Krzysztof Penderecki

TRYPTYK BALETOWY

TEATR
WIELKI
im. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Dyrektor naczelny: Sławomir Pietras

Dyrektor baletu: Liliana Kowalska

Krzysztof Penderecki
TRYPTYK BALETOWY

KONCERT NA ALTÓWKĘ I ORKIESTRĘ

choreografia Beata Wrzosek

scenografia Mariusz Szmytkowski

I KONCERT SKRZYPCOWY

choreografia i scenografia Izadora Weiss

III SYMFONIA

choreografia Marek Różycki

scenografia Duncan R.-Hayler

Premiera w ramach Dni Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Poznaniu

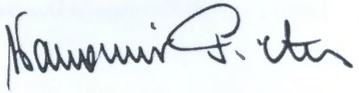
15 listopada 1998

Czy można tańczyć Pendereckiego? Oczywiście, że tak, pod warunkiem zgody Kompozytora.

Wśród wybitnych żyjących twórców różnie z tym bywa. Na przykład Witold Lutosławski do końca życia zakazywał używania swej twórczości dla potrzeb sztuki tańca i zakaz ten ciągle obowiązuje. Natomiast Krzysztof Penderecki przed wielu laty bez wahania wyraził zgodę na stworzenie choreografii do swoich *Polymorphia, De natura sonoris i Stabat Mater*. Taka postawa twórcy sprzyja rozpowszechnianiu jego muzyki, a interpretacja choreograficzna często pogłębia jej rozumienie i ekspresję.

Utalentowani młodzi choreografowie skupieni wokół naszego Teatru od dawna pragnęli zmierzyć się z ulubionymi przez siebie dziełami Mistrza. Za Jego zgodą powstał *Tryptyk*, którym ludzie tańca świętują 65 urodziny wielkiego Twórcy.

Przy okazji przypominam nieśmiało, że od lat czekamy na balet Krzysztofa Pendereckiego. Na szczęście okazji do świętowania kolejnych urodzin pozostało jeszcze bardzo wiele...



KONCERT NA ALTÓWKĘ I ORKIESTRĘ

choreografia Beata Wrzosek

scenografia Mariusz Szmytkowski

asystent choreografa Zofia Stróżniak

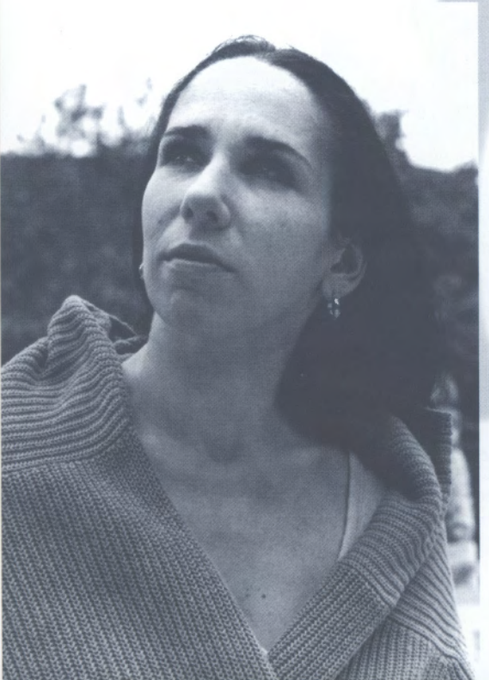
Alina Szutarska, Monika Myśliwiec
Magdalena Kossakowska, Agnieszka Baranowska
Robert Szymański, Wasilij Maslij
Sebastian Solecki, Tomasz Manowski
Arkadiusz Gumny, Paweł Kulpa

Krzysztof Penderecki *Koncert na altówkę i orkiestrę*;
Stefan Kamasa – altówka
Wielka Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach pod dyrekcją Antoniego Wita, Polskie Nagrania 1989.

Koncert na altówkę i orkiestrę powstał w 1983 roku; pierwszym jego wykonawcą był Joan Vasques na koncercie, który odbył się 24 lipca tego roku w Caracas. Podobnie jak dwa wcześniejsze dzieła przeznaczone na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry – *Koncert skrzypcowy* i *II Koncert wiolonczelowy* – utwór powstał na orbicie opery *Raj utracony* (1976-1978). O pokrewieństwie tym świadczy ekspresyjna, neoromantyczna melodyka, dyktująca nastrój całego utworu – poważny, zadumany, oparty na charakterystycznej barwie niskich rejestrów altówkowych, a także kolorowe plamy barwne w partii orkiestrowej. Pojawiają się tu również echa dawniejszych kompozycji, a zarazem elementy nowe, co pozwala *Koncert altówkowy* potraktować jako próbę pewnej syntezy stylistycznej. Utwór powstał w istocie na marginesie pracy nad *Polskim Requiem* (1980-1984) – monumentalnym podsumowaniem dotychczasowych zdobyczy wyrazowych i technicznych kompozytora. Ten fakt posłużył też za punkt wyjścia autorce niniejszej choreografii *Koncertu*.

