

LATO
2012

BEETHOVEN

Nr 15

M A G A Z I N E



KAHLO

KEREZ

PENDERECKI

STOCKHAUSEN

LISIECKI



BATYCKI



■ B.S.A. 80-747 GDAŃSK UL. KAMIENNA GROBLA 28/29 TEL. +48 58 309 19 91 FAX +48 58 309 19 95 E-MAIL BATYCKI@POST.PL ■

■ [HTTP://WWW.BATYCKI.PL](http://www.batycki.pl) ■

bilans kwartalny

Fotograficzne podsumowanie wiosny koncertowej i operowej na polskich scenach.
s. 8

nowa płyta

Chciałem nagrać Mozarta, bo to muzyka bliska mej duszy – **Jan Lisiecki** o swojej pierwszej płycie z winietą Deutsche Grammophon.
s. 10



rozmowa

O roku trzech jubileuszy oraz o MuzykoteceSzkolnej.pl i planach wydawniczych opowiada magazynowi „Beethoven” **Michał Merczyński**, dyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego (NInA).
s. 12

o chopinie

Fryderyk w Anglii. Osobliwą historię wzajemnej niechęci przedstawia **Wojciech Bońkowski**.
s. 20



Nawet bohaterowie oper szukają czasem w trunkach chwili zapomnienia.

Do kieliszków zajrzał im **Jerzy Snakowski**.

s. 16



Dziewice, trzpiotki, wampy i królowe.

Pierwsza część cyklu o kobiecych postaciach operowych, opisywanych przez **Piotra Deptuchę**.

s. 38



Kereza nie będzie – dziura będzie.

Władze Warszawy pożegnały autora projektu siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Co straciliśmy? – analizuje **Anna Cymer**.

s. 42

po pasji

Jutrznia Krzysztofa Pendereckiego – hołd dla duchowości Wschodu.
s. 36

muzyka do czytania

Światło Stockhausena wciąż świeci jasno! – uważa **Jan Topolski** w recenzji książki Moniki Pasiecznik *Rytuał superformuły. Stockhausen Licht*.
s. 28



top 10

Jacka Marczyńskiego ranking najlepszych śpiewaczek świata. Na której pozycji znalazła się Anna Netrebko?
s. 30

to i owo

Przed remiksem dla Beyoncé napisałem swoją pierwszą symfonię. Ale o niej nikt nie wie – mówi kompozytor **Radzimir Dębski**.
s. 46

Od wydawcy

Czy istnieje sojusz sztuki i sportu?

Mało kto pamięta, że pierwsze olimpijskie złoto dla Polski po II wojnie światowej przypadło... kompozytorowi Zbigniewowi Turskiemu. Dokładniej – otrzymał on złoty medal w Olimpijskim Konkursie Kultury i Sztuki towarzyszącym igrzyskom w 1948 roku. Rzecz działa się w Londynie, a ówczesny konkurs – organizowany regularnie od olimpiady w Sztokholmie w 1912 r. – miał się okazać ostatnim. Piękna idea de Coubertina, by nowożytnie igrzyska dawały świadectwo zarówno fizycznemu, jak i duchowemu wymiarowi współczesnego człowieka, znalazła zwieńczenie w nagrodzonej *Symfonii olimpijskiej* polskiego kompozytora. Jakby symbolicznie, w stulecie pierwszego konkursu, przypadła (ponownie!) olimpiada w Londynie. Warto dziś, także z perspektywy wcześniejszych mistrzostw Europy w piłce nożnej rozgrywanych w Polsce, pochylić się nad wzajemnymi relacjami sportu i sztuki, dwóch fenomenów stanowiących ważną cechę każdej ludzkiej cywilizacji. Oba odpowiadają najgłębszym ludzkim potrzebom, wyrastają z pięknych tradycji, potrafią gromadzić zarówno wąskie grono koneserów, jak i nieprzebrane tłumy fanów; oba też narażone są na rozliczne niebezpieczeństwa. Ich wzajemne związki są oczywiste już na poziomie językowym: mówi się przecież o sztuce gry i kulturze kibicowania z jednej strony, a z drugiej – o duchu sportowej rywalizacji choćby w konkursie pianistycznym. I sport, i wydarzenia artystyczne budzą silne, czasem skrajne emocje i społeczną potrzebę uczestnictwa. Czy zatem – będąc z natury tak podobne – nie zagrażają sobie wzajemnie?

Nie przesadzajmy. To zabawne, ale paradoksalnie łatwiej być koneserem motetów Guillaume'a de Machaut i zagorzałym kibicem rugby jednocześnie – niż np. miłośnikiem Beethovena i thrash metalu, albo boksu i pływania synchronicznego. Jeśli ustanowić odpowiedni kontekst, sport i nawet najbardziej wysublimowana sztuka mogą działać w tej perfekcyjnej harmonii, o której myślał baron de Coubertin. Przykładem niech będzie zrealizowany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena podczas olimpiady w Londynie (Cadogan Hall, 31 lipca 2012) muzyczny maraton,



Wydany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena magazyn promuje Polskę podczas 30. Igrzysk Olimpijskich w Londynie.

w którym dwaj pianiści młodego pokolenia – Marcin Koziak i Paweł Wakarecy – rywalizowali w wykonaniu dzieł Chopina... Symboliczne jest także grono współorganizatorów tego wydarzenia – Instytut Adama Mickiewicza i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina zgodnie występują tu z Polskim Komitetem Olimpijskim.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji

10 par oczu hipnotyzuje naczelną

Któregoś pięknego dnia Cezary Łasiczka powiedział mi, że w Owczarni, koło Podkowy Leśnej pod Warszawą, otwarto wystawę zdjęć przedstawiających Fridę Kahlo, a także jej bliskich. Fotografii nikomu szerzej nieznanych, sprowadzonych z Meksyku, z jej domowego archiwum, które otwarto niedawno, w 2004 r. Na świecie był już wtedy świetny, znakomicie udokumentowany film Frida z Salmą Hayek w roli tytułowej, a tymczasem odkryto jeszcze coś nowego. Wiedzano wprawdzie, że w rodzinnym domu Kahlo – Casa Azul – znajdują się jakieś po niej pamiątki, ale nikt nie spodziewał się, że kryje on aż tyle skarbów. Zdjęć, z których można ułożyć historię jej życia. Pierwszą publiczną wystawę tych zdjęć pokazano dopiero w 2007 r., w setną rocznicę urodzin malarzki.

I oto od Cezarego Łasiczki dowiaduję się, że część tej kolekcji (62 spośród ponad 6 tys. zdjęć) można oglądać w prywatnej galerii pod Warszawą.

Wypożyczył je z Muzeum Fridy Kahlo w Meksyku Marek Keller, kolekcjoner sztuki od wielu lat związany z tym krajem. Muzeum Fryderyka Chopina zawdzięcza mu kilkadziesiąt bezcennych obiektów pamiątkowych po Chopinie. A Polska – obecność dużej kolekcji rzeźb Juana Soriano. Kim była dla mnie Frida Kahlo? Nieszczęśliwa, namiętna i niezależna kobieta, wspaniała malarzka. Któż nie zna jej barwnych, pełnych symboli autoportretów, z których spogląda – tajemniczo, badawczo, odrobinę wyniośle – androgyniczna kobieta ze zrosniętymi brwiami? Chyba nie zdawałam sobie sprawy z siły oddziaływania jej malarstwa. Od autoportretu z małpami, który wybraliśmy na okładkę tego numeru, nie mogę przecież oderwać oczu. Ktoś taki musiał się stać bohaterem „Beethoven Magazine”.

Anna S. Dębowska

Redaktor Naczelną „Beethoven Magazine”



„Beethoven Magazine”, wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, jest laureatem nagród Izby Wydawców Prasy: GrandFrontu 2009, za najlepszą okładkę prasową w kategorii czasopism.

Jest także zdobywcą ArtFrontu 2010 oraz prestiżowej Stevie Award w 2010 i 2011 r. w kategorii „Najlepsza gazeta branżowa”, przyznanej w konkursie American International Business Awards.



BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Prezes Zarządu, Dyrektor Generalny: Elżbieta Penderecka

ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków
Reklama: andrzej@beethoven.org.pl
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: Andrzej Giza

Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz
Redakcja: Bogdan Rudnicki
Okładka: Frida Kahlo, *Autoportret z małpami*, 1943

ISSN: 2080-1076

© 2012 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego.

Prenumerata: www.beethoven.org.pl



Concept¹³

RESTAURACJA

VITKAC | DOM HANDLOWY
WARSZAWA, BRACKA 9

V PIĘTRO



tel. +48 22 310 73 73
rezerwacje indywidualne:
email: restauracje.concept13@hotel.com.pl
www.vitkac.com



1 Kwiecień jako Król Roger w Santa Fe Opera. Sławny polski baryton ponownie wcielił się w bohatera dzieła Karola Szymanowskiego, tym razem na scenie opery w Santa Fe w stanie Nowy Meksyk w ramach jednego z najważniejszych festiwali operowych na świecie. 21 lipca odbyła się premiera spektaklu w reżyserii Stevena Wodswortha, pod dyktando Evana Rogistera. Jest to trzecia inscenizacja *Króla Rogera* z Kwietniem w roli głównej, po paryskiej i madryckiej premierze w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Mariusz Kwiecień podkreśla, że czuje się ambasadorem Szymanowskiego na świecie i chce promować polskiego kompozytora wszędzie tam, gdzie ma angaże. Tak było w Santa Fe, a jak powiedział w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” – z inicjatywy Kwietnia *Rogera* ma w przyszłości wystawić Royal Opera House w Londynie.

2 Polacy w Edynburgu. 4 festiwale, 5 tygodni od drugiej połowy lipca do początku września, 130 wydarzeń. Te liczby podsumowują Polska Arts Edinburgh 2012, program prezentacji polskiej sztuki, koordynowany przez Instytut Adama Mickiewicza. Prestiżowy Edinburgh International Festival, poświęcony m.in. muzyce i operze, teatralny Fringe, Kameralny Jazz & Blues Festival i Edinburgh Art Festival – we wszystkich tych odsłonach pokaże się polska sztuka. Czterema symfoniemi Karola Szymanowskiego w wykonaniu London Symphony Orchestra zadyryguje Valery Gergiev, a muzycy Cleveland Orchestra zaprezentują dzieła Witolda Lutosławskiego (*Koncert na orkiestrę* i *Koncert fortepianowy* z Larsem Vogtem). Przedstawienie 2008: *Mackbeth* Grzegorza Jarzyny zainauguruje główny nurt, ponadto wystąpią Paweł Passini, Komuna Warszawa, Teatr Biuro Podróży, Teatr ZAR, Pieśń Kozła, KTO. Z koncertami wystąpią: Cukunft, Aga Zaryan, Marcin Wasilewski Trio, Mitch and Mitch with Their Incredible Combo, Maciej Obara Quartet. Swoją pracę przestrzenną *Pain Thing* zaprezentuje Robert Kuśmirowski.

3 Konkurs na dyrektora Warszawskiej Opery Kameralnej. Został ogłoszony 19 lipca przez Urząd Marszałkowski województwa mazowieckiego. Do czasu jego rozstrzygnięcia p.o. dyrektora teatru będzie Jerzy Lach, zaufany samorządu, związany wcześniej z warszawskim Teatrem Praga. Od początku roku w Operze Kameralnej, która słynie z Festiwalu Mozartowskiego, trwa kryzys finansowy i organizacyjny, spowodowany drastycznym zmniejszeniem dotacji samorządowej dla tego teatru. W kwietniu do dymisji podał się 80-letni Stefan Sutkowski, założyciel i dyrektor WOK. Nowy dyrektor będzie zapewne zobowiązany do przeprowadzenia zwolnień grupowych – Opera Kameralna obecnie zatrudnia na etatach ponad 300 pracowników.

4 Konkurs na dyrektora Filharmonii Narodowej. Antoni Wit będzie dyrektorem naczelnym i artystycznym do 1 września 2013, pod jego kierownictwem przebiegnie nadchodzący sezon 2012/2013, później zaś szefowanie najważniejszej instytucji muzycznej w kraju przejmie dyrektor wyłoniony w konkursie ogłoszonym na początku lipca przez ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego. Kandydaci będą mogli składać oferty do 30 września.

5 Szklener na czele NIFC. Od maja nowym dyrektorem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina został muzykolog Artur Szklener, wcześniej odpowiedzialny w tej instytucji za wydawnictwa i działalność naukową. Szklener uzyskał najwyższą punktację w konkursie ogłoszonym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w którym wziął również udział Kazimierz Monkiewicz, od stycznia 2011 do kwietnia 2012 r. p.o. dyrektora instytutu. Do instytutu powrócił Stanisław Leszczyński, dyrektor festiwalu Chopin i Jego Europa (podał się do dymisji na skutek konfliktu z Monkiewiczem) – został pełnomocnikiem dyrektora, do jego prerogatyw należy festiwal, działalność fonograficzna oraz konkursowa. 8. Chopin i Jego Europa rozpocznie się 17 sierpnia, zakończy – 31.

6 Nowe nabytki NIFC. 11 maja Narodowemu Instytutowi Fryderyka Chopina udało się kupić oryginał listu Chopina do kompozytora Charlesa-Valentina Alkana. – Informację o aukcji dostaliśmy w ostatniej chwili. Jest to krótkie zaproszenie Alkana na kolację. Chopin wspomina, że będą również Liszt i Berlioz. List nie jest datowany. Niewiele jest tego typu dowodów na to, że kompozytor szybko wszedł w środowisko artystyczne Paryża – uważa Artur Szklener, dyrektor NIFC. Z kolei 6 czerwca, dzięki finansowemu wsparciu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w domu aukcyjnym J.A. Stargardt w Berlinie instytut nabył rękopis *Walca f-moll* op. 70 nr 2 (1841) – autograf-podarunek dla Anne Caroline Oury. Na liście nowych nabytków znalazł się również bilecik Chopina do Marie de Rozières oraz niedatowany list do nieznanej adresatki.

7 Młodzieżowa Gazeta Muzyczna w necie. Od czerwca działa portal www.mgmgb.pl, poświęcony niemal wyłącznie muzyce poważnej. Pod auspicjami Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki redagują uczniowie szkół muzycznych i ogólnokształcących z Mazowsza, którzy próbują sił jako krytycy muzyczni, dziennikarze, blogerzy. Zespół redakcyjny wyłoniono w konkursie na najciekawszą wypowiedź prasową, zorganizowany przez MCKiS. Konkursowicze pisali recenzje koncertów festiwalu Mazovia Goes Baroque, oceniało je jury w składzie: Robert Kamyk (TVP Kultura), Adam Suprynowicz (Polskie Radio), Mariusz Herma (www.ziemianicyja.pl), Aleksandra Kielan (dyrektor MCKiS) oraz Anna S. Dębowska („Gazeta Wyborcza”, „Beethoven Magazine”).

8 Król Lear Mykietyna. Premierą wokarno-instrumentalnego utworu Pawła Mykietyna, którego podstawą stała się tragedia Szekspira oraz dramat Rodriga Garcii *Rey Lear*, rozpocznie się festiwal Sacrum Profanum 2012. 9 września w wykonaniu koncertowym wystąpią m.in. Matteo de Monti jako Król Lear oraz Katarzyna Moś jako Kordelia, i niemiecki Ensemble Modern.

9 Powrót Skalpela. Ich płytami zachwycali się największe światowe media – „Q”, „DJ Magazine”, „The Wire”, BBC. Wrocławski duet Skalpel – bo o nim mowa – po długiej przerwie w działalności artystycznej wystąpi we wrześniu na Festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie. Koncert odbędzie się 15 września w hali ocyknowni ArcelorMittal Poland. Kompozytorzy i producenci – Marcin Cichy i Igor Pudło – sięgali po polski jazz z lat 60. i 70., tworząc ze słynnych motywów rytmiczne, polifoniczne kawałki. Do tej pory nakładem brytyjskiej wytwórni płytowej ukazały się: *Sculpture*, *Skalpel* i *Konfusion*.

10 Jubileusz Rachmaninowa z udziałem wnuka. 4 listopada tego roku w Filharmonii Narodowej w Warszawie w 140. rocznicę urodzin Sergiusza Rachmaninowa rosyjski wirtuoz Denis Matsuev z towarzyszeniem Orkiestry Sinfonia Varsovia wykona *III Koncert fortepianowy d-moll* op. 30. Będzie to pierwszy z cyklu koncertów poświęconych muzyce Rachmaninowa w najbardziej prestiżowych salach koncertowych na całym świecie. Koncert odbędzie się w obecności Aleksandra Rachmaninowa, wnuka kompozytora i założyciela fundacji jego imienia, która objęła patronatem to wydarzenie. **BM**

CHOPIN I JEGO EUROPA 2012.

8. MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL MUZYCZNY → OD BACHA DO DEBUSSY'EGO I KILARA

THE 8TH INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL CHOPIN AND HIS EUROPE
→ FROM BACH TO DEBUSSY AND KILAR

17-31.08

WARSZAWA

MARTHA ARGERICH ALEXANDER MELNIKOV CYPRIEN KATSARIS KEVIN KENNER
NELSON GOERNER HOWARD SHELLEY EVGENI KOROLIOV WOJCIECH ŚWITAŁA
JANUSZ OLEJNICZAK MIHAELA URSULEASA JAN LISIECKI HANA BLAŽIKOVÁ
MARIA JOÃO PIRES LENA LISITSIAN AKANE SAKAI DORA SCHWARZBERG LUCIA HALL
LYDA CHEN ALEJANDRO PETRASSO DMITRI ALEXEEV VALENTINA LISITSA EDNA STERN
ALEXANDER ROMANOVSKY HÉLÈNE GRIMAUD ALEKSANDRA KULS MICHAŁ SZYMANOWSKI
ANDREAS STAIER ISABELLE FAUST GRZEGORZ FRANKOWSKI DANIIL TRIFONOV
KRISTIAN BEZUIDENHOUT YULIANNNA AVDEEVA THE CASAL QUARTET
SINFONIA VARSOVIA [CHRISTIAN ZACHARIAS, JERZY MAKSYMIOK, JACEK KASPSZYK]
CONCERTO KÖLN [MICHAEL GÜTTLER, HOWARD SHELLEY]
ORCHESTRA OF THE 18TH CENTURY [FRANS BRÜGGEN]
POLSKA ORKIESTRA RADIOWA [MICHAŁ DWORZYŃSKI]

sprzedaż biletów: www.bilety24.pl www.eBilet.pl sieć salonów Empik punkt sprzedaży w Filharmonii Narodowej

ORGANIZATOR



PROJEKT WSPÓLFINANSUJE



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA



WSPÓLORGANIZATOR



PARTNERZY



PATRONI MEDIALNI



empik.com

[onet](http://onet.pl)

OFICJALNY HOTEL





KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TW-ON

Marzec. *Latający Holender*, pierwszy Wagner w karierze reżyserskiej Mariusza Trelińskiego. Na scenie Opery Narodowej w Warszawie pojawiło się lustro prawdziwej wody, w której brodzili śpiewacy. Jednak tym razem dzieło duetu Treliński i Kudlička nie porwało. Piękne obrazy, ale zamysł reżyserski zatonął.



ARCHIWUM TW-ON

Marzec. W Operze Narodowej gościnne pokazy *Wojny i pokoju* Sergiusza Prokofiewa w wykonaniu solistów i zespołów Teatru Maryjskiego z Sankt Petersburga pod dyrekcją Valery'ego Gergieva. Muzyczną adaptację epopei narodowej Lwa Tolstoja przeniósł na scenę Andriej Konczalowski – wizjonerskie obrazy, świetnie wyreżyserowane postacie, wysoki poziom wykonania.



GRZEGORZ ZIEMIŃSKI/KIBF/NINA

Marzec. *Pasja według św. Łukasza* zabrzmiała w podkrakowskiej Alwerni pod dyrekcją Krzysztofa Pendereckiego. Pod wielką kopułą jednego ze studiów nagraniowych Stanisława Tyczyńskiego, które „zadebiutowało” jako sala koncertowa, muzyce towarzyszyły wizualizacje Grzegorza Jarzyny, oparte na wykresach fal mózgowych kompozytora.



BRUNO FIDRYCH

Kwiecień. Gustav Mahler Jugendorchester zagrała jeden z najlepszych koncertów 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. W zespole grają kilkunastoletni muzycy z całej Europy, przyszły narybek renomowanych orkiestr symfonicznych. Pod batutą Daniela Afkhama zespół wykonał VII Symfonię „Leningradzką” Dymitra Szostakowicza, a także Wagnera ze wspaniałą Irene Théorin (sopran).



GRZEGORZ ZIEMIŃSKI/KIBF

Kwiecień. Niezapomniane przeżycie artystyczne i duchowe, czyli *Pasja Mateuszowa* Johanna Sebastiana Bacha pod batutą Marca Minkowskiego. Kolejny koncert, który utwierdził przekonanie, że orkiestra Les Musiciens du Louvre jest cenniejsza niż złoto.



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TW-ON

Kwiecień. *Medeamaterial* Pascala Dusquina okazała się najlepszą premierą operową sezonu 2011/2012 w Teatrze Wielkim w Warszawie. Znakomita muzyka, żywioł wokalny w partii głównej bohaterki, którą wykreowała Amerykanka Heather Buck, kolejny udany spektakl operowy Barbary Wysockiej, reżyserki, która instynktownie „czuje” scenę.

SEBASTIAN ÓWIKŁA/OPERA BAŁTYCKA W GDAŃSKU



Maj. *No more play* i *Six Dances* (na zdjęciu) w choreografii Jiříego Kyliána w Operze Bałtyckiej w Gdańsku w wykonaniu tancerzy tego teatru. Genialna synergia z muzyką Weberna i Mozarta oraz rzecz rzadka i trudna do uzyskania w tańcu – poczucie humoru. Klasycznym dokonaniem wielkiego choreografa towarzyszyła praca choreograficzna jego wychowanki, Izadory Weiss – *Windows* z muzyką Leszka Możdżera.

STEFAN ROMANIK/AGENCJA GAZETA



Maj. *Noc Mozarta* w siedzibie Warszawskiej Opery Kameralnej, 12 godzin muzyki w wykonaniu artystów tego teatru, którzy grali i śpiewali sceny z wybranych oper Wolfganga Amadeusza. Kolejka widzów, czekających na wejście ciągnęła się przez całą ulicę. Dla tych, którzy nie zdołali dostać się na widownię, chór WOK dał koncert na zewnątrz.

