

JESIEN
2012

BEETHOVEN

Nr 16

M A G A Z I N E

B E L C E A Q U A R T E T



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) ■

rozmowa

Odnaczenie przyjaźni, czyli Krzyż Zasługi na Wstędze Republiki Federalnej Niemiec dla **Elżbiety Pendereckiej**.
s. 8

o tym się mówi

Międzynarodowe orkiestry młodzieżowe naprawdę jednoczą – od West-Eastern Divan Orchestra po I, Culture Orchestra.
s. 10

Polskie teatr i kino w Korei Południowej, muzyka w Chinach. O Projekcie Azja mówi **Paweł Potoroczyn**.
s. 14

co się działo

Jeśli ktoś chciałby znaleźć skrawek Europy, gdzie nie ma najmniejszych oznak kryzysu, powinien wybrać się do Salzburga.
s. 20

nasz bohater

Belcea Quartet nagrał kwartety smyczkowe Beethovena. Rozmowa z **Krzysztofem Chorzelskim**.
s. 26

to i owo

60% muzyków boryka się z tremą. 10% z nich obawia się, że zahamuje ona ich karierę. Jak z nią walczyć?
s. 32



DG

Lulu Albana Berga
w brukselskiej La Monnaie
i na DVD z **Patricią Petibon**.
s. **24**



CORBIS

Gotuj z Gioachino!
Medaliony wołowe à la Rossini własnoręcznie przyrządził
i skosztował **Jerzy Snakowski**.
s. **34**



TYMEK BOROWSKI

Tymek Borowski jest autorem plakatu 17.
Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena.
Sylwetka i wywiad pióra **Moniki Małkowskiej**.
s. **56**

top ten

Dyktatura czterdziestolatków. Na światowych scenach rządzą teraz mężczyźni w sile wieku – ranking **Jacka Marczyńskiego**.
s. 38

historia

Mało znany epizod świetności polskiej muzyki. O operze króla Władysława IV pisze **Tomasz Jeż**.
s. 44

muzyka do czytania

O Bachowskiej monografii Christopa Wolffa, która nareszcie ukazała się w Polsce, pisze **Marcin Majchrowski**.
s. 47

dziewice, kokietki...

Klasyczna subretka potrafi być czarującą zalotnicą i rezolutną kobietą, która wyprowadza w pole safandulowatych mężczyzn – pisze **Piotr Deptuch**.
s. 50

rejs filmowy

Jesienią na ekrany kin wszedł nowy Bond – *Skyfall*. **Łukasz Waligórski** odtwarza ścieżkę dźwiękową z filmów o agencji 007.
s. 52

co się wydaje

Reporterska książka **Lidii Ostalowskiej**, która 12 lat temu pierwszy raz napisała o hip hopowej Paktofonice. Wywiad z autorką.
s. 60

Od wydawcy

Zanim klikniesz „lubię to”

Dziś każdy może być artystą: umieścić swoją powieść na blogu, zaśpiewać piosenkę czy nakręcić filmik i „wrzucić” do sieci. Fajne? Tak, ale do czasu. Gdzieś w tym wszystkim zaczyna zanikać prawdziwy przekaz, sztuka wysoka albo przynajmniej wartościowa zostaje zastąpiona papką, memem mierzonym liczbą wejść i „lajków na fejsie”. Dopóki jest to czysta zabawa, do której nie musimy przystępować, możemy sobie pozwolić na jej ignorowanie – ale czy naprawdę?

W rzeczywistości wirtualnej pozorny akt sztuki nabiera niebezpiecznego rozpędu. Jeszcze 20 lat temu amatorski filmik nie wzbudziłby gniewu całego świata arabskiego. Karykatury Proroka opublikowane przez mało znany francuski magazyn też raczej nie poruszyłyby tłumów. Dziś znaczenie tych zdarzeń, rozdęte przez żądne krwi media, czynią autorów... No właśnie: kim? Twórcami? Czy rozgłos uzyskany pod pretekstem „tworzenia” daje się porównać z artystycznym sukcesem? Można powiedzieć, że i wcześniej tak bywało. Kiedyś na podobną reakcję naraził się Salman Rushdie.

A psychotyczny sprawca masakry podczas premiery *Batmana (Mroczny Rycerz powstaje)* może kojarzyć się z zabójcą Johna Lennona. Tak, ale przecież czujemy, że skala i ranga zjawiska są dzisiaj inne.

Z drugiej strony – sztuka zawsze budziła nie tylko dobre emocje. Gwizdy i tupania były obecne i w teatrze elżbietańskim, i w najlepszych włoskich operach. Autor pokornie tulił uszy po sobie i poprawiał dzieło. Sztuka współczesna, często prowokacyjna, także spotykała się z gwałtownymi reakcjami. Zbyt łatwo byłoby jednak ustawić takie zdarzenia w ciąg prowadzący do dzisiejszych, szokujących newsów. Wszystko to pozostawało w ramach w miarę bezpiecznej relacji autor–publiczność, dziś zanikającej – skoro interaktywność to warunek każdego „skutecznego” działania. I choć przywilej uczestnictwa nie jest sam w sobie zły, to kiedy przestaje być przywilejem, a staje się normą – bywa niebezpieczny. W świecie, w którym każdy jest autorem, gdy każdy ma w plecaku buławę krytyka, nikt nie dba o upadające autorytety.

Od redakcji

W operze i w numerze

Jeśli jesteś Manon Lescaut w ostatniej inscenizacji Mariusza Trelińskiego, to znaczy, że masz pecha. Nie dość, że swoją żądzą dręczy cię jakiś jugosłowiański gangster w białym garniturze, ze sztuczną nogą i maską tlenową; nie dość, że mu cię stręczy twój własny brat, który śpiewa barytonem, paląc papierosa; nie dość, że umierasz w hałasie, na stacji metra lub na innym dworcu, a nie na pustyni, jak twój Pucciniowski pierwowzór, gdy twój narzeczony zamiast szukać pomocy, układa się w kłębek na ławce i słodko zasypia, to jeszcze reżyser nazywa cię – właśnie cię – kobietą fatalną, która tak strasznie namąciła w życiu tego młodego człowieka w korporacyjnym garniturze. Bo najpierw go uwiodłaś, potem porzuciłaś, później zmusiłaś do zmiany miejsca zamieszkania, a na koniec się rozchorowałaś i umarłaś. A wcześniej jeszcze się rozdwoiłaś. A w ogóle to cię nie było, bo reżyser wymyślił, że jesteś fantomem. I niespecjalnie wiedziałaś, co masz robić ze sobą na wielkiej scenie Opery Narodowej. Wprawdzie dobrze śpiewałaś głosem Amandy Echalaz, ale tak w ogóle to można ci było tylko współczuć. Och, Manon!

Więcej szczęścia miała twoja młodsza koleżanka – Lulu, bo wystawili ją w Barcelonie i wcieliła się w nią Patricia Petibon. Ona tam jakoś potrafiła



The Dark Knight Rises, reż. Christopher Nolan. Podczas premiery tego filmu w Denver, 20 lipca 2012 r., 24-letni morderca zastrzelił 12 i ranił 38 osób.

Nie bez winy jest machina promocyjno-marketingowa, uruchamiana przy okazji różnych wydarzeń i nadająca im niewspółmierne znaczenie – premiera *Batmana* skoncentrowała przecież uwagę miliardowej publiczności. Nie bez winy bywają sami artyści, gdy zabiegają – czasem na granicy lub za granicą zdrowego rozsądku – o popularność w mediach, status gwiazdy czy opinię celebryty. Mocne słowa i gesty także skupiają uwagę na twórcy – ale spirala kolejnych reakcji może wymknąć się spod kontroli. Gdzieś przebiega granica: kwestia odpowiedzialności twórcy i nieprzewidywalnych zachowań milionów odbiorców zdaje się być jednym z największych problemów stojących przed sztuką XXI wieku. Bo świetnie umiemy sobie wyobrazić, jak na ekranie przed nami rozświetlają się newsy z jakąś współczesną Biblioteką Aleksandryjską w ogniu – a obok widnieje przycisk „lubię to”.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

wiarygodnie pokazać, że jest fantomem, kameleonem i umie być naprawdę niefajna. I jakoś to wszystko nie szło na bakier z muzyką. Podobno Lulu miała też szczęście w Brukseli – wprawdzie Krzysztof Warlikowski także „miewa pomysły”, ale tym razem chyba zasluchał się w Berga.

Wprawdzie umarłaś (w jednej z najbardziej wstrząsających scen śmierci w historii opery), ale ponieważ jesteś unieśmiertelniona w muzyce, warto pomyśleć o partnerach dla ciebie – stąd nasz ranking największych męskich głosów operowych świata. I relacja z Salzburga na dokładkę. To tyle o tym, co w świecie opery.

Ponadto w „Beethoven Magazine” światowo: o wielonarodowych i multikulturowych orkiestrach, o międzynarodowym Belcea Quartet, który nagrał całego Beethovena – jest się czym cieszyć. O Projekcie Azja, czyli o wspólnym genotypie Polaków i Koreańczyków oraz pomysł na Indie. Jerzy Snakowski gotuje à la Rossini, zastanawiamy się co zrobić z tremą, przyglądamy się operowym kokietkom (a jednak znów opera!), wpuszczamy trochę Bonda i trochę Bacha, i rozmawiamy z Tymkiem Borowskim.

Anna S. Dębowska

Redaktor Naczelna „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, 2011 i 2012 r. w kategorii „Najlepsza gazeta branżowa”, przyznanej w konkursie American International Business Awards.



BEETHOVEN MAGAZINE

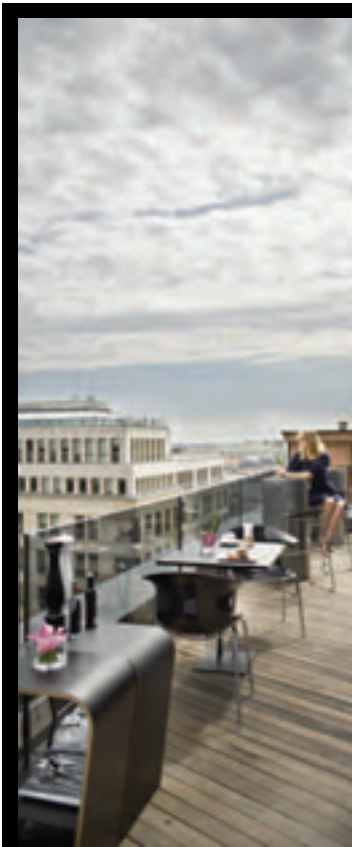
Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków
Prezes Zarządu, Dyrektor Generalny:
Elżbieta Penderecka
Reklama: andrzej@beethoven.org.pl
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska
Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz
Redakcja: Bogdan Rudnicki
Okładka: Belcea Quartet, fot. Benjamin de Diesbach
ISSN: 2080-1076
© 2012 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Druk: PASAŻ Kraków

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministerstwa
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego.

Prenumerata: www.beethoven.org.pl

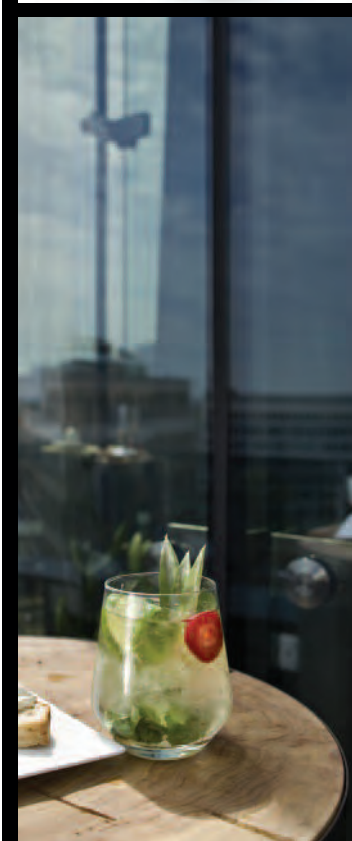


Concept¹³

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

Wyścig o batutę.

Stawia wysokie wymagania, promuje muzykę polską, łowi talenty – 16 listopada rozpocznie się w Katowicach 9. Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga. Do udziału w zmaganiach o Złotą, Srebrną i Brązową Batutę zgłosiło się 164 młodych dyrygentów z 37 krajów świata. Staną przed trudnym zadaniem – w każdym z kolejnych trzech etapów uczestnicy wybierają po sześć utworów z różnych epok: od klasycyzmu po współczesność. Dwa dzieła – wybrane drogą losowania – mają przygotować z orkiestrą (w tym przypadku Filharmonii Śląskiej) w ciągu zaledwie kilkunastu minut. W II etapie dyrygenci muszą się wykazać umiejętnościami współpracy z solistą w koncertach skrzypcowych i wiolonczelowych z udziałem Anny Marii Stańkiewicz, Agaty Szymczewskiej, Tomasza Strahla i Marcina Zdunika. Ważne miejsce zajmuje muzyka polska, obowiązkowe są utwory Karłowicza, Szymanowskiego, Lutosławskiego. Ponadto uczestnicy mogą wybrać dzieła Góreckiego, Panufnika, Pendereckiego i Kilara. Przesłuchania potrwać od 16 do 23 listopada w sali „Symfonia” w Akademii Muzycznej w Katowicach. Kandydatów wysłucha międzynarodowe jury pod przewodnictwem Mirosława Jacka Błaszczyka, w którego składzie zasiądą m.in. Antoni Wit, Piotr Gajewski, Maximiano Valdés, John Neschling. Laureatów będzie można usłyszeć także w Filharmonii Narodowej 26 listopada, ponownie z orkiestrą Filharmonii Śląskiej. Dyrygenci (urodzeni po 1976 r.) konkuruwać będą o wspomnianą Złotą Batutę i 25 tys. euro oraz o atrakcyjny zestaw nagród pozaregulaminowych. Są to głównie zaproszenia do dyrygowania orkiestrami symfonicznymi w Polsce i zagranicą. Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga jako trzeci w Polsce – obok pianistycznego im. Fryderyka Chopina i skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego – należy do Światowej Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie. Powstał z inicjatywy Karola Stryi, dyrektora Filharmonii Śląskiej. Dwie pierwsze edycje, w roku 1970 i 1974, miały

tylko ogólnopolski zasięg; od 1979 r. jest konkursem międzynarodowym, którego zwycięzcami byli m.in. Michael Zilm, Massimiliano Caldi i Eugene Tzigane. Patronem konkursu jest Grzegorz Fitelberg, wybitny dyrygent i wielka postać polskiego życia muzycznego w okresie międzywojennym i powojennym. Wraz z Karolem Szymanowskim, z którym łączyła go zażyła przyjaźń, tworzył muzyczną Młodą Polskę. Będąc z początku skrzypkiem, jako dyrygent zaangażował się w propagowanie rodzimej muzyki współczesnej, również zagranicą. W latach 1934–1939 zorganizował Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Warszawie, a w 1947 r. objął dyrekcję tej orkiestry, gdy przeniosła się do Katowic i stała się załącznikiem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. Organizatorami konkursu są Filharmonia Śląska, Instytut Muzyki i Tańca, Fundacja Muzyczna MKD im. G. Fitelberga.

Pianohooligan na płycie.

23 listopada, w dniu 79. urodzin Krzysztofa Pendereckiego, ukaże się debiutancki album Piotra Orzechowskiego – „Pianohooligana”, zatytułowany *Experiment: Penderecki*. Dzień później odbędzie się pierwszy koncert z tym materiałem. Pianista Piotr Orzechowski ma 22 lata, w ubiegłym roku wygrał Montreux Jazz Piano Competition.

Kurzak prezydentem.

Światowej sławy polska sopranistka Aleksandra Kurzak została prezydentem Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki. Artystka pomoże skompletować jury, złożone ze sław, sama jednak nie chce brać udziału w obradach.

Konkurs „Arboretum”.

10 listopada odbędzie się koncert laureatów I Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum”. Organizuje go Radońska Orkiestra Kameralna. Nadesłano 50 prac z USA, Japonii i Europy. Do II etapu zakwalifikowano sześć kompozycji – jurorem jest prof. Penderecki. Ich autorami są Wojciech Błażejczyk, Bartosz Kowalski, Adam Porębski, Ignacy Zalewski, a także Stanko

Simić (Serbia) i G.A. Taylor (Wielka Brytania).

Muzyka w Pekinie.

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena zorganizowało pierwszy Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie (2–7 listopada). Festiwal jest wydarzeniem interdyscyplinarnym, (koncerty muzyki klasycznej, wystawy, konferencje). Partnerami wydarzenia są Ministerstwo Spraw Zagranicznych RP, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Ambasada RP w Pekinie, Ambasada ChRL w Warszawie, Instytut Adama Mickiewicza oraz Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego. Mecenaszem wydarzenia jest KGHM Polska Miedz SA.

Eurowizja w Gdańsku.

Przyszłoroczna edycja Eurowizji dla Młodych Tancerzy odbędzie się w Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Tak zdecydowali producenci telewizyjni, zrzeszeni w European Broadcasting Union. Turniej będzie transmitowany w TVP Kultura, producenta turnieju. Konkurs rozpocznie się 14 lipca 2013 r.

Dom Muzyka Seniora.

Dzięki funduszom unijnym oraz wsparciu polskiego środowiska artystycznego powstał pierwszy w Polsce dom zbudowany specjalnie z myślą o emerytowanych muzykach. Inicjatywa Fundacji „Dom Muzyka Seniora”, podjęta przez Zofię i Antoniego Witów, okazała się sukcesem – 1 października otwarto siedzibę domu opieki w Kątach k. Góry Kalwarii niedaleko Warszawy.

Andrzej Chłopecki nie żyje.

23 września zmarł w Warszawie wybitny muzykolog i krytyk muzyczny Andrzej Chłopecki. Był członkiem Komisji Programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” – tegoroczna edycja była pierwszą, w której nie uczestniczył. Od 1975 r., z przerwą, był dziennikarzem Polskiego Radia, później komentatorem w Redakcji Muzyki Poważnej. Był także wykładowcą Akademii Muzycznej w Katowicach. Popularyzował muzykę współczesną na łamach „Gazety Wyborczej” w felietonach z cyklu *Słuchane na ostro*.

Kto dyrektorem warszawskiej filharmonii?

W lipcu minister kultury Bogdan Zdrojewski ogłosił konkurs na dyrektora Filharmonii Narodowej. Przewodniczącym komisji został Krzysztof Penderecki. Konkurs ma zostać rozstrzygnięty pod koniec listopada. Obecny dyrektor, Antoni Wit, ma kierować filharmonią do końca sezonu 2012/2013.

Odeszła Mihaela Ursuleasa.

2 sierpnia, w wieku 33 lat, zmarła nagle w swoim wiedeńskim mieszkaniu wybitna rumuńska pianistka. Przyczyną śmierci był prawdopodobnie wylew krwi do mózgu. Ursuleasa, mając lat 16, wygrała Konkurs im. Clary Haskil. Występowała w czołowych salach koncertowych świata. Z Warszawą była związana jako uczestniczka XIV Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w 2000 r. i laureatka nagrody słuchaczy radiowej „Dwójki” za najwybitniejszą osobowość tego konkursu.

Chmura w Poznaniu.

Dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu został wybitny dyrygent Gabriel Chmura, były szef artystyczny katowickiej NOSPR. Pierwsza z pięciu zapowiedzianych premier – *Cyganeria* Pucciniego – odbyła się 27 października. W przygotowaniu są *Jaś i Małgosia* Humperdincka, *wieczór ze Świętym wiosny* i *Królem Edypem* Strawińskiego, *Cyberiady* Krzysztofa Meyera i *Falstaff* Verdiego. Poprzedni dyrektor Opery Poznańskiej, reżyser Michał Znaniecki, pokieruje festiwalami operowymi w Izraelu i Ameryce Południowej.

Skrzypcowy triumf.

Erzhan Kulibaev, reprezentowany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, zdobył pierwszą nagrodę podczas II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Buenos Aires. Artysta został także laureatem specjalnej nagrody II Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego w Buenos Aires – Tango Prize.

BM

KRK

o r r r
p a a a
e : _

ATTILIO ARIOSTI
LA FEDE NE' TRADIMENTI
EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI

KRAKÓW, 19 GRUDNIA 2012 R.

www.operarara.pl



kb★

Projekt Opera Rara
jest współfinansowany
przez Województwo Małopolskie



Małopolska

Dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



PIOTR KUĆCIA

Komorowski wyraził zgodę na przyjęcie przez obywatelkę polską odznaczenia obcego kraju. Gdy to wszystko nastąpiło, w lecie zawiadomił mnie ambasador RFN w Polsce, pan Rüdiger Freiherr von Fritsch, że 12 listopada zostanie odznaczona w siedzibie ambasady w Warszawie. Uroczystość tę poprzedzi koncert młodych artystów niemieckich.

Czy nagrodzono panią za zorganizowanie Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena?

Myszę, że też, ale głównie za zasługi na rzecz propagowania kultury niemieckiej w Polsce. Za współpracę, popularyzację, podtrzymywanie przyjaznych kontaktów między naszymi krajami. Nie zawaham się powiedzieć, że w ramach mojej działalności sprowadziłam chyba najwięcej niemieckich orkiestr symfonicznych, zespołów kameralnych i solistów do Polski w ostatnich latach. Z ogromną konsekwencją pilnowałam kontynuowania towarzyszącej festiwalowi wystawy manuskryptów w Krakowie, mimo wcześniejszych różnych politycznych przeciwności.

Sprawa manuskryptów z Biblioteki Pruskiej w Berlinie do dziś budzi kontrowersje. Strona niemiecka najchętniej ujrzałaby je z powrotem nad Szprewą.

Coś, co od przeszło 60 lat przechowywano z pietyzmem w Polsce, powinno zostać na miejscu. Zwłaszcza, że żyjemy w wielkiej zjednoczonej Europie, w której nie ma granic państwowych, jest za to naturalna wymiana kulturalna. Trzeba też podkreślić, że strona polska ma prawo obstawać przy pozostawieniu w Krakowie manuskryptów z Biblioteki Pruskiej, traktując to jako formę reparacji za wielkie straty

Odznaczenie

Zawsze marzyłam, aby stosunki między Polską i Niemcami, mimo wojny, stały się cieplejsze, żebyśmy zaczęli rozmawiać ze sobą jak sąsiedzi. Dziś już nie dzieli nas granica. Cieszę się, że mamy tak wspaniałą wymianę kulturalną, a w szczególności muzyczną – mówi Elżbieta Penderecka, prezes Stowarzyszenia im. L. van Beethovena.

Anna S. Dębowska: Republika Federalna Niemiec przyznała pani jedno ze swych najwyższych odznaczeń – Krzyż Zasługi na Wstędze. Wydaje się to wspaniałym podsumowaniem pani wieloletniej współpracy z tym krajem.

Elżbieta Penderecka: Cieszę się ogromnie, ponieważ jest to odznaczenie przyznawane za zasługi dla dobra społecznego. Decyzję podjął prezydent Niemiec, Joachim Gauck, a prezydent Polski, Bronisław

poniesione w czasie II wojny światowej – choćby za zniszczone zbiory Biblioteki Narodowej czy Zamku Królewskiego w Warszawie. Moją intencją od początku, od pierwszej wystawy w 1997 r., było pojednanie i uzgodnienie stanowisk, ale to okazało się trudne.

Aby o tym opowiedzieć, muszę cofnąć się w czasie. Otóż 15 lat temu, dokładnie w okresie świąt wielkanocnych, przypadła 170. rocznica śmierci Ludwiga van Beethovena, którego rękopisy nutowe znajdują się w Bibliotece Jagiellońskiej. Stąd wziął się pomysł na wielkanocny festiwal jego imienia w Krakowie, ściśle związany z wystawą manuskryptów jego dzieł i dzieł innych wielkich kompozytorów niemieckich. Należały one do Biblioteki Pruskiej w Berlinie, ale Niemcy wywieźli je pod koniec II wojny światowej na Dolny Śląsk, chroniąc przed nalotami aliantów. Gdyby nie Polacy, pewnie zostałyby zniszczone. Tymczasem trafiły do Krakowa, tu zostały doskonale zabezpieczone i zachowane w stanie idealnym, o czym strona niemiecka mogła się przekonać w 1997 r.

Jak doszło do wystawy?

Pierwsza wystawa inauguracyjna Festiwal Beethovenowski odbyła się za zgodą senatu i ówczesnego rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, prof. Aleksandra Koja, w obecności dyrektora Staatsbibliothek zu Berlin, doktora Antoniusa Jammersa oraz konsula Republiki Federalnej Niemiec w Krakowie, doktora Lauridsa Höllschera. Pokazano m.in. rękopis *VIII Symfonii* F-dur Beethovena.

Wiedziałam o zasobach Jagiellonki i moim marzeniem było pokazać je w wolnej, demokratycznej Polsce. Do połowy lat 70. władze polskie

skrętnie ukrywały je przed opinią publiczną. Wiedziałam o nich wcześniej, bo w krakowskich domach mówiło się dosyć głośno o tym zbiorze, o czym tak naprawdę nie mogliśmy informować, bo sprawy ich własności nie były uregulowane [nie są do dziś – red.].

Były pokazywane tylko naukowcom, muzykologom w formie mikrofilmów. Mogłam zobaczyć je przy okazji pobytu kilku wybitnych muzyków – wtedy udostępniano je do wglądu w drodze wyjątku. Pamiętam na przykład wizytę Wolframa Schwingera, głównego krytyka „Stuttgarter Zeitung”, a później dyrektora opery w Stuttgarcie, pod koniec lat 70. Pamiętam poruszenie, które nam przy tym towarzyszyło.

Pani kontakty z Niemcami zaczęły się wcześniej i są ściśle związane z karierą kompozytorską Krzysztofa Pendereckiego.

Pierwszy raz wyjechałam do Niemiec w 1966 r., gdy w październiku mój mąż objął profesurę kompozycji w Volkwang Hochschule für Musik w Essen. Po dwóch latach przenieśliśmy się na dwa i pół roku do Berlina, później na rok do Austrii. Nasze związki z Niemcami są bardzo bliskie. Wiele utworów męża – jak *Pasja według św. Łukasza* – powstało przecież na zamówienie radiofonii niemieckich, a także teatrów operowych.

Była pani świadkiem prób do prawykonania *Diabłów z Loudun* w Hamburgu, które wyreżyserował Konrad Swinarski.

Prapremiera odbyła się za czasów dyrekcji Rolfa Liebermana, wybitnego szwajcarskiego kompozytora. Próby były ostre, ponieważ dyrygent Henryk Czyż i Swinarski w ogóle ze sobą nie rozmawiali. Zresztą często się zdarza, że dyrygent nie rozmawia z reżyserem, bo

z Bamberger Symphoniker, Norddeutscher Rundfunk Sinfonieorchester, której był pierwszym gościnnym dyrygentem.

Olbrzymie znaczenie miała bliska znajomość z Herbertem von Karajanem, nawiązana w czasach, gdy mieszkaliśmy w Berlinie. Karajan dyrygował wieloma utworami męża. Jako dyrektor festiwalu w Salzburgu zamówił u niego *Czarną maskę* – był już wtedy schorowany i nie mógł nią zadyrygować, wiem, że bardzo tego żałował.

Ważna w karierze męża była Mitteldeutscher Rundfunk Sinfonieorchester w Lipsku. Właśnie ta orkiestra pod batutą Marissa Jansonsa w 1995 r. dokonała prawykonania *Koncertu skrzypcowego „Metamorfozy”*.

Powstał dla Anne-Sophie Mutter. To również wielka przyjaźń.

Krzysztof Penderecki pisze dla Anne-Sophie nowy utwór na jej 50. urodziny. Prawykonanie odbędzie się w grudniu 2013 r. w Carnegie Hall w Nowym Jorku. Wcześniej, 21 maja Mutter otwiera Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach – przywozi swoich stypendystów z oktetem Mendelssohna. W Warszawie zagra w dniu urodzin męża na festiwalu jego imienia.

Na 17. Wielkanocny Festiwal zaprosiłam orkiestrę Mitteldeutscher Rundfunk, która pod batutą swego nowego szefa, Kristjana Järvięgo, wykona *Koncert „Metamorfozy”*, solistą będzie Jarosław Nadrzycki. Przypomnę jeszcze, że 22 października w Wiedniu odbyło się prawykonanie *Koncertu podwójnego na skrzypce i altówkę*, który mąż skomponował z okazji 200-lecia Musikverein.

Julianowi Rachlinowi i Janine Jansen towarzyszyła orkiestra Bayerischer Rundfunk pod batutą Marissa Jansonsa. Powtarzają 14 i 15 listopada w Monachium.

przyjaźni

każdy ma swoją koncepcję. Przedstawienie było jednak interesujące, brali w nim udział nasi wspaniali śpiewacy: Andrzej Hiolski i Bernard Ładysz. Z tą operą wiąże się nasza bardzo zażyła znajomość z Markiem Janowskim, który zadyrygował w jej ekranizacji, zrealizowanej dla telewizji niemieckiej [znów wyreżyserował Swinarski – red.].

Dzieła Krzysztofa Pendereckiego wydawane są w Niemczech od lat 60. To przecież Niemcy pierwsi zainteresowali się młodym kompozytorem z Polski, którego zapraszali na festiwal muzyki nowej w Donaueschingen.

Ten festiwal miał kolosalne znaczenie dla rozwoju kariery kompozytorskiej męża. W Niemczech znalazł swego pierwszego zagranicznego wydawcę – Hermann Moeck Verlag w Celle. Później, w 1966 r. został nim Schott Verlag w Mainz. Prawie cała twórczość mojego męża jest w tym wydawnictwie, które się tym szczyści. Wyjątkiem jest *Pasja*, której manuskrypt jest w Westdeutscher Rundfunk, oraz *Tren*, do którego prawa miało wydawnictwo amerykańskie, Belwin Mills. Obecnie Schott stara się o ich uzyskanie, żeby mieć komplet dzieł męża, który jest też honorowym członkiem Związku Kompozytorów Niemieckich.

Kariera dyrygencka Krzysztof Pendereckiego rozpoczęła się w Niemczech.

Tak naprawdę w fundacji Gulbenkiana w Lizbonie, gdzie mąż dyrygował *Partitą*, zamówioną przez fundację. Ale później nastąpiły całe lata związków mojego męża z festiwalem w Szlezwiku Holsztynie,



Elżbieta Penderecka otrzymuje **Krzyż Zasługi na Wstędze** (Verdienstkreuz am Bande), który jest niemieckim odpowiednikiem Krzyża Kawalerskiego Orderu Odrodzenia Polski. Jest to odznaczenie państwowe nadawane przez prezydenta Republiki Federalnej Niemiec za zasługi dla dobra społecznego, w tym przypadku za zasługi w relacjach polsko-niemieckich. Zwyczajowo nadaje się za pierwszym razem najniższy stopień orderu. W przypadku Elżbiety Pendereckiej nastąpił przeskok o dwie pozycje, którymi są Medal Zasługi i Krzyż Jubileuszowy. W 1990 r. Krzysztof Penderecki otrzymał Wielki Krzyż Zasługi (Das Grosse Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland).



AMY T. ZIELINSKI/CONTRIBUTORFLASH PRESS MEDIA

Orkiestra jako Utopia

W międzynarodowych orkiestrach młodzieżowych muzyka naprawdę jest językiem uniwersalnym.

Anna S. Dębowska

W ytwórnia fonograficzna Decca wydała w lecie tego roku komplet symfonii Ludwiga van Beethovena w nagraniu **West-Eastern Divan Orchestra**. Tytuł albumu – *Beethoven for all* – jest symboliczny ze względu na fakt, że w orkiestrze grają młodzi muzycy z Bliskiego Wschodu, z krajów skłóconych ze sobą w najbardziej krwawy sposób, jak Izrael i Palestyna.

