

BRUNO FIDRYCH



Spojrzenie wstecz
s. 12

CORBIS



Jeźdźcy morza na festiwalu
s. 42

DE AGOSTINI/GETTY IMAGES



Ścinanie przy dźwiękach Marsylianki
s. 58

„To było wspaniałe 30 lat. Chcę śpiewać przez kolejne 15” – zapowiada światowej sławy baryton **Thomas Hampson**, gwiazda tegorocznego Wielkanocnego Festiwalu.

► | s. 10

20 festiwali, spojrzenie wstecz: **Jacek Marczyński** o tym, czym przez 20 lat stał się festiwal stworzony przez Elżbietę Penderecką.

► | s. 12

„Pamiętam słowa Kazimierza Korda: „Elżbieta, to miasto nie jest Krakowem”. Chciałam, żeby festiwal przetrwał, gdy organizowanie go pod Wawelem stało się niemożliwe” – wspomina **Elżbieta Penderecka**, dyrektor generalna Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie.

► | s. 16

Retrospekcje. Kraków, 1998: „Na festiwalu pojawia się gwiazda, wielki wiolonczelista Boris Pergamenschikow, któremu Krzysztof Penderecki zadedykował swój *Koncert wiolonczelowy*”. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena rok po roku (1997–2015).

► | s. 18

Beethoven jako ikona. Dlaczego popkultura częściej odwołuje się do jego postaci niż do Bacha czy Mozarta? – zastanawia się **Wojciech Orliński**.

► | s. 30

W momencie prawykonania *Pasji według św. Łukasza* Penderecki wkraczał w „chrystusowy” wiek – miał 33 lata. W Münster przedstawił dzieło, które zachwiała sceną ówczesnej awangardy muzycznej – pisze **Beata Bolesławska-Lewandowska**.

► | s. 34

Skąd wziął się rok 966 i mit „chrztu Polski”? Czemu nie uznano za wydarzenie większej wagi spotkania Bolesława z Ottonem w Gnieźnie lub samej koronacji Chrobrego na króla Polski? – rozważa **Łukasz Kozak**.

► | s. 38

Świat stoi przed nim otworem, docenia, ba! zachwycą się dyrygentem z Pabianic – **Krzysztofem Urbańskim**. Na Wielkanocnym Festiwalu artysta zadryguje orkiestrą Norddeutscher Rundfunk z Hamburga. Wywiad z dyrygentem.

► | s. 46

Top ten, ranking najlepszych śpiewaczek świata: „Wbrew temu, co się dziś powszechnie sądzi, autentycznej kariery w operowym świecie nie da się zrobić błyskawicznie” – udowadnia **Jacek Marczyński**.

► | s. 48

„Rejestrujemy nie tylko dźwięki, ale również to, co dzieje się między nutami” – mówi wybitna polska skrzypaczka **Agata Szymczewska**, która niedawno nagrała materiał na płytę z sonatami skrzypcowymi polskich kompozytorów współczesnych.

► | s. 54

Gdy 14 lipca 1789 r. wybuchła w Paryżu rewolucja, Beethoven miał 19 lat. Idee wolności, równości, braterstwa były mu bliskie, ale czy dotarła do niego muzyka rewolucji? Pisze o niej **Monika Milewska**.

► | s. 58

Młoda **Agata Bogacka** stała się głosem pokolenia; teraz wyjaśnia, dlaczego wycofała się ze świata sztuki. Z autorką plakatu zapowiadającego 20. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie rozmawia **Alek Hudzik**.

► | s. 62



BRUNO FIDRYCH

Zadanie na następne 20 lat

Jakie refleksje można snuć na chwilę przed 20. edycją Festiwalu Beethovenowskiego? Jubileuszowe okoliczności skłaniają do wspomnień, podsumowań, a ja chcę się podzielić rozważaniami całkiem aktualnymi. Dość burzliwe czasy, w jakich żyjemy, przywodzą mi nieodmiennie na myśl stare powiedzenie o muzyce, która łagodzi obyczaje. Czy rzeczywiście tak jest? Muzyka od zarania ludzkości była drogą do osiągnięcia transcendencji, wyrazem odczuwania wspólnoty (towarzysząc obrządkom religijnym) i sposobem na oswojenie tego, co obce, niepojęte, groźne. Dziecko uspokaja się, gdy słyszy kołysankę: świat muzyki jest dla nas od najmłodszych lat bezpiecznym azylem. Nie tylko w ten sposób łączy ona pokolenia – przecież na koncertach muzyki klasycznej, jazzowej czy nawet popowej nie jest zaskoczeniem obecność kilku pokoleń naraz.

Międzynarodowy festiwal muzyczny jest naturalnym miejscem zetknięcia się najrozmaitszych osobowości i tradycji, ludzi wyrosłych w duchu różnych religii. Tu piękna nie mierzy się wiekiem czy kolorem skóry muzyka.

Czy komukolwiek przeszkadza, że Vivaldi i Bach byli ludźmi Kościoła? Pomyślmy, jak wiele pereł światowego dziedzictwa muzycznego ma czysto religijne korzenie, a zarazem jak wiele z nich bywa genialnie wykonywanych przez artystów wyrosłych w odległej tradycji. Sala koncertowa uczy otwartości na inną kulturę, odmienne harmonie i nowe dźwięki – dlatego tym bardziej boli, że miejscem niedawnego paryskiego zamachu nieprzypadkowo stała się właśnie przestrzeń muzyki.

Festiwal Beethovenowski przyniósł wiele dobrego miastom, w których się odbywał. W Krakowie, gdzie startowaliśmy w trudnych latach, otworzył nowe perspektywy, a kontynuacją jego sukcesów jest dzisiejsza działalność Krakowskiego Biura Festiwalowego, którego propozycje programowe to kontynuacja wielkiego projektu Kraków 2000 – Europejskie Miasto Kultury. Bez doświadczeń zebranych podczas pierwszych Wielkanocnych Festiwali Ludwiga van Beethovena pewnie nie byłoby sukcesów wielu dzisiejszych festiwali w Krakowie, do których kluczem jest głęboko ludzka potrzeba współodczuwania. Tę samą misję ponieśliśmy do Warszawy, i tu udowadniając, że przestrzeń wysokiej kultury to miejsce, które może godzić ludzi o krańcowo różnych poglądach – w tym polityków z przeciwstawnymi opcjami politycznymi, od zawsze przecież odwiedzających nasz festiwal, nawet obejmujących jego wydarzenia patronatem.

I jeśli widzę dla naszego festiwalu jakieś zadanie na następne 20 lat, niech będzie to zdolność budowania mostów między kulturami, tradycjami i reprezentującymi je ludźmi. Ostatnie miesiące i lata pokazały, jak kruche są to konstrukcje – i jak bardzo trzeba o nie dbać.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



B. BOBKOWSKI/AGENCJA GAZETA

Z Krakowa do Warszawy

Już 20. Festiwal Beethovenowski... Śledzę go od momentu, gdy w 2004 r. pojawił się w Warszawie w nimbie wspaniałego międzynarodowego festiwalu, którym żył cały Kraków, na który jeździło się od wielu lat, jak na przedstawienia Krystiana Lupy do Starego Teatru czy na Festiwal Kultury Żydowskiej na magicznym Kazimierzu. Był też opromieniony nazwiskiem Elżbiety Pendereckiej, przyjaciółki sławnych artystów, kobiety silnej i skutecznej, symbolu polskiego sukcesu. I właśnie ta słynna już wtedy impreza niespodziewanie zainstalowała się w Warszawie, zaostrowając apetyty na wysokiej klasy ofertę artystyczną, a w tamtych czasach, ledwie dekadę

temu, Warszawa pod tym względem wcale nie rozpieszczała melomanów. Prywatnie – jako admiratorka Krakowa – miałam absurdalną nadzieję, że Wielkanocny Festiwal przyniesie do mojego rodzinnego miasta coś z atmosfery starej stolicy Polski. To było oczywiście niemożliwe, nazbyt się różniliśmy, w efekcie to raczej Warszawa ukształtowała festiwal i jego nowe oblicze, dodając mu typowego dla siebie dynamizmu. Ale jest też druga strona medalu – dziś trudno ją sobie wyobrazić bez Beethovenowskiego. Dlatego trzeba przyznać, że otwierając przed jego organizatorami nowe możliwości, ówczesny prezydent stolicy Lech Kaczyński wykazał się nie tylko szczodroblewością, o czym wspomina Elżbieta Penderecka w wywiadzie dla „Beethoven Magazine” (*Trzeba podejmować wyzwania*), ale też wizjonerstwem i świadomością, że takie miasto jak Warszawa powinno mieć wielki, międzynarodowy festiwal (nie było wtedy jeszcze „Chopina i jego Europy”).

W 21. numerze „Beethoven Magazine”, który swoje istnienie zawdzięcza właśnie Beethovenowskiemu, wspominamy rok po roku wspaniałe wydarzenia artystyczne,

które odbyły się przez minione 19 lat. Pamiętam większość tych koncertów, chwile entuzjazmu i wzruszenia, jak po wykonaniu *IX Symfonii* Gustava Mahlera przez Deutsche Kammerphilharmonie Bremen czy *Symfonii Leningradzkiej* Dymitra Szostakowicza w interpretacji Gustav Mahler Jugendorchester. Piszemy także o *Pasji Łukaszej* Krzysztofa Pendereckiego z okazji 50. rocznicy jej prawykonania oraz na okoliczność innej rocznicy, 1050-lecia chrztu Polski, o tym, dlaczego właśnie chrzest, a nie koronację Bolesława Chrobrego uważa się za początek naszej państwowości. Goszczący na tych łamach felietonista Wojciech Orliński zastanawia się nad tym, dlaczego Beethoven jest silniejszą ikoną w popkulturze niż Mozart czy Bach, Łukasz Borowicz pasjonująco opowiada o operach Gustava Holsta i Ralpha Vaughana Williamsa, którymi zadyryguje na 20. Festiwalu, a Monika Milewska pisze o tym, co ciekawiło mnie od dawna: jaka muzyka towarzyszyła Rewolucji Francuskiej 1789 r.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”

BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca:

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor generalny:

Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca:

Andrzej Giza

Redaktor naczelna:

Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:

Witold Siemaszkiewicz

Fotoreporter:

Bruno Fidrych

Korekta: zespół

Na okładce: plakat Agaty Bogackiej

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN: 2080-1076

© 2016 Stowarzyszenie

im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



MIASTO
STOLECZNE
WARSZAWA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Festiwal zrealizowany dzięki
wsparciu
finansowemu Miasta Stołecznego
Warszawy

Dofinansowano ze środków
Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



ORLEN *Mecenas*

20.

*Wielkanocnego
Festiwalu*

Ludwiga van

BEETHOVEN

JOOST EVERS/NEFO



Zmarł Pierre Boulez. 6 stycznia w wieku 90 lat odszedł Pierre Boulez, legenda europejskiej awangardy muzycznej, francuski kompozytor, teoretyk muzyki, dyrygent. Słynął z obrazoburczych wypowiedzi na temat burzenia tradycji muzycznej w imię tworzenia nowej muzyki. Punktem odniesienia byli dla niego Arnold Schönberg i Anton Webern – dodekafonia i punktualizm. Boulez był jednym z pionierów muzyki elektroakustycznej, komponował na tradycyjne składy i elektronikę (*Répons*). Przyczynił się do powstania wielu ważnych instytucji muzycznych we Francji, m.in. Ensemble InterContemporain (1972), IRCAM w paryskim Centre Pompidou (1977), Cité de la Musique (1995) i Filharmonii Paryskiej (2015).

Nie żyje David Bowie. Legendarny brytyjski piosenkarz zmarł 10 stycznia w wieku 69 lat na raka wątroby. Znany był z takich przebojów, jak *Let's Dance* (1983) czy *Under Pressure*, nagranych w 1982 r. z Freddie'm Mercurym, oraz z szokujących niekiedy eksperymentów z własnym wyglądem. Grywał też w filmach, był m.in. Poncjuszem Piłatem w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*. W 1978 r. nagrał pod dyktando Eugene'a Ormandy'ego bajkę muzyczną *Piotruś i wilk* Sergiusza Prokofiewa, w której wystąpił jako Narrator.



CC

Marcin Świątkiewicz z Paszportem

„Polityki” za rok 2015. Urodzony w 1984 r. klawesynista, obecnie wykładowca Akademii Muzycznej w Katowicach, gra także na klawikordzie, historycznych fortepianach i organach. Współpracuje ze skrzypkami Rachel Podger i Enrico Onofrim, z orkiestrą Arte dei Suonatori i Capellą Cracoviensis. Paszport otrzymał „za wrażliwość i muzyczną erudycję, za błyskotliwe interpretacje i wszechstronność, która pozwala mu zarówno być wybitnym solistą, jak też twórczo pracować w zespołach barokowych w kraju i na świecie”.

I Tymek Borowski też. Absolwent pracowni malarskiej Leona Tarasewicza warszawskiej ASP został laureatem Paszportu „Polityki” w kategorii „Sztuki wizualne”. Jego obrazy z pierwszych lat zawodowej kariery najbliższe były tradycji surrealistycznej. Chętnie maluje abstrakcyjne portrety psychologiczne, mocno zdeformowane, pozbawione narracji. Borowski współpracował ze Stowarzyszeniem im. Ludwiga van Beethovena, najpierw przygotowując plakat na 17. edycję Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, a następnie realizując film *How culture works?* towarzyszący projektowi „Wielokulturowość nie działa?”.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. BEETHOVENA

Tymek Borowski

Sztuka o Tomaszu Sikorskim. 15 stycznia odbyła się w TR Warszawa premiera niezwyklej sztuki Marty Sokołowskiej w reżyserii Katarzyny Kalwat, której bohaterem jest Tomasz Sikorski (1939-1988), intrygujący kompozytor zaliczany do nurtu sonoryzmu i minimalizmu, ale też muzyczny indywidualista (jak pisze o nim Iwona Lindstedt: „budował własny świat dźwiękowy, przesycony najintensywniejszymi, często tragicznymi, emocjami”). Sztuka nosi tytuł *Holzwege* (z niem. *ślądzienie*). W Tomasza Sikorskiego wcielił się Tomasz Tyndyk, w spektaklu występuje również kompozytor i pianista Zygmunt Krauze, przyjaciel Sikorskiego. W przedstawieniu wykorzystano utwory: *Samotność dźwięków*, *Widok z okna* oglądany w rozrządzeniu, *Hymnos*.

WARNER CLASSICS



Jubileusz Jerzego Maksymiuka. 19 stycznia wielki polski dyrygent obchodził 80. urodziny. Z tej okazji wytwórnia fonograficzna Warner Classics wydała znakomity dwupłytowy album ukazujący sztukę dyrygencką Maksymiuka u progu jego kariery oraz w najnowszych nagraniach. Znajdziemy tam legendarne archiwalne nagrania z lat 70. ubiegłego wieku z Polską Orkiestrą Kameralną (m.in. *Tamburettę* Adama Jarzębskiego, *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz). Precyzja, zawrotne tempa i wyrazistość przekazu cechują także nagrania Maksymiuka z Sinfonią Varsovią z 2015 r. – tu znajdziemy m.in. *Symfonię klasyczną* Sergiusza Prokofiewa i *II Suitę* z baletu *Ognisty ptak* Igora Strawińskiego.

Nagrody dla płyt NIFC. Diapason d'Or i International Piano Choice to najnowsze nagrody dla płyt, głównie z muzyką Chopina, wydanych przez Instytut jego imienia. Złotym Diapasonem nagrodzono płytę z koncertami fortepianowymi Ignacego Jana Paderewskiego i Giuseppe Martucciego w wykonaniu Nelsona Goernera. Nagrodę brytyjskiego magazynu „International Piano” otrzymało nagranie mazurków Chopina w wykonaniu Dmitrija Aleksiejewa. Działalność fonograficzna Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina obejmuje siedem serii wydawniczych, m.in. *Dzieła Wszystkie Fryderyka Chopina na instrumentach historycznych* oraz *Konkurs Chopinowski – portrety najlepszych*. Przez 10 lat działalności fonograficznej NIFC wydał 83 tytuły, które rozdystrybuowano w 40 krajach.

Nelson Goerner w Filharmonii Krakowskiej

MARIUSZ MAKOWSKI/FORUM





Agata Zubeł

Sukces polskiej muzyki w LA. Prawykonanie *Chapter 13* Agaty Zubeł na podstawie *Malego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego odbyło się 19 stycznia w Walt Disney Concert Hall, siedzibie Los Angeles Philharmonic, z udziałem LA Phil New Music Group pod dyktando Łukasza Borowicza. Utwór powstał dzięki prywatnej dotacji Ellen i Arnolda Zetcherów, pomógł też amerykański kompozytor John Adams. Prawykonanie odbyło się na koncercie „Contemporary Poland”, w którego programie znalazły się także utwory Krzysztofa Pendereckiego, Krzysztofa Meyera, Pawła Mykietyna, Pawła Szymańskiego. Prezentacja polskiej muzyki w prestiżowym cyklu Green Umbrella, poświęconym muzyce współczesnej, była inicjatywą Instytutu Adama Mickiewicza. 7 marca w cyklu „Music Now” muzycy Chicago Symphony Orchestra wykonają inny utwór Agaty Zubeł – *Labirynt*.

Zmarł Bogusław Kaczyński. 21 stycznia w wieku 73 lat zmarł Bogusław Kaczyński, legenda polskiej telewizji, popularyzator muzyki klasycznej, a zwłaszcza opery. Przyczyną śmierci był udar, którego Kaczyński doznał kilka dni wcześniej. Miał swój styl: dwurzędowa marynarka lub smoking, pod szyją muszka, w butonierce czerwona chusteczka. Cechował go niezwykły dar słowa (trzykrotny „Mistrz mowy polskiej”!) – zawsze mówił „z głowy”. Jego autorski program „Rewelacja miesiąca” nie schodził z ekranu przez 27 lat. Później był także dyrektorem Festiwalu im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju (od 1982 roku), prorektorem Akademii Muzycznej w Warszawie (1993-1996) i dyrektorem Teatru Roma w Warszawie (1994-1998).

Paweł Kotla w Białymstoku. Dyrygent Paweł Kotla (43 lata) 1 lutego objął stanowisko kierownika artystycznego i pierwszego dyrygenta Opery i Filharmonii Podlaskiej, które przejął po Michale Klauzie, obecnie dyrektorem artystycznym Polskiej Orkiestry Radiowej. Kotla podpisał kontrakt na półtora roku i zapowiedział: „Nie chcę rewolucji, ale ewolucji”. Jest absolwentem Akademii Muzycznej w Warszawie i podyplomowych studiów w Oksfordzie. Od wielu lat mieszka w Wielkiej Brytanii, gdzie dyrygował

najlepszymi orkiestrami, z London Symphony Orchestra na czele. W latach 2011-2012 kierował także projektem I, Culture Orchestra, muzyczną emanacją idei Partnerstwa Wschodniego.

Plany Opery Narodowej. W przyszłym sezonie Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie planuje cztery premiery operowe na dużej scenie. Sezon 2016/2017 zainauguruje *Goplana* Władysława Żeleńskiego. Po 10 latach na scenę Opery Narodowej powróci *Czarodziejski flet* W.A. Mozarta. Rok 2017 otworzy premiera *Turka we Włoszech* Gioachino Rossiniego. Nowy spektakl przygotowuje Mariusz Treliński – będzie to *Umarłe miasto* Ericha Wolfganga Korngolda, opera z 1920 r., skomponowana przez przyszłego słynnego twórcę amerykańskiej muzyki filmowej, a w tamtych latach austriackiego awangardzistę.

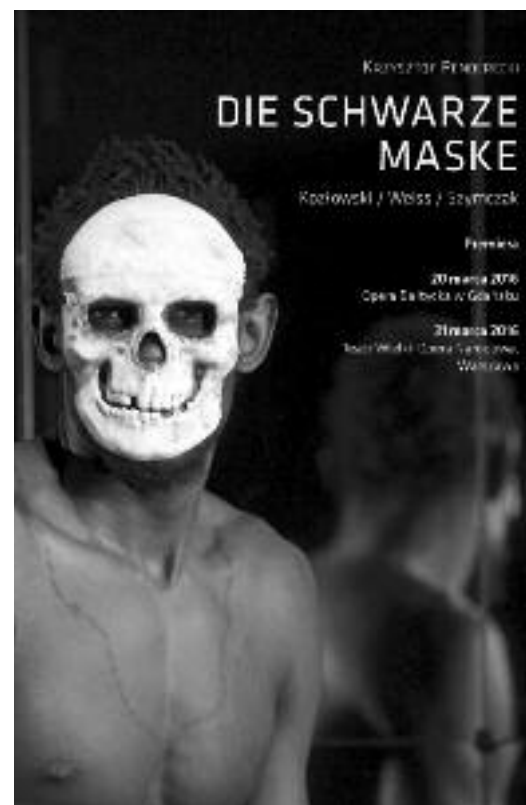
Beczala jako Lohengrin. 19 maja w Semperoper w Dreźnie sławny polski tenor liryczny Piotr Beczala zadebiutuje jako Lohengrin, tytułowy bohater opery Richarda Wagnera (1850). To pierwsza rola wagnerowska w repertuarze Beczaly, który koncentrował się dotąd głównie na operze włoskiej, francuskiej i rosyjskiej. U boku polskiego śpiewaka wystąpi Anna Netrebko jako Elsa; jako Friedrich von Telramund wystąpi inny Polak, bas Tomasz Konieczny. *Lohengrin* uważany jest za najbliższy stylistycznie operze włoskiej tytuł wagnerowski. Spektaklem w reżyserii Christine Mielitz zadyryguje Christian Thielemann.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. BEETHOVENA

Zmiany w Gdańsku. Nowym dyrektorem Opery Bałtyckiej w Gdańsku będzie dyrygent Wacław Kunc, były dyrektor Opery na Zamku w Szczecinie. Tak 2 lutego postanowiła komisja konkursowa złożona z przedstawicieli województwa pomorskiego, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ZASP, Stowarzyszenia Dyrektorów Teatrów oraz związków zawodowych pracowników Opery Bałtyckiej. Rekomendowali oni Wacława Kunca spośród dziewięciu kandydatów, którzy przystąpili do konkursu ogłoszonego przez

Urząd Marszałkowski województwa pomorskiego kilka miesięcy temu. Wygrał pięcioma głosami przeciw dwóm, które oddano na dotychczasowego dyrektora tej placówki (był nim od 2008 roku), reżysera Marka Weissa. Wacław Kunc będzie kierował Operą Bałtycką od 1 września jako dyrektor naczelny i artystyczny.



Weiss reżyseruje Czarną maskę. Niezwykła opera Krzysztofa Pendereckiego, w której można odnaleźć klimat *Siódmej pieczęci* Ingmara Bergmana, po długiej przerwie znów trafia na scenę. Tym razem jest to scena Opery Bałtyckiej w Gdańsku, dzieło inscenizuje Marek Weiss we współpracy ze scenografką Hanną Szymczak. Pretekstem jest 30. rocznica prawykonania *Czarnej maski* na Festiwalu w Salzburgu. W tym operowym thrillerze, opartym na sztuce Gerharda Hauptmanna, Penderecki sięga do tradycji ekspresjonizmu i Kammerspiel – rzecz rozgrywa się w XVII wieku, na zewnątrz szaleje czarna śmierć, a w domu tajemniczej Benigny (Katarzyna Hołysz) przy jedynym stole zasiadają: żyd, hugenot, jansenista, pastor ewangelicki i opat katolicki. „Rzecz o zagładzie Europy, jaka nadciąga co jakiś czas nad nasz kontynent i potem szczęśliwie nas oszczędza. Ale czy tak będzie za każdym razem, nie wiadomo. Zawsze może się okazać, że to jednak koniec” – mówi Marek Weiss. Premiera w niedzielę, 20 marca, pokaz gościnny w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie w czwartek, 31 marca.

Christoph Eschenbach, pianista i dyrygent, jedna z najwybitniejszych postaci świata muzycznego naszych czasów, jest też z jednym z najżyczliwiej nastawionych przyjaciół Wielkanocnego Festiwalu. Pojawił się na nim w 2001 r. – z utworzoną niewiele wcześniej z inicjatywy Elżbiety Pendereckiej orkiestrą Sinfonietta Cracovia pod dyktando swego młodszego kolegi po fachu, Johna Neala Axelroda, zagrał wówczas *I Koncert fortepianowy C-dur* Ludwiga van Beethovena. Pięć lat później w Warszawie grał na fortepianie koncerty Bacha, a w oratorium Arnolda Schönberga *Ocalali z Warszawy* zamienił się w Narratora. Teraz powraca, niemal w przeddzień 20. Wielkanocnego Festiwalu – właśnie z okazji tego jubileuszu przywozi z sobą National Symphony Orchestra z Waszyngtonu (NSO), której szefem muzycznym jest od pięciu lat.

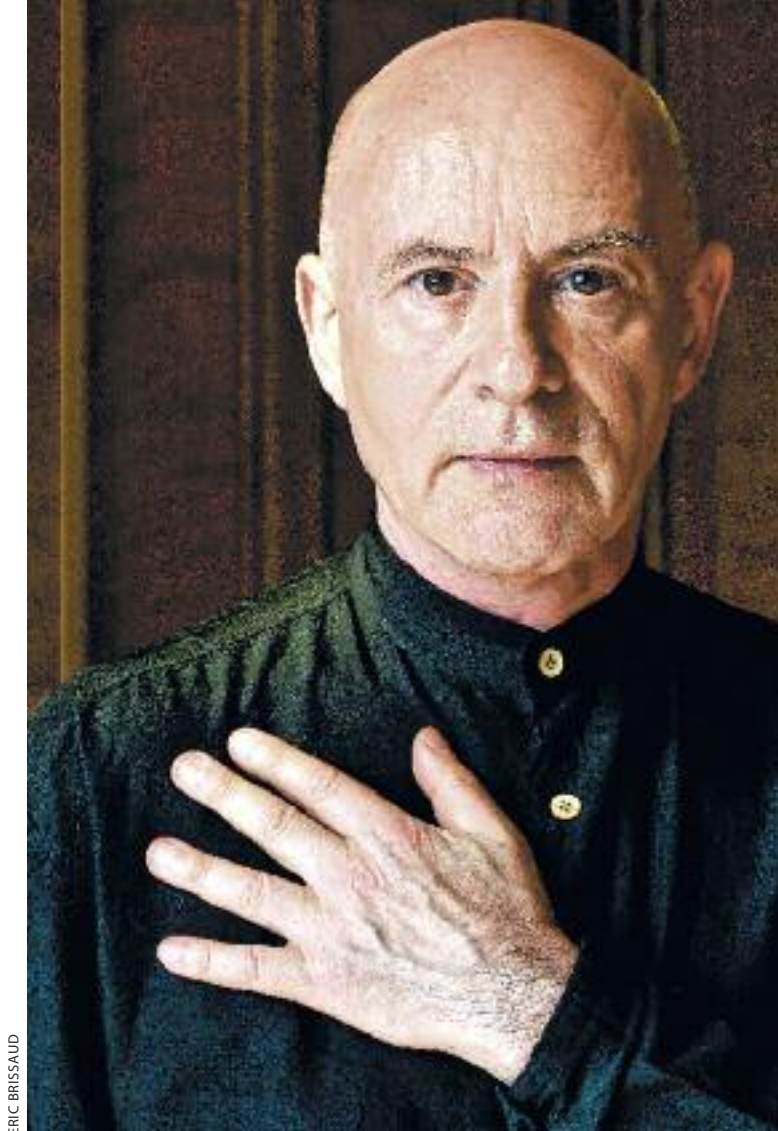
Pianista i dyrygent

Kariera urodzonego w 1940 r. we Wrocławiu **Christopha Eschenbacha** rozpoczęła się w 1951 r. zwycięstwem w Konkursie Steinwaya dla młodych pianistów. Grę na fortepianie studiował w Kolonii, a następnie w Hamburgu, tam podjął też studia dyrygentki. Jego mentorami byli m.in. George Szell, szef słynnej Orkiestry Symfonicznej z Cleveland, oraz Herbert von Karajan. To właśnie postać dyrygenta – muzyka stojącego na czele innych muzyków, którzy grają pod jego kierunkiem – wywarła wielki wpływ na młodego Christopha, gdy jako 11-latek zobaczył na podium Wilhelma Furtwänglera. Zaskakujące, że syn politycznego przeciwnika nazistów, jakim był ojciec Eschenbacha, zachwycił się dyrygentem, który mniej lub bardziej popierał politykę Adolfa Hitlera. Dowód na to, że muzyka łączy ponad podziałami?

W 1965 r. Eschenbach zwyciężył w Konkursie im. Clary Haskil, co wróżyło mu świetną karierę pianistyczną. Nie zapominał jednak o dyrygenturze. W 1972 r. zadebiutował, kierując *III Symfonią* Antonia Brucknera. Niepełna 10 lat później został pierwszym gościnnym dyrygentem Tonhalle-Orchester w Zurychu i London Philharmonic Orchestra, następnie był pierwszym dyrygentem Norddeutscher Rundfunk Sinfonieorchester w Hamburgu i dyrektorem Festiwalu Muzycznego w Szlezewiku-Holsztynie.

