

JESIEŃ 16

МОЛОДАЯ
ГВАРДИЯ

POZNAŃ

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

NUMER 22

МОЛОДАЯ
ГВАРДИЯ

WARSZAWA

KON
STRU
KTY
WIZ
M

KON
STRU
KTY
WIZ
M



RANKING
TENORÓW

МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

KONKURS IM. WIENIAWSKIEGO / MŁODA SZTUKA

第五届北京波兰文化节

5th Polish Cultural Festival in Beijing



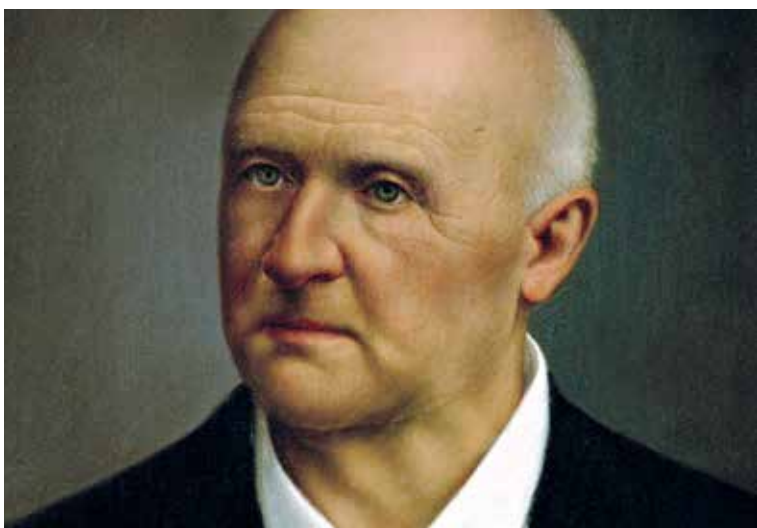
6th—12th November 2016

TOWARZYSTWO IM. H. WIENIAWSKIEGO



Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu ► | s. 8

CC



Bruckner – geniusz i pospolitość ► | s. 42

CC



Konstrukttywizm w sztuce ► | s. 48



Ginette Neveu

TOWARZYSTWO IM. H. WIENIAWSKIEGO

Nieprzerwana gra – kalendarium Konkursu im. Wieniawskiego w Poznaniu, pierwszego w historii europejskiego konkursu skrzypcowego

► | s. 12

Konstanty Andrzej Kulka: „Dobrze pamiętam swój pierwszy Konkurs im. Wieniawskiego. To był rok 1967. Zagrałem na nim koncert inauguracyjny. Tylko tyle” – wybitni skrzypkowie wspominają

► | s. 16

Czas ryzykantów. „Aby grać Wieniawskiego, trzeba być trochę hazardzystą – uważał wybitny polski skrzypek Piotr Janowski”. Felieton **Damiana Kułakowskiego**

► | s. 18

„Państwo musi uwzględniać sztukę oficjalną i offową. Należy zadbać o najmłodszych artystów. Warto rozważyć ulgi podatkowe dla nabywców polskiej sztuki współczesnej” – **Andrzej Giza**, dyrektor Stowarzyszenia im. L. van Beethovena

► | s. 20

Teatr Wielki w Warszawie od nowego sezonu zaprasza na serię wyjątkowych koncertów kameralnych, poprzedzających premiery na dużej scenie

► | s. 26

Beethoven i sztuki piękne to hasło przyszłorocznego 21. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. O jego programie mówi **Elżbieta Penderecka**, dyrektor generalna

► | s. 28

„Dlaczego nie było wielkich artystek?” – to pytanie stale unosi się nad twórczością Ewy Juskiewicz. O wschodzącej gwiazdzie polskiej sztuki współczesnej pisze **Alek Hudzik**

► | s. 32

Dzielni rycerze, namiętni kochankowie. Mamy w muzyce stały deficyt tenorów, ale nie tylko z tego powodu są tak bardzo poszukiwani. Ranking **Jacka Marczyńskiego**

► | s. 36



Konkursy muzyczne dobrym wzorem

Na styku artysta – mecenas zdarzają się różne stopnie zależności i wzajemnych oczekiwań. Obie strony lubią udawać, że ich związek daleki jest od układu biznesowego, ale modne słowa „synergia”, „odpowiedzialność społeczna” nie zawsze znajdują odzwierciedlenie w rzeczywistości, bo oczekiwania stron bywają rozbieżne. W oczach artysty idealny mecenas to taki, który wspiera, finansuje, nie dopytuje i nie oczekuje szybkich efektów; pozwala spokojnie pracować i zachować niezależność. Z kolei idealny artysta, podopieczny, to ten, który swemu mecenasowi przynosi sławę, pomaga kształtować jego wizerunek, budować markę. Jeśli mecenasem jest państwo, te oczekiwania sprowadzają się do potwierdzania roli polityków i ich programu. W przestrzeni informacyjnej, w której nadużywamy dziś przymiotników reżimowy – opozycyjny, pokorny – niepokorny, sam fakt zabiegania przez artystę o państwową dotację może zostać uznany – choćby wbrew intencjom – za deklarację polityczną. To dlatego w dojrzałych demokracjach państwowe pieniądze na rozwój kultury dystrybuuje się za pośrednictwem wyspecjalizowanych agend zatrudniających eksperckie gremia, przynajmniej z założenia odporne na naciski polityczne. Rzeczywistość pokazuje, że nie zawsze jest tak różowo – dyskusje

i kontrowersje wokół polskich instytucji zajmujących się teatrem, filmem czy sztukami wystawienniczymi urastają dziś do rangi konfliktów światopoglądowych, w których raczej ustępują zbyt silnym emocjom. Dla jednych przymiotniki „współczesny” i „europejski” są podejrzane, drudzy zaś słowo „narodowy” uważają za epitet... Przy czym obie strony sprawiają wrażenie, że w tak uszytych butach jest im przyciasno – żadna władza nie chce być postrzegana jako ta, która tępi choćby i niewygodnych artystów, ci zaś trzy razy się zastanowią, zanim spalą za sobą mosty wiodące do ministerialnego skarbcza... Nie zapominajmy o tym, że całe gałęzie sztuki bez państwowego wsparcia mogą przestać istnieć lub zatrzymać się na poziomie wegetacji. Trudno oprzeć się refleksji, że najlepszym sposobem na budowanie prestiżu państwa poprzez sztukę jest wspieranie polskich artystów bez dzielenia ich na mniej lub bardziej zaangażowanych w narodowe dzieło. W sztuce jest miejsce na najrozmaitsze postawy – wszystkie razem składają się na szerszą panoramę, także za granicą jednoznacznie identyfikowaną z Polską. Doskonałym przykładem dobrze ułożonych środków są konkursy muzyczne – takie jak Chopinowski i im. Wieniawskiego – które promują polską twórczość, mobilizują rodzime środowiska i uczelnie, i w których sukcesy są przedmiotem marzeń zagranicznych wykonawców. Nagrodę otrzymaną w Polsce każdy artysta z dumą wpisuje w swój biogram. Warto też inwestować w występy Polaków w międzynarodowych („kosmopolitycznych”) wydarzeniach – w końcu to na warszawskim Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena budował się i utrwał wizerunek polskich orkiestr i solistów, tutaj też błyszczał geniusz naszych kompozytorów, od muzyki klasycznej po współczesną i jazzową. Pamiętajmy o tym, zanim będziemy musieli odpowiedzieć na absurdałne pytanie, komu właściwie w Warszawie potrzebny jest festiwal poświęcony Niemcowi.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



Konkurs i mecenas, czyli młoda gwardia

Wychowałam się na *Koncertie skrzypcowym D-dur* Johannesa Brahmsa w nagraniu Dawida Ojstracha. Mój Tata przywiózł z Moskwy płytę radzieckiej wytwórni „Mielodia” z tym nagraniem, gdy miałam osiem lat i właśnie zaczynałam uczyć się gry na skrzypcach. To było olśnienie i dreszcz. Porywający koncert i wspaniałe wykonanie, choć później wołałam słuchać np. interpretacji Gidona Kremiera. Dzisiaj kolejnej płycie od Taty, mogłam w nieskończoność słuchać *Tzigane* Maurice’a Ravela w perfekcyjnym wykonaniu Igora Ojstracha. Co za

artykulacja, co za dźwięk! Później poznawałam nagrania kolejnych skrzypków: Ginette Neveu (Sibelius), Kaja Danczowska, Wanda Wiłkomirska (Szymanowski), Konstanty Andrzej Kulka (Mendelssohn), Wadim Brodskij (Wieniawski). Historia Konkursu im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu jest niesamowita, bo ściśle wiąże się z nią te wszystkie sławne i wspaniałe nazwiska, o których wspominałam, by dodać jeszcze Idę Haendel i Henryka Szerynga (dwukrotnie w roli jurora), który był mi wzorem w Bachu, i Shlomo Mintza (przewodniczący jury w 2001 roku), z którego nagrań poznałam oba koncerty skrzypcowe Siergieja Prokofiewa. W numerze staramy się przypomnieć pełne chwały historyczne dni tego wspaniałego konkursu, którego jurorzy nieomylnie odkrywali najzdolniejszych skrzypków. Podobnie jak muzyka, sztuki piękne żyją przeszłością i teraźniejszością. Piszemy o konstruktywizmie. Ten kierunek w sztuce narodził się w Rosji, tuż przed rewolucją bolszewicką 1917 roku. Był to wizjonerski nurt w malarstwie i architekturze, z którym związany

był polski malarz suprematysta Kazimierz Malewicz, bez którego nie byłoby sztuki abstrakcyjnej, i architekt Władimir Tatlin, który chciał zrealizować mit o Ikarze i wieży Babel. Gdy patrzy się dziś na niektóre z konstruktywistycznych projektów architektonicznych, z początku wzrusza się ramionami: modernistyczne budynki, jakich dziś pełno. Tak, ale te projekty powstały ponad sto lat temu, zanim Le Corbusier zaczął wdrażać swoje idee. Konstruktywiści myśleli, że sowioci pomogą im zrealizować te projekty (patrz: okładka, która jest naszą parafrazą plakatu Majakowskiego i Rodczenki), ale totalitarna władza nie potrzebowała awangardy, o czym pisze u nas Monika Małkowska. A jak wygląda młoda sztuka w Polsce na początku XXI wieku? Andrzej Giza wysuwa garść propozycji, jak powinien wyglądać sprzyjający rodzimym artystom mecenas sztuki. Młodym trzeba ufać – Ginette Neveu miała 16 lat, kiedy została pierwszym zwycięzcą na Konkursie im. Wieniawskiego.

Anna S. Dębowska
Redaktor naczelna

BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca:
Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor generalny:
Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna:
Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:
Witold Siemaszkiewicz

Fotoreporter:
Bruno Fidrych

Korekta: zespół

Na okładce:
Plakat Rodczenki i Majakowskiego, 1927

Druk: **PASAŻ Kraków**
ISSN: 2080-1076

© 2016
Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



Serdecznie
Zapraszam

Jacek Kaspszyk

KRAJ

Nowi dyrektorzy. Sezon artystyczny 2016/17 rozpoczyna się w trzech teatrach operowych z nowymi dyrektorami. 1 września dyrektorem Opery Wrocławskiej objął wybrany w konkursie dyrygent Marcin Nałęcz-Niesiołowski. Pierwszą premierą za jego rządów będzie *Trubadur* Giuseppe Verdiego w reżyserii Andrejsa Žagarsa z Elizą Kruszczyńską jako Leonorą. Operę Bałtycką po Marku Weissie przejmuje, również w wyniku konkursu, dyrygent Wacław Kunc – już 7 października odbędzie się pierwsza premiera: *Cavalleria Rusticana* Pietra Mascagniego w wersji semi-stage. W Operze Śląskiej w Bytomiu p.o. dyrektora został Łukasz Goik, dyrygent Tadeusz Serafin jest konsultantem artystycznym.

■ **Orkiestrownik.** To bezpłatna aplikacja na smartfony i tablety, która pełni funkcję nowoczesnego przewodnika po muzyce klasycznej, krok po kroku wprowadzając odbiorcę w świat orkiestry, wyjaśniając kim jest dyrygent, co jest w partyturze, jak wygląda próba i koncert. Głównymi bohaterami są instrumenty, a punktem wyjścia – *Bolero* Maurice'a Ravela w wykonaniu wirtualnej orkiestry. Producentami *Orkiestrownika* są Instytut Muzyki i Tańca i Narodowy Instytut Audiowizualny. Premiera odbyła się 15 września.

■ **Dobra passa Szymona Nehringa.** Finalista ubiegłorocznego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie nagrywa właśnie płytę z koncertami e-moll i f-moll Fryderyka

Szymon Nehring



BRUNO FIDRYCH

KRZYSZTOF BIELIŃSKI/OPERA NARODOWA W WARSZAWIE

Mieczysław Weinberg, *Pasażerka* w reż. Davida Pountneya, Opera Narodowa w Warszawie, 2010

Chopina – towarzyszy mu Sinfonietta Cracovia pod dyktando Jurka Dybala i Krzysztofa Pendereckiego. Płytę ma wydać DUX. Nehring ma także nagrać płytę dla Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina z recitalem na fortepianie historycznym. Do końca tego roku i w 2017 ma wystąpić m. in. w Oslo, Abu Dhabi, Kuwejcie, Paryżu, Chile, Bejrucie, Wilnie, a w lutym w Filharmonii Narodowej w Warszawie wykona *Koncert potrójny* Beethovena z Jakubem Jakowiczem i Marcinem Zdunikiem.

■ **Berkowicz w Gdańsku.** Miasto Kraków zerwało w ubiegłym roku współpracę z Filipem Berkowiczem, który odpowiadał za program artystyczny festiwalu Misteria Paschalia i Sacrum Profanum; zawiesiło też cykl Opera Rara, na który składają się opery barokowe w wykonaniu gwiazd ze świata. Berkowicz akceptuje natomiast w pełni miasto Gdańsk, w którym od 2011 roku Berkowicz organizuje adwentowy festiwal muzyki dawnej Actus Humanus. Ta współpraca się zacieśni: Berkowicz będzie organizował nad Motławą dwa festiwale, wspomniany już adwentowy i – od przyszłego roku – Resurrectio, na tydzień przed świętami wielkanocnymi.

■ **Agata Zubel z nagrodą.** 1 października przyznano Koryfeusze Muzyki Polskiej za rok 2015, nagrody ufundowane przez Instytut Muzyki i Tańca. Osobowością Roku została kompozytorka i wokalistka Agata Zubel, za Wydarzenie Roku uznano otwarcie siedziby Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu. Nagrodę w kategorii Debiut Roku otrzymał 27-letni organista Karol Mossakowski, pokonując nominowanego saksofonistę Łukasza Dyczkę, który na początku września wygrał Eurowizję dla Młodych Muzyków w Kolonii, oraz poznańskiego reżysera Daniela Stachułę. Nagrodę Honorową odebrał Jan „Ptaszyn” Wróblewski.

ZAGRANICA

Łukasz Dyczko wygrał Eurowizję.

Saksofonista Łukasz Dyczko, 19-latek rodem z Małopolski, uczeń średniej szkoły muzycznej w Katowicach, wygrał 3 września Konkurs Eurowizji dla Młodych Muzyków w Kolonii, pokonując 11 rywali z różnych stron Europy. Na saksofonie altowym zagrał *Rapsodię* na saksofon i orkiestrę belgijskiego kompozytora współczesnego André Waigneina, której interpretacją oczarował jury pod przewodnictwem skrzypka Juliana Rachlina. Wygrał 10 tys. euro i możliwość zagrania koncertu z orkiestrą Radia Zachodnioniemieckiego. W październiku rozpoczyna studia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Pawła Gusnara.

■ **I miejsce dla Łukasza Krupińskiego w San Marino.** 24-letni pianista z Warszawy, uczestnik ubiegłorocznego Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie, wygrał konkurs pianistyczny w San Marino, w którym przewodniczącym jury jest Arie Vardi. Krupiński, wychowanek Alicji Palety-Bugaj na UMFC w Warszawie, zdobył wszystkie trofea: oprócz pierwszego miejsca także nagrody krytyków, publiczności i orkiestry, w sumie 20 tys. euro. Artystę reprezentuje Stowarzyszenie im. L. van Beethovena.

■ **Treliński w Metropolitan.** 26 września odbyła się nowojorska premiera *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera w reżyserii Mariusza Trelińskiego i ze scenografią Borisa Kudlički. To zainicjowana przez Petera Gelb, dyrektora Met, koprodukcja tego teatru, Opery Narodowej w Warszawie i Festiwalu w Baden-Baden. Ponadto w przyszłym roku inscenizacja zostanie pokazana także w Pekinie. W Nowym Jorku w partii Izoldy wystąpiła Szwedka Nina Stemme, sopran dramatyczny, czołowa dziś śpiewaczka wagnerowska, co jest dla nowojorskich fanów

opery sensacją samą w sobie, gdyż ta światowej sławy wokalistka do tej pory raczej unikała Met. W roli Tristana towarzyszył jej tenor Stuart Skelton, a spektaklem zadyrygował – podobnie jak w marcu w Baden-Baden – Simon Rattle.

■ **Tonhalle Zurich bez szefa.** Ku zaskoczeniu wielu obserwatorów orkiestra Tonhalle Zurich nie przedłuży współpracy z 30-letnim francuskim dyrygentem Lionelem Bringuierem, który jest obecnie szefem tego zespołu. Jego kontrakt kończy się w połowie 2018 roku. Do Zurichu zaprosiła go dyrektorka generalna Tonhalle, Ilone Schmiel, wcześniej dyrektorka Beethovenfest w Bonn, chcąc przyciągnąć młodszą publiczność. Bringuier i orkiestra nie znaleźli jednak wspólnego języka. Przypomnijmy, że 19 marca tego roku wystąpili na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie na zaproszenie Elżbiety Pendereckiej.

■ **Anna Radziejewska w Wenecji.** Wybitna polska mezzosopranistka Anna Radziejewska należy do wąskiego grona ulubionych śpiewaków Salvatore Sciarriana, włoskiego kompozytora i librecisty, twórcy słynnej opery *Luci mie traditrici*. Sciarriano napisał dla polskiej wokalistki m. in. partię Izumi w swojej operze *De gelo a gelo* i La Donny w *Superfluminie*. 8 października Radziejewska dokonała światowego prawykonania dedykowanego jej utworu Sciarriana *Immagina il deserto* (2016), przypominała także *Cantiere del poema*. Polskiej artystce towarzyszyła London Sinfonietta. Koncert odbył się na 60. Festival Internazionale di Musica Contemporanea (7-10 października) w ramach Biennale Sztuki w Wenecji.

Anna Radziejewska jako La Donna w *Superfluminie* Salvatore Sciarriano



KRZYSZTOF BELIŃSKI/OPERA NARODOWA W WARSZAWIE



Richard Wagner, *Tristan i Izolda*, reż. Mariusz Treliński, Opera Narodowa w Warszawie, 2016

■ **Pasażerka w Chinach.** Opera Mieczysława Weinberga o Auschwitz, skomponowana pod koniec lat 60. na podstawie powieści Zofii Posmysz, bylej więźniarki obozu w Auschwitz-Birkenau, zyskuje coraz szerszy krąg odbiorców na świecie. 16, 18 i 20 grudnia *Pasażerka* zostanie pokazana w Tianjin Grand Theatre w Chinach w ramach Projektu Azja, wielkiej prezentacji polskiej kultury w tym kraju zorganizowanej przez Instytut Adama Mickiewicza. Projekt Azja trwa od kwietnia tego roku, pokazuje głównie polski teatr, m. in. *Plac Bohaterów* i *Wycinkę* w scenicznej adaptacji Krystiana Lupy, najbardziej wziętego polskiego reżysera w Chinach.

Pasażerka to spektakl w reżyserii Davida Pountneya, pierwsza w historii inscenizacja tego tytułu, który za życia kompozytora (zmarł w 1996) nigdy nie został wystawiony w jego przybranej ojczyźnie, czyli Związku Radzieckim. Prawykonanie tej inscenizacji odbyło się w 2010 roku w koprodukcji z Operą Narodową. Natomiast w połowie września w Jekaterynburgu odbyła się sceniczna premiera rosyjska *Pasażerki* (*Po pół wieku doczekała się w końcu wystawienia w kraju, w którym powstała – relacjonował w „Rzeczpospolitej” Jacek Marczyński*). W lutym 2017 roku ma się odbyć także moskiewska premiera tego tytułu oraz innej jeszcze opery Weinberga – *Idioty* na podstawie Dostojewskiego.

■ **Pasja według św. Łukasza w Londynie.** London Philharmonic Orchestra (LPO) we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza przygotowuje wykonanie *Pasji według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego (1966) w Royal Festival Hall. 4 marca przyszłego roku tym arcydziełem zadyryguje Władimir Jurowski, wśród solistów znajdzie się Tomasz Konieczny (bas-baryton), wystąpią też Chór Polskiego Radia, Camerata Silesia i Warsaw Boys Choir. Pasja będzie punktem centralnym organizowanego przez LPO festiwalu *Belief and Beyond Belief*.

■ **Wajda powalczy o Oscara.**

28 września ogłoszono, że polskim kandydatem do Oscara w kategorii „Najlepszy film nieanglojęzyczny” będą *Powidoki* Andrzeja Wajdy. Bogusław Linda gra w nich malarza Władysława Strzebińskiego, który w czasach stalinizmu sprzeciwia się doktrynie socrealistycznej, za co zostaje zwolniony z pracy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Wyboru filmu dokonała Komisja Oscarowa złożona z przedstawicieli polskiego środowiska filmowego i Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. *Najnowszy film Andrzeja Wajdy jest przejmującą, uniwersalną historią niszczenia jednostki przez totalitaryzm – napisano w uzasadnieniu.*

■ **Nie żyje Neville Marriner.**

2 października zmarł w wieku 92 lat Sir Neville Marriner, jeden z największych dyrygentów II poł. XX wieku. Urodził się w Lincoln w 1924 roku, studiował w Royal College of Music w Londynie i w Konserwatorium Paryskim. Swoją muzyczną karierę zaczął jako skrzypek najpierw w kwartecie smyczkowym, potem w London Symphony Orchestra, w końcu utworzył własną orkiestrę kameralną, do której zaprosił najlepszych londyńskich muzyków. Tak zaczęła się działalność słynnej, zwłaszcza w latach 70. i 80. XX wieku, orkiestry – The Academy of St Martin in the Fields, która nazwę wzięła od londyńskiego kościoła pod wezwaniem św. Marcina, gdzie w 1959 zespół dał swój pierwszy koncert. Orkiestra pod kierunkiem Marrinera dorobiła się olbrzymiej dyskografii (płyty wytwórni EMI), wśród ich nagrań jest też soundtrack do *Amadeusza* w reż. Miloša Formana.

