

WIOSNA
2013

BEETHOVEN

Nr 17

M A G A Z I N E

Rys. Tymek Borowski



GÓRECKI LUTOSŁAWSKI PENDERECKI



GAZ-SYSTEM S.A. jest spółką zapewniającą bezpieczeństwo energetyczne kraju oraz integrację systemów przesyłowych w Europie.

Do 2014 r. spółka wybuduje ponad 1000 km nowych gazociągów przesyłowych. Rozbudowa sieci gazociągów może stanowić ważny element Korytarza Gazowego Północ-Południe łączącego terminal LNG w Świnoujściu z planowanym terminalem LNG w Chorwacji poprzez infrastrukturę przesyłową krajów Europy Środkowej.

Inwestycje zrealizowane przez GAZ-SYSTEM S.A. w 2011 roku oraz usługa wirtualnego rewersu na gazociągu jamalskim stworzyły techniczne możliwości importu do Polski ponad 3,3 mld m sześć. gazu rocznie z nowych źródeł (ok. 30% obecnie realizowanego importu).

GAZ-SYSTEM – system, który łączy



www.gaz-system.pl



© Marcin Maciejowski

FESTIWAL KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

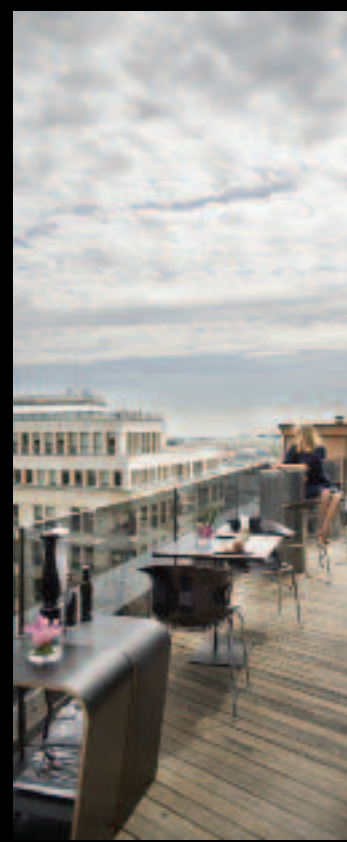
W 80 ROCZNICĘ URODZIN



© Marcin Maciejowski

WARSZAWA 17-23.11.2013

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

o tym się mówi

Lutosławski – Penderecki – Górecki. O tym, co ich łączy, a co dzieli – pisze Iwona Lindstedt.
s. 14

sto lat

Setna rocznica urodzin Witolda Lutosławskiego. Mutter w Warszawie, Zimerman w Londynie. O tym, jak było pisze Anna S. Dębowska.
s. 22

nasz bohater

– W *Polymorphii* pojawia się klaster, ale udało mi się go ujarzmić. Piotr Orzechowski „Pianohooligan” o próbie przełożenia Pendereckiego na fortepian.
s. 28

o tym się mówi

Gdyby nie był muzykiem, zostałby architektem. Rozmowa z Rafaelem Payare, wenezuelskim dyrygentem.
s. 32

co się szykuje

17. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena pełen pięknej muzyki jubilatów: Verdiego i Wagnera, trójcy: Lutosławski – Penderecki – Górecki.
s. 34

top ten

Jacek Marczyński typuje najczęściej wystawiane opery XX wieku.
s. 36



P. TARASEWICZ / ALTER ART

Krzysztof Penderecki o swojej muzyce. Rozmowa na 80-lecie.

s. 18



ALEKSANDRA FERRECKA

Zdobywcy Paszportu „Polityki”.

– Granie w duecie doprowadza nas do szewskiej pasji – przyznają Magdalena Bojanowicz (wiolonczela) i Maciej Frąckiewicz (akordeon).
s. 24



MERET OPPENHEIM / CC

Rok ze sztuką współczesną.
Najciekawsze wystawy i wydarzenia poleca Dorota Jarecka, „Gazeta Wyborcza”.
s. 58

esej

Dlaczego Lutosławski nie skomponował opery, skoro tak dużo pisał o teatralności w muzyce? – zastanawia się Ewa Szczecińska.
s. 42

Verdi i Wagner

– Warto dostrzec w nich dwie twarze jednej epoki, usytuowane względem siebie, jak awers i rewers – postuluje Piotr Deptuch.
s. 44

dziewice, trzpiotki, wampy i królowe

Kobieta fatalna i śpiew. O operowych wampirzycach pisze Piotr Deptuch.
s. 48

płyty

Adam Suprynowicz o Beethovenie w nagraniu Belcea Quartet i symfoniach Schuberta pod batutą Minkowskiego.
s. 52

gmachy muzyczne

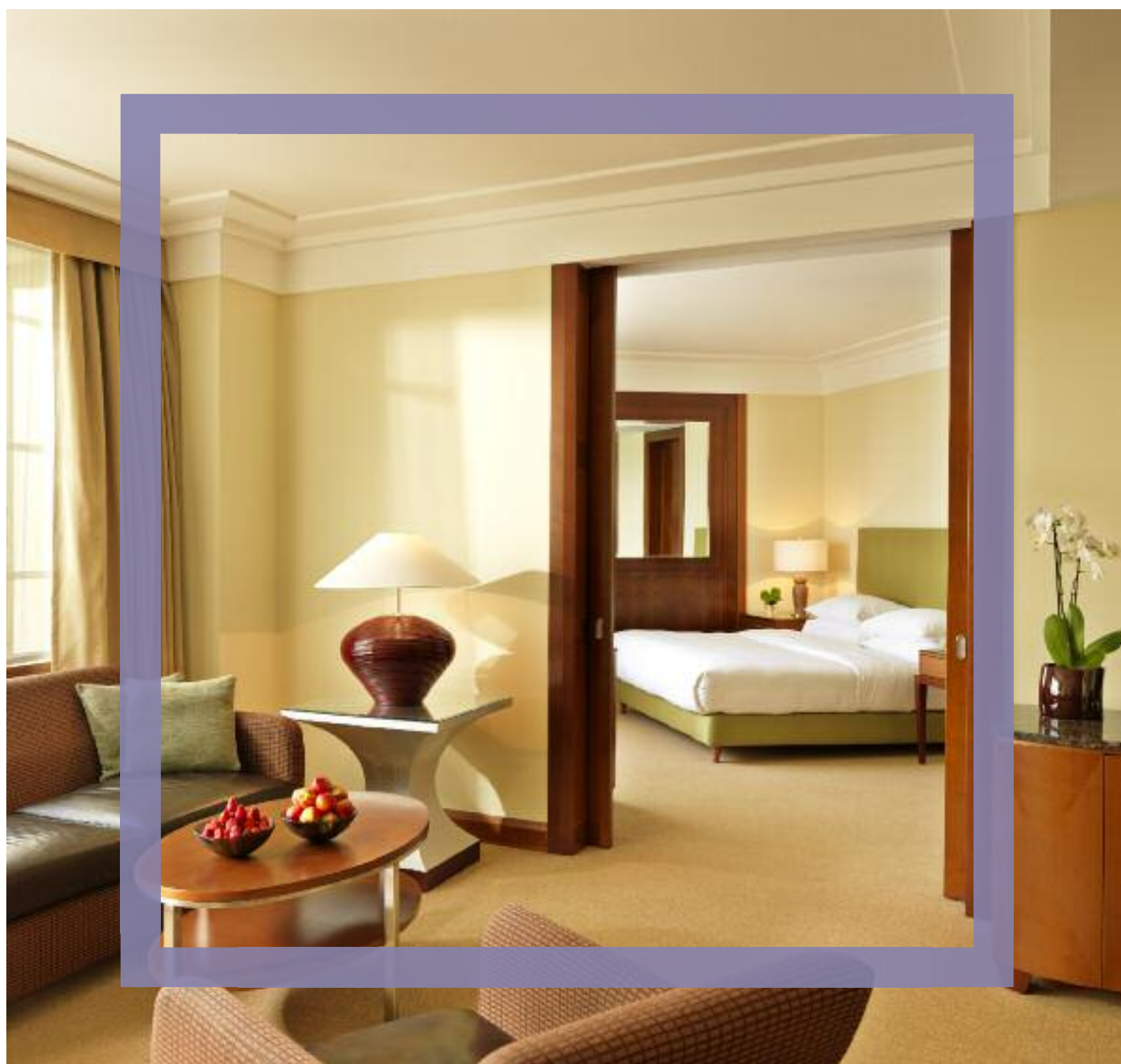
Harpa w Reykiaviku wygląda jak zbudowana z lodu i światła. I ma rewelacyjną akustykę. O kontrowersyjnej budowlu pisze Anna Cymer.
s. 66

historie niemuzyczne

Ludwik bez głowy, czyli 220. rocznica ścięcia króla Francji. O tym, że Francuzi nie byli pierwsi pisze Jarosław Czuby.
s. 70

HYATT REGENCY WARSAW

JEDYNY I WYJĄTKOWY



**HYATT
REGENCY™**

Hyatt Regency Warsaw to Najbardziej Luksusowy Hotel w Polsce 2013 roku, wyróżniony nagrodą Travellers' Choice 2013 przez TripAdvisor. Ustytuowanie w sercu miasta, eleganckie wnętrza, wyśmienita kuchnia oraz wyjątkowa atmosfera hotelu sprawiają, że nasi goście zawsze chcą tu wrócić. Nagrodzony tytułem Business Superbrands 2013 jest prestiżowym centrum biznesowym stolicy oraz preferowanym przez gości miejscem wypoczynku.

HEXELINE

SPRING / SUMMER 2013

Od wydawcy

Ciesz się na myśl...

Wchodząc w tłum melomanów przy okazji festiwalowego wydarzenia w dowolnym miejscu świata – podczas inauguracji, koncertu, spektaklu czy bankietu – przeżywamy trudne momenty: czy ubraliśmy się wystarczająco uroczysto? Czy wyglądamy na bywalców? Czy jest tu ktoś znajomy? I czy ktoś rozpozna nas? Kiedy zaś włączamy się już w rozgadany tłum, nie tracimy czujności. Rozterki trwają: czy jesteśmy z rozmówcą na ty? A jeśli tak, to jak ma na imię? I skąd właściwie się znamy? Kto tu jest ekscelencją, a kto profesorem, prezesem, prezydentem czy – nie daj Bóg – eminencją? Kiedy tak naprawdę muzyk staje się maestro? I o ile milionów dolarów albo spraw wagi państwowej właśnie się bezwiednie otarliśmy?

Kod towarzyski, obowiązujący podczas wszelkich uroczystych wydarzeń, bywa niełatwym wyzwaniem. W obliczu takiego stresu łatwo przybrać pozę zdystansowanego cynika (*nie lubię tego całego blichtru*) lub ekscentryka (*przecież i tak łamię wszystkie konwencje, więc czym się przejmować*), albo konsekwentnego konsumenta specjalów dostępnych na stołach i tacach. Poza dobrowolnym wykluczeniem się z kręgu festiwalowych gości prowadzi to w nieunikniony sposób do mizantropii... (*im dłużej z boku na to patrzę, tym bardziej nie lubię ich wszystkich, z Beethovenem włącznie*). Ale czy tego właśnie chcemy?

Pobawmy się przez chwilę w antropologów kultury: zwróćmy uwagę na elementy charakterystyczne dla rytuałów towarzyskich. Dla jednych

uczestników – tych, którzy „bywają” z rzadka lub wręcz po raz pierwszy, a także dla początkujących muzyków i twórców, których kariera właśnie się zaczyna – ma on charakter inicjacyjny. To również rytuał przejścia dla tych, którzy po raz pierwszy występują tu w nowej roli – nie tylko widza czy słuchacza, ale także sponsora, gwiazdy czy tzw. VIP-a.

Dla wszystkich zaś stanowi potwierdzenie uczestnictwa w grupie, wspólnocie zarówno emocjonalnej, jak i kulturowej.

Nawet z religioznawczego punktu widzenia taki rytuał jest względnie bezpieczny: w końcu któremukolwiek z bóstw składamy tu hołdy – Muzyce, Teatrowi, Sztuce – nie każą nam one, byśmy w akcie oddania, pokory bądź skruchy przekłuwali sobie części ciała lub skakali z najwyższej palmy w okolicy...

Wyznaje: nie widzę nic złego w „snobowaniu się” na kulturę.

To w gruncie rzeczy jedyne w swoim rodzaju doświadczenie – spotykać w jednym gronie ludzi tak odległych światopoglądem, funkcją społeczną, zawodem, zestawem doświadczeń, a jednak zjednoczonych pragnieniem obcowania ze sztuką, z kunsztem dawnych i współczesnych twórców. Dlatego w perspektywie festiwalu nie przeżywam lęków egzystencjalnych, tylko robię przegląd koszul i krawatów. I cieszę się na myśl o kolejnych spotkaniach, nowych znajomościach i inspirujących rozmowach.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji

Sztafeta pokoleń

Rok 2013 będzie rokiem polskiej muzyki. Aż trzy przypadające w tym czasie jubileusze – Witolda Lutosławskiego, Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego – są przyczynkiem do zwiększonej liczby polskich dzieł w repertuarze sal koncertowych na świecie. Dość powiedzieć, że wiele z europejskich instytucji muzycznych na tej właśnie fali wprowadza do swoich programów bloki koncertowe, poświęcone muzyce polskiej w ogóle, jak również muzyce krajów słowiańskich. Przybysza też nowość fonograficznych – właśnie ukazał się na płytach firmy DUX komplet symfonii Krzysztofa Pendereckiego, a Sony Classical wydało analogiczny wybór z twórczości Lutosławskiego: wszystkie cztery symfonie pod dyktando Esy-Pekki Salonena.

Setna rocznica urodzin Witolda Lutosławskiego i 80. urodziny Krzysztofa Pendereckiego skłaniają najwybitniejszych solistów naszych czasów do prezentowania ich muzyki jako istotnego wątku tegorocznych tras koncertowych. Choćby skrzypaczka Anne-Sophie Mutter – w grudniu tego roku w Carnegie Hall będzie obchodziła rocznicę swojego debiutu w tej sławnej sali koncertowej i w programie recitalu zawarła *Chaconę* Pendereckiego oraz *Partitę* Lutosławskiego.

Lutosławski, Penderecki, Górecki to dziś klasycy muzyki XX w., zajmujący

ważne miejsce w jej historii. Z biegiem czasu recepcja ich muzyki z pewnością będzie się jeszcze powiększać.

Tymczasem nadeszło nowe pokolenie, któremu w tym numerze poświęciliśmy nieco miejsca. Ktoś przecież musi wykonywać tę muzykę nie tylko za granicą. A zatem cieszy pojawienie się takich talentów, jak Magdalena Bojanowicz i Maciej Frąckiewicz, którzy znakomicie czują się w środowisku muzyki współczesnej – nowszej i starszej. Piotr Orzechowski „Pianohooligan” dokonał nie lada sztuki przeniesienia orkiestrowych utworów Pendereckiego – również tego awangardowego – na język fortepianu, nie tracąc przy tym walorów sonorystycznych tej muzyki. Piszemy także o innych muzykach młodego pokolenia: dyrygentach, skrzypkach, wiolonczelistach. I wskazujemy na nowe zjawisko: dwudziestoparoletni dyrygenci z Wenezueli podbijają świat. Jednego z nich – Rafaela Payare, zwycięzcę ubiegłorocznego Malko Competition w Kopenhadze – będzie można usłyszeć na 17. Wielkanocnym Festiwalu Beethovenowskim. Widać, że wenezuelski system kształcenia muzycznego (El Sistema) jest najskuteczniejszy – bo nikogo nie wyklucza i przekazuje wiarę w sztukę.

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: grafika Tymka Borowskiego
ISSN: 2080-1076
© 2013 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Druk: PASAŻ Kraków
Prenumerata: www.beethoven.org.pl



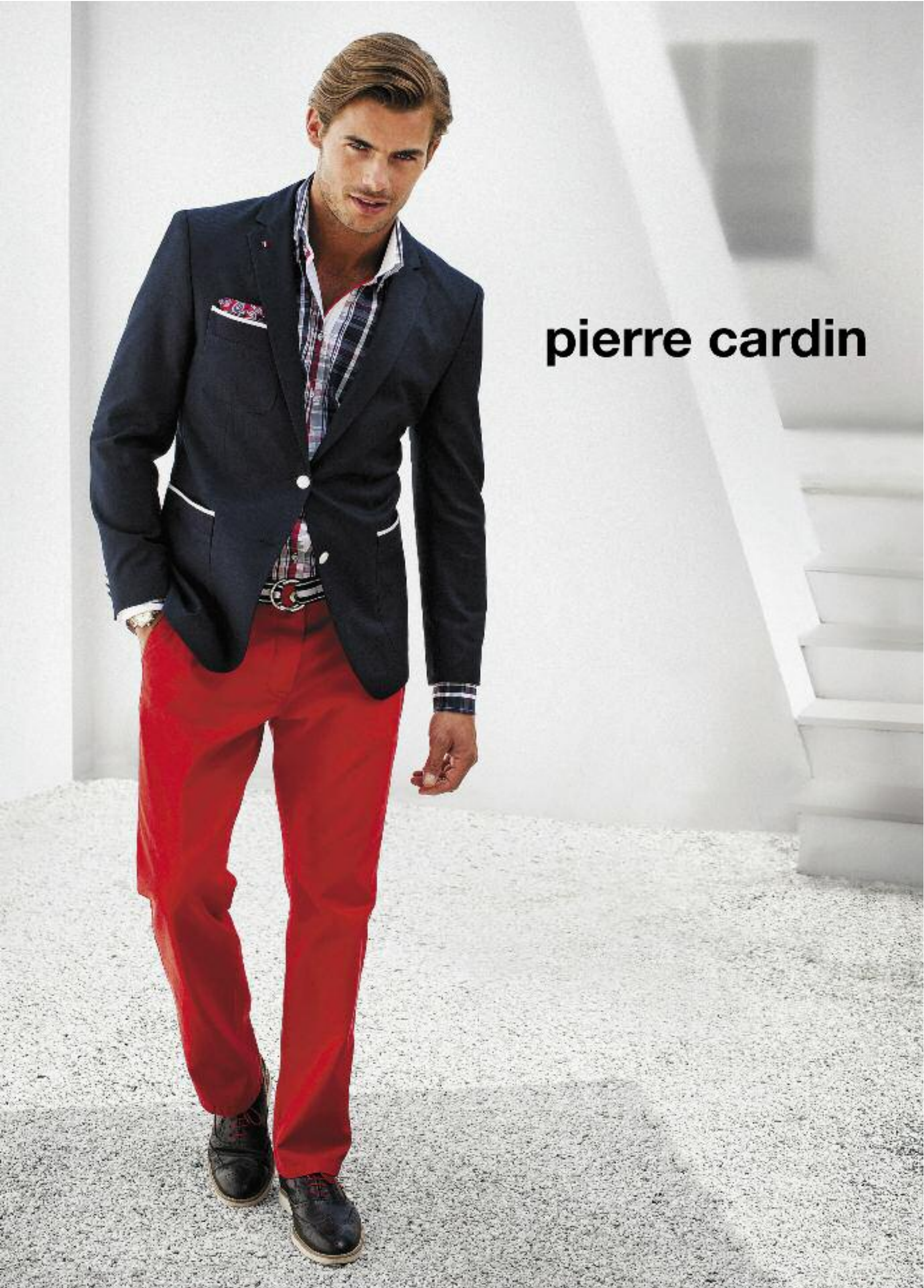
MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA



Festiwal zrealizowany
dzięki wsparciu
finansowemu
Miasta Stołecznego
Warszawy

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



pierre cardin



Elżbieta i Krzysztof Pendereccy laureatami nagrody Kreator Kultury 2012

Elżbieta Penderecka została nagrodzona za zorganizowanie ważnych wydarzeń muzycznych, przede wszystkim Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena; za wydobywanie na światło dzienne rękopisów wielkich kompozytorów, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej; za wspieranie młodych talentów i za zasługi dla polskiego życia muzycznego. Nagroda dla Krzysztofa Pendereckiego została przyznana za wybitne i nowatorskie kompozycje, dzięki którym polska muzyka zdobyła międzynarodową sławę; za działalność pedagogiczną oraz owocną współpracę z młodymi artystami, którzy na nowo odkrywają jego muzykę. Więcej: www.beethoven.org

Penderecki na znaczku.

Z okazji jubileuszu 80-lecia Krzysztofa Pendereckiego Poczta Polska planuje wydanie okolicznościowego znaczka pocztowego z portretem kompozytora.

Dokument o Lutosławskim.

Osobiste zapiski Witolda Lutosławskiego będą podstawą filmu dokumentalnego pt. *Granatowy zeszyt*. – W nich poznajemy bliżej kompozytora, który niewiele o sobie mówił – uważa reżyserka Natasza Ziółkowska-Kurczuk. Obraz ma być gotowy na jesieni. Tytuł filmu nawiązuje do zeszytu, w którym artysta przez 25 lat notował refleksje o sztuce współczesnej i osobiste przemyślenia. Zapiski odnalazł pasierb kompozytora, Marcin Bogusławski.

Jacek Kaspszyk w Narodowej.

1 września 2013 r. obowiązki dyrektora naczelnego Filharmonii Narodowej obejmie Wojciech Nowak, dotychczasowy zastępca dyrektora naczelnego i artystycznego tej instytucji, dyrektorem artystycznym będzie zaś wybitny dyrygent Jacek Kaspszyk. Bieżący sezon artystyczny jest ostatnim prowadzonym przez Antoniego Wita, który kieruje FN od ponad 10 lat.

Antonini na czele Wratislavi.

Wybitny włoski dyrygent i flecista – Giovanni Antonini, szef II Giardino Armonico – przejął w grudniu pałeczkę po swoim poprzedniku, Paulu McCreeshu, który kierował festiwalem Wratislavia Cantans od 2006 r. Antonini podpisał kontrakt już dwa lata temu, dzięki czemu miał czas

na przygotowanie nadchodzących festiwali. W programie Wratislavi 2013 zachowano równowagę między muzyką niemiecką i włoską. Festiwal rozpocznie się 6 września koncertem II Giardino Armonico, zatytułowanym *Światy równoległe: Bach i Händel 1708*. Więcej: www.wratislaviacantans.pl

Mutter i Penderecki.

Polskie prawykonanie *Duo concertante* na skrzypce i kontrabas Krzysztofa Pendereckiego odbędzie się w dniu urodzin kompozytora, 23 listopada na festiwalu jego imienia w Warszawie. Wykonawcą będzie **Anne-Sophie Mutter**, dla której koncert został skomponowany oraz kontrabasista **Roman Patkołó**. Światowe prawykonanie dzieła odbyło się 9 marca 2011 r. w Hanowerze.

Beczała w DG.

Światowej sławy polski tenor – Piotr Beczała – podpisał w listopadzie ubiegłego roku kontrakt fonograficzny z wytwórnią płytową Deutsche Grammophon. Pierwszy album artysty pod szyldem DG ukaże się w maju – znajdą się na nim arie i popularne pieśni z repertuaru dawnego solisty Opery Wiedeńskiej Richarda Taubera. Śpiewak zapowiada stopniowe powiększanie repertuaru o role dla tenora *spinto* – będzie śpiewał Manrica w *Trubadurze* i Cavaradossiego w *Tosce*.

Kurzak na płycie.

Również Aleksandra Kurzak wydaje nową płytę. Na kwiecień zapowiedziano światową premierę drugiego krążka artystki w barwach wytwórni Decca. Z towarzyszeniem Orkiestry Sinfonia Varsovia sławna

sopranistka nagrała arie z oper Gioachino Rossiniego.

Kto wygrał „Arboretum”?

12 listopada ubiegłego roku zakończył się I Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski im. Krzysztofa Pendereckiego „Arboretum”. Zwycięzcą został warszawski kompozytor Bartosz Kowalski-Banasewicz. Jego utwór – *Prismatic shapes* na orkiestrę smyczkową – przypadł do gustu Krzysztofowi Pendereckiemu, który jednoosobowo oceniał sześć utworów dopuszczonych do finału. Zabrzmiały one publicznie w wykonaniu Radomskiej Orkiestry Kameralnej pod dyktando Macieja Żółtowskiego.

Sprostowanie.

W tekście *Wyścig o batutę*, opublikowanym w 16. numerze „Beethoven Magazine” (Jesień/2012) błędnie podano, że przewodniczącym jury IX Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach jest Mirosław Jacek Błaszczyk. Tymczasem funkcję tę sprawuje Antoni Wit, dyrektor naczelny i artystyczny Filharmonii Narodowej, profesor dyrygentury Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Redakcja przeprasza pana Antoniego Wita za błąd.

Marcin Maciejowski w Baltic.

1 lutego w Baltic, Centrum Sztuki Współczesnej w Gateshead otwarto wystawę wybitnego krakowskiego malarza Marcina Maciejowskiego. To pierwsza tak duża prezentacja tego artysty w Wielkiej Brytanii. Na wystawie są prace z lat 2003–2012. Maciejowski był autorem

plakatu Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena (2010). Baltic to jeden z najważniejszych ośrodków sztuki współczesnej w Wielkiej Brytanii. Galeria nie ma stałej kolekcji, organizowane są tu ekspozycje czasowe. Wystawa potrwa do 2 czerwca tego roku.

Prawykonanie Czwartej Góreckiego.

Światowe prawykonanie ostatniej symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego odbędzie się w kwietniu przyszłego roku w Londynie. Planowane jest także polskie prawykonanie w Katowicach. IV Symfonię Górecki komponował długo – była wspólnym zamówieniem londyńskiego London Philharmonic Orchestra, Southbank Centre, Los Angeles Philharmonic. Jej premiera miała się odbyć w kwietniu 2010 r. w Londynie pod dyktando Marin Alsop, ale została odwołana z powodu choroby kompozytora, który zmarł kilka miesięcy później.

Bryce Dessner zagra w Warszawie.

Powód – Rok Witolda Lutosławskiego. Gitarzysta i menedżer indie-rockowej grupy The National skomponował utwór na orkiestrę smyczkową. Jego kanwą jest muzyka Lutosławskiego. Prawykonanie nastąpi 1 grudnia w Warszawie na koncercie jubileuszowym Lutosławski – Penderecki – Górecki. Zadyryguje Marek Moś. Organizatorem koncertu jest Narodowy Instytut Audiowizualny, kuratorem – Filip Berkowicz. Ponadto planowane jest m.in. wykonanie III Symfonii – „Symfonii pieśni żalonych” Góreckiego pod dyktando Pendereckiego. **BM**



Energia muzyki

EWE już po raz jedenasty wspiera Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena. Jesteśmy dumni, że mamy swój udział w tym podniosłym wydarzeniu kulturalnym.

Życzymy Państwu niezapomnianych wrażeń.



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TW – ON

Listopad. Światowej sławy polski tenor **Piotr Beczała** obchodził w Warszawie 20-lecie pracy artystycznej. W programie recitalu w Operze Narodowej znalazły się arie i sceny z oper francuskich, włoskich i polskich. Publiczność szalała. „Beczała jest wielki” – napisała na blogu Dorota Szwarcman.



MONIKA GOLDSCHMIDT/WWW.STUDIOINNENN.PL

Grudzień. To właśnie późnośredniowieczne pieśni i piosenki z okresu *ars subtilior* wywołały największy bodaj aplauz publiczności na gdańskim festiwalu **Actus Humanus**. Wykonali je śpiewacy z zespołu **Mala Punica** Pedra Memelsdorffa, dzięki którym bariera czasu przestała mieć jakiegokolwiek znaczenie.



CEZARY ZYCH

Listopad. Cykl Mazovia Goes Baroque trwał przez cały miesiąc, prezentując muzykę francuską, włoską, niemiecką, angielską od średniowiecza do klasycyzmu. Pokaz prawdziwego talentu dała francuska skrzypaczka **Amandine Beyer**, która z zespołem Gli Incontri zagrała utwory Matteisa, Purcella, Buxtehudego.



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TW – ON

Styczeń. **Don Carlo** otworzył w Operze Narodowej Rok Verdiowski. Inscenizacja Willy'ego Deckera przeniesiona z De Nederlandse Opera w Amsterdamie bardzo mocno pokazała konflikt władzy i miłości. Słabością była obsada wokalna, pozytywnie wyróżnił się za to Rafał Siwek jako Filip II.



EWA KRASUCKA/TW – ON

Listopad. Rewelacyjna premiera baletowa w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. **Echa czasu** to tryptyk złożony z choreografii Ashleya Page'a, Krzysztofa Pastora oraz klasyka – Williama Forsythe'a. Recenzentka dziennika „The New York Times”, Roslyn Sulcas, nazwała to przedstawienie „punktem zwrotnym” w historii Polskiego Baletu Narodowego.



SEBASTIAN Cwikla

Styczeń. Premiera dyptyku **Skrzypce Rotschilda** B. Fleischmanna/**Gracje** D. Szostakowicza w Operze Bałtyckiej w Gdańsku okazała się ciekawostką repertuarową (dwa rarytasy) i sporym wydarzeniem artystycznym. Głównie za sprawą debiutu reżyserskiego aktora Andrzeja Chyry, który dzielił spektakl z Markiem Weissem.

Ponad 100 wydarzeń w 87 miastach, w 26 krajach:
koncerty symfoniczne i kameralne, projekty filmowe,
interdyscyplinarne, konferencje, sympozja,
premiery wydawnictw płytowych i multimedialnych.

WITOLD LUTOSŁAWSKI SETNA ROCZNICA URODZIN

www.lutoslawski.culture.pl

**Centrum Informacyjne
Roku Lutosławskiego**

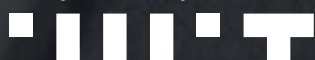
lutoslawski.media@iam.pl
www.iam.pl
+48 (22) 447 61 86

Instytut Adama Mickiewicza
CULTURE_QPL

**Biuro Obchodów
Roku Lutosławskiego**

lutoslawski@imit.org.pl
www.imit.org.pl
+48 (22) 829 20 29

instytut muzyki i tańca



||●●/●●
|●●●
LUTOSŁAWSKI



ANDRZEJ ZBORSKI/© POLMIC

Witold Lutosławski i Krzysztof Penderecki na Warszawskiej Jesieni, 1966

Górecki – Lutosławski – Penderecki



ARCHIWUM KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

Krzysztof Penderecki i Henryk Mikołaj Górecki, lata 60.

„Wielka Trójką”

muzyki polskiej

W roku 2013 zbiegły się jubileusze trzech największych polskich kompozytorów drugiej połowy XX w.

Iwona Lindstedt

1.

Wydaje się, że wysoki stopień niezależności od tego rodzaju presji wykazuje szereg kompozytorów polskich i to jest między innymi źródłem ich siły. A także źródłem stałego zainteresowania ich muzyką na świecie – powiedział Witold Lutosławski podczas Kongresu Kultury Polskiej w 1981 r. Jaką presję miał na myśli? Otóż tę, którą nazywał „permanentną pseudorewolucją”, objawiającą się nerwowymi zmianami tendencji w muzyce ostatnich dziesięcioleci, podważającymi sens tworzenia „trwałych dzieł sztuki”. Czy postawił trafną diagnozę? Bez wątpienia tak. Na dodatek nie ma ona terminu ważności. Po upływie kolejnych 30 lat znakomicie sprawdzają się przytoczone słowa – nie tylko w odniesieniu do ich autora, ale też w stosunku do pozostałych dwóch kompozytorów, których jubileusze przypadają w bieżącym roku.

Lutosławski – Penderecki – Górecki. Te nazwiska zajęły trwale miejsce w historii muzyki XX wieku, są najlepszą wizytówką kultury polskiej na świecie.

W poszukiwaniu cech ich muzyki i postawy artystycznej, które przyczyniły się do wspomnianego zainteresowania, dominuje zwykle perspektywa indywidualna. Wydaje się ona słusznym wyborem, choćby z tego względu, że w przypadku Krzysztofa Pendereckiego mamy do czynienia ze spuścizną otwartą, która może się jeszcze wzbogacić o wiele nowych, zaskakujących nawet elementów.

Wnikliwe spojrzenia na język muzyczny, środki warsztatowe, problemy kształtowania formy i czasu, poglądy i preferencje estetyczne każdego z trzech mistrzów prowadzą zwykle do wniosku, że mamy do czynienia z wysoce zindywidualizowanymi rozwiązaniami.

2.

Jednocześnie warto sobie uświadomić, że chociaż Lutosławskiego (rocznik 1913) od Góreckiego i Pendereckiego (w obu przypadkach rocznik 1933) dzieliła różnica pokoleniowa, ich drogi artystyczne

podlegały podobnemu sprofilowaniu. Było ono związane z przemianami muzyki w XX stuleciu, a także z kulturowym, politycznym i społecznym tłem ich życia.

W rozbłyśnięciu ich gwiazd miał udział „październikowy przełom” roku 1956, wyznaczający moment swobodnego zetknięcia się polskich twórców z tendencjami awangardowymi w muzyce. Tyle tylko, że owe sprzyjające okoliczności zastały kompozytorów na różnych etapach życiowej i twórczej drogi.

