

Uczestnicy: Łukasz Borowicz, Kwartet Dafô, Rafał Jacek Delekta, Paweł Kubica, Aleksandra Kuls-Koziak, Piotr Lato, Piotr Orzechowski, Paweł Przytocki, Katarzyna Suska, Barbara Świątek-Żelazna, Maciej Tworek
Koordynacja i prowadzenie: Iwona Sowińska-Zajac

Dyskusja Wykonawców

Muzyka Krzysztofa Pendereckiego w zwierciadle wykonawców – świadectwa i refleksje

Iwona Sowińska-Zajac (ISZ): Witamy państwa bardzo serdecznie na spotkaniu związanym z wykonawstwem muzyki naszego mistrza, profesora Krzysztofa Pendereckiego. Pozwolę sobie przedstawić uczestników spotkania: Barbara Świątek-Żelazna, Rafał Jacek Delekta, Piotr Lato, kwartet Dafô w niepełnym składzie, czyli Justyna Duda-Krane, Aneta Dumanowska, Danuta Augustyn [brakuje Anny Armatus-Borelli – przyp. ISZ], Aleksandra Kuls-Koziak, Piotr Orzechowski, Katarzyna Suska, Paweł Kubica oraz Maciej Tworek. Mamy jeszcze dwóch uczestników, którzy przesłali nam nagrania swoich wypowiedzi, są to Paweł Przytocki i Łukasz Borowicz. Na początek zapraszam do wysłuchania prezentacji Rafała Jacka Delekty.

Rafał Jacek Delekta (RJD): Bardzo ucieszyło mnie zaproszenie do udziału w Międzynarodowym Sympozjum Krzysztofa Pendereckiego „Muzyka jako doświadczenie”. Miałem bowiem okazję „doświadczyć” osobowości kompozytora w momencie dla mnie, jeszcze wtedy studenta, bardzo ważnym. Jestem pewien, że bez tego kon-

taktu nie pojąłbym tak dobrze, skąd idea i emocje jego muzyki się biorą i któredy będzie podążała jego myśl twórcza. Dziś, po czterdziestu trzech latach peregrynacji dyrygenckim szlakiem jestem pewien, że dla każdego kapelmistrza poznanie źródła rodzącej się muzyki jest niezmiernie istotne, tym bardziej, że nie musiałem szukać go w książkach.

W 1979 roku rektor Krzysztof Penderecki zaproponował mi, abym pomógł mu od strony organizacyjnej przygotować pierwszy festiwal muzyki kameralnej w Dworze w Lusławicach. Proszę wybaczyć, że pominę opis emocji, które mnie wtedy wypełniały. To właśnie w trakcie licznych spotkań dotyczących rodzącego się festiwalu – w Krakowie, Warszawie i przede wszystkim w Lusławicach, „nauczyłem się” Krzysztofa Pendereckiego – kim jest, jak myśli, jak czuje i skąd wypływa idea jego muzyki. Proszę mi pozwolić zakończyć tutaj wątek moich doświadczeń z muzyką mistrza i nim samym, ponieważ postanowiłem, w rocznicę jego dziewięćdziesiątych urodzin, przybliżyć państwu temat lusławickich festiwali. Jednego z wielu kulturotwórczych dokonań Krzysztofa Pendereckiego, o którym przez ostatnie lata mówiło się i pisało niewiele. Ta prezentacja będzie tylko przywołaniem pasma wspomnień, a wspaniała idea państwa Pendereckich na pewno zasługuje na osobne, wyczerpujące opracowanie.

Festiwale w Dworze w Lusławicach są polskim ewenementem. Organizowane i finansowane przez Elżbietę i Krzysztofa Pendereckich w czasie, który był tętniący politycznie, stały się oazą piękna i muzyki na najwyższym poziomie. Nieoceniony wkład w warstwę merytoryczną i programową wniósł Krzysztof Droba. Państwo Pendereccy organizowali festiwale u siebie w domu – to był klimat wielkiej polskiej gościnności. I tak też odbierane były przez wszystkich przybyłych. Pomiedzy koncertami w dworze serwowano posiłki przygotowywane pod czujnym okiem pani Elżbiety. Do słownika gości festiwalowych weszło słynne powiedzenie Krzysztofa Droby „kawa i cukry w altanie”.

Pierwotny plan zakładał kilka, rok po roku, spotkań z różnymi gatunkami muzyki kameralnej. Ostatecznie odbyły się trzy: Pierwszy Festiwal Muzyki Kameralnej „Kwartet Smyczkowy” Lusławice Dwór (28 i 29 sierpnia 1980), Drugi Festiwal „Pieśń Romantyczna” Lusławice Dwór (12 września 1983) oraz Trzeci Festiwal Muzyki Kameralnej w Lusławicach Dwór „Musica per Archi” (10 września 1984).

Trzyletnia pauza w organizacji festiwali została spowodowana tym, co się wtedy w Polsce działo. Pamiętam, jak w przerwach pomiędzy koncertami, 29 sierpnia 1980 roku, nasłuchiwalismy wiadomości z Wybrzeża. Profesor zdecydował wtedy, że należy przeczekać 1981 rok. A później wiadomo – wprowadzono stan wojenny i do idei udało się wrócić dopiero z końcem 1982 roku.

Pierwszy festiwal poświęcony był kwartetowi smyczkowemu. Wzięły w nim udział cztery kwartety: Wileński (Audrone Vaniunaite, Petras Kunca, Donatas Katkus i Augustinas Vasiliauskas), Bernède'a (Jean-Claude Bernède, Marcel Champetrier, Michel Laléouse i Pierre Pennasson), Śląski (Marek Moś, Arkadiusz Kubica, Witold Serafin i Józef Gomolka) i Wilanowski (Tadeusz Gadzina, Paweł Łosakiewicz, Ryszard Duż i Marian Wasiółka). Istotnym elementem były prawykonania utworów zamówionych przez Krzysztofa Pendereckiego specjalnie na festiwal, czyli utwory Zbigniewa Bujarskiego, Broniusa Kutavičiusa, Eugeniusza Knapika, Krystyny Możumańskiej-Nazar, Marka Stachowskiego. To stało się zresztą regułą na przyszłość. Warto wspomnieć przy okazji, że utwór Zbigniewa Bujarskiego nosi po prostu tytuł *Kwartet na otwarcie domu*, gdyż było to otwarcie domu w Łusławicach.

Na festiwal przybył, wraz z Kwartetem Wileńskim, muzykolog Vytautas Landsbergis, głowa państwa litewskiego w latach 1990–1992 (jako przewodniczący parlamentu), ustawowo uznany w 2022 za pierwszego przywódcę niepodległej od 1990 Litwy. Należy zwrócić uwagę, że w roku 1980 Litwa była jeszcze częścią ZSRR. W związku z sytuacją w Polsce – powstaniem Solidarności, muzycy litewscy nie otrzymali oficjalnej możliwości wyjazdu, tylko przybyli prywatnie. Festiwalowi towarzyszyła wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, wypożyczonych przez państwa Pendereckich z Muzeum Narodowego w Warszawie. Zależało im bowiem, żeby Malczewski wrócił chociaż na chwilę do dworu, w którym pracował.

Drugi festiwal odbył się 12 września 1983 roku. Jak wspomniałem wcześniej, prezentował prawykonania „pieśni romantycznej”. Krzysztof Penderecki postawił przed zaproszonymi kompozytorami trudne zadanie – w 1984 roku skomponować pieśń romantyczną. Efekty były imponujące. Na drugim festiwalu Krzysztof Penderecki wprowadził tradycję wykonywania *Śpiewnika domowego* Stanisława Moniuszki – wykonawcami byli uczestnicy.

koncert

o dwunastej w południe

Bożydar

SPASOW

Pieśni Romantyczne [1981] na sopran i fortepian, do wierszy Teodora Trajanowa. Wykonawcy - Henryka Januszewska i Urszula Mitrega.

Feliksas

BAJORAS

Tryptyk [1981] na głos i fortepian, do wierszy Marcelijusa Martinaitisa. Wykonawcy - Regina Maciute i Gražuna Landsbergiene (wersja sopranowa), Piotr Kusiewicz i Waldemar Malicki (wersja tenorowa w koncercie wieczornym)

Aleksander

LASON

Trzy Pieśni [1983] na alt, skrzypce, obój, wiolonczelę i fortepian, do wierszy Kazimierzy Iłakowiczówny. Wykonawcy - Urszula Mitrega, Aureli Błaszczok, Jerzy Kotyczka, Paweł Głombik, Anna Lason.

* * *

śniadanie w parku

koncert

o trzeciej po południu

Krzysztof

PENDERECKI

Prośba o Wyspy Szczęśliwe [1957] do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Oddech Nocy [1957] do słów Leopolda Staffa, na mezzosopran i fortepian. Wykonawcy - Delfina Ambroziak i Tadeusz Chmielewski.

Cisza [1956], Niebo w Nocy [1956] do słów Leopolda Staffa, Czyś Ty Snem Była [1981] ded. Mieczysławowi Tomaszewskiemu z okazji 60-lecia urodzin, do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera, na baryton i fortepian. Wykonawcy - Jerzy Mechliński i Piotr Kusiewicz.

