugiej połówki?

– Mam kogoś, komu mogę ufać, wiem, że nic między nami nie jest udawane. Poza tym po tylu latach razem jest już taka więź, że każde z nas wie, co ta druga osoba zaraz powie.

Jest pan osobą skromną...

– Jestem skromny tylko z pozoru. 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?

– 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. 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.

Rozmowa z roku 2018 na 85. urodziny mistrza ukazała się w „Beethoven Magazine” nr 25.

Był dla mnie typem biblijnego mędrca

– Elżbieta i Krzysztof
Pendereccy byli zawsze
w centrum uwagi,
przyciągali ludzi.

Ten poziom kultury, swoboda językowa,
tematy i wątki podejmowane w rozmowach
przywodziły na myśl skojarzenia
z najbardziej wyrafinowaną polskością –
z **Waldemarem Dąbrowskim**, dyrektorem
naczelnym Teatru Wielkiego – Opery
Narodowej rozmawia Anna S. Dębowska.

Waldemar Dąbrowski: – Ciężko oswoić się z myślą, że go z nami nie ma.

Anna S. Dębowska: Kiedy się poznaliście i co was połączyło?

– To był bardzo odległy czas, rok 1984. Tworzyliśmy z Franciszkiem Wybrańczykiem orkiestrę Sinfonia Varsovia. Do Warszawy przyjechał Yehudi Menuhin. Ponieważ przyjął naszą propozycję kierowania zespołem, zapragnąłem pokazać mu Kraków – uważałem, że lepiej zrozumie Polskę i Polaków, gdy pozna to miasto. Wtedy skontaktowałem się z państwem Pendereckimi, zależało mi bowiem, żeby podjęli mistrza u siebie, żeby wielki skrzypek i dyrygent – jeden z największych autorytetów muzycznych, wybitna postać wykraczająca poza sferę muzyczną – spotkał się z wielkim kompozytorem w Krakowie. Dzięki mojemu koledze ze szkoły mogliśmy wybrać się tam prywatnym samolotem. Dostaliśmy zgodę na przelot nad Starym Miastem, przybliżyłem maestro dzieje Wawelu. Był zachwycony. A potem jeszcze państwo Pendereccy wydali wspaniałe przyjęcie na jego cześć w swoim domu na Woli Justowskiej. Przyszła cała bohema krakowska z Jerzym Jarockim na czele. Wtedy pierwszy raz byłem gościem Elżbiety i Krzysztofa i miałem przyjemność nawiązania z nimi osobistego kontaktu. Zaprzyjaźniliśmy się na całe lata. Niezwykłe to sobie cenię.

Projekty artystyczne pojawiły się później?

– Kiedy w 1988 roku rząd francuski zapragnął z okazji 200-lecia rewolucji francuskiej zamówić utwór okolicznościowy u Krzysztofa Pendereckiego, pośredniczyłem w rozmowach z kierownictwem orkiestry Radio France w Paryżu. Utwór powstał – to była *IV Symfonia „Adagio”*, której prawykonaniem dyrygował Lorin Maazel.

Katalog prestiżowych zagranicznych zamówień świadczy o pozycji Krzysztofa nie tylko w świecie muzyki, kultury, ale także szerzej – w świecie politycznym, społecznym... Wystarczy wspomnieć: *Pasja według św. Łukasza* na 700-lecie katedry w Münster, *Kosmogonia* na zamówienie ONZ, *Ekecheiria* na olimpiadę w Monachium w 1972 roku, *VII Symfonia „Siedem bram Jerozolimy”* na trzy tysiące lat Jerozolimy, *Hymn do św. Daniela* na 850 lat Moskwy... można bardzo długo wymienić.

Pewnie stykał się pan z tym nazwiskiem za granicą?

– Oczywiście, funkcjonowało świetnie w przestrzeni międzynarodowej. Otrzymałem kiedyś stypendium rządu amerykańskiego [Departamentu Stanu – red.], to była druga połowa lat 80. Po przyjeździe do Waszyngtonu zaproszono mnie do gabinetu w Departamencie Stanu i spytano o marzenia: ważne miejsca i wybitne postaci kultury amerykańskiej, które chciałbym poznać. Poprosiłem o możliwość odwiedzenia oper w San Francisco i Santa Fe w stanie Nowy Meksyk. Santa Fe wybrałem dlatego, że było wówczas absolutnie kultowym miastem artystów – amerykańskich malarzy, grafików i muzyków: 80 tysięcy mieszkańców i dwieście muzeów i galerii sztuki. Przyjął mnie John Crosby, założyciel Opery w Santa Fe, i zapytał: „Jesteś Polakiem?”. Gdy potwierdziłem, powiedział: „No to musisz być szczęśliwy. Macie dwóch z pięciu najlepszych kompozytorów XX wieku, Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego”.

W Santa Fe Crosby wystawił potem *Czarną maskę*. Nie miałem w tym żadnego udziału, ale widziałem niezwykle estymę, jaką legendarny człowiek opery amerykańskiej darzył Krzysztofa Pendereckiego.

Bardzo się pan zaprzyjaźnił z kompozytorem?

– Moje relacje z Krzysztofem siłą rzeczy się zacieśniały. Potrafił

kultywować przyjaźń. Uważano niekiedy, że oddziela się jakąś barierą, ale ona rodziła się w ludzkich głowach – prawda jest taka, że był szalenie otwarty. Oczywiście, był bardzo skupiony na tym, co robił, i nie wolno było wchodzić w ten świat. Jednak, gdy już się otworzył na drugiego człowieka, był niezwykle wierny w przyjaźni, umiał nią hojnie obdarzyć. Ja – jako stosunkowo młody człowiek – bardzo to sobie ceniłem. Każdy telefon od niego to było święto.

O czym zwykle rozmawialiście?

– Zakres tematów był niezwykle szeroki. O Krzysztofie możemy mówić jako o wielkim kompozytorze i znakomitym dyrygencie, ale także jako o wybitnym intelektualście. Człowieka znającego wiele języków nazywamy poliglotą. W przypadku Krzysztofa to określenie nie wystarcza, bo jego znajomość greki, łaciny czy niemieckiego sięgała dużo głębiej – on przenikał sensy kultury, które wyrażają się tymi językami. To zresztą widać w jego dziełach, w swobodzie, z jaką posługiwał się tekstami antycznymi, psalmami i Biblią, dziełami poetyckimi. Wreszcie, był też pisarzem – bo pisał pięknie. Dla mnie był przede wszystkim typem biblijnego mędrca, który potrafił w zwięzły sposób formułować to, co jest istotą sprawy. Kiedyś adresował do młodych artystów takie zdanie: „Przeglądajcie się drzewom, w nich jest potęga, one są podwójnie zakorzenione – w ziemi i niebie”. W skoncentrowanych słowach przekazał właściwie cały sens kształcenia artystycznego.

Ba, całą prawdę o świecie i archetypach kultury.

– Rozmawialiśmy też o poezji. Wszyscy wiemy przecież, że bardzo dużo czytał. Proszę spojrzeć na tamtą ścianę. Wisi tam oprawiona w ramy i szkło karta z partytury „Powiało na mnie morze snów...”. *Pieśni zadumy i nostalgii*, początek ostatniej części *Anioł Pański* skomponowanej do wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Przygotowując się do komponowania, Krzysztof przeczytał sześć tysięcy wierszy i dokonał nieoczywistego, bardzo osobistego wyboru arcydzieł polskiej poezji. Bardzo bym chciał wystawić ten utwór na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

Już nie mówiąc o jego pasji dendrologicznej...

– Przypominam sobie, jak kiedyś – to była końcówka lat 80. – spotkaliśmy się zupełnie przypadkowo w Pradze na ulicy. Serdeczne powitanie: „Co ty tu robisz?” – spytałem. „Przyjechałem po jedną roślinę” – odpowiedział i przywołał jakąś niewiele mi mówiącą nazwę. „Można ją kupić tylko w Pradze” – dodał. Zdarzało się, że jeździł po świecie, żeby te roślinki wybierać. To była jego wielka, autentyczna pasja. Kiedyś w chwili towarzyskiego rozluźnienia rzekłem do niego: „Krzysiu, powiedz mi, co jest dla ciebie ważniejsze – muzyka czy drzewa”. Spojrzał na mnie, jakby mi ktoś rozum odebrał, i powiedział: „Oczywiście, że drzewa”.

Rozbudował ogród w Lusławicach. Widział pan, jak powstawały kolejne jego partie?

– To się rozgrywało w czasie. On był najszcześliwszy, kiedy mógł oprowadzać i opowiadać o tym, co się teraz rodzi lub urodzi się za moment. Był wielkim kreatorem w tym przedsięwzięciu. Podobnie jako kompozytor – był oczywiście kimś wybitnym, kimś, kto doświadczył więcej niż całe jego pokolenie. Krzysztof miał odwagę kreowania nowego świata sztuki, rozbijania starych struktur i budowania nowych. Stał się czołową postacią muzyki awangardowej przełomu lat 60. i 70. XX wieku. A potem odważył się nawiązać do przeszłości, by nadać jej nowy sens, wkroczyć w nowy romantyzm. I miał w sobie siłę, aby

zmierzyć się z falą krytyki, nawet wrogości, która spadła na niego z tego powodu.

Czy opowiadał panu o swojej rodzinie?

– Krzysztof miał poczucie przynależności do wielu kultur, z bardzo silną polską dominantą. Często rozmawialiśmy na temat wielokulturowości świata, w którym się wychował.

Kiedyś byliśmy razem we Lwowie na wykonaniu *Creda* pod dyрекcją kompozytora 12 października 1999 roku w Operze Lwowskiej, w tym cudownym teatrze, który wzrusza poprzez tak silnie w nim obecny idiom polskości. Po koncercie zbliżam się do garderoby Krzysztofa, a tam tłum – tłum grzecznie czekający w kolejce. W pewnym momencie orientuję się, że to jest tłum Pendereckich, że przyjechali jego dalecy kuzyni lub ludzie mający poczucie jakiejś wspólnoty rodzinnej wynikającej z posiadania tego samego nazwiska. W końcu to był jeden kawałek świata: Dębica, Lwów, Przemyśl – Galicja. Okazało się, że ma kuzynów, których istnienia nie był świadom, a których przyciągnął do niego magnetyzm wydarzenia, chociaż pewnie rzadko bywali w salach koncertowych czy operowych.

Bardzo często wspominał swojego niemieckiego dziadka [Roberta Bergera – red.], któremu bardzo wiele zawdzięczał, który przekazał mu wiele mądrości życiowych, ale też i przestróg. Ta najzabawniejsza, anegdotyczna wręcz, była taka: rodzina Bergerów była skoligacona z Tadeuszem Kantorem, więc dziadek mawiał: „Krzysiu, ty się przykładaj do nauki, traktuj to poważnie, bo skończysz jak Tadeusz”.

Państwo Pendereccy byli wspianą parą. Pewnie nieraz widział pan, jak reprezentowali Polskę na świecie.

– Zawsze byłem dumny, kiedy mogłem im towarzyszyć w różnych sytuacjach, nazwijmy je, światowych. Ten poziom kultury, swoboda językowa, tematy i wątki podejmowane w rozmowach przywoływały na myśl skojarzenia z najbardziej wyrafinowaną polskością. Elżbieta i Krzysztof byli zawsze w centrum uwagi, przyciągali ludzi do siebie. Byli też wzorem wzajemnego oddania i dopełniania się. Krzys zawsze mówił „Elżbietka”, co było wyrazem niezwyklej czułości. Olga Tokarczuk w wykładzie noblowskim w Sztokholmie apelowała o czułość w relacjach międzyludzkich. Elżbieta i Krzysztof to mieli. Miłość związała ich na całe życie... (pauza)

Pyta mnie pani, kim on był dla mnie. A ja odpowiem, kim on był dla Polski. Sens tego, co się zdarzyło po 1989 roku, sprowadza się zwykle do sfery polityki. W pewnym sensie słusznie, bo bardzo wiele postaci odegrało niezwykle rolę w zbudowaniu tego momentu, w którym mogliśmy mówić o demokracji parlamentarnej i początku gospodarki rynkowej. Ale drogę do wolności wyznaczały też takie postaci jak Krzysztof Penderecki. Cała jego twórczość, poczynając od lat 60., to było wołanie, a często nawet krzyk domagający się wolności. Ludzie tacy jak Krzysztof Penderecki, Andrzej Wajda, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz wyznaczali swoim artystycznym głosem drogę, która doprowadziła Polskę do politycznej niezawisłości.

Gdy odchodzą wielcy – Krzysztof Penderecki, Andrzej Wajda, Czesław Miłosz, Sławomir Mrożek, Ryszard Kapuściński czy ostatnio prof. Maria Janion i Wojciech Pszoniak – czujemy się wtedy osieroceni.

– Bo rzeczywiście zostajemy przez nich osieroceni. Oni byli punktami odniesienia, dawali nam sens, kierunek, wyznaczali coś, co miało





Od lewej: Elżbieta Penderecka, Waldemar Dąbrowski, Krzysztof Penderecki i Anne-Sophie Mutter

w sobie miarę zobowiązania. To byli wielcy ludzie, wielcy twórcy, do tego także mędrcy. Krzysztof najpełniej wypowiadał się poprzez wielkie dzieła muzyczne. Przykładem jest *Lacrimosa*, utwór dedykowany ofiarom Grudnia '70. Budował swój własny język, który nie dotyczył zresztą tylko muzyki. Dużo o nim mówią Lusławice, to był jego ukochany świat.

Utopia, szukanie porządku, świata idealnego...

– Myślę, że szukanie porządku to u niego podstawowa sprawa. Dążył do pewnych syntez, budował świat wartości uniwersalnych, które przetrwają doraźność.

Przyczynił się pan do powstania Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, będąc ministrem kultury w latach 2002–2005.

– Marzeniem Krzysztofa była sala koncertowa w Lusławicach. Rzuciłem pomysł utworzenia tam centrum edukacji muzycznej, któremu on miał użyć swojego autorytetu.

W Polsce mamy nieźle rozwinięty system kształcenia artystycznego, zwłaszcza muzycznego, ale proszę zauważyć, jak mało w tym systemie kreujemy jednostek wybitnych. Więcej wybitnych śpiewaków, instrumentalistów i dyrygentów niż duża Polska dała światu choćby niewielka Łotwa. Mamy więc do czynienia z jakimś błędem systemowym. Prawo wielkich liczb jest obiektywne – liczba talentów rodzących się nad Wisłą, Wartą i Odrą jest znacznie większa niż liczba talentów, które przychodzą na świat na Łotwie, którą przywołuję tu nieprzypadkowo. Wynika bowiem z tego przykładu, że brakuje w naszym systemie wypracowanej umiejętności pracy z jednostką wybitną. Talenty to są ptaki rzadkie – ale przecież się pojawiają i trzeba je pielęgnować. Zaproponowałem więc Krzysztofowi, żebyśmy stworzyli miejsce, do którego on magią swojej osobowości będzie mógł przyciągać wybitnych pedagogów do pracy z najlepszymi młodymi talentami. I wtedy sformułowałem koncepcję uczynienia z tego centrum narodowej instytucji kultury, która miała być zwornikiem całego systemu kształcenia artystycznego. Krzysztof natychmiast to zaakceptował. Gdybyśmy to zrobili 10 lat wcześniej, Krzysztof mógłby być przy tym bardziej obecny, niestety, później stan jego zdrowia na to już nie pozwalał. Dodam jeszcze, że mało kto rozumiał potrzebę stworzenia takiej instytucji, usytuowanej na dodatek w szczerym polu. Wielkim sojusznikiem projektu okazał się wicepremier Waldemar Pawlak [wiceprezes rady ministrów w rządzie Donalda Tuska w latach

2007–2012 – red.], który utorował mu drogę w przestrzeni politycznej. Doprowadziłem do spotkania z Krzysztofem Pendereckim, po którym Pawlak powiedział krótko: „To jest projekt metafizyczny”. I przyczynił się do jego urzeczywistnienia – i to w tak imponujący sposób. Sprzymierzeńcami projektu byli także Jarosław Sellin, który położył kamień węgielny pod budowę, i Bogdan Zdrojewski, który jako minister kultury ukończył i otworzył Lusławice. Wielkie są tu zasługi Elżbiety Pendereckiej, a operacyjnie projekt realizowała Adrianna Poniecka-Piekutowska.

Czarna maska Krzysztofa Pendereckiego jest w planach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej?

– Tak, premierę planujemy na 16 listopada 2022 roku.

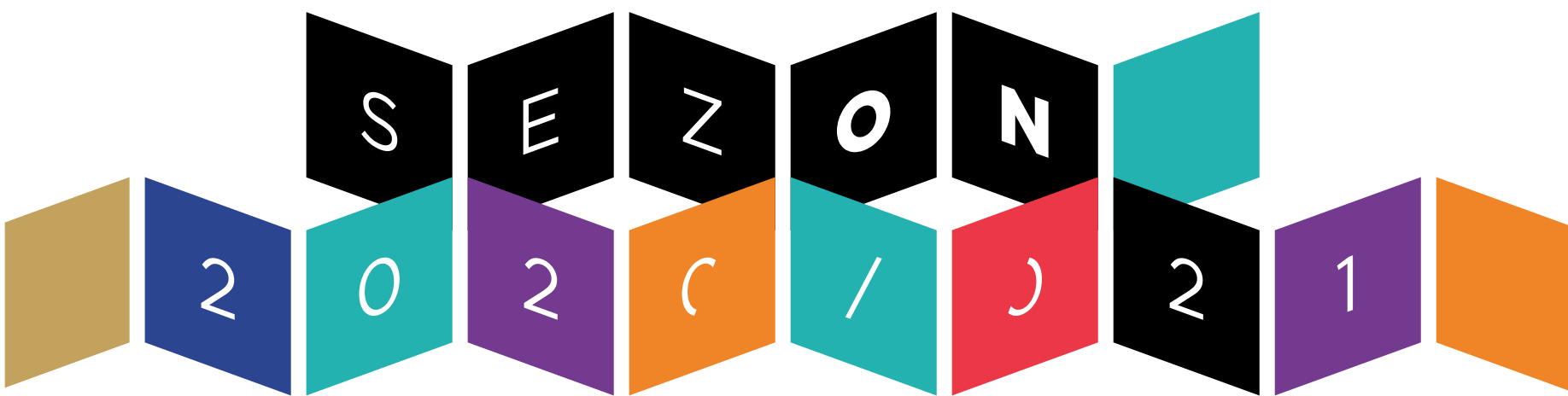
Dziś, gdy zmagamy się z pandemią, widać, że ta opera okazała się profetyczna – jej akcja rozgrywa się przecież w czasach zarazy. Ta premiera u nas była umówiona jeszcze z Krzysztofem i Elżbietą. Wydałem kolację, na której poznali się z Davidem Pountneyem, który ma ją reżyserować. Był absolutnie zachwycony tematem i partyturą. Z kolei Krzysztof bardzo był zadowolony z mojej propozycji, żeby *Maskę* realizował Pountney.

Przy tej okazji przypomina mi się mój wyjazd z Krzysztofem do Londynu na spotkanie z Keithem Warnerem, który reżyserował u nas nową wersję spektaklu *Diabły z Loudun* w 2013 roku. Umówiliśmy się w Royal Opera House. Gdy Antonio Pappano, dyrektor muzyczny Royal Opera House, dowiedział się, że przyjedzie Krzysztof Penderecki, udostępnił nam swój gabinet. Widziałem w jego postawie szacunek, jaki miał dla Mistrza. Spędziliśmy z Krzysztofem i Keithem wieczór w jednej z londyńskich restauracji. Następnego dnia Warner zadzwonił do mnie i powiedział: „Wróciłem do domu, usiadłem przy kominku, nalałem sobie whisky i pomyślałem, że jestem szczęśliwym człowiekiem – jadłem kolację z najwybitniejszym żyjącym kompozytorem”. **BM**

Waldemar Dąbrowski – od 2008 roku dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie (prowadził tę instytucję również w latach 1998–2002). Z reżyserem Jerzym Grzegorzewskim kierował słynnym Centrum Sztuki Studio w Warszawie (1982–1991). Jako minister kultury (2002–2005) doprowadził do uchwalenia nowej ustawy o kinematografii i powołania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Utworzył również Instytut Teatralny i Instytut Książki. Zorganizował Rok Chopinowski 2010 w 200. rocznicę urodzin Fryderyka Chopina, usprawnił działanie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



KORSARZ **FREDRIANA WERTHER**
HALKA **DAMA KAMELIOWA** **TOSCA**
CZARODZIEJSKI FLET **ŚPIĄCA KRÓLEWNA**
MADAME BUTTERFLY
DZIADEK DO ORZECHÓW I KRÓL MYSZY
CARDILLAC **HALKA (WILEŃSKA)**
BURZA **STRASZNY DWÓR** **CARMEN**
CARMINA BURANA (MGNIEŃIE OKA)
ROMEO I JULIA **AIDA**
ZAGUBIONE DUSZE **FIDELIO** **RIGOLETTA**
MAYERLING **TRAVIATA** **CYGANERIA**

teatr Wielki.pl

Drzewo

„Ja niechętnie się otwieram, wolę wyrazić to w muzyce i zakodować na zawsze w nutach...”

Krzysztof Penderecki

(Rozmowy lusławickie z Mieczysławem Tomaszewskim, 2005)

Uważał, że projektowanie kompozycji jest jak komponowanie przestrzeni ogrodu. Wystarczy popatrzeć na kolorowe szkice – konstrukty pierwszych muzycznych pomysłów ujawniające logikę z góry założonego planu utworu.

Małgorzata Janicka-Słysz

Kiedy w 1993 roku zapytałam Krzysztofa Pendereckiego, co by zrobił, gdyby miał więcej czasu, odpowiedział bez namysłu, że posadziłby więcej drzew... Metafora drzewa stała się dla jego postawy znacząca. Chciał, żeby taka była kompozytorska twórczość: zakorzeniona podwójnie – i w ziemi, i w niebie. Sprzyjało temu „otwieranie drzwi za sobą oraz wchłanianie wszystkiego, co zaistniało”.

W swoim ogrodzie na Woli Justowskiej w Krakowie ►

BARTEK BARCZYK/ARCHIWUM EUROPEJSKIEGO CENTRUM MUZYKI KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W LUSŁAWICACH





Z drzewa buntu

„To jest truizm: Penderecki zaskakuje. Jednych wprawia w zachwyt, u drugich wywołuje konsternację. Jest przy tym mistrzem w znajdowaniu alibi dla swego postępowania” – pisał Mieczysław Tomaszewski, jeden z egzegetów muzyki twórcy *Trenu*. Tymi słowami otwierał składający się z siedmiu zeszytów wolumin *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu* łączący różnych autorów mierzących się z fenomenem muzyki kompozytora¹. Przestrzeń wyznaczały skrajności: od buntu wobec zastanego kanonu sztuki dźwięków, po reinterpretację tradycji; od bycia u steru awangardy, po odczytywanie na nowo dziedzictwa romantyzmu. Na spotkaniu w Akademii Muzycznej w Krakowie w 2018 roku tuż przed swoimi 85. urodzinami Penderecki wyjął: „Właściwie to całe życie się buntowałem”. I przypomniał znaną wypowiedź: „A prawdziwą sztuką jest bycie i pozostawanie sobą”.

W czasach Polski Ludowej podejmował tematy związane ze sferą sacrum. W monumentalnym *Te Deum* śpiew chóru *Boże, coś Polskę* z frazą „Ojczyznę wolną racz nam wrócić, Panie” odbierano jako manifest wolności.

W latach 60., 70. i 80. XX wieku autora *Pasji według św. Łukasza* uważano na zachodzie Europy za najbardziej wolnościowego kompozytora zza żelaznej kurtyny. Podkreślano również, że to najbardziej – od czasów Fryderyka Chopina – „polityczny” twórca, który w „wyzwolonych” dźwiękach komponuje wolną Polskę.

W przestrzeni „między” i na granicy

Regina Chłopicka, niestrudzona badaczka muzyki autora *Siedmiu bram Jerozolimy*, zacytowała swoją książkę *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum* (2000). „Kusi mnie jedno i drugie” – tłumaczył przekornie kompozytor. Dał temu wyraz między innymi w swoich operach: wystarczy postawić naprzeciw siebie dramatyczną *Czarną maskę* i „błażeńsko-patafizycznego” *Króla Ubu*. Nigdy nie ukrywałam mego entuzjazmu dla Ubowej burleski, zwłaszcza w reżyserii Krzysztofa Nazara w Operze Krakowskiej: scena wymordowania została w tej inscenizacji oddana przy użyciu maszynki do mięsa, przez którą przepuszczani są bohaterowie Jarry’ego. Penderecki udowodnił, że gatunek opery komicznej w jego wydaniu ma się dobrze – z bufetu kultury, jak by powiedział Kisiel, wybrał najsmaczniejsze operowe kąski. Twórca *Concerto grosso* czy *Sekstetu* mawiał o sobie, że jest „hybrydą”: jego rodzina pochodziła z Kresów, babka ze strony ojca miała pochodzenie ormiańskie, a dziadek był spolonizowanym Niemcem. „Moim domem jest kultura śródziemnomorska, która powstała z połączenia różnych światów” – wyznawał. Tym można tłumaczyć obecny w jego muzyce dialog tradycji i nowoczesności, zachodniej racjonalności i wschodniej emocjonalności, Natury i Kultury. Sztuka dźwięków była dla niego przesłaniem kierowanym ku odbiorcy: miała pozostawić go nieobojętnym, pobudzić wyobraźnię, sprowokować do myślenia – współuczestniczenia w świadomie wywołanym afekcie.

Opowiadać dzieje

Penderecki lubił podejmować tematy wielkie, wszechogarniające i angażujące człowieka pełnego. Włączał się – w sposób zaangażowany – w sprawy świata. Wierny był zasadzie, że twórca nie może być obojętny na to, co dzieje się wokół niego. W *Polskim Requiem* pisał

dźwiękami trudną historię swego narodu, dając świadectwo, że również współcześnie można tworzyć wielką narrację. Pięknym ekumenicznym gestem stało się skomponowanie przez niego obu *Jutrzni*: człowiek Zachodu wyciągał – w kulturze – rękę do człowieka Wschodu, tworzył symboliczny most.

Później on – świetnie czujący się w szeroko zakrojonej symfonicznej formie – stał się czułym lirycznym, swój ideał upatrując w *claritas*, w fakturze przejrzystej niczym niezmaczona woda, jak w poruszającym *Kwartecie klarnetowym* czy *Koncertie fletowym*.

Kolorowe szkice i ogrody

Autor *VIII Symfonii „Pieśni przemijania”* – symfonii o ukochanych drzewach – uważał, że projektowanie kompozycji jest jak komponowanie przestrzeni ogrodu. Wystarczy popatrzeć na kolorowe szkice – konstrukty pierwszych kompozytorskich pomysłów ujawniające logikę z góry założonego planu utworu. Penderecki myślał całością, procesem napięć i odprężeń, konsekwentnym dążeniem do mocnych kulminacji ekspresji. Pokazał mi kiedyś w swoim domu na Woli Justowskiej w Krakowie, w jaki sposób zaprojektował w kolorach makroformę jednego z utworów. Dla cyklu *„Powiało na mnie morze snów...”*. *Pieśni zadumy i nostalgii* dokonał świadomego wyboru z ponad kilkuset przestudiowanych tekstów poetyckich – w tym wypadku poetów polskich, choć uważał, że rodzimy język nie jest tak melodyjny jak na przykład niemiecki. W sercu *Pieśni* umieścił słynny passus z Norwida: „Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie...” utrwalony w zbiorowej pamięci emocjonalnej.

Etos pracy

Steve Reich wyjął kiedyś w Krakowie, że uczył się nowoczesnego warsztatu kompozytorskiego, studiując partytury sonorystycznych utworów Pendereckiego ze słynną strzałką w górę, oznaczającą wydobywanie możliwie najwyższego dźwięku. Sam mistrz, pytany o tajniki nauczania, nieublaganie twierdził, że kompozycji nauczyć nie sposób, ale można, a nawet trzeba uczyć kontrapunktu czy instrumentacji – tego, co mieści się pod pojęciem rzemiosła. A dzień starał się zaczynać wcześniej, od komponowania – taka cykliczność, jak w naturze, łączy się z narzucanym samemu sobie porządkiem, twórczą regularnością.

Miałam szczęście być na 86. urodzinach profesora w Lusławicach. Zabrzmiło jego ukochane *Credo*. Powstanie tego utworu tłumaczył wymownie: „Kiedyś trzeba powiedzieć – wierzę...”. Muzykę uprawiał jak swoje arboretum w Lusławicach: z pasją i namietnie, projektując formę i wypełniając ją treścią. Pamiętajmy o ogrodach Krzysztofa Pendereckiego... Zaprosił nas do nich i nadal zaprasza.

Kraków, w listopadzie 2020 roku

Dr hab. Małgorzata Janicka-Słysz – profesor Akademii Muzycznej w Krakowie, kierownik Katedry Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej.

¹ *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008–2013.

Wielki architekt muzyki

– Jeśli spojrzeć na jego dorobek, na wszystkie symfonie, utwory kameralne, chóralne i religijne, wydaje się wręcz niemożliwe, że wszystko to dzieło jednej osoby – mówi szef wydawnictwa Schott Music dr **Peter Hanser-Strecker**.

Aleksander Laskowski: Jak ważny był Krzysztof Penderecki dla wydawnictwa Schott?