ZAMIAST LIBRETTA

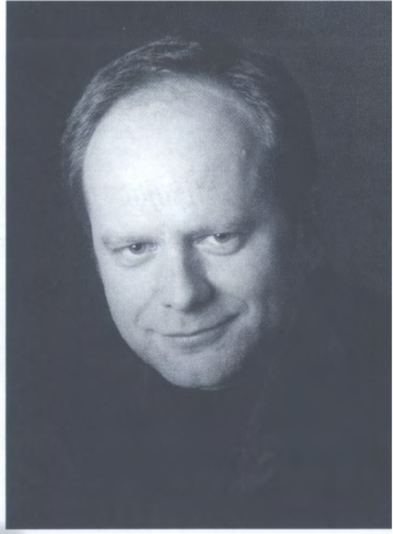
Zbliżająca się śmierć uruchamia taśmę wspomnień. Pragnienie, pierwsza miłość, namiętność, rozczarowanie, walka – to uczucia, które przez całe życie są integralnie związane z człowiekiem. Rodzimy się z piętnem śmierci – jedyną sprawiedliwością, przed którą nie możemy uciec. Ona sama wybiera dla siebie czas i postać w jakiej przychodzi.



BEATA WRZOSEK

urodziła się w 1967 r. w Gdyni. Po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Łodzi została zatrudniona w zespole baletowym tamtejszego Teatru Wielkiego, gdzie pozostawała w latach 1986-1988. Przez kolejne siedem lat tańczyła w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim, odtwarzając wiele głównych partii w spektaklach Ewy Wycichowskiej, Barbary Gołaskiej, Gray'a Veredona, Jerzego Makarowskiego, Birgit Cullberg, Matsa Eka i in. Od września 1995 jest solistką zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Jest laureatką Nagrody Miasta Poznania dla Młodych Twórców, Medalu Młodej Sztuki im. Leona Wójcikowskiego, a także pierwszej nagrody na I Gdańskich Debiutach Młodych Choreografów. Spektakl *Piaskowy zegar*, wchodzący w skład wieczoru młodych choreografów pt. *Tańce świętojańskie* (premiera na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu 20 czerwca 1997), do muzyki Krzesimira Dębskiego, był jej pełnospektaklowym debiutem choreograficznym.



MARIUSZ SZMYTKOWSKI ukończył Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego Akademii Sztuk Plastycznych w Poznaniu (wówczas PWSSP); obecnie prowadzi własną pracownię – studio projektowania przestrzennego Volta Design, zajmujące się projektowaniem wnętrz, mebli, detali architektonicznych i in.; swoje prace prezentował na wystawach m.in. w Brukseli (galerie: Perspective, Paltoqué, Rosalie Pom-Pom). Zainteresowania teatrem zaowocowały również pracami scenograficznymi, m.in. do spektakli baletowych *Tango* (chor. Paweł Mikołajczyk, w ramach Poznańskiej Wiosny Muzycznej w 1997 r.), *Lieder* (chor. Barbara Gołaska, premiera *Tańce świętojańskie* w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1997 r.) oraz *Makbet* (chor. Paweł Mikołajczyk, premiera *Wieczór Młodych Choreografów* w Operze Bałtyckiej w 1998 r.); był asystentem scenografa Jean-Jacquesa Le Corre'a (*Ognisty ptak*, 1998) oraz Wiesława Olko (*Czarodziejski flet*, 1998) przy realizacjach poznańskiego Teatru Wielkiego.

[...] Żyjemy w czasach, których nawet nie można nazwać wulgarnymi, gdyż samo to pojęcie straciło swoją wymowę. Tymczasem wulgaryzacja przenika wszystkie dziedziny życia – od polityki po sztukę. Król Ubu przeżywa renesans jako patron prezydenckich głów; dryfujemy w nieznane na „statku głupców". Człowiek współczesny, chcąc zabić pustkę, szuka coraz to silniejszych bodźców w multimedialnych substratach tworzonych dzięki nowej technologii. Uczeni straszą nas wizją *homo pyknolepticus*, który pod wpływem nadmiaru podniet traci świadomość. Historia wcale nie zamierza się zakończyć na naszych oczach arkadyjskim *happy endem* – jak to ogłosił przed kilku laty nazbyt przereklamowany Fukuyama – lecz przybiera coraz to bardziej zaskakujące, raz groteskowe, raz spotworniałe formy. [...] Czyżby zatem miała spełnić się przepowiadana przez cały wiek XX powszechna katastrofa? Coraz bardziej uświadamiam sobie, że mam usposobienie apokaliptyczne – to znaczy, że wizja ostatecznego krachu bynajmniej mnie nie paraliżuje, lecz wyzwala siły, uaktywnia. Czuję się w tym bliski Kandinsky'emu i pokrewnym mu artystom formującej się na przełomie wieków awangardy, którzy wobec nieuchronnej katastrofy wyzwalali w sobie nową energię do tworzenia. Oczywiście nie jestem, jak oni, millenarystą. Oni żywili się apokalipsą, wypatrywali jej znaków, wierząc, że po niej nastąpi wielka przemiana sztuki i życia, epoka wielkiej duchowości. Ja nie mam ambicji naprawiania świata, dalekie mi jest myślenie utopijne. Przekonany