Wszystkie atrakcje

WIE- NIAW -SKIE GO

2016

48 skrzypków z 18 krajów. Jaki będzie ten konkurs?
Wiadomo, że będzie się go dobrze słuchać – o to zadbał
przewodniczący jury, sławny **Maksim Wiengierow**
w swojej koncepcji programowej.

ADAM OLAF GIBOWSKI

Do 15. Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu zakwalifikowało się 48 skrzypków z 18 krajów. Aspirowało ponad 250; ci, którzy zakwalifikowali się do konkursu, przeszli wcześniej fazę preselekcji – przesłuchiwał ich osobiście przewodniczący jury, światowej sławy rosyjski skrzypek i dyrygent Maksim Wiengierow. Najliczniejszą grupę wśród konkurentów do I nagrody (nie mniej niż 30 tys. euro) i Złotego Medalu stanowią Polacy – jest ich dziesięcioro. Tuż za przedstawicielami naszego kraju plasują się Japończycy.

Jaki będzie 15. Konkurs, tego jeszcze nie wiemy. Można jednak podejrzewać, że nie będzie znacząco odbiegał od poprzednich czterech edycji, w których zmagania młodych skrzypków zostały podzielone na cztery etapy. Ostatni z nich to wyzwanie w postaci wykonania podczas jednego występu aż dwóch koncertów skrzypcowych, w tym obowiązkowo wybranego koncertu Henryka Wieniawskiego (*I fis-moll* op. 14 lub *II d-moll* op. 22). Finalistom towarzyszyć będzie orkiestra Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Łukasza Borowicza i Marka Pijarowskiego.

Kontynuowana będzie idea występu w trzecim etapie z towarzyszeniem Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia Amadeus pod batutą Agnieszki Duczmal: uczestnicy zagrają jeden z trzech koncertów skrzypcowych W.A. Mozarta (*G-dur*, *D-dur* lub *A-dur*) i pierwszą część jego *Sinfonii Concertante Es-dur* w duecie z Katarzyną Budnik-Gałązką (altówka). Pomysł ten po raz pierwszy został wcielony w życie podczas 14. Konkursu przed pięciu laty, kiedy zwyciężyła perfekcyjnie grająca koreańska skrzypaczka Soyoung Yoon. Koncepcję programową 15. Konkursu opracował – w porozumieniu z organizatorem, Towarzystwem Muzycznym im. H. Wieniawskiego – przewodniczący jury Maksim Wiengierow. Dwa pierwsze etapy wypełnią wirtuozowskie kompozycje na skrzypce solo, a także – co jest nowością – na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu: nie zabraknie tutaj utworów patrona, ale uczestnicy mają też do wyboru jedną z sonat Beethovena na fortepian i skrzypce, przy czym jurorzy zażyczą sobie tylko jednej części sonaty. Chodzi o to, według Maksima Wiengierowa, żeby w grze można było usłyszeć emocje i duszę, a nie tylko czystą wirtuozerię.

Wśród popisowych utworów na skrzypce solo w pierwszym etapie znalazła się *La Follia* Krzysztofa Pendereckiego (2013), skomponowana dla Anne-Sophie Mutter i wykonana przez nią po raz pierwszy trzy lata temu w Carnegie Hall w Nowym Jorku.

Wiengierow wzbogacił program o *I Koncert skrzypcowy D-dur* op. 6 Niccolò Paganiniego – muzyka włoskiego geniusza od dawna towarzyszy Konkursom im. Wieniawskiego, ale w postaci *Kaprysów* op. 1.

To nie koniec nowych zwyczajów. Z inicjatywy Andrzeja Wituskiego, dyrektora Międzynarodowych Konkursów Skrzypcowych im. Henryka Wieniawskiego, już od poprzedniej edycji grze młodych wirtuozów przygląda się także kapituła krytyków, która przyznaje własną nagrodę dodatkową. Grę ocenia 12 jurorów, z których pięciu to laureaci poprzednich konkursów: Alena Bajewa (2001), Zachar Bron (1977), Robert Kabara (1986), Peter Zazofsky (1977), Bartosz Bryła

(wyróżnienie w 1981). Honorowym przewodniczącym jury jest prof. Krzysztof Penderecki.

Po zakończeniu rywalizacji, wzorem Konkursu Chopinowskiego w Warszawie, na stronie internetowej organizatora zostanie wywieszony protokół z głosowań jurorów we wszystkich etapach. To również nowość w przypadku poznańskiego konkursu.

Wraz z jubileuszową XV edycją święta wiolinistyki, Konkursy im. Wieniawskiego wkraczają w nową erę technologii cyfrowej. Dotychczas przesłuchania konkursowe można było śledzić



Henryk Wieniawski (1835-1880)

wyłącznie za pośrednictwem telewizji i radia. TVP Kultura będzie transmitować wszystkie przesłuchania, a także koncert inauguracyjny pod batutą Krzysztofa Pendereckiego (8 października) i Koncert Laureatów (23 października). Grę uczestników będą dla widzów komentować na żywo eksperci zebrani w studio. W radiowej „Dwójce” będzie można słuchać transmisji od drugiego etapu. Ale w tym roku grę młodych skrzypków będzie można śledzić także za pośrednictwem Internetu, na stronie konkursu www.wieniawski-competition.com oraz za pomocą aplikacji mobilną na smartfonach. – Nie byłem do tego przekonany, ale kiedy Maksim Wiengierow powiedział mi, że będąc gdzieś tam w świecie, oglądał Konkurs Chopinowski na telefonie, zaufałem mu i przystałem na tę nowość – mówi Andrzej Wituski.

LEGENDA



Andrzej Wituski i jurorzy: Maksim Wiengierow i Bartosz Bryła, 2011

– W 1952 roku byłem studentem i pierwszą powojenną edycję śledziłem z młodzieńczą emocją i energią – wspomina Andrzej Wituski, dyrektor 15. Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu.

KONKURSÓW



Adam Olaf Gibowski: Od czego zaczęła się pańska przygoda z Konkursem im. Wieniawskiego?

Andrzej Wituski: – Kiedy w latach 70. zostałem wiceprezydentem Poznania, przekazano mi pieczę nad funkcjonowaniem instytucji kultury i sztuki; temat, jakże wdzięczny, okazał się dużym wyzwaniem. Jedną ze sztandarowych pozycji życia muzycznego w Poznaniu był Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. H. Wieniawskiego. Ponieważ mój ojciec grał na skrzypcach, miałem rodzinną słabość do muzyki i łatwiej mi było ten konkurs pilotować. Tak to się zaczęło. Przez wiele lat byłem przewodniczącym komitetu organizacyjnego kolejnych konkursów, następnie prezesem Towarzystwa Muzycznego im. H. Wieniawskiego, obecnie jestem dyrektorem konkursu.

Która z edycji była dla pana szczególna?

– Może to dziwne, ale pierwszy powojenny konkurs, który odbył się w 1952 roku. Byłem wówczas studentem i obserwowałem zmagania uczestników z młodzieńczą emocją i energią. Zapadło mi w pamięć, jak Szymanowskiego grała Wanda Wilkomirska, Paganiniego – Blanche Tarjus, pamiętam *Ostatnią różę lata* w wykonaniu Juliana Sitkowieckiego.

Co jest najtrudniejsze w organizacji konkursu tej miary?

– Brak wypracowanej strategii przygotowań. Kolejną edycję przygotowuje się przez trzy-cztery lata. Generalnym, powiedziałbym nawet, że strategicznym naszym sponsorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, od którego oczekujemy promesy pozwalającej na realizację przewidzianych zamierzeń, szczególnie finansowych. Trudno jest kontraktować z kilkuletnim wyprzedzeniem orkiestry, jurorów, w tym przewodniczącego o uznanej reputacji, a także podejmować działania promocyjne, i to wszystko „w ciemno” – a potem oczekiwać życzliwości i potwierdzenia wcześniejszych decyzji.

Konkurs to przede wszystkim ludzie. Kogo przede wszystkim ma pan w pamięci?

– Dwóch muszkieterów konkursu prowadzi w tej mojej klasyfikacji. Są to Edmund Grabkowski [autor biografii Henryka Wieniawskiego] i Zdzisław Dworzecki [gorący animator kultury, przez wiele lat stał na czele Filharmonii Poznańskiej i Towarzystwa im. Wieniawskiego]. Konkursy były ich pasją życiową i obaj panowie pozostawili trwałe ślady w ich historii. Niestety nie ma ich już wśród nas.

Mówią o panu „legendarny dyrektor”, co pan na to?

– Uśmiecham się filuternie, ponieważ słyszałem niedawno, że „musi to być opłacalne”! Czy ktoś jest legendą? Odpowiada zawsze przyszłość, i to nie od razu. Trudno o sobie powiedzieć „legenda”.

Są rzeczy których nie udało się panu zrobić, a bardzo pan tego chciał?

– Wiele marzeń udało mi się zrealizować, szczególnie w zakresie nagród pozaregulaminowych i organizacji konkursu – ale są jeszcze takie, które czekają na spełnienie, np. przyciągnięcie uczestników ze Skandynawii, Afryki czy Ameryki Południowej. Bardzo bym chciał, aby tak się stało w przyszłości. Dalej – brak nagród od potentatów płytowych, nie zlatują się też na konkurs słynni dziennikarze z muzycznych mediów.

Kiedy myśli pan o przyszłości konkursu, jaka wizja staje przed pana oczami?

– Przekazania pałeczki następcy. To już mój ostatni konkurs. Kierowałem organizacją czterech z piętnastu edycji: to mówi chyba samo za siebie. Potrzebne są kolejne wyzwania i – co jest zrozumiałe – nowe pokolenie organizatorów.

Rozmawiał **Adam Olaf Gibowski**

Andrzej Wituski – rocznik 1932, rodowity poznanianin. W latach 1973-1982 wiceprezydent Poznania, później – do roku 1990 – prezydent tego miasta. Od 1991 roku zasiadał w zarządzie Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego, w latach 1997-2007 jako jego prezes. W latach 2001, 2006 i 2011 był dyrektorem Konkursów im. Henryka Wieniawskiego – skrzypcowego i lutniczego, w tym roku kieruje wyłącznie edycją skrzypcową.

Nieprzerwana gra



Soyoung Yoon,
I nagroda, 2011

Od 1952 roku
Konkurs im. Wieniawskiego
odbywa się w Poznaniu.

1935

Setna rocznica urodzin Henryka Wieniawskiego. Z inicjatywy jego bratanka Adama Wieniawskiego zostaje w Warszawie zorganizowany konkurs wiolinistyczny imienia wielkiego polskiego wirtuoza. Cel: popularyzacja jego utworów, utworzenie drogi do kariery młodym skrzypkom. Konkurs miał dwa etapy, w drugim tylko po dwie części z jednego z dwóch koncertów skrzypcowych Wieniawskiego. Cóż za wspaniałe łowy, ile talentów! Konkurs zdał egzamin. Jego sensacją były cudowne dzieci: zwyciężczyni, 15-letnia Ginette Neveu, 13-letni Boris Goldstein i 11-letnia Ida Haendel, która zdobyła VII nagrodę. Na drugim miejscu znalazła się przyszła wielka sława, Dawid Ojstrach z ZSRR. Wyróżnienie dostała Grażyna Bacewicz. IX nagrodę zdobył Bronisław Gimpel.

Konkurs im. Henryka Wieniawskiego, który odbył się w Warszawie w 1935 roku, był pierwszym europejskim konkursem skrzypcowym z tych, które przetrwały i aktualnie liczą się w świecie muzycznym, jak np. Konkurs im. Królowej Elżbiety w Brukseli, który powołano dwa lata później.



Ginette Neveu,
złoty medal, 1935



Grażyna Bacewicz,
wyróżnienie, 1935



Ida Haendel,
VII miejsce, 1935



Wanda Wiłkomirska,
II nagroda, 1952

Roza Fajn,
złoty medal, 1957



Charles Treger,
zwycięzca, 1962



1952

Warszawa leży w gruzach, konkurs zostaje przeniesiony do Poznania, do auli Uniwersytetu Adama Mickiewicza dysponującej dobrą akustyką (Henryk Wieniawski lubił Poznań, koncertował w Wielkopolsce kilkanaście razy).

Uczestniczyło tylko 23 skrzypków z siedmiu krajów – trwała zimna wojna i świat zachodni zignorował konkurs. W programie dwuetapowych przesłuchań znalazły się do wyboru cztery koncerty polskich kompozytorów: Wieniawskiego *II d-moll*, Mieczysława Karłowicza i oba koncerty Karola Szymanowskiego. Wygrał Igor Ojstrach, syn Dawida, II nagrodę zdobyli Julian Sitkowiecki i Wanda Wiłkomirska, III podzieliły między siebie Blanche Tarjus z Francji i Rosjanka Marina Jaszwilli.

1957

Przyjęto dla konkursu cykl pięcioletni. Uruchomiono też konkurs lutniczy. Wprowadzono trzeci etap – pierwszy miał być teraz rodzajem wstępnej eliminacji. W finale znów tylko koncerty skrzypcowe polskich kompozytorów, w tym dodatkowo Grażyny Bacewicz i Zbigniewa Turskiego. Ciekawostka: w drugim etapie znalazło się bardzo dużo utworów barokowych: sonaty Tartiniego, Locatello, Veracini, Leclaira i Bibera. W jury zasiadł Dawid Ojstrach, przewodniczącą była Grażyna Bacewicz. W rywalizacji przedstawicieli dwóch imperiów górą okazała się Rosjanka Roza Fajn; Amerykanin Sidney Harth, uczeń George Enescu, zdobył II nagrodę. Mimo że wspaniale zagrał *III Sonatę „Ballade”* Eugène’a Ysaÿe’a, upominek od syna kompozytora, Antoine’a, trafił do rąk zwyciężczyni.

1962

W jury ponownie zasiada wybitna skrzypaczka i pedagog Irena Dubiska, jest też Eugenia Umińska – może dlatego ta edycja bardzo promuje utwory Karola Szymanowskiego. Obowiązkowe staje się przygotowanie wszystkich trzech *Mitów*, a także jednego z dwóch jego koncertów skrzypcowych, obok II i III części *Koncertu fis-moll* lub *d-moll* Wieniawskiego. Bezapelacyjnym zwycięzcą zostaje Amerykanin Charles Treger (cztery lata wcześniej inny Amerykanin, pianista Van Cliburn, wygrał Konkurs im. Czajkowskiego w Moskwie). Pozostałe miejsca na podium zajmują Rosjanin Oleg Krysa i Polak Krzysztof Jakowicz. Wyróżnienie dostaje Jadwiga Kaliszewska, późniejsza wybitna pedagog pokoleń polskich skrzypków.

1967

Przewodniczącą jury jest Grażyna Bacewicz, wśród jurorów jest wielki polski skrzypek Henryk Szeryng, emigrant, który reprezentuje Meksyk. Konkurs przebiegł pod znakiem kontrowersji wynikającej z niewielkiej liczby uczestników (21, w tym 11 Polaków) i nadmiernego „spolonizowania” programu. Triumfuje polska szkoła wiolinistyczna. W koncercie inauguracyjnym jako wschodząca gwiazda występuje Konstanty Andrzej Kulka, triumfator Konkursu ARD w Monachium. I nagrodę zdobywa 17-latek z Grudziądza, Piotr Janowski, wybitnie utalentowany uczeń Ireny Dubiskiej, III nagroda trafia w ręce Kai Danczowskiej.

1972

Jest to zdecydowanie konkurs kobiet, który uplasowały się na podium w następującej kolejności: Tatiana Grindienko ze Związku Radzieckiego (żona Gidona Kremera) – I miejsce, Shizuka Ishikawa, Japonka o „niebiańskim dźwięku” – II miejsce, III miejsce – Barbara Górzyńska, grająca „z wirtuozowskim nerwem, nadzwyczajnie muzykalna, wrażliwa, liryczna...”. W programie ostatniego etapu są już koncerty z żelaznego repertuaru: Brahms, Beethoven, Prokofiew (*ID-dur*).

1977

Obserwatorzy chwalą ten konkurs za „odpowiednio wyważone proporcje polskiej i światowej literatury skrzypcowej” i „program dostosowany do rangi międzynarodowej imprezy”. Faworyt, którym jest Amerykanin Peter Zazofsky, zdobywa III nagrodę ex aequo z Rosjaninem Zacharem Bronem (obaj zasiadają w jury 15. Konkursu). Wadim Brodskij ze Związku Radzieckiego wygrywa konkurs na stradivariusie z moskiewskiej kolekcji państwowej, na którym grał sam Wieniawski. Srebrny medal trafia w ręce Polaka Piotra Milewskiego, który powtórzy ten sukces w Brukseli.

1981

Przewodniczącym jury jest wielki polski skrzypek Henryk Szeryng, który oczarowuje publiczność fenomenalnym wykonaniem koncertów Bacha i Beethovena na otwarcie konkursu. Rywalizacja kończy się totalnym sukcesem ekipy japońskiej, która zdobywa pięć spośród sześciu pierwszych nagród. Brązowy medal wywalczył Polak Aureli Błaszczok. Półtora miesiąca po zakończeniu konkursu gen. Wojciech Jaruzelski wprowadził stan wojenny w Polsce.

1986

Z Kanady do Polski, do prac jury, przyjeżdża wielka Ida Haendel, pochodząca z Chelma skrzypaczka, która w 1935 roku była cudownym dzieckiem konkursu, a jej kariera wspaniale się rozwinęła. Dziennikarzom opowiada o swoim dzieciństwie „bez lalek, od rana do wieczora ze skrzypcami”. Zwycięzcą zostaje Rosjanin Jewgienij Buszkow, choć nie porywa tak bardzo, jak jego rodak, pianista Stanisław Bunin, który rok wcześniej wywalczył złoty medal na Konkursie Chopinowskim w Warszawie. II miejsce zajmuje Japonka Nobu Wakabayashi, III – Robert Kabara, wychowanek Kai Danczowskiej.



Kaja Danczowska, brązowy medal, 1967



Piotr Janowski,
wygrał w 1967



Jadwiga Kaliszewska, wyróżniona w 1962



Henryk Szeryng, dwukrotnie przewodniczył jury



Irena Dubiska,
szefowa jurorów



Tatiana Grindienko, I miejsce, 1972



Wadim Brodskij,
najlepszy w 1977

Bartłomiej
Nizioł,
zwycięzca,
1991



Alena Bajewa,
najlepsza
w 2001



1991

Triumf polskiej wiolinistyki. Złoty medal dzielą między sobą Bartłomiej Nizioł, czystej krwi wirtuoz o znakomitej prezencji estradowej, i Piotr Pławner. Wśród wyróżnionych jest Roland Orlik, przyszły długoletni koncertmistrz Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Pierwszy konkurs z nową formułą finansowania, w które włączył się prywatny sponsoring.

1996

Kryzys dotyka nie tylko warszawskiego Konkursu Chopinowskiego, na którym dwa razy z rzędu nie przyznano I nagrody. W tej edycji Wieniawskiego dzieje się tak samo. Zabrakło wielkiej indywidualności, „promieniującej osobowości”, jak określił to jeden z jurorów. Medale srebrny i brązowy idą w ręce Japonki: Reiko Otani i Akiko Tanaki, która później wyemigrowała do Monachium. W finale było też troje Polaków: Łukasz Błaszczak, Anna Reszniak, Maria Małgorzata Nowak.

2001

Złoty medal wywalczyła sobie Rosjanka Alena Bajewa. W finale jest też czterech Polaków, m.in. młodzieńcy Jarosław Nadrzycki (V nagroda). W panoramę konkursów dość jaskrawo wpisał się genialny izraelski skrzypek Shlomo Mintz, który stanął na czele składu jurorskiego 12. edycji, i sam dokonał preselekcji. Oto po raz pierwszy przewodnictwo zostało powierzone artyście spoza Polski. Mintz z właściwym sobie temperamentem nadał odmienny kształt repertuariowi konkursowemu. I tak po raz pierwszy w wieloletniej tradycji konkursu miały prawo nie zabrznieć oba koncerty skrzypcowe patrona – *I fis-moll* op. 14 i *II d-moll* op. 22. Shlomo Mintz powziął kontrowersyjną decyzję, aby finaliści zagrali do wyboru jeden z dwóch polonezów z towarzyszeniem orkiestry, a oba koncerty Wieniawskiego były tylko do wyboru, wraz z Beethovenem, Brahmssem, Sibeliussem, Czajkowskim i Prokofiewem. Propozycja Mintza nie przetrwała próby czasu i już podczas kolejnego konkursu, w roku 2006, koncerty skrzypcowe Wieniawskiego wróciły do obowiązkowych pozycji czwartego etapu przesłuchań.

2006

Konkurs odzyskuje równowagę. Aby wzmocnić rozgłos, organizatorzy zapraszają na koncerty wielkich muzyków. Inauguracją dyryguje Sir Neville Marriner, po konkursie odbywa się pierwszy w Poznaniu występ Maksima Wiengierowa, którego wielka kariera rozpoczęła się – nota bene – w Polsce, zwycięstwem na konkursach im. K. Lipińskiego i H. Wieniawskiego w Lublinie, gdy miał 10 lat. I nagrodę zdobywa Agata Szymczewska, która dziś gra na całym świecie jako solistka i kameralistka. To jest w ogóle polski konkurs: nagrody zdobywają też Anna Maria Staśkiewicz, Maria Machowska, Jarosław Nadrzycki i Wojciech Pławner.