GRZEGORZ ZIEMIAŃSKI/KBF



Czerwiec. *Capella Cracoviensis* pod dyрекcją Jana Tomasza Adamusa na Opera Rara w Krakowie. Orkiestra towarzyszyła znakomitym solistkom: Sonii Prinie i Marii-Grazii Schiavo w *Juliuszu Cezarze* Händla. „Znakomite były tempa i ogólna atmosfera. Przyznaję więc, że debiut CC na Opera Rara wypadł jeszcze lepiej niż nawet ja przewidywałam” – uznała na blogu Dorota Szwarcman.

ZYGMUNT DRUŻBICKI/FUNDACJA OGRÓDY MUZYCZNE



Lipiec. Słynna klawesynistka **Elżbieta Chojnacka** była gościem festiwalu Ogrody Muzyczne w Warszawie. W cyklu Pasaże dała recital, którego osiǳ były rytm i emocje. Niby nic nowego u Chojnackiej, ale w jej wykonaniu zawsze wypada to świeżo. „Znakomity recital, a artystka w świetnej formie, co bardzo cieszy” – podsumowała na blogu Dorota Szwarcman.

MATERIAŁY ORGANIZATORA



Lipiec. *Open'er* w Gdyni, największy festiwal muzyki rozrywkowej w Europie Środkowej, ponad 100-tysięczna publiczność. Takiego koncertu jeszcze tam nie było – swoją *Polymorphię* i *Trenem* w wykonaniu Orkiestry Miasta Tychy Aukso zadyrygował **Krzysztof Penderecki**. Drugim bohaterem tego koncertu był gitarzysta Jonny Greenwood. Czuję się młodszy o 50 lat – powiedział 79-letni kompozytor.

ANNA KACZMARZ



Lipiec. *Festiwal Muzyki Polskiej* w Krakowie – zaszczytnym gościem był **Wojciech Kilar**, który w tym roku kończy 80 lat. W programie dedykowanego mistrzowi wieczoru znalazł się jego *Koncert fortepianowy* w wykonaniu Beaty Bilińskiej oraz *Choralvorspiel*. Na zdjęciu Paweł Orski, dyrektor festiwalu, wręcza Wojciechowi Kilarowi statuetkę Złotej Polskiej Muzy.

Chantez, chantez!

– Chciałem nagrać Mozarta, bo to muzyka bliska mej duszy

– magazynowi „Beethoven” Jan Lisiecki opowiada o swojej pierwszej płycie z winietą Deutsche Grammophon, która ukazała się 17 kwietnia tego roku.



MATTHIAS BOTHOR

Barbara Schabowska (Polskie Radio): Powiedz kilka słów o kulisach kontraktu z DG? Jak doszło do podpisania umowy? Czy pomogły w tym konkursy, czy może nagrody, które zdobyłeś od różnych radiofonii?

Jan Lisiecki: Wydaje mi się, że to dzięki koncertom udało mi się zainteresować wytwórnę. Po jednym z występów skontaktował się ze mną kanadyjski producent, przedstawiciel firmy. W mailu napisał, że chciałby mnie poznać. Nie było mowy o płycie, tylko o spotkaniu. Na mój koncert w Montrealu przyjechała Ute Fesquet, która była wówczas dyrektorką artystyczną. A potem pojechała za mną do Torunia i Warszawy. Po kilku takich koncertach w naturalny sposób rozpoczęły się rozmowy o kontrakcie. To było dwa lata temu.

To znaczy, że miałeś wtedy 14 lat?

Dokładnie. Kontrakt podpisaliśmy w Warszawie po festiwalu Chopin i Jego Europa. Cieszę się, że przedstawiciele Deutsche Grammophon podjęli decyzję po wysłuchaniu wielu moich koncertów, bo to oznacza, że nie zaproponowali płyty jakiemuś cudownemu dziecku, ale że moja gra widocznie im się spodobała. Myślę, że teraz spoczywa na mnie duża odpowiedzialność.

Kontrakt obejmuje tylko tę płytę czy w planach są dalsze nagrania?

Kontrakt obejmuje pięć płyt, które mam zrealizować w ciągu pięciu lat. Nikt mi tego nie narzucił, wcale nie musiałem deklarować takiej ilości i tego czasu. Mogłem powiedzieć, że chcę nagrać jedną płytę lub dwie. Pozostawiono mi wybór repertuaru. I to też było sympatyczne, bo przedstawiciele DG otworzyli się na moje propozycje. A ja nie chciałem nagrywać pierwszej płyty z Czajkowskim, Prokofiewem, czy Rachmaninowem, jak to robi wielu debutantów. Chciałem nagrać Mozarta, bo to muzyka bliska mej duszy. Te koncerty odsłaniają wszystko: kim się jest – jako człowiek i jako muzyk. **Mozart wydaje mi się odważnym wyborem.**

Tak na pewno jest. Nie chodziło mi tylko o udowodnienie, że potrafię szybko grać, ponieważ teraz każdy to potrafi. Dziś na koncertach wszyscy grają niesamowicie biegle, wszystkie nuty są wygrane w stu procentach, tylko że publiczność przychodzi na koncert nie po to, by ją zwalono z nóg. Myślę, że niedługo ten sposób gry będzie musiał się zmienić.

Ludzie potrzebują muzyki, a nie doskonałości technicznej.

To jakie jest twoje podejście do Mozarta? Podobno starsz się myśleć o jego utworach, jakby była to muzyka wokalna.

To pomaga?

Bez względu na to, jaką muzykę się wykonuje, ludzki głos powinien być punktem odniesienia. Grając, trzeba myśleć o tym, jak by to brzmiało w śpiewie. Niektórych rzeczy, oczywiście, nie da się zaśpiewać, ale ta myśl powinna być stale obecna. Chopin mówił swoim uczniom: „chantez! chantez!”. Warto skorzystać z tej rady, bo fortepian ze swej natury nie jest śpiewnym instrumentem. Śpiewność dopiero trzeba sobie na klawiaturze wypracować.

Oba koncerty – d-moll i C-dur – powstały w 1785 roku.

To są dojrzałe dzieła Mozarta, które bardzo się od siebie różnią.

Bardzo, to prawda. I dlatego właśnie je nagrałem. To nie to, że chciałem koniecznie zagrać z orkiestrą, ale że zależało mi właśnie na tych koncertach. *Koncert d-moll* jest wyjątkowy, to jeden z dwóch koncertów – obok *Koncertu c-moll*, które Mozart skomponował w tonacji mollowej. Jest mroczny, Mozart traktuje fortepian tak, jakby był młodym romantykiem.

Wkrótce potem napisał *Koncert C-dur* nr 21, dobrze wszystkim znany, piękny utwór. Możemy powiedzieć, że to jest typowe dla niego dzieło: radosne, ciepłe, można nawet – wiosenne.

Ale ma też smugę cienia, coś, co wiąże je z poprzednim.

Finał *Koncertu d-moll* zaskakuje optymizmem, ale Mozart był chyba radosną osobą. Oczywiście miał takie chwile w życiu, w których przepełniał go smutek. Myślę, że mimo to był radosny – tak, jak ja! Wydaje mi się, że dlatego zakończył ten koncert tonacją durową – żeby pokazać, że mimo wszystko życie jest piękne.

Płytę nagrałeś z Orkiestrą Symfoniczną Radia

Bawarskiego. To było wasze pierwsze spotkanie?

Tak, zarazem moje pierwsze spotkanie z Christianem Zachariasem, który bardzo dobrze zna Mozarta. Jest wiele nagrań z jego interpretacjami, świetnie zna partie solisty i orkiestry, potrafił ocenić, czy pomysły pasują, czy nie.

Mogłem skorzystać z jego doświadczenia. Mam dopiero 17 lat,

cieszę się, że mogę polegać na kimś, kto zagrał kilkanaście razy więcej koncertów ode mnie.

Jako autorytet mógł ci zasugerować pewne rozwiązania, na które nie miałeś ochoty.

Z Christianem Zachariasem nie było tego problemu. Nasza współpraca przypominała rozmowę dwóch dojrzałych muzyków. Nie próbował wywierać na mnie wpływu. Nie miało to nie wspólnego z zajęciami w klasie mistrzowskiej czy z pracą w szkole. Były takie momenty, kiedy Christian pytał mnie, dlaczego coś gram w ten, a nie inny sposób. Odpowiadałem, że tak właśnie czuję. Wtedy on przypominał, że to nie zawsze się sprawdza i odradzał pewne rozwiązania.

Podczas sesji nagraniowej nie brakowało ci widowni, obecności słuchaczy?

To była dla mnie nowa sytuacja. Moja pierwsza płyta, nagrana przez Instytut Fryderyka Chopina, powstała z nagrań *live* na koncertach, w ogóle nie było sesji studyjnych. To dokładnie ten sam materiał, który można było usłyszeć podczas transmisji w II Programie Polskiego Radia. A tutaj było już inaczej. Bo choć nagranie odbywało się w Sali Herkulesa w Monachium, jest to płyta studyjna. Jednak starałem się grać tak, jakby słuchała mnie publiczność, i jak najmniej myśleć o możliwościach korekty nagrania w studio.

Gdy słuchasz gotowej płyty, chciałbyś coś zmienić, zagrać inaczej?

Moja interpretacja za każdym razem jest inna – zależy od sali, dyrygenta, orkiestry, publiczności. To jest złożona sprawa. Nie mogę nawet powiedzieć, czy tak chciałbym jeszcze raz zagrać. Cieszę się, że udało mi się nagrać tę płytę – to będzie pamiątka na całe życie. Pamiątka i zapis tego, jak w styczniu 2012 roku grałem Mozarta. Nie potrafię stwierdzić, czy moja interpretacja jest poprawna, słuszna i zgodna z kanonem. Podstawą są nuty – każdy pianista musi dobrze przeczytać tekst. A później wykonać go tak, jak mu w duszy gra. Zdarza się, że mamy wątpliwości, dlaczego kompozytor napisał coś tak, a nie inaczej. Wtedy zastanawiamy się, że może dyskomfort wynika z tego, że zmieniła się budowa instrumentów, zmienił się styl gry. Muzyka nie powstaje w próżni, zmienia się razem ze światem. Teraz podróżujemy samolotami, mamy skrzynki mailowe, Facebook, Twitter. Mozartowi żadna z tych rzeczy się nie śniła. Gdyby żył dziś, jego muzyka brzmiałaby pewnie inaczej.

Jakie są Twoje dalsze plany – jak zamierzasz wypełnić kontrakt z DG?

Mam plany, choć nie do końca sprecyzowane. Na następnej płycie będą na pewno etudy Chopina z op. 10 i 25. Co dalej, zobaczymy.

Wydaje Ci się, że Mozart to kompozytor, który mówi językiem interesującym dla twoich rówieśników?

Sądzę, że tak. Świat wokół nas bardzo szybko się zmienia. Młodzi ludzie też czasem się w tym gubią i muszą zrobić krok wstecz, odetchnąć, przemyśleć pewne sprawy.

Nie da się ciągle być podłączonym do sieci, pod telefonem, na Facebooku. Mozart pozwala oderwać się od tego wszystkiego.

Gdy gram, czuję się tak, jakbym przenosił się na inną planetę.

Muzyka przerasta człowieka. W dalszym ciągu nie potrafimy sobie odpowiedzieć na pytanie, skąd bierze się jej siła.



Po prostu talent

Od tej pory z ciekawością i nadzieją czekam na kolejne nagrania Jana Lisieckiego.

Anna S. Dębowska

„Mały książę fortepianu” – tak kiedyś nazwała prasa zagraniczna Kanadyjczyka polskiego pochodzenia. Pod koniec marca Jan Lisiecki skończył 17 lat, ale kontrakt płytowy z fonograficznym gigantem Deutsche Grammophon podpisał trzy lata wcześniej. Jego nowa płyta z koncertami Mozarta pokazuje, że nie jest już cudownym dzieckiem. To dojrzały, wybitny talent, który otrzymał przywilej związania się z legendarną wytwórnią płytową (Pollini, Argerich, Zimerman...) i udowodnił, że tam jest jego właściwe miejsce.

Płyta Lisieckiego nie jest jego fonograficznym debiutem. Pierwszym kompozytorem, którego nagrał, był Chopin – zapis *live* z koncertami e-moll i f-moll ponad dwa lata temu wydał Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Na tych dwóch płytach gra dwóch różnych pianistów, których wspólną cechą jest wrażliwe ucho na śpiewne podłoże muzyki.

Wybór koncertów Mozarta – d-moll KV 466 i C-dur KV 467 – świadczy o samodzielności myślenia i odwadze solisty (od d-moll blisko już do Beethovena, którego *IV Koncert G-dur* młody pianista właśnie przygotowuje). Wbrew pozorom (zrównoważony, radosny, lekki) Wolfgang Amadeusz jest przecież najbardziej wymagającym obok Chopina kompozytorem, który komponował na fortepian – jego finezyjny i klarowny styl bezlitośnie obnaża niedostatki talentu. Nielatwo znaleźć ten gatunek dźwięku, elegancję, klasycystyczną deklamacyjność, subtelność wyrazową... Lisiecki nie musi szukać. Wydaje się, że przychodzi mu to w naturalny sposób. Nie jest typem buntownika, który za wszelką cenę chce zaznaczyć siebie. Słucha muzyki, otwiera się na nią i pozwala jej przemawiać. Do tego naprawdę trzeba mieć talent.

W.A. Mozart, *Klavierkonzerte. Piano Concertos No. 20 KV 466, No. 21 KV 467*. Jan Lisiecki (piano), Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Christian Zacharias (conductor). Deutsche Grammophon/Universal Music Group, 2012.

Rozmawiała **Barbara Schabowska** z Polskiego Radia.



DIGITALIZUJEMY I UDOSTĘPNIAMY!

O planach na rok trzech jubileuszy oraz o Muzykotece Szkolnej opowiada magazynowi „Beethoven” **Michał Merczyński**, dyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego (NInA).

Anna S. Dębowska: W 2013 r. szykują się aż trzy kompozytorskie jubileusze. 80. urodziny będzie obchodził Krzysztof Penderecki. Przypadnie też 80. rocznica urodzin Henryka Mikołaja Góreckiego, który odszedł dwa lata temu, oraz setna – Witolda Lutosławskiego, który zmarł w 1994 r. W jaki sposób NInA uczci „jubileusz trzech”?

Michał Merczyński: Musimy jako Narodowy Instytut Audiowizualny zrobić wszystko, co w naszej mocy, aby „coś” z tego pozostało, w postaci rejestracji, nagrań, a także – ponieważ funkcjonujemy teraz w epoce cyfrowej – w sieci.

Czy udało się namówić Björk do zaśpiewania III Symfonii „Symfonii pieśni żalonych” Góreckiego?

Rozmawiamy o takim połączeniu muzycznym chociażby dlatego, że Górecki bardzo ceniał Björk jako artystkę. To jednak jeden z kilku pomysłów, a ponieważ wiele elementów tej układanki jest jeszcze na etapie ustaleń, nie chciałbym zdradzać zbyt wielu szczegółów.

Koncert jubileuszowy w listopadzie przyszłego roku w Operze Narodowej poprowadzi Krzysztof Penderecki?

Tak, profesor zgodził się zadyrygować nie tylko *Polymorphią* i *Trenem*, ale także symfonią Góreckiego, i Lutosławskim – wybrał *Muzykę żalobną*. To byłby symboliczny moment, który my znów zarejestrujemy i wydamy na DVD.

Co jeszcze NInA zorganizuje?

Mamy znakomity program rządowy Kultura + (priorytet Digitalizacja), który służy opracowaniu w wersji cyfrowej wszystkich dokumentów polskiej kultury z nośników analogowych. Realizujemy ten program od dwóch lat, unowocześniając m.in. archiwa Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (WFDiF), TVP i Polskiego Radia. W przyszłym roku chcemy stworzyć rodzaj audioteki na stronie www.nina.gov.pl, gdzie znajdą się wszystkie utwory Pendereckiego, Lutosławskiego i Góreckiego, w przynajmniej jednym wykonaniu. Będzie to zdigitalizowany materiał z bezcennych archiwów TVP i Polskiego Radia, które dopiero otwieramy. Taki jest plan minimum. Nasz plan maksimum to opublikowanie wszystkich dzieł w jak największej liczbie interpretacji, w miarę możliwości w wersji audiowizualnej. Można to przeprowadzić w ciągu dwóch lat.

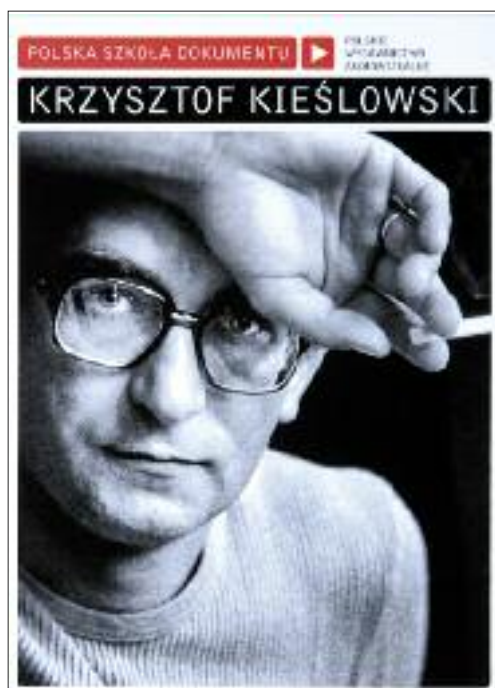
Każdy z tych utworów będzie udostępniony jako *streaming*. Wiem, że skompresowany plik nie jest najlepszą formą słuchania muzyki ambientnej, ale mam też świadomość, że taki program służy edukacji i jest formą popularyzowania i upowszechniania muzyki klasycznej. Jest zachętą do tego, żeby potem kupić płytę CD z muzyką Pendereckiego czy Góreckiego w lepszej jakości. Dlatego nasz serwis nie będzie mekką dla audiofila, lecz podstawowym katalogiem, do którego sięgnie ktoś chcący się dowiedzieć, jak brzmi *Polymorphia* lub *Gry weneckie*. Dobrym porównaniem jest Biblioteka Kongresu USA. Bo czym jest NInA? Digitalizujemy i udostępniamy!

A co z prawami autorskimi i wykonawczymi?

Program KULTURA+ pozwala nam wykupić pewną część tych praw, aby bez problemu udostępniać te wartościowe materiały.

Ale NInA pilotuje też ważne wydarzenia artystyczne, jak choćby *Pasja według św. Łukasza* w reżyserii Grzegorza Jarzyny na płycie DVD. Kiedy jej premiera?

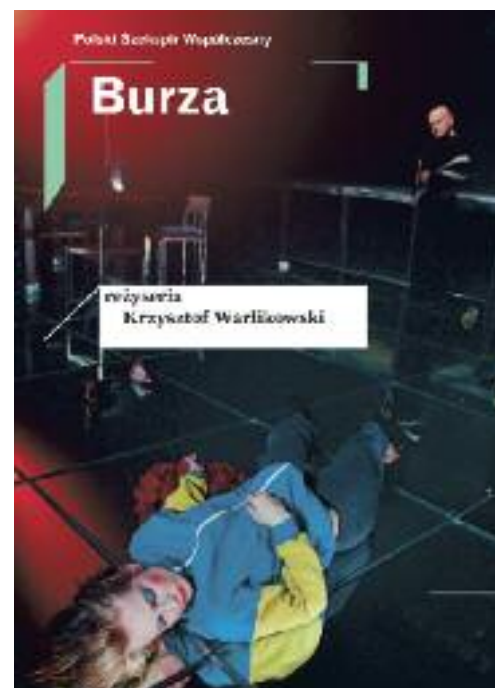
Całość będzie gotowa jesienią tego roku, ale zaczekamy z premierą do jubileuszu.



2006 – pod red. Tadeusza Sobolewskiego wychodzi pierwsze DVD o polskiej szkole dokumentu.



2007 – DVD z wyborem 11 utworów, zarejestrowanych podczas 1. Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego.



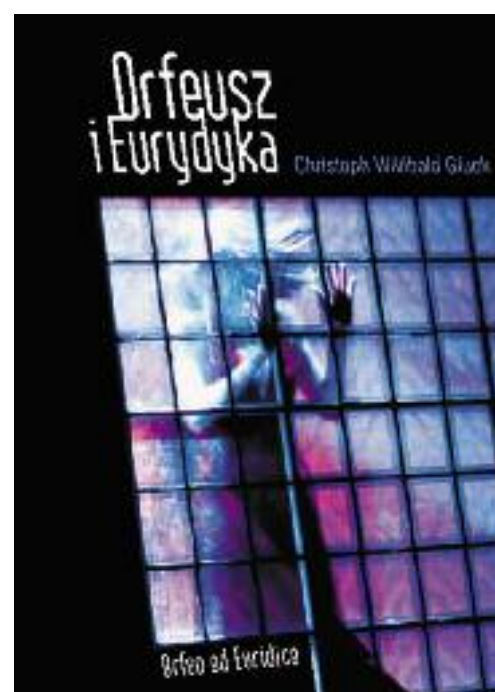
2008 – kreacje Adama Ferencego, Stanisławy Celińskiej, Andrzeja Chyry, Magdaleny Cieleckiej.



2009 – wrocławska inscenizacja Trelińskiego sfilmowana przez Katarzynę Adamik.



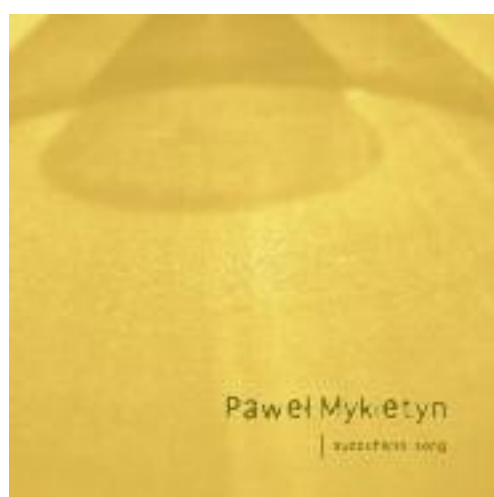
2011 – najlepsze zespoły grają polską muzykę na festiwalu Sacrum Profanum 2010.



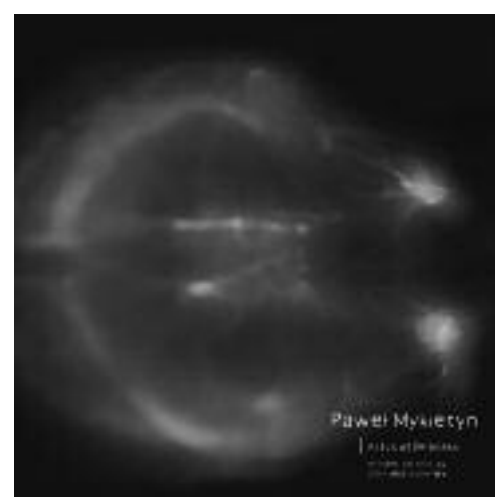
2011 – operowy thriller, czyli Gluck Trelińskiego w kamerze.