Postać Lutosławskiego już wtedy była ikoniczna. Postrzegany przez zachodnią krytykę muzyczną jako lider intelektualny i artystyczny domniemanej formacji zwanej „polską szkołą kompozytorską”, ze sporym dystansem odnosił się awangardy. Natomiast Penderecki i Górecki chętnie za nią poszli. Nieprawomyślna uprzednio technika organizacji wysokości dźwięku zwana dodekafonią połączyła się w ich pierwszych dziełach z tendencją do rozszerzania świata brzmieniowego. Klastery, nowa notacja, niekonwencjonalne artykulacje, dźwiękowe chmury i odpryski. Te wszystkie ingredencje zjawiska nazwanego sonorystyką naznaczyły dzieła Pendereckiego (np. *Wymiary czasu i ciszy*, *Tren*, *Ofiarom Hiroszimy*, *I Kwartet smyczkowy*, *Kanon* i *Polymorphia*) i Góreckiego (m.in. *I Symfonia „1959”*, *Scontri*, *Koncert na pięć instrumentów*, cykl *Genesis*). Wprowadziły ich także na światowe estrady. Od początku nosiły indywidualne piętno i stały się punktem wyjścia do budowania dorobku kompozytorskiego podług odmiennych strategii. Co zawiodło niebawem Góreckiego w stronę redukcji środków kompozytorskich, przy jednoczesnym zachowaniu wielkiej intensywności ekspresji i racjonalizacji struktury, na co wskazywał już *Refren* z 1965 r.

Rok później Krzysztof Penderecki zaprezentował *Pasję wg św. Łukasza* – wymowne świadectwo narastającego przekonania, które zwerbalizował wiele lat później następująco: *Nie można muzyki zaczynać od początku, można tylko kontynuować...* (cytat z wywiadu z 1987 r.).

Począwszy od lat 70. muzykę Góreckiego zdominował wątek bardzo

osobisty, liryczny i transowo-kontemplacyjny zarazem. Archaizacja, religijność, ludowość i poczucie zakorzenienia, ale też intrygujące konstrukcje dźwiękowe i formalne sprawiają, że można ustawić dorobek Góreckiego na linii Chopin–Szymanowski, widząc w nim kontynuatora tradycji narodowej o uniwersalistycznych aspiracjach.

W ostatnich dekadach życia pisał niewiele, za to w sposób wysublimowany, autentyczny i poruszający tak dogłębnie, że przesłanie jego muzyki trafiło do milionów ludzi na całym świecie.

Muzyka Pendereckiego po *Pasji* wędrowała w kolejnych dekadach nieco bardziej krętymi ścieżkami.

Mając za źródło inspiracji a to poetykę romantyczną, a to wartość estetyczną *claritas*, koncentrowała się na rozmaitych gatunkach – od symfoniki i wielkich form wokально-instrumentalnych (w tym opery) po kameralistykę. Kompozytor nie ustawał przy tym w poszukiwaniu uniwersalnego ideału piękna, zrodzonego w procesie przetwarzania dotychczasowego dorobku muzyki – rozmaitych środków kompozytorskich i idei estetycznych, od najdawniejszych po najnowsze. Istotą rzeczy nie jest tu jednak mechaniczne łączenie tych elementów czy też postmodernistyczne nimi żonglowanie, lecz prawdziwie przeżyta i jednocześnie odkrywczą synteza.

Nie sposób kwestionować odmienności obydwu tych poetyk twórczych i stosowanych środków kompozytorskich. Jednakże daje się w nich odczytać wspólny rys, który potwierdzają deklaracje obu kompozytorów – ich dorobek twórczy budowany był na drodze ewolucji, nie rewolucji, nawet jeśli przeczy to utrwalonym przekonaniom. Choćby temu o istnieniu w ich twórczości zbieżnej w czasie kontrawangardowej wolty. *Jeżeli się dobrze wsłuchać, to we wszystkich moich utworach można usłyszeć wiele podobieństwa. Nie zmieniałem ubrania rewolucjonisty na habit franciszkański, ja nigdy nie miałem ani ubrania rewolucjonisty, ani habitu. Nie były mi potrzebne* – mówił Górecki po premierze swej *III Symfonii*. Również Penderecki dobitnie podkreśla organiczny charakter swego artystycznego rozwoju. Oby kompozytorów łączy ponadto przekonanie, że ich twórczości nie da się „zaszufladkować”, dojmujące przeświadczenie o jej odrębności. I o konieczności pozostania wiernym samemu sobie. *Zawsze trzeba uczciwie robić swoje (...), być sobą* – mówił w 1994 r. Górecki. A Penderecki podkreślał niedawno (wywiad z grudnia 2012): *Nie patrzę na to, co robią inni. Idę pod prąd, nigdy z prądem. A jeżeli z prądem, to tylko z moim własnym*.

3.

Podobnie widział własną twórczość Witold Lutosławski, mówiąc w radiowym wywiadzie: *Jedyna droga, aby być uczciwym, to pisanie dla samego siebie. Ale to nie jest tylko czysty egoizm, ponieważ zawsze można przyjąć, że są ludzie, do których jest się podobnym i oni znajdą coś w mojej muzyce*. Zatem od przełomu lat 50. i 60. niestrudzenie budował indywidualny idiom kompozytorski. Od awangardy się odżegnywał, ale jednocześnie nie unikał prób rozwiązywania najważniejszych problemów muzycznej współczesności.

W tym celu powołał do życia własny system dźwiękowo-harmoniczny, odmianę kontrapunktu i modele muzycznej formy. I choć absolutnie nie interesowały go sonorystyczne fajerwerki, to i barwę uczynił konstytutywnym elementem swej muzyki – zasady konstrukcji interwałowej decydowały o jej szczególnym brzmieniu. Jednocześnie czuł się silnie związany z tradycją, jako spadkobierca Haydna i Debussy'ego, Bartóka i Strawińskiego. Jego dzieła – od *Muzyki żałobnej*, *Jeux venitiens*, *Livre pour orchestre*, poprzez trzy *Łańcuchy*, koncerty instrumentalne, utwory kameralne i wokально-instrumentalne (m.in. *Trois poèmes d'Henri Michaux*, *Les espaces du sommeil*), II i III *Symfonię*, po *Chantefleurs et chantefables* i IV *Symfonię* – tworzą intrygujący, niepowtarzalny świat muzyczny, którego idealny i przyjazny słuchaczom kształt zapewnił kompozytorowi jeszcze za życia sławę „klasyka współczesności”.

4.

Nie ulega wątpliwości, że wszyscy trzej kompozytorzy wynieśli muzykę polską do najwyższej rangi światowej. Dzięki nim stała się ona rozpoznawalna. Dziś, po 50 latach pełnych dynamicznych zmian

politycznych i społecznych, cywilizacyjnych i technologicznych, a wraz z nimi – nawyków i oczekiwań słuchaczy, ich nazwiska nadal wymieniane są jednym tchem w bezbłędnym skojarzeniu z Polską. Świat zapominał już być może o „polskiej szkole kompozytorskiej”, ale pamięta o polskiej „Wielkiej Trójce”, czy nawet „Świętej Trójcy” muzyki polskiej XX wieku, jak głosi jeden z internetowych tytułów.

Oczywiście nie w sensie grupy kompozytorskiej ze wspólnym programem i zbiorowym działaniem na wzór rosyjskiej „Wielkiej Piątki”, lecz swoistej jedności w różnorodności.

We współczesnej kulturze muzycznej jedną z miar znaczenia muzyki Lutosławskiego, Góreckiego i Pendereckiego jest żywotność ich dzieł, obecność w repertuarze koncertowym i w obiegu płytowym. Spójrzmy na „twarde” dane. Na przykład w katalogu Naxos Music Library znaleźć można 55 albumów z utworami Góreckiego, 119 z muzyką Pendereckiego i 144 Lutosławskiego. Z polskich kompozytorów XX w. więcej rekordów pojawia się tylko przy nazwisku Karola Szymanowskiego (170). Statystyka wykonań rejestrowana przez wydawców również jest interesująca. W 2012 r., wedle portalu grupy Music Sales Classical, dzieła Lutosławskiego grano 134 razy. Za ten sam rok Boosey & Hawkes odnotował 113 wykonań Góreckiego, a Schott – 172 wykonania utworów Pendereckiego. Teraz będzie ich z pewnością znacznie więcej...

5.

Ważna jest ponadto moc inspirująca ich dzieł, rozciągnięta często ponad granicami gatunkowymi muzyki. Szlak ten przetarł Górecki, gdy na początku lat 90. ubiegłego stulecia sukces komercyjny jego *III Symfonii* udowodnił, że płyta z „poważnym” utworem nieznanego bliżej kompozytora z dalekiej Polski może zdystansować w rankingach sprzedaży przeboje Nirvany czy Stinga. Wkrótce muzyka ta zaczęła być szeroko wykorzystywana w rozmaitych filmach, programach telewizyjnych, a także jako materiał „konkretny” dla opracowań z kręgu muzyki rockowej (niemiecki zespół Faust) czy hip-tropowej (brytyjska grupa Lamb).

W ostatnim czasie ponad gatunkowymi granicami rozpostarła się sonorystyczna muzyka Pendereckiego, którą zainspirowali się lider zespołu Radiohead – Jonny Greenwood, czołowy twórca techno-elektroniki – Aphex Twin oraz pianista i kompozytor jazzowy Piotr Orzechowski „Pianohooligan”.

Także dzieła Lutosławskiego doczekały się analogicznego hołdu – w 2006 r. ze wspólnym projektem *Lutosphere* wystąpiło trzech muzyków z trzech różnych muzycznych światów – Leszek Możdżer, Andrzej Bauer i didżej m.bunio.s. Na ubiegłorocznym festiwalu Sacrum Profanum, podczas koncertu zatytułowanego *Polish Icons*, po utwory Pendereckiego, Góreckiego i Lutosławskiego (a także Wojciecha Kilara) sięgnęli didżeje związani ze słynną brytyjską wytwórnią Ninja Tune i polski duet Skalpel, proponując ich kreatywne remiksy. Zapewne w decydującym stopniu na „drugie życie” tych dzieł mają wpływ ich walory artystyczne i ekspresywna siła oddziaływania. Musiały jednak zostać docenione znacznie szerzej niż w kręgu znawców muzyki współczesnej czy publiczności dedykowanych jej festiwalu. Ale nie chodzi tu bynajmniej o percepcyjną przystępność, bo przecież eksperymentalne dzieła Pendereckiego łatwe w odbiorze nie są. Przyczyna stałego zainteresowania na świecie muzyką trzech tegorocznych jubilatów musi tkwić gdzie indziej. Wiele wskazuje na to, że jej źródłem jest owa postulowana przez Lutosławskiego w cytowanym przemówieniu postawa twórcza, będąca *formą dążenia do prawdy w dziele sztuki*. Albo inaczej – to nieuchwytnie „coś”, co wymyka się naukowemu opisowi, krytykom podsuwa pod pióro sekwencje epitetów, a słuchaczy pozostawia w nieustającym wzruszeniu. **BM**

Iwona Lindstedt – dr habilitowana, pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek poświęconych muzyce polskiej XX wieku i analizie dzieła muzycznego.

Warszawa Chopina



Spaceruj śladami Chopina
po Warszawie

Pobierz przewodnik mp3
www.um.warszawa.pl/chopin

Penderecki

– *Missa brevis* to chyba jeden z najlepszych utworów, jakie napisałem.
Koncert podwójny jest inny od wszystkich poprzednich –
mówi nam kompozytor, który w tym roku kończy 80 lat.



W mojej twórczości nie było dużych przełomów. To jest rozwój zaplanowany, organiczny, nie ma w nim momentów zwrotnych, w których zacząłem całkiem inaczej komponować.

O swojej muzyce

Iwona Lindstedt: Pana muzyka sonorystyczna jest dziś dla wielu młodych ludzi autentycznym objawieniem. Niektórzy twórczo się nią inspirowali – najpierw Jonny Greenwood, teraz Piotr Orzechowski „Pianohooligan”...

Krzysztof Penderecki: Cieszę się, że znalazłem nowego słuchacza. Już nie jestem straszakiem dla młodych. Moją muzykę, która nie była przecież grana przez wiele lat, odkrywa następne pokolenie. W lecie ubiegłego roku dyrygowałem moją muzyką w Gdyni, podczas festiwalu Open'er – na ten koncert przyszło kilkadziesiąt tysięcy młodych ludzi. Orzechowskiego bardzo cenię, to bardzo zdolny muzyk, wykazujący się też umiejętnościami kompozytorskimi, bardzo wrażliwy na dźwięk. Gra na przykład *Polymorphię* na fortepianie – a raczej w środku fortepianu – wykazując się dużą wyobraźnią... Greenwood napisał zaś „odpowiedzi na *Polymorphię*” [48 responses to „*Polymorphia*”]. Można je także nazwać wariacjami, impresjami. I rzeczywiście *Polymorphia* się tam w pewien sposób pojawia, ale poza tym jest to jego utwór, inspirowany moją muzyką lat 60.

A jednak pana stare kompozycje brzmią nowocześniej niż jego.

Bo nie można dalej pójść w tym kierunku niż ja poszedłem w *Polymorphii* czy w *Kanonie*, który jest jeszcze bardziej ciekawy. Idąc dalej tą drogą, należałoby chyba totalnie zniszczyć instrument lub go podpalić...

Tak, to przecież nie są „efekty” same dla siebie, jak się niekiedy sugeruje. Mówił pan często, że to forma jest najważniejsza...

Moje utwory przeżyły właśnie dzięki formie.

To potwierdza moje przekonanie, że jest pan mistrzem dramaturgii formalnej. Dzięki temu nawet najbardziej skomplikowane warsztatowo dzieła docierają do słuchaczy. Czy to wrodzona intuicja, czy wynika to raczej z wiedzy teoretycznej albo psychologicznej?

Psychologicznej bardziej niż teoretycznej, bo do tego nie trzeba przecież dużej teorii. Najwyżej można sobie budować jakąś sztuczną teorię.

Nieprzypadkowo jedna z ważnych książek na temat pana muzyki, napisana przez Tadeusza A. Zielińskiego, nosi tytuł *Dramat instrumentalny Krzysztofa Pendereckiego*?

Te moje pierwsze kompozycje, jak *Polymorphia* czy *Tren*, były utworami samoistnymi, ale jednocześnie również przygotowaniem do dużej formy. Bez nich nie napisałbym *I Symfonii*. Ale nie tylko *Pierwszej*, która utrzymana jest jeszcze w kręgu klasterowym, ale też następnych dzieł symfonicznych. Mają one bardzo określoną dramaturgię, a także idealne wyważenie proporcji, bez czego nie można napisać utworu dłuższego niż 15 minut.

Wielokrotnie mówił pan o związkach między muzyką a architekturą. Również o tym, że pierwsze swoje kompozycje najpierw rysował, dopiero później wypełniając tę konstrukcję dźwiękami. Czy coś z tej praktyki zostało do dziś?

Tak, widzę architekturę utworu muzycznego i często sobie pomagam szkicem graficznym. Wydaje mi się, że zależność istnieje – jeśli taki szkic graficzny ma pewną logikę, to i napisany według tego utwór będzie ją miał. Może dlatego, że grafika zawsze mnie bardzo interesowała. Od tego zacząłem. Dziadek mój chciał, bym poszedł na Akademię Sztuk Pięknych, bo dobrze rysowałem. Początkowo posługiwałem się ołówkiem sprawniej niż nutami. To „widzenie” struktury muzyki mi pozostało. Każdy ma swoją metodę pisania. Jeden siedzi przy fortepianie, wystukuje akordy i zapisuje wszystko, co zagrał. Drugi szuka w komputerze, tworzy komputerowe

symulacje. Też tak można. Ale czy można napisać symfonię przy fortepianie czy komputerze?

A jakie znaczenie miała dla pana twórczość elektroniczna? Ma pan w dorobku kilka takich utworów. Jesienią w Warszawie prezentowane były na przykład „kompozycje olimpijskie” – napisana z okazji Igrzysk Olimpijskich w Monachium w 1972 r. *Ekecheiria* oraz *Aulodia*.

To był epizod. Niemal od razu zorientowałem się, że potrafię lepiej pisać bez elektroniki. Są w niej oczywiście takie elementy, które mnie naprowadziły na określoną drogę, otworzyły uszy na nowe dźwięki i szumy. Były one wówczas świeże i inspirujące, ale tylko do pewnego momentu. To jest tak, jak zjeść konserwę i zjeść potrawę gotowaną. Konserwa zawsze zostaje konserwą. Dźwięk, który jest elektroniczny, który zawsze jest taki sam, jest dla mnie zaprzeczeniem twórczości – muzyką „w zamkniętej puszcze”.

Jest pan kompozytorem bardzo wszechstronnym, uprawia niemal wszystkie gatunki muzyczne. Świadcą o tym także najnowsze utwory...

Ostatnio, 6 stycznia, na Trzech Króli, miałem prawykonanie *Missa brevis a cappella*, napisanej dla lipskiego chóru z okazji 800-lecia jego istnienia.

No i *Koncert podwójny* na skrzypce i altówkę – rzecz raczej niezwykła, bo przecież nie ma zbyt wielu podobnych przykładów w literaturze...

I wiem dlaczego nie ma – pisanie na skrzypce i altówkę jest bardzo trudne. Bardzo się z tym męczyłem. To nie to samo, co pisać na przykład na skrzypce i wiolonczelę lub na dwoje skrzypiec. Altówka i skrzypce nie zawsze dobrze ze sobą brzmią. Trzeba mieć jednak rękę Mozarta, by – jak w jego *Sinfonia concertante* – skomponować na ten zestaw instrumentów wielki utwór.

Mozart pisał także opery...

Właśnie podpisałem umowę ze Staatsoper w Wiedniu na nową operę – *Fedre*. Rozpocznę nad nią pracę w lecie. *Fedra* jest obecna w moich notatkach od 40 lat, jako jeden z tytułów oper, których napisanie brałem pod uwagę. Co roku przed Bożym Narodzeniem robię sobie muzyczny rachunek sumienia i w dniu wigilijnym rozpoczynam pracę nad nowym utworem. W tym roku rozpocząłem szkice do *Chacony* na skrzypce solo, dla Anne-Sophie Mutter.

Kiedyś mówił pan o planach napisania opery dla dzieci, ale to chyba już nieaktualne?

Chciałem napisać dla wnuczki, wrócić do muzyki, którą napisałem w 1965 roku dla teatru lalkowego „Marcinek” w Poznaniu. Przedstawienie nosiło tytuł *Najdzielniejszy z rycerzy*. Zamierzałem dopisać co nieco do mojej pierwotnej partytury i zrobić z tego małą, trwającą godzinę operę dla dzieci. Lecz nie mogłem, bo ktoś po prostu ukradł tę pierwszą partyturę z biblioteki teatru. Nie ma jej tam! Na kolejne pełnowymiarowe opery mam kilka pomysłów. Biorę pod uwagę *Austerię* Juliana Strykowskiego z librettem Antoniego Libery. Myślałem o *Pannie Julii* Augusta Strindberga – to też mnie bardzo interesuje. Może napiszę dla Lusławic, bo to musi być kameralna opera... Jeszcze kilka takich tematów operowych mam, ale oczywiście wszystkiego nie będę w stanie zrealizować.

A *Diabły z Loudun*?

Niedawno byłem w Kopenhadze, bo tam w Duńskiej Operze Królewskiej wystawiają nową wersję *Diabłów*... w koprodukcji z Teatrem Wielkim

– Operą Narodową w Warszawie. Właśnie porównałem obie partytury: pierwsza miała 206 stron, nowa – 347.

To znaczy, że w zasadzie „mniejsza połowa” została dopisana?

Większa jedna trzecia [śmiech]. Tak, prawie połowa. To jest nowe spojrzenie na utwór, który powstał w latach 60. „Odkurzyłem” go, napisałem na mniejszy skład orkiestrowy, bo pierwotnie było 105 wykonawców. W tej chwili nie ma pieniędzy na wykonywanie tak wielkich oper. Trzeba by pożyczać 20–30 muzyków, a na to żaden teatr nie może sobie pozwolić. Albo biorą muzyków, ale ograniczają liczbę smyczków, a to nie ma sensu, bo nie brzmi dobrze. Postanowiłem więc stworzyć nową partyturę, co zajęło mi prawie dwa lata i szło równolegle z komponowaniem innych utworów. Jestem jednak bardzo zadowolony, bo dzieło brzmi inaczej. Nic nie zmieniałem w partiach solistów, ani jednej nuty. *Klavierauszug* został ten sam, tylko niektóre sceny rozszerzyłem, dodałem wstępy, których wcześniej nie było. Zostało to, czego się śpiewacy nauczyli według starego wyciągu. Natomiast wyostrzyłem instrumentację, szczególnie w partiach Mannoury’ego i Adama, w tych najbardziej buffo scenach. Powiedziałem, że nie chcę już tej starej wersji, bo przyzwyczaiłem się do nowej. Pierwsza zostaje w archiwum. A nowa jest – jak sądzę – o wiele lepsza.

A jak przedstawiają się plany pana profesora w zakresie symfoniki?

Właśnie nagrałem wszystkie swoje symfonie z orkiestrą Juventus dla wytwórni fonograficznej DUX. Niebawem mają się ukazać, oczywiście poza *Szóstą*...

Ale *Szósta* będzie? I będzie to *Elegia na umierający las*?

Tak. Gdy rozpocząłem już nad nią pracę, pojawiła się propozycja napisania utworu na obchody 3000-lecia Jerozolimy. Koncepcja *Szóstej* nie pasowała do charakteru tego zamówienia, dlatego od razu zabrałem się za *Siódmą*, czyli *Siedem bram Jerozolimy*, ale nigdy nie zrezygnowałem

z planów ukończenia *Szóstej*. Wybrałem już do niej teksty. Nie wykluczam też, że pozostanie ona w ideowym związku z *VIII Symfonią „Pieśni przemijania”*.

Skład wokально-instrumentalny to pana ulubione medium?

Głos ludzki to dla mnie najwspanialszy instrument. Zawsze świeży, nie może się zużyć i niesie za sobą emocje, których też nie da się osiągnąć innymi środkami.

Zapytam o *Pasję Łukaszową*. Słuchałam jej na żywo w 2009 roku w Canterbury i muszę przyznać, że wywarła na mnie piorunujące wrażenie. Ta muzyka się zupełnie nie zestarzała...

Gdy postanowiłem napisać *Pasję*, byłem młodym kompozytorem, który dotychczas nie stworzył utworu dłuższego niż kilkuminutowy. Przyznam, że nie wiem, jak mi się z tą *Pasją* udało... Miałem wtedy 33 lata. Ale młody człowiek się nie boi, prze do przodu... Myślę, że najlepsze wykonanie *Pasji* odbyło się jednak w Warszawie, w 2011 roku, na Festiwalu Beethovenowskim. Miałem wówczas do dyspozycji trzy chóry, po sto osób w każdym oraz chór dzieci. Gdy chór jest mały, wszystkie *divisi*, czyli podziały partii wokalnych na mniejsze grupy, nie brzmią dobrze. Zresztą – jak pani zapewne słyszała – chcę napisać jeszcze jedną *Pasję*, ale zupełnie inną...

Pewnie, choćby podświadomie, będzie pan ją konfrontował z tą pierwszą...

Tak, i to jest najtrudniejsze – zmierzenie się z tą pierwszą, która była napisana ot tak, w ciągu sześciu tygodni. Teraz pewnie zajęłoby mi to dwa lata.

W pana aktualnej muzyce można znaleźć wszystko – i klaster się zdarzy, i piękna, tonalna melodia. Pisać muzykę oryginalną i świeżą po doświadczeniach minionego wieku jest trudnym zadaniem...

Tak, to jest trudne, ale staram się panować nad materiałem. Mnie się

Krzysztof Penderecki, lata 70.





P. TARASEWICZ/ALTER ART

Dyryguje *Polymorphią* na Open'erze, Gdynia, lato 2012 r.

wydaje, że w okresie pisania *Pasji wg św. Łukasza* miałem więcej intuicji niż doświadczenia. Porwanie się na taki utwór było aktem odwagi – dość wspomnieć balast historii, Bacha... To może tylko młody człowiek.

Ciekawa jestem, jak pan patrzy na próby porządkowania, systematyzowania swojego twórczego dorobku?

Nie pasuję do jednej szufladki.

Tak mi się też wydaje. Niektórzy badacze dzielą pana twórczość na wiele dość krótkich etapów, bardzo różnorodnych; inni – przeciwnie – szukają w niej dłuższych okresów. Pan profesor widzi ją chyba w znacznie szerszej perspektywie, bo kiedyś mówił o swej *Iliadzie* i *Odysei*. Czy były w niej jakieś znaczące przełomy?

Nie było dużych przełomów. To jest rozwój zaplanowany, organiczny, nie ma w nim momentów zwrotnych, w których zacząłem całkiem inaczej komponować. Weźmy jako przykład utwory a capella, które piszę cały czas. Uprawianie tego rodzaju muzyki jest trudne, ale ją właśnie uważam za najpiękniejszą. Te dzieła – od a cappella z *Psalmów Dawida* do moich ostatnich utworów – jeśli chodzi o materiał, harmonikę, wcale się nie zmieniły. A *Agnus Dei* z *Missa brevis* to jest chyba jeden z najlepszych utworów, jakie napisałem w życiu. Tak o nim myślę.

Bardziej zmieniała się muzyka instrumentalna, ale też nie jakoś szczególnie gwałtownie, chyba z wyjątkiem przełomu między *I Symfonią* a *Przebudzeniem Jakuba*. Są oczywiście takie utwory, które wnoszą powiew zmiany, ale to nie te najbardziej znane. Na przykład czymś nowym był *Król Ubu*, który jednocześnie nawiązuje do mojej muzyki scenicznej z lat 60. Pewne pomysły motywiczne, brzmieniowe, fakturalne z tego utworu przewijają się potem w innych dziełach, na przykład w *V Symfonii*... A jeśli miałbym wskazać coś takiego z rzeczy najnowszych, byłby to wspomniany *Koncert podwójny* na skrzypce i altówkę. Jest on, wydaje mi się, trochę inny od dotychczasowych moich utworów. Może dlatego, że tak trudno było go napisać. Łatwo jest zdobyć słuchacza i wejść w świat

na jeden sezon, ale na przetrwanie przez 50 sezonów nie każdy może sobie pozwolić. Dlatego ciągle muszę być czujny. Wszystkie utwory, które piszę, są ze sobą powiązane, choć inne... Uważam, że ten koncert ma elementy, których nie było wcześniej.

Czyli najbardziej znaczące było zamknięcie fazy awangardowej *I Symfonii* i otwarcie nowej *Przebudzeniem Jakuba*...

Tak, ja to nazwałbym *Snem Jakuba*. Istotnie – był to krok w inną stronę. Ale nie tylko to. Zaraz po *Jakubie* napisałem trzy nowe sceny do *Diabłów*, które akurat miały być wykonywane. I tam jest podobna muzyka. Ten *Jakub* jakoś uchylił drzwi, umożliwił mi wyjście z kręgu klasterowego. A *I Symfonia* jeszcze w nim tkwi. Bardzo ważna jest w niej struktura i symetria jej czterech części.

Czy pozostaje ona w jakimś związku z klasyczną formą?

Nie dosłownie, ale istotnie – trudno jest komponować symfonię, zupełnie zapominając o formie sonatowej. Bo jednak ekspozycja musi być w symfonii, musi być przetworzenie. U mnie większa część utworu zawsze jest przetworzeniem, olbrzymia większość. Lubię wracać do pierwszych pomysłów – jest więc i rodzaj reprzyzy. Myślę, że forma symfonii, kształtowana ze dwieście lat, jest formą idealną, której nie ma sensu zapominać. Jest sprawdzona tysiącokrotnie.

Czy myśli pan już o *IX Symfonii*?

Nie, jeszcze nie myślę, bo to jeszcze nie czas. Muszę wpierw napisać *Szóstą*, ze dwie opery i potem dopiero będę myślał o *Dziwiątę*...

Rozmawiała Iwona Lindstedt

Rozmowę przeprowadzono 15 stycznia 2013 r.

Rok Lutosławskiego



DANUTA MATLOCH/REPORTER

Dwoje wielkich artystów stało się ambasadorami twórczości Witolda Lutosławskiego w roku jego jubileuszu.

Anna S. Dębowska

Anne-Sophie Mutter, 25 stycznia 2013 r.,
Filharmonia Narodowa w Warszawie.

Lutosławski był zachwycony grą solistki – jak sam pisał – nie spodziewał się aż tak wspaniałej interpretacji swego *Łańcucha*, a nawet tego, że można w nim usłyszeć tyle, ile usłyszała Mutter. Dużo razem koncertowali, nagrali płytę (Lutosławski dyrygował swoimi utworami). Zaczął komponować dla niej *Koncert skrzypcowy*, ale nie zdążył go ukończyć przed śmiercią. Znając tę historię oraz wiedząc, jak wielki szacunek ma Anne-Sophie Mutter dla Witolda Lutosławskiego, trudno było oprzeć się wzruszeniu, słuchając cudownej interpretacji *Partity* i *Łańcucha*.

Gra Mutter jest niesłychanie barwna, deklamacyjna, bogata w niuanse brzmieniowe; miękka i sprężysta. Skrzypaczka grała z rozmachem, którego energia udzielała się słuchaczowi, to znów wydobywała z instrumentu (skrzypce Stradivariusa) niezwykle subtelne piana. Muzyka ani na moment nie traciła siły i sugestywności. Mutter jest fenomenalnie precyzyjna, jeśli chodzi o intonację oraz o logikę i dramaturgię wypowiedzi muzycznej – prowadząc narrację, doskonale wie, skąd przychodzi, gdzie się znajduje i dokąd zmierza; myśli formą. Wspaniale prowadziła „rozmowę” z orkiestrą – opartą na wzajemnej indagacji, nasłuchiowaniu i odpowiadaniu; płynnym dopełnianiu się partii solowej i orkiestrowej (instrumenty dęte drewniane).

Tego wieczora, oprócz utworów skrzypcowych, pod batutą Antoniego Wita zabrzmiała także *III Symfonia* Lutosławskiego – istne arcydzieło w swoim gatunku, świadek burzliwych czasów początku lat 80. w Polsce (otrzymał za nią

Mutter w Warszawie

Zaczął się od obchodów setnej rocznicy urodzin twórcy *Gier weneckich*, przypadającej 25 stycznia. Tego dnia w Filharmonii Narodowej uroczyste rozpoczęto uchwalony przez Sejm RP Rok Witolda Lutosławskiego. Jako solistka wystąpiła niemiecka skrzypaczka **Anne-Sophie Mutter**, prezentując tryptyk koncertowy: *Partitę* i *Łańcuch II* na skrzypce i orkiestrę, połączone krótkim, symfonicznym *Interludium*. Koncert światowej sławy solistki miał duży ładunek emocjonalny. Po pierwsze – jest wspaniałą skrzypaczką, której interpretacji trudno słuchać bez zachwyty. Po drugie – artystką podziwianą przez Lutosławskiego; jednym z tych muzyków – obok Krystiana Zimermana i Esy-Pekki Salonena – których darzył sympatią

i uznaniem. *Łańcuch II* powstał właśnie z myślą o Mutter. Gdy kompozytor i skrzypaczka poznali się w połowie lat 80., ona miała 22 lata, on 72. Dla niej było to szczególne przeżycie – już sławna i podziwiana, opierała swój repertuar na starej, niemieckiej tradycji muzycznej: Bachu, Beethovenie, Brahmsie; była idealna w Mozarcie. Lutosławski był pierwszym kompozytorem współczesnym, z którym miała okazję współpracować, a *Łańcuch II* stworzył nowy rozdział w jej karierze – jako artystki, której kompozytorzy powierzają prawykonania swoich dzieł.

W wywiadach Mutter zawsze podkreśla, że spotkanie z polskim kompozytorem było dla niej czymś w rodzaju „podarunku od losu”. Do premiery utworu doszło w 1986 r. w Zurychu.



Zimerman w Londynie

Z archiwum: polskie prawykonanie *Koncertu fortepianowego*, przy klawiaturze Krystian Zimerman, dyryguje kompozytor – Witold Lutosławski. Warszawska Jesień, 1988 r.

nagrodę „Solidarności”). Odbył się także prawykonanie nowego utworu Pawła Szymańskiego *Sostenuto*, dedykowanego pamięci mistrza. Dla wielbicieli Anne-Sophie Mutter jest dobra wiadomość: artystka powróci w tym roku do Polski jeszcze dwukrotnie. Tym razem pretekstem będzie osoba Krzysztofa Pendereckiego, kompozytora, który zadedykował jej już kilka utworów, a pisze właśnie następny. Skrzypaczka wystąpi w maju w Lusławicach na otwarciu Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego (wykona *Oktet Schuberta*) oraz w listopadzie, z okazji 80. urodzin kompozytora, na festiwalu jego imienia w Warszawie.

