

WIOSNA
2011

BEETHOVEN

Nr 11

M A G A Z I N E



ARCHIWUM SLVB, TW - ON

Greenwood
z Radiohead
o Pendereckim

Jubileusz
Festiwalu
Beethovenowskiego

Ranking
polskich
śpiewaczek

Treliński
i Kudlička,
duet doskonały



Podcinanie gałęzi

Stało się smutnym obyczajem, że kryzys ekonomiczny natchniał odciska się piętnem na kulturze. Deficyt budżetowy? Pod pretekstem ratowania sytuacji można od razu ciąć wydatki na instytucje kultury, zwiększać VAT na książki (lub czasopisma...) stawiać pod znakiem zapytania przyszłość festiwalu i muzeów. Tak jakby z góry zakładano powszechną zgodę na stwierdzenie, że kultura nie jest dobrem pierwszej potrzeby, jak chleb. Pisaliśmy już na tych łamach o znaczeniu ciągłości kultury, o społecznej i cywilizacyjnej wyrwie, w jaką nieuchronnie prowadzi ograniczanie dostępu do dóbr intelektualnych. Czy naprawdę w obliczu wzrostu cen ropy są to tylko nic nieznaczące dywagacje oderwanych od życia fantastów?

Tymczasem, zgodnie z potwierdzonymi analizami, każda złotówka zainwestowana w kulturę zwraca się po wielokroć – poprzez tworzenie miejsc pracy i zatrudnienie ludzi wolnych zawodów, poprzez kreowanie mody na dobra niematerialne i kierowanie strumienia konsumpcji w stronę, gdzie są jeszcze duże rezerwy. Trudno przecież wyobrazić sobie, byśmy chcieli jeść dwa razy więcej niż dotąd; takie zastrzeżenie nie dotyczy jednak naszego zapotrzebowania na płyty, książki czy choćby bilety teatralne. Nad oczywistym wpływem bogactw kultury na wizerunek kraju – przekładający się wprost na ruch turystyczny, ale też na inwestycje biznesowe – już nawet nie chcę się rozwodzić.

Patrząc więc na zagadnienie z czysto ekonomicznego punktu widzenia, ciężko w kulturze nie bronić się jako model oszczędzania w dobie kryzysu. Świadomie ograniczyłem zwyczajowe argumenty o umowie społecznej, ochronie tradycji i dziedzictwa, wartościach cywilizacyjnych. Nie są dzisiaj popularne w rozmowach budżetowych. Pocieszam się myślą, że skoro odkryliśmy, że brak autostrad to czynnik, który oddala nasz kraj od cywilizacji, to może następnym krokiem jest uświadomienie sobie, że autostrada przez pustynię bywa co najwyżej tranzytowa.

Oby nastąpiło to jak najszybciej. Na razie pozostaje nam zastanawiać się czy takie pozorne oszczędności to podcinanie gałęzi, na której wszyscy siedzimy, czy raczej wysyłanie nas na gałąź, z której zeszli nasi przodkowie.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



Studio Koncertowe im. Chopina

Rok Chopinowski zakończony. Mamy Muzeum Chopina, festiwal Chopina, szlak Chopina i nawet ławeczkę Chopina. Czas wrócić na ziemię, proszę państwa. Chopin to poeta, świętość narodowa i tabu, wszystko inne łatwo staje się celem bezpardonowych nadużyć. Nadszedł rok 2011 – i się zaczęło. Polskie Radio było gotowe wydzierżawić Studio Koncertowe im.

Witolda Lutosławskiego Operetce Warszawskiej. Zabiegał o to intensywnie marszałek województwa mazowieckiego Adam Struzik (PSL), a zarząd publicznego radia gotów był oddać obiekt za bezcen. Powiało absurdem. Jak w filmach Barei. Może trzeba szybko zmienić nazwę na Studio Koncertowe im. Fryderyka Chopina, aby zapobiec podobnym zakusom w przyszłości? Bo jak to jest – sala koncertowa ze świetną akustyką i najlepsze w Europie Środkowej studio nagraniowe miałyby zostać przerobione na scenę? Gdzie poza filharmonią miałyby się odbywać w Warszawie międzynarodowe festiwale? Czy mieszkańcy innych rejonów Polski nie mają prawa do wysłuchania transmisji radiowej wielu wartościowych koncertów? Wszystko to są pytania naiwne, które dla polityków nie mają żadnego znaczenia. Obowiązuje bowiem prawo pięści i tylko dzięki solidarnemu protestowi ludzi kultury udało się zapobiec skandalowi.

Dobrze pokazują to propozycje zawarte w projekcie nowelizacji ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, napisanej w interesie pracodawców, spychającej muzyków orkiestrowych do rzędu pracowników drugiej kategorii.

Roku Chopinowski wróć!

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”



NFC

Odnalezione listy geniusza

Bezcenna kolekcja listów

Fryderyka Chopina do rodziny
trafiła do zbiorów Muzeum jego
imienia w Warszawie dzięki
szczodrości prywatnego
mecenasa.

To sensacja chopinologiczna, jakiej nie było od lat. Wprawdzie treść listów była znana z przedwojennych publikacji i odpisów, niemniej rękopisy, które przed wojną należały do Laury Ciechomskiej, potomkini siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej, uważano za bezpowrotnie utracone. Ostatni raz widziano je na prywatnej wystawie w 1939 r., potem zaginęły. Nie wiadomo jak trafiły za granicę, ani jakie były ich losy po wojnie. Ich dotychczasowy właściciel pragnie pozostać anonimowy. Do 25 kwietnia czynna będzie wystawa cudem odnalezioną korespondencji. Jest to sześć listów kompozytora do rodziny, pochodzących z lat 1845-1848, oraz 20 nieznanymi do tej pory listów, które Jane Stirling, bliska uczennica Fryderyka, pisała do jego ukochanej siostry, Ludwiki, już po jego śmierci w 1849 r. Dołączyły do istniejącego już archiwum listów kompozytora z okresu paryskiego, znajdujących się w zbiorach Muzeum (jako depozyt Towarzystwa im. F. Chopina).

Listy są doskonale zachowane – na białych kartkach formatu A4, zapisanych drobnym, starannym pismem, twórca mazurków dzieli się z rodziną, która została w Polsce, rozmaitościami ze swego życia. Pisze o powstawaniu i pierwszych wykonaniach *Sonaty wiolonczelowej g-moll* op. 65, o zwolnieniu służącego, o czekoladzie, którą piął według własnej receptury, z upodobaniem oddaje się ploteczkom z wielkiego świata. Każdy z listów rozpoczyna słowami: „Moi nayukochański...”

Oba zbiory rękopisów Muzeum Chopina zawdzięcza Markowi Kellerowi. Jest on kolekcjonerem i marszandem sztuki współczesnej, który po opuszczeniu Polski w 1972 r. zamieszkał w Meksyku, a po powrocie, w podwarszawskiej Owczarni założył Park Rzeźb Juana Soriano, wybitnego meksykańskiego rzeźbiarza, którego był menedżerem. Keller zakupił kolekcję Chopinowskich rękopisów i przekazał ją Muzeum na warszawskiej Tamce. To wyjątkowa sytuacja, bo listy udało się kupić poza aukcją, na której ich wartość rynkowa wielokrotnie by wzrosła. Ani Marek Keller, ani Alicja Knast, kurator Muzeum Chopina, która przez dwa lata starała się o pozyskanie zbioru, nie chcą ujawnić kwoty, którą przeznaczono na zakup, a także nazwiska zagranicznego właściciela. – Posiada on jeszcze inne pamiątki po kompozytorze. Są to dwa inne listy Chopina do rodziny i o nie się staramy – mówi Alicja Knast. **Red.**

www.chopin.museum



„Beethoven Magazine”, wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, jest laureatem **GrandFrontu 2009**, przyznawanej przez Izbę Wydawców Prasy nagrody za najlepszą okładkę prasową w kategorii czasopism.

Jest także zdobywcą prestiżowej **Stevie Award** w 2010 r. w kategorii „Najlepsza gazeta branżowa”, przyznawanej w konkursie American International Business Awards.



BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Prezes Zarządu, Dyrektor Generalny: Elżbieta Penderecka
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków

www.beethoven.org.pl

Reklama: andrzej@beethoven.org.pl

Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: Andrzej Giza

Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz

Autorzy: Klaudiusz Dębowski, Maciej Łukasz Gołębiowski, Tomasz Handzlik, Marcin Majchrowski (PR), Jacek Marczyński, Monika Małkowska, Stefan Münch, Jędrzej Stodkowski, Ewa Szczecińska (PR), Róża Świączyńska (Polskie Radio), Mike Urbaniak (Magazyn WAW), Łukasz Waligórski, Bartosz Żurawiecki
Korekta: Bogdana Kleczek
Tłumaczenie: HOBBIT Piotr Krasnowolski
ISSN: 2080-1076

© 2011 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Zrealizowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.

co się dzieje

Artyści czy muzykanci?
Po nowelizacji ustawy o działalności kulturalnej staną się pracownikami drugiej kategorii.
s. 8

o tym się mówi

Co zostało
po Roku Chopinowskim?
str. 10

Soliści znikają z estrady,
czyli „sabaty” muzyków.
s. 12

Czym żyje **Krzysztof Zimerman**?
Doczekaliśmy się jego płyty
z muzyką Bacewicz, pozostaje
pytanie, dlaczego wielki pianista
nie chce grać w Polsce.
s. 14

Młode twarze fonografii – kogo
warto słuchać, a kogo mniej.
s. 20

co się szykuje

Jonny Greenwood z Radiohead
tylko w „Beethoven Magazine”
mówi o swojej fascynacji muzyką
Krzysztofa Pendereckiego
z lat 60. XX w.
s. 21

Jubileusz **Festiwalu
Beethovenowskiego**.
Festiwal trzech pasji
s. 24

Rudolf Buchbinder,
przyjaciel Beethovena,
stały gość Wielkanocnego
Festiwalu Ludwiga
van Beethovena.
Rozmowa z pianistą
s. 28

Polskie Nagrania wznowiły
pierwsze w historii nagranie *Pasji
według św. Łukasza* Krzysztofa
Pendereckiego z 1966 r.
s. 34

Jordi Savall rozgrzesza
heretyków, bierze w obronę
katarów i albigensów.
s. 36



ARCH. RODZINNE

Jaś Lisiecki w Deutsche Grammophon.
Rozmowa z 16-latką
s. 16



ARCH. RODZINNE

Pasja nowożytna zaczęła się
od **Pendereckiego**.
s. 32



RYŚ EMIL ORLIK

Gustav Mahler
człowiek, kompozytor, kochanek
s. 48



ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI

Jakub Julian Ziółkowski,
artysta, który trafił w swój czas.
s. 52

rozmowa

Treliński & Kudlička,
duet doskonały. Mike Urbaniak
rozmawia o premierze *Turandot*
w Operze Narodowej.
s. 38

pełnym głosem

Dziesięć wybranek Jacka
Marczyńskiego, czyli ranking
polskich śpiewaczek,
od Aleksandry Kurzak
do Ewy Wolak
s. 40

Mariusz Kwiecień zaśpiewał
do mikrofonu w studio
nagraniowym, za chwilę wciela
się w Króla Rogera w Madrycie.
Rozmowa ze sławnym polskim
barytonem
s. 46

historia

O Mahlerze na płytach Deutsche
Grammophon pisze Marcin
Majchrowski. Najlepsze
wykonania symfonii wybrano
w plebiscycie internetowym.
s. 51

rejs filmowy

Wiedźmin 2 i *Czas honoru*
na Festiwalu Muzyki Filmowej
w Krakowie – święto wielbicieli
muzyki dla kina już w maju.
s. 55

Czarny łabędź i *Pianistka*
– co je łączy, a co dzieli.
Pisze Bartosz Żurawiecki.
s. 56

Muzyka klasyczna w kinemato-
grafii. Łukasz Waligórski uznaje
Beethovena, R. Straussa i Barbera
za najlepszych kompozytorów
w historii kina.
s. 58

muzyka do czytania

Takiej książki nie było jeszcze
na naszym rynku. O *Kulturze
dźwięku* pisze Ewa Szczecińska
(Polskie Radio).
s. 62

Muzyka polska w Nowym Jorku

Sinfonietta Cracovia wystąpiła 6 kwietnia podczas drugiej edycji festiwalu Unsound w Nowym Jorku. Jest to efekt współpracy Krakowskiego Biura Festiwalowego, Instytutu Adama Mickiewicza i innych instytucji. W Alice Tully Hall w Lincoln Center zabrzmiała klasyka XX w. (utwory Krzysztofa Pendereckiego i Steve'a Reicha) oraz projekt *Solaris*, prezentujący nową ilustrację muzyczną do słynnego filmu Andrieja Tarkowskiego opartego na powieści Stanisława Lema. Skomponowali ją na zamówienie Unsoundu Ben Frost i Daniel Bjarnason, muzycy z Australii i Islandii. Unsound, który w Polsce odbywa się pod koniec października w Krakowie, jest dopełnieniem festiwalu Sacrum Profanum, w głównej mierze poświęconego muzyce współczesnej.

Wunder ma kontrakt w Deutsche Grammophon

Laureat II nagrody ubiegłorocznego XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina podpisał pod koniec stycznia w Londynie kontrakt z tą prestiżową wytwórnią fonograficzną. Jego pierwsza płyta, z recitalem chopinowskim, ma się ukazać już w czerwcu.

Słynna firma zazwyczaj proponuje współpracę zwycięzcy Konkursu Chopinowskiego. Tym razem nie zdecydowała się na Yuliannę Avdeevą, lecz na srebrnego medalistę z Austrii. „Ingolf Wunder to niezwykle utalentowany artysta, obdarzony umiejętnością skupiania uwagi słuchaczy na muzyce i jej pięknie” – uważa Michael Lang, dyrektor generalny Deutsche Grammophon.

– Jestem niezwykle szczęśliwy. Szefowie DG skontaktowali się ze mną tuż po zakończeniu Konkursu. Potem były kolejne spotkania przy okazji moich koncertów. Rozmawialiśmy o wzajemnych oczekiwaniach, o możliwościach repertuarowych – powiedział „Beethoven Magazine” Ingolf Wunder. Pierwsza płyta ukaże się w czerwcu, znajdą się na niej wybrane utwory z konkursowego programu Wundera.

Jubileusz Anne-Sophie Mutter

Wielka niemiecka skrzypaczka debiutowała na Festiwalu w Lucernie w wieku 13 lat. W tym roku obcho-

dzi 35-lecie swojej pracy artystycznej i jest artystką-rezydentką Berlińskiej Filharmonii. Ważną częścią jubileuszu jest trasa koncertowa z zespołem Mutter's Virtuosi, w którym gra 14 instrumentalistów, wychowanków założonej przez skrzypaczkę fundacji. W programie koncertów znajduje się zamówione przez artystkę nowe dzieło Krzysztofa Pendereckiego *Duet na skrzypce i kontrabas*. Wśród wielu wydarzeń na uwagę zasługuje też zaplanowane na drugą połowę roku wydanie przez Deutsche Grammophon specjalnego, 35-płytowego boksu z kompletem nagrań artystki. Polskim akcentem tej edycji będzie m.in. pochodzące z archiwów Polskiego Radia nagranie *Łańcucha II* i *Partity* Witolda Lutosławskiego w wykonaniu Mutter i Sinfonii Varsovii pod dyktando Jana Krenza.

Grammy dla Bartoli, Guerrero, Uchidy

13 lutego w Staples Center w Los Angeles 53. raz ogłoszono zdobywców Grammy. Najbardziej prestiżowa nagroda fonograficzna, uważana za muzycznego Oscara, obejmuje obecnie ponad sto kategorii. Króluje pop, zaś muzyka klasyczna znajduje się na samym końcu długiej listy nominacji.

Oto niektórzy zwycięzcy: nagrodę za najlepszą płytę otrzymało nagranie *Requiem* Verdiego pod batutą



UNIVERSAL MUSIC GROUP

Riccarda Mutiego (CSO Resound). Giancarlo Guerrero otrzymał Grammy za najlepsze nagranie orkiestrowe, Mitsuko Uchida – dla najlepszego solisty koncertującego z orkiestrą (koncerty Mozarta z Cleveland Orchestra dla Decca Classics), Paul Jacobs za najlepszą solową płytę, Cecilia Bartoli za najlepszą płytę wokalną, którą okazał się album *Sacrificium* (Decca). Za najciekawsze nagranie operowe uznano współczesną operę Kaiji Saariaho *L'Amour de loin* pod dyktando Kenta Nagano na płycie Harmonii Mundi. Grammy otrzymał także Jordi Savall za album *Dinastia Borgia* (Alia Vox).

W mieście Mozarta

27 czerwca rozpocznie się Festiwal w Salzburgu. Wydarzeniem będą trzy premiery: *Makbeta* Verdiego pod dyktando Riccardo Mutiego, *Kobiety bez cienia* R. Straussa z Angelą Denoke i pod batutą Christiana Thielemanna oraz *Sprawa Makropoulos* Janáčka z Esą-Pekką Salonenem za pulpitem dyrygenckim. Operę Janáčka wyreżyseruje Christoph Marthaler, przedstawienie zaś będzie koprodukcją z warszawską Operą Narodową, w której tytuł zostanie wystawiony za dwa lata. Ponadto Salzburg wznowi tryptyk operowy Mozarta i Da Ponte (Wesele Figara, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) w reżyserii kontrowersyjnego Clausa Gutha, pod dyktando trzech różnych dyrygentów, wśród nich Marka Minkowskiego.



TW - ON

Fleming w Warszawie

17 maja w Operze Narodowej w Warszawie wystąpi amerykańska gwiazda opery Renée Fleming (sopran). Jej specjalnością jest repertuar późnoromantyczny, dlatego osnową jej warszawskiego recitalu będą pieśni Richarda Straussa, choć nie zabraknie też arii operowych z dzieł Pucciniego i Leoncavalla oraz lepszych utworów.

Szalone Dni Muzyki znów w Warszawie

Druga polska odsłona popularnego festiwalu *La Folle Journée* odbędzie się w październiku pod nazwą *Tytani*. W tym roku bohaterami lutego festiwalu w Nantes byli tytani symfonii: Brahms, Liszt, Mahler, Richard Strauss. W programie warszawskiej edycji oprócz ich utworów pojawi się polski akcent – muzyka Karola Szymanowskiego. Festiwal odbędzie się w ciągu trzech dni (29 września – 2 października) w Operze Narodowej. Zaplanowano około stu koncertów w wykonaniu 450 artystów. Zanim dotrze do Warszawy, pojawi się jeszcze w Bilbao, Rio de Janeiro i w pięciu miastach Japonii, wszędzie z udziałem Orkiestry Sinfonia Varsovia.

Koziak na płycie

Bartosz Koziak nagrywa swoją pierwszą płytę, na której znajdą się koncerty wiolonczelowe Haydna (C-dur) i Schumann'a oraz – dodatkowo – *Koncert altówkowy* Krzysztofa Pendereckiego w transkrypcji na wiolonczelę. Premierę płyty, na której artyście towarzyszyć będą Polska Orkiestra Radiowa oraz Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, zaplanowano na wrzesień tego roku. Dyrygować będą Krzysztof Penderecki, Łukasz Borowicz, Ola Rudner.

Opery o kobietach

W Teatrze Wielkim w Poznaniu trwa Rok Kobiet 2011, cykl 10 premier operowych z protagonistami płci żeńskiej w centrum uwagi. Tytułów nie brak, ponieważ kompozytorzy chętnie pisali opery o kobietach, znajdując szczególne upodobanie w bohaterkach tragicznych. Na poznańskiej scenie kierowanej przez reżysera Michała Znanieckiego odbyła się już premiera *Marii Stuardy* Donizettiego oraz prawykonanie współczesnej opery Prasquala (Tomasza Praszczalka) *Ophelia*, w której to kobieta wygłasza monolog „Być albo nie być”. W przygotowaniu *Tosca* Pucciniego w reżyserii Laco Adamika, *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza w ujęciu Barbary Wysockiej (niecodzienny tytuł, ciekawa reżyserka), a także megaprodukcja Michała Znanieckiego – *Turandot* Pucciniego.



ANJA FRIERS / UNIVERSAL MUSIC GROUP



pierre cardin

TW – ON



11 stycznia, premiera **Trojan** w Operze Narodowej w inscenizacji Carlusa Padrissy, triumf Anny Lubańskiej w roli Dydony.

BRUNO FEDRYCH



14 stycznia, prawykonanie **Pieśni nostalgii i zadumy Krzysztofa Pendereckiego** pod dyktando Valery'ego Gergieva, nagrodzonego tego dnia przez ministra kultury medalem Gloria Artis.

KBF



20 stycznia, **L'Olimpiade** Pergolesiego i **Accademia Bizantina**, czyli krakowska **Opera Rara** na początek nowej serii.

TEATR WIELKI W POZNANIU



29 stycznia, polska prapremiera **Marii Stuart** Donizettiego z Joanną Woś w roli głównej otwiera **Rok Kobiet 2011** w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

AGENCJA FOTORZEPA



4 lutego, w Filharmonii Narodowej **Piotr Anderszewski** gra solową partię fortepianu w **IV Symfonii** Karola Szymanowskiego. „Wreszcie Koncertująca na poziomie” – ocenia na blogu Dorota Szwarcman. Zdjęcie z próby

ESTHER HAASE / DEUTSCHE GRAMMOPHON



9 lutego, **Magdalena Kožená** w warszawskiej Filharmonii śpiewa barokowe pieśni włoskie, promując swoją płytę *Lettere amorose*.

Muzyka i polityka

Poprosiliśmy znanych krytyków o skomentowanie wydarzeń z życia muzycznego w Polsce w minionych miesiącach. Oto ich opinie:



Daniel Cichy
„Tygodnik Powszechny”

Zawrzało po ogłoszeniu projektu ustawy o funkcjonowaniu zespołów muzycznych, znacząco ograniczającej autonomię muzyków na etatach.

Mocno zastanowiła decyzja ministra kultury o mianowaniu Kazimierza Monkiewicza na stanowisko p. o. dyrektora Narodowego Instytutu Chopina. Nominacja menadżera, którego jedyną muzyczną kompetencją jest zamiłowanie do „jazzowych transkrypcji muzyki klasycznej”, świadczy o krótkiej ławce kandydatów lub dużym finansowym bałaganie w tej instytucji, który sprzątnąć może tylko zdolny ekonomista. Za takich mają ambicję uchodzić prezesi Polskiego Radia, panowie o znikomej wiedzy muzycznej (o czym świadczą ich kompromitujące wypowiedzi publiczne), którzy dziurę budżetową chcieli załatać, podrzucając Polską Orkiestrę Radiową samorządowi, a Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego zamierzając oddać w dzierżawę prowincjonalnej operetce. Tym samym radiowa „Dwójka”, jedyna antena Polskiego Radia wypełniająca misję mediów publicznych, pozbawiona zostałaby kulturotwórczego w skali światowej potencjału i sprowadzona do roli odtwarzacza płyt kompaktowych.

W Krakowie zaś coraz bardziej zaognia się konflikt pomiędzy muzykami Capelli Cracoviensis a jej dyrektorem Janem Tomaszem Adamusem. Głośna na całą Polskę kłótnia o wizję orkiestry, która według fundatorów, a więc miasta Krakowa, ma stać się zespołem specjalizującym się w wykonawstwie historycznym (co wiąże się z koniecznymi zwolnieniami i naborem nowych muzyków), nie przybiera nawet pozorów merytorycznej dyskusji. Raczej jawi się jako brutalna pyskówka rodem z forów internetowych. Swoją drogą to ciekawe, że w kulturalnym Krakowie można tak niekulturalnie rozmawiać o kulturze...



Jacek Hawryluk
(Polskie Radio)

Mimo że od blisko trzech dekad obserwujemy renesans dawnej opery, XVII i XVIII wieku, trudno odnaleźć tytuły barokowe na naszych scenach. Wystawienie ich to skomplikowane przedsięwzięcie artystyczne, logistyczne i finansowe. Nie obejrzymy więc oper Händla, Pergolesiego czy Rameau – na szczęście możemy ich posłuchać w Krakowie w ramach cyklu Opera Rara.

Po niefortunnej końcówce ubiegłego roku i odwołaniu *Alcyny* Händla z Minkowskim, rok 2011 zaczął się znakomicie. Wszystko wskazuje na to, że Opera Rara wraca do stałego rytmu – jeden tytuł w kwartale. W styczniu wysłuchaliśmy pierwszego w Polsce wy-

konania *Olimpiady* Giovanniego Battisty Pergolesiego, opery *seria*, której prawykonanie odbyło się w 1735 r. w Rzymie. Ciekawostką jest fakt, że zgodnie z praktyką obowiązującą w mieście papieskim w premierze *Olimpiady* wzięli udział wyłącznie mężczyźni. W Krakowie było na odwrót, w przewadze były panie: Fernandez, Nesi, Piccinini, Mameli, Visentin.

Ottavio Dantone, który poprowadził solistów i grającą na dawnych instrumentach Accademię Bizantinę, twierdzi, że Pergolesi to najlepszy włoski twórca operowy XVIII w. Trudno się było z nim nie zgodzić, słuchając błyskotliwie wykonanej *Olimpiady* w Teatrze im. Słowackiego.

Optymistyczne wieści nadeszły także z Łodzi, gdzie Teatr Wielki wystawił *Dydonę* i *Eneasza* Purcella (aż trudno uwierzyć, że to dopiero piąta produkcja tego hitu w Polsce). Pomijam inscenizację, która nie napawała moich oczu radością, ale to co udało się zrobić Łukaszowi Borowiczowi z orkiestrą, wykonującą na co dzień zupełnie inny repertuar, było budujące. I nie w tym rzecz, że miejscami coś nie zagrało czy szwankowało. Najważniejsze, że zespół, wzbogacony barokowym *continuo*, grał Purcella bez kompleksów, podążając za mądrą ręką dyrygenta. A na scenie? Tam barokowego bakcyła z pewnością poślknęli kreujący główne role – Agnieszka Rehlis i Adam Szerszeń.

A zatem gdy się chce, to można. W ślad za Łodzią idzie Teatr Wielki w Poznaniu, zapowiadający w maju *The Fairy Queen* Purcella. Drobiazgi, które cieszą.



Jacek Marczyński
„Rzeczpospolita”

Nigdy nie jest za późno na to, by zmierzyć się z nowym wyzwaniem. Przez lata Krzysztof Penderecki

powtarzał, że polszczyzna z trudem poddaje się regułom muzyki, więc dobierał sobie teksty w innych językach. Teraz przedstawił wreszcie pierwszy duży utwór skomponowany do wierszy polskich poetów. Prawykonanie *Powiało na mnie morze snów. „Pieśni zadumy i nostalgii”* musiało więc stać się wydarzeniem, tym bardziej, że kompozycja – zamówiona przez NIFC – wieńczyła obchody Roku Chopinowskiego. Jednak i bez rocznicowej otoczki należy powitać ją z uwagą. Klasyk, który nie odkrywa już nowych światów, stworzył dzieło proste, ale bogate w niuanse, osobiste i emocjonalnie wyraziste. *Pieśni* z pewnością zyskają popularność jak każda szlachetna muzyka przemawiająca wprost do słuchacza. Młodszy od Pendereckiego o prawie pół wieku Tomasz Praszczalek-Prasqual skomponował dla odmiany operę z angielskim librettem. Może umiejętność zagłębienia się w materię języka polskiego przychodzi z wiekiem? W *Ophelii*, wystawionej przez Teatr Wielki w Poznaniu, sięgnął do *Hamleta*. Dopisał Szekspirowi nowe wątki, zajrzał w dusze jego bohaterów, zaplątanych w miłosnym trójkącie, umieszc-

wił ich w świecie muzyki rozświetlonej i mrocznej zarazem, subtelnej i z dramaturgicznym nerwem. *Prasqual* ma niespełna 30 lat i trzy wystawione opery, a co najważniejsze, własny styl.

Swoją rolę ma też Grzegorz Jarzyna, reżyser teatralny o dużym dorobku, w operze pojawiający się rzadko. Pod koniec lutego zadebiutował w monachijskiej Staatsoper premierą jednoaktówek *Dziecko i czary* Ravela i *Karzeł* Zemlinsky'ego.

Cenię Jarzynę za inscenizacyjną mądrość i umiejętność kreowania teatralnej magii. A ponieważ Bayerische Staatsoper plasuje się w czołówce sceny Europy, ten debiut może zaowocować ciekawymi konsekwencjami.



Adam Suprynowicz
(Polskie Radio)

Pierwsze tegoroczne wydarzenia muzyczne za nami i mógłbym rozważać, czy większe wrażenie wywarł na mnie koncert Piotra Anderszewskiego w Warszawie, czy też długo oczekiwa-

na płyta Krystiana Zimermana z muzyką Grażyny Bacewicz. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na inną sprawę, która zwieńczyła obchody Roku Chopinowskiego zaskakującą kodą.

Otóż któryś z urzędników Ministerstwa Spraw Zagranicznych zaproponował zniszczenie całego nakładu książki zamówionej uprzednio w znanym wydawnictwie „Kultura Gniewu”. To antologia krótkich form komiksowych odnoszących się do postaci Chopina oraz jego miejsca w świadomości młodych ludzi w Polsce i w Niemczech. Książka *Chopin New Romantic* miała być rozdana w niemieckich szkołach, ale chyba nikt o tym pomyśle nie poinformował twórców – nie wiedział o tym przynajmniej Krzysztof Ostrowski, autor zamieszczonego w zbiorze minikomiksu, którego akcja toczy się w więzieniu. Nie umiem ocenić jakości warsztatowej tego utworu, nie obraża on jednak inteligencji czytelnika i trzyma się tematu. Problemem dla urzędników okazał się pełen wulgaryzmów język.

Ktoś zamówił dzieło propagandowe, a otrzymał wypowiedź artystyczną. Prawdopodobnie nie wiedział, że współczesny komiks nie musi być przeznaczony dla dzieci. Nic dziwnego, że z przestachu zrzucił winę na autora. Ta afera pokazuje jednak wymiar hipokryzji, która towarzyszy całemu rzekomo „nowemu wizerunkowi” Chopina, lansowanemu przez państwowe instytucje. Niby chodzi o „popularyzację” twórczości i postaci kompozytora – tymczasem próbujemy sprzedać nowy, wygładzony *image* Polski. Nie bez powodu minister kultury ciągle mówi o Chopinie jak o produkcie.

Podczepiamy się pod międzynarodową sławę kompozytora. Chcemy przejrzeć się w nim jak w zwierciadle i zobaczyć swoją upiększoną twarz. Dziwnym trafem także to wytyka nam praca Ostrowskiego i inne komiksy ze zbioru, który przekornie państwu polecam.

Artyści czy muzykanci?

Nowelizacja ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej sprzyja wąskiej grupie pracodawców i stwarza poważne zagrożenie dla środowiska muzycznego.

JĘDRZEJ SŁODKOWSKI



STUDIO STEFFANCO

Nic dziwnego, że muzycy, tancerze, śpiewacy zatrudnieni w publicznych instytucjach kultury z napięciem śledzą przebieg prac nad nowelizacją. Jeśli wejdzie ona w życie, znacząco zmieni się funkcjonowanie nie tylko scen, ale i filharmonii.

Przygotowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego projekt zakłada odróżnienie instytucji artystycznych (jak teatry, filharmonie, opery i operetki) od innych instytucji kultury (np. domy kultury, galerie, muzea). Funkcjonowanie tych pierwszych miałoby zostać podporządkowane rytmowi sezonowemu. Jednym z wynikających z tego założeń jest wprowadzenie umów sezonowych, zawieranych na okres od jednego do pięciu lat. Dopiero po 15 latach takiego stażu artyści mieliby szansę na stałe zatrudnienie. To zapis, który wzbudził najwięcej kontrowersji i protestów, podobnie jak konieczność ubiegania się pracownika o zgodę dyrektora na zatrudnienie poza macierzystą instytucją. Muzycy zwracają uwagę, że obie propozycje stoją w sprzeczności ze specyfiką ich zawodu. Uwagi do projektu zgłaszają od jesieni 2010 r., ale odpowiedzialny za przebieg prac wiceminister kultury Jacek Weksler spotkał się z nimi dopiero w styczniu 2011 r., zaś minister Bogdan Zdrojewski – pod koniec lutego, czyli już po przyjęciu projektu przez rząd i skierowaniu go do prac sejmowych. Pierwsze czytanie rządowego projektu nowelizacji ustawy odbyło się w sejmie 4 lutego. Obecnie w ramach sejmowej Komisji Kultury pracuje nad nim zespół pod kierunkiem Jerzego Fedorowicza (PO), z zawodu aktora i reżysera.