National Symphony Orchestra to kolejny – po Houston Symphony Orchestra i Philadelphia Orchestra – amerykański zespół, którym kieruje Christoph Eschenbach.

Przez pięć dekad działalności artystycznej Eschenbach zgromadził imponującą dyskografię zarówno jako pianista, jak i dyrygent. Do najsłynniejszych należą nagrania z Phila-



ERIC BRISSAUD

Sławni dyrygent i wybitna orkiestra z Waszyngtonu wystąpią 19 lutego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. W programie dzieła Beethovena, Dvořáka i Pendereckiego

Preludium do jubileuszu

delphia Orchestra (Ondine), Orchestre de Paris (Ondine oraz Deutsche Grammophon), London Philharmonic (EMI/LPO Live), London Symphony (DG/BMG), Vienna Philharmonic (Decca), NDR Sinfonieorchester (BMG/Sony oraz Warner) i Houston Symphony (Koch).

Solista i orkiestra

National Symphony Orchestra (NSO) to jeden z najwyżej cenionych amerykańskich zespołów symfonicznych. Daje ponad 150 koncertów rocznie, gra muzykę klasyczną i rozrywkową, występuje podczas ważnych uroczystości państwowych (m.in. Memorial Day, Independence Day) i międzynarodowych. Realizuje także bogaty program koncertów edukacyjnych i charytatywnych. NSO istnieje od 1931 r., zaś od 1986 r. działa pod auspicjami John F. Kennedy Center.

W Warszawie artyści wykonają *Adagio na smyczki* z *III Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego, *VII Symfonię A-dur* op. 92 Ludwiga van Beethovena i *Koncert wiolonczelowy h-moll* op. 104 Antonína Dvořáka. Partię solową zagra wybitny niemiecki wiolonczelista

młodego pokolenia **Daniel Müller-Schott**, który jako 15-latek zdobył pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie (1992). Koncertował m.in. z Filharmonikami Berlińskimi, New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra pod dyktando Charles'a Dutoit czy Munich Philharmonic pod dyktando Lorina Maazela.

Müller-Schott dokonał prawykonań dedykowanych mu koncertów Sir André Previna i Petera Ruzicki. Dzięki wsparciu Anne-Sophie Mutter Foundation uzupełniał studia pod okiem takich znakomitości jak Walter Nothas, Heinrich Schiff, Steven Isserlis czy Mścisław Rostropowicz. Artysta gra na instrumencie „Ex Shapiro” Matteo Goffriller wykonanym w Wenecji w 1727 r.

red

Piątek, 19 lutego, godz. 19.00

Teatr Wielki – Opera Narodowa

Organizatorzy:

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena,

Teatr Wielki – Opera Narodowa

Mecenas wydarzenia: Totalizator Sportowy

Sony Classical

PREZENTUJE

WIELKICH WYKONAWCÓW I WSPANIAŁĄ MUZYKĘ
PODCZAS 20. WIELKANOCNEGO
FESTIWALU LUDWIGA VAN BEETHOVENA

RUDOLF BUCHBINDER • XAVIER DE MAISTRE • EMERSON STRING QUARTET



Jedna z najlepszych szwajcarskich orkiestr – **Tonhalle-Orchester** z Zurychu wystąpi na Wielkanocnym Festiwalu pod batutą swojego nowego szefa, 30-letniego **Lionela Bringuiera**.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA



Ze Szwajcarii do Polski

W drugiej połowie XIX wieku w zamożnej Szwajcarii jak grzyby po deszczu zaczęły powstawać orkiestry symfoniczne, do czego przyczyniła się struktura tego kraju: Szwajcaria jest federacją 26 kantonów cieszących się szeroko zakrojoną autonomią. Nic zatem dziwnego, że każdy z kantonów chciał mieć swoją orkiestrę symfoniczną. Najstarsza – Luzerner Sinfonieorchester – powstała jeszcze w 1806 r., ale najtłustsze pod tym względem były lata 70. XIX wieku, gdy utworzono m. in. Sinfonieorchester Basel, Berner Symphonieorchester, Sinfonieorchester St. Gallen, Musikkollegium Winterthur. Słynna Orkiestra Szwajcarii Romańskiej należy akurat do młodszych zespołów, powstała dopiero w 1918 r. z inicjatywy dyrygenta Ernesta Ansermeta. Tonhalle-Orchester Zürich jest jedną z najdłużej istniejących szwajcarskich orkiestr. Powstała z woli mieszkańców Zurychu, którym nie wystarczały sezonowe koncerty orkiestry festiwalowej przy okazji lokalnego Schweizerische Musikfest. Zapragnęli mieć zespół symfoniczny na stałe, część obywateli miasta złożyła się więc na stałą orkiestrę, a później na jeszcze jedną. Pierwszą była Orchesterverein (1865), poprzedniczka dzisiejszej Philharmonia Zurich; drugą, powstałą trzy lata później – Tonhalle-Orchester Zürich, która odtąd nieprzerwanie cieszy się wysoką renomą. Jej szefami byli tak wybitni dyrygenci, jak Charles Dutoit (1967-1971), Christoph Eschenbach (1982-1986) czy David Zinman (1995-2014), z którym to dyrygentem orkie-

stra zarejestrowała komplet symfonii Gustava Mahlera (RCA).

– Tajemnica dobrych koncertów tego zespołu jest bardzo prosta: wyrównany we wszystkich sekcjach zespół, znakomici dyrygenci i soliści, sala z dobrą akustyką, interesujące programy – mówi polski skrzypek Andrzej Kilian, członek orkiestry Tonhalle. I dodaje: – Od kilkadziesięciu lat nabór na wolne miejsca w orkiestrze ogłaszany jest dzięki internetowi w całym muzycznym świecie. Wynikiem tego jest napływ kilkaset zgłoszeń na jedno miejsce i kontrakty z fantastycznymi muzykami z ponad 20 krajów. Wybór muzyków jest zadaniem zespołu. Aktualnie orkiestra Tonhalle liczy stu muzyków, dajemy ponad sto koncertów w sezonie artystycznym.

Nagród fonograficznych Tonhalle-Orchester ma w swoim dorobku sporo. W roku 1999 orkiestra otrzymała „Preis der Deutschen Schallplattenkritik” za nagrania wszystkich symfonii Beethovena, w 2007 – „Modem Classical Award” za nagranie *Koncertu D-dur* Beethovena z Christianem Tetzlaffem, w 2009 – „Choc du Monde de la Musique” za nagranie *VI Symfonii* Mahlera, a w 2011 „Echo Klassik” za *VIII Symfonię* Mahlera.

Sławy orkiestrze przysparza jedna z najlepszych sal koncertowych na świecie, w której zespół ma siedzibę. Otwarto ją w 1895 r., a inauguracyjny koncert poprowadził sam Johannes Brahms. Ponad 40 lat później dobudowano do niej kompleks budynków zwanych Kongresshaus. Dziś wymagają one

generalnego remontu, ale o tym, czy to nastąpi, zadecydują mieszkańcy Zurychu w drodze referendum, które ma zostać ogłoszone w czerwcu. Już osiem lat temu sprzeciwili się przebudowie tych gmachów. Problemem są koszty, wyceniane obecnie na 240 milionów CHF, a także wyłączenie całego kompleksu z użytkowania na okres co najmniej trzech lat (oczywiście, orkiestra otrzymałaby siedzibę zastępczą). Tonhalle-Orchester w połowie finansowana jest z kasy miasta Zurych, ale co ciekawe dokładają się do jej budżetu także sąsiednie kantony, których mieszkańcy stanowią stałą publiczność tego zespołu (łącznie 17 mln CHF). Na pozostałą część budżetu składają się wpływy z koncertów i dotacje od sponsorów prywatnych.

Tonhalle-Orchester nie jest częstym gościem w Polsce. W latach 90. XX wieku zespół wystąpił w Poznaniu i we Wrocławiu. Na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie będzie po raz pierwszy. Wykona utwór współczesnego niemieckiego kompozytora Jörga Widmanna (rocznik 1973), *IV Koncert fortepianowy G-dur* op. 58 Ludwiga van Beethovena z Yefimem Bronfmanem i *Koncert na orkiestrę* Béli Bartóka.

red

Sobota, 19 marca, godz. 19.30
Filharmonia Narodowa w Warszawie



PRICELESS[®]
LONDYN

BYŁEM TAM

WIDZIAŁEM

RZYM

LONDYN

PARYŻ

NOWY JORK

I WIĘCEJ

PRICELESS CITIES: WYJDŹ POZA CODZIENNOŚĆ

Poznaj świat wyjątkowych przeżyć z MasterCard[®],
gdziekolwiek podróżujesz.

Zarejestruj się na www.priceless.com



– To było wspaniałe 30 lat.
Chcę śpiewać przez kolejne 15
– zapowiada światowej sławy
amerykański baryton
Thomas Hampson,
gwiazda tegorocznego
Wielkanocnego Festiwalu.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA



Od opery do pieśni

Hampson dzieli swój czas między Stany Zjednoczone a Europę. Mieszka na stałe w Nowym Jorku, ale przebywa często w Wiedniu, Londynie, Zurychu, a ostatnio w Monachium. W tamtejszej Bayerische Staatsoper wciela się w rolę Roalda Amundsena, który jako pierwszy człowiek w historii zdobył biegun południowy. Na 20. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie zaprezentuje pięć pieśni z cyklu *Des Knaben Wunderhorn* Gustava Mahlera (1905) pod dyktando Krzysztofa Urbańskiego.

Mateusz Borkowski: Jest pan jednym z największych interpretatorów niemieckiej pieśni romantycznej, od lat słynie pan ze wspaniałych recitali. Czy ta forma jest panu dziś bliższa niż opera?

Thomas Hampson: – Forma recitalu jest dla mnie tak samo ważna jak opera, choć to oczywiście dwa całkowicie odmienne światy. Recital interesuje mnie ze względu na poznawanie i poszukiwanie ludzkich doświadczeń w związkach poezji z muzyką. Jest w nim więcej intymności i złożoności niż w świecie opery.

Wyda się, że z perspektywy przeciętnego słuchacza recital jest jednak formą trudniejszą w odbiorze niż spektakl operowy.

– Z pewnością jest bardzo wymagający. Jeśli repertuar jest dobrany w odpowiedni sposób, to publiczność otrzymuje różne opowieści. Dla mnie klasyczna pieśń i cała liryka wokalna to w pewnym sensie rodzaj kulturalnego pamiętnika. Cykl pieśni Mahlera *Des Knaben Wunderhorn* (Czarodziejski róg chłopca), który oparty jest na wierszach Clemensa Brentano i Achima von Arnima z początku XIX w., można by nazwać przewodnikiem po ludzkich emocjach i zachowaniach. Niesamowity świat muzyki Mahlera odkrywa przez nami nowy język.

Jego pieśni to dźwiękowe próby odtworzenia żywych momentów, uchwycenia przeżyć w czasie rzeczywistym.

Nie każdy śpiewak spędza tyle czasu na badaniu źródeł i kontekstów, co pan. Nie bez powodu mówi się o panu, że jest pan śpiewakiem intelektualistą...

– Zawsze lubiłem wiedzieć, co śpiewam i jaka jest tego geneza. Łączy się to też z moim zamiłowaniem do humanizmu, filozofii i historii myśli. Fascynuje mnie połączenie tych gałęzi myśli ludzkiej.

Pański repertuar jest bardzo szeroki. Czy inaczej podchodzi pan do śpiewania np. piosenek musicalowych?

– Zawsze porównuję śpiewanie do gry w tenisa. Grać można przecież nie tylko na korcie, ale i na trawie, asfalcie, cemencie czy piasku. Zmienia się tylko kontekst, ale to wciąż będzie tenis. Podobnie jest ze śpiewaniem musicali i operetek, które nie mają przecież nic wspólnego z operą i klasyczną pieśnią. Wyzwaniem jest więc śpiewać w różnych gatunkach.

W tym roku mija 30 lat od pańskiego debiutu w roli Guglielmo w *Così fan tutte*

w Operze Wiedeńskiej, a także w roli Hrabiego Almavivy w *Weselu Figara* w nowojorskiej Metropolitan Opera. Patrząc na pana olśniewającą karierę, zastanawiam się, czy jest coś, o czym pan jeszcze marzy jako śpiewak?

– To było wspaniałe 30 lat. Chcę śpiewać przez kolejne 15. Jeśli uznam, że mój głos już się do tego nie nadaje, natychmiast przerwę występy. Póki co przede mną wiele wyzwań, nowych projektów i recitali. Cieszy mnie, że jako śpiewak mam szansę poznawać ciągle nowy repertuar i mogę obcować z muzyką współczesną. W Bayerische Staatsoper w Monachium śpiewam w inscenizacji nowej opery czeskiego kompozytora Miroslava Srnki. *South Pole* to fascynujące dzieło teatralne. Muzyka Srnki jest bardzo ciekawa i złożona, podobnie jak angielskie libretto tasmańskiego dramaturga Toma Hollowaya. Udział w tym przedsięwzięciu to dla mnie duże wyzwanie. Wciąż jest wiele miast, w których nie śpiewałem, mam więc dużo do zrobienia.

Rozmawiał **Mateusz Borkowski**

Wtorek, 22 marca, godz. 19.30
Filharmonia Narodowa w Warszawie

WYJĄTKOWE KONCERTY



9/03/2016

JERZY MAKSYMIAK KONCERT JUBILEUSZOWY

3/04/2016

SINFONIA VARSOVIA W 100. ROCZNICĘ URODZIN SIR YEHUDI MENUHINA DYRYGENT CHRISTOPHER WARREN-GREEN

Mecenas Teatru



Partnerzy Teatru



SHISEIDO
GINZA TOKYO

Perlage

ALBERT RIELE
SWISS MATCHES

Patroni medialni



ams



teatr Wielki.pl

Spojrzenie wstecz



Hanna Gronkiewicz-Waltz,
Elżbieta Penderecka,
Antoni Wit, 2009

Jeśli wybierzemy to, co ze wszystkich edycji pozostało w pamięci, łatwiej będzie odpowiedzieć na pytanie, czym przez 20 lat stał się Wielkanocny Festiwal Beethovenowski.

Jacek Marczyński



BRUNO FIDRYCH (3)

Wypada zacząć od patrona, bo też wiele jego utworów każdego roku mamy w programie. A jednak wybór tego co najważniejsze okazał się prosty. „Gdyby tegoroczny festiwal składał się jedynie z czterech wieczorów spędzonych z Paavo Järvim oraz Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, wszyscy byliby zachwyceni i nie odczuliby niedosytu” – pisałem w „Rzeczpospolitej” w podsumowaniu edycji z 2010 r.

To był najcenniejszy dla słuchacza przypadek, kiedy wyjątkowych wrażeń dostarcza wysłuchanie dobrze znanych dzieł. Paavo Järvi odczytał wówczas komplet dziewięciu symfonii Beethovena tak, by wydobyć wszystkie szczególności przypisane przez kompozytora poszczególnym instrumentom. Potrafił utrzymać orkiestrę w ryzach, choć narzucił jej brawurowe tempo. A że muzycy z Bremy okazali się artystami pełnymi energii, w Filharmonii Narodowej iskrzyło od emocji i pozytywnych napięć.



Pasja według św. Łukasza pod dyktando Krzysztofa Pendereckiego, 2011

Publiczność zamarła w fotelach

Na Festiwalu Beethovenowskim dominuje wielka symfonia, a często są to dzieła, których rzadko można słuchać na co dzień. Takie jak *IX Symfonia* Gustava Mahlera, którą, także pod batutą Paavo Järvi, w 2007 r. zagrała Radio-Sinfonie-Orchester z Frankfurtu. Każdy najdrobniejszy motyw miał logiczne uzasadnienie, spójnie łącząc się z pozostałymi w większą konstrukcję. Instrumentaliści nadali muzyce cudowną jedność, a kiedy w finale dyrygent zmusił smyczki do zagrania ledwo słyszalnego piano, publiczność zamarła w fotelach, by nic nie uronić z tej niezwyklej interpretacji.

Podobny rodzaj skupienia zdarzył się rok później w Operze Narodowej, gdy prawie 150 wykonawców z Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, trzech chórów (Filharmonii Narodowej, ukraińskiej Dumki i litewskiego Kaunasa) zaprezentowało pod batutą Jacka Kaspszyka *Gurrelieder* Arnolda Schönberga. Główne partie solowe śpiewali Linda Watson i John Treleaven, po-

zostali jednak w cieniu, gdy w finałowej deklamacji legendarna Christa Ludwig pokazała, na czym polega wycucie frazy i nadanie słowu takiego znaczenia, by idealnie przystawało do muzyki. Rok 2008 (to była wyjątkowo udana edycja) przyniósł też inne przeżycie. W ogromnej *VIII Symfonii* Antonia Brucknera dyrygent Marek Janowski i Rundfunk-Sinfonieorchester z Berlina udowodnili, że każda nuta jest ważna w rozwoju pasjonującej narracji. A część trzecia dzieła – *Adagio* – tak jak chciał kompozytor, prowadziła słuchaczy na spotkanie z Absolutem.

Dobre miejsce dla oper

Festiwal Beethovenowski sprzyja nie tylko wielkiej symfonice, ale i Richardowi Wagnerowi. Anglik Jonathan Nott z trójką solistów (Ricarda Merbeth, Thomas Mohr, Johann Tilli) odczytali I akt *Walkirii* niesłuchanie precyzyjnie, a czwartym bohaterem okazała się orkiestra Bamberger Symphoniker. W 2011 r. Petra Lang rewelacyjnie zinterpretowała *Wesendonck Lieder*, zaś Marek Janowski z radio-

wą orkiestrą z Berlina dodał wstęp i *Liebestod* z *Tristana i Izoldy*. Cały II akt tego dramatu usłyszeliśmy dwa lata później – z Evelyn Herlitzius (Izolda) wprost z Bayreuth, znakomitymi Stefanem Vinke (Tristan) i Franzem Hawlatą (Król Marek). Pod batutą Leopolda Hageny dramatyzm muzyki Wagnera ukazał katowicki NOSPR.

Koncertowych wykonawców oper było w ciągu 20 lat wiele. Festiwal wracał kilkakrotnie do *Fidelii* Beethovena, ale żadna z późniejszych prezentacji nie była w stanie dorównać tej z 1998 r., którą z orkiestrą i chórem Filharmonii Krakowskiej przygotował Woldemar Nelsson, a wśród wykonawców byli Gabriela Beňačková, Robert Gambill czy Simon Estes. Dla kontrastu dodajmy do tego operę ostatnią, bardzo kameralną – *The Turn of the Screw* Benjamin Brittena. Łukasz Borowicz tak pokierował 13 muzykami, że każdy był solistą-instrumentalistą, a zarazem tworzyli oni zespół. Wśród solistów wyróżniali się młoda Kathleen Reveille (Flora) i ujmujący naturalnością, śpiewający dyszkantem, 14-letni Dominic Lynch (Miles).



Pamiętne wykonanie
IX Symfonii
Gustava Mahlera
pod dyрекcją
Paavo Järviго, 2007

Domingo i Beczała

Z przeszłości wydobądźmy też edycję 2001, na której po raz pierwszy pojawił się Tokyo String Quartet, inaugurując cykl wizyt znakomitych zespołów kameralnych. Z tego samego roku pozostał w pamięci wieczór NOSPR-u z dyrygentem Thomasem Sanderlingiem, Narratorem Borisem Carmelim i *Ocalalym* z Warszawy Arnolda Schönberga.

Spośród dzieł oratoryjnych wybór jest wyjątkowo trudny. Z konieczności ograniczymy się do dwóch szczególnych przykładów.

W 2005 r. Gabriel Chmura wraz z NOSPR-em, chórem Filharmonii Narodowej i Warszawskim Chórem Chłopców wykonał *War Requiem* Benjamin Brittena, w którym

zabłysnęli brytyjski tenor Daniel Norman i baryton Wojciech Drabowicz. Polski śpiewak był przyjacielem Festiwalu Beethownowskiego, w 2007 r. miał wystąpić ponownie w koncercie finałowym. Niestety, zginął tragicznie tuż przed przyjazdem do Warszawy. Szczególny charakter miało wykonanie *Requiem* Giuseppe Verdiego (2006) dokładnie w pierwszą rocznicę śmierci Jana Pawła II. Była orkiestra Filarmonica Arturo Toscanini z Parmy oraz chór naszej Opery Narodowej, a Plácido Domingo zadyrygował w iście operowym stylu. Piotr Beczała, który udział w *Requiem* przyjął w nagłym zastępstwie, dał przykład pięknego włoskiego stylu śpiewania, z żarliwością ani przez moment nieprzerysowaną.

Rok 2006, pierwsza rocznica śmierci papieża Jana Pawła II, specjalny koncert pod dyрекcją Plácido Domingo. Partię tenorową w *Requiem* Giuseppe Verdiego wykonał Piotr Beczała, będąc wówczas u progu wielkiej sławy ▼

BRUNO FIDRYCH (3)





Anne-Sophie Mutter i Krzysztof Penderecki, 2009

Wielcy soliści

Muzyka dawna bywa raczej ozdobnikiem głównego nurtu, ale warto wrócić pamięcią do festiwalu z 2003 r. i pierwszej na nim *Pasji według św. Mateusza* Bacha, której wykonanie w kościele św. Katarzyny na krakowskim Kazimierzu powierzono Helmuthowi Rillingowi i jego zespołom: Bach-Collegium Stuttgart i Gächinger Kantorei. Rilling dodaje muzyce Bacha romantycznego uczucia; w *Pasji* wydarzenia Wielkiego Tygodnia przedstawił z ekspresją, ale i z dyscypliną. W tym samym roku po raz pierwszy przyjechał amerykański Boston Baroque Martina Pearlmana z *Mesjaszem* Händla. Inne, rzadziej wykonywane dzieło tego kompozytora stało się dla festiwalowej publiczności odkryciem w 2009 r. To *Brookes-Passion*, którą przywieźli do Warszawy brytyjski dyrygent Marcus Creed, berlińska Akademie für Alte Musik i Collegium Vocale Gent. Wielki festiwal musi mieć wielkie gwiazdy – i tych nie brakowało, o czym świadczą wspomniane już wydarzenia. Jest wszakże

lista specjalna, na której znalazła się Natalia Gutman. W *Konercie wiolonczelowym* Dymitra Szostakowicza dała pokaz najwyższej klasy wirtuozerii połączonej z olśniewającą biegłością. Jej interpretację uzupełniło znakomite partnerstwo Filharmonii z Sankt Petersburga pod batutą Jurija Temirkanowa. Festiwal w 2009 r. ozdobiła Anne-Sophie Mutter, perfekcyjnie grając *Koncert skrzypcowy* Beethovena, a także Mariusz Kwiecień, który w kameralnym recitalu na Zamku Królewskim zachwycił pieśniami Mieczysława Karłowicza czy interpretacją *Sehnsucht* Beethovena.

W oddzielnej kategorii zdarzeń należy zaś umieścić *Pasję według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego, która kilkakrotnie przewijała się w dziejach festiwalu, nie zawsze szczęśliwie. Zdarzało się, że wypadła z planów, gdy należało robić oszczędności w budżecie. Tym niemniej wykonanie z 2011 r. potwierdziło wartość tego dzieła, a być może tegoroczne okaże się jeszcze bardziej interesujące? **BM**



Baryton Mariusz Kwiecień i jego pianista Howard Watkins, koncert na Zamku Królewskim, 2009

Trzeba podejmować wyzwania

Pamiętam słowa Kazimierza Korda: „Elżbieta, to miasto nie jest Krakowem”, a ja na to: „Każde miasto ma duszę”. Bardzo chciałam, żeby festiwal przetrwał, gdy organizowanie go pod Wawelem stało się niemożliwe – wspomina **Elżbieta Penderecka**, dyrektor generalna Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie.



BRUNO FIDRYCH

Anna S. Dębowska: To już 20. Wielkanocny Festiwal. Skąd w pani tyle siły i wytrwałości?

Elżbieta Penderecka: – Ktoś musi mieć odwagę, by zawalczyć o kulturę. Jeżeli chcemy promować Polskę, musimy o nią zadbać, bo to jest coś, czym możemy się w świecie pochwalić. 19 lat temu uznałam, że po wielu latach podróży z mężem po festiwalach w Salzburgu, Bayreuth, Lucernie, Edynburgu, po tylu latach poznawania świata i ludzi, chcę zrobić w Polsce coś na miarę tych wielkich takich imprez. Wtedy z liczących się festiwali była tylko Wratysłavia Cantans i Warszawska Jesień. Dużo zawdzięczam moim współpracownikom ze Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, ich zaangażowaniu i pracowitości.

19 lat temu było trudniej zorganizować festiwal?

– Wtedy zaczynaliśmy od zera, ale wszyscy byli pełni optymizmu. Początek był trudny: festiwal trwał sześć dni i był wtedy czymś nowym, Polska nie była tak otwarta jak dziś, nie byliśmy w Unii Europejskiej. Wykorzystałam

swoje zagraniczne kontakty. Towarzysząc mężowi w czasie, gdy kierował Festiwalem Pablo Casals w San Juan w Portoryko, gdy na całym świecie dyrygował koncertami, poznałam mnóstwo artystów – kontakt z nimi był potem dla mnie dużo prostszy, łatwiejszy. Gdy powstała idea stworzenia festiwalu w Krakowie, postanowiłam zwrócić się do kilku przyjaciół: do Barry’ego Douglasa, Borisa Pergamenschikowa, Rudolfa Buchbindera, który przyjechał na pierwszy festiwal i został z nami do dziś.

Przystępując do zorganizowania pierwszego festiwalu, zwróciłam się o pomoc do stowarzyszenia w Bonn, robiłam go więc wspólnie z dyrektorem festiwalu w Bad-Kissingen, ale drugi festiwal był już w całości mój, autorski. Beethoven został patronem ze względu na 170. rocznicę jego śmierci, która przypadała w 1997 r. Byłam wtedy przewodniczącą rady programowej projektu Kraków 2000 – Europejskie Miasto Kultury, tam zrodził się pomysł, aby pierwszy raz pokazać publiczności rękopisy Ludwiga van Beethovena ze zbiorów Biblioteki Pruskiej w Berlinie, które przechowywano w Bibliotece Jagiellońskiej

od 1946 r. Profesor Aleksander Koj, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, uznał wtedy, że to wspaniały pomysł, aby połączyć muzykę z wystawą rękopisów muzycznych. Z tego połączenia nie zrezygnowaliśmy nawet po przeniesieniu festiwalu do Warszawy – ekspozycja bezcennych manuskryptów, które tylko raz w roku są wystawiane na widok publicznych, wyróżnia nasz festiwal spośród innych.

Ma pani dużo satysfakcji, że ten projekt się powiódł i wciąż się rozwija?

– Tak, ale to wszystko nie jest takie proste. To jest autorski festiwal, ale to nie znaczy, że nie widzę swoich następców, tych, którzy mogliby przejąć kierownictwo, jeśli będę musiała kiedyś odejść. Nie jestem tylko pewna, czy będą mieli tyle determinacji co ja, żeby mimo wszystkich kłopotów i wyzwań, z którymi co roku się zderzamy, podejmować takie ryzyko, jakie ja podejmuję.

W Polsce decyzja o dofinansowaniu imprez artystycznych zapada na początku roku, w związku z tym czasem na dwa miesiące przed festiwalem nie wiemy, czy wystarczy nam pieniędzy na pokrycie wszystkich zobo-

wiązań. Ta niepewność jest co roku, ponieważ do końca nie wiemy, jakie będą decyzje władz publicznych, które przyznają nam fundusze na festiwal.

Od samego początku istnienia festiwalu tak było?

– Nie. Od przeprowadzki z Krakowa do Warszawy. Pamiętam słowa Kazimierza Korda: „Elżbieta, to miasto nie jest Krakowem”, a ja na to: „Każde miasto ma duszę”. Bardzo chciałam, żeby festiwal przetrwał, gdy organizowanie go w Krakowie stało się niemożliwe. W każdym mieście można znaleźć publiczność, do każdego miasta można ją też sprowadzić, trzeba tylko zmodyfikować ofertę.

Kraków był postrzegany jako miasto przypominające Salzburg: niewielkie, autentyczne, ze wspaniałą tradycją. Warszawa była inna. Kiedy się tu pojawiliśmy, przeżywała akurat wielki boom inwestycyjny, byłam więc zdania, że przeniesienie festiwalu do stolicy będzie dla niego korzystne.

Początki współpracy z miastem stołecznym w 2004 r. były wspaniałe. Z dużym sentymentem wspominam, jak przyjął mnie wtedy Lech Kaczyński, ówczesny prezydent miasta. Powiedział: „Pani Elżbieto, festiwal jest ważny. Nie znam się na muzyce, ale uważam, że Warszawa powinna mieć wielki, międzynarodowy festiwal”. Rozmowa trwała 10 minut, po czym zawiadomiono mnie, że dostaliśmy na festiwal 2 miliony 350 tys. zł. To przeszło moje najśmielsze oczekiwania. Powiedziałam jednak: „Nie byłoby dobrze, gdyby Beethovenowski doprowadził do tego, że inne festiwale otrzymają mniej pieniędzy”. I wtedy pan prezydent zapewnił mnie, że inne festiwale też dostaną więcej. I tak się stało. 50 proc. budżetu mieliśmy zapewnione ze środków publicznych, bo półtora miliona zł gwarantowało nam także Ministerstwo Kultury. To dawało nam ogromną szansę realizacji całego festiwalu.