jednak jestem, że nasz *fin de millénaire* z jego tonacją przesytu i wyczerpania wcale nie oznacza końca sztuki, końca twórczości. Możliwość regeneracji sztuki jest dla mnie pewnikiem. Zgodnie z naturalnym rytmem przemiany pokoleń, po dzisiejszych eklektykach przyjdzie pokolenie modernistów, odnowicieli, którzy wkroczą na scenę jak drużyna hrabiego Rolanda – z bojowym okrzykiem „Montjoie!". Roland – prototyp wszystkich awangardzistów – musiał zginąć, podejmując nierówną walkę z armią Saracenów. Dał jednak przykład determinacji i poświęcenia się do końca swojemu powołaniu. Nie ma twórczości artystycznej bez owego powołania, bez konieczności wewnętrznej. Forma musi być efektem krystalizacji wewnętrznie odczuwanej treści. Tego nie można się nauczyć. Nie ma tutaj reguł. Jest to niewątpliwie dar. [...] 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.

Krzysztof Penderecki, Koniec wieku nie oznacza końca sztuki

Oswald Spengler, autor głośnej książki *Der Untergang des Abendlandes*, przyrównuje kulturę do organizmu. Każda kultura – jak drzewo czy ptak – ma swój czas narodzin, wzrostu, dojrzałości i schyłku. W okresie starzenia się, tracąc swoje żywotne siły, przemienia się w cywilizację. Cywilizacja jest skostnieniem, sztucznością. Kultura jest naturą.

Dużo pisano o śmiertelności najbliższej nam kultury europejskiej. Wierząc osobiście, iż na trwałe zakodowany jest w niej mechanizm odradzania się, nie mogę jednak nie zauważać, w jak szybkim tempie przekształca się ona w cywilizację właśnie. W takim sensie, jak to ujmował Spengler.

Cywilizacja końca XX wieku – z jej nieprawdopodobnym rozwojem techniki – nie daje zbyt wielu powodów do optymizmu. Mass-media karmią nas informacjami o rosnących zagrożeniach. Apokalipsa stała się tematem dzienników. Ktoś wymyślił nawet termin „sinistroza" (sinistrose) dla ujęcia wszystkich form zwątpienia, pesymizmu i nihilistycznych proroctw dotyczących przyszłości naszego świata.

Tę ponurą wizję współtworzą również artyści. Pomimo panującego eklektyzmu, w salonach renomowanych galerii – czy to będzie Londyn, czy Warszawa – odczuwany jest jeden wspólny ton. Sztuka końca wieku za wszelką cenę chce obezwładnić widza swoją dosłownością i okrucieństwem. Wykorzystując najnowszą technikę, epatuje nas obrazami agresji, rozpadu i śmierci pozbawionymi jakiegokolwiek artystycznego przetworzenia. I doprawdy niełatwo wskazać jest artystów, którzy siłą swojej sztuki potrafiliby przeciwstawić się tym rytuałom potworności i znijaczenia.

Krzysztof Penderecki, Elegia na umierający las

I KONCERT SKRZYPCOWY

choreografia i scenografia Izadora Weiss

asystent choreografa Dominika Antkowiak

EWA

Apolonia Myszkowska, Katarzyna Stołbiak

ADAM

Andrzej Płatek, Jarosław Gorczak

ANIOŁY

Paweł Kulpa

Ewa Jabłońska, Anna Kizliuk, Natalia Łupijewa, Tomasz Manowski

WĄŻ

Agata Ambrozińska

Krzysztof Penderecki *I Koncert na skrzypce i orkiestrę*
Isaac Stern – skrzypce
The Minnesota Orchestra pod dyrekcją Stanisława Skrowaczewskiego, Sony Classical 1995.

I Koncert na skrzypce i orkiestrę powstał w latach 1976-1977, na zamówienie Towarzystwa Muzycznego w Bazylei dla uczczenia stulecia jego istnienia. Dedykowany Isaakowi Sternowi po raz pierwszy wykonany został przez tego artystę 7 kwietnia 1977; towarzyszyła mu Orkiestra Symfoniczna w Bazylei pod dyrekcją Moshe Atzmona.

