



AGNIESZKA LEWANDOWSKA-KĄKOL

DŹWIĘKI, SZEPTY, ZGRZYTY

Wywiady z kompozytorami

DŹWIĘKI,
SZEPTY,
ZGRZYTY

AGNIESZKA LEWANDOWSKA-KĄKOL

DŹWIĘKI,
SZEP TY,
ZGRZYTY

Wywiady z kompozytorami

FRONDA

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

**Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego**

Copyright © by Fronda PL Sp. z o.o.
& Agnieszka Lewandowska-Kąkol, Warszawa 2012

Redaktor prowadzący
Tomasz Rowiński

Projekt okładki
Radosław Krawczyk

Skład i korekta
PanDawer

ISBN 978-83-62268-07-8

Wydawca
Fronda PL Sp. z o.o.
ul. Łopuszańska 32
02-220 Warszawa
tel. (22) 836 54 44, 877 37 35
fax (22) 877 37 34
e-mail: fronda@fronda.pl
www.wydawnictwofronda.pl
www.facebook.com/FrondaWydawnictwo

Druk i oprawa
Drukarnia im. A. Półtawskiego
ul. Krakowska 62
25-701 Kielce

Wstęp

Czy talent wystarczy, by zostać kompozytorem? Jakie inne cechy charakteru są niezbędne, by móc uprawiać ten zawód? A może to nie zawód, tylko powołanie? Czy istnieją jakieś uwarunkowania społeczne, kulturowe i geograficzne sprawiające, że w tym, a nie innym miejscu przychodzą na świat ludzie obdarzeni szczególną zdolnością słyszenia tego, czego inni nie słyszą, łączenia dźwięków w większe całości i przekształcania ich w dzieła sztuki? Skąd biorą motywację, by godzinami, często w nocy lub o świcie, ślęczeć nad kartką nutowego papieru lub wpatrywać się w monitor komputera, którym początkowo zachwycili się jako medium o nieograniczonych możliwościach, także w dziedzinie wytwarzania i przekształcania dźwięku, a z czasem stopniowo zaczęli jego rolę ograniczać na rzecz zjawisk akustycznych bliższych naturze, ściślej związanych z otaczającym światem? Czy mają rzeczywiście coś ważnego do przekazania słuchaczom, skoro utworzyli liczną i różnorodną grupę zawodową, skoro nazwiska wielu pojawiają się na afiszach koncertowych w różnych krajach świata? A może, czasem nawet podświadomie, czują, że w dziedzinie twórczości kompozytorskiej dzieje się u nas na tyle dużo dobrego, iż stanowi ona jedną z niewielu sfer życia, w której Polacy są w stanie nie tylko innym dorównać, ale dać światu od innych więcej?

Tego typu pytania były dla mnie bodźcem do przeprowadzenia rozmów zawartych w niniejszej książce. Choć odpowiedzi na nie często nie padały wprost, a czasem w ogóle nie padały, to po tych szesnastu spotkaniach zdecydowanie lepiej rozumiem ludzi dźwięku i mam nadzieję, że to samo stanie się udziałem czytelników.

Po latach bezkrytycznego zapatrzenia w sztukę muzyczną innych nacji, a pobłażliwego, czasem wręcz wstydliwego traktowania rodzimej, nastął chyba czas najwyższy, by pokonując kompleksy, bez fałszywej skromności spojrzeć na dokonania polskich kompozytorów. Tylko wtedy, gdy my sami będziemy ich znać i doceniać, istnieje szansa, że ich muzyka rozpoznawalna będzie również poza granicami naszego kraju.

Łączy ich nieprawdopodobne umiłowanie materii, w której tworzą – muzyki, i pewnie dlatego pytanie dotyczącej jej wprost było dla nich najtrudniejsze, a czasem, w pierwszej chwili, wywoływało wręcz popłoch. Różnią ich odmienne podejście do warsztatu, priorytety twórcze i sposób uprawiania zawodu. Jedni opowiadali o tym z wyraźną chęcią, swadą i bardzo szczerze, ale dla innych, choć na rozmowę zgodzili się bez obiekcji, ujawnianie szczegółów pracy, tożsamej ze sposobem egzystencji, łączyło się z widoczną rezerwą, a nawet zażenowaniem.

Wszyscy wydają się być ludźmi spełnionymi, szczęśliwymi, stąd rozmowy z nimi przyniosły mi dużą dawkę odświeżającego optymizmu, który, chciałabym tego bardzo, udzieli się być może czytelnikom.

Staralam się, by na portret polskich kompozytorów muzyki współczesnej złożyły się różne ich generacje i odmienne nurty stylistyczne, które reprezentują. Oczywiście wybór bohaterów jest zdecydowanie subiektywny, bez udziału jakichkolwiek obiektywnych, jeśli takie są możliwe, kryteriów wartościujących.

Na koniec, chciałabym podziękować moim rozmówcom za to, że mimo rozlicznych zajęć i zobowiązań, znaleźli czas na spotkanie ze mną i życzyć Im, by mimo różnych trudności, których w żadnych czasach nie brakuje, wytrwali w swej pasji. Przekonali mnie bowiem dobitnie, że ich fascynujący świat wart jest każdego trudu.

Mojej mamie



**Poprzez sztukę
poszukuję
Absolutu**

[Bernadetta Matuszczak]

[Bernadetta Matuszczak]

(ur. 1931 Toruń)

Studiowała w PWSM w Poznaniu i Warszawie (kompozycja, teoria muzyki, fortepian), a jej mistrzem w zakresie kompozycji był Tadeusz Szeligowski. Studia uzupełniające odbyła u Nadii Boulanger w Paryżu. Za swoją twórczość, w której dominuje muzyka wokально-instrumentalna z operą na czele, otrzymała wiele nagród, m.in. Prix Italia. Utworem, który sama uznaje za przejaw krystalizacji indywidualnego stylu twórczego, jest opera kameralna „Julia i Romeo”.