2011

„Zadra w sercu” – tak skomentował dyrektor konkursu Andrzej Wituski fakt, że w finale nie znalazł się ani jeden Polak. Kapituła krytyków wyróżniła Aleksandrę Kuls, wychowankę Kai Danczowskiej. I nagrodę jury pod przewodnictwem Wiengierowa przyznało znakomitej Koreance Soyoung Yoon, II nagrodę – Japonce Miki Kobayashi, III – muzykalnemu Niemcowi Stefanowi Tararze (obecnie koncertmistrz Huelencourt Soloists Chamber Orchestra). Jednym z wyróżnionych został Jerżan Kulibajew z Kazachstanu, który zapowiedział udział w 15. edycji. (oprac. **asd**)



Krzysztof Penderecki, honorowy przewodniczący jury 15. Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu:

■
Dzieciństwo i młodość poświęciłem grze na skrzypcach. Komponowałem wirtuozowskie utwory na wzór Paganiniego, Wieniawskiego. To byli kompozytorzy, którzy imponowali jedenastolatkom. Dopiero gdy zacząłem grać Bacha partity i sonaty na skrzypce solo, zrozumiałem, co to jest muzyka. Mam dobre ucho do smyczków. Pisząc, mam w uszach ten dźwięk, sposób interpretacji, frazowanie, ruch smyczka, który każdy wirtuoz prowadzi jakoś inaczej – wszystko to od razu wylapuję i piszę utwór z myślą o tym konkretnym soliście. Tak było w przypadku Mścisława Rostropowicza (*II Koncert wiolonczelowy, Per Slava*), Siegfrieda Palma (*I Koncert wiolonczelowy, Capriccio*), Borisa Pergamenschikowa (*Divertimento*) i Anne-Sophie Mutter. Dla niej napisałem także *II Sonatę, Koncert na skrzypce i kontrabas* i *La Follię* [utwór włączony do programu I etapu 15. Konkursu].

Wybitni skrzypkowie



MIKOŁAJ GRYNBERG/WWW.KONSTANTYKULKA.COM

Konstanty Andrzej Kulka, juror
15. Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego
im. Wieniawskiego w Poznaniu (2016):

Coraz trudniej o indywidualność.

Dobrze pamiętam swój pierwszy Konkurs im. Henryka Wieniawskiego. To był rok 1967. Zagrałem na nim koncert inauguracyjny. Tylko tyle. Rok wcześniej wygrałem Konkurs ARD w Monachium, miałem 20 lat i propozycje koncertowe z całego świata. Musiałem włożyć ogromnie dużo pracy, aby opanować repertuar, którego wymagano ode mnie w tych prestiżowych salach. Już wówczas uważałem również, że konkursy są tylko po to, by się pokazać. By dać znać światu, że tu w Poznaniu, czy tam w Monachium, Brukseli albo Erywaniu pokazał się młody, utalentowany muzyk, któremu warto dać szansę, zapraszając go do siebie na koncert czy tournée. Z tej szansy postanowiłem skorzystać i zrezygnować z udziału w kolejnych zmaganiach, nawet w tak przeze mnie cenionym konkursie, jak nasz.

Konkurs Wieniawskiego zawsze darzyłem ogromnym szacunkiem. Wyróżnia go nie tylko wieloletnia historia i fakt, że muzykę Wieniawskiego grają na świecie dosłownie wszyscy: ten konkurs ma przede wszystkim fantastyczną organizację i wspaniałą atmosferę. Dyrektor Andrzej Wituski wkłada całe serce w to, by uczestnicy poznali polską gościnność, poczuli się w Poznaniu jak w domu i wynieśli stąd dobre wspomnienia. Dlatego zawsze chętnie tu bywam, członkiem jury tego konkursu byłem już pięciokrotnie, od 1981 roku.

W tym czasie zaszły istotne zmiany w świecie wiolinistycznym. Kiedyś po dźwięku, sposobie frazowania, można było niemal bezbłędnie rozpoznać wybitnych muzyków, nawet tych z młodego pokolenia. Na konkurs przyjeżdżali ludzie na różnym poziomie techniki, ale łatwiej było o wyjątkowe osobowości. Dziś niemal wszyscy mają technikę, ale coraz trudniej jest o indywidualność. Rośnie ryzyko, że zwycięzca nie wykorzysta szansy, jaką dała mu wygrana. Dla mnie jako jurora najważniejsza jest osobowość artystyczna, szacunek dla tradycji wykonawczej, a przede wszystkim piękny dźwięk. Dobry instrument z pewnością pomaga, ale zdarzało mi się słuchać muzyków, którzy na znakomitych skrzypcach grali tak, że uszy wędły.

Wyznają zasadę, że należy oceniać konkretny występ na przesłuchaniu, pomijając wszystko to, co się wie o danym skrzypku i jego potencjale. W konkursie nie ma miejsca na kredyt zaufania. Jeśli ktoś z jakichś względów nie wykorzysta swoich pięciu minut, to trudno. Wygra ten, kto we właściwym momencie pokaże jurorom szczyt swoich możliwości. Życzę powodzenia wszystkim tegorocznym konkursowiczom i radzę, by mimo wszystko starali się zachować spokój, opanowanie i grali na miarę swoich możliwości, bez silenia się na więcej, niż ich obecnie stać. Niech wygra lepszy.



Z ARCHIWUM ARTYSTY

Jarosław Nadrzycki, laureat V nagrody
na 12. i 13. Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym
im. Wieniawskiego w Poznaniu w 2001 i 2006 roku:

Rodzinna atmosfera, proroczy sen.

O wzięciu udziału w Konkursie im. Henryka Wieniawskiego myślałem od pierwszych lat nauki gry na skrzypcach, najpierw w moim rodzinnym Żaganiu, gdzie miałem możliwość śledzenia przygotowań uczestników poprzednich edycji na odbywającej się tu co roku Letniej Akademii Muzycznej, a potem podczas studiów u profesor Jadwigi Kaliszewskiej w Poznaniu. To był naturalny etap rozwoju kariery i szansa, z której pragnąłem skorzystać. Mój pierwszy konkurs był szczególnie ważny. W 2001 roku miałem 17 lat. Dopiero zaczynałem poważną przygodę z muzyką. Chciałem dać z siebie wszystko i oczywiście zająć jak najwyżej. Zdobyłem piątą nagrodę. Biorąc udział po raz drugi, w 2006 roku, byłem już trochę na innym etapie życia. Podchodziłem do konkursu z większym opanowaniem, ale na pewno nie bez stresu. Pamiętam, jak w noc przed przesłuchaniami przyśniło mi się, że znów mam piątą nagrodę. Jak się potem okazało – był to sen proroczy. W ogóle sny to dziś moje najbardziej żywe wspomnienia z wielu różnych międzynarodowych konkursów. I przyznam, że czasem są to koszmary senne.

Konkursy to ogromny stres, napięcie i niepowtarzalne emocje, których namiastkę odczuwam dziś tylko wtedy, kiedy śledzę poczynania konkursowe moich młodszych kolegów. Mimo że od mojego pierwszego udziału w „Wieniawskim” minęło już 15 lat, noszę w sobie te emocje, wspominam ten czas z sentymentem.

Wyjątkowość Konkursu im. Wieniawskiego daje się odczuć w panującej tam niemal rodzinnej atmosferze. Nigdy nie odczułem jakiegokolwiek zawiści ze strony innych uczestników. Wszyscy odnoszą się do siebie bardzo przyjaźnie.

Na bardzo niewielu konkursach spotkałem się z sytuacją, by konkursowicze mieszkali wszyscy w jednym hotelu. To sprawia, że poznaje się ludzi, nawiązuje przyjaźnie, pozwala rozładować stres przesłuchań. Potem tych ludzi spotyka się często na różnych estradach świata i są to zawsze spotkania bardzo serdeczne.

Postaram się w miarę możliwości śledzić zmagania uczestników i życzę im z całego serca, by mimo poczucia odpowiedzialności i mimo konkursowej tremy umieli znaleźć w tych występach przyjemność. To ważne, by zawsze kochać to, co się robi, nawet w tak szczególnych okolicznościach.

o Konkursie

STOWARZYSZENIE IM. L. VAN BEETHOVENA



Agata Szymczewska, zwyciężczyni 13. Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Wieniawskiego w Poznaniu (2006):

„Czuję, że wygrasz”.

W 1991 roku miałam sześć lat i z wypiekami na twarzy śledziłam przed telewizorem, jak Piotr Pławner i Bartłomiej Nizioł rywalizują o pierwszą nagrodę, którą w końcu zdobyli ex aequo. Kolejnych dwóch konkursów słuchałam już w Poznaniu. Trudno jednak powiedzieć, że od razu zakładałam własny udział w tym wydarzeniu. Gdy w 2006 roku zdecydowałam się wystartować, była to decyzja głęboko przemyślana. Wieniawski był moim pierwszym dużym konkursem i miał się stać początkiem przygody z konkursami skrzypcowymi, a nie – jak się potem szczęśliwie okazało – jej końcem. Zaczynając pierwszy etap, nie miałam żadnych oczekiwań względem ostatecznego rezultatu. Zależało mi jedynie na tym, by zawsze schodzić z estrady z podniesioną głową i uśmiechem na ustach, i żeby zagrać najlepiej, jak to było wtedy możliwe. Dziś mogę powiedzieć, że tak się stało. Zagrałam dokładnie tak, jak chciałam i jak wyobrażałam sobie udany występ konkursowy. Udało mi się opanować stres i wykorzystać ten krótki czas dany nam przez jurorów. Porównałabym tę sytuację do niedawnych występów polskiej reprezentacji w piłce nożnej na mistrzostwach Europy podczas wykonywania rzutów karnych. Tam od jednego kopnięcia zależał los całej drużyny, u mnie od jednej frazy mógł zależeć wynik konkursu. Prorocze były słowa mojej serdecznej przyjaciółki Aleny Bajewej, która przed inauguracją szepnęła mi do ucha tylko jedno zdanie: „Czuję, że wygrasz”. Proroctwo miało swoją kontynuację w 2011 roku, gdy do zmagani konkursowych stawiała inna moja przyjaciółka Soyoung Yoon. Po inauguracji spotkałam się z nią w hotelowym lobby mówiąc, że mam jakieś dobre przeczucie. Wygląda na to, że w tym roku to na niej spoczywa odpowiedzialność, by komuś szepnąć do ucha prorocze słowa. Może sama nie zdaje sobie jeszcze z tego sprawy? Ja czuję końcem nosa, że ten konkurs może wygrać ktoś bardzo młody. Szykuje się nam zmiana pokoleniowa.

Konkurs im. Wieniawskiego ma duży prestiż na świecie. Zarówno postać jego patrona, jak i osobowość Maksima Wiengierowa przyciągają do Poznania utalentowanych skrzypków. Niektórzy przyjeżdżają choćby po to, żeby poznać Maksima i coś dla niego zagrać. Wszystkim tegorocznym uczestnikom życzę, by umieli cieszyć się tym, co robią. Jeśli nawet nie wyjdzie im jakiś pasaż, nie będzie to koniec świata. W życiu są sprawy ważne i bardzo ważne. Radość z muzyki jest najważniejsza!

STOWARZYSZENIE IM. L. VAN BEETHOVENA



Robert Kabara, laureat III nagrody na 9. Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Wieniawskiego w Poznaniu (1986), juror 15. Konkursu (2016):

To praca trudna i stresująca.

Udział w Konkursie im. Wieniawskiego był dla mnie bardzo ważnym wydarzeniem w rozpoczynającej się karierze. Wszystko zaczęło się w dość niecodziennych okolicznościach. W 1986 roku byłem studentem krakowskiej Akademii Muzycznej, do której profesor Krzysztof i zwrócił się z prośbą o wytypowanie kilku wyróżniających się młodych muzyków, którzy dołączą do orkiestry Filharmonii Krakowskiej na tournée po Stanach Zjednoczonych. W latach 80. taka podróż dla młodego człowieka była spełnieniem marzeń. Tym bardziej, że mieliśmy grać m.in. w Carnegie Hall, a solistą był Yo-Yo Ma. W przeddzień wyjazdu, mając już paszport i wbitą tam, wyśnioną przez wielu rodaków amerykańską wizę, w drodze z Rynku Głównego do filharmonii spotkałem moją panią profesor, Kają Danczowską. Podzieliłem się z nią wątpliwościami co do wyjazdu. Z jednej strony niesamowita podróż, ale z drugiej, co tu robić dalej? Jak ćwiczyć i co? W odpowiedzi usłyszałem: „Wiesz, może warto, abys pojechał na Konkurs im. Wieniawskiego?”. I tak zapadła decyzja o moim udziale.

Potem były długie godziny ćwiczenia repertuaru konkursowego, czasem po nocach, w hotelach. Było warto, choć mało brakowało, a sam pogrzebałbym całą tę pracę. W czasie przesłuchań finałowych słuchałem osoby, która występowała przede mną. Jak wiadomo, hotel dla uczestników konkursu jest dosłownie dwa kroki od auli Adama Mickiewicza. Siedziałem w swoim pokoju i w pewnym momencie... zasnąłem. Obudziłem się dopiero, gdy trwały owacje i kilka minut później miał być zapowiadany mój występ. Na estradę wbiegłem niemal z ulicy. Konkurs to zawsze splót różnych niepowtarzalnych zbiegów okoliczności. Dla mnie ważnym momentem na pewno była nagroda za najlepsze wykonanie *Sonaty d-moll* Brahmsa po drugim etapie. W konkursie grało ją naprawdę wielu znakomitych skrzypków i ta nagroda była sygnałem, że może uda się pójść dalej, powalczyć o coś więcej.

W tym roku po raz pierwszy będę na „Wieniawskim” po drugiej stronie stołu. Nieczęsto zasiadam w komisjach konkursowych. To praca trudna i stresująca. Nie chcę nikogo skrzywdzić pochopną oceną, a przecież wiadomo: kogoś trzeba odrzucić, kogoś nagrodzić. Na szczęście na Konkursie im. Wieniawskiego jury tworzy grono wybitnych artystów, a uczestnicy przeszli już eliminacje, poddając się osobistej ocenie jednego z najlepszych skrzypków świata Maksima Wiengierowa. Będę szukał nowej, ciekawej osobowości. Kogoś odważnego, kto idzie własną ścieżką, kto przekona mnie, że warto go nagrodzić. Musi być oryginalny, ale bez oderwania od tradycji. Oryginalność za wszelką cenę jest zwykle płytka i na pokaz. Idealem byłby ktoś rzetelnie przygotowany, a jednocześnie z silną, szlachetną osobowością, oddziałującą na słuchaczy. Ktoś taki da gwarancję, że dobrze wykorzysta przyznaną nagrodę. Uczestnikom, którzy nie przejdą dalej życzę, by nie czuli się skrzywdzeni i nadal cieszyli się tym, co robią.

Wszyscy są już zwycięzcami!



Dawid Ojstrach (II nagroda w 1935) z synem Igorem (I nagroda w 1952), ok. 1965

CZAS RYZYKANTÓW

Damian Kułakowski

Aby grać Wieniawskiego, trzeba być trochę hazardzistą – powiedział kiedyś Piotr Janowski, zwycięzca V Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu w 1967 roku. Karkołomne, ale pełne finezji etudy z op. 10 czy czardaszowe pochody z finału *Koncertu d-moll* najlepiej pokazują, że bez ryzyka nie ma zabawy. No i nie zapominajmy, że Wieniawski naprawdę miał słabość do hazardu.

Jego utwory są bliskie każdemu skrzypkowi, tak jak Chopin bliski jest pianistom. W 1935 roku, w setną rocznicę urodzin Wieniawskiego, kompozytorowi postawiono trwały pomnik w postaci międzynarodowego konkursu jego imienia, pierwszego skrzypcowego konkursu na świecie. Miarą jego prestiżu są nazwiska wybitnych artystów, którym otworzył drogę do największych scen. Nie sugeruję, że gdyby nie „Wieniawski”, świat nie dowiedziałby się o Dawidzie Ojstrachu, a ludzie nie przychodziliby na koncerty Kai Danczowskiej, ale serce rośnie, gdy zdamy sobie sprawę, jak wiele wybitnych talentów rozpoczęło w Polsce swoją artystyczną drogę.

Rekordową kumulacją wybitnych osobowości artystycznych był I Konkurs (1935), gdzie – oprócz „Króla Dawida” (mowa oczywiście o Ojstrachu) – wśród najlepszych uczestników znalazła się 15-letnia Ginette Neveu, 13-letni Boris Goldstein czy zaledwie 11-letnia (!) Ida Haendel. Ta ostatnia miała okazję spotkać Ginette wcześniej, w paryskim mieszkaniu Carla Flescha, podczas lekcji. Charyzmatyczną grę Francuzki porównała wówczas do erupcji wulkanu. Tragiczny wypadek lotniczy przerwał błyskotliwą karierę Neveu w roku 1949. Gdyby żyła, być może mówiłoby się również o „królowej Ginette”. Dziś pozostają nam tylko stare nagrania skrzypaczki, m.in. legendarna interpretacja *Tzigane* Ravela.

Podczas I Konkursu uhonorowany został również Bronisław Gimpel, współzałożyciel i prymariusz słynnego Kwintetu Warszawskiego, do którego należał też Tadeusz Wroński, wieloletni sekretarz i członek jury Konkursu im. Wieniawskiego. Jak widać, świat skrzypiec jest wielką siatką wzajemnych połączeń, które często powstają na drodze mistrz-uczeń, przedsięwzięć artystycznych i zrodzonych z nich przyjaźni. Raz na pięć lat wszystkie drogi wiolinistyczne prowadzą do Poznania. Widać to, kiedy prześledzi się skład jury poszczególnych edycji. Wśród skrzypków, którzy zasiadali w tym gronie znalazło się wielu laureatów konkursu, jak Dawid Ojstrach, Kaja Danczowska, Grażyna Bacewicz (dyplom honorowy w 1935 roku), Zachar Bron, Krzysztof Jakowicz czy Wanda Wilkomirska.

Nieprzypadkowo pojawiło się tu sporo polskich nazwisk, gdyż, jak powiedział jeden z profesorów warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego, udział w Konkursie im. Wieniawskiego powinien być dla zdolnego polskiego skrzypka niejako obowiązkiem. Nieistotny jest tu sam sukces, chodzi o osiągnięcie pewnej dojrzałości artystycznej.

Od 1991 roku konkurs odbywa się w czterech etapach, w których muzycy prezentują bardzo zróżnicowany repertuar. Każdy zaczyna od Bacha, kaprysów Wieniawskiego i Paganiniego. Kompozycje solowe w I etapie mają na celu „obnażyć” wszelkie niedoskonałości techniczne uczestnika. Ci, którzy – jak Soyoung Yoon, zwyciężczyni z 2011 roku – potrafią w kaskadach pasaży kaprysu *La Cadenza* przekazać porcję ekspresji, od razu przykuwają uwagę jury. W historii konkursu poszczególne etapy różniły się programem. Zdarzało się, że nadmierne jego „spolonizowanie” zniechęcało zagranicznych skrzypków do przyjazdu do Poznania, jak w 1967 roku, gdy spośród 21 uczestników aż 11 było Polakami. Promowanie rodzimej twórczości zakorzenione było w idei konkursu do tego stopnia, że dopiero w szóstej edycji poszerzono wybór koncertów skrzypcowych wykonywanych w finale o pozycje Brahmsa, Beethovena i Prokofiewa.

Raz na pięć lat Poznań staje się mekką wiolinistyki. Czas przed nadejściem kolejnej edycji jest jak wyczekiwanie na olimpiadę. W kuluarach akademii muzycznych w całym kraju huczy już na rok przed inauguracją. Kto przystąpi, na jakim gra instrumencie i jak zagra? Nie zawsze decyzje jury pokrywają się z odczuciami słuchaczy, czego najlepszym dowodem było przyznanie „zaledwie” drugiej nagrody Sidneyowi Harthowi w 1957 roku. Do dziś w środowisku wiolinistycznym pamięta się o jego znakomitej konkursowej interpretacji *Ballady* Ysaÿe’a. Nie trzeba szukać daleko, bo i na ostatnim konkursie niedopuszczenie Aleksandry Kuls do finałowej rozgrywki wzbudziło sporo kontrowersji.

Co przyniesie XV Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego? Czy polska reprezentacja jest tak mocna, jak nasi chopiniści rok temu? Poznańska szkoła skrzypcowa, która od dziesięcioleci dobre imię zawdzięcza działalności pedagogicznej prof. Jadwigi Kaliszewskiej, szykuje mocną ekipę. Z drugiej strony wieść gminna głosi, że i studenci wielkiego Zachara Brona będą mieli dużo do powiedzenia. Czas obstawiać zakłady. **BM**

Autor jest skrzypkiem i altowiolistą, studentem Akademii Muzycznej w Krakowie

15. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego

Honorowy Patronat Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Andrzeja Dudy



Poznań
8-23 października
2016

Art. H. Wieniawski ©



Obraz Zofii Stryjeńskiej na wystawie jej malarstwa w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2008-2009

JAKI MA BYĆ

NARODOWY MECENAT SZTUKI?

ANDRZEJ GIZA

Każdy obóz władzy hołubi wybrane grupy artystów, którzy swoją twórczością lub wizerunkiem uwiarygodniają rządzących, a ci skrupulatnie to wykorzystują. Suweren wybiera władzę, a ta dba o swoich ambasadorów. Kiedy przyglądam się związkom władzy i sztuki, moje szczególne zainteresowanie budzi kwestia szeroko pojętego mecenatu nad środowiskami artystycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem domeny sztuk pięknych. Obecnie problematyka ta wiąże się z pytaniem o misję polskiej sztuki współczesnej w upowszechnianiu wzniosłych tematów historycznych, które lansują politycy i urzędnicy państwowi. Ale czy artysta znad Wisły ma obowiązek być patriotą?