W pierwotnym zamyśle *Koncert* miał być utworem składającym się z kilku – co najmniej czterech – części; po roku pracy nad partyturą pierwsza z nich okazała się być tak rozbudowana, że z obawy o nadmierny rozmiar dzieła kompozytor zrezygnował

z pisania pozostałych. W efekcie mamy do czynienia z pełną wewnętrznych napięć homogeniczną całością, z dającymi się wyróżnić trzema głównymi grupami tematycznymi, wzbogaconymi o liczne epizody. W przeciwieństwie do poprzedniego, a zarazem pierwszego w rejestrze dzieł na skrzypce i orkiestrę Krzysztofa Pendereckiego utworu: *Capriccio* (1967), nawiązującego wyraźnie do Paganiniowskiej tradycji hołdowania błyskotliwej technice skrzypcowej, materiał muzyczny *Koncertu skrzypcowego* wywiedziony jest z głębszych źródeł, rozwijając się z mrocznego i ponurego motywu intonowanego przez kotły. Tragiczna i ciemna w kolorystyce szata brzmieniowa utworu bazuje przede wszystkim na najniższych rejestrach smyczków oraz blachy. Wirtuozowski charakter partii solistycznej i zawarte w niej trudności techniczne wzbogaca zastosowanie dwóch kadencji.

Koncert skrzypcowy powstawał równolegle z operą *Raj utracony* (1976-1978), kompozytor posłużył się w obu utworach jednakowym językiem, opartym na wzorcach neoromantycznych oraz ekspresjonistycznych, stroniących od elementów charakterystycznych dla muzycznej awangardy.

Podejmując się zadania ułożenia choreografii do I Koncertu skrzypcowego *Krzysztofa Pendereckiego wiedziałam, że muszę wymyśleć libretto uwzględniające pokrewieństwo tej kompozycji z innym dziełem tego kompozytora – monumentalną operą* Raj utracony. *Libretto tej opery opowiada historię Adama i Ewy kuszonych przez węża i – za jego namową – dopuszczających się tego, co nazywamy najogólniej grzechem pierworodnym. Jest to z pewnością jeden z najważniejszych mitów naszej kultury, interpretowany ciągle na nowo, ponieważ każde pokolenie musi odnaleźć swoje własne rozumienie grzechu i konsekwencji, jakie wynikają z poznania granicy pomiędzy dobrem i złem. Owoc zakazany, zerwany przez Ewę jest oczywiście czym innym dla Johna Miltona – autora poematu* Raj utracony *–, czym innym dla Krzysztofa Pendereckiego i czym innym dla mnie, bo myślę, że jest czymś innym dla każdego człowieka borykającego się z odróżnianiem dobra od zła. Dla mnie jest to jeden z najważniejszych tematów przewijających się przez różne dziedziny sztuki. Wierzę, że żadne próby udzielenia sobie odpowiedzi na pytania o granice wolności człowieka w poznawaniu dobra i zła nie wyczerpują nigdy tematu i dlatego bez obawy o powtarzanie wciąż tego samego wątku użyłam historii Adama i Ewy do swej choreografii* I Koncertu skrzypcowego.

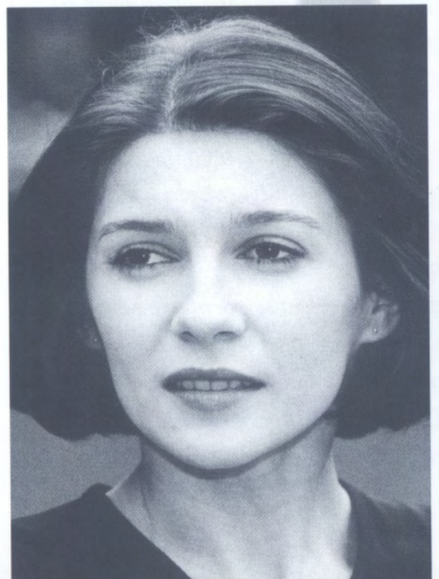
Jest to oczywiście swobodna parafraza biblijnego mitu, która nie pretenduje do uniwersalnego podsumowania zawartej w nim problematyki moralnej lecz jest bardzo osobistą refleksją nad losem Ewy, czyli kobiety poddanej wyjątkowo trudnej i przekraczającej jej siły próbie.

Fascynujący dla mnie w jej historii jest fakt, że była ona w jakimś sensie „skazana" na Adama od początku stworzenia i wszystkie jej niepowodzenia można zobaczyć z tej perspektywy.

Znamienne jest również to, że Ewa została oszukana przez bądź co bądź mistrza kłamstwa, jakim jest szatan. Czy można powiedzieć, że Ewa otrzymała od Boga choć cień szansy w nierównej walce z wężem? Przecież to do Adama zwraca się Bóg w poemacie Miltona słowami: „Ale z drzewa wiadomości dobrego i złego nie jedz, bo inaczej śmiercią umrzesz." – było to jeszcze przed stworzeniem Ewy, cała wiedza o grzechu pochodziła „z drugiej ręki", czyli od męża. W tym kontekście pojęcie grzechu Ewy jest więc niesprawiedliwością.