Jaki jest w tej chwili budżet festiwalu?

– Teraz jest to sześć milionów zł, ale tylko 25 proc. pochodzi ze środków publicznych. Paraliżuje nas brak pokrycia finansowego, gdy trzeba podpisywać umowy. W tej chwili przeżywa nas zła sytuacja złotówki, bo płacimy honoraria w euro, a sponsorzy finansują nas w polskiej walucie.

Wytrwale poszukujemy sponsorów prywatnych, ale Polska to nie Stany Zjednoczone, gdzie ludzie, którzy czują potrzebę finansowego wspierania kultury, mają prawo odpisać sobie tego od podatku.

Kultura zawsze potrzebowała światłego mecenatu państwowego i prywatnego, takiego, który zdaje sobie sprawę z wartości kultury, tradycji, promocji przez kulturę, tego, jak chcemy się pokazać na świecie. Reprezentujemy jako kraj ogromną tradycję, mamy co pokazać, mamy świetnych artystów, powinniśmy

ich zetknąć z artystami z innych krajów. Warszawa ma teraz do zaoferowania stokroć więcej niż 10 lat temu: Muzeum Fryderyka Chopina, Muzeum Historii Żydów Polskich, Muzeum Powstania Warszawskiego, świetne restauracje, dobre hotele. To jest to, czego oczekuje meloman, który podróżuje w ślad za dobrą muzyką.

Skąd się w takim razie bierze niedowartościowanie finansowe festiwalu?

– O to należałoby zapytać urzędników, którzy decydują o przyznawaniu dotacji. Uważam, że to nie fair, że po 19 latach musimy stawiać do konkursu o dotację na równi z festiwalami, które dopiero rozpoczynają swoją działalność.

Za naszym sukcesem stoi ogromna praca członków Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Nie stać nas na wynajęcie agencji, która zajmie się promocją i PR. Robimy to wszystko sami. Sami zdobywamy sponsorów, sami zajmujemy się promocją. A nasze biuro liczy zaledwie 10 osób. Oprócz tego prowadzimy impresariat, reprezentujemy ponad 40 artystów, polskich i zagranicznych, jeździmy na festiwale, wysyłamy artystów na koncerty, samodzielnie robimy Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie. Dzięki współpracy z Polskim Komitetem Olimpijskim (PKOl) jesteśmy obecni na wszystkich wielkich wydarzeniach sportowych. To się wiąże z życzliwością i zainteresowaniem samego prezesa PKOl Andrzeja Kraśnickiego, który uważa, że jeśli promować Polskę, to poprzez muzykę klasyczną.

Tak będzie też w Brazylii?

– Na letnich igrzyskach olimpijskich w Rio de Janeiro zorganizujemy kilka koncertów, dostaliśmy już patronat Pierwszej Damy RP. Z recitalem chopinowskim wystąpi Szymon Nehring, którego przyjęliśmy do impresariatu zanim jeszcze wziął udział w konkursie chopinowskim. To są koncerty, na które PKOl zaprasza gości Komitetu Olimpijskiego z innych krajów.

Dlaczego festiwal nie ma strategicznego sponsora, partnera, mecenasu jak konkurs chopinowski?

– Czym innym jest Instytut Fryderyka Chopina, który jest instytucją narodową, czym innym my, stowarzyszenie, które samo się finansuje w ciągu roku. Sponsorzy chyba nie do końca zdają sobie sprawę ze znaczenia i prestiżu festiwalu, choć mamy przecież wiele nagród w dorobku.

Naszymi sponsorami są spółki Skarbu Państwa. Doceniamy współpracę z Orlenem, z Totalizatorem Sportowym, a także z MasterCard. T-Mobile będzie teraz naszym nowym sponsorem, dołącza również Bank Zachodni WBK. Bankowi bardzo zależało,

byśmy znaleźli możliwość zaproszenia Orkiestry Santander, którą BZ WBK powołał do życia, a która składa się z najlepszych muzyków wyłonionych w przesłuchaniach. Zaczęli oni wspólną pracę w Lusławicach w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, grali już w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Katowicach, Szczecinie. Zależało im



BRUNO FIDRYCH

Elżbieta Penderecka i Hanna Gronkiewicz-Waltz na tle plakatu Jakuba J. Ziółkowskiego, 2011

na udziale w Festiwalu Beethovenowskim, co BZ WBK sfinansuje. 16 marca odbędzie się więc koncert pod batutą Jerzego Maksymiuka z okazji jego 80. urodzin. Zabrzmie jego utwór *Liście gdzieniegdzie spadające, II Koncert fortepianowy* Sergiusza Rachmaninowa z Szymonem Nehringiem jako solistą i *IX Symfonia* Dymitra Szostakowicza.

Zasłynęła pani z tego, że wiele orkiestr, których nie znaliśmy, pojawiło się pierwszy raz właśnie na Wielkanocnym Festiwalu. Teraz będzie to orkiestra Tonhalle z Zurychu.

– Ale jeszcze wcześniej, 19 lutego, będziemy gościć Narodową Symfoniczną Orkiestrę z Waszyngtonu pod batutą Christopha Eschenbacha. Maestro Eschenbach jest naszym przyjacielem, od samego początku należał do komitetu honorowego festiwalu, grał i dyrygował na nim, był Narratorem w *Ocalłym z Warszawy* Arnolda Schönberga w 2006 r. Chciałam, żeby na festiwal powrócili chociaż niektórzy spośród dyrygentów towarzyszących nam od początku – koncert Eschenbacha będzie preludium do festiwalu.

Rozmawiała **Anna S. Dębowska**
Wywiad z 18 stycznia 2016 r.

Wielkanocne Festiwale Ludwiga van Beethovena rok po roku



Plakat: Ryszard Horowitz

Kraków

RETROSPEKCJE

1997 (26-31 marca) Beethoven i poprzednicy

Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena poprzedza otwarcie wystawy manuskryptów tego kompozytora pochodzących ze zbiorów dawnej Biblioteki Pruskiej, które znajdują się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej. Komisarzem wystawy od początku jest Agnieszka Mietelska-Ciepierska (BJ). Program festiwalu obejmuje wyłącznie utwory jego patrona (sonaty i tria fortepianowe, kwartety smyczkowe, tria fortepianowe, *Missa solemnis D-dur* op. 123). Mistrzowskie recitale dają Rudolf Buchbinder i Barry Douglas. Pierwsze seminarium muzykologiczne, odtąd stały punkt w festiwalowym programie festiwalu.

1998 (8-13 kwietnia) Beethoven: struktura i ekspresja

Na festiwalu pojawia się gwiazda: wielki wiolonczelista Boris Pergamenschikov, któremu Krzysztof Penderecki zadedykował swój *Koncert wiolonczelowy*. Artysta gra sonaty wiolonczelowe Beethovena, Alexander Lonquich towarzyszy mu przy fortepianie. Zanim Stanisław Leszczyński zaczął w 2005 r. organizować w Warszawie Festiwal „Chopin i jego Europa” z koncertami na fortepianach historycznych, Festiwal Beethovenowski już zaprosił Aleksieja Lubimowa – w Krakowie gra on *I Koncert fortepianowy c-moll* Beethovena na Hammerklavier. W programie pojawiają się także dzieła oratoryjne Haydna, m. in. *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu*. Festiwal zamyka *Fidelio* pod dyktando Woldemara Nelssona. Plakat: Ryszard Horowitz

1999 (31 marca – 5 kwietnia) Beethoven i romantycy

Na festiwalu ponownie gości Boris Pergamenschikov (będzie jeszcze kilkakrotnie wracać); tym razem z Pawłem Giliłowem wykonuje – w zgodzie z mottem programu – sonaty Beethovena, Mendelssohna i Chopina. Recitale fortepianowe dają Barry Douglas i Alexander Lonquich. Antoni Wit dyryguje oratorium *Chrystus* Franciszka Liszta, a dzień później, 2 kwietnia, *Niemieckim Requiem* Johannes Brahmsa. Na koniec nieoczekiwana wolta: *I Symfonia c-moll* Brahmsa i *Koncert potrójny* Beethovena, ale w wersji kameralnej, w wykonaniu niemieckiego Trio Fontenay. Plakat: Rafał Olbiński

2000 (18-24 kwietnia) Od Beethovena do Mahlera. W kręgu wielkiej symfoniki

W 2000 r. Kraków jest Europejską Stolicą Kultury, a Elżbieta Penderecka od czterech lat pełni funkcję przewodniczącej rady programowej Krakowa 2000. Festiwal należy do największych atrakcji, które w tym okresie oferuje Kraków. Program powiększa się o muzykę przełomu XIX i XX w.: Antoni Wit dyryguje *V Symfonią cis-moll* Gustava Mahlera. Ale jest też spojrzenie w stronę epoki baroku: Bachowską *Pasję według św. Jana* wykonuje Chór der Bamberger Symphoniker i La Stagione Frankfurt pod dyktando Rolfa Becka. Na finał *IX Symfonia* Beethovena. Plakat: Stasys Eidrigevicius



BOGDAN KRZĘTEL (3)

2001 (10-16 kwietnia)

Beethoven i muzyka XX wieku, „wieku apokalipsy i nadziei”

Kwartet na koniec czasu Oliviera Messiaena (Håkan Rosengren, Janusz Olejniczak, Marek Moś, Andrzej Bauer), *Credo* Krzysztofa Pendereckiego pod dyktando kompozytora w wykonaniu Akademiechor Luzern i Junge Philharmonie Zentralschweiz, a także *Ocalali z Warszawy* Arnolda Schönberga pod dyktando Thomasa Sanderlinga doskonale pasują do motta tej edycji. Pojawia się wybitny dyrygent Christoph Eschenbach w roli pianisty (*I Koncert fortepianowy C-dur* Beethovena), a Adrienne Krausz i Shlomo Mintz grają wybrane sonaty na fortepian i skrzypce patrona festiwalu.

Plakat: Wojciech Siudmak

Kraków, 1999: po lewej Bogusław Sonik, dyrektor Festiwalu Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury, przemawia Elżbieta Penderecka



Boris Pergamenschikow i Paweł Giliłow, 1999

Marek Stachowski, Elżbieta Penderecka, Krzysztof Penderecki



2002 (25 marca – 1 kwietnia)

Beethoven – Schubert – Chopin: w poszukiwaniu ekspresji własnej egzystencji

Na festiwalu pierwszy raz pojawia się świetny rosyjski altowiolista Yuri Bashmet i – pierwszy raz w Polsce – jego Moscow Soloists. Rudolf Buchbinder prezentuje komplet koncertów fortepianowych Beethovena z Sinfonią Cracovią. Z recitalem w Filharmonii Krakowskiej występuje uwielbiany w Polsce pianista Nelson Goerner. Cykl pieśni Franciszka Schuberta *Winterreise* znajduje wybitnych wykonawców w osobach Andreasa Schmidta (baryton) i Rudolfa Jansena (fortepian).

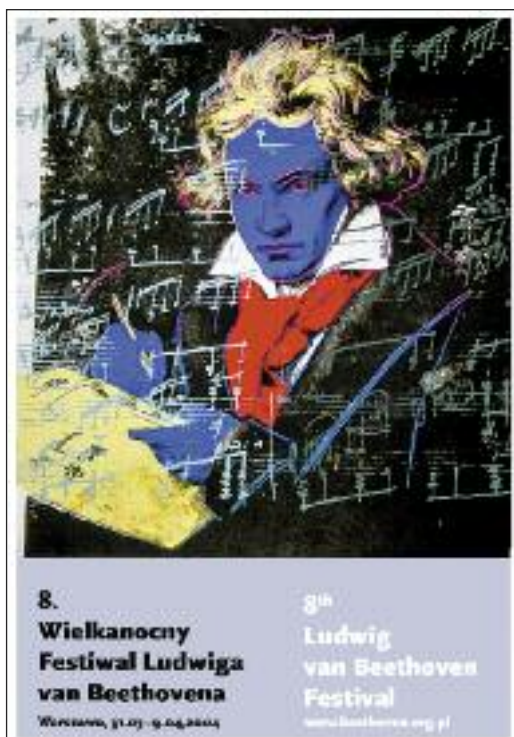
Plakat: Grzegorz Stec

2003 – Beethoven i muzyka baroku (11-21 kwietnia)

Na początek: *Missa solemnis* Beethovena, dzień później *Pasja według św. Mateusza* J.S. Bacha w wykonaniu Bach-Collegium Stuttgart. Gra też English Chamber Orchestra. Barok jest świetnie reprezentowany: dwukrotnie występuje zespół instrumentów dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej pod kierunkiem Władysława Kłosiwicza – z *Orfeuszem* Claudio Monteverdiego i *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* Niccolò Jommellego. Z kolei Boston Baroque wykonuje *Mesjasza* Haendla. Christoph Eschenbach pojawia się znów jako pianista, a na festiwalu debiutuje młody austriacki skrzypek Julian Rachlin (gra *Koncert skrzypcowy D-dur* Beethovena).

Plakat: Witold Siemaszkiewicz

Warszawa



Plakat: Andy Warhol



John Neal Axelrod
i Christoph Eschenbach,
Narrator w *Ocalałym*
z Warszawy, 2006



Plakat: Wilhelm Sasnal

RETROSPEKCJE

2004 (31 marca – 9 kwietnia)

Beethoven i muzyka Europy narodów

Pierwszy festiwal po przeprowadzce z Krakowa do Warszawy odbywa się tuż przed przyjęciem Polski do Unii Europejskiej (1 maja). Na rozpoczęcie rozbrzmiewa *IX Symfonia* Beethovena pod dyрекcją Jamesa Conlona. Elżbieta Penderecka zaprasza do Warszawy wspaniałych muzyków: Barry'ego Douglasa, Rudolfa Buchbindera, Patricka Gallois, Grigorija Żyslina, Gidona Kremiera z Kremeratą Balticą. W *Requiem* Giuseppe Verdiego śpiewają Hasmik Papian i Violeta Urmana. Piękne wykonanie *Stabat Mater* Antonína Dvořáka z Krassimirą Stojanową, Agnieszką Rehlis, Christianem Elsnerem i Robertem Holzerem pod dyрекcją Jacka Kaspszyka wprowadza zachwyconą warszawską publiczność w Wielkanoc.

Plakat: Andy Warhol

2005 (15-25 marca)

Beethoven między muzyką Północy i Południa

Na festiwalu debiutuje Orkiestra Akademii Beethovenowskiej pod kierunkiem Marcina Klejdysza, nad którą opiekę roztoczyła Elżbieta Penderecka. Furorę robią dwa koncerty orkiestry Norddeutscher Rundfunk z Hamburga pod dyрекcją Christopa von Dohnányiego (*Koncert fortepianowy G-dur* Maurice'a Ravela z Garrickiem Ohlssonem, *V i VII Symfonia* Beethovena, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleść* Beli Bartóka). „Choć słyszałem w Warszawie niemal wszystkie słynne orkiestry, jakie w ciągu minionych 20 lat występowały w mieście, żadna z nich nie zrobiła na mnie tak wielkiego wrażenia. (...) Olśniewające odezwania blachy zadaly kłam mitom o złej akustyce sali Filharmonii Narodowej” – napisał w „Ruchu Muzycznym” Andrzej Sulek. Z recitalami wystąpili: Stephen Kovacevich, Cristina Ortiz, Olga i Natalia Pasiecznik. 50-lecie pracy artystycznej obchodził Tadeusz Strugała. Po raz pierwszy w Polsce gości rewelacyjny wiolonczelista Claudio Bohórquez.

Plakat: Andrzej Pągowski

2006 (1-15 kwietnia)

Beethoven: Dziedzictwo i rezonans

Festiwal odbywa się już w sześciu miastach Polski: Warszawie, Gdańsku, Krakowie, Bydgoszczy, Szczecinie i Łodzi. W samej Warszawie wysłuchać można ponad 30 koncertów, w tym 15 symfonicznych. Zostaje wykonana słynna *VIII Symfonia – Symfonia Tysiąca* Gustava Mahlera. Wszelkie rekordy bije Rudolf Buchbinder, który w ciągu jednego dnia, w niedzielę, 9 kwietnia, wraz z Sinfonietą Cracovią gra wszystkie pięć koncertów fortepianowych Beethovena, a następnego dnia – recital z 33 *Wariacjami na temat walca Diabellego*. Sięgnięcie do baroku: wspaniały zespół I Sonatori de la Gioiosa Marca z Wenecji raczy słuchaczy Vivaldim. Koncerty fortepianowe Bacha wykonuje m. in. Christoph Eschenbach, który jest również Narratorem w *Ocalałym z Warszawy* Arnolda Schönberga.

Plakat: Marianna Sztyma



Plakat: Bartek Materka

2007 (25 marca – 6 kwietnia) Beethoven, muzyka i literatura

Andrzej Giza, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, inicjuje serię plakatów festiwalowych projektowanych przez najwybitniejszych polskich artystów malarzy młodego i średniego pokolenia. Cel: odrodzenie polskiej szkoły plakatu. Pierwszy plakat projektuje Wilhelm Sasnal. Wspaniałe wykonanie *IX Symfonii* Gustava Mahlera przez frankfurcką radiówkę pod dyktando Paavo Järvięgo skłoniło słuchaczy do namysłu nad życiem i śmiercią. Wystąpili także: Bamberger Symphoniker, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Camerata Salzburg, znani skrzypkowie Nigel Kennedy i Christian Tetzlaff, wybitni pianiści: Elisabeth Leonskaja, Rudolf Buchbinder i Nelson Freire, najlepsi dyrygenci: Lawrence Foster i Christopher Hogwood. Pierwsze na Wielkanocnym Festiwalu kursy mistrzowskie poprowadziła znakomita rumuńska śpiewaczka, Ileana Cotrubaș. Plakat: Wilhelm Sasnal

2008 (9-22 marca) Beethoven i jego Wiedeń

Rozpoczyna się cykl „Zapomniane opery” – na pierwszy ogień, pod batutą Łukasza Borowicza, idzie francuska opera *Lodoiska* Luigi Cherubini (1791), której akcja rozgrywa się w Polsce. Świetne koncerty sygnalizują jak z rogu obfitości: orkiestry symfoniczne z Monachium i Lahti, monachijscy kameraliści pod kierunkiem Alexandra Liebreicha, koncerty kameralne z genialną klawirzystką Sharon Kam i Kwartetem Lipskim, który ze smakiem zaprezentował wybór kwartetów smyczkowych patrona festiwalu. W Operze Narodowej Jacek Kasprzyk dyryguje potężną kantatą *Gurrelieder* Arnolda Schönberga, w której Narratorem jest słynna Christa Ludwig, jeden z najlepszych głosów wagnerowskich w historii. Legendarny Trevor Pinnock pokazuje klasę w interpretacjach Haydna i Mozarta, dyrygując Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Plakat: Grupa Twożywo

2009 (29 marca – 10 kwietnia) Beethoven: natura i kultura. Rok Haendla, Haydna i Mendelssohna

Festiwal otwiera się gwiazdorsko: recitalem pieśni (Schumann, Beethoven, Karłowicz, Ravel) w interpretacji Mariusza Kwietnia i Howarda Watkina oraz wykonaniem *Koncertu skrzypcowego D-dur* Beethovena przez Anne-Sophie Mutter pod batutą Krzysztofa Pendereckiego. Występują świetne orkiestry kameralne: Wiener Akademie (oratorium *Il ritorno di Tobia* Haydna), English Chamber Orchestra i Wiener Kammerorchester z kontrabasistą Jurkiem Dybałem. Furorę robi francuski harfista Xavier de Maistre. Grane są dwie opery: *Manon Lescaut* pod dyktando Miguela Gómeza-Martíneza i „zapomniana”: *Der Berggeist* Louisa Spohra. Na finał: *Brockes-Passion* Haendla (Collegium Vocale Gent i Akademie für Alte Musik Berlin pod dyktando Marcusa Creeda). Ukazuje się pierwszy numer „Beethoven Magazine” (okładka zostanie nagrodzona GrandFrontem za najlepszy cover w kategorii czasopism ogólnopolskich). Plakat: Bartek Materka



BRUNO FIDRICH

Stały gość festiwalu
Rudolf Buchbinder



Plakat: Marcin Maciejowski



Plakat: Jakub Julian Ziółkowski



Marek Janowski (dyrygent), Petra Lang (mezzosopran), Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, w programie Wagner, 2011



Plakat: Honza Zamojski

2010 (21 marca – 3 kwietnia) Beethoven, muzyka i fenomen fortepianu. Rok Chopina i Schumanna

Sensacją tego festiwalu staje się wykonanie wszystkich dziewięciu symfonii Beethovena przez Deutsche Kammerphilharmonie Bremen pod dyрекcją Paavo Järviго – niewiele wcześniej zaprezentowali oni cały cykl również na Festiwalu Beethovenowskim w Bonn. Zespół gra porywająco, reakcją są owacje na stojąco. W programie festiwalu dużo Schumanna z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora (jego wczesne cykle fortepianowe gra Éric Le Sage). Występują świetne orkiestry: festiwal otwiera Shanghai Symphony Orchestra, zachwyt budzi VII *Symfonia e-moll* Gustava Mahlera w wykonaniu Deutsches Symphonie-Orchester Berlin pod dyрекcją Ingo Metzmachera. Cudowny koncert kameralny Ivana Monighettiego i Pawła Giliłowa.

Plakat: Marcin Maciejowski

2011 (9-22 kwietnia) Beethoven i wieczna kobiecość

Na festiwalu goszczą orkiestry z Drezna i Lahti, z Wirtembergii (pieśni Gustava Mahlera) oraz berlińska radiówka pod dyрекcją Marka Janowskiego. Rudolf Buchbinder w ciągu dwóch dni wykonuje wszystkie pięć koncertów fortepianowych Beethovena z Sinfoniettą Cracovią dyrygowaną przezeń od fortepianu. Zapomnianą operę Gaetano Donizettiego, *Maria Padilla*, przygotowuje Łukasz Borowicz oraz zaproszeni przez Elżbietę Penderecką absolwenci Departamentu Wokalnego i Operowego Yale School of Music, a do Warszawy przyjeżdża sama Doris Yarick-Cross, dyrektorka artystyczna tego wydziału. Zostają wykonane aż trzy pasje: *Mateuszowa* i *Janowa* J.S. Bacha oraz *Łukaszowa* Krzysztofa Pendereckiego.

Plakat: Jakub Julian Ziółkowski

2012 (25 marca – 6 kwietnia) Beethoven: wojna i pokój

Niezapomniany koncert Gustav Mahler Jugendorchester pod dyрекcją Davida Afkhama, który zastąpił chorującego już wówczas Claudio Abbado (porywające wykonanie *Symfonii Leningradzkiej* Szostakowicza). W Warszawie koncertują laureaci 14. Międzynarodowego Konkursu im. Piotra Czajkowskiego: Danił Trifonow, Siergiej Dogadin i Narek Hachnazarian. Publiczność doczekała się kolejnych występów Paavo Järviго, tym razem Deutsche Kammerphilharmonie z Bremy pod jego batutą gra wszystkie symfonie Roberta Schumanna. Dużą sensację budzi koncert orkiestry Teatru Maryjskiego z Petersburga. W cyklu „Zapomniane opery” Łukasz Borowicz dyryguje *L'amore dei tre re* Italo Montemezziego.

Plakat: Honza Zamojski



Plakat: Tymek Borowski



BRUNO FIDRYCH

Elżbieta Penderecka,
dyrektor generalna
Wielkanocnego Festiwalu,
i Andrzej Giza, dyrektor
Stowarzyszenia im. Ludwiga
van Beethovena



Plakat: Radek Szlaga

2013 (17-29 marca)

Beethoven: wzniosłość i entuzjazm

Polski debiut Rafaela Payare, jednego z najbardziej obiecujących dyrygentów młodego pokolenia, wychowanek słynnego wenezuelskiego „El Sistema”. Znakomity brytyjski Belcea Quartet prezentuje wybór kwartetów smyczkowych Beethovena; koncert zbiega się z ukazaniem się długo oczekiwanego albumu z kompletem dzieł kwartetowych Beethovena w wykonaniu tego zespołu. Grają także Tokyo String Quartet i Artis Quartet. Koncert w Teatrze Wielkim wypełnia II akt *Tristana i Izoldy* ze świetnymi niemieckimi śpiewaczkami wagnerowskimi: Evelyn Herlitzius (Izolda) i Michelle Breedt (Brangena). Koncert jazzowy „Ludowe korzenie Lutosławskiego” z udziałem Grażyny Auguścik zbiega się z osobistą tragedią artystki (nagłą śmiercią męża) – wokalistka nie odwołuje występu. Łukasz Borowicz dyryguje operą *Simon Boccanegra* Giuseppe Verdiego.

Plakat: Tymek Borowski

2014 (6-18 kwietnia)

Beethoven i idea wolności

Porywający koncert Royal Philharmonic Orchestra z Londynu pod batutą światowej sławy dyrygenta Charles’a Dutoit. Pierwszy raz w Polsce występuje wschodząca gwiazda batuty Yannick Nézet-Séguin, szef Rotterdam Philharmonic Orchestra; solistka, skrzypaczka Lisa Batiashvili, po *Koncercie skrzypcowym D-dur* Beethovena bisuje utworem opartym na tradycyjnej pieśni gruzińskiej, zadedykowawszy ją ofiarom katastrofy smoleńskiej w rocznicę tragedii. Łukasz Borowicz dyryguje *Ifigenią na Taurydzie* Ch.W. Glucka (drugie wykonanie w Polsce). Grają dwa świetne kwartety smyczkowe: Emerson i Casals. Jury International Classical Music Award, złożone z redaktorów 17 pism muzycznych z 13 krajów, wybiera Festiwal Beethovenowski na miejsce gali wręczenia nagród. Wśród laureatów są: Krzysztof Penderecki, Daniel Hope, Charles Dutoit, Andreas Staier, Signum Quartet.

Plakat: Radek Szlaga

2015 (22 marca – 3 kwietnia)

Beethoven – następcy i kontynuatorzy: Brahms, Mahler

Dyrygują wielcy nestorzy batuty: Leonard Slatkin i Jiří Bělohlávek (z Czeską Filharmonią). Dużo opery: przekrój przez dzieła Pietro Mascagniego w wykonaniu Ewy Vesin, polskie prawykonanie arcydzieła Benjamina Brittena *The Turn of the Screw* pod dykcją Łukasza Borowicza. Ponadto bogata prezentacja mało znanych utworów na chór i orkiestrę Gustava Mahlera i Johannes Brahmsa. Koncertuje wspaniały ormiański chór Hover State Chamber Choir pod dykcją Sony Hovhannisy, co daje okazję do zapoznania się z muzyką kompozytora Komitasa Wardapeta. W specjalnym koncercie z muzyką regionu występuje Baltic Sea Youth Philharmonic. Ponownie ukłon w stronę baroku: *Nieszpory* Claudio Monteverdiego w wykonaniu Boston Baroque.

Plakat: Monika Zawadzki

2016 (12-25 marca)

Beethoven i nowe drogi

Plakat: Agata Bogacka

Poznaj prawdziwą gościnność



Oficjalny hotel 20. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena

REGENT WARSAW HOTEL (dawniej Hyatt) położony tuż obok malowniczego parku Łazienek Królewskich, to doskonałe miejsce dla osób ceniących luksus, znakomitą kuchnię i wyjątkową atmosferę.

Ekskluzywne wnętrza, włoskie przysmaki restauracji Venti-tre, komfortowe pokoje, sale konferencyjne do organizacji spotkań biznesowych i prywatnych oraz profesjonalna obsługa.

Goście doceniają nasze doświadczenie, życzliwość i pasję – naszą prawdziwą gościnność.



sklep internetowy już otwarty
shop online now

VITKAC
VITKAC.COM

Joanna Wnuk-Nazarowa
dyrektor Narodowej Orkiestry Symfonicznej
Polskiego Radia w Katowicach

Gdy powstał pomysł Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, pojawiły się głosy, i to nie ze środowiska kościelnego, ale tzw. praktykujących katolików, by nie robić koncertów w okresie świątecznym. Mówiono, że krakowianie żyją rodzinnie, domowo, chodzą w tym czasie do kościoła. Festiwal powinien się kończyć najpóźniej w środę, gdy później zaczyna się Triduum Paschalne, w Wielki Piątek nie ma mszy świętej i nie ma w kościołach muzyki, a Kraków chodzi do spowiedzi, odwiedza Groby Pańskie, święci pokarmy itp. Elżbieta Penderecka się takiemu myśleniu przeciwstawiła. Rok 1997, gdy planowano pierwszy festiwal, to były już spokojne czasy. Ludzie stali się bardziej otwarci, wielu szukało duchowości nie tylko w kościołach, ale także w muzyce dającej nadzieję, że istnieje coś więcej, niż nasz ziemski świat. Co tu ukrywać, łatwiej też było zdobyć szynkę na święta bez jeżdżenia na wieś i przez to czasu było więcej na kulturę. I faktycznie, okazało się, że na koncerty przyszło mnóstwo ludzi. Festiwal odwiedził też sam kardynał Franciszek Macharski – słuchał oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*. Kolejne festiwale już zawsze były organizowane w okresie świątecznym. Miasto je pokochało, doceniło, że w dość ubogiej wówczas ofercie kulturalnej pojawiło się wydarzenie, które od początku stawiało na najwyższej klasy wykonawców i ciekawy, przystępny program. Kraków do dziś płacze po festiwalu. W Warszawie zyskał on jednak więcej publiczności, sal, w których można organizować koncerty, oraz większe możliwości znalezienia sponsorów.