Joanna Wnuk

NAZAROWA

Życie i Miłość Poety [1982] dziesięć pieśni na alt, baryton i fortepian do wierszy Zygmunta Krasińskiego. Wykonawcy - Urszula Mitrega, Jerzy Mechliński i Eugeniusz Knapik.

kawa i cukry w altanie



śpiewnik domowy

Stanisława Moniuszki



Ilustracja 1, 2, 3. Program II Festiwalu w Lusławicach „Pieśń romantyczna”

Trzeci festiwal „Muzyka per archi” w lusławickim dworze odbył się 10 września 1984 roku. Były to trzy koncerty. W kościele w Zakliczynie orkiestra smyczkowa złożona z pedagogów i studentów naszej akademii prawykonała (pod moją dyrekcją) trzy utwory: *II Symfonię* na 13 instrumentów smyczkowych Andrzeja Krzanowskiego, *Con sordino* na smyczki i klawesyn Nikołaja Korndorfa z solistką Bogumiłą Gizbert-Studnicką oraz *Spengla-ūla* na cztery kwartety smyczkowe Osvaldas Balakauskas. W Dworze w Lusławicach odbyły się kolejne prawykonania: *Sonaty* na skrzypce solo Jana Radzyńskiego. *Cadenzy* na altówkę solo w wykonaniu Grigorija Żyslina (która została ukończona rankiem przed dniem wykonania), *Lusławice Variation* na skrzypce solo Paula Patersona, *Trzy śpiewy lata* na sześcioro skrzypiec Pēterisa Vaska oraz *Stance na dwoje skrzypiec* Wiktora Jakimowskiego. Podczas ostatniego koncertu wykonano *Sonatę na wiolonczelę* Walentina Silwestrowa oraz *Śpiewnik domowy* Stanisława Moniuszki z udziałem Ewy Podleś, Jadwigi Rappé i Andrzeja Hiolskiego z towarzyszeniem Mai Nosowskiej-Pasławskiej i Jerzego Marchwińskiego. Niezwykle ciekawy był koncert zamykający cały festiwal, na którym wystąpili Konstanty Andrzej Kulka, Ivan Monighetti, Grigorij Żyslin i Stefan Kamasa z Ivanem Monighettim. Profesor Penderecki podsumowując ten wieczór, powiedział: „No, widzę, że państwo jednak bardziej preferujecie muzykę klasyczną od muzyki współczesnej”.

Trzeciemu festiwalowi towarzyszyły specyficzne dla tamtych lat zdarzenia. Podczas koncertu w kościele w Zakliczynie pomagała milicja obywatelska, pilnując, aby w trakcie wydarzenia nie przejeżdżał w pobliżu żaden traktor lub głośna ciężarówka. Koncert był nagrywany. Pogoda nie sprzyjała natomiast podczas występów w altanie, bo spadł deszcz. To był czas niedoboru energii elektrycznej i w trakcie koncertów w dworze dwukrotnie zostało wyłączone zasilanie. Ostatecznie część występów odbywała się przy świecach. Te wypadki oraz utrudnione warunki słuchania muzyki przez liczną publiczność wpłynęły na decyzję Krzysztofa Pendereckiego o zawieszeniu festiwalu do czasu zbudowania sali. Ale to już inna historia.

Wszystkim festiwalom towarzyszyły specjalne wydawnictwa, zaproszenia, książeczki programowe, a w przypadku drugiego festiwalu dodatkowo teksty pieśni. Zaproszenia na pierwszy festiwal były jeszcze pisane na maszynie, na papierze firmowym z podpisem państwa Pendereckich.

Proszę państwa, niech podsumowaniem tej prezentacji będą słowa Krzysztofa Drobysa umieszczone w programie Festiwalu Muzyki Krzysztofa Pendereckiego z czerwca 1988 roku, w którym przypominał idee i programy lusławickich festiwali:

Utwory te w większości są już wydane drukiem i nagrane na płytach. Sporo godzin przeżytych w Lusławicach zostało tam utrwalać.

atmosferę tamtych świątecznych dni, tę staropolską gościnność gospodarzy? Jak utrwalić sztukę Elżbiety Pendereckiej? Jej wielką sztukę prowadzenia domu. Takiego domu.

ISZ: Bardzo dziękujemy za tę piękną, wzruszającą prezentację. Może kontynuując wątek przywołanych postaci, przyjaciół, mistrzów, zapytam teraz panią rektor o doświadczenia spotkań z profesorem – profesjonalne oczywiście, ale może też natury bardziej przyjacielskiej.

Barbara Świątek-Żelazna (BŚŻ): Szanowni państwo, jestem ogromnie szczęśliwa, że mogę się z państwem podzielić wspomnieniami mojej koleżeńskiej więzi z Krzysztofem z okresu jego pierwszego pobytu w Krakowie – jego początków, kiedy to otwały się wielkie wrota do światowej sławy.

Moja znajomość z Krzysztofem Pendereckim sięga odległego czasu, od średniej szkoły muzycznej, w której uczył się Krzysztof, a ja uczyłam się w liceum muzycznym. Wówczas Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna postanowiła zorganizować orkiestrę symfoniczną i miała ambicje wykonania koncertów w filharmonii. Ale ponieważ szkoła była jeszcze uboga pod względem liczby specjalności instrumentalnych, zapraszano uczniów ze szkół średnich. W grupie tej znalazł się Krzysztof jako skrzypek, ja natomiast jako flecistka.

Próby prowadził profesor Artur Malawski, kompozytor, dyrygent. Wówczas była to postać bardzo znacząca i znana nam wszystkim. Profesor był wymagający, mało tolerancyjny dla naszych niedomagań; próby prowadził bardzo energetycznie, właściwie nawet nerwowo. Krzysztof grał partię drugich skrzypiec, a jak wiadomo, drugie skrzypce w orkiestrze siedzą przed fletami. Tak więc miałam bliski ogląd kolegi. Wyglądał dość ekscentrycznie: ubrany był w pomidorowe spodnie (ja nazywałam je pomidorowymi, ojciec – ceglasto-pomarańczowymi), marynarkę w kolorze zielonym z materiału obiciowego na meble. I na górze burza blond loków. Wygląd bardzo oryginalny jak na owe czasy.

Ale też Krzysztof zachowywał się bardzo niepokornie – denerwowała go nasza niemoc instrumentalna. Komentował granie, komentował dyrygowanie profesora. W końcu zdenerwowany Malawski zwrócił mu uwagę: „Penderecki, jeśli się nie uspokoisz, zabierzesz skrzypce, nuty, pulpit i wylecisz na korytarz!”. Krzysiu nie dał szansy profesorowi, sam wziął szybko skrzypce pod pachę, nuty pod drugą pachę, pulpit i wyszedł. I taki był moment pierwszego mojego kontaktu z Krzysiem. Pomyślałam sobie, że to odważny, zbuntowany, kolorowy ptak, ale też wielka indywidualność.

Nasze drogi znów się przecięły w świecie muzycznym podczas studiów w Wyższej Szkole Muzycznej. Krzysztof był w klasie kompozycji u rzeczonoego profesora Artu-

ra Malawskiego, ja w klasie fletu. Byłam pierwszą studentką, na której przykładzie tworzyła się klasa fletu w tej szkole. Młodzi kompozytorzy, studenci pisali utwory, takie próby utworów właściwie, etiudy, które służyły zapoznaniu się z instrumentami. Chętnie w tym uczestniczyłam, byłam otwarta, ciekawa świata muzycznego współczesnych kompozytorów, inspirując ich również swoimi własnymi pomysłami nowych efektów dźwiękowych.

Podczas studiów Krzysztof komponował wiele muzyki dla teatru, później także do filmów. Pierwszym teatrem, z którym współpracował, był Teatr Groteska w Krakowie. Muzykę nagrywaliśmy wieczorami, właściwie nocami, dorabiając sobie na studiowanie. Byłam „nadwornym inspektorem” Krzysztofa, organizowałam zespoły do nagrań, nawet rozpisywałam jego partytury. Nie była to łatwa praca, bo, jak wiemy, te partytury są bardzo kolorowe i bardzo obfite w znaki, więc ciężko było odcyfrować napisaną w nich „prawdę”.

Atmosferze nagrań towarzyszyły niespodziewane chwile, bowiem Krzysiu zapraszał swoich kolegów kompozytorów, aby sobie dorobili na życie, w tym także takich, którzy niestety nie grali na instrumentach sprawnie. Myślę tutaj o Zbyszku Bujarskim, który miał grać na instrumentach perkusyjnych. Niestety nigdy w życiu nie miał żadnego perkusyjnego instrumentu w rękach. Gramy, gramy, nagrywamy. Reżyser dźwięku, który przyjechał specjalnie na to nagranie, tłumaczy, opisuje nam, że lalki (nagrywaliśmy muzykę dla Banialuki w Bielsku-Białej) się wywracają, tańczą, skaczą, piją, śpiewają itd. I w końcu gramy jakąś piękną piosenkę i nagle ma być solo – tremolo na werblu.

Wiemy wszyscy, że perkusiści całe życie ćwiczą nadgarstki, żeby je wprowadzić w taki ruch, właściwie energetyczny, jak pod prądem musi ta ręka pracować. Niestety od początku miałam świadomość, że to jest niemożliwe. No ale siedziałam cicho, myślę sobie, to jest już sprawa między Krzysiem i Zbyszkiem. Każde ponawianie, każde tłumaczenie reżysera paraliżowało nas nieprawdopodobnie, bo wiedzieliśmy, że wszystko zmierza do jednego, czyli do katastrofy. W końcu reżyser zdenerwowany tłumaczy: „Proszę pana, to ma być efekt wysypanego groszku, a pan sypie brudne wielkie buraki!”. No i skończyło się nasze granie. Po prostu nie byliśmy w stanie później już nic zagrać. Ale, aby uratować sytuację, podeszłam do Krzysztofa i mówię: „Krzysiu, ja zagram frullato na flecie”. Krzysztof mówi: „No zagraj”. Wzięłam szeroki oddech na przeponę i puściłam frullato: „Trrrrrrrrrr!”. Reżyser mówi: „No świetnie, przyjmuję!”. Problem został tym sposobem zażegnany.