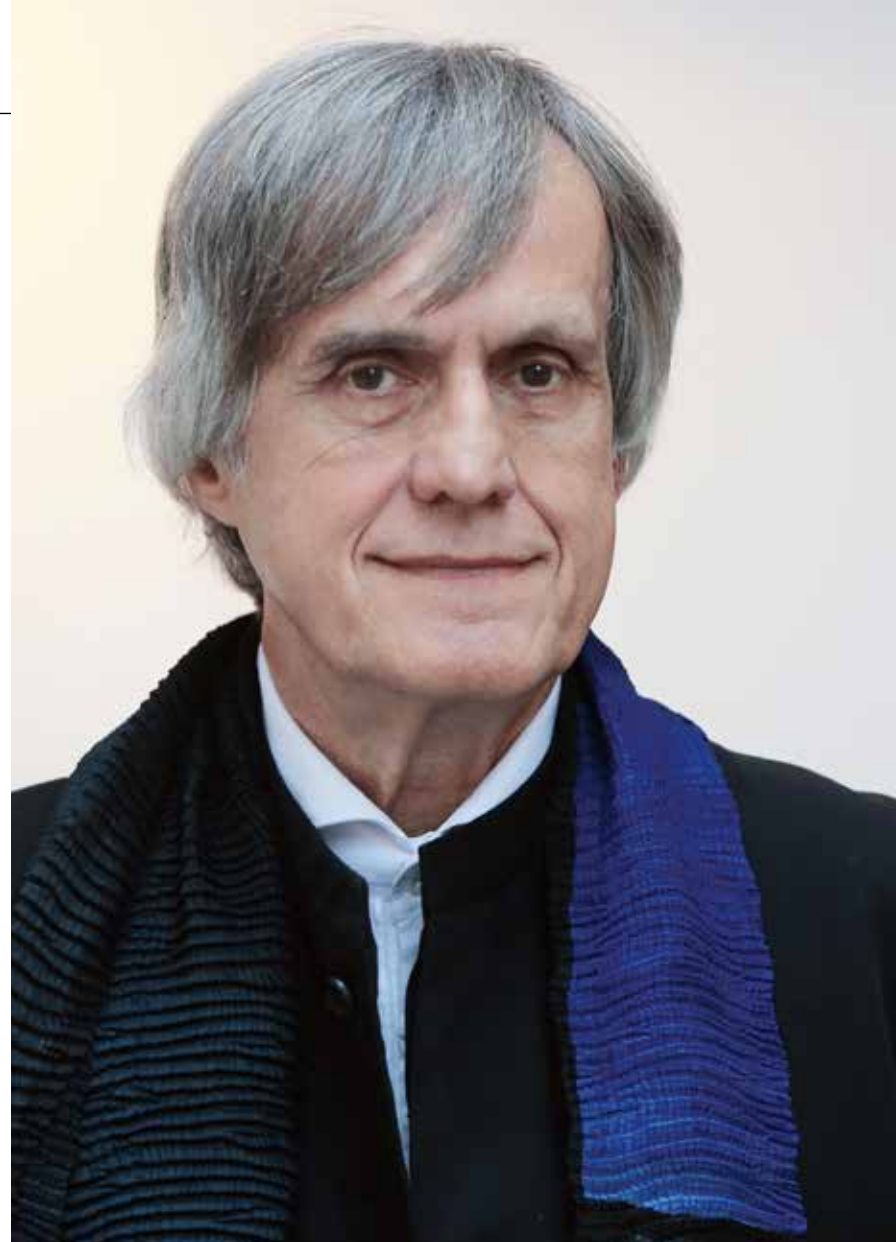
Peter Hanser-Strecker: – Był jednym z najważniejszych kompozytorów drugiej połowy XX wieku i pierwszej połowy XXI wieku. Oczywiście dla nas jako jego wydawców był ogromnie ważny. Nasza relacja wydawnicza i osobista przyjaźń trwały 55 lat, cieszyliśmy się więc i byliśmy dumni, gdy nazywano oficynę Schott „wydawnictwem Pendereckiego”.

Czy pamięta pan, kiedy po raz pierwszy usłyszał pan muzykę Krzysztofa Pendereckiego?

– Zdałem maturę w 1961 roku, potem studiowałem muzykę. W owym czasie mój dziadek, którego jestem następcą, poprosił, abym odwiedzał wszystkie ważne festiwale muzyczne. Na jednym z nich, w Donaueschingen, odbyło się prawykonanie *Fluorescencji* Krzysztofa Pendereckiego – było to w 1962 roku, pod dyktando Hansa Rosbauda. Po wysłuchaniu tego utworu zaparło mi dech w piersiach, byłem pod wielkim wrażeniem. Wkrótce potem znowu usłyszałem jego głos, ale w zupełnie innej szacie brzmieniowej: jego *Stabat Mater* prezentowane było w radiu. W 1966 roku dołączył do Schotta. W pewnym sensie można jednak powiedzieć, że Krzysztof Penderecki był kompozytorem Schotta, zanim jeszcze oficjalnie się nim stał.

Kiedy poznał pan Krzysztofa Pendereckiego?

– Spędziliśmy razem wiele pięknych chwil, nie pamiętam jednak, kiedy nas sobie przedstawiono. Zawsze szczególne były dla mnie, a także dla wszystkich pracowników naszej oficyny te chwile, kiedy przyjeżdżał do Moguncji, żeby wraz z edytorami pracować nad przygotowaniem swoich



SCHOTT VERLAG MAINZ

partytur. Mam w żywej pamięci jego wizytę w 1966 roku, kiedy zjawił się, żeby pracować nad partyturą *Diabłów z Loudun*, nad swoją pierwszą operą. Brałem udział w tych pracach. Szybko zostaliśmy serdecznymi przyjaciółmi.

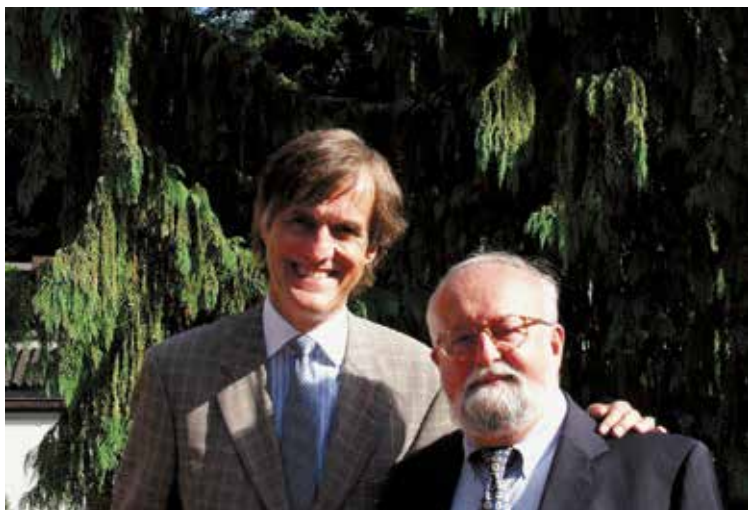
Jakim był człowiekiem?

– Krzysztof był otwarty, przyjazny, niezwykle wszechstronny, zawsze zainteresowany odkrywaniem czegoś nowego. Nowych brzmień, nowych kształtów, nowych form muzycznych. Zawsze był bardzo ambitny w doborze pracy, lubił wyzwania i odnosił sukcesy, podejmując te wyzwania.

Penderecki miał też wielki talent do zawierania przyjaźni. Z osobowościami świata muzyki, od Isaaca Sterna, przez Zubina Mehtę, po Anne-Sophie Mutter i wielu, wielu innych, łączyła go głęboka, często trwająca wiele dekad przyjaźń.

Czy Pendereckiego można porównać z jakimkolwiek innym kompozytorem współczesnym?

– Nie, kompozytorów po prostu nie można porównywać. A Penderecki, który napisał tak wiele wspaniałej muzyki, jest nieporównywalny z powodu swej wszechstronności. Jeśli spojrzeć na jego dorobek, na wszystkie symfonie, utwory kameralne, chóralne i religijne, wydaje się wręcz niemożliwe, że wszystko to dzieło jednej osoby. Jestem pełen głębokiego podziwu dla stylu Krzysztofa Pendereckiego, którego nie można przypisać żadnej określonej szkole, który nie zna zakazów, a jednocześnie jest tak bardzo przepełniony szacunkiem dla tradycji. Krzysztof Penderecki był fenomenem o bardzo wielu obliczach –



W Lusławicach

muzycznym, religijnym, społecznym. Sytuacja polityczna w Polsce, gdy zaczynał swoją karierę, była bardzo trudna. Sama podróż z Niemiec do Polski była trudna. Doskonale pamiętam, jak gruntownie przeszukiwano mi bagaż na granicy. Byłem w owym czasie zapalonym fotografem. Pewnego razu miałem w walizce dużych rozmiarów zdjęcie Elżbiety Pendereckiej. Kiedy zobaczyli je strażnicy graniczni, zostałem potraktowany w szczególny, uprzywilejowany sposób. To pokazywało, jak wielkim szacunkiem państwo Pendereccy byli darzeni w Polsce. Krzysztof w istocie był symbolem polskiej duszy, polskiej duchowości, w tym zaś kontekście jego wiara chrześcijańska ma ogromne znaczenie.

W *Trenie* na swój wyjątkowy sposób połączył awangardowy język muzyczny z przesłaniem politycznym. *Polskim Requiem* dał głos powstaniu robotniczemu na początku lat 80. Oczywiście *Pasja według św. Łukasza* miała ogromne znaczenie, było to objawienie na skalę światową. Podsumowując, jego styl i język były unikalne i nader istotne z globalnego punktu widzenia.

Jak pracowało się z Krzysztofem Pendereckim? Co było dla niego istotne w procesie przygotowania nowej partytury?

– Szczególne i dla niego, i dla nas było przede wszystkim to, że stale podróżował. Był chyba najwięcej podróżującym kompozytorem naszych czasów, co wynikało z jego wielkiego sukcesu jako dyrygenta. Robi wrażenie, gdy człowiek uświadomi sobie, w jak wielu różnych miejscach pracował nad nowym utworem.

Krzysztof często kontaktował się nie tylko z nami w Moguncji, ale także z naszymi oddziałami na świecie. Często brak czasu wywoływał presję, którą odczuwał i on i my, przygotowując materiał do prawykonania kolejnego dzieła. Doskonale rozumiał architekturę dzieła muzycznego. Dbał o to, by z architektonicznego punktu widzenia dzieło było solidne i trwałe.

Odnosił wiele sukcesów jako kompozytor, co oczywiście nas cieszyło. Jako człowiek zawsze był bardzo ciepły, miał otwartą głowę i pełną dobroci duszę. W wydawnictwie Schott wszyscy go kochali. By zrozumieć i w pełni docenić Pendereckiego, trzeba widzieć obraz całości. Był mistrzem pozwalania, by wszystko biegło swoim trybem. Jako człowiek, który odkrył kilka dotąd nieznanых gatunków drzew i posiadacz największego prywatnego arboretum w Polsce, otaczającego jego dom w Lusławicach, zawsze myślami zwrócony był ku przyszłym pokoleniom. **BM**

Skarb, którym obdarzył mnie los

Sławna skrzypaczka
Anne-Sophie Mutter
na odejście przyjaciela

Czuję wyrwę w sercu na wieść o śmierci Krzysztofa Pendereckiego. Jestem przekonana, że podobne odczucia mają wszyscy muzycy i melomani na świecie. Premiera jego *Recordare* [z *Polskiego Requiem* – red.], której słuchałam we wrześniu 1984 roku w Stuttgarcie, zmieniła moje życie. Zaczęła się dla mnie nowa era. *I Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”* Krzysztofa z 1995 roku, którego powstanie i prawykonanie zbiegło się w czasie z niezwykle trudnym okresem w mojej biografii związanym z chorobą i śmiercią mojego męża, podtrzymywał mnie wówczas przy życiu.

Miałam niezwykle szczęście dokonać prawykonań wielu jego utworów w ciągu ostatnich 25 lat. Każde z tych dzieł głęboko mnie poruszało i było dla mnie artystycznym wyzwaniem. Znajomość z tym cudownym człowiekiem, który z pasją kolekcjonował i pielęgnował drzewa, to jeden z największych skarbów, którymi obdarzył mnie los.

Polskie Requiem, *Pasja Łukaszowa*, *Siedem bram Jerozolimy* i *Tren – Ofiarom Hiroszimy* – by wymienić tylko kilka spośród jego kilkuset dzieł – to wspaniałe pomniki ludzkiego geniuszu.

PozwólmY żyć mu wiecznie w naszych sercach i salach koncertowych. Łączę się w ból z jego dziećmi i ukochaną żoną Elżbietą.

Tekst ukazał się 30 marca 2020 roku na stronie internetowej wirtuozki www.anne-sophie-mutter.de.



Najwyższy możliwy dźwięk

– Od sopranu zawsze
wymagał najwięcej –

o Mistrzu Pendereckim opowiada
śpiewaczka **Iwona Hossa**.

Od lewej: Adam Zdunikowski, Karolina Sikora, Iwona Hossa,
Krzysztof Penderecki, Anna Lubańska i Wojtek Gierlach,
Warszawa, rok 2018 ▼

1.

Trudno dziś myśleć o profesorze w czasie przeszłym. Jeszcze tego nie potrafię i myślę, że długo jeszcze nie będę potrafiła – dla mnie on cały czas jest obecny. Jego muzyka przetrwa i będzie wciąż z nami, pozostanie też pamięć o wielkim człowieku, który stworzył wspaniałą wielopokoleniową muzyczną rodzinę, do której mam zaszczyt należeć.

Z Krzysztofem Pendereckim współpracowałam przez 18 lat. W 2002 roku pierwszy raz śpiewałam pod jego batutą partię pierwszego sopranu w *Siedmiu bramach Jerozolimy* na tournée we Francji, m.in. w Paryżu.

Szczycę się tym, że mam w repertuarze wszystkie dzieła wokально-instrumentalne Mistrza. Wykonywałam je pod jego batutą, nagrywałam na płytach, z których wiele doczekało się nagród i nominacji m.in. do Grammy Awards (*Jutrznia*). Miałam zaszczyt występować w prawykonaniach jego dzieł, jak choćby *Lacrimosa II* – to jedno z ostatnich dzieł Mistrza, skomponowane na sopran, chór żeński i orkiestrę dla upamiętnienia ofiar zbrodni pomorskiej w 1939 roku.

2.

Współpraca z profesorem Pendereckim była dla mnie wielkim zaszczytem i radością, wiązała się jednak także z olbrzymią odpowiedzialnością. Zdaję sobie sprawę z tego, jak wielkim zaufaniem obdarzał mnie profesor, kiedy proponował mi coraz to nowe wykonania jego dzieł. Dla wykonawców praca z kompozytorem dyrygującym swoimi dziełami to oprócz wielkiego wyróżnienia także wyzwanie artystyczne, ponieważ nikt tak jak twórca nie zna swoich dzieł. A profesor pilnował każdej nuty. Precyzja rytmu, punktualność i płynąca z nich ekspresja były dla niego szalenie ważne. Zawsze walczył w muzyce o ekspresję. Był przy tym względem absolutnym perfekcjonistą. Jednak dawał śpiewakom otwarte pole do własnej interpretacji: pokazania pięknej frazy lub właśnie odwrotnie – czegoś szorstkiego i „brudnego”, jeśli to było potrzebne.



Cudowny, spokojny przyjaciel

Richard Rodzinski

wspomina Krzysztofa Pendereckiego
w rozmowie z Aleksandrem Laskowskim.

Aleksander Laskowski: Czy pamięta pan, kiedy po raz pierwszy usłyszał nazwisko Krzysztofa Pendereckiego?

Richard Rodzinski: – Po raz pierwszy zetknąłem się z nazwiskiem, a zarazem też z osobą Krzysztofa Pendereckiego pod koniec lat sześćdziesiątych. Mieszkalem wówczas w Nowym Jorku, studiowałem na Columbia University. Penderecki przyjechał wtedy po raz pierwszy do Ameryki, pracował z wydawcami. Moja matka [Halina Lilpop-Rodzińska – aut.], która zawsze była, rzecz jasna, gościnną gospodynią podejmującą polskich muzyków odwiedzających Nowy Jork, natychmiast zaprosiła go na kolację. U niej się poznaliśmy. W owym czasie angielszczyzna Pendereckiego była nieco ograniczona, więc chodziłem z nim na wszystkie spotkania z wydawcami. W 1968 roku spędziliśmy razem trochę czasu w związku z wykonaniem *Pasji według św. Łukasza* w Filadelfii, którym dyrygował Eugene Ormandy. Wraz z Krzysztofem i Elżbietą pojechałem do Filadelfii, żeby im pomóc i ich wesprzeć.

Pamięta pan to wykonanie *Pasji*?

– Oczywiście, było wspaniałe. Wciąż mam w domu liczne partytury, które Krzysztof mi wówczas podarował, w tym *Trenu* i *Polimorphii*. Przypomina mi się piękna opowieść o tym, w jaki sposób wykształcił nowy sposób notacji. Opowiadał, że nie najlepiej układało mu się z pierwszą żoną i musiał komponować w kawiarni nieopodal domu. Stoliki były niewielkich rozmiarów, nie mieścił się na nich duży arkusz papieru nutowego. Musiał więc wymyślić rodzaj skrótownego zapisu, który pozwoliłby mu pisać w tych warunkach. I tak wykształciła się jego notacja. Wiele rzeczy robiliśmy razem w Nowym Jorku. Na przykład okazało się, że w mieście jest Tōru Takemitsu. Krzysztof bardzo chciał spędzić z nim trochę czasu, razem przejrzeć partytury zarówno jego własnych utworów, jak i tych skomponowanych przez Tōru. Poszliśmy do kawiarni na Siódmej Alei. Było dość wcześnie rano, godzina 10.00 czy 11.00. Takemitsu i Penderecki rozłożyli swoje partytury i przeglądali je w skupieniu, kiedy do kawiarni weszła zakonnica. Krzysztof powiedział, że to może

3.

Od sopranu zawsze wymagał najwięcej. Opowiem o tym na przykładzie *Pasji według św. Łukasza*, którą wielokrotnie wykonywałam, również pod dyktando Mistrza.

Tu dygresja: zawsze zwracałam się do Profesora „mistrzu”. Bo niezależnie od tego, czy były to Chiny, Ameryka Południowa czy Europa, był traktowany jak gwiazda rocka – ludzie chcieli z nim choćby chwilę porozmawiać, uścisnąć rękę, dotknąć jego marynarki. On zawsze się śmiał: „Nie chcę być Michaeliem Jacksonem”.

A więc – *Pasja*. Stawia ona przed sopranem bardzo duże wymagania: dźwięki i frazy pisane bardzo wysoko, wręcz poza skalą sopranową, nawet fragmenty, gdzie zaznaczono graficznie: „Najwyższy możliwy dźwięk” – i trzeba się z tym zmierzyć.

A w drugiej części *Pasji* z kolei piękna aria sopranowa *Crux fidelis* zapisana w tzw. małej oktawie, czyli bardzo nisko, również prawie na granicy skali.

Kiedyś odważyłam się zapytać profesora, dlaczego w tej partii nie obsadził mezzosopranu, może nawet altu. Odpowiedział: „Chciałem mieć to wysokie brzmienie sopranowe wciąż słyszalne w tych niskich dźwiękach. Mezzosopran by tego nie miał”. Wtedy zrozumiałam.

W późniejszych utworach, pisanych już w stylu neoromantycznym, sopran nadal śpiewa i bardzo wysoko, i bardzo nisko. Ale jest to już śpiewanie dużo bardziej liryczne, pojawiają się długie frazy wygodne dla głosu.

4.

VIII Symfonia „Pieśni przemijania” do tekstów niemieckich poetów – jedno z moich najukochańszych dzieł Profesora – śpiewałam kilkadziesiąt razy w Polsce i na całym świecie.

Byliśmy kiedyś z trasą koncertową w Hiszpanii, zatrzymaliśmy się w Walencji. Profesor na takich wyjazdach był rozrywany przez media, dyplomatów, muzyków, fanów, a wtedy wyjątkowo miał kilka wolnych dni. Zabrał nas z Agnieszką Rehliś (mezzosopran) na spacer, na plażę, na obiad. Rozmawialiśmy o *VIII Symfonii* – opowiadał o pracy nad kolejnymi pieśniami. Chodziło m.in. o piękny duet dla sopranu i mezzosopranu. Zaczął mi wtedy zadawać pytania, czy mógłby napisać tak wysoki dźwięk jak *d* trzykreślne – czy to nie będzie ekstremalne wykonawczo.

Uwielbiałam takie rozmowy z profesorem Pendereckim, kiedy dzielił się ze mną swoimi pomysłami i był otwarty na dyskusję. Jakaż była moja radość, kiedy miesiąc później otrzymałam od niego nowe części *VIII Symfonii* i okazało się, że to *d* trzykreślne zostało zapisane – podobnie jak kilka innych fraz – dokładnie w takim kształcie, o jakim rozmawialiśmy.

5.

Znamy go jako dostojnego twórcę, humanistę i myśliciela, ale za tym poważnym wizerunkiem stał dobry, wspaniały człowiek. Zupełnie inaczej odbierany w takich momentach, kiedy mogliśmy iść wspólnie na śniadanie, posiedzieć w fotelu i nawet nie rozmawiać – bo profesor czasem był wielką gadułą, a czasem lubił pomilczeć, nawet długo. Pamiętam opowieści o wnuczce Marysi, o parku w Lusławicach, o jego wielkiej miłości – Elżbiecie Pendereckiej. Elżbieta często powtarza, że my, artyści i przyjaciele skupieni wokół Krzysztofa Pendereckiego, jesteśmy jedną wielką rodziną. Tak właśnie jest. To bardzo bliska więź. **BM**



ARCHIWUM RODZINNE RICHARDA RODZINSKIEGO

▲ W Ameryce: kompozytor George Flynn, Krzysztof Penderecki, Mary Ann Flynn i Richard Rodzinski

przynieść mu pecha. Wtedy weszła kolejna. Potem jeszcze jedna. I jeszcze jedna, choć z innego zakonu. Okazało się, że za rogiem odbywał się zjazd siostr zakonnych i w ciągu kilku minut kawiarnia była ich pełna. Krzysztof coraz bardziej się denerwował, aż w końcu postanowił wyjść. Kolejne wspaniałe wspomnienie: zdobyłem (albo zdobyła je moja matka) dwa bilety

do Metropolitan Opera, dla Krzysztofa i dla mnie. Grali *Turandot* z Birgit Nilsson i Franco Corellim – jedno ze wspanialszych przedstawień operowych XX wieku. Tyle że my z Krzysztofem zjedliśmy przed spektaklem suty obiad, zapewne solidnie zakrapiany wódką. W teatrze obaj zasnęliśmy. Pod koniec pierwszego aktu postanowiliśmy iść do kina na nowy film Stanleya Kubricka – *Odyseję kosmiczną*. Krzysztof był nią absolutnie zafascynowany. Powiedział, że chciałby poznać Kubricka i pracować z nim.

Kubrick wykorzystał muzykę Krzysztofa Pendereckiego w *Lśnieniu*.

– Jego muzyka została wykorzystana w wielu filmach. Potem spotykaliśmy się od czasu do czasu, chociaż nasze kontakty bardzo się rozluźniły. Kolejne spotkanie miało miejsce, kiedy pojechałem do Santa Fe na *Diabły z Loudun*. To był fantastyczny spektakl! Zapamiętałem pewną bardzo szczególną chwilę. Santa Fe to teatr częściowo plenerowy, otwarty za sceną, widać niebo i pustynię. W scenie egzorcyzmów, w momencie ich kulminacji, rozpętała się potężna burza – z grzmotem, który idealnie zgrał się z muzyką. To bardzo wiele wniosło do przedstawienia. Bardzo chciałem też pojechać do Chicago na *Raj utracony*, ale niestety się nie udało. Co jakiś czas widywaliśmy się w różnych miejscach świata. Kolejnym ważnym wydarzeniem był Konkurs im. Czajkowskiego w 2011 roku, którego zostałem dyrektorem. Miałem dzięki temu możliwość zamówienia u Krzysztofa utworu na wiolonczelę, obowiązkowego dla uczestników. Bardzo się ucieszyłem, gdy przyjął moje zaproszenie. Skomponował fantastyczny drobiazg *Violoncello totale*, który zachwycił jurorów i dał wiele radości z grania go uczestnikom. Wówczas w Moskwie mogliśmy spędzić razem trochę czasu, choć szczerze mówiąc – jedynie przy śniadaniu, bo miałem ręce pełne roboty. Wszyscy byli bardzo, bardzo zajęci.

Jakim człowiekiem był Krzysztof Penderecki? Jaką miał osobowość?

– Na zawsze zapamiętam go jako człowieka nie tyle pełnego rezerwy, co spokojnego i pełnego godności, a także bardzo łagodnego. Dość ciepłego. Niezwykle dobrego dla innych. Jako człowieka, którego miałem zaszczyt uważać za cudownego przyjaciela.

BM



PENDERECKI
IN MEMORIAM

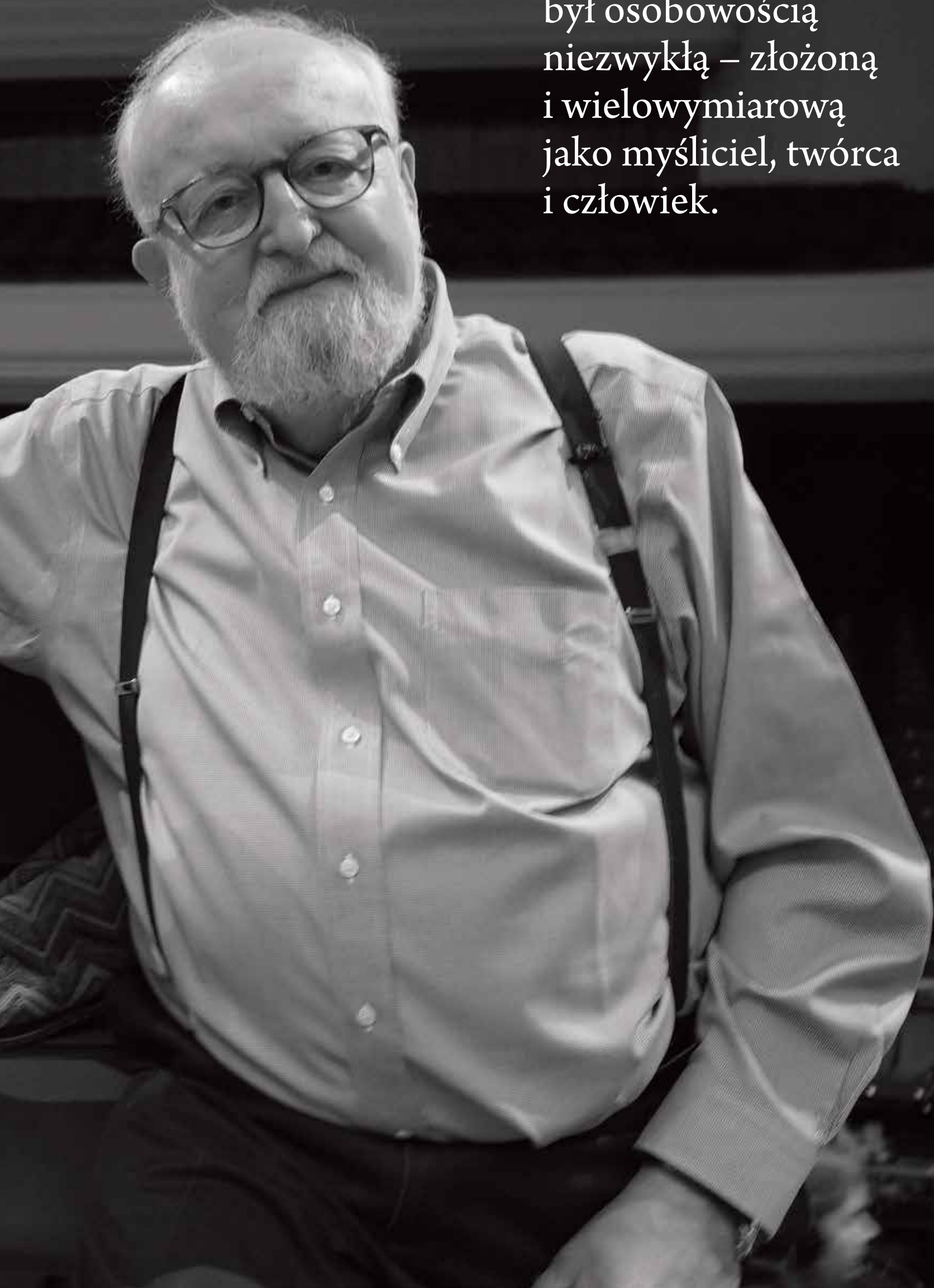
© 2020 Bartek Materka

Bliskie spotkanie

– Był miłośnikiem sztuk pięknych
– współpracę z Krzysztofem
Pendereckim wspomina dyrygent
Maciej Tworek.



Krzysztof Penderecki
był osobowością
niezwykłą – złożoną
i wielowymiarową
jako myśliciel, twórca
i człowiek.



1. Krzysztof Penderecki był osobowością niezwykle – złożoną i wielowymiarową jako myśliciel, twórca i człowiek. Otwierał spojrzenie na świat z szerokiej perspektywy, w której przeszłość i przyszłość, tradycja i współczesność, sfery natury, kultury i sztuki harmonijnie się splatają. Wszystkie koncerty, którymi miałem okazję w ostatnim czasie dyrygować, symbolicznie nawiązują do moich ostatnich, naznaczonych poczuciem upływającego czasu artystycznych spotkań z profesorem Pendereckim. Na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena poprowadziłem *VII Symfonię A-dur* Beethovena, jedną z najbardziej ulubionych symfonii pana profesora. Był to jeden z ostatnich utworów, którymi dyrygował. W Operze Narodowej w Warszawie będę miał przyjemność i zaszczyt poprowadzić (jeżeli obecna sytuacja epidemiczna nie pokrzyżuje nam planów) *VI Symfonię „Pieśni chińskie”*. Zabrzmiała ona także w styczniu tego roku w Zurychu z Orkiestrą Tonhalle pod moją dyрекcją – było to ostatnie wykonanie tego utworu w obecności Krzysztofa Pendereckiego, honorowego gościa wydarzenia.

2. Krzysztofa Pendereckiego traktowałem jak mojego artystycznego ojca. Bardzo był zresztą zbliżony wiekiem do mojego taty, który także zmarł w tym roku, trzy miesiące przed odejściem profesora. W całym okresie naszej współpracy podstawę kontaktów stanowiły oczywiście sprawy artystyczne. Stopniowo jednak relacja zawodowa przerodziła się w trwałą przyjaźń, co zawsze odczuwałem jako nadzwyczajne wyróżnienie. Współpracując, spędziliśmy ze sobą mnóstwo czasu. Szczególnie intensywne były ostatnie lata: ciągle podróże, właściwie nieustanne przesiadanie się z samolotu do samolotu – od Korei Południowej, przez Chiny i Europę, po obydwa Ameryki. Krzysztof Penderecki był miłośnikiem i znawcą architektury i sztuk pięknych. Pomiędzy próbami i koncertami zawsze znajdował czas, aby zobaczyć coś więcej, lepiej poznać miejsca, które odwiedzaliśmy. Tak na przykład w Kolumbii, a dokładnie w Bogocie i Medellín, gdzie znajdują się największe zbiory rzeźby i malarstwa Fernanda Botero, na prośbę profesora zorganizowano nam zwiedzanie galerii z dziełami artysty. Podobnie było w Hiroszimie, gdzie otwarto wystawę prac impresjonistów i kubistów, która obejmowała arcydzieła Moneta, Gauguina, Matisse’a, Rodina, Picassa, Chagalla – oczywiście tam też musieliśmy być. To zamiłowanie do sztuk plastycznych – i do piękna w ogóle – odczuwało się zawsze w jego obecności. W miejscach, w których mieszkał, w Krakowie czy w Lusławicach, antyczne meble, stare zegary, obrazy (kolekcjonował je, jak mówił, „od zawsze”), książki, rodzinne pamiątki tworzyły magiczną, twórczą atmosferę.