– Teraz piszę symfonię dziecięcą.

Tym razem utwór czysto instrumentalny?

– Nie. Tak tylko określam swoje główne teraz zajęcie. Samodzielnie wychowuję wnuka. Takie zadanie postawił przede mną los. To najważniejsze zadanie mego życia, zadanie, któremu towarzyszy zresztą wielka miłość do tego dziecka, więc wszystko inne zeszło na plan drugi. W tym twórczość też, bo do pisania potrzebuję spokoju i ciszy. Czy Pani sobie zdaje sprawę z tego, że praca nad dużą formą wymaga wielu miesięcy izolacji od świata? W obecnej mojej sytuacji jest to niemożliwe. Ale co znaczy cała twórczość świata, nawet z takimi arcydziełami, jak dziewięć Symfonii Beethovena, wobec uratowania życia jednemu dziecku. Nie rozumiem kobiet. One mają takie kompleksy, a bo to by chciały zawodowo się rozwijać, albo tamto jeszcze inaczej. Ja nie miałam nigdy kompleksów. Czy może być większa rzecz niż stworzenie człowieka, urodzenie? I potem jeszcze ukształtowanie go? Żadne opus na świecie, których leżą w archiwach miliony, nie dorównuje stworzeniu człowieka. To jest cud, prawdziwy cud. My się do tego cudu przyzwyczailiśmy, jest powszechny i dlatego wydaje się taki zwyczajny. Ale to jest ciągle powtarzający się cud.

Zaczęła już Pani mówić o tym, jak przebiega Pani proces twórczy. Potrzebuje Pani spokoju i ciszy?

– Tak. Skupienie osiągam bardzo powoli, a zdarza się, że nie mogę go osiągnąć w ogóle, jeśli nie mam odpowiedniej formy psychofizycznej. Po dwóch, trzech godzinach zwykle jestem skupiona i wchodzę w krąg, który dla mnie samej jest tajemnicą. Nie ma nic, tylko to i pisanie. Czasem piszę całość ciurkiem, a czasem tylko ją kształtuję w ogólnych zarysach. Zaczynam pisać cokolwiek, jeśli znam zakończenie. Nie ma u mnie początku utworu bez jego końca. Kiedy dostaję zamówienie, zadanie do wykonania, najpierw nie piszę nic. Cały utwór powstaje we mnie. Od początku do końca. To jest

mgławica. Mgławica całości. Najtrudniejsze jest wyciąganie z niej poszczególnych elementów na papier. W wyobraźni jest wszystko dużo doskonalsze. Myślenia w tym procesie w ogóle nie ma. Włącza się część mózgu, część psychiki, poza myśleniem. Myślenie niszczy strukturę. Wydaje mi się, że to coś, co tak trudno mi jest określić, przeważnie nazywa się talentem.

W jaki sposób przenosi Pani te swoje wyobrażenia, tę trudną do zidentyfikowania „mgławicę”, na papier?

– To niesłychanie skomplikowany proces, próba ujęcia nutami, znakami czegoś, co jest nie do ujęcia. Mgławica przerasta możliwość zapisania. Naginam istniejącą notację do tego, co chcę zapisać. Stosuję też dużo opisów słownych. Zawsze, kiedy kończę utwór, mówię sobie: „Trudno, to nie jest doskonale, dalekie jest od mojego ideału, ale już następnym razem wszystko dopowiem do końca”. I nigdy jeszcze tak się nie zdarzyło, nigdy nie udało mi się dotrzymać słowa danego sobie.

Zdecydowana większość Pani utworów to kompozycje wokально-instrumentalne. Można stąd wysnuć wniosek, że muzyka instrumentalna znajduje się u Pani na drugim planie. Czy nie ufa Pani muzyce absolutnej, nie wierzy, że same dźwięki bez tekstu zdołają przekazać Pani idee?

– Muzykę instrumentalną uwielbiam. Mahlera, Beethovena, nawet Czajkowskiego, którego w swoim czasie nie wypadało lubić, a na „Warszawskiej Jesieni” wręcz nie można było się do tego przyznać. Kocham muzykę absolutną, ale zdaję sobie sprawę, że przecież nikt tak już nie napisze, jak Beethoven, i to była pewna bariera, która powstrzymywała mnie od komponowania muzyki instrumentalnej. Wibracje zawarte w słowie są jeszcze niewyczerpane. Tam są jeszcze całe plejady dźwięków, ciszy, fraz, a sama muzyka w tym, co ja w niej najbardziej cenię, w ekspresji, nie wiem, czy nie doszła do kresu. Chyba za

bardzo zakochana byłam w muzyce romantycznej i neo-romantycznej, by móc przekroczyć ten próg, by próbować napisać lepiej niż Beethoven czy Czajkowski. Doskonałość tych dzieł jest dla mnie porażająca. Poza tym chciałam być pianistką. Grałam „Patetyczną” Beethovena i wiele wspaniałych utworów. W literaturze pianistycznej jest dosłownie wszystko, jest tak urozmaicona pod względem stylów, gatunków, no i wspaniałych osobowości twórczych, spod których piór ta literatura wyszła. Podobno ciekawie interpretowałam różne utwory, moja gra nie była nudna, a czasami wręcz zaskakująca. Ale po ostatnim egzaminie profesorowie powiedzieli mi, że kariera wykonawcy to nie dla mnie, bo nie wytrzyma jej mój system nerwowy. Jestem dzieckiem wojny. Mając kilka lat byłam w obozie. Po każdym egzaminie stawałam się niemal zielona. Zbyt duży stres i zbyt duże obciążenie mojego nadwątłego przeżyciami systemu nerwowego. Choć więc kochałam to zajęcie, musiałam się rozstać z pianistką. Oplakałam to, był to dla mnie dramat i wtedy Tadeusz Szeligowski odkrył mój talent kompozytorski. Gdyby nie Szeligowski, któremu naprawdę mnóstwo zawdzięczam, nie byłabym kompozytorką.