Będąc jeszcze studentem, Krzysztof postanowił wysłać trzy partytury na Konkurs Młodych Kompozytorów w Warszawie. Pewnego wieczoru, gdy ćwiczyłam do godziny dwudziestej drugiej, wpada Krzysztof do klasy, pod pachą ma taki jakiś

okropny szary papier, w dłoni trzy partytury i siermiężny sznurek. Coś okropnego! I mówi: „Baśka, pomożesz mi zapakować, bo przed dwunastą musisz mi to wysłać z poczty do Warszawy?”. No to szybko pakujemy, Krzysztof opisał trzema godłami, ja biegiem na pocztę, wysłałam. Po kilku dniach przyszła wiadomość – rewelacja! Penderecki zdobył trzy nagrody w konkursie! Trzy pierwsze nagrody oczywiście.

Pierwsze miejsce zajęły *Strofy* na sopran solo, głos recytujący i dziesięć instrumentów, dwie drugie nagrody: *Psalmy Dawida* i *Emanacje*. Ponieważ na konkurs zapis każdej partytury musi być różny, w związku z tym jeden utwór Krzysztof przepisywał prawą ręką, drugi utwór lewą ręką, a trzeci utwór przepisywał Zbigniew Bujarski. Jury po odkryciu nazwiska, zbulwersowane, wprowadziło szybko klauzulę, że każdemu kompozytorowi wolno przysłać tylko jeden utwór. Proszę państwa, te trzy nagrody to był paszport do wielkiego świata muzyki.

Kolejnym etapem mojego muzycznego kontaktu z Krzysztofem były koncerty Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, zwanej potocznie Radiówką. Byłam pierwszą flecistką tej orkiestry. Zespół był bardzo dobry, mieliśmy również chór mieszany i do tego jeszcze zapraszaliśmy gościnnie chór chłopięcy z Filharmonii Krakowskiej. Ten ogromny aparat wykonawczy spełniał warunki wykonania największych dzieł Pendereckiego. W tym składzie odbyliśmy przepiękne tournée koncertowe w kilku krajach Europy: Szwajcaria, Włochy, Holandia. Koncerty te były zawsze wielkim wydarzeniem w miejscu, w którym byliśmy. Nieprawdopodobny aplauz po wykonaniach, atmosfera wokół Krzysztofa – gęsta, pełna zachwytu, ciekawości i szacunku, to było coś, czego się nie zapomina. Warto było w tym uniesieniu brać udział.

Z racji wielkiego autorytetu Krzysiu posiadał przywilej współpracowania z najlepszymi orkiestrami na świecie, z najlepszymi wykonawcami różnych specjalności. W związku z tym nie zawsze miał cierpliwość do orkiestr słabszych, wyrażając to podczas prób nieco nieparlamentarnymi słowami. Oczywiście nas rozbawiał. Ale słysząc było wówczas taki dramatyczny szept z pierwszego czy drugiego rzędu: „Krzysiu!”. To pani Elżbieta, która zawsze czuwała nad mężem.

Krzysztof nie lubił długo pracować z orkiestrą. Pod koniec próby padało słynne pytanie: „Inspektorze! Która godzina?”. Wstawał inspektor Groborz, elegancki brunet, i z szacunkiem oraz pokłonem odpowiadał: „Mistrzu profesorze, najwyższa, żebyśmy już próbę skończyli”. Krzysiu doskonale wyczuwał każdy zespół, z którym pracował i jego możliwości. Jeśli stanął pod tak zwaną ścianą, to nie próbował niepotrzebnie, bo to była dla niego strata czasu.

Penderecki, w mojej ocenie, prezentował dwa gatunki wyobraźni artystycznej – twórczą i wykonawczą. A to pozwalało mu wydobyć detale z gęstej faktury za-

pisanego dzieła, co jeszcze mocniej zwiększało dramaturgię muzycznej narracji. Jako muzyk w orkiestrze czułam jego emocjonalny przekaz, który nieprawdopodobnie zmuszał do skupienia, a ów artystyczny przekaz, efekt przekazywanych emocji włączał automatycznie odbiorcę do aktywnego i żywego przeżywania. Dyrygowanie Krzysztofa było pełne różnych pomysłowych gestów, ruchów, które okazywały się skuteczne, bo Krzysztof wymagał od muzyków dużej koncentracji, czujności, bez względu na jego ruch. I to przynosiło efekty.

Szybko zdobywał autorytet w orkiestrze, jego wielka indywidualność silnie oddziaływała i zmuszała do skupienia. Dla mnie gest Krzysztofa był nie tylko wskazaniem, w którym miejscu partytury jestem, ale w jego dłoniach czułam głęboki przekaz tego, co on chce usłyszeć w swoim utworze. Jego prowadzenie nie było tradycyjnym dyrygowaniem, ale wyzwaniem takiego rodzaju ekspresji, jaką w swojej twórczości zawarł. To był nieprawdopodobny przekaz emocji. Czytelnie komunikował konstrukcję dzieła, jego dramaturgię i proporcje kulminacyjnych punktów.

Ważny dla Krzysztofa był czas realizacji jego dzieł, którego jednoznacznie właściwie nie da się dookreślić, ale Krzysztof twierdził, że tylko on wie, jak powinien kształtować się jego utwór w czasie. Myślę, że później zmienił zdanie, to były jego początki. Przeżywanie emocji podczas koncertu z Krzysztofem – twórcą i odtwórcą było dla mnie ważnym momentem w spełnianiu się w roli muzyka orkiestrowego. Utwierdzało mnie w przekonaniu, jak ważna jest rola muzyka orkiestrowego – zamknięta w partyturze dzieła. I to jest wartość, którą między innymi otrzymałam od Krzysztofa.

ISZ: Bardzo dziękujemy za te piękne wspomnienia. Kontynuując ostatni punkt wystąpienia pani rektor, dotyczący współpracy profesora Pendereckiego z orkiestrą, zapytam teraz osobę, która najbliższej była związana właśnie z tą formą jego działalności – Macieja Tworka. Początek waszej współpracy datuje się, zdaje się, na rok 2002, prawda?

Maciej Tworek (MT): Tak, rzeczywiście. Przede wszystkim jestem zaszczycony, że zostałem zaproszony przez organizatorów tego spotkania na rozmowę o mentorze mojego stawania się muzykiem, które, mam nadzieję, trwa w dalszym ciągu. Pierwsze moje spotkanie z Krzysztofem Pendereckim zawdzięczam tej szkole. Jakbym nie przyjechał studiować do Krakowa, oczywiście znałbym Pendereckiego z encyklopedii, może z telewizji. Jeżeli w ogóle ten typ muzyki by mnie zafascynował.

Natomiast muszę poprzedzić to pierwsze osobiste spotkanie z nim pierwszym spotkaniem z jego muzyką. Przez wiele lat miałem przyjemność śpiewać w Chórze Filharmonii Krakowskiej i pierwszym dziełem, z którym zetknąłem się w tej instytucji była *Pasja według św. Łukasza* – utwór, który zainspirował mnie dużo, dużo później. Póki co to spotkanie spowodowało, że ja, zafascynowany Bachem,

Brahmsem, muzyką romantyczną, wtedy po zetknięciu się z *Pasją* wzniosłem oczy do góry i pomyślałem: „Byłbym nie musiał się taką muzyką zajmować”. Rzeczywiście, *Pasja* wydawała mi się wówczas jakimś nonsensem, tym bardziej, że dotyczyła tak ważnej tematyki. Ale oczywiście wynikało to nie z jakości muzyki, tylko z mojego niewykształcenia i w tej chwili uważam, że jest to najdoskonalsze dzieło Krzysztofa Pendereckiego. Cieszę się, że mogłem dotrzeć do tego typu stwierdzenia i przemyśleń.

Pierwsze osobiste spotkanie miało miejsce w Akademii Muzycznej w 2002 roku, w bardzo prozaicznych okolicznościach – zaczynałem prowadzić chór i akurat przygotowywaliśmy *Siedem Bram Jerozolimy*. No i tak się złożyło, że ja w tych przygotowaniach brałem udział, oczywiście zestresowany faktem, że za chwilę pojawi się mistrz, twórca dzieła. Pierwsza próba nie była długa. Po wysłuchaniu *De profundis*, czyli części a cappella kompozytor był wzruszony i bardzo docenił śpiew studentów. To w zasadzie oznaczało już początek naszej dalszej współpracy, choć wtedy nic jeszcze na to nie wskazywało wprost.

Koncert miał miejsce w kościele Świętej Katarzyny i bodajże był to też ostatni koncert, na którym obecny był nasz rektor Marek Stachowski. Pamiętam, że razem z profesorem Pendereckim siedzieli w pierwszym rzędzie. Wydawało mi się, że to wielka przygoda spotkać się z Krzysztofem Pendereckim, bo oczywiście po koncercie zaprosił wykonawców na środek do ukłonów i miałem okazję uścisnąć mu dłoń. Wydawało mi się, że to jest szczęśliwy zbieg okoliczności, ale raczej jednorazowy.

Minęło pół roku i dostałem telefon z Filharmonii Krakowskiej z informacją, że dzwonił ktoś od Krzysztofa Pendereckiego z prośbą, żeby ten, który przygotowywał *Siedem Bram Jerozolimy* pojechał do Łodzi przygotować *Credo*. Tym razem już orkiestrę, solistów i chór. Zatem on nie wiedział do końca, kim ja w ogóle jestem. Miałem tylko dwa tygodnie na przygotowanie się, ale się zgodziłem, zakładając, że spadnę najwyżej z wysokiego konia. I wtedy poznaliśmy się bliżej, a nawet wymieniliśmy się numerami telefonów. Tak rozpoczęła się nasza współpraca, która trwała osiemnaście lat.