Mobilizacja środowisk artystycznych przeciw proponowanym zmianom jest duża, jeśli zaś idzie o muzyków wręcz bezprecedensowa. Pod koniec listopada ubiegłego roku reprezentanci 25 orkiestr i chórów z całej Polski powołali do życia Forum Polskich Muzyków Orkiestrowych, które wraz ze Stowarzyszeniem Artystów Scen Polskich i innymi organizacjami usiłuje nie dopuścić do uchwalenia zapisów niekorzystnych dla pracowników artystycznych. Chcą się nawet odwoływać do Komisji Europejskiej, ponieważ projekt jest niezgodny z prawem unijnym.

Na początku marca minister Bogdan Zdrojewski ogłosił, że jest gotów rozważyć inne propozycje rozwiązań niż zaproponowane w projekcie. Także doprecyzować niektóre z zapisów, np. ten o obowiązku uzyskania zgody pracodawcy – tak by „nie budziło wątpliwości, iż dotyczy on tylko sytuacji, gdy dodatkowe zatrudnienie pozostaje w konflikcie z podstawowymi obowiązkami i może utrudniać ich realizację”.

Mówi **Maciej Pacuła***, specjalista od polskiego i europejskiego porównawczego prawa kultury i mediów z Uniwersytetu Warszawskiego:

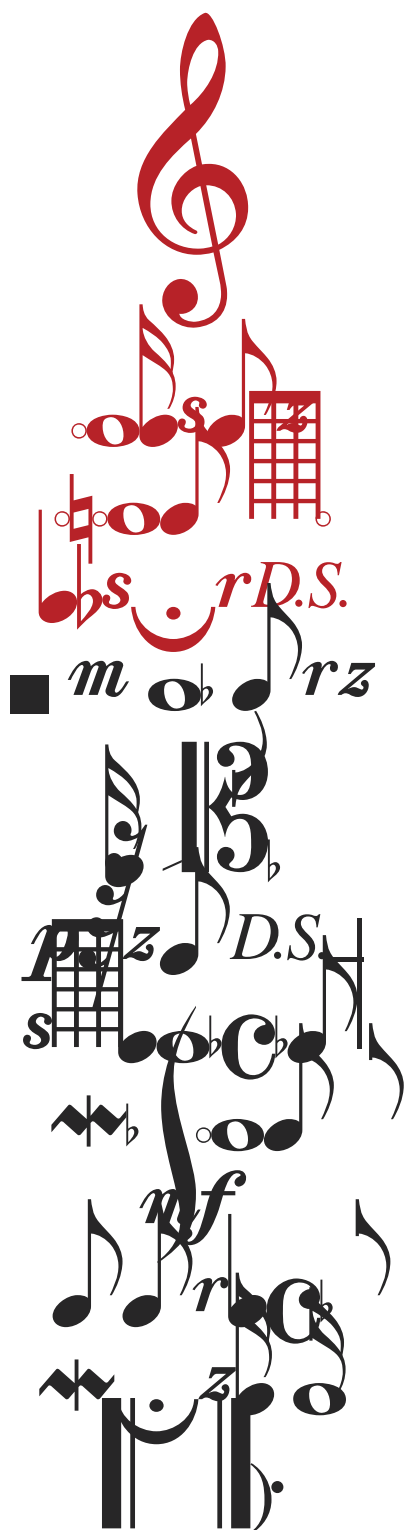
Projekt próbuje kilkoma pojedynczymi, biurokratycznymi przepisami tylko z pozoru uporządkować szerokie i zróżnicowane zjawisko, jakim jest twórczość artystów wykonawców, różne rodzaje i specjalności artystycznych wykonań oraz instytucji kultury. Kodeks pracy, dostosowany do prawa europejskiego, nie przewiduje możliwości wielokrotnego zawierania umów wyłącznie na czas określony. Dwie kolejne umowy na czas określony muszą skutkować trzecią na czas nieokreślony. Wprowadzanie umów „sezonowych” w takiej postaci wyłącznie dla artystów byłoby więc sprzeczne z kodeksem pracy i konstytucyjną zasadą równości wobec prawa. Pomysł wprowadzenia 15-letniego łącznego okresu pracy artystów na podstawie umów „sezonowych”, jest nieudaną, wyrwaną z oryginalnego kontekstu społecznego i prawnego, kalką istniejącej w Niemczech instytucji rezydenta teatralnego, której celem jest prawna ochrona warunków zatrudnienia starszych aktorów przed ewentualnym pozbawieniem ich pracy ze względu na wiek. Ma temu towarzyszyć zakaz aktywności zawodowej poza macierzystą instytucją bez zgody dyrektora, a ta nie tylko umożliwia artystom poprawę statusu materialnego, ale także zapewnia realizację zagwarantowanej w art. 73 Konstytucji RP wolności ekspresji twórczej i potrzeby stałego swobodnego rozwoju artystycznego. To także ingerencja w konstytucyjne prawo wolności wyboru pracy i jej wykonywania (art. 65). Niepokojący jest też przepis mówiący o tym, że publiczne instytucje kultury można powierzać w zarząd osobom fizycznym i prawnym. To ogromne ryzyko bezpowrotnego zniszczenia tych instytucji majątkowo, kadrowo i repertuarowo, bez szans na odtworzenie.

* Ekspert organizacji AEPOARTIS w zajmujących się działalnością kulturalną komitetach dialogu społecznego Unii Europejskiej, doradca programowy ZASP

Muzycy będą żyli w ciągłej niepewności zatrudnienia

Umowy sezonowe to absurd – mówi

Jerzy Górzyński,
polski przedstawiciel
Międzynarodowej
Federacji Muzyków
(FIM).



Jędrzej Ślōdkowski: Jak zmieni się życie muzyków po wprowadzeniu w życie nowelizacji?

Jerzy Górzyński: W projekcie jest mowa o zrationalizowaniu zasad zatrudnienia oraz stałej weryfikacji umiejętności i warsztatu członków orkiestr. A przecież muzyk codziennie przy pulpicie zdaje egzamin, nie trzeba do tego żadnych testów.

Konsekwencją zapisu o stałej weryfikacji są umowy sezonowe, zawierane na okres od jednego do pięciu sezonów.

O umowę na czas nieokreślony artyści mogliby się ubiegać dopiero po 15 latach przepracowanych na podstawie umów sezonowych. To trudne do pojęcia. To praktyka niespotykana nigdzie w Europie. Zatrudnienie przez tak długi okres bez umowy na czas nieokreślony jest absurdem.

Istnieje prawdopodobieństwo, że wielu artystom nigdy nie uda się jej zawrzeć?

Umowy sezonowe oznaczają, że muzycy będą żyli w ciągłej niepewności. Załóżmy, że jest pan młodym muzykiem, chce założyć rodzinę, wziąć kredyt w banku. Nic z tego. Po sezonie czy dwóch, jeśli dyrektor nie zawrze z panem umowy, będzie pan musiał szukać pracy gdzie indziej. I tak przez 15 lat. Tymczasem ministerstwo twierdzi, że nowelizacja ma pomóc absolwentom kończącym szkoły artystyczne. To kpiny!

W ustawie mamy też zapis, że tego typu umowy są zgodne z prawem europejskim. To nieprawda! Unijne dyrektywy mówią o zatrudnianiu na czas określony tylko w wyjątkowych okolicznościach.

Jak wygląda zatrudnianie muzyków w innych krajach Unii Europejskiej?

W Anglii muzyk zostaje przyjęty do orkiestry na czas określony. Jeśli okaże się, że pasuje do zespołu, zostaje przyjęty na stałe. Niemcy mają system opieki nad młodzieżą ze szkół średnich i wyższych. Dyrektorzy i szefowie orkiestr traktują muzyków po koleżeńsku. Proponują opiekę artystyczną, dają szansę dołączenia do zespołu, śledzą rozwój kariery, a kiedy zwalnia się miejsce, taki młody człowiek jest zapraszany do orkiestry na rok.

Tymczasem w Polsce ma wejść w życie ustawa, która odbiera muzykom wszelkie szanse na bezpieczeństwo socjalne i finansowe.

Wątpliwości budzi także tryb prac nad ustawą. Artyści skarżą się, że nie mieli wpływu na proponowane zapisy.

W liście podpisanym przez ministra Bogdana Zdrojewskiego czytamy: „wśród proponowanych rozwiązań nie ma takich, które spotkałyby się z negatywnymi opiniami wszystkich konsultujących projekt stron”. Sęk w tym, kto konsultował. Były to dwie małe organizacje: Stowarzyszenie Dyrektorów

Teatrów oraz Związek Pracodawców Unia Polskich Teatrów. Poza tym jeszcze Polska Konfederacja Pracodawców Prywatnych Lewiatan.

Rozmawiałem z dyrektorami kilku filharmonii. Mówili, że dobrej orkiestry nie stworzą, jeśli kolejni muzycy będą ją co chwilę opuszczali.

Oczywiście, nowelizacja powstaje pod dyktando i na korzyść dyrektorów teatrów.

Głośno jest także o kolejnym zapisie: dyrektorzy musieliby każdorazowo zezwalać na pracę poza instytucją.

Dlaczego mam pytać dyrektora o pozwolenie na działalność po godzinach pracy? Poza piątkami czy sobotami filharmonicy mają wolne wieczory. Dlaczego mają sobie nie dorobić? Pan wie, jakie pobory mają muzycy. Na poziomie zarabiają tylko nieliczni muzycy, np. w Filharmonii Narodowej i warszawskiej Operze.

Założmy, że ustawa w proponowanym przez ministerstwo kształcie wejdzie jednak w życie. Co wtedy?

Muzycy są tak zdeterminowani, że gotowi są na strajk. Zamkną wszystkie opery, operetki, filharmonie. Druga sprawa, to oddźwięk z zagranicy. Będzie zapewne nie mniejszy niż w przypadku Serbii, która ostatnio wprowadziła długi okres próbny dla muzyków. Kontra Komisji Europejskiej była natychmiastowa.

Rozmawiał Jędrzej Ślōdkowski

KOMENTARZ

Jędrzej Ślōdkowski

Dwie dekady po zwycięstwie „Solidarności” rząd mający korzenie w tym demokratycznym ruchu forsuje prawo, które robi z artystów pracowników drugiej kategorii. W toku prac nad ustawą nie tylko nie pyta zainteresowanych o zdanie, ale ignoruje napływające zewsząd opinie. Trudno mi to pojąć. Konieczność proszenia szefa o możliwość dorobienia w szkole, orkiestrze kameralnej, na „chałturze”, uwłacza ludzkiej godności. I kompletnie rozmija się z realiami w czasach, gdy muzycy orkiestrowi zarabiają po 1200-1800 złotych.

Pomysł z obowiązkiem pracy przez 15 lat na podstawie umów sezonowych jest ponurym żartem. Po 18 latach spędzonych na zdobywaniu zawodu, muzyk nie będzie miał szans na godne życie. Być może aktorskie gwiazdy z kilku stołecznych teatrów zbyt intensywnie zdradzają swych pracodawców z reklamą czy serialami i należy ich za to ukarać, wprowadzając taką właśnie ustawę. Tylko po co stosować odpowiedzialność zbiorową?

Co zostało po wielkim jubileuszu?

1 marca minęła 201. rocznica urodzin Fryderyka Chopina. Rok Chopinowski definitywnie przeszedł do historii.

„Chopin nie wymaga promocji, to Polska może na nim skorzystać” – uważa minister kultury Bogdan Zdrojewski. Co zatem zyskała przy okazji dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora i Roku Chopinowskiego 2010? Na pewną sporą promocję. Według danych Ministerstwa Spraw Zagranicznych na całym świecie z inicjatywy Polski bądź w porozumieniu z nią odbyło się 3600 wydarzeń związanych z Chopinem, nie tylko artystycznych. Po wielu z nich pozostaną pomniki, popiersia i tablice, odsłaniane w różnych częściach globu, od Wiednia po Hawaje. Polska chwaliła się swoim wielkim rodakiem na EXPO w Szanghaju (inna sprawa jak to wypadło...). Do kraju zaproszono 300 ekip dziennikarskich z całego świata, dzięki czemu nazwisko wielkiego twórcy częściej pojawiało się w mediach zagranicznych w powiązaniu z krajem nad Wisłą; Warszawa, miasto Chopina, zaistniała nawet w wiadomościach CNN. Apogeum tych medialnych pięciu minut dla Polski były październikowe relacje z XVI Konkursu Chopinowskiego, którego przebieg dyskutowano również w internecie, nawet na Facebooku – rzecz bez precedensu, ale też nie mająca nic wspólnego z oficjalnymi obchodami.

W kraju odbyło się blisko 2500 wydarzeń, których

Pozostaną w pamięci wspaniałe koncerty na festiwalu „Chopin i jego Europa” z udziałem **Marthy Argerich**.



NIFC



Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie – nareszcie!

celem było uczczenie rocznicy, ale też zarobienie niemałych pieniędzy, ponieważ ani Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ani władze lokalne nie żałowały funduszy na różnego rodzaju projekty jubileuszowe (MKiDN zarezerwował na nie 50 mln złotych). Największą wartość artystyczną miał z pewnością Festiwal „Chopin i jego Europa” w Warszawie – zorganizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina miesiąc świętowania urodzin geniusza z największymi muzykami świata. Podobną rangę miał cykl Koncertów Urodzinowych z udziałem światowej sławy pianistów. Rocznicą zmobilizowała ministerstwo kultury do przeprowadzenia rewitalizacji ważnych miejsc kultu chopinowskiego, z Żelazową Wolą na czele, żeby nie było wstydu przed turystami. Na pewno zyskał na tym zabytkowy kościół w Brochowie, miejsce chrztu małego Fryderyka.

Najbardziej trwała pamiątką jest niewątpliwie unowocześnione Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, którego remont i wyposażenie pochłonęły ponad 40 mln złotych. Szybko stało się ono atrakcją turystyczną stolicy (odwiedziło je do tej pory ponad 100 tys. osób). Kultura polska wzbogaciła się o Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją prof. Jana Ekiera, ukończone na Rok Chopinowski. Dorobek jubileuszu to także 130 publikacji książkowych oraz filmy o życiu i muzyce autora mazurków (np. świeże spojrzenie w dokumencie *Efekt Chopina* w reż. Krzysztofa Dzieciołowskiego). Niemniej ważne były działania edukacyjne w celu propagowania wiedzy o kompozytorze – najbardziej spektakularne z nich to kon-

kursy na ten temat, łącznie z międzynarodowym turniejem w Katowicach. Pod adresem chopin.nifc.pl działa od roku bardzo dobrze opracowane Internetowe Centrum Informacji Chopinowskiej.

W jubileusz dużo zainwestowała Warszawa (w sumie 30 mln złotych): władze miasta zorganizowały kampanię „Warszawa Chopina”, której celem była popularyzacja związków kompozytora ze stolicą. Do szkół trafiły książki i filmy o kompozytorze (z danych urzędu miasta wynika, że 193 tys. uczniów stołecznych szkół dowiedziało się, że Chopin był warszawianinem). Sięgano też po bardziej niekonwencjonalne środki – rodzicom 16 tys. noworodków wręczono śpioszki z wydrukowanym słynnym wersem Norwida o Chopinie i fragmentem jednego z mazurków (promowała je osobiście prezydent Warszawy Hanna Gronkiewicz-Waltz).

Na Krakowskim Przedmieściu stanęły ławeczki, grające *Etiudę Rewolucyjną*, wytyczające szlak zwiedzania zabytkowych rejonów, w których mieszkała rodzina Chopinów. Pani prezydent z zadowoleniem przyznała, że nastąpił skok świadomości mieszkańców Warszawy co do związków kompozytora z ich miastem. Jeszcze siedem lat temu tylko 10 proc. warszawiaków miało na ten temat jakiegokolwiek pojęcie, teraz – jak wynika z sondaży – wie o nich już 33 proc. mieszkańców.

Czy zwiększyło się zainteresowanie Polaków muzyką klasyczną? Jak podała niedawno „Rzeczpospolita” w sklepach internetowych Merlin.pl i Empik.pl sprzedaż płyt z muzyką klasyczną wzrosła dwukrotnie.

Red.

Warsaw Chopin Airport **VIP Lounge**

Very Impressive Place



Lotnisko Chopina w Warszawie
Warsaw Chopin Airport

Business Services
Perfect way
of doing **business**

Szczegóły oferty na www.lotnisko-chopina.pl/vip



Dlaczego artyści znikają z estrady?

ANNA S. DĘBOWSKA

Pod koniec ubiegłego roku ukazała się długo oczekiwana płyta Piotra Anderszewskiego z mniej znanymi utworami Roberta Schumanna. Niemal w tym samym czasie rozeszła się wieść, że Anderszewski zawiesza działalność koncertową. Na jak długo – nie wiadomo, być może na półtora roku, może na dłużej; pojawiły się nawet obawy, że na zawsze. Sławny polski pianista nie ukrywał, że talent jest dla niego kieratem, o czym miał zwyczaj mówić z czarującą autoironią. Do czerwca intensywnie koncertuje. Polskę odwiedzi dwa razy. W połowie kwietnia zagra ze skrzypkiem Frankiem Peterem Zimmermannem w Filharmonii Krakowskiej, na przełomie maja i czerwca pojawi się w Łodzi na swoim festiwalu „Piotr Anderszewski i przyjaciele”, gdzie ma wystąpić z recitalem. U progu lata odchodzi, aby odpocząć od intensywnego życia koncertowego, niewykluczone też, że chce popracować nad nowym repertuarem.

Swoją karierę zawiesza też inny wielki polski pianista, Krystian Zimerman. Ma on w zwyczaju co 10 lat robić sobie przerwę, lecz tym razem artysta odchodzi na dłużej, bo aż do maja 2012 r. (w sumie 18 miesięcy). Co zamierza robić w tym czasie? Niewykluczone, że odda się swoim pozamuzycznym pasjom (wspomina o projektowaniu marynarek), ale też programowaniu przyszłych tras koncertowych.

W domowym zaciszu

Taka przerwa od aktywności zawodowej nazywa się po angielsku *sabbatical* i jest chętnie stosowana przez artystów, naukowców i nauczycieli akademickich. Najśłynniejszą przerwą w karierze solistycznej była udziałem wielkiego wirtuoza fortepianu Vladimira Horowitza. Miewał on okresy milczenia, ale w pewnym momencie dokonał drastycznego cięcia – na przełomie lat 50. i 60. XX w. zamknął się w domu na 12 lat. Przypuszczano, że już nigdy nie zagra na żywo, w końcu jednak powrócił na estradę. Przyczyną tak długiej przerwy było przemęczenie koncertowaniem i poważne kłopoty ze zdrowiem (zapalenie okrężnicy). Również rozgoryczenie, że publiczność widziała w nim cyrkowca klawiatury – a nie muzyka. Ten obdarzony fenomenalnym talentem pianista przeżywał często okresy zwątpienia w siebie, źle znosił krytykę i miał skłonność do załamania psychicznego. „Do pionu” stawiała go żona Wanda, kobieta o dość twardym i stanowczym charakterze. Artyści przechodzą na *sabbatical*, aby się wyciszyć, odpocząć po znojach nieustannych

Sabaty muzyków



podróży i dziesiątkach koncertów, naładować baterie. Tak właśnie zrobił w 1987 r. Zubin Mehta, dyrygent hinduskiego pochodzenia i ówczesny szef Nowojorskich Filharmoników – odszedł na rok, zmęczony tempem pracy w „Wielkim Jabłku” (jak przyznał po powrocie, Nowy Jork wykończył go zupełnie).

Sabbatical to także świetna okazja do poszerzenia repertuaru. Skorzystał z niej swego czasu znakomity norweski pianista Leif Ove Andsnes, który zamknął się na odludziu, w domu zbudowanym na fiordzie, i poświęcił wolny czas na spokojną analizę utworów (nauczył się wtedy m.in. *Koncertu fortepianowego* Witolda Lutosławskiego). Mógł sobie na taki luksus pozwolić jako laureat prestiżowej Gilmore Artist Awards (1998) wartej 300 tys. dolarów.

Niemal sto lat wcześniej podobnie zrobił wielki angielski pianista Solomon. Był on cudownym dzieckiem, które intensywnie koncertowało od dziesiątego roku życia. Jako nastolatek Anglik wycofał się z występów, aby móc się rozwijać artystycznie. Być może dlatego los innych cudownych dzieci, które wyrastają z talentu lub popadają w rutynę, nie stał się jego udziałem – Solomon zasłynął później jako wybitny interpretator Beethovena.

Pracoholik na urlopie

Nawet najbardziej kipiące energią osobowości zmuszone są w pewnym momencie się zatrzymać. Tak było z Marią Callas, która po 13 latach niezwykle intensywnej kariery odsunęła się od sceny i nigdy na nią nie powróciła z równą energią i konsekwencją.

Niekiedy przerwa bywa konieczna dla ratowania zdrowia lub – w przypadku śpiewaków – głosu. Tak było całkiem niedawno z meksykańskim tenorem Rolando Villazónem, megagwiazdą opery. Artysta pracoholik nie oszczędzał się przez wiele lat. Szybko wspiął się na szczyty kariery i stał się niewolnikiem sławy, bez umiaru eksploatując swój wspaniały głos. W 2007 r. musiał zrobić pięciomiesięczną przerwę dla rekonwalescencji strun głosowych. Nie uniknął jednak katastrofy.

W 2009 r. podczas przedstawienia *Lucji z Lammermooru* w Metropolitan Opera (u boku Anny Netrebko i Mariusza Kwietnia) w II akcie opery dostał chrypki, a potem nie mógł wydobyć z siebie dźwięku. Po tym zdarzeniu oficjalnie zapowiedziano, że śpiewak na pewien czas zamknie, da sobie spokój z występowaniem i nagrywaniem. Niewątpliwie, kariera latynoskiego tenora bardzo od tego czasu osłabła.

Nowy rozdział

Sabbatical to wreszcie niepowtarzalna okazja do poświęcenia uwagi rodzinie. To był jeden z powodów siedmiomiesięcznej przerwy w karierze rosyjskiej skrzypaczki Viktorii Mullovej. Siedem lat temu osiadła w Londynie artystka zapowiedziała, że bierze swój pierwszy w życiu długi urlop. Od momentu, gdy w wieku czterech lat zaczęła uczyć się gry na skrzypcach, niemal nie rozstawała się z instrumentem i nawet macierzyństwo nie było dla niej wystarczającym powodem do odłożenia go choćby na chwilę. „Na przemian karmiłam piersią i grałam” – wyznała w czasopiśmie muzycznym „Strings”. *Sabbatical* był dla niej pierwszą w życiu okazją, aby spędzić więcej czasu z dziećmi, podróżować. Stał się również dla niej punktem zwrotnym – po przerwie artystka zainteresowała się repertuarem barokowym, co otworzyło zupełnie nowy, bardzo ciekawy rozdział w jej artystycznej działalności. **BM**

NA ZDJĘCIACH:

Z początkiem 1960 r. **Maria Callas** po 13 latach intensywnych występów oddała się słodkiemu próżnowaniu u boku milionera Onassis. Powyżej: ze swoimi pieskami **Pixie** i **Djeddas**.

Piotr Anderszewski z utęsknieniem wypatruje urlopu.

SONY
make.believe

3D World
Created by Sony

Telewizory BRAVIA 3D - monolityczne wzornictwo
Dostępne w salonie Sony Store

„Sony” „make.believe” i „3D World Created by Sony” są zastrzeżonymi znakami handlowymi Sony Corporation.

Sony Store Warsaw

C.H. Arkadia
2 piętro



- Przestronne (400m²), nowoczesne wnętrze, doskonała i czytelna ekspozycja, możliwość wypróbowania przez Klienta każdego produktu
- zespół Konsultantów Sony oferujących pomoc przy dokonaniu najlepszego wyboru
- cykliczne warsztaty fotograficzne i filmowania wideo
- Dodatkowe usługi oferowane dla Klientów Sony Style to między innymi: szybka naprawa na miejscu, dostawa do domu, instalacja oraz VAO Backstage™ (wsparcie dla posiadaczy komputerów VAIO)
- Zapraszamy również do Naszych wypożyczalni: płyt Blu-ray™ (ponad 100 tytułów), obiektywów oraz okularów 3D
- English speaking consultants available

sony.pl/sonystore

Czym żyje Krystian Zimerman?

Promuje Bacewicz, walczy o Lutosławskiego. Nie chce grać w Polsce, Stanach Zjednoczonych i Rosji.



Sławnny pianista postanowił w grudniu przenieść koncertowanie na 18 miesięcy. Jest to najdłuższy urlop w jego karierze – ma potrwać do maja 2012 r.

Myślami jest już przy setnej rocznicy urodzin Witolda Lutosławskiego, która przypadnie w 2013 r. Jubileusz ma dla niego wyjątkowe znaczenie ze względu na przyjaźń z Lutosławskim i *Koncert fortepianowy*, którego był pierwszym wykonawcą, i który później nagrał na płycie Deutsche Grammophon. Wszędzie zatem, gdzie się da, Krystian Zimerman

propaguje muzykę autora *Gier weneckich*. Tak było kilka lat temu, podczas serii koncertów w Stanach Zjednoczonych, w Amsterdamie, Londynie i Tokio – wszędzie tam publiczność była zachwycona polskim kompozytorem.

Po urlopowej przerwie pianista powróci do Lutosławskiego. W rocznicę urodzin kompozytora, 25 stycznia, planuje wykonać *Koncert fortepianowy* w Salle Pleyel w Paryżu pod dyktando Paavo Järvi, później zaś w Berlinie – pod batutą Simona Rattle'a.

Wojna z menedżerem

Niestety, w jego kalendarzu koncertowym w Roku Lutosławskiego nie ma Polski! Pianista nie chce już grać w kraju. Na telekonferencji, zwołanej w połowie lutego w siedzibie Universal Music Polska, powiedział dziennikarzom, że powodem są jego nieporozumienia z Andrzejem Haluchem, do niedawna oficjalnym przedstawicielem na Polskę, a w 2009 r. menedżerem tournée Zimermana po kraju. Pianista stwierdził, że Haluch nadużył jego zaufania: – Przysłał mi wyliczenie z prowizją wyższą niż honoraria wszystkich muzyków, którzy brali udział w projekcie – oburzał się Zimerman podczas rozmowy z dziennikarzami. Dodał, że jest zawiedziony wysokością darowizny, którą menedżer wpłacił na cele charytatywne, bo było to zaledwie 10 tys. złotych. – Dlatego w 2013 r. nie będzie moich koncertów we Wrocławiu i Warszawie, przenieśliśmy je na Paryż i Berlin. Ilekroć gram w Polsce, zawsze kończy się to plotkami, intrygami, których skutki ciągną się przez lata. Nigdzie indziej na świecie tego nie ma – powiedział muzyk.

Andrzej Haluch się broni: – Nie było żadnych planów koncertowych pana Zimermana w kraju na 2013 r. Zysk po odliczeniu kosztów przychodu wyniósł 100 tys. złotych. Zgodnie z przepisami na cele dobroczynne mogłem przeznaczyć tylko 10 proc. dochodu firmy. Moja prowizja wyniosła 20 proc. Zarzuty wobec mnie są nieuzasadnione – powiedział w rozmowie z „Beethoven Magazine”.

Podczas telekonferencji Krystian Zimerman stanowczo zaprzeczył też, jakoby podjął decyzję o zmniejszeniu ufundowanej przez siebie nagrody za najlepsze wykonanie sonaty w III etapie XVI Konkursu Chopinowskiego (chodzi o 12 tys. euro) – miało to nastąpić na wieść o przyznaniu jej przez jurorów Rosjance Juliannie Awdiejewej. Taka informacja pojawiła się w prasie polskiej i zagranicznej. Całą kwotę Zimerman miał wpłacić na specjalne konto nadzorowane przez Andrzeja Halucha, ale – według słów pianisty – tylko część została przekazana dyrekcji Konkursu Chopinowskiego. – Nie wykluczam nawet wytoczenia procesu sądowego temu panu – powiedział Zimerman.

Andrzej Haluch twierdzi, że cała historia jest nieporozumieniem. – Cała kwota trafiła na konto pani Awdiejewej. (Nie udało nam się potwierdzić tego u pianistki).

Zakochany w Bacewiczównie

Wielkiego pianisty nie zaprzatają na szczęście tylko utarczki z byłymi menedżerami. Zimerman całym sercem zaangażował się w promocję płyty, o której wydanie starał się od kilkunastu lat. Chodzi o nagranie kwintetów fortepianowych oraz *II Sonaty fortepianowej* Grażyny Bacewicz, na którego płytową premierę trzeba było czekać dwa lata. Tyle bowiem czasu upłynęło od serii koncertów Zimermana w Polsce w setną rocznicę urodzin kompozytorki. Tournée, w którym sławnemu pianiście towarzyszył kwartet smyczkowy z Kają Danczowską jako liderką, zostało zwieńczone nagraniem w Katowicach dla Deutsche Grammophon.

Podczas wspomnianej telekonferencji, zorganizowanej w związku z premierą płyty, pianista zaprzeczył pogłoskom, że to on sam wstrzymywał publikację nagrania (choć przyznał, że dwukrotnie montował

materiał). Dał wyraz swemu rozgoryczeniu z powodu niezamieszczenia na płycie archiwalnego nagrania *Sonaty skrzypcowej* Grażyny Bacewicz w jej własnym wykonaniu z 1959 r. – Bardzo zależało mi na dodaniu na płytę tego tracku, żeby pokazać piękno muzyki i talent Bacewicz jako instrumentalistki – powiedział Zimmerman, winiąc za to fiasko Polskie Radio, w którego archiwum nagranie się znajduje. Jego zdaniem firma zaproponowała szefom Deutsche Grammophon nie-realne warunki licencji – ograniczenie nakładu i czasu publikacji.

– Sęk w tym, że w 2009 r. wygasły prawa producenckie i wykonawcze – wyjaśnia Witold Pasek, dyrektor Radiowej Agencji Fonograficznej. – Polskie Radio nie może sprzedać czegoś, czego nie posiada. Obie firmy nie dogadały się w sprawie warunków udostępniania zapisu cyfrowego z archiwum radia i do sklepów trafiła płyta z Bacewicz bez grającej Bacewicz (do końca lutego w Polsce sprzedano dwa tysiące egzemplarzy).

Krystian Zimmerman podkreśla, że traktuje temat bardzo osobiście, bo to „przepiękna muzyka”. – Panią Bacewicz uwielbiam. Była to zupełnie niezwykła kobieta, wspaniała kompozytorka, świetna instrumentalistka. Jej muzyka może być z powodzeniem grana na całym świecie.

O nagraniach

Krystian Zimmerman niechętnie mówi o swoich nagraniach. Nigdy do nich nie powraca, nawet wtedy, gdy nagrywa jakiś utwór ponownie, jak w przypadku koncertów fortepianowych Chopina czy *Koncertu d-moll* Brahmsa. Gdy tylko powraca temat zarzuconych przez niego projektów płytowych, pianista wykorzystuje to jako okazję do wyrażenia swojego sceptycyzmu wobec fonografii („muzyka nigdy nie była sztuką audio”).

Z wypowiedzi artysty wynika, że w archiwach Deutsche Grammophon znajduje się ok. dziesięciu nieukończonych przez niego z różnych przyczyn nagrań, wśród nich utwory Schuberta i Beethovena oraz nagrywane od lat 70. (!) sonaty Chopina („nie da się nagrać tych sonat”) i preludia Szymanowskiego, zarejestrowane w 1991 r. („do wydania płyty brakuje w nagraniu dziesięciu minut”).

Prawdopodobnie perfekcjonizm Zimmermana („moje interpretacje są wypracowane do ostatniej nuty”), który przejawia się w podróżyowaniu od 20 lat z własnym fortepianem oraz w dokonywanych na własną rękę innowacjach konstruktorskich, spowoduje, że owe cenne interpretacje nigdy nie ukażą się na płytach; także dlatego, że pianista odcina się od rzeczy, które robił kiedyś („ja już z tamtym człowiekiem, którym byłem, nie mam nic wspólnego”).