Jak to się stało, że zaczęła Pani studiować kompozycję?

– Kiedy rozstałam się z fortepianem, co było dla mnie naprawdę tragiczne, wybrałam teorię, bo wydawała mi się najbliższa muzyki, a bez muzyki nie wyobrażałam sobie życia. Pomyślałam, że wejdę do muzyki od środka, poznam jej „bebechy”. Po pierwszym roku zdawałam egzamin z instrumentacji symfonicznej. Przewodniczącym komisji był Tadeusz Szeligowski i on, czytając moją partyturę, w pewnym momencie krzyknął: „Ta dziewczyna słyszy!”. Byłam bliska wybuchnięcia śmiechem – jestem w Wyższej Szkole Muzycznej i miałabym nie słyszeć? Z kolei po egzaminie z harmonii Szeligowski wyszedł do studentów kompozycji i powiedział: „Ta dziewczyna jest dla was poważną konkurencją”. Po tych egzaminach, bez

mojej wiedzy, przeniesiono mnie na kompozycję. Dowiedziałam się o tym dopiero w październiku, kiedy zaczynał się nowy rok akademicki.

Tadeusz Szeligowski to ważna postać w Pani życiu. Jak uczył? Jaki był?

– Lekcje u Szeligowskiego odbywały się u niego w domu, na Łazarzu w Poznaniu. Miał przepaściste mieszkanie, fantastyczna była aura tego mieszkania. Na pierwszej lekcji u niego powiedziałam: „Panie Profesorze, mam bardzo poważny stosunek do życia. Nie mam zamiaru pisać utworów, które będą leżały w szufladzie. Panie Profesorze, Bach, Beethoven, Chopin i ja?”. On, z tą swoją wielką mądrością życiową, odpowiedział: „Nie filozofuj, tylko pisz.” Byłam wychowana w takich czasach, że starszych się słuchało, często nawet nie zastanawiając się, czy mają rację. Nie tylko rodziców, ale w ogóle starszych. Miałam to zakodowane od dzieciństwa. No więc grzeczna dziewczynka zwyciężyła we mnie i mimo że się buntowałam: „Jak to, przeniesiono mnie bez mojej zgody!”, zostałam w klasie Szeligowskiego. Potem bywałam często u nich, to znaczy u Państwa Szeligowskich, czując się tam jak w domu. Niejednokrotnie zatrzymywali mnie na obiedzie, bo wiedzieli, że jestem biedną studentką. Biegałam z lekcjami po dzieciach, żeby utrzymać się na studiach. Równocześnie robiłam, oprócz kompozycji, teorię, a fortepian, tak po cichu, tylko dla siebie. Z teorii zrobiłam dyplom z odznaczeniem. W tym mniej więcej czasie umarła moja mama. Przerwałam studiowanie kompozycji, przerwałam wszystko, bo życie wydawało mi się bez sensu. Matka była dla mnie wszystkim. Jej odejście przeżyłam jak zawalenie się całego świata. Zaczęłam chorować. Pozostałości po wojnie – ciągły strach i głód, ciężka praca na studiach – trzy wydziały, korepetycje, niedożywienie, no i ta wielka strata. Organizm nie wytrzymał. Na rekonwalescencję wyjechałam do przyjaciół w góry. Tam powoli dochodziłam jakoś do formy.

Nie zamierzała Pani kontynuować studiów?

– Sama chyba dałabym spokój, ale Szeligowski wciąż pisał do mnie karteczki. Był cierpliwy i w końcu dopiął swego. Ściągnął mnie z powrotem na kompozycję. Tym razem do Warszawy, bo sam przeniósł się do warszawskiej uczelni. I znów zaczęły się wspaniałe zajęcia. Po lekcjach wychodziliśmy z profesorem na spacer, na przykład do Łazienek. Miał znakomite spostrzeżenia. Kiedyś usłyszałam: „Popatrz, mówią że nie ma krasnoludków” i wskazał na bawiące się dzieci. Albo: „Śmierć jest wyznaczona, umiera trzyletnie dziecko, a ktoś inny żyje 90 lat”. Był bardzo ciekawym człowiekiem, ogromnej wiedzy i refleksji, zresztą doktor prawa. To była niedoceniona w Polsce osobowość. A ja bezwstydnie przychodziłam na lekcje i nie przynosiłam żadnych prac. Po prostu nic. Przychodziłam, jak do przyjaciela na pogawędkę. On był cierpliwy i czekał, wiedział, że coś we mnie drzemie. Od czasu do czasu coś tam od niechcenia naszkicowałam i prawdopodobnie to mu dawało spokój i pewność, że kiedyś to wybuchnie, eksploduje ze mnie. Nie za długo cieszyłam się tymi spotkaniami. Zachorował śmiertelnie. Przyszłam do szpitala, a on powiedział: „Dziecko wiedziałem, że przyjdiesz”. Pytał o „Warszawską Jesień”, wtedy akurat się odbywała, a ja zaczęłam mu o niej szczegółowo opowiadać. W takiej beztrosce młodości, nie uświadamiając sobie, że ten człowiek umiera. Poczułam wówczas dotyk przemijania, strasznie bolesny. Teraz dopiero wiem, że to jest prawdziwy i największy ból życia. Opowiadałam, a jemu pojawiły się łzy w oczach. Wtedy mnie olśniło, że on wie, że odchodzi. Byłam oczywiście na pogrzebie i nieraz nawiedzam jego grób. Między moim Mistrzem i mną była naprawdę głęboka więź, która chyba teraz rzadko się zdarza.