2012 – spektakl, otwierający festiwal w Edynburgu.



2008 – dzięki NInA ukazała się pierwsza monograficzna płyta CD z muzyką Pawła Mykietyna, zatytułowana *Speechless Song*.



2011 – *Pasja według św. Marka* miała premierę w 2008 r. na festiwalu Wroclavia Cantans. Płyta Super Audio CD pozwala docenić walory dzieła.

Najlepiej by było wyemitować ją w Wielkim Tygodniu w telewizyjnej „Dwójce”. Kontekst dla tej muzyki jest istotny, byłoby to wydarzenie nie tylko medialne i artystyczne.

Czy zostanie również wydana dwuczęściowa prawosławna *Jutrznia*, która wraz z *Pasją* tworzy tryptyk Pendereckiego o męce i zmartwychwstaniu?

W 1972 r. Andrzej Wajda napisał scenariusz telewizyjnej rejestracji *Jutrzni*. Być może to spotkanie Pendereckiego i Wajdy uda się tym razem zrealizować...

Chcę, żeby jesienią przyszłego roku wydawnictwo było gotowe. Niezależnie od emisji telewizyjnej wydamy DVD w systemie blu-ray – i z *Pasją*, i z *Jutrnią*.

W lipcu tego roku na Open'erze ponownie zaprezentowano projekt

Penderecki/Greenwood. Profesor zadyrygował swoimi dziełami – *Trenem* i *Polymorphią*, a Marek Moś – utworami Jonny'ego Greenwooda. Co dalej?

Po premierowym spotkaniu na Europejskim Kongresie Kultury, owacji na stojąco w londyńskim Barbican Hall, ten projekt żyje już własnym życiem, najlepszy dowód, że są nim zainteresowane ważne festiwale: w Adelajdzie, Edynburgu, Holland Festival. Cieszę się z tego. Dzięki gitarzyście Radiohead muzyka profesora dociera do zupełnie innej publiczności.

À propos nowatorskich projektów – jestem zachwycona Muzykoteką Szkolną.

Ja również. To fascynująca przygoda. Zaczęło się od wydania Filmoteki Szkolnej, którą realizowaliśmy razem z PISF-em – 27 płyt w jednym boksie; 16 tys. kopii zostało rozesłane do szkół. Dziś Państwowy Instytut Sztuki Filmowej realizuje filmotekę już w formie portalu. Po „efekcie filmoteki” minister Zdrojewski zaproponował zrobienie muzykoteeki – akurat wychowanie muzyczne wróciło do szkół i potrzebny był nowoczesny materiał dydaktyczny. Realizując Muzykotekę Szkolną, postawiłem warunek, że to nie może być tylko ileś płyt DVD, na tradycyjnym nośniku, ale że musi to być interaktywny portal. Technologia bardzo się rozwinęła od czasu wydania Filmoteki w 2009 r. Plan tego e-booka tworzyliśmy w oparciu o konsultacje ze środowiskiem muzycznym, które pomogło wykrystalizować wizję, jak powinien wyglądać i co zawierać taki serwis muzyczny dla młodzieży. Zakładaliśmy, że jest to portal wiedzy o muzyce klasycznej. Niewykluczone, że w przyszłości dojdzie jeszcze na przykład jazz.

Muzykoteka zawiera m.in. scenariusze lekcji o muzyce. Jak mogą z tego korzystać nauczyciele?

Będziemy robili w roku szkolnym interaktywne konkursy, zadania dla uczniów, planujemy także



Michał Merczyński: – Bardzo poważnie przykładamy się do tego, żeby zrobić *Jutrznię* Krzysztofa Pendereckiego, i to w sposób wyjątkowo atrakcyjny wizualnie. Tym razem nie byłoby to studio nagraniowe w Alwerni, jak przy *Pasji*, lecz kościół św. Katarzyny w Krakowie.

retransmitować koncerty – w tym celu utworzymy przedpołudniowy standard czasowy, aby tego typu działania odbywały się w czasie zajęć lekcyjnych, online.

Blisko 600 placówek korzystało już z Muzykoteeki w minionym roku szkolnym [premiera portalu odbyła się na jesieni 2011 r. – red.], również dzięki rekomendacji Ministerstwa Edukacji. Można też z niej korzystać poza szkołą, indywidualnie bądź w paczkach fanów muzyki – jest tam wirtualny pedagog, który nauczy nut, gry na instrumentach, nauczy rozpoznawać ich barwę i wysokości dźwięków.

Nie ma takich muzykoteek w innych krajach?

Na pewno jest to pierwszy e-podręcznik muzyczny. W zeszłym roku na Europejskim Kongresie Kultury, gdy odbyło się nieformalne spotkanie ministrów z UE, zorganizowaliśmy dla nich prezentację Muzykoteeki. Pani Andrulla Wasiliu, która jest komisarzem unijnym ds. edukacji, nauki i kultury, była zachwycona.

Gdyby Muzykoteka skupiała młodzież wokół muzyki, stałaby się czymś więcej niż podręcznikiem internetowym.

Odpowiem pytaniem – dlaczego jestem melomanem? Bo jako uczeń liceum w Jarocinie przeżyłem coś takiego jak Pro Symfonia. To rozwijana od 1966 r. sieć klubów muzycznych, takich muzycznych DKF-ów, w Wielkopolsce powstało ich aż 40! Udało się stworzyć społeczność, zainteresowaną poznawaniem świata sztuki przez uczestniczenie w klubach wspólnego słuchania, koncertach, dyskusjach. Dziś nie tworzy się emocji w taki sposób, ale poprzez portale społecznościowe i grupy w sieci. Dlatego Muzykoteka Szkolna jest narzędziem dla nauczycieli i uczniów, ale też dla każdego zainteresowanego muzyką. Ma być także instrumentem budującym pewną emocję

między szkołą, nauczycielem i młodym muzykiem, któremu staramy się dać możliwości rozwoju.

Opublikowaliśmy tam świetne filmy dokumentalne Piotra Stasika o młodych ludziach, dla których muzyka była czymś obcym, nawet pogardzanym, a w trakcie pracy z reżyserem, w trakcie zdjęć – polknęli bakcyła. Gdy Piotr Stasik szukał ochotników, spotkał chłopaka, który był niezwykle antymuzycznie nastawiony. I w trakcie pracy nad dokumentem nastąpiła przemiana – ten młody człowiek prosi teraz Piotra o nagrania Arvo Pärt. Stasik sfilmował, jak w wielu z nich budzi się zaniepokojenie instrumentami muzycznymi, ich budową i dźwiękiem. To się nie skończyło wraz z wyjazdem ekipy filmowej.

Tym najbardziej zaintrygowanych tematyką muzyczną staramy się dać szansę na uczestniczenie w istotnych wydarzeniach muzycznych. Nawiązujemy kontakty z festiwalami, np. Sacrum Profanum czy Warszawską Jesienią i organizujemy Akademię Muzykoteeki. Kilkaście osób z Polski, zainteresowanych tym, jak się robi się festiwal muzyczny, przyjeżdża do Krakowa bądź Warszawy i obserwuje realizację tego typu wydarzenia. W tym momencie Muzykoteka Szkolna działa już jako animator kultury i inspirator wartościowych pomysłów.

Ale co zrobić, żeby trafić do szerszego grona odbiorców?

Uruchomieniu portalu towarzyszyła kampania społeczna w TVP i Polskim Radiu. Bardzo liczymy na media, na współpracę w dotarciu do szerokiego grona odbiorców. Od września w paśmie edukacyjnym TVP1 będziemy emitować dokumenty Stasika, nowe rodzaje opracowań. I idziemy dalej, za ciosem. Zaczynamy pracę nad Pinakoteką dla szkół.

Rozmawiała Anna S. Dębowska



VIP LOUNGE

www.chopin-airport.pl/vip



LOTNISKO
CHOPINA

Kompozycja ekskluzywnych usług

Poczuj się komfortowo w eleganckim wnętrzu Salonu VIP na Lotnisku Chopina. Otoczmy Cię indywidualną opieką niezależnie od tego, czy dopiero rozpoczynasz podróż czy też właśnie ją kończysz. Odpocznij od zgiełku i zrelaksuj się w luksusowej strefie ciszy i spokoju.

Oszczędność czasu w podróży

Szanujemy Twój bezcenny czas - zapewniamy indywidualną odprawę paszportową, biletowo-bagażową i celną oraz dyskretną kontrolę bezpieczeństwa nawet na 40 minut przed odlotem. Wygodne auto zawiezie Cię bezpośrednio do samolotu i będzie na Ciebie czekać również po Twoim powrocie.

Elastyczność i najwyższy standard obsługi

Zadbamy o Twoje poczucie komfortu, proponując bogaty wybór przekąsek, napojów i alkoholi. Tu możesz również posłuchać muzyki, oglądać TV i korzystać z Internetu.

Zapraszamy do Salonu VIP w dogodnym dla Ciebie czasie przez cały rok.

Dołącz do grupy naszych stałych gości i zostań posiadaczem rocznej karty imiennej.



EAST NEWS/AGF-IMAGES

Caravaggio, *Bachus*, 1596.

LIBIAMO!

Pijaństwo przy śpiewie

Postaci ze świata opery komicznej śmieszą nas swym chwiejnym krokiem. Bohaterowie tragedii szukają w trunkach chwili zapomnienia. Zajrzyjmy im wszystkim do kieliszków.

Jerzy Snakowski

Opera jest niebezpieczna! Jednak zagrożenie nie czyha ani ze strony żądnych krwi barytonów, mezzosopranistek-trucielek czy nawet sopranistek rozprawiających się z wrogiem za pomocą noża. Zło czai się gdzie indziej – w pozornie niewinnych, melodyjnych piosenkach. We włoskiej operze nazywa się je *brindisi*, w niemieckiej – *Trinklied*. Rosjanie określają je mianem *zastolnaja*, dla Polaków jest to pieśń biesiadna. Sens zawsze jest ten sam: chwile szczęścia są ulotne, więc bawmy się i pijmy. A co? Alkohol, rzecz jasna. Gdybyśmy stosowali się do zaleceń operowych bohaterów, prędko zrujnowalibyśmy sobie zdrowie. Dlatego trzeba się mieć na baczności, słuchając toastów, wznoszonych niemal w każdej operze. W cudowną moc alkoholu wierzą bohaterowie różnych stanów, epok, płci i genre'u: Don Giovanni, Turiddu z *Rycerskości wieśniaczej*, Hoffmann z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, Alfred i Violetta z *Traviaty*, Hamlet w operze Thomasa, Kasper z *Wolnego strzelca*, Walter-Konrad z *Litwinów* Ponchiello, Verdiowska Lady Makbet i Jago z *Otella*, Raimbaud w *Hrabim* Ory Rossiniego, Petur w *Bank Banie* Erkela.

Co serwuje bar

Operująca mitem i metaforą opera barokowa gardzi szczegółem. Jej bohaterowie wyrastają wysoko ponad przeciętność. Żyją sztuką i miłością. Do ust biorą jedynie oddech niezbędny do wyśpiewania karkołomnych koloratur. Nie czują głodu. Najwyżej pragnienie – a gaszą je przeważnie wodą lub winem. Barokowa opera pozbawiona jest smaku

i kalorii. Nie inaczej jest w dobie klasycyzmu. Z tej reguły wyłamuje się oczywiście niepokorny Mozart – w ostatniej scenie *Don Giovanniego* bohaterowie jedzą bażanta i popijają czerwonym winem Marzemino. Jednak ów szczegół zawdzięczamy tylko temu, że jest to scena o komicznym charakterze. A opera buffa zawsze była bogatsza w realia. Opera seria unikała detali.

Sytuacja zmieniła się w połowie wieku XIX. Rok 1855 przyniósł bunt olimpijskich bogów przeciwko ambrozji i małmazji, od których już ich mdliło. Z zazdrością patrzyli na stare cypryjskie wino, a szczególnie na flaszkę ognistej wody, *vite spiriti*, które to napitki w *Orfeuszu w piekle* Offenbacha spożywał bóg podziemi, Pluton. W tym samym czasie opera seria, jedna z bogiń na parnacie sztuk, także nabrała ochoty na coś mocniejszego. Wiek XIX wprowadził do niej najpierw prawdę psychologiczną. Tuż za nią, za sprawą modnego wówczas realizmu, na operowe sceny wdarł się autentyzm obyczajowy. Bohaterowie nadal stronili od jedzenia – czynności zbyt przyziemnej, by poświęcać jej arie. Ale o picciu było coraz więcej i coraz konkretniej. Tak konkretnie, że widz mógł sobie wyobrazić wrażenia smakowe odczuwane przez bohaterów. W *Cyganerii* nie pije się już po prostu wina, ale bordeaux i reńskie. Lubieżny baron Scarpia w *Tosce* popija wino hiszpańskie. Turiddu z *Rycerskości wieśniaczej*, zaraz po tym jak wybrzmi słynne *Intermezzo*, zachwala wino musujące. Pierwsza reprezentantka proletariatu w operze poważnej, Carmen, gustuje w gatunkach lokalnych. Lubi wino o gorzkawym posmaku rumianku – manzanillę. Swoje miejsce ►

Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942.



FRANCIS G. MAYER/CORBIS



GRAŻYNA JAWORSKA/AGENCJA GAZETA

Wozzeck z opery Berga zostaje dotkliwie pobity przez pijanego Tamburmajora. Na zdjęciu: przedstawienie Krzysztofa Warlikowskiego w Operze Narodowej w Warszawie, 2006.

w operze znajduje także tokaj – szlachta pije nim zdrowie Maryny Mniszech, bohaterki *Borysa Godunowa* Musorgskiego. Trunki regionalne reprezentuje również pite w modrzewiowym dworku wino zwane zieleniakiem, a w *Hrabinie Moniuszki* – pieszczotliwie „zieleniaczkiem”.

Przedstawicielką mocniejszych alkoholi jest whisky, którą w *Madame Butterfly* raczą się jankesi – Pinkerton i Sharpless. Wołają od milk puncha, czyli koktajlu z bourbona, mleka, śmietanki i cukru. To samo popijają bohaterowie innego dzieła Pucciniego – poszukiwacze złota z operowego westernu *Dziwczyną z Zachodu*. W tym przypadku alkoholowi towarzyszą, rzecz jasna, cygara i poker.

A piwo? Jest i piwo! W czeskiej, a także, operze Smetany *Sprzedana naręczona* zachwalają je wieśniacy popijający ten trunek przed gospodą. Miód? Ze złotych kielichów raczą się nim bohaterowie *Rusłana i Ludmiły* Glinki. Wódki jednak jak na lekarstwo! Za prostacka. W *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego chłopci z majątku Łariny mają niezwykle wyrafinowane podniebienia – otóż w nagrodę za udane zbiory otrzymują od swej „matuszki” nie wódkę, lecz wino. Tylko z didaskaliów dowiadujemy się, że w *Trzewiczkach* Czajkowskiego Sołocha, matka Kowala Wakuły, częstuje jednego z absztyfikantów pieprzówką, choć on – śpiewając – prosi o wino, dyżurny operowy alkohol.

Skądinąd wiadomo, że na rosyjskiej wsi w czasie takich świąt, jak dożynki (a właśnie dożynki obchodzi się w *Eugeniuszu Onieginie*), licząca pięćset osób wieś potrafiła wypić do stu wiader wódki. To jednak drastycznie za dużo, jak na operę i jej mieszczańską publikę.

Oto skutki picia...

Wbrew temu, co śpiewają operowi herosi, alkohol nie zawsze zapewnia przyjemne doznania. Niekiedy jego spożycie kończy się

źle. Bardzo źle. Wystarczy popatrzeć na bohaterów oper Rymskiego-Korsakowa. Kompozytor lubował się w uśmiercaniu ich zatrutym winem. Tak umiera Mozart w *Mozarcie i Salierim*, Marfa w *Carskiej naręczonej* czy tytułowy Pan Wojewoda. Żałośnię, ale już nie tak tragicznie, kończy Falstaff – bohater oper Nicolaia i Verdiego. Uzależnienie od alkoholu każe mu snuć plan, wedle którego będzie żył i pił na koszt dwóch kumoszek. Plan nie jest jednak doskonały. Opój nie przewidział, że obie panie są przyjaciółkami, które nie mają przed sobą żadnych tajemnic. W efekcie nie dość, że nie zaspokajają głodu alkoholowego, to jeszcze zostaje obity i poniżony.

Alkohol to źródło nieszczęść. W *Otelli* Verdiego pijacka awantura kosztuje Kasję posadę. W *Cyganerii* kamienicznik Benoit daje się wystrychnąć na dudka zalegającym z czynszem lokatorom. Studenci bez grosza przy duszy upijają go i zmuszają do kompromitujących wyznań, po czym, udając święte oburzenie, wyrzucają go z jego własnego lokum, nie płacąc należności za kwaterek. W *Napoju miłosnym* głuptas Nemorino niemal daje się wysłać na wojnę jako mięso armatnie, byle za żołd kupić butelkę mocnego bordeaux. Na usprawiedliwienie ma jedynie to, iż wierzy, że to magiczny napój, który powinien wzbudzić miłość w ignorującej go Adinie.

Nie od dziś wiadomo, że u niektórych alkohol wywołuje wesołość, u innych – agresję. Tej ostatniej doświadcza Wozzeck z opery Berga – zostaje dotkliwie pobity przez pijanego Tamburmajora. Sam zresztą pada ofiarą mocnych trunków – będąc „pod wpływem”, topi się w stawie, do którego wcześniej wrzucił zwłoki swojej żony, Marii.

Tenor dmucha w balonik

W konkursie na operę o największej liczbie promili jedno z czołowych miejsc zajmują *Opowieści Hoffmanna*, dosłownie

wylaniające się z alkoholowych oparów. Akcja rozgrywa się w winiarni. Pierwszymi postaciami, które się odzywają są Duszki Wina, a ich pierwsze słowa to „gul, gul”. Tytułowy bohater najwyraźniej ma problem z alkoholem. Jest pijany od samego początku. Wino rozwiązuje mu język oraz struny głosowe tak bardzo, że przez trzy bite akty snuje opowieści o swych nieszczęśliwych miłościach. W epilogu, zalany w pestkę, osuwa się pod stół. W takim stanie zastaje go ukochana Stella. Podobnie jak poprzednie kochanki Hoffmanna, również ona porzuca dręczonego chorobą alkoholową poetę, przy którym pozostaje jedynie wierna Muza. „Butelka – słońce naszego życia! A my krążymy wokół niej, jak planety”. Aby nie było niedomówień – chodzi o butelkę pełną wina. Wesola piosenka towarzyszy toastom – za śliczną mniszkę z klasztoru świętej Urszuli i za nowicjuszkę z klasztoru świętej Katarzyny ... W moc toastów, większą niż moc intencyjnych modlitw, wierzą zakonnicy braciszczowie w *Zaręczynach w klasztorze Prokofiewa*. Otyli, z czerwonymi od pijaństwa nosami, na próżno walczą z pokusami. A zresztą po co walczyć, skoro przyjemniej jest im ulegać? Oto przykład, że w operze, podobnie jak w życiu, w nałogi popadają ludzie różnych stanów.

Pijacka opera narodowa

Jednak jeśli chodzi o ilości wypitego alkoholu, to wszystkie opery na leś na szyję biją polskie dzieła narodowe. *Halka* rozpoczyna się od zbiorowego picia za zdrowie młodej pary – Janusza i Zofii. W I akcie pijana szlachta dziękuje gospodarzowi, Stolnikowi, że karmi i poi bez umiaru. Wśród biesiadników krąży roztruchan (didaskalia określają go mianem „Zygmuntowskiego”) – monstrualnych rozmiarów, wymyślnie zdobiony kielich. Ale to tylko preludium, aperitif do tego, co przedstawił ojciec polskiej opery w kolejnych dziełach. W *Strasznym dworze* przekracza wszelkie granice. Pije się tu od samego początku do samego końca. W pierwszej scenie Zbigniew wychyla strzeżennego z kolegami z wojska. Zaraz ma świtać, więc można domniemywać, że panowie nadużywali przez całą noc. W ostatnim akcie przemarnie goście z kuligu domagają się klucza do piwnicy. I bez wątpienia nie będą szukać tam przetworów. Jednak nim to nastąpi, kompozytor oraz librecista Jan Chęciński upijają niemal wszystkich męskich bohaterów.

Jan Bystron w *Dziejach obyczajów w dawnej Polsce* podaje, że jedną ze szlacheckich tradycji były alkoholowe orgie. Gospodarz poczytywał sobie za punkt honoru spić wszystkich gości, choć nie wszyscy chętnie temu się poddawali. Ponoć czasem trwało to kilka dni. Czy między innymi ten właśnie zwyczaj ma na myśli Miecznik, gdy opisuje prawdziwego Polaka – *Niech mu będzie chęć nieznana, Lżyć obyczaj stary swój?* Zapewne tak. W finale II aktu zapowiada to, co wydarzy się po opadnięciu kurtyny. Widząc klójących się myśliwych, zachęca – *Do weselszych was zapasów przy wieczerzy proszę tam*. Jeśli ktoś myśli, że chodzi o zawody w łamaniu podków, to kolejne frazy Miecznika wyprowadzą go z błędu; pan na *Strasznym Dworze* proponuje wzniesienie pierwszego toastu. Akt III, rozgrywający się po suto zakrapianej wieczerzy, ukazuje wszystkich mężczyzn w stanie mocnego upojenia alkoholowego. Pijany jest Maciej, któremu płacze się język i bez krzty krytycyzmu wierzy w bajania Skołuby. Zresztą to klucznik spił służącego braci. Nie wiemy czym, ale wiemy jaką ilością. Skołuba śpiewa o tym w finale II aktu. Ponieważ jednak słowa te padają w nonecie z chórem, kwestie Skołuby nie docierają do widzów. Odgraża się on Maciejowi – *Upoję cię za dwóch,/ gdy leś zamąci kwarta/ bierz broń i traf dzika jeśliś zuch*. Staropolska kwarta to ponad jeden litr! Nie była to chyba zawrotna ilość, ponieważ Zbigniew oceniając stan



Pablo Picasso, *Arlekin i jego towarzysza*, 1901.