3. Profesor był niezwykle smakoszem. Również od tej strony miałem okazję go poznać. Swobodnie i ze znanstwem poruszał się po menu kuchni chińskiej, koreańskiej, japońskiej, południowoamerykańskiej. Zawsze wiedział, jaką restaurację wybrać i co zamówić, a zwykle używał do tego oryginalnych nazw potraw, bez względu na kraj, w którym aktualnie byliśmy. „Maciuś, co byś zjadł?” – pytał, a ja zdawałem się na jego gust i wybór. Zawsze byłem zadowolony z konsekwencji. W czasie naszej ostatniej podróży do Japonii profesor zaproponował, że po koncercie w Tokio pójdziemy do typowej japońskiej restauracji z charakterystycznymi dla miejscowej kuchni potrawami. Okazało się, że typowa japońska kuchnia to np. drobno krojona pletwa rekina, młodziutkie ryby w żelowym sosie i tym podobne kulinarne cuda, które obficie popijało się sake. Profesor sięgał po nie z ciekawością, wychodząc z założenia, że skoro jesteśmy w Japonii, trzeba koniecznie skorzystać z okazji i spróbować miejscowych specjałów.

4. W programach naszych krajowych i zagranicznych koncertów oprócz muzyki Krzysztofa Pendereckiego często znajdowały się utwory jego ulubionych kompozytorów.

Spośród klasyków Beethoven był mu chyba najbliższy. Chętnie dyrygował jego symfoniami. Ilekroć kończył dyrygować *Siódmą*, rozpierały go energia i entuzjazm. Schodził z podium dyrygenckiego niesiony jak na skrzydłach. Doceniał u Beethovena doskonałość dramaturgii i formy, niezwykle umiejętność posługiwania się polifonią i wyrazistą melodykę. Moja fascynacja muzyką Pendereckiego zaczęła się wtedy, gdy zacząłem dostrzegać w jego muzyce głębię i przestrzeń wielopłaszczyznowego myślenia i podobną umiejętność stosowania polifonii w budowaniu formy. Uważałem, że studiowanie kontrapunktu powinno być podstawą w procesie kształcenia każdego kompozytora. Fascynacja muzyką Jana Sebastiana Bacha czy twórców renesansowych znalazła odbicie choćby w jego twórczości chóralnej i oratoryjnej. Krzysztof Penderecki często podkreślał wielki wpływ kompozytorów rosyjskich na rozwój muzyki symfonicznej XX wieku. Uwielbiał twórczość Dymitra Szostakowicza, którego znał osobiście. Wydaje mi się, że istniał między nimi rodzaj duchowej, twórczej więzi. „Szostakowicz to wielki symfonik” – mówił. Wiemy z kolei, że Szostakowicz bardzo cenił Pendereckiego i entuzjastycznie wypowiadał się o *Pasji Łukaszej*.

Pośród ulubionych dzieł, którymi profesor często i chętnie dyrygował, nie mogło oczywiście zabraknąć trzech ostatnich symfonii Antonína Dvořáka, jego *Stabat Mater* i *Requiem* oraz symfonii *Włoskiej* i *Szkockiej* Felixa Mendelssohna.

Profesor wspominał, że na początku dyrygenckiej drogi zdarzało mu się sięgać również po partytury Johannesa Brahmsa i Gustava Mahlera. Szczególnie jednak cenił twórczość Antona Brucknera.

5. Wśród polskich kompozytorów często wymieniał Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego, a szczególnie jego kantatę do polskiego tekstu *Stabat Mater*, którą uważał za zjawiskowo piękną, mistyczną – sam przecież wiele komponował na chór, a do *Pasji Łukaszej* włączył swoje *Stabat Mater* na chór *a cappella*. W São Paulo w Brazylii miałem przyjemność wysłuchać pod jego dyрекcją *I Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego z Isabelle Faust jako solistką. Jak się później dowiedzieliśmy, koncert ten został uznany za artystyczne wydarzenie roku.

6. Miał swój wkład w rozwój kina, pisząc bądź zezwalając na włączenie swej muzyki do ścieżki dźwiękowej takich filmów, jak *Lśnienie* Stanleya Kubricka czy *Katyni* Andrzeja Wajdy. Pamiętam, jak w zeszłym roku oglądaliśmy wspólnie w Krakowie *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego. Był całkowicie pochłonięty tym filmem, który jak się okazało, wcześniej obejrzał już dwukrotnie.

Profesor Penderecki miał wszechstronne, wielowymiarowe podejście do sztuki. Pochłonięty kompozytorską pasją znajdował również czas i miejsce dla realizacji swojej innej, ważnej pasji. Oprócz sztuk pięknych, poezji, historii, teatru i kina, fascynowała go przecież natura, z której czerpał inspiracje i życiową energię. Projektowanie ogrodu i parku było dla niego bardzo bliskie komponowaniu muzyki w rozumieniu jako przekazu artystycznego, który przekroczy przemijanie czasu. I być może jego przepiękny park w Lusławicach, owoc tej fascynacji, pozostanie w naszych myślach jako ta *DZIEWIĄTA Symfonia*, którą skomponował, ale której nie zdążył już przelać na papier nutowy.

BM

Fotografowałem Mistrza

Krzysztofa Pendereckiego wspomina

Janusz Marynowski, dyrektor orkiestry Sinfonia Varsovia.

1.
Krzysztofa Pendereckiego poznałem na początku lat 90. XX wieku, kiedy Franciszek Wybrańczyk zaprosił kompozytora do współpracy z Sinfonią Varsovią (działaliśmy wtedy w ramach Centrum Sztuki Studio). Pamiętam, że pierwsza próba pod jego batutą odbyła się w warszawskim kinie „Wiedza”. Współpraca zaczęła nabierać kolorów. Graliśmy większość utworów orkiestrowych Krzysztofa Pendereckiego, w tym światową premierę *„Powiało na mnie morze snów...”*. *Pieśni zadumy i nostalgii*. Kompozytor specjalnie dla nas przerobił swoje *Trio smyczkowe* – na *Sinfonietę na orkiestrę smyczkową* (1992). Pamiętam chwilę, gdy ta transkrypcja powstawała: działo się to na statku „Mermoz” podczas francuskiego festiwalu muzycznego na Morzu Śródziemnym. Codziennie graliśmy koncert na pokładzie. Zdarzało się, że przybijaliśmy do jakiejś greckiej wyspy i występowaliśmy w amfiteatrach. Pamiętam, jak Profesor siedział na leżaku na pokładzie statku z płachtą papieru nutowego na kolanach i w słońcu opracowywał *Sinfonietę*. Koncerty Sinfonii Varsovi pod jego dyрекcją można liczyć w setkach. Niektórych nie zapomnę choćby wykonania *Siedmiu bram Jerozolimy* w Wilnie, w kościele, który niewiele wcześniej funkcjonował jako skład węgla. To było pierwsze wydarzenie artystyczne w tej świątyni od chwili, gdy powróciła do swoich funkcji sakralnych.

2.
W tym czasie grałem jeszcze w tej orkiestrze na kontrabasie, byłem też jej inspektorem, co dało mi możliwość bliższego poznania Maestro Pendereckiego i nawiązania z nim osobistej zażyłości. Do moich zadań należało opiekowanie się Profesorem przed próbami i koncertami, spędzaliśmy więc ze sobą dużo czasu. Dość szybko się zorientowałem, że jego absolutną pasją, która ujawniała się w każdej rozmowie, była flora: drzewa, kwiaty i krzewy. To się wyczuwało natychmiast. Na pytanie: „Maestro, nad czym teraz pracujesz, co tworzysz?” miał zwyczaj odpowiadać dość zdawkowo: „Kończę utwór, jestem trochę spóźniony”. Natomiast gdy rozmowa schodziła na

drzewa, np. co trzeba zrobić, żeby nie przemarzły, w jego oku pojawiał się błysk. Zupełnie się w tym czasie na drzewach nie znałem, ale zawsze chętnie go słuchałem. Pamiętał wszystkie nazwy po łacinie, doskonale wiedział, które drzewo przyjmie się w polskim klimacie. Bardzo byłem dumny, gdy później Maestro odwiedził nasz dom w Podkowie Leśnej. Oglądał ogród i komentował: „To drzewo jest interesujące, to – mniej ciekawe”. W wielu naszych rozmowach pojawiał się temat wiary, silnie obecny w jego muzyce. Ujawniał w niej swój stosunek do Boga. Jestem przekonany, że był osobą głęboko wierzącą; niektóre z jego dzieł są dla mnie wprost dowodem na istnienie sił wyższych. Przy tym wszystkim często sprawiał wrażenie człowieka szczęśliwego, który chętnie opowie parę dowcipów i się z nich pośmiej. Poczucie humoru miał znakomite, nie stwarzał wokół siebie onieśmielającej aury wielkości.

3.
Jak zacząłem fotografować Krzysztofa Pendereckiego? Zawsze ciągnęło mnie do fotografii, a gdy zostałem inspektorem orkiestry i zacząłem częściej przebywać w towarzystwie takich mistrzów jak Yehudi Menuhin, Gidon Kremer i Krzysztof Penderecki, zapragnąłem ich uwiecznić na kliszy. W garderobie pomagałem w przebieraniu się Menuhinowi i Pendereckiemu, przy którym w takich sytuacjach była zawsze obecna pani Elżbieta Penderecka. Na początku pytałem kompozytora, czy mogę zrobić mu zdjęcie po próbie lub przed koncertem, w sytuacji na wpół prywatnej. Zawsze się zgadzał, a któregoś razu powiedział wprost: „Proszę cię, już nie pytaj, oczywiście, że możesz robić te zdjęcia”. Maestro był przyzwyczajony do tego, że przychodzę z aparatem fotograficznym i trzymam go na wierzchu. A gdy zdarzało się, że nie sięgałem akurat po aparat, bywał nieco zdziwiony. Państwo Pendereccy ufali mi, wiedzieli, że nie jestem paparazzim i nie opublikuję żadnego zdjęcia bez ich zgody, a te fotografie – to forma utrwalenia legendy.

BM

„Zobaczmy, co po mnie
pozostanie: czy drzewa,
czy moja muzyka.
Tego nie wiem, oczywiście” –

wypowiedź dla TVP z 23 listopada 2019 roku.





Penderecki niedo- ceniony

Tytuł może wydawać się nieadekwatny: przecież chodzi o jednego z najsłynniejszych polskich kompozytorów współczesnych. Jednak twórczość Krzysztofa Pendereckiego – zamknięta już, niestety – jest na tyle rozległa, że kryje zakamarki mniej znane i rzadziej grywane.

Dorota Szwarcman („Polityka”)

Przez wiele lat w cieniu pozostawały jego studenckie próby, jednak w ostatniej dekadzie kompozytor chętnie do nich powracał, włączając np. do cyklu „Powiało na mnie morze snów...”. *Pieśni zadumy i nostalgii* zinstrumentowane na wielką orkiestrę trzy młodzieńcze pieśni: *Prośbę o wyspy szczęśliwe* do tekstu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz *Niebo w nocy* i *Ciszę* do słów Leopolda Staffa. Jakby zatoczył koło i znalazł się niejako w punkcie wyjścia, choć z całym swoim życiowym i kompozytorskim doświadczeniem.

Od utworów drobnych do monumentalnych

W momencie ukończenia studiów Penderecki wkroczył z niespotykaną energią w świat awangardy, najpierw w składach bardziej kameralnych, później – w coraz bardziej rozbudowanych. To nimi podbił świat muzyczny, robiąc szybką karierę równie efektowną jak jego utwory. Ten etap przerodził się z czasem w okres syntezy i otwarcia drogi do kolejnego stadium. Zainicjowanego utworami monumentalnymi – i z czasem coraz bardziej zwracającymi się do stylistyk z przeszłości, zwłaszcza do neoromantyzmu.

Okres neoromantyczny to najpierw wielkie formy: symfonie, opery, koncerty, a przede wszystkim komponowane w sumie przez 25 lat *Polskie Requiem*. Ale też, aby odetchnąć od takich gigantów, komponował z czasem coraz więcej muzyki kameralnej. Faktura stała się cieńsza, bardziej przejrzysta. Stopniowo ta przejrzystość „zainfekowała” również dzieła na obszerniejsze składy, które zyskały dzięki temu różnorodność, wielobarwność. Aż do ostatniego większego utworu, *VI Symfonii „Pieśni chińskie”*, w której można poczuć ujmujący, niebanalny posmak Dalekiego Wschodu.

Niestety, wielu z tych kompozycji długo na żywo nie usłyszymy. Przyczyna jest oczywista: pandemia, na której szybkie wygaszenie bynajmniej się nie zanosi – wielkie orkiestry symfoniczne muszą zawiesić działalność w pełnym składzie.

Zbyt wielkie zespoły

W ostatnich kilkunastu latach utwory Pendereckiego z okresu neoromantycznego były stosunkowo często grywane, a także nagrywane: *Polskie Requiem*, *Credo*, *Siedem bram Jerozolimy*, symfonie – od drugiej („Wigilijnej”) do ósmej („Pieśni przemijania”). Również koncerty, z których część istnieje w wersjach na różne instrumenty, nierzadko z inicjatywy samych solistów. Np. *Koncert na altówkę* funkcjonuje w wersji na wiolonczelę lub klarnet, *Koncert fletowy* bywa wykonywany z udziałem klarnetu, a *Agnus Dei z Polskiego Requiem*, oryginalnie napisane na chór *a cappella*, grywa także orkiestra smyczkowa lub zespół ośmiu wiolonczel. Zdarzały się też transkrypcje dokonywane przez artystów za zgodą kompozytora, np. wirtuoz akordeonu Maciej Frąckiewicz opracował na swój instrument solo *Sinfoniettę per archi*, napisanej zresztą pierwotnie jako *Trio smyczkowe* i z materiałem muzycznym wywodzącym się z opery *Ubu Rex*. Dobrze też, że przypominane były opery: *Ubu* miał w ostatnich latach kilka entuzjastycznie przyjętych premier, na afiszu Opery Bałtyckiej pojawiła się dawno niewidziana, a przecież również znakomita *Czarna maska*. Powróciła też po latach – najpierw w Krakowie, później w Warszawie – pierwsza opera Pendereckiego *Diabły z Loudun*, którą zresztą kompozytor na potrzeby warszawskiej inscenizacji nieco „poprawił” (choć pierwsza wersja jest jednak bardziej zwarta). *Raj utracony*, będący symbolem przejścia Pendereckiego na stronę neoromantyczną, zaistniał w ostatnich dekadach tylko we fragmentach (najczęściej wykonywane było *Adagietto*); kompozytor stworzył też suitę. Nie wystawiano od lat 70. XX wieku całego *Raju* (z wyjątkiem koncertowego wykonania w 1998 roku na festiwalu Wroclavia Cantans), ponieważ jest raczej statyczny i dość trudny w odbiorze – przypomnijmy, że właściwie nie jest to opera, tylko jak to określił kompozytor: *sacra rappresentazione*, czyli coś na kształt dramatu liturgicznego. Jest też cała gałąź twórczości na duże zespoły chóralskie i orkiestrowe. I te utwory mają dziś równie małą szansę wykonania, począwszy od *Pasji według św. Łukasza*, poprzez *Polskie Requiem*, po *Credo*, *Siedem bram Jerozolimy* czy obie „pieśniowe” symfonie. Śpiew chóralski stał się dziś niebezpieczny, a nie sposób przecież utworów o tak dużych rozmiarach śpiewać w maseczkach.

Awangardowe oratoria

Szczególnie szkoda dzieł z poprzednich okresów twórczości, które w tamtych czasach były podziwiane przez świat, a dziś niestety popadają w zapomnienie. To prawdziwe feerie barw i energii. Gdy po latach słyszymy niektóre z nich, stwierdzamy, że wciąż robią wrażenie. *Pasja* z 1966 roku, napisana na 700-lecie katedry w Münster, była symbolicznym zwrotem kompozytora w stronę wielkich tematów religijnych, a zarazem pierwszym spojrzeniem w przeszłość, jednak wciąż jeszcze z punktu widzenia teraźniejszości – i jest tu między oboma elementami równowaga. Gdy ją słyszymy – a przypomniana została chociażby na II Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego w Warszawie w 2013 roku – czujemy, że w ogóle się nie zestarzała.

Natomiast zupełnie zapomniane jest niewykonywane od lat *Dies irae* (w Niemczech nazywane także *Auschwitz-Oratorium*, ponieważ zostało napisane na odsłonięcie na terenach obozu pomnika Ofiar Faszyzmu).

Okres środkowy twórczości Pendereckiego, czas *Jutrzni* i *Magnificatu*, który charakteryzuje się równowagą i dojrzałością, ale też dbałością o wyrafinowane brzmienia, jest szczególnie niedoceniony. Kiedy tylko będzie można, warto te dzieła przypominać częściej.



Powstało w rok po *Pasji*, będąc jej pokłosiem i cieniem – zwykło się mówić, że nie całkiem udanym. Całkowicie niesłusznie. Wystarczy przejrzeć pełne zachwyty komentarze pod fragmentami dzieła umieszczonymi na YouTube, żeby przekonać się, że ta muzyka może mocno działać także dziś. Środki w niej użyte są oczywiście podobne do tych z *Pasji*, niosą jednak innego rodzaju skupienie – *Pasja* jest opowieścią, *Dies irae* to czyste emocje.

Przypomina się tu, nawiasem mówiąc, historia słuchowiska czy też formy radiowej *Brygada śmierci*, która również została przez ówczesną publiczność odrzucona; do tego stopnia, że mówiło się: tak, Penderecki stworzył taki utwór, ale on jest niedobry. Mogliśmy zweryfikować tę ocenę kilka lat temu na Warszawskiej Jesieni – okazało się, że jest to dzieło wstrząsające. Tylko po prostu wyprzedzało swoją epokę.

Kolejnym dziełem oratoryjnym była napisana na 25-lecie ONZ *Kosmogonia* (1970) na troje solistów, chór i wielką orkiestrę. Też niesłusznie zapomniana, też wnosząca wyrafinowane brzmienia, potęgę i podniosły nastrój przy tekstach od Genesis, Owidiusza i Kopernika po słowa Jurija Gagarina wypowiedziane w kosmosie.

Zwieńczeniem tej serii dzieł na ogromne składy były dwie części *Jutrzni*: w każdej z nich oprócz solistów i wielkiej orkiestry brały udział jeszcze dwa chóry. *Jutrznia* była swego czasu sensacją, stała się też ulubionym materiałem filmowców, m.in. Stanleya Kubricka. Jej nastroje silnie kontrastują: głębokie skupienie w *Złożeniu do grobu*, hałaśliwa radość w *Zmartwychwstaniu*. I jeszcze późniejszy o parę lat *Magnificat*. Wspaniałe dzieła, które zawsze będzie warto przypominać.

Fajerwerki na orkiestrę

Kiedy kompozytor przybrał postawę dostojnego klasyka, podobnie jak jego kolega i równoleciec Henryk Mikołaj Górecki nazywał wówczas swój czas awangardowy burzeniem. Niesłusznie, bo było to raczej budowanie – nowej wrażliwości na dźwięk. Penderecki był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli sonoryzmu i publiczność w tamtych czasach czekała niecierpliwie na jego kolejne utwory.

O ile jednak Górecki całkowicie zerwał ze swoją wczesną twórczością, to Penderecki miał okazję uczestniczyć w jej wielkim powrocie. Po dekadach, w których jego nazwisko przywykliśmy już wiązać

z estetyką neoromantyczną, został nagle postawiony przed orkiestrą AUKSO w gigantycznej Hali Stulecia we Wrocławiu, by poprowadzić utwory na orkiestrę smyczkową sprzed kilkudziesięciu lat, z czasów młodości górnej i chmurnej: *Polimorfie*, *Kanon* oraz *Tren – Ofiarom Hiroszimy* w zestawieniu z interpretacjami Aphex Twina i Jonny'ego Greenwooda. Projekt *Penderecki Reloaded* został zainicjowany przez Filipa Berkowicza i wykonany po raz pierwszy w 2011 roku podczas Europejskiego Kongresu Kultury, a później powędrował w świat. Efektem było nie tylko przypomnienie tej twórczości, entuzjastycznie przyjętej przez młodą publiczność, ale też zmiana stosunku do niej samego kompozytora: mówił, że to tak, jakby spotkał młodego znajomego, o którym wie wszystko, i choć jest już od niego daleko, to jednak go na swój sposób lubi. Dzięki tej sympatii zdecydował się po latach poprowadzić NOSPR na płycie *Sonoristic Penderecki by Penderecki* ze swoją młodzieńczą twórczością, na której oprócz wspomnianej *Polimorfii* i *Emanacji* (także na orkiestrę smyczkową) znalazły się dzieła na wielką orkiestrę: *De natura sonoris I* i *II* oraz *Fluorescencje*.

Te trzy orkiestrowe fajerwerki to kontrpunkt do podejmowanych równolegle przez kompozytora tematów poważniejszych, odpoczynek od nich, czysta zabawa dźwiękiem. Ich też zapewne długo na żywo nie usłyszymy, a nagranie oddaje niestety tylko część efektu. Penderecki był niezwykle pomysłowy w dziedzinie instrumentacji. We *Fluorescencjach* (1962) w ogromnej baterii perkusyjnej są też instrumenty nietypowe: kawały szkła, blachy i drewna, piła, gwizdek, grzechotki, maszyna do pisania i syrena alarmowa. Jak mówił sam kompozytor, ten utwór był punktem szczytowym, po którym wiele nowego nie dało się już wymyślić. W *De natura sonoris I* (1966 – pokłosie *Pasji*) pojawił się instrument perkusyjny fleksaton, w *De natura sonoris II* (1971) skład instrumentów jest podobny do tego z *Fluorescencji*. Podobnie wyrafinowana jest partytura *Kosmogonii*: są tam np. rury bambusowe, szklane dzwonki, blacha naśladująca grzmot (tzw. Donnerblech), bat i różne rodzaje gongów.

Czas pełni

Wiele barw jest także w utworze dziś postrzegany jako dojrzały i zarazem przejściowy: *I Symfonii* (1973), w której wciąż jeszcze brzmią sonorystyczne fajerwerki, ale forma jest już bardziej klasyczna. Rok później powstał kolejny utwór orkiestrowy – *Przebudzenie Jakuba*. Tu sekcja perkusyjna jest już o wiele mniejsza, pojawia się za to brzmienie okaryn. Nieco podobny efekt rozbrzmiewa również w napisanym nieco wcześniej utworze wokально-instrumentalnym *Canticum canticorum Salomonis*, gdzie słyszymy duże muszle, w które się dmucha.

Ten właśnie okres środkowy twórczości Pendereckiego, czas *Jutrzni* i *Magnificatu*, który charakteryzuje się równowagą i dojrzałością, ale też dbałością o wyrafinowane brzmienia, jest szczególnie niedoceniony; kiedy tylko będzie można, warto te dzieła przypominać częściej.

Na razie przypomnienia *Eklogi VIII*, również pochodzącej z tego czasu (1972), podjął się zespół proMODERN, wykonując ją w opracowaniu na trzy głosy żeńskie i trzy męskie (w oryginalnej wersji utwór ten przeznaczony jest na sześć głosów męskich, powstał bowiem dla słynnego zespołu The King's Singers).

Na szczęście wśród dzieł kompozytora każdy znajdzie coś dla siebie. Miłośnicy awangardy i neoromantyzmu, utworów kameralnych i na wielkie zespoły, muzyki religijnej i opery komicznej, chórów i orkiestr. Wszystko to składa się na wyjątkowe zjawisko, którego imię brzmi: Krzysztof Penderecki. **BM**

Na początku był Penderecki

Daniel Cichy, dyrektor – redaktor
naczelný Polskiego Wydawnictwa
Muzycznego, o tym, jak twórca
Polimorfii wprowadził go w świat
muzyki XX wieku.



JACEK POREMBA

1.

Była połowa lat 90. ubiegłego wieku. Na polskim rynku pojawiły się pierwsze dostępne szerszemu gronu melomanów odtwarzacze płyt kompaktowych. A skoro był sprzęt, w sklepach muzycznych kasetom magnetofonowym zaczęły nieśmiało towarzyszyć płyty CD. Z zagraniczną rozrywką – oryginalną i... piracką – oraz muzyką klasyczną. Kiedy więc w rodzinnym domu stanął pachnący nowością player CD marki Sony, nadszedł czas, aby uczeń podstawowej szkoły muzycznej za uzbierane z kieszonkowego oszczędności zakupił pierwszą płytę kompaktową. Wybór padł na krążek wytwórni Polmusic z 1992 roku, na którym Orkiestra Filharmonii Krakowskiej pod batutą Wojciecha Czepiela zarejestrowała kilka utworów orkiestrowych Krzysztofa Pendereckiego. Mniej interesowały mnie wówczas *Passacaglia* i *Rondo*, rzadko słuchałem *II Symfonii „Wigilijnej”*, za to z wypiekami na twarzy wchodziłem w nieznaną mi świat *Trenu – Ofiarom Hiroszimy* i *Anaklasis*.

2.

Można więc chyba powiedzieć, że moja miłość do twórczości XX wieku, która z kolei zdeteminowała moją późniejszą działalność zawodową, została zbudowana na fundamencie partytur Krzysztofa Pendereckiego. Bo krótki, ale treściwy komentarz do płyty napisany przez Krzysztofa Drobę, a ponadto skan pierwszej strony legendarnego *Trenu* pobudziły tamtego dzieciaka do poszukiwań i słuchania kolejnych dzieł Mistrza, do zdobywania nagrań utworów kompozytorów Jemu współczesnych, do wypożyczania z biblioteki szkolnej PWM-owskich partytur, do czytania książek, do prenumerowania „Ruchu Muzycznego” i pamiętnego „Studia”, wreszcie do związania z muzyką życia – naukowego, dziennikarskiego, edytorskiego.

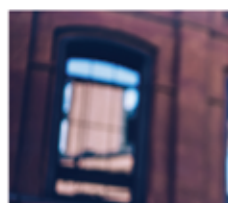
3.

Żał więc ogromny, że Profesora nie ma już wśród nas. Że nie usłyszymy żadnej nowej kompozycji. Ale i niewypowiedziana wdzięczność. Najpierw za muzykę, później za liczne spotkania i dyskusje, wizyty w Lusławicach i przy Cisowej w Krakowie, czas spędzany na rozmowach dla czasopism i rozgłośni radiowych, a w ostatnich latach na niezobowiązujących refleksjach o sztuce dźwięków, muzycznym edytorstwie, Polskim Wydawnictwie Muzycznym i tym, jak wiele oficyna zawdzięcza Profesorowi, ale i jak wiele Profesor zawdzięcza oficynie. Wszak była to relacja niezwykła i wymagająca. Awangardowe partytury z lat 50. i 60. wymuszały na redakcyjnym zespole otwartość i edytorską kreatywność, nietypowa notacja ewokowała niemal artystyczną fantazję kopistów, międzynarodowe zainteresowanie prosiło się o nowatorskie metody promocji, a pojawiające się możliwości koedycyjnej współpracy z zachodnimi wydawnictwami testowały formalno-prawną elastyczność działów administracyjnych PWM.

Symboliczny jest więc fakt, że zamówiona przez PWM w 2018 roku *Fanfara dla Niepodległej* to ostatni ukończony i prawykonyany utwór Krzysztofa Pendereckiego...

4.

„Trzeba szukać, kluczyć, wracać. Czasem moją drogę twórczą porównuję do labiryntu, w którym w samotności, zdany tylko na siebie, odkrywam ciągle nowe drogi. Czasem się myślę, idę bocznymi ścieżkami, ale nieustannie zmierzam do celu”. Nie zapomnę tych słów, które powiedział mi Mistrz Penderecki w rozmowie dla „Tygodnika Powszechnego”. Te trzy zdania nie tylko bowiem określają twórczą drogę Profesora – wydają się także definiować jego postawę życiową. **BM**



Co roku wspieramy ponad 100 kampanii społecznych, charytatywnych i kulturalnych. Współpracujemy z największymi fundacjami i organizacjami pomocowymi, ale angażujemy się też w lokalne inicjatywy, którym pomagamy przebić się do szerszej świadomości.

STRÓER

WE CREATE VISIBILITY

O tym, co naj- ważniej- sze



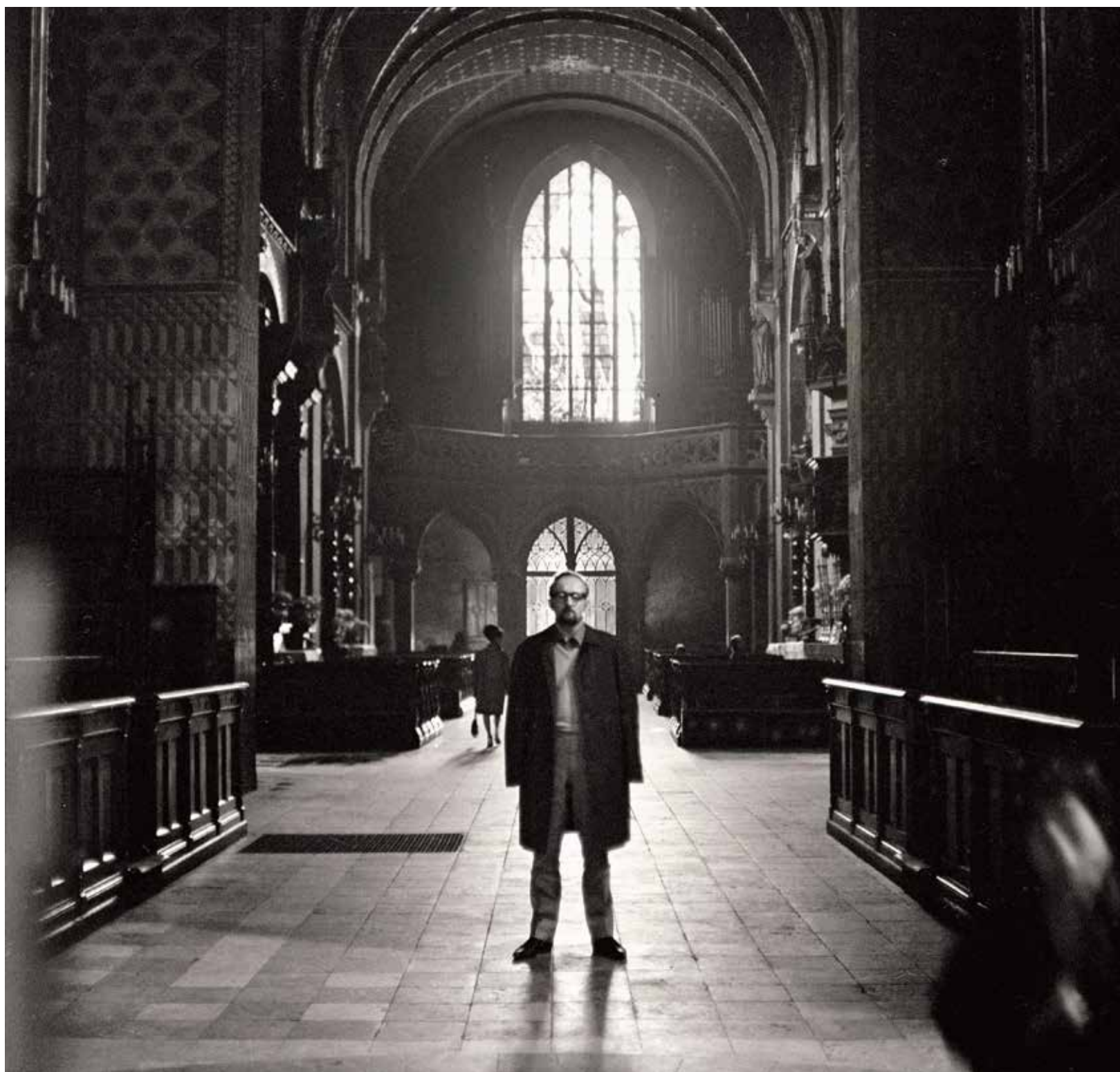
LUCIAN FOGIEL/FORUM

Krzysztof Penderecki
w wyjątkowym wywiadzie
oprowadza czytelnika
po swoim świecie utrwalonym
na fotografiach z rodzinnego
archiwum.