I znów przerwała Pani studia?

– No tak, do dyplomu brakował mi jeszcze rok, ale myślałam sobie: „Nie ma mojego profesora, to po co mam studiować”. Dopiero, jakoś tak na wiosnę,

pojechałam do szkoły z zamiarem załatwienia tej sprawy, postanowiłam to jednak jakoś zamknąć. Kiedyś powiedziano mi, że jeśli chciałabym u kogoś studiować poza Szeligowskim, to warto u Kazimierza Sikorskiego. On był rektorem i raczej nie przyjmował studentów, ale jakoś udało mi się. Wtedy wszyscy byli dla mnie tacy życzliwi. Miałam szczęście studiować u profesorów przedwojennych. Ci wspaniali ludzie sprawiali, że kontakty z nimi i studia były wielką przyjemnością. No choćby taki epizod; dziekan wydziału biegnie za mną; „Pani nie złożyła jeszcze podania o stypendium, myśmy już je pani przyznali, ale proszę uzupełnić tę zaległość.” Czy dziś byłoby to możliwe? U profesora Sikorskiego zrobiłam dyplom i zakończyłam ten etap mojego życia.

Ale dopiero po dyplomie napisała Pani utwór taki, jaki naprawdę chciała, utwór, który od dawna w Pani tkwił?

– Po dyplomie napisałam utwór tak tylko dla siebie – „Dramat kameralny”, na baryton, baryton z taśmy, altowy głos recytujący, klarnet basowy, wiolonczelę, kontrabas i perkusję – do tekstu T. S. Elliota „Próżni ludzie”. Myślałam, że włożę go do szuflady, nie zależało mi na jego wykonaniu. Po prostu coś z siebie wyrzuciłam, by uzyskać wewnętrzny spokój i to było dla mnie najważniejsze. Ale Jan Fotek, z którym się przyjaźniłam, namówił mnie, po obejrzeniu partytury, żeby posłać go na festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej we Wrocławiu. Nie chciałam, bo byłam przekonana, że tam jest po prostu wspaniały Elliot, jego znakomity tekst, a muzyki prawie nie ma. No może pięć dźwięków na krzyż. Tak mnie jednak męczył, że w końcu posłałam dla świętego spokoju. Zupełnie nieoczekiwanie dla mnie utwór ten odniósł wielki sukces. Tadeusz Strugała dyrygował nim i tak go przygotował, że przeżyłam niezwykłą chwilę, chwilę która rzadko się zdarza kompozytorowi. Prosto z pociągu, zmęczona wyjazdem z Warszawy o świcie, stanęłam w progu sali koncertowej, gdzie odbywała się próba i... usłyszałam dokładnie to, co chciałam

usłyszeć. Taki utwór, jaki miałam w swojej wyobraźni. To było w dziesiątkę, tak jakby on to napisał. Sukces był tak duży, że wkrótce potem otrzymałam wiadomość o przekwalifikowaniu mnie w Związku Kompozytorów Polskich z kandydata na członka zwyczajnego. W Zaiksie to samo. Zaistniałam jako kompozytor.

Wtedy złożono Pani pierwsze zamówienie?

– Tak. Odtąd pojawiały się one na tyle często, że mogłam żyć tylko z pisania, co dziś wydaje się raczej niemożliwe. Mam chyba jakiegoś anioła stróża, bo jak kończyły mi się pieniądze, to zawsze był telefon z zamówieniem, które oczywiście przyjmowałam, nie zastanawiając się nad trudnościami jego realizacji. Potem dopiero, gdy termin wykonania się zbliżał, wpadałam w panikę. Ale tu znowu działał mój anioł i zawsze udawało mi się zrobić wszystko na czas i w dodatku z dobrym efektem.

Chyba to najważniejsze dla Pani zamówienie nadeszło w roku 1967, a utwór miał być wykonany podczas otwarcia Sceny kameralnej im. Emila Młynarskiego w Teatrze Wielkim Operze Narodowej?

– Napisałam wtedy operę kameralną według tekstu Szekspira „Julia i Romeo”. Aż dziwne, że napisałam ją już wówczas, właściwie na początku mojej drogi, bo ona stanowi kwintesencję mojej idee fix, jeśli chodzi o formę opery w ogóle. Wszystkie moje opery są krzykiem przeciwko tradycyjnej formie opery, buntem przeciwko takiej operze, jaką zastałam i na jaką musiałam chodzić, ponieważ po prostu innej nie było. Wagner jest na pewno dla mnie jakimś ideałem, ale nie we wszystkim się z nim zgadzam. Słowo „opera” przeważnie wywołuje w wyobraźni pewien schemat formalny, uwarunkowany tradycjami. A więc arie, duety, ensemble, chóry... Toteż zazwyczaj twórcy poszukują dla odbiegających od tradycji kompozycji scenicznych nowych określeń, omijając termin „opera”. W moim widzeniu formy sztuki związane są

z czasem, ale istnieją również poza czasem, a dokonująca się w czasie zmiana struktur formalnych nie zrywa ich ciągłości jako zjawiska i dlatego moich utworów scenicznych nie przestałam nazywać „operami”.