Tego samego dnia, 25 stycznia, w Salle Pleyel w Paryżu **Krystian Zimerman** zagrał *Koncert fortepianowy* Lutosławskiego z Orchestre de Paris pod dyktando Paavo Järvi. Pięć dni później – ten sam utwór wykonał w Royal Festival Hall w Londynie z Philharmonia Orchestra i jej szefem, Esa-Pekką Salonenem – fiński dyrygent zainaugurował w ten sposób swój autorski cykl koncertowy pod nazwą *Woven Words* (aluzja do utworu Lutosławskiego *Paroles tissées*), poświęcony muzyce Witolda Lutosławskiego. *Koncert fortepianowy* to jedno z lepszych dzieł polskiego mistrza, skomponowanych po 1980 r.,

w okresie, w którym dokonał się znaczący przełom stylistyczny w jego twórczości. Dzieło lepsze – nie znaczy mniej poważne. Jest to z rozmachem zakrojona forma koncertowa, w której pianista może pokazać całą paletę swoich możliwości. *Koncertowi* patronują Ravel, Debussy, Rachmaninow, Chopin. Są w nim precyzja, umiejętnie wyważone proporcje, wirtuozowski nerw, eteryczna faktura brzmieniowa i potężne kulminacje; kunsztowne przenikanie się partii fortepianu i orkiestry oraz wielkie recitativo solowego fortepianu, quasi-kadencja. Lutosławski pracował nad tym dziełem długo, komponując z myślą o Krystianie Zimermanie. Usłyszał go kiedyś, grającego recital, przyszedł za kulisy i zagadnął skromnie: „Ja bym napisał koncert. Czy pan by go grał?”. „Potraktowałem to jako wielki komplement, ale nie wierzyłem, żeby mogłoby dojść do czegoś takiego” – wspominał niedawno pianista w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”. *Koncert* jednak powstał i w sierpniu 1988 r. w Salzburgu Krystian Zimerman dokonał światowego prawykonania dzieła pod dyktando kompozytora, a dwa miesiące później – również z Lutosławskim – zaprezentował je na festiwalu muzyki współczesnej „Warszawska Jesień”. Teraz – jak sam przyznaje – gra *Koncert* o wiele dramatyczniej. „Dostrzegłem w nim napięcie lat 80.”.

W Londynie stworzył wspaniałą kreację. Utwór ten jest napisany tak, jakby wypływał wprost z natury oraz charakteru klawiszowego instrumentu i był organicznie związany z jego możliwościami. Ten wspaniały żywioł pianistyczny, który Lutosławski zapisał w partyturze, Zimerman okiełznał z właściwą sobie precyzją. Nie ujmując błyskotliwości, pogłębił ekspresję, wyostrzył dramaturgię, wprowadził wiele ciemnych, poważnych tonów. Bogactwo i gęstość brzmienia instrumentu pod palcami Zimermana wprawiały w zachwyt. Z właściwym sobie temperamentem pianista uplastyczył sinusoidę napięć – np. wielka kulminacja, kończąca pierwszą część utworu zabrzmiała niczym erupcja potężnego wulkanu. Solista oraz Philharmonia Orchestra stworzyli jeden organizm. Trzeba przy tym wspomnieć, że pod dyktando Salonena zespół poruszająco wykonał także inne dzieło Witolda Lutosławskiego – *Muzykę żałobną* z 1958 r., przykład niezwykle wirtuozerii kompozytorskiej. Tego samego wieczora zapadła decyzja, że Krystian Zimerman wystąpi we wrześniu na „Warszawskiej Jesieni” z *Koncertem fortepianowym* – towarzyszyć mu będzie Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej pod dyktando Jacka Kaspszyka.

BM

TwOgether Duo

– Granie w duecie doprowadza nas do szewskiej pasji –
przyznają **Magdalena Bojanowicz** (wiolonczela) i **Maciej Frąckiewicz** (akordeon).



W 2012 r. debiut na Warszawskiej Jesieni. W listopadzie – pierwsza w karierze wspólna płyta (*Satin*, Sarton). W styczniu Paszport „Polityki” w kategorii Muzyka Poważna – trafił we właściwie ręce, zgodnie z założeniem tej nagrody, która ma ułatwiać start artystom wybijającym się w swojej dziedzinie, ale dopiero rozpoczynającym karierę.

Magdalena Bojanowicz i Maciej Frąckiewicz, razem i oddzielnie, są nadzieją polskiej muzyki współczesnej, w której świetnie się odnajdują, o czym świadczy także nagroda specjalna na XIV Międzynarodowym Konkursie Współczesnej Muzyki Kameralnej w Krakowie w 2010 r.

Grzegorz Dąbrowski: Czy nadal nazywacie się TWOgether Duo?

Maciej Frąckiewicz: Jesteśmy wciąż duetem, ale już nie pod nazwą, pod którą wystąpiliśmy na Warszawskiej Jesieni. Uznaliśmy, że nie chcemy być z nią utożsamiani, skoro ten projekt jest jednym z wielu w naszej działalności. Każde z nas występuje także solo i w innych zespołach, więc postanowiliśmy, że będziemy grali po prostu jako duet Magdalena Bojanowicz i Maciej Frąckiewicz. Z drugiej strony, dostaliśmy Paszport jako TWOgether Duo.

Jak zaczęła się wasza współpraca?

Magdalena Bojanowicz: Maciek jeszcze przed rozpoczęciem studiów chciał założyć zespół kameralny z jakimś instrumentem, a że wybór padł na wiolonczelę, napisał do mnie z propozycją przystąpienia do duetu z akordeonem. Pomysł ten bardzo mnie zainteresował. Pierwsza próba odbyła się, gdy byliśmy już na pierwszym roku studiów na Uniwersytecie Muzycznym, czyli pięć lat temu. Wzięliśmy udział w kilku konkursach, zaczęliśmy zgłębiać muzykę kameralną. Stwierdziliśmy: to może mieć przyszłość.

MF: Rzeczywiście, początkowo nasze wspólne granie związane było wyłącznie ze studiami. Zostaliśmy przydzieleni do klasy kameralistyki profesora Klaudiusza Barana, ale po dwóch latach naszej akademickiej współpracy występy zaczęły się mnożyć, napływały różne propozycje. Zaczęliśmy się przeistaczać w profesjonalny duet.

MB: Grając z Maćkiem, zaczęłam poznawać muzykę nową oraz literaturę akordeonową. Dużym autorytetem jest dla mnie mój profesor, Andrzej Bauer, który zaszczerpił we mnie miłość do muzyki kameralnej i współczesnej. Inspirował nas, udzielał rad, naprowadzał. Profesor ma w tego typu wykonawstwie dużo doświadczenia; popiera kreatywność.

Wiolonczela i akordeon to raczej niecodzienne połączenie?

MF: Jestem zdziwiony, kiedy słyszę, że jest to nietypowe połączenie. Tak naprawdę, pierwszą myśl o graniu kameralnym akordeonista wiąże z wiolonczelą. Na ten skład jest stosunkowo dużo literatury. Na pewno nie jest to nic egzotycznego, a ponieważ jeszcze w szkole średniej grałem z wiolonczelistką, było dla mnie naturalne, że w takim składzie można grać również na studiach.

Dlaczego akordeon i wiolonczela tak do siebie pasują?

MB: Akordeon ma dużo walorów dźwiękowych – zmian rejestrów, barwy, wysokości. W każdym rejestrze inaczej brzmi. Zmieniając rejestr, można wpłynąć na to, by dźwięk był bardziej miękki lub ostry. Wysokie i jaskrawe dźwięki akordeonu brzmią bardzo podobnie do wysokich fłażoletów wiolonczeli, nawet granych sul ponticello.

MF: Sądzę też, że instrumenty te pasują do siebie dlatego, że wiolonczela ma do dyspozycji całą skalę. Nie jest ograniczona wysokimi lub niskimi dźwiękami, jak skrzypce czy kontrabas. W każdym rejestrze może z akordeonem współpracować: i w dołach, i w górach może się z nim stapiać.

A jak wygląda wasza współpraca? Czy tworzycie duet jako dwie silne osobowości nastawione na dominację czy raczej uzupełnianie się?

MF: No właśnie... Problem z nazwą naszego zespołu wziął się stąd, że jesteśmy dość mocnymi osobowościami i pojęcie duetu było wątpliwe. Każde z nas mocno ciągnęło w swoją stronę. Na próbach czasem aż iskrzyło. Wynikało to z naszych charakterów, więc myślę, że to taki duet, w którym...

MB: ...kompromis pojawia się dopiero na scenie.

Bo nie wypada się kłócić podczas występu?

MB: Bo nie wypada przerwać koncertu.

MF: Ale wydaje mi się, że mimo różnych napięć podczas prób, udaje nam się stworzyć wspólną kreację.

MB: Z Maćkiem ciężko się pracuje – jest bardzo uparty. Kiedy dochodzi do wymiany poglądów, szybko traci cierpliwość. Wtedy próba bardzo szybko się kończy – czasem nawet po 15 minutach.

MF: Jest też problem proporcji, bo Magdzie się wydaje, że akordeon brzmi

za głośno. Wszystko przez to, że siedzi blisko mnie. A to wiolonczela bardziej rezonuje i pełniejszym dźwiękiem rozchodzi się po sali. Akordeon jest pudelkiem, które nie rezonuje. Dźwięk szybko zanika.

MB: Do wszystkiego dochodzimy metodą prób i błędów, ale kompromis pojawia się dopiero na scenie, kiedy widzimy publiczność na widowni, czujemy skupienie w nas i w słuchaczach. Ustalamy wiele szczegółów, opracowujemy bardzo szczegółowo fragmenty, które w danym utworze są najważniejsze. Ale co wyjdzie potem, jaka będzie na przykład atmosfera na sali, to już zupełnie inna kwestia.

Kłóćcie się, jak najwięcej! To jest właśnie tworzenie muzyki, emocje.

MF: Ale to nas doprowadza do szewskiej pasji! Myśleliśmy nawet, że koncert na Warszawskiej Jesieni to będzie nasz ostatni wspólny występ, że nie damy rady ze sobą wytrzymać. Udało nam się dobrze zagrać, stwierdziliśmy więc, że warto to kontynuować.

Mam teraz pytanie do ciebie, Maćku. W jaki sposób zachęcasz kompozytorów do eksperymentowania z akordeonem?

MF: Często jest całkiem odwrotnie – to kompozytorzy mobilizują mnie do różnych prób. Mam klasyczne wykształcenie – nauczono mnie, jak prawidłowo wydobyć właściwe, klasyczne brzmienie. Kompozytor, który nie jest tym doświadczeniem „obciążony”, może wymagać ode mnie brzmienia, które z mojego punktu widzenia jest brzydkie. Godzinami ćwiczę, żeby z moich wykonań wyeliminować różne stuki, brzdęki, podczas gdy kompozytorom współczesnym zależy właśnie na tego typu „brudnych” efektach. Muszę się naginać, bo uważam, że wykonawca powinien umieć pokazać to, czego dany kompozytor oczekuje w utworze.

A jakie to są eksperymenty?

MF: Na przykład próba preparacji akordeonu. Badaliśmy to razem z Wojtkiem Blecharzem. Szukaliśmy możliwości spreparowania głośnicy akordeonu [rama wewnątrz instrumentu, na której umieszczone są stroiki] przy użyciu folii aluminiowej, spinaczy i innych małych przedmiotów, ale nie znaleźliśmy odpowiedniego rozwiązania. Stroiki były zablokowane – trudno było wydobyć jakikolwiek dźwięk. Ostatecznie zdecydowaliśmy się na wyjęcie jednej głośnicy i uzyskaliśmy ciekawy efekt w jednym rzędzie guzików: szum, który po naciśnięciu kolejnych guzików zmieniał barwę. *Hypopnea*, choć jest utworem na akordeon solo, trafiła na naszą pierwszą wspólną płytę *Satin*.

Jak wpływa na was wykonywanie muzyki w duecie?

MB: Nie dość, że poznajemy literaturę muzyczną z innego obszaru, to również twórczość kompozytorów, którzy są właściwie naszymi rówieśnikami, a nawet studiowali z nami, jak Darek Przybylski czy Rafał Janiak. Dzięki temu jesteśmy na bieżąco, jeśli chodzi o style pisania nowej muzyki.

MF: Mamy wpływ na proces tworzenia, wiadomo, że wszystkie poprawki robimy my. Obserwujemy, jak zmienia się sposób pracy kompozytorów. Na przykład trzy lata temu Darek Przybylski napisał dla nas utwór i było to jego pierwsze dzieło z akordeonem. Od tamtej pory stworzył jeszcze kilka kompozycji na ten instrument.

Jak zachęcać kompozytorów do pisania?

MF: Brakuje dobrych utworów na akordeon. Niestety, Beethoven nie pisał na ten instrument... Oczywiście są znaczące nazwiska – Sofia Gubajdulina, Berio, Kagel, jednak żaden z największych polskich twórców nic nie napisał na mój instrument. Dla mnie punktem wyjścia był brak literatury, a że gram z wiolonczelistką, wiadomo było, że o utwór na taki duet będzie łatwiej.

Dlaczego?

MF: Kompozytorzy nie są, póki co, chętni do pisania na akordeon solo. Mówią, że to trudny instrument. Z wiolonczelą w duecie łatwiej ich przekonać. Wspomniany wcześniej Darek Przybylski stwierdził trzy lata temu, że najpierw woli napisać utwór z udziałem wiolonczeli, bo ten instrument zna.

MB: Ja dopiero dwa lata temu zaczęłam myśleć o zachęcaniu kompozytorów do napisania utworów na nasz skład.

MF: Kompozytor, oprócz kogoś, kto „namówi”, potrzebuje osoby, z którą może swoje pomysły skonsultować. Na naszej uczelni nie było zbyt wielu chętnych akordeonistów do takiej współpracy. Ja lubię muzykę nową i bardzo mi zależy zarówno na rozwoju dyscypliny, jak repertuaru.

Jak wygląda współpraca z kompozytorami?

MF: Różnie. Często wygląda to tak, że dostajemy nuty i nanosimy tylko jakieś poprawki. Ale bywa też tak, że na każdym etapie powstawania dzieła omawiamy je z kompozytorami. Z *Hypopneę* Wojtka Blecharza na akordeon solo było na przykład tak, że dostawałem utwór partiami, po dwie strony, a potem, na dwa dni przed prawykonaniem, otrzymałem utwór w całości. Kompozytor w finalnej wersji korzystał z wcześniejszego materiału muzycznego, jednak ostateczna forma utworu była zupełnie inna. W ciągu tych dwóch dni musiałem sobie wszystko w głowie poprzestawiać.

Chcę was teraz zapytać o waszą debiutancką płytę *Satin*.

MB: Są na niej utwory, które powstały na początku istnienia naszego duetu, czyli między innymi *Discours* Dariusza Przybylskiego, jak również tytułowy utwór *Satin* Aleksandra Nowaka, który powstał tuż przed nagraniem płyty.

MF: Jest jeszcze utwór Hanny Kulenty *Preludium. Postludium. Psalm*, który nie był nam dedykowany, ale jest jednym z najlepszych napisanych na nasz skład.

Samo nagranie to początek pracy, potem dochodzi montaż.

MF: Przy montażu już się tak nie kłóciliśmy...

MB: Staraliśmy się nagrywać utwory bardzo długimi fragmentami, oczywiście miejsca, gdzie możliwość popełnienia błędu była wysoka, długo cyzelowaliśmy, ale w miarę możliwości chcieliśmy je grać w całości. Przy samym montażu nie było większych sporów, choć żywo dyskutowaliśmy między sobą, również z panią Katarzyną Rakowiecką, która nas nagrywała, i z Robertem Migasem, który nam pomagał i asystował.

MF: Nagrywanie większymi fragmentami wynikało z konstrukcji utworów. Nie wyobrażam sobie, żeby w utworze Hanny Kulenty cokolwiek wycinać, bo jest tam narracja, która cały czas narasta i nie da się na przykład wyciąć dwóch nieczystych nut. W utworze *Satin* Nowaka trzeba utrzymać taki sam puls, ale w tym przypadku możliwość montażu była dużo większa, łatwiej

było osiągnąć perfekcję techniczną. Mieliliśmy też pewien problem z salą. Nagrywaliśmy na uczelni. W czasie ostatniej sesji padał deszcz. Zdaje się, że dach był nieszczelny, bo słyszeliśmy, jak woda kapie. Nagraliśmy więc sporo wersji, by te fragmenty złączyć w jedną, w której nie słychać deszczu.

Jaką preferujecie muzykę?

MF: Oboje lubimy muzykę współczesną, co nie znaczy, że nie sięgamy po Bacha. Marzy mi się projekt wykonania i nagrania trzech sonat gambowych Bacha w duecie. Nie wiem, jak się Magda na to zapatruje...

MB: Niech pomyśle...

A jaka jest według was kondycja muzyki współczesnej w Polsce?

MF: Studiując w Niemczech, mam okazję obserwować wydarzenia kulturalne związane z muzyką nową. Jest ogromna przepaść. W każdym zakątku Niemiec są festiwale duże i małe. U nas jest tylko Warszawska Jesień, Sacrum Profanum i Musica Polonica Nova. Poza tym, u nas kompozytorzy prawie w ogóle nie są dotowani, Warszawska Jesień wprawdzie składa zamówienia, ale to jest kropla w morzu potrzeb. Twórcy o wszystko inne starają się sami, składają wnioski, itp. W Niemczech jest mnóstwo zamówień, stypendiów. Teraz w Polsce został uruchomiony program zamówień Instytutu Muzyki i Tańca. To piękna inicjatywa, ale byłoby świetnie, gdyby odbywała się cyklicznie. Mnie się marzy, żeby było jak najwięcej miejsc, gdzie można by się prezentować.

MB: W Polsce za mało się wykonuje muzyki współczesnej z zagranicy. Publiczność nie jest oswojona ze stylami na świecie...

MF: ...i z tym, że w ogóle się teraz komponuje. Taki zwykły słuchacz nie zdaje sobie sprawy z tego, że kompozytorzy cały czas tworzą i że nie są tylko od piosenek w radiu.

Rozmawiał Grzegorz Dąbrowski

Magdalena Bojanowicz – rocznik 1988. Laureatka II nagrody i dwóch nagród specjalnych VIII Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. W. Lutosławskiego w Warszawie (2011), III nagrody I Międzynarodowego Konkursu Wiolonczelowego im. K. Pendereckiego w Krakowie (2008). Współtworzy warszawską grupę Cellonet.

Maciej Frąckiewicz – rocznik 1988. W 2012 r. ukończył z wyróżnieniem UMFC w Warszawie w klasie akordeonu Klaudiusza Barana, następnie w Barcelonie w klasie I. Alberdiego. Obecnie studiuje podyplomowo w Detmold.

recenzja

Podejmując ryzyko

Wiolonczela i akordeon to dwa różne dźwiękowe światy. Ta pierwsza ma wielowiekową tradycję, ten drugi dopiero niedawno stał się pełnoprawnym członkiem „poważnego” instrumentarium. Akordeon, właściwie całkiem słusznie, kojarzy się głównie z muzyką taneczną, grywaną na ulicach czy wiejskich zabawach. Wiolonczela z kolei jest jednym z najpiękniej brzmiących instrumentów – w dłoniach dobrego muzyka jej ton może przypominać ludzki głos. Ten, kto szukałby argumentów na obalenie tych obiegowych opinii powinien uzbroić się w płytę Magdaleny Bojanowicz i Macieja Frąckiewicza. Razem występują od pięciu lat. Impulsem do stworzenia duetu stał się utwór na wiolonczelę i akordeon *In my head* Wojciecha Blecharza, którego muzyka trafiła także na debiutancką płytę zespołu. Maciej Frąckiewicz zarejestrował bowiem *Hypopneę* – w której dźwięki wydobywane z solowego akordeonu do złudzenia przypominają elektroniczne brzmienia.

Repertuar albumu został tak dobrany, by odbiorca co chwilę musiał zastanawiać się, jakie instrumenty właściwie słyszy. By dziwił się i kilkakrotnie sięgał po książeczkę dołączoną do płyty w celu sprawdzenia, czy na pewno są to tylko wiolonczela i akordeon i czy nie wzbogaca ich elektronika oraz inne instrumenty akustyczne. Płytę otwiera kompozycja Hanny Kulenty *Preludium. Postludium. Psalm*, która jest niespokojnym, pełnym napięć dialogiem dwóch równoważnych partnerów. Po tym bardzo energicznym wstępie zatapiamy się w brzmieniu statycznym i łagodnym – to *Satin* Aleksandra Nowaka, gdzie chwilami wiolonczela i akordeon stapiają się w jedno. Trwa poszukiwanie ciekawych barw i wspólnego języka obu instrumentów. Jeszcze wyraźniej słychać to w kompozycji Rafała Janiaka *After hours of muteness* – tu celem było stworzenie idealnej syntezy, wywołanie wrażenia, że jest tylko jeden wykonawca i jeden instrument. W *Discours* Dariusza Przybylskiego naczelną zasadą ma być rozmowa, a chwilami wręcz spór dwóch instrumentów. Jeśli jest to klótnia,

to bardzo subtelna i elegancka, wymagająca wirtuozerii, jak prawdziwa dyplomacja. Płytę wieńczy utwór, któremu bliżej do muzyki rozrywkowej niż akademickiej – Mikołaja Majkusiaka *Rhythms of Doubt*.

Maciej Frąckiewicz i Magdalena Bojanowicz zrezygnowali z drogi na skróty. Mogli nagrać kilka efektownych transkrypcji, które mają w repertuarze. Do tang Piazzolli czy *Siedmiu ludowych pieśni hiszpańskich* de Falli mogli dodać dwie, trzy współczesne kompozycje. Jednak postawili poprzeczkę bardzo wysoko, decydując się na przedstawienie twórczości znanej tylko uważnym bywalcom festiwali muzyki współczesnej. Okazuje się, że ten repertuar najlepiej oddaje najważniejsze cechy duetu – bezkompromisowość i muzyczną wyobraźnię.

Agata Kwiecińska (Polskie Radio)

Satin. Polska muzyka współczesna na akordeon i wiolonczelę, Magdalena Bojanowicz (wiolonczela), Maciej Frąckiewicz (akordeon), Sarton Records 2012

80.
90.

Co roku pojawia się coraz więcej talentów młodej generacji.



Aleksandra Kuls



Jarosław Nadrzycki



Jagoda Krzemińska

W ubiegłym roku konkurs Młody Muzyk Roku, przeprowadzony przez TVP Kultura, wygrała niespełna 17-letnia **Jagoda Krzemińska**.

W efekcie to właśnie tej czarującej muzykalnością flectistce z Opola przypadł zaszczyt reprezentowania Polski na konkursie Eurowizji – w maju przed wiedeńskim ratuszem słuchało jej kilkadziesiąt tysięcy osób, jej występ transmitowały telewizje z wielu krajów Europy. I choć Polka nie wygrała konkursu, to jej nazwisko z pewnością nie raz pojawi się na estradach w kraju i za granicą – skromna Jagoda podczas koncertów przeistacza się bowiem w zwierzę estradowe, które po prostu cieszy się muzykowaniem. Na razie ma przed sobą maturę i zrobienie dyplomu średniej szkoły muzycznej.

Dziś prym wśród młodych skrzypków wiedzie **Agata Szymczewska**, utalentowana solistka i kameralistka. Bardzo obiecująco zapowiada się **Aleksandra Kuls** (rocznik 1991), która rozwija się pod kierunkiem Kai Danczowskiej w Akademii Muzycznej w Krakowie. Jej największy do tej pory sukces to wygrana w konkursie skrzypcowym im. Szigetiego w Budapeszcie w ubiegłym roku. Zwróciła na siebie uwagę już wcześniej – na Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Wieniawskiego w Poznaniu (2011) i choć nie dotarła do finału, w uszach krytyków i publiczności pozostały jej stylowe, bezpretensjonalne interpretacje Mozarta. Została też wyróżniona Nagrodą Wandy Wilkomirskiej za najlepsze wykonanie utworu Karola Szymanowskiego. Wyrazem zaufania dla młodej artystki było przyznanie jej Paszportu „Polityki” 2011 w kategorii muzyka poważna. Za nadzieję polskiej wiolinistyki można też uznać rówieśniczkę Kuls, **Marię Włoszczowską**, której talent znalazł uznanie w oczach samego Maxima Vengerova, oraz bardziej doświadczonego **Jarosława**

Nadrzyckiego (rocznik 1984). Jest on zwycięzcą wielu znaczących europejskich konkursów skrzypcowych, a rysuje się przed nim perspektywa współpracy z najlepszymi dyrygentami, jak Valery Gergiev i Vladimir Jurowski. W 2010 r. Nadrzycki zadebiutował z Simón Bolívar Orchestra of Venezuela w Caracas u boku Maestro Krzysztofa Pendereckiego, wykonując jego *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*.

W młodym pokoleniu objawiło się kilka talentów dyrygenckich wśród pań – pokazały to przesłuchania ubiegłorocznego 9. Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Laureatką drugiej nagrody została **Marzena Diakun** (ur. 1981). „Ma nie tylko wrażliwość i muzykalność, ale także charyzmę i elegancję. Z przyjemnością nie tylko się na nią patrzyło, ale obserwowało, jak logicznie pracuje” – napisała o niej publicystka „Polityki”, Dorota Szwarcman. Wyróżnieniem nagrodzono **Maję Metelską** (rocznik 1983), wychowankę Antoniego Wita. Podczas przesłuchań precyzją, wrażliwością i silną wolą wyróżniła się także 25-letnia **Sylwia Janiak** z Gdańska.

Na miano jednego z największych talentów muzycznych zasługuje 25-letni wiolonczelista **Marcin Zdunik**, który w wieku 19 lat wygrał Międzynarodowy Konkurs Wiolonczelowy im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie (2007). Obecnie kontynuuje karierę na europejskich estradach, szykuje też nagrania. Pierwsze to koncerty Lutosławskiego, Pendereckiego i Elgara z orkiestrą radiową w Bratysławie. Drugie – utwory kameralne Roberta Schumanna w transkrypcji na wiolonczelę i fortepian, które artysta nagra z 21-letnią pianistką **Aleksandrą Świgut**, laureatką konkursów pianistycznych w kraju i za granicą.

BM

Pianohooligana

eksperyment z Pendereckim



– W *Polymorphii* pojawia się jeden, rozszerzający się klaster; niemal niewykonalne zadanie dla pianisty. Ale udało mi się go ujarzmić. – 23-letni **Piotr Orzechowski „Pianohooligan”** opowiada o próbie przełożenia orkiestrowych utworów Krzysztofa Pendereckiego na fortepian.

Tomasz Handzlik: Na jednej z płyt Pink Freud śpiewał „jazz fajny jest”. Dla ciebie też?

Piotr Orzechowski: Jazz to rewolucja. Nie dla mnie, ale w muzyce. Bo przecież nawet kompozytorzy klasyczni byli swego czasu zaskoczeni możliwościami improwizacji i tym, że można ją traktować jako ważny element utworu. Jazz jest również pewnego rodzaju drogowskazem. Wytacza nowe kierunki, wyznacza nowe granice. A może raczej ich brak. Pokazuje, jak daleko człowiek może się otworzyć.

Więc wybrałeś go dla rewolucji?

Tak naprawdę w świat jazzu wprowadził mnie ojciec, który również poznawał go, będąc młodym człowiekiem. Postanowił, że będzie mnie oswajał z tą muzyką, z jej historią, wielkimi nagraniami. I robił to w dość misterny sposób, który – jak się później okazało – miał wielką siłę oddziaływania.

Misterny?

W dniu moich narodzin puścił mi Shortera [Wayne Shorter, kompozytor i saksofonista

jazzowy]. Jedno z moich najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa to wspólne wystukiwanie rytmów, a potem powtarzanie melodii na klawiaturze fortepianu czy ćwiczenia słuchowe. Wszystko to odbywało się w atrakcyjnej formie, która odciągała mnie nieco od takich zjadaczy czasu, jak gry komputerowe ...

Pochodzisz z rodziny muzyków?

Tak. Mama jest pianistką i pedagogiem w Akademii Muzycznej w Krakowie. Miała

W świat jazzu wprowadził mnie ojciec...

W dniu moich narodzin puścił Wayne'a Shortera.

Jedno z moich najwcześniejszych wspomnień z dzieciństwa to wspólne wystukiwanie rytmów.

największy wpływ na mój rozwój w dziedzinie klasyki. Kiedy już wiadomo było, że chcę zostać pianistą jazzowym pilnowała, żebym nie bagatelizował i nie porzucał świata muzyki poważnej. Na początku nie byłem do tego przekonany, ale dzisiaj to właściwie mój drugi nurt. Dziadek jest śpiewakiem operetkowym. Dzięki niemu pokochałem muzykę Lehara i Kálmána. Siostra, Barbara, również uczyła się w szkole muzycznej i wciąż zajmuje się muzyką, choć od strony organizacyjnej. Tata grał jazz na gitarze basowej, później studiował na Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie wiolonczeli i grał w zespole Ewy Demarczyk. Opowiadał zresztą wiele historii, jak to podczas koncertów robił show na instrumentach perkusyjnych, albo jak śpiewał w duecie z Demarczyk. Jest multiinstrumentalistą. Można więc powiedzieć, że rodzina mnie ukierunkowała. Potem jednak doszły własne fascynacje, nowe inspiracje i wszystko się skomplikowało. Musiałem odnaleźć siebie. Miałem silne przekonanie, że artyście naprawdę jest to niezbędne.

Jesteś buntownikiem?

W pewnym sensie. Mój język zakłada bunt przeciwko konkretyzowaniu się na jakimkolwiek gatunku. Bez wyraźnego i oryginalnego stylu tworzy się tylko statystykę. A ja chcę wyjść poza nią, bo czuję, że mam coś do przekazania. Właśnie dlatego nie wytrzymałbym bycia stereotypowym pianistą jazzowym, już wolałbym zająć się czymś innym. Jazz to nie mój język. Mój język to moja osobowość, muzyka z wnętrza, która realizuje się akurat w gatunku, jakim jest jazz.

A klasyka? Chciałeś od niej uciec, bo to tylko odgrywanie nut z partytury?

Nie do końca. Ja naprawdę lubiłem te utwory. Z początku jednak byłem zdania, że skoro mam zostać muzykiem jazzowym, to po co mi klasyka? Jakie korzyści może mi to przynieść? Jak wpłynie na moją drogę artystyczną? To było dziecinne myślenie, przyznaję. Na szczęście szybko się zorientowałem, że to właśnie tutaj można odnaleźć największe pokłady cudownych harmonii, przepięknych melodii, rytmów. To potężny wachlarz emocji, które są mi bardzo bliskie. Zrozumiałem również, że nie wystarczy występować na scenie, ćwiczyć i słuchać najlepszych wykonań, aby być dobrym muzykiem. Największymi twórcami byli bowiem ci, którzy nie ograniczali się w swoich inspiracjach do jednej dziedziny artystycznej. Byli otwarci na sztukę.

Dlaczego wybrałeś Pendereckiego?

Bo to najbardziej intrygujący twórca XX wieku. Wzór odejścia od panujących norm. Ikona nowej fali w muzyce poważnej, a jednocześnie kompozytor nawiązujący mocno do neoromantycznej ekspresji. Jak dla mnie – paradoks. W porównaniu z Panufnikiem, Góreckim czy Kilarzem wydaje się być również bardziej wyrazisty i konsekwentny w swoim radykalizmie. Moja przygoda z Pendereckim zaczęła się jednak dużo wcześniej. W początkowych latach podstawowej szkoły muzycznej nauczycielka puściła nam *Ofiarom Hiroszimy – Tren*. Ta muzyka była dla mnie dziwna, trochę przerażająca, ale też bardzo pociągająca. Chodziła za mną przez wiele lat i kiedy wreszcie do niej dojrzałem, zrozumiałem, na czym polegała jej rewolucyjność. Zanim zacząłem przygotowania do nagrania płyty *Experiment: Penderecki*, musiałem najpierw dojrzeć do fortepianu, przekonać się, że jest to instrument ze „zdolnościami sonorystycznymi”. Dopiero wtedy zdecydowałem się nagrać własną wersję jego utworów.

Konsultowałeś z Pendereckim ich dobór i pomysły?

Filip Berkowicz, który pomagał mi w tym projekcie, zaproponował, żeby jeszcze przed wejściem do studia przedstawić kompozytorowi pomysł tego nagrania. Profesor potraktował mnie bardzo poważnie, choć powątpiewał w możliwość przełożenia na fortepian *Polymorphii* czy *Lacrimosy*.

Może chodziło o twój młody wiek?

Parokrotnie żartował, abym miał się na baczności, bo jest cztery razy starszy ode mnie. Ale był zaciękwiony moją wizją jego muzyki. Wytlumaczyłem, które utwory i jak będę przetwarzał. On ostatecznie pomysł zaakceptował i podsumował, że zapowiada się nieźle. Na koniec zaproponował, abym sięgnął jeszcze po *Arię z Trzech utworów w dawnym stylu*. Nie mogłem się zdecydować aż do chwili rozpoczęcia sesji nagraniowej. Dopiero ostatniego dnia postanowiłem zarejestrować ją dwukrotnie na pianinie Rhodessa i stworzyć do niej na poczekaniu pięć wariacji. Dzięki temu powstała sensowna przeciwwaga dla całej reszty, która jest ostrzejsza w wymowie.

Nie bałeś się, że *Experiment: Penderecki* to zbyt duże wyzwanie?