Opowieści słuchała
Anna S. Dębowska.

Kościół Franciszkanów, Bóg Ojciec

Bardzo lubię ten kościół i witraże Wyspiańskiego, zwłaszcza gdy późnym popołudniem to mroczne wnętrze się rozjaśnia. Przez witraż Boga Ojca wpada wtedy najwięcej światła. Potrzeba wiary jest potrzebą czegoś ugruntowanego. Nie jestem metafizykiem, chodzę mocno po ziemi, ale potrzebuję dozy irracjonalizmu. Wierzę w Pana Boga, niczego od niego nie oczekując, dziękując za to, że mi się w życiu powiodło. Całe życie siedzę w Biblii, w literaturze Ojców Kościoła. Myślę, że bez tego, bez tej literatury, którą czytałem od wczesnej młodości, nie napisałbym *Pasji Łukaszej*, nie porwałbym się w wieku 33 lat na napisanie tak wielkiej formy. Bardzo dobra znajomość literatury, nie tylko o tematyce religijnej, bardzo mi pomogła: dzięki temu napisałem masę utworów z tekstem.

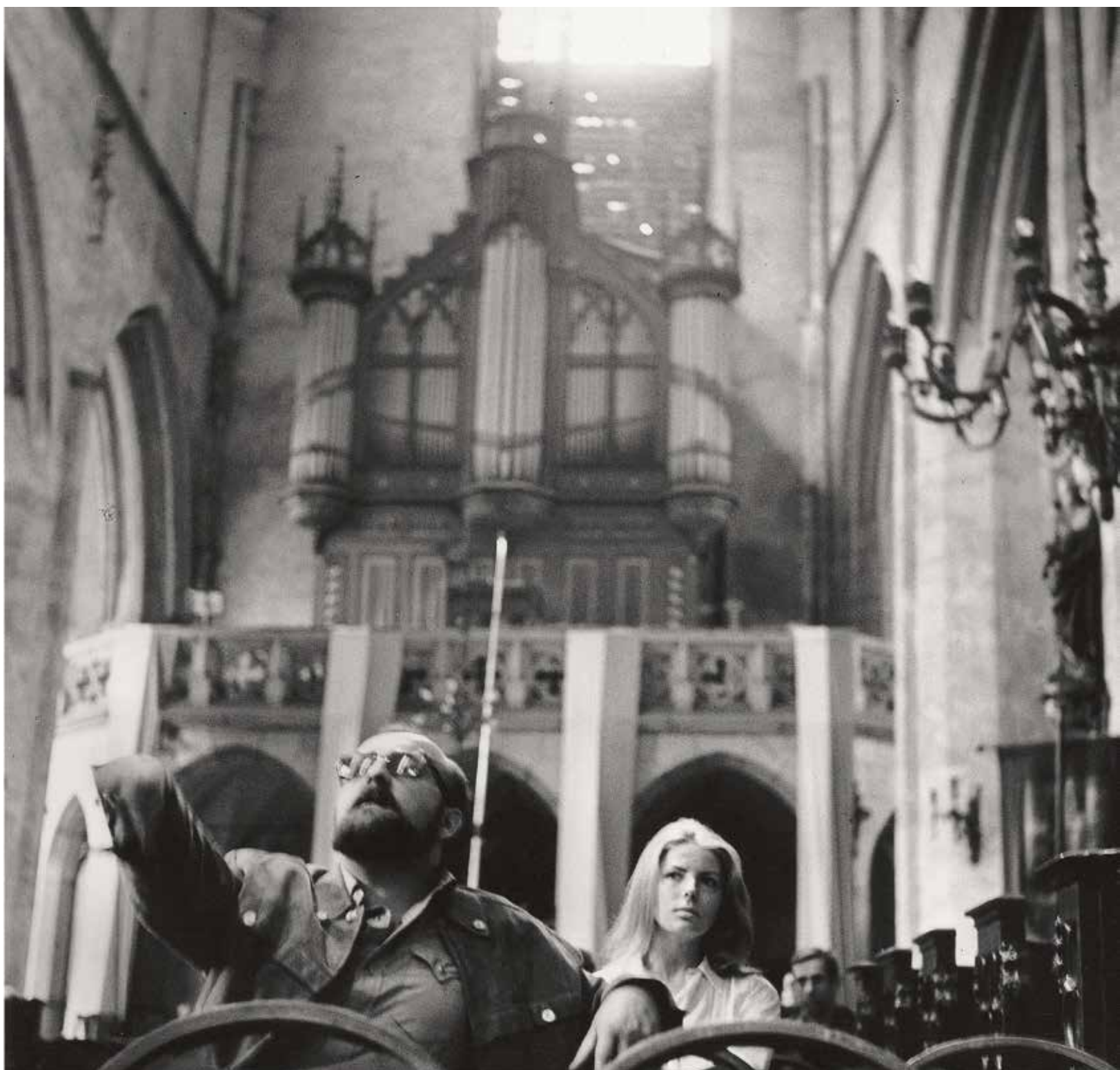


W kościele Franciszkanów w Krakowie, lata 60.

Wyszedłem z religijnego domu. Mój dziadek był bardzo katolicki. Babcia trochę mniej, dlatego że miała słuszne pretensje do Pana Boga o to, że straciła czterech synów, jednego, szefa sztabu wojskowego we Lwowie – w Charkowie. Nigdy nie mówiła, że przez to zwątpiła czy straciła wiarę, ale coś było na rzeczy. Moja mama była pobożna, ojcu zawdzięczam otwartość w sprawach wiary. Inne wyznania były wpisane w naszą rodzinę. Babcia była Ormianką, pradziadek ewangelikiem z Wrocławia, który przeszedł na katolicyzm. A mój ojciec był ochrzczony w cerkwi unickiej, stąd moje zainteresowanie prawosławiem, stąd *Jutrznia*. Z ojcem jeździłem na wschód Polski oglądać cerkwie, braliśmy udział w liturgii, chłonałem to. Dzieciństwo odbija się w mojej muzyce.

Kraków

Kraków ukształtował mnie jako człowieka i artystę. Dla kogoś, kto tak jak ja wychowywał się w Dębicy, Kraków był *ultima thule*. To był koniec świata i zarazem miasto, w którym bardzo chciałem zamieszkać i tam studiować. Zanim wyjechałem na studia, jeździłem na wycieczki z ojcem. Chłonałem Kraków gotycki i renesansowy, który zbudowali Włosi. Ale po pewnym czasie, gdy już tam osiadłem, jakoś nie mogłem się tam dalej rozwijać. Brakowało mi kontaktu z wielką sztuką. Wyjechałem i od razu wziąłem profesurę w Essen, blisko Kolonii i Düsseldorfu, jeździłem na koncerty do Donaueschingen, tam grano moje utwory. W Berlinie słuchałem najlepszych wykonań, Karajan był w najlepszej formie. Poznawałem nieznaną w Polsce repertuar, tu muszę wymienić na



Trwa próba w kościele św. Katarzyny, który ma najlepszą akustykę ze wszystkich krakowskich świątyń, dzięki drewnianym stropom, ok. 1970 roku

pierwszym miejscu Brucknera, którego poznałem dopiero w Niemczech. Jego muzyka zachęciła mnie do komponowania wielkich form instrumentalnych. Kraków jest dla mnie niejednoznaczny. Niby jest w nim ferment intelektualny, dla artystów jest to niezwykle miejsce. O tym świadczą Kantor, Swinarski, Jarocki, Miłosz, Lem, Mrozek. Ale ta awangarda odbywała się w Krakowie jakoś na przekór i wbrew, w pewnym sensie obok tego, czym żyło to miasto. Pamiętam, jak zakładaliśmy Piwnicę pod Baranami. Byłem tam na samym początku, potem wyszedłem z tego towarzystwa, bo mi to nie odpowiadało. Kiedy pojawiało się ostrzejsze politycznie przedstawienie kabaretowe, zaraz nas zamykali, trzeba było czekać na pozwolenie.

Podróże. Zaczęło się od Włoch

Włochy są moją pierwszą podróżniczą miłością. Nie Paryż, nie Londyn, ale Italia była moim marzeniem. Z nią wiąże się mój pierwszy wyjazd za granicę na pierwszy w życiu paszport. Żeby go otrzymać, musiałem napisać dużo dobrej muzyki. To była moja wygrana, nagroda za zdobycie pierwszego miejsca w Konkursie Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, rok 1959. Dostałem ją za *Strofy*, a za *Psalmy Dawida* i *Emanacje* – drugą nagrodę *ex aequo*. Pojechałem od razu, bałem się, że mi ten paszport zabiorą. Z ministerstwa kultury dostałem sto dolarów. 20 własnych, zaoszczędzonych, przeschmuglowałem.



WOJCIECH PLEWIŃSKI/FORUM

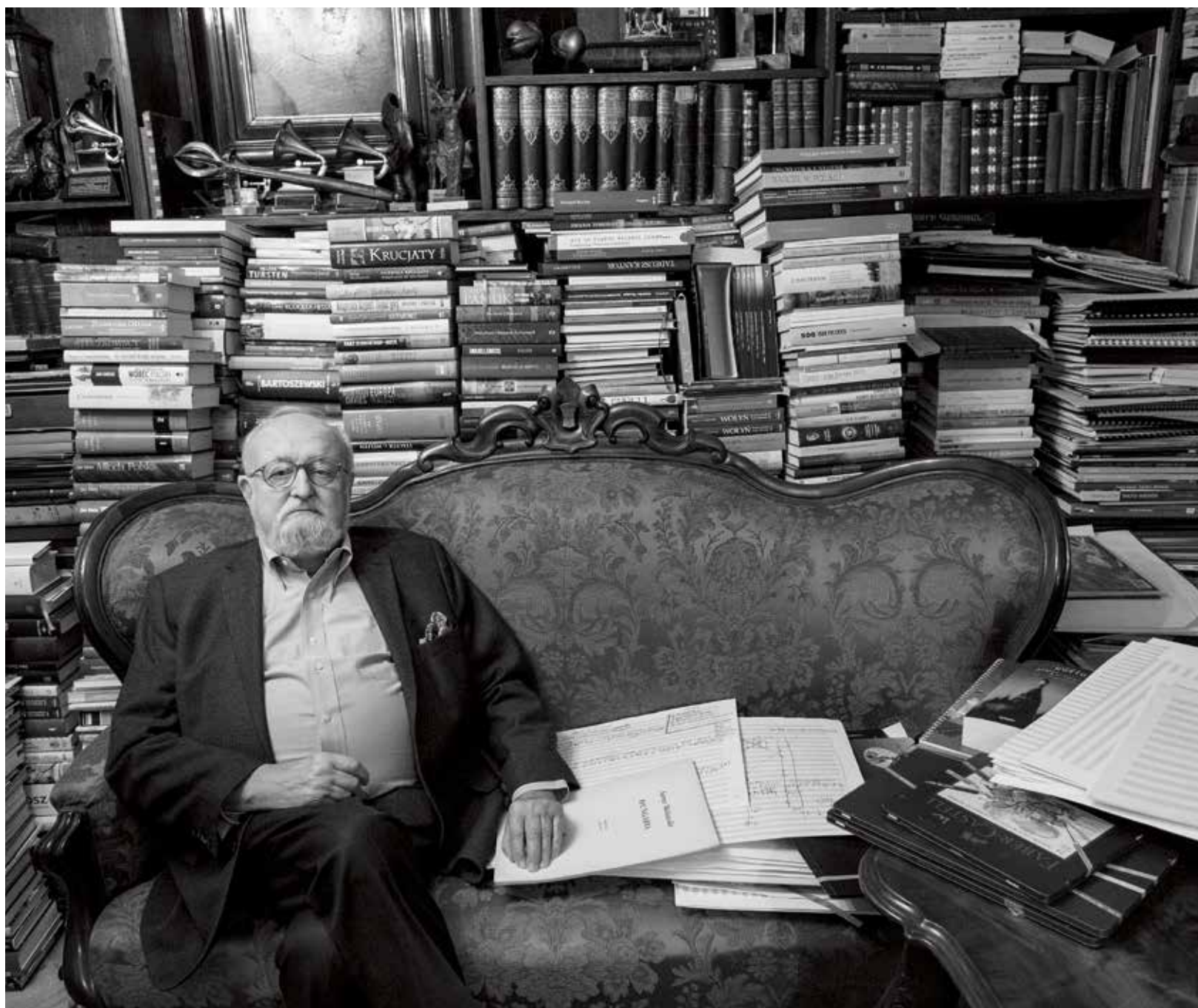
To zdjęcie zostało zrobione w pół roku po naszym ślubie, w mieszkaniu moich rodziców w Dębicy, 1966

We Włoszech spędziłem sześć tygodni, zwiedziłem Mediolan, Florencję, Perugię, Weronę, Bolonię, Rzym, Neapol, Palermo i Wenecję, do której po paru latach wróciłem z Elżbietą. Przeżyłem dzięki temu, że jadłem spaghetti, pizzę i czekoladę. Miałem taki okrężny bilet, dzięki któremu mogłem podróżować koleją, gdzie chciałem, nawet do najmniejszych miasteczek. Po Włoszech przyszła fascynacja Ameryką Południową, a potem – Koreą i Chinami.

Miłość

W Elżbiecie zakochałem się szaleńczo. Wszystko rzuciłem wtedy. To było w okresie pisania *Pasji*, na którą

nie miałem czasu, bo się zajmowałem Elżbietą. Jeździłem za nią, chodziłem, spotykaliśmy się, a *Pasji* nie było. Miłość weszła w kolizję z tworzeniem. W takiej traumie byłem wtedy, że nie pamiętam, kiedy znajdowałem czas i głowę do komponowania. Nosilem w kieszeni notesik, tematy sobie zapisywałem. Wzięliśmy ślub w grudniu 1965 roku, *Pasja* jeszcze nie była gotowa, jeszcze ho ho! Była w głowie, ale nikt w taką *Pasję* nie wierzył, musiałem to wreszcie napisać. Zaraz po ślubie pojechaliśmy do Krynicy, jeszcze nie mieliśmy swojego mieszkania. I tam, w świetlicy ZAIKS-u, na takim małym stolyczku musiałem pisać tę moją olbrzymią partyturę. Łokieć mi wisiał w powietrzu, aż mnie ręka potem bolała. Często musiałem kleić strony, bo nie miałem



Krzysztof Penderecki w swoim krakowskim gabinecie, 2018

takich wielkich arkuszy papieru nutowego, jakich potrzebowiałem.

Wtedy miałem jeszcze dodatkowe skrzydła. Wiedziałem, że muszę się wywiązać. Dr Otto Tomek napisał do mnie, że przyjeżdża w połowie stycznia 1966 roku po partyturę i jeśli jej nie dostanie, to się wycofa z zamówienia. Byłaby to finansowa klapa. Miałem miesiąc.

Niektóre części *Pasji* napisałem wcześniej. Włączyłem *Stabat Mater*, dopisałem trzy inne na chór a cappella. Od tego zacząłem. Potem zabrałem się za partie solistów i chóru. Pisałem po kawalku, nie w kolejności.

W ciągu miesiąca napisałem *Pasję*. Teraz bym tego nie zrobił, ale jak się ma 33 lata, to nie ma rzeczy niemożliwych. W stanie zakochania tym bardziej. To był bardzo płodny okres twórczy. Skomponowałem kilkanaście utworów, wielkie formy, *Jutrznię*, operę *Diabły z Loudun*.

Książki i antyki

Zegary były zrębem mojej kolekcji zabytkowych czasomierzy. Ten pośrodku to stary polski zegar z XVIII wieku. Kolekcjonować zacząłem w czasie

studiów w Krakowie. Zawsze miałem słabość do pięknych przedmiotów. Zbierałem meble, obrazy, książki – wszystko, co było antykiem i miało swoją historię. Zaczęło się od zegarów. Z czasem zaczęły mi przeszkadzać w komponowaniu, bo każdy tykał po swojemu i to mnie rozpraszało.

Skrzypce

Dzieciństwo i młodość poświęciłem grze na skrzypcach. Komponowałem wirtuozowskie utwory na wzór Paganiniego, Wieniawskiego. To byli kompozytorzy, którzy imponowali jedenastolatkowi.

Dopiero gdy zacząłem grać Bacha partity i sonaty na skrzypce solo, zrozumiałem, co to jest muzyka. Mam dobre ucho do smyczków.

Pisząc, mam w uszach ten dźwięk, sposób interpretacji, frazowanie, ruch smyczka, który każdy wirtuoz prowadzi jakoś inaczej – wszystko to od razu wylapuję i piszę utwór z myślą o tym konkretnym artyście.

Tak było w przypadku Mścislawa Rostropowicza (*II Koncert wiolonczelowy, Per Slava*), Siegfrieda Palma (*I Koncert wiolonczelowy, Capriccio*), Borisa



W Lusławicach, 2019

Pergamenschikowa (*Divertimento*) i Anne-Sophie Mutter.

Mój pierwszy koncert skrzypcowy skomponowałem dla Isaaca Sterna, który grał w taki „wschodnioeuropejski”, bardzo ekspresyjny, bliski mi sposób.

Drugi koncert – *Metamorfozy* – dla Mutter jest zupełnie inny. Ona jest bardzo nowoczesną skrzypaczką, dla której czystość brzmienia i formy jest ważna, u której wszystko jest bardzo poukładane. Kiedyś grała wirtuozowsko, dość chłodno, teraz – głęboko, dojrzałe.

Dla Anne-Sophie napisałem także *II Sonatę*, *Koncert na skrzypce i kontrabas*. Nakłoniła mnie do tego – ma stypendystę, wspaniałego kontrabasistę Romana Patkoló i chciała grać z nim w duecie. Inaczej nie przyszłoby mi do głowy pisać akurat na te instrumenty, to bardzo trudne.

Nowy mój utwór dla Anne-Sophie to *La Folia* na skrzypce solo, wariacyjna, polifoniczna. Z początku miała to być chaconne, ale uznałem, że po Bachu jakoś nie wypada.

Lusławice

Stale ciągnie mnie do Lusławic. Blisko 40 lat temu zastałem tam zrujnowany, zdewastowany dwór. Wszystko to odbudowałem, stworzyłem od podstaw. Posadziłem drzewa i sam się tam zakorzeniłem. Mogę powiedzieć, że od czasu, gdy zamieszkałem w Lusławicach moja muzyka złagodniała, stała się bardziej sielankowa, zacząłem pisać więcej na chór. Pamiętam, że kilka utworów zacząłem pisać na ganku, patrząc na drzewa, które posadziłem. Tak działa upływ czasu. Wcześniej powodowała mną agresja właściwa młodemu wiekowi, chęć zrobienia czegoś nowego, zniszczenia tego, co było. Pchało mnie do przodu za wszelką cenę. Podbić wszystkie sale koncertowe, Carnegie Hall – to był mój cel. Teraz mnie to zupełnie nie interesuje. Tym bardziej, że udało mi się stworzyć nowe dzieło – Europejskie Centrum Muzyki w Lusławicach.

Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiała Anna S. Dębowska
15 sierpnia 2013 roku w Warszawie. Tekst ukazał się
w „Beethoven Magazine” nr 18.

Fenomen Krzysztofa Pendereckiego

prof. Teresa Malecka

Pokolenie Pendereckiego, Kilara, Góreckiego i Bujarskiego wkracza do historii muzyki wraz z przesileniem politycznym po śmierci Stalina – w czasie chwilowej odwilży Października 1956, szczególnie wyraźnej w sferze kultury. Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” stał się miejscem debiutów kompozytorskich młodych twórców. Lata studiów (w wypadku Krzysztofa Pendereckiego – u Franciszka Skołyszewskiego i Artura Malawskiego), przejście i ugruntowanie warsztatu i tradycji, a zaraz potem fascynacja nowością (dodekafonia, serializm) to droga właściwa wielu polskim kompozytorom tego czasu.

I wówczas ma miejsce bezprecedensowe, a słynne już wydarzenie: młody Krzysztof Penderecki zdobywa trzy pierwsze nagrody w konkursie organizowanym przez Związek Kompozytorów Polskich. Dla młodego, ciekawego świata twórcy gra ta była warta wysiłku skomponowania w krótkim czasie trzech zróżnicowanych pod względem środków wykonawczych utworów (*Strofy*, *Psalm Dawida*, *Emanacje*). Wygrana było stypendium umożliwiające wyjazd na Zachód i wraz z nim, co ważne, paszport, w tamtym czasie niemal nieosiągalny.

Po tym „mocnym wejściu”, po zetknięciu się z awangardą i z jej symbolem – Darmstadt – przyszedł czas na krystalizację indywidualnego nurtu stylistycznego w twórczości kompozytora. Sonoryzm, reprezentowany m.in. przez *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, *Kwartety smyczkowe* (I i II), *Polimorfie* i *Fluorescencje*, niebawem stał się *differentia specifica* polskiej szkoły kompozytorskiej.

Prawykonanie w 1966 roku *Pasji według św. Łukasza* z okazji 700-lecia katedry w Münster okazało się znów momentem zwrotnym – utwór ten jest bowiem wyrazem najsilniejszego przełomu w twórczości kompozytora, a także w muzyce XX wieku. Po latach Penderecki mówił: „Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka”.

Pierwsze wykonania *Pasji* w Polsce zbiegły się w czasie z obchodami milenium chrztu Polski. Twórca komentował swój zwrot ku tradycji, zarówno w wymiarze języka kompozytorskiego, przywrócenia wartości odrzuconych przez awangardę (słynna partia Chrystusa *Deus meus*

ze swą lamentacyjną melodyką), jak i powrotu do kategorii gatunku: „Sięgnąłem po archetyp pasji, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia”.

Nie jest łatwo wyzwolić się od historii

Wydarzenia lat 70. XX wieku w Polsce – rozwój opozycji, powstanie Komitetu Obrony Robotników, wybór papieża Polaka, „wybuch” Solidarności – stały się impulsem do powstania dwóch wielkich dzieł najmocniej chyba naznaczonych historią. Mieczysław Tomaszewski napisał: „Doprawdy nie jest łatwo kompozytorowi pochodzącemu z tego kraju uciec czy wyzwolić się od historii”.

Te Deum (1979–1980), dedykowane Ojcu Świętemu, a skomponowane w konwencji kantatowo-oratoryjnej, to reakcja na wydarzenie radosne, choć muzyka oddaje również ciężar niełatwej historii Polski. Znaczący cytat z pieśni *Boże, coś Polskę* ze słowami: „Ojczyznę wolną racz nam wrócić, Panie” – funkcjonującej w owym czasie jako hymn Solidarności – opracowany przez kompozytora w prostej, tradycyjnej fakturze i harmonizacji stał się jego wyrazową, a zarazem symboliczną kulminacją. Na ten czas przypada także początek pracy nad wielką „księgą historii Polski” – *Polskim Requiem* (1980–2005). Kolejne części tej monumentalnej mszy żałobnej upamiętniają jej ważne postaci i wydarzenia: Katyń, o. Maksymiliana Marię Kolbego, powstańców getta warszawskiego, powstanie warszawskie, kardynała Stefana Wyszyńskiego. Swoją początek *Requiem* miało w słynnej *Lacrimosie* dedykowanej Lechowi Wałęsie i Solidarności. Po latach doszła część *Sanctus*, a swą ostateczną wersję dzieło zyskało po śmierci Jana Pawła II – *Chaconne per archi* wpleciona między *Sanctus* a *Agnus Dei* stanowi niezwyklej piękności, pozbawiony oddziaływania słowa (a przez to tym bardziej wymowny) lament dedykowany polskiemu papieżowi.

Prekursor ekumenizmu?

Owo „przywracanie wymiaru sakralnego rzeczywistości” nie ograniczało się u Pendereckiego do kultury chrześcijańskiego Zachodu. Istnieje w jego twórczości wyraźny wątek prawosławny reprezentowany przez

utwory chórálne do tekstów zaczerpniętych z modlitw cerkiewnych, z dziełem najwcześniejszym, a zarazem najdonioślejszym: dwuczęściową *Jutrznią* (*Złożenie Chrystusa do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*) stanowiącą dramaturgiczne dopełnienie *Pasji*.

W utworach z tego kręgu, w szczególności w obu częściach *Jutrzni*, obecne są elementy kultury prawosławia, poczynając od tekstów w języku staro-cerkiewno-słowiańskim, poprzez silny związek z liturgią cerkiewną, do stylizacji, a nawet cytatu ze śpiewów prawosławnych. Inspirując się tekstem Andrzeja Chłopeckiego, można więc postawić pytanie: czy był Krzysztof Penderecki w tym czasie – w latach 70. XX wieku – prekursorem ekumenizmu, czy chodziło o przełamywanie trudnych relacji między kulturą Wschodu a Zachodu. Warto przypomnieć, że o prawykonaniu *Jutrzni* w Związku Radzieckim nie mogło być wówczas mowy. Nastąpiło ono dopiero dzięki pierestrojce.

Od awangardy do claritas

Równocześnie na innych płaszczyznach biegło kilka równie ważnych nurtów twórczości i aktywności artystycznej kompozytora. Nurt wielkoobsadowej muzyki instrumentalnej zaczyna w latach 70. ewoluować stylistycznie w stronę tzw. nowego romantyzmu, a zarazem ku dwóm zasadniczym gatunkom: symfonii i koncertowi instrumentalnemu.

To *I Symfonia* (1973), ze swymi ścierającymi się jeszcze tendencjami stylistycznymi, ujęta w dwie charakterystyczne części *Arche* i *Dynamis* stanowi zasadniczą granicę, a *I Koncert skrzypcowy* otwiera już to, co nowe. W ramach tego gatunku powstanie wiele istotnych dzieł, obecnych w repertuarach wybitnych wykonawców, m.in.: *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”* dla Anne-Sophie Mutter, *Koncert „Winterreise”* na róg i orkiestrę, *Koncert na flet i orkiestrę kameralną*, dwa koncerty wiolonczelowe, *Koncert fortepianowy „Zmartwychwstanie”*, *Concerto grosso* na trzy wiolonczele i orkiestrę, *Koncert podwójny* na skrzypce, altówkę i orkiestrę.

Symfonia dla Gustava Mahlera znaczyła „budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik”. Dla Krzysztofa Pendereckiego, twórcy ośmiu symfonii zróżnicowanych tak pod względem formy,

„Popatrzmy na drzewo. Ono nas uczy, że dzieło sztuki musi być podwójnie zakorzenione. W ziemi i w niebie. Bez korzeni nie ostoi się żadna twórczość”

Krzysztof Penderecki (Glasgow, 1995)

obsady, jak i niesionego przesłania (*II „Bożonarodzeniowa”* a *VII „Siedem bram Jerozolimy*), stała się ona formą zdolną udźwignąć zadanie ratowania świata i kultury przed utratą fundamentalnych wartości. Kompozytor pisał: „Już od dawna myślę o potopie i konieczności zbudowania arki”. W instrumentalnym medium rodzi się także ważny i wyraźny nurt muzyki kameralnej. „Po przejściu lekcji późnego romantyzmu i wykorzystaniu możliwości myślenia postmodernistycznego mój ideał artystyczny znajduję w *claritas*” – mówił twórca. Powstają więc arcydzieła współczesnej kameralistyki z pięknym *Kwartetem* na klarnet i trio smyczkowe, określonym przez samego twórcę jako refleksyjny, i mieniącym się różnymi muzykami, nastrojami, ekspresjami, charakterami *Sekstetem* na klarnet, róg, trio smyczkowe i fortepian. Osobne miejsce zajmuje *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* – utwór głęboko osobisty, nawiązujący do pamięci lat dziecięcych, który Penderecki nazwał „podróżą sentymentalną”.

Głos Boga

Na przełomie tysiącleci w twórczości Mistrza daje o sobie ponownie znać sfera sacrum – w dwóch obliczach. W *Siedmiu bramach Jerozolimy* sięga on do ksiąg Starego Testamentu, do psalmów i ksiąg prorockich, w *Credo* – do tekstu liturgicznego części mszy, gdzie do głosu dochodzą również typowe dla kompozytora interpolacje tekstowe, a także odwołania do polskich pieśni kościelnych. Te dwa utwory przenoszą ideę sacrum Pendereckiego w centrum chrześcijaństwa rozumianego przez niego na sposób ekumeniczny, a zarazem uniwersalny. Poruszające momenty w dramaturgii obu kompozycji, ich kulminacje wyrazowe są skrajnie różne. W dziele dla Jerozolimy momentem centralnym jest dialog mówiącego (w języku kraju wykonania) Ezechiela z pozbawionym słów głosem Boga wyrażonym pełnym ekspresji brzmieniem trąbki basowej. W *Credo* centrum stanowi moment ukrzyżowania: *Crucifixus*, jednak poprzedzające *Et incarnatus est* urzeka pięknem i lirycznością kobiecego śpiewu o narodzeniu Chrystusa z Maryi Dziewicy za sprawą Ducha Świętego.