Wróćmy do „Julii i Romea”.

– Moją wizję sceniczną „Romea i Julii” nazwałam kameralną operą, będąc świadoma tego, że ekspansywna forma opery wybiega w niej daleko poza schematy tradycji. Dramat kochanków z Werony ukształtowałam z dźwięku, słowa i ciszy – z gestu, ruchu i statyki – z barw, cieni i światła. Tę „baśń” o umieraniu z miłości starałam się opowiedzieć różnymi językami sztuki, a połączeniem jej elementarnych środków ekspresji próbowałam odbić intymne wibracje wnętrza człowieczego.

To po przejrzeniu rękopisu tej opery Witold Lutosławski powiedział: „Czy zdaje sobie pani sprawę, że jeszcze trochę i nie ma muzyki wcale?”.

Tak, ale ja wyszłam od niego i powiedziałam, był przy tym Janek Krenz, że nadal będę pisać po swojemu. I dotrzytałam słowa. Cały czas byłam sobie wierna i jestem do dziś.

Przyjaźniła się Pani z Lutosławskim?

– Bardzo. Z jego żoną Danusią też. Często jadałam u nich kolację i potem odprowadzali mnie na ostatni autobus na Saską Kępe. Wiedliśmy cudowne rozmowy. Lutos zaproponował, żeby „Julię” reżyserował Adam Hanuszkiewicz, którego dobrze znał. Nasłał mi wręcz Hanuszkiewicza. On się zaciekał i postanowił, że będzie robił ten spektakl. Co to za wojna była na początku! Hanuszkiewicz zażyczył sobie, żebym siedziała podczas prób na widowni: „Ty masz to wszystko w wyobraźni i będziesz mi mówiła, jak ma być”. Potem pewnie żałował tych słów. Na jednej z prób chciał wyrzucić z którejś ze scen chóry. Ja nie chciałam się zgodzić. Więc wyszedł z teatru, mówiąc: „Rób sobie sama” i poszedł do domu. Najpierw się ucieszyłam nawet, ale potem myślę

sobie: „Nikt mi nie pozwoli robić samej, przecież nie jestem reżyserem”. Wpadłam w panikę. Następnego dnia poszłam do teatru z drżeniem serca... ale z daleka usłyszałam, że już jest i próbuje. Udobruchałam go: „Adam, to jest moje dziecko, jestem do niego przywiązana, nie możesz robić takich radykalnych zmian”. Pogodziliśmy się. Na ostatnich próbach tylko mamrotał: „Najgorzej, jak kompozytor jeszcze żyje”. Sukces okazał się ogromny. To był taki spektakl inny od wszystkich, czarno-biały z genialną scenografią Mariana Kołodzieja. Po sukcesie w Warszawie uparli się, tu prym wiódł Tadeusz Baird, żeby wywieźć ten spektakl do Wiesbaden. Nie chciałam. Samo niemalże słowo, gest i cisza, prawie bez muzyki, myślałam, że nie ma sensu, że nikt tam tego nie zrozumie. Nie posłuchali mnie i okazało się, że mieli rację. „Julia” grana była w Wiesbaden w normalnej operze, wcale nie w kameralnej. Na widowni była taka cisza, jak makiem zasiał. Moja wizja zagrała! Sprawdziła się! Byłam niesłychanie szczęśliwa. „Julie” okrzyknięto wydarzeniem. Nawet opera Menottiego zeszła na drugi plan. Recenzje fantastyczne, wręcz entuzjastyczne, proponowano mi żebym została w Niemczech.

Nie skorzystała Pani z okazji, w tamtych czasach propozycja taka była nęcąca?

– Nie zostałam, bo już taka jestem. Znałam język perfektnie, ponieważ mama była spod zaborów i z babcią często mówiły po niemiecku, żeby dzieci nie rozumiały. Kilka razy w życiu miałam takie okazje. Uczyłam dzieci Gronowskiego, ambasadora USA w Polsce. Ktoś za mną chodził ulicami, a potem wezwano mnie na UB, do Pałacu Mostowskich, żebym wyjaśniła, dlaczego przychodzę do ambasady. Uczyłam też dzieci I sekretarza tejże ambasady. Ambasador, kiedy wyjeżdżał, proponował mi trzyletnie stypendium w USA. Odmówiłam. Wszyscy twierdzili, że zwariowałam. Ale byłam na tyle poważna i odpowiedzialna, że wiedziałam, iż po 3 latach to ja już nie wrócę. Mogłam też zostać we Francji, bo Nadia była w stanie załatwić mi wszystko u samego prezydenta.

Już taka jestem – bieda, ale w Polsce. Przede wszystkim nie wyobrażałam sobie, żebym mogła żyć dłużej bez języka polskiego. Słowiańska dusza?

Wspomniała Pani o słynnej Nadii Boulanger, która była ikoną kompozytorów francuskich tamtych czasów, a przede wszystkim nieprawdopodobnie rozchwytywanym pedagogiem. Pani nie tylko u niej studiowała, ale wręcz się z nią zaprzyjaźniła.