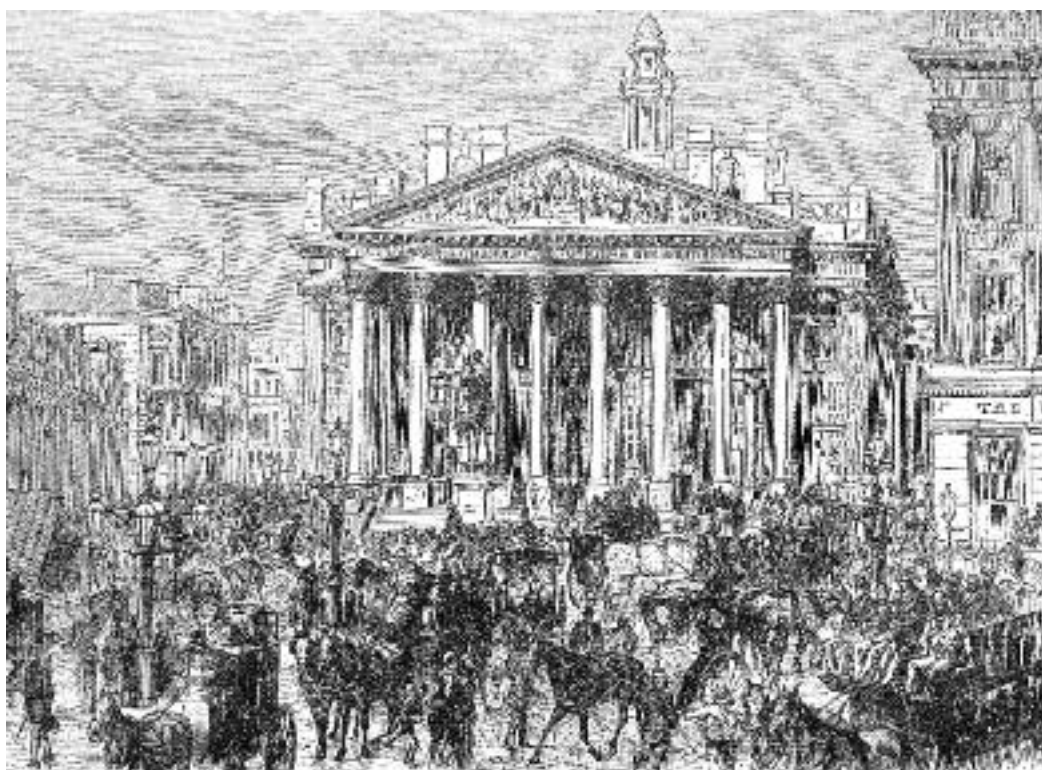
upojenia sługi, stwierdza, że ów „trochę łyknął”. Stefan i Zbigniew pewnie też nie wylewali za kołnierz. Zwyczaj zabraniał odmawiania gospodarzowi. W efekcie Stefan najpierw snuje erotyczne wizje i marzy o Hannie, a następnie rozczula się histerycznie wspomnieniem zmarłej matki. Niemal promili we krwi i wydychanym powietrzu ma także Zbigniew. Alkohol zmienia tego bitnego żołnierza w sentymentalnego kochanka, który nie może spać po nocach, śpiewa liryczne arioso i intonuje miłosny kwartet pełnym bólu *A jednak ...*. O udział w libacji możemy podejrzewać także konkurenta braci – Damazego. W ostatnim akcie sam przyznaje, że *przy wieczerzy jak na biedę, człek toastów pił bez liku,/ a po winie wszak się zdarza,/ palnąć koncept z kalendarza*. Doprawdy ciężko zrozumieć dlaczego na spektakle *Strasznego dworu* posyła się szkolną młodzież. Trudno o większą pochwałę pijaństwa! Również w innych operach Moniuszkowskich trunki leją się szeroką strugą. W *Hrabinie* jeden z bohaterów, Podczaszyc, jest amatorem wspomnianego już zieleniaczka. O zbiorowej libacji państwa i wieśniaków z dużą ilością miodu śpiewa się w *Verbum nobile*. W dodatku panowie przystępują do niej już wstawieni – szlachciura Serwacy Łagoda wychyla kielichy od drugiej sceny dzieła, która rozgrywa się o świcie, a jeszcze przed śniadaniem dołącza doń druż, Marcin z Pakulowic Pakuła.

Zatem uwaga! Nie dajmy się omamić tenorowi z atrapą kielicha w rękę. Gdy będzie to robił w nieznanym nam języku, jest szansa, że nie ulegniemy jego namowom i nie damy się ściągnąć na złą drogę. A nawet jeśli zachwalać będzie uroki alkoholizowania się po polsku, prawdopodobieństwo, że go zrozumiemy jest niewielkie. Wszak w operze każdy język brzmi jak język obcy. **BM**

CHOPIN W ANGLII

Osobliwa historia niechęci

Jest najpopularniejszym kompozytorem na całym świecie.
Z jednym wyjątkiem – pisze Wojciech Bońkowski.



Londyn, ok. 1848 r.

Wtym kraju nigdy go nie kochano. Dla Anglików był nie romantycznym geniuszem, a egzotycznym zwierzęciem. Budził niezrozumienie, niekiedy złość, a nawet furję. Trudno wprost

uwierzyć, że recenzent „The Musical Magazine” mógł w lipcu 1835 r. w taki sposób pisać o *Konercie e-moll*, który w całej Europie uznano za dzieło kongenialne: „Koncert ten (lepiej powiedzieć: ta bezkształtna masa nieczystych dźwięków) [...] zawiera najbardziej absurdalne i ekstrawaganckie pasaże – modulacjami nazwać ich nie sposób, bowiem przekraczają wszystko, co słyszeliśmy do tej pory [...]. Jest to dzieło poniżej wszelkiej krytyki i byłobyśmy zdziwieni, gdyby nawet John Bull [synonim stereotypowego Anglika o niewybrednym guście – red.], znany z głupiego zamiłowania do zagranicznych śmieci, zechciał nabyć tę kipiącą nonsensem kocią muzykę”.

Kilka lat później pismo jeszcze poważniejsze, „The Musical World”, pisało o *Walcu a-moll* op. 34 nr 2, że jest to „utwór umiarkowany pod względem jakości [...] osobliwie szpetny, w dodatku uczyniony szpetniejszym przez powtórzenie w tonacji mollowej. [...] Wielkie nazwiska często uświęcają bardzo wątpliwe uczynki i sądzimy, że tak stało się i tym razem”.

Angielski chłód wobec Chopina trwa do dziś: wśród wybitnych chopinistów XX i XXI wieku nie znajdziemy żadnego pianisty z tego kraju.

Czarny Londyn

Sam Chopin dwukrotnie odwiedził Anglię – krótko w 1837 r. i na siedem miesięcy w 1848 r. Czuł się tam wyalienowany. On, który z każdej zagranicznej podróży entuzjastycznie donosił o operowych przedstawieniach i spotkaniach z miejscowymi muzykami, teraz „cierpiał na atak spleenu” i odbywał monotonne wizyty towarzyskie (inna sprawa, że w 1848 r. był już bardzo chory).

O miejscowym życiu muzycznym pisał z rozczarowaniem: „między klasą bourgeoisie trzeba czegoś zadziwiającego, mechanicznego, czego nie umiem. Wyższy świat, co wojażuje, jest dumny, ale ukształcony i sprawiedliwy, ale tak rozerwany tysiącami rzeczami, tak obtoczony nudami konwenansowymi, że mu wszystko jedno, czy dobra, czy zła muzyka, kiedy musi od rana do nocy jej słuchać”. I jeszcze: „Orkiestra jak ich

rozbił albo i zupa żółwiowa, mocna, tęga, ale tylko to”.

Wszędzie przyjmowany jako pianista najwyższej klasy, w Anglii sukcesu nie odniósł.

„W Filharmonii nie chcę grać, bo grosza mi to nie da, tylko ogromna fatyga; jedna repetycja, i to publiczna, i trzeba Mendelssohna grać, żeby mieć wielki sukces. Wielki świat zwykle tylko bale albo wokalne koncerty daje”.

Skąd ta niechęć?

Skąd niezrozumienie, niedostrzeżenie Chopinowskiego geniuszu w kraju, który mógł poszczycić się bogatym życiem muzycznym, szczytnymi tradycjami, gdzie wcześniej doceniono twórczość takich kompozytorów, jak Beethoven czy Mendelssohn? Jedną z przyczyn był wrodzony konserwatyzm Anglików. W latach 20. i 30. XIX wieku w repertuarze wciąż królowali Beethoven, Haydn, Clementi, a nawet Händel. Czasy, w których Londyn był jednym z najżywoźniejszych centrów muzycznych już minęły. Owszem, życie muzyczne w XIX-wiecznej Anglii było bardzo rozwinięte – istniała prężna Philharmonic Society, muzycy kształcili się w Królewskiej Akademii Muzyki, jednej z czołowych placówek w Europie – ale z dystansem przyjmowano wszelkie nowinki. Styl brillant uważano w Anglii za powierzchowne wirtuozowskie popisy, a rodzący się romantyzm – za irracjonalne germańskie rozwichrzenie. Czołowi kompozytorzy tworzący wówczas w Anglii – Clementi, Johann Baptist Cramer, Cipriani Potter, John Field – albo zapatrzeni byli w przeszłość, czyli zdeaktualizowany już na kontynencie klasycyzm, albo nieśmiało wprowadzali nowe rozwiązania, które rozwinęły już jednak twórcy tacy jak Chopin. Romantyzm w muzyce angielskiej dojrzał dopiero w latach 70. XIX wieku, z dużym opóźnieniem wobec tendencji w kontynentalnej Europie.

Pianista, nie kompozytor

Inną sprawą było tradycyjne zamiłowanie angielskiej publiczności i krytyki do form oratoryjnych i orkiestrowych. Muzyka fortepianowa, którą uprawiał Chopin, uważana była za mniej szlachetną. Idealem wciąż pozostawały monumentalne oratoria Händla, symfoniczne dzieła Beethovena i Spohra. Nawet Mendelssohn, który dzięki regularnym wizytom w Anglii w latach 1829–1847 wywarł ogromny wpływ na miejscowe życie muzyczne, prezentował tu głównie swoje symfonie, komponował oratoria, wykonywał i publikował dzieła Händla i Bacha.

Natomiast nie grał swoich utworów kameralnych i fortepianowych. Twórców muzyki instrumentalnej właściwie w ogóle nie uważano za kompozytorów w pełnym sensie tego słowa. Po śmierci Chopina w 1849 r. niektóre pisma brytyjskie w obszernych nekrologach pisały o nim jedynie jako o pianiście; autora muzyki o przełomowym znaczeniu w historii nie dostrzegano.

Z zamilowaniem do wielkich obsad szła w Anglii predylekcja do wielkich form muzycznych. Odwołując się do klasycznej formy sonatowej, w uczonych rozprawach nie zostawiano suchej nitki na sonatach i koncertach Chopina. „W dziedzinie struktury muzycznej jest on dzieckiem, zdolnym do zabawy kilkoma zaledwie podstawowymi formami” – pisał w 1893 r. muzykolog W.H. Hadow. Doceniano nokturny, a zwłaszcza mazurki jako wykwyty fantazyjnej wyobraźni, lecz za wybitne uważano jedynie... etiudy. Właśnie tak: Chopin w rozumieniu angielskim osiągał wielkość tylko wówczas, gdy do rangi wysokiej sztuki wywyższał pedagogiczne ćwiczenie. „The Musical World” pisał o opusie 10: „Żaden zbiór etud w naszym mniemaniu nie spełnia kryteriów doskonałości w takim stopniu, jak *Etudes pour le piano-forte par Frédéric Chopin*. [...] Harmonia jest solidna i znakomita, architektura – wytworna, chwilami nowatorska, kantylena – bogata i melodyjna”.

Przybysz ze Wschodu

Chopina deprecjonowano w Anglii jako przedstawiciela muzyki kontynentalnej, a szczególnie – jako przybysza z dalekiej, egzotycznej cywilizacji Wschodu. W wielu komentarzach pobrzmiewały wątki kolonialno-antropologiczne. „Owa żaloba, bolesna rezygnacja, nagle wybuchy dzikiej namiętności, owa ciągła melancholia, uśmiech przez łzy, ciągła nadzieja, wyczekiwanie zmiany, cechują zarówno cały naród polski, jak i muzykę Chopina” – pisano w 1858 r. Polska melancholia w twórczości Chopina miała według Anglików przyjmować rozmiary niemal chorobliwe. Choroba jest zresztą stałym toposem tutejszych zmagania z Chopinem. Wobec anglosaskiego racjonalizmu i „męskiego wigoru” reprezentował biegun odwrotny – „chorobliwą zniewieściałość”, „umysłową chorobę”. Traktowano go medycznie: „Jak większość tych, którzy padli ofiarą suchot, umysł Chopina pozostawał pod wpływem nerwowej irytacji charakterystycznej dla tej choroby. Odcisnęła ona na jego dziełach piętno naprzemiennego smutku, niepokoju i płacziwej melodii” („The Musical

NIFC



„Żeby ten Londyn nie był taki czarny, a ludzie nie tacy ciężcy i odoru węglanego ani mgły nie było, to bym już i po angielsku się nauczył. Ale ci Anglicy tacy różni od Francuzów, do których jak do swoich przyłgałem; tak wszystko tylko na funty biorą, sztuki dlatego nie lubią, że to lux” – żalił się Chopin rodzinie w liście z 13 sierpnia 1848 r.

Review”, 1863). Albo psychologizowano: „Zdaje się, że przybył na świat, by szlochać i nic ponadto. Jego talent, niewątpliwie oryginalny, jest jednak wybitnie jednowymiarowy, a owoce jego są niezmiennie mroczne i monotonne. Chopin był w istocie muzykiem buduarowym. Jego geniusz nie był tej miary, talent nie miał tego wyjątkowego znamienia, dzieła nie osiągały tej głębi, by istotnie wpłynąć na rozwój sztuki” – pisał we wstępie do edycji mazurków jej redaktor, J. Davison.

Twórca dla mas

Paradoksem angielskiej chopinofobii jest to, że przez cały wiek XIX utwory polskiego kompozytora regularnie wykonywano i publikowano. Zeszyty z utworami Chopina publikowane przez wydawnictwo Wessla, a potem jego następcę – Ashdown & Parry – miały do 1900 r. aż 37 wznowień! Na porządku dziennym były (rzadkie w Europie kontynentalnej) edycje pirackie; jeszcze za życia kompozytora wydawcy podkradali sobie mazurki i wale, chociaż polski twórca opracował skomplikowany system wydawania swoich utworów w trzech krajach jednocześnie, by się przed piractwem chronić. Za sukces wydawniczy trzeba było zapłacić jednak wysoką cenę – trywializacji, wręcz zwulgaryzowania twórczości. Elity muzyczne nie były Chopinem zainteresowane, więc jego utwory

wydawcy adresowali do szerokich mas. Chopin stał się hitem brzdąkających na fortepianie amatorów, zwłaszcza pań z drobnomieszczańskich domów. Nie dla nich jednak były zaawansowane modulacje i formalne innowacje.

Dlatego muzykę Chopina upraszczano, opatrywano chwytliwymi tytułami, jak *Szepty Sekwany* (Nokturny op. 15), *Souvenirs de la Pologne* (mazurki) czy *Piekielny bankiet* (Scherzo h-moll). Na kontynencie twórczość Chopina publikowano w monumentalnych antologiach, kolejno redagowali ją czołowi muzycy epoki, jak Brahms, Debussy, Marmontel, Paderewski, Alfred Cortot. W Anglii redaktorami nowych edycji byli w najlepszym razie podrzędni pedagodzy, a mazurki i etiudy włączano do wiązanek hiciorów muzyki salonowej. Romantyczne nowatorstwo przemieniono w wiktoriański kicz. Angielski chłód wobec Chopina trwa w istocie do dziś: wśród wybitnych chopinistów XX i XXI wieku nie znajdziemy żadnego pianisty z tego kraju. **BM**



Chopin w ocenie znawców

Nakładem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, pod redakcją prof. Ireny Poniatowskiej, ukazała się antologia *Chopin w krytyce muzycznej*, ukazująca krytyczne spojrzenia na muzykę Chopina opublikowane w prasie w Polsce, Rosji, Niemczech, Francji, Anglii i Szkocji do I wojny światowej. Jest świetnym przykładem skrajnych opinii, jakie wywoływała innowacyjność jego języka muzycznego – od bezkompromisowych, złośliwych ataków (w Anglii został nazwany „artystycznym zerem”), po wynoszenie na piedestał.

FRIDA KAHLO

– z albumu

Przez pół wieku nie wiadano nawet, że istnieją.

Mowa o zdjęciach przedstawiających słynną meksykańską malarzkę Fridę Kahlo, jej męża, Diega Riverę, oraz przyjaciół obojga, wśród których były najważniejsze postacie polityki i sztuki 1. połowy XX w. Bezcenne archiwum, liczące ponad 6 tys. fotografii, odnaleziono kilka lat temu w Casa Azul, rodzinnym domu Fridy Kahlo. Od kilkudziesięciu lat mieści się w nim muzeum jej imienia, ale na dokumentalne skarby natknięto się tam dopiero niedawno.



ADAM KOZAK/AGENCJA GAZETA

Marek Keller – kolekcjoner i marszand sztuki współczesnej. Najznamienitszy mecenas kolekcji Muzeum Fryderyka Chopina. W latach 1999–2012 przekazał muzeum łącznie 68 obiektów o najwyższej randze dla dziedzictwa Chopinowskiego, m.in. bezcenną kolekcję listów kompozytora do rodziny, które od czasów wojny uważano za zaginione. Za działalność upowszechniającą kulturę i sztukę Meksyku rząd tego państwa w 2012 r. oznaczył go Orderem Orła Azteków. Mieszka w Paryżu i Meksyku. Prowadzi fundację imienia Juana Soriano, popularyzującą twórczość jednego z najwybitniejszych artystów Meksyku. Ogromne, wielometrowe rzeźby Juana Soriano zdobią dziś place i budynki publiczne na wszystkich kontynentach. Dużą ich kolekcję Keller prezentuje w podwarszawskiej Owczarni.

Wyjątkową sensacją jest to, że kilkadziesiąt zdjęć z tego zbioru można do 5 października oglądać w Polsce – w galerii Ogrodu Rzeźb Juana Soriano w Owczarni, k/Podkowy Leśnej pod Warszawą. Sprowadził je z Meksyku **Marek Keller**, kolekcjoner i marszand sztuki współczesnej, szef Fundacji im. Juana Soriano.

Cezary Łasiczka: Skąd Frida Kahlo w Owczarni?

Marek Keller: Tu przecież założyłem Ogród Rzeźb zadedykowany wielkiemu meksykańskiemu rzeźbiarzowi i malarzowi, Juanowi Soriano. Postanowiłem, że w tej galerii będę prezentował prace artystów, z którymi się przyjaźnił albo ich cenił.

Soriano dobrze znał i rozumiał Fridę, mimo że był od niej o 13 lat młodszy. Kiedy przybył do stolicy Meksyku, Diego Rivera i Frida byli już bardzo znani, również zagranicą. Juan szybko wszedł w świat artystów, a Frida niezwykle go zafascynowała – wiem, że bardzo lubił i podziwiał jej malarstwo. Diego miał wtedy ogromne powodzenie, ale nie pomagał żonie w rozwoju kariery i nie uważał jej za wielką malarzkę. A potem historia ustawiła to wszystko na odwrót. Dzieła Rivery nigdy nie osiągnęły ceny, za jaką sprzedaje się teraz prace Fridy Kahlo. To przyjaźń Juana i Fridy spowodowała, że kiedy oglądałem wystawę zdjęć z jej albumu w jej rodzinnym Casa Azul w Meksyku, wpadłem na pomysł, że byłaby to wspaniała gratka dla nas. Porozmawiałem z dyrektorką Muzeum Fridy Kahlo, która zapaliła się do projektu, aby taką wystawę pokazać w Polsce. Problem polegał na tym, że trzeba było dokonać wyboru spośród ponad 6 tys. zdjęć zgromadzonych w Błękitnym Domu. Ponieważ moja galeria w Owczarni jest niewielka, wybrałem tylko 62 fotografie.

Mówiąc o wspomnianej kolekcji zdjęć, często używa się słowa „odnaleziona”. Gdzie i w jakich okolicznościach ją odkryto?

Historia tej kolekcji jest tak niezwykła, jak niezwykli byli ludzie, którzy ją stworzyli. Diego postanowił po śmierci

Fridy, że dom, w którym mieszkała, podaruje meksykańskiemu państwu. Fotografie były zamknięte w szafach, nawet jedna łazienka była przeznaczona na składzik zdjęć. Diego zażądał jednak, żeby nie otwierać tego wszystkiego przez 15 lat. Upoważniona do działań w tym kierunku była jego przyjaciółka, Dolores Olmedo. Dobrze ją znałem, to była wspaniała kobieta; niestety, zmarła kilka lat temu. Dolores wspierała Diega, bardzo o niego dbała, była jego mecenasem, i nie przepadała za Fridą. Pomyślała sobie, że jeżeli Rivera nie chciał tych zdjęć pokazywać przez 15 lat, to ona tych zbiorów w ogóle nie będzie otwierała. Upłynęło 50 lat i obecna dyrektorka muzeum, Hilda Trujillo Soto, zdecydowała, że trzeba wreszcie zobaczyć, co tam jest. Odkryto ogrom i różnorodność materiału: zdjęcia zrobione przez najwybitniejszych fotografów, jak Edward Weston, Tina Modotti, Man Ray, Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund, Nickolas Muray. Są również zdjęcia wykonane przez Fridę i przez Diega, są fotografie nieznanymi autorami, na których widać ją i jego. To otwiera nowe rozdziały ich życia, nowe sytuacje, które nie były dotychczas znane. Widzimy ich z przyjaciółmi w ogrodzie, w domu; ich podróże, ich pasje.

Fotografia w życiu Fridy była bardzo ważna od samego początku, jej ojciec był przecież fotografem. Z polecenia prezydenta Meksyku, dla zarobku, robił zdjęcia monumentów historycznych. Ona pomagała mu w ciemni, więc świat fotografii był dla niej czymś znanym i doskonale potrafiła się w nim poruszać. Doskonale wiedziała, jak pozować, jak spoglądać w kamerę. Świat fotografii to był jej świat. Możemy przejść przez całe życie Fridy Kahlo dzięki zdjęciom z jej albumu. ► s.26



Frida Kahlo w obiektywie
swego ojca Guillermo Kahlo.