Modlitwy z Galicji Wschodniej

Od starotestamentowych bram Jerozolimy blisko już do problematyki narodu wybranego i podejmowanego także wcześniej tematu Holocaustu (*Dies irae, Brygada śmierci*).

Tym razem inspiracją stała się zapisana przed śmiercią w łódzkim getcie poezja 14-letniego Abramka Cytryna. W *Kadysz*u na sopran, tenor, głos recytujący, chór męski i orkiestrę zestrojone tekstów liturgicznych, starotestamentowych i wierszy żydowskiego chłopca przyniosło spójny efekt. Twórca umuzyčnił dramat getta środkami nawiązującymi do tradycji „modlitw odmawianych w Galicji Wschodniej”; dramaturgię zbudował, operując środkami ekspresji muzycznej, rozpoczynając od bogactwa, a zmierzając ku ascezie. Finałowa samotna modlitwa kantora, „kadysz sierocy”, jest mimo wszystko wołaniem o uwielbienie Boga, a w końcu – wołaniem o pokój. Arcydzieła liryki wokalne ostatnich lat przywołują hybrydyczną kategorię gatunkową późnego romantyzmu – pieśni z orkiestrą. Pisz więc Penderecki dwa monumentalne utwory na trzy głosy solowe, chór i orkiestrę (w tym samym czasie komponuje też *Trzy pieśni chińskie*). *VIII Symfonia „Pieśni przemijania”* do tekstów poetów niemieckich miała traktować o drzewach, a „jest bardziej o przemijaniu”. Jest to dzieło, w którym następuje cudowne zestawienie natury i kultury. Powstanie „*Powiało na mnie morze snów...*”. *Pieśni zadumy i nostalgii* związane było z obchodami Roku Chopinowskiego (2010). Odnosi się wrażenie, jak gdyby ten hołd złożony Chopinowi był zarazem hołdem dla Polski – polskiej poezji, polskiej historii, polskiej kultury. Teksty rodzimych poetów z powracającym fragmentem Norwidowskiego *Fortepianu Chopina* („Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie...”) tworzą wstrząsającą całość, przyobleczoną w muzykę w pewnym sensie nową, a zarazem głęboko osadzoną w tradycji, sięgającą niekiedy wprost do niej po odwołania. Dramatyczny finał cyklu z tekstem Kazimierza Przerwy-Tetmajera: „Na Anioł Pański biją dzwony, niech będzie Maria pozdrowiona, niech będzie Chrystus pozdrowiony” ujęty w formę passacaglii stanowi przypomnienie owego „sakralnego wymiaru rzeczywistości” – także polskiej.

Wielkość i empatia

Doniosłość postaci i dzieła Krzysztofa Pendereckiego mierzy się – co oczywiste – wielkością i doniosłością jego dorobku. Ale twórczość ta nie byłaby taka, gdyby kompozytor nie był człowiekiem, jakim był. Trudno szukać na świecie równie aktywnego dyrygenta, najwybitniejszego interpretatora dzieł własnych, a także dzieł z kanonu muzyki

światowej. Trudno też znaleźć drugiego człowieka, który w okresie największej artystycznej aktywności oddałby 15 lat życia macierzystej uczelni, pełniąc w najcięższych czasach politycznego zastraszania funkcję jej rektora. To w trakcie jego kadencji krakowska uczelnia otworzyła się na świat; to wówczas, jako pierwsza w Polsce, została przemianowana na akademię; to rektor Penderecki zaprosił do przyjęcia stanowisk profesorskich wybitnych polskich muzyków. Dodatkowo stanowił on dla nas i Akademii swego rodzaju „parasol” – dzięki niemu mogliśmy się czuć bezpiecznie, a w sytuacjach trudnych, szczególnie tych ludzkich, mogliśmy zawsze liczyć na jego pomoc. A teraz mocą uchwały Senatu Akademii Muzycznej w Krakowie otrzyma imię Krzysztofa Pendereckiego!

Równocześnie biegła nitka życia osobistego: rodzina, dzieci, ukochana wnuczka Marysia (dla której co jakiś czas powstawały nowe utwory), przyjaźnie rozsiane po Polsce i całym świecie. W tym wszystkim pojawia się jakże charakterystyczny dla profesora rys – niezwykle wyczulenie na ludzkie zmartwienia, smutki i choroby. Wraz z Elżbietą Penderecką zawsze gotowi byli nieść wieloraką pomoc, odwiedzali chorych przyjaciół w szpitalach, Elżbieta zdobywała niemożliwe do zdobycia lekarstwa, pomagała w kontaktach z dobrymi lekarzami. Oboje otaczali opieką ludzi zmartwionych, straszkanych... Nie było sytuacji, w której nie zaangażowałiby się w pomoc drugiemu człowiekowi.

Dla opisu fenomenu Krzysztofa Pendereckiego najwłaściwsza wydaje się kategoria *w i e l k o ś c i*. „Wielkość człowieka – zdaniem Władysława Stróżewskiego – wymaga integralnego wykorzystywania wszystkich posiadanych dyspozycji. Patrząc na ludzi wielkich, dostrzegamy nie bez zdumienia, jak potrafią bez reszty angażować się w podjęte działania. [...] Słowem, które najtrafniej określa tę sytuację, jest *p a s j a* (!). Połączona z geniuszem czy choćby talentem w jakiejś dziedzinie nie może nie doprowadzić do *w i e l k o ś c i*: jest jej zapowiedzią i znakiem”. **BM**

Prof. dr hab. Teresa Malecka – teoretyk muzyki, kierownik Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich Akademii Muzycznej w Krakowie, redaktor naczelna czasopisma naukowego „Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacja”.

Saga rodu Pendereckich

– Nad drzewem genealogicznym rodziny Krzysztofa Pendereckiego pracowałam przez pięć lat. To kilkaset nazwisk i cztery korzenie rodowe: Pendereckich i Szylkiewiczów oraz Bergerów i Pomiankowskich – mówi **Jadwiga Kania** z Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach.

Anna S. Dębowska: Jak wpadła pani na pomysł stworzenia drzewa genealogicznego rodziny Pendereckich?

Jadwiga Kania: – Pochodzę z Dębicy, Krzysztof Penderecki był postacią, o której zawsze mówiło się w tym mieście. Jestem też muzykiem i muzykologiem – jego postać była mi szczególnie bliska. Na studiach teoretycznych w Akademii Muzycznej w Krakowie zajęłam się jego twórczością, zwłaszcza muzyką sonorystyczną. To była furtka, przez którą docierałam do różnych, również pozamuzycznych sfer zainteresowań kompozytora. Jeszcze go wtedy osobiście nie znałam, dopiero poznawałam przez muzykę.

Działo się to stopniowo?

– Tak, ale był również przełomowy moment. W 2009 roku Muzeum Regionalne w Dębicy zaprezentowało wystawę *Dziadek i wnuk – Robert Berger i Krzysztof Penderecki*. Zapoznałam się wtedy z kalendarium życia najważniejszych członków rodziny Pendereckich z naciskiem na Bergera, który wpisał się mocno w historię Dębicy jako społecznik, dyrektor banku, nauczyciel. Pan profesor często o nim wspominał w wywiadach, ale mówił też o swoich wujach, braciach matki, o całej tej licznej rodzinie. Próbowałam to sobie uporządkować, rozrysować imiona i nazwiska, powiązania i stopnie pokrewieństwa, znaleźć graficzną formę dla tych fascynujących informacji.

Jak wyglądało pani pierwsze spotkanie z Krzysztofem Pendereckim?

– W 2013 roku, gdy okazało się, że informacji jest bardzo dużo, bo i rodzina pana profesora była bardzo liczna, zwłaszcza ta ze strony Bergerów, uznałam, że czas się z nim skontaktować i sprawdzić, czy na pewno dobrze powiązałam ze sobą fakty. Postanowiłam się spotkać z panem profesorem. Przyjechałam do Krakowa ze skromnym rulonem, na który naniosłam pierwsze szkice drzewa genealogicznego.

Ze skromnym rulonem – nie to co teraz.

– Tak, obecnie rulon ma długość czterech metrów, a zmieściłam kilkuset członków rodziny. Na jego treścią pracowałam przez pięć lat. Ustalałam fakty przede wszystkim na podstawie metryk parafialnych i zapisów na nagrobkach. Na cmentarzu w Dębicy spoczywają rodzice Krzysztofa Pendereckiego, brat i dziadkowie ze strony ojca oraz rodzina Bergerów.

Zdobywałam też informatorów, np. udało mi się nawiązać kontakt z panem Mirosławem Szylkiewiczem z Bolesławca, okazało się, że jest spokrewniony z kompozytorem przez ormiańską rodzinę Szylkiewiczów. Stefania, babcia Krzysztofa Pendereckiego, była z domu Szylkiewicz, zaraz o tym opowiem. A więc podczas pierwszego spotkania z panem profesorem w jego rodowodzie miałam już uwzględnione kilkadziesiąt osób.

Sporo.

– Profesor nie zdziwił się tą liczbą krewnych, raczej tym, że w ogóle się tym zajęłam i że wpadłam na pomysł ujęcia dziejów rodziny w formę drzewa rodowego. Przejrzał szkic niezwykle uważnie, przypomniał sobie mnóstwo historii, wiele informacji uzupełniał, co dało mi wskazówki do dalszych poszukiwań.

Nie wszystkie moje pytania doczekały się odpowiedzi, zwłaszcza jeśli chodzi o rodzinę Pendereckich, której wielu potomków pozostało na terenach dzisiejszej Ukrainy; nie mówią już po polsku. Dokumenty poświadczające dzieje tego rodu uległy zniszczeniu. Pan profesor z dalekimi krewnymi z Ukrainy kontaktu nie miał. Poznał ich dopiero w 1999 roku przy okazji wykonania *Creda* w Kijowie. Później pan profesor odwiedził wielu krewnych w rodzinnej wiosce.

Pani natomiast poznała w Dębicy Lubow Penderecką.

– Poznałyśmy się w dębickiej szkole muzycznej, w której Lubow do dziś uczy fortepianu. Powiedziała, że jest daleką krewną Krzysztofa Pendereckiego, choć nie wiedziała jeszcze wtedy dokładnie, jaki to stopień pokrewieństwa.

Udało się to pani ustalić?

– Okazało się, że jej pradziadek Oleksa i Michał, dziadek kompozytora, byli kuzynami. Lubow stała się dla mnie źródłem ważnych historii dotyczących rodziny Pendereckich z Tenetnik.

Poznała Krzysztofa Pendereckiego w Kijowie na wspomnianym wykonaniu *Credo* 31 marca 1999 roku. Wszystko mi opowiedziała. Studiowała wtedy w Konserwatorium Kijowskim. Jej profesorka zachęciła ją, aby i skontaktowała się ze sławnym Pendereckim, który tam akurat przebywał. Lubow kupiła kwiaty, udała się na koncert, a później do garderoby i przedstawiła się: „Dzień dobry, bo ja też nazywam się Penderecka”.

Profesor spytał, skąd pochodzi. Odpowiedź go zaskoczyła, bo jako miejsce swojego urodzenia podała Tenetniki, a to była rodzinna wieś Pendereckich położona niedaleko Stanisławowa w zachodniej Ukrainie. Profesor o tym wiedział. Wiedział też, że z Tenetnik pochodził jego dziadek ze strony ojca Michał Penderecki z żoną Stefanią Szylkiewicz. Podał więc Lubow numer telefonu i poprosił o kontakt. I gdy faktycznie okazało się, że jest jego krewną, sprowadził ją do Polski. Po ukończeniu konserwatorium w Kijowie zrobiła staż artystyczny w Akademii Muzycznej w Krakowie, nauczyła się polskiego i rozpoczęła pracę w Dębicy. I tam się spotkałyśmy, za sprawą tego dosyć niezwykłego zbiegu okoliczności.

Czy było coś, czym pani zaskoczyła Krzysztofa Pendereckiego?

– Było dużo takich drobnych informacji, o których nie wiedział. Najmłodszy brat jego matki Zofii, Stefan Berger zginął na Pawiaku. Działal w konspiracji i złapano go w tzw. kotle. Został aresztowany przez gestapo 8 lutego 1944 roku, cztery dni po zamachu na Kutscherę. Nie było natomiast wiadomo, jak zginął i gdzie go zabito. Udało mi się jednak dotrzeć do oryginału obwieszczenia, na którym Niemcy wypisali nazwiska osób wyznaczonych do rozstrzelania. Zginął 19 lutego 1944 roku przy Gęsiej na terenie getta warszawskiego.

Profesor był też zaskoczony różnymi informacjami na temat bardziej odległych w czasie dziejów szlacheckiej rodziny Pomiankowskich z okolic Tarnowa, z którą był spokrewniony przez Bergerów. Korzenie rodziny ze strony matki Krzysztofa Pendereckiego łączą się ze szlacheckim polskim rodem Pomiankowskich herbu Pomian. Rodzina należała do elity społeczno-politycznej Rzeczypospolitej. Sprawdzili się jako znakomici dowódcy wojskowi. Znaczna część rodu spoczywa na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Baltazar Pomiankowski, ojciec Leopolda, prapradziadka kompozytora, spoczywa w zbiorowej mogile ofiar rabacji na Cmentarzu Starym w Tarnowie – to właśnie jedna z informacji, która zaskoczyła pana profesora.

W którym momencie nastąpiło połączenie polskiej rodziny Pomiankowskich i niemieckiej rodziny Bergerów?

– Z Pomiankowskich wywodziła się Eugenia Berger, babcia kompozytora,



ARCHIWUM RODZINNE MIROSLAWA SZYLIKIEWICZA

Stefania Szylkiewicz, babcia Krzysztofa Pendereckiego, z mężem Michałem Pendereckim i synem Tadeuszem, ok. roku 1909.

de domo Kobosowicz. Jej matka, Stanisława, była córką Leopolda Pomiankowskiego, potomka wspomnianego Kacpra Baltazara Pomiankowskiego, ofiary rabacji galicyjskiej.

Gdy patrzę na te wszystkie rodzinne koligacje, które pani rozrysowała, doznaję lekkiego zawrotu głowy. To bardzo duża

i mocno rozgałęziona rodzina.

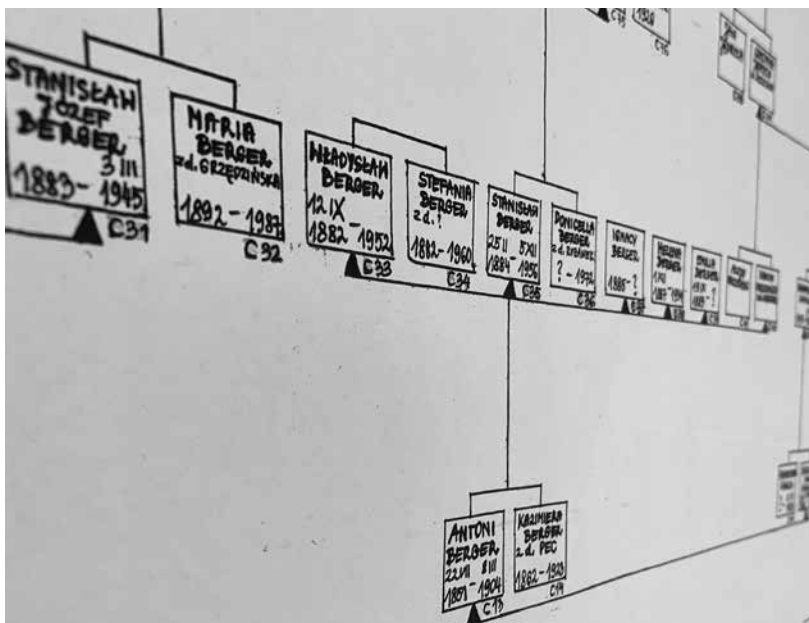
– Istotnie, zwłaszcza ze strony Bergerów. Mieli po ośmioro, nawet dziesięcioro dzieci. Musiałam sobie to wszystko wyliczyć i zmieścić na papierze.

Ale po kolei – aby się w tym rozeznąć, trzeba przede wszystkim mieć świadomość, że genealogia rodziny Krzysztofa Pendereckiego



Od prawej: babcia Eugenia Berger, mama Zofia Penderecka, dziadek Robert Berger, ojciec Tadeusz Penderecki, brat Cezary, pośrodku – Krzysztof Penderecki, Dębica, ok. roku 1936.

Drzewo genealogiczne rodziny Pendereckich



wyrasta z czterech korzeni. Te korzenie to niemiecka rodzina Bergerów i polska Pomiankowskich ze strony matki oraz ormiańska Szykiewiczów i kresowa Pendereckich ze strony ojca.

To może zaczniemy od Pendereckich. Jak się znaleźli w Tenetnikach?

– Mieszkają tam do dziś – od co najmniej 150 lat. Od wieków w tej wsi położonej niedaleko Stanisławowa na lewym brzegu Dniestru ludzie żyli z połowu ryb, stąd jej nazwa, bo „tenety” to po ukraińsku sieci rybackie. Przekaz rodzinny mówi, że na początku XIX wieku przyплыł tam łodzią człowiek nazywający się Oleksa Penderecki. To były dla pana profesora zupełnie nowe informacje.

Ów Oleksa przyплыł przez Morze Czarne i rzeką Dniestr dotarł do Tenetnik, uciekając przed Tatarami. Pendereccy z Tenetnik wspominają, że ów Oleksa miał trzech synów, jednym z nich był Jan, pradiadek kompozytora. Również Michał, dziadek kompozytora urodził się w Tenetnikach. W 1906 roku przyszedł tam na świat Tadeusz Penderecki, ojciec pana profesora.

Jak więc trafił do Dębicy?

– Z rodzicami, gdy miał 12 lat. Był rok 1918 i Michał Penderecki uciekł z rodziną w głąb Polski. W Tenetnikach poznał znacznie młodszą od siebie, 16-letnią Stefanię Szykiewicz, która była Ormianką. Jej rodzice nie zgodzili się na ślub, więc para uciekła na zachód. Osiedlili się w Dębicy i tam pobrali w obrządku grekokatolickim. Po ślubie powrócili na wschód i pogodzili się z rodziną Szykiewiczów. Stefania urodziła sześcioro dzieci. Drugim z kolei był Tadeusz Feliks, ojciec Krzysztofa Pendereckiego.

Stefania Szykiewicz była ciekawą postacią?

– Urodziła się w 1884 roku, pochodziła z rodziny polskich Ormian. Jej przodkowie przybyli na tereny dawnej Rzeczypospolitej w XVIII wieku, prawdopodobnie z Iranu. Rodzina osiedliła się w Tenetnikach i tam młodziutka Stefania poznała Michała Pendereckiego. Krzysztof Penderecki bardzo dobrze pamiętał babcię Stefanię. Zmarła w roku 1977 roku w Zabrze u swojej wnuczki Mirosławy. Męża przeżyła o 41 lat. W jej pamięci zapisały się dramatyczne wydarzenia związane z prześladowaniami i pogromami Ormian i Żydów podczas wojny, dlatego niechętnie wracała wspomnieniami do tego okresu. Profesor żałował, że nie wypytał ją o więcej szczegółów rodzinnych, ale – jak wspomniałam – te sprawy za młodu mniej go zajmowały.

A co z niemiecką gałęzią rodziny?

– Jest to dłuższa historia, trzeba się skupić. Prapradziadek Krzysztofa Pendereckiego był Niemcem, nazywał się Anton Berger. Ożenił się z baronową Eleonorą Winkler i miał z nią dwóch synów. Jednym z nich był Johann Libor Berger – tak nazywał się pradiadek kompozytora. Przyszedł na świat w 1811 roku we Wrocławiu, rodzice go osierocili, więc wychował go polski ksiądz. We Wrocławiu ukończył szkołę ogrodniczą. Ksiądz opiekujący się Johannem prawdopodobnie polecił go hrabiemu Raczynskiemu, który szukał leśnika i zarządcy swoich dóbr w ziemi tarnowskiej; w ich granicach leżała również Dębica. Johann Libor był specjalistą od zalesiania.

Może to po nim kompozytor odziedziczył pasję dendrologiczną...

– Zapewne. A więc Johann Libor ożenił się z młodszą od siebie o 20 lat Marią Józefą Hahn – Hahnowie również byli niemiecką rodziną z Schoenangru, kolonii niemieckiej w okolicach Mielca. Mieli liczne potomstwo, ich szóstym dzieckiem był Robert Berger, ukochany dziadziś Krzysztofa Pendereckiego. Robert Berger zabierał wnuka jeszcze przed wojną na długie spacerunki do lasu, uczył łacińskich nazw drzew. Krzysztof Penderecki wspominał, że jako chłopiec odwiedzał z dziadkiem grób Johanna Libora Bergera na wysokim wzgórzu za Dębicą, na pograniczu wsi Gumniska-Braciejowa. Profesor bardzo dobrze zapamiętał ten nagrobek, zbudowany z piaskowca i opatrzony dużym mosiężnym krzyżem. Mówię o tym, bo wiąże się z tym ciekawa historia.

Jaka?

– Nagrobek został zniszczony w czasie II wojny światowej – zbombardowano cmentarz, a ponieważ był położony na wzniesieniu, wszystko się zawaliło. W 2017 roku Profesor zapragnął jednak odbudować nagrobek pradziadka Johanna Libora. Pamiętał dokładnie, gdzie się znajdował, ale trzeba było poszukać w ziemi. Zająłem się tą sprawą. Nieoceniona pomoc nadeszła od sołtysa wsi Braciejowa, Stanisława Kosowskiego, który pasjonuje się lokalną historią. Zaproponował: „Spróbujcie wykrywacza metali”. I rzeczywiście, udało się odnaleźć resztki mosiężnego krzyża, o którym mówił profesor. Nowy nagrobek, symboliczny, bo trumna uległa zniszczeniu, powstał z granitu, ale na wzór tego pierwszego. Profesor w wieku 84 lat stanął nad odbudowanym grobem swego pradziadka naprawdę szczęśliwy i głęboko wzruszony.

Mówiła pani, że Krzysztof Penderecki w pewnym momencie zaczął się interesować rodzinną przeszłością.

– Tak, również historię Dębicy, dzieciństwem. Uważał, że wraz z upływem lat człowiek coraz bardziej zaczyna interesować się swoimi korzeniami. Pamiętał mnóstwo fantastycznych szczegółów, np. żydowskiego handlarza śledzi, który sprzedawał ryby z beczki na dębickim rynku w dzień handlowy. Do jednej ręki dostawało się solonego śledzia, do drugiej kiszony ogórek. Pan profesor pamiętał nawet nazwisko tego człowieka – Kornreich.

Byłam też świadkiem niezwykle wzruszającej chwili, gdy 82-letni wówczas profesor spotkał się ze swoją dawną piastunką.

Czy to możliwe?

– Tak, była już po dziewięćdziesiątce, schorowana i na wózku inwalidzkim, ale zaraz go poznała. „Krzysiu, nic się nie zmieniłeś” – powiedziała na jego widok. Gdy się nim zajmowała, miała 11 lat, a on dwa. Podobno nie chciał sam chodzić, więc musiała go nosić.

Jak się udało ją odnaleźć?

– Na wspomnianej wystawie „Dziadek i wnuk” pojawił się krewny tej pani, były burmistrz miasta Dębicy. Powiedział, że jego ciotka była piastunką pana Pendereckiego i mieszka w Nowej Dębce. Bardzo to profesora zaciekało, a ja postanowiłam to sprawdzić. 1 marca 2015 odwiedziliśmy wspólnie Nową Dębę. Na powitanie wyszła cała rodzina starszej pani, kilkadziesiąt osób. Bardzo serdecznie przyjęli pana profesora, brakowało tylko chleba i soli. Proszę mi wierzyć, że Krzysztof Penderecki był tym niezwykle poruszony. **BM**

KULTURA W SIECI

Dziedzictwo Beethovena przesłania dla współ- czesności

www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Dofinansowano
ze środków Narodowego
Centrum Kultury
w ramach programu
Kultura w sieci



BEETHOVEN
MAGAZINE

Płyta dla profesora

Prawykonania, urodziny i przyjaźń.

Mówi **Jurek Dybał**, dyrektor Sinfonietty Cracovii.

1. Krzysztof Penderecki był dla mnie mentorem, niedoścignionym wzorem do naśladowania, życiowym i artystycznym drogowskazem – oraz przyjacielem. Tę samą rolę odgrywał w życiu mojej ukochanej Sinfonietty Cracovii i artystów tego wyjątkowego zespołu, z którym połączyła mnie również jego osoba. Sinfonietta zawdzięcza profesorowi Pendereckiemu bardzo wiele – począwszy od samego powstania orkiestry 26 lat temu dzięki wsparciu profesora i jego wspaniałej małżonki Elżbiety Pendereckiej.

2. Urodziny profesora zawsze obchodziliśmy wspólnie. Teraz, gdy nie ma go już z nami, chcemy okazać Mistrzowi naszą tęsknotę i przywiązanie, składając mu muzyczny hołd w ramach bardzo bliskiego nam projektu – płyty opatrzonej znamienitym tytułem *Penderecki's Sinfonietta(s)* nagranej dla Sony Classical. Znajdą się na niej wszystkie sinfonietty profesora, w tym premierowa rejestracja *Sinfonietty nr 3 „Kartki z nienapisanego dziennika”*. Wydawnictwo ukaże się na dwóch nośnikach: płycie CD oraz kolekcjonerskiej płycie winylowej w przededniu urodzin Krzysztofa Pendereckiego.

3. Ogromnym zaszczytem było dla mnie uczestniczenie w krajowych i światowych prawykonaniach tak wspaniałych kompozycji pióra profesora, jak *Duo concertante* (w roli instrumentalisty), *Adagio* na smyczki, *Concertino per tromba e orchestra* czy *Muzyka na flety proste, marimbę, perkusję i orkiestrę smyczkową* (w roli dyrygenta). Jeszcze większe znaczenie ma dziś dla mnie fakt, że miałem ogromne szczęście przez tak wiele lat obcować nie tylko z dziełem Krzysztofa Pendereckiego, ale również z nim samym: wielkim humanistą, człowiekiem ciepłym i dobrym, obdarzonym wspaniałym poczuciem humoru. **BM**



MICHAŁ MASJOR

LP & CD

SONY

CLASSICAL™



JUREK DYBAŁ
SINFONIETTA CRACOVIA
DANIEL OTTENSAMER



Do nabycia już wkrótce w salonach Empik, dobrych sklepach muzycznych oraz w iTunes Store.

Od Strof do Kosmo- gonii

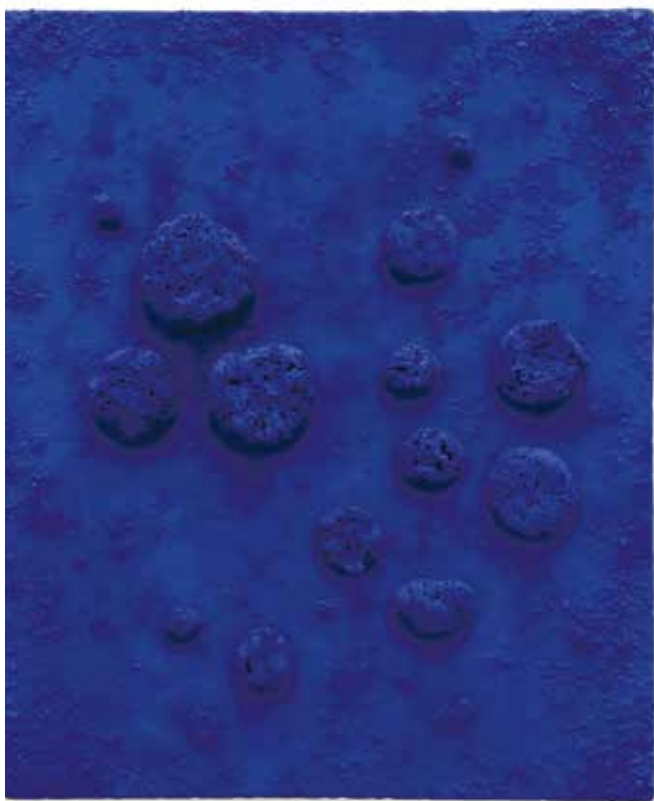
Osiem atomów
z kosmosu
Pendereckiego

To drobny wycinek,
szczelina, z morza
twórczości Krzysztofa
Pendereckiego. Tylko
osiem utworów,
w których jak
w genotypie streszcza
się to, co w muzyce
kompozytora
najważniejsze – pisze
Tomasz Cyz.

Partytura Kosmogonii (1970)

SCHOTT VERLAG MAINZ



Yves Klein, *L'Accord Bleu*, 1960Francis Bacon, *Head VI*, 1949

Zacznijmy od trzech utworów, za które Krzysztof Penderecki zdobył wszystkie najważniejsze nagrody na II Konkursie Młodych Kompozytorów ogłoszonym przez Związek Kompozytorów Polskich w roku 1959. Pierwsze miejsce zajęły *Strofy*, drugie – ex aequo – *Emanacje* i *Psalm Dawida*.

Zawile jest serce wszystkich

Strofy, dedykowane dyrygentowi Andrzejowi Markowskiemu, to utwór na sopran, głos recytujący i dziesięć instrumentów (flet, skrzypce, altówka, kontrabas, fortepian i instrumenty perkusyjne: ksylofona, mały talerz, duży talerz, gong i tam-tam); całość trwa około osiem minut. To fenomenalny montaż muzyki i słowa, wywołujący drżenie, bo mówiący o śmierci – choć technika kompozytorska (równoczesne podawanie tekstów: jednego w głosie mówionym, drugiego w śpiewanym) świadomie zaciera sensory.

Pięć cytatów literackich, użytych w oryginalnych językach, rozpoczyna grecki tekst Menandra („Jakże uroczą istotą jest człowiek, jeżeli jest człowiekiem”), następnie pojawiają się krótkie fragmenty *Króla Edypa* Sofoklesa (po grecku), ksiąg Izajasza („Biada, którzy nazywacie złe dobrem, a dobre złem: pokładając ciemność za światłość, a światłość za ciemność: pokładając gorzkie za słodkie, a słodkie za gorzkie”) i Jeremiasza („Zawile jest serce wszystkich i niewybadane: kto je pozna?”) – po hebrajsku, w finale przywołany zostaje czterowiersz Omara Chajjama (po persku): „Z czeluści gleby czarnej do szczytu na planecie – trudności wszystkie rozwiązałem we wszechświecie: zawilej sprawy czy zagadki pęta zdjąłem, rozsupłać węzła śmierci nie zdołałem przecie!...”.