Z krakowskich lat szczególnie zapamiętałam koncert Melvyna Tana na pierwszym festiwalu. Wykonał wtedy *I Koncert fortepianowy C-dur* Beethovena z towarzyszeniem Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig pod kierunkiem Burkharda Glaetynera. Instrument, na którym grał, fortepian z epoki, jako ówczesny dyrektor Filharmonii Krakowskiej specjalnie sprowadziłam z Pragi. To było wyjątkowe przeżycie: słuchać tego ubogiego przodka współczesnych fortepianów, pochodzącego z czasów Beethovena, z obsługiwanymi kolanami przyciskami zamiast pedałów. Pamiętam też dobrze pierwszy występ Rudolfa Buchbindera. Z przejęciem słuchałam, jak grał najsłynniejsze z sonat Beethovena: *Patetyczną* i *Appassionatę*...

Festiwal Beethovenowski ma tę szczególną cechę, że nie jest do niego przypisany żaden konkretny program. Prezentuje muzykę z różnych epok, różnych nurtów wykonawczych. Daje przekrój tego, co oferują w danym sezonie najwybitniejsze orkiestry i soliści. Publiczności się to podoba, ludzie potrzebują święta muzyki, gdzie nie ma ostro zaznaczonego formatu, gdzie każdy znajdzie coś dla siebie. Z podziwem patrzę na rozwój festiwalu, jestem jego wierna fanką, co roku staram się znaleźć kilka dni, by uczestniczyć w festiwalowych koncertach. Życzę mu kolejnych 20 lat i więcej!

BRUNO FIDRYCH



Antoni Wit, 2011

Prof. Teresa Malecka
Akademia Muzyczna w Krakowie

Wszystko zaczęło się od idei zorganizowania wystawy manuskryptów z berlińskiej Biblioteki Pruskiej przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej. Chcieliśmy po raz pierwszy pokazać je publicznie w związku ze 170. rocznicą śmierci Ludwiga van Beethovena. Potem, dyskutując w gronie inicjatorów tej idei, doszliśmy do wniosku, że przy okazji wystawy dobrze byłoby zorganizować również niewielki cykl koncertów oraz równie niewielkie, ale ważne dla nas sympozjum naukowe. Chodziło o to, aby poprzez rękopisy partytury pokazać dzieło w momencie narodzin i temperament jego twórcy, następnie poprzez koncerty odczytać dzieło w jego wykonaniu i na koniec poddać je refleksji naukowej. Wszystkie te trzy elementy stanowiły spójną całość i do dziś wyróżniają Festiwal Beethovenowski na tle wielu innych światowych wydarzeń muzycznych. Po jego przenosinach do Warszawy do tych trzech wspomnianych działań doszły jeszcze kursy mistrzowskie, dające szansę młodym ludziom na pracę pod kierunkiem znakomitych artystów.

Pierwsza edycja festiwalu spotkała się z wyjątkowo dużym zainteresowaniem krakowskiej publiczności, dając nam siłę, by myśleć o kolejnych odsłonach. Nikt jednak nie marzył, że rozrośnie się on do takich rozmiarów jak dziś i że przetrwa tyle lat. Wiedzieliśmy natomiast, że udało się stworzyć coś ważnego. Muzyka Beethovena trafia do szerokiej publiczności i stanowi ważną kotwicę, dzięki której można rozbudowywać repertuar festiwalowych koncertów o dzieła innych kompozytorów i zainteresować nimi publiczność. Od początku zakładaliśmy budowanie kolejnych edycji wokół haseł przewodnich, zwykle wymyślanych przez prof. Mieczysława Tomaszewskiego. Jego widzenie muzyki jako elementu kultury stanowi źródło genialnych pomysłów sytuowania Beethovena w najróżniejszych kontekstach. Teraz też w terminarzu noszę kilka zanotowanych pomysłów na kolejne festiwale, by zawsze być przygotowana na wypadek pytania ze strony pani Elżbiety Pendereckiej, dyrektor generalnej. Trzeba powiedzieć, że w Polsce badania nad twórczością Beethovena nie należą do najbardziej popularnych. Nasze sympozjum dzięki obecności wybitnych światowych naukowców i późniejszym publikacjom kolejnych tomów beethovenowskich od początku stara się wypełnić tę lukę i tym samym wzbogacić polską muzykologię o wyniki najnowszych badań.

Bardzo żałuję, że Wielkanocnego Festiwalu nie ma już w Krakowie – jestem zwyczajnie zazdrosna. Chciałabym, żeby miała go zarówno Warszawa, jak i Kraków. Niemniej zdaję sobie sprawę, że najprawdopodobniej to właśnie przeniesienie festiwalu do stolicy pozwoliło na tak wspaniały jego rozkwit.

Uważam, że jeśli nawet muzyka klasyczna skupia na sobie przez dwa tygodnie uwagę tej publiczności, która na koncerty chodzi ze względów snobistycznych, to taki snobizm powinniśmy pielęgnować.

Prof. Krzysztof Zamorski historyk, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Pamiętam jak dziś to niezwykle spotkanie z Elżbietą i Krzysztofem Pendereckimi, gdy przedstawili mi ideę festiwalu i pomysł zorganizowania wystawy rękopisów Beethovena. To było trudne zadanie. Tym trudniejsze, że Biblioteka Jagiellońska nie dysponowała wówczas odpowiednimi zabezpieczeniami, koniecznymi przy wystawianiu tak cennych zbiorów. Nie mieliśmy nawet gablot, w których rękopisy byłyby właściwie prezentowane, pozostając w kontrolowanych warunkach klimatycznych i pod szkłem z powłoką przeciwultrafioletową. Od początku widziałem jednak bardzo pozytywne znaczenie takiej wystawy. Była to okazja, by zerwać z rodzajem tajemnicy, którą owiane były zbiory berlińskie. Jeszcze w latach 90. odbierałem telefony z zagranicy, że podobno u nas w jakiejś jaskini odnalazły się cenne manuskrypty Beethovena. Wystawa była dowodem, że te zbiory są właściwie chronione, konserwowane i nic im nie grozi. Dodatkowym walorem była oczywiście możliwość pokazania publiczności i wykonawcom oryginałów dzieł patrona festiwalu, a także Bacha, Mozarta czy Mendelssohna. Nieczęsto ma się okazję obcować z muzyką w momencie jej powstania. Z autografami *VII* czy szkicami do *IX Symfonii* Beethovena, dziełami Jana Sebastiana Bacha.

Rektor Aleksander Koj podchwycił pomysł i mogliśmy ruszać z realizacją. Szybko pojawił się stres. Dla każdego bibliotekarza wyniesienie z archiwum bezcennych zbiorów to przeżycie. Realizacja wystawy z pewnością nie byłaby możliwa bez Agnieszki Mietelskiej-Ciepierskiej, kierowniczkę działu zbiorów muzycznych, muzykologa o ogromnej wiedzy, która знаła te zbiory doskonale i na długo przed powstaniem Festiwalu Beethovenowskiego udostępniała je naukowcom.

Na pierwszą wystawę przyszły tłumy i zdecydowaliśmy się ją kontynuować, także wtedy, gdy nieszczęśliwie dla Krakowa został przeniesiony do Warszawy. Wciąż żałuję, że tak się stało, patrząc, jak pięknie Beethovenowski się rozwinął. Wystawa została w Krakowie jako symbol idei festiwalu.

Gdy zaczynaliśmy, to były trochę inne czasy. Otwieraliśmy się na świat. Festiwal był pierwszym wydarzeniem, które ściągało do nas aż tylu turystów. Mogli zobaczyć, jak zmienia się to miasto, jak nabiera rozpędu kulturalnego.

Chciałbym, by to wydarzenie trwało, by festiwal rozwijał się tak, jak dotąd i może by trochę częściej zahaczał jednak o Kraków. Wielu tu za nim tęskni. Pamiętam, jak pierwszy raz usłyszałem na koncercie wspaniałego Rudolfa Buchbindera. Pamiętam też recital Anne-Sophie Mutter i moje osobiste spotkanie z tą wielką artystką, gdy przyszła do nas zobaczyć wystawę.

Christa Ludwig i Jacek Kasprzyk, 2008



BRUNO FIDRYCH

Festiwal Beethovenowski: mistrzowski poziom wykonania

– *Beethoven ofiaruje nam muzykę, która jest zdolna nas porwać i poruszyć, zafascynować i zachwycić*

– mówi **prof. Mieczysław Tomaszewski**, muzykolog, członek Rady Programowej Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Jak pan, panie profesorze, wspomina początki Festiwalu Beethovenowskiego?

Mieczysław Tomaszewski: – Festiwal został przyjęty w Krakowie z entuzjazmem przekraczającym wszelkie oczekiwania. Okazało się, że muzyka Beethovena nie straciła nic ze swej atrakcyjności dla słuchacza, dla którego nie tylko podziw, ale i przeżycie stanowi podstawę obcowania ze sztuką. Okazało się zarazem, że również niezwykła, dynamiczna postać twórcy *Eroiki* i sonaty zwanej *Księżycową* budzi nieustające zainteresowanie. Takie tematy, jak: „Beethoven i romantycy”, „Beethoven i muzyka wieku apokalipsy i nadziei”, „Beethoven i idea wolności”, „Beethoven i jego Wiedeń” nasuwały się same. Inne: „Struktura i ekspresja”, „Beethoven, dziedzictwo i rezonans” wynikały z aktualnych zainteresowań w środowisku beethovenologów.

Elżbieta Penderecka, wymyślając go, wykazała się nie tylko wyobraźnią, ale i odwagą. Okazało się, że społeczność melomanów potwierdziła jej intuicję. Nie tylko Chopin potrafił ich porwać i zachwycić. Ale trzeba też dodać, że festiwalowe programy nie ograniczają się do muzyki Beethovena – zderzają ją z dziedzictwem europejskiej kultury, poddając słuchaczom do rozważenia problem wysunięty przez każdy kolejny temat.

Czy jest coś, co pan profesor zapamiętał najbardziej z tych 19 festiwali?

– W żywej pamięci zachowałem występy z kolejnymi koncertami fortepianowymi w interpretacji Rudolfa Buchbindera. Niezapomnianą na wszyście czasy stała się dla mnie interpretacja *Koncertu skrzypcowego D-dur* dokonana przez Anne-Sophie Mutter – przeniosła mnie w sferę nieosiągalnych ideałów.

Co jest szczególnego w muzyce Beethovena?

– Jest w niej niezwykle zróżnicowana skala ekspresji: bohaterskiej i pastoralnej, prometejskiej i melancholicznej, patetycznej, wzniosłej i entuzjastycznej; ekspresji niezwykle przy tym wyrazistej. Na pytanie, po co pisze, Beethoven odpowiedział podobno: „Chcę zrzucić z serca, co mam w sercu!”. W tej muzyce jest prawda, wrażliwy słuchacz nie może tego nie odczuć. A przy tym ile w tej porywającej narracji pięknych melodii przynoszących chwile zachwytu!

Czego chciałby pan profesor życzyć festiwalowi w roku jego jubileuszu?

– Przychylności władz miasta i kraju, by można było zachować to, co nazywamy mistrzowskim poziomem wykonania. Nie każde wykonanie Beethovena potrafi bowiem „krześć ogień z ducha ludzi”. **BM**

Prof. Zdzisław Pietrzyk dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej

Pierwszy festiwal to dla mnie przede wszystkim pierwsza wystawa manuskryptów ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej pochodzących z kolekcji Biblioteki Pruskiej w Berlinie. Zetknąłem się z nimi w 1981 r. jako młody pracownik działu rękopisów. Wtedy niewielu ludzi wiedziało o ich istnieniu. Przez kilkadziesiąt lat od zakończenia II wojny światowej były pieczołowicie przechowywane, ale nikomu ich nie udostępniano i nie ujawniano, że są w naszym posiadaniu. Pierwszy raz w życiu zetknąłem się z rękopisami Mozarta, Beethovena, Bacha. Przez wiele lat do oryginałów mieli dostęp jedynie badacze, a turyści mogli się zapoznawać głównie z ich faksymile.

W 1997 r., z okazji 170. rocznicy śmierci Beethovena, pani Elżbieta Penderecka postanowiła zorganizować wystawę i pokazać szerokiej publiczności Beethovenowskie oryginały znajdujące się w naszych zbiorach – niemała rewolucja w ich traktowaniu. W dodatku do Krakowa przyjechały rękopisy z niemieckiej części kolekcji Biblioteki Pruskiej. Mielśmy więc na wystawie manuskrypty warte fortunę, a zarazem bezcenne dla światowej kultury. Nic dziwnego, że wyznaczono dyżury i poza firmą ochroniarską także sam osobiście dozorowałem wystawę, by obiektom nic się nie stało.

Od 2000 r. wystawy te współorganizowałem natomiast już jako dyrektor do spraw zbiorów specjalnych. Pani Elżbieta Penderecka zrobiła bardzo dużo, by krakowskiej i międzynarodowej publiczności tę muzykę pokazać i by zaznaczyć ważną rolę, jaką w dbałości o nie odgrywa Biblioteka Jagiellońska.

W 2002 r. na wystawie pokazaliśmy nie tylko dawne utwory, ale też m.in. kompozycje Krzysztofa Pendereckiego, który zdecydował się przekazać je na stałe pod opiekę Biblioteki Jagiellońskiej. Jesteśmy mu za to bardzo wdzięczni.



Kaja Danczowska i Elżbieta Penderecka

Magdalena Sroka dyrektor Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej

Przy organizacji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena zaczęłam pracować w 1999 r., od jego trzeciej edycji. Rok wcześniej w gronie wolontariuszy trafiłam do Biura Festiwalowego Kraków 2000. Najpierw działałam w promocji, potem w dziale programowym, a później zostałam oddelegowana do imprez muzycznych, którymi kierowała Elżbieta Penderecka. Były to „Koncerty Wielkich Mistrzów” i właśnie Festiwal Beethovenowski. Byłam zachwycona możliwością współpracy z kimś takim, jak Elżbieta Penderecka. Poznałam też wspaniałych ludzi: Andrzeja Gize, który zajmował się sprawami promocji, Matyldę Czekaj-Krasicką, Roberta Salisza, Katarzynę Ochocką, która w Biurze Festiwalowym nadzorowała umowy międzynarodowe. Wkrótce stworzyliśmy zgrany team na długie lata. Zajmowałam się kwestiami logistycznymi, sprowadzaniem nut, wynajmem sal, transportami technicznymi, odpowiadałam też za sprowadzanie – najczęściej z zagranicy – takich instrumentów, jak klawikordy, pozytywy, portatywy, klawesyny, kotły barokowe. Musiałam ustalić, gdzie się znajdują, skąd można je pożyczyć i jak załatwić profesjonalny transport do Krakowa. W 1999 r. byliśmy biednym krajem, Polska nie była przygotowana na taki festiwal, trudno było o dobre instrumenty, a tym bardziej historyczne. Często korzystaliśmy z życzliwej pomocy instytucji muzycznych z Niemiec czy Austrii. To był okres absolutnie pionierski, ustawa o prawie autorskim powstała zaledwie kilka lat wcześniej, wchodziły w życie nowe przepisy, które sprawdzaliśmy w boju.

W tych warunkach nauczyłam się, że jeżeli jesteś zdeterminowana, jeżeli wierzysz w projekt, to możesz załatwić wszystko. Tego nauczyłam się od Elżbiety Pendereckiej. Pod jej wpływem wszyscy wierzyliśmy, że nie ma ważniejszej sprawy, niż tytuł Europejskiej Stolicy Kultury dla Krakowa i rozwój kultury w Polsce; byliśmy przekonani, że trzeba zrobić wszystko, by zapewnić w Polsce funkcjonowanie kultury na światowym poziomie. To nam dawało siłę przekonywania.

Jeśli chodzi o sam festiwal, to wówczas, w czasach krakowskich, programem zajmował się prof. Mieczysław Tomaszewski, który nie tylko wymyślał spinające całość motto, ale również ustalał repertuar skoordynowany z treścią wystawy manuskryptów w Bibliotece Jagiellońskiej. To właśnie ta wystawa dawała nam poczucie prestiżu i ekskluzywności. Odpowiadała za nią wówczas Agnieszka Mietelska-Ciepierska, kustosz całości zbiorów muzycznych w Jagiellonce, osoba obdarzona gigantyczną wiedzą i pasją. Póki żyła, każdy solista czy dyrygent, który występował na festiwalu, mógł wybrać się do biblioteki i obejrzeć wszystkie rękopisy. Bywałam świadkiem, jak Agnieszka Mietelska-Ciepierska na wózku przywozi do swojego gabinetu manuskrypt *V Symfonii*, i zapewniam, że było to absolutne misterium.

Grażyna Zakrzewska zajmowała się martwymi językami, greką, łaciną. Ważna rola, bo w naszych książkach programowych teksty dzieł oratoryjnych czy operowych drukowaliśmy w kilku wersjach językowych: w oryginale, po angielsku i po polsku. Istotna była dla nas funkcja upowszechniania – po festiwalu wysyłaliśmy książki programowe do uczelni i szkół muzycznych, wzbogacając ich archiwa.

Z tamtych czasów pamiętam mnóstwo nieoczekiwanych zdarzeń, które wówczas miały dramatyczny przebieg, a z czasem stały się anegdotą, jak przewrócenie się potężnej wielkanocnej palmy pilickiej podczas wykonania *IX Symfonii* Beethovena. Pamiętam, jak na lotnisku, na terminalu cargo, zablokowano nam kotły barokowe – ze względu na to, że były za ciężkie. Działo się to w sobotę, w dniu koncertu, ale pojechaliśmy tam i siłą... przekonywania te kotły wyciągnęliśmy. A takich sytuacji było mnóstwo.





2016
70 LAT
FILHARMONII
WARMIŃSKO-MAZURSKIEJ
IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO
W OLSZTYNIE

Beethoven jako ikona

Dlaczego popkultura częściej odwołuje się do jego postaci niż do Bacha czy Mozarta?

Wojciech Orliński

W literaturze przedmiotu nie ma jednej definicji popkultury. Korzystając ze stypendium wiedeńskiego Instytutu

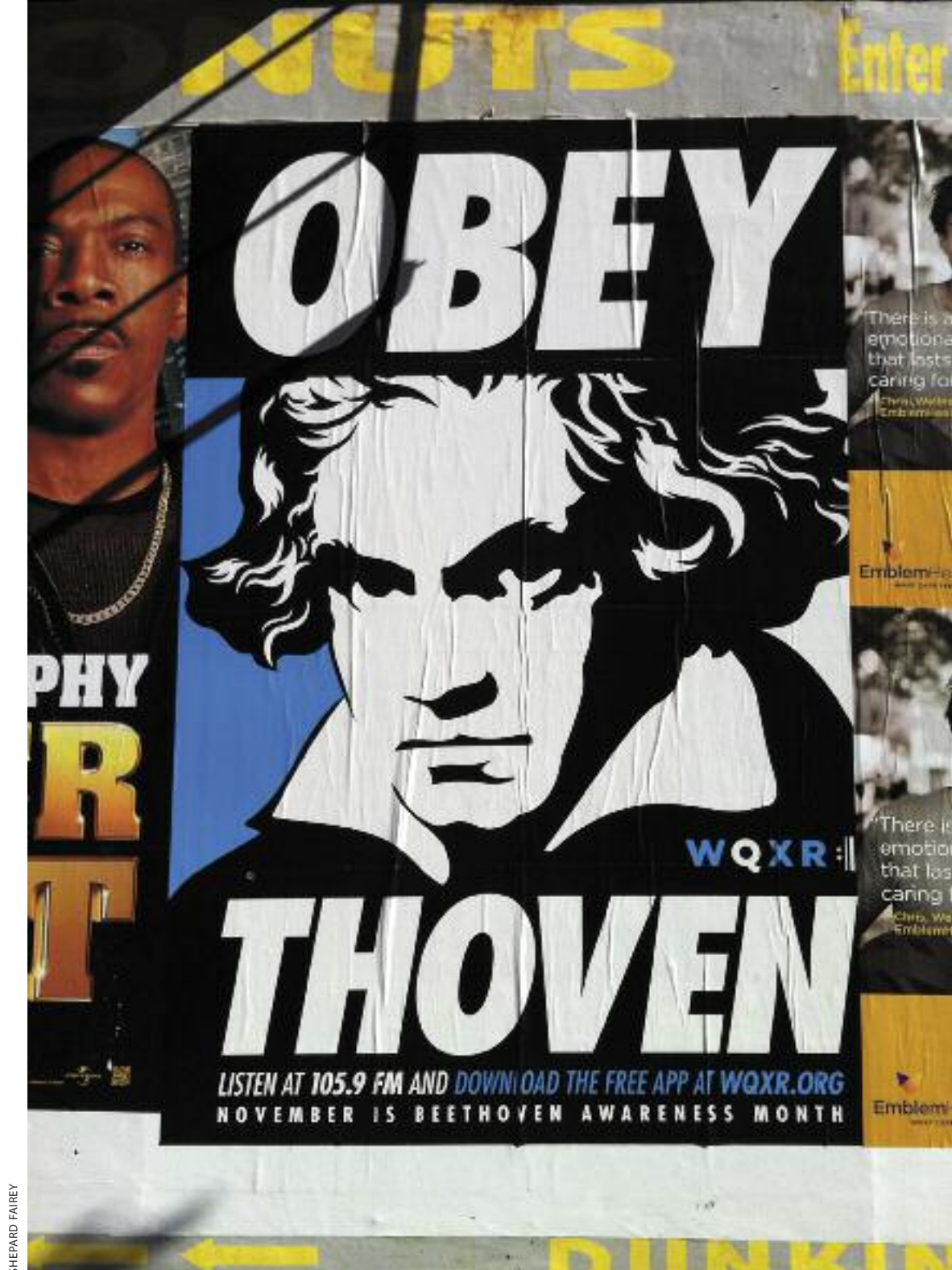
Nauk o Człowieku, zawiązałem się kiedyś, że przekopię wszystkie mądre książki w poszukiwaniu takiej definicji.

Upewniwszy się, że mądrzejszym ode mnie nie udało się jej znaleźć, jako piszący o popkulturze dziennikarz nie muszę mieć wyrzutów sumienia, że na co dzień posługuję się czymś w rodzaju definicji, wyrażonej nie wprost w *Dialektyce oświecenia* przez Theodora W. Adorno i Maxa Horkheimera. Autorzy ci wprowadzili pojęcie „przemysłu kulturowego”, obracającego dobrami kultury tak, jak inne gałęzie przemysłu produkują samochody czy gwoździe. To definicja urocza w swoim radykalizmie, lecz pod wieloma względami niewystarczająca, choć nie miejsce tu na jej krytykę.

Muzyka poważna tylko pozornie nie ma nic wspólnego z przemysłem kulturowym.

Filharmonia nie działa jak fabryka, ale już w czasach Adorno tak właśnie działała muzyka pop. Obcowanie z nią polegało głównie na sięgnięciu po wyprodukowaną przemysłowo płytę i umieszczeniu jej na wyprodukowanym przez przemysł odtwarzaczu. Dziś zamiast płyty jest cyfrowy plik, ale to tylko nasila wrażenie obcowania z produktem przemysłowym. Przecież inne wytwory cyfrowych korporacji – Microsoft Windows czy Adobe Photoshop – to także pliki, tylko większe.

Pozornie Beethoven w żaden sposób do tego schematu nie pasuje. Jeśli tak, to dlaczego popkultura częściej odwołuje się do jego postaci niż do Bacha czy Mozarta?



SHEPARD FAIREY

Nowy Jork: Shepard Fairey, poster reklamujący WQXR, 105,9 FM, publiczną stację radiową, grającą muzykę klasyczną. Fairey słynie z mocnego, jednoznacznego przekazu. Jego dziełem jest seria plakatów z prezydentem Stanów Zjednoczonych Barackiem Obamą (*Hope, Progress, Change*).

Jasne, o Mozarcie był film Formana. Ale o Beethovenie było ich z pięć, a do tego jego postać i muzyka w kilku innych ważnych filmach pojawia się jako uniwersalny symbol: od jedności europejskiej po szaleństwo, jak w *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka, której psychopatyczny bohater Alex DeLarge jest miłośnikiem muzyki poważnej, zwłaszcza zaś Beethovena.

Te symbole migają nam w teledysku *Beethoven (I Love Listen To)* zespołu Eurythmics (1987), w którym Annie Lennox występuje w kilku różnych wcieleniach, jakby cierpiała na rozdwojenie jaźni. Jak to bywa z teledyskami tamtej dekady, szybki montaż i surrealistyczna fabuła podsuwają rozmaite interpretacje, możemy jednak odgadnąć, że tytułowe „słuchanie Beethovena” jest dla bohaterki

ucieczką przed nudą życia codziennego w szalone fantazje.

W podobnej roli Beethoven występuje też w komiksie *Fistaszki*. Na dziecięcym pianinku jego utwory na okrągło gra niejaki Schroeder. W komiksie to łatwe, wystarczy narysować partyturę w „dymku”, acz nie bardzo wiadomo, jak by to miało wyglądać w praktyce.

Beethoven często występuje w popkulturze jako personifikacja pewnych wartości, zwykle po prostu ucieleśnienie muzyki klasycznej. U zarania rock and rolla, w 1956 r., Chuck Berry w jednym z pierwszych przebojów tego gatunku wprost ogłosił: „Odsuń się, Beethovenie”. Tekst piosenki *Roll Over Beethoven* cytowali z kolei AC/DC w *Let There Be Rock* i Electric Light Orchestra w *Rock’n’Roll Is King*.

Dlaczego więc Beethoven?

Otóż tutaj właśnie kryterium Adorno i Horkheimera wydaje mi się wyjątkowo przydatne. W drugiej połowie XVIII w., gdzieś pomiędzy Bachem a Beethovenem, rodzi się właśnie ów przemysł kulturalny. Skutki jego pojawienia się widzimy nie tylko w muzyce, lecz także w dramacie, poezji, literaturze.

Jako człowiek baroku Bach był w praktyce skazany na pracę dla Kościoła lub dla wielmożów. Tak wyglądała sytuacja europejskiego artysty od setek lat – w renesansie, baroku, a prawdę powiedziawszy, i w starożytności. Kluczową zmianą wprowadzającą nas w epokę oświecenia nie było pojawienie się genialnych naukowców, genialnych muzyków czy (zwłaszcza!) genialnych malarzy. Między Newtonem a Laplace’em nie ma różnicy w skali talentu, podobnie jak między Bachem a Beethovenem. Trudno oczywiście geniusz wyrazić w liczbowej skali, ale chyba wszyscy zgodzimy się co do tego, że gdyby istniał jakiś „geniuszometr”, Newton, Bach i Beethoven przepaliliby w nim bezpieczniki. Kluczowe jest co innego: pojawienie się ludzi, których nazwisk często dziś nie pamiętamy, a jeśli pamiętamy, to tylko dzięki temu, że spadkobiercy przerobili je na przemysłowe logo. Tak jak nazwisko Nikolausa Simrocka (1751-1832), zapisane w nazwie wydawnictwa „Musikverlag N. Simrock”.

Geniusz Simrocka polegał na czymś z dzisiejszego punktu widzenia bardzo prostym: wynalazł zawód wydawcy partytur (zawód wydawcy jako takiego rodził się właśnie w jego epoce). Jeszcze około roku 1700 nie było rozróżnienia między zawodem wydawcy a drukarza. Drukarz po prostu był jedyną osobą, która zarabiała na publikacji książki, wszystko jedno, czy zawierała ona słowa Szekspira, czy nuty Bacha. Płacił mu autor albo jego sponsor – możnowładca, który książki rozdawał często za darmo. W połowie XVIII w. rodzi się jednak profesja wydawcy, człowieka, który zna się na literaturze czy muzyce, ale nie ma dość talentu, żeby samemu tworzyć nowe dzieła. Za to ma dość wiedzy, żeby odróżnić, trzymając się popkulturowej metafory, Mozarta od Salieriego. I zarabiać na sprzedaży dzieł po opłaceniu drukarza i (w optymistycznej wersji) autora dzieła. Na ile to była rzeczywiście kwestia wiedzy, na ile arbitralnych, subiektywnych preferencji wydawcy? Tak naprawdę nigdy się tego nie dowiemy. Razem z profesją wydawcy rodzi się opisany przez Adorno i Horkheimera przemysł kulturowy. I do dzisiaj wszyscy żyjemy w cieniu

wyborów dokonywanych przez Simrocka, przez Deutsche Grammophon czy przez Leonarda Chessa, wydawcę Chucka Berry’ego.

Bo może jednak Chuck Berry wcale nie był najwybitniejszym rockandrollowcem wszech czasów, tylko z jakiegoś powodu dobrze mu się współpracowało z Chessem?