Miałem obawy, ale pragnąłem tego wyzwania, bo wiem, że najciężej pracuję wtedy, gdy poprzeczkę stawiam sobie bardzo wysoko. I postawiłem – parę

metrów poza mój dotychczasowy artystyczny horyzont.

Co okazało się najtrudniejsze?

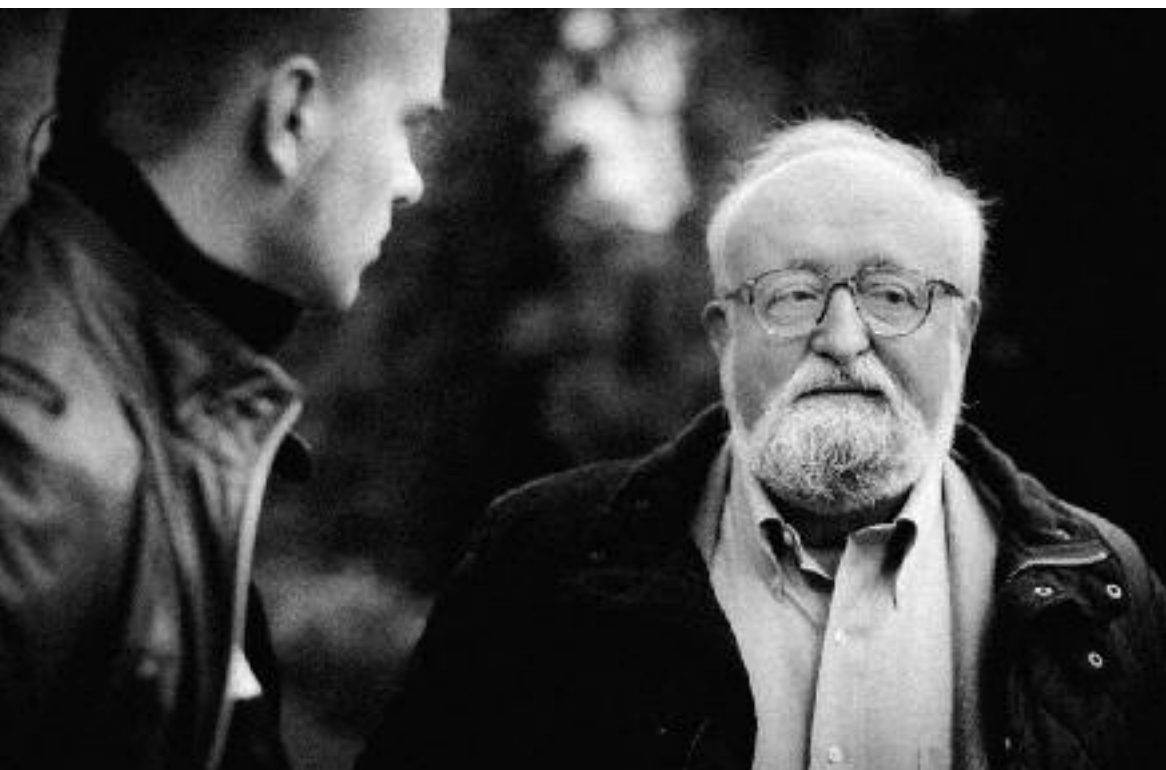
Przełożenie partytury na wnętrze fortepianu, a zwłaszcza tych karkołomnych technik, które u Pendereckiego wykonuje naraz wielu instrumentalistów lub wokalistów. I właśnie w tym miejscu zaczął się proces odrzucania niektórych kompozycji. Kiedy zacząłem analizować i opracowywać dany utwór, okazywało się, że w partyturze pojawia się uderzenie czy akord, którego nie jestem w stanie w żaden sposób wydobyć z fortepianu. Tak było z *Trenem*, który początkowo bardzo chciałem nagrać. Próbowałem; wszystko szło pięknie do momentu, gdzie zaczynają się klaster – niemal niewykonalne zadanie dla pianisty. W końcu musiałem zrezygnować z *Trenu*. W *Polymorphii* pojawia się jeden, rozszerzający się klaster... Ale ten utwór po prostu musiałem zagrać! Z duchową pomocą Krzysztofa Pendereckiego udało mi się go ujarzmić. A jak dokładnie? To moja tajemnica.

Jesteś zadowolony z efektu końcowego?

Po nagraniu płyty profesor Penderecki wysłuchał najpierw samej *Polymorphii*. Wtedy z zaskoczeniem przyznał, że efekt jest zupełnie nieoczekiwany i zaproponował wspólne przesłuchanie całej płyty. To było dla mnie bardzo stresujące przeżycie. Siedziałem u profesora w domu i razem słuchaliśmy właściwie jego muzyki, tyle że pogmatwanej przez moje widzimisię. Muzyki, której oryginał zna przecież w najdrobniejszych szczegółach. W życiu nie przeżywałem takiego stresu. W końcu Penderecki powiedział, że to świetna rzecz, i że będzie musiał zmienić swój pogląd na temat możliwości brzmieniowych fortepianu. Zaprosił mnie również do wykonania *Polymorphii* na jego koncercie urodzinowym w Poznaniu, który odbył się 23 listopada 2012 r.

Ale przyznasz chyba, że muzyka Pendereckiego to temat dość daleki od jazzu?

To nie jest takie oczywiste. Wydaje mi się, że jazzmani, nawet ci najbardziej nowatorscy, pozostają cały czas o jeden krok za klasykami. Środki, jakimi się posługują, są w większości zapożyczane z języka klasycznych kompozytorów współczesnych. Penderecki na pewno znajduje się na dalekim biegunie od jazzu, ale przecież przed laty ciągnęło go do free jazzu, a niektóre fragmenty jego utworów przypominają jazzową improwizację – np. *Capriccio* na obój i orkiestrę, które znalazło się na mojej płycie. Partia solisty



ADAM GOLEC/UNIVERSAL MUSIC POLSKA

brzmi jak improwizacja z towarzyszeniem „rozwrzeszczanych” instrumentów. Całość zaś przywodzi na myśl schemat pytania i odpowiedzi w języku jazzowym.

Myślisz o zmianie kierunku, a może raczej poszerzeniu granic jazzu?

Poszerzanie granic to coś, co dzieje się poza mną. Nie powinienem tego nazywać, ale raczej skupiać się na własnej pracy i rozwijaniu osobowości.

Próbowałeś już mariażu z innymi sztukami. W 2009 r. wystartowałeś w konkursie pt. To co ulepszę w ramach Festiwalu Filmów Andrzeja Wajdy. I zdobyłeś nagrodę główną za swój własny film, do którego napisałeś muzykę.

Świat filmu wciąż mnie pociąga, ale nie mam już na to czasu. Jestem jednak otwarty na taką formę pracy, bo muzyka zdarzeń, muzyka ilustracyjna, to coś bardzo bliskiego stylowi mojej wypowiedzi.

W 2011 i 2012 wygrałeś kilka ważnych festiwalu i konkursów jazzowych, w tym Montreux Jazz Solo Piano Competition, towarzyszący słynnemu festiwalowi jazzowemu w Montreux. Na festiwalu Sacrum Profanum grałeś z Adrianem Utleyem, gitarzystą trip hopowej grupy Portishead. Co będzie dalej?

W pierwszym kwartale tego roku z kwartetem High Definition wydajemy debiutancką płytę z moimi kompozycjami. To będzie bardziej jazzowy wątek, lecz równie dla mnie ciekawy. Zamierzam też trochę więcej koncertować solo. Pomysłów mam dużo, zastanawiam się, który realizować w pierwszej kolejności.

A jest coś, czego na pewno nie chciałbyś robić?

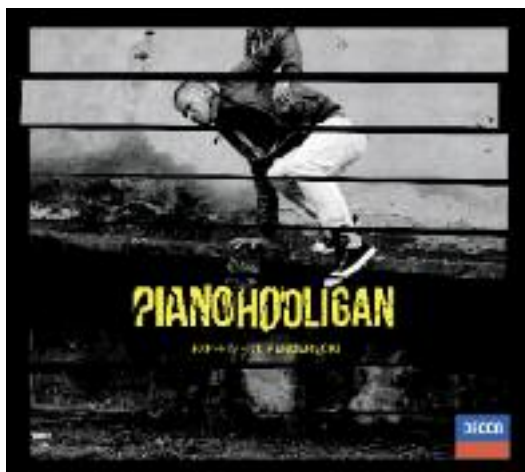
Wiele jest takich rzeczy. Na pewno nie chciałbym usłyszeć, że gram zupełnie jak... i tu pada jedno ze znanych nazwisk jazzowych. Czegoś takiego nigdy bym nie chciał usłyszeć, zwłaszcza na swoim koncercie. Chcę być odbierany jako ja.

Rozmawiał **Tomasz Handzlik**

Piotr Orzechowski nosi pseudonim artystyczny „Pianohooligan”. Urodził się 31 grudnia 1990 r. w Krakowie. Pianista jazzowy, student Katedry Jazzu i Muzyki Współczesnej Akademii Muzycznej w Krakowie. W 2011 r. zdobył nagrodę główną międzynarodowego konkursu Montreux Jazz Solo Piano Competition w Szwajcarii. Nieco później – ze swym kwartetem High Definition – odebrał I nagrodę konkursu Jazz Hoeilaart w Belgii, a następnie laury Krokus Jazz Festiwalu, Jazzu nad Odrą i wielu innych. Pod koniec 2012 r. nakładem wydawnictwa Decca Classics (we współpracy z Universal Music Polska) ukazała się jego solowa płyta *Experiment: Penderecki*.

recenzja

Pianohooligan „wymyśla” Pendereckiego



Experiment: Penderecki to udany, zdumiewający debiut płytowy Piotra Orzechowskiego „Pianohooligana”. 22-letni artysta pokazuje swój pianistyczny kunszt i nieograniczoną wyobraźnię dźwiękową, zdolność do poruszania się z lekkością po rozmaitych stylach muzycznych, głównie w obrębie jazzu. Bo Orzechowski jest jazzmanem (w ubiegłym roku wygrał Montreux Jazz Piano Competition), ale z klasycznym backgroundem. Punktem wyjściowym jego dźwiękowych szaleństw stały się wybrane utwory Krzysztofa Pendereckiego, m.in. *Capriccio per oboe*, *Larghetto z Serenady*, *Lacrimosa*, *Sinfonietta per archi*. Zresztą, jak pokazały eksperymenty Jonny’ego Greenwooda czy Aphexa Twin’a, klasyczne środowisko, w którym się dorasta, nie jest niezbędne do tego, by sięgać po ten gatunek muzyki, a już zwłaszcza po awangardowego Pendereckiego (patrz: *Polymorphia*).

Orzechowski poddał fortepian kunsztownej preparacji w poszukiwaniu różnych odcieni brzmieniowych, np. w *Stabat Mater*, której sekwencję gra dźwiękiem zmodyfikowanym w kierunku bardzo archaicznego, kojarzącego się z sakralnością brzmienia. Orzechowski słyszy polifonicznie, chwilami jego fortepian brzmi jak zespół wielu różnych instrumentów. Pod tym względem za niezwykle interesującą trzeba uznać jego wersję *Polymorphii*, w której na fortepianie stara się oddać sonorystyczną aurę tego utworu, właściwą jednak orkiestrze smyczkowej.

Odrębną kwestią jest zamykający płytę pięcioczęściowy cykl *Sonorist Variations*. Wstępem do tego cyklu jest nastrojowa *Aria*, pierwszy z *Trzech utworów w dawnym stylu*, które Penderecki skomponował w 1963 r. na potrzeby filmu *Rękopis znaleziony w Saragossie* W.J. Hasa. Brzmiące free jazzowo wariacje nie są jednak oparte na temacie *Arii*, lecz na charakterystycznych motywach ze ścieżki dźwiękowej kultowego filmu. „Pianohooligan” zrealizował je na elektryczno-mechanicznym pianinie marki Rhodes, wynalazku lat 50. XX w. Jego brzmienie przywołuje koloryt dźwiękowy *Rękopisu...*, stworzony przez Pendereckiego w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia.

W tym cyklu znów odzywa się klasyczny background Orzechowskiego. *Sonorist Variations* zaczynają się *Arią* i kończą *Arią da capo* – jest to niewinna w gruncie rzeczy, żartobliwa aluzja do Bacha i *Wariacji Goldbergowskich*. Orzechowski jest jazzmanem, ale nie miałabym nic przeciwko temu – ba! życzyłabym sobie – aby jak najczęściej używał klasyki jako bodźca dla swojej wyobraźni.

Anna S. Dębowska

Pianohooligan, *Experiment: Penderecki*, Decca

misteria paschalia

25-31 marca 2013

Kraków

Europa Galante

—

La Venexiana

—

Il Giardino Armonico

—

Les Musiciens du Louvre-Grenoble

—

Les Talens Lyriques

—

Hespèrion XXI

La Capella Reial de Catalunya

—

La Morra & Ensemble Peregrina

www.misteriapaschalia.com

Organizatorzy



Dofinansowanie

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Rafael z batutą

Gdyby nie był muzykiem, zostałby architektem. Uwielbia Pendereckiego.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Rafael Payare

Urodził się w 1980 r. nad Morzem Karaibskim, jest fanem FC Barcelony i koszykówki, która – podobnie jak kształcenie muzyczne – ma świetną tradycję w Wenezueli. Do niedawna był pierwszym waltornistą Simón Bolívar Youth Orchestra. Jako dyrygent asystował młodszemu od siebie Gustawowi Dudamelowi. Piął się cierpliwie po szczeblach kariery dyrygenckiej, a w maju ubiegłego roku nastąpił punkt zwrotny – wygrał Malko Competition w Kopenhadze. Decyzją przewodniczącego jury, Lorina Maazela, pierwsza nagroda, 20 tys. euro oraz zaproszenie do współpracy ze strony 24 orkiestr świata trafiły w ręce Rafaela Payare.

„Wydawał się na podium nieśmiały i skromny, ale czułem, że oddycha razem z nami, zwłaszcza z dętymi” – powiedział o Wenezuelczyku jeden z członków Narodowej Orkiestry Symfonicznej Danii, która pod jego batutą zagrała w finale pierwszą część *IV Symfonii f-moll* Piotra Czajkowskiego.

Payare wystąpi 22 marca na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. Zadyryguje Polską Orkiestrą Sinfonia Iuventus, która wykona *III Symfonię Es-dur „Eroicę”* Ludwiga van Beethovena oraz *Koncert skrzypcowy D-dur* Piotra Czajkowskiego, w którym solistą będzie Erzhan Kulibaev.

Robert Kamyk (TVP Kultura): Wielu utalentowanych młodych dyrygentów pochodzi z Wenezueli. Z czego to wynika?

Rafael Payare: Wszyscy nosimy w sobie te fantastyczne idee, które przekazał nam José Antonio Abreu za pośrednictwem El Sistema [program edukacyjny zakładający rozwój intelektualny dzieci i młodzieży ze wszystkich klas społecznych poprzez muzykę]. Maestro Abreu nauczył nas tworzyć muzykę, a jednocześnie pokazał, jak dzięki niej można stać się pozytywnym człowiekiem.

Czy jest coś, co w szczególności zawdzięcza pan El Sistema?

Całą moją edukację muzyczną. Najpierw kształciłem się w jednym z ośrodków prowadzonych w ramach El Sistema w moim rodzinnym mieście – Puerto la Cruz nad Morzem Karaibskim. Dostałem się do orkiestry dziecięcej, Sinfónica Infantil de Venezuela, z którą dużo podróżowałem. Wreszcie jako waltornista trafiłem do Młodzieżowej Orkiestry Wenezueli, która nosi imię Simóna Bolívara. To wszystko bardzo rozwinęło mnie muzycznie, ale też ukształtowało jako człowieka. Zetknąłem się wówczas ze wspaniałymi muzykami, z którymi mogłem dzielić się swoimi doświadczeniami.

Jakie uwagi przekazał panu maestro Abreu?

Mówił: „Rób to, co robisz z przekonaniem i pasją, tak, jakby to była ostatnia rzecz, którą masz do zrobienia w życiu”. Chodzi o to, by przemagać słabość, niewiarę w siebie, lenistwo. Maestro Abreu zawsze był wspaniałym wzorem, za którym się podążało. Przez 37 lat wytrwale przekonywał rząd Wenezueli do swoich idei, do tego, że warto inwestować w El Sistema, i skutecznie wprowadzał je w życie.

Co jest przyczyną tak ogromnego sukcesu Simón Bolívar Youth Orchestra? Jest przecież wiele orkiestr młodzieżowych na świecie.

Myszę, że wynika to z bardzo bliskich relacji przyjacielskich między nami. Wielu

z nas znało się dobrze już wcześniej.

Zanim zaczęliśmy grać w tej orkiestrze, muzykowaliśmy w Sinfónica Infantil de Venezuela. Razem dorastaliśmy, dojrzewaliśmy jako muzycy. To właśnie ta wspólnota, którą tworzy się od dziecka przez wiele lat powoduje, że tak dobrze się rozumiemy. A to wpływa oczywiście na jakość gry.

Grał pan w Simón Bolívar Youth Orchestra jako pierwszy waltornista. Na ile pomogło to panu w pracy dyrygenta?

Jako muzyk orkiestrowy mogłem obserwować, jak orkiestra się rozwija oraz jak pracują z nią różni dyrygenci. Mogłem zobaczyć, jak wspaniali dyrygenci osiągnęli to, na czym im zależało. Ta relacja, jaka wywiązywała się między dyrygentem a orkiestrą – obserwowana jednak z perspektywy muzyka – z pewnością wiele mnie nauczyła.

A kiedy nastąpił ten moment, że podjął pan decyzję: „Tak, chcę być dyrygentem”?

Wiele lat temu. Najpierw, oczywiście, chciałem być bardzo dobrym waltornistą. Założyłem na przykład kwintet dęty. Maestro Abreu stwarzał mi dużo możliwości, dzięki którym mogłem próbować sił jako dyrygent. Prawdziwy punkt zwrotny w mojej karierze nastąpił w ubiegłym roku, gdy wygrałem Konkurs Dyrygencki im. Nicolaia Malko w Kopenhadze.

Dziś mamy do czynienia z zupełnie innymi osobowościami dyrygentów niż w przeszłości. Myślę tu głównie o bardzo silnych, despotycznych mistrzach batuty, których właściwie już nie ma. Jakie cechy dyrygenta są dziś szczególnie cenione wśród muzyków orkiestrowych?

Współcześnie bardzo ważna jest relacja z muzykami, chemia między dyrygentem a zespołem. Muzycy muszą ufać dyrygentowi, nie tylko jako muzykowi, ale również człowiekowi. Dyrygent musi pozwolić muzykom grać i umieć wydobyć z nich to, co najlepsze. W przeszłości mieliśmy podział na role. Główną grał

dyrygent, a orkiestra była wykonawcą jego idei. Oczywiście nie zawsze, ale często tak było. Dzisiaj jest to przede wszystkim relacja.

W pracy dyrygenta z orkiestrą jest miejsce na demokrację?

Myślę, że tak; ale przede wszystkim istotna jest kwestia zaufania. Jeśli jest zaufanie, wtedy wszystko się układa tak, jak powinno. Jeśli tego nie ma, wówczas zaczyna się walka, która do niczego dobrego nie prowadzi. Kiedy relacja między dyrygentem a muzykami jest właściwa, wtedy można się naprawdę skupić na muzyce, a to jest przecież najważniejsze.

Pracował pan ze wspaniałymi dyrygentami: Claudio Abbado, Lorin Maazel, Bernard Haitink, Gustavo Dudamel. Którego z nich ceni pan najbardziej?

Od każdego z nich wiele się uczę. To, w jaki sposób komunikują się z orkiestrą jest niezwykle, mam na myśli energię, którą w sobie mają. Myślę, że szczególnie bliski jest mi Bernard Haitink. Uczestniczyłem w prowadzonych przez niego kursach mistrzowskich w Lucernie i wiele się wówczas nauczyłem. Jest wspaniałą osobą, potrafi fantastycznie wydobyć z orkiestry to, co w niej najlepsze, nie używając przy tym zbyt wielu słów. Claudio Abbado to także niezwykła osobowość, pełna energii. Gustavo Dudamel dokładnie wie, co i jak chce osiągnąć... Naprawdę trudno jest wskazać tylko jednego.

Jaki jest pana ulubiony repertuar?

Jak dotąd czułem się bardzo komfortowo w repertuarze, którym dyrygowałem: muzyka rosyjska, Beethoven, Mahler, Bartók. Lubię także twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Na szczęście nigdy dotąd nie musiałem powiedzieć: „O nie, tego nie będę dyrygował, to nie dla mnie”.

Kiedy po raz pierwszy zetknął się pan z muzyką Krzysztofa Pendereckiego?

Kiedy grałem jako pierwszy waltornista w Simón Bolívar Youth Orchestra. Krzysztof Penderecki często z nami pracował. To był niezwykle kontakt. Na konkursie dyrygowałem jego nowym utworem – *De natura sonoris no. 3*. Bardzo cenię jego muzykę.

Jakie ma pan marzenie jako dyrygent?

Jest wiele orkiestr światowych, którymi chciałbym dyrygować: Berliński Filharmonicy, Wiedeńscy Filharmonicy, Orkiestra Concertgebouw. Chciałbym się z nimi zmierzyć.

Rozmawiał **Robert Kamyk** (TVP Kultura)

Wenezuela eksportuje dyrygentów

Urodzaj na utalentowanych dyrygentów z tego kraju stał się faktem. El Sistema, model kształcenia muzycznego w Wenezueli przynosi wspaniałe efekty. Wielu wybitnych muzyków z tego kraju trafia do najlepszych europejskich orkiestr, ale najbardziej spektakularne stały się kariery dyrygentów młodego pokolenia, z których najstarszy jest Rafael Payare.

Wszyscy są wychowankami Narodowego Systemu Orkiestr Dziecięcych i Młodzieżowych, wspomnianego El Sistema, o którym w Polsce sporo pisano przy okazji pierwszego koncertu w naszym kraju Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela, zaproszonej blisko trzy lata temu przez Elżbietę Penderecką.

Program ten jest skierowany głównie do dzieci z trudnych środowisk, z przedmieść i ma im dać szansę na lepszą przyszłość dzięki kontaktowi ze sztuką. Ale jest też otwarty dla wszystkich chętnych. Bezpłatna edukacja muzyczna nie jest nastawiona na zawodowość. Dzieci grają w orkiestrach pod kierunkiem specjalistów. Starsze douczają młodszych. Tworzy się więc i wspólnota, o którą tu chodzi. Co więcej, muzykowanie wpływa na całą rodzinę: na koncerty, w których bierze udział dziecko, przychodzą rodzice, dziadkowie i dalsza rodzina. Koncerty też są darmowe, a w związku z tym sale pełne. Wszyscy żyją muzyką.

Oto kilku najwybitniejszych beneficjentów El Sistema oraz jego założyciela, dyrygenta José Antonia Abreu, pod którego kierunkiem się wykształcili:



DG

Gustavo Dudamel

Wielka sława, wielka kariera. 31-latek z Barquisimeto. Obecnie dyrektor muzyczny Los Angeles Philharmonic. Wcześniej na czele Simón Bolívar Youth Orchestra, rewelacyjnego zespołu symfonicznego, złożonego z najzdolniejszej młodzieży Wenezueli. Orkiestra ta stała się fenomenem artystyczno-kulturowym, który podchwyciła wytwórnia Deutsche Grammophon. Płyty nagrane przez Dudamela sprzedają się w tysiącach egzemplarzy, za jedną z nich otrzymał nagrodę Grammy. W swoim kraju jest idolem młodzieży.



ASKONAS HOLT

Diego Matheuz

Wielce obiecujący artysta – w wieku 27 lat został głównym dyrygentem Teatro La Fenice w Wenecji. Zaproszenie otrzymał po rewelacyjnie poprowadzonym *Rigoletcie*. Jest także głównym gościnnym dyrygentem Mozart Orchestra, której szefuje Claudio Abbado. Zasypywany propozycjami od najlepszych orkiestr świata. Był koncertmistrzem Simón Bolívar Youth Orchestra, bliskim współpracownikiem swego krajana, Dudamela.



ASKONAS HOLT

Christian Vásquez

Pochodzi z Caracas. Również zaczynał kontakt z muzyką jako dziewięcioletni skrzypek w dziecięcej orkiestrze San Sebastian de los Reyes, później w Simón Bolívar Youth Orchestra, z którą zadebiutował jako dyrygent w 2008 r., w wieku 24 lat, interpretując II Symfonię Mahlera. Jest dyrektorem muzycznym Teresa Carreño Youth Orchestra of Venezuela i dyrygentem gościnnym orkiestr skandynawskich – w Gävle i Stavanger.



ARCHIWUM ARTYSTY

Joshua Dos Santos

26-latek. Pracę w ramach El Sistema wspomina jako wielką szkołę życia. Zaczął dyrygować, gdy miał 15 lat, dwa lata później już kierował orkiestrą. Z powodzeniem dyryguje w Stanach Zjednoczonych (Miami Symphony Orchestra), a niedawno zadebiutował również w Polsce, i to jako interpretator Lutosławskiego, dyrygując orkiestrą Filharmonii Łódzkiej.



Simon Trpčeski



Sabina von Walther



Mūza Rubackytė



Kirill Karabits



Evelyn Herlitzius



Michelle Breedt



Barry Douglas



Erzhan Kulibaev



Vladimir Fedoseyev



Julian Rachlin



Amanda Hall



Andrew Craig Brown



John Axelrod



Rudolf Buchbinder



Maria Luigia Borsi



Kristjan Järvi

Wielkanocny Festiwal czas zacząć

Kameralistyka – rocznice – wschodzące talenty estrad koncertowych. Wokół tych haseł zbudowany jest program 17. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie, który rozpocznie się 17 marca i potrwa blisko dwa tygodnie, do świąt.

Zaprasza dyrektor generalna festiwalu, **Elżbieta Penderecka**, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

Kameralistyka

Właśnie na tegorocznym Wielkanocnym Festiwalu, pierwszy raz po dziewięciu latach, usłyszymy w Warszawie czołowy brytyjski kwartet smyczkowy, w którym altowiolistą jest Polak, Krzysztof Chorzelski. **Belcea Quartet** przedstawi wybór kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena (op. 59 nr 1 i op. 131) – ich komplet nagrał na swoich najnowszych płytach, wydanych przez wytwórnię Zig-Zag Territoires. Ponownie wystąpią także **Artis Quartet** i **Tokyo String Quartet** – zaprezentują utwory Haydna, Schuberta, Verdiego, Bartoka.

W ubiegłym roku rozpoczęto cykl poświęcony sonatom na fortepian i skrzypce Beethovena, z udziałem znakomitych kameralistów: skrzypka **Juliana Rachlina** i pianisty **Itamara Golana**. W tym roku zabrzmiały sonaty z op. 12 (nr 1 i 3) i 30 (nr 2).

Pianiści

Sonaty fortepianowe Haydna, Beethovena i Schuberta wypełnią recital wybitnego austriackiego wirtuoza **Rudolfa Buchbindera**. Jest on niemal pianistą-rezydentem oraz przyjacielem festiwalu od początku jego istnienia. Natomiast intrygujący solista z Macedonii, **Simon Trpčeski**, pojawi się na tej imprezie pierwszy raz, prezentując dzieła Schuberta i Liszta.

W podwójnej roli pianisty i dyrygenta wystąpi **Barry Douglas**, który od fortepianu poprowadzi zespół Camerata Ireland, wykonując dzieła Mozarta, Beethovena, Fielda.

Verdi i Wagner

200. rocznica urodzin Giuseppe Verdiego i Richarda Wagnera stała się inspiracją przypomnienia dwóch dzieł owych antagonistów sceny muzycznej XIX wieku. **Leopold Hager** poprowadzi drugi akt dramatu muzycznego mistrza z Bayreuth – *Tristana i Izoldy* (1859), w którym wystąpią śpiewacy specjalizujący się w partiach Wagnerowskich: Stefan Vinke (Tristan), Evelyn Herlitzius (Izolda), Franz Hawlata (Król Marek), Michelle Breedt (Brängene), oraz Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia z Katowic. Realizowany od pięciu edycji festiwalu cykl *Nieznane opery* tym razem wypełni pierwotna, mało znana wersja *Simona Boccanegry* Verdiego (1857). Podobnie jak w poprzednich latach



PIOTR KUĆA

koncertowe wykonanie opery poprowadzi Łukasz Borowicz, dyrygując Polską Orkiestrą Radiową i Chórem Filharmonii Narodowej. W partiach solowych wystąpią młodzi amerykańscy wokaliści, m.in. Stephen Powell (Boccanegra), Amanda Hall (Maria) oraz studenci lub absolwenci Yale School of Music w Nowym Yorku, przygotowani przez profesor Doris Yarick-Cross.

W związku z taką okazją, jak Rok Verdiowski, nie mogło zabraknąć niezwykłego dzieła, jakim jest *Messa da Requiem*, o którym Brahms powiedział, że „mógł je napisać tylko geniusz”. W koncercie finałowym zabrzmia ono pod batutą **Krzysztofa Pendereckiego**. Solistami będą: Maria Luigia Borsi, Tea Demurshvili, Francesco Demuro i Nikolay Didenko.

Wielka trójca

W programie Festiwalu nie zabraknie również polskich akcentów jubileuszowych. *Koncert wiolonczelowy* Witolda Lutosławskiego wykona **Nikolas Altstädt**, laureat Credit Suisse Young Artists Award (2010) i uczestnik szeroko zakrojonego programu New Artist's Generation rozgłośni BBC.

Solistą w *II Koncercie skrzypcowym „Metamorfozy”* Krzysztofa Pendereckiego będzie Jarosław Nadrzycki, występujący w ostatnich dwóch sezonach z najwybitniejszymi światowymi dyrygentami i orkiestrami. Amerykański dyrygent John Axelrod wraz z Orkiestrą Symfoniczną i Chórem Filharmonii Narodowej poprowadzi *II Symfonię „Kopernikowską”* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Partie solowe zaśpiewają sopranistka Aleksandra Kubas-Kruk i baryton Robert Gierlach.

Dyrygenci i orkiestry

Wielbicieli wielkiej symfoniki ucieszy zapewne perspektywa wysłuchania *IV Symfonii „Romantycznej”* Antona Brucknera oraz jego *Te Deum*, które zabrzmia pod batutą **Huberta Soudanta**.

Jak zwykle na Wielkanocnym Festiwalu wystąpią cenione europejskie orkiestry. Wielka Orkiestra Symfoniczna im. Czajkowskiego z Moskwy pod kierunkiem **Vladimira Fedoseyeva** wykona *X Symfonię* Dymitra Szostakowicza; MDR Sinfonieorchester z Lipska pod dyрекcją **Kristjana Järvi** zaprezentuje *Ósmą* Beethovena, a także będzie towarzyszyła Jarosławowi Nadrzyckiemu w *Koncercie skrzypcowym* Pendereckiego.

Z najmłodszymi stażem, lecz mającymi już wyrobioną markę polskimi zespołami zaprezentuje się nowa generacja dyrygentów. Pochodzący z Ukrainy Kirill Karabits zainauguruje Festiwal *IX Symfonią* Beethovena przy udziale Orkiestry Akademii Beethovenowskiej. Karabits od czterech lat piastujący funkcję głównego dyrygenta Orkiestry Symfonicznej w Burnemouth (Anglia) jest zapraszany do współpracy przez najlepsze orkiestry starego kontynentu.

Ubiegłoroczny zwycięzca Malko Competition w Kopenhadze, Wenezuelczyk Rafael Payare poprowadzi orkiestrę Sinfonia Iuventus. Solistą będzie Erzhan Kulibaev, laureat międzynarodowych konkursów skrzypcowych, m.in. im. Wieniawskiego w Poznaniu – wykona *Koncert skrzypcowy D-dur* Piotra Czajkowskiego.

Pozamuzycznie

Zgodnie z tradycją główny nurt koncertowy Festiwalu uzupełniony jest przez liczne wydarzenia towarzyszące, jak Wystawa Manuskryptów w Bibliotece Jagiellońskiej (14–29 marca), Międzynarodowe Sympozjum Naukowe (obie imprezy podejmują przewodnie hasło 17. Festiwalu – „Beethoven: wzniosłość i entuzjazm”), a także Mistrzowski Kurs Wokalny prowadzony przez Doris Yarick-Cross, dziekana Wydziału Wokalnego i Operowego Yale School of Music. Autorem festiwalowego plakatu jest warszawski artysta Tymek Borowski. **BM**

Teatry najchętniej wystawiają te tytuły, które nie przeciwstawiają się tradycyjnym gustom widzów.

Jacek Marczyński

Verdi, Puccini i Mozart to niezmiennie najpopularniejsi kompozytorzy operowi. Nie zaskakuje zestawienie 104 tys. przedstawień, jakie w ostatnich pięciu sezonach zagrano w 59 krajach świata. Właściwie każdy ułożyłby podobną listę najpopularniejszych oper, bo pierwsza dziesiątka składa się wyłącznie z samych pewniaków. Królują: Giuseppe Verdi z *Traviatą* (1. miejsce) i *Rigolettem* (9.), Giacomo Puccini (*Cyganeria* – miejsce 2., *Tosca* – 5. i *Madame Butterfly* – 8.) oraz Wolfgang Amadeusz Mozart (*Czarodziejski flet* – 4., *Wesele Figara* – 6. i *Don Giovanni* – 9.).