Fascynacja partyturami Antona Webera czy Pierre’a Bouleza przekłada się tu na zastosowanie techniki serialnej nadającej fakturze cech punktualistycznych – wrażenie słyszenia pojedynczych dźwięków i współbrzmień jest niezapomniane. Brak kreski taktowej i tradycyjnego zapisu tempa pozwala na zawieszenie czasu trwania. Nowością jest także zastosowanie zróżnicowanych środków artykulacyjnych; Marian Wallek-Walewski zauważył między innymi użycie po raz pierwszy flażoletów w partii fortepianu.

Emanacje – na dwa równorzędne zespoły instrumentów smyczkowych (każdy od 33 do 42 wykonawców) – wyróżnia choćby to, że jedna z grup ma instrumenty przestrojone o pół tonu wyżej od drugiej, co daje wrażenie drgania i pulsowania dźwięków. Na dodatek rozmieszczenie

zespołów naprzeciwko siebie wzmacnia harmoniczne napięcie, umożliwia śledzenie tworzonego w przestrzeni dialogu – na koncercie niemal widzimy poruszające się w powietrzu dźwięki. Partytura jest kolejnym przeglądem rozmaitych sposobów wydobywania dźwięku z instrumentów; na przykład w finale większość strun, z których jest właśnie wydobywany dźwięk, zostaje rozstrojona w dół.

Psalm Dawida (na chór mieszany, perkusję i instrumenty strunowe) to trwający niecałe dwanaście minut czteroczęściowy cykl (*Ad te, Domine, clamabo; Exaltabo te, Domine; Quia tu es, Deus; Domine, exaudi orationem meam*) dedykowany ojcu kompozytora. Każda część jest inna, fakturalnie i emocjonalnie, choć wspólne jest dla nich łączenie technik awangardowych (dodekafonia, atonalność, punktualizm) i dawnych (kontrapunkt staroklasyczny).

Psalm Dawida świadczą o genialnej wyobraźni Pendereckiego. Każda część utworu jest inna, fakturalnie i emocjonalnie, choć wspólne jest dla nich łączenie technik awangardowych i dawnych.

Muzyka onieśmiela, bo jest dowodem na to, że 25-letni Penderecki jest w stanie na niewielkiej przestrzeni zrobić z nutami wszystko – od fantastycznych pulsujących połączeń harmonii, melodii i barwy (część I), przez najgłębszą medytację (części II i IV), po erupcję rytmiczną z ducha Igora Strawińskiego i Carla Orffa.

Anaklasis – załamanie światła

Z tych trzech – pierwszych – kompozycji wylania się obraz muzyki formalnie złożonej, punktualistycznej, aforystycznej, co nie oznacza, że nieistotnej. Młody Penderecki myśli konceptualnie, ale rozwiązania fakturalne nie przysłaniają otwartości tych partytur na emocje i znaczenia. To nie tylko muzyka dla muzyki (choć warsztatowo i technicznie to majstersztyki). Na uwagę zwracają eksperymenty z notacją i brzmieniem, przekraczanie granic tradycyjnego użycia instrumentów, gra z czasem – to wszystko w najbliższych latach zostanie tylko rozwinięte.

Z podobnych poszukiwań rodzą się *Anaklasis* (1959) na orkiestrę smyczkową i sześć grup perkusyjnych oraz *Wymiary czasu i ciszy* (1960–1961) na chór mieszany, perkusję i smyczki.

Warto pamiętać, że w tym samym czasie powstał także *Ofiarom Hiroshimy – Tren*, w pierwotnej wersji zapisany pod tytułem 8'37", a także *Polimorfia* na 48 instrumentów smyczkowych. „Prawdziwym awangardowym utworem, który uważam za absolutnie mój, jest *Anaklasis*” – mówił

kompozytor w wywiadzie z 2008 roku. Co to może oznaczać? Że po latach on sam – spośród pierwszych kompozycji – ocenił go najwyżej; wskazał jego oryginalność, indywidualność. Intrygująca była reakcja po prawykonaniu utworu na Donaueschinger Musiktage: podczas koncertu dyrygent Hans Rosbaud w reakcji na skrajne zachowania publiczności (aplauz i protesty) postanowił wykonać utwór... powtórnie. Grecki termin „anaklasis” oznacza załamanie światła, ale dotyczy także możliwości modyfikacji stóp rytmicznych i przestawiania ich elementów. O tym właśnie, w kontekście środkowej części utworu, pisał kompozytor w książce programowej festiwalu w Donaueschingen, wskazując na zmatematyzowanie procedur rytmicznych charakteryzujących tę partyturę. Ale tu nie o rytm tylko chodziło. Ponownie Krzysztof Penderecki eksploruje możliwości brzmieniowe, przekracza tradycyjne pojmowanie źródła dźwięku z instrumentu, eksperymentuje ze szmerem, hałasem, z ciszą. Tak rodzi się polski sonoryzm.

Próba transplantacji Paula Klee i Yves’a Kleina

„Anaklasis – pisał w „Ruchu Muzycznym” Tadeusz A. Zieliński – jest muzyką mocnych wrażeń”. Tak, dziś wciąż robi wrażenie sonorystyczna odwaga i bezkompromisowość Pendereckiego. Intrygujące też, że pierwsze wykonanie w Polsce odbyło się w roku 1963 na... VI Jazz Jamboree, nie na Warszawskiej Jesieni. O sile tej muzyki niech świadczy także, że *Anaklasis* było źródłem dla słynnych *Atmosphères* Györgya Ligetiego prawykonanych w Donaueschingen w roku 1961.

Z kolei *Wymiary czasu i ciszy* istnieją w dwóch wersjach: pierwsza miała prawykonanie na Warszawskiej Jesieni w roku 1960, druga na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Wiedniu rok później. Różni je obecność – albo brak (w drugim przypadku) – w partii chóru łacińskiego kwadratu magicznego: S A T O R, A R E P O, T E N E T, O P E R A, R O T A S.

„Kompozycja ta – pisał Penderecki w roku 1960 we wprowadzeniu zamieszczonym w książce programowej „Warszawskiej Jesieni” – jest próbą transplantacji niektórych założeń warsztatowych Paula Klee i Yves’a Kleina na język dźwiękowy. Analogie te uwidaczniają się w operowaniu odcinkami różnej barwy i struktury, łączonymi na zasadzie »przenikania« (Klee), oraz we wprowadzaniu odcinków statycznych operujących drgającym »obszarem dźwięku« lub tylko samym jego rezonansem (Klein). Rezygnuję w *Wymiarach* z taktów (wprowadzając je tylko w trzech miejscach, gdzie konieczne było użycie pulsacji metrycznej) na rzecz określonych odcinków czasowych, wymagających realizacji ze stoperem. Poszczególne dźwięki i grupy dźwiękowe w danym odcinku czasu wprowadza dyrygent, sugerując się ich graficznym rozmieszczeniem w partyturze oraz specjalnie wprowadzoną w tym celu linią czerwoną wskazującą kolejność ich wejść”.

To dziesięciominutowe arcydzieło sonorystyczne jest po prostu, skrótowno, następstwem dźwiękowych obrazów: stuków, stukotów, puknięć, szmerów, glissand, gwizdów, ziewnięć (przy użyciu zespołu samogłosek: o, y, i, a, e, u), wybuchów (spółgłoski: g, t, k, b, d, g, p, k, d wymawiane ostro i krótko, „bez poprzedzających i następujących samogłosek”, jak pisze kompozytor w przypisie do partytury) – zależnych od wykorzystanego źródła dźwięku (smyczki, perkusja, chór) bądź artykulacji. Można, słuchając – i nie patrząc w nuty, pomylić chór z instrumentami. Doskonale wykonanie (na przykład interpretacja Andrzeja Markowskiego zrealizowana dla Polskich Nagrań z Chórem i Orkiestrą Filharmonii Narodowej z 1972 roku) potrafi sobie z tym poradzić. A jeśliby zrobić pokaz slajdów z dzieł Klee oraz Kleina, a w pamięci emocjonalnej trzymać wysłuchane wcześniej (najlepiej kilka razy) *Wymiary czasu i ciszy*, efekt podobieństwa plam kolorystycznych i nagłych konkretyzacji (geometrycznych czy reliefowych) obrazów i dźwięków okaże się zdumiewający.

Bliska malarstwu Francisca Bacona

Wymiary czasu i ciszy dedykowane zostały twórcom Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, Józefowi Patkowskiemu. SEPR

powstało w roku 1957 jako czwarte w kolejności profesjonalne centrum twórczości elektronicznej w Europie (dziewięć lat po studiu w Paryżu, sześć lat po studiu w Kolonii i dwa lata po studiu w Mediolanie). To tam w roku 1959 stworzony został pierwszy polski utwór na taśmę – *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* Włodzimierza Kotońskiego (pierwotnie jako ilustracja do filmu animowanego Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego *Albo rybka*). I to tam w roku 1963 – przy współudziale Eugeniusza Rudnika – Krzysztof Penderecki stworzył trzydziestominutową *Brygadę śmierci* na głos recytujący i taśmę. Totalne arcydzieło.

Warstwę tekstową utworu stanowią wybrane fragmenty niezwykłego – i porażającego – dokumentu powstałego w czasie II wojny światowej *Brygada śmierci* (*Sonderkommando 1005*) Leona Weliczera, dziennika pisanego przez Żyda wcielonego do oddziału Sonderkommando i zmuszonego w roku 1943 w okolicach Lwowa do zacierania śladów zbrodni hitlerowskich przez odkopywanie i następnie palenie zwłok ofiar. Resztę tworzy genialne połączenie dźwięków orkiestry z elektroniką, w których słyszymy między innymi bicie serca. To nie jest muzyka, która ma sprawiać przyjemność. Raczej przynieść ból. Fizyczny, psychiczny, psychosomatyczny. *Brygada śmierci* jest bliska poezji Tadeusza Różewicza z jej upodobaniem do brzydoty, trzewi, krwi. Albo malarstwa Francisca Bacona, który „[...] osiągnął transformację / Ukrzyżowanej osoby / W wiszące martwe mięso” (Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*).

Oto fragment tekstu: „Stoimy między trupami, noga przy nodze, wśród skrzepów krwi. Czekamy, nie wiedząc czy to na śmierć, czy może dziś jeszcze na powrót do więzienia śmierci, gdzie będziemy tej nocy spali, jak te trzy brygady przed nami [...]. Umilkliśmy, patrzymy jeden na drugiego. Do uszu dochodzą dźwięki muzyki, która gra przy powrocie ludzi do obozu. Pada deszcz”. Wobec tych szczegółowych opisów, beznamiętnych, sprawozdawczych, pozostajemy bezbronni i bezradni.

Nim *Brygada śmierci* miała trafić na antenę radiową (w związku z 20. rocznicą wyzwolenia obozu Auschwitz-Birkenau), 20 stycznia 1964 roku w Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej doszło do publicznej prezentacji, której towarzyszyły jedynie efekty tworzone przez niebieski i czerwony reflektor. Publiczność opuszczała salę w milczeniu, ale jej reakcja wstrzymała kolejną prezentację na... 47 lat. Jarosław Iwaszkiewicz skomentował tak: „Rzecz ta, zademonstrowana przed publicznością koncertową, siedzącą w ciepłej sali na wygodnych fotelach zdawała się być skierowana do najgorszych instynktów ludzkich”.

Ponowne odtworzenie *Brygady śmierci* – w ramach festiwalu Warszawska Jesień w roku 2011, także w Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej – odbyło się w całkowitej ciszy. W głębokim skupieniu. Bez braw.

Brygada śmierci jest bliska poezji Tadeusza Różewicza z jej upodobaniem do brzydoty, trzewi, krwi. Albo malarstwa Francisca Bacona, który „[...] osiągnął transformację / Ukrzyżowanej osoby / W wiszące martwe mięso” (Tadeusz Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*).

Nie chodziło o żadną archaizację

Rok przed powstaniem *Brygady śmierci* Penderecki umuzycznia średniowieczną sekwencję *Stabat Mater*, tworząc trzechórny dramatyczny lament. Niecałe osiem minut czystego piękna, w którym miesza się wenecka polichóralność z sonorystyczną dzikością, renesans z XX wiekiem, śpiew z recytacją, kościół z ulicą, modlitwa ze skargą, wiara z rozpaczą, ból z satysfakcją.

Pełny tekst sekwencji, rozpisany w dwudziestu tercynach, opisuje trzy stany. Pierwszym (osiem tercyn) jest współczujący opis bólu i smutku Matki oplakującej Ukrzyżowanego; drugi (dziesięć tercyn) to skierowana do Matki żarliwa modlitwa o to, by pozwoliła dzielić smutek i cierpieć z Jezusem, by wstawiła się u Niego o dostąpienie i przeżycie dnia sprawiedliwości; dwie ostatnie tercyny to prośba do Chrystusa o miejsce w raju.

Penderecki wybiera sześć tercyn, wykorzystując wszystkie trzy fazy-stany. Dzieli i rozbija sylaby pomiędzy chóry, kreśląc dramat Maryi chropowato

i ostro. Kilkunastogłosowy niekiedy chór wypełnia przestrzeń cichym śpiewem, szeptem, narastającym bądź urwanym krzykiem („Christe!” – w dystrybucji na trzy szesnastogłosowe zespoły), skandowaniem, recytowaniem. Krótkie motywy (z charakterystyczną sekundową figurą na otwarcie, oddającą wahanie, falowanie, ruch wskazówki metronomu czy zegara), wielodźwiękowe dysonansowe klasterki, glissanda, łańcuchowe dzielenie słów, litanijna recytacja obok śpiewu.

„Nie – opowiadał kompozytor w 1963 roku Tadeuszowi A. Zielińskiemu – nie chodziło mi o żadną archaizację ani stylizację, choć wszyscy ulegli temu złudzeniu. Chodziło mi natomiast o wyraźne eksponowanie tekstu i dostosowanie do niego muzyki, a więc maksymalne ograniczenie środków i pewien wyraz surowości, ascezy. A że to wywołało efekty podobne do dawnej muzyki, to czysty przypadek. [...] Mnie interesował tu kształt brzmieniowy poszczególnych linii, klasterów i planów stereofonicznych oraz walor niektórych słów i głosek. Są to dla mnie środki tak samo współczesne, jak w innych utworach, tyle że wybór ich jest świadomie zawężony. Są zresztą tak samo wyprowadzone z istoty muzyki chóralnej *a cappella* (mającej służyć tekstowi), jak środki na przykład *Trenu* wyrastają z muzyki instrumentalnej” („Ruch Muzyczny” 1963/12).

Podobno pisząc *Stabat Mater*, Krzysztof Penderecki myślał już o *Pasji Łukaszowej* (1965). Trzy lata później umieścił to chóralne arcydzieło po scenie powierzenia Matki uczniowi, Janowi, a przed sceną śmierci Jezusa. Idealnie. Osiem minut zawieszenia, kontemplacji, prowadzącej do jasnego D-dur (*Paradisi gloria*).

Kosmogonia – traktat o powstaniu świata

Pasję według św. Łukasza kończy psalm *In Te, Domine, speravi* (Tobie, Panie, zaufałem). Kilka lat później powstaje swoisty appendix: *Jutrznia I i II* (1970–1971). *Pasja* jest łacińska, katolicka, choć powszechna; *Jutrznia* jest staro-cerkiewno-słowiańska, prawosławna, ortodoksyjna, narodzona z miłości do Wschodu, z zapatrzenia się w cerkiewne chóry, zasluchania w ich wspólnotowy ekstatyczny śpiew.

Mniej więcej w tym samym czasie powstaje *Kosmogonia* na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1970) – traktat o powstaniu świata i sposobu, w jaki funkcjonuje, zbierający zachodnią myśl filozoficzną, religijną, poetycką. Wybór cytatów jest szalony: od słów kosmonautów Jurija Gagarina i Johna Glenn’a po fragmenty Księgi Rodzaju i epikurejskiego poematu *O naturze rzeczy* Lukrecjusza; od wypisów z renesansowych traktatów Giordana Bruna (*O przyczynie, początku i jedności* oraz *O nieskończoności, wszechświecie i światach*) i Leonarda da Vinci (*Żywiół powietrza*) po frazy z *Antygony* Sofoklesa i *Metamorfóz* Owidiusza; przeplatane jeszcze myślą Mikołaja z Kuzy (*O oświeconej niewiedzy*) oraz Mikołaja Kopernika (*O obrotach sfer niebieskich*).

Sonorystyczna ekspresja połączona z potrzebą przekazania sensów płynących z wybranych słów, fenomenalna wyobraźnia dźwiękowa połączona z chirurgiczną precyzją i techniką (w momentach, w których pada słowo „słońce”, słyszymy jasny akord Es-dur – z dźwiękiem „sol” w centrum), malarski rozmach i intelektualna podróż pod podszewkę świata. A za wszystkim stało zamówienie U Thanta, sekretarza generalnego Organizacji Narodów Zjednoczonych świętującej właśnie 25-lecie.

*

To drobny wycinek, szczelina, z morza twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Tylko osiem utworów, w których jak w matrycy, jak w genotypie streszcza się to, co w muzyce kompozytora najważniejsze. I do czego będziemy potrzebowali nieustannie powracać.

Jak Jonny Greenwood z Radiohead na płycie *Krzysztof Penderecki / Jonny Greenwood* (Nonesuch 2012), którego *Popcorn Superhet Receiver* i *48 Responses to Polymorphism* są hołdem oddanym wczesnej twórczości Pendereckiego. Albo Piotr Orzechowski „Pianohooligan” na zupełnie niezwykłym albumie *Experiment: Penderecki* (Decca/Universal 2012). **BM**

Tekst ukazał się w listopadzie 2018 roku w dwutygodniku.com. Tytuł, śródtytuły oraz skróty pochodzą od redakcji „Beethoven Magazine”.

MUSICAL BRIDGES FESTIVAL

ISRAEL-POLAND LISTOPAD 2020



www.beethoven.org.pl



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z funduszu
promocji kultury



dwójka
POLSKIE RADIO

BEETHOVEN
MAGAZINE

Cztery pomysły na operę

„Nie przypuszczałem, że jego dzieło okaże się bardziej teatrem niż muzyką” – napisał pewien wybitny krytyk po prapremierze *Diabłów z Loudun*. Jeszcze nie wiedział, że współistnienie obu tych sztuk będzie istotne w całej twórczości operowej Krzysztofa Pendereckiego.

Jacek Marczyński („Rzeczpospolita”)

Tym krytykiem był Ludwik Erhardt. 20 czerwca 1969 roku zasiadł na widowni Opery w Hamburgu wśród wielu znakomitych gości, bo *Diabły z Loudun* inaugurowały festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. I bez tego prapremiera cieszyłaby się ogromnym zainteresowaniem. Krzysztof Penderecki był już po światowym sukcesie *Pasji według św. Łukasza*, wielu widzów oczekiwało więc, że teraz rozprawi się ze skostniałą formą operową.

Diabły... wywołały jednak pewną konsternację, mimo że po spektaklu nie szczędzono braw zarówno Krzysztofowi Pendereckiemu, jak i wykonawcom, wśród których byli Andrzej Hiolski jako ksiądz Grandier oraz Bernard Ładysz w roli egzorcysty, ojca Barré. W dziele składającym się z trzech aktów i trzydziestu scen pojawiło się prawie dwadzieścia postaci, a także liczne chóry i tłumy statystów. Za sprawą Konrada Swinarskiego teatr momentami dominował. Reżyser nałożył na muzykę pomysły charakterystyczne dla jego spektakli dramatycznych, dodał osoby niewystępujące w librecie – obrzydliwe karły, wyuzdane dziwki, pełzające kaleki – co zaciemniało istotę dzieła.

Dramat jak u Szekspira

Libretto *Diabłów z Loudun* stworzył sam kompozytor na kanwie książki Aldousa Huxleya i dramatu Johna Whitinga, oba teksty podsunął mu zresztą Konrad Swinarski. Historia w nich przedstawiona zdarzyła się w 1634 roku w Loudun w Akwitanii, gdzie spalono na stosie księdza Urbana Grandiera oskarżonego o opętanie mniszek z zakonu sióstr urszulanek. Uczyniono tak, choć miejscowy biskup uznał, że była to jedynie erotyczna histeria zakonnic. Sprawa miała jednak tło polityczne – Grandier bronił miejskich fortyfikacji, które Ludwik XIII i kardynał Richelieu postanowili zburzyć, by pozbawić Loudun zbytniej samodzielności. A ponieważ obok żarliwej wiary i prostolinijności ksiądz odznaczał się urodą i temperamentem, co przyciągało do niego kobiety, stał się wrogiem politycznym i obiektem intryg wielu mieszkańców miasta.

Trzy dni po prapremierze operę wystawiono w Stuttgarcie. Jeden z amerykańskich krytyków napisał potem, że kto widział jedynie spektakl w Hamburgu, nie ma pojęcia o operze Pendereckiego. Konrada Swinarskiego interesowała wieloznaczność postaw Grandiera, w Stuttgarcie reżyser Günther Rennert położył nacisk na prawdę historyczną, co wywołało protesty zachodnoniemieckiego episkopatu. Do sceny opętania zakonnic zaangażował bowiem statystki, które zdzierając z siebie habity, ukazywały nagie piersi. W opowieści o losach księdza Grandiera Krzysztof Penderecki dostrzegł

ponadczasowy obraz władzy, która eliminuje przeciwników, posługując się kłamstwem, sfingowanym procesem i torturami. Zawsze też pomogą jej ludzie podli, dostarczający donosy i fałszywe oskarżenia. Pierwsi realizatorzy skupili się natomiast na przedstawionej epoce i erotyzmie. Operze stawiano też zarzut obrażania uczuć religijnych, co sprawiło, że do polskiej premiery *Diabłów z Loudun* doszło dopiero w 1975 roku. Nim to się udało, dyrektor Teatru Wielkiego w Warszawie Antoni Wicherek musiał stosować dyplomatyczne zabiegi, by zarówno władze komunistyczne, jak i kościelne zgodziły się na premierę. Kazimierz Dejmek stonował erotyzm i stworzył spektakl podniosły, pokazywany potem za granicą.

Diabły z Loudun doczekały się ponad 40 inscenizacji na świecie. W Polsce należy wspomnieć spektakl Teatru Wielkiego w Poznaniu (1998). Marek Weiss-Grzebiński w finale wyprowadził widzów przed teatr, gdzie na prawdziwym stosie dokonano spalenia heretyka Grandiera. Efekt był niezwykle, ale przyćmił dobiegającą z głośników muzykę. W 2008 roku *Diabły z Loudun* wystawiono na otwarcie gmachu Opery Krakowskiej. Laco Adamik był chyba najbliższy intencjom kompozytora, tworząc uniwersalny obraz bezwzględnej władzy.

W 2013 roku *Diabły z Loudun* wyreżyserował w Operze Narodowej Keith Warner; była to koprodukcja z Operą w Kopenhadze. Loudun – zawieszone między XVII wiekiem a współczesnością – przypominało miasteczko z thrillera, było niczym Twin Peaks, gdzie każdy mieszkaniec miał swoją tajemnicę. „Wciąż pamiętam znakomitą premierę w English National Opera w latach 70. – opowiadał mi Keith Warner. – Byłem nastolatkiem i *Diabły z Loudun* stały się dla mnie wstrząsem, bo w szekspirowski sposób patrz na historię z wielu różnych punktów”. Przy kolejnych inscenizacjach Krzysztof Penderecki dokonywał korekt w partyturze, na najgłębsze zdecydował się w 2013 roku. „W latach 60. byłem młody, więc zaszalałem, skomponowałem operę na prawie stuosobową orkiestrę. Spojrzałem obecnie w nuty i utknąłem na dłużej – mówił mi. – Nie tylko zmniejszyłem skład orkiestry, ale dopisałem nowe sceny, inne wydłużyłem. Partytura pogrubiała się o 150 stron, ale czas trwania opery właściwie się nie wydłużył. Niektóre fragmenty bowiem usunąłem lub skróciłem. Nie odrzucam wersji pierwotnej, może być nadal wykonywana. Po prostu przekazałem doświadczenia zdobyte przez lata, więc wydaje mi się, że obecna jest ciekawsza”.

Bunt upadłych aniołów

Krzysztof Penderecki ciągle miewał kłopoty z punktualną realizacją zamówień – to złożone przez Lyric Opera w Chicago ukończył dwa lata po terminie. *Raj utracony* pojawił się na scenie w listopadzie 1978 roku, kilka miesięcy później został pokazany w La Scali (była to koprodukcja obu teatrów). Temat do opery, która w 1976 roku miała uświetnić 200-lecie Stanów Zjednoczonych Ameryki, kompozytor zaczerpnął z XVII-wiecznego poematu epickiego Johna Milтона. Dramaturg i poeta Christopher Fry dokonał wyboru tematów i wątków z utworu Milтона liczącego ponad 10 tysięcy wierszy.

„Kusi mnie i sacrum, i profanum. Bóg, jak i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie” – powiedział kiedyś Krzysztof Penderecki. *Raj utracony* to historia o buncie upadłych aniołów, stworzeniu ogrodu rajskiego, walce Szatana z Bogiem i wygnaniu Adama i Ewy. W muzyce znajdziemy misteryjną powagę, potężne chóry i piętnastoro solistów, w tym trzech kontratenorów. Dramat rozgrywa się tu raczej w sferze duchowej, dominują monologi postaci i komentarze chóru jak w tragedii antycznej. *Raj utracony* stanowi nawiązanie do *sacra rappresentazione* – dawnych widowisk o tematyce religijnej.



Diabły z Loudun w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, 2013

Nietypowa forma, a także rozmiar dzieła sprawiły, że teatry rzadko sięgają po ten utwór. W 1979 roku uczyniła to Opera w Stuttgarcie, dokonując za zgodą kompozytora zamiany tekstu na język niemiecki. Krzysztof Penderecki nie lubił śpiewania po angielsku, jego zdaniem zdecydowanie lepiej nadaje się do tego właśnie niemiecki. Wybitny reżyser August Everding do finałowej sceny wygnania z raju dodał realistyczne obrazy II wojny światowej, ale Adam w cielistym trykocie, do którego przytwierdzony był sztuczny penis, wyglądał grotesko. Bardziej udana pod względem inscenizacyjnym była polska premiera *Raju utraconego* (Teatr Wielki w Warszawie, 1993) w przekładzie Stanisława Barańczaka. Marek Weiss-Grzesiński uruchomił całą maszynię teatralną, finał przyniósł apokaliptyczny obraz zagłady świata w wojennym kataklizmie. Kompozytor najwyżej cenił znacznie skromniejszą inscenizację Waldemara Zawodzińskiego w Operze Wrocławskiej w 2008 roku. Reżyser posłużył się prostymi symbolami religijnymi, nawiązał do barokowych widowisk *danse macabre* i do współczesności. Świetnie ukazał gorzką myśl poematu Milтона. Szatan, który spowodował wygnanie Adama i Ewy, triumfuje nad Stwórcą i będzie decydował o losach świata.

Goście w domu burmistrza

Raj utracony stanowi ciekawy przykład prymatu teatru nad muzyką u Krzysztofa Pendereckiego, bo kompozytor udowodnił, że teatr można wykreować środkami muzycznymi, sceniczny obraz jest ich dopełnieniem. Jeszcze pełniej takie pojmowanie opery znalazło potwierdzenie w *Czarnej masce* powstałej dla Festiwalu w Salzburgu. Prapremierę przygotował w 1986 roku znakomity reżyser Harry Kupfer. Spektakl był koprodukcją z wiedeńską Staatsoper. Kompozytor na kanwę libretta wybrał przepojoną atmosferą niedopowiedzeń i niejasności jednoaktówkę Gerharta Hauptmanna z 1928 roku. Akcja rozgrywa się w mieście na Śląsku

w połowie XVII wieku po zakończeniu wojny trzydziestoletniej. Wszystko wydarza się w ciągu półtorej godziny podczas przyjęcia wydanego przez burmistrza, kiedy na jaw wychodzi tajemnica jego małżonki Benigny. Przed laty uwiódł ją w Amsterdamie Murzyn Johnson, a potem zmusił do poślubienia pewnego bogacza. Gdy ten zmarł, Benigna wyszła ponownie za mąż za burmistrza. I oto teraz Johnson powrócił. Każda z siedemnastu postaci została tu w inny sposób scharakteryzowana muzycznie, a kompozytor złączył różnorodne wątki w spójną całość. Już sam początek inscenizacji Harry'ego Kupfera, znakomicie przyjętej przez publiczność, robił wrażenie. Kotarę zastąpiła lustrzana ściana, w której odbijała się widownia. Gdy zaczęła grać orkiestra, ściana wykonała półobróć, stając się elementem domu burmistrza, w którym potem pojawiały się tajemnicze zjawy. Polska premiera miała miejsce w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1987 roku: Ryszard Peryt i scenografka Ewa Starowieyska stworzyli precyzyjny spektakl teatralny w mrocznej scenerii. „W *Czarnej masce* intrygowała mnie analogia z *Don Giovannim* Mozarta – mówił mi. – Mozart nie bez powodu napisał w jego podtytuł: *dramma giocoso*. *Czarna maska* też jest „wesołą operą” z funeralnym końcem, w finale słyszymy śpiewane przez chór *Dies irae*. Ta opera staje się rachunkiem sumienia europejskiej kultury, której misja niesienia cywilizacji i chrześcijaństwa zaowocowała niewolnictwem, kolonializmem i morderstwami”.

Tego przesłania nie dostrzegł Belg Albert-André Lheureux, który w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1988 roku starał się olśnić widza bogactwem inscenizacyjnym, zamieniając dom burmistrza w labirynt, efektownie rozpadający się w finale. Po raz pierwszy za to użyto polskiego tłumaczenia libretta dokonanego przez Antoniego Libere i Janusza Szpotańskiego. Niezbyt udana była też dziesięć lat później inscenizacja krakowska Krzysztofa Nazara. A potem na powrót na

scenę *Czarna maska* musiała czekać lat 18. Upływ czasu okazał się doskonałym sprawdzianem jej wartości. Wróciła w Operze Bałtyckiej za sprawą Marka Weissa, który stworzył spektakl nie tylko wywiedziony z dominującego w partyturze rytmu. W 2016 roku *Czarna maska* stała się niepokojąco aktualna. W XVII-wiecznej historii kryje się przecież obraz wielokulturowej współczesnej Europy. Choć bohaterów dzielą zadawnione spory, różnice interesów i religii, zasiadają zgodnie przy wspólnym stole. Pojawi się jednak Murzyn Johnson, który siłą chce dochodzić swoich praw. Czy burmistrz i jego goście będą w stanie przeciwstawić się przybyszowi z zewnątrz, obronić swoje wartości? Odpowiedź Krzysztofa Pendereckiego wydaje się pesymistyczna, a Marek Weiss wzmocnił ją obrazem ubranych na czarno postaci przywołujących jednoznaczne skojarzenia z dżihadystami, choć dosłowność nigdy nie służy dziełu operowemu.