Zapewniam, że dla mnie, jako dla dziennikarza od popkultury, jest to myśl równie bluźniercza, jak dla melomana analogiczne pytanie o Beethovena. A może on nie był największym muzycznym geniuszem wszech czasów, tylko po prostu grał w orkiestrze elektora kolońskiego razem z Simrockiem, pierwszym wydawcą partytur, i tak się zaczęło?

Nigdy się przecież nie dowiemy, jacy genialni muzycy popadli w zapomnienie tylko dlatego, że nie poznali Simrocka ani Chessa (dodajmy tu zresztą do razu, że Leonard Chess przyszedł na świat jako Lejzor Czyż w Motlu koło Pińska, a Simrock był masonem, i wpadniemy w teorię spiskowe, czym grozi nadmiar lektur Adorno i Horkheimera). Ich model nie jest bowiem w stanie opisać następnego etapu, bez którego nie zrozumiemy, w jaki sposób Ludwig van Beethoven stał się popkulturową ikoną.

Żeby rzeczywiście móc zarabiać na sprzedaży twórczości swoich podopiecznych, wydawca musiał ich przedstawiać jako ponadprzeciętnych geniuszy.

Musiał wytwarzać wśród potencjalnych nabywców snobizm na kupowanie kolejnych dzieł. Tak jak dzisiaj wydawcy nakręcają zainteresowanie „nowymi *Gwiezdnymi wojnami*” albo „ostatnią częścią *Harry’ego Pottera*”, tak samo 200 lat temu starali się wzbudzić zainteresowanie kolejną książką Victora Hugo, Byrona albo kolejnym opusem Beethovena.

Beethoven jest pierwszym z wielkich kompozytorów, który świadomie zaczął numerować swoje dzieła.

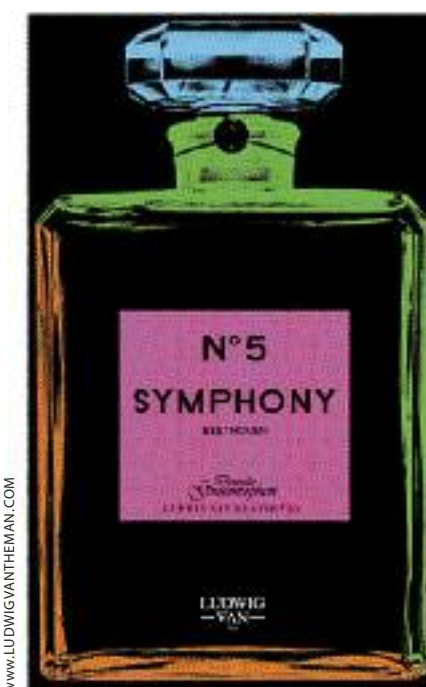
Numerację utworów Mozarta (KV) nadano w XIX w., kompozycjom Bacha (BWV) – dopiero w XX w. Beethoven swoje Opus 1 opublikował u Simrocka w 1795 r., wytwarzając natychmiast pragnienie każdego zamożnego melomana, by zgromadzić kolekcję obejmującą wszystkie kolejne utwory (w tym także te bez numeru, czyli katalog WoO).



Beethoven jako zabawka. Kaczuska z twarzą kompozytora, eksponat National Museum of Play w Nowym Jorku

Simrock dzięki swoim kontaktom w niemieckiej prasie załatwił też Beethovenowi pierwsze entuzjastyczne recenzje.

Bo nawet jeśli jesteś Beethovenem, bez odrobiny public relations ani rusz. Ich współpraca jednak szybko się zakończyła, tak jak to w naszych czasach bywało z Beatlesami i EMI albo Chuckiem Berryem i Chess Records. Gdy tylko odbiorcy uznają twój geniusz i zaczną zabiegać o twoje dzieła, szukasz nowego wydawcy, u którego zarobisz więcej. Ten pościg nigdy się nie kończy, bo co innego zarobić pieniądze, co innego je utrzymać. Z tym drugim wielcy artyści mają zwykle problem i znów dotyczy to tak samo Beethovena, jak i XX-wiecznych gwiazd popkultury.



Ludwig Van to ekskluzywna marka stworzona przez amerykańskiego aktora Mike’a Dytri, którą sygnuje on głównie luksusowe wyroby odzieżowe. Na www.ludwigvantheman.com Dytri eksponuje artefakty związane z Beethovenem, jakie wydaje z siebie popkultura.

Gdy czytamy jego korespondencję, uderza nas współczesność problemów kompozytora. Użał się, że chociaż najbardziej jest dumny ze swoich symfonii, najbardziej opłaca mu się pisać sonaty. Stawka identyczna (20 wiedeńskich dukatów), a roboty dużo mniej. Skarżył się na głupotę krytyków, nie zawsze należycie doceniających jego geniusz. Pomstował na pirackich wydawców, takich jak Carl Zulehner, który w 1803 r. wydał „Zebrane dzieła na fortepian i smyczki”, i wzywał swoich wielbicieli, żeby tej edycji nie kupowali.

Starał się utrzymać w sekrecie swoją postępującą głuchotę, ale jednocześnie nie mógł ukryć tego, że ciągle radzi się w tej sprawie specjalistów, więc do dziś pozostaje zagadką, jak wielu ludzi znało ten sekret. Starał się też – dość naiwnie, jak wynika z współczesnej lektury – targować się z wydawcami, grożąc im, że ma atrakcyjniejsze propozycje od ich konkurentów. Ale potem w listach do przyjaciół i powierników skarżył się, że i tak go znowu oszukano i pieniędzy wyszło dużo mniej, niż na to liczył.

Beethoven był pierwszym z wielkich kompozytorów funkcjonujących już w świecie wolnorynkowym.

Dzięki Simrockowi poznał urok bycia twórcą, którego utwory wyprzedają się w okamgnieniu, ale poznał też ciężar wysiłku, który trzeba włożyć w podtrzymanie tego statusu. Trzeba występować, trzeba mieć dobrą prasę w „Allgemeine Musikalische Zeitung”, trzeba wreszcie użerać się z rozmaitymi „Herr Zulehnerami”.

Beethoven poznał więc słodycz i gorycz bycia gwiazdą protopopkultury. Paradoks przemysłu kulturowego jest bowiem taki, że o ile na początku zawsze musi się pojawić jakiś wydawca, który dostrzeże początkującego geniusza, geniusz potem staje się sławny na stulecia, a wydawca pozostaje względnie anonimowy.

Mało kto wie, kim był Jerry Wexler, ale wszyscy znamy Arethę Franklin, Dire Straits, Boba Dylana czy Led Zeppelin, których tenże Wexler wylansował, pracując dla Atlantic Records. Tak samo mało kto kojarzy Charlesa Gosselina, ale wszyscy znamy Victora Hugo, któremu Gosselin podrzucał propozycje typu „A może by tak powieść o katedrze Notre Dame w Paryżu?”. Wszyscy znamy Chucka Berry’ego, a mało kto kojarzy Leonarda Chessa, który wpadł na pomysł sprzedawania czarnego rock and rolla białym nastolatkom. I tak dalej.

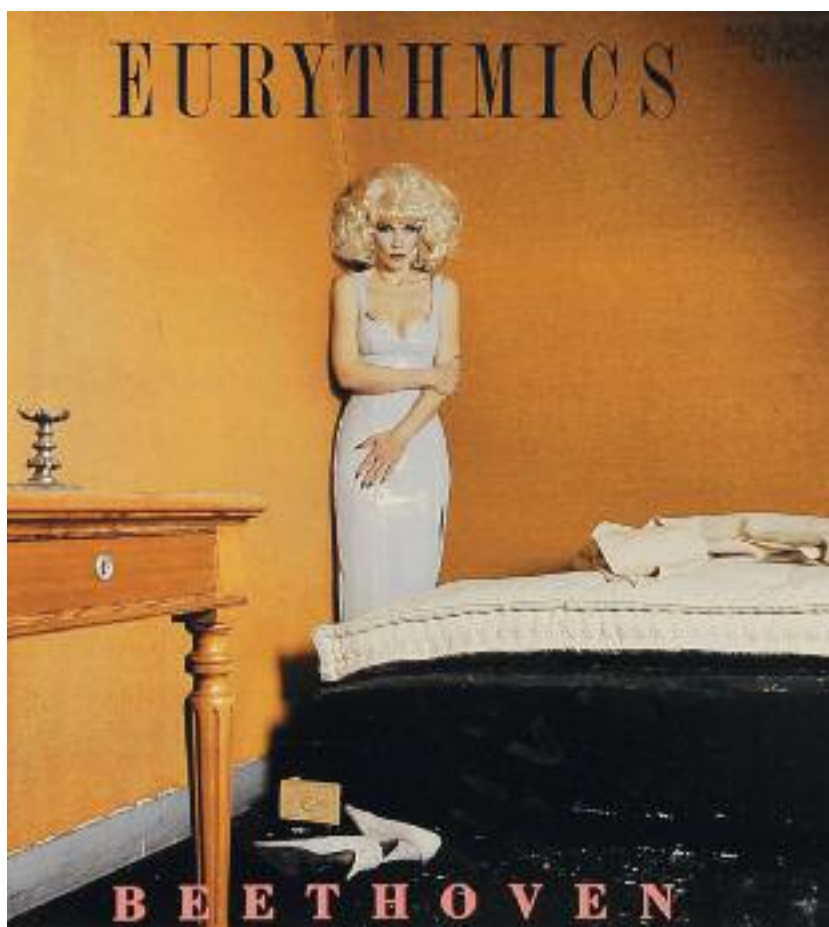
Największe gwiazdy popkultury słyszały taką propozycję w wieku ok. 25 lat. To moment, w którym mniej lub bardziej świadomie podejmujemy decyzje, które zaważą na naszym dalszym życiu. Dla Beethovena to rok 1795, kiedy właśnie publikuje swoje Opus 1.

Oświecenie stworzyło Wydawcę. Wydawca stworzył Autora. Autor stworzył Romantyzm. Zawieszony między tymi epokami Beethoven może być uznany za ostatniego z klasyków i pierwszego z romantyków, ale także za ostatniego z twórców żyjących dzięki patronatowi różnych książąt i arcydiuków, a jednocześnie pierwszego twórcę popkulturowego – żyjącego ze sprzedaży swoich dzieł. **BM**

Wojciech Orliński jest dziennikarzem „Gazety Wyborczej”, w „Dużym Formacie” pisze felietony z cyklu „Świat według Orlińskiego”. Autor wielu książek i opowiadań, napisał *Route 66 nie istnieje*, *Internet. Czas się bać*.



Zwykły, choć pewnie drogi kubek z Beethovenem, to najprostszy sposób na codzienny kontakt z idolem. O Beethovenie pamiętał w ubiegłym roku Google, w 245. rocznicę jego urodzin, publikując tzw. Google Doodle, czyli animowany rysunek nad paskiem wyszukiwarki. Klikając w obrazek, można było uruchomić najstawniejsze melodie, jakie stworzył: motyw z V Symfonii, temat z *Sonaty cis-moll „Księżycowej”*, *Dla Elizy*, *Odę do radości*.



Okładka singla *Beethoven (I Love to Listen To)* duetu Eurythmics (1987). W teledysku piosenkarka Annie Lennox wciela się w typową kurę domową, w której życie Beethoven wnosi podmuch wolności. Niemiecki kompozytor był w XIX w. symbolem kulturowego buntu i właściwie pozostał nim do dziś.



Zarządzamy najważniejszymi gazociągami w Polsce. Rozwijanie sieci przesyłowej łączymy z odpowiedzialnością za otoczenie, w którym funkcjonujemy. Wspieranie kultury stanowi dla nas ważny element zaangażowania społecznego. Dlatego z pasją wspieramy artystów w tworzeniu unikatowych projektów.



30 marca 1966 r. odbyło się w Münster prawykonanie przełomowej *Pasji według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Niemal równo 50 lat później zabrzmiała ona na 20. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena pod dyktando kompozytora.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Przywracanie sacrum

Pasja Pendereckiego

Jan van Eyck,
Ukrzyżowanie
i Sąd Ostateczny
(1430-40),
Metropolitan
Museum of Arts,
Nowy Jork

Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam, bo tak brzmi pełna łacińska nazwa dzieła Krzysztofa Pendereckiego, zamówił u polskiego kompozytora dr Otto Tomek z Westdeutscher Rundfunk (WDR) na 700-lecie katedry w Münster. Nikt nie przypuszczał, że *Pasja* stanie się „kamieniem milowym” zarówno w twórczości Pendereckiego, jak i w muzyce XX wieku. To, że Krzysztof Penderecki, znany wcześniej z radykalnych brzmieniowo kompozycji (*Tren ofiarom Hiroszimy*, *Anaklisis* czy *Fluorescencie*), miał skomponować utwór zakorzeniony w tradycji, stanowiło nie lada sensację – wystarczy wspomnieć, że pierwszą reakcją dr. Tomka na słowa kompozytora, iż chciałby napisać utwór pasyjny, był śmiech. Bo jakże to: skoro żaden niemiecki kompozytor po Janie Sebastianie Bachu nie odważył się sięgnąć po ten temat, to miałby to zrobić awangardowy twórca z komunistycznej Polski, który ledwo przekroczył trzydziestkę? A jednak Krzysztof Penderecki nie przestraszył się wyzwania i odpowiedzialności. „Myślę, że byłem za młody na to, by mi zadrżała ręka. Po prostu nie zdawałem sobie sprawy, na co się porywam” – powiedział wiele lat później prof. Mieczysławowi Tomaszewskiemu. W momencie prawykonania *Pasji według św. Łukasza* Penderecki wkraczał w „chrystusowy” wiek – miał 33 lata. W Münster przedstawił dzieło, które zachwiało sceną ówczesnej awangardy muzycznej.

Crux fidelis

Pasja według św. Łukasza, nad którą pracował w latach 1962-66, jest pierwszym jego utwo-

rem o tak dużych rozmiarach – trwająca niemal 80 minut kompozycja podzielona została na dwie główne części. Pierwsza obejmuje zdarzenia od modlitwy Chrystusa w ogrójcu do widzenia Jezusa z Pilatem. Część druga opisuje drogę krzyżową i śmierć Jezusa. Każda z nich rozpisana została na mniejsze fragmenty, zróżnicowane pod względem obsady i charakteru. I tak, część pierwszą otwiera niezwykle mocny w wyrazie hymn *O Crux, ave* (chór i orkiestra), po którym następują poruszające głębokim liryzmem arie: Chrystusa (barytonowa *Deus meus*) i sopranowa (*Domine, quis habitabit*), następnie lament związany z pojmaniem Jezusa (*Jerusalem, Jerusalem* oraz chór *Ut quid, Domine*), zaparcie się Piotra (aria basowa *Judica me, Deus*), dramatyczna scena biczowania i naigrawania się z Chrystusa (*Miserere mei* na chór a cappella) oraz kulminacyjna finałowa scena osądzenia Jezusa przez Pilata. Olśniewa ona brzmieniowym gwarem tłumu i kończy się wstrząsającym, pięciokrotnie powtórzonym wołaniem *Crucifige* (*Ukrzyżuj go*).

Część drugą rozpoczyna psalm *Et in pulverem mortis*, po którym następuje rozbudowana scena drogi krzyżowej – odzwierciedlona w formie passacaglii (*Popule meus*) opartej na dźwiękach motywu B-A-C-H (hołd dla Bacha); są one splecione w dalszej części z początkowym motywem polskiej pieśni kościelnej *Święty Boże*. Kompozytor przedstawia następnie ukrzyżowanie (aria sopranowa *Crux fidelis*), sceny odpuszczenia grzechów (psalm *Et in pulverem mortis* na chór a cappella) i naigrawania się z ukrzyżowanego Chrystusa, jego rozmowę z łotrami, a wreszcie powierzenie Matki Janowi – tu należne sobie

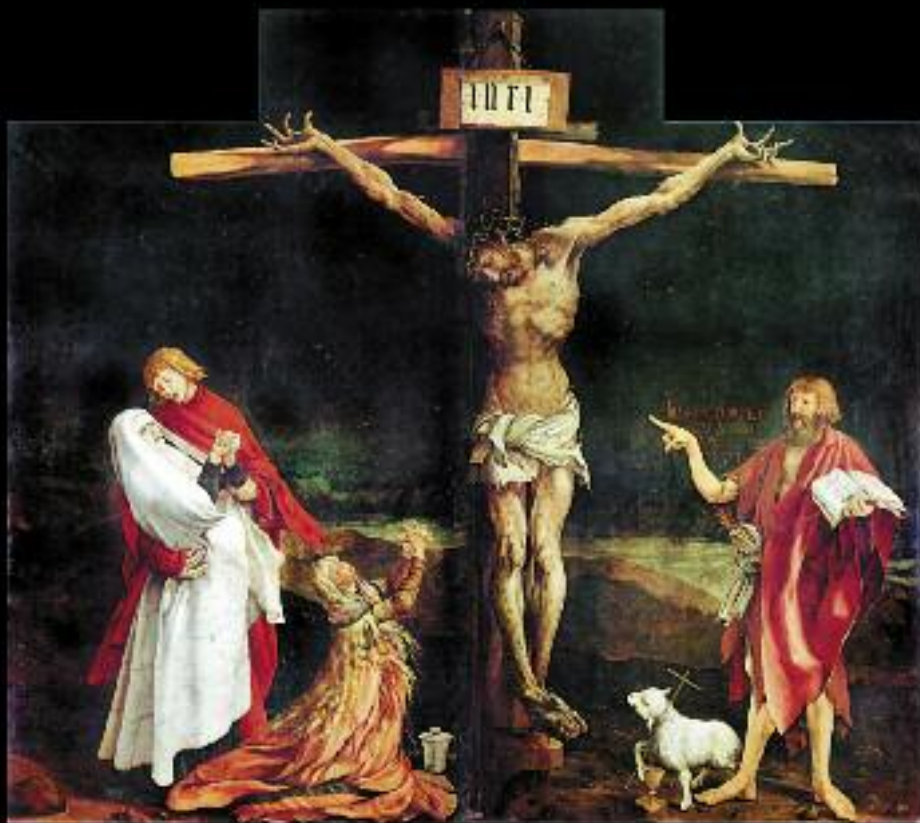
miejsce znalazła sekwencja *Stabat Mater* (skomponowana wcześniej jako niezależny utwór chórally), niesłychanie subtelna w brzmieniowym wyrażeniu, a zarazem poruszająca głębią skupionej ekspresji. Scena śmierci Jezusa została oddana w przejmującej, czysto instrumentalnej lamentacji opartej na niskich brzmieniach smyczków, a całość utworu wieńczy psalm *In te, Domine, speravi*, przynoszący nadzieję i zamykający dzieło „świecistym” akordem E-dur. Zdaje się on przypominać, że przedstawiony właśnie dramat męczeńskiej śmierci to nie koniec, skoro Chrystus zmartwychwstał, a dzięki jego ofierze ludzkość dostąpiła łaski zbawienia.

In te, Domine, speravi

Fakt, że kompozytor podjął temat religijny, wzbudził spore kontrowersje i to – paradoksalnie – nie tyle w komunistycznej Polsce, co w kręgach zachodniej awangardy muzycznej. Dziwiono się, że w świecie, w którym rzekomo „nie ma już ludzi religijnych”, Penderecki zdecydował się na sięgnięcie do Ewangelii – na taki zarzut kompozytor odpowiadał, że ten tekst niezmiennie pozostaje aktualny, a niekiedy przyznawał wprost, że jest katolikiem. Swe wyznanie wiary potwierdzać miał zresztą w przyszłości wielokrotnie, komponując utwory o charakterze stricte religijnym, jak choćby monumentalne *Credo*. Jednak w przypadku *Pasji* podjęcie sakralnego tematu okazało się krokiem najbardziej kontrowersyjnym i w dużej mierze przyczyniło się do krytyki kompozytora: zarzucano mu przede wszystkim, że zdradził awangardę.

W przypadku recepcji w Polsce znamieną była data ukończenia oraz prawykonania





Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim: Ukrzyżowanie Jezusa (1506-15)

cc

działa – rok 1966, czyli milenium chrztu i państwowości Polski. Warto jednak pamiętać, że dla ówczesnych władz komunistycznych rocznica ta była wielce kłopotliwa – usiłowano nie pamiętać o tym, że tysiąclecie polskiej państwowości równoznaczne jest z tysiącleciem chrześcijaństwa nad Wisłą. Stąd nie tylko brak szeroko zakrojonych uroczystości rocznicowych (zorganizowany pod koniec roku Kongres Pokoju został zbojkotowany przez część środowisk twórczych), ale i wiele napięć na linii Kościół – państwo. Dlatego próżno w prasie z tamtych lat szukać informacji na temat utworów poświęconych tej rocznicy. Trzy lata wcześniej swą *Sinfonię sacrę* skomponował Andrzej Panufnik, ale był on przecież uciekinierem z Polski Ludowej i od 1954 r. działał w Wielkiej Brytanii, dlatego o jego symfonii dedykowanej polskiemu Milenium wiedzieli w kraju nieliczni. Krzysztof Penderecki poświęcił co prawda swój utwór 700-leciu katedry w Münster, jednak słuchającym prawykonania *Pasji* w tej dostojnej niemieckiej katedrze trudno było nie dostrzegać zbieżności. Zygmunt Mycielski, omijając sprytnie cenzurę, zauważył w recenzji z prawykonania: „Uczono nas w szkole, że tysiąc lat temu upłynęła pierwsza ze znanych nam dat naszej historii. Na ogromnej partyturze Pendereckiego ta data – 1966 – wygląda dumnie”.

Warto dodać, że w Polsce *Pasję według św. Łukasza* zaprezentowano w 1966 r. trzykrotnie – w kwietniu i czerwcu w Krakowie, a we wrześniu na festiwalu Warszawska Jesień. Utwór został też nagrany na płytę.

Confiteor

Jak zauważył kiedyś Andrzej Chłopecki, „myśląc kategoriami awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – to Penderecki zdradził muzykę. Zdradził dla religii. Szerzej: dla kultury chrześcijańskiej”. Muzykę *Pasji* oceniano w związku z tym jako anachroniczną, jako dzieło epigona, a samego Pendereckiego pogardliwie zaczęto nazywać „nuncjuszem” lub „papieżem” nowej muzyki. Nie dotyczyło to zresztą wyłącznie zachodnioniemieckich i – po części – amerykańskich krytyków, bo także niektórzy przedstawiciele polskiego środowiska kompozytorskiego przyjęli podobny ton. Zygmunt Mycielski po wykonaniu *Pasji* na Warszawskiej Jesieni zanotował w swym *Dzienniku*: „Młodzi kompozytorzy pozdrawiają Pendereckiego na ulicy: *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus*. A on im odpowiada spokojnie: *Na wieki wieków amen*”.

Kompozytor doskonale zdawał sobie sprawę z doniosłości swego dzieła – wiele lat później przyznawał przecież, że to nie on zdradził awangardę, lecz że „awangarda zdradziła muzykę”, on sam zaś, odczuwając potrzebę syn-

tezy, zwrócił się w stronę tradycji, aby tam odnowić swój muzyczny język.

Dziś, z perspektywy pół wieku od powstania *Pasji według św. Łukasza*, nikt już chyba nie ma wątpliwości, że krok ten był genialnym posunięciem polskiego twórcy, a dokonana przez niego w tym utworze synteza języka muzycznego nie tylko wydaje się czymś oczywistym, ale też niezwykle autentycznym i w pełni przekonującym. Słuchając *Pasji* po tylu latach, nadal jesteśmy nią poruszeni, a być może wciąż nawet „zmiażdżeni wielkością tego dzieła” (Mycielski).

Kompozytor zbudował swój utwór, łącząc w sposób niezwykle spójny przeciwieństwa. Z jednej strony, język czysto awangardowy – z użyciem dodekafonii i sonorystycznych środków wyrazu, obecnych zwłaszcza w scenach z udziałem tłumu (np. naigrawanie się z Chrystusa, scena sądu przed Pilatem), gdzie chórzysci nie tylko śpiewają, ale też gwizdzą, szepczą i krzyczą, używając dodatkowo hałasujących kołatek; z drugiej – elementy wywiedzione wprost z wielowiekowej muzycznej tradycji, jak melodyka zbliżona do chorału gregoriańskiego, polifonia chóralna czy też romantyczny niemal liryzm solowych arii. Język ten, a także wielkość dramatyczna dzieła Pendereckiego sprawiają, że jego *Pasja według św. Łukasza* pozostaje jednym z najczęściej wykonywanych dzieł XX-wiecznej muzyki polskiej, nikogo chyba nie pozostawiając obojętnym. W muzyce XX wieku niewiele jest dzieł o tak wielkiej artystycznej mocy i nie ulega wątpliwości, że nawet gdyby Krzysztof Penderecki nie skomponował już nic innego, tym jednym utworem zapisałby się na zawsze w historii muzyki. I choć wiemy, że szczęśliwie ważnych dzieł kompozytor ma w swym dorobku więcej, to właśnie *Pasja*, jak słusznie zauważył Mieczysław Tomaszewski, „przyniosła kompozytorskie *confiteor*, stanowiła odkrycie twarzy własnej. Była wyznaniem, ale i wyzwaniem, rękawicą rzuconą wyobraźni krytyków muzyki nowej. Trzeba było być zaślepionym, by nie dojrzeć w tym dziele arcydzieła”. **BM**

Piątek, 25 marca, godz. 19.30

Filharmonia Narodowa w Warszawie

Prawykonanie *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi Secundum Lucam* Krzysztofa Pendereckiego odbyło się 30 marca 1966 r. w katedrze w Münster. Wystąpili: Stefania Woytowicz (sopran), Andrzej Hiolski (baryton), Bernard Ładysz (bas), Rudolf Jürgen Bartsch (recytator), Tölzer Knabenchor, Kölner Rundfunkchor i Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester pod dyrekcją Henryka Czyża.

Wykorzystane w tekście cytaty pochodzą z książki Mieczysława Tomaszewskiego *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, tom I: *Rozpętanie żywiołów* (PWM, Kraków 2008) oraz dzienników Zygmunta Mycielskiego (*Dziennik 1960-1969*, ISKRY, Warszawa 2001).



Jacek Majchrowski
Prezydent Miasta Krakowa
zaprasza

**21–27 marca
2016
Kraków**

www.misteriapaschalia.com

misteria paschalia

Le Concert des Nations
Concerto Italiano
Capella Cracoviensis
Europa Galante
Les Musiciens du Louvre Grenoble
Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana
Vox Luminis
Accademia Bizantina

Transmisje i retransmisje koncertów
w Programie 2 Polskiego Radia

proj.: Edgar Bąk Studio

Organizatorzy



Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



Współorganizator

Znajdź nas:
#misteriapaschalia



Sprzedaż biletów:

InfoKraków:
• ul. św. Jana 2
• Pawilon Wyspiańskiego,
pl. Wszystkich Świętych 2
• CORT, ul. Powiśle 11
• Sukiennice, Rynek Główny 1/3

www.eventim.pl

Ciao, Mysko!

Skąd wziął się rok 966 jako początek polskiej państwowości?
Czemu nie uznano za wydarzenie większej wagi
spotkania Bolesława z Ottonem III
lub koronacji Chrobrego?

Łukasz Kozak

Okoliczności powstania państwa Piastów najczęściej przypominają Włosi. Wraz z każdym wypowiedzianym *ciao!* nieświadomie zostaje przez nich przywołana historia ostatnich wieków pierwszego tysiąclecia. To wesołe, lekkie słowo wypowiedziane na powitanie i pożegnanie dawno zatarało swoje pierwotne znaczenie – brutalne i bezwzględne, tak jak okrutne były okoliczności powstawania nowych państw w okresie kształtowania się średniowiecznej Europy. Niewinne na pozór słowo *ciao* to relikty mrocznej przeszłości naszego kontynentu, świadectwo tego, w jaki sposób i czym kosztem utrzymywano w średniowieczu porządek polityczny. *Ciao* znaczy tyle, co nasze starożytne już pozdrowienie „serwus” (używane też przez Węgrów, Czechów i Słowaków). Ma ono oczywistą etymologię – łacińskie *servus*, oznaczające sługę, pierwotnie wypowiedziane było z uniżeniem, a później jako poufale powitanie weszło do potocznego języka. Natomiast *ciao*, choć przeszło podobną przemianę, z językiem starożytnych nie ma nic wspólnego, wywodzi się bowiem z łaciny średniowiecznej, z etnonimu, który pojawił się w VI wieku: to weneckie *sciao* bądź *s-ciào* – w pierwotnym brzmieniu *s-ciàvo* i znaczy to samo, co włoskie *schiaivo*, czyli niewolnik. Etymologia jest jasna tak samo, jak francuskiego *esclave*, angielskiego *slave*, niemieckiego *Sklave* czy kastylijskiego *esclavo*. W większości europejskich języków słowo oznaczające człowieka będącego własnością innej osoby wzięło się od łacińskiego określenia Słowianina: *Sclavus*.

Normańskie początki dynastii?

Historycy już od dawna nie mają wątpliwości, że Słowian między 800 a 1000 rokiem eksploatowano na wielką skalę jako

niewolników. Traktowano ich jak towar w obrocie handlowym między Europą, Azją i Afryką. A wszystko wskazuje na to, że jeden z największych handlarzy niewolników znany jest w historiografii pod imieniem Mieszka.