Artysta koncentruje się na występach solowych i kameralnych (coraz rzadziej współpracuje z orkiestrą). Nie chce już występować w Stanach Zjednoczonych. Nie interesuje go Rosja, bo choć ceni bardzo jej kulturę, to jednak nie może darować Rosjanom, że nie dopuszczają do wyjaśnienia sprawy Katynia. Zimmerman wprawdzie nie chce występować w Polsce, jednak uważa się za wielkiego patriotę.

not. asd

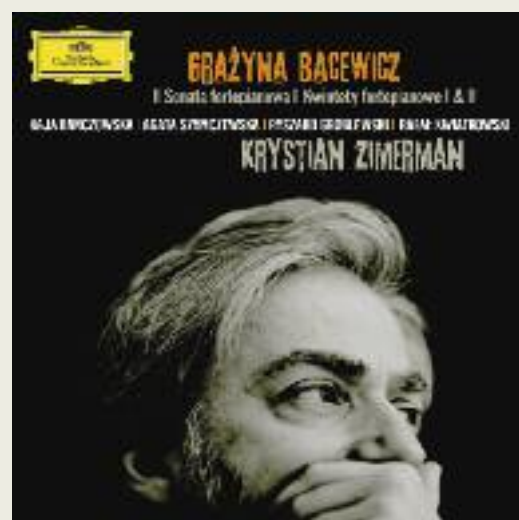
Bacewiczówna i Zimmerman

Czy sławny pianista otworzy nam uszy na niedocenioną kompozytorkę?

O Grażynie Bacewicz Krystian Zimmerman może mówić długo i z prawdziwą pasją. Jego wieloletniej fascynacji nieco zapomniana kompozytorka zawdzięcza bezprecedensową promocję swej muzyki w świecie. Pamiętna seria koncertów w pięciu polskich miastach, zorganizowana przez pianistę w 100-lecie urodzin Bacewiczówny, pozwoliła odkryć ją na nowo także w kraju. Pokłosie tego projektu, realizowanego wspólnie z zaproszonymi przez Zimmermana wybitnymi muzykami, stanowi wydana właśnie płyta. Album jest nie tylko hołdem złożonym Grażynie Bacewicz, ale też szansą na częstszą obecność jej twórczości w światowym obiegu. Na publikację płyty z kwintetami fortepianowymi i *II Sonatą fortepianową* Bacewiczówny pianista namawiał wytwórnię Deutsche Grammophon od blisko 10 lat, ale dopiero kiedy szefem firmy został otwarty na eksperymenty Michael Lang, jego marzenia mogły się spełnić. Nic też dziwnego, że album, który ukazuje się z blisko dwuletnim opóźnieniem, jest wypieszczony i dopracowany niemal w każdym calu. Rocznicowy projekt Zimmermana z udziałem czworga świetnych polskich smyčkowców (Kai Danczowskiej, Agaty Szymczewskiej, Ryszarda Groblewskiego i Rafała Kwiatkowskiego) budził od początku wielkie emocje. Podsyły je problemy z organizacją koncertów w Warszawie i Krakowie, skutkiem czego publiczność musiała ich wysłuchać w nieadekwatnych akustycznie aulach uniwersyteckich. Mimo to muzyka Bacewiczówny zagrana z pasją i polotem okazała się znakomicie napisana, pełna intensywnych barw i emocji. Tę wyjątkową jakość udało się utrwalić także w nagraniu zrealizowanym w nowoczesnej sali katowickiej Akademii Muzycznej tuż po zakończeniu tournée.

2.

Dotyczy to w równym stopniu dzieł kameralnych, co świetnie brzmiące na płycie *II Sonata fortepianowa* (1953), stanowiącej ekspresyjną oś całego nagrania. Utwór, którego pierwszą wykonawczynią była kompozytorka (świetna skrzypaczka i pianistka), spopularyzował przed laty prof. Andrzej Jasiński. On też „zaraził” swym entuzjazmem Krystiana Zimmermana. Profesora nie zawiodła intuicja. Wykonanie Zimmermana podnosi bowiem *Sonatę* Bacewiczówny do rzędu najciekawszych utworów fortepianowych XX wieku. Jest nie tylko rewelacją w sensie interpretacyjnym, ale również odbiciem zmian, jakie dokonały się w samym artyście od czasów jego pierwszego nagrania tego utworu dla wytwórni Muza w 1977 r. – W moim dzisiejszym podejściu jest więcej emocji i wiarygodnej pasji, więcej prawdziwego przeżycia – wyznał niedawno dziennikarzom. I jeśli młodzieńcze ujęcie Zimmermana uderzało prokofiewowską energią, neoklasycznym ładem i barbarzyństwem spod znaku Bartoka, to współczesne, niemal o trzy minuty dłuższe (!), stoi na przeciwnym biegunie ekspresji. Determinuje je nowoczesna brzmieniowość, skłonność do liryzmu i emocje – wyraziste, silnie skonstrastowane, autentycznie przeżyte; niezwykle gwałtowne, porywające impetem w począt-



kowym *Maestoso – Agitato*, zderzone z refleksyjną, oniryczną aurą *Larga* i rytmicznym żywiołem finałowej *Toccaty*. Zaskakująco brzmi na tym tle oberkowy refren, obiektywnie odczytany w młodzieńczym nagraniu pianisty, tu nieco groteskowy, ujęty w nawias umowności, prowadzący do wirtuozowskiej, szaleńczej kulminacji.

3.

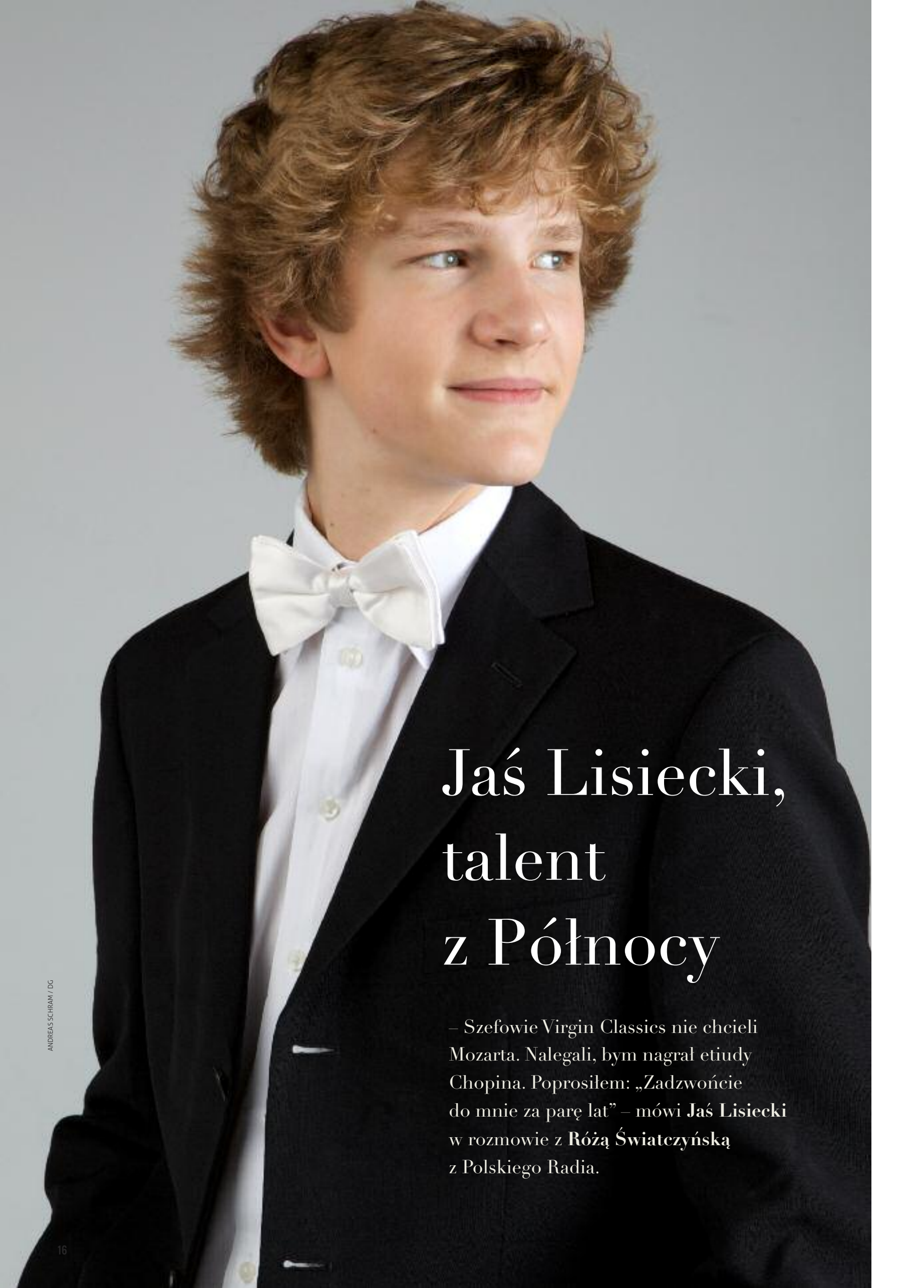
Podobna intensywność wyrazu wyróżnia oba kwintety fortepianowe, do których wykonania Zimmerman zaprosił Kają Danczowską i wybranych przez nią młodych muzyków. W ich grze słychać doskonałe porozumienie i kameralne partnerstwo, oparte na wzajemnej inspiracji. Znakomicie brzmi otwierający płytę *I Kwintet*, dzieło zaledwie o rok starsze od *II Sonaty*, będące mocnym wprowadzeniem w neoklasyczną twórczość kompozytorki. Niemala w tym zasługa wybitnych smyčkowców, dzięki którym jej muzyka okazuje się wyjątkowo spójna i świeża. Pięknie zestrojone smyczki brzmią tu niezwykle soczyscie, a instrumentalna precyzja całej czwórki pozwala docenić mistrzowski warsztat Bacewiczówny. Oberkowe *Presto* skrzy w ich wykonaniu dowcipem i radością muzykowania; w pamięć zapada także natchnione *Grave*, bliźniaczy odpowiednik *Larga* z *II Sonaty*, dedykowane przez muzyków siostrze kompozytorki, zmarłej niedawno Wandzie Bacewicz.

4.

Późniejszy o 13 lat *II Kwintet* to już zupełnie inny świat dźwięków. Muzyka, będąca próbą przeniesienia do własnej twórczości zdobyczy awangardy, eksponuje element sonorystyczny, ale też drapieżno-liryczną ekspresję Bacewiczówny. Wykonawcy, potraktowani tu bardziej solistycznie, imponują wirtuozerią, wyrazistymi osobowościami i dźwiękową wrażliwością. Tym razem jednak ton narzuca fortepian; całość brzmi romantycznie i nowatorsko, choć może nie tak sugestywnie, jak w przypadku *I Kwintetu*. Chciałoby się niekiedy, by muzycy zapomnieli o nagraniowej presji i utrzymali temperaturę pamiętnych koncertów. To jednak, w kontekście tak krótkiej współpracy, spore wyzwanie. Tym większe uznanie dla Zimmermana i jego kameralnych partnerów, którzy tak wspaniale upomnieli się o twórczość polskiej kompozytorki. Jej muzyka zasługuje, by odkrył ją dla siebie świat.

Róża Świątczyńska (Polskie Radio)

Grażyna Bacewicz, II Sonata fortepianowa, Kwintety fortepianowe I & II, Krystian Zimmerman, Kaja Danczowska, Agata Szymczewska, Ryszard Groblewski, Rafał Kwiatkowski
DEUTSCHE GRAMMOPHON

A portrait of a young man with curly brown hair, wearing a black tuxedo jacket, a white dress shirt, and a white bow tie. He is looking slightly to his right with a gentle smile. The background is a plain, light gray.

Jaś Lisiecki, talent z Północy

– Szefowie Virgin Classics nie chcieli Mozarta. Nalegali, bym nagrał etiudy Chopina. Poprosilem: „Zadzwońcie do mnie za parę lat” – mówi Jaś Lisiecki w rozmowie z Różą Świąteczną z Polskiego Radia.

W latach 80. cudownym dzieckiem wielkich wytwórni był Evgeny Kissin, od kilku miesięcy jest nim Jan Lisiecki, Polak urodzony w Kanadzie. Nasz bohater podpisał kontrakt fonograficzny z wielką wytwórnią płytową Deutsche Grammophon. I to na królewskich warunkach. „Mały książę fortepianu”, jak nazwała go prasa, został najmłodszym pianistą tej legendarnej wytwórni, trzecim Polakiem w jej barwach (po Zimermanie i Blechaczem), a być może najmłodszym zakontraktowanym artystą w historii fonografii.

Róża Świątczyńska (Polskie Radio): Co znaczy dla ciebie być artystą Deutsche Grammophon?

Jaś Lisiecki: To ogromny zaszczyt i wielka odpowiedzialność. Mam dopiero 15 lat, a ta renomowana firma wierzy, że mogę im coś ciekawego powiedzieć. Nie wiem, czy mają rację, ale to dla mnie szansa, aby się czegoś nauczyć.

Czy podpisanie kontraktu bardzo zmieniło twoje życie? Nieczęsto zdarza się to w tak młodym wieku...

Decyzję podjąłem z rozważą i po długim namyśle. Na początku zgłosiła się do mnie wytwórnia Virgin Classics. Zaproponowałem im koncerty Mozarta, ale nalegali na etiudy Chopina. Poprosiłem więc, by skontaktowali się ze mną za parę lat, bo nie czuję się jeszcze na siłach.

Tymczasem w kwietniu 2010 r. zadzwonili do mnie przedstawiciele Deutsche Grammophon, wkrótce przylecieli też na moje występy. Ute Fesquet, wiceprezydent firmy, słuchała mnie w Montrealu i Toruniu. Michael Lang, szef DG, był na moim koncercie w Warszawie podczas festiwalu „Chopin i jego Europa”. Rozmawialiśmy o współpracy, o repertuarze, o moich planach...

13 października podpisałem pięcioletni kontrakt, który daje mi pełną swobodę artystyczną. Nie ma w nim dat, to ja decyduję o repertuarze i terminie nagrania. Mogę dzięki temu planować z wieloletnim wyprzedzeniem i poświęcić czas na naukę. Być może w ogóle nie będę gotów wejść do studia, ale na pewno nie zrobię tego dla samej ambicji wydania płyty.

Na twoim debiucie płytowym mają się znaleźć koncerty Mozarta. Spełnisz więc swoje marzenie...

Jesienią tego roku planuję nagrać *Koncert d-moll* KV 466 i *C-dur* KV 467. Nie wiem tylko jeszcze z kim. Biorę pod uwagę różne sugestie związane z wyborem dyrygenta. Ważne jest dla mnie także brzmienie smyczków, od tego uzależniam dobór orkiestry. Mam nadzieję, że będą to mądre decyzje, potem muszę tylko dobrze zagrać.

W związku z tym nagraniem miałeś spotkać się w styczniu z Danielem Barenboimem. Udało się?

Do spotkania doszło w Berlinie, gdzie miałem też okazję zagrać przed Yefimem Bronfmanem. Maestro Barenboim jest niesamowitym człowiekiem i wielką osobowością! Poznanie tak wybitnego dyrygenta to przywilej i inspiracja. Ale mam pewne wą-

pliwości co do efektu naszej współpracy. Ja jednak żyję w trochę innej rzeczywistości. Nie jestem pewien, czy udałooby nam się razem stworzyć coś świeżego. Gdzieś czytałem, że nie da się porównać *Koncertu C-dur* KV 467 Mozarta w wykonaniu Dinu Lipattiego, czy innych wielkich artystów przeszłości, z jakimkolwiek z dzisiejszych nagrań. Czegoś im jednak brakuje, może humanizmu? W Mozarcie nie ma miejsca na popisy ani na własne ego.

Do tego koncertu napisałeś własną kadencję – czy to oznacza, że nie tylko grasz na fortepianie, ale też komponujesz?

To oznacza tylko tyle, że nie znalazłem takiej kadencji do *Koncertu C-dur*, która by mi się podobała, więc skomponowałem swoją.

Pewnie wiele razy słyszałeś, że jesteś cudownym dzieckiem. Jak do tego podchodzisz?

Nie zwracam uwagi na określenia, ale jeśli dzięki nim ludzie przychodzą na koncert, to bardzo dobrze. Mnie interesuje tylko to, jak gram. Męczą mnie te wszystkie działania służące promocji. Mamy przez to ogromną liczbę tzw. talentów. Niemodne jest być kimś normalnym i pokazywać piękno muzyki bez popisywania się osobowością. A ja jestem zwyczajny Jaś i chciałbym ludzi inspirować, a nie robić na nich wrażenie. Wolę takie reakcje, jak list pewnego pilota, który po obejrzeniu mojego nagrania zaprzagnął nauczyć się gry na fortepianie.

Jesteś zwyczajnym chłopcem, a jednak twoja edukacja muzyczna przebiega dość nietypowo. Udało ci się uniknąć szkolnego reżimu...

I całe szczęście! Rodzice nigdy nie planowali mojej kariery. Uczyłem się muzyki w rodzinnym mieście, pod kierunkiem tylko jednego nauczyciela, Glenna Montgomery'ego. W kulturalnej wiosce, jaką jest Calgary, nikt nie wywierał na mnie żadnej presji.

Zresztą mam wątpliwości, czy prestiżowa szkoła zawsze gwarantuje karierę. Czy można „produkować” artystów? Świetnych pianistów na pewno, ale ktoś taki jak Rubinstein był tylko jeden, podobnie jak Lipatti. Ja uczę się, od kogo tylko mogę. Wiele daje mi współpraca z dyrygentami i orkiestrami, bardzo ważny jest też kontakt z publicznością. Gram dla wybitnych muzyków, nie tylko pianistów, i uważnie słucham ich rad. W maju np. wykonam *Sonatę* Saint-Saënsa z jednym z najwybitniejszych współczesnych skrzypków, Jamesem Ehnesem. Zagramy także wspólnie *Kwartet g-moll* Brahmsa. To dopiero będzie super lekcja!

Kto wywarł największy wpływ na rozwój twojego talentu? Są muzycy, którzy cię inspirują?

Talent to dar, może się rozwinąć lub nie. To czasem również przeszkoda. Wierzę, że najważniejszy sens ma praca nad muzyką, bo ona daje mi radość. Nie chcę ulegać żadnym modom. Myślę, że w czasach Lang Langa ważny jest szacunek dla estrady i pewna elegancja, jaką miał Artur Rubinstein. Chciałbym pozostać wierny jego tradycji. Nieustanną inspiracją do nauki i pracy nad sobą jest dla mnie Krystian Zimerman. Wiele nauczyłem się też od Emmanuela Axa. Jest bardzo miły, nie krytykuje innych, jest cie-

kaw, co mają do powiedzenia. Spotkanie z nim było dla mnie prawdziwą lekcją skromności.

A jaką rolę w twoim życiu pełnią rodzice? Wiem, że mama jeździ z tobą na koncerty...

Oboje są wspaniali, dają mi dużo wolności. Wskazują plusy i minusy bycia muzykiem. Uczą, że najważniejsze jest to, jakim jesteś człowiekiem, a dopiero potem pianistą, muzykiem czy artystą. Im większa wiedza i umiejętności, tym większa skromność i szacunek dla innych. We wrześniu otwieram sezon koncertowy w Paryżu. Mama nie martwi się o to, jak zagram, lecz pyta: „Jak mogę ci pomóc, byś poprawił swój francuski?” – i podsuwa mi Zolę do czytania. Mówię dość dobrze w tym języku, ale można przecież lepiej, jak w muzyce. Tata leci ze mną na koncert do Aspen, w wolnej chwili pojeżdżymy na nartach. Rodzice cieszą się tym, co się w moim życiu ostatnio zdarzyło, ale mają do tego dystans. Mama mówi, że każdy talent jest darem, którym trzeba się dzielić. Ważne, co zostawisz po sobie. Od dziecka gram więc dla szkół i różnych organizacji, pracuję dla UNICEF-u.

W tym roku zdajesz maturę, czyli egzamin dojrzałości. Czujesz się już dojrzały do zawodu koncertującego pianisty?

Pod koniec lutego dostałem wynik ostatniego egzaminu maturalnego. Jestem pierwszym uczniem w stuletniej historii regionu, który ukończył szkołę średnią w wieku 15 lat. Podobnie jak w Polsce, nie jest to typowa sytuacja. Cieszę się, że szkoła pozwoliła mi uczyć się we własnym tempie i że ten etap jest już za mną, bo mam teraz więcej czasu na muzykę. Robię więc to, co kocham. Od września zaczynam studia w Glenn Gould School of Music przy Royal Conservatory w Toronto. Przyznano mi pełne stypendium i indywidualny tok nauczania. Będę miał świetnego nauczyciela, Marca Duranda, któremu ufam.

Jak wygląda twój normalny dzień? Dużo ćwiczysz?

Moje dni nigdy nie są normalne, zresztą nie jestem pewien, co to norma. Ćwiczę w domu. W czasie podróży mniej, bo zwiedzam, chodzę do teatru, galerii, opery, poznaję świat. Tak jak wyczynowi sportowcy nie mam czasu na leniuchowanie, ale nie jest mi z tego powodu przykro.

A co cię interesuje poza sztuką?

Chyba jestem podobny do rówieśników, czytam, biegam, pływam, jeżdżę na nartach i na rowerze. Nie spędzam czasu na Facebooku, choć mam tam profesjonalne konto. Piszę na blogu dla fanów lotnictwa, interesują mnie nowości techniczne. Poza tym słucham jazzu i Pink Floyd.

Miewasz tremę?

Czasami trema bierze się z nierealnych aspiracji, żeby wszystko było perfekcyjne, żeby błyszczeć i dostać owacje na stojąco. Nie stawiam sobie takich wymagań. Mam świadomość obcowania z czymś o wiele większym niż ja – z muzyką, z dziełami wielkich mistrzów.

Nie mam żadnych specjalnych rytuałów związanych z występami. Mama przytula mnie przed koncertem, ➤



życząc mi radości z grania, a ja staram się sprawić przyjemność tym, którzy przyszli na mój koncert.

Często podkreślasz swoje związki z Polską. Jakie znaczenie ma w twoim życiu polskie pochodzenie?

Polska jest ogromną częścią tego, kim jestem, jak myślę i postrzegam świat. Urodziłem się w Kanadzie, ale moim pierwszym językiem był polski. Wychowany jestem w polskiej tradycji i religii, w kraju mieszka moja rodzina i przyjaciele. Mam polskie obywatelstwo i polski paszport.

Polska daje mi bogactwo kultury i historii, fantazję i romantyzm, poezję i ten nieokreślony smutek duszy. Kanada uczy akceptacji innych, tolerancji i doceniania demokracji. Jej zawdzięczam miłość do przestrzeni, przyrody i wolności myślenia.

Historii Polski uczyłem się jeszcze do niedawna w polskiej szkole, a będąc w kraju zawsze odwiedzam muzea i galerie, poznaję nowe miasta. Mam cichą nadzieję, że jak tu znów przyjadę, dziennikarze nie będą mnie wciąż pytać, czy czuję się bardziej Polakiem czy Kanadyjczykiem, bo na to pytanie nie ma tak naprawdę odpowiedzi.

Rozmawiała **Róża Świątczyńska** (Polskie Radio)

Rozmowa powstała w lutym tego roku, tuż po powrocie Jasia z trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych.

Jaś Lisiecki jest zdobywcą nagrody Diapason d'Or za płyty z koncertami fortepianowymi e-moll i f-moll pod dyktando Howarda Shelleya, którą wydał Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Wielokrotnie grywał w Warszawie na Festiwalu „Chopin i jego Europa”. W ubiegłym roku wystąpił z 90 koncertami na całym świecie. Od niedawna o jego artystyczne interesy dba jedna z najważniejszych agencji koncertowych, IMG Artist z Nowego Jorku. **BM**

Uśmiech rzadko schodzi mu z twarzy



ARCH. RODZINNE

Prosi, by go nazywać Jasiem lub Jaśkiem. Urodził się 23 marca 1995 r. w Calgary. Jego rodzice, ogrodnicy, wyjechali z Polski parę lat wcześniej i osiedlili się na południu Kanady. Gdy Jasiek poszedł do szkoły, okazało się, że nauka przychodzi mu z łatwością. Za namową nauczycielki rodzice posłali go na zajęcia z muzyki, która w sposób niewymuszony stała się jego największą pasją. Wymaganiom zawodu oddaje się bez przymusu. Jego wrażliwość na barwę instrumentu, na piękno frazy i ekspresję emocji to dar.

Jaki jest prywatnie? Nasuwa mi się słowo rozbrykany, w znaczeniu najsympatyczniejszym z możliwych. Podczas naszego pierwszego wywiadu nie mógł usiedzieć w jednym miejscu. Uśmiech rzadko schodzi mu z twarzy i tylko wtedy, gdy Jasiek czuje się niepewnie w towarzystwie albo siada do fortepianu. Wtedy staje się poważny i skupiony, jednak kiedy tylko zabrzmi ostatni akord, znów bierze górę jego wesoła, bezpretensjonalna natura.

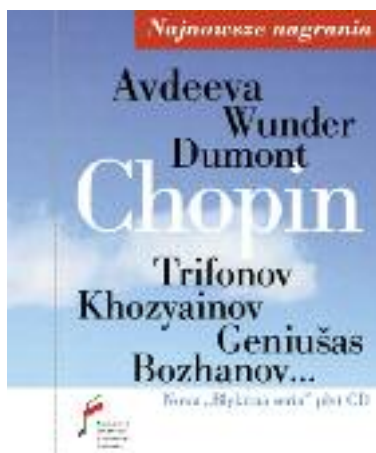
Jego drugą pasją jest latanie: podróże samolotem, zwiedzanie lotnisk, oglądanie kokpitów. Niedawno wrócił

z pięciodniowej wyprawy dookoła świata, którą odbył z ojcem. Odwiedzili San Francisco, Zurych, Hongkong, Seul, Monachium i Frankfurt. Często powtarza, że chętnie zostałby zawodowym pilotem.

Jaś ma niezwykłą mamę, Anitę. To ona zawsze powtarza, że „co rośnie wolno, rośnie zdrowo”. Jeździ z nim na wszystkie koncerty, broni przed natrętnymi agentami, przytula na dobranoc, pozwala na wiele swobody – ale gdy za bardzo ponosi go temperament, potrafi go okiełznać syna jednym spojrzeniem.

Chętnie znajduje czas na lekturę. Podchodzi do niej dwutorowo, poznając współczesne i klasyczne pozycje. Ostatnio udało mu się znaleźć czas na *Music Quicks Time* Daniela Barenboima, *Chłopca z latawcem* Khaleda Hosseini i *Wtorki z Morriem Mitcha* Albo-ma. Właśnie kończy *Wojnę i pokój*, poznał *Hamleta*, *Dżumę* i *Metamorfozy* Owidiusza oraz *Przemiannę* Kafki.

Maciej Łukasz Gołębiowski



Nowe płyty Instytutu Chopina

14 stycznia 2011 roku odbyło się prawykonanie *Pieśni zadumy i nostalgii* na sopran, mezzosopran, baryton, chór i orkiestrę Krzysztofa Pendereckiego, utworu zamówionego przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w związku z wielkim jubileuszem. Na kolejne urodziny Chopina 1 marca utwór ten został powtórzony, uroczyste zamykając obchody 200. rocznicy urodzin Chopina. Na tę okoliczność, w ograniczonym nakładzie nie przeznaczonym do sprzedaży, Instytut wydał pamiątkową płytę z prawykonania dzieła pod dyktando Valery'ego Gergieva.

Kluczową rolę w tym utworze pełni wiersz *Fortepian Chopina* Cypriana Kamila Norwida, który kompozytor nazwał requiem. Żałobny finał poprzedzają dwie części – baśniowa i nokturnowa – oparte głównie na wierszach poetów okresu Młodej Polski (tytuł utworu *Powiało na mnie morze snów* zaczerpnął Penderecki z wiersza Tadeusza Micińskiego). W prawykonaniu, które odbyło się 14 stycznia 2011 r., wzięli udział Wioletta Chodowicz (sopran), Agnieszka Rehlis (mezzosopran) i Mariusz Godlewski (baryton). Bibliofilsko wydana płyta zawiera m.in. książeczkę z wybranymi wierszami i wywiadem z Krzysztofem Pendereckim.

Instytut Chopina rozpoczął też tzw. *Błękitną serię* płytową z portretami największych indywidualności XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Do tej pory ukazało się 6 dwupłytowych albumów: Yulianna Avdeeva, Evgeny Bozhanov, Ingolf Wunder, Daniil Trifonov, Lukas Geniušas i François Dumont. Wkrótce kolejna szóstka. Wszystkie nagrania pochodzą z przesłuchań konkursowych, koncertów laureatów, czasem uzupełniane są nagraniami z prób. **Red.**



KONKURS ARCHITEKTONICZNY 2010 ARCHITECTURAL COMPETITION 2010

PROJEKT SIEDZIBY ORKIESTRY SINFONIA VARSOVIA I NOWEJ SALI KONCERTOWEJ DLA WARSZAWY THE PROJECT OF THE SINFONIA VARSOVIA ORCHESTRA SEAT AND THE NEW CONCERT HALL FOR WARSAW

I nagroda / I prize: **Atelier Thomas Pucher GmbH, Graz, Austria**



Rudy Ricciotti

Wybrałbym projekt poetycki, który pozwala puścić wodze wyobraźni, a jednocześnie jest metaforą najświeższych złożeń architektonicznych świata. Byłbym szczęśliwy, gdyby podobny pomysł został kiedyś zrealizowany w Paryżu.
We have chosen a poetic project, which allows to free rein to your imagination, and yet it is a metaphor for the world's most famous architectural designs. I would be mostly happy if a similar idea was once done in Paris.

Jerzy Szczepanik-Dzikowski

To nie jest budowanie domu. To jest kreowanie miejsca. Aż na tym / tylko na tym polega wartość tej pracy.
This is not just building a house. This is creating a new space. Until this and only this is the value of this work.

Tomasz Konior

Ten mur nie dzieli, łączy wszystkie elementy całego terenu tworząc przestrzeń niezwykłą / sekretną.
This wall does not divide, it combines all the elements of the entire area, creating a unique and secret space.

Eckhard Kahle

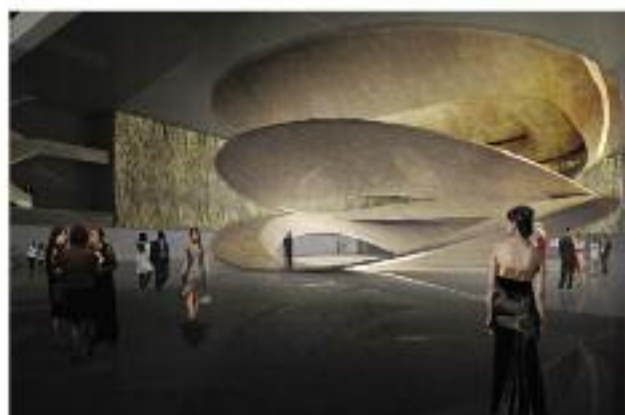
Z każdego miejsca na widowni będzie można usłyszeć dźwięk o naprawdę wysokiej jakości.
From anywhere in the audience there will be a high quality of sound hearable.

Bohdan Paczowski

Mur, zaprojektowany przez Thomasa Puchera, wyznacza miejsce i bierze je w posiadanie, ale jednocześnie je otwiera i stwarza możliwość przenikania, odkrywania...
The wall, designed by Thomas Pucher, marks the place and takes it into possession, but it also opens up the space and creates the possibility of penetration, discovery...

Krzysztof Penderecki

Jestem przekonany, że nowa warszawska sala koncertowa okaże się być nie tylko wybitnym dziełem architektury, ale także, a może przede wszystkim miejscem atrakcyjnym zarówno dla wykonawców jak i słuchaczy, miejscem charakteryzującym się wspaniałą akustyką.
I am convinced that the new concert hall of Warsaw will prove to be not only an outstanding masterpiece of architecture but also, or maybe above all, an attractive venue, both for the performers and for the audience, a venue distinguished by its wonderful acoustics.