Król i wielkie rody

Do roku 1795 na terytorium Rzeczypospolitej były trzy liczące się grupy na rynku donatorów: dwór królewski, duchowieństwo oraz szlachta i mieszczaństwo. Trendy w sztuce wyznaczał władca, którego nadworni malarze przyjmowali zewnętrzne zlecenia. Dobrym przykładem jest działalność takich twórców jak Tomasz Dolabella, nadworny malarz Zygmunta III Wazy, Władysława IV Wazy oraz Jana II Kazimierza Wazy, Alexandre-François Desportes, malarz króla Jana III Sobieskiego, czy Marcello Bacciarelli związany z dworem Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wpływ owych twórców na rozwój rodzimej sztuki miał fundamentalne

znaczenie. Monarcha wraz z otoczeniem, przyjmując nowe wzorce panujące na europejskich dworach, edukował lokalnych artystów oraz wyrabiał wśród poddanych nową wrażliwość i odczucia estetyczne. A te w sztuce nowożytnej ewoluowały od klasycznych wzorów renesansu po bogactwo dekoracji barokowych zdobień. To dwór królewski decydował o modach i obowiązujących trendach w sztuce, o czym świadczą kolejne przebudowy Zamku Królewskiego na Wawelu.

W okresie zaborów ciężar wspierania rodzimej sztuki wzięły na siebie wielkie polskie rody: Lubomirscy, Raczyńscy, Czartoryscy, Branicy. To one zapewniały kolejne zlecenia, fundo-



Prace Mikołaja Moskala (*Wycinki*, 2015) i Cezarego Poniatowskiego (wszystkie: bez tytułu, 2013) w Galerii Labirynt w Lublinie. Artyści urodzeni w latach 1985 i 1987.

Państwo musi uwzględniać zarówno sztukę oficjalną, jak i offową. Należy zadbać zwłaszcza o najmłodszych artystów, z których nieliczni mają szansę na debiut. Może warto rozważyć ulgi podatkowe dla nabywców polskiej sztuki współczesnej?

wały stypendia, umożliwiając młodym adeptom sztuki rozwój pod kierunkiem mistrzów pracujących w Paryżu, Wiedniu czy Monachium. Jednocześnie XIX wiek to czas gwałtownych zmian w edukacji, która stała się bardziej powszechna i dostępna dla przedstawicieli wszystkich klas społecznych. Na terytorium dawnej Rzeczypospolitej powstawały uniwersyteckie wydziały artystyczne, które później przekształcały się w szkoły rysunku, artystyczne uczelnie i akademie sztuk pięknych. Jest to również okres tworzenia wielkich kolekcji polskiej sztuki, które stały się załącznikiem przyszłych zbiorów Muzeum Narodowego. Obrazem, który zapoczątkował

kolekcję narodową było dzieło Henryka Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona* (1876), które do dziś podziwiać można w krakowskich Sukiennicach.

Trzygłów, Światowid i Stryjeńska

W dwudziestolecie międzywojennym polskie władze sankcjonowały instytucję salonów artystycznych, powołując profesjonalne galerie i sieć muzeów narodowych w całym kraju. Społeczeństwo tamtego okresu wypracowało pozytywny snobizm na posiadanie sztuki i obcowanie z nią, co przy udziale profesjonalnej krytyki artystycznej doprowadziło do gwałtownego rozwoju

rynku sztuki. Polskie władze, nie szczędząc środków, świadomie wspierały artystów, nakładając na nich obowiązki popularyzacji narodowego dziedzictwa na wystawach światowych, podczas których sztuka znad Wisły odnosiła ogromne sukcesy. Najlepszym tego przykładem był triumf polskiego wzornictwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku w Paryżu. Sukces zapewnili Polsce wybitni architekci i plastycy: Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski, Henryk Kuna i Zofia Stryjeńska. Ich wizja polskiego pawilonu była nie tylko nowatorska, ale także w oryginalny sposób korespondowała z ówczesnymi trendami, wzbogacając je

Mateusz Szczypiński (ur. 1984), *Maseczki*, kolaż i olej na płótnie (2013)



z galerii lokal_30

W sztuce jednak twórczy jest pluralizm postaw i podążanie artysty za wewnętrznym głosem. Wierzę, że to, co na pozór wydawać się może zbyt skomplikowane i niejasne, szybko stanie się cenniejsze niż proste obrazy o oczywistej treści, których jedyną wartością okaże się dobra jakość ramy.

Natalia Bażowska, (rocznik 1980), *Dialog III*, akryl i olej na płótnie (2012)



z archiwum artystyki

o motywy polskiego folkloru. Zaprezentowane w Paryżu malowidła ścienne Zofii Stryjeńskiej, przedstawiające wizerunki bóstw starosłowiańskich (Podaga, Światowid, Trzygław, Perun), przyniosły artystce międzynarodowy rozgłos. Władze II Rzeczypospolitej, świadome propagandowego znaczenia dzieł sztuki, wypracowały skuteczne mechanizmy finansowania najciekawszych zjawisk artystycznych. Dzięki temu do roku 1939 możemy mówić o rozwoju marki „polska sztuka”. Warto podkreślić, że o doborze artystów reprezentujących nasz kraj decydowali przede wszystkim profesjonaliści, a w mniejszym stopniu politycy, którzy jedynie inicjowali i wskazywali źródła finansowania naszego udziału w kosztownych międzynarodowych pokazach. Takim politykiem był Józef Beck, bliski współpracownik Józefa Piłsudskiego i minister spraw zagranicznych RP, który sfinansował wystrój polskiego pawilonu na Światowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 roku, zaprojektowany przez tzw. „lukaszowców”. Byli to członkowie Bractwa św. Łukasza, powstałego z inicjatywy prof. Kazimierza Pruszkowskiego, którzy nawiązując do wzorów XVI- i XVII-wiecznego malarstwa, stworzyli w jedenastoosobowym zespole cykl



Bartosz Kokosiński (rocznik 1984), *Obraz pożerający motyw militarny*, 2014, drewno, płótno, kolekcja militariów

siedmiu prac przedstawiających najważniejsze wydarzenia z historii Polski – od spotkania Bolesława Chrobrego z Ottonem III po Konstytucję Trzeciego Maja. Przedwojenne elity władzy zdawały sobie sprawę, że sztukę należy wspierać, a jej wybitnym przedstawicielom pomagać, nawet jeżeli reprezentowali odmienne zapatrywania polityczne, a ich dzieła nie służyły państwowej propagandzie. Wystarczyło, że prace najwybitniejszych twórców tamtych czasów służyły kreowaniu dobrego wizerunku Polski.

Kontrolowana wolność

Pierwszy okres drugiej połowy XX wieku to w polskiej sztuce czas dyktatu zjawisk kreowanych przez komunizm. Zjawiska te z czasem ewoluowały, jak np. twórczość Andrzeja Wróblewskiego, stając się ważnym głosem w dyskusji o narodowej tożsamości, wywołanej „nieodrobioną lekcją” czasu zaborów i doświadczeniami II wojny światowej. Wśród artystów kontestujących obowiązujące prądy salonowe szybko powstała grupa twórców, których autorytet społeczny przewyższał siłę sprawczą „towarzyszy”. Były to echa przedwojennego mitu arty-

sty, któremu więcej było wolno, i któremu więcej się wybaczało. Jednocześnie polska grafika i polski plakat szybko stały się naszą wizytówką za granicą, a ich twórcy: Henryk Tomaszewski, Wojciech Fangor, Jan Lenica i Jan Młodożeniec – ambasadorami polskiej sztuki XX wieku. Mecenate państwa ograniczał się do opłat bieżących rachunków w narodowych galeriach, w których kreatywni i kompetentni animatorzy przygotowywali ważne społecznie wydarzenia, próbujące uporać się z narodowymi demonami przeszłości, jak np. zorganizowana przez Marka Rostworowskiego w krakowskim Muzeum Narodowym wystawa „Polaków portret własny” (1979). Potrzeba obcowania ze sztuką była ogromna, tak samo jak siła jej oddziaływania. Komuniści starali się unikać otwartych konfrontacji. Prof. Jerzy Duda-Grac powiedział mi kiedyś, że artyści byli świadomi odpowiedzialności za treści swoich płócien, a ich status wyznaczał im rolę mentorów, za którymi gotowe były pójść tłumy.

Miedzy sukcesem a wegetacją

Po roku 1989 polska sztuka – podobnie jak polska polityka krytyczna wobec przeszło-

ści – żyła i chyba ciągle żyje teraźniejszością, a na jej biegunach rozwinęły się wielkie kariery Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejewskiego, Radka Szlagi... Urynkowiony mecenat sztuki jest dziś niewydolny i wciąż nie ma na niego pomysłu. Państwu brakuje wizji promocji polskiej sztuki, której ster dzierżą równocześnie starzy i młodzi liderzy środowisk artystycznych, kierujący się rozbieżnymi interesami. Kolejni zmieniający się ministrowie kultury, prezydenci, marszałkowie z obawy przed opinią publiczną dorzucają im środki finansowe, które zapewniają jednak co najwyżej wegetację.

Od niedawna zaobserwować można wyraźną zmianę nastrojów społecznych. W Polsce, podobnie jak w innych krajach, kolejne wybory wygrywają formacje prawicowe. Postawy nacjonalistyczne i ksenofobiczne, które wraz z kryzysem syryjskim – i szerzej: imigranckim, przedstawianym przez prawicę jako wojna cywilizacji i religii – doprowadzają do coraz to nowych podziałów. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w próbach zmiany ułożenia kompasu rodzimej sztuki, której postawiono pierwsze po 27 latach zadanie: aby stała się „narodową”. I sama

ZACHĘTA – NARODOWA GALERIA SZTUKI

Wystawa prac Natalii Bąkowskiej pt. *Leże* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki (2015)

ta zmiana, również w sztuce zwana potocznie „dobrą”, warta jest bliższej analizy. Także ze względu na mechanizmy jej finansowania.

Pojęcie „sztuki narodowej” pojawiło się w XVIII wieku, w publikacjach takich twórców, jak Johann Wolfgang von Goethe, Étienne-Louis Boullée czy Marc-Antoine Laugier. Warto przy tej okazji wspomnieć, że wizje tego ostatniego legły u podstaw koncepcji powołania pierwszego „muzeum narodowego”. W czasie, kiedy to pojęcie stało się powszechne (przełom XVIII i XIX wieku), w atmosferze rewolucji sztuka stanowiła niezwykle ważny komponent sprawowania władzy. Nie inaczej jest obecnie, gdyż działalność artystów uwiarygodnia, dokumentuje i nadaje nawet nadrealnym wizjom rzeczywisty wymiar. Wielki Jacques-Louis David, jeden ze „spin doktorów” cesarza Napoleona I udoskonalał znane od czasów starożytności funkcje oddziaływania sztuki w przestrzeni publicznej, nakładając na artystów obowiązek promowania władzy. Jednocześnie David zwracał uwagę na cele i zadania demokratycznych władz w upowszechnianiu „narodowej” kultury: sztuka ma uczyć i wychowywać oraz utrwaląć pożądane wzorce moralne. I co ważne, a może najważniejsze,

państwo ma obowiązek wspierania artystów i roztaczania nad nimi mecenatu.

Patriotyzm ma wiele twarzy

Jak poświadcza historia, w sztuce nie ma miejsca ani na demokrację, ani na mecenasów-radykałów. Historia po 1989 roku pokazuje, że brak wizji w zarządzaniu kulturą doprowadza do stagnacji i skazuje nas na tkwienie w roli epigonów. Jako urodzony optymistą jestem w stanie przyjąć założenie, że istnieje potrzeba ukierunkowania komunikatu promocyjnego, którego tematy odmieniać będą przez wszystkie przypadki słowo „Polska”. Zadania te mogą realizować także twórcy „oficjalnych akademii” oraz kolejnych edycji opolskich festiwali. Mecenat państwa musi uwzględniać źródła finansowania zarówno sztuki oficjalnej, jak i offowej. Pomimo istniejącego podziału historyków sztuki na specjalistów od przedstawień dawnych, nowożytnych czy współczesnych, każdy profesjonalny znawca przedmiotu potrafi odróżnić dzieło od kiczu. I nie ma w tym wskazaniu miejsca na prawnicze interpretacje.

Jeśli chcemy wspierać polską sztukę, należy zadbać zwłaszcza o najmłodszych artystów, z których szansę na debiut mają tylko wybrani.

: GALERIA LOKAL_30

Mateusz Szczypiński, *Wieża*, kolaż i olej na płótnie (2013)

Z ARCHIWUM ARTYSTY

Magdalena Karpińska, *Bez tytułu* (2012)

Być może warto wrócić do salonów, które były opiniotwórcze jeszcze w okresie międzywojennym, do konkursów pod patronatem premiera i prezydenta czy wielkich wystaw zbiorowych, których kompetentni jurorzy i kuratorzy zadbały o poziom artystyczny, a specjaliści od marketingu o odpowiednią reklamę. Każda władza winna kreować rodzimą sztukę we wszystkich jej odsłonach. Próby rozwiązania problemu finansowania twórców mogą w przyszłości zaowocować odbudową polskiej marki. Może warto rozważyć ulgi podatkowe dla nabywców dzieł rodzimych artystów? Promować polskich plakacistów i grafików, zamiast napędzać kieszenie hurtownikom oferującym przedruki Leonarda czy Picassa? Twórzmy nowe mody na prace polskich artystów, unikając radykalnych hasel. Patriotyzm ma wiele twarzy. Najwybitniejsi muzycy rozwijają wielkie kariery solistyczne, mniej wybitni koncertują w orkiestrach... najbardziej utalentowani malarze mogą liczyć na mecenat agencji artystycznych lub wyspecjalizowanych galerii, młodzi adepci malarstwa nie mający szczęścia, uporu i cierpliwości muszą myśleć o zmianie zawodu lub kopiowaniu „wielkiej klasyki”. Czas to zmienić!

BM

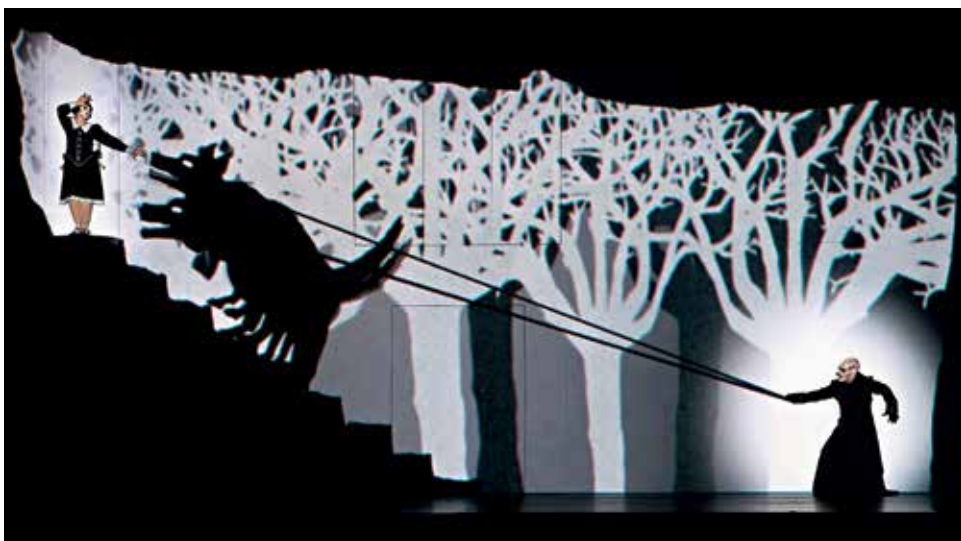


Poznaj prawdziwą gościnność

Malownicza okolica w bezpośrednim sąsiedztwie Łazienek Królewskich. Ekskluzywne wnętrza i znakomita kuchnia restauracji Venti-tre. Sale konferencyjne do organizacji spotkań biznesowych i prywatnych.

Mamy wszystko, czego potrzebujesz. Pracuj. Odpoczywaj. Zapraszamy.

Oficjalny hotel 21. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena



Czarodziejski flet Mozarta, spektakl Barrie Kosky'ego z Komische Oper w Berlinie, utrzymany w konwencji kina niemego, obejrzymy w Warszawie jeszcze w grudniu tego roku.

Preludium do premiery, czyli pozorny paradoks w Operze Narodowej

Teatr Wielki w Warszawie od nowego sezonu zaprasza
na serię wyjątkowych koncertów kameralnych,
poprzedzających premiery na dużej scenie.

Od trzech lat starannie przygotowana seria koncertów kameralnych w Salach Redutowych Teatru Wielkiego przedstawia miłośnikom opery odmienną twarz twórcy zaplanowanej na następny dzień premiery.

„Preludium premierowe” to pełne sympatii przywitanie kompozytora u progu jego „grand spectacle”. Monumentalne, wielkoformatowe, skomplikowane dzieła sceniczne skrywają często twórcę kochającego prostotę, intymną refleksję, kameralny nastrój, pełną skromności wypowiedź, ascetyczną formę. Te cechy znajdujemy w jego muzyce kameralnej czy solowej. Stanowi ona klucz wyboru programu przedpremierowych koncertów – mówi Stanisław Leszczyński, twórca cyklu.

„Preludia”, choć pozostają z reguły w kręgu muzyki instrumentalnej, nie stronią od liryki wokalne. Bywają również niekiedy żartobliwą zabawą z konwencją teatru operowego, zdarza się, że z udziałem samego kompozytora (w „swoich” wystąpili Eugeniusz Knapik przed prapremierą *Moby Dicka* oraz Thomas Adès przed *Powder Her Face*). Te krótkie, godzinne koncerty tworzą magiczną aurę dla premier, wyznaczających oś programową sezonu. „Preludium”, mimo że w istocie jest zaprzeczeniem gatunku operowego, paradoksalnie pomaga w odbiorze premiery. Pełniej definiuje osobowość jej twórcy. Tak było w przypadku Pendereckiego, Wagnera, Rossiniego, Szymanowskiego, Knapika, Donizettiego, Moniuszki czy Adèsa – komentuje Stanisław Leszczyński. Walorem „Preludiów” – obok aspektu programowego – jest bardzo wysoki poziom wykonawstwa: do udziału w koncertach zapraszani są uznani artyści polscy i zagraniczni.

W otwieranym sezonie 2016/2017 rytm „Preludiów premierowych” wyznaczą cztery duże produkcje operowe: *Goplana* Władysława Żeleńskiego (październik), *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusa Mozarta (grudzień), *Turek we Włoszech* Gioachina Rossiniego (marzec) i *Umarłe miasto* Ericha Wolfganga Korngolda (czerwiec). Żeleński, Mozart, Rossini, Korngold to niezwykle ciekawy i różnicowany zestaw osobowości twórczych.

Wprowadzeniem do zbudowanej na dramacie Juliusza Słowackiego „*Goplany*” Żeleńskiego będą jego kwartet fortepianowy i smyczkowy, w wykonaniu znakomitych młodych muzyków: Pawła Wakarecego, Jakuba Jakowicza, Katarzyny Budnik-Gałązki i Marcina Zdunika – mówi Leszczyński. Szczególnym „smakołykiem” dla melomanów będzie zapewne koncert przed Czarodziejskim fletem, podczas którego zabrzmia kompozycje Mozarta na glasharmonikę. Ten mało dziś znany, tyleż tajemniczy, co niebezpieczny dla muzyków instrument – grający na nim wirtuozi wcześniej czy później trafiali do szpitali dla obłąkanych – w szczególnie sposób zainteresował Mozarta. Napisał nań kilka zgrabnych kompozycji, które w Operze Narodowej wykona znany duet austriacki. Z kolei typowemu stylowi operowemu Rossiniego przeciwstawimy jego odmienną, lecz równie przesyconą humorem i wirtuozerią twórczość kameralną – dodaje Stanisław Leszczyński. Cykl zakończą kompozycje najdojrzałego w historii muzyki 11-letniego kompozytora, jakim był Erich Wolfgang Korngold. Jego *Sonatę* i *Trio fortepianowe* wykonają: wybitny polski pianista Paweł Kamasa, skrzypaczka Anna Maria Staśkiewicz i wiolonczelista Marcin Zdunik.

kas

PRELUDIA PREMIEROWE

SEZON CZWARTY

20.10.2016

Władysław Żeleński
(przed premierą *Goplany*)

W programie:

Kwartet fortepianowy c-moll op 61

Wariacje na temat własny na kwartet smyczkowy

Wykonawcy:

Paweł Wakarecy – fortepian

Jakub Jakowicz – skrzypce

Maria Sławek – skrzypce

Katarzyna Budnik-Gałązka – altówka

Marcin Zdunik – wiolonczela

10.12.2016

Czarodziejski Mozart
(przed premierą *Czarodziejskiego fletu*)

W programie m.in. utwory W.A. Mozarta
na glasharmonikę

Wykonawcy:

Wiener Glasharmonika Duo,

muzycy Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

16.03.2017

Rossini kameralny
(przed premierą *Turka we Włoszech*)

W programie:

Gioachino Rossini:

Sonata a quattro C-dur nr 3

Duo D-dur na wiolonczelę i kontrabas

Sonata a quattro A-dur nr 2

Wykonawcy:

Łukasz Błaszczyk – skrzypce

Anna Maria Staśkiewicz – skrzypce

Marcin Zdunik – wiolonczela

Krzysztof Firlus – kontrabas

9.06.2017

Korngold – Cudowne dziecko
(przed premierą *Umarłego miasta*)

W programie:

Erich Wolfgang Korngold

Sonata fortepianowa nr 1

Trio fortepianowe op. 1

Wykonawcy:

Paweł Kamasa – fortepian

Anna Maria Staśkiewicz – skrzypce

Marcin Zdunik – wiolonczela

Informacje na temat „Preludiów premierowych”
dostępne są na stronie www.teatrwielski.pl.