Wersja zdarzeń, w której książę Mieszko pokojowo zjednoczył plemiona słowiańskie, żyjące w dostatku dzięki handlowi bursztynem, miodem, solą i skórą, a następnie ochrzcił cały kraj i pojął za żonę Dobrawę, na pewno utrzyma się jeszcze długo w szkolnych podręcznikach, choć zakwestionowano ją już w XVIII w., gdy Tadeusz Czacki (1765-1813) wysunął hipotezę o normańskich początkach państwa Piastów. Tę koncepcję kontynuowali w XIX w. m.in. Karol Szajnocha (1818-1868) i Franciszek Piekosiński (1844-1906), który poszukiwał źródeł polskiej heraldyki w skandynawskich runach. Hipoteza, która – w zależności od interpretacji – była atrakcyjna zarówno dla działaczy niepodległościowych, jak i dla zaborców, do dziś znajduje wielu amatorów. Jest ponadto dużo wiarygodniejsza od ekstrawaganckich pomysłów, które przypisują Mieszkowi orientalny bądź wielkomorawski rodowód – w końcu skoro Normanom udało się stworzyć państwa na Rusi, w Normandii i na Sycylii, czemu miałyby się im to nie udać u zachodnich Słowian? Jeśli jednak prześledzimy cały proces budowania polskiej mitologii, od Wincentego Kadłubka i Jana Długosza do Macieja Strykowski, to Słowianie rzeczywiście nie są zbyt doceniani: w mitologii tej jako przodkowie Polaków pojawiają się tajemniczy Lechici, potem Sarmaci, którzy – jak w większości etnogenetycznych legend – wędrują bądź podbijają nowe ziemie, dając początek późniejszym warstwom panującym.

Brak jednoznacznych wzmianek źródłowych oraz mocnych dowodów

archeologicznych powoduje jednak, że wdając się dziś w dyskusję na temat pochodzenia Piastów, wciąż pozostajemy w tym samym miejscu, co uczeni z końca XIX w.

Prosto z pola do Wenecji

Możemy z dużą dozą pewności stwierdzić, że budowa wieśniaczej i prostodusznej legendy dynastycznej to wymysł kronikarski, rozpoczęty ponad sto lat po Mieszkę przez anonimowego autora zwanego tradycyjnie, choć raczej nieprawidłowo Gallem. Dużo lepiej sprawdzają się źródła chronologicznie bliższe rządowi księcia, w szczególności dokumenty oraz relacje z podróży arabskich i żydowskich kupców, które były w gruncie rzeczy praktycznymi poradnikami i przewodnikami biznesowymi, co wyjątkowo podnosi ich wiarygodność w stosunku do młodszych o wiek i pisanych na zamówienie kronik.

Tutaj znów możemy wrócić do Wenecji i *ciao*. Serenissima bogaciła się na handlu niewolnikami od VIII w., ale w wyniku porozumienia z Cesarstwem Karolińskim w 840 r. zobowiązała się do natychmiastowego zaprzestania sprzedaży chrześcijan innowiercom. Doskonały rynek zbytu w rozkwitających arabskich miastach na północy Afryki musiał zostać zapełniony nowym, już nie miejscowym, towarem. Zapas pogan na Bałkanach szybko się wyczerpał, potrzebne było więc nowe źródło. I tu właśnie pojawiają się przodkowie Mieszka. Kimkolwiek byli, to oni rozpoczęli na wielką skalę eksploatację ludzkich zasobów na ziemiach dzisiejszej Polski. W nieodległej Pradze czeskiej mieścił się największy w tej części Europy targ niewolników.

Taryfa celna z naddunajskiego Raffelstetten, mniej więcej w połowie drogi między Pragą a Wenecją, dokładnie określa



Drzwi gnieźnieńskie, zabytek romańskiej sztuki odlewniczej. Wykonano je w XII w., osadzone są w jednym z portali archikatedry gnieźnieńskiej.

Drzwi zdobi 18 scen z życia św. Wojciecha, biskupa praskiego. Jedną z kwater przedstawia widzenie senne Wojciecha, w którym Chrystus domaga się od niego sprzeciwu wobec praktyki handlu słowiańskimi niewolnikami. Wojciech interweniował w tej sprawie u księcia czeskiego Bolesława II Pobożnego, co przedstawia kolejna kwatera.

profil kupców oraz towary. Słowiańskimi niewolnikami handlują sami Słowianie, Niemcy oraz Żydzi. Ci ostatni są obłożeni najwyższymi opłatami, więc ruszają na północ, by pominąć cła i pośredników. Abbasydzki urzędnik ibn Chordadbeh (ok. 820-912) w swojej *Księdze dróg i królestw* opisuje dokładnie trasy żydowskich kupców, znakomicie wykształconych, znających języki i docierających aż do Chin. Pisze wprost, że z zachodu przywożą oni eunuchów, kobiety i młodych chłopców. W tak samo zatytułowanym dziele Al-Bakriego z XI wieku zachowały się fragmenty relacji jednego z owych żydowskich kupców, pochodzącego z Al-Andalus Ibrahima ibn Jakuba. Ibrahim przedstawia dosyć dokładny opis państwa Mieszka, obyczajów oraz etyki seksualnej – co, biorąc pod uwagę przeznaczenie części niewolników, dla jego kolegów po fachu było ważną informacją. Książę najpewniej zetknął się bezpośrednio z żydowskimi lub arabskimi kupcami, bo – jak podaje Thietmar z Merseburga – podarował małemu Ottonowi III wielbłąda.

O żydowskich kupcach wspominają także żywoty św. Wojciecha. Praski biskup popadł w konflikt z wiernymi, krytykując seksualne rozpasanie kleru oraz sprzedaż chrześcijan Żydom – co zresztą uwieczniono na drzwiach gnieźnieńskich. Przyszły męczennik nie spotkał się ze zrozumieniem, bowiem krytykował rzeczy uznawane wówczas za całkowicie normalne i oczywiste.

Za tym, że handel ludźmi nie ominął w średniowieczu ziem polskich, przemawiają też znaleziska archeologiczne: arabskie dirhemy masowo znajdowane w Wielkopolsce i na Pomorzu czy świadectwa nagłego wyludnienia osad. Piastowie najpewniej planowo budowali swoją potęgę i gromadzili środki na tak kosztowną inwestycję, jaką było państwo

CC

Jan Matejko, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa* (1889)

wraz z administracją, infrastrukturą grodową i wojskiem. Przejęcie monopolu na pozyskiwanie niewolników oraz napływ arabskiego srebra umożliwił im realizację tych ambicji.

Tajemniczy chrzest

Uznaje się, że chrzest Mieszka był kulminacją piastowskich dążeń – dołączeniem do elitarnego grona zachodnich państw. Problem w tym, że w zasadzie nic o tym zdarzeniu nie wiadomo. Z pewnością nie należy stosować terminu „chrzest Polski”, bo trudno wówczas mówić o Polsce, a tym bardziej o masowej chrystianizacji ziem piastowskich oraz sprawnej budowie administracji kościelnej.

Kronika Anonima podaje krótką historię o zauroczeniu księcia pobożną Dobrawą, z której powodu odrzuca on siedem żon i przyjmuje chrzest. Thietmar rozwija tę historię, ale nie wnosi nic szczególnego poza raczej konwencjonalną charakterystyką pobożności czeskiej księżniczki. Skąd zatem wziął się rok 966 i mit „chrztu Polski”? Czemu nie uznano za wydarzenie większej wagi spotkania Bolesława z Ottonem w Gnieźnie lub samej koronacji Chrobrego na króla Polski? Trudno powiedzieć.

Jan Długosz wskazuje 965 jako rok przyjęcia chrztu i ślubu Mieszka z Dobrawą – jest to dla niego wyraźna historyczna cezura: od tej pory mają się zacząć mierzone w latach dzieje Polski.

Z kolei Rocznik dawny z XII w. podaje przy dacie 966, że *Dubrovka venit ad Miskonem* (Dobrawa przybyła do Mieszka) i przy 967: *Mysko dux baptizatur* (książę Mieszko został ochrzczony). Trudno więc mieć pewność co do daty. Wszystkie źródła są za to w zgodzie co do tego, że najpierw Dobrawa przybyła do Mieszka, a później odbył się chrzest. Towarzyszy temu cały zestaw interpretacji związanych z piastowską dyplomacją oraz dyskusja, na ile decyzja o przyjęciu nowej religii była ze strony Mieszka działaniem politycznym oraz w jakim stopniu małżeństwo zabezpieczało jego działania militarne bądź handlowe. Możliwe, że przyjęcie chrztu – o ile w ogóle miało miejsce – było pierwszym większym działaniem służącym zmianie wizerunku Mieszka – z pogańskiego dostawcy żywego towaru w chrześcijańskiego władcę. Problem w tym, że handel niewolnikami, o ile byli to poganie, nie był wówczas działaniem godnym potępienia, a zyski z niego czerpali również duchowni. Co więcej, patrząc nawet na tendencyjną

kronikę Anonima, dowiadujemy się, że Bolesław Chrobry nadal co chwila „bierze jeńców” (w tym również „chłopców i dziewczęta”), a matka Krzywoustego wykupuje chrześcijan „z niewoli u Żydów” – piastowski interes zatem musiał nadal się kręcić w XI w. Ze względu na lakoniczne i późne wzmianki źródłowe trudno szukać chrystianizacyjnej analogii na sąsiednich ziemiach, choć zauważyć można, że żaden z pierwszych chrześcijańskich Piastów nie został świętym, co udało się węgierskiemu królowi Stefanowi. Możemy tylko być pewni, że „chrzest Polski” to anachroniczne uproszczenie, bowiem cokolwiek miało miejsce w siódmej dekadzie X w., oddziaływało raczej wyłącznie na księcia i jego najbliższe otoczenie. Możemy więc, za Rocznikiem dawnym, mówić o „chrzcie Mieszka” oraz jego dworu. Od tego wszystko się zaczęło i dopiero później, w konsekwencji tego aktu, rozpoczęła się na ziemiach polskich budowa kościelnej administracji i cierpliwa akcja chrystianizacyjna.

BM

Łukasz Kozak – z wykształcenia mediewista, redaktor Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona.



HOTEL MONOPOL KATOWICE, FRAGMENT FASADY.



HISTORIĘ TYCH MIEJSC PISZEMY NIEPRZERWANIE

BOOK ONLINE: www.hotel.com.pl

www.lhr.com.pl



19 stycznia zadyrygował polską muzyką współczesną w Walt Disney Concert Hall w Los Angeles. LA Phil New Music Group pod jego dyрекcją w poświęconym muzyce nowej cyklu Green Umbrella zagrała utwory Krzysztofa Pendereckiego, Krzysztofa Meyera, Pawła Szymańskiego, Agaty Zubel i Pawła Mykietyna. Po tym międzynarodowym sukcesie, opisanym szeroko w dzienniku „Los Angeles Times”, Łukasz Borowicz na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena zadyryguje polską premierą dwóch angielskich jednoaktówek (w wersji koncertowej): *Jeźdźców ku morzu* Ralpha Vaughana Williamsa (1925-1931, premiera w 1937 r.) i *Oberży pod dzikiem* Gustava Holsta (1925) na podstawie Szekspira. To kolejna pozycja w festiwalowym cyklu prezentującym nieznane bądź zapomniane dzieła operowe.

Fascynuje mnie to, że dawne melodie można wykorzystać twórczo, zestawić kontrapunktycznie w wielogłosowych konstrukcjach, a przy tym utrzymać efekt świeżej inwencji – mówi dyrygent **Łukasz Borowicz** o brytyjskich kompozytorach.

Zimne morze i igraszki Falstaffa



CORBIS

Platforma wiertnicza na Morzu Północnym

Anna S. Dębowska: Przed nami zaległe polskie premiery angielskich oper: *Jeźdźców ku morzu* Ralpha Vaughana Williamsa i *Oberży pod dzikiem* Gustava Holsta. Na ubiegłorocznym Festiwalu Beethovenowskim dyrygował pan *Obrotem śruby* Benjamin Brittena. Polacy odkrywają stopniowo muzykę brytyjską?

Łukasz Borowicz: – Rzeczywiście, o ile twórczość Benjamin Brittena jest już w Polsce nieźle znana, to Gustava Holsta wciąż jeszcze odkrywamy. Prawie nieznaną polskiej publiczności pozostaje natomiast twórczość Ralpha Vaughana Williamsa. Powodów jest wiele, główny jest dość prozaiczny: przed 1989 r. materiały nutowe wydawnictw brytyjskich były dla polskich zespołów za drogie. Na wykonania mogły sobie pozwolić jedynie największe zespoły i festiwale, stąd brak tradycji wykonawczej. Utwory wokalne Holsta i Vaughana Williamsa wymagają znakomitej brytyjskiej wymowy, zarówno wśród solistów, jak i zespołów chóralskich, co powodowało i powoduje nadal dodatkowe trudności. Już samo nazwisko Vaughana Williamsa jest trudne do wymówienia... Do dziś obu kompozytorów trzeba przedstawiać z komentarzem w rodzaju: „Holst – kompozytor *Planet*”, „Vaughan Williams – uwaga! nie John Williams!”. W Polsce udało mi się usłyszeć jedynie ich dzieła napisane na mniejsze składy

instrumentalne, m.in. *St. Paul Suite*, *The Lark Ascending*. Na szczęście dzięki fonografii dogłębne poznanie ich twórczości nie stanowi już żadnego problemu.

Co spowodowało, że połączył pan właśnie te dwie jednoaktówki?

– Pomysł połączenia w ramach naszego cyklu dwóch dzieł jednoaktowych towarzyszył mi od dawna. Szczególnie w wypadku wykonania koncertowego zmiana gatunku – tu komedia, tam dramat – stylu i charakteru wykonywanych dzieł nie nastręcza trudności, takich jak chociażby problemy związane ze scenografią i jej zmianami przy wykonaniu scenicznym. Ponadto, jest to doskonała okazja do wypełnienia luk w polskim repertuarze operowym, a cykl „zapomnianych oper” na Festiwalu Beethovenowskim właśnie temu służy. *Last but not least*, w tym roku obchodzimy czterechsetną rocznicę śmierci Szekspira, a libretto *Oberży pod dzikiem* Holsta w całości oparte jest na wykorzystanych dosłownie fragmentach z I części *Henryka IV*.

Oba prezentowane przez nas dzieła łączy zaś przyjaźń i współpraca Holsta i Vaughana Williamsa. Ci dwaj twórcy, ogromnie zasłużeni dla renesansu współczesnej muzyki brytyjskiej, zapoczątkowanego przez Edwarda Elgara, napisali wiele dzieł operowych, przywracając scenie muzycznej język angielski i jego piękno, a także

wskrzeszając najlepsze tradycje brytyjskiego teatru. Bez ich twórczości nie byłoby miejsca dla oper Benjamin Brittena, kompozytora o ponad generację młodszego.

O czym są te opery i jaki to rodzaj teatru?

– Opera Holsta to najczystszy teatr szekspirowski, komedia prezentująca postać dobrze znaną melomanom z *Falstaffa* Verdiego. Pamiętajmy jednak, że *Wesołe kumoszki z Windsoru*, na których Boito i Verdi oparli swoje arcydzieło, to „produkt uboczny”, „angielski Zagłoba” pojawił się bowiem po raz pierwszy jako kompan następcy tronu, księcia Hala, właśnie tutaj, w *Henryku IV*, jednym z największych arcydzieł Szekspira. Wykorzystując sceny Falstaffa z tego dramatu historycznego, gdzie niewybredne komentarze jego kompanów kontrastują ze scenami lirycznymi, Holst sięgnął po materiał muzyczny zawarty w pieśniach staroangielskich. *Oberża pod dzikiem* jest pod tym względem dziełem zupełnie wyjątkowym, swoistym „katalogiem pieśni”, które kompozytor wyszczególnił w przedmowie do partytury, a zarazem arcydziełem żywej narracji, tempa komediowego, szybkich zwrotów akcji w kolejnych recytatywach. Fascynuje mnie to, że dawne melodie można wykorzystać twórczo, zestawić kontrapunktycznie w wielogłosowych konstrukcjach, a przy tym utrzymać efekt świeżej inwencji!

Choć oba utwory należą do typowego dla tamtych czasów gatunku „oper literackiej”, gdzie kompozytor sięga po gotowy dramat, *Jeźdźcy ku morzu* Vaughana Williamsa to dokładne przeciwieństwo dzieła Holsta. Posępny dramat oparty na sztuce teatralnej J.M. Synge’a to studium beznadziejnego losu. W ciągu zaledwie dwóch kwadransów kompozytor sugestywnie przedstawia tragedię matki, która traci ostatniego syna. Podobnie jak jego bracia, tonie on w morzu u wybrzeży zachodniej Irlandii, pieczętując nieuchronność przeznaczenia oraz zagadkowość wyroków losu. Partie wokalne posłuszne są prozodii Synge’a, śpiew ma charakter deklamacyjny, ściśle sylabiczny. Pomimo niewielkich rozmiarów orkiestra brzmi tu znakomicie, kreując obraz zimnego, niehumanistycznego morza, który bezsprzecznie poruszył wyobraźnię Brittena podczas pracy nad *Peterem Grimesem*. Obraz zastyga czasem jak klatka filmowa, Vaughan Williams sugestywnie stosuje specjalne efekty, m.in. chór żeński śpiewający żałobny tren bez słów. Choć oba dzieła są sobie pozornie przeciwstawne, łącząca je „brytyjskość” wyraża się niemal w każdym takcie: język ojczysty, szacunek kompozytorów dla każdego słowa i sposób ich podania, libretta najwyższej próby, kameralne zespoły orkiestrowe, a wreszcie znany od starożytności, magicznie działający duet komedii z tragedią, tak doskonale rozwinięty u Szekspira chociażby w scenach „teatru w teatrze”...

Co łączyło obu tych kompozytorów, oprócz tego, że poznali się na studiach w Royal College of Music?

– Jak już wspomniałem – przede wszystkim wieloletnia przyjaźń. Holst był twórcą wiodącym w tym tandemie, to jemu Vaughan Williams pokazywał wszystkie swoje partytury w ich wczesnej postaci, prosząc o rady związane z instrumentacją. Radził się go w kwestiach estetycznych, a po przedwczesnej śmierci Holsta twierdził, że stracił jedyną osobę, której muzycznie ufał.

Holst za młodu interesował się operą, napisał sześć jednoaktówek i dwie pełnospektaklowe opery *The Idea* i *Sita*; wrócił do tego gatunku w 1934 r., by napisać *The Wandering Scholar*, a był to rok jego śmierci. Trochę dziwna to twórczość – jakby Holst nie do końca czuł się dobrze w operze, stąd takie małe formy. Czy zna pan te partytury?

– Myślę, że na tle kompozytorów XX-wiecznych taka ilość dzieł operowych sytuuje Holsta na bardzo dobrej pozycji. Jeszcze jako młody człowiek Holst zachwycił się Wagnerem, chłonił jego muzykę z wielkim oddaniem. Paradoksalnie, na początku swej drogi napisał parę operetek w stylu Sullivana, dopiero potem przyszła pora na wielkie, wagnerowskie

dzieło. Opera *Sita* powstała w latach 1900-1906. Oparta na hinduskim eposie *Ramayana* przedstawia świat hinduskich bogów i śmiertelników, paralela z Wagnerem jest więc oczywista. Na marginesie – Wagner miał w planach dramat buddyjski *Zwycięzcy*, którego nigdy nie zrealizował; wiadomo, że interesował się buddyzmem, co znalazło wyraz w *Parsifalu*. Opera Holsta została nagrodzona III nagrodą na konkursie Ricordiego. Zwrot ku jednoaktówkom zapoczątkowała opera *Savitri*, której libretto Holst oparł z kolei na epizodzie z *Mahabharaty*. Tę partyturę cechuje skromna obsada instrumentalna i duże fragmenty czysto wokalne, bez towarzyszenia instrumentów. Pomysł ten oczywiście znajduje swoją kontynuację w *Oberży pod dzikiem*.

Vaughan Williams był badaczem muzyki ludowej. Czy działał podobnie jak Bartók? W jaki sposób wpłynęło to na jego muzykę?

– Myślę, że nie da porównać się bezpośrednio postawy twórczej i badawczej Bartóka i Vaughana Williamsa. Bartók zbierał i kolekcjonował oryginalne melodie u źródeł, by je zachować dla potomności – był etnografem. Często korzystał z nich w swoich dziełach, ale muzyka ludowa stanowiła dla niego bardziej źródło inspiracji niż bezpośredni arsenał pomysłów; podobnie rzecz się miała w ostatnim okresie twórczości Karola Szymanowskiego. Vaughan Williams obficie cytował tradycyjne melodie w swoich dziełach; pochodzenie tych pieśni było różne, często była to muzyka różnych klas społecznych, ważny był jej tradycyjny charakter. Dzięki tym zabiegom udało się mu odnaleźć idiom muzyki angielskiej. Jego muzyka bywa bardzo często określana jako „brytyjska”. Składa się na to przede wszystkim solidne umocowanie jej w źródłach, charakterystyczny styl melodyczny. W *Jeźdźcach ku morzu* nie słysząc jednak ani melodii ludowych, ani żadnych tego typu odniesień. Pojawiają się one natomiast w jego innej operze – *Sir John in Love* (1929) według *Wesołych kumoszek* z *Windsoru* Szekspira, gdzie Vaughan Williams sięgnął po dziesięć piosenek ludowych, w tym po sławne *Greensleeves*.

Chętnie inspirował się morskimi pejzażami: w *Sea Symphony*, w *Jeźdźcach ku morzu*.

– Vaughan Williams maluje sugestywny obraz morza środkami czysto symfonicznymi, niesłuchanie ważna jest w związku z tym instrumentacja, dwojenie linii melodycznych głosów przez instrumenty, częste tremolanda w instrumentach smyczkowych czy użycie instrumentu „sea machine” naśladowującego efekt fal morskich.

Do „morskich” efektów zaliczam także chór żeński śpiewający bez słów. Fascynacja Vaughana Williamsa morzem jest jedną z cech charakteryzujących jego twórczość. Trudno opisać ją słowami, natomiast po pierwszych sekundach *Jeźdźców ku morzu* wszystko staje się oczywiste: jesteśmy nad morzem, bynajmniej nie miłym i nie wakacyjnym. Jest to okrutny, mściwy żywioł, wobec którego człowiek pozostaje bezbronny.

Vaughan Williams przyjaźnił się z Ravelem. Jaki wpływ na niego miał francuski kompozytor?

– Ravel był jego przyjacielem i mentorem. Pomógł mu rozwinąć sztukę instrumentacji, rozszerzył horyzonty twórcze poza brytyjski, był katalizatorem kształtowania odrębnego stylu, nie opartego na muzyce niemieckiej XIX w., a posiadającego narodowy charakter – Vaughan Williams wspominał, że odtąd „sążnisty kontrapunkt w stylu teutońskim przestał obowiązywać”.

Niezwykle obfita i różnorodna to twórczość, a on sam był wybitnym symfonikiem. Czy dyrygował pan którąś z jego symfonii?

W Filharmonii Poznańskiej poprowadzę w maju *Sinfonię Antarktyczną*. Utwór poświęcony jest kapitanowi R.F. Scottowi, niedoszłemu zdobywcy bieguna południowego, człowiekowi, który poświęcił życie dla idei odkrywania nowych horyzontów. Symfonia powstała w oparciu o muzykę do filmu Charlesa Frenda *Scott of the Antarctic* z 1947 r. Partytura stała się źródłem inspiracji dla pokoleń kompozytorów muzyki filmowej, a samemu kompozytorowi przyniosła wielką sławę.

Pod koniec życia Vaughan Williams zmienił styl, to ciekawe, że wciąż był tak intelektualnie żywotny.

– On nigdy się nie zestarzał. Pisał muzykę do filmów, po sukcesie *VI Symfonii* powstały trzy następne. Stworzony przez niego Vaughan Williams Trust w oparciu o pokaźne zyski z wykonania jego muzyki finansował koncerty muzyki zarówno kompozytorów młodego pokolenia, jak i starszych, w tym Holsta!

Co pana tak intriguje w muzyce angielskiej?

– Jest to po prostu wspaniały repertuar! Cieszę się ogromnie, że będziemy mogli przedstawić polskiej publiczności dzieła, które choć u nas nieznane, na świecie – głównie dzięki staraniom wybitnych wykonawców brytyjskich – znalazły już wierny krąg odbiorców. Czas go poszerzyć.

**Piątek, 18 marca, godz. 19.30
Filharmonia Narodowa w Warszawie**

A woman with dark hair is holding a round glass goldfish bowl over her face. Inside the bowl, a single orange goldfish is visible. She is wearing a black top and a black and white checkered cardigan. The background is a wall with a patterned wallpaper and a small decorative object. The lighting is warm and focused on the bowl.

HEXELINE

SPRING
SUMMER
2016

WWW.E-HEXE.COM.PL

Warto zaufać muzykom



LENA KNUTLI

Krzysztof Urbanski

Świat stoi przed nim otworem. Europa, Azja, Ameryka docenia, ba! zachwyca się dyrygentem z Pabianic. Na Wielkanocnym Festiwalu artysta zadyryguje jedną z najlepszych niemieckich orkiestr – Norddeutscher Rundfunk z Hamburga.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Niektórzy mówią o panu: „cudowne dziecko dyrygentury”, ale przecież z batutą pan się nie urodził. Jak wyglądał początek pana muzycznego życia?

Krzysztof Urbański: – W mojej rodzinie nie ma żadnych muzycznych zainteresowań ani tradycji, które mógłbym kontynuować, kariera artystyczna nie była więc dla mnie naturalną drogą, jednak rodzicom podobało się moje zainteresowanie muzyką. Miałem 12 lat, gdy postanowiłem zdać do szkoły muzycznej w rodzinnych Pabianicach. Nie dostałem się, wpisano mnie tylko na listę rezerwową – i na szczęście znalazło się jedno wolne miejsce. Tak rozpocząłem naukę w klasie waltorni. Wtedy jeszcze tego instrumentu nie doceniałem, nie znałem literatury symfonicznej, w której waltornia odgrywa ważną rolę. Wychowałem się na muzyce Michaela Jacksona, Roxette i New Kids on the Block.

Sentyment do muzyki disco chyba panu pozostał. Kiedy się do pana dzwoni, w słuchawce odzywa się najpierw *Ona tańczy dla mnie*.

– Tak, pozostał, jednak tę piosenkę ustawiłem dla hecy, bo uważam ją za wyjątkowo szkodliwą. Aby zrozumieć moją drogę do muzyki klasycznej, trzeba wiedzieć, że w moim otoczeniu nie było nikogo, kto mógłby mnie nią zainteresować. Musiałem ją odkryć sam i było to tym bardziej fascynujące. Zacząłem od Mozarta, ale to muzyka Richarda Straussa i Strawińskiego wywarły na mnie największe wrażenie. Pamiętam, jak pierwszy raz usłyszałem *Święto wiosny* i *Don Juana*. W tej muzyce było tyle energii, że nie mogłem spać, tygodniami chodziłem jak zhipnotyzowany.

Kiedy pierwszy raz stanął pan na podium dyrygentkim?

– Jako 14-latek postanowiłem zostać kompozytorem. Komponowałem i byłem pewny, że zostanę doceniony. W Pabianicach nie było wtedy profesjonalnej orkiestry, która mogłaby wykonać moje utwory. Skrzyknąłem więc kolegów, dałem im partyturę jednego z moich najnowszych dzieł i poprosiłem, by zagrali. Próby szły opornie, bo nikt nie nadawał tempa, nie kierował zespołem. Poprosili, żebym im pomógł. Nie było rady, wziąłem do ręki pałeczkę do ryzu i zacząłem dyrygować. Premiera okazała się klapą, bo utwór był strasznym gniotem. Szybko przeszły mi ambicje kompozytorskie, ale dyrygowanie zostało.

Wspomniał pan o młodzieńczej fascynacji Mozartem, jednak jego utwory nieczęsto pojawiają się dziś w repertuarze pana koncertów. Dlaczego?

– Mozarta wykonuję tylko z tymi orkiestrami, które dobrze znam. To, wbrew pozorom, trudny repertuar. Trzeba perfekcji we frazowaniu całego zespołu, jego dobrej komunikacji z dyrygentem. Musimy się wzajemnie znać i rozumieć: tylko wtedy utwory Mozarta mogą zabrzmieć dobrze. Do tej pory odważyłem się poprowadzić tylko jedną jego symfonię i było to właśnie w tym roku – z orkiestrą z Trondheim, po sześciu latach kierowania nimi, po pięciu latach w Indianapolis i po trzech latach pracy w Tokio. Tylko z tymi orkiestrami było to możliwe.

Prowadzi pan orkiestry reprezentujące bardzo różne miejsca na ziemi. Indianapolis, Trondheim i Tokio dzielą nie tylko tysiące kilometrów, ale też zapewne wiele innych spraw, związanych choćby z podejściem muzyków do dyrygenta czy organizacją pracy zespołu.