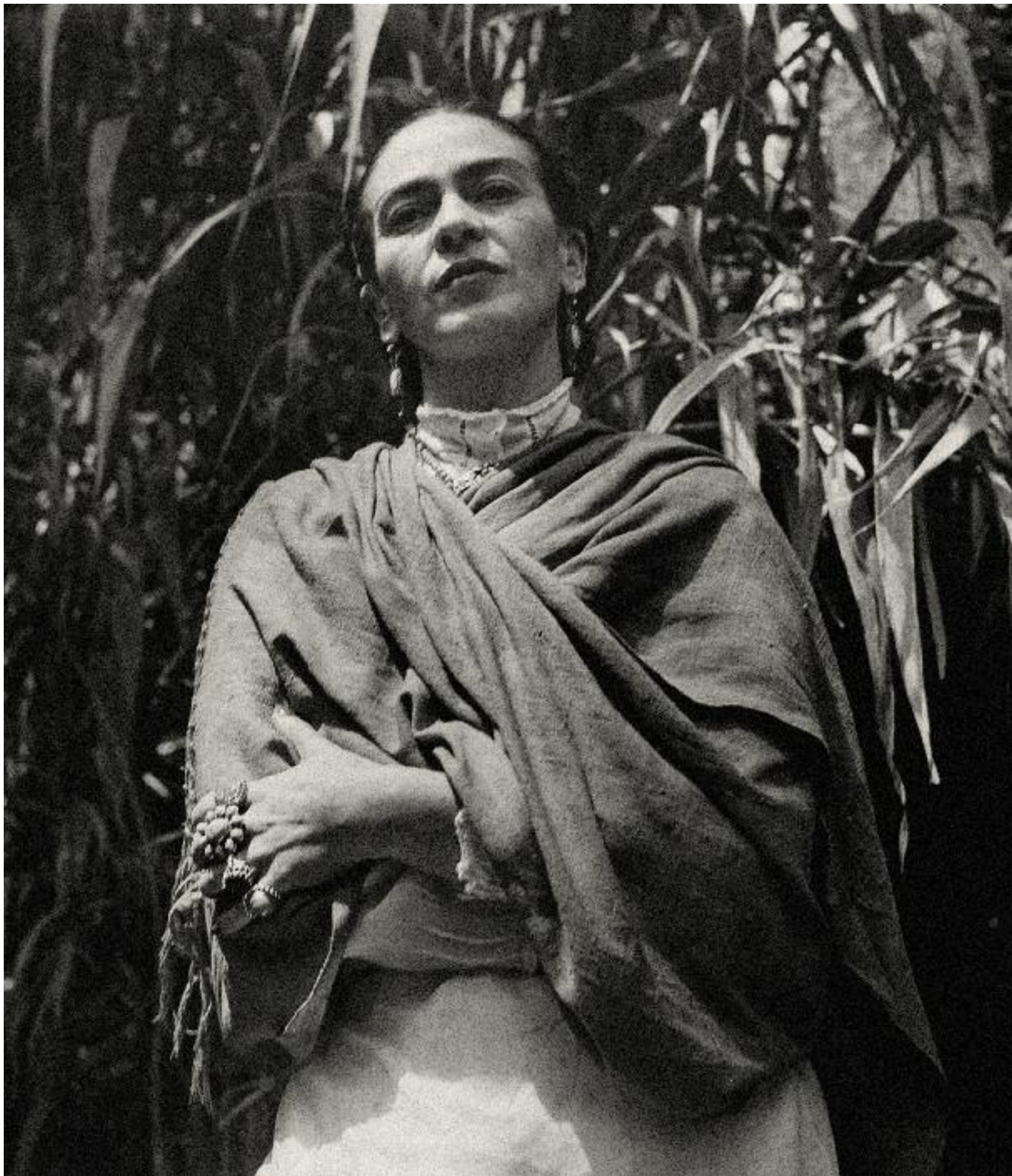
EAST NEWS

Frida Kahlo, *Szpital Henry'ego Forda*, 1932.

Frida Kahlo w szpitalu, na wyciągu. Fot. Nickolas Muray.



DZIEKI UPRIEMOŚCI MUSEO FRIDA KAHLO CASA AZUL



Odnaleziony portret artystki, zrobiony przez jej ojca.

Kim była Frida Kahlo?

Słynąca z niezwykle osobistych i emocjonalnych obrazów, do dzisiaj jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych artystek meksykańskich.

Urodziła się 6 lipca 1907 r. w La Casa Azul (Niebieski Dom) w Coyoacán w Meksyku. Miała studiować medycynę,

ale plany pokrzyżował jej poważny wypadek, jakiemu uległa w wieku 18 lat. Nie dawano jej szans na przeżycie. Liczne operacje i rekonwalescencja nie pozwoliły jej studiować. Zaczęła malować. Cierpienie, towarzyszące jej przez całe życie, wpłynęło na jej twórczość. Obrazy, w których prowadzi dialog ze swoim

losem, należą do jej najlepszych prac. W 1928 r. poznała sławnego malarza – Diego Riverę. Połączyły ich wspólne sympatie polityczne. Rok później 22-letnia Kahlo poślubiła starszego o 20 lat artystę. Dorobek Fridy Kahlo to nie tylko niesamowite autoportrety i obrazy, nawiązujące do folkloru meksykańskiego

(zwłaszcza regionu Oaxaca). To także obszerne archiwum fotograficzne, które pozostawiła mężowi, a ten z kolei spadkobiercom. Albumy stały się nośnikiem rodzinnej pamięci, maszyną czasu, do której raz po raz powraca się w poszukiwaniu niezliczonych wspomnień i anegdot rodzinnych.



Ta wystawa, to także w pewnym sensie historia choroby malarki.

Życie Fridy było tragiczne od samego początku. W dzieciństwie przeszła polio, a jako młoda dziewczyna miała poważny wypadek – doznała mocnego urazu kręgosłupa, większość życia spędziła w łóżku. I właśnie w łóżku przyjmowała wizyty, w łóżku malowała, w łóżku rozmawiała przez telefon.

Odnaleziono sporo fotografii ze Stanów Zjednoczonych. Diego Rivera malował murale w Rockefeller Center w Nowym Jorku. Nie zostały zaakceptowane z powodu postaci przywódców komunistycznych, które tam umieścił. To nie spodobało się Rockefellerom – podziękowali mu za pracę, a murale rozbili. Trzeba wiedzieć, że oboje byli komunistami, choć Frida raczej pod wpływem Diega niż z przekonania. On był komunistą z całego serca i dodatkowo stalinistą – z tego powodu w jego życiu pojawiło się później wiele komplikacji. Mieszkał w ZSRR przez długi czas i ten okres również oglądamy na zdjęciach z Casa Azul.

Mamy również fotografie kochanka Fridy, Lwa Trockiego, którego w Meksyku zamordowano. Są fotografie Stalina, Lenina. Kiedy Frida Kahlo zmarła i Diego przekazywał dom na przyszłe muzeum, to na jej sztalugach, koło łóżka, po prostu postawił portret Lenina. I ten portret w muzeum wisi do dzisiaj.

Byli dziwnymi komunistami...

Owszem, było w tym trochę hipokryzji – to idealizowanie komunizmu jako wspaniałego systemu, który przyniesie wszystkim szczęście i dobrobyt, a jednocześnie korzystanie bez ograniczeń z dobrobytu, jaki zastali w Stanach Zjednoczonych, kraju gringo. U siebie chwalili komunizm, socjalizm, Lenina, Stalina, Trockiego, ale żyli z malowania portretów bogatych Amerykanek, które przebrały się za proste Meksykanki.

Jakie są pana ulubione zdjęcia na tej wystawie?

Najbardziej przemawiają do mnie fotografie postaci, które znałem osobiście. Jest wspaniałe zdjęcie wielkiej aktorki meksykańskiej, Dolores del Rio. Kiedy ją poznałem, była już starszą panią. Zawsze piękna, zawsze przyjacielska, wspaniała, ciepła. Jej mąż, Cedric Gibbons, był jednym z członków-założycieli Amerykańskiej Akademii Sztuki i Wiedzy Filmowej i dyrektorem artystycznym Metro Goldwyn Mayer. Kiedy urządzali swoje gniazdko, cały dom – materiały, obicia mebli – wszystko było robione pod kolor oczu i skóry Dolores. Mam jedno zdjęcie Lupe Marin, drugiej żony Diega Riverę, matki jego dwóch córek. Lupe była wielką przyjaciółką Juana Soriano. Ją także

dobrze znałem i bardzo lubiłem. Była niesłychanie interesującą osobą. Juan poświęcił jej dwa lata pracy; robił jej portrety olejne, setki rysunków, rzeźby, była jego ulubioną modelką przez ten czas. Przyjeżdżała często do Paryża, mówiła, że ponieważ ma duże dłonie i duże stopy, to może sobie kupować buty tylko w Szwajcarii, bo nigdzie indziej nie ma jej rozmiaru. To był oczywiście żart, ale bywała często w Europie, wpadała do nas i pięknie opowiadała o tamtych czasach; na temat Riverę, na temat Fridy, której oczywiście nie lubiła i nie akceptowała jej związku z Diego. Patrząc na zdjęcie Lupe Marin, wspominam wiele rzeczy, jej wspaniałe portrety, które zrobił jej Juan Soriano. Cztery z nich mam w kolekcji, a reszta jest gdzieś rozsiana po świecie, w zbiorach prywatnych i w muzeach.

Lupe Marin nie piła; Juan Soriano wprost przeciwnie, i to czasem bardzo dużo. Chodzili do kabaretów, bardzo często do najgorszych spelun i sporo tańczyli. Lupe była wyższa od Juana, miała duże ręce, długie palce. Juan był mniejszy, ale bardzo dobrze tańczyli razem. Kiedyś, w jednej z tych spelun jakiś pijany facet podszedł, przyjrzał się Lupe i rzucił: – A ty, co ty jesteś? Facet czy baba? Lupe spojrzała na niego i nie przerywając tańca, odrzekła: – Bardziej mężczyzną niż ty i bardziej kobietą niż twoja kurwa matka.

A co dzisiaj po nich zostało w Meksyku?

Świat się fascynuje głównie Fridą Kahlo. Rivera był znakomitym artystą, ale jest włączony w tzw. wielką trójkę tworzących w tym samym okresie wybitnych plastyków. To – oprócz niego – Alfaro Siqueiros i Jose Clemente Orozco. Nie lubili się. Siqueiros i Rivera byli komunistami. Sława Diega Riverę nie przemija, jest znany, pozostało wiele wspaniałych monumentów jego autorstwa, np. pałac prezydencki w centrum Mexico City ozdobiony jest jego muralami, podobnie jak instytucje publiczne z tamtej epoki. Ale Fridy Kahlo nie można wsadzić do jakiejś szufladki, złączyć z żadną grupą, tendencją, modą. Ona była sobą przez całe życie; była inna, wspaniała, więc niewątpliwie ona jest teraz o wiele bardziej znana na świecie niż Rivera.

Z radością odkryłem, że jest wciąż bardzo popularna w Polsce. Ludzie dzwonią, przychodzą, wchodzą na stronę internetową www.fridakahlo.pl. Bardzo się z tego cieszę i zdecydowałem, że w tym roku będzie to jedyna wystawa, którą zaprezentujemy w Galerii Ogrodu Rzeźb Juana Soriano. Potrwa do 5 października 2012 r. Mam pewne plany co do dalszych jej losów, ale jest za wcześnie, aby o tym mówić.

Rozmawiał **Cezary Łasiczka** (TOK FM)

Rockefeller do Rivery

Nowy Jork, 4 maja 1933

Szanowny Panie Rivera,
Kiedy podziwiałem wczoraj postęp prac nad pańskim porywającym mural, zauważyłem, że w części, nad którą pan obecnie pracuje, zamieścił pan portret Lenina. Jest on wspaniale namalowany, ale wydaje się, że portret ten umieszczony na muralu mógłby obrazić wiele osób. Co innego, gdyby to była ściana prywatnego domu, ale mamy do czynienia z budynkiem publicznym, co zmienia postać rzeczy. Z wielką niechęcią muszę prosić pana, aby część, na której widnieje twarz Lenina, zastąpił pan wizerunkiem kogoś nieznanego.

Z niezwykle entuzjazmem podchodzę do naszej współpracy i nigdy dotąd nie ingerowałem w formę ani treść pańskiej pracy.

Jestem przekonany, że rozumie pan ten punkt widzenia i będę niezwykle wdzięczny, jeśli nanieś pan sugerowane poprawki.

Z najlepszymi życzeniami i wyrazami szacunku.

Nelson A. Rockefeller



Diego Rivera ze szkicem muralu *El hombre en la encrucijada* (Człowiek na rozstaju dróg), który zamówił u niego Rockefeller; ok. 1933 r.

Wystawa Frida Kahlo – z jej albumu

Czynna do 5 października 2012 roku
w Galerii Ogrodu Rzeźb Juana Soriano;
ul. Artystyczna 20, Owczarnia,
stacja WKD Podkowa Leśna Główna.
www.fridakahlo.pl

Diego Rivera u boku towarzyszy radzieckich, koniec lat 20. Jedyną wśród nich kobieta to Olga Kamieniewa, siostra Lwa Trockiego i żona Lwa Kamieniewa, działacza bolszewickiego, rozstrzelanego w 1936 r. z rozkazu Stalina pod pretekstem przynależności do spisku trockistowskiego. Z tego samego powodu Rivera został usunięty z Komunistycznej Partii Meksyku.



Powstała pierwsza w Polsce monografia, muzycznego proroka XX w.

O *Rytuale superformuły* Moniki Pasiecznik pisze Jan Topolski.

Światło Stockhausena...

...wciąż świeci jasno!

Stockhausen (1928–2007) bez wątpienia należał do najważniejszych twórców muzyki XX wieku. Dorobkiem zainicjowanych przezeń nurtów i napisanych dzieł można by obdzielić kilku kompozytorów. Przebył długą drogę od serializmu, przez elektronikę i aleatorykę, formy grupowe, momentowe i intuicyjne, po rozwijaną przez drugą połowę życia kompozycję formułową. Od lat budował też swoją legendę, odchodząc z kolońskiej Hochschule für Musik i wytwórni płytowej Deutsche Grammophon, by prowadzić własne kursy wykonawcze i wydawnictwo nutowo-płytowe, rzecz rzadko spotykaną w świecie nowej muzyki klasycznej.

Legendę Stockhausena tworzyły nie tylko jego kreatywność i wizjonerstwo, ale i odpowiednia dawka ekscentryzmu: mistyczne inspiracje (filozoficzno-duchowa *Księga Urantii*, dalekowschodnie rytuały), kosmiczne tęsknoty (szczególnie do Syriusza), niepoprawne politycznie wypowiedzi (najsłynniejsza o ataku na WTC jako dziele sztuki Lucyfera).

...nie zawsze docierało

Chociaż jego utwory były wykonywane na polskich festiwalach (głównie Warszawskiej Jesieni), to zazwyczaj przez zagraniczne zespoły. W Polsce brakowało partytur, nagrań, książek (z wyjątkiem trudno dostępnego doktoratu prof. Zbigniewa Skowrona).

W ostatnich latach stan ten uległ zmianie; liczne teksty Stockhausena i o nim publikowano w magazynie „Glissando”. W 2009 r. w Akademii Muzycznej w Krakowie Agnieszka Draus obroniła doktorat, wydany w 2011 jako *Cykl sceniczny „Licht” Karlheinz Stockhausena. Muzyczny teatr świata*.

Licht, monumentalna septologia, którą komponował w latach 1977–2003, stała się osią *Rytuału superformuły*, popularyzatorskiej książki Moniki Pasiecznik, krytyczki muzycznej i redaktorki „Ruchu Muzycznego”, miłośniczki opery współczesnej i kultury krajów niemieckojęzycznych. Tematowi książki poświęciła kilka dobrych lat, przesłuchiwała i przeczytała setki źródeł, i – co ważne – zdążyła poznać swego bohatera, pojechawszy do Kürten, gdzie znajdował się ośrodek jego twórczości, prowadzono kursy i wydawnictwo.

...bywa zakrzywione

Co znamienne, ogrom prac poświęconych Stockhausenowi nawiązuje głównie do jego twórczości z lat 50., 60. i 70. XX w., niemal całkowicie pomijając cykl *Licht*. Czy jest to kwestia opóźnionej recepcji, czy może trudności wnikięcia w gąszcz związków między postaciami, scenami, motywami pojawiającymi się w tym gigantycznym dziele (gdyby wykonać je w całości, trwałoby

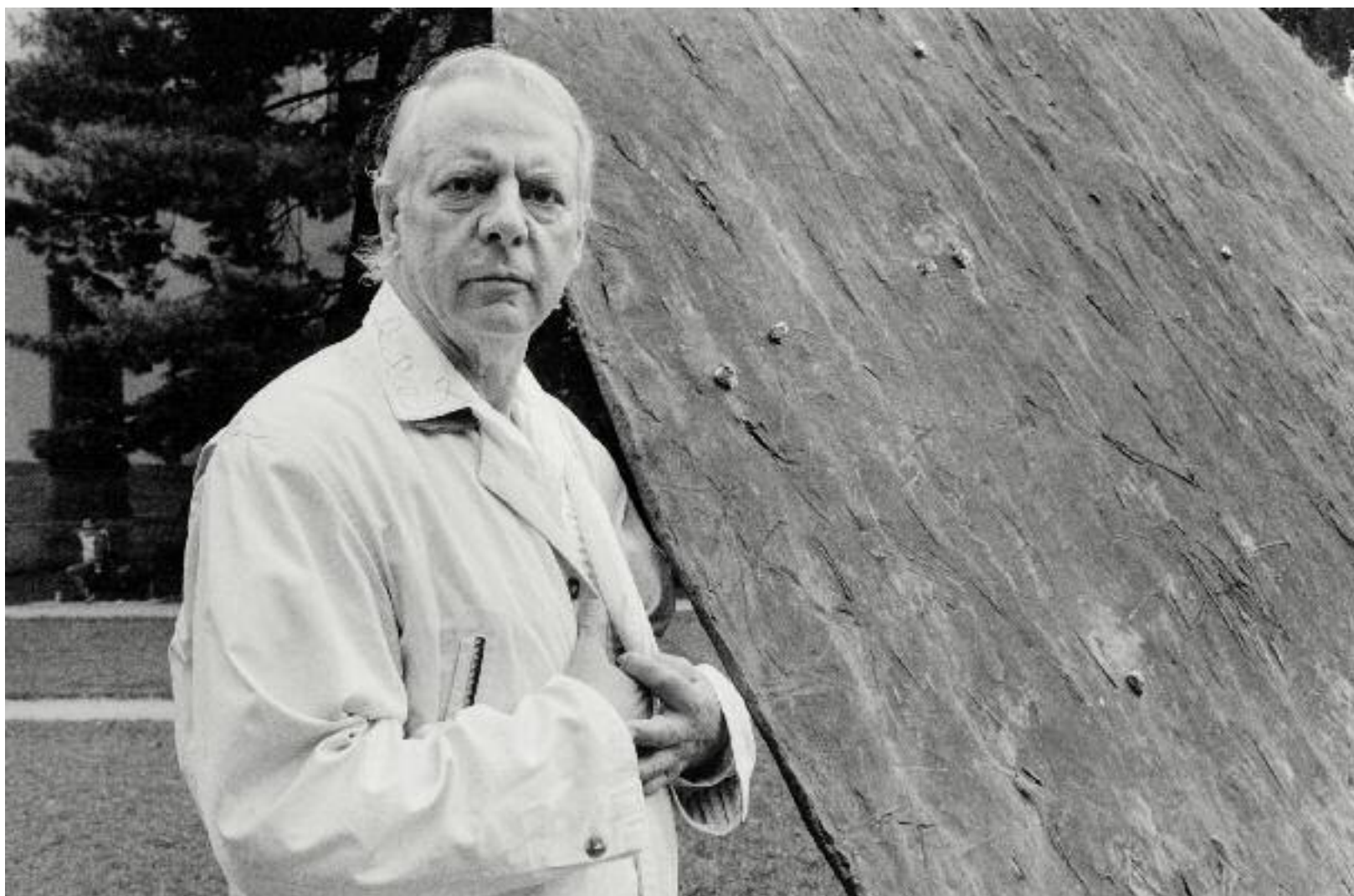
to 30 godzin)? A może lęk przed wątkami jawnie religijnymi? Albo przed synkretyzmem i syntetyzmem tego opus magnum, do którego Stockhausen nie tylko skomponował muzykę, napisał libretto, ale też zaprojektował scenografię, określił stroje, kolory, a nawet zapachy podczas wykonania? Co znamienne, jego wczesne utwory – mimo że znacznie bardziej awangardowe i złożone – nie budzą takich kontrowersji. Jeśli już jednak ktoś zajmuje się późnym Stockhausenem, czyni to albo bardzo blisko relacjonowania jego poglądów – jak Rudolf Frisius, albo całkowicie je ignoruje, narażając się na konflikt z mistrzem – jak Robert Maconie.

...świeci w całym paśmie

Jaką strategię wybrała Monika Pasiecznik? Książka składa się z czterech części. Dwie traktują o inspiracjach i muzyce, część główna analizuje *Licht*, a całość kończy się wnioskami i kontekstami. Niektóre z nich pozwalają zrozumieć ambicje Stockhausena, jak dążenie do harmonii sfer i kosmosu, pogodzenie ze sobą religii i narodów, wysnucie akcji wprost z muzyki, komponowanie formułami i modułami o wysokim stopniu elastyczności. Autorka na początku zwięźle charakteryzuje muzykę Niemca pojęciami spirali, rotacji i ekspansji, formy zamkniętej/otwartej, gestu i struktury, matrycy i archetypu, choć nie zawsze podaje konkretne definicje tych terminów. Potem, aby nakreślić światopogląd Stockhausena, opowiada o jego młodzieńczej fascynacji Adolfem Friedrichem Hessem (oryginalne i rzadko opisywane!), ewolucji religijnej od katolicyzmu do pitagoreizmu, synestezji i architekturze, filozoficznych źródłach *Licht* (rzeczowo zreferowana święta *Księga Urantii*), wreszcie pisze o sensie tzw. superformuły i bohaterów: Michała, Ewy i Lucyfera.

...ma siedem głównych barw

Dla każdego dnia tygodnia, z których składa się cykl. To jasnozielony/srebrzysty (Montag), czerwony (Dienstag), żółty (Mittwoch), niebieski (Donnerstag), pomarańczowy (Freitag), czarny/granatowy (Samstag) i złoty (Sonntag). Autorka możliwie starannie i barwnie odmalowuje świat septologii. Każdy moduł jest po kolei omówiony, także w alternatywnych wariantach, co może niekiedy nużyć wyliczanką niemieckich tytułów, ale taka jest natura tego tematu. W tym miejscu trzeba odnotować zwięźłość języka Moniki Pasiecznik – krótkie zdania, precyzyjne opisy – co jakiś czas przerywane, na szczęście, szczerym zachwytem albo trafnym skojarzeniem. Stąd dygresje m.in. o popowych nawiązaniach i muzyce alternatywnej albo o humorze i naiwności Stockhausena. Najważniejsze jednak, że po lekturze tych zaledwie 150 stron można wyrobić sobie obraz całego cyklu, jego budowy i akcji.