NIGDY NIE BAW SIĘ MIŁOŚCIĄ

GOPLANA

ŻELEŃSKI / NOWAK / WIŚNIEWSKI

DO PRZEŻYCIA
W TEATRZE LUB W DOMU

PREMIERA: 21/10/2016 SPEKTAKLE: 23, 25/10, 3, 5/11/2016 STREAMING: 03/11/2016



Mecenas Teatru

Partnerzy Teatru

Patron premiery

Patron medialny premiery

Patroni medialni Teatru



SHI/EIDO
GINZA TOKYO

Perlage

ALBERT RIELE
LUXURY WATCHES

PWA

VIVA!

dwójka
nowe radio

wyborcza

GO
głos24

Harvard
Business
Review

ams



teatr Wielki.pl

We wrześniu tego roku Elżbieta Penderecka odebrała złoty medal przyznany jej przez minister kultury Armenii, panią Hasmik Poghosyan, za zasługi dla promocji muzyki ormiańskiej na arenie międzynarodowej.



BRUNO FIDRYCH

Anna S. Dębowska: Program 21. Wielkanocnego Festiwalu ma podtytuł *Beethoven i sztuki piękne*. Jak to się zamyknie w muzyce?

Elżbieta Penderecka: – Hasło, jak co roku, wymyślił prof. Mieczysław Tomaszewski, biorąc pod uwagę ten piękny spłot muzyki i sztuk pięknych i to, że wiele dzieł muzycznych powstało pod wpływem wielkiego malarstwa. Staraliśmy się zaprezentować jak najwięcej takich utworów, jednak nie zawsze byliśmy w stanie narzucić taki program orkiestrom, które do nas przyjeżdżają, bowiem z wyjątkiem *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego są to na ogół dzieła rzadko wykonywane.

Przedstawimy *Cztery poematy symfoniczne według Arnolda Böcklina* Maxa Regera, inspirowane malarstwem wspaniałego szwajcarskiego symbolisty, a szczególnie jego obrazem *Wyspa umarłych*. Wykona je Orkiestra Filharmonii Narodowej pod dyktando Huberta Soudanta. Inne dzieło symfoniczne o podobnej genezie to *Frescoes of Piero della Francesca* Bohuslava Martinu, którego podczas pobytu w Arezzo w latach 50. ubiegłego wieku urzekły freski Piera della Francesca, tego wspaniałego malarza wczesnego renesansu, którym zachwycił się też Zbigniew Herbert. A chodzi o tryptyk *Legenda krzyża*, w tym słynny *Sen Konstantyna*. Utworem Martinu zadyryguje Lawrence Foster. I jeszcze jeden rzadziej u nas grywany kompozytor: Paul Hindemith i jego symfonia *Mateusz malarz* z 1937 roku – która poprzedziła jego operę pod tym samym tytułem – inspirowana z kolei malarstwem Matthiasa Grünewalda. Symfonia Hindemitha również zabrzmi pod batutą Fostera.

Do tego typu dzieł należy również opera Igora Strawieńskiego *Żywot rozpustnika*.

– Strawieńskiego i angielskiego poetę W.H. Audena, który napisał libretto do tej opery, zachwyciło rodzajowe malarstwo Williama Hogartha.

Opery

Usłyszmy dzieła muzyczne,
które powstały pod wpływem
wielkiego malarstwa...

Strawiński oglądał w Chicago wystawę obrazów i miedziorytów Hogartha przedstawiających dzieje Toma Rakewella, rozpustnika, który zaprzedał duszę diabłu. Strawieński stworzył wspaniałe neoklasycystyczne dzieło inspirowane muzyką historyczną. Na polskich scenach ta opera pojawiła się tylko dwukrotnie, ostatnio sześć lat temu w Warszawskiej Operze Kameralnej w reżyserii Marka Weissa. Bardzo zależało mi na tym, by zagrać je także na Wielkanocnym Festiwalu, oczywiście w wersji niesceniczonej, pod dyktando Alexandra Liebreicha.

Ta edycja obfituje w dzieła operowe. Czy to odpowiedź na rosnącą popularność tego gatunku?

– Z wielkim zainteresowaniem śledzę renesans opery, to, że fascynują się nią ludzie bez względu na wiek czy pochodzenie, bez względu na to, czy chodzi o wykonanie sceniczne, czy koncertowe. Wychodzimy więc naprzeciw zapotrzebowaniu publiczności. Ciekawe, że tak wiele teatrów operowych zamawia nowe dzieła, mimo że są to wysokie koszty. Ot, choćby miesiąc temu, 10 września w San Francisco odbyło się światowe prawykonanie *Dream of the Red Chamber*, opery amerykańskiego kompozytora chińskiego pochodzenia Brighta Shenga, którą zamówiła u niego San Francisco Opera. Widzę z satysfakcją renesans dzieł Mieczysława Weinberga, zwłaszcza jego *Pasażerki*, która grana jest na całym świecie. Znałam Mieczysława, znałam też Dmitrija Miedwediewa, autora libretta tej opery, który namawiał Krzysztofa Pendereckiego do skomponowania adaptacji *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa.

Skoro poruszamy temat oper mojego męża, to Staatsoper w Wiedniu złożyła u niego zamówienie. Początkowo miała to być *Fedra*, ostatecznie będzie to inny utwór, którego tytułu na razie nie zdradzę, prawykonanie zaplanowano na sezon artystyczny 2018/2019.

Jeśli chodzi o program Wielkanocnego Festiwalu, to chcę zapowiedzieć kolejną odsłonę cyklu „Zapomniane opery”, którego opiekunem merytorycznym jest Piotr Kamiński. Zaproponował tym razem *Dziewczynę z Nawarry* Jules’a Masseneta i *Djamileh* Georges’a Bizeta. Jak pisze pan Kamiński, *Djamileh*, która poprzedziła powstanie *Carmen*, „to opéra-comique we wschodnim kostiumie”, a *Dziewczyna z Nawarry* – „krwawa tragedia, efektowna muzycznie”. Łączy je to, że obie powstały na mezzosopran, głos w typie *Carmen*.

Nie zabraknie Pucciniego.

– To nie będzie opera, ale wieczór poświęcony Pucciniemu, na którym obecna będzie wnuczka kompozytora, Simonetta Puccini. Zabrzmią jego utwory koncertowe, m.in. pięciominutowe *Scherzo Sinfonico*, utwór niedawno odnaleziony, w Polsce nieznany. W drugiej części Ewa Vesin pod dyktando Massimiliana Caldiego zaśpiewa wybrane arie z oper Pucciniego, m. in. z *La Rondine*.

Jak się pani udało zaprosić Johna Malkovicha?

– W Wiedniu dowiedziałam się, że wykonał partię recytatora w *Egmoncie* Beethovena, op. 84, utworze, który Beethoven skomponował do dramatu

i malarskie inspiracje

Elżbieta Penderecka, dyrektor generalna,
zapowiada 21. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie,
który odbędzie się w dniach od 1 do 14 kwietnia 2017 roku.

Goethego – fragmenty muzyczne na wielką orkiestrę, m. in. uwer-
turę, ale też dziewięć arii na sopran. To jest rarytas, który kiedyś
wykonano w całości w Krakowie, a recytatorem był wówczas Boris
Carmeli. Malkovich wykonywał *Egmonta* z Wiener Akademii pod
dyрекcją Martina Haselboeckę, w tym samym składzie usłyszymy
to dzieło w Warszawie i Katowicach.

Dlaczego jeszcze warto wybrać się w kwietniu na Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena?

– Belcea Quartet zaprezentuje nowy utwór Krzysztofa Penderec-
kiego – jego *IV Kwartet smyczkowy*.

Swoje 25-lecie świętuje orkiestra Jurija Basmety Moscow Solo-
ists. Mają światowe tournée, wystąpią też w Warszawie. Basmety
znani od wielu lat, w Moskwie, a potem na całym świecie grał
Sekstet Krzysztofa Pendereckiego, który powstał na zamówie-
nie Musikverein w Wiedniu, grał też *Koncert altówkowy* męża.
Cieszę się, że znów będzie naszym gościem. Wielka skrzypaczka
Anne-Sophie Mutter, członek Komitetu Honorowego festiwalu
i wielki jego przyjaciel, powiedziała kiedyś, że Basmety ma dźwięk
nieporównywalny z żadnym innym altowiolistą. Zapraszam na
koncerty wybitne orkiestry, m.in. Hessischer Rundfunk z Frank-
furtu pod dyрекcją Andrésa Orozco-Estrady, znaną polskiej
publiczności z koncertów pod batutą Paavo Järvię, i Deut-
sche Radio Philharmonie Saarbrücken z jej nowym dyrektorem
muzycznym Josepem Ponsem i Javierem Perianesem, jednym
z najwybitniejszych hiszpańskich pianistów. Po raz kolejny, tym
razem z recitalem, wystąpi Juan Pérez Floristán, laureat I nagro-
dy na Konkursie Pianistycznym Palomy O'Shea w Santander,
z niezwykle ciekawym repertuarem nawiązującym do tematu fe-
stiwalu; zagra m.in. *Goyescas* Granadosa.

Zaprosiłam też ogromnie uzdolnionego węgierskiego trębaczę
Tamása Pálfalvię, ucznia Gábora Boldoczkiego. Radzę zapa-
miętać to nazwisko. W Warszawie wykona wraz z Aniką Vavic
Koncert na fortepian i trąbkę Dymitra Szostakowicza. W koncer-
cie tym usłyszymy również Patrycję Piekutowską – w *Koncertie
skrzypcowym* Andrzeja Panufnika. Wystąpią jak zwykle wszystkie
znakomite polskie orkiestry, Filharmonia Narodowa, NOSPR,
Sinfonia Varsovia, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Sinfonia
Iuventus, Sinfonietta Cracovia. Wśród pianistów jak zwykle
Rudolf Buchbinder, dawno w Polsce nie słyszana Elena Bashkiro-
va i Julia Zilberquit. Przyjadą laureaci Konkursu im. Czajkowskie-
go: wiolonczelista Narek Haknazaryan (I nagroda w 2011) oraz
zwycięzca ostatniego konkursu, chiński skrzypek Yu-Chien Tseng.
A z ciekawostek: Amit Peled, wybitny amerykańsko-izraelski wir-
tuozy, grający na słynnej wiolonczeli Pablo Casals, w koncercie
z Filharmonią Narodową wykona utwór Richarda Straussa *Don
Kichot*.

Rozmawiała **Anna S. Dębowska**



Piero della Francesca, *Sen Konstantyna*, 1466

Od Wieniawskiego do współczesności

Modern soul to oryginalna płyta i nowy sukces Agaty Szymczewskiej, zwyciężczyni 13. Konkursu im. Wieniawskiego (2006).

Wygrała Wieniawskiego, nagrała Mendelssohna i Brucha, z Anne-Sophie Mutter koncertuje z Bachem i Vivaldim, najbliższej współczesności była, towarzysząc Krystianowi Zimermanowi w kwintetach fortepianowych Grażyny Bacewicz, a także wykonując *I Koncert skrzypcowy* Philipa Glassa oraz *Concerto doppio* i sonaty skrzypcowe Krzysztofa Pendereckiego. Jednak najnowsza płyta Agaty Szymczewskiej jest nie tylko czymś wyjątkowym w karierze tej 31-letniej skrzypaczki, ale również w polskim środowisku muzycznym, nie mówiąc już o ofercie fonograficznej.

Historia muzyki zna bardzo wiele przypadków współpracy kompozytorów i wykonawców, dzieł, do których powstania przyczynił się wybitny wirtuoz danego instrumentu. Klasyczny przykład to *Koncert skrzypcowy D-dur* Johanna Brahmsa – kompozytor, wybitny pianista, nie za dobrze znał się na materii skrzypcowej, zasięgnął więc porad u wielkiego skrzypka Josepha Joachima, który stał się pierwszym wykonawcą tego dzieła, był też autorem wirtuozowskich kadencji. Oba koncerty skrzypcowe Karola Szymanowskiego również powstały dzięki jego ścisłej współpracy z Pawłem Kochańskim, który dawał kompozytorowi wskazówki techniczne. *Paweł sprowokował i wprost wydusił ze mnie cały (drugi) koncert skrzypcowy* – pisał Szymanowski do Zygmunta Mycielskiego.

Szymczewska nie musiała chyba „wyduszać” sonat z Mikołaja Majkusiaka, Aleksandra Nowaka i Marcina Markowicza, za to na pewno ich „sprowokowała”. Frapujący jest nie tylko fakt, że wybitna polska skrzypaczka przyczyniła się do powstania nowych dzieł polskiej muzyki współczesnej, przy czym w realizacji tego pomysłu pomogła jej organizacja społeczna (Stowarzyszenie im. Beethovena) i mecenat państwa (program zamówień kompozytorskich Instytutu Muzyki i Tańca), ale że powstały dzieła różnorodne pod względem języka muzycznego, charakteru, wyobraźni twórczej, estetyki, a także składu, dla których zwornikiem jest właśnie osoba inspirującego wykonawcy. Przy czym trzeba pamiętać, że sonata Zalewskiego powstała wcześniej, w 2013 roku, w nieco innych okolicznościach, bo nie na wspomniane zamówienie – Szymczewska była jednak jej pierwszą wykonawczynią, sam fakt prawykonania utworu współczesnego był dla niej impulsem, a sam twórca to przedstawiciel najmłodszego pokolenia polskich kompozytorów (rocznik 1990).

Wartościowe jest samo spotkanie artystów, ale też otwartość Szymczewskiej na propozycje kompozytorów. Tylko dwie sonaty – Marcina Markowicza i Ignacego Zalewskiego – powstały na uświęcony tradycją zestaw: skrzypce i fortepian. Sonata Majkusiaka oferuje mniej typowe zestawienie skrzypiec z akordeonem (kompozytor jest także instrumentalistą akordeonistą), a Nowak to połączenie skrzypiec z gitarą, wcale nie nowatorskie, jeśli wziąć pod uwagę *Sonaty* op. 3 Paganiniego właśnie na ten skład.

Pod komercyjnym tytułem – *Modern Soul* – sugerującym płytę z muzyką lżejszą, rozrywkową, kryje się zaproszenie do interesującej wędrówki przez różne pejzaże dźwiękowe. Mamy tu gwiazdę, inspiratorkę i wykonawczynię projektu, Agatę Szymczewską, czterech kompozytorów (Zalewski, Majkusiak, Markowicz, Nowak), wreszcie – czterech współwykonawców: pianiści: Marek Bracha i Grzegorz Skrobiński, akordeonista Maciej Frąckiewicz i gitarzysta Łukasz Kuropaczewski. Do tego świetni realizatorzy: Andrzej Sasin i Aleksandra Nagórko i wspaniała akustyka Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Łusławicach, gdzie powstawało to nagranie.

Sonata Zalewskiego może kojarzyć się z późną twórczością Sergieja Prokofiewa, z jej dramatycznym nastrojem, ale związek z XX-wiecznym klasycyzmem jest tu pozorny. Utwór Majkusiaka z 2015 roku układem przypomina suitę (pięć części), w którym kompozytor zastosował bardzo tradycyjny zestaw części oparty na kontraście „szybka” i „wolna”. Sposób

MAJKUSIAK | MARKOWICZ | NOWAK | ZALEWSKI



MODERN SOUL AGATA SZYMCZEWSKA

4 KOMPOZYTORÓW
INSTRUMENTY
NOWE SONATY

w wykonaniu znakomitych polskich artystów

BRACHA | FRĄCKIEWICZ | KUROPACZEWSKI
SKROBIŃSKI | SZYMCZEWSKA

POLSKA PREMIERA – 16 WRZEŚNIA 2016

więcej informacji o płycie na:
www.beethoven.org.pl i www.cdaccord.com.pl

Bank Zachodni WBK
Grupa Santander

dwójka
POLSKIE RADIO

EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

accord

UNIVERSAL
NARODOWY INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY
NRA

prowadzenia narracji przez skrzypce poprzez krótkie rytmiczne motywy przypomina minimal music, ale kompozytor wzbogaca ją o efekty kolorystyczne, np. szklisty ton *sul ponticello* i poszukiwania wspólnych barw: partie skrzypiec i akordeonu (Maciej Frąckiewicz) wzajemnie się uzupełniają, imitują, brzmią momentami jak jeden instrument.

Bliska wrażeniu, że skrzypce improwizują, tworzą muzykę na gorąco, tu i teraz, jest *Sonata w trzech nastrojach* na skrzypce i gitarę Aleksandra Nowaka (ostatnia na płycie), która zaczyna się prawie od ciszy, od muśnięcia strun smyczkiem, kończy zaś w nastroju *furioso*, po czym ta narastająca fala nadbiega drugi raz, a całość kończy się epilogiem *leggero*. Cały smak tego utworu zmiennych nastrojach obu pierwszych części, w ich kapryśności, nagłych zwrotach narracji, pewnej nieprzewidywalności, stąd wrażenie, że to gra improwizowana. Obie części nie rozwijają się w prostej linii – zanim dojdzie do kulminacji, dzieje się wiele ciekawych rzeczy. Onirycznego, intrygującego klimatu dodaje temu ciekawemu utworowi partia gitary (Łukasz Kuropaczewski).

I wreszcie *Sonata na skrzypce i fortepian* Marcina Markowicza, kolegi po fachu Szymczewskiej, drugiego skrzypka Kwartetu im. Lutosławskiego. Szymczewska mówi o tym utworze „poemat”, który zaczyna się medytacją skrzypiec, a kończy *perpetuum mobile*. **asd**



NOSPR

NOSPR zaprasza na koncerty

sezon 2016/2017

www.nospr.org.pl



NOSPR współfinansują

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Sponsor NOSPR
i projektu akustyki sali koncertowej



Patroni medialni



Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko Dla rozwoju infrastruktury i środowiska | www.pois.gov.pl

H E R S T O R I A

ZE ZBIORÓW GALERII LOKAL_20

Untitled, 2014, olej na płótnie



„Dlaczego nie było wielkich artystek?” – to pytanie stale unosi się nad twórczością Ewy Juszkiewicz, autorki plakatu 21. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

O wschodzącej gwiazdce polskiej sztuki współczesnej pisze Alek Hudzik.

Niewielu jest artystów, którzy czerpiąc całymi garściami z klasyki, potrafiliby wnieść do sztuki coś ożywczego.

Ewie Juszkiewicz się to udaje. Wystarczyło małe przesunięcie, by w dobrze znanych już obrazach zobaczyć coś zupełnie nowego. Jest malarką w całym tego słowa znaczeniu. Tylko czasem odchodzi od płótna, i to niedaleko – bo po to, by rysować. Na wywiad przychodzi w przerwie między sesjami w pracowni. Każdy z jej obrazów powstaje dość długo, a warsztatowa perfekcja nie pozwala artystce na wypuszczenie spod pędzla obrazu niekompletnego. Jej prace są tak konsekwentne, że pomimo młodego wieku artystka wypracowała własny, charakterystyczny styl.

Obraz, rzeźba czy hybryda?

Jej przepis na obraz jest pozornie prosty: zawsze są to popiersia kobiet, od kilku lat stylizowane na wizerunki historyczne, na znane z muzeów XVIII- i XIX-wieczne portrety. Jednak to co je odróżnia od tradycyjnych obrazów, to że Juszkiewicz nigdy nie pokazuje twarzy swoich bohaterek, zasłania je natomiast malowanymi maskami, tkaninami, fantazyjnymi formami rzeźbiarskimi. Jeśli komuś skojarzą się one z pracami belgijskiego surrealisty René Magritte'a, nie będzie w błędzie. Ale Juszkiewicz treścią stąpa twardo po gruncie, na którym znajdują się takie zagadnienia, jak obecność kobiet w sztuce czy zmieniające się kanony piękna. Chociaż artystka przyznaje, że interesuje ją tylko malarstwo, to półproduktem jej pracy są rzeźby i niewielkie instalacje. Dlatego krytycy nazywają jej obrazy hybrydami, w których klasyczne piękno współlistnieje z karykaturalnymi kształtami, kłębiącymi się zwojami tkanin. To zaburzenie kanonicznego piękna przypomina nieco muzyczne reinterpretacje dzieł klasyków, w których nawet niewielka, chociaż mocno wyartykułowana zmiana decyduje o nowym wydźwięku i nadaje pracy nowe znaczenie.

Trudna rola kobiet

Wykształcona w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych malarka już na starcie usłyszała: „Jesteś dziewczyną, musisz starać się bardziej”, choć wydawałoby się, że otwarty świat sztuki wspiera aspiracje artystek. Jak sama przyznaje, osobiste doświadczenia nie były główną motywacją do działania, ale mimo wszystko okruczności rozterek związanych z funkcjonowaniem w świecie sztuki znalazły swoje odbicie zwłaszcza we wczesnych pracach artystki. Ewa Juszkiewicz tropi dawne malarki, swoje antenatki rugowane na margines historii pisanej przez mężczyzn. Wśród inspiracji wymienia obrazy, które na przełomie XVI i XVII wieku malowały Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola i Judith Leyster. *Inspiruje mnie nie tyle biografia tych artystek, co sposób, w jaki malowały, aura ich obrazów – tłumaczy.*



Untitled, 2013, olej na płótnie



Untitled, 2014, olej na płótnie



Autorska instalacja na wystawie prac Ewy Juskiewicz

Jeszcze częściej skupia się na samym sposobie prezentacji kobiety, zwłaszcza w obrazach malowanych przez mężczyzn. *Kobieta przez lata była obiektem do patrzenia. Liczyło – i wciąż liczy się – jej ciało. Twarz nie musi zdradzać żadnych cech, wystarczy że będzie piękna* – mówi artystka i tę refleksję przenosi na płótno. Widać to na pierwszy rzut oka na dowolnie wybranym obrazie sygnowanym jej nazwiskiem. Juskiewicz mogłaby zastąpić twarze białymi, anonimowymi plamami, postanowiła jednak zrobić rzecz zgoła odwrotną. To, co zasłania oblicze jej bohaterkom, nadaje płótnom nowego znaczenia, odrywa od utartego kanonu piękna i sugeruje własną narrację. Np. w 2011 roku namalowała serię portretów współczesnych kobiet, którym na twarze założyła maski. *Wychowywałam się w domu pełnym masek wiszących na ścianach, ojciec przywoził je z rozlicznych podróży* – opowiada. Na twarzach lub zamiast twarzy kobiet widać więc podobizny królika, kota lub zwierzęcia podobnego do lwa. Wszystko po to, aby wzmocnić i wyostrzyć emocje, których mimika nie jest w stanie wyrazić. Z czasem jej malarstwo przeszło metamorfozę, a maski zaczęły przeradzać się w abstrakcyjne kształty i formy. Gdy w 2013 roku zaprezentowała cykl obrazów *Pukle*, inspirowała się twórczością duńskiego romantyka Christena Købke, ale portretowane przezeń kobiety owinęła w białe tkaniny lub zasłoniła spływającymi z ich głów włosami, by nie zdradzać rysów twarzy i poskąpić nam przyjemności oglądania.