– Orkiestry z Europy, Azji i USA oczywiście różnią się, ale są to dziś różnice zdecydowanie mniejsze niż kilkadziesiąt lat temu. Świat jest coraz mniejszy. Nawet w orkiestrach z długimi tradycjami przy pulpitych zasiadają dziś muzycy z bardzo wielu krajów. W Trondheim koncertmistrzem jest Japończyk. Amerykańskie orkiestry są wielonarodowe. W Tokio też nie grają sami Japończycy. Jednak to tam spotkałem się ze szczególnym podejściem do dyrygenta, wynikającym z ich kultury. Tylko tam, gdy wchodzi na próbę, orkiestra wstaje i kłania się nisko na powitanie. Z nimi się też inaczej pracuje. Na próbach nieśmiało czekają na to, co powie dyrygent, a moim zadaniem jest wyzwolić drżącą w nich energię.

Ich przeciwieństwem są muzycy orkiestry Norddeutscher Rundfunk (NDR) z Hamburga, której pierwszym gościnnym dyrygentem zostałem jesienią ubiegłego roku. Są przyzwyczajeni do tego, że pracują nad interpretacją utworu wspólnie z dyrygentem, na partnerskich zasadach. Chętnie dyskutują, dzielą się własnymi pomysłami, są kreatywni, zaangażowani. Dyrygenta nauczono tradycyjnie, że on jest od pomysłów, a zespół od realizacji, takie podejście może zaskakiwać. Ostatnio nagrywaliśmy *Obrazki z wystawy* Musorgskiego. Przemyślałem głęboko to wykonanie, ale gdy słyszę, jak pięknie brzmią niektóre fragmenty, nawet jeśli nie do końca zgodnie z moim wyobrażeniem, nie chcę przeszkadzać. Dobrym muzykom warto zaufać.

Muzykom w Trondheim też pan ufa?

– Trondheim to dla mnie bardzo ważna orkiestra. Pierwsza, którą przyszło mi kierować, z którą mogłem pracować regularnie, a nie tyl-

ko nad pojedynczym koncertem. Ogromnie dużo się tam nauczyłem. A muzycy poznali mnie na tyle, że o niektórych sprawach już w ogóle nie muszę mówić, bo oni to czują i rozumieją. To daje duży komfort. Można się skupić na barwie, intensywności, nadać orkiestrze charakterystyczne brzmienie.

Czy ma pan jakąś własną filozofię dyrygowania?

– Wciąż się zmieniam. Pięć lat temu, gdy zaczynałem karierę, byłem zupełnie innym dyrygentem. Wtedy wydawało mi się, że wszystko wiem najlepiej. Teraz już rozumiem, jak bardzo się myliłem. Formułując dziś swoje spojrzenie na sztukę, podejrzewam, że za kolejne pięć lat będzie już nieaktualne. Staram się krytycznie patrzeć na to, co robię. Tylko w ten sposób mogę się wciąż rozwijać.

Na 20. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie przyjedzie Norddeutscher Rundfunk z Thomasem Hampsonem jako solistą. Czego może się spodziewać festiwalowa publiczność po tym koncercie?

– Thomasa Hampsona gościliśmy niedawno w Indianapolis, gdzie wykonał ten sam cykl pieśni Mahlera. Praca z nim jest bardzo inspirująca, a Mahlera śpiewa wspaniale. Bardzo się cieszę, że będziemy mogli pokazać to dzieło również w Warszawie. Zagramy *X Symfonię* Dymitra Szostakowicza, utwór bardzo mi bliski, do którego mam własny klucz. Dla mnie jest to symfonia o miłości. Każda część ma własny, ukryty kod i jest bardzo złożona. Gdybyśmy mieli fortepian i kilka godzin, mógłbym panu opowiedzieć moje spostrzeżenia. Dużo tego.

Dużo ma pan także planów na obecny sezon.

– Cieszę się na koncerty z moimi orkiestrami, a szczególnie na tournée z NDR po Japonii, produkcję *Carmen* w Indianapolis, ale także na debiut w Tonhalle Zürich. Z przyjemnością wrócę do współpracy z London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra oraz Münchner Philharmoniker – zadyryguję *Koncertem na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego. Czekam też z niecierpliwością na występy z Los Angeles Philharmonic z *II Symfonią* Brahmsa oraz Washington National SO i Toronto SO z *IX Symfonią* Dvořáka, którym to utworem debiutowałem niedawno w San Francisco.

Rozmawiał Maciej Łukasz Gołębiowski

Wtorek, 22 marca, godz. 19.30
Filharmonia Narodowa w Warszawie

Wbrew temu, co się dziś powszechnie sądzi, autentycznej kariery w operowym świecie nie da się zrobić błyskawicznie.

Jacek Marczyński

Dowodem na to niech będą doświadczenia artystek, które obecnie odnoszą największe sukcesy. Anna Netrebko, Anja Harteros, Elina Garanča czy Diana Damrau to kobiety, które niedawno przekroczyły czterdziestkę i są właśnie w rozkwicie swoich możliwości artystycznych. Wszystkie, co prawda, stały się gwiazdami już dekadę wcześniej, ale nie zawróciło im to w głowie. Starannie wybierały repertuar i dziś, zdobywszy doświadczenie, pojawiają się w nowych, coraz ciekawszych scenicznych wcieleniach. Ale nadal unikają ryzyka. Nawet Anna Netrebko (wciąż na pierwszym miejscu w naszym rankingu!), która – jak się wydaje – mogłaby zaśpiewać wszystko, co kiedykolwiek napisano, do partii Manon Lescaut w operze Pucciniego przymierzała się bardzo długo i w końcu nie zdecydowała się na udział w ryzykownej inscenizacji Hansa Neuenfelsa w Monachium. A tegoroczny debiut w roli Elsy w *Lohengrinie* w Dreźnie zaplanowała już ponad cztery lata temu.

Co ciekawe, w świecie tak bardzo zdominowanym przez media, autentycznym gwiazdom nie zależy na rozgłosie. Może z wyjątkiem Angeli Gheorghiu, która chętnie opowiadała dziennikarzom o rozmaitych fazach swojego małżeństwa ze sławnym tenorem Robertem Alagną. Barwny związek Anny Netrebko z przystojnym bas-barytonem Erwinem Schrottem był oczywiście świetnym tematem dla kronik towarzyskich, podobnie jak nowe małżeństwo z Jusifem Ejwazowem, ale to nie ona dostarczała mediom informacji na swój temat.

A jej obecny mąż, urodzony w Azerbejdżanie tenor, stanie niebawem przez wyjątkowo trudnym zadaniem artystycznym – na festiwalu w Salzburgu u boku żony wcieli się w kawalera des Grieux w operze Pucciniego.

Jeśli chodzi o inne śpiewaczki, to mało kto wie na przykład, że Cecilia Bartoli jest żoną szwajcarskiego barytona Olivera Widmera, a Elina Garanča – dyrygenta Karela Marka Chichona, z którym ma dwie córki. O pozycji tych artystek decydują umiejętności, a nie medialny rozgłos. I to jest wniosek z pewnością optymistyczny.

Czy zważywszy na fakt, że przez następnych kilkanaście lat te artystki nadal zapewne będą królować w świecie, czeka nas nużąca stabilizacja? Zapewne nie – trzeba dostrzec kolejne pokolenie, pragnące dołączyć do ścisłej czołówki. Jest liczna grupa śpiewaczek 30-letnich, zyskujących coraz większy rozgłos. To przede wszystkim Bułgarka Sonia Jonczewa, która zaczynała od muzyki dawnej pod okiem Williama Christie i Emmanuelle Haïm, a w ostatnich trzech latach w Metropolitan Opera zaśpiewała Gildę (w zastępstwie za będącą wówczas w ciąży Aleksandrę Kurzak), Mimi i Violetkę.

Pięknym sopranem dysponuje Rosjanka Marina Popławszaja, niestety, jej rolom brakuje scenicznego temperamentu i wyrazistego aktorstwa, by wspomnieć Leonorę w *Trubadurze* w bardzo trudnej inscenizacji Dmitrija Czerniakowa w La Monnaie. Znacznie bardziej wyrazista jest jej rodaczka Olga Peretiatko, która rolę Gildy zabłysnęła już na wszystkich najważniejszych scenach, ale była też Zerbinettą w *Ariadnie na Naksos* w Zurychu czy Verdiowską Desdemoną w La Scali. W ostatnich latach coraz większym uznaniem cieszy się także Włoszka Maria Agresta. Szansę doszlusowania do ścisłej czołówki ma oczywiście wciąż Aleksandra Kurzak. A wśród mezzosopranów, których głosy dojrzewają wolniej, warto zwrócić uwagę na Rosjankę Ludmiłę Monastyrską oraz Bułgarkę Nadię Krastewą. Konkurencja jest jednak ogromna i nie każda artystka potrafi wykorzystać talent oraz szansę, jaką czasami przynosi życie. U schyłku poprzedniej dekady młodej i pięknej Nino Machaidze przepowiadano, że stanie się rywalką Anny Netrebko. A jednak jej kariera nie nabrała spodziewanego przyspieszenia. Gruzińska artystka występuje w wielu teatrach, ale nie tych zaliczanych do ekstraklasy. Oprócz świetnego głosu i szczęścia wymagana jest także nieprzeciętna osobowość. Wtedy można mieć nadzieję na długą i piękną karierę. Tak jak Edita Gruberowa, która 70. urodziny postanowiła świętować w tym roku jako Lukrecja Borgia w operze Donizettiego.

Kobiety, które nie lubią ryzyka

1. Anna Netrebko (sopran) –

od 12 lat na topie, teraz to już artystka o dojrzałym głosie, który jednocześnie zachował dawne zalety. Rosjanka staranniej dobiera też role, ostatnie sezony to Lady Makbet, znakomita Leonora w *Trubadurze* i Tatiana. Wkrótce dojdzie Manon Lescaut (Wiedeń i Salzburg) oraz Wagnerowska Elsa w Dreźnie z Piotrem Beczałą i Tomaszem Koniecznym u boku.

Leonora w *Trubadurze* na Festiwalu w Salzburgu





2. Anja Harteros (sopran)
niemiecka odpowiedź na supremację Netrebko (której Harteros jest rówieśniczką). Później zabłysła, początkowo jako artystka mozartowska. Obecnie jej specjalnością stał się Verdi (*Aida*, *Amelia* w *Balu maskowym*, *Leonora* w *Mocy przeznaczenia*) oraz kobiety u Richarda Straussa: *Marszałkowa*, *Ariadna* czy *Arabella*. Piękny głos, nieco chłodne interpretacje i egzotyczna uroda po ojcu Greku.

Elżbieta w *Don Carlosie* w Salzburgu



4. Elina Garanča (mezzosopran)
– nie było w ostatniej dekadzie lepszej od niej *Carmen*, choć Łotyszka jest blondynką o chłodnym typie urody. Na scenie przemienia się, emanuje seksem, a jej głos ma piękną, naturalną barwę w każdym rejestrze. Lubi też *Charlotte* w *Wertherze* (Paryż, z Piotrem Beczałą) oraz opery belcantowe: *Roberto Devereux* (Nowy Jork, z Mariuszem Kwietniem) czy *I Capuletti e i Montecchi* (Barcelona).

W *Wertherze* w paryskiej Opéra Bastille



5. Nina Stemme (sopran)
– jeśli ktoś uważa, że Szwedka jest wyłącznie śpiewaczką wagnerowską, niech spojrzy w jej kalendarz na rok 2016. Są w nim wprowadzie *Brunhilda* w *Dreźnie* i *Waszyngtonie* oraz *Izolda* w *Berlinie*, ale i *Turandot* w *Nowym Jorku* i *Monachium*, *Straussowska Elektra* w *Nowym Jorku* i *Berlinie*. Zestaw imponujący, więc która z gwiazd może się z nią równać? A swoim bohaterkom potrafi dodać unikalnej subtelności wokalne.

Jako *Ariadna* na *Naksos* w *Monachium*

3. Angela Gheorghiu (sopran)

– Rumunka o wyjątkowo pięknym głosie i bardzo trudnym charakterze.

Zawsze musi być gwiazdą, więc ignoruje partnerów, ale śpiewa wspaniale, nawet w rolach bardziej dramatycznych. Ostatnio upodobala sobie *Toscę*.

I odnosi w tej operze sukcesy, także w Metropolitan Opera, dokąd wróciła po kilku latach nieobecności, kiedy to raz ona, raz dyrekcja rezygnowała z wcześniej podpisanych kontraktów.

Mimi, *Cyganeria* Pucciniego, Metropolitan Opera



6. Diana Damrau (sopran)

– ostatnio świetna w *Poławiaczach perł* (z Mariuszem Kwietniem), spektakl pobił rekord oglądalności w transmisji z Metropolitan. Chyba najlepsza obecnie Łucja z *Lammermooru* – w jej ujęciu romantyczna bohaterka Donizettiego ma drapieżność. Z racji pięknych koloratur „skazana” na role kobiet kruchych, które oryginalnie interpretuje. Jako Gilda w *Rigoletcie* bywa zmysłowa i sexy.

Łucja w *Donizettim*, Monachium



7. Cecilia Bartoli (mezzosopran)

– śpiewaczka i dyrektorka, aktywność w operze ograniczyła do festiwalu Pflingstfestspiele w Salzburgu, którym kieruje. Powstają tam dla niej tak interesujące premiery, że rusza z nimi w Europę. Taka była choćby oryginalna *Norma*, która oburzyła tradycjonalistów, rok temu wystawiono w Salzburgu *Ifigenię na Taurydzie* Glucka, a niebawem Bartoli wystąpi jako Maria w *West Side Story*.

Ifigenia w operze Glucka



9. Joyce DiDonato (mezzosopran)

– Amerykanka zrezygnowała już z komediowych bohaterek Rossiniego, za to przywróciła do życia w Londynie i Nowym Jorku jego *Panią jeziora*. Interesująca Maria Stuart w operze Donizettiego (Nowy Jork, Barcelona, Londyn) i Romeo w *I Capuletti e i Montecchi* Belliniego (Zurych). Szuka ciekawego repertuaru, w tym roku w Salzburgu zaśpiewa w zapomnianej operze Nicolaia *Il templario*.

Maria Stuart w Donizettim,
Metropolitan Opera



8. Kristine Opolais (sopran)

– jej gwiazda rozblysła w 2014 r., gdy w przeciągu niespełna doby wystąpiła w Metropolitan w dwóch rolach: najpierw w zaplanowanym spektaklu *Cyganerii*, a następnego dnia w nagłym zastępstwie w *Madame Butterfly*. Kilka miesięcy później zaśpiewała w *Manon Lescaut* w Monachium za Annę Netrebko i te opery Pucciniego stały się jej specjalnością. Łotyszka dopiero zaczyna wielką karierę.

Cio Cio San w *Madame Butterfly*
Pucciniego, Metropolitan Opera

10. Krassimira Stojanowa (sopran)

– była gwiazdą wiedeńskiej Staatsoper od 2003 r., ale jej znakomita Marszałkowa w *Kawalerze srebrnej róży* w Salzburgu (2014 i 2015 r.) sprawiła, że Bułgarka ruszyła na podbój innych scen. Była m.in. Małgorzatą w *Fauście* w Paryżu, wkrótce zaśpiewa w *Balu maskowym* w La Scali, a Salzburg szykuje dla niej w tym roku *Miłość Danae* Straussa (z Jupiterem – Tomaszem Koniecznym).

Marszałkowa, Salzburg



Agata Szymczewska i Maciej Frąckiewicz, Łusławice, styczeń 2016

BARTEK BRALCZYK/ARCHIWUM L. VAN BEETHOVENA

Szymczewska współcześnie

– Rejestrujemy nie tylko dźwięki, ale również to, co dzieje się między nutami
– mówi wybitna polska skrzypaczka Agata Szymczewska, która niedawno nagrała materiał na płytę z sonatami skrzypcowymi polskich kompozytorów współczesnych.

Anna S. Dębowska: Europejskie Centrum Muzyki w Łusławicach to chyba dobre miejsce do pracy?

Agata Szymczewska: – Warunki do grania i nagrywania są tu doskonałe. To, że możemy razem pracować, wypoczywać, czuć się swobodnie pod jednym dachem, sprawia, że wkładamy dużo pozytywnej energii w pracę przed mikrofonami.

Łusławice słyną ze świetnej akustyki.

– Sala koncertowa jest pod tym względem idealna, a przy tym nie za duża, co sprzyja wykonywaniu muzyki kameralnej. Pomaga nam to, że jesteśmy na scenie, a nie w studio nagraniowym, gdzie atmosfera zawsze jest sztuczna. Tu dość łatwo wyobrazić sobie publiczność w fotelach i to, że gramy dla kogoś. Poza tym jest przestrzeń i pogłos, który dobrze współgra z instrumentami. Rejestrujemy nie tylko dźwięki, ale również to, co dzieje się między nutami.

Jesteś oswojona z tą estradą. Grałaś na niej podczas otwarcia ECM 21 maja 2013 r.

– Tak, towarzyszyłam wtedy Anne-Sophie Mutter, było to nasze pierwsze muzyczne spotkanie. Wspomnienia z tamtego koncertu wciąż są we mnie żywe, czuję obecność Anne-Sophie w tym miejscu – to również bardzo mnie inspiruje.

Idziesz w jej ślady. Anne-Sophie Mutter przyczyniła się do powstania wielu dzieł muzyki współczesnej, które komponowano dla niej i na jej zamówienie. Ten projekt jest właśnie w tym duchu?

– Tak, choć trochę się różni, choćby tym, że w jego ramach, prawie w tym samym czasie, powstały aż cztery sonaty napisane dla konkretnych wykonawców. Zamawiając te utwory, wiedziałam, z kim chcę je wykonać. To był proces zintegrowany od samego początku: każdy z nas, wykonawców i kompozytorów, bardzo dobrze zna pozostałych – od wielu lat gram z Łukaszem

Kuropaczkowskim, nieco krócej, ale intensywnie z Markiem Brachą i Grzegorzem Skrobińskim. Znamy więc swój gust muzyczny. To ważne, bo bliskie relacje pomagają nam w kreowaniu muzyki. Kompozytorzy: Ignacy Zalewski, Marcin Markowicz, Mikołaj Majkusiak i Aleksander Nowak są stale obecni na sesji nagraniowej. Dają nam cenne wskazówki, które staramy się realizować w sposób wierny i przekonujący.

Sonata na skrzypce i fortepian Ignacego Zalewskiego powstała wcześniej niż trzy pozostałe i została wykonana po raz pierwszy przez ciebie i Marka Brachę na Warszawskich Spotkaniach Muzycznych w 2014 r. To była już wtedy część twojego projektu?

– Nie, ale od tego utworu wszystko się zaczęło. Nigdy wcześniej nie miałam styczności z młodymi polskimi kompozytorami. To Marek namówił mnie na wykonanie sonaty Ignacego. W tym samym czasie zaczęłam myśleć o nagraniu nowej

plyty, ale nie mogłam się zdecydować na repertuar. Gram przede wszystkim klasykę i trudno tu zaskoczyć czymś, czego jeszcze nie ma na rynku. Doszłam do wniosku, że o taki materiał sama muszę zadbać, podobnie jak muzycy rockowi czy jazzowi, ale ponieważ kompozytorem nigdy nie byłam, nie jestem i nie będę, zwróciłam się do młodych twórców. Z ich sonatami żyłam się już tak, że traktuję je jak własne: powstaje więc płyta, która od pierwszej do ostatniej nuty jest moja.

Jaki był kolejny krok?

– Wpadłam na pomysł, żeby skorzystać z programu „Zamówienia kompozytorskie”. Stowarzyszenie im. Beethovena złożyło wniosek do Instytutu Muzyki i Tańca o sfinansowanie powstania trzech sonat skrzypcowych. Został rozpatrzony pozytywnie, sonaty powstały w ubiegłym roku i miały swoje prawykonanie jeszcze zanim przystąpiliśmy do nagrania.

To był twój pomysł, aby powstała sonata na skrzypce i akordeon?

– Tym wszystkim rządził w dużym stopniu przypadek i zbieg okoliczności. Pytałam Macieka Frąckiewicza, kogo z kompozytorów mógłby mi polecić – współpracuje przecież z wieloma. Tak poznałam Mikołaja Majkusiaka, kompozytora i akordeonistę. Doszłam do wniosku, że to nie muszą być sonaty wyłącznie z towarzyszeniem fortepianu.

Jeśli chodzi o skrzypce i gitarę, to nie jest to niespotykane zestawienie, weźmy choćby *Sonaty op. 3 Paganiniego*.

– Tak, jest to tradycyjne, ale rzadko spotykane. Mam cichą nadzieję, że wszystkie cztery utwory pozostaną w obiegu i że będą regularnie wykonywane w kraju i za granicą.

Jakie są te utwory?

– Podoba mi się, że mają bardzo wyraźne polskie korzenie. Może to nie jest słyszalne od razu, ale zapewniam, że jest tam wiele elementów przejętych z muzyki ludowej czy od polskich neoklasyków.

Sonata Mikołaja Majkusiaka charakteryzuje się przede wszystkim nietypowym potraktowaniem partii skrzypcowej: dużo krótkich, rytmicznych przebiegów, ostinata, gra *sul ponticello* (przy podstawku). Narracja prawie jak w minimal music. To jedyna sonata, która ma pięć części. Zarazem jest najkrótsza. Partie skrzypiec i akordeonu wzajemnie się uzupełniają, także pod względem brzmienia. Tam, gdzie skrzypce dochodzą do kresu swoich możliwości, wchodzi akordeon i vice versa, a plany brzmieniowe tworzą spójną przestrzeń dźwiękową. Założenie jest takie, żeby wszystko to brzmiało jak jeden instrument. I chyba nam się to z Maciekiem udało. Marcin Markowicz, który sam jest skrzypkiem i gra w Kwartecie im. Lutosławskiego,

napisał dwuczęściową sonatę z fortepianem, z bardzo rozbudowaną częścią pierwszą – medytacyjną, wolno budzącą się do życia, stwarzającą wrażenie rozległej przestrzeni. Utwór jest zbudowany na zasadzie kontrastu, bo druga część jest szybka, motoryczna, krótka. To rodzaj poematu. Jest też ciekawostka: Marcin bezpośrednio nawiązał do mojego imienia: dźwięki „a”, „g”, „a”, „h” zamiast „t” i „es” od pierwszej litery mojego nazwiska tworzą główny motyw muzyczny. Śmieję się, że jestem zakodowana w tym utworze.

Wreszcie *Sonata na skrzypce i gitarę* Alka Nowaka to utwór w trzech nastrojach, trzy osobliwe przestrzenie dźwiękowe. Dużo tu zależy od wykonawcy. Zaczyna się jednym włosem, okrucieństwem dźwięku, że aż trzeba wyteńczyć słuch, ale za parę minut przychodzi miejsce, które jest wściekle, burzliwe.

Masz w repertuarze *I Koncert skrzypcowy* Philipa Glassa, muzykę kameralną Grażyny Bacewicz, *Concerto doppio* i sonaty skrzypcowe Krzysztofa Pendereckiego. Czym się różni wykonywanie klasyki od muzyki współczesnej?

– Ta druga wymaga dużego otwarcia wyobraźni i spontaniczności, jeśli chodzi o podejście do instrumentu. Sposób, w który wydobywam dźwięk z instrumentu, według kategorii klasycznych można uznać za brudny, chropowaty czy może nie do końca okrągły, błyszczący, pięknie wymodelowany. W sonatach Schuberta to grzech, tutaj coś wręcz pożądanego.

Do intensywnej pracy motywuje mnie też bezpośredni kontakt z kompozytorami, czyli to, czego nie ma w przypadku sonat Beethovena, Mozarta, Schuberta – to, czego brakuje wszystkim wykonawcom muzyki klasycznej, dawnej. Czasem jest to jedno pytanie, szczególnie, o który tak bardzo chciałoby się zapytać, pozornie nieistotny detal. Bardzo się cieszę, że ta płyta powstaje przy wyjątkowo czynnym udziale twórców sonat, które gram.

Rozmawiała Anna S. Dębowska

Wywiad z 7 stycznia 2016 r.

Współpartnerem projektu jest Narodowy Instytut Audiowizualny i Bank Zachodni WBK.



Kompozytorzy i wykonawcy sonat. Od lewej: Marek Bracha, Łukasz Kuropaczewski, Grzegorz Skrobiński, Agata Szymczewska, Maciej Frąckiewicz, Ignacy Zalewski

Sesja nagraniowa pod kierunkiem realizatorów Andrzeja Sasina i Aleksandry Nagórko odbyła się zaraz po Nowym Roku w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Łusławicach. Materiał składa się z czterech sonat, w których skrzypcom towarzyszą różne instrumenty. Ignacy Zalewski (rocznik 1990) i Marcin Markowicz (1979) skomponowali sonaty na skrzypce z fortepianem, Mikołaj Majkusiak (1983) fortepian zastąpił akordeonem, a Aleksander Nowak (1979) – gitarą. Inicjatorką całego projektu jest Agata Szymczewska, laureatka I nagrody na Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu (2006), a w nagraniu towarzyszą jej wybitni muzycy młodego pokolenia: pianiści Marek Bracha i Grzegorz Skrobiński, akordeonista Maciej Frąckiewicz i gitarzysta Łukasz Kuropaczewski. Dokładny termin ukazania się płyty nie jest jeszcze znany. – Chcemy, aby była to połowa tego roku – mówi Mirosława Wachowska-Nowak, koordynatorka projektu z ramienia Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Cały program, czyli wszystkie cztery sonaty, Agata Szymczewska i towarzyszący jej muzycy wykonają 16 października w sali kameralnej NOSPR w Katowicach.

DER ELEFANT

SINCE



1990

FINE KITCHEN • FISHMARKET • WINE-VAULT

*The joy of
uncompromising
quality.*

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

PLAC BANKOWY 1, WARSZAWA
[facebook/DERELEFANTWARSZAWA](https://facebook.com/DERELEFANTWARSZAWA)
WARSZAWA@DERELEFANT.COM
WWW.DERELEFANT.COM



RESERVATIONS:
+48 22 890 00 10

TEATR WIELKI
OPERA NARODOWA
W WARSZAWIE
19.02.2016 — 19.00

NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA

WASHINGTON



CHRISTOPH ESCHENBACH

DYRYGENT

DANIEL MÜLLER-SCHOTT

WIOLONCZELA

PENDERECKI — DVOŘÁK — BEETHOVEN

*Adagio
z III Symfonii*

*Koncert wiolonczelowy
h-moll op. 104*

*VII Symfonia
A-dur op. 92*



TVP
KULTURA

dwójka
POLSKIE RADIO

jest
grane24

VIVA!

THINKTANK

BEETHOVEN
MAGAZINE



TOTALIZATOR
SPORTOWY

Gdy *Ça ira* z *Karmaniolą* pod rękę tańczyły...

Gdy 14 lipca 1789 r. wybuchła w Paryżu rewolucja, Beethoven miał 19 lat i niedługo miał zdobyć sławę jako wybrany pianista. Idee wolności, równości, braterstwa były mu bliskie, ale czy dotarła do niego z Francji muzyka rewolucji?

Monika Milewska

Przełomowe momenty w dziejach ludzkości domagają się pieśni. Wojny, powstania, strajki i majdany potrzebują tej zbiorowej formy ekspresji. Za pomocą pieśni buduje się wspólnotę, zagrzewa do walki, wyraża entuzjazm i zaraża nim nieprzekonanych; odstrasza się wrogów i odgraża się im, słowami wznosząc dla nich szafoty i piętrząc pod niebo dantejskie przenośnie. W pieśni można zawrzeć skargę na zły świat i nadzieję na lepsze życie. Jeśli tę nadzieję podchwycą tysiące gardel, ich głos może roztrząsć mury.

Historia francuskiej piosenki z przełomu XVIII i XIX w. jest więc też niewątpliwie częścią historii Francji i to tej pisanej przez duże, patetyczne „H”. Powstawały wtedy tysiące okazjonalnych utworów, śpiewanych do nowych lub starych, dobrze znanych melodii. Piosenka jednoczyła stworzony przez rewolucję naród, ale też dzieliła ludzi o różnych poglądach. Podczas gdy republikanie śpiewali zbiorowo *Marsyliankę*, rojaliści nucili pod nosem arię z opery A.E.M. Grétry’ego *Ryszard Lwie Serce*, która opłakuje opuszczonego przez wszystkich króla. Pieśni zagrzewały do boju rewolucyjne armie jako być może ich najsukcesowniej – bo ideologiczna – broń; przekazywały w prosty i klarowny sposób treści, których nie mógł przeczytać składający się w połowie z analfabetów lud. Służyły do upokarzania i karania wrogów: arystokratów i biskupów zmuszano do tańczenia patriotycznej *Karmaniole*, a zwolennikom Robespierre’a kazano po jego upadku publicznie wykonywać reakcyjną pieśń *Przebudzenie ludu*. Straszły też gilotyną, z mroczną satysfakcją i rubasznym humorem opisując zalety rewolucyjnej sprawiedliwości:

*Tak bym skupywał głowy chciał,
gdybym miał grosza więcej.
I niósłbym je jak chłop na schwał,
po jednej w każdej ręce.
Niech żyje gilotyna!
Buńczuczna u niej mina
i tak wspaniale ścina
szyje tym wszystkim psom.
Mili arystokraci,
plwajmy w ten worek kaci,
co ma go nasz Sanson.*

Ça ira*, *Karmaniola*, *Marsylianka

Trudno w krótkim artykule zaprezentować całe bogactwo rewolucyjnego repertuaru. Dlatego wybrałam trzy pieśni, które najbardziej kojarzą się nam z epoką rewolucji francuskiej. Te utwory to *Ça ira*, *Karmaniola* i – oczywiście – *Marsylianka*. Krwawa pieśń sankiulotów (rewolucyjnie nastawionych robotników i rzemieślników, „zbrojnego ramienia” terroru) *Ça ira* miała bardzo niewinne początki. Jej melodię stworzył niejaki Bécourt, skrzypek w paryskim Théâtre Beaujolais. Jego kontredans, znany jako *Le carillon national*, stał się tak modny, że – jak mówi legenda – grywała go na klawesynie sama Maria Antonina. Pewien śpiewak uliczny, dawny żołnierz, nazwiskiem Landré dopisał do znanej melodii słowa, które przeszły do historii:

*Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
Lud powtarza to dzisiaj bez przerwy:

Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
Na przekór zdrajcom wszystko się uda.*

Hurraoptymistyczny refren piosenka zawdzięczać miała krótkiej wypowiedzi reprezentanta Kongresu Benjamina Franklina. Przebywający w Paryżu Franklin na wszelkie pytania dotyczące wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych odpowiadał niezmiennie w swej kiepskiej francuszczyźnie: *Ça ira, ça ira* („Będzie dobrze, będzie dobrze”).