Szanowni Państwo,

Pięć miesięcy temu, w czerwcu, obiecaliśmy, że jeszcze w tym roku poznamy Państwa projekt miejskiej sali koncertowej, która powstanie w siedzibie Orkiestry Sinfonia Varsovia przy ul. **Grochowskiej 272**. Słowa dotrzymaliśmy. (...) Sinfonia Varsovia Centrum to ważny projekt dla naszego miasta – kandydata do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Dlatego chcielibyśmy, żeby w 2016 roku placówka mogła już służyć mieszkańcom.

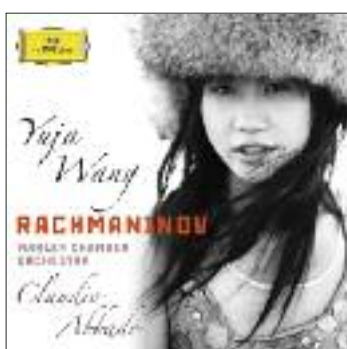
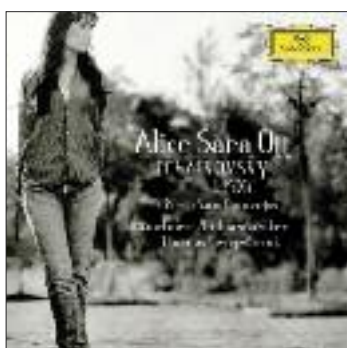
Dear Sirs and Madams,

Five months ago, in June, we promised that this year we will acquaint you with the design of the urban concert hall which will be built in the headquarters of Sinfonia Varsovia, located in **Grochowska 272** street. We kept our promise. (...) Sinfonia Varsovia Center is an important project to our city – the candidate for the European Capital of Culture 2016. That is why we would like our center to serve the citizens of Warsaw in 2016.

Hanna Gronkiewicz-Waltz, Prezydent m. st. Warszawy, listopad 2010r.
Hanna Gronkiewicz-Waltz, Mayor of the City of Warsaw, November, 2010

Młode twarze fonografii

Kogo warto słuchać bardziej, a kogo mniej?



James Ehnes (skrzypce)

Nie jest to debiutant, lecz artysta, który ma w dorobku ponad 20 różnorodnych płyt, od Bacha do Adamsa. Tym niemniej warto wspomnieć o tym znakomitym, a chyba mało znanym w Polsce skrzypku, zwanym „Jaszą Heifetzem naszych czasów”. Ma 35 lat, pochodzi z Kanady, wydaje się być szczerym artystą, to znaczy bez komercyjnego nastawienia do sztuki. Jego nagrania publikuje niezależna angielska firma Onyx, skupiająca artystów tej klasy, co Barbara Bonney, Yuri Bashmet czy Viktoria Mullova. Pod jej szyldem ukazały się cztery płyty Ehnesa z koncertami Barbera, Korngolda i Waltona, Elgara oraz Mendelssohna (nowość). Odrębna sprawa to kapitalny album *Homage*, na którym Ehnes zaprezentował 12 najwyższej klasy włoskich skrzypiec i altówek z kolekcji Fultona, pokazując indywidualne brzmienie każdego z tych wspaniałych instrumentów. Swoją świetną techniką Kanadyjczyk podporządkowuje muzyce, cieszy się graniem, śpiewa na skrzypcach i jest w tym wszystkim absolutnie naturalny – a to przecież wielka sztuka.

Ildebrando D'Arcangelo (bas baryton)

Jest to śpiewak wprost fenomenalny, typ artysty, który natychmiast zapada w pamięć. Jego życiową rolą jest Leporello z *Don Giovanniego* Mozarta, komiczny sługa wielkiego uwodziciela. Tę wspaniałą partię śpiewał już w wieku 25 lat, pod dyktando Johna Eliota Gardinera, w parmeńskiej produkcji utrwalonej na płytach Deutsche Grammophon. W 2006 r. wcielił się w tę rolę u boku Thomasa Hampsona na Festiwalu w Salzburgu w inscenizacji Martina Kušaja, zarejestrowanej na DVD przez Decca Classics. D'Arcangelo jest wymarzoną Leporellem, ruchliwym rezonerem, którego wszędzie pełno. U Kušaja stał się osią całego spektaklu. Urodził się dla sceny – przemawia za tym nośny, bardzo plastyczny w wyrazie głos (dysponuje świetną koloraturą), uniwersalna uroda, naturalność

i swoboda na scenie. Trzy lata temu ukazała się jego pierwsza solowa płyta z ariami z oper Händla, w maju wejdzie na rynek nowa – z Mozartem, m.in. ze słynną „arią katalogową” Leporella z I aktu *Don Giovanniego*.

Lisa Batiashvili (skrzypce)

Wcześniej była w Sony Classical, obecnie zadebiutowała w Deutsche Grammophon, dla której to firmy nagrała płytę *Echoes of Time*, jedną z nowszych premier tej wytwórni. Komu, jak nie tej 28-letniej Gruzince, urodzonej jeszcze w granicach byłego Związku Radzieckiego, można było powierzyć projekt nagrania dzieł kompozytorów, na których życie i twórczość sowietyzm wywarł przemożny wpływ? To Szostakowicz (*I Koncert skrzypcowy a-moll*), emigranci Kanczeli i Pärt pod dyktando Esy-Pekki Salonen oraz Rachmaninow nagrany przez Batiashvili w duecie z pianistką Hélène Grimaud. Skrzypaczka sprawdziła się na płycie bardzo dobrze. Wydobywa ze skrzypiec Stradivariusa bogate brzmienie, gra przekonująco, z krystaliczną czystością, acz nie wstrząsająco. Z pewnością dzięki płycie w DG skrzypaczka zdobędzie mocniejszą pozycję w licznej grupie solistek swego pokolenia.

Alice Sara Ott i Yuja Wang (fortepian)

Śliczna 23-latką niemiecko-japońskiego pochodzenia jest jedną z najmłodszych artystek w katalogu Deutsche Grammophon. Zadebiutowała z rozmachem płytą z arcytrudnymi *Etiudami transcendentalnymi* Liszta, po których przyszedł czas na walce Chopina. Pianistka skupia się na muzyce romantycznej i poprzeczkę ustawia wysoko – wybierając jeden z najtrudniejszych cykli fortepianowych, to znów biorąc się za coś tak potwornie osłuchanego jak *Koncert b-moll* Czajkowskiego, w którym warto mieć do zaproponowania coś nowego, aby takie nagranie miało sens. Najnowsza jej płyta to właśnie Czajkowski zestawiony z inną „popisówką” – *I Koncer-*

tem Es-dur Liszta. Alice Sara Ott pokazuje, że ma mocne uderzenie, złożone akordy bierze z taką łatwością, że stapiają się w jeden głos, i co więcej w jej grze jest sporo romantycznego wzruszenia.

W łonie tej samej wytwórni konkurentką dla Ott może być jej chińska rówieśniczka, Yuja Wang, którą wyraźnie oczarowany jest wielki dyrygent Claudio Abbado. Niedawno odbyła się premiera jej drugiej płyty, tym razem z towarzyszeniem Mahler Chamber Orchestra. Przyjemnie słuchać wspaniałej współpracy solistki, orkiestry i wytrawnego dyrygenta, jakim jest Abbado, w utworach Rachmaninowa: *Koncert c-moll* oraz *Rapsodii na temat Paganiniego*. Technika pianistyczna Wang jest poza dyskusją, prawdziwie błyskotliwa, podobać się może przede wszystkim jej dojrzały ton.

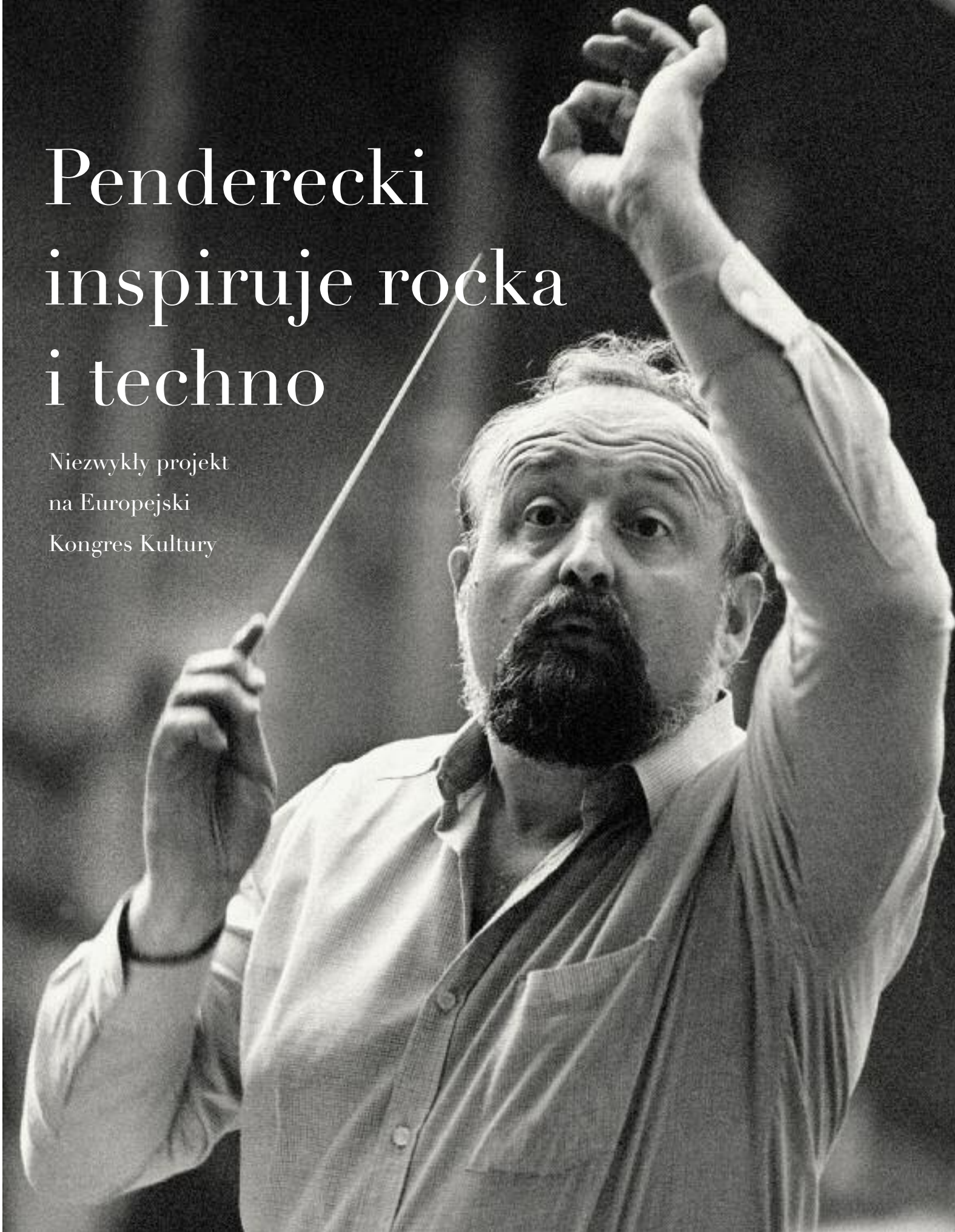
Vittorio Grigolo (tenor) i Magali Mosnier (flet)

Dobrych tenorów nigdy za wiele, bo to trudny głos. Od czasu, gdy kariera Rolando Villazóna zaczęła podupadać, wśród tenorów lirycznych wciąż szuka się nowego objawienia. Czy jest nim Vittorio Grigolo, który całkiem niedawno zadebiutował w Sony Classical płytą *The Italian Tenor*. Jest to atrakcyjny zestaw arii Donizettiego, Verdiego i Pucciniego. Tenor – sądząc po zdjęciach – jest piękny jak marmur, śpiewa ładnie, acz temperatura jego wykonania jest średnia. Nie można przecież lekceważyć jego występów na słynnych scenach w rodzaju Covent Garden, gdzie partneruje takim gwiazdom, jak Anna Netrebko. Całkiem niedawno ukazała się w Sony Classical druga płyta francuskiej flecistki Magali Mosnier, która wraz ze Stuttgarter Kammerorchester w miły dla ucha sposób, w kulturalnym wykonaniu, robi przegląd utworów Johanna Sebastiana Bacha na flet – w oryginale lub transkrypcji.

Anna S. Dębowska

Penderecki inspiruje rocka i techno

Niezwykły projekt
na Europejski
Kongres Kultury



HULTON ARCHIVE / GETTY IMAGES / FLASH PRESS MEDIA

Krzysztof Penderecki, Jonny Greenwood, gitarzysta zespołu Radiohead, oraz Aphex Twin, guru współczesnej muzyki elektronicznej, spotkają się we wspólnym projekcie muzycznym, którego kuratorem jest Filip Berkowicz. Światowe premiery ich kompozycji zabrzmiały na początku września podczas Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu.

Wydarzenie zapowiada się niezwykle – dwaj słynni artyści z Wielkiej Brytanii postanowili na nowo zaaranżować i wykonać muzykę wczesnego Pendereckiego. Podczas dwóch koncertów wykonane zostaną utwory z lat 1960–62: *Ofiarom Hiroszimy – Tren* (8' 37"), *Kanon* oraz *Polymorphia*.

Główną inspiracją dla brytyjskich artystów ma być ten ostatni utwór, którego prawykonanie odbyło się równo 50 lat temu. Jonny Greenwood skomponuje więc *48 Responses to Polymorphia*, zaś Aphex Twin – *Polymorphia Reloaded*.

W programie znajdą się także odwołania do pochodzącego z 1960 r. *Trenu*. Jego autorską interpretację ma przedstawić Aphex Twin, zaś gitarzysta Radiohead przypomni swój sztandarowy utwór *Popcorn Superhet Receiver*, inspirowany tym właśnie dziełem polskiego twórcy. Uzupełnieniem programu będą fragmenty ze ścieżki dźwiękowej *There Will Be Blood* Greenwooda oraz dwa didżejskie sety Aphexa Twina.

Tomasz Handzlik

Ściana białego hałasu

– Penderecki zmienił moje podejście do muzyki
– mówi Jonny Greenwood z Radiohead w ekskluzywnym wywiadzie dla „Beethoven Magazine”.

Jonny Greenwood to gitarzysta, pianista i współautor większości utworów Radiohead, jednej z najważniejszych grup alternatywnego rocka. Jest artystą, który równie dobrze sprawdza się w świecie muzyki rockowej, jak i poważnej. Od 2004 r. pełni funkcję kompozytora-rezydenta w BBC Concert Orchestra i wielokrotnie manifestował fascynację twórczością Krzysztofa Pendereckiego. To właśnie w *Popcorn Superhet Receiver* odwołuje się wprost do techniki kłasterów, zastosowanej w *Trenie*. Podobne inspiracje twórczością polskiego kompozytora można odnaleźć w albumie Radiohead – *Kid A*.

Tomasz Handzlik: Jak doszło do tego, że zafascynowałeś się muzyką Pendereckiego?

Jonny Greenwood: Było kilka powodów. Po pierwsze, ujęło mnie, że za pomocą tradycyjnych metod komponowania potrafił stworzyć zupełnie nowy świat dźwięków. Po drugie, miałem nauczyciela, który zapoznał mnie z fragmentem *Trenu*. Nawet nie podejrzewałem, że można tak komponować! Zacząłem polować na partytury Pendereckiego i pod ich wpływem zupełnie zmieniłem podejście do kwestii tonacji i czasu w muzyce. Fascynuje mnie również, że kompozytor zaczerpnął dużo z muzyki elektronicznej, i że potrafił przenieść swoje obserwacje na grunt kompozycji orkiestrowych. To była jeszcze jedna rzecz godna uwagi.

Gwiazda rocka i awangardowa muzyka klasyczna? To jednak dość niezwykle połączenie.

Dorastając byłem zagorzałym fanem wielu odmian muzyki. Uważałem, że dobry rock, jazz i płyty klasyczne są sobie warte. Zresztą nadal tak sądzę. Kraftwerk, Miles Davis, Olivier Messiaen, Joy Division, The Fall, Lee „Scratch” Perry – wszyscy nagrali wspaniałe płyty, których warto posłuchać.

Przygodę z muzyką zacząłeś od wiolonczeli?

W zasadzie od altówki. Jeszcze jako nastoletni chłopak grałem w orkiestrach młodzieżowych, a także w zespołach grających na fletach prostych. Bywało tak, że po szkole ćwiczyłem z zespołami rockowymi, a w inne dni – z orkiestrami i zespołami barokowymi.

Trzy eksperymenty Pendereckiego

- *Ofiarom Hiroszimy – Tren* (1960) – to skomponowany na 52 instrumenty smyczkowe brawurowy eksperyment artykulacyjno-dźwiękowy, wykorzystujący szmery, glissanda, klaster.
- *Polymorphia* (1961) – pojawiają się w niej skomplikowane linie glissand podobnych do zapisu elektrokardiogramów.
- *Kanon* (1962) – dźwięki wydobywane z instrumentów są równocześnie nagrywane na taśmie i odtwarzane z głośników później.

Na podstawie książki T.A. Zielińskiego *Dramat instrumentalny Pendereckiego*

wymi, grając na flecie. Może i prowadziłem dziwne, podwójne życie, ale dziś po prostu się cieszę, że tyle czasu poświęcałem muzyce.

A który kompozytor pojawił się w Twoim życiu pierwszy: Penderecki czy Messiaen?

Messiaen. Kiedy miałem 15 lat, nauczyciel zaprezentował nam Symfonię *Turangalila*, która zaskoczyła mnie bogactwem barw, jakie może stworzyć orkiestra. Fale Martenota nie tylko wybijały się ponad skrzypce – wydawały się grać zupełnie inny utwór niż reszta orkiestry. To było dla mnie niemal jak zjawisko nadprzyrodzone. Messiaen wciąż żył i tworzył, kiedy byłem nastolatkiem, dlatego wydawał mi się tak samo bliski i współczesny jak jakaś grupa rockowa.

I to od niego zapożyczyłeś fale Martenota?

Dokładnie. Bo to niezwykle instrument, przy którego pomocy możesz zamienić elektronikę w prawdziwe dźwięki. Podobnie jak na wiolonczeli czy altówce w naturalny sposób kontrolujesz strój oraz brzmienie. W porównaniu z falami Martenota syntezator to marna skrzynia pełna przełączników, a nie instrument.

Jesteś kompozytorem-rezydentem BBC Concert Orchestra. To Twoje drugie powołanie, obok grania w Radiohead?

Radiohead grywał już muzykę pisaną pierwotnie na orkiestrę, choć wykorzystywaliśmy do jej interpretacji tylko gitary, klawisze i perkusję. Orkiestrowe myślenie to właśnie ten sposób, w jaki aranżujemy większość naszych kompozycji. Wszystkie instrumenty staramy się traktować na równi, niezależne czy są to cymbalki, laptop, gitara czy cała orkiestra smyczkowa. Jeśli widzimy, że naszym utworom potrzebny jest jeszcze jakiś instrument, nie wahamy się go użyć, nawet jeśli istnieje ryzyko, że zagramy na nim nieporadnie.

Do napisania *Popcorn Superhet Receiver* zainspirował Cię *Tren*. Dlaczego wybrałeś akurat ten utwór?

Penderecki zakończył *Tren* czymś, co nazywam ścianą białego hałasu. To był dla mnie punkt wyjścia. Potraktowałem go jak trójwymiarową bryłę, w której będzie można wyrzeźbić jakieś kształty.

Marzyłeś kiedyś o współpracy z Pendereckim? Nigdy. Wydawało mi się to niemożliwe.

Ale spotkałeś się z kompozytorem po jego londyńskim występie, kiedy dyrygował II Koncertem wiolonczelowym.

To było niezwykle przeżycie. Koncert miał miejsce w Drapers Hall. Siedziałem w pierwszym rzędzie i pierwszy poderwałem się z miejsca, gdy zaczęły się oklaski, a to zupełnie nie w moim stylu. To było dla mnie niepojęte – sala wypełniła się nie tylko melodiami, ale też pięknymi, egzotycznymi chmurami dźwięków. Podejrzewałem, że odpowiada za to jakaś rozbudowana elektronika, tymczasem okazało się, że wszystkie te niesamowite dźwięki gra klasyczna orkiestra.

Właśnie po tym koncercie doszedłem do wniosku, że muzyka Pendereckiego traci najwięcej, kiedy próbuje się ją przenieść na płyty CD. Bo jeśli chcesz usłyszeć jej piękno i wychwycić wszystkie detale, to z racji jej złożoności konieczne jest słuchanie w sali koncertowej. Redukcja 48 instrumentów do dwóch głośników to drastyczne umniejszenie, właściwie barbarzyństwo. To tak, jakbyś chciał oglądać *Łśnienie* na ekranie komórki... Tyle się traci.

Dziś wasza współpraca się zacieśnia. Czego się spodziewasz po projekcie przygotowywanym na Europejski Kongres Kultury?

Pracuję nad utworem, dla którego inspiracją stała się *Polymorphia*. Próbuję do niego podejść na dwa bardzo różne sposoby, zobaczę, który się lepiej sprawdza. Nie wiem jeszcze co z całego tego projektu wyjdzie, ale cieszę się, że Penderecki okazał się umysłem tak otwartym i gotowym do przyjęcia muzyków spoza świata klasyki.

Rozmawiał **Tomasz Handzlik**

Radiohead

To brytyjska kapela rockowa założona w latach 80. przez grupę studentów Oxfordu. W skład zespołu wchodzi Thom Yorke (gitarą, śpiew), Ed O'Brien (gitarą, śpiew), Jonny Greenwood (gitarą, instrumenty klawiszowe), Colin Greenwood (gitarą basową) i Phil Selway (perkuszja).

Początkowo występowali pod nazwą On A Friday (tylko w piątki mieli czas na próby), lecz gdy kilka lat później podpisali kontrakt z EMI, za namową wydawcy zmienili nazwę na Radiohead, zaczerpniętą z tytułu piosenki zespołu Talking Heads. W 1993 r. zadebiutowali płytą *Pablo Honey*. Pochodzący z tego albumu utwór *Creep* stał się swoistym hymnem alternatywnego rocka. Przełomowymi w karierze brytyjskiej grupy okazały się albumy *OK Computer* (1997) i *Kid A* (2000). Pierwszy z nich, w którym łączą się elementy ambientu, trip-hopu, ostrych gitarowych improwizacji, psychodelii i elementów muzyki filmowej, otrzymał nagrodę Grammy jako najlepszy alternatywny album roku. *Kid A* otworzył eksperymentalny okres w karierze zespołu, w którego twórczości coraz wyraźniej zaczęły się pojawiać odwołania do muzyki lat 60. XX w.

28 marca ukazał się nowy album grupy – *The King of Limbs*. **TH**





Barry Douglas



Boris Pergamenschikow



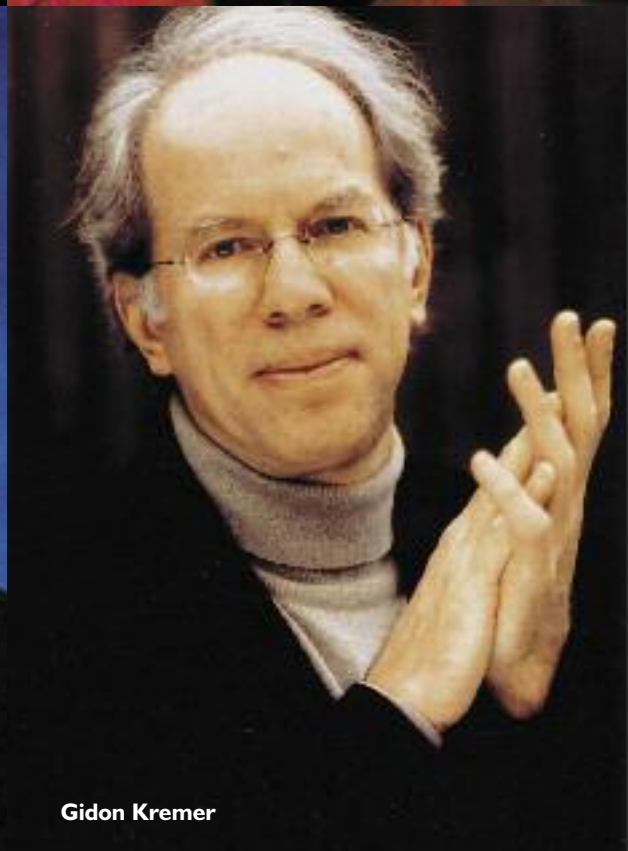
Teresa Berganza



Claudio Bohórquez



Plácido Domingo



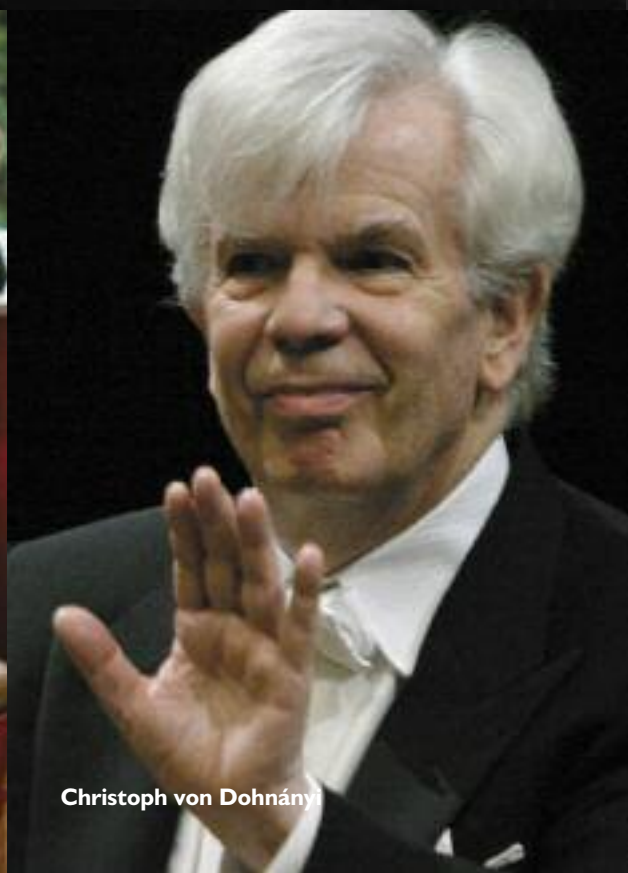
Gidon Kremer



Shlomo Mintz



Christa Ludwig



Christoph von Dohnányi

15 Wielkanocnych Festiwali

Elżbiecie Pendereckiej zawdzięczamy jeden z najważniejszych europejskich festiwali

Festiwal, którego twórcą i dyrektorem artystycznym jest Elżbieta Penderecka, pierwszy raz zagościł w kalendarzu melomanów w 1997 r. w Krakowie, w 170. rocznicę śmierci twórcy *Fidelii* i *IX Symfonii*. Szybko stał się ważnym elementem życia kulturalnego Europy. Jego rangę doceniło Europejskie Stowarzyszenie Festiwali (EFA), przyjmując Festiwal do grona swych członków w październiku 2001 r. Program Festiwalu, odbywającego się od 2004 r. w Warszawie, w sposób ciekawy i różnorodny pokazuje zdobycze muzyki europejskiej. Każda edycja ujmuje dzieła Beethovena z różnych muzycznych perspektyw i pozwala dostrzec, skąd czerpał inspiracje, jaki wpływ wywarła jego muzyka na twórców innych epok i jakie miejsce zajmuje on w świecie sztuki. Festiwalowi od pierwszej edycji towarzyszy wystawa autografów – m.in. Bacha, Beethovena, Brahmsa, Chopina, Haydna, Mozarta, Schumanna. Te bezcenne manuskrypty pochodzą z kolekcji Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie i Biblioteki Pruskiej w Berlinie, której zbiory przechowywane są w „Jagiellonce”.

Co roku w ramach Festiwalu odbywa się też Międzynarodowe Sympozjum Muzykologiczne, stanowiące wielowątkową refleksję o muzyce Beethovena i jej wpływie na twórczość innych kompozytorów. Owocem sympozjum są książki, dokumentujące referaty sesji, opublikowane w dwóch wersjach językowych: polskiej i obcojęzycznej.

Każdy Festiwal ma temat przewodni, wokół którego skupiają się wszystkie elementy wydarzenia. Były to:

1997 – *Beethoven i poprzednicy*

1998 – *Beethoven: struktura i ekspresja*

1999 – *Beethoven i romantycy*

2000 – *Od Beethovena do Mahlera.*

W kręgu wielkiej symfoniki

2001 – *Beethoven i muzyka XX wieku, „wieku apokalipsy i nadziei”*

2002 – *Beethoven – Schubert – Chopin: w poszukiwaniu ekspresji własnej egzystencji*

2003 – *Beethoven i muzyka baroku*

2004 – *Beethoven i muzyka Europy narodów*

2005 – *Beethoven między muzyką Północy i Południa*

2006 – *Beethoven: Dziedzictwo i rezonans*

2007 – *Beethoven, muzyka i literatura*

2008 – *Beethoven i jego Wiedeń*

2009 – *Beethoven: natura i kultura. Rok Haendla, Haydna i Mendelssohna*

2010 – *Beethoven, muzyka i fenomen fortepianu. Rok Chopina i Schumanna*

Dyrektor Generalny Festiwalu, Elżbieta Penderecka, pozostaje konsekwentna w starannym doborze programu i wykonawców. Wśród wybitnych artystów, którzy wystąpili na Festiwalu, wymienić trzeba pianistów Garricka Ohlssona, Stephena Kovacevicha, Christopha Eschenbacha, Alexeia Lubimova, Piotra



ARCH. RODZINNE

Kraków, 2000 r. **Elżbieta Penderecka** z Anne-Sophie Mutter, gwiazdą Festiwali Beethovenowskich

Anderszewskiego, Barry’ego Douglasa i Rudolfa Buchbindera, wiolonczelistów: Borisa Pergamenschikowa, Arto Norasa i Davida Geringasa, skrzypków: Anne-Sophie Mutter i Gidona Kremera, śpiewaków: Christiane Libor, Jadwigę Rappé, Izabellę Kłosińską, Andreasa Schmidta, Liobę Braun, Christiana Gerhahera i Wendy Nielsen, dyrygentów: Helmutha Rillinga, Christopha von Dohnányi’ego, Martina Haselböcka, Antoniego Wita, Jana Krenza, Jacka Kasprzyka, Gabriela Chmurę, Lawrence’a Fostera i Jamesa Conlona oraz zespoły takie jak: Norddeutscher Rundfunk Orchester, Gächinger Kantorei and BachAkademie Stuttgart, I Sonatori de la Gioiosa Marca, Kremerata Baltica, Wiener Akademie, Saint Petersburg Hermitage Symphony Orchestra, Deutsche Kammerakademie Neuss, Boston Baroque, BachAkademie Stuttgart, English Chamber Orchestra, Narodowa Orkiestra

Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Cracovia, Shanghai Quartet czy Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej w Warszawie.

Swoistą wizytówką festiwalu są wyrafinowane projekty plakatów i okładek programów koncertów. Do tej pory autorami grafik byli m.in. Modulus Studio, Ryszard Horowitz, Rafał Olbiński, Stasys Eidrigėvičius, Witold Siemaszkiewicz, Andy Warhol, Andrzej Pągowski, Marianna Sztyma, Wilhelm Sasnal i Bartek Materka.