Tak się składa, że miałem szczęście poznać wszystkich państwa, którzy się przede mną wypowiadali i współpracowali z nimi niejednokrotnie. Wspomnę też tych, których już nie ma wśród nas: Mieczysława Tomaszewskiego, Zbigniewa Bujarskiego, Marka Stachowskiego, Krystynę Moszumańską-Nazar. Nie spodziewałem się również, że po latach uda mi się zbliżyć tak bardzo do osoby, która koncentrowała tych wszystkich wspaniałych ludzi wokół siebie, jego żony, Elżbiety.

Współpraca ta była dla mnie wielkim darem od losu, bo nie spodziewałem się, że przerodzi się w przyjaźń. Czułem się zaszczycony tym, że Krzysztof Penderecki

obdarzył mnie przyjaźnią i mówię o tym ze wzruszeniem, ale też z pewną ostrożnością i z wielkim szacunkiem do słowa „przyjaźń”, bo ono bardzo często jest nadużywane. A ja doświadczyłem kilka razy w swoim życiu przyjaźni, o których mogę powiedzieć, że są tymi prawdziwymi. I Krzysztof Penderecki mnie taką przyjaźnią obdarzył, po prostu wykonał gest, mówiąc do mnie „Maciuś” w pewnym momencie i to „Maciuś” zostało do końca jego życia. W takim znaczeniu ciepłego spojrzenia na moją osobę, bardzo mi kibicującego i wierzącego w moje możliwości.

Zawdzięczam temu człowiekowi bardzo, bardzo wiele. Przede wszystkim to, co tworzy się w każdym artyście przez długie lata pracy, czyli walkę ze stresem, budowanie swojej osobowości poprzez kontakt z utworem, ale i ze wspaniałymi zespołami. Dostałem to wszystko przez okres osiemnastu lat od jednego człowieka. To wszystko dodawało pewności siebie i, co najważniejsze, wynikało z przyjaźni. Bo wydaje mi się, że gdyby nasza współpraca była oparta tylko na działaniach czysto artystycznych, zawodowych, to wcześniej czy później by się skończyła.

No i się skończyła, zbyt nagle, bo ta współpraca z Krzysztofem Pendereckim stworzyła dla mnie jako artysty aurę wręcz nieziemską. Liczyłem na to, że będziemy mogli dzielić się tym jeszcze przez długie lata. Szczerze mówiąc, ten ostatni okres współpracy ze względu na różne okoliczności, przede wszystkim na wiek, wyglądał w ten sposób, że przygotowywałem utwory dla niego i na początku wykonywaliśmy je razem. Na przykład wspomniane *Credo*, które zresztą miałem przyjemność tydzień temu poprowadzić w Warszawie – on dyrygował do *Crucifixus*, a ja od *Et resurrexit*. Miałem szczęście trzykrotnie brać udział w takim koncercie.

W końcu profesor coraz częściej zaczął wspominać, że już nie będzie dyrygował, że jest kompozytorem, a nie dyrygentem. Nie zapomnę nigdy wykonania *Credo* we Lwowie albo w Kijowie. Profesor mówił: „Nie, Maciuś, to ty dzisiaj zadyrygujesz sam”. Ja na to: „Panie profesorze, ale tutaj organizatorzy są nastawieni jednak na maestro”. Na to on: „W porządku, to ja dyryguję początek”. Ale jak już wychodził i zaczynał dyrygować, to emocje powodowały, że po prostu chciał utwór doprowadzić do końca. I pamiętam, że gdy skończył *Crucifixus*, to mieliśmy taką szybką zamianę – stawałem za jego plecami i wchodziłem na podium do *Et resurrexit*. Ale tym razem, gdy mnie zobaczył, zapytał zdziwiony: „A ty co tu robisz?”. Więc mówię: „Panie profesorze, zamieniamy się”.

Pamiętam też, że podczas pierwszego spotkania byłem wystraszony, przerażony, że w pewnym momencie ten człowiek zada mi jakieś pytanie, na które nie będę znać odpowiedzi albo coś będzie nie tak i będę się musiał z tego spowiadać. Za to koniec naszej współpracy to była wspaniała, przyjacielska relacja i była ona niezwykle twórcza. Widzieli to także wykonawcy, orkiestry, chóry, widziała publiczność za nami,

przez co nasze koncerty stawały się jeszcze bardziej naznaczone ludzkim wymiarem. I ten ludzki wymiar był czymś, co mnie najbardziej zachwyciło w jego muzyce. W *Pasji*, w *Credo*, w *Polskim Requiem*, właściwie w każdym utworze z tekstem, oczywiście przełożyło się to również na utwory symfoniczne i kameralne.

Zauważyłem, że jemu bardzo zależy na kondycji człowieka w świecie. Zawsze się zastanawiał, do czego to wszystko zmierza. Jego fascynacja *sacrum* w muzyce myślę, że też temu służyła. Jakby chciał, może podświadomie, ratować te nasze czasy swoją muzyką. Przychodzi mi do głowy w tym kontekście fragment orędzia papieża Pawła VI do artystów na zakończenie Soboru watykańskiego II:

Ten świat, w którym żyjemy, potrzebuje piękna, by nie pogrążyć się w rozpacz. Piękno, tak jak prawda, napędza serca ludzi radością. Jest cennym owocem, którego czas nie niszczy, który jednoczy pokolenia i sprawia, że łączą się w podziwie. A to dzięki waszym rękóm. Pamiętajcie, że jesteście strażnikami piękna w świecie.

Myślę, że ten tekst można odnieść do Krzysztofa Pendereckiego jako strażnika piękna w świecie i do każdego z nas jako muzyków, ludzi zajmujących się i twórczością Pendereckiego. Niech to będzie podsumowaniem mojego wystąpienia.

Na koniec jeszcze anegdota. Na pięćdziesięciolecie Krzysztofa Pendereckiego pojechaliśmy do Essen. Profesor spędził tam kilka lat na Uniwersytecie i z okazji jubileuszu postanowiliśmy wykonać jego *Pasję*. A przy okazji, dzień po wykonaniu tego dzieła miała być odsłonięta tablica przy domu w Essen, w którym mieszkali swego czasu Państwo Pendereccy. No i oczywiście wysłał mnie jako forpocztę do przygotowania orkiestry, chórów i połączenia tego z solistami w całość. Ale ciągle na próbach nie było chórów. Zapewniono mnie, że chóry są dobrze przygotowane. Nikt mi tylko nie powiedział, że te trzy chóry są z różnych miejscowości i rzeczywiście każdy przygotowywał swoje partie, natomiast nigdy się nie spotkały.

Profesor przyleciał do Essen i dzwoni do mnie z lotniska: „Maciuś, jak tam w ogóle przygotowania do *Pasji*?”. Mówię: „Profesorze, orkiestra już jest przygotowana, chóry właśnie się zjechały, z tego co wiem, są świetnie przygotowane, także najlepiej będzie, jeśli pan profesor przyjedzie od razu na próbę i poprowadzi tę próbę już sam”. Przyjechał – aplauz jak na występie Rolling Stonesów. I mówi: „Wiesz co, to zacznij, ja sobie zobaczę, jak to wygląda”. Zaczynam śpiewać, *Crux ave* chóru dziecięcego, wszystko super. Później się zaczynają te wszystkie „malowania” w trzech chórach... No i nie odpaliło, gdzieś w dziesiątym takcie. Drugi raz. *Crux ave* znowu do tego dziesiątego taktu, a te chóry wciąż błędzą. Trzy razy tak rozpocząłem, aż profesor podszedł do mnie z tyłu, zupełnie poważnie i po niemiecku, żeby było bardziej dramatycznie, przy organizatorach koncertów mówi:

Maciuś, chyba zdajemy sobie obydwa sprawę z tego, że te chóry potrzebują jeszcze pół roku na przygotowanie *Pasji*, w związku z czym bardzo serdecznie cię zapraszam dzisiaj na kolację, a jutro wracamy do Krakowa. Tylko wiesz co, trzeba jeszcze Elżbietę powiadomić, żeby nie przyjeżdżała.

Ostatecznie profesor powiedział, że się zgadza na ten koncert – pod warunkiem, że ja go poprowadzę. Dowiedziałem się o tym o dwunastej w południe w dniu koncertu i to było pierwsze wykonanie *Pasji* w moim życiu. Bardzo zresztą udane, jak się później okazało. Państwo Pendereccy odsłanili tablicę na domu i wszystko się szczęśliwie skończyło.

ISZ: Myślę Maćku, że powinienesz spisać te swoje wspomnienia i mogłaby z tego powstać pokaźna książka. A ponieważ została przywołana w pewnym momencie Filharmonia Łódzka, to pozwolę sobie zaprezentować nagraną specjalnie dla nas wypowiedź Pawła Przytockiego, szefa Łódzkiej Filharmonii.

Paweł Przytocki (PP): Witam państwa bardzo serdecznie. Jestem aktualnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Dzięki uprzejmości Działu Promocji mam okazję nagrać kilka słów na temat wykonawstwa utworów Krzysztofa Pendereckiego i włączyć się do dyskusji w panelu, w którym uczestniczą moi znakomici koledzy i koleżanki. Przypominam sobie swoje pierwsze kontakty z muzyką Krzysztofa Pendereckiego i pamięcią wracam do roku 1984, kiedy to, będąc dyrygentem chórów Filharmonii Krakowskiej, miałem okazję wykonać i przygotować po raz pierwszy utwór Krzysztofa Pendereckiego – *Agnus Dei*.