Izraelczyk też człowiek

Wszyscy oni jednoczą się, wykonując europejską muzykę symfoniczną pod batutą wspaniałego dyrygenta i odważnego człowieka, jakim jest Daniel Barenboim. Ten urodzony w Argentynie, ale wychowany w Izraelu pianista i dyrygent, obecnie dyrektor Staatsoper w Berlinie, jest postacią zdecydowanie nietuzinkową; prawdziwą indywidualnością, która próbuje pokazać ludziom to, czego nie dostrzegają w swoim zacietrzewieniu. Jest więc wielkim orędownikiem Wagnera w Izraelu, co przyspłacił ostracyzmem w tym kraju. Od lat postuluje rozdzielenie antysemickich (a przednazistowskich) poglądów Wagnera od jego muzyki.

Jeździł także, ryzykując życiem, z recitalami fortepianowymi do Ramallah, robił tam audycje muzyczne wśród młodzieży, planując z przyjaciółmi założenie palestyńskiej orkiestry młodzieżowej. „Był pan pierwszą r z e c z ą z Izraela, która tu dotarła, a nie była żołnierzem ani czołgiem” – usłyszał od młodej dziewczyny, która przyszła na jego koncert.

W 1999 r., wraz z palestyńskim intelektualistą Edwardem W. Saidem, zainicjował powstanie West-Eastern Divan Orchestra, do której zaproszono studentów z Izraela i krajów arabskich: Palestyny, Syrii, Libii, Egiptu. Zespół symfoniczny rozwija się znakomicie – dokumentował to reżyser Paul Smaczny w realizowanym przez kilka lat filmie *Knowledge Is The Beginning*. Barenboim, który jest artystą o wielkim temperamentem, rozpalil w młodych muzykach ducha i sprawil, że grają porywająco i na wysokim poziomie.

„Nie jestem politykiem, jestem muzykiem. Chciałem, żeby ludzie po obu stronach mogli się poznać, zbliżyć. Byłem szczęśliwy, widząc na koncertach, że choć przez jeden wieczór, dzięki muzyce, udało się zmniejszyć nienawiść”. [Więcej o West-Eastern Divan Orchestra w artykule Aleksandra Laskowskiego na s. 12].

W Europie czasów pokoju

Pierwszą bodaj orkiestrą z założenia międzynarodową i skupiającą najzdolniejszą młodzież była **European Union Youth Orchestra (EUYO)**. Powstała w 1976 r. na mocy uchwały europarlamentu, a jej pierwszy szef – włoski dyrygent Claudio Abbado – miał być gwarantem wysokiej jakości tej politycznej inicjatywy. Po Abbado szefem EUYO został Bernard Haitink, a od 2000 r. do dziś jest nim Vladimir Ashkenazy. Gościnnie dyrygowali tym zespołem Herbert von Karajan i Leonard Bernstein.

Wraz z poszerzeniem Unii Europejskiej orkiestra stała się bardziej zróżnicowana – grają w niej młodzi ludzie w wieku od 12 do 24 lat

z 27 krajów Unii. Tak niska dolna granica wieku pokazuje, że orkiestra jest naprawdę nastawiona na wylapywanie ciekawych talentów – nastolatków, potrafiących sprostać wymaganiom wielkiej symfoniki. Co roku organizowany jest nowy nabór, a zgłasza się zwykle kilka tysięcy młodych ludzi.

Podobna idea przyświeca innemu „dziecku” Claudia Abbado – **Gustav Mahler Jugendorchester (GMJO)**, która w kwietniu tego roku wystąpiła gościnnie na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. To było wspaniałe przeżycie. 170 młodych muzyków grało na estradzie Filharmonii Narodowej pełną tragizmu i nadziei *Symfonię „Leningradzką”* Dymitra Szostakowicza, w sposób, w którym więcej było wiary w muzykę niż pojmowania odległych w czasie, dramatycznych losów wojennej Europy. Ale właśnie to było piękne w tym wykonaniu. Nastolatkom z Orkiestry Mahlera umiejętności zespołowego grania mogłoby pozazdrościć doświadczeni członkowie zawodowych orkiestr. Młodzież ta pochodzi również z krajów nienależących do Unii Europejskiej, np. z Ukrainy, a nabór nowych członków odbywa się co roku, jak w EUYO.

Założenie, że orkiestra ma stwarzać jak najlepsze warunki rozwoju talentom, stało się wiele lat później inspirujące dla twórców obchodzącej w tym roku pięciolecie **Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus**. Pomysł narodził się w głowie maestro Jerzego Semkowa, któremu chodziło o danie szansy na praktykę zawodową absolwentom polskich uczelni.

Orkiestra z ludu i biedy

Inna była geneza powstania słynnej **Simón Bolívar Youth Orchestra** z Caracas. Owszem, jest to zespół złożony z najzdolniejszych Wenezuelczyków, ale wielu z nich nigdy by się w nim nie pojawiło, gdyby nie El Sistema, program umuzykalniania dzieci z nizin społecznych, wenezuelski wynalazek. Dopiero wiedząc, czym jest ten wyjątkowy program wychowawczy, można w pełni zrozumieć, dlaczego niemal każde dziecko w Wenezueli wiesza plakat 31-letniego dyrygenta Gustavo Dudamela nad łóżkiem. Dudamel wprawdzie nie wywodzi się z nędzy, ale jest wychowankiem El Sistema, i w naturalny sposób został szefem Simón Bolívar Youth Orchestra, a dziś robi światową karierę, również jako szef Los Angeles Philharmonic.

El Sistema to skrócona nazwa Państwowej Fundacji Narodowego Systemu Orkiestr Dziecięcych i Młodzieżowych w Wenezueli (FESNOJIV), której założycielem jest José Antonio Abreu, ekonomista, dyrygent, pianista, polityk (był ministrem kultury Wenezueli).

El Sistema wzięło się z przekonania, że każdy obywatel ma prawo do kultury. „Największym nieszczęściem biedaków nie jest brak chleba, ale świadomość bycia nikim. Dzięki muzyce zyskują godność, stają się lepsi” – uważa twórca utopii, która stała się faktem.

Wszystko zaczęło się w 1975 r. Niemal w całej Wenezueli powstała sieć tzw. núcleos, bezpłatnych ognisk muzycznych. Podstawą jest muzykowanie w dziecięcych i młodzieżowych orkiestrach. W programie uczestniczy kilkaset tysięcy dzieci, 90% z nich pochodzi z zagrożonych przestępczością rodzin. Celem nie jest dążenie do perfekcji, lecz idea wspólnoty, której spoiwem jest muzyka. Najzdolniejsi wychowankowie núcleos uczą się w Konserwatorium im. Bolívara, grają w orkiestrach zawodowych, których liderką jest właśnie Simón Bolívar Youth Orchestra. Był to także wielki sukces marketingowy. Płyty Deutsche Grammophon z nagraniami zespołu pod batutą Dudamela sprzedawały się w milionach egzemplarzy na całym świecie.

Spoza strefy Schengen

Wzorem dla tej orkiestry bez wątpienia był polityczny projekt Barenboima i społeczny Abreu – **I, Culture Orchestra** powstała z inicjatywy Instytutu Adama Mickiewicza (IAM) w ubiegłym roku z okazji przewodnictwa Polski w Radzie Unii Europejskiej. To chyba



TVP KULTURA

Porozumienie bez granic politycznych: **West-Eastern Divan Orchestra** (strona obok) ... i społecznych: **Simón Bolívar Youth Orchestra**.

pierwsza tego typu i tak duża akcja, związana z muzyką klasyczną. Orkiestra powstała na podłożu politycznym w ramach Partnerstwa Wschodniego: skupia utalentowanych muzyków z Armenii, Azerbejdżanu, Białorusi, Gruzji, Mołdawii, Ukrainy.

Kulturotwórczym liderem tego projektu jest Polska, która przecież za rzadko kreuje siebie w tej roli. I, Culture Orchestra zadebiutowała na dużą skalę w ubiegłym roku. Tournée obejmowało takie miasta, jak Bruksela, Berlin, Sztokholm, Londyn, Madryt, Warszawa, Kijów; pierwszym gościnnym dyrygentem orkiestry został sam sir Neville Marriner, koncertami dyrygował też Paweł Kotla, polski dyrygent, osiadły w Anglii.

„Czy jest lepsza metafora dla idei współpracy i solidarności niż wspólne wartości kultury? Nie widzę. Kultura europejska nie kończy się na wschodniej granicy Schengen. Polacy powinni dzielić się swoimi doświadczeniami z okresu transformacji ustrojowej i wspierać kraje, które mają ją dopiero przed sobą lub są w trakcie jej przeprowadzania” – podkreśla Paweł Potoroczyn, dyrektor IAM. Najważniejsze, że nie była to inicjatywa okolicznościowa.

Uczestnikom projektu stawiane są bardzo wysokie wymagania. Podczas naboru do tegorocznego tournée nawet ci muzycy, którzy grali w ubiegłorocznym składzie, musieli przejść przez eliminacje. A tutorami zostało 18 artystów z czołowych orkiestr i uczelni, głównie z Anglii. Tak dzieje się w cenionych zespołach, w rodzaju choćby Gustav Mahler Jugendorchester. Tym razem głównym dyrygentem został rówieśnik instrumentalistów, 19-letni Ilyich Rivas – mimo młodego wieku, dyrygujący renomowanymi orkiestrami w Europie i Stanach Zjednoczonych. Orkiestrze niewątpliwie potrzeba wielkiej postaci dyrygenckiej – tu znów trzeba odwołać się do zachodnioeuropejskich doświadczeń. „Zmierzymy do tego, aby to była instytucja Partnerstwa Wschodniego pod parasolem Parlamentu Europejskiego. Za trzy lub cztery lata powinniśmy to osiągnąć” – zapowiada Paweł Potoroczyn. **BM**

Nadzieja marsza żałobnego

O historii pewnej przyjaźni, której skutkiem jest West-Eastern Divan Orchestra.

Aleksander Laskowski

Historia tej orkiestry nierozdzielnie związana jest z dziejami niezwyklej przyjaźni Daniela Barenboima, żydowskiego kosmopolity mieszkającego w Berlinie, oraz zmarłego w 2003 r. amerykańskiego intelektualisty, Palestyńczyka Edwarda W. Saida. Panowie poznali się przypadkowo w holu jednego z londyńskich hoteli na początku lat 90. Barenboim gościł wówczas w brytyjskiej stolicy na koncertach, Said przyjechał do Londynu z wykładami. Po kilku latach wspominał niepokój, który tłumił w nim chęć nawiązania rozmowy z podziwianym artystą. „Nie jestem typem, który narzuca się sławnym ludziom. Poza tym Daniel znany był jako muzyk izraelski, więc dla mnie – jako Araba, dzieląca nas granica była trudna do przekroczenia; stanął jednak tuż obok mnie i bariera została szybko pokonana”.

Po kilku latach, w 1999 r., Barenboim i Said – przy wsparciu wybitnego wiolonczelisty Yo-Yo Ma – zorganizowali w Weimarze warsztaty, na które zaprosili młodych artystów z krajów Bliskiego Wschodu. „Przyjęliśmy założenie, że nasz program może być alternatywnym sposobem budowania pokoju” – wspomina narodziny orkiestry Edward Said w książce *Paralele i paradoksy*. „Palestyńsko-izraelski proces pokojowy (...) zdaje się nie przynosić efektów. Nie sądzę jednak, by ratowanie procesu pokojowego było naszym głównym celem. Chodziło o to, żeby zobaczyć, co się zdarzy, gdy tylu młodych ludzi

zbiernie się razem, by grać w jednej orkiestrze”. Te pierwsze dni powstającego zespołu pozostały żywe także w pamięci Daniela Barenboima, który kilka lat później wspominał: „Jedno z syryjskich dzieci powiedziało mi, że nigdy wcześniej nie spotkało Izraelczyka, że dla niego Izraelczyk jest uosobieniem zagrożenia dla jego kraju i dla świata arabskiego. Ten sam chłopiec grał później przy jednym pulpicie z izraelskim wiolonczelistą. Próbowali grać tę samą nutę, grać z tą samą dynamiką, tym samym ruchem smyczka, tym samym dźwiękiem, z tą samą ekspresją. Starali się zrobić coś razem”.

Od samego początku kompozytorem kluczowym dla orkiestry był Ludwig van Beethoven. I Said, i Barenboim znajdowali w jego dziełach siłę pozwalającą działać wbrew obiegowym opiniom oraz wiarę w moralną słuszność własnej postawy. „Nie jest przypadkiem, że marsz żałobny to druga, a nie ostatnia część *Eroiki* – tłumaczy Daniel Barenboim – śmierć jest zdarzeniem tragicznym, ale postrzegana jest jako coś przejściowego, a nie ostatecznego. Tylko Czajkowski (...) mógł napisać tak ponure zakończenie *Symfonii patetycznej*. U Beethovena jest potrzeba ożywienia nawet najbardziej negatywnych zjawisk – w tym przypadku marsza żałobnego – zakończenia symfonii tryumfem i pozytywnym przesłaniem”. Napięta sytuacja na Bliskim Wschodzie nieraz sprawiała, że o to przesłanie nawet takiemu optymiście jak Daniel Barenboim było niezwykle trudno.

„W Niezawisłej i Niezależnej Republice Dywanu Zachodu i Wschodu, jak lubię nazywać naszą orkiestrę, panuje przekonanie, że aby poczynić postępy na drodze do rozwiązania konfliktu izraelsko-palestyńskiego, dla obu stron konieczne będzie mówienie prawdy i słuchanie rzeczy nieprzyjemnych.

Wielu obywateli słyszy o cierpieniach drugiej strony po raz pierwszy i jest to dla nich szok, który jednocześnie wymaga przemyślenia przeszłości i cierpień trwających już od tak dawna.

Zaakceptowanie narracji drugiej strony musi prowadzić do logicznego wniosku, że to co dobre dla jednej, na dłuższą metę będzie także dobre dla drugiej strony. Czy to wniosek natury moralnej, czy strategicznej? Jestem przekonany, że obu jednocześnie”.

Po kilkunastu latach działalności orkiestra wciąż budzi ogromne zainteresowanie i podziw na całym świecie. Wciąż także przyjaźń Żyda i Palestyńczyka okazuje się zjawiskiem bezprecedensowym. Do założonego przez nich zespołu dołączają coraz to nowi muzycy.

A jednak niewielu znalazłoby się ludzi gotowych tak głęboko uwierzyć w moc muzyki.

Być może dzieje się tak dlatego, że kilkanaście lat to za mało, żeby historia oddała sprawiedliwość „naiwnym”, albo chociaż pozwoliła ziścić się ich marzeniom o szczęśliwym zakończeniu.

Zanim dojdziemy do finału, musi skończyć się marsz żałobny, po nim zaś minąć szalone scherzo. Tak przynajmniej jest w *Eroice* Beethovena.

recenzja

Beethoven, mistrz i młodzi

Na tym albumie znalazły się wybrane fragmenty tego, co stanowi sól twórczości Beethovena – symfonii, koncertów i sonat fortepianowych. Wytwórnia Decca prezentuje na dwóch płytach nagrania w wykonaniu West-Eastern Divan Orchestra (*Symfonie*), oraz Staatskapelle Berlin (*Koncerty fortepianowe*) pod batutą Daniela Barenboima. To trailer streszczający wielopłytkową serię sygnowaną jego nazwiskiem. *Symfonie* w wykonaniu Divan Orchestra mają Beethovenowski wigor. Nie brak w nich mocy (*I cz. V Symfonii*), ale też zartobliwego nastroju (*Scherzo z III Symfonii*). Młodzieńcza pasja i werwa doskonale łączą się z doświadczeniem i mądrością muzyczną Barenboima. Artysta ten potrafi nie tylko poprowadzić orkiestrę zza pulpitu dyrygenckiego, ale również zza klawiatury fortepianu. *Ronda z I, III i IV Koncertu fortepianowego* są w jego wykonaniu zabawą muzyczną. Pianista umiejętnie wchodzi w kooperację z orkiestrą, odnajdując wspólnie porywający charakter muzyki, a gdy trzeba – również i liryczny. Ten ostatni pojawia się szczególnie w II częściach *III i V Koncertu*, gdzie z rodzaju melodyki prowadzonej przez kompozytora przebija już nadchodzący romantyzm. Także wybrane fragmenty sonat (*Appassionaty*, *Patetycznej* oraz *Księżycowej*), z pewnością są dobrym punktem wyjścia dla zgłębiania muzyki Beethovena oraz pokazania jej wirtuozerii. Jak powiedział Barenboim: „Muzyka Beethovena jest dla wszystkich i wszędzie”.

Damian Kułakowski





VIP LOUNGE

www.chopin-airport.pl/vip

 LOTNISKO
CHOPINA

Kompozycja ekskluzywnych usług

Poczuj się komfortowo w eleganckim wnętrzu Salonu VIP na Lotnisku Chopina. Otoczymy 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 beczenny 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.

O „polskim” festiwalu w Edynburgu 2012 i Projekcie Azja

mówi **Paweł Potoroczyn**, dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza.

Weźmiemy się za Brazylię

Anna S. Dębowska: 180 wydarzeń odbyło się w lecie na festiwalu w Edynburgu. To największa prezentacja polskiej sztuki w Wielkiej Brytanii od czasu sezonu Polska! Year w 2010 r. To także efekt pana wcześniejszych kontaktów z Wielką Brytanią?

Paweł Potoroczyn: Tak, przygotowanie do udziału Polski w tym wielkim festiwalu, a właściwie czterech festiwalach, zwłaszcza w tym najstarszym – Edinburgh International Festival, zajęło nam cztery lata. A nad tym, żeby Gergiev zadyrygował symfoniami Karola Szymanowskiego i żeby zagrała je London Symphony Orchestra, pracowaliśmy od 2006 r.

Pyta pani o skalę sukcesu. Proszę spojrzeć – jeżeli Grzegorz Jarzyna otwiera międzynarodowy festiwal i jest prezentowany w jednym rzędzie z przedstawieniami Christophera Marthalera i Ariane Mnouchkine to jest to komunikat, w jakiej lidze gra. Jego *Makbet* był sensacją festiwalu. Słyszałem w pubie barmanów spierających się o ten spektakl. W BBC 2 w prime time, w półgodzinnym show, w którym dyskutuje czterech krytyków reprezentujących sprzeczne opinie, cały program był poświęcony *Makbetowi* – i tym razem wszyscy byli zgodni, że jest to wybitne przedstawienie.

Docenione zostały też Teatr ZAR, który za *Cesarskie cięcie* wyróżniono nagrodami Herald's Angels i Total Theatre Awards oraz premierowa inscenizacja *Pieśni Leara* wrocławskiego teatru Pieśń Kozła, który zdobył aż trzy nagrody, w tym Fringe First. Za tym wszystkim – oprócz talentów – stoi przygotowana przez Instytut Adama Mickiewicza operacja.

Będą długofalowe rezultaty?

Do Edynburga przyjeżdża dwa tysiące „kupców” – promotorów, impresariów, selekcjonerów innych festiwali. Pamiętajmy, że są to również targi kultury. Jeśli chodzi o efekty, to Polska Arts in Edinburgh zaczyna przynosić realne korzyści. Teatr Pieśń Kozła już bukuje całe tournée, *Makbeta* chcą do Japonii.

Przejdźmy do tego, co dzieje się teraz. Projekt Azja.

W październiku za sprawą Instytutu Adama Mickiewicza polska sztuka była obecna na festiwalach w Korei Południowej – kino w Busan, teatr w Seulu. Czy Daleki Wschód jest otwarty na polską kulturę?

To zależy od kraju. W Korei i Japonii, które mają tradycję międzynarodowej wymiany kulturalnej, jest otwartość i dobre kontakty. Chiny z kolei są dosyć hermetycznym krajem, nie mają nawyku wymiany kulturalnej poza oficjalnymi festiwalami o charakterze raczej propagandowym. W Chinach wszystko jest głęboko upolitycznione. Nawet prywatny impresario, choć będzie myślał przede wszystkim o zysku, nie zapomni też o tym, czy coś jest politycznie opłacalne, czy nie, i swoją ostateczną decyzję uzależni od zgody wydanej przez polityków. Jak dostanie „prikaz” – zaangażuje się we współpracę, jak nie dostanie – nie odpisze nawet na e-mail. To jest bardzo trudny rynek. Wydaje mi się natomiast, że możemy liczyć na spory popyt w Indiach.

Na kulturę czy na Polskę?

W Instytucie Mickiewicza używamy słów kultura i Polska zamiennie. Polska nie ma w świecie innej międzynarodowo rozpoznawanej i szanowanej marki niż kultura.

Kultura jest awangardą polskiej polityki? Tak pan to postrzega?

Czasem można dzięki niej osiągnąć więcej niż przez dyplomatyczne stosunki. Kultura nie jest awangardą polskiej polityki, jest awangardą świata wartości. Przez ostatnich kilkanaście lat wkładałem do głów politykom, że kultura jest częścią gospodarki. Przyszedł 2008 r. i okazało się, że jest odwrotnie, że ekonomia jest częścią kultury, że obecny kryzys ekonomiczny jest też kryzysem kultury, spowodowanym zaniedbaniami w sferze aksjologii. Nie tylko my doszliśmy do tego wniosku. Czytałem wypowiedź bankiera w opiniotwórczej gazecie, który rozpoczyna swój artykuł zdaniem, że świat zwariował. I że jedną z dróg wyjścia jest wzmocnienie kultury i powrót do wartości. To daje do myślenia.

Wracając do Chińczyków. Politycy chińscy boją się, żeby nowe prądy nie spowodowały fermentu umysłowego?

Są tam świątli ludzie, którzy potrafią w prywatnych rozmowach krytykować politykę chińską. Potrafią to robić nawet niektórzy ludzie władzy. Nie da się o nich powiedzieć, że czegokolwiek się boją. Uczciwiej byłoby powiedzieć, że pewnych rzeczy po prostu nie chcą.

Czy zdarzyło się, że IAM zaproponował koncert, spektakl, film, na który strona chińska się nie zgodziła?

Nie mieliśmy takiego doświadczenia, żeby nam czegoś wprost zabroniono, ale mnożyły się biurokratyczne przeszkody... Słowo cenzura nie pada.

W Chinach liczy się tylko polityka. Kiedyś miałem trudną rozmowę z dyrektorem National Center for Performing Arts. Dopiero, kiedy uświadomiłem mu, że Polska jest strategicznym partnerem Chin, a dwa tygodnie wcześniej prezydent RP gościł z oficjalną wizytą, zyskałem moment jego uwagi.

Skąd wziął się Projekt Azja opracowany przez Instytut Mickiewicza?

Widzimy w Azji przyszłość, ale trzeba pamiętać, że tam jest olbrzymia konkurencja. Wszyscy chcą być w Chinach, a wielu jest tam już od kilkunastu lat. British Council, Goethe, Francuzi, Włosi mają tam swoje przyczółki, i nie są to nasi sojusznicy, ale konkurenci. Ścigamy się o najlepsze sale koncertowe, muzea, galerie, bo reprezentujemy kulturę, która zasługuje na najlepsze adresy. Jestem przekonany, że z kompetencją i motywacją załogi Mickiewicza poradzimy sobie w Chinach. Myśmy zaczęli operację w Azji dopiero dwa lata temu, a jest to projekt przewidziany na wiele lat. Bezterminowo w zasadzie.

Z czym się kojarzy Polska w Chinach?

Z Chopinem, właściwie wyłącznie. To jest pierwsze skojarzenie Chińczyków. Wśród melomanów bardzo dobrze znany jest Penderecki. Mam nadzieję, że po roku 2013 będą to również Lutosławski i Górecki.

Co w Chinach chwyciło?

Furorę zrobił projekt *I, Culture Puzzle*. Wzięło w nim udział kilkaset osób, które się później skontaktowały w Internecie i do dzisiaj same go rozwijają, tworząc społeczność wokół tego projektu. Dobrą recepcję mają również projekty muzyczne. Gorzej z teatrem, trudno jest też promować polski film.

Paweł Potoroczyn – menedżer kultury, publicysta, przedsiębiorca, dyplomata. Był dyrektorem Instytutu Kultury Polskiej w Nowym Jorku, a potem w Londynie. Od 2008 r. jest dyrektorem Instytutu Adama Mickiewicza.

Chińczycy dosyć ostentacyjnie – mówię o prominentach kultury – okazują swoje désinterreusement. Zdają się mówić: „nasza kultura liczy pięć tysięcy lat, nam niczego nie brakuje”. Inna jest tam miara czasu. Kiedyś Henry Kissinger miał spytać Mao o jego opinię na temat Rewolucji Francuskiej, na co Mao odpowiedział: „Jeszcze za wcześnie, żeby to oceniać”. U nas, w Mickiewiczu, najmniejszą jednostką czasu są trzy lata, musimy się pogodzić, że w Chinach jest to prawdopodobnie 10 lat.

Na czym się zatem oprzeć?

Chopin jest kluczem, również po Roku Chopinowskim. Na rok 2014 planujemy wielką wystawę *Sztuka z kraju Chopina* w Chińskim Muzeum Narodowym na placu Tian’anmen. To będzie rdzeń naszej obecności, wokół tego zbudujemy cały program. To jest nasz horyzont w tej chwili, tzn. ta wystawa oraz sezon polski w Chinach. A potem, mam nadzieję, że to zadziała, jak w Wielkiej Brytanii, gdzie od czasu Polska! Year jesteśmy obecni stale.

W Korei Południowej jest łatwiej, niż w Chinach?

Koreańczycy są Polakami Dalekiego Wschodu, a Polacy Koreańczykami Europy. Mamy podobną historię. Koreańczycy też są ściśnięci między dwiema potęgami, przeszli rozbiory, okupację. Z gigantycznej biedy awansowali do jednej z największych gospodarek świata. Instynkt wolności też mają. Kiedy w XIX w. powstały nowoczesne narody – ani Polska, ani Korea nie istniały. Przetrwały jako koncept kulturowy, jako język głównie, w umysłach i sercach ludzi. W polskim i koreańskim DNA jest kilka wspólnych genów i my się do tego odwołujemy. Oni chcą tej wymiany kulturalnej, stąd wielkie festiwale – oddziałujące na cały region – są właśnie w Korei, a nie w Chinach.

W październiku odbyły się dwa festiwale z polską obecnością: filmowy w Busan i Seoul Performing Arts Festival, w Azji największy tego typu festiwal. Jak wygląda sprawa z różnicami kulturowymi? Pewne rzeczy mogły być niezrozumiałe, np. w (A)polonii Warlikowskiego, poruszającej kwestie trudnej koegzystencji polsko-żydowskiej.

Mogą je w bardzo prosty sposób przełożyć na swoje traumatyczne doświadczenie okupacji japońskiej. To jest właśnie ta zdumiewająca rzecz związana ze sztuką. A z kolei w Japonii *Wesele Wajdy* zrobiło furorę, bo to jest po prostu arcydzieło, które oddziałuje ponad różnicami kulturowymi.

Co do (A)polonii, polegaliśmy w pełni na opinii naszych koreańskich partnerów, w tym wypadku kuratora festiwalu SPAF, który ocenił, czy spektakl zainteresuje tamtejszą publiczność i nie zawiedliśmy się – (A)polonię przyjęto owacjami na stojąco, pozytywna relacja ze spektaklu ukazała się w „Chosun Ilbo”, jednym z najważniejszych dzienników, o nakładzie przekraczającym 2 miliony egzemplarzy.

A Indie?

Chcę skorzystać z tego, że Anglicy popełnili w Indiach wszystkie możliwe błędy – chcemy, żeby nasi koledzy z British Council nauczyli nas poruszać się w tej kulturze, na tej podstawie będziemy wiedzieć, czego się wystrzeżać. Żeby jednak opowiedzieć o pomysły na Indie, muszę powiedzieć o Stanach. Otóż widziałem w Nowym Jorku kłęskę



GRZEGORZ LEPIARZ/AM

Węgrów, Czechów, Rosjan, Francuzów, którzy próbowali tam przeprowadzić sezon kulturalny. Taki koncept w tym mieście nie ma sensu – uwaga nowojorczyka trwa nanosekundę. A jednak chcemy być obecni w Stanach. Więc idziemy tam, gdzie są byłe, obecne i przyszłe elity tego kraju: Columbia, Princeton, Yale, Harvard, i w kampusach robimy rodzaj sezonu polskiego. Nie dla przyszłych reżyserów, artystów, krytyków, ale dla bankierów, prawników, polityków, think tanków. Mówię o tym dlatego, że jest to kompletnie nowa forma. Będziemy ją dopiero testować. Jeśli się sprawdzi w Stanach, będzie ją można bezpiecznie zastosować w innych wielkich krajach, np. w Indiach.

Jaki jest cel takiego działania?

Przyszłe elity dowiedzą się, że istnieje taki ambitny kraj wolnych ludzi, jak Polska.

A później?

Wźmiemy się za Brazylię. To jest przyszłość świata. Oni tam budują kompletnie inną cywilizację. Trzecią drogę. Naprawdę. To jest przecież socjalistyczny kraj, a staje się potęgą. Brazylia jest eksperymentem z pogranicza ekonomii politycznej i socjologii. I to działa.

Rozmawiała Anna S. Dębowska



Maciej Stuhr i Małgorzata Hajewska-Krzysztofik w *(A)polonii* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, Nowy Teatr w Warszawie. Spektakl oparty na tekstach Ajschylosa, Eurypidesa, Hanny Krall, J.M. Coetzee'go i innych pokazano w październiku na Seoul Performing Arts Festival, największym tego typu festiwalu w Azji.



Sacrum Profanum didżejów

Zmiksowani Penderecki i Górecki ... klasycy grają post-rock i muzykę klubową.



Festiwalowy projekt *Polish Icons* otworzył I Kwartet smyczkowy Pendereckiego w wykonaniu Kronos Quartet.

JAKUB OCIEPA/AGENCJA GAZETA

Jubileuszowa edycja musi być nadzwyczajna – to sformułowanie towarzyszyło 10. festiwalowi *Sacrum Profanum* zanim jeszcze na dobre się rozpoczął. Poświęcony muzyce polskiej XX i XXI w., z klasyką niewiele miał wspólnego. Podjął się spełnienia roli kulturotwórczej – większą część programu stanowiły światowe premiery utworów zamówionych specjalnie na tę okazję u kompozytorów młodego i średniego pokolenia.

Zaczął się mocnym akcentem – prawykonaniem opery *Król Lear* Pawła Mykietyna. Hiszpańsko-argentyński pisarz Rodrigo Garcia, a w ślad za nim Mykietyn i Piotr Gruszczyński, który połączył Garcię z fragmentami szekspirowskiego *Króla Leara*, prowokują brutalnością. Główny bohater snuje drastyczne wizje spacerów ze swym psem po zaminowanej plaży, gdzie zwierzę co kilka kroków wylatuje w powietrze. Ponieważ mimo to pies wciąż żyje, Lear snuje plany wielkiej uczt, złożonej z najbardziej wykwintnych potraw, które zamierza wyrzucić przez okno, by zmusić zwierzę do samobójczego skoku. Mykietyn sprytnie połączył tekst z dźwiękiem, który raz był delikatną ilustracją (znakomita orkiestra Ensemble Modern pod dyktando Marka Mosia), a raz kpiną z współczesnego popu. Dobra była mocno rytmizowana partia głównego bohatera (fantastyczny Juan Noval-Moro). Część widowni wyszła z premiery oburzona. Ale czy brutalny tekst jest jeszcze w dzisiejszych czasach kontrowersyjny, szokujący? Mocny – na pewno tak.