Jeszcze innym fascynującym mnie zjawiskiem w poemacie Miltona jest obecność Archaniołów - to one pełnią straż przy Adamie i Ewie i odwiedzają ich jak dobrzy sąsiedzi, bądź przekazują różne polecenia Pana Boga. Ta poufałość tak różniących się istot bardzo inspirowała moją wyobraźnię, czego wynikiem jest duet Ewy i jednego z Aniołów.

Kara, jaka spotyka Adama i Ewę była symbolicznie wymierzona w nas wszystkich, ale zależało mi na podkreśleniu indywidualnego charakteru ich tragedii, stąd w moim spektaklu znalazła się walka Adama z Aniołem, kończąca się brutalnym oślepieniem. Również kara wymierzona Ewie po wprowadzeniu Aniołów w błąd też musiała mieć brutalny fizyczny charakter, wykraczający poza konwencjonalne ramy baletowe po to, żeby niesprawiedliwość jaka spotyka Ewę nie budziła żadnych wątpliwości.
Można powiedzieć, że Aniołowie cofnęli proces jej stworzenia.
To wąż podarował ją Adamowi powtórnie.
Wiem, że to nie ma żadnego sensu teologicznego, ale przecież mają Państwo do czynienia z poetycką fantazją baletową zbuntowanej kobiety, której poczucie wolności znacznie wykracza poza ramy, zakreślone przez teologów.



IZADORA WEISS

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej i Akademii Muzycznej w Warszawie. Po ukończeniu szkoły pracowała w Teatrze Wielkim w Warszawie jako tancerka, studiując jednocześnie na wydziale pedagogicznym Akademii Muzycznej. Jako choreograf debiutowała w Teatrze Wielkim w Poznaniu (jednocześnie podjęła pracę w zespole baletowym tego Teatru) w wieczorze baletowym *Tańce świętojańskie* w czerwcu 1997, w którym jej *Sny nocy letniej* były owacyjnie przyjęte, zarówno przez publiczność jak i recenzentów. Stale współpracuje jako choreograf ze swoim mężem, Markiem Weiss-Grzesińskim. Jest autorką choreografii w takich spektaklach jak *Turandot*, *Straszny dwór* (w Stanach Zjednoczonych), *Aida* (Festiwal w Groningen), *Salome* (słynny *Taniec siedmiu zasłon*), *Czarodziejski flet* (festiwale w Carcassonne i Xanten) oraz *Don Giovanni* (Teatr Wielki w Warszawie, premiera w grudniu br.)

[...] Dziwi optymizm mieszkańców „globalnej wioski", użytkowników nowych technik komputerowych i mass-mediów, którym zdaje się, że osiągnęli dostęp do pełnej komunikacji, takiej, jaką posiadają aniołowie. Jak pisze Hartmut Böhme w szkicu *Teologia teleobecności* (*Zur Theologie der Telepräsentz*) *„'global village' żywi się religijną ideą, zakładającą, że obok, lub ponad światem pełnym sprzeczności, można zbudować świat telematyczny, w którym akty komunikacyjne prowadzą do komunii uczestników komunikacji (którymi wszyscy jesteśmy). W globalnej wiosce wszyscy, niczym anioły, są z sobą połączeni, wymieniają się z sobą, są równi względem siebie, otwarci i autentyczni, świetnie się rozumieją, informują nawzajem, ponad czasem i przestrzenią tworzą komunikacyjną, ba – niemal prekomunistyczną społeczność".* Odżywa mit uniwersalnego porozumienia w wersji szczególnie skrajnej – *linguae angelorum* – ale zamiast telematycznego raju doświadczamy raczej dramatu nieadekwatności języka do świata naszych przeżyć.
[...] Coraz bardziej uświadamiam sobie, że w dzisiejszych czasach rozpłynięcia się norm i wartości naszą arką jest właśnie poczucie wzoru i miary, wyznaczenie sobie granic, bez których nie jest możliwe stworzenie dzieła. Wbrew filozofii niemożności, którą wmawiają nam wyznawcy postmodernizmu.

Krzysztof Penderecki, Arka

III SYMFONIA

choreografia Marek Różycki

scenografia Duncan R.-Hayler

asystenci choreografa

Zofia Stróżniak, Małgorzata Połyńczuk-Stańda

Soliści:

Anna Huk, Andrzej Adamczak, Paweł Mikołajczyk

Monika Myśliwiec, Dominik Muśko, Robert Szymański

oraz

Monika Myśliwiec, Ewa Misterka, Dorota Brudło, Magdalena Kossakowska

Natalia Łupijewa, Anna Kizliuk, Urszula Urbańska, Alina Szutarska, Agnieszka Baranowska