Było to zdarzenie dla mnie niezwykle intrygujące, dlatego, że jak sobie przypominam tamte czasy, pierwszą próbę i akord a-moll na słowie „Mundi” i kawałek dalej w kulminacji klaster na słowie „Peccata”, doznałem jakiegoś olśnienia. Nie do końca jeszcze wiedziałem, jakiego rodzaju koincydencja zachodzi między tymi dwoma punktami, tymi dwoma akordami w utworze. Ale praca nad nim była niezmiernie fascynująca.

Chór Filharmonii Krakowskiej w tamtym okresie nie był może w swoim szczytowym momencie artystycznego rozwoju, gdyż ten akord a-moll miał dość dyskusyjną, trudną do zestrojenia tercję małą. Pamiętam, że nigdy ta tercja mała nie mogła się zestroić. W środkowych głosach ona była, bodajże w drugich sopranach, ale za to ogrom emocji, ogrom serca, jaki w to włożyli wykonawcy, został w mojej pamięci. Chciałbym też przypomnieć, że Filharmonia Krakowska w tamtym okresie, czyli od roku 1967 pod wodzą mojego profesora, Jerzego Katlewicza, odnosiła swoje największe międzynarodowe sukcesy właśnie z muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Praktycznie do roku 1980 nieustannie chóry i orkiestra podróżowały po całym świecie. To były złote lata artystycznego rozwoju filharmonii.

Ale wracam do swoich doświadczeń z tą muzyką. Oprócz podstawowych elementów dotyczących interpretacji dzieła muzycznego i stopnia trudności, jaki niosą partytury Krzysztofa Pendereckiego, zawsze intrygujące i zawsze trudne były do uchwycenia te punkty, w których występowały instrumenty tzw. rzadkie, chociażby tubafony w *Siedmiu bramach Jerozolimy*. Dotyczyło to również rototomów. Nawet sobie przypominam taką sytuację, kiedy w zeszłym roku przygotowywałem *II Koncert wiolonczelowy* i szukałem po całej Polsce dobrej jakości instrumentów, bo instrumenty kieleckiej jakości nie gwarantowały żadnego sukcesu. A wręcz przeciwnie, czyniły z tego dzieła karykaturę. Krzysztof Penderecki bardzo często umieszczał też w partyturach piłę. Trzeba było znaleźć w Warszawie wirtuozę, który umiał grać na piłę, ponieważ we wczesnych utworach to właśnie ona była instrumentem, który wprowadzał nową jakość. Wzbogacała efekty sonorystyczne muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Zatem problemy wykonawcze wynikały często z faktu różnorodności instrumentarium.

Wracam też pamięcią do moich spotkań z profesorem Pendereckimi tego okresu, kiedy przygotowywałem dla niego w roku 1988 *Polskie Requiem* w Warszawie. To było pierwsze wykonanie. Potem w 1989 roku prowadziłem pierwszą część koncertu, która składała się z *Agnus Dei* i *Przebudzenia Jakuba*, natomiast profesor dyrygował *Te Deum* w części drugiej. To były pierwsze utwory, którymi dyrygowałem. Właściwie swoją przygodę zacząłem od dzieł z okresu po roku 1977, tzw. neoromantycznych. Mówię „tak zwanych”, bo to nie do końca jest właściwe określenie. Tym, co mnie w tej muzyce zawsze intrygowało, jest ogromny ładunek emocji i to niezależnie od tego, czy były to utwory z wczesnego okresu awangardowego, czyli *Tren* lub *De natura sonoris*, czy późniejsze *Przebudzenia Jakuba*, czy też ostatnie, jak chociażby *Pieśni Przemijania* czy *Powiało na mnie morze snów*. Myślę, że utwory Krzysztofa Pendereckiego są tak nasycone emocjami i indywidualnym językiem, że rozpoznamy zarówno Pendereckiego z okresu lat sześćdziesiątych, jak i Pendereckiego z lat osiemdziesiątych. Jest bardzo jednoznaczny w ukształtowanym języku – wyrazistym, emocjonalnym. Ta muzyka jest według mnie bardzo uniwersalna.

Mógłbym zakończyć moją wypowiedź jednym stwierdzeniem z książki Wiesława Myśliwskiego *Traktat o łuskaniu fasoli*, w której napisał on, że „Bóg jest muzyką, a dopiero potem wszechmocą”. W twórczości Krzysztofa Pendereckiego cały czas jest silnie obecny boski wymiar muzyki. Niezwykle emanujący zarówno w tych wczesnych, jak późnych utworach. To jest moja odpowiedź na to, czy ta muzyka przetrwa. Nie jestem prorokiem, ale myślę, że ten boski wymiar będzie jej siłą przez następne lata.

ISZ: Dziękuję bardzo i poproszę teraz o kolejną nagraną wypowiedź – Łukasza Borowicza, szefa Filharmonii Poznańskiej.

Łukasz Borowicz (ŁB): Drodzy i szanowni państwo, to dla mnie ogromny zaszczyt, że mogę podzielić się z państwem swoimi wspomnieniami dotyczącymi pracy z profesorem Krzysztofem Pendereckim. Miałem zaszczyt przez parę lat asystować mu przy różnych projektach koncertowych w kraju i za granicą. W związku z tym są to doświadczenia dotyczące różnych utworów, przede wszystkim symfonicznych, ale także wokально-instrumentalnych, a także licznych rozmów z panem profesorem. Podczas rozmów, ucząc się i słuchając, pytałem o różne kwestie związane z samą muzyką, z jej istotą, z procesem kompozycji, z tym kontekstem jakże ciekawym, mianowicie połączenia twórcy i odtwórcy, czyli tym, co fascynowało mnie i fascynuje do dzisiaj i zawsze będzie fascynować w twórczości profesora Pendereckiego.

Moja asystentura przy profesorze to przede wszystkim pomoc w przeprowadzeniu pierwszych prób z zespołami w Polsce, były to przede wszystkim Orkiestra Filharmonii Narodowej, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Sinfonia Varsovia, ale także zespoły zagraniczne. Dla zespołów polskich arcydzieła profesora Pendereckiego – to były z reguły kolejne wykonania, utwory dobrze znane, w których jedynie trzeba było pewne rzeczy przypomnieć. Natomiast grając muzykę profesora za granicą, w szczególności w Azji (choćby projekty w Chinach czy w Korei), spotykałem się z zespołami, w których tylko część muzyków znała te utwory, wykonywała je wcześniej, w związku z tym wszystko trzeba było trochę inaczej przygotowywać.

Muszę państwu powiedzieć, że niesamowity jest ten moment oczekiwania i dla asystenta, i dla orkiestry – oczekiwania na przyjazd mistrza. Kiedy jesteśmy po pierwszych próbach, kiedy wszystko zdaje się już gotowe, ale będzie ten moment spotkania, pierwszego zetknięcia się profesora z tą wizją dźwiękową utworu, którą przygotowaliśmy na miejscu. No i oczywiście wyczekiwana reakcja zespołu, tudzież asystenta. Reakcja na to, jak profesor oceni to przygotowanie, jak podejmie dalszą pracę nad utworem. To było zawsze dość niesamowite, szczególnie w przypadku zespołów niemających tak wielu doświadczeń z muzyką profesora Pendereckiego to oczekiwanie przeradzało się czasami w pewną nerwowość. Muszę przyznać, że zawsze podziwiałem sposób, w jaki profesor Penderecki przełamywał tę barierę pierwszego zdenerwowania zespołu i potrafił dosłownie jednym zdaniem, jedną anegdotą, rozluźnieniem atmosfery nieprawdopodobnie skrócić dystans. A co za tym idzie, uzyskać dużo lepszą pracę z zespołem, osiągając szybciej efekty dźwiękowe zbliżone do tych, które były w jego wyobrażeniu niż gdyby

zgłaszał po prostu tylko i wyłącznie uwagi krytyczne. Także to było niesamowite – właśnie anegdota, rozluźnienie atmosfery, skrócenie dystansu.

Obserwowałem to także w pracy profesora Pendereckiego z zespołami młodzieżowymi, gdzie ten kontakt był zupełnie nieprawdopodobny ze względu na to, że profesor wśród młodzieży czuł się chyba najlepiej, jeśli mogę tak przypuszczać, jako reformator muzyki, jako przecież członek awangardy. Zawsze ten duch młodzieżowy był u niego obecny. Duch poszukiwania pewnej jakiejś nawet niepokornej niezgody w muzyce był mu tak bliski i na pewno z wielką radością obserwował muzyków wirtuozowsko, z zacięciem wykonujących najtrudniejsze pasaże w jego utworach symfonicznych czy instrumentalnych, ale także wspomagał ich w tych wysiłkach. I tu przywołam dosyć ciekawe wspomnienie.

Profesor był osobą bardzo życzliwą w stosunku do muzyków, szczególnie oczywiście dotyczyło to muzyków, którzy byli doskonale przygotowani lub po których było widać, że wkładają całe swoje umiejętności i całą swoją wiedzę w to, by móc jak najlepiej dany fragment zagrać. Ale ta niesłychana otwartość profesora na warunki tu i teraz, na warunki, na które po prostu składała się dana sytuacja, chociażby czyjeś zdenerwowanie, trema, napięcie. I co wtedy robi prof. Penderecki? Profesor Penderecki na potrzeby np. solisty wokalisty prosi jednego z muzyków, żeby dopisał sobie nutę, którą delikatnie, będąc niedaleko, zagra podczas kolejnej próby, tudzież podczas koncertu, żeby ten solista miał pewność, żeby czuł się swobodnie, żeby miał absolutną łatwość. Wydaje mi się, że to jest piękny przykład bycia elastycznym nawet w stosunku do skończonej partytury.