Znakiem rozpoznawczym Festiwalu są także pięknie wydane i nagradzane za oprawę plastyczną książki programowe w języku polskim i angielskim, zawierające informacje repertuarowe, biogramy artystów, eseje o prezentowanych utworach i wykaz autografów, prezentowanych na wystawie.

www.beethoven.org.pl



Sol Gabetta



Giancarlo Guerrero



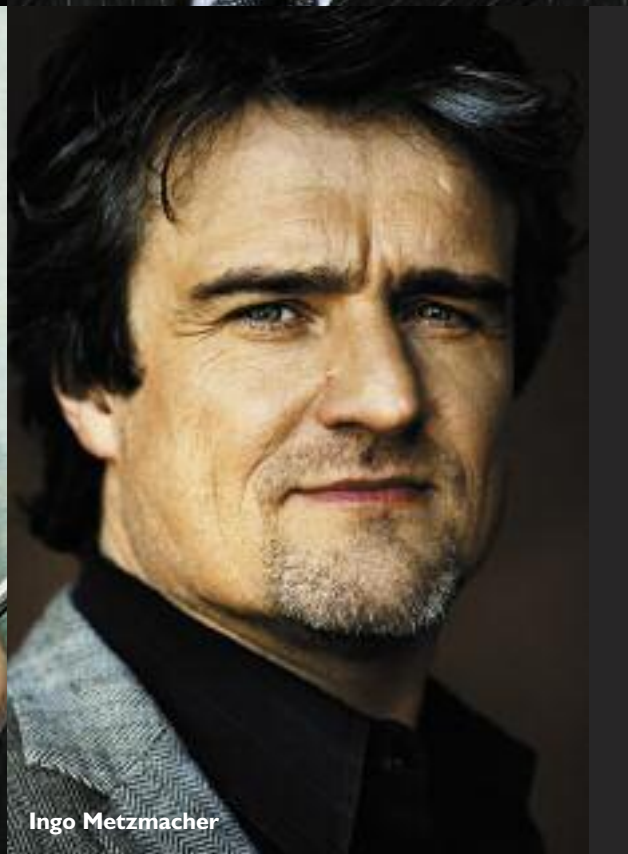
Piotr Beczala



Paavo Järvi



Anne-Sophie Mutter



Ingo Metzmacher



John Axelrod



Trevor Pinnock



Christoph Eschenbach

Festiwal trzech pasji

Na 15. Festiwalu Beethovenowskim w Warszawie, tuż przed Wielkanocą zabrzmiały arcydzieła muzyki światowej: pasje Johanna Sebastiana Bacha i Krzysztofa Pendereckiego.

Zabrzmiały *Pasja według św. Jana* i *według św. Mateusza* Bacha oraz *Pasja według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Rzadko można ją usłyszeć na żywo, w tym roku zaś mija 45 lat od jej prawykonania. *Pasję według św. Jana* usłyszymy w wykonaniu Orkiestry Barokowej Elbipolis z Hamburga i Chóru Festiwalu Schleswig-Holstein prowadzonych przez Rolfa Becka.

Gwiazdą wykonania *Pasji Mateuszowej* będzie znana wokalistka i kompozytorka Agata Zubel.



Petra Lang

Pasję według św. Łukasza na koncercie finałowym zadyryguje sam Krzysztof Penderecki.

15. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena rozpocznie się 9 kwietnia, zakończy dwa tygodnie później. Elżbieta Penderecka, inicjatorka i dyrektorka generalna festiwalu, zaplanowała w programie jego jubileuszowej edycji 20 koncertów symfonicznych i kameralnych, podczas których wystąpią gwiazdy światowych estrad koncertowych na czele ze zdobywcą Grammy 2011, Giancarlem Guerrero, dyrektorem Nashville Symphony. Pod jego batutą zabrzmiały wspaniałe *Święto wiosny* Igora Strawińskiego.

Do udziału w Festiwalu zaproszeni zostali znani europejscy dyrygenci i zespoły: Ola Rudner z orkiestrą Württembergische Philharmonie, Okko Kamu z Orkiestrą Symfoniczną z Lahti, John Axelrod z Orkiestrą Drezdeńskiej Filharmonii, Rolf Beck z Orkiestrą Barokową Elbipolis z Hamburga i Chórem Festiwalu Schleswig-Holstein, Marek Janowski



Viviane Hagner



Agata Zubel

Hasło tegorocznego festiwalu brzmi:

„Beethoven i wieczna kobiecość”.

z Berlińską Radiową Orkiestrą Symfoniczną (RSB). Nie zabraknie również najlepszych polskich dyrygentów. Antoni Wit zadyryguje *II Symfonię „Zmartwychwstanie”* Gustava Mahlera na otwarcie festiwalu, Jerzy Semkow – *Wielką Mszę c-moll* Mozarta.

Festiwal odbędzie się pod hasłem „Beethoven i wieczna kobiecość”. W różnorodnym programie koncertów symfonicznych oprócz dzieł patrona Festiwalu, Ludwiga van Beethovena, zaakcentowane zostały dwie rocznice obchodzone tego roku przez



Nelly Miricioiu

świat muzyczny: 200-lecie urodzin Franciszka Liszta i 100-lecie śmierci Gustava Mahlera; obok ich dokonań zabrzmiały dzieła tworzące kontekst twórczości obu geniuszy: pieśni żony Gustava Mahlera, Almy Mahler czy miłosne *Wesendonck-Lieder* Richarda Wagnera pod batutą Marka Janowskiego. Kontynuowany będzie cykl „Nieznane opery” realizowany od trzech edycji festiwalu, w którym tym razem w koncertowym wykonaniu usłyszymy dzieło Gaetana Donizettiego *Maria Padilla*. Podobnie jak w poprzednich latach operę poprowadzi Łukasz Borowicz, dyrygując Polską Orkiestrą Radiową i Chórem Polskiego Radia oraz Chórem Filharmonii i Opery Podlaskiej w Białymstoku. Tytułową partię zaśpiewa sopran koloraturowy Nelly Miricioiu.

Odbędzie się 6 koncertów kameralnych, podczas których wystąpi m.in. światowej sławy Fine Arts Quartett.

Red.

Przyjaciel Beethovena

Z jego muzyką stykam się od ponad 50 lat i nigdy nie czulem znudzenia czy przesytu
– mówi Rudolf Buchbinder w rozmowie z Maciejem Łukaszem Gołębiowskim.

Rudolf Buchbinder jest gościem Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena od pierwszych lat jego istnienia w Krakowie. Ten wybitny austriacki pianista, którego interpretacje klasyków wiedeńskich zdobyły szerokie uznanie, każdego roku prezentuje na festiwalu Elżbiety Pendereckiej sonaty, cykle lub koncerty fortepianowe geniusza z Bonn.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Minęło już 14 lat od pana pierwszego recitalu na Festiwalu Beethovenowskim w Krakowie...

Rudolf Buchbinder: Elżbieta Penderecka zaprosiła mnie wówczas do Polski. To wspaniała osoba. Całym sercem angażuje się w życie muzyczne w naszym kraju. Bardzo się z nią przyjaźnię, podobnie jak z Krzysztofem Pendereckim, znakomitym kompozytorem, którego *Koncert fortepianowy „Resurrection”* miałem okazję grać wielokrotnie. Podziwiam Elżbietę Penderecką za wytrwałość. Jej Festiwal Beethovenowski z każdym rokiem staje się bogatszy, ciekawszy. Wpisał się na stałe w muzyczny krajobraz Europy i trudno sobie wyobrazić Wielkanoc bez tego wydarzenia.

W tym roku w Warszawie w ciągu jednego dnia zagra pan wszystkie pięć koncertów Beethovena. Jak się pan przygotowuje do takiego maratonu?

Nie traktuję tego w żadnej mierze jako wyzwanie. Proszę pamiętać, że wielu pianistów ćwiczy po sześć, siedem godzin dziennie, więc taki koncert nie jest niczym niezwykłym. Podchodzę z równym entuzjazmem do ćwiczenia w domu, jak do występów publicznych. Nie siadam do fortepianu, żeby sobie pograć. Angażuję całego siebie, swoje ciało, umysł i serce. Już pół godziny później jestem zmęczony, ale radzę sobie z tym i gram dalej.

Zresztą, o ile dziś faktycznie koncerty nie są zbyt długie, to jeszcze za czasów Beethovena takie wielogodzinne akademie z kilkoma przerwami w środku były codziennością. I nikt nie narzekał – ani artyści, ani publiczność.

Jak dziś Beethoven jest odbierany w różnych częściach świata?

Nie znam takiej części świata, w której ludzie nie chcieliby go słuchać. Oczywiście są takie miejsca, gdzie faktycznie chcą tylko *Księżycowej*, *Patetycznej* czy *V Symfonii*. W Warszawie na pewno można zagrać wszystkie jego dzieła i publiczność z radością posłucha. Podobnie w Chinach czy Japonii. Europejczycy mają czasem błędne przekonanie, że tylko oni rozumieją muzykę. Tymczasem w dalekich częściach świata naprawdę jest wielu ludzi świetnie wykształconych, którym muzyka zachodnia jest równie bliska, jak nam.

W Polsce jest pan uważany przede wszystkim za specjalistę od Beethovena, nagrał pan na płytach wszystkie dzieła fortepianowe Haydna



© PHILIPP HORAK

i komplet koncertów Mozarta. Jakie dostrzega pan różnice stylistyczne w utworach klasyków wiedeńskich?

To miłe, że ktoś uważa mnie za specjalistę w jakiejś dziedzinie, ja się za takiego nie uważam. Oczywiście, że gram Beethovena, ale równie często grywam też Brahmsa, Bacha, Czajkowskiego czy Gershwin. Z dystansem podchodzę do nazywania Haydna, Mozarta i Beethovena klasykami wiedeńskimi, ponieważ wydaje mi się to sztuczne i ograniczające. Bo spójrzmy: Mozart jest kompozytorem o największej sile dramatycznej w całej historii muzyki z prostego powodu – napisał *Don Giovanniego*. Beethoven to twórca niezwykle wrażliwy, liryczny i najbardziej romantyczny. Dla niego ekspresja oznaczała konieczność zerwania z płynnością narracji dla ukazania emocji.

Czy zatem Beethovena można jeszcze uznać za klasyka?

Oczywiście. Podobnie jak Bacha można nazwać romantykiem, a do klasyków dołączyć Gershwin. Nie znoszę szufladkowania. Jedynymi ludźmi, którzy je lubią, są muzykolodzy, ale na pewno nie artyści.

Jak zaczęła się pana przygoda z muzyką Beethovena i kim on jest dziś dla pana?

Wszystko zaczęło się ponad 50 lat temu. Wtedy miał miejsce mój debiut w Grosser Saal w wiedeńskim Musikverein. Miałem 11 lat i zagrałem *I Koncert fortepianowy C-dur*. Mam w domu kilkadziesiąt kompletnych edycji sonat Beethovena i studiuję je wciąż z niesłabnącą fascynacją. Odnajduję różnice w podejściu do tych dzieł różnych wydawców na przestrzeni lat.

Nie przeszkadza panu, że romantyczni wirtuozi pokroju Liszta chętnie ingerowali w jego tekst?

Ani trochę. Cóż z tego, że czasem ktoś dopisał *fortissimo*. Pianista i tak powinien znać każdą nutę oryginału. To, co potem gra się na estradzie, to zupełnie

inna historia. Wtedy w grę wchodzi emocje i interpretacja powstaje spontanicznie, nawet jeśli wcześniej ćwiczyło się setki godzin. Ostateczny efekt jest zawsze niepowtarzalny. Dlatego muzyka jest tak żywotna i pełna możliwości i nie ma czegoś takiego, jak jedyna słuszna interpretacja.

Czy wśród 32 sonat fortepianowych są takie, które pan szczególnie lubi?

Lubię wszystkie sonaty Beethovena i wszystkie grywam. Solista może niejako zmusić publiczność, aby wysłuchała granych przez niego utworów, nawet jeśli nie są bardzo znane. Często takie pierwsze spotkanie z czymś nowym okazuje się inspirujące dla słuchaczy. Dopiero wtedy zaczynają rozumieć wielkość kompozytora i jego dorobku.

Jest pan znany z cykli koncertów prezentujących komplet sonat Beethovena. Gdzie ostatnio je pan grał?

Przez cały miesiąc w dreźnieńskiej Semperoper. Wszystkie były rejestrowane na żywo. To moja zasada. Od kilkudziesięciu lat swoje płyty nagrywam wyłącznie podczas koncertów. Nie lubię atmosfery panującej w studiach nagrań. Nie ma tam ani spontaniczności, ani klimatu do tworzenia muzyki. Przeświadczenie, że jest się świetnym pianistą, bo można nagrać płytę zmontowaną z 20 różnych podejść, jest złe i demoralizujące. Najlepsze efekty osiągam na koncertach.

Próbował pan grać Beethovena na fortepianie z epoki?

Grywam czasem na starych fortepianach, ale wyłącznie dla siebie, w domu. Mam przyjemność posiadać sporą kolekcję tych dawnych instrumentów, np. fortepian z czasów Mozarta. Granie na tych instrumentach traktuję jako rodzaj pracy badawczej, analizuję, jak konkretne utwory mogły brzmieć w tamtych czasach, lecz nigdy nie zdecyduję się na publiczny występ: nie widzę w tym sensu. O ile bowiem budowa instrumentów smyczkowych przez wieki mało się zmieniła, to fortepian przeszedł prawdziwą rewolucję. Beethoven był przez całe życie nieszczęśliwym mając do dyspozycji jedynie to mizerne pianoforte, które wtedy budowano. Liszt miał ten sam problem. Wszyscy wielcy pianiści marzyli o doskonałych instrumentach. Proszę tylko pomyśleć, skoro Beethoven, mając do dyspozycji instrument o tak ograniczonym brzmieniu, zostawił nam takie trudne i genialne dzieła, to co mógłby stworzyć, gdyby posiadał Steinwaya? **BM**

Poniedziałek, 11 kwietnia, godz. 17.00 i 20.00, Filharmonia Narodowa w Warszawie. W programie: wszystkie koncerty fortepianowe Beethovena, wyk. Rudolf Buchbinder, Sinfonietta Cracovia.

Więcej: www.beethoven.org.pl



BATYCKI



■ B.S.A. 80-747 GDAŃSK UL. KAMIENNA GROBLA 28/29 TEL. +48 58 309 19 91 FAX +48 58 309 19 95 E-MAIL BATYCKI@POST.PL ■
■ SKLEP FIRMOWY 'BATYCKI' WARSZAWA UL. ZGODA 9 ■ POZNAN SKLEP 'BATYCKI' UL. WRONIECKA 2/3 ■
■ SKLEP FIRMOWY 'BATYCKI' WARSZAWA UL. KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 42/44 ■ KRAKÓW RYNEK GŁÓWNY 13 ■
■ HTTP://WWW.BATYCKI.PL ■

15 WIELKANOCHNY FESTIWAL
LUDWIGA VAN BEETHOVENA
WARSZAWA
9-22.04.11



www.beethoven.org.pl





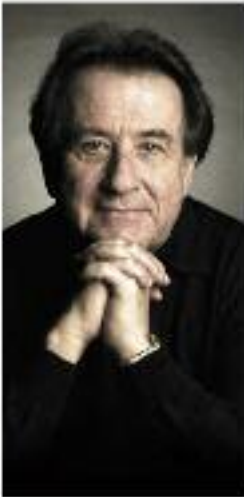








15 WIELKANOCHNY FESTIWAL
LUDWIGA VAN BEETHOVENA
WARSZAWA
9-22.04.11

www.beethoven.org.pl













15 WIELKANOCHNY FESTIWAL
LUDWIGA VAN BEETHOVENA
WARSZAWA
9-22.04.11




www.beethoven.org.pl















NOWOCZESNA KUCHNIA POLSKA NOUVELLE POLISH CUISINE

Likens
HOTELE & RESTAURACJE

www.lhr.com.pl
www.hotel.com.pl

Restauracja Trzy Rybki, ul. Szczepańska 5, Kraków, +48 12 384 08 06, trzy-rybki@hotel.com.pl

Restauracja Pod Różą i Amarone, ul. Floriańska 14, Kraków, + 48 12 424 33 81, ristorante@hotel.com.pl

Restauracja Copernicus, ul. Kanonicza 16, Kraków, + 48 12 424 34 21, restauracja@hotel.com.pl

Restauracja Monopol i Cristallo, ul. Dworcowa 5, Katowice, +48 32 782 82 08, monopol@hotel.com.pl

Restauracja Monopol i Acquario, ul. H. Modrzejewskiej 2, Wrocław, +48 71 772 37 77, monopol.wroclaw@hotel.com.pl

Restauracja Concept, ul. Krakowskie Przedmieście 16/18, Warszawa, +48 22 492 74 09, lcs_restauracja@hotel.com.pl

Restauracja Malinowa, ul. Piotrkowska 72, Łódź, + 48 42 633 99 20, grand@hotel.com.pl



Pasja przełomu wieków – od Pendereckiego do Tsoupaki

Jaka jest współczesna pasja?

EWA SZCZECIŃSKA (POLSKIE RADIO)

O obraz umierającego na krzyżu Zbawiciela od wieków kształtuje duchowość chrześcijańskiej Europy” – pisze Ewa Obniska w eseju poświęconym *Pasji Mateuszowej* Bacha.

Kongenialne dzieło, odkryte przez Mendelssohna, na długie lata sparaliżowało kreatywność twórców. Wprawdzie wciąż powstawały kompozycje o tematyce pasyjnej, lecz tylko nieliczni śmiało mieli odwagę poważnie zmierzyć się z tym arcywzorem.

Genialna synteza

Przełom nastąpił w połowie lat 60. XX w. To był początek schyłku darmsztadzkiej awangardy – matematyka, nauki ścisłe i prowadzone na papierze spekulacje zaprowadziły wówczas nową muzykę w ślepy zaułek. Wielkimi krokami zbliżał się bunt młodych, rewolucja obyczajowa 1968 r. Przyszłość, teraźniejszość i przyszłość; Europa, Ameryka i Azja – miejsce w publicznej przestrzeni zdobywają wówczas artyści łączący rozmaite tradycje z nowoczesnością.

W 1965 r. młody kompozytor z Krakowa, **Krzysztof Penderecki** odcina się od awangardy i – łącząc współczesną ekspresję z dawnymi wzorami zachodniego chrześcijaństwa – tworzy nowy model pasyjnego dzieła. Mowa o *Pasji według św. Łukasza*, w której, podobnie jak u Bacha, żywioł epicki spotyka się z dramatycznym – wydarzenia ostatnich godzin życia Zbawiciela przedstawiane są w sposób teatralny, choć wyłącznie za pomocą środków muzycznych. Podobnie jak Bach, Penderecki dramatyczne napięcie odmalowywane w scenach zbiorowych (*turba*, partia chóru), kontrapunktuje przejmującymi swoim liryzmem ariami barytonu (Chrystus) i sopranu (*Psalmy Dawida*). Środki muzyczne są tu jednak diametralnie odmienne – nie ma chorałów i barokowej retoryki, jest dodekafonia, efekty szmerowe, onomatopeje, gryzące alikwotowymi interferencjami dźwiękowe pasma oraz pełne dramatycznych napięć, strzeliste narracje głosów solowych. Genialna synteza tradycji z nowoczesnością sprawia, że prawie pół wieku po premierze *Pasja Łukasza* Pendereckiego – obok *Pasji* Bacha – wciąż jest najczęściej wykonywanym muzycznym dziełem, przedstawiającym istotę chrześcijaństwa – mę-

kę, która jest odkupieniem. Do kanonu klasyki współczesności weszły zwłaszcza chórne opracowanie sekwencji *Stabat Mater* i psalmu *Miserere* oraz aria Chrystusa *Deus meus* (Psalm XXI).

Filozofia ikony

Sukces Pendereckiego sprawił, że dzieło pasyjne przestało być pieśnią przeszłości. Rozpoczęła się trwająca do dziś artystyczna debata nad różnorodnością kulturowych tradycji chrześcijaństwa.

Następny był mistyk z północnej Europy, **Arvo Pärt**. Wychowany w rodzinie protestanckiej, przeszedł na prawosławie. Jego skomponowana w 1982 r. *Pasja Janowa* jest antydramatyczna – cztery głosy solowe, pięć instrumentów i kameralny chór. Najprostsze harmonie, oszczędność i prostota muzycznego opracowania idą tu w parze z tekstem, który jest biblijną relacją Ewangelisty Jana. Pärt w swej łacińskiej *Pasji* w niezwykle subtelny sposób łączy tradycję Wschodu z przedbachowską tradycją Zachodu. Z jednej strony wzorem dla niego jest duchowość misteriiów średniowiecza, z drugiej zaś, opowiadając pasyjne wydarzenia w najprostszy sposób, zbliża się on do wschodniej idei symbolizowania. Dzieło Pärta patronuje filozofia ikony: kondensacja zamiast dźwiękowego malarstwa, monotonna melorecytacja głosów kolorowanych przez kilka instrumentów (solistom w partii Ewangelisty towarzyszą skrzypce, wiolonczela, obój i fagot; partiom Jezusa i Piłata – organy). Najprostsze współbrzmienia (unisona i oktawy), lapidarność i skupienie – środki muzyczne zaskakują w tym dziele i zachwycają.

Z czterech stron świata

18 lat później, w 2000 r. Helmuth Rilling, szef Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie dla uczczenia 250. rocznicy śmierci Bacha postanawia zamówić pasyjne dzieła u kompozytorów wychowanych w bardzo odmiennych tradycjach. Powstają cztery *pasje* – dalekowschodnia *Pasja wodna według św. Mateusza* Tan Duna, protestancka *Pasja według św. Łukasza* Wolfganga Rihma, prawosławna *Pasja według św. Jana* Sofii Gubajduliny i południowoamerykańska *Pasja według św. Marka* Osvaldo Golijova.

Najbardziej zaskakująca jest ta ostatnia, *Pasja* Golijova, argentyńskiego kompozytora z rodziny żydowskich emigrantów z Rosji, wykształconego w Stanach Zjednoczonych. Zamiast arii – śpiewane tradycyjną manierą pieśni, zamiast pełnych dramatycznego napięcia kontemplacji męki i śmierci Chrystusa – tańce. *Pasja według św. Marka* oscyluje między rytuałem a musicalowym spektaklem. W tej koncepcji nie ma miejsca na medytacyjne skupienie pojedynczego słuchacza, liczy się interakcja, doświadczenie wspólnotowe, zbiorowość. Znika też podział na to, co wysokie i niskie. Golijov przywraca pierwotną, rytualną funkcję tańca, a południowoamerykańską wrażliwość „łamię” na koniec kadyszem, żydowską modlitwą za zmarłych.

Pasja „cykadowa”

W 2008 r. swoim ujęciem tematu pasyjnego zaszkokował **Paweł Mykietyn** – na festiwalu Wratislavia Cantans pierwszy raz zostaje wykonana jego *Pasja według św. Marka*. Zaskakujący jest już sam skład wykonawców: rockowy zespół z gitarami elektrycznymi obok mikrotonowo strojonych instrumentów smyczkowych, „rozstrojona” tuba obok saksofonów, perkusyjny zestaw, klasyczny sopran, chór chłopięcy i śpiewaczka rockowa, recytator i do tego jeszcze „ekologiczne” interludia między częściami, czyli odtwarzany z taśmy „śpiew cykad”. W *Pasji* Mykietyna wciąż jesteśmy zaskakiwani zmianami muzycznych poetyk. Nie ma przedstawiania wydarzeń, lecz za pomocą rozmaitych muzycznych języków „wciągani” jesteśmy do współodczuwania ludzkiego cierpienia. Kompozytor miesza chronologię wydarzeń, z ich strzępów buduje narrację rozdraganą, pełną zaskoczeń. *Pasja Markowa* jest kolażem ewangelicznych tekstów w języku hebrajskim i muzycznych stylów. W dodatku partię Chrystusa kreują głosy kobiece. W dziele Mykietyna cierpiący Chrystus i jego męka są pretekstem do opowieści o losie człowieka; nie Boga-Zbawcy, lecz człowieka na ziemi.

Pasje kobiet

Na szczególną uwagę zasługują dwa dzieła pasyjne ukazujące spotkanie chrześcijaństwa Wschodu i Za-

chodu. Są to utwory kompozytorek, które urodzone i wychowane w tradycji Wschodu, od lat mieszkają w Europie Zachodniej: Rosjanki **Sofii Gubajduliny** i Greczynki **Calliope Tsoupaki**.

Gubajdulina wybrała symboliczny tekst Ewangelisty Jana (w języku rosyjskim), nie tylko pasyjną historię, ale również apokaliptyczne wizje i proroctwa Izajasza, całość rozpoczynając i kończąc filozoficzną Janową frazą: „Na początku było słowo”. Jej dzieło wprowadza zatem prawosławne chrześcijaństwo w orbitę nieobecnej w jego tradycji idei pasyjnej opowieści. Jest w niej rys dostojeństwa, którego dramatyczność odsuwa opowieść od konkretnego i typowego dla Zachodu dźwiękowego malarstwa; zachowuje abstrakcyjny obiektywizm ikony.

Calliope Tsoupaki sięgnęła z kolei po grecką *Ewangelię według św. Łukasza* (2008), podkreślając perspektywę Zbawienia jako kluczową. Dualistyczną naturę Chrystusa Pantokratora (Pantokratora) podkreśliła dzieląc tę partię na dwa głosy – męski i żeński. Dialog Wschodu z Zachodem toczy się tu również w sferze czysto muzycznej, zachodnie instrumentarium spotyka się z instrumentami z Bliższego Wschodu. Klasyczna orkiestra oraz perski flet ney, turecka lira kemençe i arabska cytra qanun współgrają ze sobą mieszając koloryty i stroje – równomiernie temperowany i naturalny.

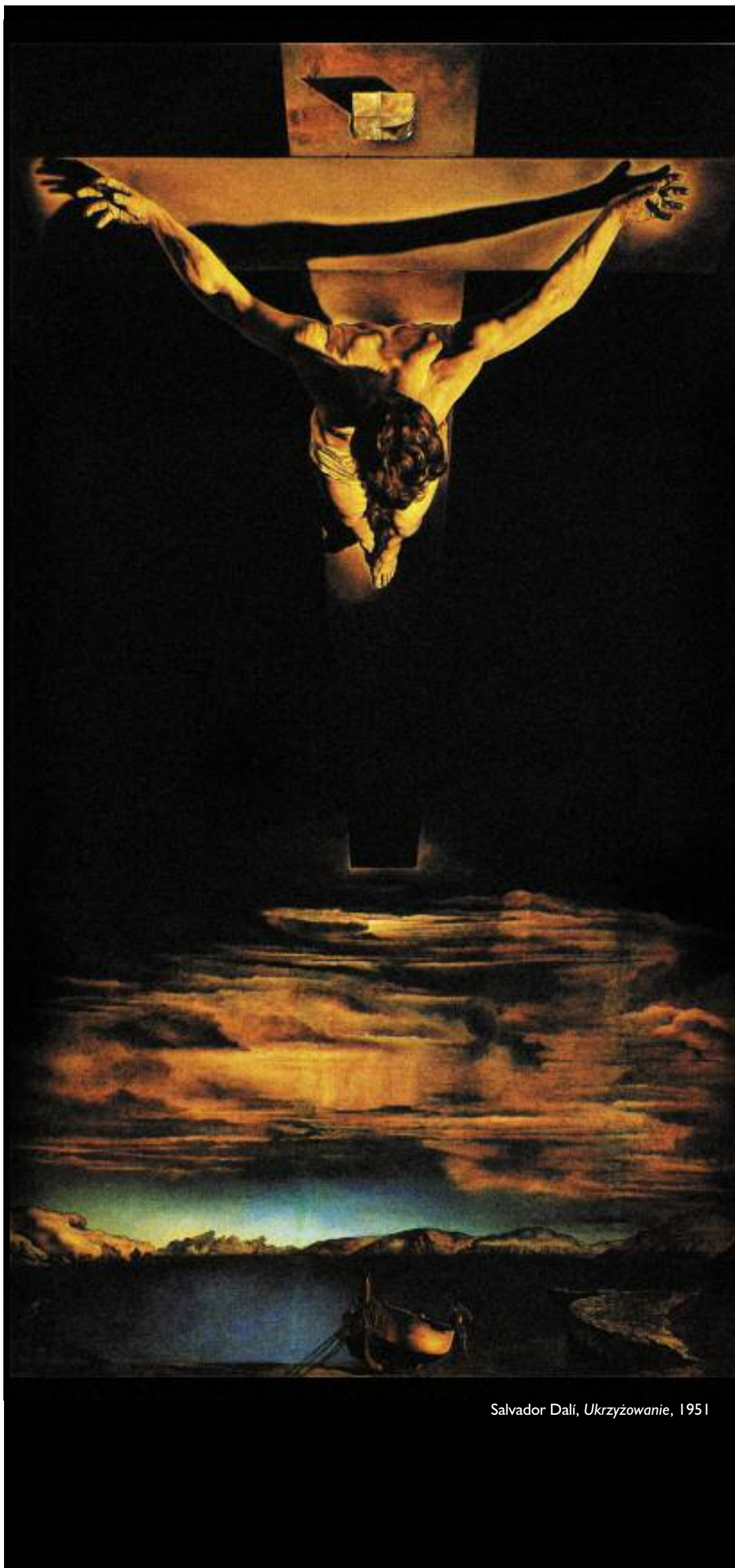
To spotkanie dwóch tradycji dotyczy również głosów. Zachodni tenor kreujący partię Chrystusa śpiewa obok bizantyjskiego kantora (Ewangelista) i palestyńskiej pieśniarki (Chrystus). Każdy z głosów zachowuje osobne, oryginalne maniere śpiewu. Wschodnia i zachodnia muzyczna poetyka oraz wschodnia ikona jako filozoficzny wzorzec połączony z zachodnią ideą muzycznego opowiadania tworzą *Pasję Łukasową* Tsoupaki.



Na trzy różne sposoby spotyka się Wschód z Zachodem – w utworach Arvo Pärta, Sofii Gubajduliny i Calliope Tsoupaki. Południowoamerykański rytuał z północnoamerykańskim musicalem spotykają się u Osvaldo Golijova, wreszcie pomieszanie sacrum z profanum, perspektywa antropomorficzna w pasji Mykietyna. Bachowski wzorzec kontrapunktowy jest dziś na wiele sposobów.

BM

CREATIVE COMMONS

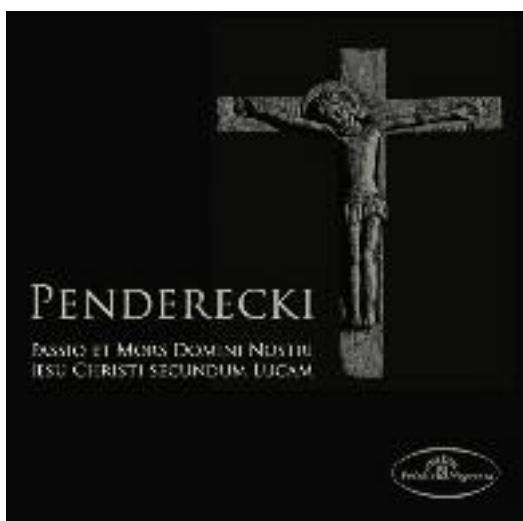


Salvador Dalí, *Ukrzyżowanie*, 1951



Powrót legendy

Polskie Nagrania
wznowiły pierwsze
w historii nagranie
Pasji według św. Łukasza
Krzysztofa Pendereckiego
z 1966 r.



Krzysztof Penderecki, *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*, Polskie Nagrania 2010

U GÓRY: Krzysztof Penderecki w roku ukończenia *Pasji Łukaszwowej*, 1966

Skomponowanie słynnej *Pasji* zajęło Pendereckiemu cztery lata. Od samego początku było to zamierzenie niezwykle. Dla czołowego kompozytora polskiej awangardy, rokrocznie szokującego publiczność festiwalu nowej muzyki śmiały pomyśłami muzycznymi w utworach takich jak *Tren* (1960), *Polymorphia* (1961) czy *Fluorescencje* (1961–62), skomponowanie *Pasji* było wejściem na zupełnie nowe obszary muzycznej wypowiedzi. Pod każdym względem. Formy, bo było to pierwsze dzieło Pendereckiego o tak dużych rozmiarach. Treści, ponieważ pierwszy raz w jego twórczości muzyka tak znacząco służyła podkreśleniu znaczenia słowa. Wreszcie – ze względu na zmierzenie się z tradycją niedoścignionego wzoru *Pasji* Bachowskich. Po latach kompozytor przyznał: „Byłem zbyt młody, żeby mi zadrżała ręka. Po prostu nie zdawałem sobie sprawy, na co się porywam”. I właśnie dzięki tej odwadze młodego kompozytora powstało dzieło wybitne, najważniejsza bodaj *Pasja* XX w. i bez wątpienia arcydzieło w twórczości Krzysztofa Pendereckiego.