Bohaterami pięciodniowego maratonu koncertów monograficznych byli kompozytorzy z roczników 70.: Agata Zubel, Aleksander Nowak, Cezary Duchnowski, Marcin Stańczyk i Sławomir Kupczak. Z konfrontacji tej zwycięsko wyszła Zubel, która nie pierwszy raz udowodniła, że jest zarówno perfekcyjną śpiewaczką, jak też

utalentowaną kompozytorką. Szkoda tylko, że w prawykonaniu *Not I* nie udało jej się w pełni zrealizować założeń Samuela Becketta (autora monologu, do którego napisany został utwór). Zgodnie z wytycznymi sala miała być zupełnie ciemna, a jedyny promień światła pokazywałby usta śpiewaczki.

W pamięci pozostaną spotkania z muzyką Stańczyka i Kupczaka. Obaj znaleźli bowiem dobrą receptę na połączenie klasycznej kompozycji z elementami improwizacji i brzmieniem muzyki klubowej. Dodatkowo Stańczyk, który podkreśla, że najwyżej ceni artystów dających z siebie wszystko, trafił na wspaniałą zespół Bang On a Can All-Stars. Zaangażowany i oddany do tego stopnia, że tuż po koncercie potrzebna była pomoc medyczna – wiolonczeliste pękła skóra na opuszkach palców, gdy zmagająca się z nielłatwą partyturą Polaka.

Festiwal *Sacrum Profanum* już parę lat temu okrzyknięty został imprezą, która wytycza nowe kierunki na muzycznej mapie Europy. Sukcesem na tym właśnie polu okazał się projekt *Polish Icons*, podczas którego didżeje związani ze słynną brytyjską wytwórnią Ninja Tune (m.in. DJ Food, DJ Vadim, Grasscut, King Cannibal, a także reaktywujący się na tę okazję wrocławski duet Skalpel), sięgnęli po dzieła polskich kompozytorów. Kwartety smyczkowe i kameralne kompozycje Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara zagrał najpierw Kronos Quartet, następnie zmiksowali je didżeje. Największe brawa zebrał Grasscut, który zderzając fragmenty *II Kwartetu* Góreckiego ze skreczami i samplami, wkomponował w tę mozaikę cytaty z pieśni *Boże, coś Polskę*. Wtedy na zawieszonych ponad sceną ekranach pojawił się zmiksowany obraz *Matki Boskiej*.

Polish Icons to zapowiedź wielkich zmian w programie festiwalu. Jubileuszowa edycja zamknęła bowiem pewien rozdział, po którym zostaną przecież wspaniałe wspomnienia: od maratonów z muzyką Karla Stockhausena i Steve'a Reicha po koncerty zespołu Kraftwerk czy tegoroczny magiczny Sigur Rós. W archiwach bibliotecznych i audiowizualnych zostaną też znakomite zamówienia, w tym cały komplet utworów skomponowanych do projektu *Made in Poland – Miłosz Sounds*.

Jaki będzie festiwal po 2012 roku? Jego dyrektor artystyczny – Filip Berkowicz – nie chce zdradzać planów. Rąbka tajemnicy uchylili jednak muzycy Bang On a Can All-Stars, zapowiadając, że za rok wróć do Krakowa z *Music for airports* Briana Eno. Mówi się ponadto o muzyce Franka Zappy. Ale wyraźny sygnał nadchodzących zmian dały również koncerty monograficzne, podczas których raz incydentalną, a raz główną rolę odgrywały komputery, elektronika i sterujący nimi didżeje bądź sami kompozytorzy.

Czy taka formuła się sprawdzi? Osobiście wolę słuchać Aphex Twina w oryginale niż w orkiestrowych aranżacjach, choć już przeboje Sigur Rós w interpretacji Kronos Quartet były bardziej strawne. Pomysły takie jak *Polish Icons* czy *Penderecki Reloaded* z ubiegłorocznego Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu mają wielką przyszłość. Skupiona i wsłuchana w tę muzykę kilkudziesięciosa publiczność dowodzi, że można jeszcze otworzyć świat naszych wielkich klasyków na nowych słuchaczy. Tylko czy uda się to samo z równie zamkniętą, undergroundową kulturą?

Tomasz Handzlik

10. Festiwal *Sacrum Profanum* odbył się od 9 do 17 września 2012 r. w Krakowie.

55. „Warszawska Jesień”

– w tym roku była tak udana, że szkoda było uronić choćby jeden koncert.

Obdobyło się 17 światowych prawykonań (także dzieł polskich kompozytorów), zabrzmiało też 20 utworów, których wcześniej w Polsce nie słyszeliśmy. Wiele z nowych dzieł powstało na zamówienie „Warszawskiej Jesieni” we współpracy z takimi podmiotami, jak IRCAM – Centre Pompidou czy Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Niewykluczone, że to tegoroczny temat – „Warszawska Jesień z głosem”, nie tylko w znaczeniu wokalnym – sprawił, iż w programie pojawiło się tak wiele utworów, mających coś do powiedzenia.

Kompozytorzy chętnie sięgają po formy parateatralne, po nagrania bądź przetwarzanie dźwięku „na żywo”, łączą brzmienie instrumentów akustycznych z syntetycznym dźwiękiem i multimediami, od muzyków wymagają wszechstronności i aktorskich niemal kompetencji. Ale z tym spotykamy się na „Jesieni” co roku, bo tak właśnie wygląda muzyka współczesna. Program kładł nacisk na głębszy sens oraz autentyczny kunszt twórczy dzieł (choć zdarzyło się też parę wpadek).

Co zostanie w pamięci?

Pod tym względem za najciekawszą propozycję trzeba uznać pokazaną w Teatrze Imka quasi-operę elektroniczną *Luna Park* Georges’a Aperghisa, w której zamiast śpiewu używa się głosu (i słowa) jak instrumentu perkusyjnego. Był to wirtuozowski popis wyobraźni kompozytora i możliwości artystycznych wykonawców – czworga muzyków: Evy Furrer i Michaela Schmidta (flety), Johanne Saunier i Richarda Dubelskiego (głos), oraz realizatorów fantastycznie zrobionej warstwy elektronicznej dźwięku i obrazu, gości z paryskiego IRCAM – Centre Pompidou. *Luna Park* to przeprowadzona w szaleńczym tempie łagodnie ironiczna diagnoza naszej rzeczywistości, w której międzyludzkie relacje zapośredniczone są przez kamery i ekrany. Są one w spektaklu metaforą emocjonalnego oddalenia, a zarazem jakże typowej dla naszych czasów obsesji „bycia patrzonym”. *Phylakterion* Pawła Szymańskiego na chór a capella i efekty perkusyjne, oparty na słowach starodawnych inskrypcji greckich i koptyjskich, był dla wielu obserwatorów największym wydarzeniem Jesieni, mimo że powstał na zamówienie Wratysławii Cantans i tam został prawykonywany rok temu. Zapadły w pamięć: nieokrzesana *Zverohra* Krystofa Mařatki; prowokujący do uważnego nastawiania uszu utwór Matthiasa Pintschera *Dernier espace avec introspecteur*, w którym objawił się talent wykonawczy młodego TWOgether Duo w składzie Magdalena Bojanowicz (wiolonczela) i Maciej Frąckiewicz (akordeon); wyrafinowane *Canti notturni* Beata Furrera, a także odrębne estetycznie utwory skandynawskich kompozytorów: Kaji Saariaho i Klasa Torstenssona.

Ciekawie i mniej ciekawie

Program festiwalu był bardzo zróżnicowany pod względem stylistyki i środków wyrazu. Wciąż nie brakuje poszukiwań, choć przecież w muzyce już chyba wszystko zostało wynalezione. Twórcy wciąż eksplorują brzmienie. Takie sonorystyczne podłoże, w różny sposób ukazywane, dało się słyszeć m.in. w utworach Marca Andre (...*hoc...* na amplifikowaną wiolonczelę solo),

Joanny Woźny (*Losses*), Adriany Hölszky (*Wolke und Mond*). Kompozytorzy chcą trzymać słuchacza w napięciu wyrafinowaną grą między dźwiękiem i ciszą, jak w cudownie zaśpiewanym przez Annę Radziejewską (mezzosopran) *Cantiere del poema* mistrza niedopowiedzeń Salvatore Sciarrina (który utwór ten dedykował polskiej śpiewaczce).

Mniej przekonały mnie próby połączenia teatru zaangażowanego i muzyki, jak w propozycjach Manosa Tzangaris (*Vivarium*) czy Jagody Szmytki. W jej hybrydowym *Happy deaf people* (teatr, pantomima, happening, koncert) najciekawsze było pokazanie, że muzykę można odnaleźć również w płynności i rytmie gestów wykonywanych w ciszy. Szmytka oparła się na doświadczeniu osób głuchoniemych, które dźwięk mogą odczuwać poprzez drgania. Być może było to niezamierzone, ale utwór sprawiał wrażenie, jakby kompozytorka zwątpiła w muzykę i próbowała pokazać, że świat, w którym jej nie ma, wcale nie jest przez to uboższy.

Nieporozumieniem okazał się utwór Wojciecha Blecharza *Means of protection* – jest to wprawdzie fragment większej całości, która ma mieć premierę w maju przyszłego roku w Operze Narodowej, ale moje wątpliwości wzbudziła poetyka tej propozycji. Popowa pulsacja, filmowa estetyka oraz takie zabiegi, jak rozrzucanie koralików po podłodze i tłuczenie lusterka, czy partia wokalna oparta na wprawkach, które ćwiczą śpiewacy w ramach impostacji – jakby nie na ten festiwal. Utwór wzbudził kontrowersje.

Wciąż wielcy

Warszawska Jesień pokazała, że klasyka współczesności trzyma się dobrze. *Inori* Karlheinz Stockhausena, rozegrane w pustej, czarnej przestrzeni przez tancerkę-mimę (znakomita Agnieszka Kuś), wspólnie z bardzo złożoną, ale sugestywną muzyką odtwarzaną z nagrania, było niewątpliwie wyzwaniem dla percepcji słuchacza. Podobnie, ale o wiele bardziej intrygująco, zadziałały utwory Luigiego Nono – może dlatego, że są nieuchwytnie, złożone, stawiają słuchaczowi pytania, ale nie dają odpowiedzi, są wyzwaniem intelektualnym, jak *Guai ai gelidi mostri*. Koncert z muzyką Nono był też popisem wspaniałych możliwości studia eksperymentalnego SWR w Fryburgu Bryzgowijskim.

Natomiast *Music for amplified toy pianos* Johna Cage’a z 1960 r. to już raczej utwór historyczny, z czasów, kiedy w akademickiej muzyce europejskiej dopiero rodziła się improwizacja. Cage dał wykonawcom niemal pełne pole wolności co do przebiegu i kształtu dźwiękowego. Bardzo dobrze poradzili sobie z tym Sławomir Kupczak i Paweł Romańczuk, który jest nie tylko muzykiem, ale także kolekcjonerem małych instrumentów klawiszowych, na których zagrano utwór.

Być sobą

Podoba mi się niewzruszona postawa dyrektora „Warszawskiej Jesieni” – Tadeusza Wieleckiego i współpracującej z nim Komisji Programowej. Gdy kilka lat temu nastąpiło mocne wejście na rynek festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie, wydawało się, że „Jesień” ma bardzo niebezpiecznego konkurenta. Sympatie części fanów muzyki współczesnej przewędrowały bowiem do Krakowa. Widać teraz, zwłaszcza po ostatnim Sacrum, na którym królowali didżeje, że ten festiwal staje się coraz bardziej popowy. „Jesień” mogłaby się z nim ścigać, bo przecież twórczość didżejów to także muzyka współczesna, ale pozostaje sobą, festiwalem, który trzyma się standardów sztuki wysokiej, jakkolwiek mało współcześnie to brzmi. A publiczności nie brakuje.

Progresywność „Warszawskiej Jesieni” przejawia się w inny sposób. Choćby poprzez wspólną akcję z Muzykoteką Szkolną, w której licealiści otrzymali zadanie wyszukania sponsorów na sfinansowanie trzech utworów polskich kompozytorów czy poprzez wprowadzenie koncertów i warsztatów dla dzieci pod nazwą Małej Warszawskiej Jesieni – pierwszą taką inicjatywę na rynku polskich festiwalu muzycznych. **Anna S. Dębowska**

55. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” trwał od 21 do 29 września 2012 r.



Luna Park Georges'a Aperghisa.

Juliusz Cezar, w roli tytułowej
Andreas Scholl. Śpiewała też
Cecilia Bartoli.



HANS JOERG MICHEL/SALZBURGER FESTSPIELE

Imperium

Jacek Marczyński

Carmen w reżyserii Aletty
Collins z Magdaleną Kożeną.
Piękne przedstawienie,
klęska śpiewaczki.



LUIGI CAPUTO/SALZBURGER FESTSPIELE

Żołnierze Bernda Aloisa Zimmermanna zostali przyjęci entuzjastycznie. Reżyserował Alvis Hermanis.



RUTH WALTZ/SALZBURGER FESTSPIELE

Tegoroczna edycja festiwalu w Salzburgu została wydłużona do 45 dni, miała rekordową liczbę 256 przedstawień i koncertów oraz widzów: prawie 279 tys., czyli o 13 tys. więcej niż w najlepszym dotychczas 2006 r. ►

Duet marzeń – Beczła i Nettekko w *Cyganerii*. Bezsprzeczny sukces.



SILVIA LELLI/SALZBURGER FESTSPIELE

► **Na niektóre wydarzenia – np. recital powracającego do Salzburga po 10 latach José Carrerasa – bilety rozeszły się już w styczniu.** Do tego dodać trzeba 70 tys. chętnych, którzy na placu w pobliżu katedry przez 41 wieczorów oglądali retransmisje dawnych i nowych produkcji. Właściwie wszystkie tegoroczne inscenizacje oferowano tam za darmo. Od statystycznych podsumowań ważniejszy jest rozmach artystyczny. Wystąpiło 26 dyrygentów – od specjalistów muzyki dawnej (Giovanni Antonini, Marc Minkowski) po interpretatorów dzieł współczesnych (Ingo Metzmacher, Heinz Hollinger). Spośród największych zabrakło chyba tylko Christiana Thielemanna, ale on jest szefem Osterfestspiele w Salzburgu, a latem dyryguje w Bayreuth.

Niespodzianki kontratenorów

Swą strategię działania Alexander Pereira sprawdził w ciągu 20 lat kierowania Opernhaus w Zurychu. Nie bał się tam odważnych pomysłów, ale od inscenizacyjnego ryzyka ważniejsze były dla niego gwiazdy, które przyciągają widzów. Gdy więc teatry Europy i Ameryki borykają się obecnie z problemami finansowymi, Salzburg stał się jedynym miejscem, gdzie w *Juliuszu Cezarze* Händla u boku Cecilii Bartoli można podziwiać najwspanialszych kontratenorów. Był wśród nich dobiegający sześćdziesiątki Jochen Kowalski, o 13 lat młodszy Andreas Scholl, Francuzi – 34-letni Philippe Jaroussky i rok młodszy Christophe Dumaux, który koloraturą biegłością nie ustępował partnerom. Nad stroną muzyczną czuwał Giovanni Antonini z zespołem Il Giardino Armonico, powstała więc całość zwiewna, a emocjonalnie zróżnicowana. Klasą dla siebie była Cecilia Bartoli, bo postać Kleopatry odpowiada jej temperamentowi i warunkom głosowym. Efektowne biegniki arii Händla potrafiła wykorzystać, by uwieść Juliusza Cezara lub wyrazić rozpacz. Poruszający był Philippe Jaroussky jako Sesto, terrorysta-samobójca. Okazało się, że delikatny głos francuskiego śpiewaka ma dramatyczną siłę wyrazu. Nie da się tego powiedzieć o Andreasie Schollu (Juliusz Cezar), którego śpiew niki w ogromnej sali salzburskiego Festspielhausu. Ważną postacią w obsadzie była też Anne Sofie von Otter (Kordelia).

Komu potrzebny jest reżyser

Ma eksponować śpiewaków; i takie zadanie otrzymała Aletta Collins, która miała pomóc zaistnieć Magdalenie Kożenie jako Carmen. – Katastrofa – powiedział do mnie, wychodząc z przedstawienia, francuski krytyk Didier van Moere. Rzeczywiście, Simon Rattle zmuszał Wiedeńskich Filharmoników do jak najdelikatniejszej gry, by nie zagłuszyli słabo rozchodzącego się mezzosopranu Magdaleny Kożeny. Jonas Kaufmann, który jako Don José bryluje na światowych scenach, wypadł blado, bo chciał dostosować się do możliwości partnerki. Reszta – łącznie z dysponującym nieciekawym

głosem Kostasem Smoriginasem (Escamillo) – była bardzo przeciętna. Aletta Collins próbowała przemienić dzieło Bizeta w opowieść o dziewczynie zagubionej w brutalnym współczesnym świecie, ale Kożenie brak temperamentu i zmysłowości, więc niewiele to dało.

Duet marzeń

Reżyserskiego wsparcia nie potrzebują Anna Netrebko i Piotr Beczała, gdy występują jako Mimi i Rudolf w *Cyganerii* Pucciniego. To z założenia miał być hit festiwalu, ceny biletów wyśrubowano do 400 euro za najlepsze miejsca, a i tak latem były nie do zdobycia. „Träumpaar”, jak w Salzburgu nazwano duet Netrebko-Beczała, wypadł świetnie. Ona, mająca tendencję do szafowania głosem, tym razem była bardziej stonowana – jako współczesna, zbuntowana dziewczyna, w rzeczywistości krucha i delikatna. Polak śpiewał perfekcyjnie: każda fraza była wykończona w szczególności, wszystkie dźwięki naturalne, również te w wysokim rejestrze. Jego Rudolf był liryczny i lekko wyciszony (Beczała unika typowych dla tenorów popisów wokalnych). To wielkomiński singiel, żyjący z dnia na dzień i obawiający się uwikłania w trwałe związki.

Na drugim planie pozostała Nino Machaidze (Musetta), która gwiazdorski żywot rozpoczęła w Salzburgu w 2008 r., gdy zastąpiła Annę Netrebko w spektaklach *Romea i Julii*. Gruzinka należy do grona młodych śpiewaczek, które starają się olśniewać długimi frazami śpiewanymi na jednym oddechu. Machaidze brakuje jednak techniki i wyczucia stylu, więc walc Musetty wypadł ociężale, mało finisznie. Reżyser Damiano Michieletto bardziej skupił się na wymyśleniu tła niż na głównych bohaterach. Najciekawiej wypadł więc II akt, rozegrany na olbrzymiej mapie Paryża oraz akt III – na obrzeżach francuskiej metropolii, z przydrożnym barem przy autostradzie.

Opera bez gwiazdorstwa

Czy tacy reżyserzy będą teraz wytyczać inscenizacyjne mody w Salzburgu? Na szczęście zaproszono też wybitnego twórcę teatralnego,

Alvisa Hermanisa. Zrealizowani przez niego *Żołnierze* Bernda Aloisa Zimmermanna zostali przyjęci entuzjastycznie. Jest to o tyle niezwykle, że chodzi o jedno z najtrudniejszych dzieł XX wieku. To opera totalna z projekcjami filmowymi zaprojektowanymi przez kompozytora, z wielką orkiestrą rozbudowaną o zestaw instrumentów perkusyjnych, organy i jazzowe combo, z tłumem wykonawców i skomplikowaną akcją.

Hermanis przemienił ponadczasowy i nieco historyczny manifest Zimmermanna przeciwko wojnie w spektakl klarowny, mądry i fascynujący. Ożywił naturalne wnętrza najstarszej sceny Salzburga, czyli dawnej szkoły jeździeckiej (Felsenreitschule) – jej kamienne krużganki stały się elementem scenografii. Żywych koni dosiedli żołnierze ck armii. Reżyser przeniósł bowiem akcję na początek XX wieku, w świat schyłkowy i dekadenski.

Pozbawiona nowoczesnych urządzeń technicznych scena Felsenreitschule nie pomaga zazwyczaj reżyserom. Hermanis stworzył jednak świetny spektakl w jednej dekoracji i z symultaniczną akcją, Wiedeńscy Filharmonicy pod batutą Ingo Metzmachera zagrali wspaniale, ale jak napisał jeden z austriackich krytyków, są zmęczeni ciągłym wykonywaniem w Salzburgu „pluszowej muzyki”.

Żołnierze to wspaniały przykład zespołowej kreacji (bez gwiazdorstwa) wybitnych artystów, jak Czeszka Gabriela Benačkova, Amerykanka Laura Aikin czy Tomasz Konieczny, który rolę Stolziusa zaliczył udany debiut w Salzburgu. Na konferencji przed premierą dyrektor Pereira powiedział, że *Żołnierzy* wybrał świadomie, ale w trybie awaryjnym. Chce, by za jego kadencji co roku odbywała się prapremiera opery zamówionej przez festiwal. Niestety, żaden kompozytor nie podjął się napisania nowego utworu w tak krótkim terminie, by można było go już zaprezentować. Ciekawe jednak, czy przyszłe premiery zostaną przyjęte równie gorąco? Na wszelki wypadek dyrektor Pereira szykuje też na 2013 rok wydarzenie gwiazdorskie. Cecilia Bartoli ma wystąpić w roli Normy.



Czarodziejskim fletem Mozarta
w reżyserii Jensa-Daniela Herzoga
zadyrygował Nicholas Hamoncourt.

Imperium

Ariadna na Naksos
Richarda Straussa
w inscenizacji
Svena-Erica Bechtolfa.



OKRUTNA BESTIA CZY UPADŁY ANIOŁ?

W *La Monnaie* w Brukseli Krzysztof Warlikowski stanął w obronie kobiety, za którą podąża śmierć.

To odbiegające od tradycji odczytanie *Lulu* Albana Berga – pisze Jacek Marczyński.



Już w zagranicznym debiucie operowym w Paryżu (2006), Warlikowski pokazał starą, wypaloną kobietę, która przeżyła holocaust. To była *Ifigenia na Taurydzie* Glucka. Potem stworzył w Opera Bastille wstrząsający portret Emily Marty w *Sprawie Makropoulos* Janačka, *Medei* z opery Cherubiniego w Brukseli i *Tatiany* w monachijskim *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego.

Tytułowa bohaterka opery Albana Berga pozornie nie przystaje do tej galerii. *Lulu* to dla większości inscenizatorów mit, symbol kobiecości, odwieczna kusicielka. Ulegają jej mężczyźni, a za uniesienia erotyczne, jakie przeżywają, płacą życiem, jak jej kochankowie: Malarz, Doktor Schön, Alwa. Poprzez *Lulu* Berg rozprawił się niejako z kobietami ze swego życia: apodyktyczną matką, która nie pozwoliła mu na kontakt z nieślubną córką; równie skutecznie go kontrolującą żoną Heleną, ale także z Hanną Fuchs, która była wielką miłością kompozytora. Sądził, że darzyła go uczuciem, a niespodziewanie zerwała z nim wszelkie kontakty.

Cząstkę każdej z nich można odnaleźć w *Lulu*, najokrutniejszej z dzikich bestii, jak przedstawia ją w prologu opery Treser. W brukselskim spektaklu nie znika on potem ze sceny, lecz ciągle powraca – niczym szatan pilnujący, by zło coraz bardziej zagarniało *Lulu*.

Warlikowski stara się jednak uwznioślić swą bohaterkę. Dla niego jest krucha i delikatna, niczym baletowy, biały labędz. Kanadyjka Barbara Hannigan z lekkością pokonuje karkołomne koloratury, ma wdzięk i grację klasycznej tancerki, gdy przemierza scenę na pointach. *Lulu* zaś za wszelką cenę chce wyzwolić się z roli, jaką narzucili jej inni. Kto? Tajemniczy Schigolch – ojciec i pierwszy kochanek *Lulu*? A może sprawił to Treser-szatan?

W *La Monnaie* polski reżyser nie wraca do początku ubiegłego stulecia, gdy sztuki Franka Wedekinda *Duch ziemi* i *Puszka Pandory*, z których Berg stworzył libretto, bulwersowały wiedeńską publiczność. Ale też nie przenosi akcji w nasze czasy, co stało się inscenizacyjną normą w przypadku tego dzieła. Postaci noszą współczesne ubrania, jednak spektakl jest uniwersalnym moralitetem o wielkiej sile ekspresji.

Warlikowskiemu udało się uciec od taniego naturalizmu, którym bywają obciążone inscenizacje *Lulu*. Dawno też nie podszedł z równą pokorą do utworu. Po paryskim *Parsifalu* to pierwsza operowa inscenizacja, w której poza krótkim, biblijnym prologiem, niczego nie dodał i nie skreślił, a kolejne pomysły nie kłóć się z muzyką.

Reszta jest zasługą brytyjskiego dyrygenta Paula Daniela. Z delikatnej muzycznej tkanki, którą często przytłacza sceniczna akcja, wydobyl wiele niuansów. W *La Monnaie* widz może docenić, jak Berg korzystając z techniki dwunastotonowej prowadził dialog z klasycznymi formami muzycznymi. Znakomity był zespół solistów: niemiecki baryton Dietrich Henschel (Schön/Kuba Rozpruwacz), Amerykanin Tom Randle (Malarz/Murzyn), urodzona w Wiedniu Natascha Petrinsky (Hrabina Geschwitz) czy Charles Workman (Alwa). To bardzo dobry tenor, który w Polsce miał pecha – dał się poznać w Operze Narodowej w zupełnie nieodpowiedniej dla siebie roli Eryka z *Latającego Holendra*. **BM**

Alban Berg, „Lulu”, reż. Krzysztof Warlikowski, w roli głównej Barbara Hannigan (sopran), premiera 14 października 2012 r. w Théâtre de la Monnaie w Brukseli.

Ambiwalencja Lulu wyraża się w zróżnicowanej grze **Patricii Petibon**.

TRAGEDIA LULU

Anna S. Dębowska

I

Finał II aktu *Lulu* Albana Berga. Apogeum miłosnych wyznań. Alwa, kompozytor, zakochany jest bez pamięci w Lulu, pięknej kobiecie, która dosłownie przed chwilą zastrzeliła jego ojca, Dr. Schöna, swego kochanka i męża. Podczas gdy Lulu leży na kanapie, Alwa śpiewa wielką pieśń miłości. Cóż za wspaniała partia dla tenora, z jaką mocą i żarliwością wykonuje ją Paul Groves.

Alwa wydaje się osaczać bohaterkę ze wszystkich stron, niemal tańczy. Jest inaczej. Kobieta leży niemal bez ruchu, ale to ona ma władzę, jest magnesem, który przyciąga mężczyznę z fatalną siłą.

„Gdyby to nie były twoje oczy małej, niewinnej dziewczynki, pomyślałbym, że należą do najprzebiegłej dziwki świata” – zwraca się do niej kochanek. W przedstawieniu Oliviera Py Lulu to szczupła, drobna kobieta o lisim „pyszczyku”, rudych włosach i wielkich oczach.

Kobieta-lalka, kobieta-wamp, femme fatale. Tajemnica Lulu kryje się właśnie w oczach – za sprawą doskonałej gry kreującej ją Patricii Petibon, w doskonale sfilmowanych przez François Roussillona spojrzeniach, rzucanych spod długich sztucznych rzęs. Raz są to oczy lalki – wypukłe i bez wyrazu, jakby szklane. Innym razem – dziecka. Odbija się w nich okrucieństwo, szaleństwo, podstęp, cierpienie.

II

Kim jest ta kobieta o wielu imionach, przywodząca mężczyzn do zguby „dzika bestia”, jak ją w prologu przedstawia Treser? Jest taka, jaką chcą ją widzieć mężczyźni. Lalka i zwierzątko. Przedmiot i podmiot. Olivier Py nie stawia tezy, nie robi genderowej inscenizacji. Ambiwalencja Lulu wyraża się w bogatej, zróżnicowanej grze Patricii Petibon. Jej bohaterka zmienia maski (na scenie: peruki, kostiumy) jak kameleon. Robi to instynktownie, dostosowując się do kolejnego samca, którego pragnie.

W skandalizujących sztukach Franka Wedekinda, na których Alban Berg oparł libretto swej opery, Lulu to odrażający przypadek kobiecej drapieżności i fałszu, uosobienie *vagina dentata*. Berg spojrział na sprawę szerzej, czyniąc z bohaterki (na wzór Wozzecka), „ofiary niesprawiedliwego społeczeństwa” – potwora wyhodowanego przez mężczyzn dla zaspokajania ich potrzeb.

Dużo zależy od wykonawczynie – Patricia Petibon tworzy postać nieokreśloną, amorficzną, wciąż w ruchu, o płynnej tożsamości. Jest amoralna, poza dobrem i złem, ale świadoma destrukcji, której jest sprawczynią. Petibon jakby urodziła się do tej roli, która jest wyzwaniem dla sopranu koloraturowego, wymaga wielkiej siły wokalne. Głos Francuzki brzmi mocno i ekspresyjnie, bez ani jednej nieczystej nuty (odniosła w tej roli sukces także na festiwalu w Salzburgu).

Przedstawienie na scenie Gran Teatre del Liceu w Barcelonie to także popis jej partnerów: Paula Grovesa (Alwa), Ashleya Hollanda (Dr Schön, Kuba Rozpruwacz), Willa Hartmanna (Malarz, Schwarz), Julii Juon (Geschwitz).

III

W pierwszej scenie Berg wprowadza postać Tresera, wpisując opowieść o Lulu i jej menażerii w ramy umowności. W ostatnim akcie libretto sięga absurdu. Świetnie uchwycił to francuski reżyser Olivier Py, który sięgnął po elementy burleski, kabaretu, cyrku. W tle głównej akcji rozgrywanej na proscenium obraca się cyrkowe koło fortuny, widać parę uprawiającą ostry seks, człowiek przebrany za goryla onanizuje się na widok zalotów Malarza i Lulu. Migoczą wielożęzyczne neony: „I hate sex”, „Paradis perdu”, „Liebestod”, i szyld sex shopu. W ruchomych wielopiętrowych konstrukcjach, które przesuwają się wahadłowo wzdłuż sceny, rozgrywa



ANTONIBOFILL/DG

Alban Berg, „Lulu”, w roli głównej Patricia Petibon (sopran), reż. Olivier Py, realizacja telewizyjna François Roussillon. Zapis „na żywo” przedstawienia w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Deutsche Grammophon 2011.

się równoległa akcja. Miejska dżungla? Przestrzeń jest współczesna i ponadczasowa zarazem, wyczuwa się w niej atmosferę dekadencjonalnych lat 20. ubiegłego stulecia.

Gęstość obrazów w spektaklu Oliviera Py jest olbrzymia, zdaje się równać gęstości partytury Berga, opartej na heterogeniczności, na sztucznym atonalnym kontrpunkcie w orkiestrze i głosach wokalnych, na kakofonicznej wręcz polifonii.

To wszystko z jednej strony zapiera dech swoim przepychem, z drugiej – celowo – dusi nadmiarem bodźców. Świat Lulu jest trudny do zniesienia. Wirtuozostwo Oliviera Py w klarownym posługiwaniu się machiną inscenizacyjną, światłem, dekoracjami, kompozycją sceny i kolorystyką jest rzeczywiście niezwykła. **BM**

Prawykonanie *Lulu* odbyło się w 1937 r. w Zurychu. Alban Berg nie zdążył zinstrumentować III aktu opery, dokończył ją Friedrich Cerha i w nowym kształcie została pierwszy raz wystawiona w Paryżu w 1979 r. Jest to dzieło życia Albana Berga (niezależnie od *Wozzecka* i *Koncertu skrzypcowego*) – kompozytor zainteresował się tematem jako 20-latek, operę skomponował dopiero 30 lat później, tuż przed śmiercią w 1935 r.