Wszelkie interpretacje cechowała bardzo pielęgnowana przez profesora Pendereckiego dbałość o formę muzyczną. To jest to, czego brakuje często nawet wielkim dyrygentom – poczucia formy, a co szczególnie przejawiało się w wykonaniach muzyki wokально-instrumentalnej. Pamiętam, kiedy prof. Henryk Wojnarowski zwrócił moją uwagę na wielki łuk formalny rozpięty nad godziną muzyki. To jest tytaniczna praca – zaplanowanie tak skomplikowanego przebiegu emocjonalnego. A co jeszcze ważniejsze, umiejętność takiego poprowadzenia koncertu. I to była wielka, ale to wielka moc wykonań pod batutą profesora Pendereckiego. Zresztą ta moc i dbałość o formę w dużej mierze przełożyła się także na nagrania.

Wydaje mi się, że to, iż możemy cieszyć się tak wielką liczbą tak znakomitych nagrań z różnymi zespołami, dla różnych wytwórni, polskich i zagranicznych, także z zespołami młodzieżowymi, jest wielkim darem profesora Pendereckiego dla całej generacji muzyków w Polsce, która to mogła z nim pracować, która mogła pod jego kierunkiem nagrywać. Nagrania te stanowią pewien wzorzec interpretacyjny, choć w sposób piękny czasami się różnią.

Reasumując, istotą fenomenu profesora był kontakt z zespołem, życzliwość i szczerść w stosunku do muzyków, które powodowały, że owe zespoły tak chętnie na tę szczerść odpowiadały muzycznie. Wielkie kunsztowne budowanie formy, szczęśliwie zarchiwizowane zostało dzięki nagraniom audio, dzięki nagraniom wideo – dzięki którym to nagraniom zawsze będziemy mogli do tego osobistego kontaktu z profesorem Pendereckim, z jego sztuką, z jego muzyką wracać.

ISZ: Po tych słowach poproszę państwa o refleksję na temat twórczości kameralnej i koncertowej Krzysztofa Pendereckiego. Jakie aspekty wykonawcze tej muzyki odgrywały największą rolę w wypadku państwa doświadczeń. Może Piotr Lato na początek.

Piotr Lato (PL): Bardzo jest mi miło, że mogę uczestniczyć w tym panelu dyskusyjnym. Może na początku odniosę się do słów moich poprzedników i *Credo* Krzysztofa Pendereckiego, bo z tym utworem wiążą się także moje początki współpracy z profesorem. Później były dziesiątki koncertów i solowych, i kameralnych, i orkiestrowych, ale zacząłem właśnie od *Credo* i miałem pewien incydent związany z tym wykonaniem. Jako młody klarnecista byłem uprzedzany, że muszę uważać, że nie ma żartów z profesorem, a w *Credo* jest takie duże, piękne zresztą, solo klarnetu in A. Problem w tym, że był deficyt instrumentów, mieliśmy tylko jeden klarnet in A na kilka osób, więc po prostu grałem na próbach w transpozycji na klarnecie in B. Kilka dni prób przeszło bez echa, ale na próbie generalnej profesor zauważył, że nie zmieniam klarnetu B na A. Pyta zatem: „No ale zaraz, jak to, nie zmieniasz na klarnet A? Przecież to jest na klarnecie A”. Odpowiadam: „Tak, ale mamy problem z instrumentem, to znaczy nie mamy tego instrumentu”. Na co profesor: „No ale jak, kompozytora poprawiasz?”. Taki miał przebieg moje pierwsze spotkanie z Pendereckim.

Wspominając te wszystkie lata, muszę powiedzieć, że nauczyłem się bardzo wiele od profesora, wykonując zarówno utwory solowe, jak i kameralne. Jutro będziemy mieli przyjemność wykonywać *Sekstet* Krzysztofa Pendereckiego, który jest zaliczany do jego najważniejszych dzieł kameralnych. Zresztą sam kompozytor zawsze tak mówił o tym dziele. Jest to utwór bardzo rozbudowany, obszerny, ale myślę, że też dający możliwości popisów solowych, wirtuozowskich, i to w partii każdego instrumentu. Różne też echa tam pobrzmiwają.

Z punktu widzenia kameralistyki jest to bardzo wymagający utwór i potrzeba dużo czasu, by rzetelnie przygotować się do koncertu. Trudność polega też na tym, że jest bardzo mało akcentów „na raz”, a większość występuje po pauzach szesnastkowych, trzydziestodwójkowych, na słabych częściach taktu. Niemniej ja osobiście wracam bardzo chętnie do tego utworu, wykonuję go. Wspaniale się go gra, gdyż wspaniale

jest napisany. W tym roku miałem przyjemność go wykonywać już siedmiokrotnie, ale za każdym razem odkrywam w tej kompozycji coś nowego, To jest taki utwór, że za każdym razem ma nowe oblicze, nigdy nie będzie taki sam. Zresztą jak każdy utwór, ale *Sekstet* ma w sobie coś, w mojej ocenie, wyjątkowego i rys profesora tutaj jest bardzo wyraźny.

ISZ: Może kontynuujemy wątek *Sekstetu*? Kwartet Dafô, bardzo proszę.

Justyna Duda-Krane (JDK): Właśnie ćwiczymy *Sekstet* (oraz *Kwartet*) na jutro, ale może w dwóch słowach powiem jednak o początkach naszej znajomości z profesorem. Poznałyśmy go na samym początku naszej kariery, wykonywałyśmy jego *II Kwartet* i profesor zaszczyił nas swoją obecnością podczas próby. My wówczas byłyśmy kwartetem jeszcze zupełnie nieznanym, studenckim. Profesor podszedł do nas na scenę, popatrzył w nuty i mówi: „To wy tu macie strasznie dużo różnych oznaczeń, porządnie to przygotowaliście!”. Ten kwartet oczywiście jest sonorystyczny, są tam niekonwencjonalne efekty. Pół roku po tym zdarzeniu nagle zadzwonił do mnie telefon, odbieram i słyszę: „Krzysztof Penderecki, dzień dobry!”. Myślałam, że to pomyłka. A profesor mówi: „Jestem na takim festiwalu w Armenii i chciałbym, żebyście przyjechały. Bo wiecie, teoretycznie ma grać kwartet Arditti, ale oni w ogóle nie ćwiczą, a wy to dobrze zrobicie”.

Takie były te nasze początki. Profesor absolutnie nie lubił, jak ktoś nie ćwiczył, natomiast był bardzo zadowolony, gdy utwory zostały porządnie przygotowane. Zdecydowanie trzeba też powiedzieć, że bardzo lubił swoje własne kompozycje, np. *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”*; bywał na koncertach, kiedy wykonywałyśmy ten utwór, myślę, że na pewno dziesięć, a może nawet dwanaście razy i za każdym razem po koncercie pytał: „Ile trwa ten kwartet?” – „Siedemnaście minut, panie profesorze” – „Idealnie, świetnie to skomponowałem”.

Danuta Augustyn (DA): Mamy doświadczenia wielu, wielu lat, wspaniałe wspomnienia wspaniałej współpracy. Miałyśmy to ogromne szczęście, że zarówno przy nagraniu pierwszego, drugiego, jak i wszystkich pozostałych kwartetów, w zasadzie całej twórczości Pendereckiego, on sam był obecny przy tych nagraniach i nam pomagał. Posiadał poza tym genialną pamięć; przypominam sobie taką sytuację dotyczącą partytury *Polymorphii*, która została wysłana do Niemiec, no i zginęła – zatrzymali utwór w urzędzie celnym. Panika, wszyscy muzycy już są, a trzeba to dobrze przygotować, bo to przecież nowy utwór. W związku z tym profesor stwierdził, że cóż, nie ma innego wyjścia, jak tylko napisać jeszcze raz. Wysłał drugą partyturę, w momencie, gdy dotarła do Hamburga, tamtą pierwszą puścili,

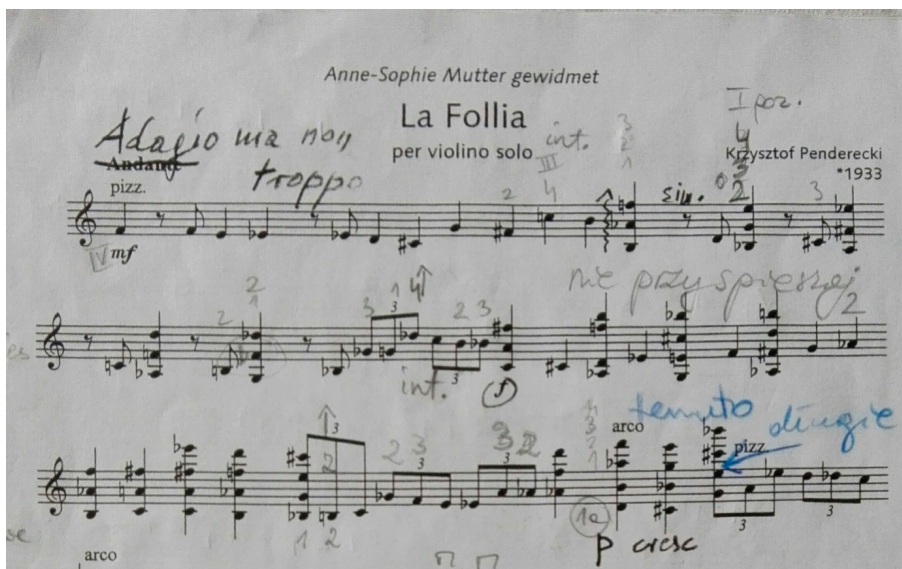
bo zorientowali się, to jest utwór, a nie żadne plany wojskowe. Porównali potem te dwie partytury i były dosłownie identyczne.