Agata Ambrozińska, Katarzyna Stołbiak, Irina Prochorienko

Paweł Kromolicki, Andrzej Płatek, Sebastian Solecki, Wasilij Maslij, Paweł Kulpa

Tomasz Manowski, Jacek Ciok, Arkadiusz Gumny

Krzysztof Penderecki *III Symfonia*: Andante – Allegro – Adagio – Passacaglia – Vivace

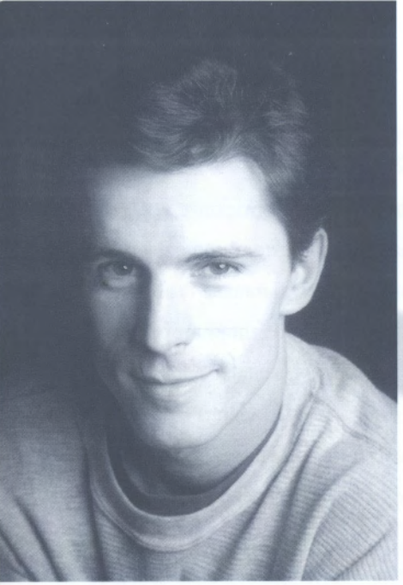
Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyrekcją Antoniego Wita

nagranie festiwalowe *Warszawska Jesień* w Studio Koncertowym S1 Polskiego radia w Warszawie, 1996.

III Symfonia, skomponowana na zamówienie Symfoników Monachijskich (wykonana po raz pierwszy 8 grudnia 1995 w Monachium pod dyrekcją kompozytora), zajmuje pośród bardzo zindywidualizowanych pod względem treści i formy symfonii Krzysztofa Pendereckiego miejsce szczególne. W przeciwieństwie do pozostałych dzieł tego gatunku ma ona zdecydowanie wieloczęściową budowę. Cztery części skomponowanej w latach 1972-1973 *I Symfonii* – w której dominowały jeszcze mikrointerwałowe klastery, aleatorycznie definiowane płaszczyzny szmerowo-dźwiękowe i gęste glissandowe struktury – przechodzą jedna w drugą bez przerw. Dzieło to, z uwagi na jego architektonikę, można by porównać do allegra sonatowego. Jednoczęściowe są także *II Symfonia* (1980, przepojona tym samym romantycznie zabarwionym duchem, który charakteryzuje operę *Raj utracony*), *IV Symfonia* (ekspresyjne *Adagio*, zaprezentowane po raz pierwszy w 1989 w Paryżu z okazji 200 rocznicy Rewolucji Francuskiej) i *V Symfonia* (której prawykonanie odbyło się w sierpniu 1992 w Seulu z okazji 50 rocznicy odzyskania przez Koreę niepodległości). Kontrastowo scharakteryzowane kompleksy tematyczne wywołują w trzech dziełach niemal organiczny wzrost indywidualnej formy. Działa w nich nie nagi schemat allegra sonatowego, ale formotwórcza zasada kontrastu, wzajemnego przenikania i wreszcie znoszenia się różnych muzycznych charakterów.

Także między pięcioma wyraziście wyprofilowanymi częściami powstałej w latach 1988-1995 *III Symfonii* istnieją bez wątpienia stosunki pokrewieństwa [dwie pierwsze części – *Passacaglia* i *Rondo* – powstały w 1988 roku i zostały wykonane jako odrębne utwory na festiwalu w Lucernie, już w pierwszym zamyśle kompozytora stanowiły elementy symfonii]. Dokonując szczegółowej analizy cech tematycznych a także charakterystycznych momentów brzmieniowych, jak również ich sposobu istnienia wewnątrz całościowej formy, można by na tym dziele przykładowo wykazać, że podstawą dojrzałej twórczości symfonicznej Pendereckiego jest lunatyczna pewność kunsztu przekształcania substancji tematycznej. Właściwości muzycznego rdzenia symfonii wyłaniają się w jej kolejnych częściach, podobnie jak cechy drugorzędne, np. charakterystyczny rytm, jakaś osobliwość prowadzenia głosów (np. równoległe tercje) czy szczególna barwa. Przy całej ścisłości konstrukcji i składników określających indywidualny smak dzieła muzyka ta, na długich dystansach odznaczająca się zdecydowanie ciemną barwą, ma w swym narastaniu i rozrastaniu się coś wegetatywnego. [...]

Helmut Rohm, Program Festiwalu *Warszawska Jesień '96*



MAREK RÓŻYCKI urodził się w Ornecie na Mazurach. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu jako wychowanek m.in. Wandy Jakowickiej, Conrada Drzewieckiego, Władysława Milona i Emila Wesołowskiego. Tańczył w Polskim Teatrze Tańca Conrada Drzewieckiego, a następnie w teatrach tańca w Niemczech – Tanztheater Bremen, Deutsche Oper i Deustche Staatsoper w Berlinie, gdzie obecnie pełni funkcję pedagoga i baletmistrza.