– Obydwie płakałyśmy, kiedy wyjeżdżałam z Paryża, a potem jeszcze długo korespondowałyśmy ze sobą. U Nadii było podobnie, jak u Szeligowskiego. Przez długi czas nic nie przynosiłam na lekcje. W końcu zapytała: „Co się dzieje?”. Odpowiedziałam zgodnie z prawdą, że jestem w depresji. Po raz pierwszy w życiu byłam w depresji. Paryż podziałał na mnie tak okropnie. Uderzył mnie, jakby sparaliżował, ten inny świat, Zachód. Nadia od razu znalazła lekarstwo. Na planie Paryża pokazała mi, jak mogę dojechać do ogrodu „Tulipes”, tam gdzie są tulipany, za laskiem Bulońskim. I rzeczywiście, to było wręcz niesłychane. Kiedy zobaczyłam tę feerię tulipanów, od razu wszystko ze mnie spadło i powróciła radość życia. Ona była genialnym pedagogiem. Wiedziała, co komu potrzeba. To pozostanie jej tajemnicą, tajemnicą wielkiego pedagoga, jak to się stało, że pobyt w Paryżu zaowocował dla mnie ogromnym skokiem w mojej dojrzałości artystycznej. Ukształtował mnie ostatecznie. To ona powiedziała memento towarzyszące mi nieustannie, że niezależnie od wszystkiego, obowiązkiem artysty jest tworzyć.

W Pani przeświadczeniu twórczość może mieć zbawienny wpływ na ludzi, jest w stanie uczynić ich lepszymi w tym najgorszym ze światów.

– Często zadaję sobie pytanie, czy sztuka może przyczynić się do ocalenia świata. Postrzegając dzieje świata, można by właściwie idee te złożyć pod pomnikiem utopii. Ja jednak wierzę, że Sztuka może budować ethos

społeczeństwa, że w zetknięciu ze Sztuką człowiek może doznać oczyszczenia, owej słynnej katharsis! Zatem wyznaję wiarę epoki romantyzmu w społeczne posłannictwo Sztuki. Bezinteresowne umiłowanie sztuki oraz poszukiwanie poprzez nią Absolutu było nadrzędną i najważniejszą siłą, która ukierunkowała całe moje życie, nie tylko działalność twórczą.

Na Pani życie, i zawodowe i osobiste, ogromny wpływ miał czas wojny i przeżycia z nim związane.

– Tak, jako dziecko podczas wojny zetknęłam się ze śmiercią i dlatego tak wcześnie była we mnie jej świadomość oraz przekonanie, że nasze życie jest nierozłącznie z nią związane. Nigdy nie umiałam o tym zapomnieć.

Stąd wiele Pani utworów o tej tematyce.

– No przede wszystkim opera-oratorium „Humanae Voces” na głosy recytujące, sopran dramatyczny, chór i orkiestrę. Napisałam ten utwór jako sprzeciw, dramatyczny krzyk przeciwko wojnie. Oparłam go między innymi na zdaniu z pamiętnika Anny Frank: „Wierzę, że ludzie są dobrzy” oraz cytacie ewangelicznym: „Przykazanie nowe daję wam, byście się wzajemnie miłowali”. Oprócz tych idei, jest to utwór o tyle ciekawy, że w warstwie muzycznej inspiracją do jego napisania była moja fascynacja wewnętrzną wibracją słowa. Całe pasma językowe tworzą tam muzykę, polifonię dźwięku. Siedem warstw językowych funkcjonuje tam jako polifonia muzyczna utkana ze słowa.

Do tematyki wojennej nawiązuje też „Elegia o chłopcu polskim” oparta na powstańczym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i „Libera me”.

– „Libera me” nosi podtytuł „Suplikacje”, ponieważ cały utwór oparłam na temacie melodycznym „Święty Boże, Święty mocny”. Od dawien dawna śpiewano

tę pieśń w Polsce w chwilach szczególnego zagrożenia. Dla mnie pozostaje takie niezatarte, wzruszające wspomnienie z mojego dzieciństwa, kiedy uciepiona ręki mamy słucham właśnie tej pieśni, śpiewanej przez udręczony wojną naród polski. Kiedy nad naszym światem, światem naszego pokolenia, zawisła groźba wojny z Irakiem, zapragnęłam napisać utwór oparty na tej właśnie suplikacji. Nie zamierzałam w nim odkryć, czy osiągnąć jakichś niezwykłych, nadzwyczajnych efektów elektronicznych. Cały sens tego utworu umieściłam wyłącznie w jego warstwie ekspresyjnej.

Aż dwa utwory napisała Pani do tekstu „Apokalipsy” św. Jana.

– „Septem Tubae” na chór, organy i orkiestrę oraz operę-oratorium „Apocalypsis”. Bardzo wcześnie odkryłam, że jest to arcydzieło poezji i symboliki, a jednocześnie prorocstwo, które dotyka ziemskiego wymiaru czasu, jaki został dany ludzkości. Otóż dla mnie samej ciekawa jest moja wewnętrzna transformacja w pojmowaniu przebiegu czasu prorocstwa. Wyobrażałam sobie dawniej, po zapoznaniu się z tym dziełem, że wizja apokaliptyczna Jana spełni się i dokona kiedyś nagle. To znaczy, że słońce nie da już więcej światła, gwiazdy spadną z nieba, nastąpi piekielne trzęsienie ziemi etc. I wszystko to nastąpi nagle, niespodziewanie, jednocześnie, jako kataklizm totalny, podobny do znanych nam i nieobliczalnych w skutkach wybuchów energii atomowej. Postrzegając jednak bieg naszego czasu, zrozumiałam, że apokalipsa już się dokonuje, trwa i nie będzie ona aktem zniszczenia jednorazowego. Świadczą o tym dla mnie takie zjawiska współczesne jak: powłoka ozonowa, czarne dziury, zatrute rzeki, morza, ziemia, rozpętane demony wojen, prześladowania z piekła rodem. Wizje apokaliptyczne były zawsze profetycznym ostrzeżeniem ludzkości przed wyborem drogi ku samozagładzie. Dziś mamy do czynienia z prognozami ścisłymi, naukowymi, aby w żadnym przypadku nie lekceważyć tych przepowiedni. Jeden z wybitnych ekonomistów

współczesnych powiedział, iż „Miłość bliźniego, która dotychczas była nierealnym apelem moralnym, stała się dziś warunkiem przetrwania ludzkości.”