Między trzech operowych gigantów zdołał się wcisnąć Georges Bizet, ale też trudno sobie wyobrazić jakikolwiek teatr na świecie bez *Carmen* (3.). Na 8. miejscu listy, prezentowanej na www.operabase.com uplasowała najwspanialsza w dziejach opera komiczna – *Cyrulik sewilski* Rossiniego. Pierwszy Wagner pojawia się dopiero na 23. pozycji i jest to oczywiście *Holender Tułacz*.



Ranking najczęściej wystawianych oper XX wieku

Debussy
Peleas i Melizanda
reż. Robert Wilson
Teatro Real
w Madrycie

© JAVIER DEL REAL/TEATRO REAL



BAYERISCHE STAATSOOPER

1.

Leoš Janáček – *Jenufa*

Libretto jest typowym melodramatem o dziewczynie z nieślubnym dzieckiem. Postacie wykraczają jednak poza operowy szablon (intrygująca Kościelnica), a partytura łączy założenia dramatu muzycznego z fragmentami wzorowanymi na morawskim folklorze. *Jenufa* – wystawiona w Warszawskiej Operze Kameralnej (2004) – nadal czeka na interesującą inscenizację w Polsce. Na zdjęciu: Staatsoper Monachium, reż. Barbara Frey, 2009.

Dla polskiego widza zaskakująca może być wysoka, 12. lokata zupełnie niegranej u nas opery Engelberta Humperdincka *Jaś i Małgosia*, ale warto pamiętać, że jedna trzecia wszystkich przedstawień operowych odbywa się w Niemczech. W liczbie obejrzanych spektakli na milion mieszkańców Niemców wyprzedzają Austriacy i Estończycy. W tej klasyfikacji Polska zajmuje 22. lokatę – za Islandią i Słowenią. Możemy wszakże pocieszać się faktem, że o dziesięć miejsc za nami

są Stany Zjednoczone. Mimo że w liczbach bezwzględnych Amerykanie mają co roku do wyboru ponad trzy razy więcej przedstawień niż Polacy, dostępność do teatru operowego jest tam znacznie mniejsza niż u nas.

Pozostańmy jednak przy najpopularniejszych tytułach. Teatr operowy na początku XXI wieku egzystuje dzięki sprawdzonej klasycie i ta sytuacja nie zmienia się od dawna. Klasyfikacja uaktualniana po każdym sezonie ulega jedynie drobnym modyfikacjom. Dawno też nie objawiło się dzieło, które zrobiłoby prawdziwie światową

karierę. Do najgłośniejszych utworów ostatniej dekady należy opera, którą w 2000 r. skomponował Amerykanin Jake Haggie – *Dead Man Walking*. Libretto oparto na głośnej książce Helen Prejean, która wcześniej doczekała się filmowej wersji ze znakomitymi kreacjami Susan Sarandon i Seana Penna. Sukces tej opowieści w świecie opery wystarczył jednak zaledwie do zajęcia miejsca pod koniec drugiej setki najczęściej grywanych tytułów. Większą liczbę przedstawień miał *Pamiętnik Anny Frank* – monodram na sopran i orkiestrę



ROBBIE JACK/CORBIS/FOTOCANALS

3.

Benjamin Britten – *Obrót śruby*

Opera z 1954 r. tak kompletnie w Polsce nieznana, że funkcjonuje wyłącznie pod angielskim tytułem: *The Turn of the Screw*. Horror z podtekstami seksualnymi, w którym guwernantka walczy o dzieci z upiorami przeszłości. Britten ozdobił to muzyką bogatą w niuanse. Słynna inscenizacja ostatnich lat – festiwal w Glyndenbourne (reż. Jonathan Kent, 2006–2011). Na zdjęciu spektakl z London Coliseum, reż. David McVickar.

2.

Francis Poulenc – *Dialogi karmelitanek*

Jak na operę powstałą w latach 50., to utwór bardzo tradycyjny, ale Poulenc powiedział: „Moje karmelitanki potrafią śpiewać tylko muzykę tonalną”. Może dzięki temu widzowie lubią to widowisko historyczne o dynamicznej narracji? Jedyne polskie wystawienie w Teatrze Wielkim w Łodzi w 2000 r. przeszło bez echa.

Na zdjęciu: Bayerische Staatsoper Monachium, reż. Dmitri Tcherniakov, 2010.

BAYERISCHE STAATSOOPER



kameralną Grigorija Frida z 1980 r. (129. lokata). Phillip Glass, Hans Werner Henze czy John Adams uznanie w operze zawdzięczają faktowi, że są autorami wielu dzieł scenicznych, z których żadne jednak nie dorównało w ostatnich sezonach sukcesem tym dwóm utworom. Hasło „opera współczesna” publiczność na całym świecie utożsamia z dziełami powstałymi w XX stuleciu, choć oczywiście trzeba dokonać tu pewnych wykluczeń. W przeciwnym razie w takim rankingu mielibyśmy do czynienia z absolutną dominacją

dwóch kompozytorów: Giacomo Pucciniego i Richarda Straussa. Doceniając ich nowatorskie na swoje czasy poszukiwania muzyczne, uznać należy, że stylistycznie obaj przynależą do poprzedniej epoki. W mniejszym zaś stopniu wytyczali dla opery nowe szlaki.

Ranking najczęściej wystawianych oper XX wieku składa się zatem z utworów, które uplasowały się dopiero w połowie pierwszej setki wszystkich dzieł obecnych na światowych scenach. Jeśli ktoś chciałby narzekać na konserwatywne gusty Niemców,

Amerikanów, Francuzów czy Brytyjczyków, niech sobie uświadomi, jak wiele sami mamy do odrobienia, skoro większość tych utworów w polskich teatrach w ogóle się nie pojawia. Blisko pierwszej dziesiątki arcydzieł XX wieku znalazł się *Król Roger*. W ciągu ostatnich pięciu lat pojawił się na scenach Petersburga, Barcelony, Paryża, Bonn, także na festiwalach w Bregencji i w Edynburgu. Tym niemniej Karol Szymanowski nie jest najpopularniejszym polskim kompozytorem operowym, wciąż wyprzedza go pocziwy Moniuszko.

4.

Alban Berg – *Wozzeck*

Genialne połączenie założeń muzyki atonalnej z odwołaniem do tradycji, bo każdej scenie Berg nadał klasyczną formę muzyczną. Dzisiejszy teatr odnajduje tu uniwersalną w wymowie tragedię o człowieku odrzuconym przez społeczeństwo. O tym też był spektakl Krzysztofa Warlikowskiego w Operze Narodowej w 2006 r., a w Gran Teatre del Liceu – inscenizacja Calixto Bieito (na zdjęciu).

GRAN TEATRE DEL LICEU





OPERA BASTILLE

5.

Claude Debussy – *Peleas i Melizanda*

Dzieło z 1904 r., ale należące do kanonu współczesnego teatru. Ta francuska odpowiedź na dramaty Wagnera to wzór tzw. opery literackiej, subtelna muzyka sączy się niespiesznie, nie zagłuszając słowa. Polski widz miał okazję obejrzeć w 2002 r. jedynie wersję kameralną (z fortepianem) w Operze Narodowej. Na zdjęciu: Opera Bastille, reż. Robert Wilson.

7.

Sergiusz Prokofiew – *Miłość do trzech pomarańczy*

Najbardziej lubiana opera (z 1919 r.) Prokofiewa, który nie powtórzył już takiego sukcesu. Zamiast typowo rosyjskiego patosu jest tu żart i groteska. *Marsz* z tej opery stał się samodzielnym przebojem. W 2002 r. do Opery Narodowej tę operową bajkę przywiózł moskiewski Teatr Bolszoi (na zdjęciu).



TEATR BOLSZOJ/TW - ON



MIKE HOBAN GLYNDEBOURNE FESTIVAL

9.

Benjamin Britten – *Sen nocy letniej*

Mistrzowskie połączenie poetycko-komediowego świata Szekspira z muzyką. Wspaniałe tworzywo do zabawy w nowoczesny teatr, z elementami parodii XIX-wiecznej opery. W Polsce zainteresowała się nim na razie Beata Redo-Dobber, realizując w 2012 r. spektakl ze studentami warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego. Na zdjęciu: spektakl z festiwalu w Glyndebourne.

6.

Igor Strawiński – *Żywot rozpustnika*

Strawiński dobiegał osiemdziesiątki, gdy zachwycił operą, odwołując się do Händla, Mozarta i Rossiniego.

Dziś to dzieło uważane jest za postmodernistyczne, co jeszcze wzmacnia jego popularność. Są w nim treści ważne, o czym świadczą świetne spektakle z 2010 r.: Krzysztofa Warlikowskiego (Staatsoper w Berlinie) i Marka Weissa (Warszawska Opera Kameralna).

Na zdjęciu: Staatsoper Unter den Linden, reż. Krzysztof Warlikowski, 2010.

RUTH WALZ



8.

Dymitr Szostakowicz – *Lady Makbet mceńskiego powiatu*

Sławę zawdzięcza walorom teatralno-muzycznym.

W 1936 r. operę tę obejrzał Stalin i oskarżył Szostakowicza o formalizm. Na światowe sceny wróciła ponad 30 lat później.

Muzyka prześlągnięta jest erotyzmem, co świetnie pokazał Martin Kušej w spektaklu na scenie De Nederlandse Opera w Amsterdamie, i co udowadnia Gabriel Chmura, dyrygując spektaklami w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

Na zdjęciu: Barbara Kubiak, Sergey Nayda.

KATARZYNA ZALEWSKA/TEATR WIELKI W POZNANIU



10.

Benjamin Britten – *Peter Grimes*

Od tego mrocznego dzieła z 1945 r. o romantycznym samotniku odrzuconym przez środowisko, a szukającym swojego miejsca wśród innych, zaczęła się światowa kariera Brittena jako kompozytora operowego. Kiedy doczekamy się wreszcie polskiej premiery?

Na zdjęciu: Deutsche Oper Berlin, reż. David Alden, Christopher Ventris (Grimes), 2013

DEUTSCHE OPER BERLIN



Dlaczego Lutosławski nie skomponował opery?

Surrealizm, elektronika, całkowicie nowa, daleka od konwencji idea teatru – takie miał plany, ale dzieło operowe nie powstało.

Ewa Szczecińska (Polskie Radio)

1. Wydaje się, że powodem była modernistyczna postawa kompozytora. Wieloletnia praca nad własnym, nowym językiem muzycznym tak go pochłonęła, że nie wyobrażał sobie skomponowania opery, która powielalaby tradycyjne konwencje. Zarówno elementy teatralne, libretto, jak i muzyka musiałyby być nowe. Drugi powód miał charakter zewnętrzny – Lutosławski żył i działał w miejscu i czasach bardzo niespokojnych, w warunkach diametralnie odmiennych niż te, w których tworzyli jego koledzy z Zachodu: Olivier Messiaen (rocznik 1908), Elliott Carter (rocznik 1908), John Cage (rocznik 1912) czy rówieśnik, Benjamin Britten.

Jako usprawiedliwienie odwrotu od nowoczesnego języka, wciąż przypomina się niesprzyjające warunki, w jakich żył Dymitr Szostakowicz (ur. 1906), lecz życiowe okoliczności również Lutosławskiemu przez wiele lat nie sprzyjały. Jednym z istotnych powodów „zapóźnienia” w podjęciu wielu kompozytorskich tematów, w tym formy muzyczno-teatralnej, były najpierw tragiczne doświadczenia rodzinne (śmierć ojca i stryja w Moskwie z rąk bolszewików), które boleśnie naznaczyły wczesne lata życia kompozytora, dystansując go zarazem do polityki. Potem – wojna, odpowiedzialność za coraz bardziej bezradną życiowo matkę i opieka, którą ją otaczał. Wreszcie stracona – z punktu widzenia autentycznej twórczości – powojenna dekada panowania w Polsce estetycznego terroru, jakim była doktryna socrealizmu. Tak było aż do odwilży w 1956 r. Kompozytorzy z Zachodu w porównaniu z Lutosławskim żyli więc w warunkach cieplarnianych, mogli spokojnie pracować nad nowym muzycznym językiem, co dla XX-wiecznych modernistów było przecież

wyzwaniem najważniejszym. Wydaje się, że Lutosławski dzieła teatralno-muzycznego po prostu podjąć nie zdołał. Lecz czy gdyby ów czas nie został utracony, powstałoby surrealistyczne, muzyczno-teatralne dzieło, o którym przez dziesiątki lat rozmyślał? Wiadomo na pewno, że żywił sceny bardzo kompozytora pociągał – regularnie uczestniczył przecież w teatralnych premierach. W latach 40. i 50. komponował też muzykę dla wielu scen warszawskich, ale w tamtych czasach nie mogło być to dla niego tym, czym jest na przykład dla działającego w zupełnie innych realiach Pawła Mykietyna, czyli kompozytorską pracą traktowaną jako pole przeprowadzania ważnych muzycznych eksperymentów, którą wykonuje się z pasją. Lutosławski pisał dla teatrów zarobkowo i – jak w monografii kompozytora piszą Danuta Gwizdalanka i Krzysztof Meyer – *wypełniał swe zadania solidnie, acz bez szczególnego zaangażowania*. Jego muzyka pisana do sztuk teatralnych, wystawianych głównie w Teatrze Polskim w Warszawie *niewiele miała wspólnego z indywidualnym stylem kompozytora*. Wszystko, co działo się wówczas w teatrach poddane było wnikliwej cenzurze, nie było tam miejsca na eksperymenty. W styczniu 1948 r. Lutosławski skomponował muzykę do *Cyda* Pierre’a Corneille’a w reżyserii Edmunda Wiercińskiego, potem do kolejnych spektakli tego reżysera; współpracował też m.in. z Leonem Schillerem i Erwinem Axerem. Jednak rezultatem tej działalności zawsze była muzyka konwencjonalna, daleka od jego osobistych aspiracji i nie budząca zastrzeżeń cenzorów. Nieco poważniej traktował Lutosławski współpracę z Teatrem Polskiego Radia, dla którego przez kilkanaście lat, między rokiem 1945 a 1960, napisał muzykę

do w sumie około 80 słuchowisk.

Na szczególną uwagę zasługuje stylizowana na renesansowe interludia muzyka do słuchowiska poetyckiego prezentującego *Sonet* Pierre’a Ronsarda (1954). Jednak również tu nie znajdziemy utworów, które mogłyby konkurować z autonomiczną twórczością mistrza.

2. Jaka zatem miała być opera, czy raczej dzieło muzyczno-teatralne Witolda Lutosławskiego, gdyby je skomponował? Odpowiedzi znajdziemy w wypowiedziach i zapiskach samego kompozytora. W *Zeszytach myśli* – notatniku zawierającym rozmaite refleksje na temat muzyki – pod datą 21 lutego 1959 r. znajdujemy wpis: *Przeczytać jeszcze raz „Nadzwyczajną raketę” Wilde’a – temat do 1-aktówki, a w każdym razie dobry przykład do zastosowania idei umowności najdalej posuniętej jako jedynej wyjścia dla opery*. Dwa lat później, pod datą 12 marca 1961 r., w tym samym dzienniku artystycznym Lutosławski notuje: *Sztuka w Polsce często pojmowana była przez samych twórców w sposób infantylny: „my też...”, „dorównać...”, „polski wariant jakiegoś kierunku...”, „narodowe cechy...”, „polski Picasso, polski Bartók, polski Salvador Dali...”. Udawanie dorosłych i tyle. Cechą artysty autentycznego jest zdolność wzięcia na siebie odpowiedzialności za fizjonomię i losy sztuki jego epoki. Tylko tą drogą dochodzi się do czegoś. Każdy, nawet najskromniejszy talent, jeśli potrafi choć odrobinę tej odpowiedzialności wziąć na siebie – ma swoje miejsce w historii sztuki. Reszta to pasożyty, mąciciele, uprzykrzona halastra*. No tak, Lutosławski miał bardzo osobną wizję opery, nie było w niej miejsca na kopiowanie



LESZEK ŁOŻYŃSKI/REPORTER

Witold Lutosławski w swojej pracowni w willi przy ul. Śmiałej na Żoliborzu, 1973.

wzorów z Zachodu. Wprost i najbardziej klarownie poglądy na ten temat wyraził w radiowej rozmowie, którą w 1971 r. przeprowadził z nim Janusz Cegiella. Lutosławski mówił wówczas o anachronizmie dawnej operowej konwencji, całkowicie nieprzydatnej dla współczesnego kompozytora (przy innej okazji stwierdził: *Opera jest dla mnie rodzajem sztuki najbardziej zramolałym*). Największy problem miał z samym śpiewem na scenie, dla którego nie widział artystycznego usprawiedliwienia. Śpiew na scenie byłby do zaakceptowania pod jednym warunkiem: w teatrze, w którym stopień umowności byłby tak wysoki, że fakt śpiewania zamiast mówienia byłby już tylko jednym ze szczegółów. Ulubionym, pozytywnym przykładem takiej umowności była wielokrotnie przez Lutosławskiego przywoływana opera *Dziecko i czary* Maurice'a Ravela, zwłaszcza śpiewający fotel i figura staruszka symbolizującego tabliczkę mnożenia. Widzę dla siebie możliwości w teatrze wychodzącym od teatru surrealistycznego, teatru absurdu – pisał Lutosławski, a Heinz Holliger w rozmowie przeprowadzonej niedawno przez Krzysztofa Komarnickiego wspomina o jego planach skomponowania opery *La conférence des oiseaux*. Lutosławski zawsze podkreślał, że nie interesuje go teatr abstrakcyjny, lecz taki, który jakieś treści przekazuje. Niemniej ma to być język nierealistyczny, bo śpiew na scenie w miejsce mówienia jest krzyżem nierealistycznym środkiem. Dopóki choćby jakiś zarys nowej konwencji nie zjawi mi się w wyobraźni, nie jestem w stanie niczego zacząć – mówił Lutosławski o pracy nad operą we wspomnianej rozmowie z Cegiellą. W operowej realizacji chodziło kompozytorowi o daleko, aż do absurdu posuniętą, „ideę umowności”, a także o dzieło osobne i własne,

w którym jego artystyczna wyobraźnia nie kopiowałaby wzorów już istniejących – Lutosławski zdecydowanie nie chciał być prowincjonalnym kompozytorem z Polski. Być może w dziele scenicznym po raz pierwszy zrealizowałby też zamysł połączenia głosów i instrumentów z elektroniką? W przechowywanym w archiwum Fundacji Paula Sachera w Bazylei zbiorze rękopisów kompozytora znajduje się notatka o planowanym utworze, opartym na opowiadaniu Franza Kafki *Przed prawem*, który skomponować miał na dwóch lub jednego solistę, chór i orkiestrę oraz media elektroakustyczne.

3.

Rozmyślenia Witolda Lutosławskiego nad nową operową konwencją trwały latami, co najmniej od lutego 1959 r. Namiastką tych dążeń były dzieła, które stanowią dziś wartość same w sobie: *Trois poèmes d'Henri Michaux* na chór mieszany i orkiestrę (1963), *Paroles tissées* na tenor i orkiestrę kameralną do słów Jeana-François Chabruna (1965), *Les espaces du sommeil* na baryton i orkiestrę do słów Roberta Desnosa (1975).

Le grand combat – druga część *Poematów* Henri Michaux – to coś w rodzaju muzycznej sceny, co przyznawał sam kompozytor. Wreszcie *Chantefleurs et chantefables* na sopran i orkiestrę (1990) – cudowny koncertowy cykl pieśni do dziewięciu wybranych surrealistycznych wierszyków Desnosa. Dziecięca wyobraźnia (jak u Ravela!) doprowadziła go zatem do jednej z najwspanialszych w XX wieku muzycznych wizji, opiewających oniryczno-baśniową, odrealnioną rzeczywistość. Logika tych zespolonych ze sobą słów i muzycznych konstrukcji nie jest logiką opowieści czy

dialogu, lecz logiką snu. Wybierał zatem odpowiednie teksty, które niosły potem jego wyobraźnię w stronę barwnej i bajkowej muzyki. Bo, jak mówił: *W poezji, w której wszystko do końca jest powiedziane, nie ma po prostu miejsca na muzykę*. Najdoskonalszym tego ujęciem wydaje się ostatni cykl, w którym magia natury – kwiatów, zwierząt, ptaków i owadów – zrealizowana została nie na scenie, lecz koncertowej estradzie. Nie przypadkiem *Chantefleurs et chantefables* jest dziś jednym z najczęściej wykonywanych utworów mistrza. A może nadalby się na scenę? To nie jest wykluczone.

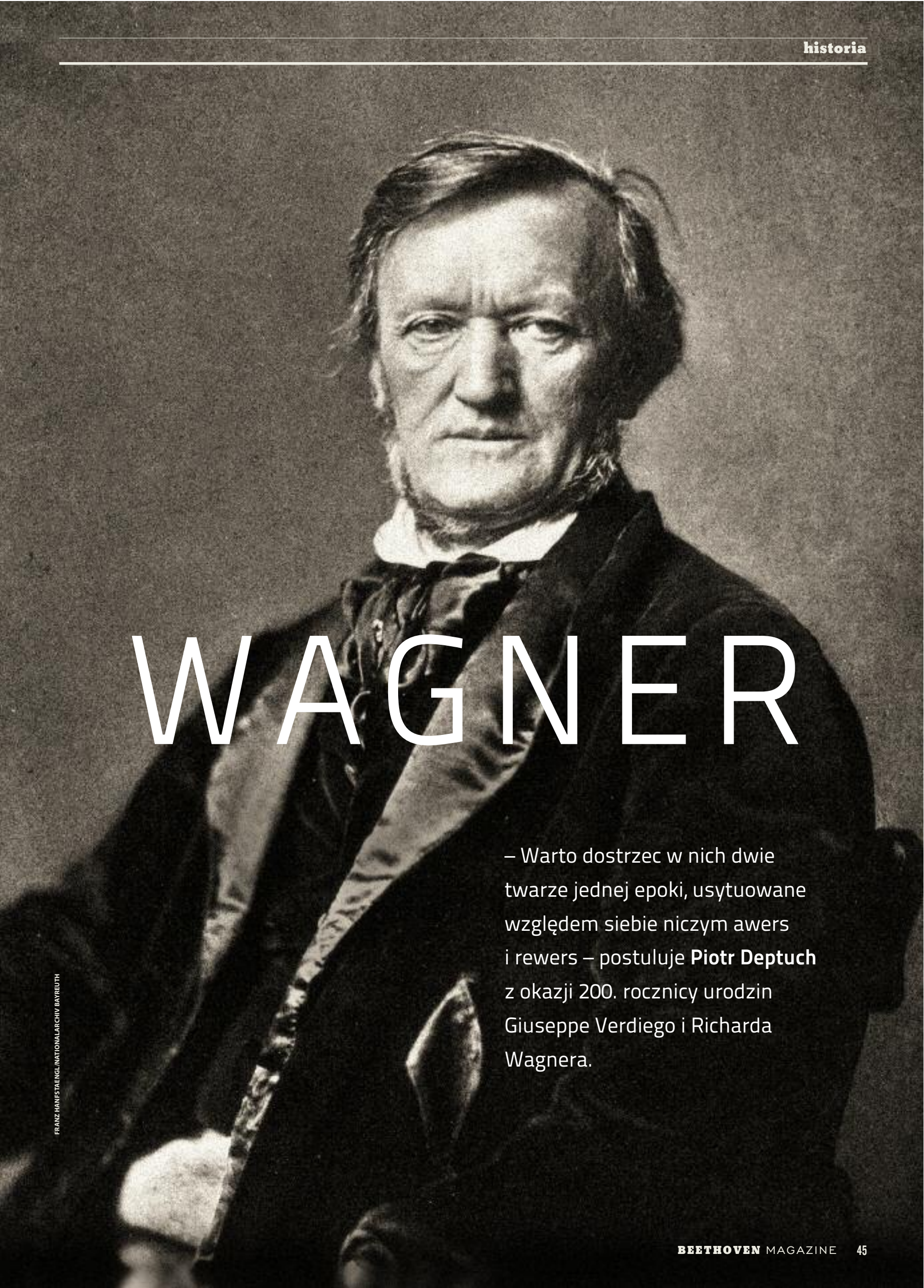
4.

Najciekawszą formę dramaturgicznego zmysłu Witolda Lutosławskiego mają jego największe dzieła instrumentalne: *Kwartet smyczkowy*, *Koncert wiolonczelowy* i *III Symfonia*. Lutosławski-modernista, podkreślający na każdym kroku autonomię muzycznej sztuki, mówił o nich językiem zaskakująco nieabstrakcyjnym. Np. przy okazji polskiej premiery *Koncertu wiolonczelowego* pisał o sytuacjach muzycznych, w których mowa o „zapraszaniu do dialogu”, „wściekłych interwencjach trąbek i orkiestry”, „próbie sił między wiolonczelą a orkiestrą”, oraz o „atakowaniu solowej wiolonczeli przez coraz to inne, drobne grupy instrumentów”. Sytuacja muzyczna rozgrywana w tym utworze jest zatem pełna napięcia, „widowiskowa” i bardzo dramaturgiczna, o ogromnym teatralnym potencjale. *Szereg sytuacji typowych raczej dla dramatu niż dla muzyki został tu zastosowany jako zasada nawiązywania następujących po sobie myśli muzycznych* – pisał kompozytor w tekście *O roli słowa, teatralności i tradycji w muzyce*.

Podobnie jest w kameralnym, na pozór intymnym *Kwartecie smyczkowym*. Komentując utwór na potrzeby publiczności, nie używał Lutosławski wprawdzie tak dalece ilustracyjnego języka jak w przypadku *Koncertu wiolonczelowego*, ale i tu pojawiają się określenia typu „gwałtowny charakter”, „przesilenie” czy określenie narracji rozpoczynającej utwór partii pierwszych skrzypiec jako *recitativo*. W kwartecie, na oczach i uszach koncertowej publiczności rozgrywa się bowiem czysto muzyczna scena dramatyczna, aleatoryczna (swobodna) rytmika utworu, oddana do realizacji wykonawcom – ma być wedle słów kompozytora bliska narracji ludzkiej mowy. Może zatem Lutosławski nie musiał komponować opery? Może swą surrealistyczną, pełną niedopowiedzeń wizję teatru muzycznego zrealizował w pełni w muzyce czysto instrumentalnej?

Po obu
stronach
Alp

VERDI



WAGNER

– Warto dostrzec w nich dwie twarze jednej epoki, usytuowane względem siebie niczym awers i rewers – postuluje **Piotr Deptuch** z okazji 200. rocznicy urodzin Giuseppe Verdiego i Richarda Wagnera.



Oczywiście – wielkie dramaty muzyczne Wagnera zawsze będą wydarzeniem i wykonawczym probierzem, ale nie czekamy na nie w poczuciu wyjątkowości. Znakomite wykonania pojawiają się miejscach, które kiedyś niekoniecznie stanowiły przestrzeń pierwszego wyboru dla całej rzeszy Wagnerowskich fanów.

Zgodnie z logiką kalendarza świat muzyczny dedykuje rok 2013 dwóm wielkim kodyfikatorom XIX-wiecznej opery – Verdiemu i Wagnerowi. Obydwaj kompozytorzy znakomicie funkcjonują zarówno w przestrzeni wykonawczej, jak i w muzykologicznej refleksji. Trudno oczekiwać, aby tegoroczne obchody przyniosły jakieś przewartościowania. Warto jednak przyjrzeć się temu, co zmieniło się od czasu poprzednich jubileuszy.

Wagner

Ostatnią wagnerowską rocznicę świętowano w 1983 r., w setną rocznicę śmierci kompozytora. W ciągu minionych 30 lat nastąpiła niebywała ekspansja dzieł niemieckiego geniusza, które opuściwszy getto Bayreuth i kilku niemieckich metropolii, niczym lawa rozlały się po scenach całego świata. Oczywiście – wielkie dramaty muzyczne Wagnera zawsze będą wydarzeniem i wykonawczym probierzem, ale nie czekamy na nie w poczuciu wyjątkowości. Znakomite wykonania pojawiają się miejscach, które kiedyś niekoniecznie stanowiły przestrzeń pierwszego wyboru dla całej rzeszy Wagnerowskich fanów. Wystarczy tu wspomnieć słynną realizację *Pierścienia Nibelunga* z Królewskiej Opery w Kopenhadze, wydaną później w wersji DVD przez Decca Classics. Realizacje sceniczne uzupełniają liczne koncerty, choćby niedawne znakomite prezentacje całości *Tristana* i *Izoldy* z udziałem Niny Stemme w Berlinie – pod batutą Marka Janowskiego i w Paryżu – z dyrygującym Mikko Franckiem. A przecież na absencję tego dzieła w teatrach operowych mieszkańcy tych miast narzekać nie mogą. Melomani mają w tej

chwili styczność z całym w zasadzie kompozytorskim dorobkiem mistrza z Bayreuth. *Rienzi* z roku na rok poczyną sobie coraz śmielej (znakomita produkcja w Berlińskiej Deutsche Oper), a nawet młodzieńcze *Boginki* zostały pobłogosławione batutą Marca Minkowskiego. Dzieła Wagnera stały się też polem eksperymentów i całej serii reżyserskich dekonstrukcji. W tym kontekście wspomnieć trzeba *Śpiewaków norymberskich* z 2008 r. w reżyserii Kathariny Wagner, której prowokacyjna „ostra jazda” i daleko idący dystans do spuścizny genialnego pradziadka (chwilami zabawny, trzeba przyznać) przysporzyły urodziwej spadkobierczyni operowego imperium tyleż sławy, co druzgocących krytyk. Ale pewnie o to chodziło.

Z drugiej strony, dzieło Wagnera – jak dotąd – nie otworzyło podwojów przed artystami z kręgu tzw. wykonawstwa historycznego w stopniu, który przewidywano pod koniec ubiegłego stulecia. Po serii fragmentarycznych projektów Rogera Norringtona, rękawicę podjął odważnie sir Simon Rattle, który w 2004 r. zaprezentował koncertową wersję *Złota Renu* z udziałem znakomitej Orchestra of the Age of Enlightenment. Prezentacja miała jednak charakter efemeryczny, a brytyjski maestro dalsze przygody z *Pierścieniem...* kontynuował już z Filharmonikami Berlińskimi. Być może jakąś efektowną zmianę przyniesie Marc Minkowski – coraz odważniej sięga po wagnerowską spuściznę.

Na tym tle rodzime dokonania prezentują się nader mizernie. Choć dwukrotnie pokazano całość *Pierścienia...* (Warszawa, Wrocław), a *Parsifala* nawet trzykrotnie (Warszawa, Poznań,

Wrocław), to kłuje w oczy absencja *Śpiewaków norymberskich* (czy to aby nie ideologiczno-polityczne przesady legły u podstaw całkowitego zanegowania jednej z najwspanialszych operowych partytur w historii). Również szczęścia nie doświadczył *Tristan* – kolejny filar wagnerowskiej sławy, który mimo wcześniejszych zapowiedzi Opery Narodowej nie pojawił się na tej scenie. Na razie niewątpliwą zaletą jest otwarcie granic całej Europy i wynikająca z tego „bliskość” Berlina, z jego znakomitą i bardzo estetycznie spolaryzowaną ofertą wagnerowskich spektakli.

Verdi

Nigdy nie mógł narzekać na brak zainteresowania ze strony wykonawców i publiczności, więc trudno oczekiwać, by coś miało się zmienić w ciągu 12 lat, dzielących nas od poprzedniego jubileuszu. Gdy umierał w roku 1901, miał już status kompozytorskiej legendy, która na zawsze odmieniła losy włoskiej opery. Z jego 28 scenicznych dzieł około 13 weszło do stałego repertuaru. Wczesna, „galernicza” twórczość Verdiego też doczekała się swoistej rehabilitacji, choć *Oberto*, *Alzira* i *Korsarz* nigdy nie zastąpią nam *Don Carlosa*, *Otella* czy *Falstaffa*. Verdi, w przeciwieństwie do Wagnera (o Mozarcie nie wspominając), nie poddaje się łatwo próbom inscenizacyjnej renowacji. Ascetyczne odczytanie *Traviaty* przez Willy’ego Deckera, zaprezentowane w Salzburgu w 2005 r. zostało powszechnie zaaprobowane (pamiętajmy jednocześnie, iż Angela Gheorghiu odmówiła występu w nowojorskiej mutacji tej produkcji, tłumacząc się jej bezsenssem). Lecz ubiegłoroczna wiwisekcja, dokonana w Brukseli na *Trubadurze*



Nigdy nie mógł narzekać na brak zainteresowania ze strony wykonawców i publiczności, więc trudno oczekiwać, by coś miało się zmienić w ciągu 12 lat, dzielących nas od poprzedniego jubileuszu. Gdy umierał w roku 1901, miał już status kompozytorskiej legendy, która na zawsze odmieniła losy włoskiej opery.

przez Dymitra Czerniakowa, uzmysłowiła wszystkim po raz kolejny fakt istnienia potężnej blokady, w jaką wyposażone jest dzieło Verdiego, broniące się zawzięcie przed reżyserskimi interwencjami i rewizjami.