Tak, jak Justyna wspomniała, o *III Kwartecie* profesor zawsze mówił, że jest to jego testament i nie wiem, czy się państwo ze mną zgodzicie, ale rzeczywiście – tam jest synteza różnych okresów twórczości. Ja słyszę nie tylko piękne solo i melodie huculskie, ale też nawiązania do *Koncertu na róg Winterreise*, *Concerto grosso* na 3 wiolonczele i orkiestrę, jest tam piosenka ojca, który – gdy mały Krzyszek wracał do domu – zabierał go, brał skrzypce i tak zachęcał do nauki i ćwiczenia.

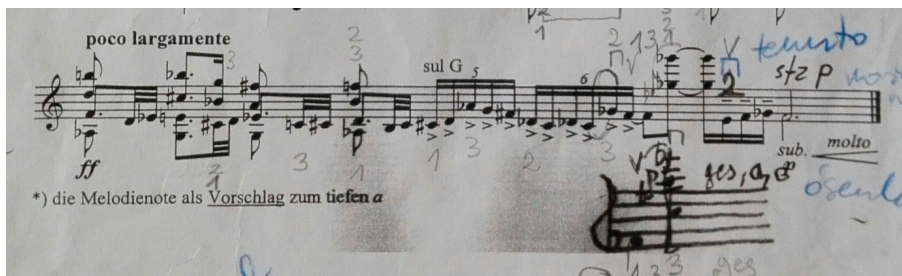
ISZ: Poproszę teraz panią Aleksandrę o zabranie głosu.

Aleksandra Kuls-Koziak (AKK): Czuję się szalenie zaszczycona, że jestem tutaj, w takim gronie i chciałam państwu bardzo podziękować za te wszystkie opowieści, których mogłam dzisiaj wysłuchać. Teraz mam, co prawda, silne wrażenie, że moje doświadczenie kontaktu z profesorem Pendereckim jest bardzo, bardzo znikome i krótkie, bo dopiero w 2012 roku miałam możliwość się z nim spotkać. Wykonywałam cztery utwory z ostatniego okresu jego twórczości: wielokrotnie *La Follię* na skrzypce solo, *Koncert podwójny* na skrzypce i altówkę z wybitnymi altowiolistami – Ryszardem Groblewskim i Hwayoon Lee, nagrywałam także ten utwór z wiolonczelistką Hayoung Choi, która przyleciała na nasze nagranie w zeszłym roku (2023) tuż po wygraniu Konkursu Królowej Elżbiety w Brukseli. Wraz z Ryszardem Groblewskim graliśmy również *Ciacconę* w opracowaniu na skrzypce i altówkę, a w ostatnim miesiącu wykonałam w Filharmonii Narodowej *Duo concertante* na skrzypce z kontrabasem w duecie z Jerzym Dybałem.

To, czym chcę się z państwem dziś podzielić, to ciekawostka dotycząca *La Folli*. Kiedy profesor Penderecki poprosił mnie, żebym dokonała pierwszego polskiego nagrania jego niedawno wówczas napisanej *La Folli* (to było w 2013 roku), otrzymałam kopię jej zapisu nutowego. To były nuty z wydawnictwa Schott, jednak zostały na nich dopisane ręką profesora pewne uwagi, na przykład: początkowe tempo *Andante* zostało zamienione na *Adagio ma non troppo*. Profesor wprowadził także drobne różnice dotyczące dynamiki czy agogiki, w pewnym fragmencie określenie *sul ponticello*, a na końcu nawet jeden zmieniony akord. W wydrukowanej wersji, na ostatnich dźwiękach utworu jest oktawa *ges*, a na mojej kopii nut, ręką kompozytora jest dopisany akord zmniejszony w rozłożonym trybie (jeszcze z przednutką!), co bardzo wzmacnia dramatyczny wydźwięk finału. Przechowuję te nuty jako coś bardzo cennego, choć jest to tylko kopia tych kompozytorskich zapisków...



Przykład 1. K. Penderecki, *La Follia*, Schott, początek, zmiany kompozytora zapisane czarnym ołówkiem (archiwum prywatne A. Kuls-Koziak)



Przykład 2. K. Penderecki, *La Follia*, Schott, zakończenie, zmiany kompozytora zapisane czarnym ołówkiem (archiwum prywatne A. Kuls-Koziak)

Z pracy nad *La Follia* wypływa całe moje doświadczenie, które wykorzystałam do grania kolejnych dzieł Krzysztofa Pendereckiego. Skrzypek prezentuje tu pełnię swoich możliwości! Właściwie są w niej zawarte wszystkie efekty gry skrzypcowej (ale już nie te z sonorystycznego okresu twórczości kompozytora): pizzicato prawej i lewej ręki, rozmaite artykulacje, arpeggia, czterodźwięki w bardzo wysokich pozycjach, wielogłosy. Jest to wielka szkoła gry dla skrzypków – rozmawiałymy o tym z panią profesor Kają Danczowską podczas moich studiów w jej klasie (u niej uczyłam się *La Follia*). Profesor Danczowska mówiła, że utwory skrzypcowe

Pendereckiego należą do grupy dzieł, które budują naszą technikę gry na skrzypcach, a nie szkodzą.

Pamiętam, że przy pierwszym zetknięciu czułam, że ta muzyka jest dla mnie zbyt dysonansowa. Bardzo trudna do zaakceptowania i właściwie obca, więc w ten sposób ją wykonywałam – podkreślając te dysonanse, ostro łamiąc akordy z jakąś wręcz agresją. Dzisiaj po latach widzę, że zaczęłam grać te same dysonansowe współbrzmienia z czułością... i myślę, że zbliżam się do rozumienia lepiej tej muzyki i że moje wykonania bardzo wiele na tym zyskały.

ISZ: Bardzo dziękujemy za tę niezwykle ciekawą opowieść. Poproszę teraz ciebie, Pawle, o kilka słów.

Paweł Kubica (PK): Jest mi bardzo miło, że mogę jako wykonawca brać udział w sympozjum poświęconym profesorowi Pendereckiemu z racji tego, że moje doświadczenia z muzyką i w ogóle z postacią profesora Pendereckiego sięgają wcześniej, niż powstały jego najważniejsze utwory z użyciem fortepianu. Profesora poznałem jeszcze u schyłku zeszłego stulecia, będąc laureatem pierwszej nagrody w konkursie jego imienia, który się odbywał w Krakowie. Było moim marzeniem, żeby zagrać utwór Pendereckiego na fortepian i przyszedł moment, kiedy wiele się mówiło o tym, że na Warszawskiej Jesieni odbędzie się prawykonanie *Koncertu fortepianowego*.

Pamiętam, że utwór został różnie odebrany i do tej pory jest różnie oceniany, ale mnie bardzo się spodobał i stwierdziłem, że takiego współcześnie napisanego koncertu fortepianowego, o takim ładunku emocjonalnym, o tylu różnych stylach jeszcze nie było. Uznałem, że to jest utwór, który daje bardzo dużo możliwości wykonawczych, gdyż na przykład dysonanse można zagrać albo bardzo szorstko, albo bardzo miękko, ale równie dobrze można pokazać śpiewność, piękno dźwięku, pokazać muzykę Pendereckiego w inny sposób niż dotychczas. Wkrótce profesor Penderecki został zaproszony na spotkanie w budynku akademii przy ul. św. Tomasza, opowiadał o swojej twórczości i odpowiadał na pytania bardzo licznie przybyłych na to spotkanie pedagogów i studentów. Podszedłem wtedy do profesora i powiedziałem, że bardzo chciałbym zagrać *Koncert fortepianowy*. Niedługo później byłem już w posiadaniu nut, które otrzymałem bezpośrednio od kompozytora.

Koncertu nauczyłem się chyba w dwa, trzy tygodnie. Przy okazji koncertu symfonicznego organizowanego przez krakowską Akademię Muzyczną podszedłem do profesora i powiedziałem, że nauczyłem się partii fortepianu *Koncertu* i czy w ogóle byłaby możliwość, żeby posłuchał mojego wykonania. Po dwóch tygodniach spotkaliśmy się i właściwie jedyne, co powiedział, to „Brawo!”. Nie minął

chyba rok, kiedy otrzymałem propozycję zagrania z Orkiestrą Akademii Muzycznej w Krakowie właśnie *Koncertu fortepianowego* ze wspaniałym dyrygentem, który wtedy prowadził orkiestrę, Wojciechem Czepielem. To nie jest typowy koncert fortepianowy, lecz bardziej symfonia koncertująca, gdzie w partii fortepianu występuje dużo elementów nawiązujących do tradycji – słysząc echa Prokofiewa i Szostakowicza, ale też Czajkowskiego, Rachmaninowa, zwłaszcza jeśli chodzi o fakturę.

MT: Ja tylko dodam, że profesor w pewnym momencie w ogóle o swoich koncertach instrumentalnych mówił, że to nie są koncerty, lecz właśnie symfonie koncertujące.

PK: Tak też odebrałem ten *Koncert*. Już jutro będę miał przyjemność zagrać wraz z moimi wspaniałymi przedmówcami – kwartetem Dafō i Piotrem Lato – *Sekstet*. To utwór w pewnym sensie podobny, jeśli chodzi o potraktowanie partii fortepianu. *Sekstet* o tyle różni się od *Koncertu*, że partia fortepianu jest jedną z sześciu i nie ma, moim zdaniem, w tym utworze instrumentu uprzywilejowanego, wiodącego. Jako pianista powiem jeszcze, że ta partia została potraktowana bardzo nietypowo, wręcz skrzypcowo. Odnoszę czasami wrażenie, że fortepian pełni rolę jeszcze jednego smyczkowego instrumentu, który musi uzupełnić partie skrzypiec, altówki i wiolonczeli.