Na przykładzie opery „Apocalipsis” dokładnie został przeanalizowany Pani język dźwiękowy.

– Tak, przyjechała do mnie angielska muzykolog, która pisała na ten temat pracę doktorską, i powiedziała mi rzecz zupełnie zaskakującą dla mnie samej, której nigdy nie zapomnę. Dosłownie powiedziała: „Czy Pani zdaje sobie sprawę, że cała „Apokalipsa” wypływa z jej pierwszych taktów? Że właśnie z nich wszystko potem wynika?”. Był czas, że mocno zastanawiałam się nad tym, skąd u mnie się to bierze? Długo analizowałam wiele rzeczy, dlaczego to wszystko słyszę...? Ale zrezygnowałam z prowadzenia tych rozważań i analiz, ponieważ doszłam do wniosku, że tego nie rozgrzę. Wiem tylko tyle, że mój język dźwiękowy, jego skala, zależy od potrzeb tekstu i od potrzeb emocjonalnych. Ponadto, gdy dostaję zamówienie, to otwiera się we mnie klapka, część mózgu, której nie znam, i wszystko jest ukierunkowane na to zamówienie, wszystko funkcjonuje w celu jego realizacji. Po prostu wystarczy zadany temat, żeby pobudzić moją wyobraźnię.

Na szczęście, jak Pani już wspominała, nie tylko ze względów praktycznych, ale i z uwagi na dorobek twórczy, zamówień nie brakowało. W 1976 roku zadzwoniono do Pani z sekretariatu Opery Kameralnej.

– Tak. Zapytano, czy napisałabym dla nich operę? Na pierwszej rozmowie ze Stefanem Sutkowskim powiedziałam: „Panie Dyrektorze, do Gogoła (chodziło o to, bym napisała muzykę do „Pamiętnika wariata”) nie pisze się muzyki”. Ale on się upierał, no i płacił. Akurat dostawałam mieszkanie, a za sto tysięcy można było przez rok żyć. Wzięłam. Bardzo się namęczyłam. Miałam dylemat, co zrobić z Gogolem, żeby nie zmarnować tekstu? Więc wymyśliłam. Ażeby zachować

jak największą czytelność pamiętnika Popryszczyna i nie przytłumić znakomitej dramaturgii utworu, zbudowałam, pod długimi partiami monologu aktora oszczędną, quasi-punktualistyczną linię napięć dźwiękowych, która narasta bardzo wolno i zagęszcza się razem z pogłębiającym się obłędem bohatera. A więc słowo-dziura, słowo-dziura. Obcy, rozkojarzony element jaźni Popryszczyna, jego alter ego, symbolizuje w spektaklu głos Barytona, a Pantomima uwidocznic ma skomplikowany świat jego chorobliwej wyobraźni. Praca nad „Pamiętnikiem wariata” stała się pewnego rodzaju eksperymentem i nie była łatwa ze względu na brak pierwowzoru. Pociągała mnie jednak formą scenicznego monodramu, która z istoty swej jest formą kameralną, skupioną, ascetyczną w środkach wyrazu, a więc zawiera cechy, które zawsze były mi bliskie. Utwór miał wielki sukces w Anglii, nawet Władek Sławiński powiedział mi kiedyś: „Mówili o Tobie w BBC”. Myślałam, że sobie kpi, a to się okazało, że chodziło o sukces „Pamiętnika wariata”.

Do napisania „Prometeusza” też Stefan Sutkowski musiał Panią długo namawiać.

– Niechętnie i z wielkimi oporami zgodziłam się na wybór prometeuszowego mitu. Przerażała mnie potęga zawartych w nim Idei, oraz odpowiedzialność, ażeby wyrazistości tychże Idei nie przesłonić muzyczną oprawą. Uwolnić sztukę od wszystkiego, co zbędne, niekonieczne, dodatkowe. Całą uwagę widza skupić na podstawowym problemie etycznym tragedii. Takie były założenia greckich dramatopisarzy, takie było źródło słynnej zasady trzech jedności tragedii greckiej: jedności miejsca, czasu i akcji. W oparciu o te założenia wymyśliłam śpiew Prometeusza, niemalże unisonowy, który wyłonił się z tekstu na sposób niemalże naturalny. Partie pozostałych bohaterów dramatu są bardziej zawile dźwiękowo. Kontrastem tym pragnęłam podkreślić inny wymiar Prometeuszowego świata pojęć, uwypuklić przepaść, jaka dzieli Ducha od pozostałych egzystencji.

Muzykę do „Dziadów kowieńskich” Adama Mickiewicza zamówił u Pani Erwin Axer i spektakl był wystawiony w Teatrze Współczesnym w Warszawie.