BEETHOVEN

na cztery smyczki



ZIG ZAG TERRITOIRES

Muzyka, która 10 lat temu wydawała się awangardowa, dzisiaj już taką nie jest.
Beethoven wciąż prowokuje do myślenia i zaskakuje
– uważa **Krzysztof Chorzelski**, altowiolista **Belcea Quartet**.

W listopadzie ukaże się pierwsza część wszystkich kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena w nagraniu Belcea Quartet, jednego z najlepszych kwartetów na świecie. Po mistrzowskich wykonaniach Schuberta, Brahmsa, Bartoka, Brittena, w karierze kwartetu Belcea przyszedł czas na sól muzyki kwartetowej, czyli 16 arcydzieł Beethovena: sześć z op. 18, następnie op. 74, op. 95 oraz sześć późnych kwartetów, wliczając w to słynną *Grosse Fuge*. Tym razem Belcea Quartet nie wystąpi pod szyldem wytwórni płytowej EMI, lecz francuskiej Zig Zag Territoires, dla której 12 lat wcześniej nagrał kwartety Janačka. Druga część ukaże się na początku przyszłego roku, a w marcu kwartet Belcea wystąpi w Warszawie na 17. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Zanim to nastąpi, będzie można obejrzeć rejestrację ich koncertów z Wiednia, którą na DVD wyda Helios.

Damian Kułakowski: Od wielu lat mieszka pan w Anglii i obserwuje tamtejsze życie muzyczne. W Polsce zawód muzyka to ciężki kawałek chleba. Jak to wygląda na wyspach?

Krzysztof Chorzelski: W Anglii też jest to ciężki chleb. Przede wszystkim z tego względu, że Londyn jest centrum świata muzycznego i panuje tu niesłychana konkurencja. Trudno wyrobić sobie pozycję. Można znaleźć dobrą pracę, ale wymaga to stałego doskonalenia się, ciągłych starań. Nie można liczyć na wygodną posadę w orkiestrze do emerytury.

Myślę, że jest zasadnicza różnica w podejściu do muzyki. Mam wrażenie, że polska edukacja muzyczna ma pewne walory, których brakuje jej zachodniej odpowiedniczce. W Polsce mamy poważne, sumienne podejście do naszego rozwoju. Traktujemy muzykę z pokorą, jako coś wyższego od nas. Tę cechę bardzo cenię. Młodzi ludzie więcej wymagają od siebie niż ich rówieśnicy na Zachodzie. Tu jednak pojawia się niebezpieczeństwo. W wyniku takiej postawy nie mamy odwagi, aby przekroczyć pewne konwencje w wykonawstwie i wyrażać siebie. Na Zachodzie nierzadko odczuwam niedosyt środków. My natomiast mamy tych środków w bród, ale często nie wiemy, jak nimi pokierować, aby wyrazić swoje odczucia w interpretacji muzyki.

Dlaczego po zwycięstwie w konkursie skrzypcowym im. Tadeusza Wrońskiego zdecydował się pan zostać altowiolistą?

To stało się przypadkiem i miało związek z Belcea Quartet. Zawsze kochałem kameralistykę. To była moja największa pasja. W trakcie studiów w Londynie często grałem w kwartetach pierwsze lub drugie skrzypce. W pewnym momencie nawiązałem kontakt z nowo powstałym kwartetem, którego liderka nazywała się Corina Belcea [jest jego prymariuszką do dziś – red.]. Muzycy skupieni wokół Coriny poprosili mnie o zagranie z nimi kwintetu smyczkowego Mozarta. Nigdy nie grałem na altówce, zgodziłem się z ciekawości. Bardzo przyjemnie nam się grało. Kilka miesięcy później powiedzieli mi, że szykują swój pierwszy poważny występ, a ich altowiolista odchodzi, więc są w potrzebie. Znow z nimi zagrałem. Czulem, że jakość tego zespołu jest niesamowita, jednak po koncercie powiedziałem szczerze: „będę z wami grał, ale szukajcie prawdziwego altowiolisty, bo ja jestem skrzypkiem”. I tak zostało. Teraz żartujemy, że kwartet cały czas szuka altowiolisty i nie może go znaleźć, dlatego wciąż jestem w zespole.

Jak pan wspomina początki gry na altówce?

Wydaje mi się, że najlepsze decyzje w życiu podejmuje się przez przypadek, spontanicznie. Zawsze chciałem spróbować gry na tym instrumencie, ale nie spodziewałem się, że będzie to tak naprawdę moja główna działalność. Pamiętam, że na jednym z pierwszych koncertów zapisałem sobie opalcowanie pod każdym dźwiękiem, dla pewności. Nie miałem pojęcia, jak się czyta nuty w kluczu altowym. Graliśmy wtedy kwartet op. 18 nr 5. Byłem jak pociąg – w każdej chwili mogłem się wykołować. Emocje były spore.

Belcea Quartet wybił się na rynku angielskim, pełnym świetnych młodych zespołów.

Może dlatego, że ma cechę typową dla Londynu, który jest tygłem wielu kultur i narodowości. Belcea Quartet też ma międzynarodowy skład. Na początku lat 90. wielu Rosjan, Polaków, Rumunów przyjechało nad Tamizę zrobić karierę. To także czas, kiedy Anglicy byli nas bardzo ciekawi. Pouczające doświadczenie dla kogoś, kto jak ja przybył z Polski. Edukacja muzyczna i mentalność na wschodzie i zachodzie Europy jest tak odmienna, że możliwość spotkania i korzystania z tych różnic okazała się bardzo twórcza. Myślę, że styl Belcea Quartet wynika właśnie z tego, że jest mieszkanką różnych spojrzeń na muzykę. Nie staramy się tego tuszować. Poza tym kwartet jest tworem połączonych ze sobą indywidualnych cech nas wszystkich. Wielka muzyka kwartetowa też jest napisana w ten

sposób. Mamy cztery głosy, które z jednej strony są niezależne, a z drugiej tworzą nadrzędną całość. Myślę, że to jest cecha naszego kwartetu. Nie jesteśmy zespołem czterech osób, które uczyły się u tych samych pedagogów, mają ten sam styl.

Czy w kwartecie smyczkowym jest miejsce na wirtuoza-solistę?

To zależy. Jeśli będzie to osoba całkowicie skoncentrowana na sobie i niezainteresowana otoczeniem, to moja odpowiedź brzmi „nie”. Jeśli zaś mówimy o muzyku, który odczuwa indywidualnie muzykę i ma świadomość, że wokół niego dzieją się rzeczy większe od niego – to jak najbardziej. Myślę, że wielcy soliści właśnie tacy byli. Kameralistyka jest domeną takich osobowości.

Jak zatem wygląda praca w kwartecie?

Czy zdarzają się polemiki?

Różnice zdań są zawsze. Muzyka ma w sobie taką siłę, że sama odpowiada nam na pytanie, kto ma rację. Jeśli czyjś pomysł nie jest przekonujący w realizacji dźwiękowej, wszyscy czują to wyraźnie i wiedzą, że kierunek nie jest właściwy. Nie zmienia to faktu, że kontrowersje są stale obecne, tylko że każdy z nas ma świadomość, iż może się mylić.

Jaka jest filozofia kwartetu jako formy muzycznej?

Wydaje mi się, że kwartet wykształcił się jako idealna forma muzyczna, przez to doskonale abstrakcyjna. To cztery głosy, które są ze sobą homogenicznie związane pod względem rodzaju dźwięku. Poprzez połączenie dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli mamy doskonałą proporcję. Filozofia kwartetu to kwestia przeciwstawienia „czystości” jego brzmienia brzmieniu orkiestrowemu z całym jego bogactwem barw i efektów. Brak tych środków skłania do głębszego wnikięcia w samą istotę kompozycji. Gatunek ten wymaga dojścia do wnętrza, do rdzenia siebie jako kompozytora. Szczególnie myślę tu o Beethovenie, który niesamowicie wysoko cenił tę formę.

Dlaczego nagraliście cykl Beethovena, pomijając komplety Haydna i Mozarta?

Jeśli chodzi o pojęcie cyklu, to tak naprawdę ani kwartety Mozarta, ani Haydna nie tworzą całości. To raczej zbiory pojedynczych utworów. W przypadku Beethovena pojęcie cyklu jest bardziej nowoczesne. Na tym przykładzie możemy prześledzić drogę twórczą kompozytora.



WWW.KCHORZELSKI.COM

Krzysztof Chorzelski studiował w Warszawie i w Londynie. W 1992 r. wygrał Konkurs Skrzypcowy im. Tadeusza Wrońskiego w Warszawie. W Belcea Quartet gra od 1996 r. Obecnie jest profesorem londyńskiej Guildhall School of Music and Drama. Rozwija karierę kameralisty także poza kwartetem, jako partner Piotra Anderszewskiego, Stephena Kovacevicha, Katii Apekishevej. Ostatnio również dyryguje.

Belcea Quartet gra w składzie: Corina Belcea (I skrzypce), Axel Schacher (II skrzypce), Krzysztof Chorzelski (altówka), Antoine Lederlin (wiolonczela). Powstał w 1994 r. w Londynie, dzięki inicjatywie studentów Royal College of Music. Dyskografia zespołu obejmuje klasykę kwartetową od klasycyzmu po wiek XX. Był wielokrotnie laureatem i nominowanym do Gramophone Award.

Jego rozwój. W każdym z jego kwartetów tkwi wyjątkowa wartość. Na ich podstawie można obserwować nie tylko rewolucję, która się dokonała w twórczości Beethovena, ale rewolucję w dziejach muzyki. Kto wie, czy nie był to największy przełom w jej historii.

Jak przygotowaliście się do nagrania?

Kwartety te graliśmy od początku. Stopniowo powiększaliśmy ich liczbę i jakieś dwa lata temu mieliśmy wszystkie w repertuarze. Pomagali nam inni muzycy, którzy inspirowali nas i przekazali dużo wiedzy na ten temat. Ostatnio staramy się pracować z muzykami, którzy nie są członkami kwartetów. Często mamy „lekcje” np. z pianistami, jak Alfred Brendel i Stephen Kovacevich, bo mają głęboką wiedzę o Beethovenie, do której my wciąż dochodzimy.

Na początku waszej działalności współpracowaliście z Amadeus Quartet, legendą w świecie muzycznym. Co z tego wynieśliście?

Współpracowaliśmy z trzema członkami kwartetu, altowiolista już wtedy nie żył. Oni jako pierwsi uświadomili nam, że możemy być poważnym zespołem. Beethoven był wtedy w centrum ich zainteresowania. Zaszczepili w nas wrażliwość na jakość dźwięku, na rodzaj jego wydobywania. Barwa brzmienia Amadeusa jest po dziś dzień rozpoznawalna. Najlepiej to widać w kwartetach Mozarta, ale u Beethovena też. Także Alban Berg Quartet to nasi wielcy mistrzowie, którzy zwracali szczególną uwagę na dyscyplinę w osiągnięciu jednolitej artykulacji, brzmienia zespołowego, wyrażania intencji wykonawców. Współpraca z nimi miała na nas największy wpływ na początku kariery, ale ich rady nadal procentują.

Który z okresów twórczych Beethovena jest najatrakcyjniejszy?

Każdy z nich ma swoją specyfikę. Być może, z punktu widzenia publiczności, najbardziej efektowne są trzy kwartety z op. 53, skomponowane dla księcia Razumowskiego. Mają nieprawdopodobnie zwartą formę, są wirtuozowskie i bardzo efektowne estradowo. To w jakimś stopniu ukoronowanie procesu, w którym Beethoven znalazł swój niepowtarzalny styl. Myślę, że gdyby nie napisał swoich późnych kwartetów, i tak pozostałby mistrzem tej formy. Oczywiście op. 18 też jest niezwykle. Są tam fragmenty o niesamowitej sile ekspresji. Można się w nich doszukać zupełnie niezwykłych rzeczy. Co więcej, op. 18 jest jeszcze bardzo klasyczny, ale wcale niełatwy do grania, wprost przeciwnie – wymaga absolutnej precyzji i przejrzystości. Dla mnie granie kwartetów z tego opusku naprawdę nie jest łatwe. Dzieła późne, począwszy od op. 127, to kolejna rewolucja. Kwartet smyczkowy jako gatunek powstał ku rozrywce arystokracji. Miał więc charakter użytkowy. I nagle wziął się za niego Beethoven. Dla współczesnych był to szok, kwartet zaczął pełnić zupełnie inną funkcję. Nie były to już utwory dla amatorów. Nie jesteśmy w stanie do końca odkryć wszystkich tajemnic tych kompozycji. Muzyka, która 10 lat temu wydawała się nam awangardowa, dzisiaj już nią nie jest. Z Beethovenem jest inaczej, wciąż prowokuje do myślenia, wciąż zaskakuje.

Dlaczego zdecydowaliście się na live recording?

Mamy poczucie, że nagrywanie w studio ogranicza możliwość kreowania żywego dźwięku i podjęcia ryzyka w trakcie gry. Przy nagrywaniu *live* utrwalane są zawsze dwa koncerty. Między koncertami spędzamy dużo czasu w studio, żeby skupić się na pewnych detalach, które na koncertach są trudne do zrealizowania.

Wasze kwartety wydaje francuska wytwórnia Zig Zag Territoires. Coraz więcej wybitnych muzyków odchodzi z wielkich wytwórni do mniejszych lub zakłada własne. Dlaczego zerwaliście z EMI?

Wielkie wytwórnie płytowe musiały drastycznie zredukować swoje działy klasyczne, ponieważ zostały przejęte przez koncerty i biznesmenów, którzy nie mają zielonego pojęcia o muzyce klasycznej. Chodzi im tylko o przychód. Ich wnioski były proste: muzyka klasyczna sprzedaje się coraz gorzej, więc albo należy ją odpowiednio opakować, albo z niej zrezygnować. Ostatnie lata naszej współpracy z EMI to były ponure czasy. Na czele firmy co chwila stawały inne osoby, które nie wiedziały, co zrobić, żeby przetrwać na rynku. EMI najpierw samo zaproponowało nam cykl Beethovenowski na płytach, a potem – kiedy już nasze następne sezony zostały pod tym kątem zaplanowane – z niego zrezygnowało. Z naszej strony było oczywiste, że ten projekt – najważniejszy prawdopodobnie w całej karierze kwartetu – nie może wpaść w ręce wytwórni płytowej, która utraciła wizję przyszłości. Dążenie do rozstania było obopólne, a wybór Zig Zag w sumie łatwy: zaproponowali nam bardzo atrakcyjne warunki, poza tym współpracowaliśmy już wcześniej. Co do nagrań DVD, to wyda je firma Helios, będą też emitowane na antenie telewizji Mezzo w grudniu. A jest to – przypomnę – komplet kwartetów Beethovena „na żywo” nagrany podczas sześciu naszych wieczorów w wiedeńskim Konzerthaus.

Rozmawiał **Damian Kułakowski**

Z satysfakcją będę obserwował, jak rozwija się MOS



ARCHIWUM MOS

O otwartym na jesieni w centrum Krakowa Małopolskim Ogródzie Sztuki mówi Krzysztof Orzechowski, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego.

Wacław Krupiński: Skąd idea stworzenia Małopolskiego Ogródu Sztuki, miejsca tak interdyscyplinarnego?

Krzysztof Orzechowski: Z obserwacji trendów w sztuce i próby zrozumienia młodych twórców. Ma to związek z moimi zajęciami w Akademii Teatralnej w Warszawie, dotyczącymi współczesnych zjawisk w sztuce. Jakże inna jest ona dziś niż ta sprzed kilku dekad: synkretyczna, niejednoznaczna, często prowokacyjna, poruszająca się w świecie multimedialnym: filmu, telewizji, komputerów, rzeczywistości wirtualnej. Dla mojego pokolenia teatr to był teatr, opera to opera, a koncert to koncert. We współczesnej sztuce niemal żadna z tych dziedzin nie występuje w postaci czystej.

Był i drugi powód powstania MOS. Zauważyłem, że za nowymi tendencjami w sztuce podąża światowa architektura, tworząc przestrzenie, które – podobnie jak paryskie Centre Pompidou – stają się wielofunkcyjnymi ośrodkami kultury. Dają artystom możliwości kreowania i prezentowania dzieł, a widzom i słuchaczom – również tym najmłodszym – szansę przygotowania się do ich odbioru. To są miejsca tętniące życiem od rana do wieczora!

Na miejscu dawnych pracowni technicznych Teatru im. Słowackiego przy ul. Rajskiej stoi oryginalny budynek, który już zdążył dostać architektoniczną nagrodę.

To zasługa twórcy projektu – Krzysztofa Ingardena.

Teraz, gdy obiekt już jest, jakie pan wiąże z nim nadzieje?

Że będzie znakomicie służył młodym twórcom, zarówno „topowym”, jak i uprawiającym niszowe formy artystyczne. Od początku chciałem, by było to miejsce dla nich, myślę o twórcach, ale także o odbiorcach. Chcę, aby jak najszybciej zostało zasiedlone artystycznie. By artyści odkryli je dla siebie. Ale o tym, jak MOS będzie funkcjonował,

jaki będzie miał kształt, zadecyduje grono, które zacznie tym miejscem zawiadywać. MOS administracyjnie podlega prowadzonemu przeze mnie Teatrowi, ale artystycznie będzie miał autonomię. Dlatego tak ważna jest wyłoniona w konkursie osoba, która nim pokieruje, ktoś, kto ma wiedzę na temat nowych kierunków w sztuce, kto potrafi się dogadywać zarówno z młodymi twórcami, jak i odbiorcami, a z drugiej strony – ktoś doświadczony, kto będzie umiał rozsądnie wydawać publiczne pieniądze. Kto wypracuje atrakcyjny program współpracy z Wojewódzką Biblioteką Publiczną, operatorem części, w której znajduje się mediateka w całości poświęcona sztuce.

Skrót MOS może oznaczać: Muzyka, Obraz, Słowo. I też od muzyki MOS zacznie...

Muzyka zawsze będzie bardzo ważna – i funkcjonując odrębnie, i w ramach syntezy kierunków, towarzysząc instalacjom, wystawom, spektaklom. Jest uniwersalna, podobnie jak plastyka. Z powodu późnych decyzji finansowych i personalnych musiałem sam przygotować pierwszy okres działania MOS. Wyobraziłem sobie, że trzeba w tych początkowych miesiącach pokazać możliwości architektoniczne i techniczne tej przestrzeni. Przede wszystkim wspaniałej, wielofunkcyjnej sali na trzysta miejsc, wyposażonej m.in. w najnowocześniejszą aparaturę audio, a także osiemdziesięcioosobowej sali kinowej, z projektorem 3D, przeznaczonej również na małe formy teatralne, muzyczne, spotkania.

Muzyka zabrzmi już podczas zaplanowanej na 19 października inauguracji.

I to grana przez młodych pod okiem mistrza. Znakomicie, że to właśnie Krzysztof Penderecki poprowadzi podczas inauguracji tworzoną przez młodych instrumentalistów Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej, że zainicjuje cykl *Uznani*

mistrzowie dla młodych. W październiku będzie wiele okazji do spotkań z twórczością Krzysztofa Pendereckiego. Przypomnimy *Rękopis znaleziony w Saragossie* – film z jego muzyką w reżyserii Wojciecha Hasa. Planujemy recital Bartosza Koziaka. Usłyszymy też rewelacyjny Meccorre String Quartet z Poznania. Koncerty poprzedzą warsztaty dla uczniów i studentów. Być może któryś poprowadzi sam mistrz. To wszystko we współpracy ze Stowarzyszeniem im. Ludwiga van Beethovena. Mamy już wstępną deklarację długofalowej współpracy z Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, z czego się ogromnie cieszę. Współpracą z MOS zainteresowany jest również Marek Chołoniewski, organizujący festiwal Audio Art. Oczywiście, w pierwszym okresie odbędą się także rozmaite wydarzenia teatralne, plastyczne, połączone ze światem wirtualnym. A zamknie pierwsze półrocze spektakl Agaty Dudy-Gracz na podstawie *Troilus i Kresydy* Szekspira.

MOS to miejsce nowatorskie, można zakładać, że za chwilę będzie miało następców?

Myślę, że w tym kierunku będziemy podążali coraz częściej. Z czasem teatr tradycyjny będzie coraz mniej przystawał do oczekiwań widzów i kolejnych pokoleń twórców. Dlatego Małopolski Ogród Sztuki wydaje mi się taki ważny; podziela to zdanie wielu przedstawicieli świata kultury, którzy już go oglądali i poznali jego założenia programowe. Z satysfakcją będę obserwował, jak Ogród rozkwita!

Rozmawiał Wacław Krupiński

Małopolski Ogród Sztuki – współczesne centrum sztuki i kultury przy ul. Rajskiej w Krakowie. Centrum będzie także pełniło funkcje wystawienniczo-koncertowe, zlokalizowana w nim jest mediateka oraz kompleks kinowy. Inwestycja została sfinansowana ze środków unijnych. Zarządza nią Teatr im. Juliusza Słowackiego.

8

najbardziej
wszechstronnych
zbiorów płytowych
muzyki klasycznej
– dla początkujących
i zaawansowanych.

Maciej Łukasz Gołębowski

Trudno wyobrazić sobie historię fonografii bez nagrań Marii Callas, Jacqueline du Pré, Światosława Richtera. Wszyscy oni w którymś momencie kariery związani byli z wytwórnią EMI, powstałą w 1931 r. z połączenia Columbia Graphophone Company i Gramophone Company pod nazwą Electric and Musical Industries. Aktualny katalog klasycznych nagrań EMI zawiera setki nazwisk i tysiące tytułów.

Dla ułatwienia orientacji w ogromnym dorobku wydawcy często grupują płyty w serie o różnym przeznaczeniu.

Ich zaletą jest wysoka jakość i stosunkowo niska cena.

~



Great Recordings of The Century, czyli podstawa dla kolekcjonera płyt
Seria obecna na półkach sklepów już 14 lat, a jej sprzedaż przekroczyła pięć milionów egzemplarzy. Great Recordings of The Century (GROC) to niemal 200 tytułów przypominających sztandarowe nagrania, wznowione w przystępnej cenie z pułapu „mid-price”. Wiele z nich to jeszcze edycje analogowe, zremasterowane przez EMI. GROC te nagrania ożywiła i dlatego stała się przebojem. Nie wydaje się już nowych tytułów w tej serii – ostatnie premiery pochodzą z 2008 r. Ale płyty te, choć stopniowo zastępowane innymi wydawnictwami, wciąż są obecne na rynku, a w katalogu magazynowym EMI Music Polska stanowią całkiem okazałym zbiór.



Home of Opera – jak za dawnych lat
Dorobek śpiewaków to poważna część katalogu EMI. Walorem tej serii są dzieła operowe w całości. Kilkupłytowe albumy zawierają wstęp w czterech językach oraz dodatkową płytę, na której umieszczono streszczenie dzieła i libretto wraz z tłumaczeniem na kilka języków. Jak za dawnych, dobrych lat fonografii. Home of Opera to często realizacje epokowe i trudno byłoby wszystkie tu wymienić. Jeśli bowiem *Norma*, to z Marią Callas, Franco Corellim i Christą Ludwig. Jeśli *Tosca*, to dwa nagrania, z których każde jest esencją stylu swojej epoki – klasyczna obsada (Callas, di Stefano, Gobbi) i wersja z 2000 r. z Angelą Gheorghiu i Roberto Alagną. W październiku EMI dołączy 10 nowych tytułów.



Icon – wielcy muzycy

Icon EMI ma wiele, a prezentowana seria jest hołdem, jaki postanowiono im złożyć. Nie są to pojedyncze ani nawet podwójne albumy, ale wydawnictwa wielopłytkowe. Dla przykładu, dorobek Eugena Jochuma zaprezentowano na 20 krążkach. W katalogu znajdziemy pokaźny wybór archiwalnych nagrań Montserrat Caballé, Beniamino Gigiliego, Claudia Arrau, Nathana Milsteina, Andrei Segovii. Wśród bohaterów serii są postaci mniej znane, acz wybitne. Richard Tauber, Austriak urodzony w Linzu zaczynał od operetek, ale równie wspaniale śpiewał Mozarta czy Rossiniego. Dokonał kilkuset nagrań. Carl Schuricht jako dyrektor orkiestry w Wiesbaden rozslawił to miejsce, organizując tam festiwale nowej muzyki. Takich postaci w serii Icon można znaleźć więcej. Nakład jest limitowany.



EMI Masters, czyli legendarne wykonania gwiazd

Nawet ci najlepsi nie nagrywają wyłącznie majstersztyków. Nie każdy repertuar odpowiada im równie znakomicie i nie zawsze wchodząc do studia, są w najwyższej formie. Gdy jednak wszystko się dopasuje, powstają płyty będące kamieniami milowymi fonografii. EMI Masters je zbiera, i pokazuje w formie najlepszej z możliwych. Wszystkie zostały zremasterowane w studio Abbey Road w Londynie. Bardzo stare, jak Edwina Fischera *Das Wohltemperierte Klavier* (z lat 30. XX w.), sąsiadują z całkiem nowymi, jak *VIII Symfonia* Mahlera w wykonaniu City of Birmingham Symphony Orchestra pod Simonem Rattlem.



20th Century Classics – klasyka współczesności

XX wiek był czasem burzliwych poszukiwań nowych dróg w muzyce. EMI postanowiła poświęcić klasykom współczesności odrębną serię. Kuszące ciekawą typografią okładki wyróżniają ją od innych. Znajdziemy tutaj dzieła kompozytorów od Debussy'ego po Ligetiego i Pärtę. Nie zabrakło Szymanowskiego i Lutosławskiego. Seria gwarantuje reprezentatywny wybór kompozycji i najwyższą klasę wykonania. Jest sporo perełek. Fragmenty baletu *Spartakus* Chaczaturiana gra London Symphony Orchestra pod dyrekcją kompozytora. *In Freundschaft* Stockhausena wykonuje na trąbce jego syn, Markus. Całość daje przekrojowy obraz XX stulecia.



Red Line – najlepsze wykonania

Nie trzeba poważnych funduszy, aby dzięki tym płytom wejść do świata najlepszych wykonania dzieł z każdej epoki. Brak tu może interpretacji najnowszych, ale to ani trochę nie umniejsza jakości tej serii. Symfonie Dwořaka z Orkiestrą Filadelfijską pod dyrekcją Wolfganga Sawallischa, koncerty fortepianowe Liszta w interpretacji Georges'a Cziffry, *Muzyka na wodzie* pod dyrekcją sir Neville'a Marrinera. Red Line miała tylko jedną wadę. Okładki serii niezbyt pięknie prezentowały się na półce. EMI niedawno je unowocześniła – zdjęcia krajobrazów, martwej natury oraz detali architektonicznych ogląda się z dużą przyjemnością. Wybór nagrań pozwala przekroczyć czerwoną linię oddzielającą świat laika od świata znawcy.



Encore, czyli okazje za grosze

To seria skierowana zarówno do początkujących melomanów, jak i koneserów szukających perełek za dobrą cenę. Obecnie mamy tu aż 235 pozycji, a katalog rośnie. Cechą charakterystyczną są okładki z wizerunkiem najsłynniejszego psa fonografii – Nipper, słuchającego gramofonu (dawne logo EMI). W płytowych książeczkach można znaleźć anegdoty o dziełach, ich autorach i artystach. Nie są to tylko hity; po prostu piękna muzyka w wybitnych wykonaniach. Nagrania pochodzą zarówno z archiwów firmy, jak z czasów zupełnie współczesnych, co sprawia, że kolekcja jest bardzo kosmopolityczna i zróżnicowana.



Virgin Classics Treasures, czyli portrety

Seria wytwórni Virgin Classics (należącej do EMI). Klucz serii jest bardzo prosty – to przekrojowe ukazywanie tzw. pereł twórczości muzycznej danego kraju, epoki lub kompozytora. Jest to więc świetna seria dla melomanów zainteresowanych tylko jednym wycinkiem klasyki bądź jedną postacią – streszczenie jej twórczości otrzyma w dwupłytkowym, estetycznie wydanym albumie, złożonym ze starszych i nowszych nagrań Virgin Classics. Dla przykładu, ukazały się już Russian, Sacred, Piano, Baroque Treasures.

Nie taki występ straszny, jak go malują.

Jolanta Kępińska-Welbel: Muzycy jako grupa zawodowa wykazują wyższy poziom lęku niż przedstawiciele innych profesji artystycznych. 60% uprawiających ten zawód boryka się z tremą, aż 10% z nich obawia się, że zahamuje ona przebieg ich kariery.

Eliza Orzechowska: Dlaczego tak się dzieje?

Trema przybiera nieraz formę lęku przed arcydziełem, podziwu, który jest pomieszany z poczuciem niższości i niemożności wzniesienia się na podobnie wysoki poziom. To przypadek legendarnego wiolonczelisty Pablo Casals. Źródłem jego lęków była niepewność, czy on ten nieskończenie piękny byt muzyczny będzie mógł przenieść na swoją grę. Całe życie ćwiczył utwory Bacha, ale nie opuszczało go zwątpienie, czy gra wystarczająco dobrze.

Czym tak właściwie jest trema? Co sprawia, że niektórych bardziej paraliżuje, innych mniej?

Według mojej definicji trema to dynamiczny proces emocjonalny o zindywidualizowanym przebiegu i objawach. Związany jest z publicznym występem. Może poprzedzać koncert, rozwijać się lub znikać w jego trakcie, może trwać jeszcze jakiś czas po nim.

Tremie w każdej fazie towarzyszą zazwyczaj negatywne emocje: lęk, smutek, poczucie winy, wstyd, rozczarowanie, złość. Ale, co ciekawe, w zależności od jednostki, zdarzają się też myśli pozytywne: nadzieja na sukces, chęć przekazywania piękna muzyki, entuzjazm towarzyszący demonstrowaniu własnych osiągnięć. Uczucie radości i dumy przeplata się z niepokojem związanym z oceną wykonania, często z obawą, że będzie ona negatywna. Muzyk w czasie publicznego występu odczuwa lęk przed pomyłką. Obciążenie nerwowe jest prawie tak silne, jak w zawodzie sapersa – wystarczy ułamek sekundy, chwila nieuwagi, i następuje katastrofa. Niektórzy tak właśnie to odczuwają. Perfekcjonizm – tak potrzebny w zawodzie muzyka – jest czasami jego wrogiem. Gdy towarzyszy mu świadomość, że inni również czekają na osiągnięcia o wysokich standardach, taka osoba staje się wyczulona na krytykę.

Czy nastawienie na sukces powoduje, że trema jest większa?

Nastawienie na sukces jest w ogóle destrukcyjną cechą muzyka. W muzyce sukces jest niczym twój cień. Im bardziej za nim gonisz, tym bardziej się od ciebie oddala. Badania naukowe pokazały, że muzycy, którzy osiągnęli bardzo wysoki poziom, nie byli ludźmi nastawionymi na sukces, lecz na coraz lepsze granie. Psychologowie muzyki porównują czasem tremę z przeżyciami sportowców. I rzeczywiście muzyk ma coś ze



ERICH AUERBACH/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Martha Argerich w 1968 r. Od dziecka towarzyszy jej trema. Zbyt dużą odpowiedzialność wobec muzyki odczuwała jako nieznośny ciężar, powodujący bezsenność i chęć ucieczki. Zdarzało jej się odwoływać koncerty. W latach 70. wycofała się na pewien czas z estrady.

sportowca – musi w danym momencie wyjść na estradę i zagrać. Nie może być tylko mistrzem treningu.

W polskim szkolnictwie muzycznym dzieci są ukierunkowane na sukces i rywalizację.