Dlaczego nie było wielkich artystek

Jeden z najciekawszych cykli Juskiewicz narodził się podczas przeglądania albumu z obrazami Élisabeth Vigée Le Brun. *Przeglądając album jednej z moich ulubionych artystek natknęłam się na obraz, którego dotychczas nie znałam* – przypomina sobie. To natknęło ją do przeszkukania – jak się później okazało – olbrzymich zbiorów dzieł zaginionych, w tym także obrazów malowanych przez kobiety. Artystka opowiada, że stając przed nowym wyzwaniem postanowiła stworzyć serię płócien, które reprezentowałyby zarówno historyczną stratę – bo odmalowywała nieistniejące już fizycznie obrazy – jak i osobiste straty, które przemyciała pod postacią wymyślonych przez siebie obiektów

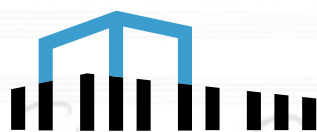
i kształtów nakładanych na płótno. To odtwarzanie historii może przypominać kanoniczną pracę Judy Chicago *Dinner Party*, instalację zbierającą przy jednym stole 999 nazwisk kobiet, które odcisnęły swoje piętno na historii.

Juskiewicz była też kuratorką wystaw, jak choćby *Brudnej wody*, którą zorganizowała z Pauliną Ołowską w 2011 roku w sopockiej Państwowej Galerii Sztuki. W wystawie wzięły udział także m.in. Agnieszka Brzeżańska, Katarzyna Marszewski, Michele Di Menna, Magdalena Moskwa i Zofia Nierodzińska, a osią opowieści była obecność kobiet w sztuce, tak silnie akcentowana w całej twórczości Ewy Juskiewicz. Zresztą przychylni jej krytycy często podkreślają, że jest żeńskim uzupełnieniem zmaskulinizowanego nurtu malarstwa surrealistycznego w Polsce.

Sila portretu

Jest jeszcze warsztat i techniczna wirtuozeria tej artystki. O tym Juskiewicz zwykle nie mówi, mimo że kuratorzy i krytycy często podkreślają jej wyjątkową sprawność. Ona sama jednak nie uznaje warsztatu za cel sam w sobie, choć nie da się ukryć, że popisowe traktowanie pędzla i płótna to – obok bardzo klarownego przekazu – składowa jej sukcesów. W 2011 roku miesięcznik „Art & Business” przyznał Juskiewicz nagrodę w konkursie Bielska Jesień, dwa lata później jej obrazy *Girl in Blue* oraz *Bez tytułu*. Według Rogiera van der Weydena zdobyły już Grand Prix bielskiego biennale. Docenił ją też ranking Kompas Młodej Sztuki, który w 2015 roku uznał ją za najlepiej rokującą artystkę w Polsce. Jej prace można na co dzień oglądać w warszawskiej galerii lokal_30. Wkrótce o sile portretów Ewy Juskiewicz będzie się można przekonać w Wilnie podczas Triennale Malarstwa, a jej najnowsze obrazy udokumentowano w katalogu Vitamine wydawnictwa Phaidon, międzynarodowym Kompasie najlepszej sztuki współczesnej. To jednak nie jest dla artystki najważniejsze, wydaje się być bardzo skupiona na tym, co dzieje się tu i teraz: na pracy. Musi mieć czas na malowanie i czas do namysłu, a spokój, którym emanuje, zdecydowanie działa na jej korzyść.

BM



**EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO**



**THE KRZYSZTOF PENDERECKI
EUROPEAN CENTRE FOR MUSIC**

www.penderecki-center.pl

DZIELNI RYCERZE NAMIĘTNI KOCHANKOWIE

Mamy w muzyce stały deficyt tenorów,
ale nie tylko z tego powodu są tak bardzo poszukiwani.

Jacek Marczyński

Mężczyzna może mieć głos niczym dzwon: jako bas zachwycać głębokim, mrocznym brzmieniem, jako baryton – uwodzić zmysłowo, ale jeśli nie jest w stanie zaśpiewać wysokiego „c”, nie osiągnie sukcesu. A ten dźwięk zastrzeżony jest dla tenora, głosu – jak niektórzy sądzą – „niemęskiego”, ukształtowanego drogą żmudnych ćwiczeń. W końcu wielu słynnych tenorów – od Jana Reszke czy Plácida Domingo poczynając – pierwsze kroki na scenie stawiało w rolach barytonowych.

Skąd wziął się podziw dla tenorów? Zapewne spływa na nich część dawnej sławy barokowych kastratów, którzy widzów wprowadzali w ekstazę kunsztownymi ariami wyśpiewywanymi w kostiumach mitologicznych bohaterów i nieustraszonych wojowników. W dziełach kolejnych epok to tenorzy stali się dzielnymi rycerzami i namiętymi kochankami. Barytonom i basom pozostało wcielać się w ojców, duchownych i czarnych charakterów.

W czasach nam współczesnych tenorzy stali się idolami w stylu pop za sprawą trzech artystów – Joségo Carrerasa, Plácida Domingo i Luciana Pavarotti. Ich wspólne koncerty na stadionach i w parkach stały się ważną częścią kultury masowej. Ale teraz Pavarotti nie żyje, Carreras niekiedy jeszcze występuje, wyprzedając resztki dawnej świetności, Plácido Domingo wrócił do barytonowego śpiewania z czasów młodości, ale nie zachwyca obecnymi popisami. Idea koncertów trzech tenorów przeszła do historii lub strywalizowana egzystuje na polskich estradach w postaci rozmaitych koncertów reklamowanych jako „bitwa tenorów na różę”.

Żadnemu z artystów odnoszących dziś największe sukcesy nie zależy, by iść tą drogą. Owszem Jonas Kaufmann, Roberto Alagna czy Piotr Beczała występują na koncertach w arenach sportowych czy na paryskich Polach Elizejskich. Żaden nie zabiega wszakże o masową popularność: wystarczy im uznanie tych, którzy oglądają ich w teatrach czy na festiwalach.

Królestwem najlepszych tenorów pozostaje więc opera. Niektórzy, ale nie wszyscy, dołączają lirykę wokalną; recitale pieśni pojawiają się coraz częściej w kalendarzu Piotra Beczały. Tenorową czołówkę tworzą zaś obecnie śpiewacy dojrzałego, ale wciąż w fazie artystycznego rozwoju. Nie ma w tej klasyfikacji specjalnych zaskoczeń, nie należy też spodziewać się istotnych przetasowań. Kaufmanna, Beczałę, Alagnę, Flóreza czy Calleję świat będzie podziwiał – zresztą niech tak się dzieje, bo to znakomici śpiewacy.

A za ich plecami nie ma tłoku, w głosach barytonowych rywalizacja jest ostrzejsza. Może wreszcie przebiję się do tenorowej elity urodziwy Włoch Vittorio Grigolo, który światową karierę zaczął błyskotliwie w 2010 roku telewizyjnym *Rigolettem* zrealizowanym w zabytkach Mantui, a potem nieco przyhamował. Czyni nieustanne postępy Słowak Pavol Breslik. Amerykanie mają z kolei swoją gwiazdę Metropolitan, która nazywa się Matthew Polenzani, bardzo też lansują 30-latkę Michaela Fabiano. Najgłośniejsze nazwisko to Jusif Ejwazow, który zaczyna pojawiać się na najważniejszych scenach, zaś prywatnie jest mężem Anny Netrebko.

W Polsce nie widać na razie następców Piotra Beczały, choć na europejskich scenach można spotkać Arnolda Rutkowskiego (wiosną śpiewał Vaudemonta w *Jolancie* Czajkowskiego w Operze Paryskiej) czy Krystiana Adama, w ojczyźnie używającego nazwiska Krzeszowiak, ale on wciąż czeka na ważne role. Objawieniem ostatnich lat jest Karol Kozłowski, który wszakże preferuje barok i lirykę wokalną. Pozostaje więc artystą niszowym, choć wybitnym. **BM**

1. JONAS KAUFMANN

Złoty głos i uśmiech, 47-letni Niemiec łączy walory głosu z męską urodą. Wyjątkową pozycję zdobył, krążąc między Verdim a Wagnerem, ale od kilku sezonów z opery włoskiej wybiera głównie dramatyczne role Pucciniego i werystów (*Andrea Chénier*). W Covent Garden ma być Otellem, ale Verdiowski Maur pokrewny jest bohaterom Wagnera, do których teraz dorzucił Waltera von Stolzinga w *Śpiewakach norymberskich* (na zdjęciu).

BAYERISCHE STAATSOOPER



2. PIOTR BECZAŁA

W jego karierze zdumiewa to, że osiągnąwszy tak wiele, nadal się rozwija. Miniony sezon przyniósł mu debiut w *Lohengrinie* w Semperoper Dresden (na zdjęciu), po którym niemiecka prasa, mało skłonna do pochwał dla cudzoziemców w dramatach Wagnera, wystawiła mu najwyższe oceny. Był też bardzo dobrze przyjęty *Bal maskowy* w Monachium oraz triumf w *Fauście* w Salzburgu. Sezon obecny to dużo spektakli w Ameryce i... operetka *Kraina uśmiechu* w Zurychu.

SEMPEROPER DRESDEN



3. ROBERTO ALAGNA

Tenor po przejściach w życiu prywatnym i zawodowym, ale ostatnie lata są dla niego szczęśliwe. O incydencie w La Scali, kiedy zszedł ze sceny w trakcie *Aidy*, mało kto dziś pamięta, on sam sprawdza się w bardziej dramatycznym repertuarze. Bezkonkurencyjny jest w operach francuskich – Rodrigo w *Cydzie* Masseneta, a ostatnio Eleazar w *Żydówce* Halévy’ego. Wiele podobnych tytułów dzięki niemu wróciło na sceny. Na rok 2017 zapowiada Kalafa w *Turandot* w Covent Garden.

W *Napoju miłosnym* Gaetano Donizettiego z Aleksandrą Kurzak, Royal Opera House w Londynie.

ROYAL OPERA HOUSE



4. JUAN DIEGO FLÓREZ

Tenore di grazia, zachwycający słonecznym blaskiem głosu i swobodnymi wysokimi dźwiękami. Ale czy po czterdziestce można wciąż wcielać się w figlarnych młodzieńców z oper Rossiniego? *Cyrulik sewilski* i *Kopciuszek* już nie dla niego, Peruwianczyk szuka nowych wcieleni: Księżę Mantui, Romeo, a nawet Werther Masseneta. Ale największy sukces odniósł ostatnio na Festiwalu Rossiniego w Pesaro w *Pani jeziora*.

W 2013 roku śpiewał w *Kopciuszku* Gioachino Rossiniego.

KEN HOWARD/METROPOLITAN OPERA



5. JOSEPH CALLEJA

Najbardziej znany na świecie obywatel Malty wzbudza podziw kulturą wzorowaną na wielkich tenorach z przeszłości oraz świetną emisją charakterystycznego głosu, z lekkim, naturalnym wibratem. Jako mężczyzna o potężnej posturze dobrze wypada w tradycyjnych inscenizacjach. Od pewnego czasu sięga po mocniejsze role (*Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Don José* w *Carmen*), ale bardziej odpowiadają mu partie liryczne.

Jako Faust w operze Arrigo Boito *Mefistofeles*, Monachium, 2016.

BAVERISCHE STAATSOOPER



6. MARCELO ALVAREZ

Najstarszy w czolówce (rocznik 1962), ale wciąż w formie. Najlepszy Andrea Chénier, jakiego dane było mi słyszeć. Kariera tego argentyńskiego śpiewaka to przykład mądrego eksploataowania głosu, co pozwoliło mu dojść po latach do Manrica w *Trubadurze* (na zdjęciu), Kawalera des Grieux w *Manon Lescaut* Pucciniego czy Cania w *Pajacach*. W 2017 roku ma być Kalafem w *Turandot* w Wiedniu, co może jednak okazać się za trudnym wyzwaniem.

OPERA BASTILLE



7.

BRYAN HYMEL

Amerykanin to najmłodszy tenor w elicie (rocznik 1978) i wszystko wskazuje na to, że w kolejnych latach będzie piął się w górę. Przełomowe dla niego okazały się dwa zastępstwa w 2012 roku w partii Eneasza w *Trojanach* Berlioza (na zdjęciu) – za Jonasa Kaufmanna w Covent Garden i za Marcello Giordaniego w Metropolitan. Ten sezon w jego karierze to Arnold w *Wilhelmie Tellu* w Nowym Jorku, Pinkerton w *La Scali*, Don José w *Paryżu* czy Don Carlos w Londynie.

METROPOLITAN OPERA



8.

STUART SKELTON

Szkoda, że zabrakło go w warszawskim *Tristanie i Izoldzie*, byłby to wtedy zupełnie inny spektakl Mariusza Trelińskiego, podobny do premiery w Baden-Baden. Australijczyk to chyba obecnie najlepszy wagnerowski tenor, a jego głos o ciemnej barwie brzmi naturalnie w najtrudniejszych partiach, jak właśnie Tristan. Poza Wagnerem jest też *Peter Grimes* Brittena, a w 2017 roku w Monachium będzie Laca w *Jenůfie*.

Richard Wagner, *Tristan i Izolda*
w reż. Mariusza Trelińskiego
na Festiwalu w Baden-Baden, 2016.

J. MONIKA RITTERSHAUS



9.

JAVIER CAMARENA

Trzeci tenor w ostatnim półwieczu – po Pavarottim i Flórzezie – którego widzowie Metropolitan zmusili do bisu podczas przedstawienia. Zdarzyło się to w 2015 roku w *Kopciuszku* Rossiniego (na zdjęciu). Niektórzy uważają, że jest lepszy od Flórzeza, ale Meksykanin skończył w tym roku 40 lat, a nadal występuje wyłącznie w operach Rossiniego z niewielkim dodatkiem Artura w *Purytanach*, gdzie liczy się nie tyle wysokie „c”, co wręcz „f”.

METROPOLITAN OPERA



10.

KLAUS FLORIAN VOGT

Konsekwentnie pozostaje jedynie Lohengrinem, Tannhäuserem, Walterem von Stolzingiem i Parsifalem. Ma 46 lat, może sądzi, że głos dojrzeje, na razie nieśmiało sięga po kolejnego wagnerowskiego bohatera – Siegmunda w *Walkirii*. W obecnym sezonie można go też obejrzeć w *Fidelii* Beethovena (Monachium) i w *Umarłym mieście* Korngolda (Wiedeń). Jako etatowy artysta Festiwalu w Bayreuth w 2017 roku wystąpi tam w nowych *Śpiewakach norymberskich*.

Richard Wagner, *Lohengrin*,
reż. Hans Neuenfels, Bayreuther
Festspiele 2011.

BAYREUTHER FESTSPIELE



Jedna z najbardziej zagadkowych postaci muzyki XIX wieku,
wciąż niedoceniana i nie w pełni zrozumiana.

Klaudiusz Dębowski



Portret Antona Brucknera pędzla Hermanna von Kaulbacha (1885)

Bruckner

geniusz i pospolitość

Jego kariera kompozytorska – choć bardzo wczesnie rozpoczęta – rozwijała się długo i opornie. Studiował do... 41 roku życia, przerobił chyba wszystkie znane w tamtej epoce podręczniki harmonii i kontrapunktu, a wczesne kompozycje nie zdradzają jeszcze geniuszu. Najwybitniejsze dzieła – symfonie VII, VIII i IX – zapewniły mu miejsce wśród największych symfoników wszech czasów.

Kontynuacje

Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler i Szostakowicz tworzą „linię genealogiczną” wielkich symfoników. Równocześnie twórczość Brucknera może być uważana za przypadek osobny i niedopasowany do tradycyjnie pojmowanego wzorca neoromantycznego.

Z Beethovenem i Schubertem łączy Brucknera koncepcja formy symfonicznej, jej monumentalność i wielotematowość, epicki charakter dzieła i wciąż jeszcze klasyczny czteroczęściowy cykl. *Dziwiąta* Beethovena i *Dziwiąta*, zwana *Wielką* Schuberta stanowią punkt wyjścia dla Brucknera symfonika. Od Ryszarda Wagnera, bezsprzecznie swego najbardziej ulubionego kompozytora, przejął harmonię i instrumentację, w tym traktowanie głosu ludzkiego jako jednego z instrumentów.

Nie wszyscy zdają sobie sprawę, jak duży wpływ na twórczość Brucknera wywarły polifonia J.S. Bacha i dawna muzyka kościelna, a zwłaszcza renesansowa forma motetu.

Nie wszyscy wiedzą też, że młody Anton zapałem przygrywał na skrzypcach na weselach i zabawach ludowych, przez co wiele fragmentów jego muzyki jest przesiąkniętych austriackim folklorem, i ta ludyczna inspiracja łączy go z Mahlerem.

Młody Mahler studiował u Brucknera i był pod dużym wrażeniem jego twórczości symfonicznej. Nie podobało mu się, że jego mistrz tyle razy przerabiał swoje symfonie – optował za pierwotnymi wersjami. Był też jednym z niewielu słuchaczy, którzy do końca pozostali na koncercie 16 grudnia 1877 roku, gdy podczas prawykonania *III Symfonii* publiczność gwizdała, drwiła i demonstracyjnie opuszczała salę. Był to jeden z najbardziej bolesnych momentów w życiu Brucknera.

Piękny umysł

Muzykę Brucknera trudno sklasyfikować, określić. Innowacje kontrapunktyczne i niezwykle bogata harmonia, która w ostatnich symfoniach stopniowo wykracza poza ramy systemu dur-moll; nieoczekiwane modulacje, zamiłowanie do surowych akordów i jakby przypadkowo wtrąconych, złożonych dysonansów świadczą o muzycznym radykalizmie kompozytora. Bruckner – z wyjątkiem finału *VIII Symfonii* – nigdy nie zostawiał dokładnych wskazówek dotyczących tempa. Większy nacisk kładł na jego modyfikacje, w czym znać wpływ Wagnera, Liszta i późnego Schuberta.

To cechy nowoczesne. Z drugiej strony mamy skłonność do archaizacji, przesadną nieraz długość dzieł, i – mimo obsesyjnego wręcz liczenia taktów – nużący-impro wizyjny charakter, długo przygotowywane crescendo, które nie prowadzą do żadnego celu – ów swoisty klimat „błędnego koła”. Do tego wręcz banalne tematy melodyczne, sąsiadujące z niezwykle, quasi-atonalnymi, pojedynczymi motywami. Owe niekonsekwencje to jakby „skazy” na ogromnych, katedralnych budowach dźwiękowych.

Jeśli symfonie *VII* i *VIII* mogłyby przedstawiać życie człowieka w ziemskim wymiarze, *IX* przenosi nas do niezgłębionego wszechświata, surowego w swej pierwotności i – mimo że Bruckner przez całe życie był silnie związany z Kościołem katolickim – wywodzi poza dogmaty religijne i ludzką filozofię; przywraca do źródeł Słowa, w nieodgadniony kosmos. W *IX Symfonii*, której ukończenie przerwała kompozytorowi śmierć, przedstawia nam wszechświat taki, jaki jest. Jak to ujął dyrygent Bruno Walter, *Bruckner nie poszukuje Boga, bo dla niego On po prostu jest*. Po cóż więc tracić czas na poszukiwanie tego, co dlań rzeczywiste i namacalne?

IX kończy się nietypowo *Adagiem*. Po potężnej, bezprecedensowej kulminacji zakończonej potężnym dysonansem, jakby krzykiem rozpacz, następuje cisza, po czym uspokojenie z długim, kwartekstowym akordem waltorni w E-dur. Niezwykle jest to zawieszenie, trzymające w napięciu do samego końca, gdy wszystko milknie. Co z tego, że Bruckner planował jeszcze finał, nieustannie pracując nad nim do ostatnich chwil życia? Nie potrzeba już nic więcej, żaden finał nie ma sensu – to symfonia skończona. Żadna z wielu rekonstrukcji *IV* części nie satysfakcjonuje – wydają się sztucznie wprowadzonym elementem. Geniusza nie uzupełnia się i nie poprawia.

Kim był?

Dla Brucknera istniały tylko muzyka i religia. Całkowicie pogrążony w świecie harmonii i kontrapunktu – nie był intelektualistą, jak Wagner, Liszt, Mendelssohn, Schumann czy Brahms, których lektury i zainteresowania daleko wykraczały poza muzyczne horyzonty. Czytywał głównie gazety, książki religijne (szczególnie *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasa z Kempis), ulubionego *Robinsona Crusoe*, biografie. Wiedeń nie wygładził jego akcentu – przez całe życie mówił szorstkim dialektem z Górnej Austrii. Zawsze ogolony, ubierał się w ciemne garnitury, pod brodą luźno wiązał muchę. Zapalony kolekcjoner butów i kapeluszy, którym nadawał imiona, cierpiał na manię liczenia. Liczył wszystko – liście na drzewach, płyty chodnikowe, schody, okna, perły w naszyjnikach dam.

Ślady tych obsesji widać w procesie twórczym – mozolne cyzelowanie każdej strony partytury, po kilka wersji tej samej symfonii; przesadna wrażliwość na wszelkiego rodzaju krytykę, dokonywanie pod byle pretekstem dużych zmian w utworach.

Pierwsze symfonie opatrzył numerami *0* i *00*, niemal każdą przerabiał. Podobnie z twórczością religijną – bywało, że do tego samego tekstu liturgicznego komponował kilkakrotnie inną muzykę. Ciekawostką jest fakt, że będąc podziwianym wirtuozem organowym, nigdy nie skomponował znaczącego utworu na organy.