– Zdawałam sobie sprawę, że to jest strasznie trudne zadanie, ale znowu zaproponowali sto tysięcy, a ja akurat nie miałam pieniędzy. Podpisałam. Taka umowa z teatrem to nie żarty. Jeśli się nie napisze utworu, którego ona dotyczy, to nie tylko żegnajcie obiecane pieniądze, ale jeszcze płaci się niemałą karę. Zbliżał się termin premiery, a ja nic nie miałam! Wtedy rozsądnie doszłam do wniosku, że nigdy więcej nie podpiszę umowy dla pieniędzy. W ostatniej chwili wzięłam egzemplarz „Dziadów”, postawiłam go na pulpicie mojego fortepianu i powiedziałam na głos: „Adamie, zdradź mi proszę, co ty sobie tu wyobrażałeś?”. To wręcz niepojęte, ale od razu napisałam ciurkiem ołówkiem całość. Nie wiem, te duchy są czy nie? Może on naprawdę przyszedł? Wyszło znakomicie.

Po „Pamiętniku wariata”, „Prometeuszu”, „Quo vadis”, czwartym utworem skomponowanym przez Panią dla Opery Kameralnej była „Zbrodnia i kara” według Fiodora Dostojewskiego.

– Nie wiem, jak udało mi się tę wielką powieść tak wycisnąć, jak cytrynkę i stworzyć libretto, w którym znalazło się wszystko, co w niej najważniejsze, i to przekazane słowami autora. Nie ma tam ani jednego mojego słowa. Znamcy Dostojewskiego powiedzieli, że to jest niewiarygodne. To samo było zresztą z „Quo vadis”. Na premierze była wnuczka Sienkiewicza i powiedziała, że rzeczywiście jest wszystko, co trzeba i nie ma jednego mojego słowa. Myślę, że to jest mój dziwny talent.

Napisała Pani też muzykę do spektaklu wystawianego w Teatrze Żydowskim.

– To był spektakl „W nocy na starym rynku” do tekstu Icchaka Lejba Pereca. Szurmiej zamówił ten utwór u mnie na wczoraj. Wtedy zaczęłam pić kawę, więc

piłam ją i pisałam. Napisałam nietypową dla mnie wielką muzykę symfoniczną. Mówiono mi, że powinnam z tego zrobić suitę, to by częściej się ten utwór grało. To muzyka z moim pazurem, ale bardzo popularna, taka do ucha. Też nie wiem, jak udało mi się to napisać. Były takie głosy, że to utwór jest bardzo żydowski pod wieloma względami, z czego można wnosić, że temat uderza u mnie w struny zupełnie obce.

Czym dla Pani jest muzyka?

– Moja mama miała kształcony mezzosopran, przepiękny, ale wyszła za męża i już nie śpiewała zawodowo. Śpiewała w domu prawie całego Schuberta. Loewego, śpiewała cudownie. W tym wyrosłam. A potem moja starsza siostra grała na pianinie, rodzice specjalnie kupili dla niej pianino. Grała głównie te wszystkie utwory salonowe. W szybkim czasie sama nauczyłam się nut i jak mamie zagrałam jeden dwustronicowy utwór, to tak była zaskoczona, że zdębiała, i jej przyjaciółka, która była pianistką, grała w kinie do niemych filmów, zaczęła mnie bezpłatnie uczyć. Nie było pieniędzy na lekcje dodatkowe. Nasiąkłam więc muzyką w dzieciństwie, miałam ją jakby zaszczepioną, wprowadzoną do krwioobiegu. To był chyba ten moment, kiedy zakochałam się w dźwięku. Potem sama zapisałam się do szkoły muzycznej. W średniej szkole pociągała mnie zarówno literatura, jak i muzyka. Wybrałam muzykę i nigdy tego nie żałowałam, choć ciągoty literackie pozostały i stąd między innymi ta dominacja kompozycji wokalnie-instrumentalnych w mojej twórczości.

Oprócz fortepianu frapowały Panią też w swoim czasie organy?

– Kiedyś marzyłam o organach, ale w moich czasach kobiety nie grały na tym wspaniałym instrumencie. Dzięki nieocenionemu panu Rutkowskiemu grałam nie tylko w szkolnej kaplicy, ale i u św. Jana w Katedrze. Dawał mi klucze i mogłam sobie po południu szaleć na

tych organach, improwizować. To miało niewątpliwie duży wpływ na rozwój mojej wyobraźni dźwiękowej. Akompaniowałam też chórowi i grałam podczas mszy. Miałam wtedy jeszcze warkocze i proboszcz powiedział kiedyś panu Rutkowskiemu, że jeśli pozwala dziecku grać na organach, to będzie je naprawiał. Był to bardzo szczęśliwy czas dla mnie, otrzymałam skarb, który potem zaowocował w kompozycjach. Organy to przede wszystkim szaleństwo barw i harmonii, a więc elementów jakże ważnych dla każdego kompozytora. W ogóle miałam w życiu duże szczęście do ludzi. Byli życzliwi dla mnie, często bezinteresownie mi pomagali.

Twierdzi Pani, że w życiu człowiek ma niewielką możliwość wyboru.

– Na swoim przykładzie mogę powiedzieć, że właściwie w życiu człowiek niczego nie wybiera, bo ciągle jest przez kogoś popychany w którąś stronę. Nic przypadkiem się nie dzieje, bo wszystko jest wcześniej zaplanowane.

Ale na niektóre rzeczy ma się czasem może jakiś wpływ. Gdyby na przykład chciała Pani naprawdę jeszcze coś skomponować, to myślę, że to by się udało.

– Nie, nie, na razie zupełnie nie mogę. Jestem zbyt pochłonięta innymi sprawami. Mam marzenie, żeby na zakończenie napisać wielką Mszę. Może za jakiś czas, kiedy wnuk podrośnie i będzie bardziej samodzielny... Właściwie to już prawie wszystko mi się przyśniło, tylko sięść w spokoju i zapisać.