Jego pierwsze choreografie powstawały w ramach Studia Choreograficznego z zespołem baletowym berlińskiej Deutsche Oper. Na zaproszenie Sławomira Pietrasa zrealizował baletową wersję *Muzyki staropolskiej* Henryka Mikołaja Góreckiego w Teatrze Wielkim w Warszawie, w sezonie artystycznym 1997/1998 zrealizował dla zespołu baletowego Deutsche Staatsoper w Berlinie spektakle *Fils de l'air* do muzyki Hansa Wernera Henze oraz *Piotruś i wilk* Sergiusza Prokofiewa. Obecnie mieszka w Berlinie.

DUNCAN R.-HAYLER urodzil się w Southwick, w Anglii (1968), ukończył studia w Wimbledon College of Art and Design w Londynie. W 1984 otrzymał nagrodę w dziedzinie scenografii National Design Prize TV Thames w Londynie, był asystentem scenografa w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Deutsche Oper i Deutsche Staatsoper w Berlinie, Covent Garden Opera w Londynie, w Operze w Kent. Jest autorem dekoracji i kostiumów do spektakli teatralnych, musicalowych, operowych i baletowych m.in. w Berlinie – Hebbel-Theater, Caroussel Theater, Kulturbrauerei, w Hamburgu – Neuer Metropol Theater, St. Jakobikirche, w Cardiff – Bute Theater, Caird Theatre, w Warszawie – Teatr Wielki, i na Węgrzech.

Czy rzeczywiście nie da się przezwyciężyć tego rozbicia [– które jest dominującą cechą naszych czasów]? Czyniąc kolejną analogię do poprzedniego *fin de siecle'u*, można jednak zachować nadzieję. Przy podobnym stanie umysłów znaleźli się wtedy artyści, którzy potrafili to odczucie dezintegracji przetworzyć w jednorodne i wielkie dzieło.

Skupmy się na przykładzie Gustawa Mahlera. Jest to kompozytor, którego znaczenie dopiero dzisiaj w pełni sobie uświadamiamy. [...] Mahler zmierzył się z pokusą dzieła całościowego. Sięgnął, po Beethovenie, Haydnie i Brucknerze, po formę symfonii, czyniąc z niej narzędzie scalenia świata. Mahler nie bał się eklektyzmu. Jak mówił: „Symfonia znaczy dla mnie budowanie świata wszelkimi środkami dostępnych technik". Muzykologom pozostawiam dowodzenie, w jaki sposób metoda ta, wykorzystywana dla maksymalnego „poszerzenia" (*Steigerung*) obrazu i odczucia rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, doprowadziła postromantyczny język muzyki do decydującego rozbicia, przyczyniają się do „ruiny systemu tonalnego" – przypieczętowanej przez Schönberga.

Dla mnie jest w tym momencie najważniejsze, że cykl dziewięciu symfonii Mahlera stworzył najbardziej przejmujący i zarazem autonomiczny pod względem muzycznego języka zapis świata i człowieka w dramatycznym czasie przełomu – zapis, w którym my sami się odnajdujemy. Mahler jest nam współczesny. [...]

Uświadamiając sobie w pełni trudność tego zadania, sięgam po formę symfonii, aby wchłonąć, przetworzyć doświadczenie naszego wieku. Gdy pytałem tu wielokrotnie o sens i możliwość zbudowania arki, myślałem o symfonii – tej arce muzycznej, która pozwoliłaby przenieść następnym pokoleniom to, co najlepsze w naszej dwudziestowiecznej tradycji komponowania dźwięków.

Wielokrotnie myślałem o braku uniwersalnego idiomu muzycznego w naszym wieku. „Wspólny język" muzyczny, obecny we wcześniejszych epokach, był możliwy dzięki zaakceptowaniu przez muzyków i odbiorców pewnych stałych punktów odniesienia. Kompozytorzy wieku XX, rewolucjonizując dotychczasowe podstawy muzyki, znaleźli się w pewnym momencie w próżni. Postulat skrajnego indywidualizmu i eksperymentowania spowodował rozbicie jakichkolwiek trwałych punktów oparcia. Nic dziwnego, że forma symfonii odżywa właśnie teraz – u schyłku epoki. Symfonia jest strukturą

Zbiory Dokumentacji ZASP

pojemną. Trzeba mieć czym ją wypełnić. Doszedłszy do kresu swoich możliwości, wiek XX domaga się tym samym rekapitulacji.

Moja *I Symfonia* powstała w roku 1973, gdy miałem 40 lat. Jest to czas przekraczania smugi cienia. Podjąłem wtedy próbę podsumowania moich dwudziestoletnich doświadczeń muzycznych – czasu awangardowych, radykalnych poszukiwań. Była to summa tego, co jako awangardowy artysta mogłem powiedzieć. Cztery symetryczne części: *Arché I, Dynamis I, Dynamis II, Arché II* – świadczyły o chęci zbudowania świata od nowa. Wielka destrukcja – zgodnie z logiką awangardowości – oznaczała jednocześnie pragnienie nowej kosmogonii.