Zdecydowanie tak. Za mało mówi się o pięknie muzyki, o przeżyciach, jakie ona daje, a raczej o tym, kto lepiej zagrał. Nie pracuje się nad uformowaniem długofalowej motywacji i podkreśleniem, że muzyka jest czymś nadzwyczajnym. Zamiast tego wysoko ustawia się poprzeczkę. A przecież dziecko musi najpierw zaprzyjaźnić się z muzyką, a dopiero potem rywalizować. Nie można go od małego atakować perfekcjonizmem. Nie każdy musi być solistą ani tym najlepszym.

U wielu osób, zwłaszcza dzieci, trema nie ma nic wspólnego z psychicznymi odczuciami, a jest jedynie mimowolnym naśladowaniem zwyczajów otoczenia. Tremą można nasiąknąć w środowisku nastawionym na sukces, w którym są zawyżone standardy i skłonność do ferowania negatywnych ocen. Wtedy też pojawia się lęk przed pomyłką, który nakręca błędne koło tremy.

I tu też ciekawa obserwacja: wszyscy muzycy twierdzą, że największa trema dotknęła ich nie przed koncertem, ale przed egzaminami. Koledzy i nauczyciele są surowymi jurorami. W czasie egzaminu zapomina się o roli muzyki.

Czy trema zależy od tego, na jakim instrumencie się gra?

Do grupy najbardziej podatnej na tremę należą skrzypkowie. To pokazały np. badania przeprowadzone w Szwecji. Do grupy umiejscowionej po przeciwnej stronie skali zaliczono wokalistów. Być może wiąże się to z wyższym poziomem introwersji u skrzypków, a ekstrawersji u wokalistów. A może wpływ na tremę mają nie cechy osobowości, lecz późniejsze podjęcie formalnej edukacji muzycznej przez wokalistów. Pianiści umiejscowieni są gdzieś pośrodku.

Ignacy Jan Paderewski mówił, że „trema to wyrzuty sumienia” związane z niedoćwiczeniem. Czy trema u każdego jest taka sama?

Można wyróżnić wiele jej rodzajów, w zależności od tego, jak się objawia i skąd pochodzi. Trema jest bliska fobii społecznej. Ludzie, którzy boją się innych – na pewno będą ją mieli. Może być też rodzajem lęku egzystencjalnego, kiedy scena staje się sceną życia i wygrywa ten, kto walczy. Możemy podzielić tremę na rodzaje ze względu na jej objawy: cielesne, fizjologiczne (przyspieszone bicie serca, napięcie mięśni, nadmierne pocenie się czy problemy żołądkowe), behawioralne (np. tiki podczas występu), i psychiczne, czyli te, które siedzą w głowie.

O TREMIE

Bo trema najczęściej siedzi w głowie. To są wszelkiego rodzaju myśli typu: „nie dam sobie rady”, „nic nie pamiętam”.

Cielesne objawy lęku przed występem też mogą być zróżnicowane. Czasami mogą się przerodzić w tremę uskrzydlającą, a czasami mogą być destrukcyjne. Często ludzie przed występem skarżą się na szybkie bicie serca. To są objawy zapowiadające sukces, granie „z sercem”! Trzeba sobie tylko powiedzieć – to wspaniale! Mój organizm słucha mnie, ja za chwilę będę taki silny i wspaniały. Więc mój występ będzie super!

Czyli wyciszenie się przed wyjściem na scenę nie jest dobre?

W zasadzie nie. Bo ciało musi się zmobilizować, wykorzystać swój potencjał. Joga, ćwiczenia oddechowe i rozluźniające są bardzo dobre, ale jako systematyczny trening na kilka tygodni przed kulminacyjnym występem. A tuż przed – trzeba się naładować energią.

A czy dobrym sposobem na radzenie sobie z tremą są środki farmakologiczne?

Dobre są tzw. betablokery, ale stosowane wyłącznie według zaleceń lekarza. Betablokery są jednak nieskuteczne w przypadkach tremy, której natura jest raczej psychologiczna niż fizjologiczna. Środki te łagodzą jedynie somatyczne reakcje typu „walcz lub uciekaj”. Nie sprawdziły się w łagodzeniu objawów tremy typu emocjonalnego, takich jak myślenie katastroficzne lub negatywny głos „wewnętrzny krytyk”. W swojej pracy poradnianej miałam przypadek skrzypka, który tak oblewał się potem, że uniemożliwiało mu to grę. Lekarz psychiatra zalecił mu betabloker hamujący potliwość. Pracę psychologiczną podjęliśmy wówczas, gdy uwierzył, że ma kontrolę nad swym ciałem. Trzeba jednak pamiętać, że tych środków powinni unikać wokaliści lub osoby grające na instrumentach dętych, gdyż powodują wysuszenie ust i gardła.

Jakie są więc skuteczne formy radzenia sobie z tremą na dłuższą metę?

Pamiętajmy, że to co dla jednego dobre, dla innego jest zabójcze. Większość działań podejmowanych w celu jej opanowania ma charakter intuicyjny. Trema, jak lęk, lubi sposoby magiczne. Bo sama jest magiczna – nie wiadomo, skąd i kiedy się zjawia. Muzycy jako grupa zawodowa, jak i aktorzy, są bardzo przesądni – otaczają się więc ulubionymi przedmiotami, rytuałami, talizmanami, które zapewniają im poczucie bezpieczeństwa. W lęku człowiek z reguły lubi też bliskość innych osób. Dobrze więc, żeby podczas napadu tremy ktoś bliski i życzliwy przy nas był. Ważne też jest poczucie przyjaznej bliskości instrumentu: pomaga

przytulanie go i świadomość, że jest on przyjacielem.

Kluczowym jednak sposobem dawania sobie rady z tremą jest ćwiczenie. Trema jest zwykle odwrotnie proporcjonalna do czasu i jakości wysiłku włożonego w przygotowanie. Niektórych uczniów trzeba nauczyć tego, jak ćwiczyć, aby zabezpieczyć się przed paralizującym lękiem, a nauczyciele rzadko to robią.

Czy są jakieś przykłady takich działań?

Na przykład systematyczna desensytyzacja, czyli „odwrażliwianie”: muzyk musi wyobrazić sobie swój występ i to, jak sobie poradzi, gdy ogarnie go trema. Inna metoda psychoterapii to „zaszczepianie stresu” – polega na stopniowym wprowadzaniu osoby w rzeczywiste lękowe sytuacje ekspozycji społecznej. Metoda ta jest od lat stosowaną formą procesu dydaktycznego i polega na organizowaniu częstych występów publicznych. Bo tremę należy „oswoić”. Działania psychologiczne muszą uwzględniać takie umiejętności pedagogiczne, jak wzbudzanie pozytywnych nastawień u wykonawcy, koncentracja uwagi na zapisie nutowym, przegrywanie utworów przed życzliwymi słuchaczami. Warto sobie poczytać, co wielcy artyści sądzą na temat tremy. Bo oni mówią o niej otwarcie, nie jest to sprawa wstydliva.

O tremie wspominają Emma Kirkby, Martha Argerich. Enrico Caruso mawiał, że „artysta, który chwali się, że nigdy nie odczuwa tremy, nie jest artystą – jest kłamcą albo durniem”. Tenor Peter Hofmann tracił przytomność na scenie, co tłumaczył niedyspozycją z powodu przeziębienia. Dlaczego trema występuje u tak znakomitych muzyków?

Bo oni mają wzmożone poczucie odpowiedzialności. Wszelkie choroby powodują obniżenie poczucia pewności. Tremę wzmacnia rosnąca z wiekiem świadomość zawodności własnego organizmu. Paradoksalnie, najbardziej ulegają jej artyści, którzy mają już ugruntowaną, wysoką pozycję. Kolejną przyczyną tremy to brak poczucia niezawodności ze strony partnerów, orkiestry, zespołu czy akompaniatorów.

Wanda Wilkomirska, którą obserwowałam, przed jednym z koncertów miała atak paniki. „Nie zagram, to jest mój ostatni koncert w życiu!”. Prosiła, by ją wepchnąć na scenę, bo sama nie wejdzie. Po koncercie rozmawiałam z nią o tym, co widziałam, a ona wykrzyknęła: – Jaka trema? Ja nie mam żadnej tremy, kiedy gram!

Rozmawiała **Eliza Orzechowska**

Jolanta Kępińska-Welbel jest konsultantem w Międzywydziałowej Katedrze Psychologii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.



Yehudi Menuhin zmagał się z tremą przez całe życie. Objawiała się ona w różny sposób. W czasie recitalu potrafił zagrać jeden utwór olśniewająco, a drugi całkowicie położyć. Uratowała go praktyka jogi pod kierunkiem B.K.S. Iyengara. „Dla mnie joga jest przede wszystkim miarą wewnętrznego spokoju. Joga pomaga mi utrzymać dobre samopoczucie, dzięki niej mogę więcej i lepiej pracować” – pisał Menuhin w książce *Niedokończona podróż. Dwadzieścia lat później*. Na zdjęciu: pozycja „Ryk lwa” z joginem Vithaldasem.



Gioachino Rossini,
ok. 1860 r.

Gotuj z Gioachinem!

Co jadali kompozytorzy i jaki styl im odpowiadał?

Medaliony wołowe à la Rossini własnoręcznie przyrządził i osobiście skosztował **Jerzy Snakowski**.

Oto, co z tego wynikło.

Urodziny

24 lutego 2012 roku. Urodziny opery! Czterysta lat wcześniej odbyła się premiera *Orfeusza* Monteverdiego. Czyż to nie wspaniały pretekst do wyprawienia kolacji dla zaprzyjaźnionych operomaniaków? Zaplanowałem: będzie nas pięcioro. Co przygotować? Długo nie trzeba było się namyślać: coś operowego, rzecz jasna. Ale i specjalnego. Nie mogę wykpić się byle makaronem z ostrym sosem pomidorowym, choć nazywa się Tosca. Akurat radiowa „Dwójka” podała, że to rok przestępny, a więc miała być okazja świętowania 220. urodzin Rossiniego! No tak! Jak mogłem o nim nie pomyśleć! Wszak to logiczne równanie: opera + jedzenie = Rossini. Co i rusz natrafiam na anegdotę, że gdy Rossini przeszedł na wcześniejszą emeryturę, oddał się temu, co lubił najbardziej – jedzeniu i gotowaniu. Niestety, obydwie książki kucharskie, jakie posiadam – nie podają żadnego przepisu, którego autorem byłby Rossini. Na szczęście Internet jest łaskawszy. Mina mi rzednie, gdy czytam pierwszy przepis na danie à la Rossini: bażant z foie gras, czyli dziczyzna z wątróbką z gwałtem tuczonych gęsi. Składniki nie dość, że trudno osiągalne, to jeszcze niehumanitarne i niepobudzające moich ślinianek. Drugi przepis jest znacznie ciekawszy: medaliony wołowe à la Rossini. I już wiem, na co twórca *Cyrulika sewilskiego* najczęściej miał „smaka” – w przepisie znów figuruje foie gras. No trudno – kolacja urodzinowa ma być nietypowa, wystawna, operowa. Greenpeace i sumienie muszą ustąpić jublowi.

Do koszyka

Idę do sklepu. Po chwili staje się jasne, że przepis jest nieźyciowy. Nie na czasy kryzysu, nawet jeśli się mieszka na „zielonej wyspie” ekonomicznej. Za polędwicę wołową dla pięciu osób płacę 60 złotych. Foie gras w słoiczku, sto gramów, Matko Boska – sto złotych! Czynniki ekonomiczne wspierane przez sumienie powoduje, że biorę zamiastkę właściwego produktu – pasztet z gęsi z wątróbką drobiową. Przepis wymaga użycia trzech alkoholi: brandy, porto i madery. Brandy mam w domu. Porto i maderę – trudno, zrujnuję się, a nawet jeśli potrzebna jest ich niewielka ilość, to resztę – prędzej czy później – zużyję się w konsumpcji bezpośredniej. Czas na trufle! Rossini musiał naprawdę zarabiać na swoich operach krocie. Pięćdziesiąt gramów ohydnie wyglądających czarnych grzybów w słoiczku – 80 złotych. Erzacem jest pasta za „jedynę” złotych 30. I to ona ładuje w koszyku obok potrzebnych jeszcze bułek z białej mąki.

Przechodząc obok nabiału, pomyślałem o Chopinie i serwatce, pitej przez niego każdego dnia. Miała pomóc choremu na gruźlicę. Uświadamiam sobie, że nie mam pojęcia, jakie smaki odczuwali moi idole. Po pierwsze, czytając ich biografie, rzadko natykam się na opis przyzwyczajenia smakowych bohaterów. Po drugie, dzisiejsze nawyki kulinarne okazują się dalekie od tych z ubiegłych stuleci. Jak do diabła smakuje serwatka?! Podobnie jak kefir? Jogurt naturalny? Mleko acidofilne? Serwatki w supermarkecie nie uświadczysz. A tak bardzo chciałbym wiedzieć, co czuł Chopin na języku...

Po przyjeździe do domu rzuciłem się na listy Moniuszki. Co za rozczarowanie! Ani słowa o litewskich przysmakach: chłodnikach, cepelinach, ziemniaczanych babkach. Kompozytor co chwila prosi o pieniądze – dyrekcję Teatru, dyrekcję Instytutu, wydawców,

znajomych. Pieniądze, by wyżywić rodzinę. By było na chleb. Ale z czym ten chleb jedli? O tym ani słowa. Toż w jednym liście Borodina jest więcej produktów spożywczych niż w całym tomie epistoł autora *Halki*. Borodin opisywał, jak wracając ze wsi, zabrał (cytuję z pamięci): kosze (kosze!) żywych ryb, karasie zapiekane w śmietanie, prażone orzechy, chleb, sól, jaja na twardo, beczułki (beczułki!) solonych grzybów, pieczonego kurczaka, ogórki, o herbacie i wódce nie wspominając.

Salieri kontra trichinella

Zerwałem się nagle. „Muszę kończyć lekturę i brać się za kolację”. Zacząłem od odkorkowania madery. Smaczna! To jeszcze jeden mały łyk i można kroić polędwicę wołową. Rossini pewnie nie musiał martwić się zakupami i świeżością ingrediencji. Miał od tego ludzi. Gotując dla znajomych, zawsze odczuwam obawę, czy to aby świeże? Czy ich nie zatruję? Kucharz w wiedeńskiej gospodzie, w której stołował się Mozart, nie miał takich dylematów. I jak głoszą „najnowsze badania amerykańskich uczonych”, zaserwował mu sznycel z włosieniem krętym (*trichinella spiralis*). Więc to pasożyt, a nie Salieri zabił geniusza. Jak banalnie! Wersja z truciem, choć może niesprawiedliwa dla Salieriego, jest bardziej inspirująca, by wspomnieć tylko rozważania Puszkina, a za nim Rimskiego-Korsakowa na temat danego przez Boga geniuszu i pozyskanego ciężką pracą rzemiosła. Wiedeński sznycel był też przyczyną nieszczęść innego kompozytora środkowoeuropejskiego. Państwo Bartokowie, uciekający przed wojną, znaleźli się w Kalifornii. Musieli opuścić wynajmowane tam mieszkanie, bo sąsiedzi skarżyli się, że pani Bartokowa za często i za głośno tłucze kotlety. Ja tylko delikatnie ugniatam polędwicę. Posoloną i posypaną zmiażdżonym w moździerzu pieprzem wrzucam na gorący olej z czosnkiem i szybko obsmażam. Mozart i sznycel... To samo dotyczy ostatniego posiłku Czajkowskiego. Tylko dzięki temu, że ktoś lansuje wersję o samobójczej śmierci kompozytora, dowiedziałem się, co jadł. Otóż tropiciele prawdy nie tylko pedantycznie odtworzyli ostatnie dni kompozytora, ale także menu jego ostatniej kolacji. Otóż swój ostatni posiłek Czajkowski zjadł w restauracji w towarzystwie bliskich. Zamówił makaron, który popił nieprzeżytą wodą, w której czaiła się cholera.

Kalorie, inspiracje

Olej, tłusta gęsia wątroba, grzanka z białego pieczywa – medaliony à la Rossini to danie kaloryczne. Na dagerotypach, przedstawiających Rossiniego, widać mężczyźnię, który lubił zjeść. Nalana twarz, brzuszysko, pulchne dłonie. To samo można powiedzieć o Bachu, Händlu, Brahmsie. Jak nic – opychali się wurstami, kluchami, pieczonymi prosiakami z kaszą, strudlami, popijając je piwem. Nie to, co nasza chudzina – Chopin. Ważył jakieś pięćdziesiąt kilo. Mdlilo go od tłuszczu. Jego kucharze musieli wystrzegać się smalcu. Robiąc sos z alkoholi i pasty truflowej, przypomniałem sobie, iż Chopin jadał podobno cząstki cytryny. Serwatki nie spróbuję, ale cytrynę podzielić mogę. Robię to pierwszy raz w życiu. Zawsze używam plasterków lub połówek. Obieram cytrynę, rwę na kawałki. Owoc stawia większy opór niż pomarańcza. Może te majorkowe,

grudniowe były bardziej dojrzałe? Dla Chopina robiła to zapewne George Sand, przy okazji wybielając sobie ich sokiem palce żółte od cygar i niebieskie od atramentu. A cytryna, jak to cytryna – kwaśna.

Z kanonu kompozytorów-grubasów wylamał się też Paganini. Demoniczny skrzypek kurował się proszkami i pigułkami z rțęcią. W efekcie stracił wszystkie zęby w zuchwie i był skazany na jedzenie papek. Z kuchnią Rossiniego nie dałby sobie rady. Podobnie jak... I tu wpadłem w panikę. Czy żaden z moich gości nie jest wegetarianinem?! Bo ja przygotowuję danie dwumięsne, a jedyną alternatywą jest makaron. Wegetarianin, który mi przyszedł do głowy, to australijski kompozytor i pianista, Percy Grainger, który wolałby być biczowany do krwi niż zjeść krwisty befsztyk. „Ale chyba nie” – uspokoiłem się. „Wszyscy moi znajomi są mięsożerni”.

Zabrałem się za tosty z bułek. Ciekawe, że jedzenie nie zainspirowało nikogo do skomponowania żadnego dzieła. A Romeo i Julia, Jowisz, Nowy Świat, Księżyc, Londyn, uderzenie w kotły – owszem. Honoru żywności muszą bronić jakieś drobiazgi. Na przykład *Bulka z masłem*, ponoć Mozarta. Albo miniatury fortepianowe Rossiniego (po raz kolejny dowiodł, że był entuzjastą jedzenia!). Umieścił je wśród kompozycji, które kokieterystycznie nazwał *Grzechami starości*. Zdradził w nich fascynację figami, anchois, masłem, rzodkiewką. Kura Rameau się nie liczy – kompozytor przedstawił zdecydowanie żywe, bo gładzące stworzenie. Pod uwagę nie biorę też pomarańczy z opery Prokofiewa, bo to nie owoce, a raczej jakieś monstrualne cytrusowe inkubatory, z których wylęgają się księżniczki. Ale śpiewający na ruszcie Łabędź z *Carminy burany* Orffa wydaje się godnym odnotowania na liście muzycznych kulinariów.

Podano do stołu

Niemal gotowe! Dzwonek do drzwi. Zdradziłem gościom ideę przyświecającą dzisiejszemu menu i zaczęła się wymiana informacji o mariażu sztuki kulinarnej z muzyką. Przewijało się nazwisko Rossiniego: że skomponował tzw. arię ryżową do *Tankreda* w tym samym czasie, w którym kucharz przygotował mu risotto; że się rozplakał, gdy pieczony drób wypadł mu za burtę. Nie zabrakło i innych. Liszt zjadał się wędzonymi małżami. Puccini z jednakową pasją polował na łyski [wędrowny ptak wodny – red.], co je zjadał. Meyerbeera często widywano, jak nożykiem obiera i kroi sobie jabłuszko, bez którego nie potrafił komponować.

Nie zważając na jubileusz *Orfeusza*, włączyłem do kolacji nagranie *Cyrulika* i zaserwowałem danie. Wrażenia? Niestety – rozczarowanie. Choć przez grzeczność goście początkowo określili potrawę jako „interesującą”, dodając dwuznacznie, że „czegoś takiego w życiu nie jedli”. Wnioski mogą być następujące: a) Rossini był lepszym kompozytorem niż kucharzem; b) w ciągu 150 lat zmieniły się gusta kulinarne; c) nie potrafiliśmy gotować; d) nie jesteśmy koneserami. Zgodnie stwierdziliśmy, że za dużo dzieje się w tej potrawie. Zbyt wiele wyrazistych smaków. Już samo połączenie wołowiny z gęsiną jest podejrzane. Smak wątróbki jest tak samo intensywny, jak smak porto, madery, czosnku. To samo dotyczy zapachu: obok alkoholu, mięsa i czosnku czuć trufle, które – nie oszukujmy się – pachną jak gaz ziemny. Wygląd oceniono na trójkę – piramidka z grzanki, plastra polędwicy, plastra pasztetu oblana burym, matowym sosem. Ale przynajmniej wiadomo, co mógł czuć Rossini i co wprawiało go w błogostan. Na szczęście ktoś przyniósł ciasto o barbarzyńskiej nazwie kostka mokka, błyskawicznie przemianowane na „Orfeusz-mojego-kawalka-nie-rusz”. Obficie popiliśmy je porto. A po chwili także maderą. A gdy ona się skończyła, sięgnęliśmy po brandy. Tysiąc lat, opero, twoje zdrowie! **BM**

Przepisy sprzed 350 lat

Tak jadano w paryskim domu François Couperina, nadwornego kompozytora króla Ludwika XIV. Wśród rzeczy znalezionych po śmierci mistrza klawesynu w 1733 roku była popularna ówczesnie książka kucharska *Le Cuisinier françois*, którą napisał pan de la Varenne, kuchmistrz markiza d’Uxelles. Już pierwsze wydanie tejże w 1651 r. zrobiło furorę, po czym – dzięki licznym wznowieniom – trafiła pod dachy Paryża. Niewątpliwie z jej przepisów korzystała Marie-Anne Ansault, żona Couperina. Spójrzmy, jak gotowano w czasach, gdy nie znano jeszcze pomidora i słodzono miodem.

Zupa z dyni na maśle (Potage de citrouille au berre)

Weź dynię, podziel ją na kawałki i gotuj z wodą i solą. Po ugotowaniu przetrzyj i włóż do garnka z cebulą naszpikowaną goździkami, ze świeżym masłem i pieprzem. Gotuj na małym ogniu. Jeśli chcesz, rozprowadź to z 3 lub 4 jajkami. Zalej bulionem po wierzchu i podawaj.

Kapłon z ostrygami (Chapon aux huitre)

Gdy kapłon jest już sprawiony i obłożony słoniną oraz przykryty papierem wysmarowanym masłem, upiecz go, a gdy będzie upieczony, podstaw brytfannę pod spód. Po dokładnym oczyszczeniu ostryg, obgotuj je, włóż na patelnię z tym, co zostało z kapłona, przypraw grzybami i naszpikowanymi cebulami, dodaj *bouquet garni*. Wszystko to włóż do korpusu kapłona, który potrzymasz na małym ogniu z odrobiną kaparów. Podawaj.

Za: Philippe Beaussant, *Barokowa melokuchnia nie tuczy*, tłum. Krystyna Kamińska; Kle 2008.



MC GILL LIBRARY

Il Bestiario Barocco

ALBUM BENARY.

Tab. V.

1/3 gr. nat.



1



2



3



4



5



6

Ad nat. pict. in horto. Benary

Chromolith. G. Severeyns, Bruxelles

ERNST BENARY, ERFURT.

top ten



1.

Bryn Terfel (bas-baryton) – gdy biją się tenorzy, zwycięża baryton. Zwalistego Walińczyka (ur. 1965) uwielbiają Brytyjczycy, podziwiają Amerykanie i Niemcy. Kiedyś był Figarem, Don Giovannim i Leporellem, obecnie to rewelacyjny Falstaff oraz Scarpia w *Tosce*, a ozdobą jego repertuaru są role wagnerowskie: Wotan, Holender, Hans Sachs. Występuje też w musicalach.

Dyktatura 40-latków

Na światowych scenach rządzą teraz mężczyźni w sile wieku, którzy jeszcze długo będą odnosili sukcesy. Muszą się jednak liczyć z ostrą konkurencją.

Jacek Marczyński



STAATSOOPER MÜNCHEN

Jeden tylko śpiewak nie uczestniczy w rywalizacji. Dawno osiągnął wszystko, choć w jego przypadku granica możliwości ciągle jest przesuwana, mimo że rok temu obchodził 50-lecie kariery. Tym artystą jest oczywiście Placido Domingo – największy tenor kilku dekad, który przekroczył siedemdziesiątkę i bynajmniej nie zamierza zejść ze sceny. Ciągłe debiutuje w nowych rolach, a ma ich w dorobku już prawie 130, co jest absolutnym rekordem. Od dwóch sezonów przedstawia się na partie barytonowe. Jego plany na najbliższe miesiące są imponujące: Simon

Boccanegra w wiedeńskiej Staatsoper, Giorgio Germont w *Traviacie* w Metropolitan, wreszcie Nabucco w Covent Garden.

O tytuł króla tenorów Placido Domingo nie zabiega; zostawia to młodszym, ale rywalizacja chyba pozostanie nierozstrzygnięta. Nastąpiła bowiem era specjalizacji. Najlepsi – Jonas Kaufmann, Juan Diego Florez, Roberto Alagna czy Piotr Beczala – podzielili się repertuarem i starają się nie wchodzić sobie w drogę. Każdy z nich śpiewa to, w czym czuje się najlepiej. Muszą wszakże zważać na rywali – zarówno starszych, jak i młodszych. W świetnej formie utrzymują się nadal dwaj tenorzy, którzy

2.

Jonas Kaufmann (tenor) – piękny głos połączony z urodą. Na początku kariery Niemiec zdumiewał przeskakiwaniem od Mozarta do Wagnera, ale głos mu ściemniał, więc pozostał przy pięknych kreacjach dramatycznych (*Cavaradossi*, *Don José*, *Florestan z Fidelia*, *Don Carlos*, *Manrico z Trubadura*). U Wagnera od Lohengrina doszedł na razie do Parsifala.

skończyli 50 lat: Argentyńczyk Marcelo Alvarez i Meksykanin Ramon Vargas. Monopol na popisową rolę Kalafa w *Turandot* zachowuje od lat Johan Botha z RPA, któremu we współczesnym teatrze operowym warunki zewnętrzne nie pozwalają jednak wcielić się w romantycznych kochanków.

W repertuarze wagnerowskim na największego gwiazdora wyrasta 41-letni Niemiec o nordyckiej urodzie – Klaus Florian Vogt, choć na razie nie sięgnął po najważniejsze partie: Siegfrieda i Tristana. Siegmunda zaśpiewa dopiero w 2014 r. w Teatro Liceu w Barcelonie. Wielkie aspiracje poparte niekwestionowanym



SALZBURGER FESTSPIELE

4.

Piotr Beczala (tenor) – najlepszy obecnie tenor liryczny, co potwierdza w *Cyganerii*, *Rigoletcie* czy *Balu maskowym*. Bywa porównywany z Pavarottim, ale przebija go repertuarem francuskim (*Faust*, *Werther*, *Manon*) i słowiańskim (*Rusalka*, *Eugeniusz Oniegin*). Nie występował jeszcze wszystkiego, w planach ma *Opowieści Hoffmanna*.

3.

Juan Diego Flórez (tenor)

– 39-letni Chilijczyk to sam urok i wdzięk, *tenore di grazia* o pięknej barwie, niesłychanej giętkości i olśniewających górnych dźwiękach. W operach Rossiniego, Donizettiego, Belliniego bezkonkurencyjny, jako Książę w *Rigoletcie* nie zachwyca. W tym sezonie zmierzy się z Nadirem w *Poławiaczach perel* (Madryt).



METROPOLITAN OPERA

talentem mają 34-letni Joseph Calleja z Malty i o rok starszy od niego przystojny Włoch, Vittorio Grigolo. Reżyserzy szukają pomysłów, by podczas spektaklu mógł czarować kobiety umięśnionym torsem. Liczy się jednak jego głos o dość ciemnej barwie i słonecznym blasku. Vittorio Grigolo upatrywany jest na następcę Luciano Pavarottiego. Nie wiadomo, czy tak się stanie, na pewno jednak ratuje nadszarpnięty w ostatnich latach honor włoskiej wokalistyki.

Wśród głosów niższych prym wiodą Bryn Terfel i Simon Keenlyside oraz bas, Niemiec René Pape, ale w młodszej generacji jest sporo nazwisk wartych zapamiętania. Przede

wszystkim 39-letni Erwin Schrott, przez media nazywany Mister Netrebko. Jego pozycja w operowym świecie nie wynika jednak z faktu, iż jest mężem rosyjskiej primadonny (mają 4-letniego syna). 39-letni bas-baryton z Urugwaju to śpiewak wysokiej klasy o dużym talencie aktorskim. Zaczyna wychodzić z ról Mozartowskich, które były jego domeną (Figaro, Leporello), w poprzednim sezonie podobał się jako Mefistofeles w *Fauście* (Wiedeń, Barcelona, Monte Carlo). Rówieśnikiem Erwina Schrotta jest Włoch Ildebrando d’Arcangelo, o podobnym głosie, specjalizujący się w operach Mozarta i włoskiego belcanta; a także węgiersko-austriacki baryton

Adrian Eröd, sięgający po dramaty Wagnera (bardzo dobry jako Beckmesser w *Śpiewakach norymberskich* w Bayreuth). W tej kategorii Polacy mają silną reprezentację: Mariusz Kwiecień, Artur Ruciński i Tomasz Konieczny.

Nie ma natomiast zbyt wielu rywali René Pape. Oprócz niego liczy się wciąż włoski weteran operowych scen, Ferruccio Furlanetto i młodszy od niego o 27 lat Rosjanin Ildar Abrazakow (1976), który dobrze czuje się w repertuarze włoskim, jak i operach rodzimych kompozytorów. Jeszcze niedawno świat narzekał na brak tenorów, teraz wyczekuje utalentowanego basa.

5.

Joseph Calleja (tenor)

– młody Maltańczyk zachwycił świat już dziesięć lat temu, ale rozważnie planuje karierę, więc dopiero teraz dochodzi do najważniejszych ról (*Cyganeria*, *Lucja z Lammermooru*, *Bal maskowy*). Wzoruje się na dawnych mistrzach pięknego śpiewania, co daje świetne rezultaty. Przyszłość przed nim.



METROPOLITAN OPERA



METROPOLITAN OPERA

6.

Roberto Alagna (tenor) – 49-letni Francuz miewa wzloty i upadki. Nie zraża się, i w tym sezonie znów będzie Radamesem w Metropolitan, choć w *Aidzie* został wybuczany w La Scali. Kto widział go w *Cydzie* Masseneta, przyzna, że zdolny jest do wielkich kreacji. W operach francuskich niezrównany, mało kto dorówna mu w partii Don Joségo.

7.

René Pape (bas) – dla niego od 20 lat zarezerwowane są popisowe role: Król Filip w *Don Carlosie*, Sarastro z *Czarodziejskiego fletu*, Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* czy wagnerowski Wotan. Najbardziej jednak wzrusza jako Król Marek w *Tristanie i Izoldzie*. Niemiec ma 48 lat, więc przed nim jeszcze długa kariera.



METROPOLITAN OPERA



STAATSOOPER MUNCHEN

9.