Powstała z okazji obchodów 700-lecia katedry w Münster na zamówienie Westdeutscher Rundfunk Köln. Przeznaczona jest na trzy głosy solowe: sopran, baryton i bas, recytatora, trzy chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę. Jej treść stanowią teksty zaczerpnięte z *Ewangelii według św. Łukasza*, w mniejszym stopniu z *Ewangelii Janowej*. Kompozytor cytuje też psalmy, hymny, lamentacje, impropria i sekwencję *Stabat Mater* (skomponowaną w 1962 roku jako utwór samodzielny). Prawykonanie trwającej niemal 80 minut, dwuczęściowej *Pasji* odbyło się w Münster 30 marca 1966 r. w interpretacji znakomitych polskich solistów: Stefani Woytowicz (sopran), Andrzeja Hiolskiego (baryton) i Bernarda Ładysza (bas), recytatorem był Rudolf Jürgen Bartsch, a zespołami Tölzer Knabenchor, Kölner Rundfunkchor i Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester dyrygował Henryk Czyż. Pod datą 3 kwietnia 1966 roku, o godz. 3 w nocy w Münster Zygmunt Mycielski zapisał w swym *Dzienniku*: „Słyszałem trzy próby i wieczorne wykonanie *Pasji według św. Łukasza* Pendereckiego. Jestem zmiądzony wielkością tego dzieła”.

Od tamtych dni mija 45 lat, lecz dzieło Pendereckiego nadal opiera się upływowi czasu.

Pasja według św. Łukasza doczekała się już wielu wydań i nagrań płytowych. Nowe wydanie Polskich Nagrań jest wznowieniem nagrania *Pasji*, dokonanego w 1966 r. w Krakowie. Była to pierwsza w historii rejestracja tego dzieła, z udziałem tych samych solistów i dyrygenta, którzy brali udział w premierze w Münster (zamiast wykonawców niemieckich wystąpili – Leszek Herdegen jako recytator, Chór Chłopięcy i Mieszany oraz Orkiestra Filharmonii Krakowskiej). Słuchając nagrania, które zostało z wielką pieczołowitością odnowione dźwiękowo, mamy bez wątpienia poczucie obcowania z wielką sztuką. Ogromna siła dramatyczna utworu, objawiająca się z całą mocą w scenach pojmania (cz. I, scena 5) czy biczowania (cz. I, scena 10), łączy się tu z pełnym ekspresji i smutku pieśniowym liryzmem (sopran – cz. I, sceny 4 i 11, cz. II, scena 4, chór

– cz. I, scena 12) oraz modlitewnym skupieniem i kontemplacją (cz. II, scena 2, chórálne *Stabat Mater*, finałowe *In te, Domine, speravi*). Po raz pierwszy właśnie w *Pasji* właśnie Penderecki objawił swój znakomity dramatyczno-sceniczny talent, kilka lat później potwierdzony powstaniem pierwszej z jego oper – *Diabłów z Loudun* (1969).

Znakomicie słucha się nagrania pod batutą Henryka Czyży – jest ono pełne wewnętrznego żaru w czym ogromna zasługa wszystkich wykonawców. Czyż świetnie buduje napięcie, choćby w scenie sądu u Pilata, gdzie wolne tempo i spokój orkiestrowego wstępu, w którym dominują klasterowe plamy, miesza się z głosami Ewangelisty i Pilata. Jakież w tym napięcie emocji, która nagromadzona wybuchu w końcu w dramatycznych okrzykach tłumu „Crucifige!” – „Ukrzyżuj go!”. Efekt jest niesamowity. Sporo w *Pasji* miejsc o długich, wybrzmiewających dźwiękach – to celowy zabieg, spowodowany akustyką dostojnej niemieckiej katedry. W nagraniu owe „dłużyzny” sprawdzają się zresztą świetnie, pozwalając na zanurzenie w absolutnie wyjątkowym świecie tego utworu. Świecie w mistrzowski sposób łączącym środki muzyczne dawnych epok (polifonia, dawne formy, takie jak motet czy passacaglia, wreszcie sam gatunek pasji) z arsenałem środków typowych dla przedstawiciela „polskiej szkoły kompozytorskiej” (dodekafonia, sonorystyka).

Wszystkie fragmenty chórálne, zwłaszcza *a cappella*, świadczą o wysokiej klasie Chóru Chłopięcego i Mieszanego Filharmonii Krakowskiej (przygotowanych przez Janusza Przybylskiego i Józefa Skwarę), podobnie jak fragmenty orkiestrowe bardzo dobrze świadczą o ówczesnym poziomie Orkiestry Filharmonii Krakowskiej – ujęły mnie zwłaszcza głębokie tony niskich smyczków, budujących ciemną atmosferę scen biczowania i śmierci Chrystusa. Partie solowe wykonane są z ogromną klasą i zaangażowaniem przez wybitnych polskich śpiewaków Stefani Woytowicz, Andrzeja Hiolskiego i Bernarda Ładysza. Nie dziwią słowa prof. Mieczysława Tomaszewskiego, że interpretacja *Pasji* przez jej pierwszych wykonawców pozostaje niezapomniana dla tych, którzy słyszeli ją na żywo.

Przypomnijmy, że to samo nagranie ukazało się już na CD nakładem Polskich Nagrań w roku 1989, ale przygotowując obecne wydanie, sięgnięto do oryginalnego zapisu. Na pochwałę zasługuje strona edytorska książeczki: elegancja i prostota czarnej okładki, teksty utworu w trzech językach (łacina, polski, angielski) i krótki tekst Tadeusza Kaczyńskiego o *Pasji*. Niestety, zabrakło informacji, kiedy ten tekst powstał i skąd został on zaczerpnięty. O tym, że nie był pisany w 1966 r., świadczy odniesienie autora do *Koncertu skrzypcowego* Pendereckiego, powstałego wszak dziesięć lat później... Najważniejsze jednak, że *Pasja* w tej historycznej, a wciąż znakomitej interpretacji, jest dzięki Polskim Nagraniom znowu dostępna.

Beata Bolesławska-Lewandowska

Le Concert d'Astrée
Emmanuelle Haïm

Europa Galante
Fabio Biondi

Hespèrion XXI
La Capella Reial de Catalunya
Jordi Savall

L'Arpeggiata
Christina Pluhar

Les Talens Lyriques
Christophe Rousset

La Morra
Corina Marti

Adrian Utley
Will Gregory

Les Musiciens du Louvre-Grenoble
Marc Minkowski

Accademia Bizantina
Ottavio Dantone

Kraków, 18–25 IV 2011

8. festiwal

misteria paschalia

www.misteriapaschalia.com

Organizatorzy:



Sponsor:



Partner strategiczny:



Partner:



Czy istnieje muzyka heretycka?

Do tego pytania prowokuje album Jordiego Savalla *Le Royaume Oublié* z muzyką katarów, którą wykona na tegorocznych Misteriach Paschaliach w Krakowie.

STEFAN MÜNCH

Czy muzyka może być „ortodoksyjna” w sensie czysto teologicznym, czy też wymyka się w ogóle ocenom tego rodzaju? Sztuka dźwięków w sposób szczególnie wzbogaca przeżywanie świata i poszerza przestrzeń ludzkiej modlitwy. Zda się to wynikać z samej natury muzyki, a także z funkcji, jaką wyznaczano jej od czasów wczesnego chrześcijaństwa.

1.

Trzy płytowy projekt *Le Royaume oublié. La Tragédie Cathare* (2009), w którym Jordi Savall, kataloński wirtuoz violi da gamba i dyrygent, prezentuje ze swoimi zespołami narodziny ruchu katarów, XIII-wieczne krucjaty przeciwko nim oraz okres prześladowań, rozproszenia i życia w diasporze, jest fascynującym przeżyciem muzycznym i przygodą intelektualną. Warto zauważyć, że spośród licznie występujących w średniowieczu herezji właśnie kataryzm pozostawił po sobie liczne ślady materialne w postaci dobrze zachowanych zespołów miejskich (Carcassonne) lub malowniczych ruin (Montségur) na południu Francji. Stał się również w naszych czasach inspiracją dla poszukiwaczy historycznych sensacji i autorów powieści, którzy próbują łączyć wątek katarski z dziejami templariuszy i legendami o Graalu, upatrując w nich zapis „alternatywnej” historii świętej, z oczywistych powodów zwalczanej przez Kościół.

Oprócz ukazania muzycznych i literackich świadectw epoki album Savalla, ozdobiony starannie opracowaną książką, prowokuje do bardziej szczegółowych pytań o kataryzm i jego związki z muzyką i poezją XIII wieku, a także o to, czy i w jakim stopniu ruchy religijne, uznane przez Kościół za heretyckie bądź dysydenckie, wytworzyły własny styl muzyczny.

2.

Chrześcijaństwo, uważające się za religię objawioną i głoszącą prawdy absolutne, od początku znalazło się w obliczu konfrontacji z innymi religiami. W średniowieczu muzułmanów oraz wyznawców rozmaitych kultów pogańskich uważano bez wyjątku za „niewiernych”, których należało nawrócić albo przynajmniej sobie podporządkować w sensie politycznym. Wspólnoty żydowskie, rozsiane po krajach południowej i zachodniej Europy, traktowano podejrzliwie i poddawano dyskryminacji. Zarazem jednak wczesne chrześcijaństwo odczuwało napięcie pomiędzy postulatami jedności wiary i Kościoła a historycznym doświadczeniem różnorodnych interpretacji i form życia, które każdorazowo powoływały się na tę samą tradycję. Liczne spory o prawowierność (orto-

doksję) i innowierstwo (heterodoksję) naznaczyły już pierwsze wieki istnienia Kościoła, kiedy był on prześladowany. Dopiero jednak związek z rzymską władzą państwową, przypieczętowany edyktem mediolańskim (313 r.), stworzył Kościołowi możliwości skutecznego realizowania idei jedności. Teologia IV i V w. (św. Hieronim, św. Augustyn) przyniosła wiążące interpretacje Pisma i tym samym umożliwiła precyzyjny opis zjawiska herezji. Już św. Paweł w *Pierwszym Liście do Koryntian* podkreślał, że muszą być herezje (*oportet et haereses esse*), aby wypróbować prawdziwie wierzących.

W późniejszym okresie pojawiła się klasyczna definicja św. Tomasza z Akwinu, według której za heretyka uważany był tylko ten, kto tego rodzaju błędów uparcie bronił, pomimo pouczenia przed sądem kościelnym. Wybitny badacz średniowiecza Jacques Le Goff zauważa, że należy odróżnić twórców i głosicieli błędnych doktryn (herezjarchów), obeznanych dobrze z teologią, od ich świeckich zwolenników, którzy mogli wywodzić się z różnych środowisk społecznych. W schyłkowej fazie cesarstwa rzymskiego zadanie ustalenia jednolitej interpretacji prawd wiary powierzono soborom powszechnym. Ustalenia przyjęte na soborze chalcedońskim (451 r.) nie zostały jednak zaakceptowane przez kościoły Wschodu, które do dziś zachowują własne dziedzictwo doktrynalne, liturgiczne i kanoniczne, a także posługują się muzyką całkowicie różniącą się od chorału gregoriańskiego.

Kolejną falę religijnych polemik i ruchów dysydenckich przyniósł wiek XI na fali oczekiwanego z lękiem pierwszego w dziejach chrześcijaństwa przełomu tysiącleci. Było to spowodowane biblijnymi prorocztwami o tysiącletnim królestwie. Lęk przed zbliżającym się końcem świata szeroko rozpowszechnił się na Zachodzie i wywołał także u świeckich pragnienie osobistej drogi zbawienia poza oficjalną nauką Kościoła.

3.

U schyłku stulecia narodziła się idea wypraw krzyżowych, stawiających sobie za cel oswobodzenie Ziemi Świętej od niewiernych. Były to czasy nasilającego się sporu pomiędzy władzą świecką a duchowną, a feudalna Europa stanowiła rodzaj szachownicy, na której główni gracze – papież rzymski i cesarz niemiecki – nieustannie przedstawiali swoje figury.

W XII wieku w Langwedocji i północnej Italii Kościół utracił zdolność do egzekwowania posłuszeństwa wobec głoszonej przez siebie nauki. Głównym ośrodkiem ruchu katarskiego była właśnie Langwedocja, zwana wtedy hrabstwem Tuluzy, czyli część Oksytanii. Pod względem językowym i kulturowym ziemie te bliskie były Prowansji, dolinom Piemontu i pirenej-

skim terenom Katalonii. Dominacja wielkich panów feudalnych nie była tam tak znacząca, jak w Île-de-France, Pikardii czy Burgundii. Rozkwit życia miejskiego, handel śródziemnomorski i wciąż żywe tradycje rzymskie sprzyjały wielokulturowości. W Langwedocji nie prześladowano Żydów, katarzy mogli występować jawnie we wszystkich dziedzinach życia publicznego, cieszyć się społecznym i politycznym poparciem, a nawet liczyć na akceptację ze strony lokalnego Kościoła. Oprócz Langwedocji wspólnoty katarskie istniały w Italii (sześć diecezji), w Niemczech i w północnej Francji. We Francji zwano ich także albigensami, ponieważ w mieście Albi znajdował się jeden z ich głównych ośrodków.

Istniały dwie główne i ściśle połączone ze sobą przyczyny, dla których Langwedocja, ojczyzna trubadurów, stała się widownią niewyobrażalnych okrucieństw podczas trwającej dwie dekady (1209-1229) krucjaty przeciwko katarom. Pierwsza z przyczyn to zamordowanie papieskiego legata Pierre’a de Castelnau w okolicznościach, które rzucały podejrzenie na hrabiego Tuluzy, Rajmunda VI z Saint-Gilles. Druga – zamiary baronów z północy, aby zawładnąć ziemiami Rajmunda i wydziedziczyć langwedockich feudałów jako heretyków. W obu sprawach można było liczyć na poparcie papieża, gdyż Innocenty III uczynił walkę z herezją głównym celem swojego pontyfikatu. Również jego kolejni następcy byli zaangażowani w działania przeciwko heretykom, w czym otrzymali wsparcie ze strony dwóch niedawno utworzonych zakonów – dominikanów i braci mniejszych. Wywarły one znaczny wpływ na religijność XIII w., prowadząc nauczanie skierowane przeciwko herezji i ściągając jej adeptów. Armia krzyżowców, dowodzona przez Szymona de Montfort, dokonała rzezi 20 tys. mieszkańców Béziers, zarówno katarów, jak i prawowiernych chrześcijan, za radą legata papieskiego Arnauda Amaury’ego, który miał powiedzieć „zabijcie wszystkich, a Bóg rozpozna swoich”.

Nie zachowało się wiele katarskich źródeł rękopiśmiennych, oprócz *Księgi dwóch zasad* z Italii, kilku okcytańskich kopii *Ewangelii według św. Jana* i dwóch instrukcji do rytuałów. Większość pism, podobnie jak w przypadku innych średniowiecznych herezji, spłonęła na stosach Inkwizycji. Dlatego też Jordi Savall włączył do swojego projektu utwory, należące do rozległego kontekstu kataryzmu: od bułgarskich bogomilów i pieśni sefardyjskich z wielokulturowej Andaluzji poprzez lirykę trubadurów i muzykę langwedocką aż do lamentu, w którym Guillaume Dufay oplakuje upadek Konstantynopola. Dla Katalończyka prześladowania ka-

tarów i niewyobrażalna jak na owe czasy masakra w Béziers wpisują się w długą historię masowych okrucieństw, znanych dobrze naszej epoce.

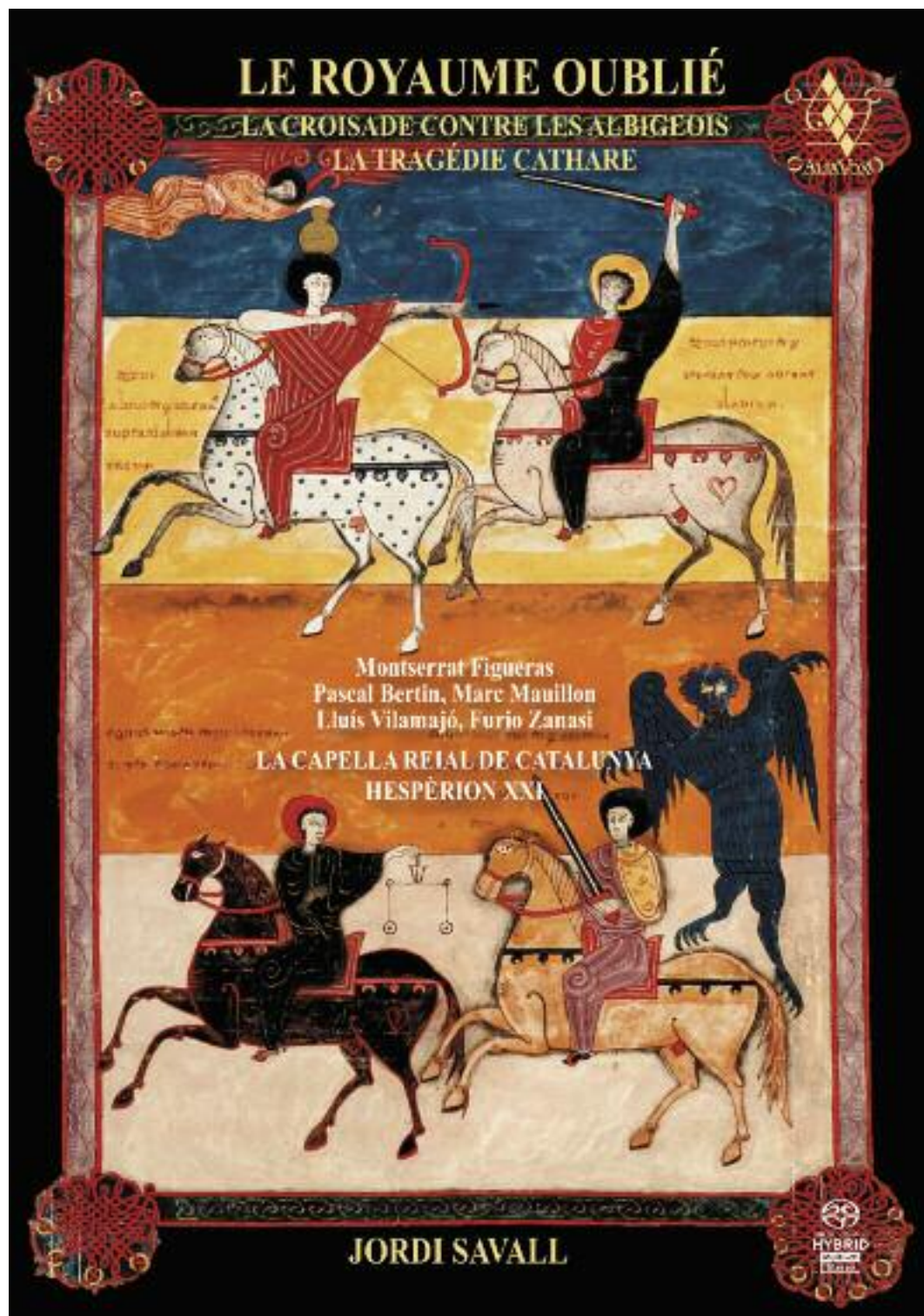
4.

U schyłku średniowiecza Kościół utracił możliwość skutecznego przeciwstawiania się działaniom podważającym zarówno jego instytucję, jak i naukę. Zwolennikom Marcina Lutra czy Jana Kalwina został oszczędzony los katarów przede wszystkim dlatego, że cieszyli się oni skutecznym politycznym wsparciem książąt doceniających protest przeciwko supremacji papieża i katolickiego cesarza. Żądania wysuwane przez protestantów zapuściły też głęboko korzenie w samym Kościele i jego wspólnotach. Pozostaje do rozstrzygnięcia postawione na wstępie pytanie, czy i w jakim stopniu owe ruchy reformacyjne stworzyły własny język muzyczny. Wydaje się, że najważniejsze znaczenie miały tu różnice dogmatyczne i liturgiczne. Wiadomo, że cała monumentalna twórczość Johanna Sebastiana Bacha była głęboko zakorzeniona w jego osobistej pobożności. Lipski kantor traktował komponowanie muzyki jako służbę Bożą, a jego pasje, oratoria, msze czy kantaty (pisane systematycznie na każdą niedzielę roku kościelnego) nawiązywały w swoim teologicznym przesłaniu i kształcie muzycznym do chorału luterkańskiego. Luter początkowo pozostawił chorał gregoriański, tłumacząc tylko teksty na język niemiecki, aby lud rozumiał, co śpiewa, a z czasem dopiero zaopatrzył słowa w nowe melodie. W wieku XVII cała niemiecka liryka zwróciła się ku religii; w obliczu wszystkich okropności wojny trzydziestoletniej jedyną niewzruszoną wartością okazała się wiara.

Msze skomponowane przez Bacha są dwuczęściowe (*Kyrie* i *Gloria* jako *Missa* w sensie liturgii luterkańskiej) i dopiero tworzona w latach 1733-49 *Wielka Msza h-moll* zawiera wszystkie części katolickiego *ordinarium*. Powstała ona jednak dla elektora saskiego i króla Polski Augusta III.

Z kolei Georg Friedrich Händel był również luteraninem, co nie przeszkodziło mu komponować kantat i oratoriów o pobożnej treści podczas pobytu w Italii, a do jego protektorów zaliczali się kardynał Pietro Ottoboni i markiz Francesco Maria Ruspoli, bliski współpracownik papieża Klemensa XI. W późniejszym okresie Händel tworzył *anthems*, bliską motetowi formę muzyki kościoła anglikańskiego, a także oratoria, które okazały się jego głównym tytułem do sławy.

Szwajcarscy wyznawcy Kalwina posługiwali się tzw. psalmami genewskimi. Francuscy hugenoci – doskonałym przekładem Clémenta Marot, do którego muzykę tworzyli rozmaici kompozytorzy, przede



Trzy płytowy projekt *Le Royaume oublié. La Tragédie Cathare* (2009), w którym Jordi Savall, kataloński wirtuoz violi da gamba i dyrygent, prezentuje ze swoimi zespołami narodziny ruchu katarów.

wszystkim Claude Goudimel, zamordowany w Lyonie podczas prześladowań zapoczątkowanych paryską nocą św. Bartłomieja. Kompozytorzy protestanci odrzucali tradycyjne melodie chorałowe, sięgając do muzyki świeckiej.

Wydaje się, że aż po kres XVIII wieku cała Europa posługiwała się stylami muzycznymi, które były wyrażeniem zdefiniowane pod względem funkcji (muzyka kościelna – muzyka świecka) oraz charakteru narodowego (na przykład styl włoski, niemiecki i francuski w czasach Mozarta). Rzeczą kompozytora było dostosować właściwy styl do charakteru oraz przeznaczenia utworu, a także – w przypadku muzyki kościelnej – mieć na uwadze szczegóły doktrynalne i liturgiczne. Bach nie mógłby skomponować na przykład *Stabat Mater*, nie tylko dlatego, że jego Kościół nie posługiwał się łaciną, ale przede wszystkim z uwa-

gi na zasadniczo odmienne rozumienie osoby Matki Bożej przez wyznawców Lutra. Z drugiej strony kompozytorzy często nie wnikali w teologiczne subtelności: Marc-Antoine Charpentier pracował dla pobożnej księżniczki Marii Ludwiki Lotaryńskiej i dla jezuickiego kościoła św. Ludwika w Paryżu, co nie przeszkodziło mu w napisaniu mszy dla klasztoru Port-Royal, który został później zlikwidowany za sprzyjanie herezji biskupa Janseniusza. Trudno byłoby wreszcie wyrokować, czy muzyka Mozarta-katolika jest bardziej „pobożna” od muzyki Bacha-luteranina. Niezależnie od wszystkich okoliczności, muzyka przemawia do nas w sposób ściśle indywidualny: jej odbiór, przeżywanie i wartościowanie pozostaje sprawą całkowicie osobistą.

BM

Treliński & Kudlička

O premierze *Turandot* mówi Boris Kudlička, wybitny słowacki scenograf, współtwórca scenicznych wizji Mariusza Trelińskiego.

Na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie trwają próby do *Turandot* (1924), ostatniej, nieukończonych opery Giacomo Pucciniego. Jej inscenizację przygotowują reżyser Mariusz Treliński i scenograf Boris Kudlička. Będzie to ich 15. wspólna praca operowa. *Turandot* to operowa baśń orientalna, której akcja rozgrywa się w Chinach. Jedną z opowieści tysięcy i jednej nocy fascynowała nowożytnych dramatopisarzy, takich jak Gozzi czy Schiller. Pokazuje dwa bieguny kobiecości, uosobione w postaciach tytułowej księżniczki, która bez mrugnienia okiem posyła adoratorów na ścięcie, i niewinnej Liu, dla której miłość jest ważniejsza niż życie. To właśnie w tej operze z ust Księcia Kalafa rozbrzmiewa jedna z najsłynniejszych arii miłosnych, *Nessun dorma*. Premiera 17 kwietnia.

Mike Urbaniak: Treliński & Kudlička to Dolce & Gabbana polskiej kultury. Jesteście marką.
Boris Kudlička: Cieszy mnie, jeśli ktoś tak uważa.

Każda wasza premiera wiąże się z ogromnymi oczekiwaniami publiczności, która wstrzymuje oddech w oczekiwaniu.
Tak, wiem. Na autostradach zamiera ruch.

No właśnie. Czy ta presja wpływa na twoją pracę?
Staram się zabezpieczyć ochronną warstwę, ale Mariusz ma już gorszą sytuację, bo jest jednocześnie reżyserem i dyrektorem artystycznym Opery Narodowej. Ta podwójna funkcja jest potwornie trudna i obciążenie bardzo duże. Obydwaj wiemy, że są ogromne oczekiwania, ale ich świadomość nie może nas paraliżować.

Nie męczy cię wasze „zduetowanie”?

Kiedyś nawet ktoś o nas powiedział: Trelička i Kudliński. Mnie to naprawdę nie przeszkadza. Pracujemy razem od 14 lat i mówimy oczywiście lepsze i gorsze chwile. Kiedyś spędzaliśmy ze sobą bardzo dużo czasu: podróżowaliśmy, oglądaliśmy przedstawienia, wystawy. Fascynowaliśmy się pewnymi zjawiskami w kulturze, co było później widać w naszych spektaklach. Potem miałem potrzebę nowego impulsu i zacząłem współpracować także z innymi reżyserami.

Bardzo mnie cieszy, że Mariusz nadal wierzy mojej intuicji teatralnej i mam nadzieję, że nadal idziemy naprzód. Ufamy sobie, a to, co powstaje, konfrontujemy potem z widownią. Może kiedyś będzie taki moment, że powiemy sobie: dość. Może to będzie

za miesiąc, za rok, za parę lat, nie wiem. Póki co, idziemy razem, szukamy nowego, podejmujemy się ryzykownych projektów.

Nie boisz się rutyny?

Myślę, że rzeczą bardzo odważną jest powiedzieć, że nie, ja jednak naprawdę nie czuję rutyny w naszej pracy. Nie słyszę głosu, który mi mówi: „uwaga!”.

Jak się poznaliście?

Przez Andrzeja Kreutz-Majewskiego [autor 160 scenografii operowych, zmarł 28 lutego tego roku – red.], który mnie ściągnął do opery. Kiedy 16 lat temu przyjechałem do Warszawy, Mariusz pracował właśnie nad swoim debiutem operowym – *Wyrwacem serc* Elżbiety Sikory. Nasze spotkanie pamiętam dokładnie. Siedzę z Andrzejem na widowni Sceny Kameralnej i widzę, jak reżyser poprawia listki kwiatków na proscenium, dostosowując je dokładnie do kształtu, na jakim mu zależało. Wtedy zostaliśmy sobie przedstawieni.

Zanim zrobiliście waszą pierwszą operę – *Madame Butterfly* Pucciniego, „popelniliście” *Makbeta* w Teatrze Powszechnym. Wtedy zaiskrzyło?

Tak, totalnie. Miałem poczucie, że spotkałem osobę, która myśli o teatrze tak samo, jak ja. Nasze teatralne fascynacje opierały się na próbach łączenia różnych rzeczy, uwzględniania nowych trendów. Choć osobowościowo jesteśmy bardzo różni.

Ty nie przepadasz za Puccinim, prawda?

Przepadam średnio, ale nie mogę powiedzieć, że nie lubię. Kiedy go słucham podczas prób, czuję emocjonalną ilustracyjność tej muzyki, a do tego dochodzi jeszcze obciążenie kodem czasowym, który jest cały czas obecny w operze.

Jednak *Turandot* to wasz trzeci Puccini po *Madame Butterfly* i *Cyganerii*. Czym dla ciebie jest ta historia okrutnej księżniczki?

To monumentalna forma muzyczna, którą przeżyliśmy na teatr w teatrze. Formuła oczywiście nie jest nowa, ale dzięki niej, jak sądzę, dobrze się poruszamy między dwiema rzeczywistościami: prawdziwą i wymyśloną. Rozdzielamy je wszystkim: kolorem, formą, materiałami. Stworzyliśmy dwie przestrzenie, które w pewnym momencie łączymy, ale dualizm dekoracji w naszej realizacji jest w dalszym ciągu bardzo ważny.

Pewnie przed każdą premierą słyszycie pytanie o to, czy będą fajerwerki, efekty specjalne...

Ha! Z Mariuszem nigdy do końca nie wiadomo. Fajerwerki będą, ale nie na bazie sztucznych ogni.

Tylko tyle? Zdradz coś więcej, na Boga!

No dobrze. Wydaje mi się, że bardzo ciekawym rozwiązaniem będą dwie obrotówki, które są podstawą dekoracji. Budujemy monstrum, czyli 19-metrowy krąg, w którym obraca się kolejny – dziewięciometrowy. Nad tym wszystkim wisieć będzie element zsynchronizowany z mniejszym kręgiem, więc stoi za tym skomplikowany software. Lubię takie zabawki technologiczne.

Nie będzie to coś kompletnie innego niż nasze wcześniejsze prace, ale mnie też nie chodzi o to, żeby na siłę zatrzeć wszystkie ślady naszej przeszłości. Kiedyś bardziej mi na tym zależało.

Starzejesz się.

Może ułatwiam sobie życie, a może cieszy mnie teraz bardziej, kiedy pewne rzeczy ewoluują.

Nie powiesz mi, że kiedy Kalaf śpiewa *Nessun dorma*, nie zrobicie nic, co powali publikę na kolana.
Najpierw to my musimy paść na kolana. W sumie masz rację. Są takie momenty w partyturze, które wymagają oprawy. To jest monumentalizm pewnych muzycznych fragmentów.

Dostaliście zaproszenie z Metropolitan Opera. Co się czuje, kiedy zaprasza Met?

Czuje się, że spełnia się sen, ale trzeba twardo stąpać po ziemi i pracować.

Co tam pokażecie?

Dwie jednoaktówki: *Jolantę* Czajkowskiego i *Zamek Sinobrodego* Bartóka. Premierę zaplanowano na luty 2015 r.

To się nazywa planowanie...

Związane jest z kontraktowaniem wielkich operowych śpiewaków, którzy mają kalendarze wypełnione na kilka lat do przodu.

Co planujecie w warszawskiej Operze na przyszły sezon?

Przyszłi czas na Wagnera.

Rozmawiał **Mike Urbaniak**
Redaktor naczelny Magazynu WAW

Boris Kudlička jest również autorem koncepcji plastycznej polskiego pawilonu na MIDEM w Cannes i na EXPO w Szanghaju w 2010 r.

— duet doskonały



Madame Butterfly, 1999

TW - ON



Traviata, 2010

KRZYSZTOF BIELIŃSKI / TW - ON

pełnym głosem

Śpiewaczki na topie

Głosy Polek podbijają świat.

Prezentujemy 10 wybranek
Jacka Marczyńskiego.

I.

Aleksandra Kurzak – sopran.

To pierwsza polska śpiewaczka
w wielkiej wytwórni płytowej
– niedawno podpisała kontrakt
fonograficzny z Deccą.

Po raz kolejny podbiła publiczność
Covent Garden, przed nią m.in.
debiut w *Cyruliku sewilskim*
na słynnym letnim festiwalu
Arena di Verona.



Do ekskluzywnego grona największych operowych gwiazd należały kiedyś Marcelina Sembrich-Kochańska, Ada Sari, Teresa Żylis-Gara, Stefania Toczyńska. Która z polskich śpiewaczek ma dziś na to szansę?