Wagner i Verdi

Ciągle nierozstrzygnięty pozostaje problem wzajemnej relacji obu kompozytorów. Powszechnie pokutuje pogląd, iż Verdi – bezpośredni spadkobierca Donizettiego – wyszedł od stylu hołdującego gustom mniej wyrobionego włoskiego mieszczaństwa i podczas bardzo długiego procesu twórczego próbował zbliżyć się choć trochę do modelu wypracowanego przez swojego północnego kolegę – artystę znacznie bardziej progresywnego. Wagner, jak wiadomo, nie cenił włoskiej tradycji operowej (tylko za młodu w cieplejszych słowach wypowiedział się o *Normie* Belliniego), twierdząc, iż stanowi ona *pokraczny zlepek sztuk, gdzie każdy składnik – libretto, orkiestra, aria, chór i balet – ciągnie w swoją stronę i usiłuje przyćmić inne jako teren wirtuozowskich popisów*. W dalszych słowach niemiecki reformator opery utrzymywał, że błahy tekst nie stanowi żadnej przeciwwagi dla tyranizującej wszystko melodii. I trudno z tym polemizować... Konkluzja była zatem miazdżąca – włoska opera XIX-wieczna całkowicie zdemoralizowała muzyków i publiczność. Swoją pierwszą operę stworzył Verdi w roku 1839. Był to czas idealny na start młodego kompozytora, bowiem muzyka włoska pogrążała się w artystycznym impasie. Bellini już nie żył, Rossini od 10 lat dobrowolnie i ostatecznie milczał, Donizetti przymierzał się do *Faworyty*, jednocześnie coraz bardziej pogrążając się

w obłędzie. Otwierała się więc nowa przestrzeń. Po drugiej stronie Alp Wagner komponował właśnie *Rienziego* i nosił w sobie pomysł *Latającego Holendra*. Fala niemieckiego romantyzmu – zainicjowana przez Webera, rozwijana potem przez Marschnera i ostatecznie wybrzmiewająca w latach 50. XIX stulecia w *Genowefie* Schumanna i *Lohengrinie* Wagnera – na Półwysp Apeniński właściwie nie docierała. Poczucie rozziwu między włoską i europejską (tak to sformułowano!) kulturą muzyczną pojawiało się wówczas w wielu estetycznych publikacjach, sugerujących konieczność syntezy tego, co „włoskie, melodyczne i indywidualne” z tym, co niemieckie – „harmoniczne i społeczne”. Mówi się, iż ekspansja chromatyki i pojawienie się motywów przewodnich to bezpośredni dowód na istnienie pierwiastka Wagnerowskiego w dziele sławnego Włocha. Jednak elementy te stosowało wcześniej wielu kompozytorów, z Berlioziem na czele. Verdi szedł własną i całkowicie niezależną drogą. Z kolei opinia, iż jego twórczość jest pomostem, który połączył tradycję włoskiego belcanta z późniejszymi osiągnięciami werystów i Pucciniego, jest krzywdzącym uproszczeniem, ponieważ dzieło Verdiego w finalnym wydźwięku prowadzi nas w rejony, z których znacznie bliżej do *Milczącej kobiety* R. Straussa czy niektórych dokonań Busoniego (jego *Brautwahl* bardzo wyraźnie nawiązuje do *Falstaffa*) aniżeli do melodramatycznego świata *Pajaców* Leoncavalla czy *Toski* Pucciniego. Giuseppe Verdi był na tyle silną indywidualnością, iż nie uległ pokusie podążenia tropem muzycznego realizmu, tak charakterystycznego dla wielu aspektów sztuki w drugiej połowie XIX w.

Dobrym pomysłem jest naśladowanie rzeczywistości, lecz wymyślanie rzeczywistości jest dużo lepsze. To duża rzecz naśladować rzeczywistość, ale zawsze będzie to fotografia, a nie malarstwo – napisał w jednym z listów.

Verdi i Wagner

Współczesne analizy łączą ich na płaszczyźnie znacznie głębszej niż tylko szukanie jednostronnej i dość problematycznej „wpływowologii”. Wystarczy przywołać np. błyskotliwą i filozoficznie umotywowaną analizę porównawczą *Don Carlosa* i *Zmierzchu Bogów*, zawartą w książce Johna Deathridge’a *Wagner Beyond Good and Evil*. Obydwa te fascynujące dzieła zbliżają nie tylko potężne rozmiary – niezwykle jak na Verdiego, a typowe dla Wagnera – ale przede wszystkim atmosfera pesymizmu, dekadencji i żalobnego oplakiwania, która pozwala nam ujmować całość ich przebiegu w kategorii *Trauerspiel*. Nieprzypadkowo pojawiający się w ostatniej scenie *Don Carlosa* Karol V, otwierając wrota klasztoru, wypowiada znamienne słowa: *Les douleurs de la terre nous suivent encore dans ce lieu* (*Ziemski smutek będzie stale za nami podążał*). Właśnie takie koincydencje pozwalają nam dostrzec w Verdim i Wagnerze dwie twarze jednej epoki, usytuowane względem siebie niczym awers i rewers. Na tego typu pogłębioną refleksję w bieżącym roku liczę, gdyż dzięki niej unikniemy powtarzanych w kółko frazesów i kolejnej pustej celebry z ciągle tymi samymi postaciami, odcinającymi przysłowiowe kupony.

O operowych wampirzycach pisze Piotr Deptuch.

Kobieta fatalna i śpiew

Patricia Petibon (Lulu) i Pavol Breslik (Malarz),
reż. Vera Nemirova, Salzburg, 2010.



Wamp z Andaluzji

Ewidentnie najsłynniejsze dzieło z wampem w tytule to *Carmen* Georgesa Bizeta (1875). Ze względu na swą sugestywność funkcjonuje już nawet w przestrzeni popkultury – MTV przygotowała przecież rapowaną wersję sławnej opery, która wdarłszy się w naszą podświadomość ukształtowała coś na kształt archetypu, tak powszechnego, że niemal banalnego. Kobieta wyzwolona, kobieta fatalna, kobieta modliszka, kobieta wamp – przerabialiśmy ten wątek nieskończoną ilość razy. Przypomnijmy sobie te wszystkie późniejsze literackie i filmowe „błękitne anioły” czy „fatalne zauroczenia”. Wydaje się, że znamy również wszelkie możliwe sceniczno-psychologiczne ujęcia postaci demonicznej Cyganki – odwiecznej kusicielki. To *Carmen* wyzwolona obyczajowo do granic wulgarności. Uwspółcześniona, abstrahująca od geograficznego kontekstu. Wystylizowana à la flamenco. *Carmen* w mieszczański sposób uszlachetniana. Symbolicznie niedopowiedziana. Fryderyk Nietzsche, który z początku był wielkim apologetą Wagnera, pod koniec życia, już skłócony i estetycznie poróżniony z Mistrzem z Bayreuth, na łożu śmierci apelował o więcej pierwiastka śródziemnomorskiego w muzyce. Wypowiedział to w znamienitych słowach „Il faut méditerraniser la musique”. Arcydzieło Bizeta posłużyło mu za oręż w walce z wagneryzmem. Przyglądając się kolejnym scenicznym wcieleniom andaluzyjskiej kusicielki, pamiętajmy o słowach niemieckiego filozofa: *Również to dzieło wyzwala. Wagner nie jest jedynym zbawcą. W „Carmen” rozstajemy się z wilgotną północą i oparami Wagnerowskich ideałów. Wyzwala nas od nich już sama akcja. Przejmuję ona jeszcze od Mérimée logikę uczuć, działanie wprost, twardą konieczność. Ma ona to, co właściwe ciepłym klimatom: suchość i przejrzystość powietrza. To muzyka pogodna, ale nie w sensie francuskim czy niemieckim. Jej pogoda jest afrykańska: wisi nad nią przeznaczenie, jej szczęście jest krótkotrwałe, nagle i bez wytchnienia. I wreszcie miłość przemieniona w naturę. Nie miłość wykształconej panny ani sentymentalność Senty. Raczej miłość jako fatum lub fatalność cyniczna, niewinna i okrutna, właśnie taka jak w n a t u r z e.*

Wamp od pierwszej nuty

Opera od samego początku żywiła się nadmiarem, przepychem, przerostem. Dotyczyło to formy i emocji. Jako że prezentowana przez operę konwencja była na ogół wysoce abstrakcyjna – fotograficzne odtwarzanie rzeczywistości nigdy nie było jej najmocniejszą stroną. Emocje musiały być tu skrajne, a sinusoida ich wychyleń częsta i nieoczekiwana.

Archetyp gwiazdy, *divy*, primadonny, był w operze szczególnie istotny i na tyle silny, że stał się kołem napędowym rozwoju gatunku. Ekspansywna osobowość śpiewaczki, wzmocniona wielością działań scenicznych i niezwykle wyrazistym rysunkiem psychologicznym odtwarzanej postaci – zapewniały sukces artystycznemu przedsięwzięciu.

Kategoria, którą współcześnie określamy mianem wampa lub kobiety fatalnej, epatującej magnetycznym seksualizmem i destrukcyjną siłą, pojawiła się na początku istnienia gatunku. Wielki jego kodyfikator, Claudio Monteverdi, w swoim późnym arcydziele – *Koronacji Poppei* – stworzył pierwszy operowy portret femme fatale. Główna bohaterka – jak wiadomo, postać historyczna – zdobywa Nerona w zamian za oferowane mu szczerze rozkosze alkowy. Jest nie tylko piękna i namiętna, ale też do bólu racjonalna, przebiegła i cyniczna. W dodatku ma po swojej stronie sympatię Amora. Kiedy w blasku zmysłowej kobiecości zostaje prawowitą małżonką Nerona, zapomina się o jej prawdziwym, ponurym końcu. Wszak niezrównoważony psychicznie małżonek pozbawi ciężarną Poppeę życia, brutalnie kopiąc ją w brzuch.

Choć Poppea pojawi się jeszcze na operowej scenie kilkakrotnie, to najsławniejsze, późniejsze jej wcielenie zawdzięczamy Händlowi i jego *Agrypinie* (ok. 1709). Wirtuozowska, najeżona koloraturą ekwilibrystyką partia ukazuje nam bohaterkę o kilka lat młodszą i mniej pewną swojej uwodzicielskiej siły. O ile Poppea Monteverdiego to kobieta fatalna par excellence, o tyle jej Händlowskie wcielenie bliższe jest idiomowi operowej kokietki, a erotyczna gra, którą prowadzi nieustannie (zdobywa serce Klaudiusza, Ottona i Nerona), przeświecona jest subtelnymi promieniami niewinności.

Czarodziejki i wiedźmy

Większość scenicznych arcydzieł saksońskiego mistrza skomponowana została w sztywnej formalnie i głęboko skonwencjonalizowanej poetyce opera seria, uformowanej przede wszystkim przez Pietra Metastasia – sławnego XVIII-wiecznego librecistę; nie dotyczy to jednak *Agrypiny*, na której zaciążyła jeszcze konwencja opery weneckiej. Postaci krążą tu wokół siebie w przestrzeni emocjonalnej, ukonstytuowanej przede wszystkim przez następstwo skontrastowanych afektów, eksplodujących z siłą wulkanu w piekielnie trudnych wokalnie ariach. Geniuszowi Händla zawdzięczamy, iż zamiast papierowych i upozowanych marionetek na scenie pojawiają się postaci bardzo intensywnie poruszające wyobraźnię widza. Szczególnie fascynującym typem kobiecym jest wiedźma – czarodziejka, próbująca za pomocą nadprzyrodzonej siły wciągać innych bohaterów dramatu w przestrzeń miłosnej intrygi. Paradoksalnie – w przebiegu dzieła jej siła okazuje się słabością, czego konsekwencją jest odrzucenie, upokorzenie i w końcu głębokie cierpienie. *La maga abbandonata* – czarodziejka porzucona jest z pewnością kobietą fatalną, pewną siły swej osobowości, wspartej elementem ponadludzkim. Pierwszą z galerii Händlowskich wiedźm jest Armida z *Rinalda* (1711). Ostatnią – tytułowa Alcyna (1735), władająca tajemniczą wyspą, gdzie rozkocharuje zawijających tam mężczyzn, zamieniając ich później w posągi i dzikie bestie. Każda z nich – porzucona w kulminacyjnym

momencie przez kochanka – śpiewa przejmujący lament (Armida – *Ah crudel!*, Alcyna – *Ah mio cor!*). Jak celnie zauważa reżyser Robert Carsen, lamentacyjna scena Alcyny jest pewnego rodzaju kuriozum, gdyż trwa ponad 12 minut – niewiele krócej niż drugi akt *Cyganerii* Pucciniego. Najbardziej ekstremalną z Händlowskich wiedźm jest jednak Melissa – demoniczna protagonistka z *Amadigiego* (1715). Choć zmysłowa czarodziejka uwiodła już księcia Tracji Dardana, to jej marzenia i pragnienia krążą wokół galijskiego herosa – Amadigiego. Burzliwa konfrontacja obojga kończy się jednak odrzuceniem, a zrozpaczona Melissa wyraża ból w poruszającym lamencie *Ah spietato!*. Nasz wamp nie daje jednak za wygraną i porywa romantyczną Orianę – wybranek serca Amadigiego, tym samym pozostawiając bohatera we łzach. Jej intrygi zdają się nie mieć granic – przed oczyma Amadigiego pojawia się postać fałszywej ukochanej, splecionej w miłosnym uścisku z rywalem. Jakby tego było mało, w dalszym przebiegu opery zdradziecki Dardano przyjmuje dzięki wiedźmie postać galijskiego bohatera, wprawiając Orianę w nie lada konsternację. Ten niezwykle labirynt miłosnych komplikacji kończy się jednak nieszczęśliwie dla namiętnej czarodziejki, która traci nadprzyrodzoną moc. Jej potęga, ilustrowana przez Händla niezwyklej piękności ariami, rozpada się niczym domek z kart. Melissa na oczach publiczności popełnia samobójstwo, co w barokowych operach jest efektem w zasadzie niepraktykowanym. Z imieniem niespełnionej miłości oddaje ducha, a jej plugawa i przerażająca jaskinia zamienia się w oszalamiający przepych pałac.

Grzesznice Wolfganga Amadé

Choć Mozart słusznie uchodzi za jednego z najwspanialszych operowych psychologów, to postaci kobiet fatalnych nie zajmują w jego dorobku eksponowanego miejsca. Wyjątkiem są dwie wielkie opera seria – *Idomeneo* (1781) i *Laskawość Tytusa* (1791). W obydwu pojawiają wyraziste portrety silnych, pięknych, zmysłowych kobiet, wprost przejętych ze świata baroku. Elektra w *Idomeneo* walczy zaciekle o miłość Idamante, kreteńskiego następcy tronu. Jej zadaniem jest kochać i w razie niepowodzenia kipieć zemstą. Dwie sławne arie (*Tutte nel cor vi sento* i *D'Oreste, d'Aiacie*) to bezprecedensowe w historii opery wybuchy furii zdradzonej miłości. Molowe tonacje, gwałtowne akcenty, chromatyka – tworzą lawinę negatywnych afektów. Vitelia z *Laskawości Tytusa* wprzęgnięta zostaje w teatralną intrygę z historycznym kontekstem. Uwodząc z premedytacją Sykstusa, tak naprawdę pragnie zemsty na cesarzu Tytusie, który niegdyś odtrącił jej awanse. Sytuacja się jednak komplikuje. Zmanipulowany przez Vitelię kochanek postanawia zadać śmiertelny cios władcy, który po serii miłosnych pomyłek w całkowitej nieświadomości decyduje się wreszcie na ślub z pałacową intrygantką. Rozszalała i emocjonalnie niestabilna bohaterka daje upust delirycznym nastrojom we wspaniałym

terrecie *Vengo aspettate*, a jej dotychczas nisko napisana partia szybuje ku trzykreślnemu „d”. Na zmianę biegu wydarzeń jest już jednak za późno. Zbuntowane przeciwko władcy miasto płonie. Cesarzowi udaje się przeżyć, a grzesznica ze skrucną wyznaje swoje winy.

Borgia – orgia

Romantyczne belcanto, to podobnie jak barokowa opera seria przestrzeń niezwykle silnej konwencjonalizacji. Ekspresyjne *accompagnati*, łzawe arie i wirtuozowskie *cabaletty* są dla kompozytora tamtych czasów niczym farby dla malarza portrecisty. Romantyzm idealizował kobiety, chętnie eksponując ich anielską czy metafizyczną naturę. Postać kobiety-wampa, ujawniająca diabelskie pokłady osobowości była wówczas nietypowa. Gdyby jej jednak szukać za wszelką cenę, to nasz wzrok musiałby się skierować na Lukrecję Borgia, tytułową bohaterkę opery Donizettiego. Lukrecja, małżonka księcia Ferrary, jest kobietą o olśniewającej urodzie, ale wewnątrz ma ponure. Sławny Felice Romani skonstruował swoje znakomite libretto na kanwie tragedii Victora Hugo, który opisał bohaterkę jako „najohydniejsze, najbardziej odpychające i najdoskonalsze zwyrodnienie moralne”. Wszystko w tej operze wydaje się dekadencje: okrucieństwo i piękno Borgii, jej dziwny i na wpół kazirodczy związek z nieświadomym prawdy, nieślubnym synem, subtelna gra nazwiskiem, które po odjęciu pierwszej litery przeradza się w orgię („orgia” – w pierwszym akcie opery jest scena, w której Gennaro usuwa pierwszą literę). I przede wszystkim niesamowity, wenecki koloryt. Dzieło Donizettiego jest pod względem muzycznym bardzo nierówne, jednak finałowa spowiedź bohaterki (*Era desso il figlio mio*) w odpowiednim wykonaniu wywiera piorunujące wrażenie. Giuseppe Verdi był z pewnością bezpośrednim następcą „wielkiej trójki belcanta” (Rossini, Bellini, Donizetti). Choć kilka jego bohaterek

odsłania ciemną stronę kobiecej duszy (Abigail z *Nabucca*, Lady Macbeth, Violetta z *Traviaty*), to żadnej z nich nie można nazwać wampem. Jedynymi postaciami spełniającymi te kryteria są drugoplanowe bohaterki *Rigoletta* i *Mocy przeznaczenia*. Magdalena jest chyba najsmielej pod względem obyczajowym nakreślonym kobiecym portretem Verdiego. Pojawia się tylko epizodycznie w ostatnim akcie opery, lecz to jej czyny są fundamentalne dla tragicznej konkluzji dzieła. Jej nieskrępowany seksualizm ujawnia się w genialnym kwartecie (Gilda, Rigoletto, Książę, Magdalena), by w kolejnych sekwencjach pogłębić portret uwodzicielskiej siostry płatnego mordercy, Sparafucile, tyleż sprzedajnej, ile namiętnej. Preziosa to wojenna markietanka – apoteoza moralnej dwuznaczności czasów wojny. To wamp kuszący, ale bardzo tajemniczy – symbol i archetyp.

Buddyjska bohaterka Wagnera

Kobieca dusza we wszystkich jej upostaciowaniach stała się kołem napędowym twórczości Wagnera, któremu tak bliska była faustowska idea odkupienia mroków męskiej duszy przez kobietę czystość, jasność i szlachetność. Zaprzeczeniem tego byłby więc rozpasany erotyzm. *Tannhäuser* jest tej idei wcieleniem modelowym. Namiętna i destrukcyjna Venus pogrąża tytułowego bohatera w otchłani popędów, z których wyzwolić go może tylko kobieca niewinność. Bardzo często uważa się, iż Venus to postać nieudana, a jej obraz stanowi bardziej szkic niż portret, zapominając, iż przede wszystkim jest to alter ego anielskiej Elżbiety (w wielu produkcjach wersji drezdeńskiej te dwie role powierza się jednej śpiewaczce). Wszelkie wątpliwości natury artystycznej giną jednak w przypadku ostatniej kobiecej roli napisanej przez Wagnera – Kundry w *Parsifalu*. Jest to jedna z najbardziej tajemniczych, wieloznacznych i fascynujących postaci, jakie

pojawily się na operowej scenie. Kundry egzystuje pomiędzy czasem i przestrzenią, swobodnie krążąc między miejscami i dowolnie przemierzając oś czasu. W jej pozaczasowości odnajdujemy też wyraźny ślad inspiracji buddyjskiej. Kundry złożona jest z przeciwieństw: będąc służką rycerzy świętego Graala, staje się jednocześnie ich przebiegłym wrogiem, żywiącym się ludzkim cierpieniem (rana Amfortasa). Gdy pojawia się realny wybawiciel, Kundry uruchamia cały arsenał uwodzicielskości, by zdobyć ciało i zatracić w grzechu duszę Parsifala. Dla wzbudzenia zaufania przebiegle przywołuje obraz jego matki. Wspaniała kołysanka z II aktu *Ich sah das Kind* jest jednym z najbardziej sugestywnych przejawów muzycznej zmysłowości, upajającej harmonicznymi meandrami i pięknem linii melodycznej – co chwilę załamującej się w bogatej chromatyce.

Z grzechu w świętość i z powrotem

Operą ciągle mało popularną jest *Thaïs* (1894), którą Jules Massenet skomponował na kanwie skandalizującej powieści Anatola France’a. Występna Thaïs jest luksusową kurtyzaną, której sława i piękno skłaniają bogatych mężczyzn do poświęcenia majątku dla kilku upojnych dni w ramionach tej grzesznicy, publicznie uznawanej za kapłankę Wenus. Przebieg akcji opery to w zasadzie wyłącznie kronika niezwyklej erotyczno-religijnej fascynacji mnicha Atanaela postacią występnej hedonistki, którą będzie próbował zbawić. I faktycznie – Thaïs zmienia się stopniowo z wyzywającej piękności w skromną pokutnicę, poszukującą zbawienia i zatracenia się w prawdzie. Jej uwodzicielski czar ciągle jednak działa. Gdy Thaïs umiera w mistycznej ekstazie, Atanael zżera ją cielesna pragnienia. Czyżby religijne nawrócenie się grzesznicy było zarazem ostatnim, ale jakże przewrotnym i spektakularnym podbojem miłosnym kusicielki?

Salome, czyli nokaut

Czasem szczególnie w kreowaniu portretów kobiet niebezpiecznych i niszczycielskich był modernizm, lubujący się we wszelkich mrocznych otchłaniach, tak chętnie opisywanych przez budzącą się do życia psychoanalizę. Dzięki nowym odkryciom Freuda, człowiek otrzymał precyzyjne narzędzia, by jak nigdy dotąd zajrzeć w głąb samego siebie, a to, co tam ujrzał napawało go nierzadko jeszcze większą zgrozą. Podświadoma gra instynktów, skrywana pod maską mieszczańskiej obludy, w pełni ukazywała hipokryzję cywilizowanego świata. Normy moralne poczynaly się gwałtownie chwiać, emancypował się seksualizm. W tak dynamicznie zmieniającej się przestrzeni znakomicie odnalazł się Richard Strauss, który wprawdzie miał do bólu mieszczańską mentalność, potrafił jednak flirtować z nowymi zjawiskami w kulturze. *Salome* (1905) nie była jego pierwszym dziełem scenicznym, jednak właśnie ona rozpoczęła wspaniałą karierę Bawarczyka jako kompozytora operowego. Był to też temat idealny dla pogrążonego w moralnej hipokryzji

Wagnerowska Kundry (Waltraud Meier)



mieszczańskiego społeczeństwa, na które podziałał niczym terapia szokowa. Protagonistka jest młodą i niewinną dziewczyną (tak ją sportretował Massenet w swojej *Herodiadzie*), ale przenika ją pożądanie, uwolnione podczas konfrontacji z Jochanaanem (prorokiem Janem). Nigdy wcześniej muzyka nie oddawała stanu erotycznego pobudzenia, tak jak się to dzieje w *Salome*. Wszystko wydaje się tu duszne i ciężkie – wszak akcja opery dzieje się podczas parnej, letniej nocy. Młoda, piękna i niesamowicie rozbudzona dziewczyna wprawia w stan ekstazy zarówno młodego Narrabotha, jak i lubieżnego starucha Heroda.

O ile scena striptizu (nagość po raz pierwszy pojawiła się w *Thaïs*) porazić musiała mieszczańskie gusta drezdeńskiej publiczności, o tyle perwersyjna scena miłosna z martwą głową proroka stanowiła prawdziwy nokaut. Wydawało się, iż wszystkie normy zostały tu przekroczone.

Zimne i cyniczne

W kręgu oddziaływania Straussa, wzmocnionego wpływem Schönberga, znajdował się Alexander von Zemlinsky. Jego *Tragedia florencka* (1917) to dzieje miłosnego trójkąta, pożądania, zdrady i erotycznej gry, w której centralną postacią jest Bianca, manipulująca otaczającymi ją mężczyznami. Przybywający z długiej podróży mąż zastaje żonę z obcym mężczyzną. Kurtuazyjna gra pozorów zostaje przez jakiś czas zachowana, choć coraz bardziej narasta atmosfera podejrzeń, grozy i niepokoju. Krótka miłosna scena kochanków poprzedza dramatyczny pojedynek obu mężczyzn, w którym kobieta jednoznacznie staje po stronie kochanka, błagając go okrutnie o zabicie męża. Los jest jednak przewrotny i ginie ten pierwszy. Obok ciała nieżywego mężczyzny mąż i żona stoją wpatrzeni w siebie i na nowo sobą zachwyceni. Kobieta czując w sobie przypływającą namiętność, pyta: „Dlaczego nie powiedziałeś mi, że jesteś taki silny?”. Mężczyzna odpowiada „Dlaczego nie powiedziałeś mi, że jesteś taka piękna?”. Nad zwłokami byłego kochanka para pogrąża się w namętym, perwersyjnym pocałunku. Niemalże siostrą Bianki jest Magdalena – bohaterka młodzieńczej i nieukończzonej opery Sergiusza Prokofiewa. Piękna wenejanka zdradza męża – malarza, przystojnego blondyna o anielskiej urodzie Apolla – z jego demonicznym przyjacielem, inkarnacją diabelskiego zła. Sekret wychodzi na jaw i obaj mężczyźni śmiertelnie ranią się nożem w walce. Magdalena, stając nad martwymi ciałami, stwierdza, iż przypuszczalnie żadnego z nich nigdy nie kochała. Sugestywny portret kobiecego demonizmu skąpany w oceanie zmysłowego erotyzmu pojawia się w mistrzowskiej, choć niestety zapomnianej operze Ottorina Respighiego *Płomień* (*La Fiamma*). Jej bohaterka, Sylviana – żona potężnego namiestnika Cesarstwa Bizantyjskiego – stopniowo odkrywa w sobie nieczyste siły, które podsyca informacja o skazaniu jej matki za czary. Potwierdzeniem narastających w niej obaw są



Angela Denoke jako Salome

powtarzane często słowa męża, jakoby jej namiętność miała w sobie coś z czarnej magii i płomień, który nieustannie pali jej serce. Pojawienie się w domu młodego i przystojnego pasierba wyzwała w Sylvianie falę pożądania. Kobieta postanawia wypróbować swą domniemaną moc. Gdy zaklinając rzeczywistość, intensywnie myśli o młodym chłopaku, ten staje w drzwiach spragniony rozkoszy. Pogrążając się w niszczycielskiej namiętności, odrzuca męża, który dowiedziawszy się prawdy, umiera na zawał serca. Podejrzana o kontakt z siłami nieczystymi Sylviana ginie na stosie jako czarownica, porzucona i odrzucona przez wszystkich, a płomień trawi nie tylko jej serce, ale także ciało.

Przebudzenie Pandory

Portretem kobiety – wampa jest również sławna, choć nieukończona opera Albana Berga *Lulu* (1935), której libretto opiera się na odpowiednio skompiłowanych dwóch dramatach Wedekinda. To wyjątkowo trudne, złożone i dźwiękowo skomplikowane dzieło jest utrzymane w technice dodekafonicznej – stworzonym przez Schönberga systemie ściśle regulującym następstwo 12

dźwięków. Dzieje młodej dziewczyny, rozpalającej erotyczną wyobraźnię mężczyzny i kobiety (wpleciony autobiograficzny wątek lesbijskiej orientacji siostry kompozytora) są jednocześnie historią jej upadku. Wszystko podane jest tutaj z daleko idącą dwuznacznością. Natchniona muza i inspiracja z początku dzieła – pod jego koniec staje się pospolitą prostytutką, która jednak zawsze, nawet w stadium największego upodlenia, kryje w sobie odwieczną i niezgłębioną tajemnicę i nigdy nie przestaje fascynować. Wszyscy mężczyźni Lulu idą na dno, porażeni jej kobiecością niczym jadem żmii. Kim więc jest Lulu? Czy czystą niewinnością zszarganą i splugawioną przez hipokryzję tego świata? A może właśnie odwrotnie – to ucieleśnienie ciemnych sił i destrukcyjnej cielesności? Jedno jest pewne: gra z Lulu to gra niebezpieczna, podobnie, jak z każdą kobietą wampem, niszczącą wszystko, co napotka na swojej drodze, z samą sobą włącznie. **BM**

Cytaty (Nietzsche o Wagnerze) pochodzą ze studium *Der Fall Wagner*, za: Enrico Fubini *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 1997.



Adam
Suprynowicz
poleca



Powrócę do op. 131

O kwartetach smyczkowych Beethovena w nagraniu Belcea Quartet.

Czteropłytkowe wydawnictwo, w którym pomieszczono osiem utworów, to pierwsza część planowanego kompletu 16 kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena, zarejestrowanych przez brytyjskich muzyków dla wytwórni Zig-Zag Territoires. Tę dionizyjską wizję twórczości klasyka będziemy mogli postawić na półce obok apollińskiego, rewelacyjnego kompletu nagranych dla EMI przez Artemis Quartet. Cieszą dwa skrajnie odmienne odczytania, wydane prawie równocześnie.

Agresywna inicjalna fraza rozbija spokój. To początek niezbyt długiej, skondensowanej, pełnej zwrotów akcji *Kwartetu f-moll* op. 95 Beethovena, z podtytułem *Serioso*. Belcea Quartet buduje konsekwentnie bezkompromisową, ciemną interpretację, w całości opierając ją na kontrastach. Poważna jak marsz żałobny druga część. Ostra, rzeczowa, bez zbędnego dramatyzowania, ale i bez sentymentalizmu część trzecia. Ponury taniec śmierci w finale.

Weźmy teraz op. 131, kwartet najbardziej bodaj niejednoznaczny, wyzywający złożoną formą – probierz muzycznej wyobraźni. Muzycy Kwartetu Belcea prowadzą słuchacza przez wszystkie skomplikowane dialogi i fugata bez trudu, naturalnie; przekonująco rozciągają w centralnej, długiej części zdumiewający bezczas, w którym wciąż dzieje się coś, czego sens nie od razu jesteśmy w stanie pojąć. Rozkawałkowanie narracji brzmi bardzo współcześnie, a ostatecznie kwartet pozostaje i tak zagadką...

Do ostentacyjnej abstrakcji op. 131, której dziwność trawiono przez cały wiek XIX i część XX – pasuje pewne przerysowanie, które po lekturze tego albumu zdaje mi się sposobem Kwartetu Belcea na Beethovena.

Neurotycznego chóru instrumentów, wyśpiewującego późne kwartety Beethovena, słucham z fascynacją. Opus 127 to muzyka, która dziwi się sobie. Zdumiewa nagłymi zmianami kierunku, bogactwem, które Belcea Quartet czyta, rozumie i potrafi przekazać. Kiedy nagle w połowie *Adagia* – tego „kwartetu w kwartecie” – pojawia się nieziemską melodią idącą od wionolczeli w górę, wiem już, że to interpretacja, której nie da się zlekceważyć.

A jednak za chwilę coś pęka. Przesadne, przeszarżowane, napastliwe *Scherzo* staje się swoją własną karykaturą. Istnieje tradycja siłowego grania dzieł Beethovena, zupełnie jakby nie pisał ich ten sam twórca, który ma w dorobku nieskończone wyrafinowane brzmieniowo sonaty fortepianowe. Tak, Beethoven lubuje się w akcentach i kontrastach, ale kiedy weźmiemy je wszystkie dosłownie, co do jednego – zamienia się w leśnego drwala wpuszczonego do salonu przez rozochocone, perwersyjne hrabiny, które bardzo chcą być wyszarpane za peruki i zakończyć wieczór z paroma siniakami. Nie są to wzloty romantyczne, daleko mu do literackiego wyrafinowania Mendelssohna czy Schumanna. To nadęty gbur, jakiego znamy z popularnych portretów.

Muzycy kwartetu Belcea mają chyba słabość do takiej właśnie wizji Beethovena, i w tym się nie zgadzamy. Są wybitnymi artystami, ich gra jest nie tylko technicznie nieskazitelna, ale też całkowicie świadoma. Każdy takt zaświadcza o tym, że wiedzą, co w tej muzyce jest zapisane między nutami. Weźmy świetny dramaturgicznie, tajemniczy wstęp do *Kwartetu C-dur* op. 59 nr 3, z fascynującymi solówkami, z bardzo dramatycznym, wyciszonym, po Schubertowsku cieniowanym *Andante*. Nie mam wątpliwości, że wiedzą i potrafią. A jednak nader często wybierają estetykę wirtuozowską: szybko, głośno, ostro, z dosładaną melodyką. To – w połączeniu ze świadomością najdrobniejszego detalu – daje efekt uporczywego przerysowania we wszystkich kwartetach z „Haydnowskiego” op. 18. Z ośmiu kwartetów z tego zestawu wybieram połowę. Do op. 18 w interpretacji Belcea Quartet raczej nie wrócę, do pozostałych czterech – z pewnością nie raz.