II Symfonia „Wigilijna", ukończona siedem lat później, była już w pełni nawiązaniem do późnej tradycji XIX-wiecznego symfonizmu – Wagnera, Brucknera, Mahlera, Sibeliusa, Szostakowicza – przefiltrowanym przez wrażliwość i środki kompozytora, który przeszedł przez awangardę. Wcześniejszy zamiar ufundowania świata na nowo ustępuje potrzebie interioryzacji, opisania dramatu egzystencji. Słowami Mahlera mógłbym powiedzieć, że odnoszę moją muzykę do „całego człowieka" – „człowieka czującego, myślącego, oddychającego, cierpiącego".

W miarę upływu lat i pokonywania kolejnych progów coraz silniejszy staje się imperatyw retrospekcji. W roku ubiegłym ukończyłem *III Symfonię*, z tym że *IV* i *V* są chronologicznie wcześniejsze. Po monachijskim prawykonaniu *III Symfonii* krytyka dostrzegła w niej zręby „kreatywnej syntezy". Czy miało by to oznaczać, że zbliżam się do wyznaczonego sobie celu? Chciałbym, aby odpowiedzią na to pytanie były kolejne zamierzone przeze mnie symfonie: *VI, VII, VIII* i *IX*.

Gdyby komuś przyszło do głowy nazwać i moje utwory symfoniczne „katedrami nieprzydatności", niech wie, że dawno już pozbyłem się pokusy zbawiania świata. Zależy mi natomiast na ocaleniu tego, co dla mnie w wymiarze artystycznym i ludzkim jest najważniejsze.

Krzysztof Penderecki, Arka

Fragmenty tekstów Krzysztofa Pendereckiego zaczerpnięto z:
Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku.*
Presspublica, Warszawa 1997.

Zespół baletowy Teatru Wielkiego w Poznaniu

Dyrektor baletu LILIANA KOWALSKA
Asystenci choreografa Dominika Antkowiak, Małgorzata Połyńczuk, Zofia Stróżniak
Pedagog baletu Władimir Bułanow
Koordynator pracy baletu Magdalena Kaczor
Akompaniatorzy baletu Magdalena Kaczor, Magdalena Maryniak

I soliści
Ewa Misterka, Beata Wrzosek, Paweł Mikołajczyk

soliści
Anna Huk, Magdalena Kossakowska, Andrzej Adamczak, Jarosław Gorczak, Bogdan Jabłoński, Paweł Kromolicki, Andrzej Płatek, Robert Szymański

zespół baletowy
Agata Ambrozińska, Agnieszka Baranowska, Dorota Brudło, Renata Gorczak, Ewa Jabłońska, Anna Kizliuk, Natalia Łupijewa, Beata Macioszczyk
Monika Myśliwiec, Apolonia Myszkowska, Sabina Nawrot, Irina Prochorienko, Katarzyna Stolbiak, Alina Szutarska, Urszula Urbańska
Izadora Weiss, Jacek Ciok, Artur Furtacz, Arkadiusz Gumny, Paweł Kulpa, Tomasz Manowski, Wasilij Maslij, Dominik Muśko
Sebastian Solecki, Mirosław Urbaniak, Grzegorz Witkowski

Dyrektor naczelny SŁAWOMIR PIETRAS
Dyrektor artystyczny MAREK WEISS-GRZESIŃSKI
I Zastępca dyrektora naczelnego JERZY PIOTROWICZ

Dyrektor chóru Jolanta Dota-Komorowska
Dyrektor baletu Liliana Kowalska
Główny scenograf Ryszard Kaja
Kierownik wokalny Ewa Wdowicka
Kierownik literacki Katarzyna Liszkowska
Organizacja pracy artystycznej Maria Krystyna Różańska
Przygotowanie solistów Katarzyna Kędzierska, Lucyna Klockiwicz, Wanda Marzec, Rajmund Nowicki
Akompaniator chóru Mirosław Gałęski
Inspicjenci Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki
Suflerzy Izabella Kopiec, Wadim Zorin
Kierownik statystów Józef Zieliński
Kierownik techniczny Jacek Wenzel

Kierownicy pracowni

Główny oświetleniowiec Marek Rydian
Scena Dariusz Michalski
Dekoratornia Konrad Nowicki
Perukarnia Ewa Niedźwiedź
Garderobiane Ewa Wower
Rekwizytornia Władysław Hoedt
Malarnia Marian Kobiałka

Pracownia krawiecka damska Anna Nowak
Pracownia krawiecka męska Jan Furszpaniak
Modystka Eugenia Jędraszczyk
Pracownia obuwnicza Kazimierz Mikołajczyk
Ślusarnia Roman Derucki
Stolarnia Marek Kwiatkowski

Przygotowanie programu Katarzyna Liszkowska
Projekt i DTP STUDIO PROMOCJI