Zakochiwał się w kilkunastoletnich dziewczętach, którym po dwóch lub trzech przelotnych

spotkaniach proponował małżeństwo, czym zdarzało mu się wprawić je w zażenowanie. Nigdy się nie ożenił. Najlepiej czuł się na prowincji, szczególnie w środowisku klerykalnym, z dala od wielkiej polityki, głośnych sensacji, wielkomijskich intryg. A jednak nie brakowało mu wesołości. Był smakoszem austriackiej kuchni, wina i piwa, uwielbiał tańczyć – aż do 60. roku życia chodził na wiedeńskie bale. Traktował je jako odskocznnię od napięć twórczych i od tragicznych nieraz wewnętrznych konfliktów.

Diabelska muzyka

Urodził się w rodzinie wiejskiego nauczyciela. Dziesięcioletni Anton budził żywe zainteresowanie wśród okolicznych muzyków swoją grą na organach. Często, podczas mszy, zastępował swojego ojca. Wierni skarżyli się proboszczowi, że „ten organista gra jakąś diabelską muzykę”.

Wiele lat później pewien biskup miał powiedzieć o *Mszy D-dur*: „Podczas tej mszy nie mógłbym się modlić”, a *Mszę f-moll* uznano za „nienadającą się do śpiewania”.

Po śmierci ojca w 1837 roku 13-letni Anton, najstarszy z jedenaściorga rodzeństwa, trafia do opactwa Sankt Florian, niedaleko Linzu. Po ukończeniu szkoły średniej, w wieku 17 lat zostaje organistą w Windhaag, górskiej wiosce niemal odciętej od świata, a potem w jeszcze mniejszej – o nazwie Kronsdorf. Poza grą na organach dorabia sobie... pracą w polu. W Kronsdorf poznaje znakomitego organistę L. von Zanettiego, u którego pobiera lekcje, także teorii.

W 1851 roku powraca do opactwa Sankt Florian, obejmując posadę pierwszego organisty. Wciąż studiuje, by otrzymać licencję nauczania w szkole głównej. Ćwiczy po 10 godzin dziennie na fortepianie i organach, w wolnych chwilach uczy się łaciny.

W 1853 roku, podczas pierwszej podróży do Wiednia, pojawiają się poważne wątpliwości co do muzycznego powołania. Młody Bruckner chce zostać księdzem, ale natrafia na mądrych duszpasterzy, którzy mu to odradzają. Pod wpływem ich namów zaczyna studiować muzykę u znanego pedagoga Simona Sechtera. W 1856 r. wygrywa otwarty konkurs na organistę w Linzu, w którym osiedla się na 12 długich lat. Swymi organowymi improwizacjami robi silne wrażenie na słuchaczach, który są jego grą urzeczeni.

Stała praca i wystarczające zarobki pozwalają mu na kontynuowanie studiów – „pożera” wszystkie wówczas dostępne podręczniki harmonii i kontrapunktu. W tym też okresie po raz pierwszy zapoznaje się z twórczością Ryszarda Wagnera, o którym dotychczas miał niewielkie pojęcie.

Miłość do Wagnera

Bruckner spotkał Wagnera dopiero w 1865 roku, w Monachium, podczas prapremiery *Tristana i Izoldy*. Z żadnym innym kompozy-

torem nie utożsamiał się tak, jak z Wagnerem. Miał do niego stosunek bałwochwalczy – kłekał przed nim i całował go w rękę. Ale poza muzyką nic ich nie łączyło – Bruckner nie interesował się poglądami politycznymi i estetycznymi Wagnera. Nie czytał jego książek i broszur, co więcej – według świadków – bez reszty zatopiony w muzyce, nigdy nie poznał dokładnie treści dramatów muzycznych swojego idola. Megalomania Wagnera zderzona z przesadną skromnością Brucknera była dużą przeszkodą we wzajemnych relacjach. W ówczesnej prasie publikowano karykatury przedstawiające „wielkiego” Wagnera obok „małego” Brucknera – który w rzeczywistości był aż o 15 cm wyższy od twórcy *Walkirii*.

Wagner wyświadczył Brucknerowi niedźwiedzią przysługę, nazywając go „największym symfonikiem po Beethovenie”. To wystarczyło, by nastawieni przeciwko Wagnerowi wiedeńscy krytycy natychmiast obrali Brucknera za cel ataków.

Kompozytor zaszczytowany

Niemożliwa okazała się jakakolwiek, choćby częściowa muzyczna wspólnota z Brahmem. To były dwie różne koncepcje sztuki, dwa różne muzyczne światy i temperamenty. Bruckner o Brahmsie: *Jego muzyka łagodzi, ale ten, kto chce dać się jej porwać, nie znajdzie tam większej satysfakcji*. Brahms: *Symfonie Brucknera są jak ogromne węże boa oplatające się wokół szyi swoich ofiar. To biedny człowiek, całkiem szalony, którego mają na sumieniu księża od św. Floriana. Nie wiem, czy pani zdaje sobie sprawę, co to jest spędzić młodość u księży?* – szydził w liście do Elisabeth von Herzogenberg.

W 1880 roku spotkali się na „muzycznej dyspacie” w jednej z wiedeńskich tawern. Porozumieli się tylko na gruncie... zamówionych czeskich knedli, wędzonej szynki i kilku gatunków piwa. „Przynajmniej w tym się zgadzamy” – stwierdzili obaj.

W latach 70. sława Brucknera jako organisty przekroczyła granice imperium habsburskiego. We Francji i Anglii odniósł sukces, choć chłodni Anglicy doradzili mu, by nauczył się angielskiego przed następną wizytą w Londynie. Skutek mógł być tylko jeden – do Anglii już więcej nie pojechał.

Niestety, na skutek narastającej niechęci obozu popierającego Brahmsa nie tylko nie wykonywano utworów Brucknera, ale również nie chciano go jako organisty. *Bruckner pisze jak pijany, to rodzaj muzycznego antychrysta* – pisano. Sytuacja materialna kompozytora pogarsza się z miesiąca na miesiąc. W 1875 roku pisze w jednym z listów: *Mam tylko skromną posadę nauczyciela w konserwatorium, z której nie jest możliwe utrzymanie się. Dlatego jestem zmu-*

szony do ciągłego pożyczania pieniędzy. Nikt nie oferuje mi żadnej pomocy. Gdyby nie kilku cudzoziemców, którzy uczą się u mnie prywatnie – musiałbym chyba żebrać. Gdybym wiedział, że takie straszne rzeczy mnie tu spotkają, żadna ziemską siłą nie zmusiłaby mnie do przyjazdu do Wiednia. Jakże byłbym szczęśliwy, mogąc wrócić do Linzu! Jego twórczość staje się mroczna, posępna i tragiczna, wydłużają się słynne crescendo, adagia symfonii są coraz bardziej rozbudowane, wzbogaca się równocześnie paleta jego środków wyrazu. *IV Symfonia „Romantyczna”* miała być odpowiednikiem *VI „Pastoralnej”* Beethovena, lecz ma niewiele wspólnego z romantyczną idyllą. Podobnie jak następna, *V Symfonia „Tragiczna”* – wykonana dopiero 18 lat po napisaniu. *Szósta*, bardzo śmiała, nowatorska, oparta na niezwykle rytmach, miała prawykonanie (pod dyktando Mahlera) dopiero w trzy lata po śmierci kompozytora. Nie była nigdy przerabiana i poprawiana, co jest ewenementem w jego twórczości.

A jednak sukces

W lipcu 1882 roku Bruckner po raz ostatni spotyka się z Wagnerem na prapremierze *Parzifala* w Bayreuth. Przygnębiony, zwierza się „przyjacielowi”, że nikt nie chce wykonywać jego dzieł. Wagner w teatralnym geście obiecuje, że zadyryguje jego symfoniami. Podniesiony na duchu Bruckner zaczyna pracę nad *VII Symfonią*. Premiera – 26 grudnia 1884 roku pod batutą Artura Nikischa – nieoczekiwanie staje się ogromnym sukcesem. Aplauz na stojąco trwa kwadrans, obecny na sali sędziwy Franciszek Liszt nie kryje zachwyty.

I tak od stycznia 1885 roku Bruckner staje się sławny jako kompozytor, uznawany za kontynuatora Beethovenowsko-Schubertowskiej tradycji symfonicznej. *VII Symfonię* wykonano w Chicago, w nowojorskiej Metropolitan Opera House.

Na początku lat 90. stan zdrowia Brucknera gwałtownie się pogarsza: choroba atakuje płuca, gardło, lekarze diagnozują miażdżycę tętnic, przewlekłe zapalenie wątroby i cukrzycę. Bruckner zawiesza pracę w konserwatorium, by resztką sił poświęcić się twórczości. Piśze *IX symfonię*. I zakochuje się w młodszej o ponad... 50 lat Idzie Buhz, która akceptuje jego oświadczenia. W natłoku przygotowań do ślubu zapominają o pewnym szczególe – on jest katolikiem, ona protestantką. W tamtych czasach nie było mowy o ekumenizmie, ślub odwołano.

I tak, w stanie bezzennym, Bruckner umarł w niedzielę, 11 października 1896 roku, w wieku 72 lat. Jeszcze nad ranem pracował nad fugą niedokończonego finału *IX Symfonii*. O trzeciej po południu poczuł dreszcze, poprosił

o herbatę. Położył się do łóżka, po chwili zmarł. Na pogrzebie zagrano jego *VII Symfonię*. Ostatnim miejscem pochówku Brucknera była katedra św. Floriana, trumnę złożono tuż pod organami, na których tak często grał.

Nazistowskie fatum

Bruckner nie był antysemitą. W wiedeńskim konserwatorium miał wielu studentów pochodzenia żydowskiego. 56-letni Bruckner romansował też z 17-letnią Marie Bartie, którą w listach nazywał „córką Jeruzalem”. W ogóle nie interesował się polityką – był tylko wiernym poddanym cesarza Franciszka Józefa, którego nazywał „największym ziemskim władcą, jakiego znał” i któremu zadedykował *VIII Symfonię*. Gdy Hitler doszedł do władzy, Bruckner nie żył już od 37 lat, nie mógł więc w żaden sposób zareagować na zawłaszczanie swojej twórczości przez hitlerowców.

Dlaczego jednak wódz nazistów uznał Brucknera za jednego ze swoich ulubionych kompozytorów? W 1937 roku osobiście odsłonił w Ratyzbonie popiersie Brucknera. Obaj pochodzili z Górnej Austrii (Bruckner z Ansfelden, Hitler z Braunau am Inn). Obaj przeżyli trudne lata w Wiedniu (Hitler nazwał Brucknera „chłopskim geniuszem zaszczytowanym przez żydowską prasę”). Wreszcie – co chyba najistotniejsze – Hitler czcił Wagnera, który był także idolem Brucknera. Z drugiej strony, nazistowska propaganda, chętnie powołując się na krajana Führera, starała się ukryć jego głęboki katolicyzm i apolityczność.

Po II wojnie światowej bezmyślnie podtrzymano hitlerowską wersję „wspólnoty”, i o twórcy *Te Deum* bardzo długo pisano – nie zważając na datę jego śmierci – jak o zwolenniku szaleńczych idei III Rzeszy.

Nie lękajcie się

Muzyka Brucknera jest głęboko metafizyczna i ponadczasowa, wielowymiarowa i transcendentna. Trzeba w niej odnaleźć właściwego „ducha”, nie tylko „martwą literę”, zwrócić jej wigor i bogactwo ekspresji – nie tylko kontrasty dynamiczne i znaki agogiczne *per se*, lecz całą intensywność i zmysłowość z jej ukrytą wulkaniczną naturą; ukazać te dzieła w ciągłym poszukiwaniu zarówno materialności, jak i duchowości.

W rzeczywistości nie jest to muzyka aż tak trudna w odbiorze. Każdy, kto choć na chwilę uwolni się od wszelkiego rodzaju zasłyszanych uprzedzeń i znajdzie w sobie przynajmniej odrobinę szczerego obiektywizmu – jest w stanie ją zrozumieć. Trzeba tylko dać się ponieść tej muzyce – ona na pewno doprowadzi nas do bezpiecznej przystani.

BM



sklep internetowy już otwarty
shop online now

VITKAC
VITKAC.COM

GENIALNE PROJEKTY TATLINA I RODCZENKI, NADZIEJE NIEZALEŻNYCH ARTYSTÓW POKŁADANE W KRAJU RAD — WSZYSTKO TO NA NIC.

JAK BOLSZEWICY TĘPILI KONSTRUKTYWIZM

Monika Małkowska



KTO SIĘ NIE DOSTOSOWAŁ, ZNIKAŁ NA ZAWSZE

Ta wieża miała gloryfikować komunistyczną ideę, symbolizować młode radzieckie państwo i być dowodem niespotykanego nigdzie indziej technicznego postępu. Jej konstrukcja nie tylko odnosiła się do zdobyczy trzech Międzynarodówek – wybiegała w przyszłość, łączyła się z czasem kosmicznym, z porządkiem świata. Co więcej, monument pomyślany został jako przykład idealnej integracji pięknej formy, celów użytkowych oraz myśli technicznej.

Sztuka w służbie propagandy

Autorem pomnika III Międzynarodówki był Władimir Tatlin. Jego romantyczna wizja powstała w 1919 roku, w odpowiedzi na dekret Lenina inicjujący Plan Monumentalnej Propagandy. W myśl koncepcji Wodza miejsce „pomników postawionych przez carów i ich sługi” miały zająć Pomniki Rosyjskiej Socjalistycznej Rewolucji.

Tatlin naprawdę się postarał. Wieża jego projektu przeszła najśmielsze oczekiwania Lenina. Ażurowa stalowa konstrukcja miała wznosić się do wysokości 400 metrów. Lekko pochylony, spiralnie ułożony szkielet miał chronić gigantyczne, wewnętrzne szklane bloki, uformowane w geometryczne kształty sześcianu, stożka i walca. Na tym nie koniec – Tatlin zaplanował pierwszy na świecie ruchomy pomnik-rzeźbę: każda część miała obracać się wokół własnej osi w odmiennym niż pozostałe tempie. Przestrzeń konferencyjna dokonywałaby pełnego obrotu raz na rok; pomieszczenia administracyjne – co miesiąc; centrum informacyjne – codziennie.

Jak wiadomo, rzecz pozostała w fazie projektów i modeli. Koszt tak nowatorskiego dzieła znacznie przewyższał możliwości młodego proletariackiego państwa. Ale koncepcja Tatlina oddaje rozmach i wiarę w szanse, jakie rewolucja 1917 roku dawała awangardzie.

Proletariat ma ssać

... gdyby mi powiedziano, że nie mogę już wrócić do Republiki Rad, usiadłbym na środku ulicy i zaczął płakać – na takie rozczulające wyznanie zdobył się Aleksander Rodczenko, chłop na schwał o urodzie aktora filmowego, noszący się jak sportowiec. Zdarzyło się to w 1925 roku, podczas jego pierwszej i ostatniej zarazem zagranicznej podróży: do Paryża.

„Najpiękniejsze miasto świata” nie uwiódło 34-letniego artysty. W listach, które słał do domu, niewiele było zachwytów, więcej krytyki. I niezachwianej wiary w wyższość komunizmu nad innymi systemami.

Tak wiele się tu produkuje, że każdy wygląda na biednego, przez to, że nie może wszystkiego kupić (...). Teraz rozumiem kapitalistę, któremu wszystkiego mało, przecież przedmioty to opium życia. Można być albo komunistą, albo kapitalistą. Trzeciej możliwości nie ma.

Okazję do wojażu i powyższych konstatacji dała Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej w Paryżu, która przeszła do historii jako wielki triumf Art Déco. Ale nie wszystkim podobał się ten efektowny i eklektyczny styl.

Le Corbusier – obok wielu innych znawców oraz zwykłych widzów – uznał radziecki pawilon projektu Konstantina Mielnikowa za jedyny wart obejrzenia. Hitem ekspozycji okazał się klub robotniczy z czytelną zaprojektowaną przez Rodczenkę. Rzeczywiście, wnętrze do dziś robi wrażenie: pośrodku długi stół z podnoszonymi i opuszczanymi blatami, pięknie uformowane krzesła, witryny na prasę i dające się przekształcać podium dla wykładowcy. Całość w trzech kolorach – bieli, szarości i czerwieni. Zachwycająca elegancja i prostota. Po zakończeniu wystawy państwo radzieckie ofiarowało pełne wyposażenie czytelnicy Francuskiej Partii Komunistycznej. Niech się uczą od pionierów bolszewizmu.

Wracając do Rodczenki – uczestnictwo w paryskim pokazie przyniosło mu cztery srebrne medale: w dziale meblowym (wspomniany klub), teatralnym (makiety i projekty dekoracji), poligraficznym (fotomontażowe ilustracje) oraz w sekcji „sztuka ulicy”, gdzie przybył z Kraju Rad zaprezentował... plakaty reklamowe.

Slogany na nich wyszły spod pióra Włodzimierza Majakowskiego. Utalentowany duet zmienił całkowicie tradycyjną poetykę reklamową. Żartobli-



Makieta wieży Tatlina

Aleksander Rodczenko, reklama prasowa



Paryż, 1925, czytelnia projektu Rodczenki w pawilonie radzieckim



we, łatwe do zapamiętania rymowane hasła poety plus mocna jak uderzenie pięścią grafika Rodczenki były skuteczną agitką polityczno-społeczną. Zdarzały im się pomysły szokujące, jak choćby przemycanie propagandy na opakowaniach cukierków. Już same nazwy słodczy były wymowne: „Przywódcy rewolucji”, „Czerwona Moskwa”, „Uprzemysłowienie”. Proletariat miał ssać i zyskiwać klasową świadomość.

Jak tłumek Ikarów

Jeden inżynier jest więcej wart niż tysiące poetów – do tak radykalnej konstatacji posunął się Borys Arwatow, historyk sztuki, zarazem ideolog socjalistycznej kultury. Podobnie myśleli twórcy.

W 1921 roku Aleksander Rodczenko spisał – w maksymalnie syntetycznej formie – program nowej sztuki i zadania dla artysty. Artysta zaczyna jak inżynier: *Konstrukcja – to uporządkowanie elementów. / Konstrukcja – to światopogląd naszych czasów. Kończy zaś jak społecznik: Musimy działać wśród ludzi, dla ludzi i razem z ludźmi; precz z klasztorami, instytucjami, pracownikami artystycznymi, gabinetami i wyspami! Wiedza, eksperyment... cel, konstrukcja, technika i matematyka – oto bracia i siostry sztuki naszych czasów.*

Rodczenko był jednym ze szczerych entuzjastów rewolucji, wierzącym w jej pozytywne następstwa. Początkowo miał powód: ludowa władza dała mu szansę awansu społecznego, a co ważniejsze – wykorzystania twórczego i intelektualnego potencjału w wielu dziedzinach. Nie tylko jemu wydawało się, że Kraj Rad to raj dla artystycznego radykalizmu, poszukiwań nowoczesnego języka, zbratania świata sztuki ze społeczeństwem.

To jeszcze nic. Na wyżyny marzycielstwa wleciał (dosłownie) Władimir Tatlin, projektując... maszynę do latania. Tak, tak – nie tylko Leonardo da Vinci sądził, że człowiek może szybować nad ziemią na podobieństwo ptaków. Ponad cztery wieki po włoskim geniuszu Tatlin (między 1929 a 1931 rokiem) stworzył Letatlina (gra słów: „letat” znaczy po rosyjsku latać, czasownik połączony z nazwiskiem autora). Zbieżność idei uderzająca. Oraz podobna utopijność koncepcji.

Letatlin, lekki jak szkielet ptaka, ma „ptasie” skrzydła, siedzisko z pasów skóry i resory jak kołyski. Aparat, czy jak chciał autor, konstrukcja artystyczna była połączeniem piękna wyliczeń matematycznych i zrationalizowanej istoty kształtu organicznego. Tatlin wierzył, że użytkownikami tego „powietrznego roweru” będą proletariusze, przemierzający się ponad ziemią jak tłumek Ikarów. *Chcę przywrócić ludziom poczucie lotu, które zostało nam odebrane przez mechaniczny lot samolotu. Nie umiemy już czuć ruchów naszego ciała w przestrzeni* – wyjaśniał Tatlin.

Co ciekawe, model (niestety niezachowany), nad którym pracował prawie trzy lata, powstał w klasztorze Nowodziewiczym w Moskwie. Duch rewolucji we współpracy z Duchem Świętym?

Utopia.

Kochajcie sztukę!

Awangardyści początkowo byli przekonani, że ich „antyburżuazyjne” dzieła proletariat zaakceptuje, zrozumie, uzna za własne. Nic bardziej mylnego. Ani radzieckie masy, ani ludowa władza nie były przygotowane na milowy skok estetyczny, jakim była abstrakcja. Uwolnienie sztuki od narracji i przedmiotowych skojarzeń okazało się trudne do przyswojenia dla ludzi, do których wyobraźni przemawiała tylko sztuka tradycyjna, figuratywna.

Nowatorom pozwolono szaleć przez kilkanaście lat. Przez ten krótki czas pionierzy abstrakcji starali się wyłożyć swe idee w pismach, periodykach, odezwach i katalogach wystaw. Wierzyli, że zwracając się w prostych słowach do odbiorcy – czyli ludu – zyskają sojuszników, ba! fanów nowatorskich rozwiązań.

Faktura, znajomość rzemiosła i techniki stawiają artyście wysokie, można nawet powiedzieć naukowe wymagania profesjonalne – klarowała Wawara Stiepanowa, jedna z wielu kobiet zaangażowanych w popularyzację nowych prądów. *W sztuce abstrakcyjnej nie znajdziecie niczego „znanego”, niczego „rozumiałego”, lecz nie oburzajcie się, kochajcie sztukę, postarajcie się zrozumieć sens powiedzenia „żyć sztuką”.*

Tymczasem odbiorcy reagowali jak niejaki Galkiewicz z *Ferdydurke*

Gombrowicza – nie zachwycali się, bo... abstrakcja ich nie zachwycala. Co gorsze, przywódcy partyjni też nie polubili sztuki bezprzedmiotowej. Dzieła awangardowych autorów wprawiały ich w konsternację. Czuli się upokorzeni tym, że nie rozumieją ich wizji, a w konsekwencji – nie ufali abstrakcjonistom, nie wierzyli w ich ideowość.