Marcelo Alvarez (tenor) – Argentyńczyk nie przestrzega diety, ale śpiewa i interpretuje pięknie, więc można mu wybaczyć zbędne kilogramy. Zaczynał 20 lat temu od lekkich ról tenorowych, doszedł do partii dramatycznych, a jego plany na ten sezon to m.in. *Bał maskowy* (Metropolitan i La Scala), *Andrea Chénier* (Turyn), *Gioconda* (Paryż).

8.

Simon Keenlyside (baryton) – głos, ogromna muzykalność i inteligencja to atuty Brytyjczyka. Oprócz standardowych partii barytonowych potrafi podjąć ambitniejsze wyzwania. Ważni w jego dorobku są więc bohaterowie oper Brittena, ma monopol na *Hamleta* Thomasa, w Metropolitan w tym sezonie wystąpi jako Prospero w *Burzy Adésa*.

METROPOLITAN OPERA



10.

Philippe Jaroussky (kontratenor) – bożyszcze Francji, 34-latek sławny tam jak gwiazdy pop. Artysta o delikatnym głosie i wielkiej sile ekspresji czasami ulega taniej popularności, ale w operach barokowych zdolny jest do najwspanialszych kreacji, czego dowodem choćby Sesto w *Juliuszu Cezarze* Händla na tegorocznym festiwalu w Salzburgu.

SALZBURGER FESTSPIELE



Złoty wiek polskiej opery

Władysław IV uruchomił w Warszawie stałą scenę operową – pierwszą tego typu instytucję za Alpami, porównywalną z ośrodkami Rzymu, Florencji, a nawet Wenecji

– o zapomnianym czasie świetności pisze **Tomasz Jeż**.

Wyobraźmy sobie, że wśród bywalców warszawskich sal koncertowych przeprowadzono ankietę „Kiedy Państwa zdaniem był czas największego rozkwitu muzyki

w Polsce?”. Większość otrzymanych odpowiedzi kojarzyłaby zapewne złoty wiek z epoką Chopina, może Szymanowskiego czy powojenną awangardą Góreckiego, Lutosławskiego i Pendereckiego. Historia naszej tradycji muzycznej obfituje jednak w więcej epizodów, z których możemy być dumni, nie tylko w perspektywie lokalnej, ale i europejskiej.

Jednym z najświetniejszych z tych epizodów, a paradoksalnie najmniej znanym, było panowanie Wazów. Objęli oni mecenatem sztukę muzyczną na poziomie dotychczas nad Wisłą nieznanym. Zabiegający o sukces polityczny w skali całego kontynentu

Zygmunt III wiedział, że medialny image władcy sporej części Europy – z pretensjami do korony szwedzkiej, tęsknotami za nią z Habsburgami, a nawet apetytem na słabą podówczas Moskwę – nie mógł się obejść bez należytej reprezentacji jego dworu. Tę zaś zapewniała muzyka – najlepiej włoska, która zdominowała wówczas całą Europę.

Potop włoski

Pod koniec XVI w. ośrodki muzyczne Italii miały wręcz „nadprodukcję” muzyków i kompozytorów, przewyższającą popyt na „rynku” muzycznym Półwyspu Apenińskiego. Szukali więc zatrudnienia również na północ od Alp, ale za sowitą zapłatę. Króla Zygmunta stać było na zaproponowanie muzykom słynnej watykańskiej Capella Giulia i innych prestiżowych kapel Wiecznego Miasta gwałtowniejszych niż te, których spodziewać by się mogli w rodzinnej Italii. Dzięki kontaktom zapewnianym przez hierarchię katolicką, król sprowadził do Krakowa kilkunastu muzyków włoskich,

wśród których znaleźli się m.in. Annibale Stabile (uprzednio kapelmistrz rzymskiej bazyliki Santa Maria Maggiore) i słynny kompozytor madrygałów, Luca Marenzio. To właśnie Marenzio został pierwszym *maestro di cappella* zreformowanego zespołu królewskiego polskich Wazów, otrzymując wynagrodzenie sięgające 1500 skudów rocznie.

Marenzio zabawił w Polsce niecałe dwa lata, ale wielu innych muzyków włoskich zostało na dłużej. Osiedlali się, zakładali rodziny i stopniowo się polonizowali (Gigli, znany w Polsce jako Lilius). Obejmowali posady w administracji królewskiej, otrzymywali dobra z tytułu święceń kościelnych (np. Giovanni Francesco Anerio był wikariuszem w Broku), pełnili funkcje polityczne (Alessandro Cilli był szpiegiem dworu de Medici), nabywali stołeczne nieruchomości, prowadzili intratne interesy na procentach z żup solnych (Vincenzo Gigli).

Jeszcze większym mecenasem muzyki okazał się Władysław IV, który podwoił kwotę asygnowaną na muzykę przez swojego ojca. Jako królewicz, w 1624 r. odbył podróż po Italii, gdzie przyjmowano go z wielkimi honorami, wystawiając ku jego czci kilka spektakli operowych. Oglądał tam opery Giovanniego Girolamo Kapsbergera (*La vittoria del Principe Vladislao in Valachia*), Marka da Gagliano (*La Regina Sant'Orsola*), Franceski Caccini (*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*) i Jacopa Perięgo (*La precedenza delle dame*).

Gdy w 1632 r. został królem Polski, uruchomił w Warszawie stałą scenę operową – pierwszą tego typu instytucję za Alpami, porównywalną pod względem dynamiki funkcjonowania z ośrodkami operowymi Rzymu, Florencji a nawet Wenecji. W ciągu 16 lat wystawiono tam kilkanaście *drammi per musica*, do których libretta pisał sekretarz królewski, Virgilio Puccitelli.

Do przygotowania scenografii król

sprowadzał wybitnych specjalistów z Mantui i Rzymu (m.in. Bartolomea Bolzoniego, Giovanniego Battistę Gisleniego i Agostino Locciego), którzy znali tajniki konstruowania nowoczesnej maszynierii teatralnej; umożliwiającej opatrzenie spektakli cieszącymi oko widzów *effetti meravigliosi*.

Muzykę do tych przedstawień wykonywali działający w kapeli królewskiej wokaliści włoscy – m.in. europejskiej sławy kastrat Baldassare Ferri; solistom zaś towarzyszyli także muzycy lokalni, którzy kształcili się pod okiem znakomitych skrzypków włoskich. Spektakle wystawiano w specjalnie zaaranżowanej Sali w południowym skrzydle zamku królewskiego w Warszawie. Widzami byli członkowie dworu królewskiego i jego najbliższe otoczenie.

Scacchi – zapomniany talent

Niestety, nie zachowała się w ogóle muzyka do tych przedstawień, co oczywiście uzasadnia poniekąd nieobecność tego fenomenu artystycznego w świadomości przeciętnego melomana. Nie zwalnia to nas od prób opisu tej rzeczywistości historycznej. Prowadzone na ten temat badania (wymienić tu należy nazwiska Anny i Zygmunta Szwejkowskich, Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, Aleksandry Patalas i Aliny Żórawskiej-Witowskiej) sugerują, że kompozytorami zaangażowanymi w muzyczną oprawę tych spektakli mogli być lokalni autorzy, np. wybitny skrzypek kapeli królewskiej Adam Jarzębski i działający w pobliskim Łowiczu i Płocku Marcin Mielczewski, oraz znani z zachowanych do naszych czasów dialogów – Bartłomiej Pękiel i Kaspar Förster junior. Obydwaj ujawnili talent dramatyczny, nasuwający uzasadnione skojarzenia ze stylem wielkiego Giacomo Carissimiego (Förster był zresztą w młodości jego uczniem w rzymski Collegium Germanicum). Głównym „podejrzany” jest jednak Marco



ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU -
ZBIORNIK WYSTAWIENIA

Portret konny królewicza
Władysława IV Wazy,
obraz olejny przypisywany
Rubensowi, 1624 r.

Scacchi. Od 1621 r. był skrzypkiem kapeli królewskiej w Warszawie, a od 1632 – kapelmistrzem tego zespołu. Zachowane źródła historyczne wymieniają jego nazwisko jako autora muzyki do spektaklu *Il ratto d'Elena*, wystawionego 4 września 1636 r. w Wilnie, przy okazji pobytu w tym mieście dworu królewskiego. Widowisko powtórzono 12 lutego 1638 r. w Warszawie. Scacchi był najbardziej wszechstronnym kompozytorem, działającym na stołecznym dworze; otrzymywał od króla – jako *maestro di capella* – trzy tys. skudów rocznie (pod koniec jego kadencji kapela kosztowała Władysława IV aż 40 tys. florenów!). Z kompozycji tego włoskiego mistrza zachowały się do naszych czasów koncerty solowe i zespołowe, opracowania cyklów mszalnych i madrygały. Scacchi znał muzykę teatralną Periego i da Gagliano, czego dowody znajdziemy w jego traktacie *Cribrum musicum* – mógł więc również pisać opery.

Głos w sprawie opery

W *Cribrum musicum* Scacchi dokonał oryginalnej klasyfikacji, do której sięgali później Christoph Bernhard, Johann Joseph Fux i Johann Mattheson. Scacchi wydzielił specjalną kategorię muzyki, nadającej się do teatru i zdefiniował adekwatny do niej styl muzyczny – *stylus scenicus seu theatralis*. Rozwinął także teorię stylów muzycznych, zapoczątkowaną przez słynną prefację do *V Księgi madrygałów* (1605) Claudia Monteverdiego. Potwierdził istnienie we współczesnej mu muzyce dwóch niezależnych praktyk stylistycznych, określanych jako *prima* i *seconda pratica*. O ile pierwsza z nich określała tradycyjną polifonię epoki renesansu, druga wskazywała na muzykę, w której melodia była całkowicie podporządkowana śpiewanemu słowu.

Jak wiadomo, konsekwentne zastosowanie zasady *ut oratio sit domina harmoniae* doprowadziło do diametralnych przemian w melodyce, rytmice, fakturze, a nawet modalności muzyki. W ten sposób powstał zupełnie nowy styl monodyczny, rewolucyjnie zrywający z ideałami renesansowej polifonii. Styl ten naśladował frazę muzyczną poszczególne elementy tekstu słownego, melodie wykonywano swobodniej pod względem rytmicznym, znacznie śmieiej posługiwano się dysonansem, co było też pierwszym symptomem upadku porządku modalnego i zwiastowało późniejsze narodziny systemu tonalnego.

Jednak najistotniejszy walor nowej muzyki to jej jakości retoryczne: podobnie jak mowa antycznego oratora, miała ona sycić intelekt odbiorcy, bawić jego zmysł estetyczny, ale i poruszać emocje, wywołując za ich pośrednictwem zamierzone przez twórców spektaklu



Amfora z Zamku Królewskiego w Warszawie odnaleziona niedawno na dnie Wisły.

dramatycznego doświadczenie oczyszczającego katharsis. Wszystkie te elementy występowały oczywiście w różnych gatunkach muzyki wczesnego baroku, jednak najobficiej można je było znaleźć właśnie w operze, określanej wówczas mianem *dramma per musica*. To właśnie ten gatunek stał się ucieleśnieniem marzeń renesansowych humanistów, którzy pragnęli wskrzesić dramat antyczny.

Zaskakująco blisko Włoch

Spektakle, wystawiane w Warszawie w tym samym czasie, co opery Monteverdiego, mogły wcale nie ustępować im pod względem scenicznym. (Polski dwór zabiegał wcześniej o pozyskanie do kapeli królewskiej mistrza z Mantui; starania te jednak nie przyniosły rezultatu.)

Zachowane libretta oper Władysławowskich ujawniają wiele podobieństw z *Orfeuszem* Monteverdiego, *Il Sant'Alessio* Stefana Landiego i innymi wczesnymi spektaklami ze scen Rzymu, Mantui i Florencji.

Analogiczne były też sposoby opracowania poszczególnych tematów i sam ich dobór, który wskazuje na bliskie związki tego repertuaru z produkcjami teatrów włoskich. Potwierdzają to już same tytuły wystawiane w Warszawie (a czasem także Wilnie i Gdańsku). Pierwszym z nich była *La Galatea* (marzec 1628), oparta na motywach z *Metamorfoz* Owidiusza. Następnie grano *Krótkie zebranie historyj z Pisma świętego o Judycie* (4 maja 1635), *Dafnis przemienioną w drzewo bobkowe* (10 grudnia 1635), wspomniane wyżej *Il ratto d'Elena*. *La Sancta Cecilia* wystawiono z okazji ślubu Władysława IV z Cecylią Renatą Habsburżanką (23 września 1637). Spójrzmy dalej: *Narciso trasformato* (13 czerwca 1638), *Armina abbandonata* (9 lutego 1641), *L'Enea* (9 października 1641), *Andromeda* (6 marca 1644), *Le nozze d'Amore e di Psiche* (15 lutego 1646). Wreszcie ostatnia „premiera”, przedstawiona przed śmiercią króla – *Circe delusa* (16 kwietnia 1648).

Balety Cecylii Renaty

Tak zwykł był bawić się król Władysław IV, ale i jego małżonka nie chciała być od niego

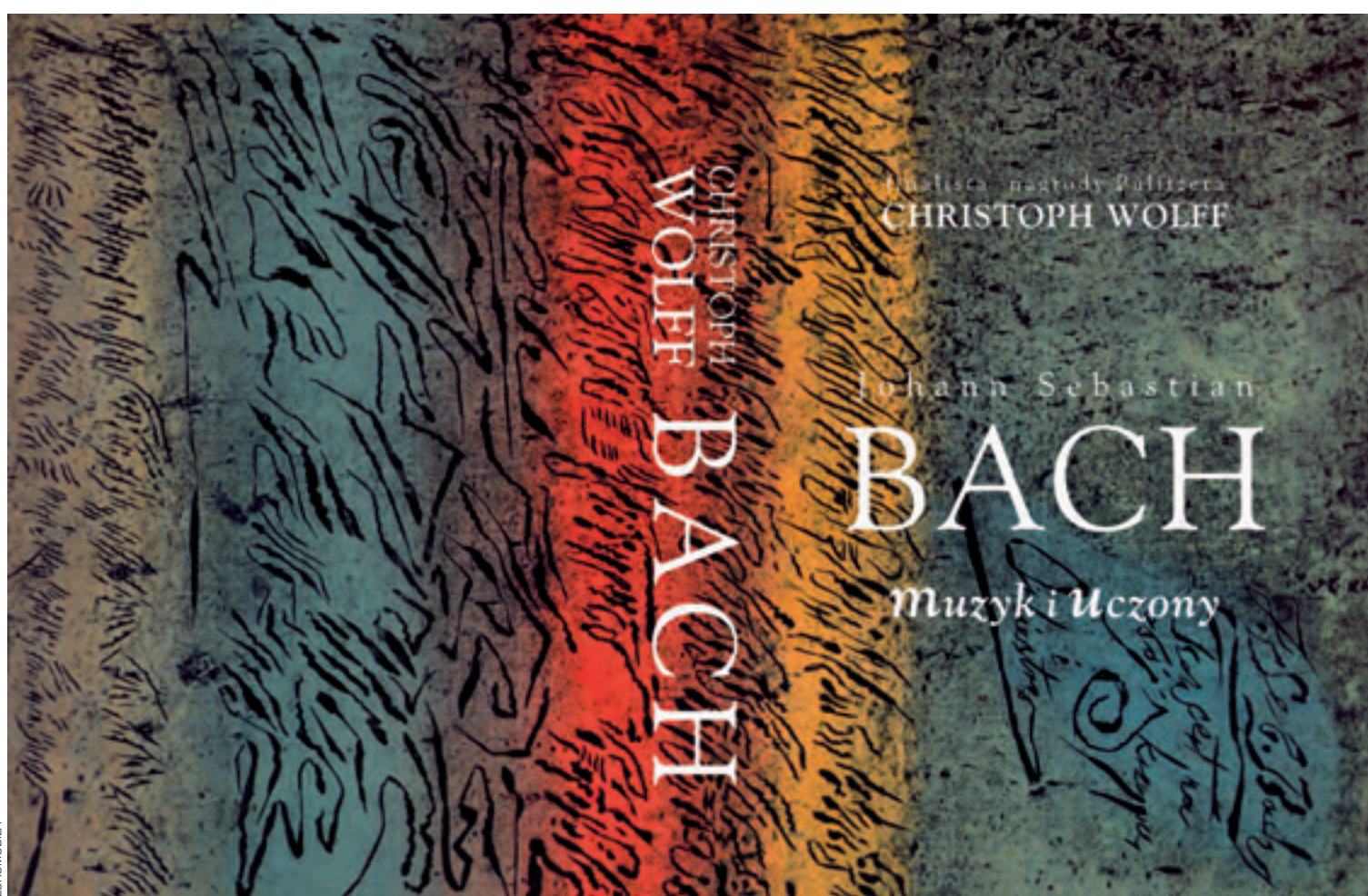
gorsza. Wraz ze swoim fraucymerem organizowała równoległe do przedstawień operowych spektakle baletowe, które nie były aż tak wystawne, angażowały jednak na pewno muzyków kapeli królewskiej. Przedstawienia te składały się zwykle z kilku scen tanecznych, wykonywanych w strojach teatralnych na tle prostej scenografii. Były one zresztą opatrzone tytułami literackimi, sugerującymi obecność pewnych wątków fabularnych, co zbliżało te formy do gatunków operowych. Wiadomo, że autorem libretta do jednego z nich – *La Maga sdegnata* (18 lutego 1640) – był wspomniany już Virgilio Puccitelli. Podobnie jak *drammi per musica*, wystawiane przez Cecylię Renatę spektakle baletowe miały cechy wyraźnie okolicznościowe i panegiryczne: dla uczczenia jej ślubu z Władysławem przedstawiono więc *La Prigion d'Amore* (15 września 1637), a pół roku później przy okazji kolejnego sukcesu politycznego młodego króla – *L'Africa supplicante* (15 września 1637). O co błagali króla usmarowani sadzą „Afrykanie”? Oczywiście o łaskawość Wschodzącego Słońca Sarmacji, który w niedającej się określić przyszłości miał objąć swoimi łaskawymi rządami cały ich kontynent... Marzenia pierwszych Wazów o spektakularnym sukcesie politycznym pokrzyżowali już wkrótce sąsiedzi Rzeczypospolitej, którzy na kolejne półwiecze wpędzili nasz kraj w stan totalnej wojny na wszystkich frontach. Potop szwedzki, powstanie Chmielnickiego, wojny tureckie i rosyjskie zdecydowanie zmieniły tryb życia kolejnych władców; przyniosły też definitywny kres świetności kapeli królewskiej. *Inter arma silent musae*; zamilknąć musiała więc także warszawska scena operowa, ciesząca się tak wielkimi względami pierwszych polskich Wazów. Największą jednak stratą dla tradycji naszej kultury artystycznej jest brak źródeł muzycznych, które pozwoliłyby zrekonstruować tę bezcenną historycznie przeszłość. Może jednak partytury tych oper zachowały się wśród niejawnych jeszcze zbiorów bibliotek szwedzkich, ukraińskich lub rosyjskich? Albo leżą sobie dotąd po prostu w mule koryta Wisły lub pod ziemią i spokojnie czekają na budowę kolejnej linii stołecznego metra [w 2011 r. odkryto w Wiśle mnóstwo cennych kamiennych elementów wystroju Zamku Królewskiego, zrabowanych przez Szwedów – red.]. Kto wie, może muzyka teatralna Scacchiego ujrzy jeszcze kiedyś światło dzienne? Kto wie, może czasy europejskiej świetności warszawskiej opery są jeszcze przed nami? **BM**

Dr Tomasz Jeż – adiunkt w Zakładzie Historii Muzyki Polskiej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Uczona biografia o muzyku-uczonym

Czytelnik nie zdaje sobie sprawy, jak doniosłe wnioski można wyciągnąć z drobnych tropów, śladowych wzmianek i naniesionych na marginesach dopisków. One właśnie decydują o fascynująco bogatym portrecie Jana Sebastiana Bacha, wykreowanym przez Christopha Wolffa

– pisze Marcin Majchrowski.



Na okładce polskiego wydania książki Christopha Wolffa wykorzystano linoryt barwny Janiny Kraupe-Świdorskiej z 1965 r. pt. *Koncert Jana Sebastiana Bacha* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Nie byłoby tej nadzwyczajnej książki, gdyby nie perswazja jednego z przyjaciół jej autora. Piszący te słowa miał szczęście przeprowadzenia rozmowy z profesorem Christophem Wolffem – w wywiadzie udzielonym Polskiemu Radiu autor monografii Jana Sebastiana Bacha wyraźnie podkreślił: „Nie czułem się na siłach, aby napisać pełnowymiarową biografię, dopóki mój dobry przyjaciel Michael Ochs, dyrektor muzycznego oddziału biblioteki w Harvardzie, na którym wykładałem przez wiele lat, został powołany na stanowisko redaktora muzycznego w wydawnictwie New York Publishing House.

Pod wpływem jego argumentów zdecydowałem się napisać książkę, która kształtem i układem różni się od wszystkiego, co zostało opublikowane do tej pory na temat Bacha”. Istotnie, książka *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczony* nie jest zwykłym rysem biograficznym czy kroniką życia i twórczości największego kompozytora wszech czasów. „Zwykłej” monografii Bacha nie można dziś napisać. Wiele jest ku temu powodów, czasami całkiem paradoksalnych. Naukowiec na początku XXI stulecia ma nieporównanie łatwiejszy dostęp do dokumentacji niż kiedykolwiek wcześniej. Materiały źródłowe na temat działalności Bacha czy wszystkie znane źródła muzyczne są niemal na wyciągnięcie ręki.

„Zamiast jednak ułatwić zadanie, dostępność *Bach-Dokumente* i *Neue Bach-Ausgabe* oraz ogrom materiału, który zawierają, czynią naukowe przedsięwzięcie, jakim są studia nad życiem i twórczością Bacha, o wiele trudniejszym, czy wręcz niemożliwym do wykonania” – podkreśla we wstępie do polskiego wydania Christoph Wolff. Jednym słowem, współczesny muzykolog, szczególnie zajmujący się tak chętnie podejmowanym tematem, staje wobec zasadniczego dylematu selekcji i wyboru materiałów, a *embarasse de richesse* niezmiennie spędza mu sen z powiek. W przypadku pisania o Bachu dodatkowym brzemieniem staje się tradycja.



Christoph Wolff drobiazgowo odtworzył lipskie lata Bacha. Jak wyglądało jego życie codzienne w czasach, gdy starając się utrzymać swą wielodzietną rodzinę, był kantorem kościoła św. Tomasza, jako preceptor nauczał śpiewu w szkole przykościelnej, dostarczał muzyki do świątyń, był dyrektorem Collegium Musicum i komponował, bardzo dużo komponował. Na rycinie: bursa przy kościele św. Tomasza, w której mieszkał z rodziną i uczniami.

Spitta wciąż aktualny

Jedną z podstawowych pozycji na temat życia J.S. Bacha jest monumentalne dzieło Philippa Spitta z lat 1873–1880. Wolff jest świadom jego doniosłości, skoro wyraźnie podkreśla, że dziś „w ogóle nie byłoby możliwe” napisanie takiego „obszernego, dwutomowego studium”. W tym stanowisku nie ma krzyku kokieterii – poparte jest ono świadomością człowieka, rozumiejącego ogrom późniejszych dokonań naukowo-badawczych. Spitta dysponował zaledwie częścią dokumentów biograficznych dotyczących kompozytora, a wydanie kompletu dzieł Bacha osiągnęło wówczas ledwie półmetek. Tym niemniej skala przedsięwzięcia i erudycja autora wyznaczyła poziom i ustanowiła standardy, których nawet po z górą stu latach lekceważyć nie można. Wolff stawia się na pozycji autora, którego rola polegała na „uaktualnieniu i skorygowaniu obrazu Bacha tak, by dostosować go – w sposób możliwie obiektywnie, a jednocześnie na tyle subiektywnie, na ile to uzasadnione – do bieżącego stanu wiedzy”. Ileż skromności przebija przez to stwierdzenie. Należy pamiętać, że Christoph Wolff większość zawodowej aktywności poświęcił twórczości autora *Pasji Janowej*, a tworząc ten „portret biograficzny” miał dostęp do XVIII-wiecznych źródeł – rękopisów i dokumentów. Stoi jednak na stanowisku, że podjął się skromniejszego zadania niż Spitta – stworzenia zaledwie „eseju biograficznego”.

Dokumenty przede wszystkim

Daj Boże każdemu biografowi taką erudycję, jaką dysponuje Christoph Wolff. Śledząc koleje losów Jana Sebastiana, wnikamy w barwny świat przełomu XVII i XVIII w. Wszystkie fakty i ich interpretacja, wnioski podpowiadane przez autora – oparte są na bardzo bogatym materiale źródłowym. Przede wszystkim na obszernie cytowanym *Nekrologu (Nekrolog auf Johann Sebastian Bach)*, napisanym przez Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Friedricha Agricolę, opublikowanym w roku 1754. To podstawowy materiał faktograficzny opowieści o drodze życiowej Jana Sebastiana, która wiodła z rodzinnego Eisenach przez Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt i Mühlhausen, Weimar i Köthen do Lipska. Innym niezwykle cennym źródłem, dotyczącym historii całej muzycznej rodziny Bachów, jest *Genealogia*, spisana około 1735 r.

przez głównego bohatera monografii (J.S. Bach *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*). Do tych dwóch fundamentalnych dokumentów dochodzą listy, inwentarze, rachunki dworskie. Przeciętny czytelnik pewnie nie zdaje sobie nawet sprawy, jak doniosłe wnioski można wyciągnąć z drobnych tropów, śladowych wzmianek, i naniesionych na marginesach dopisków. Zebrane w całość decydują o fascynującym bogatym obrazie, wykreowanym przez Christophą Wolffą.

Polskie wydanie książki ukazało się 11 lat po opublikowaniu anglojęzycznego oryginału. Autorką bardzo rzetelnego przekładu (o drobnych nieścisłościach redakcyjnych i stylistycznych nie wspominajmy) jest Barbara Świdarska, konsultacji naukowej udzielał profesor Szymon Paczkowski, a książkę wydała oficyna Lokomobila. Wcześniej, w 2005 r. we Frankfurcie ukazała się niemiecka wersja pracy. Ten dystans czasowy okazuje się atutem – polski czytelnik korzysta bowiem z możliwie najaktualniejszej redakcji książki. Skalę przyrostu odkryć, dotyczących Bacha i jego czasów, ukazuje obszerny *Wstęp do wydania polskiego*.

Doniosłość owych pozornie drugorzędnych szczegółów jest ogromna. Warto zwrócić uwagę choćby na drobny, ale jakże smakowity fakt: wiadomości dotyczące pierwszej żony Bacha – Marii Barbary – ograniczały się do niedawna do suchych faktów (daty urodzenia, chrztu i śmierci). Jednak od 2004 r. naukowcy mogą się pochwalić odkryciem, że „pani Bach, żona organisty” zasiadała „po prawej stronie nawy kościelnej w ósmym rzędzie na miejscu nr 3, z ukosa spoglądając do tyłu na żonę kapelmistrza dworu – Johanna Samuela Dresego”.

Inne znaleziska dotyczą spraw stricte muzycznych, na przykład najwcześniejszego rękopisu Bachowskiego (*Tabulatura Weimarska*), materiałów wykonawczych kantat w Köthen (wychyły na światło dzienne w... Domu Puszkina w St. Petersburgu), szczegółów zawartości biblioteki Bacha, albo zabezpieczenia finansowego po jego śmierci wdowy Anny Magdaleny i niezamężnych córek.

W przytoczonym wywiadzie prof. Wolff podkreślał, że w pierwszej dekadzie XXI w. jego zespół z Archiwum Bachowskiego w Lipsku „zidentyfikował ponad 150 nowych dokumentów i nadal znajduje następne. Nie wszystkie wnoszą

istotne informacje, ale jest to ciągle rozrastająca się układanka. Wiele brakujących fragmentów dotyczących życia i twórczości rodziny Bachów ostatnio zostało uzupełnionych. Moja praca, studia nad biografią stały się podstawą tego projektu badawczego”.

Bach – muzyk-uczony

Jaki portret Bacha wylania się z monografii Christophą Wolffą? Zwornikiem narracji o dorobku kompozytorskim i miejscu Bacha w przestrzeni muzycznej Europy jest nośna analogia do pozycji Izaaka Newtona w świecie ówczesnej nauki. „Kim Newton był jako filozof, tym Bach był jako muzyk”.

Bacha ukształtowała długa tradycja teoretyczna, w której *ars musica* była jedną z nieodzownych części całościowego oglądu świata, stanowiła „gałąź sztuk wyzwolonych kwadrywium”. Bach jawi się jako muzyczny kodyfikator osiągnięć niemieckiej sztuki, jako ten, który czerpiąc z tradycji w praktyce kompozytorskiej uporządkował i połączył „zasady generalbasu, harmonii i kontrapunktu – elementy, które przedtem traktowano oddzielnie”. Jego pozycję w przestrzeni europejskiej kultury muzycznej ilustruje w książce rycina Augusta Fredericka Christophera Kollmanna z 1799 r., *Słońce kompozytorów*. Centrum – Kantora Lipskiego – otaczają kręgi promieni. Pierwszy, najbliższy – to Händel, Graun i Haydn. Bach był więc tym, który poprzez swe dokonania stał się punktem odniesienia dla przeszłości i przyszłości muzyki kontynentu europejskiego, człowiekiem, „od którego pochodzi cała mądrość muzyczna”, jak od Newtona pochodziła mądrość naukowa. Tak widziały go pokolenia z przełomu XVIII i XIX w. i podobnie postrzega go profesor Wolff. Zwraca przy tym uwagę, że muzyczna wiedza i mądrość, a także kompozytorska wirtuozeria Bacha nie wzięły się znikąd. Uzasadniając słowa samego twórcy – „Co ja osiągnąłem pilnością i praktyką” – ukazuje ciekawy proces samokształcenia i dochodzenia kompozytora do artystycznej pełni. Twórczość Jana Sebastiana rozpatrywana jest przez pryzmat doświadczeń biograficznych. Najpierw edukacji (ukończenie szkoły łacińskiej), a następnie poszczególnych angaży i piastowanych stanowisk. Nic nie jest tu przypadkowe, a gdyby losy inaczej pokierowały życiowymi wyborami twórcy *Mszy h-moll*, stan jego dorobku byłby zupełnie inny. Śledzenie tych zależności staje się tak pasjonujące, jak czytanie najlepszych przygodowych powieści. Pod koniec życia Jan Sebastian był całkowicie świadom swoich dokonań i miejsca w kulturze muzycznej ówczesnych Niemiec. Dlatego stwierdzenie, że Bach „nie miał żadnych oporów, by w swym otoczeniu i w kręgu swoich uczniów kazać się podziwiać” wydaje się logiczną konsekwencją całego wywodu.

We wspomnianym wywiadzie Wolff podkreślał: „Bacha nie dawało się porównać z Händlem. Jego sytuacja była zasadniczo odmienna, ale nabrał pewności siebie, dzięki temu, jak postrzegali go inni. Fakt, że uczniowie go szanowali, jest dość oczywisty. Koledzy po fachu podziwiali go

– wiemy to ze sposobu, w jaki Telemann czy Quantz zareagowali na wiadomość o jego śmierci. Zdawali sobie sprawę, że odszedł jeden z największych kompozytorów wszech czasów. To jest coś, co Bach musiał odczuwać przez całe życie. Fakt, że od roku 1736 posiadał tytuł nadwornego kompozytora króla polskiego i elektora saskiego, umocnił jego pozycję, dając również swobodę w relacjach z władzami Lipska i teologami. W pewien sposób był ponad nimi – to dało mu siłę i sprawiało, że zachowywał się tak, jak żaden inny muzyk w XVIII wieku. Był przekonany, że zasługuje na specjalne traktowanie. Być może z naszego punktu widzenia był nieco arogancki w stosunku do ludzi, którzy nie byli muzykami. Sądzę, że był po prostu geniuszem w każdym calu”.