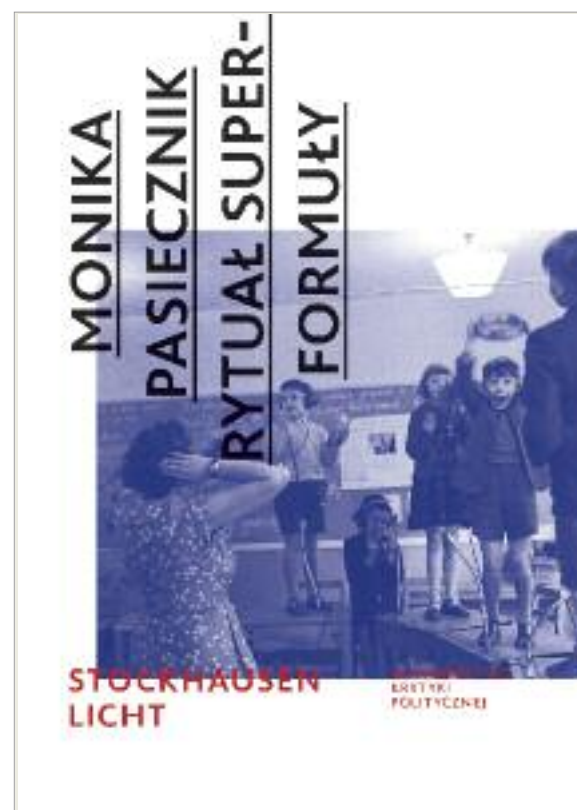
Karlheinz Stockhausen w Kürten, 2007.

...może oślepić

Tu dotykamy najdelikatniejszej sprawy – w pisaniu monografii w ogóle, jak i w pisaniu o muzyce współczesnej w Polsce szczególnie. Prawdziwą sztuką jest zachować zdrowy i krytyczny dystans do bohatera, w czym niewątpliwie pomóc mogą odmienne ujęcia oraz kontrapunktowanie jego wypowiedzi z innymi, należącymi do literatury przedmiotu. Niestety, nie zawsze się to Monice Pasiecznik udaje: w przypisach przeważają cytaty ze „Stockhausen, *Texte*, tom nr...” (w drodze wyjątku krytykowane są jego pomysły scenograficzne). Zastanawia brak jakiegokolwiek odwołania do obejmującej przecież dokładnie ten sam temat doktoratu Agnieszki Draus. Zbyt łatwo przytaczane są Stockhausenowskie negacje wpływów Wagnera czy Messiaena; brak kontekstu wcześniejszej muzyki operowej, jakby *Licht* nie miało żadnego odpowiednika. Oczywiście, to trudny i olbrzymi materiał – być może inaczej się nie dało. Ale czy w sytuacji braku szerszej literatury o muzyce współczesnej ma w polskim piśmiennictwie sens wchodzenie od razu w dyskurs krytyczny i analityczny, zamiast opisanie nie do końca rozpoznanego zjawiska? I czy brak obiektywizmu to faktycznie zarzut?

...ale i oświecać!

Dlatego powyższe uwagi należy traktować raczej jako ogólne wątpliwości i pytania, wydumane może oczekiwania niżej podpisanego – nie tylko czytelnika, ale i autora monografii innego kompozytora, Gérarda Griseya. Mnie osobiście też bliskie jest dawanie wyrazu fascynacji tematem i bohaterem. Co najważniejsze bowiem, Monice Pasiecznik udaje się wciągnąć nas w przebogaty świat muzyki i teatru Karlheinz Stockhausena. Pomagają jej w tym często unikatowe (a i dowcipne) ilustracje oraz adekwatne przykłady nutowe. Na koniec stawia całkowicie oryginalne tezy na temat sensu superformuły, rytualności, przestrzeni i teatru muzycznego dzisiaj. Odpowiedź Stockhausena jest tylko jedną z nich, kolejne musimy rozwinąć już sami. Niewątpliwie pomóc w tym może ten kompetentny i atrakcyjny przewodnik po słabo rozpoznanej późnej twórczości wizjonera z Syriusza. **BM**



Monika Pasiecznik, *Rytuał superformuły. Stockhausen Licht*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

Jan Topolski jest krytykiem filmowym i muzycznym. W latach 2004–2011 był redaktorem naczelnym magazynu o muzyce współczesnej „Glissando”. Redaktor książki *Nowa muzyka amerykańska* (Ha!art).

Dziś prawdziwych primadonn już nie ma

Jacek Marczyński

Zamiast nich na scenach królują **diwy**. To słowo bardziej podoba się współczesnym mediom, kreującym nasz świat. Oto dziesięć wybranek

Diwa [od słowa *diva*, czyli „boska”] to bowiem nie tylko wybitna artystka, ale ktoś, kogo można dobrze sprzedać, pokazać, wylansować. A ponieważ media zaczęły rządzić również w operowym świecie, dlatego gatunkiem zanikającym stały się primadonny – śpiewaczki najlepsze, najwspanialsze, ale mniej dostępne dla mas. Ostatnią niekwestionowaną primadonną jest od dziesięcioleci **Edita Gruberova**, która nie pragnie taniej, medialnej popularności. Zajmuje się tym, co pokochała najbardziej: muzyką epoki belcanta i w tej dziedzinie jest pierwszą z najpierwszych. Operowi fani darzą ją uwielbieniem, inni niewiele o niej wiedzą. 66-letnia Słowaczka to absolutny fenomen wokalny, ale na scenach pojawia się coraz rzadziej, choć na najbliższy sezon wybrała dwie bohaterki Donizettiego: Lukrecję Borgię i Elżbietę I w *Roberto Devereux*. Za sławą nie goni też **Cecilia Bartoli**, niegdyś ulubienica mediów. Od łatwego gwiazdorstwa Włoszka woli odkrywanie zapomnianych muzycznych światów. Ponadto od roku kieruje festiwalem Pfinzger in Salzburg i w tej roli ujawniła kolejne talenty. Tegoroczną edycję poświęciła różnym – muzycznym i teatralnym – wcieleniom Kleopatry. Jedno z nich zachowała dla siebie – w operze *Juliusz Cezar* Händla, a w 2013 roku zaśpiewa *Normę*! Natomiast przez cały sezon operowy świat stoi otworem przed artystkami gotowymi do przemieszczania się do kolejnych teatrów, które są odporne na stresy i zmęczenie, potrafią sprostać oczekiwaniom mediów. Czołówka jest ustabilizowana, w następnych latach też nie należy oczekiwać gwałtownych przetasowań, większość gwiazd znajduje się w najbardziej twórczym okresie życia (Diana Damrau, Angela Gheorghiu, Nina Stemme). Najmłodsza – **Elina Garanča** – ma 36 lat, więc sporo najciekawszych ról mezzosopranowych jeszcze przed nią. Liczne niespodzianki może też sprawić **Anna Netrebko**, której głos po macierzyńskiej przerwie wyraźnie się wzmocnił i ściemniał, będzie zatem z pewnością zmieniała repertuar. Kandydatek do zajęcia pozycji na rankingowej liście można by oczywiście wskazać więcej – Bułgarka **Vesselina Kasarova**; Amerykanki **Deborah Voigt** oraz **Emily Magee**, rywalizujące z **Niną Stemme** o palmę pierwszeństwa w repertuarze wagnerowskim; Niemka **Angela Denoke** – specjalistka od ról trudnych (Emily Marty w *Sprawie Makropulos*); austriacka Królowa Nocy, **Genia Kühmeier**; Czeszka **Magdalena Kožena**, czy zjawiskowa **Patricia Petibon**. Francuzka zachwyca lekkością koloratur, a zarazem jest wspaniałą aktorką w jednej z najtrudniejszych operowych ról – *Lulu* Berga. Konkurencja jest zatem duża, a będzie jeszcze ostrzejsza, gdyż aspiracje do obecności na operowym szczycie zgłaszają już przedstawicielki kolejnej generacji: Gruzinka **Nino Machaidze**, Rosjanka **Julia Novikova** i **Marina Poplavskaya** oraz nasza **Aleksandra Kurzak**. Zdumiewa brak w czołówce śpiewaczek włoskich. „Jedynaczka” – Cecilia Bartoli – plasuje się poza konkurencją, a **Barbara Fritoli**, **Patrizia Ciofi** czy **Daniela Barcellona** cieszą się mniejszym uznaniem, i nie jest to wyłącznie winą słabszej reklamy. Szkoła śpiewu w ojczyźnie opery od dawna nie wykształciła wielkiej gwiazdy. To jednak zmartwienie Włochów. Nam pozostaje wniosek bardziej optymistyczny. Wbrew powtarzającym się opiniom, że pogoń za szybką sławą i coraz ostrzejsza konkurencja powodują przedwczesny koniec wielu karier, w operowym świecie panuje stabilizacja. Piękne kariery **Renée Fleming** czy **Kariny Mattili** to potwierdzają, zapewne również Elina Garanča, Anna Netrebko i Angela Gheorghiu zamierzają śpiewać długo. A my powinniśmy się tylko z tego cieszyć. **BM**

1. Elina Garanča

(mezzosopran) – gwiazda XXI wieku, debiutowała w 2000 r. we Frankfurcie, trzy lata później podbiła wiedeńską Staatsoper. Łotyszka o wspaniałym mezzosopranie unika medialnego szumu, zachwyca jako Carmen czy Charlotte w *Wertherze*, ale dokonuje też wysmakowanych wyborów (mozartowski Sesto, Giovanna Seymour u Donizettiego).

DEUTSCHE GRAMMOPHON

2. Anna Netrebko

(sopran) – fani nazywają ją „La Bellissima”. Uroda pomogła w karierze, ale liczy się głos: piękny i wyrównany w każdym rejestrze. Wokalnie Rosjanka jest perfekcyjna, interpretacyjnie – niekiedy powierzchowna, np. w operach belcanta. Jednak jako Manon – zjawiskowa, taka też może być jej Tatiana w *Onieginie* (Wiedeń, 2013).

METROPOLITAN OPERA





3. Angela Gheorghiu
(sopran) – prawdziwa
primadonna: kapryśna
i tak wymagająca,
że dyrekcja Metropolitan
zerwała z nią kiedyś
kontrakt. Wszystko mija,
gdy zaczyna śpiewać,
jako Magda
w *La Rondine* jest
nie do przebicia,
bo swój liryczny sopran
Rumunka potrafi
wzbogacić o tony
dramatyczne
i przejmujące.



5. Karita Mattila (sopran) – specjalistka od ról niedostępnych dla sławniejszych koleżanek. Ostatnie sukcesy: Salome, Jenufa, Katia Kabanowa, Emily Marty w *Sprawie Makropulos*, ale i Tosca, a niebawem w Met wystąpi w *Balu maskowym*. Mocny głos i dobre aktorstwo to podstawa sukcesów Finki.



6. Nina Stemme

– najlepszy sopran wagnerowski, a że zbliża się Rok Wagnera, będzie królować na scenach jako Brunhilda (Wiedeń, Monachium czy La Scala). W sztuce wokalne Szwedka potrafi być finezyjna, dlatego z powodzeniem występuje w *Ariadnie na Naxos*, o Salome nie wspominając.



SAN FRANCISCO OPERA



7. Diana Damrau (sopran) – niemiecka gwiazda, sopran koloraturowy o dużej inteligencji, jej śpiew nie jest jedynie czystym popisem. Metropolitan rezerwuje dla niej najlepsze role (Gilda, Traviata, Łucja z Lammermooru). Ma w repertuarze trzy partie w *Opowieściach Hoffmanna*, daje dużo recitali pieśni.



8. Natalie Dessay (sopran) – Francuzka na rozdrożu; nie chce być wyłącznie koloraturową fistulką, szuka ról o większych możliwościach dramatycznych. Jako Manon była ujmująca, jako Traviata w ostatnim sezonie – przeciętna. Świetna aktorsko, role w *Córce pułku* czy *Orfeuszu w piekle* to majstersztyk.

9. Patricia Petibon

(sopran) – zjawiskowa Francuzka zachwyca lekkością koloratur, a zarazem jest wspaniałą aktorsko, np. w jednej z najtrudniejszych operowych ról – *Lulu* Berga.



SALZBURGER FESTSPIELE

10. Joyce DiDonato (mezzosopran) – Amerykanka nie ulega presji rynku, wybiera to, co najbardziej pasuje do jej koloraturowego mezzosopranu – przede wszystkim arie Händla i opery Rossiniego. W planach: *Romeo w I Capuletti e Montechci* (Monachium) i *Pani jeziora* (Covent Garden).





Wskrzeszenie Chrystusa, fresk w bizantyjskiej świątyni Zbawiciela na Chorze, XI w.; Stambuł (dawniej Konstantynopol).

Pendereckiego hołd dla duchowości Wschodu

Połączenie zdobyczy awangardowych ze świadomie przywróconymi elementami wielkiej muzycznej tradycji, dało *Jutrznię*, dzieło największego formatu.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Był pierwszym z grona wybitnych kompozytorów – przedstawicieli tzw. drugiej, powojennej awangardy – który zaczął muzyce nowej przywracać kategorię sacrum. Duchowość, wyrażana przede wszystkim w podjęciu tematów religijnych – w drugiej połowie lat 60. była zupełną nowością. Darmstadtzka awangarda (Boulez, Stockhausen, Nono) odzegnoła się przecież wyraźnie nie tylko od muzycznej tradycji, ale i od jakichkolwiek związków z religią, zwłaszcza w jej wydaniu chrześcijańskim. Podjęcie przez Pendereckiego tematu pasyjnego było więc rzuceniem rękawicy najbardziej radykalnie nastawionym twórcom i tak też zostało przez nich odbierane – jako zdrada ideałów awangardy. Pierwszy raz ową „zdradę” zarzucono kompozytorowi po premierze *Pasji według św. Łukasza* (1966). Później też wielokrotnie spotykał się z tym zarzutem. Także po skomponowaniu *Jutrzni*.

Tryptyk jak Triduum

Jeszcze podczas pracy nad *Pasją według św. Łukasza* Penderecki powziął myśl o tym, aby temat męki Jezusa Chrystusa dopełnić muzycznym przedstawieniem opłakiwania Jego śmierci oraz obrazem radości z Bożego zmartwychwstania. Chodziło o odzwierciedlenie Triduum Paschalnego – śmierci, złożenia do grobu i zmartwychwstania Chrystusa. Sukces *Pasji* utwierdził go w przekonaniu, że warto ten pomysł zrealizować. Nie było to możliwe od razu, jako że na realizację czekały już kolejne zamówienia, w tym na pierwszą w jego dorobku operę, *Diabły z Loudun* (1969). Dopiero po zakończeniu pracy nad operą Penderecki mógł zabrać się do komponowania pierwszej części *Jutrzni*, na którą zamówienie otrzymał (podobnie jak wcześniej na *Pasję*) – od dr. Otto Tomka z radia kolońskiego. Część pierwsza *Jutrzni*, która otrzymała tytuł *Złożenie Chrystusa do grobu*,

ukończona została w 1970 r., i w kwietniu wykonano ją jako samoistną kompozycję. Bezpośrednio po niej, już w 1971 r., powstała *Jutrznia* część druga – *Zmartwychwstanie Pańskie*. Prawykonanie całości odbyło się 28 maja 1971 r. w katedrze w Münster, tej samej, gdzie przed laty zabrzmiała po raz pierwszy *Pasja Łukaszcowa*. Od tego czasu najczęściej (choć nie zawsze) obie części *Jutrzni* wykonywane są razem.

Wyprawy do cerkwi

Zasadnicza różnica pomiędzy *Jutrnią* a poprzedzającą ją *Pasją* według św. Łukasza leży w religijnej tradycji, do której w obu utworach sięgnął kompozytor. Podczas gdy *Pasja* i liturgicznie, i muzycznie odwołuje się do Kościoła rzymskokatolickiego, *Jutrznia* stała się hołdem, jaki Penderecki złożył muzyce cerkiewnej.

W obu częściach wykorzystał teksty obrzędów prawosławnych z Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty (*Złożenie do grobu*) oraz ekstatycznie wyrażanej radości w ceremonii Wielkiej Niedzieli (*Zmartwychwstanie*). Muzyka cerkiewna fascynowała kompozytora od dawna – poznał ją już w dzieciństwie, prowadzony od czasu do czasu na cerkiewne nabożeństwa przez ojca, grekokatolika. Cerkiewnych śpiewów chętnie słuchał też i później, co przyznał w rozmowie z Mieczysławem Tomaszewskim: „W latach sześćdziesiątych często chodziłem do cerkwi. Również odwiedzałem cerkiew, bywając z koncertami w Rosji.

I w Bułgarii, i w Serbii. Byłem też dwa razy w Zagorsku. (...) Nie wiem dlaczego interesowały mnie wtedy te wszystkie odłamy ortodoksyjne, nie tylko starowierów – choć oczywiście oni przede wszystkim – ale także kilka innych”.

Działo się to w czasach, kiedy krystalizowała się idea paschalnego tryptyku – przypomnijmy, że *Pasja* powstawała, z przerwami, od roku 1962 do 1966, a pierwsze szkice *Jutrzni* pochodzą z roku 1964. Czas, który upłynął do momentu ukończenia tego dzieła, kompozytor wykorzystał na jak najlepsze poznanie cerkiewnych obrzędów świąt Wielkiej Nocy, zafascynowany ich całkowicie odmiennym charakterem.

„Chodziłem i jeździłem, słuchałem muzyki ortodoksyjnej. Byłem kilka razy na rezurekcji, brałem udział w tej ekstatycznej procesji, gdzie każdy uderza w to, co ma. Ta turba tam żyje. To nie jest tylko śpiewanie jakichś tam wyuczonych chorałów. To jest ekstaza, przeżycie. A poza tym – tyle piękna”.

Prawosławne *theatrum*

I właśnie owa ekstatyczność i niezwykła emocjonalność muzycznej wypowiedzi pozostaje znakiem szczególnym, wyróżniającym obie części *Jutrzni*. Zwłaszcza część druga, gdzie radosna wrzawa zgromadzonego w świątyni tłumu (kwintet solistów, rozbudowana orkiestra; dwa chóry mieszane i chór chłopięcy, zaopatrzone w drewniane kołatki) osiąga apogeum w finale.

Część pierwsza jest znacznie bardziej skupiona w wyrazie i lamentacyjna w charakterze, z większą rolą solistów, zwłaszcza zaś typowo wschodniego *basso profundo* (*Nie rydaj mienie, Māti*) i niskich głosów męskich, choć i tu nie brak nasyconej ekspresją gorliwej modlitwy tłumu – jak np. w części drugiej, *Wieliczánije* (*Pieśń pochwalna*) czy w finałowej *Stichírze*. Niezwykle brzmią w *Złożeniu do grobu* dwie części przeznaczone na chór a cappella. Otwierający utwór *Tropár*, wykonywany wyłącznie przez głosy męskie, tak ściśle kojarzące się z muzyką prawosławnej cerkwi, momentalnie wprowadza słuchacza w atmosferę Wschodu. Centralny *Írmos*, śpiew pochwalny, wykonuje już chór mieszany.

W obu tych częściach Penderecki połączył w sposób wręcz magiczny prostotę cerkiewnych melodii z rozbudowanymi, wielogłosowymi strukturami o charakterze stricte sonorystycznym, w których słowa tekstu przestają mieć znaczenie, ustępując miejsca gęstwinie nakładających się na siebie niekonwencjonalnych brzmień wielokrotnie dzielonych głosów chóru. W *Złożeniu do grobu* chór (a właściwie chóry, bo są tu dwa, oba mieszane) zdaje się dominować – i to właśnie chór poddawany jest szeregowi zabiegów sonorystycznych, służących wydobyciu pokładów ekspresji. Orkiestra im towarzyszy, i dopełnia krajobraz dźwiękowy wytyczony przez głosy wokalne

(krzykliwe instrumenty dęte blaszane w *Wieliczániju*, niskie dźwięki towarzyszące duetowi Chrystusa i *basso profundo* w *Nie rydaj mienie, Māti*).

Inaczej w *Zmartwychwstaniu*, gdzie potężnie rozbudowany zespół orkiestrowy staje się pełnoprawnym uczestnikiem wydarzeń.

Już pierwsze takt – ostre uderzenia smyczków i perkusji – zwiastują coś ważnego i podniosłego, a podana wkrótce przez chóry wiadomość o tym, że Pan powstał z martwych uruchamia lawinę ekstatycznie przeżywanej radości tłumu wiernych. Całość, ze względu na ów ekstremalnie intensywny wyraz, staje się właściwie obrzędem – słuchacz ma poczucie, że sam uczestniczy w wielkanocnej cerkiewnej procesji. Silne i częste odwołania do oryginalnych melodii oraz radosny zgiełk brzmień orkiestrowych nadają tej muzyce silnie rosyjski charakter, co zresztą zauważali krytycy, doszukujący się odniesień do atmosfery dzieł Strawińskiego czy Musorgskiego.

Trzeba tu jeszcze zaznaczyć, że do obu części *Jutrzni* Krzysztof Penderecki użył oryginalnych tekstów starocerkiewnych – przygotowując się do napisania utworu, studiował zresztą wnikliwie ten język i nie wyobrażał sobie, aby te teksty miały być śpiewane w jakimkolwiek tłumaczeniu. Mimo iż nie zawsze zrozumiałe (często ginące w kontrapunktycznych splotach), nadają charakter całej kompozycji. Nie są jednak liturgicznym odbiciem obrzędów cerkiewnych, ale dowolnym wyborem kompozytora i precyzyjnie zaplanowaną przez niego dramaturgiczną całością.

Akt odwagi

Jutrznia została bardzo dobrze przyjęta przez międzynarodową krytykę – nawet ci, którzy zarzucali Pendereckiemu odejście od awangardy, wydawali się ukontentowani tak obszernym zastosowaniem sonorystycznych środków, zwłaszcza w partiach chóralnych, ale też i sugestywnie traktowanej orkiestry. Nikt już nie miał wątpliwości, że dzięki sile swego talentu Krzysztof Penderecki wprowadził na dobre muzykę nową w obszar muzyki sakralnej. Napisanie prawosławnej *Jutrzni* po katolickiej *Pasji* świadczy dodatkowo o ekumenicznym podejściu kompozytora – nie tak oczywistym w tamtym czasie. Oddanie hołdu muzyce cerkiewnej przez kompozytora z kraju podległego ZSRR, gdzie przecież oficjalnie religia nie miała prawa istnieć, było kolejnym aktem odwagi i bezkompromisowości Pendereckiego – dość powiedzieć, że rosyjską premierę miała *Jutrznia* dopiero w roku 1995!