W Polsce, czyli wszędzie

„Krzysztof Penderecki jako kompozytor operowy się nie powtarza – pisał w latach 90. XX wieku Andrzej Chłopecki. – Modernista (*Diabły z Loudun*) – postromantyk (*Raj utracony*) – symbolista (*Czarna maska*) – postmodernista (*Król Ubu*). Kolejne kształty teatru operowego: przebieg krótkich, statycznych scen uruchomionych quasi-filmowym montażem (*Diabły*) – żywe obrazy biblijnych alegorii w *sacra rappresentazione* (*Raj*) – polifoniczna gra psychologicznych związków spletających grupę osób w ograniczonej czasoprzestrzeni (*Maska*) – surrealistyczny teatr akcji zawarty pomiędzy groteską i czarnym humorem (*Ubu*)”. *Ubu Rex* należy do utworów o najdłuższej historii w spuściźnie Krzysztofa Pendereckiego. Groteską Alfreda Jarry’ego z akcją dziejącą się „w Polsce, czyli nigdzie” zainteresował się po jej obejrzeniu w 1957 roku. Siedem lat później napisał muzykę do przedstawienia dla Marionetteatern w Sztokholmie i postanowił skomponować operę. W 1967 roku otrzymał na nią zamówienie z Monachium, wyznaczono datę premiery, ale nic z tego nie wyszło, nawet gdy w 1974 roku zamówienie ponowiono. Kompozytor przyznał potem, że nie miał muzycznego pomysłu, szukał też autora do opracowania libretta. Zwrócił się do reżysera Jerzego Jarockiego, ale obu ciągle brakowało czasu, by zająć się postacią Króla Ubu. Stworzyli wreszcie libretto niemieckie, polską wersję Jerzy Jarocki opracował dopiero w 2003 roku.

„Gdybym napisał *Ubu* 20 lat temu, na pewno byłby to utwór satyryczny, polityczny. Piszac teraz, chciałem zabawić się cudzymi technikami, pośmiać się z innych, dobrotliwie, nie złośliwie” – powiedział Krzysztof Penderecki w 1991 roku, gdy *Ubu Rex* został ukończony i wystawiła go Staatsoper w Monachium w reżyserii Augusta Everdinga ze scenografią mistrza surrealizmu i czarnego humoru – Rolanda Topora. Ta opera jest muzyczną zabawą, kompozytor nikogo tu

MAREK GROTOWSKI/OPERA WROCŁAWSKA



Raj utracony w reż. Waldemara Zawodzińskiego we Wrocławiu, 2008

OPERA BAŁTYCKA W GDAŃSKU



Czarna maska w ujęciu Marka Weissa, Opera Bałtycka w Gdańsku, 2014

Warszawski *Ubu Rex* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego, 2003

STEFAN OKOŁOWICZ



nie cytuje wprost, jednak wystarczy typ linii melodycznej, zwrot harmoniczny czy rytmiczny, rodzaj instrumentacji, by wrażliwy słuchacz odnalazł odniesienia do Rossiniego, Offenbacha, Händla czy Weilla, do Bernsteina i samego Pendereckiego, wreszcie – by mógł pośmiać się ze współczesnej awangardy.

Ubu Rex doskonale wpisał się w postmodernistyczne czasy cytatów, odniesień i zabaw konwencjami. Jest tu też coś więcej. Ubu i Ubica są prymitywni, chciwi, wulgarni i chamscy. Takich stworzył ich Alfred Jarry, takich chciał ich mieć Penderecki. A „Polska, czyli nigdzie” okazała się aktualna, dlatego tę operę polubili twórcy polskiego teatru. Pierwszy sięgnął po nią w 1993 roku w Łodzi Lech Majewski, a spektakl współtworzyła w równym stopniu scenografia Franciszka Starowieyskiego. Majewski uwypuklił zabawę w teatralne konwencje, którą muzyka Pendereckiego podkreśla. W tym samym roku operę wystawił w Krakowie Krzysztof Nazar, tworząc spektakl bardzo aktorski i autentycznie zabawny.

Najważniejsze były inscenizacje Krzysztofa Warlikowskiego w Operze Narodowej (2003) i Waldemara Zawodnińskiego w Operze Śląskiej (2016). Ubu i Ubica zostali pokazani jako nasi znajomi. Bo przykładów na to, że po władzę sięgają ludzie pazerni, mamy dziś dużo więcej w realnym życiu, i nie tylko w Polsce. Król Ubu rozprawiający się z sędziami, zaciskający podatkowego pasa i wdający się w bezsensowne wojenki nie tylko śmieszy. Zaczynamy się go coraz bardziej bać.

Ubu Rex jest jednak dziełem znacznie bogatszym. W Operze Bałtyckiej (2013) Janusz Wiśniewski odciął się od pokus ukazania współczesnej Polski. Akcję rozegrał w dusznym salonie strasznych mieszczan, Ubu był marionetką o kanciastych ruchach. Inscenizując tę operę w typowym dla siebie stylu, Wiśniewski przeniósł widza do jarmarcznego teatrzyku, odwołał się do konwencji commedii dell'arte, burleskowego żartu połączonego z grozą wciąż towarzyszącej nam śmierci.

*

Cztery opery w katalogu kompozytora to niewiele, ale każda jest ważna. Jest jeszcze *Najdziwniejszy z rycerzy* według bajki Ewy Szelburg-Zarembiny. W 1959 roku Krzysztof Penderecki napisał do niej muzykę dla teatru lalkowego w Bielsku-Białej, sześć lat później przy pomocy Marka Stachowskiego, który opracowywał partię orkiestrową, stworzył operę. Premiera odbyła się w Teatrze „Marcinek” w Poznaniu w 1965 roku. Dopiero pół wieku później, w 2018 roku, po muzyczną bajkę z morałem sięgnęła z sukcesem Opera Wrocławska (reżyseria Tomasz Cyz).

Znacznie więcej jest dzieł, które nie powstały: operowa wersja *Wesela Wyspiańskiego*, *Mistrza i Małgorzaty* Bulhakowa, *Austerii* Strykowski. Najbardziej chyba żał *Fedry*.

Kompozytor pracował nad nią ponad 20 lat, zaczął pisać z myślą o Ewie Podleś, kilkanaście lat później miał ustaloną datę prapremiery w wiedeńskiej Staatsoper. A jednak nie udało się doprowadzić pomysłu do końca. Nie starczyło na to nawet tak długiego i pracowitego życia.

BM

PADEREWSKI / NEHRING / LETO wideoklip



PADEREWSKI / NEHRING / LETO wideoklip



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN
MAGAZINE

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z funduszu promocji kultury



Był otwarty na zmiany

O Krzysztofie Pendereckim mówi **Agnieszka Holland**.

Krzysztofa Pendereckiego spotykałam przy różnych okazjach oficjalnych. Jestem bardzo dobrego zdania o jego muzyce, a także o niebywalej twórczej otwartości, którą przejawiał aż do końca. Nie lękał się konfrontować swojej muzyki z innymi gatunkami, był otwarty na zmianę czy reinterpretację tego, co już stworzył, przez innych artystów. Był fantastycznym kompozytorem filmowym, mimo że przecież w zasadzie nie pisał opraw muzycznych do filmów. Ale jego własna muzyka miała niebywałą siłę wzmacniającą obraz (podobnie jak Beethovena). Dlatego tylu reżyserów chętnie czerpało z Pendereckiego. Parę lat temu oboje byliśmy gośćmi Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie – pierwsza część spotkania była poświęcona jego muzyce inkorporowanej przez film, druga była spotkaniem z trzema kompozytorami, którzy tworzyli oprawę muzyczną do moich filmów: Zbyszkciem Preisnerem, Janem A.P. Kaczmarem i Antonim Komasa-Łazarkiewiczem. Puszczano utwory Pendereckiego wykorzystane później przez Kubricka i stąd mi głównie znane – tym razem jednak zabrzmiały niezderzone z obrazem. Było to dla mnie tak mocne i powalające doznanie, że pożałowałam, iż nigdy nie miałam okazji poprosić pana Krzysztofa o coś dla mnie. Ale być może ta twórczość nie jest jeszcze dla mnie zamknięta.

Muzyka jako sztuka jest w ogóle czymś wyjątkowym – żyje długo. Przemijają stulecia, epoki i mody, a ludzie wciąż chcą słuchać Beethovena, Schuberta, Mozarta, Strawińskiego. I Pendereckiego. Chyba żadna inna twórczość artystyczna nie jest tak stale i żywo obecna w kolejnych epokach. Obrazy wiszą w muzeach, ogląda się je na reprodukcjach, i przez to są już jak gdyby zakonserwowane. Literatura, chociażby przez język, w pewnym sensie się archaizuje. Oczywiście, wciąż gramy na scenie Greków i Szekspira, ale to, co pozostaje z literatury, to największe arcydzieła. Ze zwykłych czytelników mało kto sięga po poezję barokową czy nawet romantyków, którzy zyskują aktualność tylko poprzez sytuację polityczną.

Natomiast muzyka się nieustannie reinterpretuje i pozostaje wpływową częścią współczesnej kultury – aktualizuje ją każde nowe wykonanie. Czasem pomaga jej w tym kino, że przypomnę *Amadeusza*, który odegrał ogromną rolę w upowszechnieniu muzyki Mozarta w popowy sposób, czy Kubricka, który użył dużych fragmentów muzyki klasycznej, co pobudziło jej ciekawość ówczesnego widza. Tak więc film odgrywa rolę nie tylko pasożyta, ale i katalizatora zainteresowania muzyką. **BM**

Od prawej: Elżbieta Penderecka, Krzysztof Penderecki, Agnieszka Holland, Jan A.P. Kaczmarek, Antoni Komasa-Łazarkiewicz na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie



Zawsze był sobą

BRUNO FIDRYCH



Elżbieta Penderecka, Leonard Slatkin i Cindy McTee

– Kiedy pojawił się *Tren* i inne utwory Pendereckiego utrzymane w duchu awangardowym, Amerykanie byli zaskoczeni, że tego rodzaju twórczość w ogóle była możliwa pod sowieckim butem – opowiada amerykański dyrygent **Leonard Slatkin** w rozmowie z Aleksandrem Laskowskim.

Aleksander Laskowski: Czy pamięta pan swoje pierwsze spotkanie z muzyką Krzysztofa Pendereckiego?

Leonard Slatkin: – W 1968 roku zaczęła się moja kariera w Saint Louis w stanie Missouri, gdzie obecnie mieszkam. Zostałem asystentem dyrygenta. Do moich zadań należało wynajdywanie odpowiednich utworów, zwłaszcza na koncerty dla młodzieży, które miały propagować mniej znany repertuar, jednocześnie zaś stanowić dla młodych ludzi swego rodzaju wyzwanie. Podobnie jak bardzo wiele innych osób byłem pod urokiem *Trenu* – *Ofiarom Hiroszimy*. I wykonałem go na koncercie dla młodzieży. To wspaniały przykład tego, jak można tworzyć w sposób inny niż dotychczas. Nie jest to utwór oparty na melodii, na harmonii czy na rytmie – jest oparty na brzmieniu. Odpowiada na pytanie, co stanie się w muzyce, gdy odłoży się na bok te trzy podstawowe elementy – i skupi się na uniwersum brzmienia. Trochę tak, jakby słuchało się odgłosów przyrody, wodospadu. Oczywiście, zawsze mamy świadomość brzmienia, ale nie myślimy o nim jako o muzyce. Amerykański kompozytor – trochę szalenie – John Cage pokazał nam, że muzyka ma czwarty wymiar. A dokładniej piąty, jeśli liczyć ciszę. W ten sposób spotkałem się z muzyką Krzysztofa Pendereckiego po raz pierwszy. W kolejnych latach mojej kariery miałem okazję wykonywać inne jego dzieła. Jego muzyka z czasem się zmieniła. Twórca zbliżył

się do żywiołu – by tak to ująć – bardziej konserwatywnego. Była jeszcze jedna ważna sprawa. Kiedy pojawił się *Tren* i inne utwory utrzymane w duchu awangardowym, Amerykanie byli zaskoczeni, że tego rodzaju twórczość w ogóle była możliwa pod sowieckim butem. Takich dzieł oczekiwaliśmy po innych Amerykanach, a tu nagle w Polsce pojawił się Krzysztof Penderecki. W miejscu, gdzie nikt się kogoś takiego nie spodziewał.

Pamięta pan reakcję orkiestry na *Tren*? W Europie były protesty.

– Amerykańscy kompozytorzy też sporo eksperymentowali, chociaż w inny sposób. Poszerzali techniki wykonawcze, zwłaszcza smyczków, szukali nowych brzmień. Nie przypominam sobie sprzeciwu ze strony muzyków. Wiedzieli, co staram się osiągnąć. Chciałem tu opowiedzieć historię związaną z filmem *Egzorcysta*. Kiedy ten film wchodził do kin, firma Warner Bros. nie spodziewała się, że będzie to światowy hit. Tymczasem przed kinami ustawiły się długie kolejki. Była niedziela, ja zaś siedziałem w domu. Zadzwonił do mnie zaprzyjaźniony kompozytor z pytaniem, co robię w kolejnym tygodniu. Nie miałem planów. „A pojedziesz do Londynu?” – zapytał. „Po co?” – odpowiedziałem. „Warner Bros. założyli wytwórnię płytową i chcą wydać muzykę z *Egzorcysty*, ale nie mogą wykorzystać utworów z filmu, bo nie mają praw, zostały nagrane dla EMI”.

Pojechałem do Londynu i nagrałem te utwory, w tym *Kanon* Pendereckiego. To bardzo skomplikowane dzieło – i do wykonania, i do nagrania. Na szczęście BBC Symphony Orchestra, kierowana wówczas przez Pierre’a Bouleza, była przyzwyczajona do nowych technik kompozytorskich. To było moje pierwsze nagranie dzieła Pendereckiego. Sprawa zakończyła się dość marnie – reżyser i scenarzysta pokłócili się o to, co ma się znaleźć na okładce płyty. Spierali się przez dziewięć miesięcy. Gdy w końcu płyta się ukazała, *Egzorcysty* nie grano już w kinach. Ten film, podobnie jak *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka, dla wielu ludzi stał się wspaniałą zachętą do poznawania dźwiękowego świata, który Krzysztof Penderecki współtworzył.

Co sądzi pan o neoromantycznych utworach Krzysztofa Pendereckiego?

– Spójrzmy na sprawę z nieco innej perspektywy. Do połowy lat 70. XX wieku w świecie muzyki rządziły zasadniczo dwa obozy. Serialiści, dziś staromodni i bardzo akademicy, i eksperymentatorzy. W 1976 roku kilku kompozytorów w USA zaczęło spoglądać w przeszłość. Jakby chcieli nam powiedzieć, że zapominamy, skąd jesteśmy. Muzyka rozwija się liniowo: kolejne style wyłaniają się z poprzednich. Impresjonizm prowadził do Strawińskiego, Wagner do Schönberga. Te ścieżki zaczęły się rozchodzić. Kompozytorzy musieli wybrać jedną z dróg. Myślę, że dźwiękowy świat Pendereckiego bliższy był drodze Igora Strawińskiego. W latach 70. ubiegłego wieku kompozytorzy zaczęli myśleć o połączeniu obu dróg, ale w taki sposób, żeby nie tracić tożsamości. Penderecki, dokonując wolty do stylu niemal romantycznego, potrafił dotrzeć do słuchaczy i wykonawców, a zarazem nie zatracił wyjątkowego brzmienia swego twórczego głosu. Zaczęło się od *I Koncertu skrzypcowego* – to był wielki szok. Dyrygowałem tym utworem, solistą był Isaac Stern. Nie spodziewałem się takiej muzyki po twórcy *Trenu* czy *De natura sonoris*. Jeszcze większym zaskoczeniem był *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”* rozpięty przez większość czasu między Beethovenem i Brahmem. Ale i w tym dziele czuło się indywidualny głos kompozytora. Fascynuje mnie to, jak Krzysztof Penderecki zdołał porzucić jeden styl i odnaleźć inny, bliski jego sercu i wciąż jemu właściwy, jego własny. I zawsze był sobą.

BM

Animacje i horror.

Filmowe przygody Krzysztofa Pendereckiego

Życie muzyki Pendereckiego w kinie dzieli się wyraźnie na dwa okresy i dwa tryby.

Co innego jej różnorodne działanie

oraz szeroki wybór stylów i utworów.

Wciąż inspiruje reżyserów, a i w archiwach pozostaje sporo do odkrycia.

Jan Topolski

Ostatnie lata mogą sprawiać mylące wrażenie. W roku 2019 Krzysztof Penderecki odbiera wyróżnienie Lifetime Achievement Award w ramach World Soundtrack Awards [w domu państwa Pendereckich w Krakowie, nagrodę wręczył kompozytorowi Dirk Brossé, szef Film Fest Gent – red.]. Rok wcześniej jest honorowym gościem Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, który poświęca mu galowy koncert symfoniczny. Także w 2018 roku do polskich kin wchodzi nowy film Stevena Spielberga *Player One*, w którym wykorzystano utwory Polaka: *Polimorfę* i *Przebudzenie Jakuba*. W 2017 roku po jego dzieła sięgnięto z kolei w dwóch kultowych serialach: trzecim sezonie *Twin Peaks* w reżyserii Davida Lyncha (*Ofiarom Hiroszimy – Tren*) i *Czarnym lustrze: Metalhead* (obok wyżej wspomnianych także *De natura sonoris II* i *Aria z Trzech utworów w dawnym stylu*). Wszystko to jednak pokłosie kariery Pendereckiego w obszarze twórczości autonomicznej, której okruciny zaczęły spadać na ekrany – te wielkie i te mniejsze. Dlatego tak przydatne może się dla nas okazać rozróżnienie – analogicznie do Oscarowych kategorii w dziedzinie scenariuszy – na muzykę oryginalną i adaptowaną. Wtedy jasno widać, że filmowa twórczość Krzysztofa Pendereckiego płynęła w dwóch nurtach, a nawet etapach – gdy zdecydował się o wycofaniu z pisania dla kina, kino upomniało się o niego.

I Muzyka oryginalna: animacje dla dzieci i nie tylko

Wszystko zaczęło się ponad sześć dekad temu. Rok 1958, Krzysztof Penderecki właśnie kończy studia, w tece kompozytorskiej ma już *Psalmy Dawida* i *Emanacje*, za które rok później otrzyma pierwszą nagrodę (wraz ze *Strofami*) na Konkursie Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie. Artur Malawski, jego stary profesor, jest już na tyle chory, że nie da rady skomponować muzyki do *Ptasiego mleka* w Teatrze Lalkowym Baniałuka w Bielsku-Białej. Rekomenduje więc zdolnego ucznia, dla którego pisanie dla sceny okaże się wnet głównym źródłem zarobku

Jack Nicholson w *Łśnieniu* Stanleya Kubricka

pozwalającym utrzymać rodzinę i kolekcjonować antyki². Malawski poznaje Pendereckiego także ze środowiskiem bielskiego Studia Filmów Rysunkowych (miejsca późniejszych narodzin *Reksia* oraz *Bolka i Lolka*), czego efektem stanie się muzyka do 13 filmów na przestrzeni raptem siedmiu lat.

Szczególnie owocnie rozwinęła się współpraca z debiutującym wówczas lalkarzem i animatorem Jerzym Zitzmanem. Panowie stworzyli razem osiem krótkich metraży dla dzieci: *Bulandra i diabeł* (1959), *Pan Trąba* (1960), *General i mucha* (1961), *Don Juan i Młyn do kawy* (oba z 1963), *Piotr Płaksin* (1965) oraz *Ikar i Wypłynie z raju* (oba z 1966). Penderecki, chodzący wówczas w kolorowych marynarkach i z „szatańską” przyszytą bródką, był istną fontanną kreatywności. Jego ilustracje dźwiękowe sięgały zarówno do melodii ludowych (*Bulandra i diabeł*), jak i muzycznej klasyki (*Don Juan*). Priorytetem była jednak onomatopeja, czasem wręcz karykaturalna zgodność rytmu, obrazu i dźwięku (nazwane kiedyś przez teoretyków *mickeymousing* – od wczesnych kreskówek Disneya), podkreślanie wyróżnionych momentów oraz charakterystyka postaci. Kompozytor każdorazowo dostosowywał się do tematu, o czym pisał Andrzej Chłopecki w swoim debiutanckim artykule *Penderecki i film* z 1974 roku na przykładzie *Króla Midasa w reżyserii Lucjana Dembińskiego* (1963):

„Ta lalkowa opowieść [...] została przez Pendereckiego zrealizowana środkami bardzo prostymi, można wręcz rzec – banalnymi, ale oddającymi to, co istotne. Kreteński świat został tu odmalowany na sposób impresjonistyczny. Zestawienie fletu z harfą maluje egzotykę już samą, instrumentalną barwą, do której dołączają się stylizowane na „quasi-orient” melodyka, harmonika i rytmika. Zderzenie dwóch bogactw – Midasowego złota i piękna natury i sztuki – to w muzyce

zderzenie brzęku liczonych monet towarzyszącego postaci Midasa z ciepłą, pełną liryzmu kantyleną opisującą królową, świat drzew, kwiatów i rzeźb. Midas jest w barwy ubogi – tą barwą jest tylko złota metaliczność realizowana przez efekty elektroakustyczne, cała reszta zaś w muzyce ilustrowana jest przez instrumenty tradycyjne – to bogactwo barw, cała gama i odcieni. Muzyka jest więc tu niejako komentarzem moralno-etycznym, wartościującym to, co pokazuje obraz; barwą – a więc czysto warsztatowym dobozem instrumentarium – oddziela dobro od zła”³.

O wiele odważniej i nowocześniej podszedł Krzysztof Penderecki do muzyki w animacji zatytułowanej *Bazyliżek* (1961) Leokadii Serafinowicz i Wojciecha Wieczorkiewicza. Temat sugeruje historię niewesołą, a potwierdza to widok czarnobiałych kukiełek w plastelinowym świecie. W warstwie słuchowej towarzyszą im gorączkowe repetycje, wysokie świsty, rytmiczne świergoty, perkusyjne kaskady i crescendo szumów. Młodzi bohaterowie wymykają się w nocy z domu i włóczą po mieście, a kiedy rozum śpi, budzą się demony. Mocą wyobraźni płaskorzeźby ożywają, szylidy i obiekty latają, a co zaulek otwierają się tajemne przejścia. Wszystko to reżyserzy oświetlają punktowym światłem, a kompozytor udźwiękowia dysonansowymi brzmieniami oraz nieregularnymi rytmami. Bliżej tu do horroru dla dorosłych niż animacji dla dzieci – i to skojarzenie okaże się po latach prorocze.

II Fabuły oniryczne i awanturnicze

Oprócz animacji we wczesnym okresie twórczości Penderecki ilustrował krótkometrażowe dokumenty, głównie o sztuce. Warto wśród nich wymienić *Koncert wawelski* (1960) i *Spotkania z Warszawą* (1965) zrealizowane przez Jana Łomnickiego (brata Tadeusza) oraz *Malarzy gdańskich* Mariana Ussorowskiego (1964), *Interpretacje*

² W latach 60. i 70. dla teatrów lalkowych pisali najzdolniejsi muzycy swojej epoki – oprócz Pendereckiego także Jerzy Maksymiuk i Jerzy Milian; por. Jan Topolski, *Światy niby dźwiękowe, czyli o muzyce w polskich filmach lalkowych*, w: *Lalki: teatr, film, polityka*, katalog wystawy w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Warszawa, 2010.

³ Andrzej Chłopecki, *Penderecki i film*, w: *Muzyka wzwodzi. Diagnozy i portrety*, red. Jan Topolski i Sławomir Wieczorek, PWM, Kraków, 2015, s. 312.



Rękopis znaleziony w Saragossie w reż. Wojciecha Hasa

(1965) Jarosława Brzozowskiego, *Hamleta x 5* Ludwika Perskiego i *Passacaglię na kaplicę Zygmunta* Zbigniewa Bochenka (oba z 1966). Przydarzyły mu się także interwencja antyalkoholowa (*Szklany wróg* Stanisława Janika, 1960) – pomysłowo udźwiękowiona niemal wyłącznie konkretnymi nagraniami butelek – i pojedynk bokserski (*Etiuda sportowa* Andrzeja Trzosa, 1965).

Użyciem elektroniki wyróżniają się dziecięce animacje o tematyce science fiction: *Wycieczka w kosmos* (1961) i *Pułapka* (1962), obie w reżyserii Krzysztofa Dembowskiego i na podstawie prozy Stanisława Lema. Krzysztof Penderecki wykorzystał pobyt w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, które w tych czasach często było używane do „usług bulgocząco-kosmicznych”, jak to określił po latach jego asystent Eugeniusz Rudnik.

Elektroniczne brzmienia nie budzące żadnych prostych skojarzeń często służyły reżyserom do wywołania wrażenia dziwności czy obcości. W interesujący sposób wykorzystał i wykroczył poza tę praktykę Kazimierz Urbański, który współpracował z Pendereckim przy dwóch filmach zrealizowanych w technice wycinanych kolaży: *Słodkich rytmach* (1965) i *Czarze kólek* (1966). W pierwszym z nich – lirycznym portrecie pszczelarza i jego rodziny – zderzają się warstwa akustyczna (saksofon, gitara basowa i wibrafon) z elektroniczną. Ta druga wykorzystuje także przetworzone brzmienia instrumentów i akompaniuje animowanym, bardziej abstrakcyjnym eksperymentom Urbańskiego.

Z kolei w *Czarze kólek* Penderecki zainspirował się rojem trójkątów w czołówce, co zaowocowało powstaniem elektronicznej wariacji na temat... *Lotu trzmiela* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (podobne skojarzenia napędzają także *Don Juana* Zitzmana). Potem, zgodnie z tematyką filmu, wjeżdżają liczne konkretne odgłosy i rytmy samochodowych motorów, choć za każdym razem interesująco odkształcone.

I właśnie w tym zabiegu widziałbym główną strategię twórczą Krzysztofa Pendereckiego na polu muzyki filmowej, obok wspomnianego już ilustrowania i podkreślania. Odkształcanie, odrealnianie, deformowanie – ale dźwięków wcześniej znanych i oswojonych. Zgodnie z tym, co zauważył kiedyś Zygmunt Freud na przykładzie *Piaskuna* (*Der Sandmann*) E.T.A. Hoffmanna, powrót znanej postaci w odmienionym kształcie wywołuje wrażenie „niesamowitości” (*Unheimlichkeit*). Dotyczy to wszystkich zjaw czy sobowtórów wypełniających karty romantycznych poematów i powieści XIX-wiecznych, ale też wcześniejszych, jak powieść szkatułkowa *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego kongenialnie sfilmowana przez Wojciecha Jerzego Hasa. Główny bohater raz po raz w sennych majakach i magicznych pętach powraca do nawiedzonego zajazdu w górach Sierra Morena z dwoma wisielcami i innymi tajemniczymi zjawiskami – lokacji na wskroś niesamowitej. To do tego trzygodzinnego arcydzieła polskiego kina Penderecki skomponował chyba swoją najciekawszą ścieżkę dźwiękową. Połączył tu stylizację rokokowej muzyki orkiestrowej (zgodnie z czasem

akcji) i hiszpańskich gitarowych serenad (zgodnie z jej miejscem) z pastiszem finału *IX Symfonii* Beethovena. W obszarze pomiędzy muzyką autonomiczną a filmową narodziły się przy okazji interesujące powiązania, jak zauważyła Iwona Lindstedt:

„Jednym z trzech znanych szerzej utworów Pendereckiego dedykowanych filmowemu obrazowi jest *Aria włączona do Trzech utworów w dawnym stylu*. Zabrzmiiała w *Passacaglii na kaplicę Zygmunta*, filmie dokumentalnym bez komentarza słownego. W *Je t'aime, je t'aime* Alaina Resnais (1968) słyszymy ją w opracowaniu na głosy wokalne zaśpiewaną przez warszawski zespół madrygałowy I Musici Cantanti, a także jej urywki przetworzone w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia. Filmowym arcydziełem, które Penderecki współtworzył zarówno jako autor efektownych archaizacji (w ścieżce dźwiękowej znalazły się między innymi menuety – pozostałe dwa „utwory w dawnym stylu”), jak i SEPR-owskich „manipulacji”, kazał się jednak dopiero *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1963) Hasa⁴. Kompozytor wykazał się nie lada wszechstronnością, łącząc wspomniane archaizacje z efektami futurystycznymi ilustrującymi niesamowitość i oniryzm scen w zajeździe. Wykorzystał m.in. zmontowane nagrania preparowanego fortepianu, zdeformowane odgłosy burzy i zupełnie syntetyczne „kropliste” dźwięki. Wydany po latach przez OBUH Records na płycie winylowej soundtrack do *Rękopisu...* stał się hitem wytwórni, a wielu muzyków wciąż do niego wraca. Penderecki na polu niesamowitości odnalazł język wspólny z Hasem, z którym zresztą w latach 60. połączyła go autentyczna przyjaźń, podbudowana także wspólnotą doświadczeń (i reżyser, i kompozytor mieli za sobą rozwód i wejście w nowy związek małżeński ze znacznie młodszą kobietą).

W *Szyfrach* (1968) – bardzo specyficznym rozliczeniu z czasami wojny i partyzantki – obaj twórcy pogłębili estetykę oniryzmu. Licznym scenom wspomnień na początku i w środku obrazu towarzyszy wyjątkowo – jak na kino – sonorystyczna muzyka Pendereckiego z intensywnym użyciem chóru (wokalizy, polifonia, klaster). Inteligentny montaż podkreśla efekt niesamowitości: wysoki świst instrumentów dętych przechodzi w gwizd lokomotywy, a uderzenia kotła wylaniają się z odgłosów bombardowania. Wiele innych brzmień trudno w ogóle umiejscowić w porządku realistycznym lub onirycznym, jak metaliczne barwy orkiestry i szeroki pogłos męskiego chóru w scenie z chłopcem ze świecą wędrującym po zimowym pejzażu wojennym. W tym samym roku Penderecki skomponował także ilustrację do przygodowo-sensacyjnego filmu *Zejsście do piekieł* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. Jako że akcja rozgrywa się w Ameryce Południowej, w prologu znalazła się stylizacja muzyki latino, ale już w czołówce pojawiały się typowe wówczas dla autora dysonanse i klaster, a potem niepokojące pizzicato kontrabas czy rezonans wibrafonu. W filmie wyróżniają się jazzujące epizody z saksofonem, basem i bębnami w scenach romantycznych – podczas gdy w *Szyfrach* Penderecki abdykował w tym gatunku na rzecz swojego ucznia i przyjaciela Stanisława Radwana, który dokomponował w filmie fragmenty jazzowe.