Adam Suprynowicz (Polskie Radio)

Belcea Quartet – Beethoven, *Complete String Quartets*, Vol 1 (Zig-Zag Territoires)

Dokument przełomu

Dla Marca Minkowskiego konwencja liczy się często bardziej niż jej przełamywanie. Ale nie w przypadku Schuberta.

Ile symfonii napisał Schubert? Ile planował? W jakiej powstawały kolejności? Te pytania często zagłuszają problem naprawdę istotny: jakie znaczenie ma twórczość ostatniego wielkiego klasyka (czy też pierwszego wielkiego romantyka – niepotrzebne skreślić). Marc Minkowski w czteropłytowym zestawie wszystkich znanych nam i ukończonych symfonii Schuberta układa je niemal chronologicznie (wedle obecnej wiedzy): na pierwszych dwóch płytach – symfonie od pierwszej do piątej. Na trzecim krążku – „Mała” C-dur i *Niedokończona*. Całość wieńczy C-dur „Wielka”. Dawną numerację *Niedokończonej* i *Wielkiej* wpisuje w nawiasach.

W takiej też kolejności słuchałem płyt z zestawu. Pierwsza symfoniczna trójka to bardzo jeszcze młodzieńcze kompozycje; całą twórczość Schuberta można wprawdzie tak nazwać (zmarł w wieku 31 lat), ale rzeczywistym wyznacznikiem owej młodzieńczości jest klasyczna konwencja, doprawiona operowym charakterem niektórych części. Młody Schubert ciągle biegał do opery i kochał się w melodiach Rossiniego. We wczesnych utworach symfonicznych wiedeńczyka, pisanych dla mieszczańskiej orkiestry, narracja uwertury operowej jest czymś naturalnym. Marc Minkowski jest zaś doświadczonym w teatrze twórcą i świetnie sobie z taką formą radzi. Pod jego batutą pierwsze symfonie Schuberta błyszczą podobnie efektownie, jak symfonie londyńskie Haydna, które nagrał wcześniej. Są barwną opowieścią, uchylają przed słuchaczem drzwi coraz to nowych tematów, sugerując obecność za nimi bogactw niezmierzonych. Konwencjonalizm tej muzyki dobrze współgra z charakterystycznym, pompacyjnym stylem Minkowskiego, którego korzenie zdają się sięgać do tradycji francuskiego baroku. Dramaturgiczny nerw dyrygenta likwiduje wszelkie dłużyzny – jakby ich nigdy nie było. Możemy za to być pewni, że Minkowski wydobydzie wszystkie atrakcyjne melodie, że będzie nas porywał zabawą z wiedeńskimi *ländlerami*, pobrzmiewającymi w muzyce Schuberta. Że to wszystko będzie wsparte bardzo mocną, wyrazistą, spójną koncepcją formy. Słuchając kolejnej płyty, z symfonią *Piątą* i *Czwartą – Tragiczną*, walczyłem z wątpliwościami. Im głębiej bowiem ta sielankowa, apolińska wizja sięgała w symfoniczną Schuberta, tym większy niedosyt pozostawiała. Czy tu czegoś nie brakuje? Czy wszystko jest rozrywką? Dla Marca Minkowskiego konwencja liczy się czasem bardziej niż jej przełamywanie – także tragedie bywają operowo umowne. Ale to jest przecież symfonia, tu nie mamy emocji w głosie ludzkim i całego teatralnego sztafażu. Kiedy w wolnej części *Tragicznej*, cudownie rozciągniętej, bieg muzyki niemal się zatrzymywał i orkiestra nagle jakby się „zamyślała”, obawiałem się, czy to nie kolejny retoryczny gest, wynikający z wybitnego warsztatu Minkowskiego i Les Musiciens du Louvre Grenoble?

Odpowiedź znalazłem na kolejnych dwóch płytach. Pyszna wiedeńskość: lekkość i rozbudowanie w detalu, muzyczny hedonizm tego miasta obecny w pewnej potoczności, rubasności melodii, w interpretacji symfonii C-dur „Małej” łączą się u Minkowskiego z typowymi dla początku XIX wieku nawiązaniem do habsburskiego militarizmu. To już znak, że zaczyna się inna epoka – w historii i w twórczości Schuberta, co słysząc także w eleganckim, biedermeierowskim *Andante*.

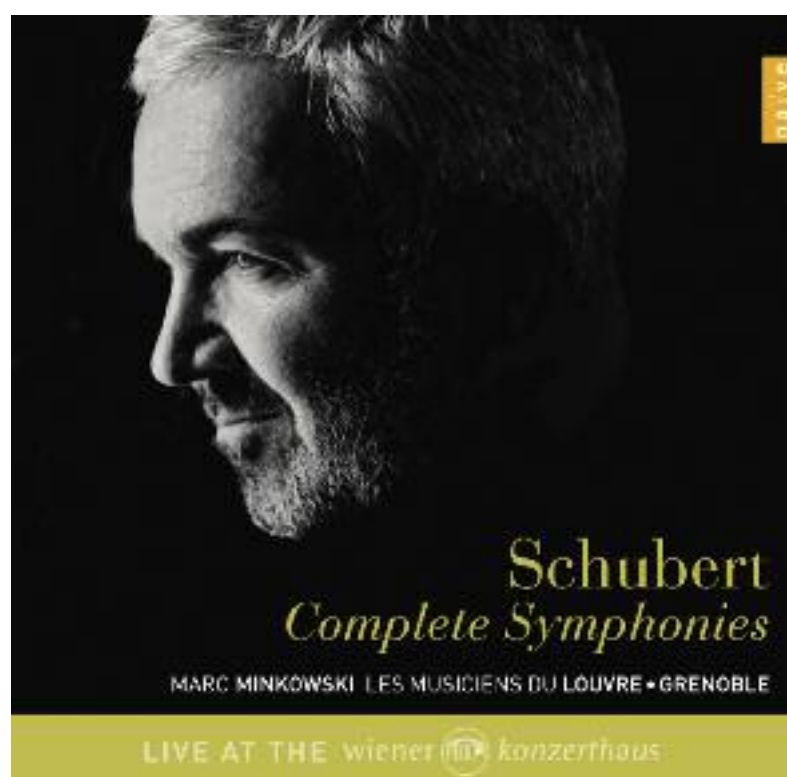
W *Symfonii „Niedokończonej”* ta sama orkiestra brzmi już zupełnie inaczej. Jakby inaczej używała tych samych instrumentów. Więcej linii w fakturze orkiestry, szkliste brzmienie zespołu – świadczą dobitnie o świadomości wprowadzonej zmianie. W *Niedokończonej* topnieje klasyczna konwencja stylistyczna, obecna tylko w wykończeniach muzycznych zdań. Harmonika staje się niejednoznaczna, a zespół Minkowskiego to podkreśla, grając dużo subtelniej. Dźwięki zaczynają się kleić, motywy nie są już tak wyodrębniane. Dyrygent prowadzi muzyków niespiesznie, pozwalając wybrzmieć melancholijnym okresom. Przemawia zaskakująco serio.

Kolejny stopień przemiany zwiastuje „Brucknerowski” wstęp *Wielkiej*. Marc Minkowski rozbudowuje tu skład zespołu, by podkreślić „organowe” współbrzmienia, wyprzedzające Schubertową epokę o dziesięciolecie.

Les Musiciens du Louvre dorównują tu charakterystycznością brzmienia znakomitej Orchestre Révolutionnaire et Romantique Johna Eliota Gardinera, powołanej przecież do grania muzyki właśnie tej epoki. Różnorodnością barw nokautują wszelką orkiestrę współczesnych instrumentów. Dyrygent nie traci przy tym werwy, wycucia cech typowych dla symfonii klasycznej: spina całość krótkooddechową, sprężystą, wojskową rytmiką. Jakby chciał pokazać, że słynne Schubertowskie „dłużyzny”, do których przyzwyczajeni byliśmy przez lata, to efekt zastosowania bardziej „kleistej” artykulacji późnoromantycznej.

Orkiestra Minkowskiego precyzyjnie odmierza czas – a Schubert często zdaje się opowiadać w swojej muzyce o czasie, zwłaszcza w częściach wolnych. Kolejne zatrzymanie, „bicie zegara” w *Andante* – prowadzi do otwarcia przestrzeni melancholii, której nie spodziewałbym się po Minkowskim, zwykle ukrytym za bezpiecznym parawanem konwencji. Nagle mocno uderza pytanie: jak potoczyłyby się losy muzyki romantycznej, gdyby Schubert przeżył jeszcze kolejnych 30 lat? Gdyby nie skończył pisanie symfonii tuż po Beethovenie? Minkowski – historyk dowodzi: tu następuje przełom, koniec epoki, początek kolejnej. W jego interpretacji *Wielka* jest tym bardziej romantyczna, im bardziej klasyczna jest *Pierwsza*. Dlatego brzmi tak odmiennie. To wizja niezwykle przekonująca – i choć wielu znalazło w symfonice Schuberta głębie, których Minkowski nie zauważa, te interpretacje należy zaliczyć do wybitnych.

Adam Suprynowicz (Polskie Radio)



Franz Schubert, *Complete Symphonies*, Naïve, live at the Wiener Konzerthaus.

8

najbardziej
wszechstronnych zbiorów płytowych
muzyki klasycznej –
dla początkujących i zaawansowanych.
Część 2.

Maciej Łukasz Gołębiowski

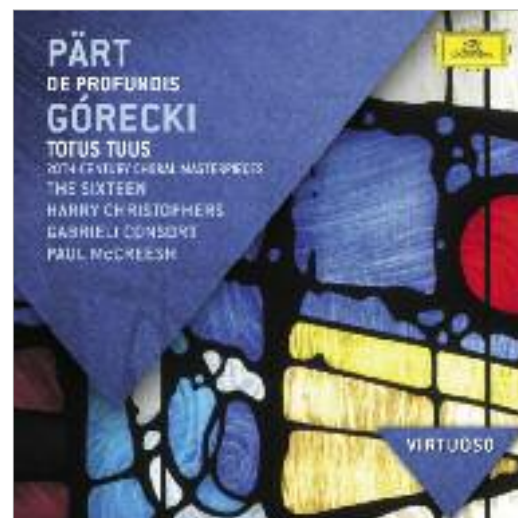
Deutsche Grammophon zaczęło się od telefonu. Z myślą o tym urządzeniu Emile Berliner skonstruował i opatentował swój pierwszy mikrofon. Przygoda z dźwiękiem tak go zafascynowała, że zaczął eksperymentować w celu wynalezienia urządzenia nagrywającego i odtwarzającego mowę ludzką. W 1887 r., Berliner opatentował wynalazek, który nazwał „gramofon”. Zamiast cylindrów z fonografu, zaproponował płaskie dyski – z gumy, ebonitu, na koniec – z polichlorku winylu. Pierwsze miały średnicę 12 cm, obracały się z prędkością 150 obr./min i zawierały nagranie, trwające zaledwie minutę. Ich największą zaletą była łatwość kopiowania. I o to chodziło.

24 listopada 1898 r. Jacob, Joseph i Manfred Berlinerowie zakładają spółkę, którą postanawiają nazwać Deutsche Grammophon Gesellschaft mbH. Pierwsze nagrania spod znaku DG powstają w podziemiach fabryki telefonów Josepha Berlinera przy Kniestrass 18 w Hanowerze. Interes idzie tak dobrze, że w 1900 r. pracuje już 45 pras, a w 1901 r., w czasopiśmie „Phonographische Zeitschrift” ukazuje się ogłoszenie: „Oferujemy 5 tys. nagrań we wszystkich językach. Najmocniejszy, najbardziej naturalny dźwięk! Żadnych miękkich cylindrów, wyłącznie twarde dyski!”. Każdego tygodnia firma wysyła dwa pełne wagony płyt do Rosji. Charakterystyczne żółte logo wciąż kojarzy się melomanom z dobrą jakością dźwięku i wykonania, a artystów przyciąga prestiżem. Archiwum DG zawiera tysiące nagrań, z których chętnie korzystają twórcy ponad 40 serii płytowych i kolekcji, jakie można znaleźć w katalogu.



The Originals

Początkowe 25 tytułów serii wyszło w 1995 r. Jej redaktorzy przeszukali skrupulatnie archiwa firmy, by zaprezentować najcenniejsze nagrania od roku 1949 do 1986. Seria zakłada wydawanie nagrań najsłynniejszych artystów DG i ich znaczących dokonań fonograficznych. Dziś jest to 225 płyt. W repertuarze znajdziemy wiele epokowych pozycji. Fischer-Dieskau śpiewa pieśni Mahlera i Schuberta, Arturo Benedetti Michelangeli gra mazurki Chopina, Danczowska i Zimmerman Szymanowskiego, Pinnock dyryguje *Muzyką na wodzie* Händla. Seria prezentuje także całosciowe nagrania oper, np. pod dyktando legendarnego Carlosa Kleibera. W tej serii wydano także wyjątkowe nagrania Świątosława Richtera, powstałe w Warszawie w 1958 r. Było to pierwsze zrealizowane w Polsce nagranie stereofoniczne.



Virtuoso

Pierwsze nagrania pojawiły się w październiku 2011 r.; wydano 50 tytułów. Wyróżnikiem serii są charakterystyczne okładki z trójkątnym logiem, a także wyjątkowo niska cena, która na rynku polskim często schodzi poniżej 20 złotych. Repertuar – między barokiem a współczesnością, wykonania mistrzów różnych pokoleń. Symfonie Beethovena pod Pletnevem, *Cztery pory roku* w interpretacji Gidona Kremora, *Koncerty brandenburskie* w brawurowej wersji Trevora Pinnocka, symfonie Brahmsa pod von Karajanem. Seria może stanowić dobry początek przygody z klasyką dla początkującego melomana, ale także możliwość kupienia niezbyt starych nagrań po znacznie niższej cenie niż premierowe wydania.



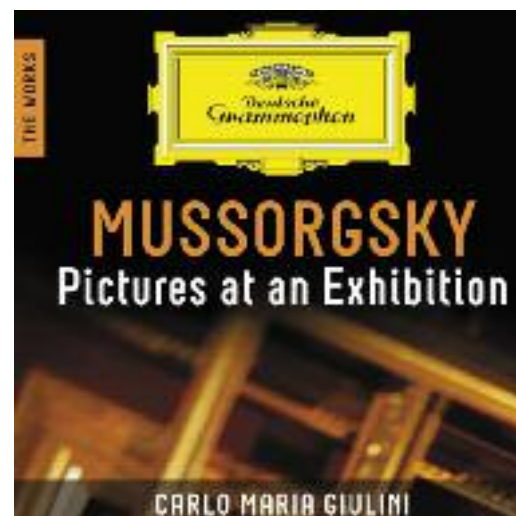
Duo

Płyta kompaktowa, choć mieści znacznie więcej muzyki niż najwyższej klasy winyl, ma swoje ograniczenia. Nie wszystkie utwory udaje się zmieścić na jednym krążku. Duo prezentuje takie właśnie dzieła lub cykle utworów, które warto pokazać w komplecie. Początki serii sięgają lat 90., gdy wydawał ją Philips Classics, który już dziś nie istnieje. Dorobek przejęła Decca. Serię przepakowano, opatrując nowymi, barwnymi okładkami. Od 2011 r. wznawiane są kolejne tytuły, w sumie 30. Najstarsze rejestracje pochodzą z lat 60. (symfonie Dvořaka pod Kubelikiem), sporo jest nowszych nagrań, np. światowa premiera *Sequency* Luciano Berio w wykonaniu Ensemble Intercontemporain z 1998 r. Wznawiono bestsellerowego *Mesjasza* w wersji McCreesha oraz *Mszę h-moll* pod Gardinerem.



Collectors Edition

Początki tej serii sięgają roku 1999. Wtedy na rynku pojawiły się te wielopłytowe wydawnictwa. Collectors Edition trafiła celnie w potrzeby rynku. Tzw. boxy dają możliwość wszechstronnego zapoznania się z danym repertuarem – portretowanego artysty, kompozytora, gatunku, który uprawiał twórca. W lutym 2010 r. seria przeszła lifting okładek – przedstawiają teraz kopertę ze znaczkiem z podobizną kompozytora. W nowej szacie wydano 21 albumów. Pozostałe 73 czekają na reedycję. Znajdziemy tu np. komplety symfonii w różnych interpretacjach. Osobne wydania poświęcono dorobkowi wybitnych artystów. Dochodzi do tego opera pod szyldem Decca Classics, np. komplet oper Prokofiewa, tetralogia Wagnera. Ceny bardzo atrakcyjne, np. komplet symfonii Dvořaka za nieco ponad 50 zł.



The Works

Powstała niedawno, z myślą o użytkownikach Internetu, którzy kupują konkretne utwory. Premiera wydawnictwa odbyła się w grudniu 2012 r., a do dziś w jego skład wchodzi 10 dzieł w szerokim zakresie repertuarowym od Tallisa po Gershwin. Okładki krzyczą żywymi kolorami, ogromnym żółtym logo DG, nazwiskiem kompozytora i tytułem utworu. Jest tu *Sonata Księżycowa* w wykonaniu Daniela Barenboima, *Eine kleine Nachtmusik* z Orpheus Chamber Orchestra, *Weltawa* Smetany z Wiener Philharmoniker, *Bolero* Ravela z London Symphony Orchestra pod Claudio Abbado. Same klasyczne evergreeny za cenę od 99 eurocentów za płytę. Seria nie jest jeszcze dostępna w polskim iTunes. Wydawca zapewnia, że to tylko kwestia krótkiego czasu.



Seria 20C

Pod jednym szyldem zebrano rozproszone w katalogu DG utwory kompozytorów najnowszych. Dorobek powstałej dwa lata temu serii jest skromny, ale wśród 10 wydanych albumów znajdziemy m.in. *Le Marteau sans maître* Bouleza pod dyktando kompozytora, *Markus-Passion* Osvaldo Golijova, *Drumming* Steve'a Reicha czy *Gruppen* Stockhausena. Część tytułów pochodzi z zamkniętej dwa lata temu serii 20/21, inne wydawane były premierowo z logiem DG. Okładki 20C są jednolite dla wszystkich tytułów i mogą stanowić obiekt kolekcjonerski dla miłośników muzyki XX i XXI w. Cena przystępna, ok. 30 złotych.



DG Concerts

Jedni artyści lubią nagrywać w zaciszu studia, inni „na żywo”, przed publicznością. Od roku 2005 DG wydaje zupełnie wyjątkową serię nagrań, które są zapisem koncertów ze słynnych sal koncertowych. Podzielono je na sezony, a dostępne są wyłącznie jako pliki cyfrowe w Internecie. To jeszcze jeden znak najnowszych czasów, gdy coraz częściej plik mp3 zastępuje srebrny krążek. Wśród nagrań są poematy symfoniczne R. Straussa z The New York Philharmonic i Lorinem Maazel, *Dharma at Big Sur* Johna Adama z Leilą Josefowicz na skrzypcach elektrycznych pod dyktando kompozytora, *IV Symfonia* Arvo Pärta poprowadzona przez Esa-Pekka Salonena. Pojedynczy album na iTunes kosztuje ok. 10 euro.



Original Masters

W latach 50. melomani cieszyli się, że trzeszczący szelak, z którego produkowano płyty, zastąpiono winylem. W studiach nagraniowych zdomowały się szpulowe magnetofony, na których powstawały taśmy matki dla każdej tłoczonej płyty. Po nie własnie sięgnęli w 2002 r. pracownicy DG – nagrania przeniesiono do komputera, zniwelowano szumy, poprawiono dynamikę, usunięto błędy montażowe. Furtwängler dyryguje dziełami Beethovena i Brucknera, młody Lorin Maazel prowadzi Berlińskich Filharmoników. Są młodzieńcze nagrania von Karajana, Gilelsa, Rostropowicza. DG zawiesiło rozwój serii. Firma ograniczyła się do wydania 56 tytułów, niektóre znajdziemy na półkach, inne – w Internecie.

Igor Strawiński, czyli mistrz wizerunku

Skrętnie ukrywał to, czego światu pokazać nie chciał, ale sporo z tych sekretów ujawnił w swojej monografii badacz o nazwisku Charles Joseph.

Paweł Szczepanik

Rozważania nad tą monografią należałoby zacząć od kilku elementarnych pytań. Czy zasadne jest pisanie biografii kompozytora w sposób niezwiązany bezpośrednio z muzyką? Na ile interesująca może być osobowość twórcy w oderwaniu od jego dzieła? I wreszcie – czy żywot Strawińskiego może powiedzieć nam cokolwiek o jego dokonaniach artystycznych?

Kiedy już zaczniemy zastanawiać się nad powyższymi kwestiami, do głosu dochodzi Charles Joseph, profesor nowojorskiego Skidmore College. Dzięki otwartemu w latach 80. XX w. archiwum Fundacji Sachera w Bazylei uzyskał dostęp do gigantycznej ilości dokumentów, zapisków, kolekcjonowanych przez Strawińskiego książek oraz artykułów opatrzonych notatkami kompozytora. Okazuje się, że archiwum związane z autorem *Święta wiosny* jest istotne nie tylko ze względu na ilość, ale także jakość – przeczącą wizerunkowi, budowanemu przez Strawińskiego.



Strawiński w Ameryce

Charles Joseph przedstawia kompozytora od całkowicie niemuzycznej strony – sam tytuł biografii wyjaśnia po części perspektywę badacza. Tym samym wszystkich, którzy spodziewają się muzykologicznej wykładni książki może srodze zawieść. Nie jest to jednak jej wada. Joseph nie tylko opisuje peregrynacje Strawińskiego ze swadą, ale także zdejmuje odium hermetyczności, które odebrałoby przyjemność poznania fascynującej postaci bohatera. „Niemuzyczność” książki odnosi się do określenia Strawińskiego jako „mistrza wizerunku”. Taką otoczkę tworzył wokół siebie twórca *Pietruszki* – największy kompozytor XX w., ale także ikona kultury. Niczym papież, pomazaniec boży, a jednocześnie gwiazda pop, stale na ustach wszystkich. Joseph w przekonujący sposób pokazuje flirt wielkiego artysty z „Fabryką Snów” i telewizją. Flirt, u podstaw którego leży nie tylko chęć zaistnienia w szerszej świadomości, ale także kuszące honoraria, niedostępne w świecie tzw. kultury wysokiej. Bardzo to ludzkie. Dziwnie znajome wydaje się też spojrzenie przez pryzmat show-biznesu, (auto)promocji i reklamy, wówczas nie tak nachalnych, a dziś wszechobecnych.

Drugim aspektem uwypuklonym przez Josepha jest geografia. Nie zaskakuje, iż amerykański autor skupia się na amerykańskim epizodzie. Strawiński opuścił Paryż jako 58-latek, czego nie sposób jednak domyślić się z jego żywotności i twórczej energii, które buchają z biografii. Czytamy o podchodach w Hollywood, które nigdy nie zakończyły się kontraktem, ale i nie przyniosły uszczerbku reputacji poważnego twórcy, i o powstaniu *Potopu* – jedynego telewizyjnego przedsięwzięcia artysty, a zarazem spektakularnej klapy.

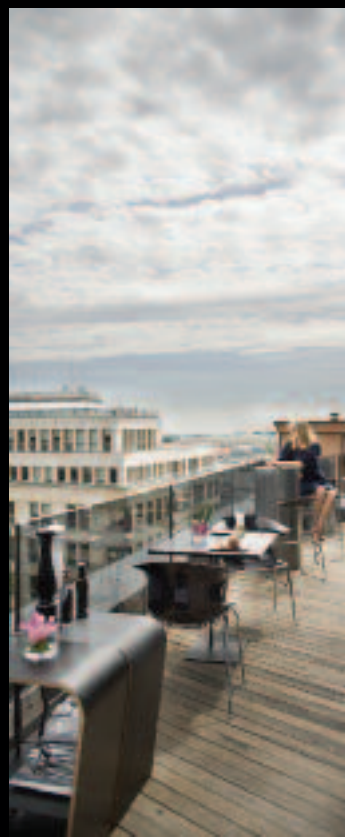
Joseph poświęca także sporo miejsca napisanemu korespondencyjnie baletowi *Apollon musagète* i burząc nieco zastany porządek, dowodzi, że premiera neoklasycznego dzieła nie tylko odbyła się w Stanach Zjednoczonych, ale i za bajońskie honorarium. Strawiński bowiem w oficjalny obieg puścił informację inną, „zapominając” o Waszyngtonie i przywołując jedynie późniejszą paryską premierę w choreografii George’a Balanchine’a.

Zgrabna żonglerka faktami, półprawdy, przemilczenia, sprzeczności. Wielkie ego, autokreacja, małostkowość, złośliwość, niekiedy zawieść. Nie brzmi to najlepiej. Strawiński był nie tylko geniuszem, który wyważył z hukiem wrota modernizmu, ale także człowiekiem skrzętnie ukrywającym to, czego światu pokazać nie chciał. Nie udało mu się to w pełni, za dużo pozostawił śladów, notatek, komentarzy. Charles M. Joseph wykonał tytaniczną pracę, przedzierając się przez archiwa i pokazując dwa oblicza kompozytora, znane – sfabrykowane przez Strawińskiego, oraz to sekretne. Obydwa – paradoksalnie – równie prawdziwe.

Odpowiadając na elementarne pytania, musimy wyjść poza stawianie artysty wyłącznie w roli... artysty. Biografia unikająca muzykologicznego dyskursu spełnia niejako ambicję Igora Strawińskiego – trafia do „szerokiej publiczności”.

BM

Charles M. Joseph, *Strawiński. Geniusz muzyki i mistrz wizerunku*, przeł. Aleksander Laskowski, Świat Książki 2012



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



2013 ze sztuką współczesną

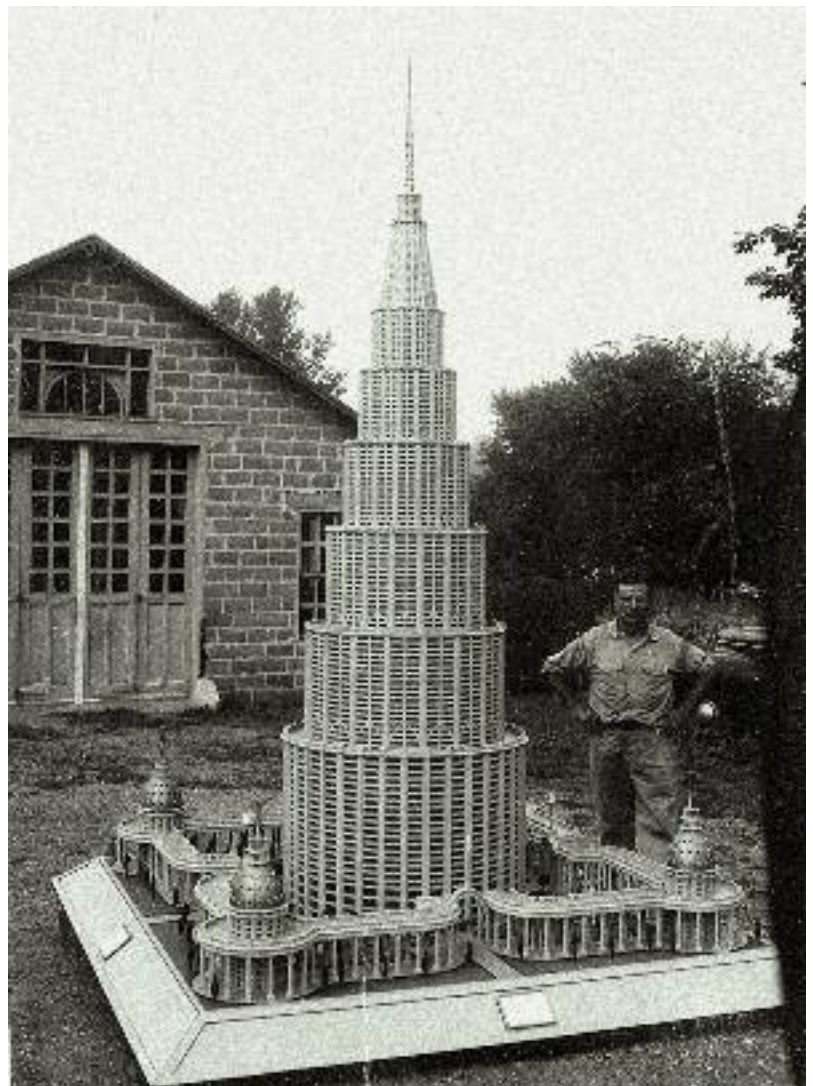
Najciekawsze wystawy i wydarzenia poleca **Dorota Jarecka**, „Gazeta Wyborcza”.

1.

To nie jest takie trudne, wystarczy wziąć do ręki kalendarz i ołówek: Biennale w Wenecji, Biennale w Moskwie, Biennale w Stambule. To najważniejsze wydarzenia roku 2013 w dziedzinie międzynarodowych wielkich spędów, z których wyniesie się torbę ulotek i katalogów, ale też smak i zapach nieznanego być może wcześniej miasta – wyjazdy na biennale to ukryta forma turystyki. Jeśli chodzi o wystawy wielkich indywidualności, które stwarzają szansę obejrzenia rozproszonych zazwyczaj twórczości za jednym zamachem, będzie w czym wybierać: Meret Oppenheim w Martin-Gropius Bau w Berlinie; Paul Klee, Roy Lichtenstein w Tate Modern. Na wystawę amerykańskiego twórcy pop-artu, którego 90 rocznica urodzin przypada w tym roku, już można rezerwować bilety.

2.

By nie było niedomówień: posługuję się w tym wyborze podwójną miarą. Po pierwsze polecam to, co jest obiektywnie i bezsprzecznie ważne. Kto zaprzeczy, że należy pojechać na Biennale do Wenecji – bez tego traci się wątek w towarzystwie, wychodzi się na gburą. Nie warto też polemizować z opinią, że warto jechać do Moskwy, by zobaczyć, jak lewicowi krytycy za pieniądze oligarchów organizują nowojorską wystawę w postkomunistycznym mieście. Stambuł ze swoim biennale, organizowanym już po raz trzynasty, wyrasta na stolicę sztuki we wschodniej Europie. A może w zachodniej Azji? Tegoroczny temat Biennale dotyczy właśnie problemów pogranicza: *Mom, am I Barbarian?* – brzmi tytuł wystawy, którą przygotowuje kuratorka Fulya Erdemci. Ster biennale w Moskwie także trzyma kobieta, Amerykanka Catherine de Zegher. W Wenecji kuratorem całości jest w tym roku włoski krytyk Massimiliano Gioni. Proponuje intrygujący temat całości – *Il Palazzo Enciclopedico*, co zawdzięcza inspiracji włoskiego artysty Marino Auritiego, który działał w latach 50. XX wieku w Nowym Jorku. Auriti wymyślił – nigdy nie zrealizowaną – konstrukcję przestrzenną, która pomieściłaby całą ludzką wiedzę, niczym teatry pamięci z okresu renesansu albo Borgesowska *Biblioteka Babel*. Temat działa na wyobraźnię, dotyczy ciekawego problemu przecinania się sztuki i wiedzy. Biennale w Wenecji, mimo że najstarsze, ponadstuletnie, ciągle jest najbardziej popularne. W zeszłym roku pobiło rekord, obejrzało je 440 tys. osób. W tym roku, z tak zarysowaną koncepcją, ma szansę na jeszcze więcej widzów.