Pięknie i proroczo po krakowskim wykonaniu pierwszej części *Jutrzni* w lipcu 1970 r. pisał Zygmunt Mycielski: „Uderza mnie śmiałość tego kompozytora, gdy wykonuje to, co zamyśli. W tej śmiałości dopatruję się tego, co z pewnej perspektywy nazywamy wielkością. Granica pomiędzy pisaniną a pisarstwem jest zawsze śliska. Arcydzieła stoją często na pograniczu rozgadania. Patos sąsiaduje z frazesem. (...) Chodzi więc rzeczywiście o nowość, ale nie o powierzchowną nowoczesność, która szybko staje się akademizmem, nawet wtedy gdy głosi anarchię, operuje przypadkiem i zaskoczeniem. Nowość polega raczej na powtórzeniu starego tematu, bo tematów tych nie ma za dużo na świecie. Wydaje mi się, że Penderecki wie dobrze o tym i – gdy wykonuje to, co zamierza – to dowodzi, że posiada dosyć artystycznej siły, żeby tak postępować”.

Z dzisiejszego punktu widzenia stawiany Pendereckiemu zarzut „zdrady” ideałów nowej muzyki wydaje się absurdalny – bo czy w ostatecznym rozrachunku najważniejsza jest siła przekonywania, artystyczna moc i wielkość, poruszająca kolejne pokolenia słuchaczy?

Dziś jasne jest, że to właśnie połączenie zdobyczy awangardowych, przede wszystkim sonorystycznych, ze świadomie przywróconymi elementami wielkiej muzycznej tradycji, dało dzieła największego światowego formatu – tak w przypadku *Pasji Łukaszcowej*, jak i np. *III Symfonii* „*Symfonii pieśni żałosnych*” (1976) Henryka Mikołaja Góreckiego. I jakże wielką wagę w tworzeniu tych dzieł – w naszej muzyce ubiegłego wieku bodaj najważniejszych – miało właśnie przywrócenie muzyce kategorii sacrum.

BM

Beata Bolesławska-Lewandowska jest autorką monografii o Andrzeju Panufniku. Obecnie przygotowuje książkę z rozmowami o Henryku M. Góreckim, a dla angielskiego wydawcy Ashgate książkę o gatunku symfonii w muzyce polskiej po 1956 roku.

Niewinność w operze, czyli od Paminy do Liu

Pierwsza część cyklu o kobiecych postaciach operowych.

Piotr Deptuch

Dzieje opery stworzyły całą galerię postaci kobiecych. Najbardziej zapadają w pamięć demoniczne femme fatale. Kokietki również poczynają sobie w tradycji gatunku znakomicie, z czasem rezerwując dla siebie oddzielną kategorię subretki. Cóż jednak dzieje się z dziewczynami, stanowiącymi apoteozę niewinności, czystości i delikatności? Na ile ich eteryczność była w stanie zawładnąć wyobraźnią kompozytorów i librecistów?

Nimfy i boginie

W pierwszych operach niechętnie obsadzano dziewczęta. Bohaterki Monteverdiego są kobietami par excellence – świadomymi atutów kobiecości i umiejętnie z nich korzystającymi. Owszem, pojawiają się wśród nich subtelne nimfy, ale ich obecność ma charakter tyleż symboliczny, co epizodyczny. Opera wenecka 2. połowy XVII wieku w poważną i elitarną przestrzeń – nakreślona jeszcze przez tęgie umysły Cameraty florenckiej – wprowadziła niespotykany na tak szeroką skalę element komiczny, bardzo silnie relatywizując postaci pod względem psychologii. Niekwestionowanym arcydziełem tego gatunku jest *La Calisto* Francesca Cavalego, w której na scenie królują dwie powabne dziewczęta. Uroczą nimfą Calisto – należąca do orszaku równie cnotliwej, co walecznej Diany – pada ofiarą miłosnych praktyk Jowisza, który w przebraniu bogini (szokujący wątek homoseksualny!) próbuje skraść niewinnemu dziewczęciu pocałunek. Prawdziwa Diana również poddaje się rozkosznej adoracji ze strony Endymiona. Mamy więc na scenie dwie najczystszej próby dziewczęta i podszywanego się pod jedną z nich wyuzdanego uzurpatora. Ów nieco perwersyjny trójkąt otacza korowód zakochanych mężczyzn, co tworzy niezwykle grę afektów, godną *Snu nocy letniej* Szekspira. Ten sam Jowisz-uwodziciel pojawi się na scenie kilkadziesiąt lat później

w Händlowskiej *Semele*. W tym przypadku nikt raczej nie podejrzewa jego wybranki – tak silnie zmysłowej, rozkochanej we własnej cielesności – o dziewczęcą powściągliwość.

Teodora, czyli nieszczęścia cnoty

Bohaterki oper Händla bardzo rzadko emanują anielską niewinnością. Na ogół kompozytor i jego libreciści kreślą postaci silne, pełne namiętnej potęgi, graniczącej nierzadko z magią, okultyzmem, jak Melissa w *Amadigim* czy Alcyna. Wyjątek stanowi subtelna Asteria z *Tamerlana*, która chcąc chronić honor ojca, decyduje się na małżeństwo z okrutnym Tamerlanem, aby podczas rytuału nocy poślubnej pozbawić go życia. Misterna intryga kreślona pajęczą siecią recytatywów aktu II kończy się niepowodzeniem, a bohaterka daje upust rozpaczom we wspałym lamencie *Cor di padre*.

Wyjątkową niewinnością emanuje też Ginevra – córka króla Szkocji z *Ariodante*. Akt I ukazuje ją płaszącą niczym grecka Chloe w miłosnym zauroczeniu, wraz z ukochanym rycerzem. W akcie II w wyniku intrygi „tego trzeciego” zostaje posądzona o zdradę. Finał tegoż aktu jest bezprecedensową w historii opery próbą walki protagonistki o utraconą cześć. Jest w tym oniryczność, rodzaj fantasmagorii, w której złe sny mieszają się z dobrymi, a lamentacyjna aria przechodzi w plastyczną sekwencję baletową zakończoną dramatycznym recytatywem – krzykiem rozpaczliwej dziewczyny, bezbronnej w świecie pełnym obłudy i intryg. Najczystsza i najbardziej uduchowiona postać kobiecą stworzył Händel nie w operze, ale w późnym oratorium dramatycznym – *Teodorze*. To wyjątkowej wartości dzieło wykonywane jest też często w wersji scenicznej. Bohaterka – młoda chrześcijanka – porzuca ziemskie rozkosze, aby oddać się medytacji i służbie Bogu. W kulminacyjnej scenie aktu I przepowiedziano jej tragiczny los – wydana zostanie rzymskim wojownikom

jako branka, by mogli nasycić swą żądzę. Jej odpowiedzią jest przepiękna, seraficzna aria *Angels, ever bright and fair*, w której dziewczyna zdaje się deklaruować, iż nawet upokorzona i po wielokroć zgwałcona pozostanie czysta wobec Boga. Intryga zagęszcza się, a dziewczęca bohaterka i zakochany w niej rzymski wojownik giną jak męczennicy.

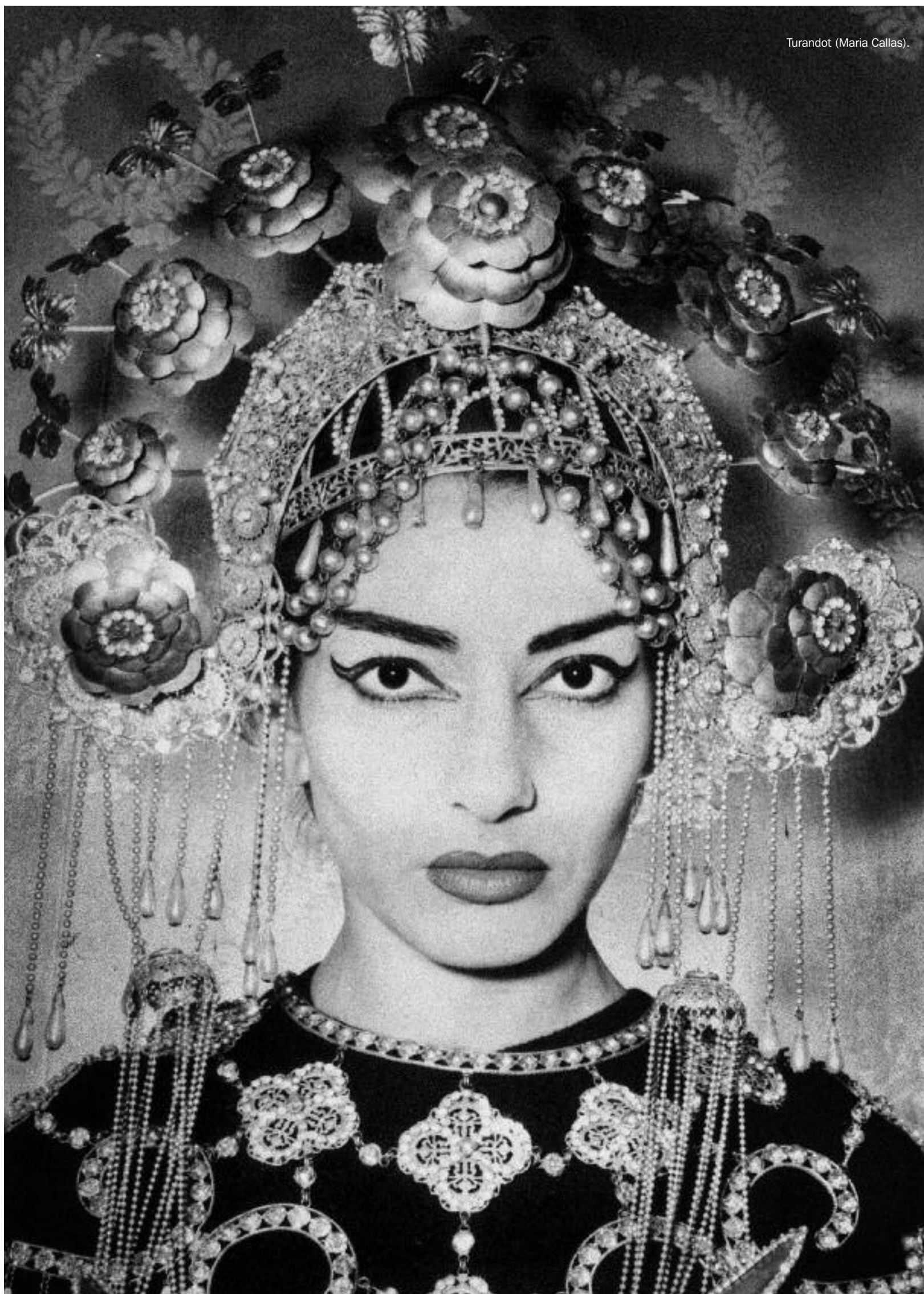
Wiek libertynizmu

Mozart był nieodrodnym dzieckiem oświeceniowego klasycyzmu i będącej jego pochodną postawy libertyńskiej. Stąd też ów niezwykle świat erotycznych intryg, gier i podtekstów, wykreowany przez genialnego salzburszycę wspólnie z Lorenzem da Ponte, który znany był z rozwiązłego stylu życia. Wątek dziewiczej czystości jest w nich delikatnie ośmieszany, skoro Donna Elvira – najbardziej erotycznie rozbudzona postać w *Don Giovannim* – decyduje się w końcowym rozrachunku zostać zakonnicą. Ostatnie wielkie arcydzieło kompozytora, *Czarodziejski flet*, przenosi nas jednak w zupełnie inny świat, w którym pod płaszczykiem dziecięcej baśni kryje się kosmologiczny podtekst i moc ezoterycznych kodów zaczerpniętych głównie z rytuału masońskiego. Pamina – córka Królowej Nocy – to apoteoza dziewczęcej niewinności, czyste niczym lza. Pamiętać trzeba, iż wykonująca też partię Anna Gottlieb w roku prawykonania dzieła miała zaledwie 17 lat. Pamina jest wierna, szlachetna i lojalna do bólu, upodabniając się w tym nieco do Ilirii – dziewczęcej bohaterki skomponowanego 10 lat wcześniej *Idomenea*. Stanowi bardziej archetyp niż rzeczywistą postać, lśniąca pięknem linii wokalne i blaskiem niczym niezmaconej niewinności.

Najsławniejsza z dziewczyn

Romantyzm otoczył klasyczną dziewczęcą aurą niezwykłości, tajemnicy i onirycznego blasku. Idealnym wcieleniem tego toposu jest Amina (jakże podobne imię do Mozartowskiej

Turandot (Maria Callas).



Dziewicza czystość zajmuje ważne miejsce w panteonie bohaterek Richarda Wagnera. ►

Giacomo Puccini: pożeracz damskich serc, cyniczny uwodziciel.
Jego bohaterki: skłonne do poświęceń i nietknięte seksualnością.

bohaterki), główna postać *Lunatyczki* Belliniego. Ta wiejska dziewczyna to kolejna *pastorella* operowej sceny – dziecko natury, kwiecistych łąk i gajów (w tym kontekście ponownie na myśl przychodzi Händlowskie bohaterki – Galatea, i Dorinda z *Orlanda*). Widzimy ją dwukrotnie pogrążoną w lunatycznym śnie. Po raz pierwszy, gdy bezwiednie zakrada się do apartamentów hrabiego Rudolfa, co daje powód do oskarżenia o zdradę i niemoralność. Po raz drugi, gdy ukazuje się niczym fantom całej wiejskiej społeczności, śpiewając w księżycowym blasku arie *Ah! non credea mirarti* – z jednej strony udowadnia swą czystość, z drugiej zdradza nadprzyrodzony, fantazmatyczny status. Bohaterki Verdiego to w większości postaci heroiczne, targane zarówno uczuciowymi turbulencjami, jak i będące ofiarami najróżniejszych intryg i spisków. *Rigoletto* należał do ukochanych partytur mistrza z Busetto, cenionych przez niego do końca życia. Gilda – dziewicza córka tytułowego bohatera, ślepo podąża za miłością, wpadając w ramiona zdemoralizowanego rozpustnika. Kompozytor i librecista oszczędzili nam naturalistycznej sceny „zbezczeszczenia” bohaterki – wszystko rozgrywa się za zamkniętymi drzwiami. Wydarzenia docierają do nas poprzez zrozpaczonego ojca, z oddali obserwującego dramat córki. Ich późniejsze spotkanie – duet kończący II akt dzieła – należy do najbardziej przejmujących scen w twórczości kompozytora. W kontekście dzieł Verdiego warto wspomnieć również o operowym wcieleniu najślawniejszej z dziewic, czyli o *Joannie D’Arc*. Wczesna opera kompozytora ukazuje Dziewicę Orleańską miotaną sprzecznościami; między uczuciem do króla Karola VII a mistycznym posłannictwem sygnalizowanym przez Boga w sekwencji objawień. Joanna, na przemian sakralizowana i przeklinana przez lud, ginie bohatersko, ratując życie królowi – swojej niespełnionej miłości. W skomponowanej w 1881 r. przez Czajkowskiego *Dziewicy Orleańskiej* dramatyczny i psychologiczny portret protagonistki różni się znacznie od obrazu wykreowanego przez Verdiego, wysnutego swobodnie z dramatu Schillera. Joanna prowadząc w mistycznym uniesieniu siły francuskie, ulega tu nieoczekiwanie Lionelowi – burgundzkiemu rycerzowi, a ich miłość

niedługo potem zostaje skonsumowana przy dźwiękach surowego potępienia chórów anielskich. Odarta z niewinności bohaterka, potępiona i uznana za czarownicę wstępuje na stos, ginąc w rytualnym akcie.

Rusalki i wojowniczk

Jedną z najpiękniejszych, najczystszych i najbardziej przejmujących postaci kobiecych, wykreowanych na potrzeby operowej sceny jest Rusalka – bohaterka późnej opery Dwořaka. Tajemnicza wodna zjawą wbrew przestrogom przybrała ludzką postać, zdobywając serce księcia. Zapłaciła za to utratą mowy. Niema dziewczyna, nie osiągnąwszy pełni człowieczeństwa znudziła się ukochanemu, który porzucił ją dla innej, w poszukiwaniu prawdziwej namiętności. Rusalka znalazła się więc w tragicznym niedookreśleniu – tracąc dziewictwo, nie zyskała kobiecości; rezygnując z podwodnego statusu, nie osiągnęła człowieczeństwa. Tkwi pomiędzy bytami, między życiem i śmiercią. W końcowym rozrachunku przegrywa, pogrążając się w odmętach, i w otchłani śmierci.

Dziewicza czystość zajmuje ważne miejsce w panteonie bohaterek Wagnera. Niewinna Elżbieta z *Tannhäusera* przeciwstawiona zostaje zmysłowej bogini Wenus – jej żarliwa modlitwa i śmierć wybawiają tytułowego bohatera z opresji. Trzeba tu przypomnieć, że zbawienie i oczyszczenie poprzez kobiecą miłość jest jednym z archetypów doktryny dramatycznej mistrza z Bayreuth, wyraźnie nawiązującej do tradycji faustowskiej. Waleczną dziewczicą jest Brunhilda, która za sprzeniewierzenie się woli ojca ma być wydana na pastwę losu przypadkowemu mężczyźnie. Rozpacz i lzy powodują, iż otoczona zostaje kordonem ognia na dalekim skalistym pustkowiu, gdzie dotrzeć zdoła tylko bohater i to z nim przeżyje miłosną inicjację. Słowiańską siostrą Brunhildy jest Szarka – bohaterka wczesnej opery Janačka. Dziewicza Amazonka, pokonana przez wojowniczego i dzielnego Ctirada, zakochuje się w nim bez pamięci. Wie jednak, iż musi go zabić, by dochować wierności ideałom. Owładnięta miłosnym pożądaniem nie jest w stanie tego zrobić samodzielnie, dlatego dmie w róg, wzywając na pomoc towarzyszkę, które zabijają bohatera. Szarka – wojownicza dziewczica, staje się jednocześnie wdową; wstępując na płonący stos, ginie, podobnie jak Brunhilda w *Zmierzchu bogów*.

Jedną z najwspanialszych i najbardziej niekonwencjonalnych bohaterek Janačka jest Lisica Chytruska – wcielenie kobiecej witalności, przebiegłości i seksualności. Chytruska na naszych oczach przechodzi przemianę – oglądamy ją wprawdzie jako dziecko, a później młodą rezolutną dziewczynę. Jej scena miłosna z Lisem jest jednym z najpiękniejszych i jednocześnie najbardziej dowcipnych ujęć erotycznej inicjacji w operowej tradycji. Miłosna gra i tylko z pozoru niewinne spojrzenia prowadzą wprost do miłosnej ekstazy, która symbolizuje życiową witalność w zenicie.

Producent kobiet bez skazy

Dziewiczych bohaterek nie poskąpił nam też inny operowy gigant – Giacomo Puccini. Ten pożeracz damskich serc, cyniczny uwodziciel i bohater skandalizujących romansów – twórczością zdawał się odrađowywać rzeczywistość. Jego sceniczne bohaterki są z reguły kruche, nadwrażliwe, skłonne do bezgranicznych poświęceń i nietknięte seksualnością. Taka jest Fidelia z *Edgara* i Cio Cio San – czyli tytułowa *Madama Butterfly*. W podobnej przestrzeni porusza się też Liu – czysta niczym kryształ *seconda donna* w *Turandot*. Puccini kreuje też kobiety silne, namiętne i pewne siebie – czego wcieleniem idealnym jest Floria Tosca. Czy jednak silnie emanującą kobiecość pogodzić można z niewinną czystością? Okazuje się, że tak. Minnie – bohaterka *Dziewczyny z Zachodu* – jest właśnie takim przypadkiem. Zmysłowa, wprawiająca mężczyzn w ekstazę, czyta im Ewangelię, a uczuciem obdarzy pospolitego rzezimieszka – życiowego bankruta. Jej dziewiczość, podkreślana na każdym kroku, rozpala męską namiętność, która musi pozostać niespełniona. Dziewicą jest też *Turandot* – kobieta zimna i niedostępna, unicestwiająca wszystkich śmiałków starających się o jej rękę. Jej oziębłość wyjaśnić można zapewne w kategoriach freudowskiej psychoanalizy, ale jej okrucieństwo jest tajemnicą. *Turandot* boi się męskości, której musi jednak ulec. Swoistym paradoksem jest fakt, iż Puccini – urodzony piewca operowej namiętności – nie był w stanie skomponować finałowego duetu, w którym niedostępna dziewczica staje się kobietą. Mimo ciężkiej choroby znalazłby na to czas, ale zabrakło pomysłu, natchnienia, inspiracji.



METROPOLITAN OPERA

Nina Stemme jako Brunhilda, *Walkiria*, San Francisco Opera.

Latający Holender, Opera Narodowa w Warszawie.



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TWON

Kereza nie będzie – dziura będzie



BARTOSZ BOBKOWSKI/AGENCJA GAZETA



*Byłoby dla mnie zrozumiałe, gdyby Ratusz powiedział, że ma problemy z pieniędzmi, z infrastrukturą wokół muzeum, z roszczeniami do gruntów. Ale to, że mnie oskarżają, że chcą mnie ukarać za swoją niekompetencję, to jest niespotykane – **Christian Kerez** w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”.*

Obok: projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Zerwanie umowy, pozew do sądu, 6 mln zł kary – tak władze Warszawy pożegnały architekta Christiana Kereza, autora projektu siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Co straciliśmy?

Anna Cymer

Pięć lat spędzonych nad realizacją projektu, milionowe koszty z budżetu miasta, atmosfera konfliktu, nieskuteczność urzędników Ratusza i próby zrzucenia winy na projektanta. „Kerez nie podolał zadaniu” – uznał wiceprezydent Jacek Wojciechowicz. „Zostałem kozłem ofiarnym. To ostrzeżenie dla każdego architekta, który chce pracować w Polsce” – bronił się Szwajcar. Efekt – znów długo nic wartościowego nie powstanie na niezagospodarowanym od czasów wojny placu Defilad. A Warszawa pozostanie jedną z niewielu stolic bez Muzeum Sztuki Nowoczesnej z prawdziwego zdarzenia. Wprawdzie zespół MSN sprawnie działa w tymczasowych lokalizacjach, to jednak stary dom meblowy Emilia, który jest właśnie taką prowizoryczną siedzibą, nie zastąpi przecież budynku, zaprojektowanego z myślą o ekspozycji sztuki. Inicjatywa budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie od początku była pechowa. Najpierw odwołano ogłoszony w 2005 r. konkurs architektoniczny, którego regulamin utrudniał start zagranicznym architektom. Kilka miesięcy później ogłoszono następny; i pierwszą nagrodę otrzymał projekt Szwajcara Christiana Kereza. Burza krytyki, jaka podniosła się po werdykcie (publikowano prześmiewcze zdjęcia muzeum z neonem sieci hipermarketów), spowodowała, że do dymisji podał się dyrektor MSN, a część jurorów odcięła się od wyniku. Te zaskakujące reakcje tylko potęgowały chaos i negatywne opinie. Pierwszy konkurs architektoniczny ogłosił Lech Kaczyński (PiS), ówczesny prezydent Warszawy, za którego kadencji MSN zyskało status instytucji

Redukuję elementy, by mocniej brzmiało to, co pozostanie. Interesuje mnie ruch, konstrukcja, światło.



kultury. Po wyborach samorządowych, gdy znano już zwycięzcę konkursu, sprawę budowy muzeum wziął na siebie nowy prezydent. Być może Hanna Gronkiewicz-Waltz z PO nie miała serca do czegoś, co zainicjował jej polityczny przeciwnik.