Amerykańskim optymizmem zarazili się paryżanie szykujący się do obchodów pierwszej rocznicy zdobycia Bastylii. Widząc, że robotnicy nie zdążą na czas zamienić Pola Marsowego w wielki narodowy stadion z ołtarzem Ojczyzny, postanowili sami dokonać tego w czynie społecznym. Rękawy zakasał nawet król, który przyjechał specjalnie z Saint-Cloud, by wbić łopatę w grząski grunt budowy. W jego ślady poszły tysiące ochotników: robotnicy z przedmieść pracowali u boku rodowej szlachty, księża i kurtyzany z równym poświęceniem zmagali się z lipcową ulewą, byle tylko zdążyć przed wielkim rocznicowym świętem Federacji. Właśnie ulewie piosenka zawdzięcza zresztą dodatkowe kuplety (*Ach, ça ira, ça ira, ça ira! Na przekór arystokratom i deszczom. Ach, ça ira, ça ira, ça ira! Zmoczy nas, ale to się skończy*), które – podobnie jak ołtarz Ojczyzny – stworzone zostały kolektywnymi siłami paryżan.

Pieśń motłochu

Pierwsza wersja piosenki ze „szczęśliwego roku 1790” odwoływała się do ewangelicznych zasad, nadzieję ludu pokładała w „roztroptym La Fayettecie” (generał, arystokrata, ale zarazem liberał, walczący z początku po stronie rewolucji) i „boskim Zgromadzeniu”, a arystokratom groziła co najwyżej, że „dobry obywatel w nos się im zaśmieje”. Wraz z radykalizacją rewolucji i *Ça ira* zradyzalizowała swój tekst, zmieniając się w krwiożerczą pieśń paryskich sankiulotów:

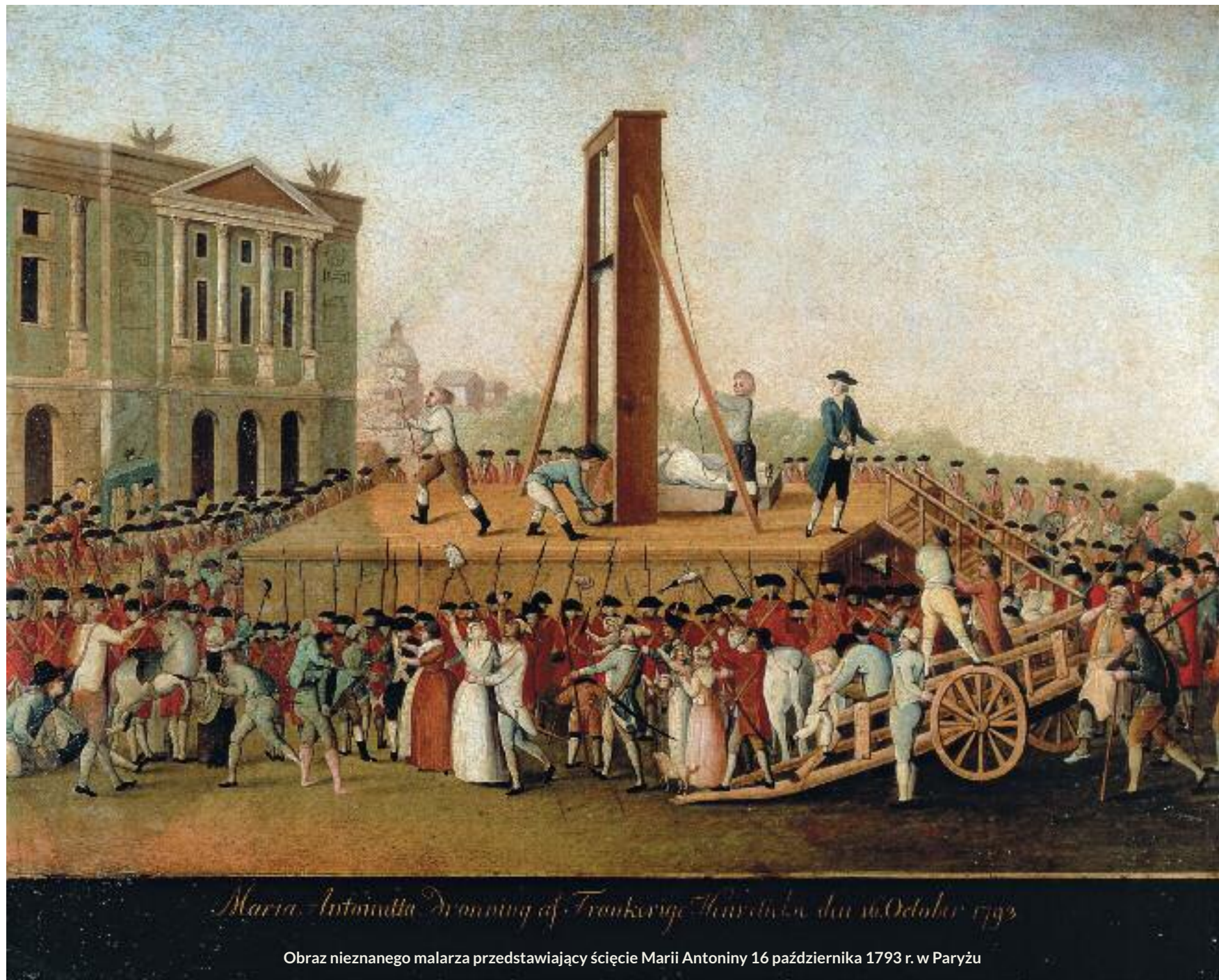
*Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
Arystokraci na latarnię!
Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
Arystokratów wieszać czas!*

*Jak się nie powiesi, kołem się połamie.
Jak się nie połamie, to się spali ich.*

*Nie będziem mieli szlachty ani księży.
Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
Równość zwycięży.*

Po wybuchu wojny rewolucyjni dziennikarze szybko dostrzegli drzemiący w piosence potencjał. Przyrównywano ją do utworów Tyrteusza, który swoimi pieśniami zagrzewał do boju Spartan. Proponowano nawet, aby w każdą niedzielę po Paryżu paradowały orkiestry wojskowe grające tę energetyzującą lud melodię. Postulowano także jej wykonywanie po każdym przedstawieniu teatralnym, co rzeczywiście Dyrektoriat nakazał kilka lat później. Pełna energii pieśń stała się bronią, którą chętnie posługiwały się rewolucyjne armie. I nie tylko one. W 1793 r., podczas bitwy pod Famars we Flandrii, regiment Yorkshire skutecznie atakował Francuzów przy dźwiękach „ich własnej przeklętej melodii”, która po zwycięskiej dla Anglików bitwie została marszem pułku.

Po tę broń sięgały również zrewolucjonizowane tłumy. Kiedy w Pontarlier grupa niezaprzyśiężonych księży chciała zmusić oddział Gwardii Narodowej do zaśpiewania zakwestionowanej przez rewolucję wersji *Te Deum*, gwardziści odpowiedzieli głośnym *Ça ira*, które



DE AGOSTINI/GETTY IMAGES

zagłuszyło pienia duchownych. Rewolucyjna pieśń ostatecznie przepłoszyła księży, Gwardia zaś, pozostawszy sama na placu boju, wykonała nową, republikańską wersję *Te Deum*. Równie malownicza scena miała miejsce w paryskim kościele Saint-Sulpice, gdzie proboszcz wygłaszał skierowane przeciw Zgromadzeniu Narodowemu kazanie. Klębiący się pod amboną tłum wzburzonych rewolucjonistów gotów był rzucić się na kaznodzieję, gdy niespodzianie organy zagrały słynny refren i przemieniły gniew tłumy w patriotyczne uniesienie. Jedna z gazet opisywała też historię napadu rabunkowego, w którym zamiast pistoletów użyto groźniejszej od kul piosenki. Oto banda rewolucjonistów napadła na konwój przewożący zapieczętowane kufry. Przystępując do ataku, napastnicy zaśpiewali złowrogie: „Arystokraci na latarnię!”. Nieustraszony komendant odpowiedział im śpiewająco: *Ça ira*. Scena jak z wodewilu zakończyła się kapitulacją rabusiów. W skrzyniach nie było zresztą spodziewanego złota. Przewożono w nich stare ubrania i pobożne książki usuniętego z urzędu plebana. Tak oto niewinna z początku piosenka stawała się symbolem mrocznej strony rewolucji, pieśnią pijanego krwią motłochu.

W braterskim uścisku

Podobnym symbolem była jej młodsza siostra *Karmaniola*, która przybyła do Paryża z Piemontu. Stamtąd najprawdopodobniej pochodzi melodia i taniec o charakterze farandoli w metrum 6/8, stamtąd wziął się też tytuł utworu. Carmagnola to piemoncka cytadela zdobyta przez francuską armię we wrześniu 1792 r. To także krótki płaszcz z dużym kołnierzem noszony przez piemonckich wieśniaków. Zupełnie nie piemonckie są jednak słowa pieśni:

*Madame Veto nam obiecała,
Madame Veto nam obiecała,
Że każe zarżnąć Paryż cały,
Że każe zarżnąć Paryż cały.
Ale ten plan jej nie wypalił,
Bo nasz kanonier celniej walił.*

*Zatańczmy karmaniole!
Niech żyje grzmot, niech żyje grzmot.
Zatańczmy karmaniole!
Niech żyje nam armat grzmot.*

„Madame Veto” to oczywiście Maria Antonina, którą nieznaną autor w następnych zwrotkach umieszcza w wieży. To pozwala nam datować tekst na okres już po upadku monarchii, który nastąpił 10 sierpnia 1792 r.

Niektórzy badacze skłonni są przypuszczać, że rozlegający się w refrenie huk dział to odgłos słynnej siedmiogodzinnej kanonady pod Valmy, gdzie 20 września rozegrano pierwszą zwycięską bitwę rewolucyjnej armii. Dźwięczna pieśń podbiła serca sankiulotów, podobnie jak piemoncka kurtka, która stała się ich znakiem rozpoznawczym.

Na grawiurach z epoki często widzimy postaci w czerwonych czapkach i przybrudzonych, rozchełstanych kurtkach, tańczące *Karmaniole* dokoła rachitycznych drzewek wolności. Jej dźwięki usłyszeć możemy w jednym z kupletów zradykalizowanej wersji *Ça ira*, w którym obie pieśni splatają się w braterskim uścisku:



Sankiuloci śpiewają Marsyliankę. Rysunek współczesny braci Lesueur, Musée de la Ville de Paris (Musée Carnavalet w Paryżu)

Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
 Arystokraci na latarnię!
 Ach, ça ira, ça ira, ça ira!
 Arystokratów wieszać czas!
 Kiedy już dyndać będą wszyscy,
 W zadki im wetknijem słomiany lont
 Nasączony petrole.
 Niech żyje grzmot, niech żyje grzmot,
 Nasączony petrole,
 Niech żyje nam armat grzmot.

Piosenka w plecaku

Wcale nie mniej okrutna od swych dwóch plebejskich siostr jest natchniona Marsylianka, której refren w kongenialnym tłumaczeniu Edwarda Porębowicza brzmi następująco:

Do walki, ludu, stań!
 Mąż z mężem, z bronią broń,
 na bój, na bój –
 nieczysta krew
 niech wsiąknie w naszą błon!

„Nieczysta krew” to według rewolucyjnej terminologii krew przeciwników nowego ładu, krew wrogów narodu i rewolucji. Poszczególne zwrotki poświęcone są obcym żołdakom, służalcem, zdrajcom, tyranom, najeźdźnikom, wreszcie ojcobójcom ojczyzny. To ich nieczysta krew wsiąknąć ma we francuskie niwy. Autorem tego wezwania był 32-letni szlachcic Claude Joseph Rouget de Lisle – poeta, librecista, kompozytor i kapitan saperów. Tuż po wybuchu wojny, w kwietniu 1792 r., przebywał w Strasburgu,

gdzie jego przyjaciel i brat mason, mer miasta Friedrich Dietrich zamówił u niego marsz bojowy, który miał dodać otuchy wyruszającym na front żołnierzom. Rouget de Lisle napisał go w ciągu jednej kwietniowej nocy, a Dietrich wykonał go sam na przyjęciu w swoim salonie. Legenda utrwalona w obrazach chce jednak, aby to Rouget de Lisle wyśpiewał po raz pierwszy swe nieśmiertelne strofy. Stworzony przez niego utwór nosił pierwotnie tytuł *Pieśń wojenna Armii Renu* i dedykowany był jej dowódcy, marszałkowi Lucknerowi, Bawarczykowi we francuskiej służbie. Pieśń w nieznany nam sposób trafiła do Montpellier, skąd do Marsylii powiódł ją delegat lokalnego Klubu Przyjaciół Konstytucji, doktor François Mireur. Gdy na jednym z bankietów poproszono go o wygłoszenie przemowy, on – zamiast mówić – zaśpiewał. Pieśń wzbudziła wśród zgromadzonych taki entuzjazm, że jej słowa zostały nazajutrz opublikowane w regionalnym dzienniku. Kiedy do Paryża wyruszały zastępy marsylskich ochotników, każdy z nich miał już w plecaku druk ulotny z tekstem de Lisle’a. 30 lipca 1792 r. marsylczycy wkroczyli do Paryża z pieśnią na ustach, a zachwyceni paryżanie nazwali tę pieśń *Marsylianką*. Trzy lata później, 14 lipca 1795 r., Dyrektoriat ogłosił ją hymnem narodowym. Pieśń zrobiła we Francji i w świecie zawrotną karierę, rozślawiając ideały rewolucji. Los autora nie był już tak szczęśliwy. Gdy ochotnicy marsylscy z jego słowami na ustach szturmowali Tuileries, on opowiedział się po stronie króla, za co został zwolniony z wojska. Jego postawa i szlacheckie pochodzenie kosztowały go wolność. Upadek Robespierre’a oszczędził mu jednak bliższego kontaktu ze świętą Gilotyną. Po wyjściu z więzienia Rouget de Lisle zemścił się na ekipie jakobińskiej tak, jak umiał najlepiej – pisząc *Pieśń IX Thermidora*. Wrócił do wojska, ale ranny pod Quiberon definitywnie wycofał się

z kariery militarnej, zamieniając ją na ciężki los chudego literata. Na wieść o koronacji Napoleona zareagował gniewnym listem: „To Pana zgubi, Bonaparte, i – co gorsza – Francja będzie zgubiona razem z Panem”. Za czasów Restauracji popełnił jeszcze hymn rojalistów *Vive le Roi!*, ale utwór nie przypadł do gustu Ludwikowi XVIII, który zbyt dobrze chyba pamiętał jego wcześniejsze dokonania. Dopiero Ludwik Filip potrafił należycie uhonorować twórcę francuskiego hymnu. Rouget de Lisle długo jednak nie nacieszył się królewską emeryturą – umarł w 1836 r. Jego prochy spoczęły w Panteonie 14 lipca 1915 r.

Przezorny jak Napoleon

Po dojściu do władzy Napoleon zakazał wykonywania krwiożerczych rewolucyjnych pieśni. Przestano śpiewać nie tylko *Ça ira* i *Karmaniołę*, ale także *Marsyliankę*. Wielka Armia chętnie maszerowała do rytmu wielkich operowych przebojów André Grétry'ego: *Zwycięstwo jest nasze* i *Gdzie może być lepiej niż na łonie rodziny*. Operowy rodowód miał też jeden z dwóch nieoficjalnych hymnów Cesarstwa: *Czuwajmy nad ocaleniem imperium*. Sentymalna melodia pochodziła z opery Nicolasa Dalayraca *Renaud d'Ast*, wystawionej po raz pierwszy w 1787 r. W ostatnich miesiącach 1791 r. dodano do niej nowe słowa. Serenada *Wy, co*

zaznajecie rozkoszy i niebezpieczeństw miłosnej przygody pod wpływem rewolucyjnej atmosfery przemieniła się w: *Czuwajmy nad ocaleniem imperium, nad zachowaniem naszych praw*. „Imperium” (*l'empire*) oznaczało tu po prostu państwo, czyli Francję, i stanowiło zręczny rym do *le despotisme conspire*. Rewolucyjna pieśń okazała się po latach jakby skrojona na miarę nowego, imperialnego ustroju. Drugim nieoficjalnym hymnem Cesarstwa był inny utwór z czasów rewolucji, *Le Chant du départ* (*Pieśń wymarszu*). Powstał on z okazji piątej rocznicy zdobycia Bastylli, a tytuł nadał mu sam Robespierre. Muzykę doń skomponował Étienne Nicolas Méhul, słowa zaś napisał Marie-Joseph Chénier, którego brat – słynny później dzięki operze Umberto Giordano poeta André Chénier – przebywał właśnie w więzieniu. Méhul zataił przed Robespierre'em nazwisko autora. Niczego nieświadom Nieprzekupny zachwycał się więc słowami, które przerosły wszystko, co byłby w stanie napisać „ten żyronzysta Chénier”. Pieśnią zachwycił się też Napoleon – o tego stopnia, że w listopadzie 1803 r. zwrócił się do swego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z następującym pismem: „Proszę zlecić napisanie do melodii z *Le Chant du départ* tekstu stosownego do inwazji na Anglię. Dobrze byłoby zresztą, żeby kazał Pan napisać kilka tekstów na ten sam

temat do różnych melodii”. Dlaczego tak świetny strateg i propagandzista, jakim był Napoleon, zdecydował się odrzucić ponadczasową melodię *Marsylianki*? Pozwalał ją grywać bardzo rzadko – przy wkraczaniu do Berlina, w czasie trudów kampanii rosyjskiej i podczas swego triumfalnego powrotu z Elby do Paryża, gdy chciał ukazać światu swoje odmienione, demokratyczne oblicze. Niektórzy twierdzą, że *Marsylianka* była zbyt republikańska i przez to mogła zagrozić jego despotycznej władzy. Spójrzmy jednak uważnie na wspomniane wyżej dwa hymny Cesarstwa – w obu ostrza słów skierowane są przeciw tyranom. Jeśli nie ideologia, to może jej autor był powodem cesarskiej niełaski, w jaką popadła pieśń? Napoleon mógł mu pamiętać obraźliwy list, mógł też podejrzewać go o ... romans z Józefiną, z którą Rouget de Lisle prowadził niejasne interesy w 1799 r. Jak to często bywa we francuskiej historii i francuskiej piosence – *cherchez la femme!*
BM

Tłumaczenia tekstów pieśni, z wyjątkiem refrenu *Marsylianki* – autorka

Monika Milewska – antropolog historii, eseistka, poetka, tłumaczka, autorka książek *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne* i *Bogowie u władzy*.

Egzekucja Robespierre'a na placu Zgody w Paryżu, w tle zabudowania Luwru, ilustracja z czasów rewolucji





Nie ma już Agaty

Gdy młoda **Agata Bogacka** malowała depresyjne portrety, stała się głosem pokolenia. Po latach przerwy artystka wyjaśnia, dlaczego wycofała się ze świata sztuki i jak czuje się artysta, który nie może ukończyć żadnego dzieła.

Z malarką, autorką plakatu zapowiadającego 20. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie, rozmawia **Alek Hudzik**.

Alek Hudzik: Piętnaście lat temu byłaś jedną z najpopularniejszych młodych artystek. Wywiady, wystawy, kontrakt z galerią. Nagle gdzieś zniknęłaś. Dlaczego?

Agata Bogacka: – Sztuką jest tak zniknąć. Musiałam się o to postarać. Gdy zaczynałam karierę, byłam bardzo młoda, zaraz po studiach, i absolutnie nie byłam przygotowana na to, co będzie się działo. Z jednej strony był obieg artystyczny, przewidywalny i pełen zasad, jak teraz to widzę. Niestety, nie nauczono nas na Akademii Sztuki Pięknych, jak podchodzić do rynku sztuki, jak sprzedawać swoje prace, z kim współpracować, jak kreować swój wizerunek. Pokutowała romantyczna wizji artysty, a nie odbieraliśmy żadnej wiedzy praktycznej. To był model niedopasowany do naszych czasów.

Z drugiej strony był obieg medialny, pełen manipulacji, nie dający się opanować. I tu popełniałam błędy. Gdybym dziś zaczynała od początku, wiele rzeczy zrobiłabym inaczej, na wiele zwracała szczególną uwagę.

Na przykład?

– Nie udzielałabym tylu wywiadów. Trafiłam do obiegu pism niezwiązanych ze sztuką, które za wszelką cenę szukały sensacji. Spełniałam jakieś zapotrzebowanie na młodą, wyzwoloną, a przede wszystkim kontrowersyjną artystkę. Dopisywano do moich wypowiedzi, co się dało, pomijano autoryzację, a nawet zmontowano jeden materiał telewizyjny w taki sposób, że mówiłam coś przeciwnego. Teraz wydaje mi się to zabawne, można było pójść w tym kierunku, ale to miało wpływ na moje życie. Któregoś dnia wyłączyłam dzwonek w telefonie. Na wiele miesięcy. To jest to, co nazywasz „zniknięciem”.

Jak sobie wyobrażałaś świat sztuki na początku swojej kariery?

– Byłam bardzo odważna. Brałam portfolio i szłam do galerii. Nie wiem, skąd się brała ta odwaga, chyba nie miałam nic do stracenia. Dzisiaj nie jestem taka przebojowa. Trafiłam do Galerii Raster, która wtedy zaczynała, i wraz z innymi artystami tworzyliśmy jej wizerunek.

Mówiło się wtedy, że malujesz smutek, stany depresyjne, chandrę pokolenia X.

– Nie wiem, co to jest pokolenie X. Jestem dzieckiem PRL-u. Droga do wolności człowieka, którego wychowano w komunizmie, jest bardzo długa, dłuższa niż sam ustrój. To jest wewnętrzne poczucie bycia gorszym i bycia nie na miejscu. Starłam się malować wypadkową cech wspólnych – moich i innych ludzi, niekoniecznie z mojego pokolenia. Tę samotność widziałam wszędzie. Portretowałam bliskie osoby, ale czasami to byli ludzie, z którymi nie miałam dobrych relacji. Wybierałam tych, którzy jakoś na mnie oddziaływali.

Pasowałaś do swojego malarstwa: ubrana kolorowo, w jakiś sposób krzykliwa...

Z perspektywy czasu widać, co było ważne. Udało mi się wykreować postać samotnej kobiety, która była tak wiarygodna na obrazach, że przypisywano mi jej cechy. Malarstwo figuratywne uprawiałam od roku 2001 przez sześć lat. To były oczywiście obrazy – portretowanie znajomych, dziennik malarski – ale też ja, moja postawa i wizerunek publiczny, który kreowałam. Rzucający się w oczy poprzez kolorowe ubrania, farbowane na białe włosy. O tej postaci się mówiło i ta postać żyła własnym życiem. W rzeczywistości byłam kim innym. Wtedy nikt nie wiedział do końca, co się ze mną dzieje.

To chyba wygodniejsze?

– I trudniejsze, bo tak naprawdę nie mogłam się w pewnym momencie dzielić swoimi emocjami. Stworzenie tej postaci, tak wiarygodnej w swojej samotności, było taką samą sztuką, jak malowanie obrazów. Ten projekt zakończył się moim zniknięciem i jednocześnie kompletną zmianą trybu życia: nie piję alkoholu, nie palę, nie imprezuję.

Ale jesteś i wciąż tworzysz, jednak już zupełnie co innego.

Któregoś dnia zrobiłam pierwsze abstrakcyjne prace i już nie było powrotu, zobaczyłam uchylone drzwi i pomyślałam, że albo będę siedzieć w tym pokoju, w którym jestem od lat, albo wyjdę. I wyszłam.

Po okresie figuratywnym zaczęłam malować inne prace, abstrakcyjne, często konceptualne, np. na podstawie map; odnosiłam się wtedy do przemyśleń z wyjazdów oraz do książek, które czytałam, pamiętników i wspomnień wojennych. Pokazywałam te prace w Zachęcie na wystawie *Pamiętniki*.

Podobno masz problem z powiedzeniem sobie: „Ten obraz jest już gotowy”.

To było kilka lat temu: nie mogłam skończyć żadnego obrazu, po prostu przemalowywałam je codziennie. To jest wykańczające psychicznie, budzi niezadowolenie; z drugiej strony taki nawarstwiający się obraz jest punktem odniesienia, by iść naprzód, by jeszcze coś domalować, następnego dnia pójść dalej. Nie ma powrotu do poprzedniej wersji – w przenośni i w praktyce. Widać wtedy, że malarstwo jest procesem, a obraz jest jego finałem. Zrobiłam o tym wystawę w Jeleniej Górze zatytułowaną *Obraz psuje się od głowy*.

Chociaż jesteś kojarzona z malarstwem, działasz też w innych technikach.

Rysuję, fotografuję, robię instalacje, mam nawet jedną pracę muzyczną. Na wystawie *Powroty* w Zielonej Górze słysząc było utwór grany na pianinie, który w połowie zaczyna być lustrzanym odbiciem swojej pierwszej części. Wraca, zgodnie z nazwą wystawy. Z reguły nie myślę jednak o tym, jakiego medium używam. Jeśli pojawia się potrzeba, to staram się ją wykorzystywać. Czasem muszę malować, a czasem wolę wyjść poza sztukę, przemeblować mieszkanie, ostrzyć psa. To jest ta sama potrzeba zmiany.

Plakat Wielkanocnego Festiwalu Beethovenowskiego to kolejny mylny trop. On wcale nie jest abstrakcyjny jak Twoje ostatnie prace. Kojarzy mi się z płytami wydawanymi przez wytwórnię Pomaton w latach 80. i 90.

– Taki plakat to wymarzone zlecenie, bo artysta dostaje wolną rękę. Ale też strasznie trudne, bo projekt występuje potem we wszystkich możliwych formatach, od znaczka aż po sześciometrowy billboard. Miałam w głowie styl tego plakatu. I właśnie nawiązanie do dawnych okładek płyt było głównym założeniem.

O Beethovenie nie myślałaś?

– Myślałam, bo od wielu lat słucham wyłącznie muzyki poważnej. Wiesz, nawet się zastanawiałam, czy wolno mi jej słuchać. Nie mam wykształcenia muzycznego. Jakies siedem lat temu przeczytałam wywiad z Piotrem Anderszewskim, opowiadał o swojej nowej płycie i dążeniu do perfekcji. Tłumaczył, że nie liczy się sama perfekcja, a proces dążenia do niej. Kupiłam jego nagranie. To była moja pierwsza płyta z muzyką poważną.

O czym jest ten plakat?

– Chciałam zrobić kompozycję z instrumentów, zamkniętą czymś w rodzaju kotary, co sugeruje scenę lub estradę. Pytałam znajomego, czy te instrumenty mogą zaistnieć na plakacie, dopytywałam o program festiwalu. Zrezygnowałam na przykład z fortepianu, bo wydał mi się za często wykorzystywany w grafice. Cały plakat zrobiłam ręcznie, bez jakiegokolwiek interwencji komputerowej. Niektórzy widzą w tych instrumentach twarz, inni nie. Co do stylu i mylenia tropów, o które pytałeś, mogę to wytłumaczyć: artysta musi mieć własny język, ale z drugiej strony, mimo użycia własnego języka, musi być rozumiany. Sztuka to nieustanne balansowanie między „swoistością” a „zrozumieniem”. Ale nie jest powiedziane, że artysta może znać tylko jeden język. Może znać i korzystać z wielu.

Rozmawiał **Alek Hudzik**

Agata Bogacka – polska malarka, grafik, fotograf, autorka instalacji artystycznych. Urodziła się w 1976 roku w Warszawie. W 2001 r. ukończyła studia na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP, współpracowała z Galerią Raster. Mieszka i tworzy w stolicy.

BM

Agata Bogacka, *Tak*, 2003



Agata Bogacka, *Portret*, 2009





Unusual Restaurant

St Antonio

BREAD AND WINE

*Delicious
Food,
to fit your
lifestyle*



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

www.stantonio.pl

www.facebook.com/restauracja.stantonio