Ostatnie wydarzenia pokazały, że najbliższa celu jest **Aleksandra Kurzak**, która może pochwalić się występami w nowojorskiej Metropolitan Opera, mediolańskiej La Scali, Staatsoper w Wiedniu, a przede wszystkim w Covent Garden, gdzie jest ulubienicą londyńskiej publiczności. 33-letnia artystka bardzo rozsądnie kieruje swoją karierą. Potrafi zrezygnować z ofert najlepszych teatrów – nie zaśpiewała Lulu w londyńskiej *Turandot*. Rozszerza repertuar o coraz ciekawsze role, a jej głos ciągle się rozwija. Aleksandra Kurzak znajduje przy tym czas, by regularnie pojawiać się w Polsce. Jesienią w Operze Narodowej zobaczymy ją w *Łucji z Lammermooru* w inscenizacji Michała Znanieckiego. Za Łucję [w którą chętnie wciela się także gwiazda sopranów Anna Netrebko – red.] zaśpiewaną na scenie Opery w Seattle jesienią 2010 r. zebrała znakomite recenzje prasy amerykańskiej.

Polska publiczność nie miała okazji poznać wielu verdiowskich wcieleń **Ewy Podleś** (Azucena w *Trubadurze*, Mrs Quickly w *Falstaffie* czy księżna Eboli w *Don Carlosie*), które stały się jej kolejną artystyczną specjalnością w wielu teatrach świata. Choć bywa zapraszana przez instytucje krajowe (Azucenę śpiewała ostatnio jednorazowo w Poznaniu w koncertowej wersji *Trubadura*), te traktują ją wciąż głównie jako królową muzyki Rossiniego. Szlachetny wyjątek uczyniła w ubiegłym roku Opera Narodowa, dzięki czemu polska publiczność mogła przekonać się, jak bardzo Podleś potrafi być poruszająca w roli Klitemnestry w *Elektrze*.

Większość naszych śpiewaczek eksportowych ma sporadyczne kontakty z krajem. **Aga Mikołaj**, po kilku latach śpiewania w poznańskim Teatrze Wielkim (jako Agnieszka Mikołajczyk) w 2002 r. dostała się do zespołu Staatsoper w Monachium i od tego czasu nie występuje w przedstawieniach operowych w Polsce. Okazjonalnie pojawia się jedynie na koncertach, podobnie jak obdarzona ciemnym mezzosopranem **Ewa Wolak**. **Agnieszka Zwierko** przez kilka lat zabiegała o poważniejsze role na warszawskiej scenie i w końcu też spróbowała szczęścia za granicą. Zaczynała skromnie, od czeskiej Ostrawy, potem był Amsterdam, Praga czy Palermo, a w 2007 r. zadebiutowała w La Scali jako Kostelnička w *Jenůfie*. Dziś trudno powiedzieć, kiedy zaśpiewa w Polsce, na 2011 rok nie ma takich planów.

W tym samym teatrze mediolańskim śpiewała Therese Waldner, czyli **Teresa Borowczyk** i to rolę wyjątkową trudną, bo Leonorę w *Fideliu*. W kraju popadła w zapomnienie, choć brakuje nam artystek obdarzonych tym rodzajem głosu co ona.

Nie wszystkie śpiewaczki decydują się na dłuższy wyjazd z Polski i też odnoszą piękne sukcesy oraz mają wiernych fanów. Czy kariera krajowa jest zresztą gorsza od zagranicznej? Kiedyś tak uważano, dziś nie należy ferować takich sądów. Konkurencja na polskim rynku muzycznym jest coraz większa, niemal każdy nasz teatr operowy może sobie pozwolić na artystyczny import. I na tle międzynarodowej obsady Polki wypadają często lepiej, o czym świadczą kreacje w Operze Narodowej: **Anny Lubańskiej** w *Trojanach* czy **Wioletty Chodowicz** w *Katii Kabanowej*.

Jacek Marczyński

2.

Ewa Podleś – kontralt.

W USA artystka kultowa, ostatnio częściej śpiewa w Europie. Händel i Rossini już nie dominują w jej repertuarze, pojawił się za to Strauss (Klitemnestra), czy Massenet (Madame de la Haltière w *Kopciuszku* w tym sezonie w Paryżu pod dyktando Marca Minkowskiego i w Londynie).



3.

Joanna Woś – sopran.

Polska królowa belcanta, jedna z niewielu, dla której nasi dyrektorzy dobierają repertuar. Mogła więc pokazać klasę jako Lukrecja Borgia (Warszawa) i Maria Stuarda (Poznań), latem w St. Moritz będzie Anną Boleną w kolejnej operze Donizettiego.



4.

Anna Lubańska – mezzosopran.

Świetną Dydoną w *Trojanach* w Operze Narodowej udowodniła, na co naprawdę ją stać; do tej pory na tej scenie zadowalała się głównie rolami drugoplanowymi. Obecnie nie wypada jej już śpiewać służebnic i niewolnic.



5.

Agnieszka Zwierko – mezzosopran.

Ma ustabilizowaną pozycję w świecie, jej tegoroczne role to m.in. Kabanicha w *Katii Kabanowej* (Buenos Aires) i Jeżibaba w *Rusalcie* (Komische Oper w Berlinie), ceniona też w repertuarze włoskim – pod koniec 2011 będzie Azuceną w *Trubadurze* w Palermo.



6.

Małgorzata Walewska

– mezzosopran.

Z jej warunkami powinna być gwiazdą największych scen, ale zbyt pociągają ją sukcesy medialno-estradowe.

Na 2011 r. zaplanowała jednak duże role: Dulcyneę w *Don Kichocie* Masseneta i *Carmen* (Seattle) oraz Dalilę (Deutsche Oper w Berlinie).



7.

Teresa Borowczyk – sopran (po lewej).

Gdy w 2010 r. w Operze Narodowej świetną Chryzotemis w *Elektrze* była Therese Waldner, mało kto wiedział, że to pseudonim Polki występującej od połowy lat 90. w Niemczech. Opera w Düsseldorfie wyróżniła ją prestiżowym tytułem Kammersängerin.





8.

Aga Mikolaj – sopran.

Najsilniej związana ze Staatsoper w Monachium, w tym sezonie jest tam Micaelą w *Carmen*.

Nie zawsze śpiewa główne role, ale zawsze na ważnych scenach, np. Woglinde w *Złocie Renu* (2010) i Pierwsza Dama w *Czarodziejskim flecie* (2011) w La Scali.

9.

Wioletta Chodowicz – sopran.

Zasłużenie nagrodzona w tym roku Paszportem „Polityki” za dwie tytułowe role w operach *Rusalka* (Łódź) i *Katia Kabanowa* (Warszawa). Jest nadzieja, że to początek kariery, która rozwija się powoli, ale konsekwentnie.



10.

Ewa Wolak – mezzosopran.

Ciekawy głos, rzadko wykorzystywany w Polsce. Doceniły ją teatry niemieckie, gdzie ma okazję błyszczeć jako Erda w *Pierścieniu Nibelunga*. W 2011 r. w Karlsruhe zaśpiewa także Dalilę oraz Isabelłę we *Włoszce w Algierze*.



HISTORIĘ TYCH MIEJSC TWORZYMY NIEPRZERWANIE

Hotel Stary, Szczepańska 5, Kraków, +48 12 384 08 08, stary@hotel.com.pl

Hotel Copernicus, Kanonicza 16, Kraków, +48 12 424 34 00, copernicus@hotel.com.pl

Hotel Pod Różą, Floriańska 14, Kraków, +48 12 424 33 00, pod-roza@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Dworcowa 5, Katowice, +48 32 782 82 82, monopol@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Modrzejewskiej 2, Wrocław, +48 71 77 23 777, monopol.wroclaw@hotel.com.pl

Hotel Grand, Piotrkowska 72, Łódź, + 48 42 633 99 20, grand@hotel.com.pl





Nie będę walczył o Moniuszkę...

...za to na pewno o Szymanowskiego – deklaruje sławny polski baryton **Mariusz Kwiecień**.

W Operze Krakowskiej śpiewał Oniegina, w Warszawie nagrywał materiał do pierwszej solowej płyty – po dłuższym pobycie w Polsce na przełomie roku Mariusz Kwiecień rzucił się w wir międzynarodowych występów. Powrócił pod koniec lutego na deski nowojorskiej Metropolitan Opera jako Doktor Malatesta w *Don Pasquale* Donizettiego. Już niedługo wcieli się w Króla Rogera w przedstawieniu Krzysztofa Warlikowskiego – po Paryżu głośnie operę Karola Szymanowskiego chce bowiem wystawić Teatro Real w Madrycie. Czeką go też trzykrotna trasa koncertowa po Japonii z zespołem Met. Zaś w przyszłym sezonie szykuje się sensacja – Kwiecień wystąpi w swojej życiowej roli w premierze *Don Giovanniego*, którą nowojorska mekka opery realizuje specjalnie dla niego.

Anna S. Dębowska: Kraków to wciąż pana miasto? Bardziej niż Nowy Jork, gdzie ma pan mieszkanie?

Mariusz Kwiecień: Tu jest mój dom. Tak się złożyło, że na przełomie roku mogłem spędzić w Polsce aż dwa miesiące, co mi się nie zdarzyło od 10 lat. Często emigranci chcą za granicą odnaleźć nową ojczyznę. Próbowałem, ale nie wyszło. Nowy Jork jest fantastycznym miastem, w którym 14 lat temu rozpocząłem swoją karierę, jestem amerykańskim rezydentem i sprawy zawodowe załatwiam w Ameryce, jednak wciąż jestem związany z Polską. Z upływem lat coraz bardziej.

Jak się pan czuł w studio nagraniowym?

Fatalnie! Śpiewanie do dwóch mikrofonów przed pustą widownią, bez możliwości ruchu scenicznego, to niesamowicie trudne zadanie. Moim żywiołem jest scena, tworzenie postaci nie tylko głosem, ale całym sobą, fizycznie, w kostiu-

mie, z partnerami scenicznymi, kiedy mogę się utożsamić z rolą. Dopiero to daje mi wspaniałe przeżycia, które odnajduję w teatrze operowym. Równie źle czuję się w garniturze na recitalach czy koncertach, ale są one nieodłączną częścią mojej profesji.

Solista powinien jednak mieć swoją płytę.

Jest oczekiwanie, że w dorobku każdego artysty powinna znaleźć się przynajmniej jedna płyta solowa, pokazująca jego możliwości. Już wcześniej miałem różne propozycje, ale nigdy nie mogliśmy uzgodnić satysfakcjonujących obu stron warunków. Nagrywanie to ciężka fizyczna praca, wielokrotne powtarzanie całych arii lub ich fragmentów z koniecznością dawania z siebie wszystkiego za każdym razem.

Jak doszło do współpracy z Harmonią Mundi?

Zacząło się od mojej znajomości z Łukaszem Borowiczem przy okazji *Don Giovanniego* w Operze Krakowskiej i Operze Narodowej w Warszawie. Jest to dyrygent, którego energia i pasja świetnie współgrają z moim żywiołowym podejściem do muzyki. To on wpadł na pomysł, abyśmy nagrali taśmę-matkę z ariami słowiańskimi, korzystając z tego, że Polska Orkiestra Radiowa, której jest szefem, co roku dokonuje nagrań archiwalnych dla swojej firmy.

Jakiś czas potem skontaktował się ze mną Patrick Lemanski z londyńskiego oddziału Harmonii Mundi. Kilkakrotnie zobaczył, posłuchał mnie na scenie i postanowił, że zajmie się tym projektem.

Jaki program usłyszymy na pierwszym kompakcie?

Wybrałem utwory, które najlepiej pasują do mojego głosu. Najwięcej jest arii rosyjskich, z *Sadko* Rimskiego-Korsakowa, gdzie zaśpiewam pieśń Gościa Weneckiego, aria Aleko z opery Rachmaninowa pod tym samym tytułem, arie z *Mazepy*, *Jolanty* i *Oniegina* Czajkowskiego. Ponadto z opery *Selma Sedlak*

Dvořák i Čertova stěna Smetany. Nie zabraknie również polskich arii: Miecznika ze Straszego dworu i Janusza z Halki Moniuszki.

Będzie też podobno Król Roger Szymanowskiego, pana wielka rola w Operze Paryskiej sprzed dwóch lat.

Oczywiście – kończąca operę *Pieśń do słońca* ze wspaniałym wstępem orkiestrowym.

Król Roger idzie za panem. Pod koniec kwietnia zaśpiewa pan go w Madrycie, ponownie w przedstawieniu Krzysztofa Warlikowskiego.

Będę go też śpiewał na festiwalu w Santa Fe w Stanach Zjednoczonych, gdzie zostanie wystawiony specjalnie dla mnie – z czego się bardzo cieszę.

Staje się pan ambasadorem tej opery na świecie.

Chcę w przyszłości zaśpiewać ją w Metropolitan Opera lub w Covent Garden w Londynie.

Polscy znajomi pytają mnie czasem o *Halkę* i *Straszny dwór*, namawiają, żeby o nie też walczyć. Nie odżegnuję się od Moniuszki, ale co poradzę, że te tytuły nie budzą entuzjazmu wśród menedżerów i dyrektorów oper. Uważają, że brzmią one trochę jak operetka. I ja się z tym zgadzam. Jest wiele fantastycznych momentów w Moniuszce, niestety są to dzieła ulomne, słabo zinstrumentowane. Natomiast *Król Roger* to perła, arcydzieło. Zwiążył utwór z szokującym librettem Jarosława Iwaszkiewicza, które daje pole do popisu reżyserom, śpiewakom, scenografom, bo jest to opowieść o miłości, seksualności, religii, o nieznanach siłach, które często ukryte drzemą w człowieku. Wymarzona rola.

Marzę, by ten paryski *Roger* znalazł się na DVD. Spektakl został zarejestrowany, ale niestety brakuje kilkudziesięciu tysięcy euro na dokończenie projektu. Szkoda, bo to jedyna nasza opera eksportowa.

Polscy śpiewacy robią oszałamiającą karierę za granicą. Był taki sezon, kiedy aż pięcioro solistów pojawiło się na scenie Metropolitan Opera w różnych przedstawieniach [Ewa Podleś, Aleksandra Kurzak, Mariusz Kwiecień, Piotr Beczala, Andrzej Dobber].

Taka sytuacja nie zaistniała chyba nigdy w historii tego teatru i polskiej wokalistyki. Śpiewaliśmy główne role. Mam nadzieję, że tak będzie jeszcze w kolejnych sezonach. Ja sam mam w Met kontrakty na kolejne lata aż do 2017 roku.

Czym pan tłumaczy ten fenomen?

Talentem. Atutami, takimi jak głos, aktorstwo, żywiołowość, bo to rzeczywiście przekonuje publiczność, menedżerów, dyrektorów oper. Dlatego jesteśmy zapraszani. Obecni na najlepszych scenach świata polscy śpiewacy reprezentują najwyższy artystyczny poziom. Otwarcie granic na pewno pomogło tej polskiej ekspansji, ale to nie jest jedyna przyczyna. Czas pokaże, czy nowe pokolenie powtórzy nasz sukces. Jeśli nie, to będzie znaczyło, że mieliśmy jakiś rzut dobrych genów artystycznych w Polsce wśród dzisiejszych 30- i 40-latków (śmiech).

Zdarzyło się panu, jak niektórym aktorom, takie zrośnięcie z rolą, że widowie nie potrafili odróżnić prawdziwego Kwietnia od postaci, którą pan śpiewał?

Kiedyś po spektaklu Don Giovanniego słuchaczka, oburzona stopniem mojej demoralizacji, o mało nie uderzyła mnie w głowę parasolką. Nie pamiętam, która to była produkcja, śpiewałem tę postać w kilkudziesięciu teatrach świata.

To pana sztandarowa rola. Odpowiadają panu czarne charaktery?

Oniegin, Don Giovanni, Enrico z *Łucji z Lamermooru*, ludzie szlachetnie urodzeni, energetyzujący, z mrocznym wnętrzem, poszukujący samych siebie. Tak! Pociągają mnie kontrasty. Kreując niepokorne charaktery, śpiewam barytonem, który uważany jest za ciepły, miękki, zarazem silny i wyrazisty, i nim jako postać uwodzę. Nie interesują mnie bezbarwni, jednowymiarowi bohaterowie, w których nie zachodzi przemiana. Czuję się szczęśliwy, gdy rosnę razem z rolą.

O jakich rolach pan marzy?

Chciałbym dotrzeć do Jagona w *Otelli*, do mojego ulubionego *Simona Boccanery* Verdiego. Może kiedyś, za 15 lat Scarpia w *Tosce*...? Tannhäuser, bo to jest jedyna rola wagnerowska, którą mógłbym zaśpiewać, napisana na baryton liryczny. Nie marzy mi się Rigoletto czy Trubadur. Czas pokaże, jak daleko razem z moim głosem zajdziemy.

Rozmawiała **Anna S. Dębowska**

TT



Archiwum



Prenumerata



Spotkania



Newsletter



Wydarzenia



Sklep



Blog



Szkolenia



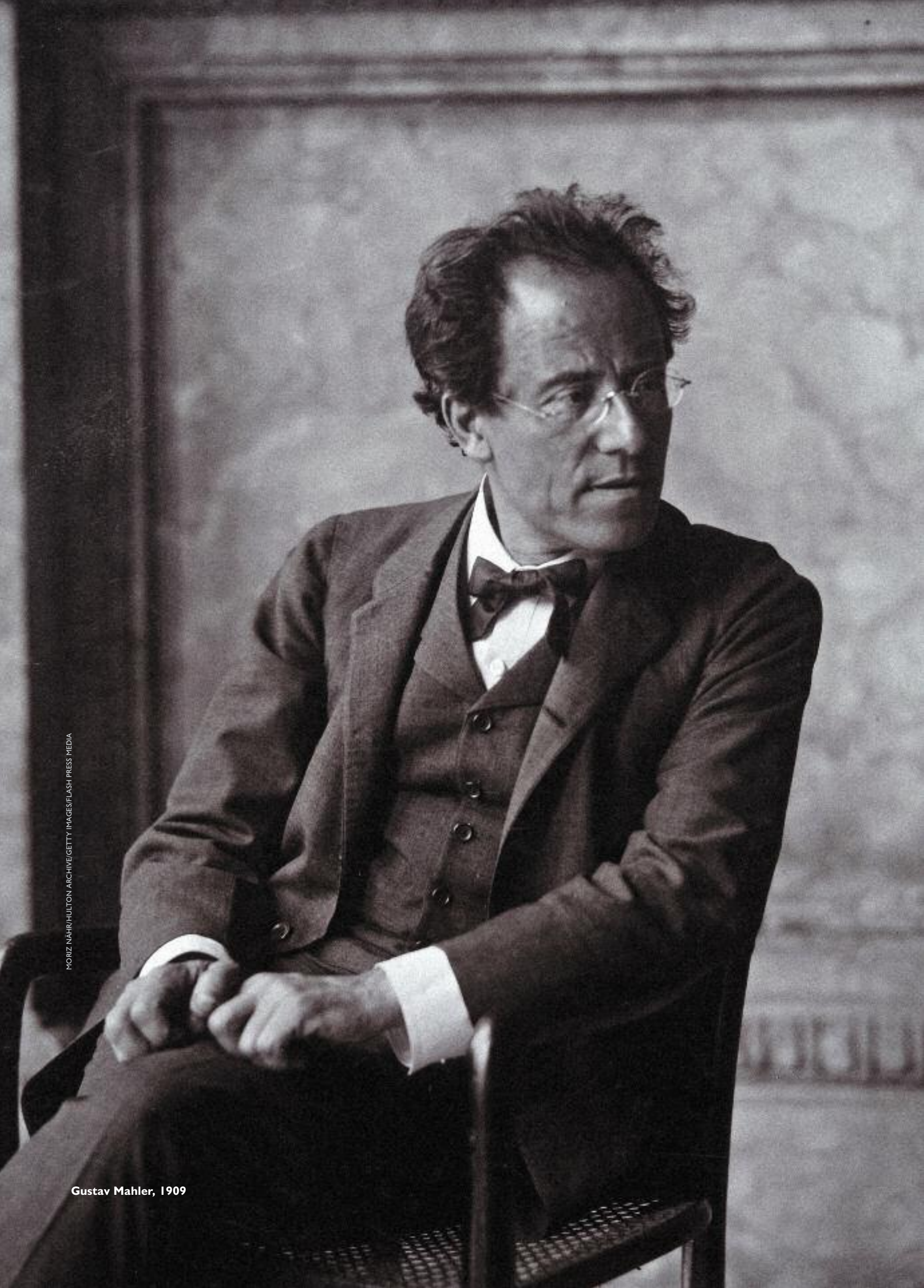
Galeria

MYŚLI O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

Magazyn THINKTANK – źródło inspiracji
dla liderów i menedżerów w biznesie
oraz administracji publicznej.
Polskie doświadczenia, studia przypadku,
ekspertyzy i idee.

www.mttp.pl

THINKTANK



MORIZ NAHR/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Gustav Mahler, 1909

Prorok z wiosłem

Jego muzyka to misterium, rytuał, liturgia. 18 maja minie setna rocznica śmierci Gustava Mahlera.

KLAUDIUSZ DĘBOWSKI

Był człowiekiem pełnym jaskrawych sprzeczności, ogromnych konfliktów i napięć wewnętrznych. Za życia nie cieszył się szczególnym uznaniem jako kompozytor. Zażywał sławy wybitnego dyrygenta, natomiast jego twórczość była na ogół deprecjonowana. Nie odpowiadała gustowi epoki – zdaniem współczesnych w jego symfoniach perły nurzały się w błocie. Niewątpliwie kompozytor dziesięciu monumentalnych symfonii czuł się niedowartościowany, miał jednak świadomość wielkiej wartości swojej muzyki. „Moje czasy jeszcze nadejdą” – prorokował, dając światu pół wieku na docenienie swego geniuszu. Istotnie, od lat 60. XX w. trwa wielki renesans twórczości tego kompozytora, rozpoczęty przez amerykańskiego dyrygenta Leonarda Bernsteina.

W tygłu kulturowym

Mówił o sobie, że jest cudzoziemcem po trzykroć – jako Czech w Austrii, jako Austriak w Niemczech i jako Żyd na całym świecie.

Urodził się i dojrzał w wielokulturowym tygłu Austro-Węgier. W 1860 r., gdy przyszedł na świat w niewielkim Kaliště (w niemieckiej wersji Kalischt), państwo było u szczytu swojej potęgi. Wiedeń stał się centrum kulturalnym Europy, do którego ciągnęła ludność z całego obszaru wieloetnicznego państwa. Mahler już od najmłodszych lat swojego dzieciństwa stykał się z ową mieszaniną kultur. Pochodził z wielodzietnej żydowskiej rodziny, na co dzień mówiącej po niemiecku, osiadłej na pograniczu Bohemii i Moraw. Żydowskie pochodzenie – według jego mniemania – było cechą ludzi niższego statusu pod względem kulturowym, społecznym, materialnym. Być może, właśnie to przekonanie wywołało w nim poczucie wyobcowania i braku przynależności.

Dorastał w Jihlavie (Iglau), wówczas ważnym ośrodku kulturalnym czeskiej prowincji. Działy tam opera, orkiestra symfoniczna i Towarzystwo Muzyczne. Wokół słyhać było muzykę ludową i wojskową, która później nie raz odezwie się w symfoniach.

Jego ojciec, Bernhard Mahler, był właścicielem destylarni alkoholu, zajmował się drobnym handlem. Bez wątpienia – mimo swego awanturniczego usposobienia – był odpowiedzialnym żywicielem rodziny. Z kolei matka kompozytora, Maria Hermann, była córką mydlarza z Ledča (Ledetsch). Przez całe życie zajmowała się wyłącznie domem i licznym potomstwem. Niemal połowa rodzeństwa Gustava przedwcześnie zmarła czy to w dzieciństwie, czy w okresie niemowlęcym. To pierwsze zetknięcie ze

śmiercią z pewnością wywarło znaczący wpływ na jego muzykę. W każdej z dziesięciu symfonii przynajmniej raz pojawia się marsz żałobny, a swoje apogeum motyw śmierci osiągnął w *Pieśni o Ziemi*, w IX i X Symfonii.

Muzyka i wegetarianizm

Utrzymanie wielodzietnej rodziny z pewnością wiązało się z pokaźnymi wydatkami ze strony Bernharda Mahlera, nie pożałował jednak grosza na lekcje muzyki dla Gustava. Od momentu, gdy chłopiec usłyszał dźwięk pianina w domu swego dziadka, każdą wolną chwilę starał się spędzać przy instrumencie. Pewnego dnia zauważył to Bernhard i skwitował: „No to mamy w domu muzyka!”.

W wieku 10 lat Gustav daje swój pierwszy publiczny koncert. Jako młodzieniec, po krótkim pobycie w Pradze, w 1875 r. przyjeżdża do Wiednia. Studiuj w Konserwatorium, podejmuje pierwsze poważne próby kompozytorskie. I Symfonię „Tytan” kończy dopiero w 1888 r., w wieku 28 lat.

Oprócz studiów muzycznych uczęszcza na wykłady z literatury niemieckiej, historii sztuki greckiej, rzeźby klasycznej, archeologii, historii malarstwa holenderskiego, historii filozofii. Nawiązuje kontakty z pionierami socjalizmu i przyjmuje dietę wegetariańską.

Żyje z lekcji muzyki, dyrygowania operetkami i orkiestrami wojskowymi, których repertuar poznał jeszcze w rodzinnej Jihlavie. Długotrwały kontakt z tego rodzaju muzyką negatywnie odbija się na jego twórczości – wielu krytyków muzycznych i melomanów zarzuci mu później brak dobrego gustu.

Kompozytor „wakacyjny”

Gustav Mahler był człowiekiem o otwartym umyśle, dogłębnie analizującym wszelkie intelektualne prądy epoki, artystą o iście renesansowych zainteresowaniach. Jego religijność była zdecydowanie ponadwyznaniowa. Na pretensje jednego z pobratymców, dlaczego przeszedł na katolicyzm, odpowiedział: „Zmieniłem tylko płaszcz”.

W całej jego twórczości dość łatwo jest się doszukać wielu reminiscencji z judaizmu i chrześcijaństwa, a nawet sporo elementów panteizmu, gnozy i niepokojów natury filozoficzno-egzystencjalnej. Dużo czytał, głównie dzieła filozoficzne. Żywo interesował się literaturą chińską, co zaowocowało w późniejszej *Das Lied von der Erde* (*Pieśnią o Ziemi*). Najczęściej czytał na głos. Było to jedno z jego ulubionych zajęć w wolnych chwilach.

Z wyglądu suchy intelektualista w binoklach, był jednak zapalonym sportowcem. Pasjonowała go

wspinaczka wysokogórska, lubił pływanie, wioślarstwo, narciarstwo, jeździectwo, szermierkę, jazdę na rowerze, a przede wszystkim długie, nieraz całodniowe spacery po górskich szlakach. Robił to głównie latem, kiedy przebywał na wakacjach. Komponował też tylko latem. Mówił, że jest kompozytorem „wakacyjnym”, gdyż w sezonie koncertowym, gdy musiał wypełniać obowiązki dyrygenta, po prostu nie miał na to czasu.

Autor symfonii

Mahler zwykł być mawiać: „Symfonia znaczy dla mnie budowanie świata wszelkimi środkami istniejących technik kompozytorskich”. Każde z jego dzieł ma jakiś „wewnętrzny program”, który łatwo się wyczuwa, choć kompozytor nie publikował żadnych komentarzy programowych.

Symfonie druga, trzecia, czwarta i ósma są dziełami wokalnie-instrumentalnymi. Trzecia ma wyraźne panteistyczne konotacje, czwartej – według opinii pewnej grupy muzykologów – powinno się słuchać od końca, tak samo jak czyta się teksty pisane po hebrajsku. Piąta symfonia przedstawia pełnię życia w jego najprzeróżniejszych aspektach. Szósta, zwana „tragiczną” – paradoksalnie napisana w bardzo pomyślnym okresie życia – dąży do nicości, bezkresnej, rozplywającej się i nieuchwytniej martwej przestrzeni. Siódma symfonia, zupełnie niesłusznie najmniej znana i wykonywana, to optymistyczne odprężenie, „pomost” między szóstą a ósmą, zaś ósma – słynna *Symfonia Tysiąca* – to jego *opus magnum*, w którym przedstawił artystyczne *credo*. Dziewiata i niedokończona dziesiąta to już przeczcucie śmierci, opis smutku zmęczonego życiem człowieka, który w końcu zrozumiał i zaakceptował swą ziemską wędrówkę i samego siebie.

Ostatnie lata życia kompozytora, w których powstała też *Pieśń o Ziemi* (1907-1908) to najbardziej transcendentny i mroczny etap jego twórczości, do którego należy też niezwykle tajemnicza IX Symfonia (dla niektórych najwybitniejsze dzieło Mahlera) oraz X – nasuwająca wciąż wiele pytań.

Muzyczne przyjaźnie

Mahler odczuwał silną potrzebę wymiany swoich myśli z kolegami po fachu. Rozmaicie mu się układało. Niewątpliwie miał trudną osobowość i nerwowo charakter, często prowokował konflikty z oponentami.

Przyjaźnił się z Ferruccio Busonim i Jeanem Sibeliussem, spotykał z Igorem Strawińskim i Richardem Straussem. Promował muzykę Piotra Czajkowskiego. Przyjaźnił się z Giacomo Puccinim, któremu po-

Alma Mahler

darował swoje zdjęcie z dedykacją, ale później – z niewiadomych przyczyn – stracił sympatię do Włocha, szczególnie zaś nienawdził jego *Toski*. Inaczej było z wiedeńczykami. Z Schönbergiem prowadził wielogodzinne dyskusje na temat dodekafonii, chociaż nigdy nie potrafił jej do końca zrozumieć. Anton Bruckner wywarł znaczący wpływ na Mahlera, który jeszcze jako student wiedeńskiego konserwatorium prywatnie uczył się harmonii i kontrapunktu u tego kompozytora. Monumentalna forma, metafizyczny „klimat”, „chóry” instrumentów dętych blaszanych, rozbudowane adagia – to właśnie łączy obu kompozytorów, którzy jako ludzie różnili się jak dzień i noc.

Dyrygent-żyletka

Bez wątpienia olbrzymi wpływ na koncepcje jego dzieł miała wspaniała, ponad 30 lat trwająca kariera dyrygencka i za nią właśnie był najbardziej ceniony za życia. Niezyczliwi twierdzili, że zdarzało mu się nieświadomie wpłatać do swoich dzieł fragmenty interpretowanych przez niego utworów.

Dla swojej kariery dyrygenckiej poświęcił wiele: życie rodzinne, zdrowie, czas na komponowanie, wreszcie – czego pod koniec życia miał bardzo żałować – religię możeszową, na której łonie urodził się i wychował.

23 lutego 1897 r. Mahler przyjmuje chrzest w Kościele katolickim i jako pierwsza osoba pochodzenia żydowskiego staje na stanowisku dyrektora artystycznego Opery Wiedeńskiej. Rozpoczyna się najlepsza dekada jego życia. W pełni rozwija swój

geniusz dyrygencki, podnosi poziom instytucji. Lublana, Olomuniec, Praga, Budapeszt, Warszawa, Helsinki, Amsterdam, Berlin, Hamburg, Lipsk, Wiedeń, Rzym, Paryż, Londyn – to tylko niektóre z miast, w których dyryguje.

Chłonie każdą partyturę i do każdego koncertu podchodzi niezwykle sumiennie. Jest nieuleczalnym perfekcjonistą. Ze wszystkimi się kłóci, poniża śpiewaków, wyżywa się na muzykach z orkiestry, obrzuca wyzwiskami. Słabiej przygotowanym każe na stojąco ćwiczyć trudne fragmenty w obecności kolegów z zespołu. Próby nie mają końca. Efekt: nagonki na despotę z batutą.

To właśnie Mahler jest „ojcem” nowoczesnych inscenizacji operowych. Zerwał z tradycyjną, sztywną organizacją spektaklu, połączył scenografię, akcję i muzykę w dramaturgiczną całość. Szczególne sukcesy odnosił w interpretacjach dzieł Richarda Wagnera, kompozytora, którego niechęć do Żydów była powszechnie znana.