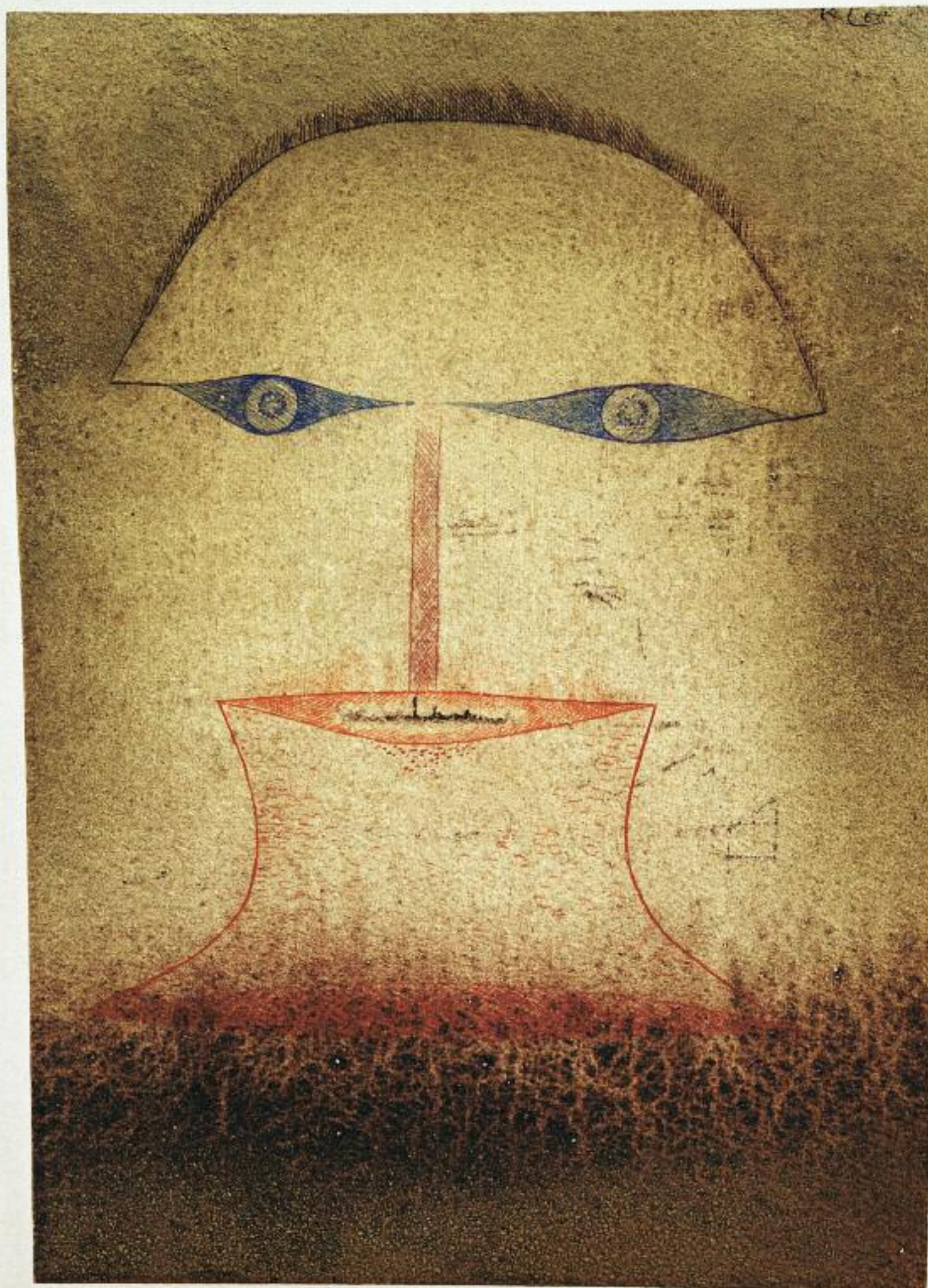
CC

Makieta *Palazzo Enciclopedico* Marino Auritiego, lata 50. XX w.

Biennale w Stambule – konferencja prasowa kuratorki Fulyi Erdemci.



BIENNALE W STAMBULE



Paul Klee, *Blaublick*, 1927

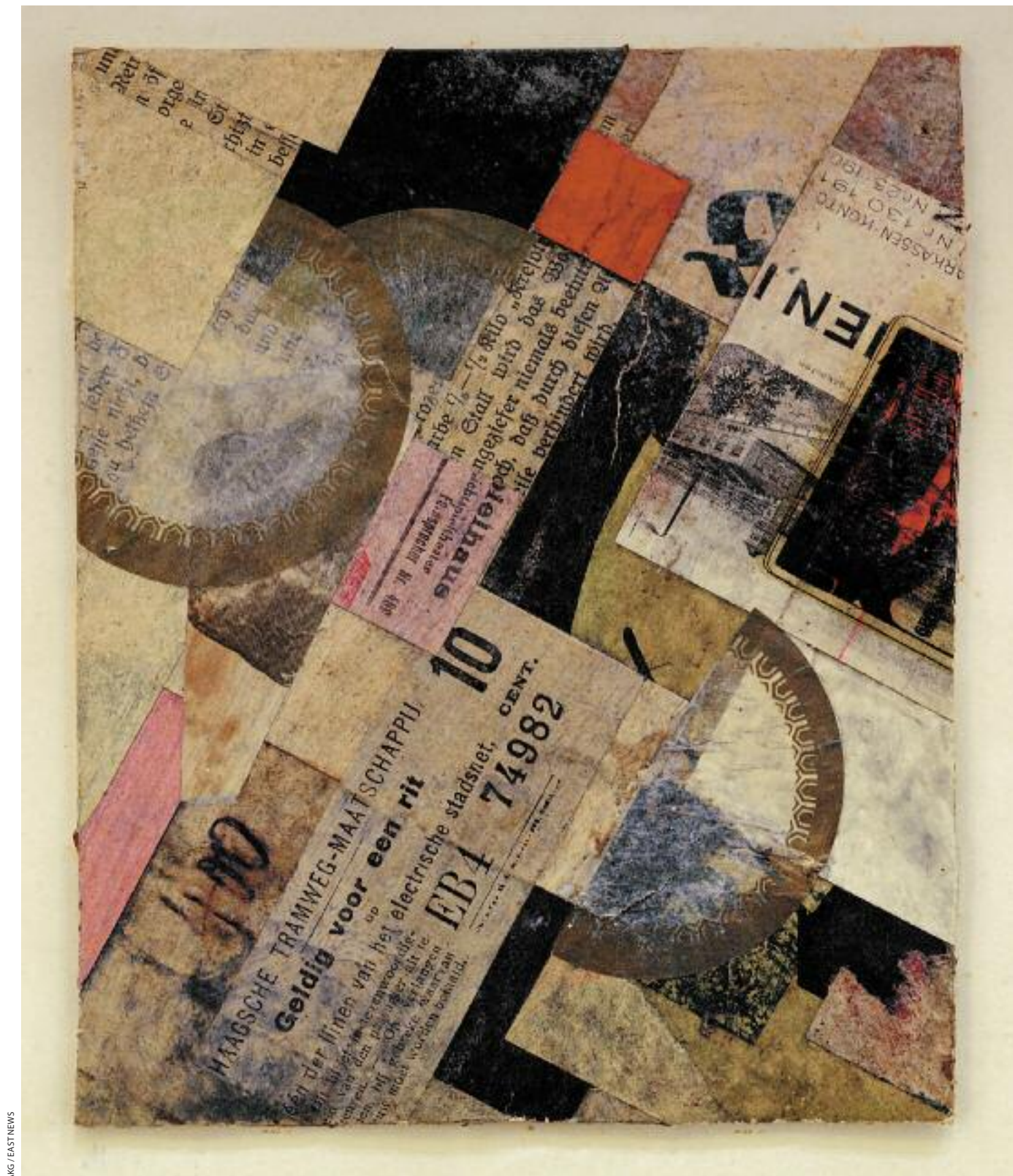


AKG / EAST NEWS

Meret Oppenheim w obiektywie Man Raya, 1934

3.

Polecam jednak nie tylko ewidentne hity. Także to, co dla mnie jest artykułem pierwszej potrzeby, bez czego nie przetrwam roku. Mówię o wystawie retrospektywnej Meret Oppenheim w Martin-Gropius-Bau w Berlinie i o wystawie Kurta Schwittersa w Tate Britain w Londynie. Właśnie ci drugoplanowi artyści – dadaista Schwitters, surrealistka Oppenheim – budzą moją nieustającą ciekawość. Meret Oppenheim sławna jest dzięki pracy *Śniadanie w futrze*, czyli filiżance ze spodkiem opakowanych w zwierzęce futro. Obiekt pokazany na Międzynarodowej Wystawie Surrealizmu w Londynie w 1936 roku zrobił furorę, ale przyćmił wszystko, co Meret Oppenheim zrobiła potem w ciągu swego długiego życia (a zmarła w 1985 roku).



Kurt Schwitters, kolaż z 1935 r.

Schwitters – ważna postać ruchu dadaistów w Berlinie – wybrał inną strategię. Tworzył jedno dzieło, rozrastające się, zagarniające miejsca, w których mieszkał, swego architektonicznego pasożyta, z którym żył w symbiozie. Nazwał je *Merzbau*, czyli *Budowla Merz*. Była to rzeźba, a zarazem przestrzeń ekspozycyjna wewnątrz domu artysty, zrobiona z gipsu, deseczek, odpadów, śmieci, prezentów od przyjaciół. Kiedy Schwitters musiał opuścić mieszkanie w Hanowerze, tworzył swoje *Merzbau* od nowa, na emigracji. Ponieważ nazistowski reżim nie lubił nowoczesnych artystów, Schwitters w czasie wojny uciekł przez Norwegię do Anglii. Wystawa w Londynie opowiada o ostatnim okresie jego życia, który spędził w Wielkiej Brytanii, najpierw jako obywatel niemiecki internowany na Isle of Man, a potem tułając się po różnych miastach, bez domu, bez własnego środowiska. Zmarł w północnej Anglii w 1948 r., przez lata był zapomniany.



ANG/EAST NEWS

Roy Lichtenstein, *Cubist Still Life with Playing Cards*, 1974

10 wpisów w kalendarzu:

Kurt Schwitters, *Schwitters in Britain*, Tate Britain, Londyn (30 I–12 V)

Roy Lichtenstein, *A Retrospective*, Tate Modern, Londyn (21 II–27 V), Centre Pompidou w Paryżu (3 VII–4 XI)

Biennale w Wenecji (1 VI–24 XI)

Le Corbusier: *Landscapes for the Machine Age*, MoMA, Nowy Jork (9 VI–23 IX)

Meret Oppenheim, *Retrospektive*, Martin-Gropius-Bau, Berlin (16 VIII–1 XII)

Istanbul Biennale (14 IX–10 XI)

Biennale w Moskwie (19 IX–20 X)

Paul Klee, Tate Modern, Londyn (15 X 2013–9 III 2014)

Surrealizm i obiekt, Centre Pompidou, Paryż (30 X 2013–3 III 2014)

Christoph Schlingensief, Kunstwerke Berlin (jesień/zima 2013)

BM

4.

W tym roku będą jeszcze celebrowane postaci, których nazwiska wszyscy znają na pamięć: Paul Klee, Le Corbusier, Roy Lichtenstein. Do tej oczywistej gwiazdorskiej obsady dorzucam wystawę w Centre Pompidou *Surrealizm i obiekt*, która pokaże takie dziwactwa, jak telefon z homarem, stół z głową wilka i suszarka do butelek, której dziwność polega na tym, że jest zwykłą suszarką do butelek, tylko że pokazaną w galerii sztuki. Żeby nie zakończyć tego przeglądu melancholijnie, przypominam, że pod koniec roku w galerii Kunstwerke w Berlinie zostanie otwarta wystawa artysty, reżysera filmowego i teatralnego Christopa Schlingensiefa, ryzykanta, krzykacza i szydery, który drwił z tradycji niemieckiej kultury i współczesnego konsumpcjonizmu. Sztuka nie zawsze jest po to, by nam umilać życie. Ma także przeszkadzać. To akurat była specjalność Schlingensiefa.



VIP LOUNGE

www.chopin-airport.pl/vip



LOTNISKO
CHOPINA
W WARSZAWIE

Kompozycja ekskluzywnych usług

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

Oszczędność czasu w podróży

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

Elastyczność i najwyższy standard obsługi

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

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

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

SONY
make.believe



seeing is discovering
by *Frank J. Suter*



Telewizor Sony BRAVIA® serii HX95

Poczuj, jak kolory rosną w potęgę, gdy oglądasz żywe obrazy na ekranie z podświetleniem Full LED. Zachwyc się minimalistycznym wzornictwem i zaawansowaną technologią podświetlenia strefowego, która zapewnia intensywność bieli, głęboką czerń i zjawiskową feerię płynnie zmieniających się barw.

Sony Centre

Znajdź najbliższy salon na sony.pl/SonyCentre

*promocja obowiązuje do 15.03.2013 r. Regulamin w salonach.
„Sony”, „make.believe”, „BRAVIA”, są zastrzeżonymi znakami handlowymi Sony Corporation.

Nowe BMW serii 7

www.bmw.pl



Radość z jazdy



NAJLEPSZE W NIM JEST TO, ŻE JEST JESZCZE LEPSZE.

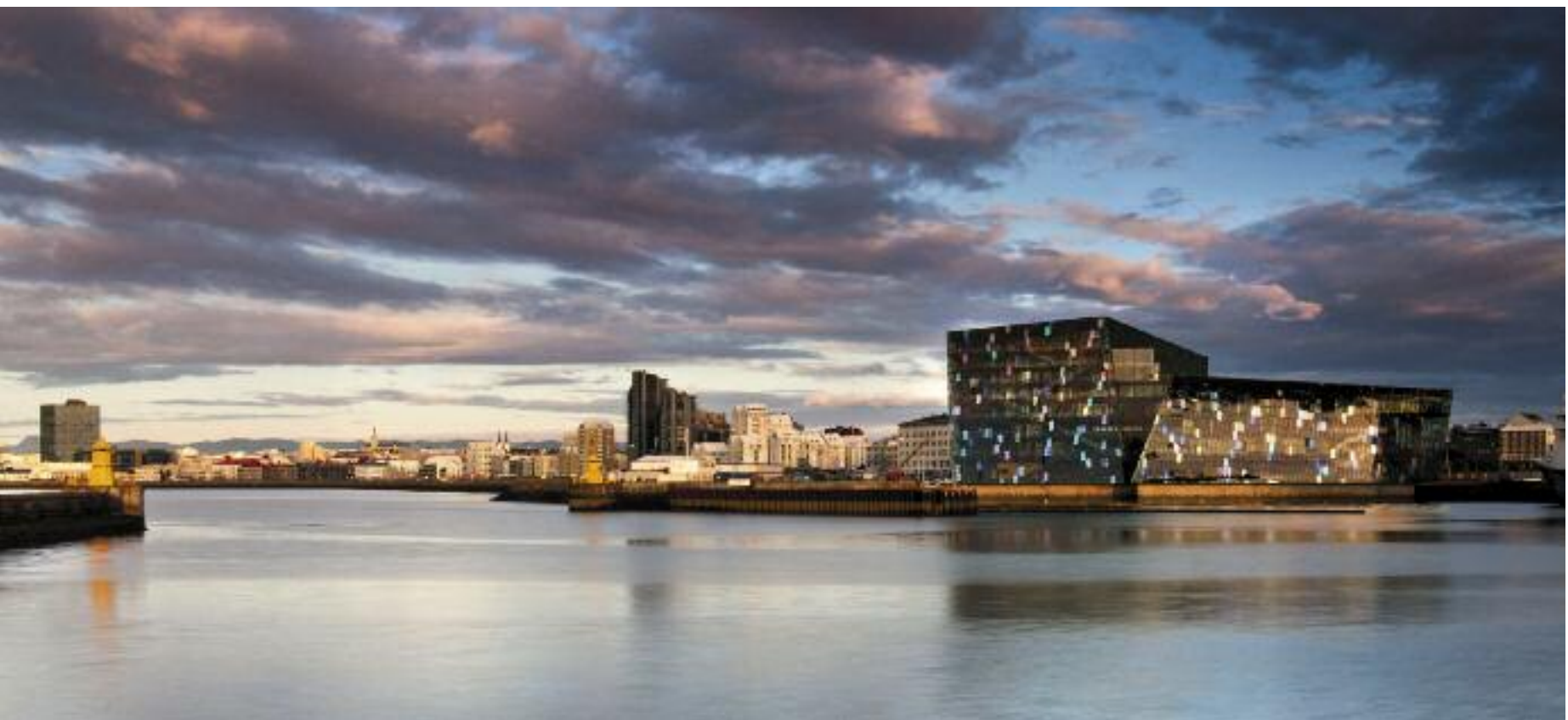
Elegancki luksus. Innowacyjna technologia. Legendarne osiągi w połączeniu z wzorową efektywnością. Czego można chcieć więcej, poza kluczykami oczywiście? Tylko jedna rzecz nami kieruje. Radość z jazdy. www.bmw.pl/seria7.

NOWE BMW SERII 7.

BMW EfficientDynamics
Mniejsza emisja. Większa radość z jazdy.

Opera wyrzeźbiona światłem

Harpa w Reykjavíku wygląda, jak zbudowana z lodu i światła.



O sali koncertowej, której elewację wymyślił Olafur Eliasson pisze **Anna Cymer**.

Harpa w najwyższym punkcie sięga 43 metrów. Z daleka wygląda jak bryła złożona z dwóch przekrzywionych prostopadłościanów różnej wielkości. Gmach, którego oryginalna sylwetka ma być najważniejszym elementem przemysłowego nadbrzeża, poddawane właśnie rewitalizacji, ma 28 tys. m² powierzchni. Są tu cztery sale koncertowe (na 1800, 750, 450 i 195 miejsc) oraz liczne pomieszczenia towarzyszące (sale prób, garderoby, pokoje administracyjne, bar, restauracja, sklep z pamiątkami).

Mieni się w słońcu

Wizja budowli powstała w znanej duńskiej pracowni Henning Larsen Architects, która przy tym projekcie współpracowała z islandzkim biurem Batterið Architects. „Ustawiona pomiędzy lądem a morzem ma być rzeźbą, w której łączą się ze sobą woda i niebo oraz tętniące życiem miasto” – piszą architekci.

Zespół projektantów z biura Henning Larsen Architects opracował bryłę budynku, ale pomysł na jego elewację stworzył duński artysta islandzkiego pochodzenia – Olafur Eliasson, autor rzeźb i instalacji. To rzadkość, aby nad projektem tej skali wraz z architektami współpracował ktoś ze świata sztuki – zwykle taka kooperacja dotyczy najwyżej kolorystyki ścian czy elementów wystroju wnętrza. Tymczasem Eliasson z pomocą architektów opracował nietypową, przestrzenną i wielobarwną elewację. Artysta twierdzi,

że najważniejszą inspiracją były dla niego bazaltowe skały, z jakich zbudowana jest Islandia, kamienne słupy o sześciobocznym przekroju, których malownicze formacje są jedną z najbardziej znanych atrakcji wyspy. Eliasson postanowił sparafrazować je w szkłe. Stworzył układankę, złożoną z tysięcy szklanych, oprawionych w stalowe ramy pól. Budynek mieni się w słońcu i łśni, światło rozszczepia się w wielobocznych panelach elewacji. Z zewnątrz gmach przypomina niekiedy błyszczącą bryłę lodu. W środku zaś światło, załamujące się w szkłe, tworzy niezwykle efekty. Przy takim bogactwie form, budowla nie wymagała dodatkowych dekoracji czy elementów wystroju – foyer budynku to po prostu pusta przestrzeń, malowniczo „umeblowana” samym światłem. Efekt ten został tu zastosowany nieprzypadkowo – autorzy projektu wiedzieli, że w innej szerokości geograficznej nie byłoby to wszystko tak widowiskowe. Ustawiona tuż nad wodą, niezasłonięta innym gmachami budowla jest widoczna z daleka, łśni niczym kryształ w zimnych, ale intensywnych, często się zmieniających promieniach słońca.

Rzeźbiarz światła

Olafur Eliasson wykorzystuje światło na różne sposoby. Jego najgłośniejsza praca – zrealizowany w 2003 r. *The Weather Project* – to nic innego, jak gigantyczne słońce, które zawieszono pod sufitem Hali Turbin w słynnej londyńskiej galerii Tate Modern. Od 2006 do 2011 roku na dachu AROs Aarhus Kunstmuseum w Kopenhadze stała szklana obręcz – taras widokowy,

zbudowany z wielokolorowego szkła. Wędrujący w jego wnętrzu widzowie mogli podziwiać panoramę miasta w różnych kolorach, jakby patrzyli przez tęczę. Eliasson jest też doskonale znany w Polsce – w 2009 r. w stołecznym Parku Bródnowskim, w tzw. Parku Rzeźb stanął zaprojektowany przez niego *Kalejdoskop*. To wykonany ze szkła i zakopany w ziemi pryzmat. Gdy się do niego zajrzy, widać abstrakcyjne, kolorowe obrazy, tworzone przez rozszczepiające się światło.

Dwa lata później z okazji polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej artysta zaprojektował pawilon, który przez kilka miesięcy stał na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Był to wsparty na stalowych nogach czerwony, łamany dach, od środka w całości wyłożony lustrami. Każdy, kto pod ów dach się dostał, mógł zobaczyć nawarstwiające się odbicie własne oraz otoczenia.

Rewelacyjna akustyka

Oczywiście w przypadku sal koncertowych najważniejsza jest nie estetyka, lecz akustyka. A tę, która jest w Harpie, eksperci oceniają wysoko. Z architektami współpracował zespół specjalistów z amerykańskiej firmy Artec, znanej z dziesiątków projektów na całym świecie. Były to: Mariinsky II – Opera w Sankt Petersburgu, Auditorium de Dijon, Opera w Waszyngtonie, Esplanade – Theatres on the Bay w Singapurze, La Maison Symphonique de Montréal, Narodowa Sala Koncertowa im. Béli Bartóka w Budapeszcie. Najwięcej uwagi poświęcono głównej sali koncertowej, której wnętrze w całości wykończono drewnem i pomalowano na intensywny, ciemnoczerwony kolor. Sala na 1800 miejsc otrzymała tradycyjny kształt „pudełka na buty”, wzbogacony o kilka rozwiązań dostosowujących akustykę do prezentowanego rodzaju i natężenia muzyki. Regulowaniu akustyki służy zawieszony nad sceną oraz częściowo nad widownią 70-tonowy blok – może się on poruszać od podłogi do sufitu. W ścianach sali umieszczono drzwi akustyczne, które otwiera się lub zamyka w zależności od potrzeb; zastosowano też pochłaniające dźwięk filcowe panele. Czas pogłosu w głównej sali koncertowej Harpy wynosi od 3 do 1,7 sekundy. Fachowcy określili akustykę sali w Reykjavíku jako „ciepłą i głęboką”, doskonale podkreślą dodatkowo wystrojem i kolorystyką wnętrza.

Na razie w Harpie występują tylko symfonicy. Zespół Opery Islandzkiej jeszcze nie przeniósł się do nowej siedziby, ale to tylko kwestia czasu. Estrada Harpy jest również dostosowana do potrzeb spektakli operowych – znajduje się tu orkiestron, choć niewiele miejsca przeznaczono na ewentualną scenografię (brak rozbudowanej sceny z jej całą mechaniką).

Steinunn Birna Ragnarsdóttir, dyrektorka muzyczna Harpy, powiedziała w wywiadzie: „W sali o tak fenomenalnej akustyce wystarczy, aby śpiewacy stanęli i śpiewali. Resztę widownia sobie wyobrazi”.

Mniejsze sale dostosowano do potrzeb koncertów kameralnych oraz muzyki współczesnej, np. elektronicznej. W części jest możliwość zlikwidowania rzędów krzeseł, aby niektórych koncertów słuchać na stojąco.

Harpa jednak potrzebna

Harpa – mimo że tak widowiskowa – spotkała się ze sporą krytyką. Piętnowano koszt tej inwestycji, uznając wydatek 164 mln euro w epoce kryzysu za wyjątkowo nieracjonalny; przy czym nie miał znaczenia fakt, że budowa obiektu rozpoczęła się w 2007 r. Kontrowersje wzbudziło też honorarium, jakie za wizję elewacji gmachu otrzymał Olafur Eliasson. Kwota wypłacona artyście nie jest oczywiście znana, wiadomo jednak, że była znacznie wyższa niż wynagrodzenie, jakie otrzymali architekci. Sceptycy zadawali też pytanie, czy w kraju, który cały liczy zaledwie 300 tys. mieszkańców naprawdę potrzebna jest sala koncertowa, mogąca na raz mieścić prawie dwa tysiące widzów?

Pytania o koszty utrzymania sali koncertowej i możliwości zapełnienia jej widowni stawiane są też ostatnio w Polsce, gdzie w każdym prawie mieście wojewódzkim powstała lub powstaje filharmonia czy opera. Jednak obawy Islandczyków na razie są nieuzasadnione – w ciągu roku od wybudowania Harpę zwiedziło aż półtora miliona ludzi. W rzadko zaludnionym, wulkanicznym, pozbawionym dużych miast i rozwiniętej roślinności kraju obiekt o tak wyjątkowej bryle stał się szybko atrakcją turystyczną. A pod koniec stycznia tego roku budowla znalazła się wśród pięciu finalistów jednej z najbardziej prestiżowych nagród architektonicznych świata, przyznawanej przez Unię Europejską Mies van der Rohe Award. **BM**



HENNING LARSEN ARCHITECTS



HENNING LARSEN ARCHITECTS

ODKRYJ Z NAMI WARSZAWĘ!

Dwa wysokiej klasy hotele
zlokalizowane w centrum Warszawy

- Hotel Radisson Blu Centrum oferuje 311 pokoi i apartamentów, zaprojektowanych w stylu morskim, włoskim oraz skandynawskim
- Hotel Radisson Blu Sobieski oferuje 435 pokoi i apartamentów, w tym nowoczesnie zaprojektowane pokoje klasy biznes
- pokoje dla palących i osób niepełnosprawnych
- najlepsze śniadania w mieście, oraz kuchnia tradycyjna i międzynarodowa, która zadowoli gusta wybrednych smakoszy
- elastyczne powierzchnie konferencyjne od 588 do 1400 m²
- bezpłatne szybkie łącze internetowe dla gości oraz uczestników konferencji
- kompleksowe zaplecze fitness i spa
- parkingi podziemne do 140 miejsc postojowych
- poziom usług zgodnie z mottem „Yes I can!” sprawi, iż poczujecie się Państwo jak w domu



Radisson Blu Centrum Hotel
Grzybowska 24, 00-132 Warszawa, Polska
Tel: +48 22 321 88 88, Fax: +48 22 321 88 89
reservations.warsaw@radissonblu.com
radissonblu.com/hotel-warsaw

Radisson Blu Sobieski Hotel
Plac Zawiszy 1, 00-025 Warszawa, Polska
Tel: +48 22 579 10 00, Fax: +48 22 659 88 28
reservation.sobieski.warsaw@radissonblu.com
radissonblu.com/sobieski-warsaw

Radisson **BLU**
HOTELS & RESORTS



Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Warmińsko-Mazurskiego

Marszałek Województwa
Jacek Protas

 **FILHARMONIA**
WARMIŃSKO-MAZURSKA
im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Piotr Sułkowski

FILHARMONIA
WARMIŃSKO-MAZURSKA



www.filharmonia.olsztyn.pl

Niechciana głowa króla

Kilkaset tysięcy paryżan patrzyło, jak gilotyna zabija Ludwika XVI, a wraz z nim – absolutyzm. Ale Francuzi nie byli pierwsi w skracaniu władcy o głowę.

Jarosław Czubaty

Kiedy dwieście dwadzieścia lat temu, rankiem 21 stycznia 1793 r. król wstępował na szafot, rojaliści, starannie skrywający swe sympatie, widzieli w nim uciśniony majestat i męczennika sprawy monarchii. Zagorzali republikanie – tyrana i despotę. Obojętni obserwatorzy – blisko czterdziestoletniego, otyłego mężczyznę.

„Ludwik Kapet, zawód: ostatni król Francuzów” – jak napisano w protokole egzekucji – do ostatniej chwili zachował godność. Przekazany w ręce kata, sam zdjął frak i krawat, nie wyraził zgody na podcięcie włosów oraz związanie rąk, jednak, jak relacjonowała jedna z gazet: „kilka słów wypowiedzianych przez spowiednika wnet go przekonało. (...) Zapytał, czy dobosze nie przestaną bić w bębny. Chciał się wychylić i przemówić. Gdy zaczęto go przywiązywać, powiedział wyraźnie te słowa: *Umieram niewinnie, przebaczam moim wrogom, pragnę, by moja krew przyniosła pożytek Francuzom i uśmierzyła gniew Boga*”. Po chwili, zgodnie z barbarzyńskim rytuałem egzekucji, kat pokazał jego głowę ludowi, który wkrótce – według relacji świadka – opuścił plac, śmiejąc się i śpiewając piosenki.

W zrewolucjonizowanym Paryżu Ludwik XVI nie cieszył się popularnością. Wrogowie oskarżali go, że od początku rewolucji, licząc na interwencję mocarstw, sabotował reformy i starał się opóźnić przemiany. Zwolennicy monarchii robili mu wyrzuty, że nie stanął na czele stronnictwa umiarkowanych reform. W ten sposób mógł przecież czuć nad rozwojem wydarzeń, próbować energicznie przeciwdziałać planom rosnących w siłę radykałów.

W efekcie prestiż władcy i monarchii malał. Popularność zachował jedynie wśród mieszkańców wsi. W oczach najbardziej podatnej na rewolucyjne nastroje ludności wielkich miast pograżała go nieudana próba ucieczki, podjęta w czerwcu 1791 r. W następnych miesiącach przybrały na sile hasła detronizacji króla i wprowadzenia we Francji republiki, a sprzyjała im pogarszająca się sytuacja gospodarcza Francji, ponoszącej klęskę w wojnie z koalicją mocarstw europejskich. 25 lipca 1792 r. dowodzący wojskami koalicji książę brunszwicki wydał odezwę, wzywającą Francuzów do wierności Ludwikowi XVI. Groził represjami w wypadku zagrożenia bezpieczeństwa władcy i jego rodziny. 10 sierpnia zrewoltowany tłum paryskich sankiulotów – kierowanych przez radykalnych zwolenników republiki – zaatakował pałac w Tuileries. W obronie króla stanęli wierni członkowie gwardii szwajcarskiej. Ludwik XVI z rodziną zdołał schronić się w sali obrad Zgromadzenia Prawodawczego. Świadomi nastrojów paryskiej ulicy, zastraszeni parlamentarzyści zdecydowali o osadzeniu wszystkich w więzieniu Temple. Losy króla i jego rodziny rozstrzygnęły się już w odmiennej sytuacji politycznej. Konwencja – nowy parlament republikańskiej Francji – pod presją radykalnych



© THE BRIDGEMAN ART LIBRARY/FOOTCHANNELS

frakcji jakobinów i kordelierów, postanowiła wytoczyć „obywatelowi Kapetowi” proces za zdradę i spisek przeciw rewolucji, mimo tego, że nadal obowiązująca konstytucja wykluczała taką możliwość. Jedynie niektóre spośród kilkunastu postawionych mu zarzutów można było uznać za uzasadnione, nie miało to jednak większego znaczenia. Postępowanie przed Konwencją rychło zmieniło się w parodię procesu sądowego, a jego właściwy cel z bezwzględną szczerością przedstawił debiutujący wówczas w wielkiej polityce Louis Saint-Just, jeden z przyszłych przywódców jakobinów. W wielkiej mowie oskarżycielskiej stwierdził, że Ludwik XVI powinien być sądzony nie za to, jak sprawował władzę, ale za to, że był królem. „Monarchia jest wieczystą zbrodnią. Nie można panować i być bez winy” – przekonywał. Rewolucja, konkludował, zaczyna się wraz ze śmiercią tyrana, natomiast łagodność wobec niego będzie zbrodniczą litością, zabójczą dla republiki. Mimo panującej na sali obrad presji ze strony radykalnych przeciwników monarchii, wyrok śmierci dla króla wcale nie był oczywisty. O jego losie przesądził wniosek Saint-Justa, by deputowani w jawnym, imiennym głosowaniu decydowali o winie bądź niewinności króla, a także o formie wymierzonej mu kary. Tragedia rodziny panującego dopełniła się w ciągu dwóch lat. Jego żonę, Marię Antoninę zgilotynowano dziewięć miesięcy później, w październiku 1793 r. Syn króla, przez rojalistów zwany Ludwikiem XVII, zmarł dwa lata później w więzieniu, mając zaledwie dziesięć lat.

Ludwik XVI nie był pierwszym władcą europejskim doby nowożytnej, którego panowanie przerwał kat. W 1649 r. monarchiczną Europą wstrząsnęła wieść o ścięciu króla Anglii i Szkocji Karola I Stuarta. Stracono go z wyroku rewolucyjnego parlamentu. On również do ostatnich chwil dbał o zachowanie monarszej godności – podobno w zimny, styczniowy dzień egzekucji wstąpił na szafot ubrany w dwie koszule, by uniknąć wrażenia, że drży ze strachu. Obu władców połączył straszliwy koniec. Król Anglii wykazał jednak znacznie więcej determinacji w walce o utrzymanie korony i monarszych prerogatyw niż Ludwik XVI. Burbon przez potomnych został zapamiętany jako władca inercyjny i pozbawiony politycznego instynktu. Do legendy przeszło słowo „rien” (nic), które pojawiło się w jego zapiskach pod datą 14 lipca 1789 roku. Tylko najbardziej wyrozumiali gotowi byli przyjąć wyjaśnienie, że król skwitował w ten sposób nie zdobycie Bastylii przez zrewoltowanych mieszczan, lecz fakt, że tego dnia nie udał się na polowanie. Byłby zapewne dobrym królem na dobre czasy. Nie dorastał do wyzwań epoki, w której przyszło mu panować, ta jednak z pewnością potraktowała go zbyt okrutnie.

BM

Jarosław Czubaty, dr hab., prof. UW, przewodniczący Rady Naukowej Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego.



Mecenas

17.

*Wielkanocnego
Festiwalu*

Ludwiga van

BEETHOVEN



Kolekcjonuj wydarzenia z Poczta Polska



Collect events with Poczta Polska



www.poczta-polska.pl