ISZ: Skoro jesteśmy przy fortepianie, to poproszę Piotra Orzechowskiego o próbę odpowiedzi na pytanie, jak Pianohooligan rozumie czułość dysonansu?

Piotr Orzechowski (PO): Bardzo dziękuję za zaproszenie i cieszę się, że mogę tu być i posłuchać wszystkich wypowiedzi prawdziwych wykonawców i wykonawczyń. Nie wiem, czy mnie można nazwać wykonawcą dzieł Krzysztofa Pendereckiego, bo te utwory w moich rękach były już przetworzone, były reinterpretacjami. Paradoksalnie tymi najwierniej zgranymi utworami były te teoretycznie nie do wykonania na fortepianie, jak *Polymorphia* czy *Tren*. Były to też moje pierwsze propozycje na naszym pierwszym spotkaniu z Krzysztofem Pendereckim u niego w domu. Powiedziałem wówczas, że zależy mi właśnie na tych dziełach, żeby wniknąć jakoś w ten język muzyczny, odkryć ukrytą treść. Te utwory robiły na mnie wtedy wielkie wrażenie ze względu na ich skrajną bezkompromisowość, która nie liczy się z tym, co dotychczas było w muzyce. To właśnie chciałem przełożyć na fortepian. Poszukiwałem swojego języka muzycznego – może powinienem najpierw powiedzieć, że jestem pianistą improwizującym, a zatem jednak twórcą.

Widziałem też w utworach Pendereckiego, podobnie jak mówił Paweł Przytocki, coś, co jest pokrewne wszystkim okresom jego twórczości, we wszystkich odnajdywałem cechy wspólne i, co mnie porusza, chciałem dotrzeć do istoty tego zjawiska. Jeżeli we wszystkich tych okresach następuje szczególna zależność języka

muzycznego i treści, to chciałem tę wiedzę dla siebie posiąść. Drugie spotkanie z profesorem odbyło się już po nagraniu płyty – słuchaliśmy całego, ale profesor był najbardziej zainteresowany moim odczytaniem *Polymorphii*. *Polymorphia* i *Aria z Trzech utworów w dawnym stylu* to najdalsze antypody.

Zatem Penderecki był pierwszym słuchaczem mojej płyty, która była też moją pierwszą płytą w ogóle wydaną. Był to dla mnie moment przełomowy. Pamiętam też dobrze koncert z okazji siedemdziesiątych dziewiątych urodzin profesora w Filharmonii Poznańskiej, miałem tam wykonać *Polymorphię*, *Lacrimosę*, *Stabat Mater*, wspomnianą *Arię* i *Sinfoniettę per archi*. Wykonywanie tego programu, który opiera się na strukturze języka muzycznego Krzysztofa Pendereckiego, ale nosi też znamiona mojej twórczości, ukształtowało moje podejście do recitalu pianistycznego jako czegoś bardzo intymnego, jako pewnej formy dyskusji wewnętrznej. Penderecki przez swoją życzliwość i zainteresowanie tym, co mam do zaproponowania, ale też dobrym słowem i swoim ciepłem umocnił mnie w tym przekonaniu. To był bardzo ważny moment w moim życiu, może krótki, ale bardzo intensywny.

ISZ: Bardzo dziękujemy. Już dosłownie ostatnie minuty naszego spotkania i na koniec opera, bo dotychczas wspomniana była przede wszystkim twórczość nurtu *serio*. A teraz może usłyszymy o operze *Ubu Rex*, choć Katarzyna Suska aż w trzech operach profesora występowała.

Katarzyna Suska-Zagórska (KSZ): Dzień dobry państwu. Kolega mówił przed chwilą, że, improwizując na fortepianie, trochę przetwarzał tekst napisany przez kompozytora. Ja natomiast starałam się nigdy nie przetwarzać, ale parę razy pewnie mi się to udało... Opery Krzysztofa Pendereckiego należą bowiem do tego typu dzieł, które w środowisku operowym wzbudzają respekt, są synonimem materii trudnej. To prawda, że śpiewak, wchodząc w świat muzyki Pendereckiego, musi przełamać w sobie pewne „klasyczne” przyzwyczajenia, przede wszystkim jednak musi otworzyć się na inną estetykę. Jest to na pewno rodzaj przygody artystycznej, fascynujący i pouczający zarazem proces poszukiwania, odkrywania w swoim głosie nieznanych przestrzeni ekspresji.

Krzysztof Penderecki skomponował cztery opery – wystąpiłam w trzech: w *Dia-błach z Loudun*, *Królu Ubu* i w *Raju utraconym*. Moja główna refleksja jest taka, że każda z tych oper jest zupełnie odmienna i nie są to nawet kwestie dotyczące stylu. Wydaje mi się, że kompozytor bardzo dbał o to, żeby znaleźć dla każdego tekstu literackiego zupełnie inną formę i odmienne środki wyrazu. Trochę mi to przypomina zabawę konwencjami w filmach Romana Polańskiego, z których każdy prezentuje niemal inny gatunek filmowy. W dziełach scenicznych Penderec-

kiego pojawia się zarówno mroczny symbolizm średniowiecza, ekspresjonizm, jak i lekka, „koronkowa” groteska.

Najważniejszym niewątpliwie moim przeżyciem była główna rola w *Królu Ubu*, najpóźniejszej operze Pendereckiego. Przygotowywałam się do niej bardzo krótko, ale na szczęście dwa lata wcześniej debiutowałam jako Rozyna w *Cyruliku Sewilskim*, a trzy lata wcześniej śpiewałam w *Diabłach z Loudun*. W związku z tym moje wejście w partię i w rolę Matki Ubu było dużo łatwiejsze. Szybko bowiem zrozumiałam, że opera *Król Ubu* jest pastiszem opartym na różnorodnych konwencjach, które istniały w operze dziewiętnastowiecznej i które poznałam już wcześniej. Fantastyczna jest rola Matki Ubu czy też Królowej Ubu.

Warto pamiętać, że kiedy Alfred Jarry napisał sto lat wcześniej dramat *Król Ubu*, sztuka ta była wystawiona po raz pierwszy jako spektakl kukielkowy, marionetkowy. Zapoczątkowała też teatr groteski, absurdu. Dwie polskie premiery *Króla Ubu* odbyły się w Łodzi i w Krakowie dosłownie w tym samym miesiącu w 1993 roku. Tutaj, w Krakowie reżyser Krzysztof Nazar oparł się właśnie na konwencji marionetkowej. Natomiast ja śpiewałam w spektaklu Teatru Wielkiego w Łodzi, którego twórcami byli: Lech Majewski – reżyser, Franciszek Starowiejski – autor scenografii i kostiumów, Janina Niesobka – odpowiedzialna za ruch sceniczny, a dyrygował Antoni Wicherek. Ten łódzki *Król Ubu* to był wielki fresk o przekazie bardzo uniwersalnym. Inszenizacja została doceniona na Festiwalu Warszawska Jesień, gdzie była zaprezentowana w 1994 roku i otrzymała wówczas nagrodę Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków.

Wracając jeszcze do postaci Królowej Ubu, to w koncepcji muzycznej Pendereckiego jest ona trochę karykaturalnym, a trochę groteskowym portretem operowej divy z dziewiętnastego wieku. Królowa Ubu (w oryginalnej partyturze występująca jako „Mutter Ubu”) stosuje technikę koloraturową, posługując się w niektórych kluczowych momentach rozbudowanymi kadencjami w stylu opery rossiniowskiej. Koloratury celowo są nienaturalnie spiętrzone, ostentacyjnie wręcz wydłużone, czasem zupełnie pozbawione podbudowy harmoniczej w postaci towarzyszącej orkiestry, która nagle pojawia się w kadencji, aby niejako „sprawdzić” czystość intonacji śpiewaczki.

Poza całą trudnością takich sekwencji koloraturowych, trzeba przyznać, że jest to także rodzaj dowcipu, tak jakby kompozytor trochę mrugnął do nas okiem – uda się, czy się nie uda utrzymać w pożądanej tonacji aż do finisu? Wszystko to, moim zdaniem, w przypadku opery Pendereckiego, miało służyć charakterystyce osobowości Matki Ubu. Zwłaszcza, gdy chodzi o jej sposób wypowiedzania się – ona po prostu trajkocze, nie przestaje mówić w ogóle, prymitywna i chorobliwie am-

bitna, zamęcza swoimi roszczeniami męża – Króla Ubu. A kiedy mówi, to wyraża się w sposób bardzo ekspresyjny, używając ekstremalnych rejestrów głosu, tak, że wręcz słyszymy ten pełen chromatycznych zawiłości trajkot.

Już na koniec chciałabym dodać jeszcze jedną myśl. Ucząc się partii operowych, ale nie tylko operowych, bo przecież śpiewałam także *Credo* i *Te Deum* Pendereckiego, zawsze starałam się zrozumieć, jakie jest moje zadanie jako wykonawczynie tej muzyki. I po wielu latach kontaktów z muzyką, ale także z osobą Krzysztofa Pendereckiego, dochodzę do wniosku, że jego twórczość wokalna jest przede wszystkim niezwykle logiczna, bardzo przemyślana i precyzyjna.

ISZ: I to jest doskonały moment, by zakończyć nasze spotkanie. Dziękuję państwu za podzielenie się tymi wspaniałymi wspomnieniami i doświadczeniami i zapraszam na dzisiejszy koncert do Florianki o godzinie dziewiętnastej.

RJD: I tak na zakończenie, to ja myślę, że Iwona też powinna się swoimi doświadczeniami wykonawczymi podzielić, zwłaszcza tymi związanymi z *Królem Ubu*.

ISZ: A to już przy innej okazji.