Bach – człowiek

Monografia Bacha – muzyka-uczonego – napisana jest bardzo żywo. Portret kompozytora obfituje w wiele mówiących szczegółów. Za młodu, świadom swojego potencjału, bywał porywczy, przez co miewał nawet kłopoty dyscyplinarne ze swymi pracodawcami. 4 sierpnia 1705 r. w Arnstadt Bach – jako organista Nowego Kościoła – musiał tłumaczyć się przed konsystorzem z bójki z niewiele pewnie młodszym od siebie uczniem o nazwisku Geyersbach, przez którego został znieważony i domagał się odeń należytej satysfakcji. Na marginesie tego zabawnego dość epizodu – publicznej szarpaniny i sięgania po laski, a nawet mieczyki, rada kościelna podniosła jednak inny zarzut wobec ambitnego artysty. Zarzucono Bachowi, że „dotąd robi w chorałach wiele dziwacznych *variantes* i wplątuje w nie wiele obcych dźwięków, tak że kongregacja jest nimi skonfundowana”. Sprawa świadczyć może o jednym: łatwego charakteru Bach na pewno nie miał, ale usprawiedliwiało go poczucie własnej wartości, świadomość potencjału twórczego, a także fakt, że był potomkiem bardzo rozgałęzionej i wpływowej muzycznej rodziny. Od początku zawodowej drogi uzyskiwał też bardzo intratne posady, a jego wynagrodzenie okazywało się zazwyczaj wyższe niż poprzedników.

Doceniano także niezwykłą wiedzę Bacha na temat organów. Przytaczane przez Wolffa sprawozdania z ekspertyz różnych instrumentów dokonywanych przez Jana Sebastiana w ówczesnej Turynii świadczą, że mimo młodego wieku (bo już wówczas proszono go o wyrażenie miarodajnej opinii), był sędzią bardzo szanowanym, sprawiedliwym i uznawanym przez starszych od siebie organmistrzów. Każde z miejsc, które dane było Bachowi odwiedzić, Wolff opisuje szczegółowo. Przytacza nawet wydatki, jakie np. za sporządzenie ekspertyz instrumentu ponosili kontrahenci. 1 grudnia 1713 roku pobyt „pana Pacha” [sic!] w gospodzie „Pod Złotym Pierścieniem” w Hall opiewał na łączną sumę 7 talarów i 2 groszy, w tym „za jedzenie” – 2 talary 16, za piwo 18 groszy, za winiak 8 groszy, a za tytoń groszy 4! Podobno owych 18 groszy



HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Johann Sebastian Bach, rycina z British Museum.

było równowartością trzydziestu litrów piwa... Bach należał do osób całkiem dobrze opłacanych i sytuowanych, jego rodzina żyła raczej dostatnio. Carl Philipp Emanuel podkreślał jego bardzo towarzyskie usposobienie. Ojcem był wymagającym, ale zapobiegliwym i świadomym potrzeby dobrej edukacji dla swoich synów. Z drugą żoną – o 16 lat młodszą Anną Magdaleną – wiązało go niezwykle serdeczne uczucie, którego śladem mogą być choćby dedykacje na dwóch częściach *Clavier-Büchlein* z 1722 i 1735 r. Dbał o nią bardzo, skoro w czerwcu 1740 r. podjął nawet próbę sprowadzenia dla niej z Halle pewnej śpiewającej makolągwy, a kilka miesięcy później w prezencie podarował „sześć bardzo pięknych sadzonek goździków”. W domu, w którym kłopoty materialne byłyby na pierwszym planie, o takich zbytkach nawet by nie myślano. Sprawom ekonomicznym poświęcono zresztą jeden z aneksów – bardzo szczegółowe zestawienie dochodów z działalności zawodowej Bacha i wydatków ponoszonych przez gospodarstwo domowe, z przybliżonym przeliczeniem na współczesną walutę (euro). Wyczerpujących aneksów jest zresztą więcej:

chronologiczna tabela życia, mapa wszystkich miejscowości, w których Bach przebywał i luterkański kalendarz kościelny. Jak na „esej biograficzny” całkiem tego sporo! Polskie wydanie książki uzupełniono obszernym artykułem o architekturze i sztuce XVIII-wiecznej Warszawy za czasów panowania Sasów, pióra Jakuba Sito. Ten polski wątek wydaje się być interesującym, ale pobocznym kontekstem dla działalności Bacha. Największy kompozytor w dziejach muzyki europejskiej nigdy w Rzeczypospolitej nie był, ale nosił zaszczytny tytuł „Nadwornego Kompozytora Króla Polskiego i Elektora Saskiego”, o czym nad Wisłą zdajemy się na co dzień zapominać. Nie powinniśmy, bo to jednak powód do dumy. Tak nieco na marginesie – ten akurat kontekst twórczości Jana Sebastiana Bacha dogłębnie analizuje w swojej książce *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha* muzykolog Szymon Paczkowski.

Marcin Majchrowski (Polskie Radio)

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach*.

Muzyk i uczonego, tłumaczyła Barbara Świdarska; Lokomobila 2011.

Brunetki, blondynki i inne kokietki

Klasyczna subretka jest z natury dwoista – potrafi być czarującą zalotnicą, jak i rezydentną, silną psychicznie kobietą, która wyprowadza w pole nie tylko safandulowatych mężczyzn

– pisze Piotr Deptuch.



STUDIO PATELLANI/CORBIS

Maria Callas jako Manon Lescaut w operze Giacomo Pucciniego.

Wystarczy cofnąć się do czasów dojrzałego baroku i przyjrzeć bohaterkom oper Händla. Wiele z nich jest szczególnie wymancypowanych; przebiegle manipulują mężczyznami, aby osiągnąć swoje cele. Przykładem może być protagonistka *Juliusza Cezara*. Choć dzieło w założeniu miało być apoteozą tytułowego

bohatera, kreowanego przez fenomenalnego kastrata Senesina, centralną figurą stała się charyzmatyczna Kleopatra. Postać ta uchodzi zresztą za jeden z najlepiej skonstruowanych kobiecych portretów w całej historii gatunku i to na przekór sztywnej konwencji barokowej opera seria, której Händel był z niewielkimi odstępstwami wierny.

W I akcie Kleopatra jest kobietą wyzwoloną,

niamal beczelnie epatującą seksualnością; niebezpiecznie igra zarówno ze swoim okrutnym, choć mało rozgarniętym bratem, jak i tytułowym bohaterem. Jej trzy początkowe arie – *Non disperar, Tutto Può donna vezzosa, Tu la mia stella sei* – ukazują ją jako kokietkę idealną, a przy okazji wyrafinowaną manipulatorkę. Początek II aktu zapowiada zmianę. Kokietka staje się amantką, która w sławnej arii *V'adoro pupile*, wsparta

zmysłowym brzmieniem dodatkowej scenicznej orkiestry, roztacza wszystkie blaski kobiecej natury.

Dramaturgiczne przełamanie dzieła przynosi też zasadniczą przemianę bohaterki, która w poruszającym lamencie *Se pietà di me non senti* staje się wrażliwą, pełną empatii postacią, udowadniając, iż pod maską kokietki kryje się skłonny do głębokiej miłości człowiek. Wrażenie to pogłębia kolejny lament – sławne *Piangerrò, la sorte mia*.

W podobny arsenał kobiecej zmysłowości, z umiejętnością jakże kokieteryjnej gry, wyposażona jest neapolitańska królowa Partenope, która po wygranej, choć karykaturalnie odmalowanej bitwie, ma u swych stóp aż trójkę całkowicie zniewolonych jej czarem mężczyzn. Niezrównanym kokieteryjnym blaskiem lśni również postać Morgany, siostry tytułowej czarodziejki Alciny, która w przyozdobionej koloraturową wirtuozerią arii *Tornami a vegghègiar* roztacza delikatny urok, przyprawiony nutą wyrafinowanej pikanterii.

Przewrotne dziewczęta

Bohaterki Mozartowskie są równie wyraziste i wieloznaczne jak ich Händlowskie protoplastki. Nieobca im jest więc wyrafinowana kokieteria. Spektakularnie posługuje się nią Zerlina, która ulegając tytułowemu Don Giovanniemu, po chwili wiedzy na pokuszenie Masetta, czarując go niemal masochistyczną uległością (*Batti, batti, o bel Masetto*).

Kokieteria może się jednak okazać zgubna, czego boleśnie doświadczają Fiordiligi i Dorabella – bohaterki *Così fan tutte*. Manewry miłosne, które prowadzą z umiejętnie maskującymi własną tożsamość narzeczonymi, po serii komicznych gagów odsłaniają traumatyczny wymiar damsko-męskich relacji, których ostateczną konsekwencją jest zdrada. Przebiegłą kokietką potrafi być również Zuzanna, która w III akcie *Wesela Figara* z niezrównanym czarem uwodzi Hrabiego tylko po to, by na umówioną nocną schadzki wysłać jego żonę, demaskując małżeńską niewierność.

Czar subretki

Wiek XVIII przyniósł narodziny opery komicznej, która systematycznie wypierając inne gatunki, wykreowała nowy typ scenicznej bohaterki, powszechnie nazywanej subretką. Pierwszą spektakularną kreacją takiej postaci stała się Serpina, tytułowa służąca z dwuaktowej opery buffa Pergolesiego *La serva padrona*. Ten typ bohaterki, oferującej widzowi cały repertuar komicznych gagów, pojawiać się będzie na operowej scenie aż do połowy XIX w., by później w coraz bardziej strywalizowanej postaci zagościć na mnożących się wówczas scenach operetkowych.

Klasyczna subretka ma w sobie pozorną sprzeczność – potrafi w równym stopniu być czarującą zalotnicą, jak i rezolutną, silną psychicznie kobietą, która wyprowadza w pole safandulowatych mężczyzn. W jej scenicznej kreacji dominuje gra aktorska, a wokalne

fajerwerki schodzą na ogół na plan dalszy.

Od każdej reguły są wyjątki, choćby Blondchen z *Urowadzenia z seraju* – epatująca zestawem subretkowych wdzięków, a przy tym z nieklamana wirtuozeria atakując najwyższe rejony skali, popisuje się jakże efektownymi dźwiękami w oktawie trzykreślnej.

Słynna Despina z *Così fan tutte* raczej uczy uwodzić niż kokietuje. Współczesne inscenizacje bardzo często odczytują ją jako współuczestniczkę zmyślenia – czyli kobietę złą, zepsutą do szpiku kości cyniczną grą.

Romantyzm przejął ten typ bohaterki – wystarczy przywołać sławne karty komicznych oper Donizettiego z *Napojem miłosnym* i *Don Pasquale* na czele.

Zerbinetta jakich mało

Niezwykłej stylizacji klasycznej subretki podjął się Richard Strauss w jednym ze swoich scenicznych arcydzieł – *Ariadnie na Naksos*. Zerbinetta, podobnie jak jej XVIII-wieczny pierwowzór czerpie z tradycji komedii dell'arte, widzianej jednak z perspektywy modernisty, subtelnie penetrującego przestrzenie budzące się dopiero neoklasycyzmu.

Partia ta, napisana na lekkim sopran koloraturowy, emanuje zarówno seksapilem, jak i spiętrzeniem wokalne wirtuozerii, wzbogaconej bardzo wysoką *tessiturą*. Afirmacja hedonistycznego stylu życia, wsparta na olśniewającym brzmieniu kameralnej, choć niezwykle barwnej orkiestry, tworzy ramy dla niezwykle portretu kobiecej natury.

Kokietka po polsku

Bardzo interesującą postacią jest tytułowa Hrabina z nieco zapomnianej opery Moniuszki. Nazwać ją można wręcz antybohaterką, co stanowi wyjątek nie tylko wśród dzieł twórcy polskiej opery narodowej, ale w całej XIX-wiecznej spuściźnie. Owdowiała Hrabina jest nieślubną w uczuciach kokietką, kochającą zewnętrzny blichtr i epatującą luksusem. Włodzimierz Wolski – librecista dzieła – poddaje ją nieustannej krytyce o jawnie parodystycznym wydźwięku, przeciwstawiając preferowany przez nią kosmopolityczny światopogląd patriotycznej i patriarchalnej atmosferze szlacheckiego zaścianka. Hrabina nie mieści się w tych ramach. Nieustannie poszukuje wyzwania dla swojej w dziwaczny sposób wyemancypowanej natury. Jej miłosna klęska staje się nieoczekiwane manifestem kobiecej godności i urażonej ambicji. Finałowa aria *Zbudzić się z uludnych snów* podkreśla siłę osobowości jednej z najbardziej niekonwencjonalnych postaci, jakie pojawiły się na kartach polskiej twórczości operowej.

Dwa oblicza Manon

Gdyby szukać kokietki idealnie korespondującej z modelem XIX-wiecznej opery, wybór paść musiałby na Manon Lescaut, której osobowość zafrapowała wielu kompozytorów – z Auberem, Massenetem i Puccinim na czele. Od momentu powstania dzieła Pucciniego trwa dyskusja nad jego domniemaną wyższością nad wcześniej

napisaną operą Masseneta. Pucciniemu sprzyjać mogło zapomnienie, jakie przez szereg lat otaczało najslawniejsze dzieło przedstawiciela francuskiej opery lirycznej. Czasy współczesne przyniosły jednak rehabilitację Massenetowskiej *Manon*, z kreacjami gwiazd sceny operowej: Angeli Gheorghiu, Renée Fleming, Anny Netrebko i Natalie Dessay.

Massenetowska Manon jest młodą, niedoświadczoną dziewczyną, która na naszych oczach zmienia się w luksusową kokotę, obiekt nieustannej adoracji ze strony mężczyzn.

Rozdarcie między blichtrzem a pragnieniem miłości uruchamia w niej falę namiętności, zdolnej do wyrwania odrzuconego ukochanego ze stanu kapłańskiego i pograżenia na nowo w niebezpiecznej miłości. Massenetowska protagonistka niemal do ostatniej sceny pozostaje subtelną dziewczyną; nigdy nie przekracza cienkiej granicy, dzielącej wyrafinowaną kokietkę od nieprzewidywalnej femme fatale.

Bohaterka Pucciniego prawie od początku jest tragiczną, pełną patosu operową heroiną. To kokietka niejako uszlachetniona i wyidealizowana, a w ostatecznym rozrachunku jej tragiczny los i wstrząsająca śmierć na luizjańskiej pustyni potrafią wyrzucić głębokie wrażenie.

Manon Lescaut była pierwszym wielkim sukcesem Pucciniego; jej popularność przyćmiło jednak kolejne dzieło – *La Bohème*. Tu pojawia się Musetta – kolejny błyskotliwy, choć z pewnością karykaturalnie przerysowany typ subretki. Kobieta kapryśna, luksusowa (jak z fraz jej popisowego walca *Quando me'n vo*), która tę łzawą i nieco polukrowaną love story przyprawia niezbędnym dla zachowania równowagi pieprzem i aromatem. Musetta – jak na prawdziwą subretkę przystało – choć nieślubna w uczuciach, okazuje się pełną empatii dziewczyną, zdolną w mgnieniu oka pozbyć się drogocennych kolczyków, by opłacić lekarza dla umierającej przyjaciółki.

Magdę – główną bohaterkę *Jaskółki* – ukazał Puccini jako kokietkę melancholijną. I znowu mamy nieodłączne atrybuty subretkowego bytu rodem z belle époque – pieniądze, zewnętrzny blichtr, bogatego protektora i marzenia o prawdziwej miłości. Jaskółczy lot Magdy do krainy marzeń przyniesie jej miłość, po której pozostanie jedynie uczucie goryczy i życiowego wypalenia.

Jak to wygląda u Czechów

Jednym z najbardziej niekonwencjonalnie naszkicowanych portretów kobiecej natury jest *Lisica Chytruska*, tytułowa bohaterka opery Leoša Janačka. To jednak obraz zbyt bogaty i wyrafinowany, by zamykać go w sztywnych ramach operowej konwencji. Zmysłowość, uwodzicielskość i ów specyficzny charme każą mi jednak przywołać tę zwierzęcą protagonistkę. A w bogatej palecie jej wyrafinowanej „kobiecości” kokieteria odgrywa rolę fundamentalną.

Kokieteryjnych kobiet na operowej scenie nie brakuje, gdyż jak słusznie zauważyła Gabriela Zapolska – „kobieta bez kokieterii jest jak kwiat bez woni”. **BM**



Daniel Craig jako James Bond w *Skyfall* z 2012 r., najnowszym wydaniu Bonda.

Kompozytor był wówczas wziętym twórcą musicali i zgodził się napisać muzykę do filmu tylko dlatego, że pozwolono mu podróżować z całą ekipą filmową po Jamajce. Ta egzotyczna podróż okazała się dla niego na tyle inspirująca, że stworzył na potrzeby filmu kilka piosenek, oddających klimat Karaibów. Jednak do historii przeszedł

jedynie krótki, gitarowy motyw muzyczny napisany do sceny otwierającej film, w której patrzymy na Bonda poprzez lufę mierzącego doń pistoletu. Norman wykorzystał w niej fragment swojej wcześniejszej kompozycji *Good Sign, Bad Sign* z musicalu *A House for Mr Biswas*. O jego ostateczną aranżację zadbał John Barry, zatrudniony w tym celu przez producentów dosłownie w ostatniej chwili. Chociaż Norman

wpadł na pomysł tego nietypowego tematu muzycznego, to Barry dzięki jazzowemu doświadczeniu i lekkości w pisaniu na orkiestrę stworzył wersję *James Bond Theme*, która na kolejne 50 lat stała się znakiem rozpoznawczym agenta 007. Sytuacja ta doprowadziła po latach do kilku głośnych spraw sądowych. Popularnym błędem stało się bowiem stwierdzenie, że John Barry jest autorem pierwszego tematu Jamesa Bonda. Zirykowany tym faktem Monty Norman kilkakrotnie pozywał największe brytyjskie magazyny, które w swoich publikacjach pomijały go jako twórcę słynnego motywu. Do zdecydowanie najgłośniejszych należało jego starcie z „The Sunday Times” w 2001 r. Kompozytor wygrał wtedy proces, otrzymując od wydawcy gazety zadośćuczynienie w wysokości 30 tys. funtów.

Barry... John Barry

Z perspektywy czasu nie ulega jednak wątpliwości, że człowiekiem, któremu Bond zawdzięcza tak charakterystyczny znak rozpoznawczy jest John Barry. Swoją aranżacją *James Bond Theme* wskazał kierunek, w jakim powinna iść muzyczna ilustracja kolejnych filmów o agencji 007. Chwytlive tematy, wyeksponowane instrumenty dęte blaszane, jazzowa rytmika i uwodzicielskie brzmienie – producenci filmu od razu dostrzegli, że ten muzyczny garnitur pasuje jak ulał na Jamesa Bonda i zatrudnili Barry’ego jako kompozytora przy kolejnych filmach z tej serii. Najpierw były *Pozdrowienia z Rosji* (1963), później *Goldfinger*



MUZYKA 007

(1964), *Operacja Piorun* (1965), *Żyje się tylko dwa razy* (1967), *W tajnej służbie Jej Królewskiej Mości* (1969), *Diamenty są wieczne* (1971)... W sumie John Barry pracował, z krótkimi przerwami, przy 11 filmach z serii, na stałe zapisując się w historii filmu i muzyki. Na potrzeby filmów o Bondzie stworzył dziesiątki tematów muzycznych, które mimo swojej różnorodności zawsze były głęboko zakorzenione w pierwotnym temacie.

Niezwykle charakterystycznym elementem tej koncepcji były również piosenki tytułowe. Pierwsza z nich pojawiła się już w *Pozdrowieniach z Rosji*. Od tego momentu każdej kolejnej odsłonie przygód agenta 007 towarzyszyła specjalnie pisana na tę okazję piosenka, której wykonanie powierzano wyjątkowemu artyście. Dla wielu z nich okazało się to największym osiągnięciem w karierze. „To był mój największy przebój” – tak po latach o piosence tytułowej do *Goldfingera* powiedziała Shirley Bassey. W historii zapisała się jako jedyna artystka, która miała okazję śpiewać więcej niż jedną piosenkę do filmów o Bondzie. Ogromna sympatia, jaką ją darzył John Barry sprawiła, że widzowie mogli ją usłyszeć w czołówkach *Moonrakera* (1979) i *Diamenty są wieczne* (1971). W gronie artystów, którzy dostąpili zaszczytu zaśpiewania piosenki tytułowej w ciągu 50 lat znalazły się takie sławy, jak Madonna, Paul McCartney, Tina Turner, Gladys Knight czy zespoły Duran Duran, A-ha i Garbage. Do najnowszego zaśpiewała ją Adele – wokalistka, która wstrząsnęła muzycznym światem swoim ochrypłym, uwodzicielskim głosem.

Niekiedy do filmów o agencji 007 powstawało kilka piosenek. Tak było w przypadku *W tajnej służbie Jej Królewskiej Mości*, gdzie balladę *We Have All the Time in the World* wykonał niezapomniany Louis Armstrong. Utwór ilustrujący ślub Jamesa Bonda (w tej roli George Lazenby) był jednocześnie ostatnim nagraniem słynnego trębacza przed jego śmiercią.

„Armstrong dopiero co wyszedł ze szpitala, w którym był przez ostatni rok. Mój ojciec był właścicielem teatru w Yorku z ogromną salą balową. To tam po raz pierwszy Armstrong zaśpiewał tę piosenkę. To było cudowne móc w końcu go nagrać” – wspomina w jednym z wywiadów John Barry.

Sukcesorzy

Przez 50 lat obecności filmów o Bondzie na ekranach kin muzyką do nich zajmowało się w sumie dwunastu kompozytorów (włączając filmy spoza serii wyprodukowanej przez EON Productions: *Nigdy nie mów nigdy* z 1983 i *Casino Royale* z 1967). Zawsze były to największe nazwiska z branży, dla których możliwość

zmierzenia się z legendarnym brzmieniem agenta 007 była nie lada wyzwaniem, ale i zaszczytem – Burt Bucharach, Michael Kamen, Eric Serra, Michel Legrand, Bill Conti, Marvin Hamlisch, David Arnold czy Thomas Newman. „To było jedno z moich najlepszych muzyczno-filmowych doświadczeń w całej karierze” – przyznał po latach Bill Conti – twórca *Rocky’ego*, odpowiedzialny za muzykę do *Tylko dla twoich oczu* (1981). Każdy z tych kompozytorów wносił coś osobistego w ilustracje muzyczne filmów, przy których pracował, jednocześnie trzymając się szlaków wytyczony przez Barry’ego.

Jako pierwszy pałeczkę po Johnie Barrym przejął w roku 1973 George Martin – legendarny producent The Beatles. Był to pierwszy film, w którym rolę Bonda zagrał Roger Moore – *Żyj i pozwól umrzeć*. Ścieżka dźwiękowa nie zaskakiwała niczym nowym, posłusznie powielając brzmienie wykreowane we wcześniejszych filmach przez Barry’ego. Najważniejszym muzycznym śladem po tym filmie okazała się piosenka tytułowa, zaśpiewana przez Paula McCartney’ego, a napisania wspólnie z żoną Lisą. Cztery lata później wyzwanie podjął Marvin Hamlisch – amerykański kompozytor, mający już wtedy na koncie trzy Oscary (m.in. za muzykę do *Żądła*). „John Barry nie mógł napisać muzyki do *Szpiega, który mnie kochał*, dlatego producenci zaczęli szukać nowego kompozytora. Z jakiegoś powodu na szczycie listy pojawiło się moje nazwisko” – wspominał po latach Hamlisch. Był to czas, kiedy tryumfy święcił zespół Bee Gees. „Uwielbiałem i nadal uwielbiam ten zespół. Postanowiłem zaadaptować ich charakterystyczny rytm do brzmienia Bonda” – przyznał w jednym z wywiadów niezjący już kompozytor. Tym sposobem powstała jedna z najbardziej niezwykłych ścieżek dźwiękowych do filmu o agencji 007, która zdobyła w 1977 r. nominację do Oscara.

John Barry kilkakrotnie powracał do Bonda, jednak coraz częściej kolidowało to z innymi projektami. Popularność agenta 007 sprawiła, że twórcę jego muzycznego brzmienia zasypała lawina propozycji z Hollywood. Lata wytężonej pracy dla świata filmu przyniosły kompozytorowi mnóstwo nagród (m.in. pięć Oscarów) i miano jednego z największych twórców muzyki filmowej w Hollywood. *Tańczący z wilkami*, *Pożegnanie z Afryką*, *Nocny kowboj*, *Cotton Club* i *Lew w zimie* to tylko niektóre tytuły z jego imponującej filmografii. *W obliczu śmierci* (1987) był ostatnim filmem o Bondzie, przy którym pracował.

Znak czasów...

Kolejnymi częściami serii, czyli *Licencja na zabijanie* (1989) i *Goldeneye* (1995) zajmowali się już inni kompozytorzy. Do pierwszego muzykę

napisał Michael Kamen, znany z *Zabójczej broni* i *Szklanej pułapki*. Do debiutu Pierce’a Brosnana w roli Bonda ścieżkę dźwiękową stworzył Francuz Eric Serra, współpracownik Luca Bessona. Przełom nastąpił jednak w roku 1997, kiedy przy okazji *Jutro nie umiera nigdy* pojawił się David Arnold. Nikomu nieznanemu do tej pory kompozytor zawdzięczał angaż albumowi *Shaken and Stirred: The David Arnold James Bond Project* z elektronicznymi remiksami tematów Johna Barry’ego. Płyte zauważyli producenci Bonda, którzy postanowili zaprosić Arnolda do dłuższej współpracy. W rezultacie David Arnold skomponował muzykę do pięciu następnych filmów. Jego rozstanie z serią przy *Skyfall* (2012) było sporym zaskoczeniem, szczególnie, że musiał ustąpić miejsca Thomasowi Newmanowi, zupełnie niekojarzonemu z tego typu kinem. **BM**



Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie

www.zacheta.art.pl

Nieprzekupne oko.

Galeria Akumulatory 2, 1972–1990

15 września–18 listopada

Retrospektywa. Galeria Akumulatory 2 w Poznaniu w latach 1972–1990 prezentowała artystów z całego świata, międzynarodowe tendencje w sztuce awangardowej i konceptualnej. W 1977 r. odbył się tam festiwal ruchu artystycznego Fluxus. „Wystawy i dyskusje sytuują poznańską galerię pośród najbardziej znaczących punktów na mapie ówczesnej światowej geografii artystycznej”.

Marlene Dumas. *Miłość nie ma z tym nic wspólnego*

5 października–14 listopada

Wystawa Marlene Dumas jest pierwszą prezentacją tej wybitnej artystki w Polsce. Nie jest to retrospektywa, lecz przygotowany we współpracy z artystką pokaz kilku wątków z jej bogatego dorobku. Punktem wyjścia wystawy są rysunki i kolaże z 1. połowy lat 80., pojawią się też nowsze prace malarskie. Główną ścieżkę narracji wyznacza dialog Dumas z historią sztuki, historia i polityka, Eros i Thanatos, portrety, zdjęcia.

Huls

29 września–15 listopada

W salach Zachęty gaz i płomień; zamiast parkietu – kije bejsbolowe i... dym! Czy młodych artystów stać na artystyczne chuligaństwo? Czy fascynacja realnym bądź potencjalnym zagrożeniem, niszczenie i destrukcja w sztuce to droga do rewolucyjnych przemian czy tylko strategia artystyczna? Ekspozycja *Huls* dotyka również szerszych kwestii: aktu zniszczenia jako formy transformacji, problemów nadprodukcji i marnotrawstwa. David Adamo, Olaf Brzeski, Klara Liden, Ariel Schlesinger, Konrad Smoleński, Satoru Tamura.



ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI (3)



Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie

www.mocak.com.pl

Jiří Kolář *Kolaż z tasiczką*

19 października 2012–27 stycznia 2013

Pierwsza w Polsce duża monograficzna prezentacja prac jednego z najwybitniejszych czeskich artystów. Jiří Kolář (1914–2002) był poetą, dramaturgiem, tłumaczem i plastykiem. Jedną z jego ulubionych technik wizualnych był kolaż. Od początku pociągał go także surrealizm. Największą wystawę swych prac miał w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 1975 r. Nieobecny w czeskiej sztuce oficjalnej po 1968 r., wrócił do ojczystych galerii po „aksamitnej rewolucji”.



MOCAK ©

Fluxus. *Uwolnieni szaleńcy...*

Europejskie festiwale Fluxusu w latach 1962–1977

19 października 2012–27 stycznia 2013

Ekspozycja z okazji 50. rocznicy powstania międzynarodowej sieci artystów Fluxus. Na wystawie będzie można „powtórzyć” akcje Fluxusu, m.in. wziąć udział w tworzeniu instalacji lub dokonać nietypowych pomiarów ciała (np. zmierzyć odległość pomiędzy sutkami).

Na zdjęciu: Ben Vautier w nicejskim porcie podczas Fluxus Festival d'Art Total, 26 lipca 1963 r.; fot. Philippe François.



Odciski pamięci

19 października 2012–27 stycznia 2013

Projekt dotyczący różnych aspektów ludzkiej pamięci, składający się z dwóch wystaw. Pierwsza to *Guernica* amerykańskiej artystki Anity Glesty, która w swojej instalacji multimedialnej przywołuje tragedię zbombardowanej w 1937 r. hiszpańskiej Guerniki. Druga to *Przestrzenie postindustrialne* Wojciecha Wilczyka (na zdjęciu). Prezentacja fotografii z lat 2003–2006 z cyklu *Postindustrial*, przedstawiających obiekty przemysłowe.



Miejsce w głowie

Patrząc na prace z różnych lat, ba! miesięcy, nawet momentów, trudno uwierzyć, że stworzył je ten sam autor – o **Tymku Borowskim**, autorze plakatu do 17. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, pisze **Monika Małkowska**.

Zadebiutował przed... debiutem. Na korytarzu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przed dyplomem z malarstwa, który obronił w pracowni profesora Leona Tarasewicza w 2009 roku. Od razu w głorii artysty na fali, dostrzeżonego, sprzedającego prace w profesjonalnych galeriach. Czy to sprawiło, że poczuł się wybranym losu? Na szczęście nie. Tymoteusz Borowski powszechnie zwany Tymkiem, lat 28, nie popadł w samozadowolenie. Nie jest fanem ponowoczesnego świata. Nie jest też jego panem. Ani panem samego siebie – bo nie narzuca sobie żadnej konkretnej maniery. Reaguje na to, co życie oraz nastroje przyniosą. Rezultatem jest brak wyrazistego stylu: patrząc na prace z różnych lat, ba! miesięcy, nawet momentów, trudno uwierzyć, że stworzył je ten sam autor. Zmienia style i tempo malowania – od ekspresji bliskiej malarstwu materii do delikatnego cieniowania form dla uzyskania efektu wypukłości. Zmienia sposób obchodzenia się z farbą, od mięsistej, glutinowej faktury po płaską, „wylizaną”, prawie przezroczystą. Także perspektywę i podejście do płótna: czasem furia z młotkiem w dłoni, kaleczenie materii, to znów muskanie powierzchni tkaniny, spokojne grzebanie w szeregach. Dlatego przyprowadza odbiorców o konfuzję – o co chodzi, skąd ta nieustająca zmienność? Może, jak chcą komentatorzy jego twórczości, cierpi (czy raczej cierpią!) na chroniczne „zmęczenie rzeczywistością”? Jednocześnie komplementują oni Borowskiego, że to „erudyta malarstwa ponowoczesności” (wyjaśniam: chodzi o to, że zna twórczość wielkich poprzedników). Przez kilka lat funkcjonował pod szyldem nowego surrealisty (lub, jak inni wolą, nadrealisty). Mnie wydaje się raczej nowym metaforystą, niekiedy nawet nowym symbolistą. Na pewno nie ma nic wspólnego z abstrakcją – co też usiłują mu wmówić powierzchowni krytycy. On zaś uważa (i z tym się zgadzam), że sztuka powinna zaskakiwać, także samego twórcę. Przynosić niespodzianki. Bowiem jeśli realizuje się coś wedle wcześniejszych planów i założeń, to nie dość, że pracować nudno – co gorsze, efekty na ogół przynoszą

rozczarowania. Ileż to razy widziałam artystów rozpaczliwie broniących słabych dzieł ze względu na włożony trud, wielodniowy wysiłek, a nie dlatego, że byli przekonani do swoich racji. Tymek Borowski nie męczy się ani nie rozpacza, gdy zdarzy mu się porażka. Nawet kiepski obraz może stać się punktem wyjścia do kolejnych rozwiązań. Malarstwo – to poligon doświadczalny, a nie realizacja założeń. Za to go lubię.