III Muzyka adaptowana: horrory i thrillery dla dorosłych

Około 1968 roku Penderecki zdecydował się wycofać z muzyki pisanej specjalnie dla kina. Coraz liczniejsze i dobrze płatne zamówienia na polu twórczości autonomicznej sprawiły, że nie znajdował już czasu na film. Znamiennym świadectwem tej bezradności jest film *Kocham cię, kocham cię* (*Je t'aime, je t'aime*) modnego wówczas francuskiego reżysera nowofalowego Alaina Resnais. Jego zaproszeniu nie wypadło odmówić, jednak Penderecki ograniczył się do przetworzenia już wcześniej gotowych utworów, jak *Aria*, i innych nagrań z SEPR. Rezultat trochę rozczarowuje, chociaż może to także kwestia dość mętnej dzisiaj fabuły filmu opowiadającego o naukowych eksperymentach na ludzkiej świadomości i pamięci. Sam kompozytor tak po latach tłumaczył się ze swoich wyborów:

⁴ Iwona Lindstedt, *Muzyka do filmów*, niniateka.pl



Kyle MacLachlan w *Twin Peaks* Davida Lyncha, sezon 3. na HBO

„Miałem kilka propozycji, ale ich nie przyjąłem, ponieważ kompozytor nie bardzo może sobie na to pozwolić. Na Zachodzie jest dosyć sztywny podział na tych, którzy piszą muzykę do teatru i filmu, oraz tych, którzy piszą symfoniczną i operową. Ci pierwsi są zawodowymi aranżerami łapiącymi wszystko, gdyż jest to zajęcie bardzo dobrze płatne. I nie chodzi o to, że innych nie dopuszczają, bo jest to mafia, ale o to, że tym innym nie bardzo wypada pisać muzykę do filmu. A poza tym pisanie takiej muzyki bardzo wciąga, świetnie za nią płacą. Gdybym napisał dobrą ilustrację do jakiegoś filmu, daliby mi następne zamówienie i przeszedłbym na stronę kompozytorów muzyki filmowej”⁵.

Nic jednak straconego. Niemal dokładnie wtedy, kiedy Krzysztof Penderecki komponuje ostatnie oryginalne ilustracje do filmów, reżyserzy odkrywają jego wczesną awangardową twórczość orkiestrową. Jeśli wierzyć stronie IMDb, pierwszy jest Ruy Guerra, który w filmie *Sweet Hunters* z 1970 roku sięgnął po *Polimorfia*, ale to William Friedkin w horrorze *Egzorcysta* (*Exorcist*, 1973) okazuje się trendsetterem. I nawet jeśli fragmenty utworów m.in. Pendereckiego – znowu *Polimorfia*, *Kanon* i *I Kwartet smyczkowy* – zostają pocięte do granic rozpoznawalności, asocjacja jest jasna dla wszystkich. Skrajne rejestry smyczków, rozszerzone artykulacje i efekty perkusyjne zostają oto skojarzone z atakami dziewczynki nawiedzonej przez samego szatana. Sonoryzm, czyli demonizm. Dokładnie tym tropem pójdzie Stanley Kubrick w *Lśnieniu* (*The Shining*, 1980), gdzie ojciec rodziny (Jack Nicholson) w odciętym od świata górskim hotelu ulega halucynacjom i psychozie. Genialnym odkryciem reżysera stało się skojarzenie procesualnej formy i giętkich faktur Pendereckiego – oprócz powyższych utworów, także *Jutrzni* i *Przebudzenia Jakuba* – z płynnym ruchem kamery podążającej za bohaterami (techniczna nowinka *steady-camu*)⁶.

Dopasowywanie brzmieniowych ekstremów do scen horroru i grozy pozostanie dominującym sposobem zapożyczania utworów polskiego kompozytora w hollywoodzkim kinie, tym niemniej warto pochylić się nad kilkoma wyjątkami. Jednym z nich jest zapomniany dziś film *Włóczęgi* (*The Wanderers*, 1979) w reżyserii Philipa Kaufmana, nostalgiczny dramat o dojrzewaniu w cieniu walk młodocianych gangów w Nowym Jorku lat 60. XX wieku. Wykorzystano w nim *Anaklasis* i *Fluorescencje*, kojarząc perkusyjne erupcje pierwszego i bruitystyczne dźwięki drugiego z... sonosferą bijatyk – na sposób dość oryginalny, choć pewnie inspirowany wcześniejszą o parę lat *Mechaniczną pomarańczą* Kubricka. Gdy po latach ogląda się filmy tego typu i w taki sposób używające muzyki Pendereckiego, nie sposób uciec od pytań, czy

kompozytor był w ogóle świadomy, na co korespondencyjnie się godził. Z wywiadów wiadomo, że *Lśnienie* oglądał i rezultat mu się całkiem spodobał, choć zaskoczyło go użycie jego religijnych utworów w scenach grozy.

Zapewne bliższa byłaby mu więc *Polimorfia* w egzystencjalnym dramacie *Bez lęku* (*Fearless*, 1993) Petera Weira o mężczyźnie i kobiecie ocalonych cudem z katastrofy lotniczej. Reżyser gra tutaj suspense, podkładając sonorystyczną muzykę w momentach, kiedy zagrożenie jest tuż obok, lecz w końcu nie dochodzi do jego rozładowania. Podobnie dramaturgicznie Martin Scorsese używa *passacaglii* z *III Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego w thrillerze *Wyspa tajemnic* (*Shutter Island*, 2010) z Leonardo DiCaprio o dwóch policjantach przybywających ze śledztwem do odosobnionego szpitala psychiatrycznego. Obsesyjnie powracający temat w basie i crescendo orkiestry zostają skojarzone z uwięzieniem bohaterów i ich pogrążaniem się w szaleństwie.

W prologu potrójne staccato kontrabasów brzmi niczym syrena okrętu, w czym można doszukać się podobnej niesamowitości jak u Hasa. Z tej samej onirycznej strategii korzysta David Lynch, który od wielu lat włącza utwory Pendereckiego do swoich filmów (*Dzikość serca*, 1990; *Inland Empire*, 2006; *Twin Peaks*, sezon 3, 2017). W ósmym odcinku tego ostatniego nakręcił swoisty teledysk do *Trenu – Ofiarom Hiroszimy*, wizjonersko podążając za dedykacją utworu i powidokami po 2001: *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka. Czarno-białe, niby dokumentalne ujęcia atomowej eksplozji na pustyni ustępują miejsca kosmicznym animacjom do wtóru jednego z najradzykalniejszych utworów polskiego kompozytora. Całkiem możliwe, że do tej apokaliptycznej wymowy, niezależnie od właściwości brzmieniowych *Trenu*, nawiązał Alfonso Cuarón w *Ludzkich dzieciach* (*Children of Men*, 2006). Można się przecież spodziewać tego po reżyserze-erudycie, który w dystopijnym filmie fantastycznonaukowym o epidemii bezpłodności wykorzystał w ścieżce dźwiękowej *Kindertotenlieder* Gustava Mahlera.

Z pewnością nieprzypadkowo *Trzy utwory w dawnym stylu* znalazły się w animacji braci Quay *Inwentorium śladów* (*Inventorium of Traces*, 2009) poświęconej postaci Jana Potockiego. Semantyczna i ekspresyjna zasada kierowała wyborem m.in. *Polskiego Requiem* i *II Symfonii* Pendereckiego dokonanych przez Stanisława Radwana do *Katynia* (2007) Andrzeja Wajdy – filmu szczególnie bliskiego kompozytorowi z powodu historii rodzinnej (brat jego matki, Mieczysław Berger, szef sztabu Brygady Lwów, został zamordowany przez Rosjan w Charkowie).

Sztuka toczy się dalej i nawet jeśli nie usłyszymy już żadnych nowych utworów Krzysztofa Pendereckiego, to te dotychczasowe wciąż będą na nowo inspirowały twórców nie tylko filmowych i znajdowały swoje nowe konteksty i znaczenia. Będą towarzyszyły dziecięcym przygodom żabki, słodkim rytmom, malarskim dokumentom, wycieczkom w kosmos, onirycznym szyfrom, zejściom do piekieł i wyznaniom: „Kocham cię, kocham cię”. **BM**

⁵ Andrzej Haegenbarth, *Utrafić w swój czas. Rozmowa z Krzysztofem Pendereckim, najsłynniejszym polskim kompozytorem*, za: ninatka.pl.

⁶ Więcej na ten temat piszę w serwisie „Muzykoteka Szkolna”; por. Jan Topolski, *Klasyka w kinie #3: Penderecki grozy*, www.muzykotecaszkolna.pl.

Muzyka, moda i struktura



TADEUSZ ROLKE/ARCHIWUM EUROPEJSKIEGO CENTRUM MUZYKI KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W LUSAWICACH

Krzysztof Penderecki na ulicy Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu, początek lat 60.

W społecznie motywowanych teoriach mody znajdujemy podział na trzy kategorie: „fashion”, „antifashion” i „nonfashion”. O ile „fashion” i „antifashion” to style, które w równym stopniu składają się na to, co nazywamy modą, można powiedzieć, że stanowią jej awers i rewers, o tyle „nonfashion” – kategoria używana rzadko, a moim zdaniem ważna i przez socjologów zajmujących się modą trafnie opisana – to strój, styl, wizerunek, który nie odnosi się w jakikolwiek sposób do zasad mody czy wartości, które moda wyznaje i głosi. To styl, który ani jej nie

aprobuje, ani nie kwestionuje. Służy czemuś innemu: jest obliczem władzy. Używają go często ludzie pełniący najwyższe funkcje w strukturach, a jego podręcznikowym przykładem jest brytyjska królowa Elżbieta II.

Portret artysty – kompozytora

Majestat władzy nie może opierać się na modzie. Oznaczałoby to bowiem, że jest czymś nietrwałym, słabo ugruntowanym, podatnym na zmiany czy to historii, czy trendów. Prawdziwa władza jest ponadczasowa, jej źródła nie leżą w historycznie zmiennych

Trudno powiązać Krzysztofa Pendereckiego z modą. Jego wizerunek nie mieści się – jak się zdaje – w kategoriach sztuki kroju. A jednak spróbujmy się mu przyjrzeć – zachęca **Janusz Noniewicz**.

warunkach. Prawdziwa władza jest uosobieniem „wyższej idei”. Władza taka nie jest cechą polityków – jest właściwością artystów. Można być przy tym artystą modnym, ale sztuka takiego artysty podporządkowana jest zmiennym i zmieniającym się gustom odbiorców. Artysta taki nie ma władzy, sam jest jej raczej podporządkowany. Ale można też wyobrazić sobie artystę, który jest uosobieniem idei sztuki. Taki artysta nie może stroić się w modne piórka. Jego wizerunek, stabilny i niepodatny na zmiany, jest nie tyle indywidualnym obrazem konkretnej postaci. Stanowi raczej portret Artysty (pisanego wielką literą) – Malarza, Rzeźbiarza, Kompozytora. Jest obrazem pewnej godności, pozbawionym cech mody, tak jak pozbawiony jest atrybutów historii. W takim wizerunku-portrecie liczy się ponadczasowość, a właściwie pozaczasowość. On jest figurą sztuki. Przeglądając znajdujące się w publicznym obiegu wizerunki zmarłego w tym roku Mistrza, natknąć się można na znamiennej w tym względzie sytuację, kiedy jeden z poważniejszych artykułów poświęconych jego postaci ilustrowany licznymi portretami kompozytora zamieszcza zdjęcie fraka Krzysztofa Pendereckiego zawieszonego na manekinie, sfotografowanego w portretowym kadrze. Zdjęcie to jest traktowane na równi z obrazami przedstawiającymi artystę. Można w tym widzieć rodzaj wizualnej synekdochy, w której część z powodzeniem zastępuje całość, oddając zarazem istotę znaczenia. Można też we fraku widzieć „narzędzie władzy”: z jednej strony atrybut dyrygenta, z drugiej właśnie znak przyrodzonej niejako godności. Tym bardziej że sportretowany frak Krzysztofa Pendereckiego jest jednostkowy, konkretny, niepowtarzalny. Szyty na miarę. Na miarę

Mistrza. Powstał w legendarnym krakowskim zakładzie krawieckim Józefa Turbasy, w którym pod jego okiem i spod jego mistrzowskiej ręki wychodziły stroje szyte dla wielkich postaci na wielkie uroczystości. Do dziś są one symbolem godności ich właścicieli.

„Dobrze ubrany”, zdaniem Tyrmanda

Portrety młodego Krzysztofa Pendereckiego ukazują go jako człowieka, można by rzec, modnego. W dodatku fotografowanego przez jednego z najważniejszych twórców modowej fotografii w Polsce – Tadeusza Rolkego. Taki jest Krzysztof Penderecki z okresu kompozytorskiego debiutu i pierwszego wielkiego sukcesu artystycznego, kiedy w 1959 roku zdobył trzy czołowe nagrody na konkursie Związku Kompozytorów Polskich za utwory *Strofy*, *Emanacje* i *Psalm Dawida*.

Ze zdjęć z tamtego czasu wynika, że te trzy awangardowe, odważne eksperymenty muzyczne stworzył artysta młody i dobrze ubrany. Celowo nie używam tu określenia „modny”, lecz „dobrze ubrany”. W drugiej połowie lat 50. XX wieku określenie to stało się w Polsce synonimem mody, w dużej mierze dzięki Leopoldowi Tyrmandowi, który tak właśnie ją rozumiał i takie jej rozumienie propagował. Modę stanowił dla niego pewien styl wykraczający poza powszechne normy codzienności, zbudowany z ponadczasowej, a jednocześnie nowoczesnej elegancji, sprzeciwiający się masowej bylejakości. W tekstach z tamtych czasów Tyrmand podkreśla jakość stroju, która jego zdaniem świadczy o modzie. Na tę jakość składają się: staranny krój, szlachetność materiałów i tkanin, świadomy dobór, kompozycja wzorów i kolorów. To wszystko, co dawało się opisać wychodzącymi z użycia słowami brzmiącymi jak czarodziejskie zaklęcia. Pełno takich słów znaleźć można zarówno w *Dzienniku* 1954, jak i w *Złym*. I jeżeli czyjś strój Tyrmand mógł nimi opisać, znaczyło to bez wątpienia, że ten ktoś był właśnie „dobrze ubrany”. A dziwnie brzmiące słowa z dziedziny krawiectwa, którymi nie dawało się oddać obrazu społeczeństwa, stanowić miały świadectwo tego, że prawdziwa moda powinna bronić świat przed inflacją wartości.

Krzysztof Penderecki w stonowanym, dopasowanym, prążkowanym garniturze, w jednokolorowej koszuli z szeroko rozkładanym kołnierzem, w zamszowej kurtce o kroju marynarkowym i wzorzystym krawacie to obraz może nie dandysa, ale człowieka – wedle kryteriów Tyrmanda – dobrze ubranego: nowoczesnie i elegancko zarazem, dbającego o jakość i formę. Taki wizerunek kompozytora



W Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia

wyraźnie obecny jest na zdjęciach od końca lat 50. do początku lat 70. Można zaryzykować stwierdzenie, że są to zdjęcia z okresu zanim „Frankfurter Allgemeine Zeitung” oskarżył go o „zdradę awangardy”.

Yves Saint Laurent, czyli geometria w modzie

A awangardowość Pendereckiego, dzięki której w tamtych czasach zdobywa powszechne światowe uznanie, jest konceptualna, nie ekscentryczna. Celem tej awangardy jest wiara w możliwość zbudowania nowego porządku, a nie rebeliancki odruch zrywania z zasadami. Może dlatego jego „powrót do tonalności” zdaje się też przerażać? Bo rodzi pytanie o klęskę awangardy jako projektu? Awangardowe początki twórczości Pendereckiego zbiegają się w historii mody z pierwszymi kolekcjami Dior Haute Couture zaprojektowanymi przez nowego wtedy dyrektora artystycznego marki, młodszego zaledwie o trzy lata od Pendereckiego Yvesa Saint Laurenta.

Jego kolekcja z 1958 roku wprowadza do linii Diora nową sylwetkę, a właściwie modyfikację Diorowego New Look, opartą na geometrycznej figurze trapezu. To zewnętrzna forma sukienki przypomina trapez, zaś wewnętrzna konstrukcja, na której sukienka się opiera, ma z nim niewiele wspólnego. To, co było znakiem, symbolem Diora, i co było zewnętrzną, widzialną formą, sylwetką, rysunkiem, walorem, można powiedzieć melodią i harmonią – New Look – Yves Saint Laurent potraktował jak konstrukcyjną bazę, jak wewnętrzne rusztowanie, na które nałożył

ubranie rozumiane jako figura geometryczna, a ono samo stało się widocznym zapisem projektowego konceptu.

A przecież w dotychczasowej historii mody figury geometryczne nie mogły tworzyć piękna. To nie nimi mieliśmy się zachwycać. One – choć obecne w wykrojach i konstrukcjach – powinny zniknąć, stać się niewidoczne. Tymczasem 21-letni Yves Saint Laurent uczynił trapez bohaterem modowego tekstu, a nie tylko elementem jego konstrukcji. To nie sukienka czy płaszcz mają kształt trapezu, to trapez staje się sukienką czy płaszczem. Uszyty ze szlachetnej materii i zgodnie ze sztuką krawiectwa trapez staje się modą, tak jak głuchy odgłos uderzenia – muzyką. By osiągnąć ten czysty geometryczny efekt Saint Laurent zrezygnował z charakterystycznej dla *haute couture* dekoracyjności, a przynajmniej drastycznie ją ograniczył, również w doborze kolorów czy materiałów. Nawet jeśli zgodnie z zasadami *haute couture* słynny projektant stosował ozdobne upięcia, wiązania czy drapowania lub naszywał na materiał srebrne perły i białe diamenty, zabiegi te nigdy nie zakłócały geometrycznego kształtu trapezu. Nie deformowały go ani nie spychały na dalszy plan. Cudowną baśń zmienił w racjonalną strukturę. O muzyce Pendereckiego z tamtych czasów Tomasz Cyz pisze: „Rozwiązania fakturalne nie przysyłają otwartości tych partytur na emocje i znaczenia. To nie tylko muzyka dla muzyki.” A więc trapez to nie tylko pomysł dla pomysłu, geometria dla geometrii, moda dla mody. Ta cała geometria figur i brył służy tu osiągnięciu lekkości, złudzenia unoszenia się w powietrzu, płynności formy, eteryczności sylwetki. To są tematy i nastroje, wrażenia i znaczenia, które w swoich projektach zawiera Yves Saint Laurent.

Moda już nie ozdabia

Myślenie geometryczne stało się cechą charakterystyczną projektowania mody przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Wzornictwo stawało się coraz bardziej uproszczone, a sylwetka miała coraz mniej ozdób – co jest jakby nurtem odwrotnym od źródła, gdyż moda wywodzi się nie tyle z szycia, ile z ozdabiania. Sylwetka w modzie stawiała się coraz bardziej kompozycją geometryczną.

Czy wiązało się to z myśleniem abstrakcyjnym w sztuce? W 1965 roku Yves Saint Laurent prezentuje cytującą z obrazów Pieta Mondrian *la robe Mondrian*, która stała się symbolem mody lat 60. Była to kolekcja *haute couture* na sezon jesienno-zimowy zatytułowana *Hommage à Mondrian* i składała się z zaledwie dziesięciu sukienek.

Na sukienkach typu *la robe sac* (wzór z lat 50.) ukazane zostały elementy *Kompozycji C*

Mondrian z 1935 roku. Zacerpnięty dosłownie z tego obrazu geometryczny wzór został skonstruowany z pojedynczych paneli kolorowych tkanin, zszytych tak, by ukryć krzywizny, krągłości i wszelkie naturalne linie ciała. Suknie *la robe Mondrian* ukrywały kształt ciała, ale nie po to, by cokolwiek maskować czy korygować – geometra sukni pozostawała po prostu obojętna na geometrię ciała. Oto moda stawiała się autonomicznym obiektem, nie zważając na to, co nawet w *haute couture* stanowiło wartość użytkową.

Issey Miyake – moda jest systemem znaków

W 1960 roku Krzysztof Penderecki pisze utwór, który później nazwie *Tren – Ofiarom Hiroszimy*. Właśnie w Hiroszimie w 1938 roku, pięć lat po Krzysztofie Pendereckim, przychodzi na świat Issey Miyake. Kiedy Miyake ma siedem lat, na jego rodzinne miasto zostaje zrzucona bomba atomowa. Według oficjalnych danych zburzeniu lub poważnemu uszkodzeniu ulega 70 tysięcy z 76 tysięcy budynków, które przed wybuchem liczyła Hiroszima. Od wybuchu ginie 30 procent populacji miasta. Issey Miyake przeżył. Ale o tamtym doświadczeniu z dzieciństwa w oficjalnych wypowiedziach czy wywiadach przez całe dorosłe życie wspomni zaledwie kilka razy. Moda, jaką tworzy, ma charakter futurologicznych projektów inspirowanych nowoczesnymi technologiami wprowadzanymi w nasze życie. Przyszłość nie jest w niej bajką z gatunku science fiction, lecz wizją, która realizuje się na naszych oczach. Technologie przyszłości to nie fantastyczne konstrukty – służą one japońskiemu twórcy do projektowaniu naszego świata. Tu i teraz. Można powiedzieć, że Miyake wykorzystuje je dla świata, jakby chciał zdążyć przed tym, zanim ktoś wpadnie na to, by wykorzystać je przeciwko światu. Młody Miyake dostrzegł coś, co można nazwać ideą projektowania, w której forma wychodzi daleko poza funkcję. Spełnia ją, ale nie jest jej podporządkowana. Nie wynika z niej, lecz z pewnego artystycznego konceptu. Otóż balustrada czy poręcz mostu staje się pełnoprawnym artystycznym rzeźbiarskim obiektem w przestrzeni publicznej. Czyż nie podobnie dzieje się z jego projektami ubrań, kiedy Miyake zaczyna w latach 70. tworzyć pod własną marką i kiedy powróci do Japonii po doświadczeniach zdobytych w Paryżu i Nowym Jorku? Sam projektant przyznaje, że w tworzeniu mody interesuje go nie tylko relacja pomiędzy ubraniem a ciałem, ale również pomiędzy obiektem, jakim staje się dla niego ubrany człowiek, a przestrzenią, w której ten obiekt się znajduje i porusza. W jego projektach nowoczesna zaawansowana technika spotyka się z tradycyjnym rękodziełem. „Moda jest systemem znaków” – powie w latach 60. XX wieku francuski akademik Roland Barthes, pierwszy filozof, który modę uczyni przedmiotem

refleksji. A właściwie, jak się okaże, jedynie przykładem. Barthes publikuje w 1967 roku książkę *System mody* będącą jednym z przykładów rygorystycznego myślenia strukturalistycznego, a jednocześnie znakiem zwycięstwa i klęski strukturalizmu – jednego z dominujących sposobów myślenia XX-wiecznego. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku wydaje się, że strukturalizm jest cudownym kluczem do wszystkiego; że wskazuje, opisuje, uruchamia uniwersalną strukturę ludzkiego myślenia; że to mechanizm, na którym oparte jest poznanie wszystkich i wszystkiego. Nic dziwnego więc, że naukowcy próbują opisać nim wszystko, także modę. Ale na niej właśnie wydają się też potykać. Kiedy Barthes ogłosi swój *System mody*, będzie musiał we wstępie napisać: „Wyprawa ta, trzeba przyznać, jest już nie na czasie. [...] Uczestnicząc w świecie, w którym refleksja nad sensem rozwija się, pogłębia i dzieli bardzo szybko, autor sam się zmienił, czerpiąc ze wszystkiego, co się myśli wokół niego”.

XX wiek: Penderecki, Saint Laurent, Miyake

To chyba u Josepha Hellera znaleźć można taki oto cytat: „Co panu przypomina ta ryba? Inną rybę. A inna ryba? Jeszcze inną rybę”, który zawsze powstrzymuje mnie od rozwiązań polegających na znajdowaniu analogii. Nie analogie więc, ale zupełnie swobodnie skojarzenia legły u podstaw tego tekstu, który miał być odpowiedzią na zadany temat „Penderecki a moda”. Zdjęcia młodego kompozytora, sprzed jego wizerunkowej przemiany w ikonę muzyki współczesnej, przywołały z pamięci zdjęcia pozostałych bohaterów z czasów, kiedy jeszcze nie stali się ikonami i symbolami mody. Yves Saint Laurent z początku kariery projektowej był dwudziestoletnim chłopakiem w okularach z jasną, delikatną oprawką, ubranym w grubą wełnianą marynarkę w pepitkę, wełniany sweter-kamizelkę z dekoltem w kształcie litery „v”, z głową wyrastającą z dużego wykrochmalonego kołnierza śnieżnobiałej koszuli o trapezoidalnym kształcie i z geometrycznie uformowaną fryzurą z przedziałkiem.

Issey Miyake na zdjęciach zrobionych oczywiście w Paryżu na przełomie lat 60. i 70. – zanim jeszcze zmienił się w ikonę nowoczesnego projektowania – to młody chłopak w pikowanej marynarce z kłapami o obłych, łukowato krojonych kształtach, w niedbale rozpiętej koszuli i z zawiązaną pod szyją delikatną transparentną apaszką.

Obok nich na pulpicie mojego monitora umieściłem zdjęcia Krzysztofa Pendereckiego z krakowskiej sesji Tadeusza Rolkego, na którym kompozytor ubrany jest w wełniane spodnie o wyraźnym kancie i koszulę typu polo z długimi podwiniętymi do łokci rękawami.

Jeden z moich przyjaciół, widząc to zestawienie na moim komputerze, zapytał: „Ciekawe, czy się znali?”. **BM**

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

Korekta: Barbara Skowrońska

Okladka: © Bartek Materka

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2020 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl

 **Kraków**


EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena

et iterum venturus est

cujus regni non erit finis

Handwritten musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. The text "et iterum venturus est" is written above the staff, and "cujus regni non erit finis" is written below it. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *et*, *iterum*, *venturus*, and *est*.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text "cujus regni non erit finis" is written above the staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

non e-rit

gloria

judicare

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. The text "non e-rit" is written above the staff, and "gloria" and "judicare" are written below it. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text "et iterum venturus est" is written above the staff, and "cujus regni non erit finis" is written below it. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

KRZYSZTOF PENDERECKI IN MEMORIAM

23 listopada 2020

Koncert z okazji
87. rocznicy urodzin
Krzysztofa Pendereckiego
(1933–2020)

W programie:

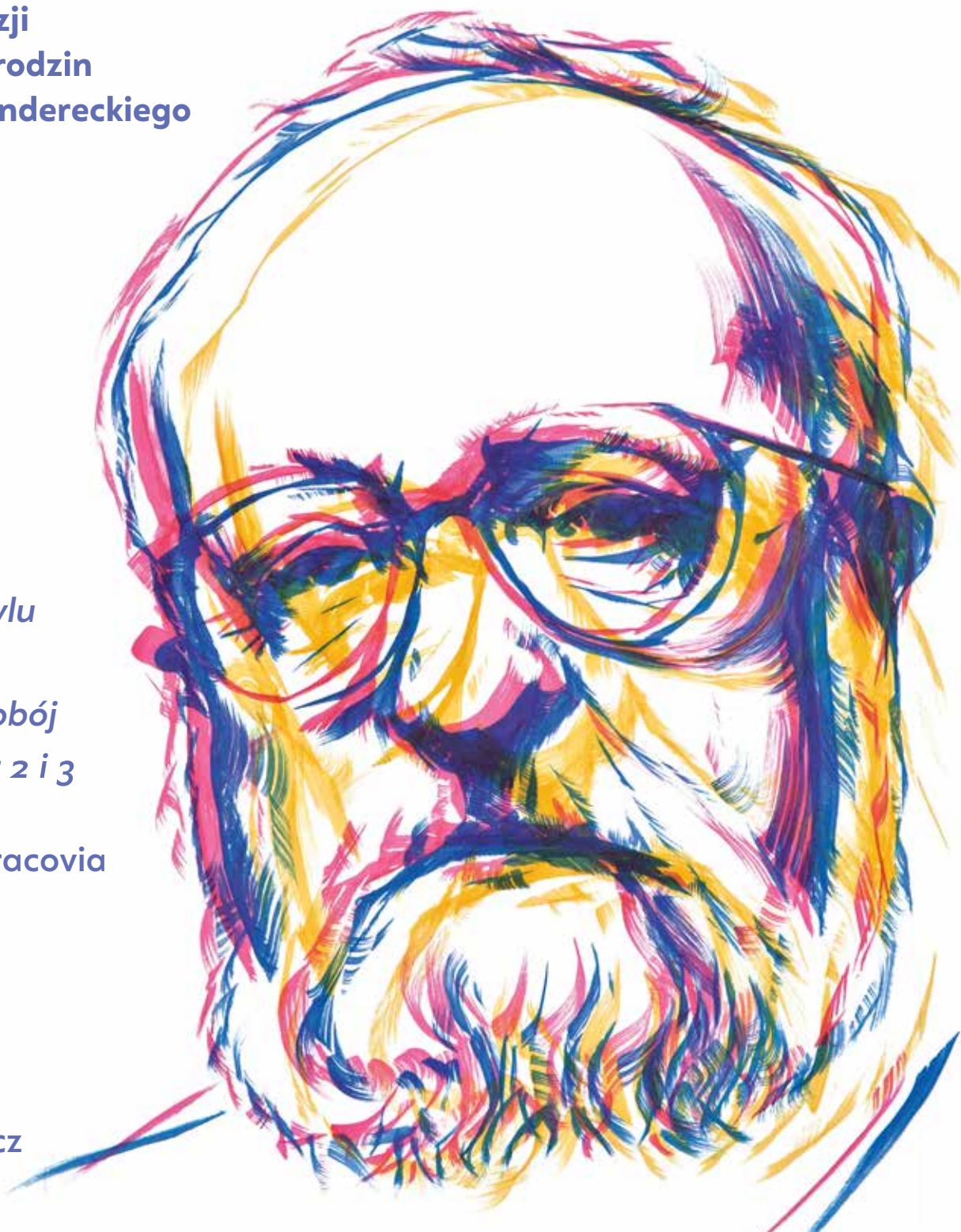
Trzy utwory
w dawnym stylu
Agnus Dei
Capriccio na obój
Sinfonietta nr 2 i 3

Sinfonietta Cracovia

Jurek Dybał
dyrygent

Agata Igras
flet

Sebastian
Aleksandrowicz
obój



PLAY KRAKÓW – PLATFORMA VOD MIASTA KRAKOWA