Decyzja zapadła, Kerez odchodzi, a ponieważ jest to bardzo dobry architekt, warto przyrzeć się jego pracom i ocenić, co straciliśmy.

Beton na łące

Christian Kerez ma 50 lat, jest Szwajcarem, który urodził się w Maracaibo w Wenezueli. W 1988 r. ukończył architekturę na politechnice w Zurychu. Co ciekawe, przez kilka lat tuż po studiach zajmował się fotografią architektury – i jak sam przyznaje, to „spojrzenie z zewnątrz” miało wpływ na jego późniejszą twórczość. Pierwsze architektoniczne doświadczenia zdobywał w latach 1991–1993, pracując w biurze Rudolfa Fontany – we współpracy z Fontaną, na wzgórzu położonym niedaleko Chur w Gryzonii, stworzył kaplicę Oberrealta, jedno ze swoich najbardziej wyrazistych dzieł. Ten najmniejszy z zaprojektowanych przez siebie budynków nazywa najbardziej monumentalnym. Wzniesiony z surowego betonu budynek o spadzistym dachu stoi na łące wśród alpejskich szczytów i nic nie wskazuje na jego kościelny charakter. Zrealizowany na prywatne zamówienie, powstał jako miejsce do kontemplacji, obiekt, który miał sprzyjać wyciszeniu i skupieniu. Pozbawiony wyposażenia czy elementów symbolizujących funkcję sakralną, w tylnej ścianie ma jedynie 2,5-centymetrową pionową

szczelinę, która wpuszcza do wnętrza snop światła, pozwala też widzieć górzysty pejzaż naprzeciwko. Kaplicę przywołuje się do dziś jako jeden z najlepszych przykładów szwajcarskiego minimalizmu, którego Christian Kerez jest godnym przedstawicielem.

„Moje budynki opierają się na redukcji. Szwajcarski minimalizm ma swój początek w latach 80. i był reakcją na retoryczność i historyczność architektury tamtych czasów. Jest powrotem do rzeczywistości. Redukuję elementy, by mocniej brzmiało to, co pozostanie, interesuje mnie ruch, konstrukcja, światło” – powiedział w wywiadzie dla miesięcznika „ARCHITEKTURA-murator”.

Minimalizm pod Alpami

Czysta, racjonalna i pozbawiona zbędnych elementów architektura powstaje w Szwajcarii od co najmniej dwóch dekad. Jak Stany Zjednoczone kojarzą się z drapaczami chmur, Włochy – z antycznymi i renesansowymi zabytkami, tak Szwajcaria powinna się kojarzyć z surowym betonem. Bo nie alpejskie, wiejskie chaty są najciekawszym architektonicznym dziedzictwem tego kraju, lecz współczesny minimalizm. W minionej dekadzie najważniejszą architektoniczną nagrodę świata – Pritzker Prize – dwukrotnie przyznano Szwajcarom. W 2001 r. odebrał ją duet Jacques Herzog i Pierre de Meuron, osiem lat później – Peter Zumthor. O ile ci pierwsi należą już do grona słynnych architektów i projektują gmachy od Brazylii i Meksyku, przez Bliski Wschód po Chinę, zamknięty w sobie, małowimny Zumthor



Pokryte bazaltem Kunstmuseum Lichtenstein w Vaduz.

pozostał twórcą realizującym proste, surowe obiekty głównie dla regionu, w którym mieszka (Haldenstein w Gryzonii). Podobnie rzecz się ma z Kerezem, który, jak dotąd, wszystkie najważniejsze realizacje wznosił w pobliżu Zurychu, a dopiero niedawno podjął się zaprojektowania wieżowca w Chinach.

Głowa w makiecie

Własną pracownię Kerez założył w 1993 r., nieco później zaczął na macierzystej uczelni prowadzić zajęcia ze studentami, najpierw jako „visiting professor”, a od 2001 r. jako regularny pracownik naukowy Wydziału Designu i Architektury. To intelektualne, naukowe „zaplecze” jest bardzo ważne w twórczości architekta, którego projekty wywodzą się nie tylko z opracowań estetycznych i precyzyjnych obliczeń inżynierskich, ale przede wszystkim są wynikiem przemyśleń na temat architektury – refleksji nad funkcją konkretnego budynku. „Przestrzeń jest dla mnie podstawowym pojęciem odróżniającym architekturę od pozostałych dziedzin sztuki. Poszukiwanie autonomicznych cech architektury, takich, które nie odnoszą jej do rzeźby czy urbanistyki, wydaje mi się sensem mojego działania. Droga, która prowadzi do powstania obiektu architektonicznego jest wyjątkowa, właśnie dzięki możliwości oddziaływania na przestrzeń i stwarzania jej” – uważa Kerez. Z tego powodu pracuje przede wszystkim na makietach – nie ogranicza się do tworzenia wizualizacji w komputerze, ale dla każdego projektu (a właściwie każdej jego wersji) buduje makietę, tak dużą, by dało się w nie włożyć głowę i ową kluczową dla projektu przestrzeń po prostu zobaczyć.

Budynek, którego nie widać

Wpływ na kształtowanie się poglądów architekta miało doświadczenie fotograficzne, kiedy to Kerez oglądał dziesiątki budynków, i analizował ich bryłę, by jak najlepiej oddać ją potem na fotografii. Jak sam wspomina, wtedy też zrozumiał, jak ogromną rolę pełni w architekturze światło. Kolejnym ważnym determinantem dla jego projektów jest kontekst: gdy w latach 90.

świat zachwycił się „blobami” – budynkami-rzeźbami, autonomicznymi, widowiskowymi, ale oderwanymi od otoczenia strukturami – Kerez należał do grona architektów, głoszących konieczność analizy kontekstu i tworzenia konstrukcji, korespondujących z istniejącą zabudową.

Taki dialog z otoczeniem może odbywać się na różne sposoby – bynajmniej nie jest naśladowaniem tego, co stoi obok. Warszawski gmach Muzeum Sztuki Nowoczesnej miał stworzyć opozycję do socrealistycznej architektury Pałacu Kultury i Nauki, miał ten iglasty wieżowiec „przełamać” horyzontalną sylwetką, której „atrakcje” kryłyby się we wnętrzu (duże przestrzenie dzielone tylko kolumnami, dach ze świetlikami). Świadomy kontrast, antyteza – to metoda, którą przyjął Kerez w tym projekcie.

Nieco inaczej postąpił we wzniesionym w latach 1998–2000 Kunstmuseum Lichtenstein w Vaduz. Wśród ekskluzywnych butików i malowniczych kamieniczek alpejskiego kurortu, przy jego głównej ulicy stanęła surowa, czarna bryła. Wszystkie elewacje pokrył bazalt – czarny i wypolerowany aż do osiągnięcia niemal lustrzanej powierzchni. Dzięki temu pozornie ciężki i nieprzystępny gmach idealnie wtopił się w otoczenie, bo... prawie go nie widać. Lśniące ściany odbijają wszystko dookoła, łącznie z ośnieżonymi szczytami gór, optycznie niwelując masę surowej bryły. Poza kilkoma wąskimi przeszkleniami, budynek Kunstmuseum nie ma żadnych detali czy ozdób; to monolityczna, zwarta, chłodna forma. Także wewnątrz jest typowym „white cube’em”, neutralnym opakowaniem dla dzieł sztuki z białymi ścianami, drewnianymi podłogami i świetlikami w dachu.

Szklany dom

Kolejną znaną realizacją Szwajcara jest czterorodzinny budynek przy Forsterstrasse w Zurychu, zbudowany w latach 1998–2003, w którym zamieszkał z rodziną. Konstrukcję domu ulokowanego na zboczu wzgórza stanowią cztery betonowe platformy, rozdzielone pomniejszoną do niezbędnego minimum liczbą ścian nośnych. Wszystkie pozostałe ściany – to szkło. Choć na pierwszy rzut oka wydaje się to dziwne, fakt, że zewnętrzne ściany mieszkań są całkowicie przeszklone nie sprawia



Mieszka w domu własnego projektu przy Forsterstrasse w Zurychu.

ANNA CYMER (2)

mieszkańcom problemu – wszystkie lokale wyposażono w zasłony, którymi w dowolnym momencie można się odseparować. W wywiadzie, udzielonym gazecie, której wydawcą jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Kerez tak tłumaczył ów projekt: „Są tam olbrzymie przeszklenia wcale nie dlatego, że tak bardzo kocham szkło. To była próba wykorzystania do maksimum warunków, jakie daje to konkretne miejsce. Tam otoczeniem była przyroda; drzewa, które pięknie zmieniają się wraz z porami roku, ptaki. Staralem się zawłaszczyć te widoki, uczynić je posłusznymi mojej architekturze. Więc przeszklenia nie były wynikiem żadnego formalistycznego podejścia do kontekstu”. Gładkość szkła i chłód szarego betonu – to jedyne kolory i faktury, jakie dał lokatorom architekt. Nie ma tynków, farb, tapet – przestrzeń, w której się żyje została „opakowana” neutralnym stelażem, a pokoje wypełniło światło, które stało się ważniejsze i cenniejsze niż dekoracje.

Dom z jedną ścianą

Szkło dominuje też w kolejnej realizacji. Podobnie jak w przypadku kaplicy w Oberrealta, i tu uzewnętrznił się estetyczny rygorystyczny architekt. Dom zbudowany w jednej z willowych dzielnic Zurychu w latach 2004–2007, zgodnie z nazwą... ma jedną ścianę. To łamana, betonowa pionowa płaszczyzna, na której wsparto platformy poszczególnych pięter. Całą konstrukcję nośną willi stanowi ulokowana w jej środku ściana, toteż wszystkie elewacje mogły zostać przeszklone. Ze względu na niewielki rozmiar działki, dom ma cztery kondygnacje, jednak dzięki szybom oraz nieregularnej, załamującej się wielokrotnie bryle nie wydaje się wysoki i nie góruje nad okolicą. W tym obiekcie doskonale widać, jak ważne dla Kereza są sprawy przestrzeni i światła. Ta może nietypowa, ale bardzo prosta, racjonalna i czytelna konstrukcja służy temu, by na małej dostępnej powierzchni, wśród kameralnej, ale dość gęstej zabudowy stworzyć optymalną przestrzeń do życia. Bogusław Stelmach, polski architekt, także tworzący w estetyce minimalizmu, tak opisał Dom z Jedną Ścianą: „Odnalezienie natury rzeczy, oddanie „ducha czasu” środkami czysto architektonicznymi: sposobem kształtowania morfologii domu, rolą i formą konstrukcji podpór, zasadą tworzenia

i rysunkiem ścian lub sposobem dialogu z zastaną „geografią” oraz oczekiwaniami mieszkańców – to wszystko decyduje o sile przekazu tego obiektu”.

Fasada z podszewki

O ile Dom z Jedną Ścianą można uznać za przeciwieństwo tradycyjnych willi (tych, gdzie ściany zewnętrzne pełnią funkcję nośną), tak oddana do użytku dwa lata temu szkoła w dzielnicy Leutschenbach w Zurychu jest budynkiem „wywróconym na lewą stronę”. Tu szkielet konstrukcyjny jest nie tylko wydobyty na zewnątrz, nie tylko uczyniony elementem architektury, ale nadaje wręcz wyraz budowli. Szkoła – w położonej na uboczu dzielnicy, która zmienia się właśnie z przemysłowej w mieszkaniową – ma aż sześć kondygnacji. Najbardziej widowiskowa jest ostatnia: to wysoka na 7 metrów, całkowicie (łącznie z dachem) przeszklona sala gimnastyczna. Dzięki umieszczonemu na zewnątrz stalowemu szkieletowi konstrukcyjnemu, przestrzeni w środku nie mać żadna podpora, a ścianki działowe rozlokowano zgodnie z potrzebami. Ponieważ na szklanych elewacjach zaznaczono poziomy podestów poszczególnych pięter ze skosami zygzakowato ułożonych słupów konstrukcyjnych, sylwetka budynku wydaje się lekka i dynamiczna zarazem. Cały gmach utrzymano w chłodnej, powściągliwej stylistyce, nasuwającej skojarzenia z laboratorium. Coś całkowicie przeciwnego panującej np. w Polsce modzie na budowanie szkół kolorowych, infantylnych, ozdobionych obrazkami i postaciami z bajek – tu mamy do czynienia z budynkiem, zapewniającym maksimum komfortu przy minimum efekciarstwa. „Nie interesują mnie gadżety i efekty specjalne, tylko wyrażanie podstawowych pojęć architektonicznych, jak przestrzeń czy światło” – zwykł mawiać Christian Kerez. Nigdy się nie dowiemy, jak tę tezę wcieliłby w życie na placu Defilad w Warszawie, pewne jest jednak to, że budynek byłby czymś innym, niż wszystko, co zbudowano wcześniej w stolicy. Precyzyjne rozumienie przestrzeni czy monumentalizmu, szacunek dla kontekstu i wywyższenie klarownej przestrzeni ponad efekt i blichtr, czyli idee, jakie wyznaje szwajcarski projektant, na polskiej ziemi wciąż są czymś bardzo rzadkim. **BM**

Multiinstrumentalista

Przed remiksem dla Beyoncé napisałem swoją pierwszą symfonię.

Ale o niej nikt nie wie – mówi kompozytor **Radzimir Dębski**, syn Krzesimira, rocznik '87.



MICHAŁ ZAGÓRNY

Mike Urbaniak: Wiosną gruchnęła wieść, że międzynarodowa supergwiazda wybrała spośród trzech tysięcy propozycji twój remiks jej piosenki *End of Time*. Jak się wygrywa taki konkurs? I skąd w ogóle pomysł na wystartowanie w nim?

Radzimir Dębski: Zacząłem niedawno oswajać się z popem, z produkcją muzyczną. W Internecie natknąłem się przypadkiem na informację o konkursie i wystartowałem w ostatniej chwili. Dzięki głosom internautów wszedłem do finałowej pięćdziesiątki, a potem trwały obrady jury, w którym oprócz samej Beyoncé był m.in. Oscarowy kompozytor Giorgio Moroder. Po mniej więcej dwóch miesiącach zadzwonił do mnie najpierw jej menadżer, a potem sama artystka. Nadal trochę w to nie wierzę, znalazłem się na jej płycie, a mój kawałek był w dniu otwarcia najlepiej sprzedającym się remiksem w całym amerykańskim iTunes.

Zgłosiłeś remiks jako Jimek, a nie Radzimir Dębski. Dlaczego?

To mój pseudonim artystyczny, ale nie jakiś wydumany twór, tylko ksywka jeszcze z podwórka. Używanie go pomaga mi oddzielić życie związane z muzyką popową od tego związanego z muzyką poważną. Poza tym w Polsce moje imię i nazwisko są jakoś do przejścia, ale w Stanach nikt nie potrafi tego wymówić.

Beyoncé je wymówiła?

Nie musiała.

Jak się zostaje kompozytorem-celebrą?

Nie mam pojęcia.

Chyba właśnie nim zostałeś.

To się w dużej mierze wydarzyło poza mną. Określenie celebryta jest pejoratywne i kojarzy mi się z sytuacją, w której ktoś nie zasługuje na żaden tytuł, określający jego czy jej profesję. Nie chcę być znany z tego, że jestem znany.

To cię zaskoczyło?

Nie bardzo; rozumiem to, że ludzie potrzebują nowych artykułów, nowych twarzy. To jest chwilowe zainteresowanie, które mnie specjalnie nie kręci. Mam do tego dystans, ale zdaję sobie sprawę, że muzykowi jest to w jakimś stopniu potrzebne, bo przełoży się na przykład na sprzedaż płyt. Dostaję ostatnio wiele różnych – czasem przedziwnych – propozycji, wynikających z tej medialnej popularności. Ale zdarzyła się też taka, którą przyjąłem z wielką przyjemnością, czyli otwarcie tegorocznego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. To było coś fajnego, wielkie stylistyczne wyzwanie i pole do popisu. Niestety, nie znalazłem w prasie recenzji mojej pracy. Znalazłem za to recenzje mojego ubioru.

Twoje portfolio pełne jest muzyki do seriali, znalazłem nawet pokaz mody. To jest coś, czym chcesz się zajmować?

Tak, bo to też jest mój zawód. Można oczywiście odrzucać takie propozycje, ale ja uważam, że to błąd. W każdym artyście jest rzemieślnik i ja nim jestem, starając się jak najlepiej wywiązywać z zamówień.

Czyli nie wybrzydzasz?

Nie wybrzydzam, bo nie ma co się sadzić na bycie wielkim artystą. Zawsze chciałem być po prostu fachowcem. Są w moim portfolio rzeczy, z których jestem bardziej dumny i takie, z których czasem mniej, ale wszędzie było wyzwanie i chciałem się z tym zmierzyć.

Ale jest jakaś dolna granica?

Oczywiście, nie robię wszystkiego, z czym się do mnie zwracają ludzie. Robię różne rzeczy – przed remiksem dla Beyoncé napisałem swoją pierwszą symfonię. Ale o niej nikt nie wie.

Może nie była warta uwagi?

Nie, nawet nie doszło do jej wykonania. Studia kompozycji tego nie zapewnią. Jeśli nie weźmiesz udziału w konkursie, w którym musisz wpisać się w pewną konwencję – nie uda ci się wykonać symfonii z orkiestrą. Sam wiesz, jakie to są trudności, nazwijmy je technicznymi. Ale nie narzekam; robię to, co lubię, zarabiam pieniądze, a nie oszukujemy się – o to też chodzi. Żeby móc robić, co się kocha i z tego żyć.

W szkole muzycznej uczyłeś się grać na skrzypcach, perkusji i trąbce. Sporo tego.

Skrzypce wybrali moi rodzice, gdy miałem 6 lat. Na początku często wybiera się skrzypce, bo świetnie kształcą słuch. Po kilku latach, z racji tego, że miałem ADHD, przesunięto mnie na perkusję i byłem zachwycony. Miałem w podstawówce genialną nauczycielkę, panią

Zeburę, ale potem przedwcześnie poszedłem do szkoły średniej i następny nauczyciel skutecznie zniechęcił mnie do wszystkiego. Wtedy zrezygnowałem ze szkoły muzycznej. To był chyba jeden z najważniejszych momentów dla mojej muzycznej przyszłości, bo przez kilka lat kształciłem się sam. Wróciłem do szkoły na własnych zasadach i na nowy instrument – trąbkę. Była jeszcze gitara i basówka, ale to już było samokształcenie.

Prawdziwy multiinstrumentalista.

To wszystko było po coś, wiem to dziś.

To moje narzędzia pracy.

A kompozycja skąd się wzięła?

Z tej mojej przerwy w życiorysie, kiedy uczyłem się sam. Zacząłem coraz więcej wymyślać, pisać, szukać, kombinować, współpracować w koleżanki ze szkoły filmowej i to mnie bardzo wciągnęło. Wiedziałem, że chcę tworzyć muzykę.

Po skończeniu kompozycji na Akademii Muzycznej w Warszawie wyjechałeś jeszcze pobierać nauki na University of California w Los Angeles. Dlaczego?

To było trochę niezależne ode mnie. Moja mama wbijała do głowy mnie i mojej siostrze, że bardzo ważna jest znajomość języków obcych i studiowanie za granicą, więc taki wyjazd był na liście rzeczy obowiązkowych. W Los Angeles zetknąłem się ze zupełną odwrotnością tego, jak wygląda edukacja muzyczna w Polsce, bo to bardzo praktyczne studia. Studiowałem tam kompozycję i orkiestrację z naciskiem na muzykę filmową. Miałem też zajęcia z muzyki elektronicznej i to właśnie tam zacząłem się bardziej interesować elektroniką, nagrywaniem, produkcją i realizacją dźwięku. Dzisiaj to moje kolejne narzędzie w pracy. Pokażę to na mojej płycie, którą właśnie nagrywam.

Co to będzie?

Trochę demonstracja siły, trochę mój muzyczny rozrachunek. Jest to ukłon w stronę muzyki popularnej, ale nie zapominam o tym, że studiowałem kompozycję. To będzie właściwie rzecz niedefiniowalna gatunkowo, muzyczna opowieść o moich schizofrenicznie różnych fascynacjach. Myślę, że trudno będzie ją sklasyfikować, mam przynajmniej taką nadzieję. Na płycie użyję wszystkiego, czego do tej pory się nauczyłem. Będę także po raz pierwszy śpiewał.

Czyli jeszcze wokół. Twój tato mi powiedział, że także świetnie tańczysz.

To pomówienia.

Rozmawiał **Mike Urbaniak**

9-17.09.2012

PREZYDENT
MIASTA KRAKOWA
JACEK MAJCHROWSKI
ZAPRASZA

ALARM WILL SOUND
BANG ON A CAN ALL-STARS

SKALPEL SIGUR RÓŠ KRONOS QUARTET

AGATA ZUBEL
CEZARY DUCHNOWSKI

MUSIKFABRIK
CIKADA ENSEMBLE

+sacrum
profanum

KRAKÓW

PAWEŁ MYKIETYN
KING CANNIBAL DJ FOOD
ENVEE IGOR BOXX
GRASSCUT

ENSEMBLE MODERN
KLANGFORUM WIEN
MARCIN STAŃCZYK
ALEK NOWAK
SŁAWEK KUPCZAK

www.sacrumprofanum.com



Zeskanuj kod, korzystaj z mobilnego przewodnika po Festiwalu i wygraj festiwalowe gadżety!
Pobierz darmowy skaner na telefon z www.odkoduj.com

Organizatorzy:



kbf★



Projekt dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Współpraca:



Partner strategiczny:





Kolekcjonuj wydarzenia z Poczta Polska



Collect events with Poczta Polska



www.poczta-polska.pl

Poczta  Polska