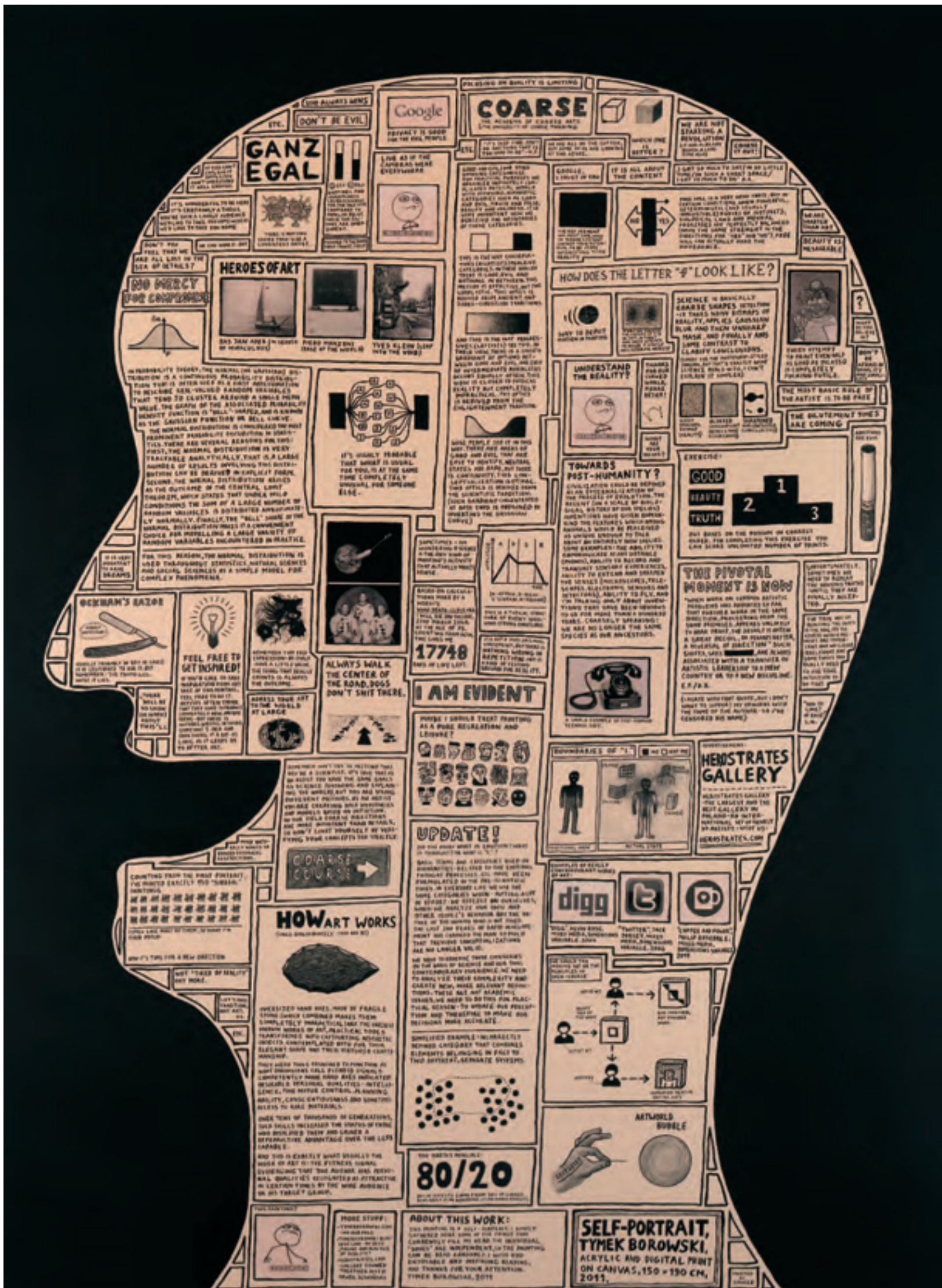
Na studiach...

...zależało mu, żeby jego obrazy były o czymś. Potem przenicował poglądy – i mniej więcej cztery lata temu przestał przywiązywać wagę do przekazu prac. Postawił na szczerłość wobec siebie (słusznie, po dwudziestce wszelkie doktrynerstwo jest czymś sztucznym, dobijającym). Kontemplował za to sam proces malowania, bawił żonglerką stylami i metodami, cieszył końcowym wynikiem („często udaje mi się namalować taki obraz, jaki chciałbym obejrzeć” – mówił w wywiadzie udzielonym na czwartym roku studiów). Nie uważał sztuki za medium właściwe do opowiadania historii, a tym bardziej krytykowania różnych aspektów rzeczywistości – kapitalizmu, polityki, konsumpcjonizmu czy czegoś tam. Zaangażowanie społeczne to nie jego bajka. Powaga postawy i przedsięwzięć – jeszcze mniej. Jego klimaty to luz wymieszany z brawurą (czy można się dziwić, że miał słabość do Marcela Duchampa?). Co chciał osiągnąć? Wyrazisty, wciągający nastrój kompozycji. Patrząc na jeden z jego najbardziej znanych obrazów, który znajduje się w kolekcji krakowskiego Muzeum Sztuki Współczesnej. To *bez tytułu*, olej i akryl na płótnie, 2010 r. W tle – żółtawa gładka apla; na niej – czarne linie wykreślone równoległe, w identycznych odstępach (półki?); na nich – niby-przedmioty. Cacane, wdzięczne, ślicznie odtworzone, jednak – wymykające się doprecyzowaniu. Bo to nie malarskie desygnaty obiektów wziętych z rzeczywistości, lecz uludy, sugestie rzeczy dekoracyjnych, użytkowych. Iluzje rozpoznawalności. Zgoty przedmiotów. Narzuciły mi się dwa skojarzenia: nie-abstrakcyjne obrazy Jana Tarasina (*Przedmioty*) i katalog miniaturowych kopii

obrazów konstruktywistów Włodzimierza Pawłaka (w tym – Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Kazimierz Malewicz). Jak kto chce grzebać dalej, proszę bardzo. Kunstkamery (spójrzcie na barokowych Flamandów, Fransa Franckena czy Davida Teniersa); wyliczanka arcydzieł ze zbiorów najmożniejszych tamtego świata. Katalog zakupów, stan posiadania. Nie inaczej u Borowskiego. Maluje spis posiadanych obiektów. Oddaje układ, porządek. I jednocześnie – przekreśla sens spisu, układu, porządku. Bo to tak naprawdę bez znaczenia. Wszystko ma prawdziwy sens tylko dla pierwszego posiadacza – twórcy zbioru przedmiotów (jakkolwiek wartościowe czy bezwartościowe by były). Świetna praca, kwestionująca wartość mienia. W ogóle – wartość dóbr. Przy pozorach dekoracyjności ten obraz penetruje naszą jaźń, podważa pewność oceny co do stanu posiadania. Złudnie uwodzicielski obraz, do tego osadzony w historii, igrający z historią.

Kiedyś...

...nie angażował się w to, co dookoła. Prowadził wyrafinowany dialog z twórczością przeciwników, niejako samplował ich dokonania. Rok temu z okładem nastąpiła radykalna zmiana. Bardziej stylistyczna niż mentalna – bo wbrew pozorom analityczne skłonności Borowski wykazywał od dawna. Zresztą, trudno przy IQ wyższym niż przeciętne nie reagować na rzeczywistość. Otóż presja głupoty (jak sądzę) sprawiła, że Borowski zajął się krytyką społeczną. Skoncentrował się na swoim środowisku – sztuce, promocji teje, i rynku. Oraz na nowych mediach. Borowski ich używa, a jakże. I sam krytykuje siebie za uzależnienie, od którego przecież wie, jak uciec: nie otwierać Internetu na godzinę przed pójściem do łóżka. Ale nie ma ucieczki przed wirtualnym światem – to tam przeniosła się kultura. Czy w całości? W ogóle – gdzie znajduje się obecnie sztuka: po jasnej, czy mrocznej stronie świata? Borowski usiłuje dać nam odpowiedzi przejrzyste jak plakaty reklamowe. Jak westerny. Tu czarne, tam białe. Mam jednak wrażenie, że choć z jednej strony kpi, z drugiej – naprawdę boi się inwazji Złych



Tymeck Borowski, Self-Portrait, akryl i wydruki komputerowe na płótnie.

Mocy i odprawia egzorcyzmy. Stylistycznie – wrócił do czasów Polskiej Szkoły Plakatu. Skrót, metafora, informacja oddana tak precyzyjnie wizualnie, żeby nie trzeba było jej czytać... Emocje, przekonania, komentarz i życzenia w jednym. Patrzę na nowego Tymka Borowskiego – jest tak publicystyczno-namiętny, jak reportaże Ryszarda Kapuścińskiego czy Martina Pollacka. Przekazuje prawdę o świecie, lecz stronniczą, własną. Poczucie humoru każe mu dystansować się od zgrozy poprzez zasłonę drwiny, ironii. Tak naprawdę, ten facet nie śmieje się, nie cieszy z tego, co go otacza – trudno bawić się programem rozrywkowym dla niedorozwiniętych umysłowo. Najważniejsza praca wśród ostatnich? Znalazłam wiele, które mnie poruszyły, przy tym urzekły formą. Patrzę na *Autoportret. Rzeczy, które wypełniają moją głowę*. Na pozór – plakat. Wymagający znajomości kulturalnego kodu, jak za dawnych lat. Wygląda tak: czarne tło, na nim – sylweta głowy (łysej) z roześmianymi lub rozwartymi gadaniem ustami. Tę formę wypełniają quasi-gazetowe szpalty. Ręcznie odrobione, lecz ustawione w gazetowym porządku i rytmie teksty, fotografie. Już na pierwszy rzut oka widać, że to prasa zabytkowa (nawet papier poślódk przez lata); składana ręcznie; z dawnym podziałem na zdjęcia i teksty. Czyżby Borowski wypełnił własny leń badziewiem z mediów? Jeśli ktoś tak myśli, to niesłusznie – proszę zbliżyć głowę do oczu; powiększyć jej elementy; odczytać wypełniające ją niby-artykuły. To wyznania. Wściekle złośliwe wobec banału mediów. Wściekle rozpaczliwe wobec tego, co artysta dziś może. Czym artysta dziś jest. Czym się inspiruje. Czym napędza. Wiedziałam, że już gdzieś to widziałam. Tak, na dziełach sprzed kilkudziesięciu lat. Mistrzowie plakatu oddawali stan umysłu bliźnich (czytaj: inteligenta zniewolonego komunistycznym ustrojem) w sposób metaforyczny, plastycznie wyrafinowany, zarazem czytelny. Popatrzcie: Henryk Tomaszewski – plakat do sztuki *Barbarzyńcy*, Teatr Powszechny, 1976; Jan Lenica – projekt znaczka pocztowego na stulecie urodzin Bertolta Brechta w 1998 r. I najważniejszy w tym kontekście: *St. I. Witkiewicz, Młot, Jan Maciej Karol Wścieklica* – zapowiedź spektaklu w warszawskim Teatrze Narodowym, 1965/1966. Autorem tej pracy był Waldemar Świerzy. Czarne tło; na nim – sylwetka głowy wypełniona labiryntami linii; tytuły dramatów i nazwisko autora wpisane w formę kapelusza (umownego). Minęło prawie pół wieku. Świerzy mógłby być dziadkiem Borowskiego. A tu – przejmujące, zastanawiające podobieństwo. Przypadek? Inspiracja? **BM**

Wszystko idzie w dobrą stronę

– z artystą rozmawia Monika Małkowska.

Monika Małkowska: Uchodził pan za neosurrealistę. Pana nazwisko łączono z malarskimi poszukiwaniami w opozycji wobec nurtu swoistego realizmu wywodzącego się ze zdjęć, reprezentowanego przez Grupę Ładnie, Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejewskiego. Minęło niewiele lat od dyplomu, a pan odrzucił podróże do podświadomości na rzecz bardzo konkretnych wypowiedzi o sztuce, środowisku, miejscu kultury w dzisiejszym świecie. Co spowodowało ten raptowny zwrot?

Tymek Borowski: Poczułem, że coś mnie omija. Uświadomiłem sobie, że ludzkość przechodzi największy moment zwrotny od zejścia z drzew, a ja tu z jakimiś pędzelkami pokątnie subtelności estetyczne rozgrywam... Zauważyłem, że dużo bardziej interesuje mnie zgłębianie „teorii i praktyki rzeczywistości”, a takie tematy wymagają skrótowej i komunikatywnej formy.

Poza tym dotkliwie odczuwałem rozmaite absurdy systemu sztuki współczesnej, w ramach której funkcjonowałem. Różne emocjonalno-intelektualne blokady wynikające z bycia „artystą współczesnym”. Razem z Pawłem Sysiakiem zrobiliśmy o tym film pt. *Jak działa sztuka*, można go obejrzeć na www.billygallery.com/howartworks/ – stronie założonej przez nas Billy Gallery.

Wyszedł pan z pracowni Leona Tarasewicza – ale nie widać nauk mistrza w pana obecnych ani wcześniejszych poszukiwaniach. Gdybym miała teraz wskazać pana inspiracje i koneksje, powiedziałabym: tradycja Pracowni Plakatu Henryka Tomaszewskiego, potem Mieczysława Wasilewskiego, a także Pracownia Ilustracji Macieja Buszewicza. Jednocześnie – aluzje do przeszłości zostały pięknie przefiltrowane przez terażniejszość. Podróżuje pan w przeszłość systematycznie czy intuicyjnie?

Te podobieństwa nie są zamierzone. Cenię wielu twórców z tej tradycji, ale nie próbuję do nich nawiązywać. Zbieżności biorą się pewnie częściowo stąd, że kiedy różni ludzie, wychodzący z tego samego backgroundu kulturowego, próbują upakować maksimum treści w najprostszą i najbardziej komunikatywną formę, siłą rzeczy podążają w podobnym kierunku. Wizualność podlega obiektywnym kryteriom.

A wracając do profesora Tarasewicza – z perspektywy czasu widzę, że najważniejszą rzeczą, której się od niego nauczyłem, jest przekonanie, że twórczość trzeba robić konkretnie i z grubej rury, bez rozdrabniania się w szczegółach. I takie podejście sprawdza się i w malarstwie, i w robieniu JPEG-ów o życiu.

Nadaje pan komunikaty do inteligentnych, zarazem niezbyt zachwyconych aktualnym światem ludzi.

Jestem krytyczny wobec rzeczywistości. Ale myślę – wręcz jestem o tym przekonany – że wszystko

idzie w dobrą stronę. Im bardziej ludzie rozumieją, jak działa świat i oni sami, tym lepszymi jednostkami się stają. Wystarczy spojrzeć na najprostsze statystyki. Systematycznie spada skłonność do przemocy, wzrasta inteligencja. Uczestniczymy w jednym z największych przełomów w historii naszego gatunku. Chciałbym dołożyć do tego jakąś małą cegielkę, włączyć się w ten nurt, jako szeregowy żołnierz Niewidzialnej Armii Na Rzecz Ulepszania Świata.

Wracając do pana przeszłości – surrealizmy to był kilka lat temu zdrowy zryw i sprzeciw wobec tzw. „sasnalizmu”. Jednak w pana pracach z tamtego okresu ukrywały się podteksty: w „portretach” nadrealna forma zawierała wiele konkretnych odniesień. Weźmy portret Sasnała – pustogłębie trzymane jak tarcza rozumem jako przytyk do działalności Najdroższego. Słusznie?

Nie, zdecydowanie nie przytyk. W swoich „malarskich czasach” byłem fanem Sasnała. Teraz interesują mnie inne rzeczy, ale nie czułem nigdy niechęci do pop-banalizmu. Z dystansu widzę, że moje „surrealne” malarstwo było jedynie sprzeciwem wobec przeładowania metaforami, zjawiska opisanego we wspomnianym filmie *Jak działa sztuka*.

No właśnie – kiedyś Sasnał oprawiał wizualnie Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena. Byli też Maciejewski, Ziółkowski, Zamojski i wielu innych. Teraz pan został „nobilizowany” tym zamówieniem. Uważa się, że tylko najlepsi dostępują zaszczytu pracy dla Elżbiety Pendereckiej. Czuje pan presję dorównania tym „naj”?

Czuję pewną wewnętrzną presję, chciałbym zrobić dobry plakat. Zdecydowanie nie chcę się z nikim porównywać, ścigać, to jest kompletnie bez sensu, z takiego myślenia rodzą się frustracje. Chcę robić swoje – na tyle dobrze, na ile mnie stać.

A tak z ciekawości – żyje pan ze sztuki?

W tej chwili nie żyję ze sztuki, niejako na własne życzenie. Rozkręcam małe przedsięwzięcie usługowe – Czosnek Studio. Robimy animacje, strony WWW, projektujemy druki. Komfort działania daje mi poczucie, że mam „fach w rękę”. Że to, co robię jako „artysta” – nie musi się sprzedawać. Co do higienicznego trybu życia – bywa z tym różnie. Mam skłonność do angażowania się w zbyt wiele przedsięwzięć, kompulsywnie pochłaniam informacje – tendencja w dzisiejszych czasach dość powszechna. Co do mojej idee fixe... Chciałbym być „oczywisty”, chciałbym być oczywistym człowiekiem. Nie umiem do końca wytłumaczyć, o co chodzi... Mam nadzieję zrobić o tym film.

BM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

WWW.BEETHOVEN.ORG.PL

WIELKANOŚNY FESTIWAL

BEETHOVEN



17

-29 MARCA 2013
WARSZAWA



Paktofonika 2001, Rahim i DJ Bambus.

Raport z trudnych miejsc

**Miała być solidarność, a wyszedł z tego wyścig szczurów.
Chyba zaczęło na nas źle działać powietrze z klimatyzatorów**
– mówi reporterka **Lidia Ostałowska**, autorka książki *Bolało jeszcze bardziej*, która ukazała się właśnie nakładem wydawnictwa Czarne.

Mike Urbaniak: W Aniołach w Ameryce Tony'ego Kushnera jeden z bohaterów peroruje o swojej miłości do Ameryki, a wtedy jego przyjaciel, który jest pielęgniarzem mówi, że ma dość słuchania wywodów o amerykańskich ideałach. „Chcesz zobaczyć prawdziwą Amerykę?” – pyta. – „To ja ci ją pokażę! Chorą, nieubezpieczoną, w stanie krytycznym”. Czytając pani reportaże, miałem wrażenie, że pisze pani o Polsce znajdującej się w takiej właśnie sytuacji.

Lidia Ostałowska: Zasadniczo tak. Piszę o Polsce sprzed epoki iPhone'ów i iPadów, przed akcesją do Unii Europejskiej, która musiała się podobać, sprostać, wykazać. Wówczas różne sprawy zamiatało się pod dywan. Na chwilę, z myślą, że później się posprząta. Zbliżało się referendum, trzeba było wypracować zgodę między rządem, Kościołem, partiami politycznymi. To było najważniejsze. Zaglądałam w te regiony, o których mówiło się rzadziej. A ze sprzątnięciem do dziś mamy kłopoty.

W Unii jesteśmy od ośmiu lat i wydaje mi się, że dziś można by napisać takie same reportaże. Nie przesadzajmy, sporo się zmieniło. Ale ja miałam z tą książką inny problem. Kiedy przeczytałam ją sobie przed drukiem, pomyślałam: „ożesz, jaki dziki kraj, Polska to po prostu dzicz”. I szybko sobie uświadomiłam, że tych Polsk jest wiele. Jest ładna, pachnąca i glamour, ale jest też biedna, zepchnięta na margines, brzydka. Piszę o tej drugiej.

Bolało jeszcze bardziej trudno czytać jednym tchem. Trzeba tę książkę sobie dawkować. Słyszałem podobne opinie kilkakrotnie. Dziwiw panią?

Co mogę powiedzieć? To jest bolesna książka. Myślę, że pewna przykrość tej lektury może wynikać stąd, że opisane przeze mnie historie są sprzeczne z tym, co się nam wpaja w bajkach – że cierpienie uszlachetnia, że można pokonać wszelkie przeciwności, że sprawiedliwość zawsze zwycięża.

Powiedziała pani kiedyś: „Piszę o tych, którym jest trudno”. Dlaczego?

Myślę, że reportaż interesuje się głównie tym, co trudniejsze, niewygodne. A poza tym każdy ma jakieś skłonności. Ja mam takie, że chcę zrozumieć tego, który się nie wyrabia, ma pod górkę. Bliskie są mi sprawy kobiet, bo sama nią jestem. Bliskie są mi sprawy mniejszości etnicznych, bo sama jestem „kundlem”.

A skąd się wzięło zainteresowanie Romami?

Stąd, że zrobili na początku lat 90. najazd na nasz kraj. Przyjechali z Rumunii, chodzili o kulach po ulicach, a kobiety wyciągały piersi na mrozie i karmiły dzieci. To budziło grozę, wstręt, pogardę. Chciałam się dowiedzieć dlaczego tak się dzieje, więc poszłam pod most Grota-Roweckiego w Warszawie, gdzie ci Romowie mieli obozowisko. Kobiety zaczęły mi opowiadać, co je boli, jak się tu znalazły, ale ja rozumiałam niewiele. Dlatego postanowiłam, że trzeba pojechać do Rumunii i sprawdzić u źródła. Tak się zaczęło.

Romowie, blokersi, społeczności popegeerowskie – nieustannie wchodzi pani w trudne grupy. Jak się zdobywa ich zaufanie?

Tu nie ma żadnej tajemnicy. Każdy człowiek jest taki sam, ma takie same uczucia, chce opowiedzieć swoją historię, a ja po prostu słucham. Nie mam żadnego problemu, żeby usiąść na starej wersalce pod blokiem czy w szalasiu. Chcę tylko tych moich rozmówców wysłuchać i zrozumieć, a przynajmniej spróbować. Ludzie potrzebują mówić, a my, dziennikarze, rzadko z nimi rozmawiamy, szczególnie z tak zwanymi ludźmi prostymi. Uważamy, że nie są dość mądrzy i ważni, żeby ich pytać. Dla mnie byli ważni.

Media nie mają takiego podejścia. Jadą raczej w Polskę w poszukiwaniu sensacji.

Odnajdują, nazywają, pokazują, wykluczają. Taki jest rzeczywiście mechanizm popularny w mediach. Ja w ogóle nie lubię słowa „wykluczenie”, bo kretynsko mi się kojarzy, że wykluczony to ten, który nie ma na chleb. A to nieprawda. Wykluczony to ten, który nie widzi perspektywy, nie jest w stanie zmienić swojego losu albo nie widzi takiej możliwości. Ale można też wykluczać przez samo nazywanie. Tak jest z kobietami, które usunęły ciężę – są morderczyniami bez uczuć, zwyrodniałymi potworami. O tym też jest w książce.

Czy grupy wykluczonych przez ostatnie 20 lat się zmieniły?

Po części. Tereny po PGR-ach mają się, z tego co wiem, lepiej. Ale są inne problemy – na przykład duże bezrobocie i bieda w niektórych miastach. Zbyt mało się o tym mówi.

I nie zdajemy sobie sprawy, że w Polsce są ludzie, którzy kupują dziecku zimową kurtkę na raty.

Bo patrzymy z perspektywy mniejszości. Ta niewiedza, dziwienie się, świadczy też o tym, że media nie pokazują prawdziwego obrazu społeczeństwa. Ale są sfery, w których jest lepiej. Mamy postęp jeśli chodzi o prawa gejów i lesbijek. Jeszcze niedawno było można mówić o tym cicho, w „szafie”, a teraz jednak publicznie. Nie twierdzę, że wśród Polaków nie ma już antysemitów, ale jednak jest lepiej. W jednym z moich reportaży kobieta mówi, że nazywają ją Hebrajką, bo słowo Żyd wydaje im się obraźliwe. Teraz łatwiej go użyć. Jedno, co się nie zmieniło, to podejście do biedy.

Bo?

Uwierzyliśmy, że każdy musi wziąć sprawy w swoje ręce, a jak nie dał rady, to jego wina. Miała być solidarność, a wyszedł z tego wyścig szczurów. Chyba zaczęło na nas źle działać powietrze z klimatyzatorów.

O tym, że mamy przed oczami tylko kasę, śpiewali chłopcy z Paktofoniki, o których też napisała pani świetny reportaż. Jest w książce. Pisałam wcześniej sporo o młodzieży z blokowisk,

Chłopaki z Paktofoniki.

W 2001 r. w „Magazynie Gazety Wyborczej” ukazał się reportaż Lidii Ostałowskiej *Teraz go zarymuję* o grupie hip-hopowców z „czarnego” Śląska, otaczanej kultem w swoim regionie. Głównym bohaterem jest charyzmatyczny Magik. Tekstowi towarzyszył fotoreportaż Roberta Krzanowskiego (fotografia obok).

Lidia Ostałowska –

reporterka „Gazety Wyborczej”, wcześniej „Przjaciółki” i „Ltd”. Ukazały się zbiory jej reportaży – *Cygan to Cygan* (2000) i *Farby wodne* (2011). *Bolało jeszcze bardziej* to zbiór 12 reportaży z różnych stron Polski, które powstawały w ciągu ostatnich dwudziestu lat. 12 zagmatwanych losów, a tak naprawdę jedna bohaterka – Polska B. Książkę wydało w tym roku wydawnictwo Czarne.



więc spotkanie z Paktofoniką było naturalną kontynuacją. Słuchałam tej muzyki, lubiłam ją. Uważałam piosenki Paktofoniki za minireportaże. Pojechałam więc do Katowic. Nie zdawałam sobie wtedy sprawy, jak wielkie emocje ta grupa rozpała wśród młodzieży, jak bardzo ludzie się z nimi identyfikują. Spotkałam się z chłopakami, którzy już wtedy byli w żalobie i chcieli dochować wierności Magikowi. Ja to po prostu opisałam. Potem się okazało, że mój tekst jest kserowany i rozpowszechniany w szkołach.

Pani ma w ogóle bardzo dobry kontakt z młodymi ludźmi.

Bo ja ich po prostu lubię i traktuję serio. Nie udaję niczego.

Język pani tekstów odarty jest z wszelkich stylistycznych ozdobników. Zupełnie jak opisywane historie. Zero pudrowania. Skąd ten styl?

Uważałam, że ludziom nie daje się mówić tego, co chcą i jak chcą, że nikt ich nie słucha. To z buntu pisałam w ten sposób. Lubię to, że ludzie mówią gwarami, dialektami, niepoprawnie. To jest prawdziwe.

Ale jest cienka granica między przeniesieniem na papier niepoprawnej mowy bohaterów w celu zachowania autentyczności postaci, a wystawieniem jej na śmieszność. Pani tej granicy nigdy nie przekracza.

Rzeczywiście, trzeba umieć znaleźć kompromisowe wyjście. Robiłam kiedyś rozmowę ze starą Romką. To była wielka okazja, bo ona zgodziła się mówić o rzeczach ważnych, trudnych, o tabu. Ale język, którego używała był niepoprawny, szorstki, prymitywny. Musiałam się nagłowić, jak rozwiązać ten problem. Kiedy utrzymać szorstkość, a kiedy użyć potocznej polszczyzny, jak zachować charakter wypowiedzi i jednocześnie pozwolić czytelnikowi ją zrozumieć.

Trudno się wybierało reportaże do tego tomu?

Ogromnie. Teksty te pisałam przez długie lata, zaspokajając różne moje ciekawości. Nie kombinowałam, że kiedyś sobie zrobię z tego książkę. I kiedy do niej zasiadłam, zdałam sobie sprawę, że nie jestem w stanie wybrać tekstów. Pomógł mi Darek Kortko, szef katowickiej „Gazety Wyborczej”, który wybrał i ułożył reportaże za mnie. Ja to przekazałam wydawnictwu Czarne i tak to poszło.

Dała mu pani kompletnie wolną rękę?

Tak, powiedziałam, żeby robił co chce. I widzę teraz, że książka ma jednak porządek, porządek emocji. Bo skoro jest ból, to muszą być emocje.

Rozmawiał Mike Urbaniak



HEXELINE

FALL - WINTER 2012/13

FILHARMONIA ŚLĄSKA IM. HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO ZAPRASZA NA
HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI SILESIAN PHILHARMONIC INVITES ON

IX Międzynarodowy Konkurs Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga The 9th Grzegorz Fitelberg International Competition for Conductors 16–25.11.2012 Katowice

To jeden ze 129 najbardziej prestiżowych konkursów w Europie, obu Amerykach, Azji i Australii, zrzeszonych w Światowej Federacji Międzynarodowych Konkursów Muzycznych w Genewie. Wśród 7 dyrygenckich katowicki zaliczany jest do najtrudniejszych.

W tym roku patronat nad nim przyjął Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej, pan Bronisław Komorowski.

Katowice z wielką polską gościnnością przyjmą 50 zakwalifikowanych uczestników oraz jurorów i obserwatorów z ponad 20 krajów całego świata. Z miasta wielkich wydarzeń w drugiej połowie listopada popłynie pozytywna śląska energia. Zapraszamy.

Fitelberg is one of the 129 most prestigious competitions in Europe, both Americas, Asia and Australia and member of the World Federation of International Music Competitions in Geneva. It is widely regarded as the most demanding of only 7 conducting competitions admitted to the federation.

This year, the competition is patroned by the President of the Republic of Poland Bronisław Komorowski.

Katowice extends a warm welcome to the 50 participating conductors, distinguished judges and observers from more than 20 countries across the world. In the latter half of November Katowice will once again become the home of vibrant music events filled with traditional Silesian hospitality.

Akademia Muzyczna / Music Academy

ul. Zacisze 3, Katowice

16.11 g.19 – inauguracyjny koncert prawykonań utworów Stanisława Moryty i Eugeniusza Knopika
performances of music by Stanisław Moryto and Eugeniusz Knopik

17–23.11 – przesłuchania od g. 9.30 i 16.00
9.30 am, 4 pm: Audition concerts

25.11 g.19 – wręczenie nagród i koncert laureatów
Award Ceremony and Laureates' Concert

Filharmonia Narodowa / The Warsaw National Philharmonic

ul. Jasna 5, Warszawa

26.11 g.19 – powtórzenie koncertu laureatów
Laureates' Concert

KONKURS JEST DOFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

ORGANIZATORZY

GŁÓWNY PARTNER KONKURSU
GENERAL PARTNER

SPONSORZY - PARTNERZY / SPONSORS - PARTNERS

PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONAGE

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego





Kolekcjonuj wydarzenia
z Poczta Polska



Collect events
with Poczta Polska



www.poczta-polska.pl

Poczta  Polska