Już pod koniec lat 20. XX stulecia impuls awangardystów zaczęła podmywać fala krytyki, by w następnej dekadzie przybrać na sile i ostatecznie doprowadzić do przeobrażenia go w jego własną antytezę – socrealizm.

Rewolucja zjada własne dzieci

Kazimierza Malewicza pochowano w trumnie udekorowanej czarnym kwadratem u wezglowia i czarnym kołem u stóp. Wraz z nim grzebano awangardę.

Był rok 1935 i w sztuce radzieckiej obowiązywała jedynie słuszna doktryna. Nieposłusznym groziły represje; próbującym dostosować się – charakterologiczne wypaczenia; jeszcze nie tak dawnym piewcom komunistycznej idei – dławienie się własną naiwnością.

Paradoksalnie, konfliktogenny okazał się intelektualny potencjał zawarty w awangardowych koncepcjach. Towarzysze partyjni ich nie rozumieli; nie pojmował naród; ba, tradycyjni artyści też mieli za złe, że sztuka nieprzydatna dla ogółu jest subsydiowana z funduszy publicznych. Gwoździem do trumny okazała się głośna leningradzka wystawa „przyszłościowa”, dotycząca tego, co wydarzy się w sztuce ZSRR za 15 lat. Wtedy, pod koniec 1932 i na początku 1933 roku, po raz ostatni wystąpili obok siebie przedstawiciele rozmaitych frakcji, reprezentujący różne plastyczne wizje i stylistyki. Rozwiązano koegzystujące dotychczas ugrupowania o odmiennych profilach i zamiast tego zadekretowano jedną scentralizowaną organizację. Od tego momentu decydujący głos w sztuce będzie miała polityka. Tak oto czerwona rewolucja stłumiła rewolucję intelektualną i artystyczną.

Od 1934 roku, od proklamowania socrealizmu na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w Moskwie, na wniosek Andrieja Żdanowa w każdej dziedzinie sztuki zaczęła obowiązywać realistyczna forma i socjalistyczna treść. Prawdę mówiąc, w teorii socrealizm był mało klarowny – co dawało decydującym dużo swobody w... ograniczaniu swobody twórczej. Indywidualizm nie był już mile widziany. Za to zbiorowe, kolektywne malowanie obrazów – jak najbardziej. Ale także te wykonywane w pojedynkę miały odznaczać się czytelnością, optymizmem, partyjnością. Wprowadzono zasadę „typowości”, którą to cechę tak definiowano w referacie sprawozdawczym KPZR: *Świadome przejawienie, wyostrenie obrazu nie wyklucza typowości, lecz w pełniejszej mierze ujawnia ją i podkreśla. Typowość stanowi podstawową sferę przejawiania się partyjności w sztuce realistycznej. Problem typowości jest zawsze problemem politycznym.*

W sztuce, która zyskiwała partyjną aprobatę, niewiele było miejsca na manewry. Obowiązywały portrety wodzów (Stalin jako przyjaciel, mędrzec, przywódca duchowy) i pozytywne „komunikaty” propagandowe: zwycięstwo ludu nad burżuazyjnymi wyzyskiwaczami, uszlachetniająca praca (dostępna dla każdego), sojusz robotniczo-chłopski, dobrostan społeczeństwa, nowoczesność i zasobność kraju. Tak zmanipulowana sztuka ukazywała Związek Radziecki jako krainę mlekiem i miodem płynącą.

Głód? Jaki głód? Na obrazach z lat 30. nigdzie nie zobaczy się śladów „holodomoru”, czyli śmierci przez zagłodzenie. Jak wiadomo, doświadczyła jej Ukraina w konsekwencji kolektywizacji rolnictwa, przez co życie straciło wiele milionów istnień.

Adresatem tej „artystycznej” mistyfikacji były masy pracujące, w których wyrabiano przekonanie o wyjątkowym szczęściu, jakie jest ich udziałem: dane im żyć w pierwszym komunistycznym kraju świata. Jak wiadomo, tę fikcję udało się utrzymać stosunkowo długo. I postkomunistyczne re-sentymenty wciąż wracają...

Nieprawidłowe spojrzenie pionierki

Artystyczni rewolucjoniści początkowo nie potrafili przyjąć odgórnie narzuconej stylistyki oraz tematyki. Szybko nauczono ich moresu.

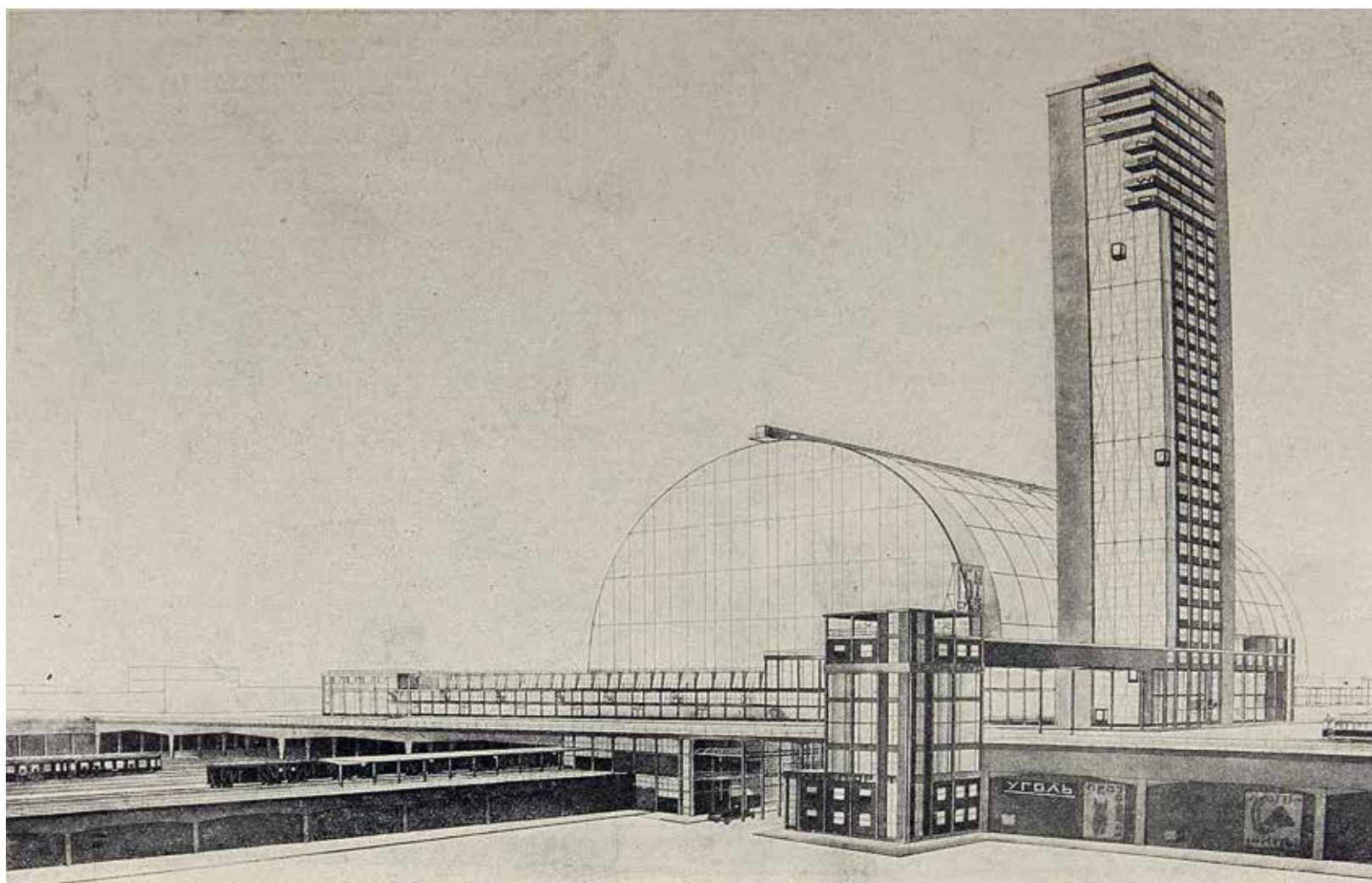
Artysta, który namalował portret niepodobny do wodza, zniknął na zawsze



Aleksander Rodczenko, plakat propagandowy

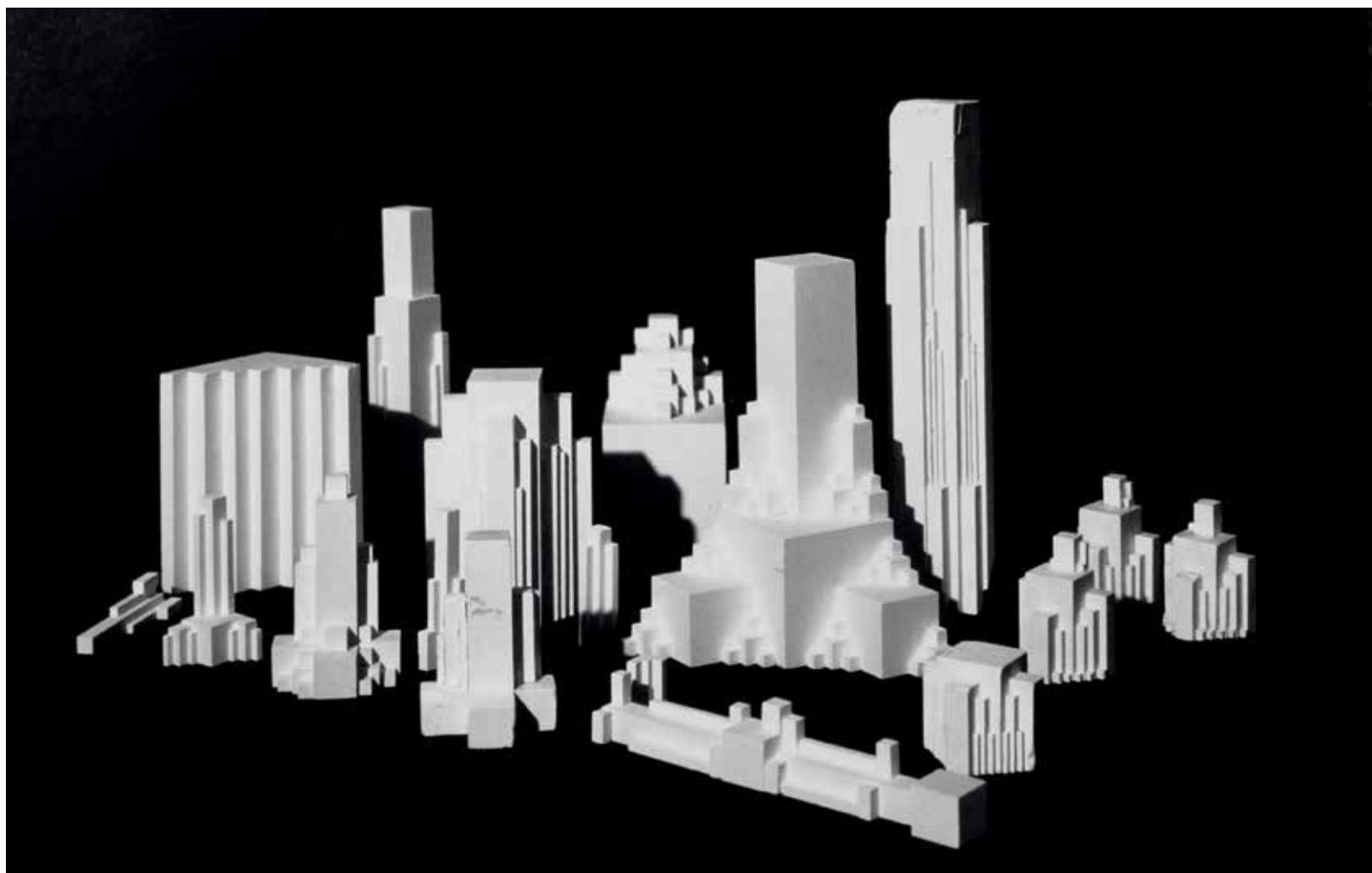
Bracia Władimir i Gieorgij Stenberg, plakat do filmu Siergieja Eisensteina *Pancernik Potiomkin*, 1926





Projekt dworca centralnego autorstwa Andrieja Burowa, ok. 1925

Kazimierz Malewicz, suprematystyczny projekt architektoniczny z lat 20. XX wieku



– wyjawiał kompozytor Dymitr Szostakowicz w swych wspomnieniach. *To samo dotyczyło pisarza, który użył „nieodpowiednich słów”. Nikt nie prowadził żadnych dyskusji estetycznych ani nie prosił o wyjaśnienia. Ktoś po prostu stukał do drzwi nocą. I to wszystko. (...) Nie miało znaczenia, jak na dany utwór reaguje publiczność lub czy podoba się on krytykom. Sprawą życia i śmierci było to, czy dany utwór spodobał się kacykowi. Powtarzam – sprawą życia i śmierci, mówimy tu o życiu i śmierci w sensie dosłownym, nie w przenośni.*

Za niesubordynację groziły łagry lub więzienie, a w „najlepszym” razie pozbawienie możliwości pracy i niszczenie dorobku. Genialnych twórców, wyklętych w stalinowskiej ojczyźnie, bynajmniej nie przyjęto z otwartymi ramionami tam, gdzie artystyczna wolność wciąż miała zielone światło. No, chyba że wymknęli się sowieckiej władzy we właściwym, początkowym momencie – jak Marc Chagall, Chaim Soutine czy Wassily Kandinsky. Potem wyjazdy na Zachód stawały się coraz trudniejsze...

Emigranci z ZSRR, choćby najbardziej utalentowani, spotykali się z nieufnością jako nosiciele czerwonej zarazy. Dopóki Bauhaus działał i kwitł, można było szukać schronienia w Weimarze. Po dojściu Hitlera do władzy niektórym artystycznym radykałom udało się zakotwiczyć w Stanach Zjednoczonych.

Jednak większość eksawangardystów konała – fizycznie i duchowo – tam, gdzie przyszło im urodzić się i... uwierzyć. Tatlin od 1935 roku zajmował się scenografią. Też nie na długo, pięć lat później pozbawiono go prawa wystawiania. Rodzenko został pozbawiony możliwości nauczania (Wchutemas, czyli Moskiewski Zakład Artystyczno-Techniczny, gdzie prowadził zajęcia, rozwiązano w 1930 roku) i działania na innych, ważnych dlań polach twórczej aktywności. Skoncentrował się na fotografii. W tej dziedzinie także musiał dostosować się do standardów „typowości”. I nie umiał przewidzieć, czym podpadnie. Przykładem znane zdjęcie pionierki, na którym ujęta od dołu dziewczyna wznosi oczy ku górze. Błąd! *To jest ideowo niesłuszne, zauważył juror fotograficznej wystawy w roku 1935. Pionierzy i komsomolcy powinni patrzeć naprzód.*

Autorowi nie pozostało nic innego, jak spokojnie: *Zrezygnowałem z buntu i oryginalności, nie fotografuję już bez zastanowienia, nie robię perspektywy dla samej perspektywy (...). Pracuję nie nad wyglądem zewnętrznym ujęcia, a nad jego treścią.*

Spóźniony sukces

Prawdziwie międzynarodowa kariera radzieckiej awangardy zaczęła się... w 1979 roku, wraz z wystawą *Paryż – Moskwa 1900–1930*, prezentowaną w otwartym dwa lata wcześniej i szeroko dyskutowanym paryskim Centre Pompidou. Pokaz przygotował zespół francuskich specjalistów (pod kierownictwem Szweda Pontusa Hulténa) we współpracy z radzieckimi muzeami i kolekcjami. W 1981 roku, jeszcze za czasów zimnej wojny i „panowania” Leonida Breżniewa, ekspozycja została przeniesiona do Moskwy. I stał się cud: komunistyczna cenzura nie interweniowała. Rosjanie po raz pierwszy zobaczyli rodzimych pionierów nowoczesności, zakazanych od półwiecza.

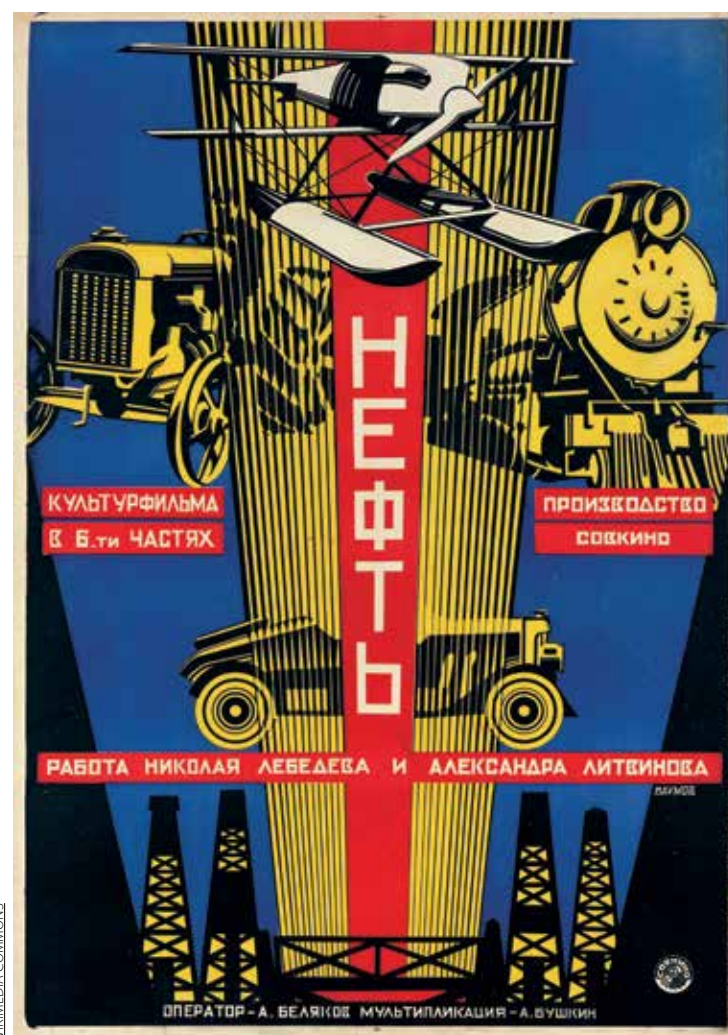
Warto podkreślić, że plakat zapowiadający wystawę w Paryżu zaprojektował polski grafik Roman Cieślewicz, który zaadaptował na własny użytek konstruktywistyczny design. Cieślewicz, „czerwony emigrant” z 1963 roku, oraz jego klarowna w przekazie sztuka przypadli do gustu lewicującym Francuzom, co przełożyło się na eksponowane stanowisko szefa artystycznego tygodnika „Elle”, a następnie głównego grafika Centre Pompidou. I tak oto rewolucyjna idea została zaakceptowana i przyswojona przez burżuazyjne społeczeństwo.

A przecież – jak uświadamiał plakat El Lissitzky’ego z 1920 roku – bolszewia miała uderzyć „czerwonym klinem” w kapitalistów i zwolenników dawnego porządku. Najpierw jednak walnęła we własne dzieci – dzieci artystycznej rewolucji. Dopiero następne pokolenia doceniły rangę ich dokonań. A choć z obecnej perspektywy trudno uwierzyć w szczery, prokomunistyczny zapal awangardystów, nie powinniśmy mierzyć ich współczesną miarą. Naprawdę wierzyli w ideę komunizmu. Przyszło im za to słono zapłacić. **BM**



Bracia Stenberg, plakat, 1926

Aleksander Naumow, plakat, 1927



Odbywający się w drugiej połowie listopada tego roku prestiżowy baletowy Festiwal Diagilewa w Petersburgu zaprosił Izadorę Weiss jako gościa specjalnego, którym będzie również Krzysztof Penderecki. Wystawie w Ermitażu poświęconej Johannesowi Vermeerowi towarzyszyć będzie 21 listopada pokaz baletu *Light* polskiej choreografki. – Zainspirował mnie obraz Vermeera *Mleczarka* i wiersz Wisławy Szymborskiej, który poetka napisała pod wpływem tego obrazu. *Mleczarka* będzie obecna na tej wystawie – mówi Izadora Weiss.

Fedra



Polski balet w Petersburgu

Izadora Weiss i Krzysztof Penderecki

22 listopada zostaną pokazane trzy inne jej spektakle: *Fedra*, *Śmierć i dziewczyna* oraz *Tristan&Izolda*, widowisko, w którym Weiss posłużyła się utworami Krzysztofa Pendereckiego, poczynawszy od *Trzech utworów w dawnym stylu*, po *Duo concertante* na skrzypce i kontrabas. Wystąpią tancerze Białego Teatru Tańca, dawniej Bałtyckiego Teatru Tańca, który był związany z Operą Bałtycką w Gdańsku, a po zmianie dyrekcji (z Marka Weissa na Wacława Kunca) szuka nowej siedziby.



KRZYSZTOF MYSTKOWSKI (3)

Tristan&Izolda



DER ELEFANT

SINCE



1990

FINE KITCHEN • FISHMARKET • WINE-VAULT

*The joy of
uncompromising
quality.*

FRESH FISH & SEAFOOD, OYSTERS, CRABS,
FINEST STEAKS, DELICIOUS BURGERS

PLAC BANKOWY 1, WARSZAWA
facebook/DERELEFANTWARSZAWA
WARSZAWA@DERELEFANT.COM
WWW.DERELEFANT.COM



RESERVATIONS:
+48 22 890 00 10



Unusual Restaurant

St Antonio

BREAD AND WINE

*Delicious
Food,
to fit your
lifestyle*



ul. Senatorska 37, tel.(022) 826 30 08

www.stantonio.pl

www.facebook.com/restauracja.stantonio



21 wielkanocny festiwal l u d w i g a v a n b e e t h o v e n a



warszawa 1–14 kwietnia 2017

www.beethoven.org.pl