Rok 1907

Pod wpływem antysemitów ataków w prasie Mahler składa rezygnację z prowadzenia Opery Wiedeńskiej. Umiera jego starsza córka, Maria Anna, lekarze wykrywają u niego ciężką chorobę serca. W tym najcięższym okresie powstają trzy koronne dzieła: *Pieśń o Ziemi*, *IX* i *X Symfonia*.

Wyjeżdża do Nowego Jorku. Zostaje dyrygentem Metropolitan Opera. Tam mają miejsce słynne awantury z Arturo Toscaninim, który również dyrygował gościnnie w Nowym Jorku.

W 1909 r. Mahler obejmuje kierownictwo artystyczne w Filharmonii Nowojorskiej. Trwa okres ciągłych podróży między Europą i Ameryką, w których wprawdzie towarzyszy mu żona, Alma, ale dni ich małżeństwa są już policzone.

Alma, kochanka artystów

Pobrali się z miłości. On – namiętnie w niej zakochany, ona – zafascynowana jego sławą, inteligencją i geniuszem dyrygenckim. Wszystkim, tylko nie jego muzyką, której nie znosiła. Poznali się w listopadzie 1901 r. Alma była wtedy związana z innym kompozytorem i dyrygentem – Alexandrem von Zemlinsky’em. Mimo to Mahler oświadczył się i został przyjęty. Ślub odbył się w marcu 1902 r. Zgrzyty pojawiły się szybko, gdy małżonek ujawnił swój despotyczny charakter. Alma świetnie знаła się na muzyce, sztuce, literaturze; malowała i komponowała. O 20 lat starszy mąż zażądał od niej całkowitego poświęcenia się roli żony i matki. Sam był wciąż w rozjazdach, zaniedbywał córki, Annę Marię i Marię Justynę.

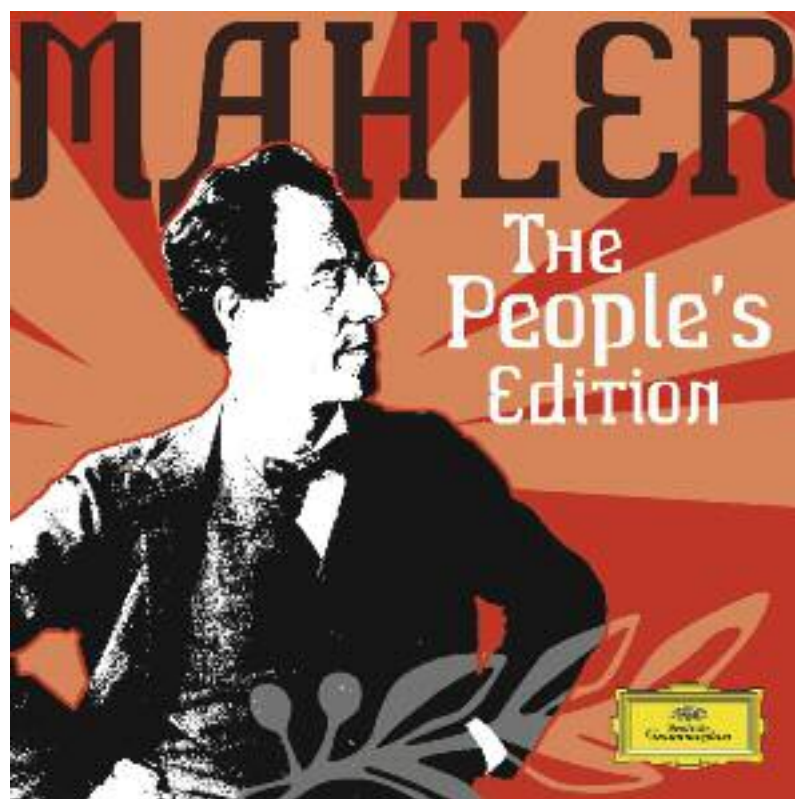
Kiedy pozwolił żonie na powrót do uprawiania sztuki, było już za późno. Wdała się w romans z wybitnym architektem Walterem Gropiusem, ale nigdy nie chciała rozwodu i pozostała przy mężu do końca. Z nazwiska Mahler nie zrezygnowała nawet po kolejnym zamążpójściu – za pisarza Franza Werfla. Zawsze przedstawiała się jako wdowa po Gustavie Mahlerze. „To nazwisko otwiera wszystkie drzwi świata, a każde inne byłoby degradacją” – uważała. Była propagatorką muzyki męża – Leonard Bernstein nazywał ją „żywym ogniwem łączącym go z Mahlerem”. Bardzo emocjonalnie podchodziła do prób dokończenia *X Symfonii* – w końcu najbardziej przekonała ją wersja amerykańskiego muzykologa Dereka Cooka. Uczucie do Almy Schindler miało duży wpływ na muzykę Gustava Mahlera, na słynne *Adagietto* z *V Symfonii*, „tematy Almy” w *VI*, wreszcie wspomnianą *X Symfonię*. Nawet Sigmund Freud, twórca psychoanalizy, nie mógł odkryć głównej przyczyny głęboko zakorzenionej nerwicy, która trapiła Mahlera. Spotkania tych dwóch wielkich wiedeńczyków w 1910 r., które miały charakter intelektualno-analitycznych rozmów, nie uratowały związku kompozytora z Almą.

W cieniu śmierci

12 września 1910 r. po kilkumiesięcznych przygotowaniach Mahler dyryguje w Wiedniu prawykonaniem swojej *VIII Symfonii* – *Symfonii Tysiąca*. Sukces jest niebywały.

Nie wie, że koncert w Filharmonii Nowojorskiej 21 lutego 1911 r. będzie jego ostatnim występem. Trzy dni później amerykańscy lekarze diagnozują u niego ciężką infekcję bakteryjną, z którą nie mogą sobie poradzić. Osłabiła ona i tak już ciężko chorego na serce kompozytora, który w kwietniu decyduje się na powrót do Europy. 18 maja 1911 r. o godz. 23.05 umiera w wiedeńskiej klinice. Cztery dni później zostaje pochowany na cmentarzu Grinzing obok swej starszej córki. W pogrzebie uczestniczy kilka tysięcy osób. **BM**

II Symfonia „Zmartwychwstanie” Gustava Mahlera zainauguruje 9 kwietnia 15. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Filharmonii Narodowej Warszawie.



Mahler na płytach

Fani muzyki Gustava Mahlera nie mogą narzekać na brak płytowej oferty z jego dziełami.

MARCIN MAJCHROWSKI (Polskie Radio)

Zbieżność jubileuszy – 150. rocznicy urodzin w ubiegłym roku i tegorocznej 100. rocznicy śmierci – zaowocowała pokaźną liczbą nagrań.

Jeden z największych potentatów na rynku – koncern Universal Music Group – przebił chyba konkurencję, oferując melomanom 18-płytową kolekcję z dziełami wszystkimi Mahlera, a ponadto wydawnictwo bez precedensu w dziejach fonografii – album *The People's Edition*, zawierający komplet symfonii wybrany i zestawiony przez słuchaczy w głosowaniu internetowym.

Z punktu widzenia najzagorzalszych kolekcjonerów nagrań nie ma tu sensacyjnych nowości, wszystkie nagrania są bowiem reedycjami oferowanymi w bardzo przystępnej cenie. Obydwa albumy wychodzą naprzeciw zapotrzebowaniu na twórczość Gustava Mahlera, która staje się powoli synonimem muzyki z przełomu wieków XIX i XX. Długo musiała czekać na uznanie – przez lata wartość pieśni i symfonii Mahlera dość poważnie deprecjonowano. To oczywiście temat na zupełnie inną opowieść. Utwory te, w swej materii niezwykle ciekawe, kryjące morze aluzji i symbolicznych odniesień, skąpanych często w zamierzenie trywialnych nawiązań do sztuki ludowej i popularnej, pełne aluzji do brzmienia wojskowych orkiestr i stylu gry ubogich żydowskich grajków, podbiły serca melomanów; na pewno odsunęły zdecydo-

wanie na dalszy plan awangardowe osiągnięcia Schönberga czy Weberna.

1. *Complete Edition* zawiera wszystko, co Mahler napisał, łącznie z niewielkim, studenckim drobiazgiem – *Klavierquartettsatz* czy rarytatem w postaci teatralnego antraktu *Die drei Pintos* – utworu Carla Marii Webera, który Mahler ukończył i zorkiestrował. Na tym właśnie polega wartość tego wydawnictwa. Jeśli zaś chodzi o zasadniczy zręb twórczości – symfonie – mamy tu przegląd dokonań światowej fonografii: od roku 1966 (*III Symfonia* pod batutą Haitinka ze znakomitą Maureen Forrester) do 2004 (fantastyczna, koncertowa interpretacja najtragiczniejszej *VI Symfonii*, czyli *Berlińczycy* pod dyktando Abbado).

Nie brakuje wykonań iście legendarnych, jak *Symfonia Tysiąca* pod batutą Soltiego (1971) czy *Druga z Mehty* (1975). Jeśli chodzi o dobór interpretacji pieśni, zdecydowanie żałuję, że redaktorzy układający kompilację nie sięgnęli choćby po *Rückert-Lieder* w interpretacji Anne Sofie von Otter z NDR-Sinfonieorchester pod batutą Johna Eliota Gardinera. W tym przypadku rezygnacja ze skądinąd znakomitego Thomasa Hampsona (wykonywałby „zaledwie” *Pieśni wędrującego czeladnika*, *Kindertotenlieder* i kilka innych liryków) dałaby bogatszą ofertę. To jednak tylko małe zastrzeżenie. Nieco więcej wątpliwości budzi porównanie obu boksów, jeśli chodzi o symfonie.

2. Trzynastopłytowy album *The People's Edition* (tylko z symfoniami) jest niezwykle ciekawym prezentem dla wielbicieli austriackiego kompozytora. Jego twórcami są melomani, którzy wzięli udział w swego rodzaju plebiscycie – Deutsche Grammophon i Decca uruchomiły specjalny portal internetowy (www.mahler150.com), na którym można było ułożyć sobie komplet symfonii marzeń. Wybór spośród 148 nagrań z archiwów obu wytwórni na pew-

no do łatwych nie należał – najstarsze z nich powstały w 1952 r., najmłodsze w 2009. W zabawie-głosowaniu wzięło udział ponad pięć tysięcy osób i to one stały się redaktorami tego albumu.

Trzeba przyznać, że wybór dokonany przez internautów jest nad wyraz ciekawy. Aż połowa symfonii pokrywa się z boksem *Complete Edition*. Świadczy to o ponadczasowej wartości tych interpretacji. Do ekstraklasy wykonawczej przeszły wykonania Kubelika (*I*), Mehty (*II*), Haitinka (*III*), Bernsteina (*V*), Soltiego (*VIII*) oraz Riccarda Chailly'ego (*X*). Nie wiem, w jakiej kolejności powstawały wydawnictwa, dysponując jednak obydwoma albumami bardzo żałuję, że w *Complete Edition* nie odstępiono *Pierwszej* Bostończykom i Seiji Ozawie oraz że powtórzone interpretację *Drugiej* pod batutą Mehty. Jest to genialne wykonanie, ale porównywalne z nim, jeśli nie lepsze (w finałowej części na pewno tak!) jest słynne nagranie z 1977 r. z udziałem Carol Neblett, Marilyn Horne oraz chóru i orkiestry z Chicago pod dyktando Claudia Abbado.

W perspektywie aż dwóch kolekcji jego brak jest dla mnie niepowetowaną stratą.

Jeśli miałbym natomiast wskazać jedną, jedyną symfonię (na moment niefrasobliwie abstrahując od ich nieporównywalności), to zdecydowanie poparłbym wybór *Piątej* w interpretacji Wiedeńczyków pod batutą Leonarda Bernsteina (wykonanie zarejestrowane podczas koncertu we frankfurckiej Alte Oper w 1987 r.). Od tego czasu minęło prawie ćwierć wieku, a jego hipnotyzująca moc, energia pomieszana z pasją, wciąż fascynują.

3. Z muzyką Mahlera jest tak, że się ją kocha bezgranicznie albo odrzuca. Jeśli połknie się jej bakcyła – można zaszyć się w tym fascynującym świecie i zapomnieć o szarej rzeczywistości. Spędzenie wolnego czasu z tymi mistrzowskimi interpretacjami gwarantuje niezapomniane przeżycia. **BM**

Robaki w głowie

– Podczas trzydziestych urodzin powiedziałem, że to moje dziesiąte. Nie potrafię dojrzeć i stać się poważnym człowiekiem. Właśnie po raz kolejny wróciłem do płyt Nirvany...

MONIKA MAŁKOWSKA

Tak przedstawia się **Jakub Julian Ziółkowski**, gwiazdor malarstwa polskiego. Rocznik 1980, urodzony w Zamościu, absolwent krakowskiej ASP. Zadebiutował sześć lat temu, a już jesienią ubiegłego roku miał indywidualną wystawę w warszawskiej Zachęcie, narodowej galerii sztuki. Nie lada nobilitacja! *Hokaina*, tytuł pokazu, był dowcipnym słownym miksem: narkotyk połączony z japońską wyspą. Trafione! Widzów czekała podróż w odmienne stany świadomości; w zakamarki pamięci; w egzotyczne zakątki człowieka. No bo czy wiemy, co dzieje się w głowie, brzuchu, kiszkach?

– Wyobrażam sobie dużo. Opowiadam zmyślone historie, ale możliwe, że wszystko, co na płótnie, zdarza się gdzieś na świecie – tłumaczy autor.

Ograniczony dywanem

Choćby taka *Wielka bitwa pod stołem* – tysiące mikroskopijnych szwoleżerów zmagają się z wrażliwymi wojskami; Napoleon (w zasikanych bryczesach) wydaje rozkazy z wysokości krzesła; służby sanitarne ciągną trumienki; za żołnierzami maszerują szeregi robali-gigantów i szwadrony mrówek. W bitewnym rozgardiaszu Ziółkowski umieścił samego siebie, rejestrującego wydarzenie. Gdzie to się dzieje – w teatrzyku kukiełek czy w wyobraźni?

– Przez wiele lat pracowałem tam, gdzie mieszkalem. Miałem atelier wielkości dywanu, dwa na trzy metry. Jak wystawiałem nogę, już przechodziłem z pracowni do mieszkania. Teraz mam oddzielną pracownię, dużą industrialną przestrzeń. Mogę pracować nad wszystkim, co przychodzi mi do głowy, na wszelkie sposoby i w dowolnej skali. Znikają wszelkie ograniczenia przestrzeni, ale przecież najtrudniej pokonuje się blokady wewnętrzne, zupełnie nie związane z narzędziami, studiem, warunkami fizycznymi.

Tęsknota za wysiłkiem

Pracuje ze wścieklą zaciętością. Odsiaduje przy płótnach po osiem-dziesięć godzin dziennie. Intrawertyk. Perfekcjonista. Ignoruje przynależność do grupy bądź środowiska; nie kusi go luz ani zabawa.

– Sam wyznaczam sobie tempo pracy, nie widzę powodów, żeby robić coś wbrew sobie lub w pośpiechu – mówi. – Nie mam metod na wprawianie się

w odpowiedni nastrój. Muszę mieć dużo czasu, swobody i spokoju.

JJZ – jak go nazywają – ma szczerze wypełniony kalendarz wystaw. Na czerwiec szykuje solowy show do londyńskiej Parasol Unit. Z najbliższych grupowych wystąpień wymienia *Painting between the lines* w Wattis Institute w San Francisco oraz prezentację kolekcji Dakisa Joannou w brukselskim Centre for Fine Arts BOZAR.

Niemal wszystkie prace sprzedaje „na pniu”. Większość kupują kolekcjonerzy zagraniczni, ale w Polsce też ma fanów. Co ich fascynuje? Według mnie Ziółkowski trafia w klimaty początku XXI wieku. Odbiorcom już znudziły się realistyczne, figuralne przedstawienia odwzorowywane ze zdjęć, filmów, telewizji; zmęczyła sztuka krytyczna i twórczość skoncentrowana na banale bytu. Nastąpił skręt ku „irrealiom”, zwrot ku wyobraźni i podświadomości. Ziółkowski jest jednym z pionierów tego nurtu. Sięga do tradycji surrealizmu, a także do Witkacowskiej „czystej formy”.

– Grupa Ładnie nie miała dla mnie nigdy żadnego znaczenia – podkreśla. – Ich sztukę uważałem za żart. O tym, co w malarstwie dzieje się na świecie, miałem mizerne pojęcie. Nie akceptowałem też Akademii, tam wciskają kit. A ja bardzo chciałem poznać solidne malarskie techniki, dostać wycisk. Byłem gotowy na wszelkie poświęcenia. Tęskniłem za tym, czego już nie uczy się w szkołach plastycznych. Więc sam zabrałem się do szaleńczej pracy. Właściwie byłem samorodkiem. Imponowało mi coś z postawy i klimatu Schulza, Witkacego; podobali mi się Picasso, Bacon, Ensor, także Bosch i Breughel.

Właściwy moment

Proszę nie sądzić, że w twórczości Ziółkowskiego można odnaleźć oczywiste inspiracje którymkolwiek z wymienionych artystów. Surrealizm, choć najbliższy mu duchem i koncepcją, u polskiego artysty wyzbyty jest z poetyckiej metafory. W jego pracach króluje okrucieństwo, obsesje, paranoje. Jeśli humor, to czarny; jeśli seks, to sado-maso; jeżeli erotyka, to nekrofiliska. Życie równa się rozkład.

JJZ w głębi duszy prześladowany jest przez fobie. Jego kompozycje – to opowieści tylko dla niego czytelnego (choć fragmentami także dostępne innym), skażone lękiem przed pustką. Sądzę, że właśnie ów

horror vacui połączony z makabrą i osobistymi wyznaniami fascynuje odbiorców.

– Ze mną jak z robaczywym jabłkiem. Nieźle wygląda, póki nie wyjdzie z niego robak. Przedtem nie widać, co się tam w środku dzieje. Jest w bezruchu, a w miąższu się kotłuje. Ja też taki jestem. Obrazy są klarowne, formalnie poukładane, opanowane, bo wiem, o co mi chodzi i mam szacunek wobec medium, choć z czasem coraz mniejszy. Inaczej z treścią, która jest pełna impulsów i wrażeń. Wyłania się z chaosu, przedśmiertnego bełkotu, ostrzeżenia, przebudzenia ze snu. Nie zawsze da się jednoznacznie powiedzieć, o czym jest konkretna praca. To złożony komunikat. Zawsze chciałem opowiadać swoje historie. Coś we mnie czekało na ten właściwy moment.

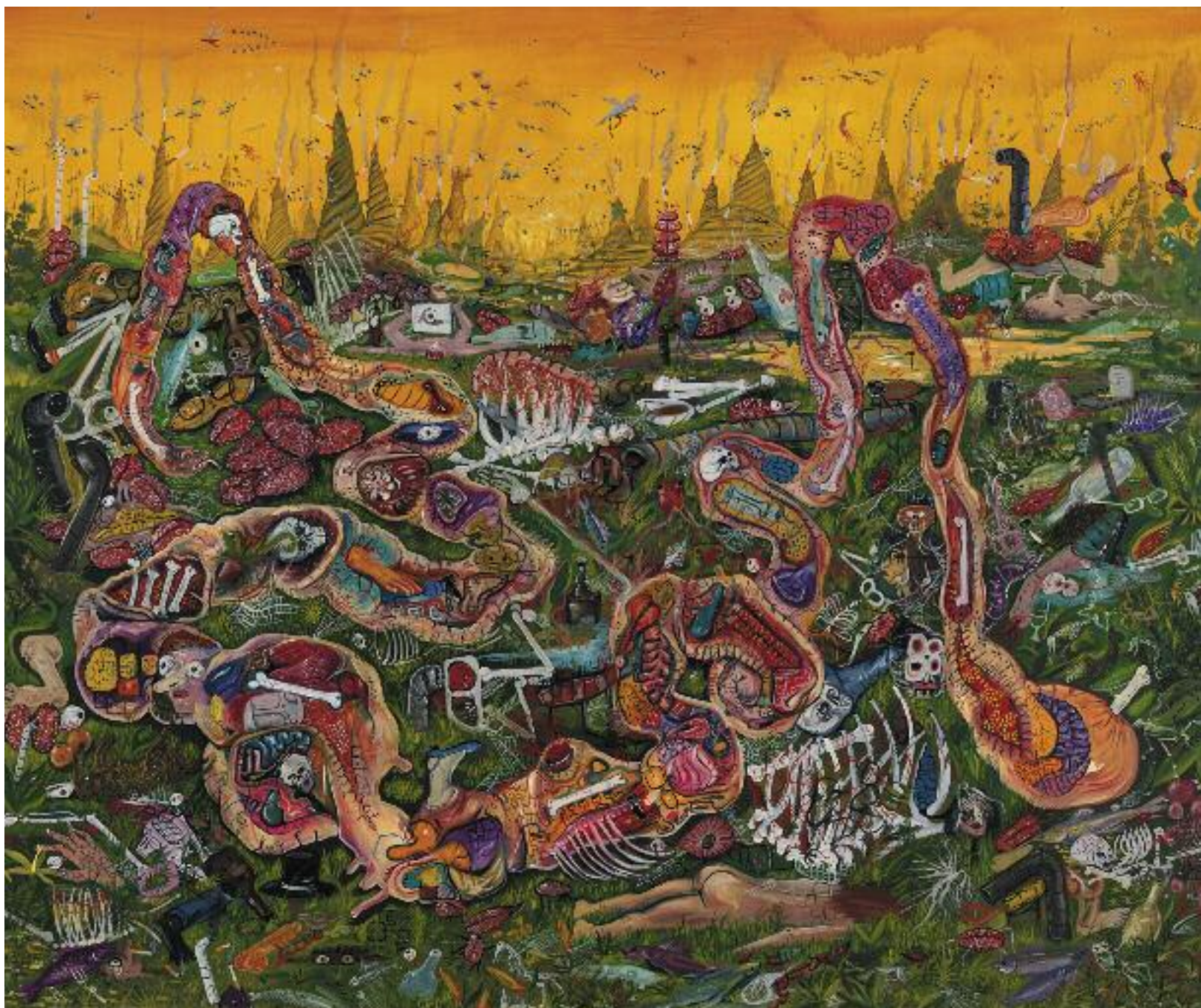
W pewnym momencie, jeszcze na studiach, postanowiłem zająć się malowaniem na poważnie. Dałem sobie możliwość działania. Reszta była sprawą naturalną.

Papierosy precz

Popatrzmy na tryptyk powstały po azjatyckich wozach artysty. Kłębowisko ochłapów nadziane na zdeformowane kości, przemieszane z tkanką miękką, krwiobiegami, bebechami. W bezformie wbite oczy, maski, zęby, genitalia, pety, glisty. Wszystko to zdaje się ruszać, buzować, drgać. Makabra, ale na swój sposób pociągająca estetycznie. Jednocześnie wyczuwa się w tym orientalne klimaty. Gdzie Ziółkowskiemu najlepiej się pracuje? Co go kręci, podnieca?

– Muszę mieć poczucie bezpieczeństwa i czuć się u siebie. Niewidoczny, trochę zagubiony, odizolowany, ale jednak u siebie. Muzyka tak, alkohol raczej nie, papierosy wreszcie rzuciłem, inne używki – też nie. Azja jest fantastyczna, aż za bardzo. Nowy Jork przygniata i rozprasza energię, a po miesiącu w Kanadzie miałem wszystkiego dość. Nie lubię Krakowa, ale dobrze mi się tu pracuje. Chyba dlatego, że nie ma zbyt wielu bodźców, to taka pustynia sztuki. Można się czuć zrelaksowanym, bo i tak nikogo to nie obchodzi. Prawie jak w rodzinnym Zamościu, gdzie też miałem aurę do roboty. Ale nie znalazłem jeszcze swojego miejsca na świecie. **BM**

Jakub Julian Ziółkowski jest autorem plakatu zapowiadającego tegoroczny, 15. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie.



Jakub Julian Ziolkowski, *Oesophagus* (2008), kol. Goetz, fot. dzięki uprzejmości Gallerii Hauser&Wirth, Zurych



Wystawa Jakuba Juliana Ziolkowskiego w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, 2010

Czego uszy nie słyszą

Malarstwo Marcina Maciejowskiego oraz niezwykle projekty Anny Molskiej i Bartka Materki staną się osnową *Historii ucha*, wystawy i cyklu interdyscyplinarnych wydarzeń w Zachęcie.

Do tradycji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie należy też organizowanie wydarzeń towarzyszących. Oprócz 15. Międzynarodowego Sympozjum Naukowego z prof. Mieczysławem Tomaszewskim jako przewodniczącym, festiwalowi towarzyszą w tym roku dwa kursy mistrzowskie (Fine Arts Quartet i altowiolisty Danilo Rossiego) oraz dwie wystawy: krakowska wystawa manuskryptów muzycznych w Bibliotece Jagiellońskiej i warszawska wystawa *Historie ucha* w Zachęcie.

Narodowa Galeria Sztuki przedstawi wybrane prace wybitnych polskich artystów, którzy stworzyli projekty plakatów promujących Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie. W wystawie wezmą udział: Marcin Maciejowski, Bartek Materka, Grupa Twożywo oraz Anna Molska, autorka przyszłorocznej oprawy graficznej festiwalu. – Projekt będzie pretekstem do ukazania wielopłaszczyznowych powiązań między sztukami wizualnymi a dźwiękiem i zarazem punktem wyjścia do różnorodnych działań edukacyjnych związanych z tą tematyką. Ważnym punktem odniesienia będzie film Maurizio Kagela *Ludwig van* z 1969 r. i podjęty w nim problem głuchoty, wyłączenia, braku dźwięku – mówi kurator Joanna Kordjak.

Blisko tych zagadnień sytuuje się projekt **Bartka Materki** – rysunki, w których artysta starał się uchwycić ruch ręki wykonującej gesty języka migowego, oraz nawiązujący do tej tematyki niemy film.

Anna Molska przedstawi oscylogramy, graficzny zapis fal dźwiękowych, które utrwalili jej dziadek, naukowiec Janusz Molski, członek ekspedycji naukowej na Antarktydę w 1966 r. Projekt połączy naukę, dźwięk i osobiste doświadczenie artystki.

Grupa Twożywo w różnych punktach miasta przedstawi rodzaj murali, których inspiracją były cytaty z rozważań filozoficznych Emila Ciorana o muzyce.

Na przykładzie mistrzowsko namalowanych obrazów **Marcina Maciejowskiego**, powstałych na podstawie kadrów filmowych, będzie można zobaczyć, jakimi środkami posługują się tzw. ciche media, aby uchwycić dźwięki.

Wydarzenia towarzyszące wystawie, których kuratorem jest Michał Libera, to koncerty, warsztaty i wykłady specjalistów. **Red.**

Wystawa czynna od 18 marca do 15 maja, więcej: www.zacheta.art.pl

Marcin Maciejowski: *At the cafe* (2009)



Bartek Materka, *Receptory*



Anna Molska, *Oscylogramy*

ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI

Gwiazdy, Wiedźmin, Czas honoru

Muzyka z filmów, seriali i gier komputerowych zabrzmiała na żywo podczas 4. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie



Oficjalnym europejskim wydawcą gry Wiedźmin 2: Zabójcy Królów jest **Namco Bandai**.



Joe Hisaishi

Jest on jedynym tego typu wydarzeniem w Polsce, które z roku na rok prezentuje coraz wyższy poziom – artystyczny i organizacyjny. Dla wszystkich entuzjastów muzyki filmowej jest to prawdziwe święto i okazja do bliższego kontaktu z muzyką i kompozytorami, którzy chętnie pojawiają się na tego typu wydarzeniach. W Krakowie gościli już przecież zdobywcy Oscarów: Howard Shore (trylogia *Władca Pierścieni*), Tan Dun (*Przycażony tygrys, ukryty smok*) i Jan A.P. Kaczmarek (*Marzyciel*), ale również Shigeru Umebayashi (*Samotny mężczyzna*), Eric Serra (*GoldenEye*), Tom Tykwer, reżyser i współkompozytor filmu *Pachnidło*. Festiwal pokazuje, że muzyka filmowa jest coraz popularniejszym gatunkiem, zwłaszcza dla młodych ludzi, dla których jest często przepustką do świata muzyki klasycznej.

Każdy z czterech dni tegorocznej edycji zostanie zwieńczony koncertem symfonicznym w Hali Ocywni ArcelorMittal Poland w Nowej Hucie. To niezwykle surowe postindustrialne wnętrze ze świetną akustyką już w ubiegłym roku było sceną najważniejszych wydarzeń Festiwalu Muzyki Filmowej, zachwycając swoim niepowtarzalnym klimatem.

Największym wydarzeniem będzie przyjazd do Krakowa japońskiego mistrza,

twórcy ścieżek dźwiękowych do największych azjatyckich produkcji, Joe Hisaishiego. To kompozytor, który nie bez powodu został okrzyknięty przez krytyków na całym świecie Johnem Williamsem Orientu. Hisaishi niezmiennie rzadko opuszcza Azję, a jego koncert w Krakowie będzie pierwszym tego typu wydarzeniem w Europie. Kompozytor znany jest ze swojej współpracy z dwoma największymi dziś reżyserami z Japonii: Takeshim Kitano i Hayao Miyazakim. Krakowski koncert będzie okazją do zaprezentowania muzyki z najbardziej znanych filmów obu tych twórców (*Księżniczka Mononoke*, *Spirited Away* / *W krainie bogów*, *Hana-bi*). Joe Hisaishi podczas koncertu będzie jednocześnie grał na fortepianie i dyrygował orkiestrą Sinfonietta Cracovia.

W tym roku organizatorzy zadbałi również o liczne grono miłośników muzyki z gier komputerowych. To właśnie im dedykowany jest innowacyjny, drugi koncert Festiwalu, na którym pojawią się melodie z *Wiedźmina 2* i *Final Fantasy*. Gościem specjalnym będzie Masashi Hamauzu, jeden z twórców muzyki do *Final Fantasy*.

20 maja, na jeden wieczór, Hala Ocywni zamieni się w gigantyczną salę kinową, w której będzie można obejrzeć *Piratów z Karaibów*, *Kłutwę Czarnej Perły*. Będzie

to pierwszy na świecie pokaz tego popularnego filmu z muzyką wykonywaną na żywo przez orkiestrę symfoniczną. Prestiż całego wydarzenia podniesie z pewnością obecność kompozytora muzyki do *Kłutwy Czarnej Perły* – Klausa Badelta. Finał festiwalu będzie miał polski akcent – zabrzmia bowiem muzyka do serialu *Czas honoru*. Jest ona dziełem Bartosza Chajdeckiego, zyskała już światowy rozgłos, czego dowodem nominacja do nagrody Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Muzyki Filmowej (IFMCA). 22 maja zabrzmia w wykonaniu Orkiestry Miasta Tychy AUKSO, którą poprowadzi hiszpański dyrygent Diego Navarro. Podczas koncertu na fanów serialu czeka wiele niespodzianek...

Organizatorami Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie są Krakowskie Biuro Festiwalowe i RMF Classic.

Łukasz Waligórski

4. Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie (19-22 maja). Szczegóły: www.fmf.fm



Natalie Portman za rolę tancerki Niny w *Czarnym łabędziu* dostała Oscara.

Łabądek i suka

Czarny łabędź to brukowa wersja Pianistki.

Podobieństwa i różnice tropi **Bartosz Żurawiecki.**

Nina, bohaterka *Czarnego łabędzia* (2010) Darrena Aronofsky'ego, to młodsze wcielenie Eryki, głównej postaci *Pianistki*, książki Elfriede Jelinek (1983) i filmu Michaela Hanekego (2001).

Obie kobiety poświęciły wszystko dla sztuki, a raczej zostały zmuszone do tego poświęcenia przez swoje dominujące, nadopiekuńcze matki, które sprawują nad ich życiem całkowitą kontrolę. Ulokowały bowiem w córkach własne, niespełnione ambicje artystyczne i strzegą ich zazdrośnie przed intruzami, którzy mogliby wskazać im inną drogę. Erika i Nina są więc zahamowane emocjonalnie i seksualnie. Nie mają przyjaciół, kochanków, znajomych. Po pracy muszą wracać prosto do domu, by w ramach wieczornej rozrywki oglądać u боку matki telewizję.

Skok w bok do sex-shopu

Widać jednak także różnice w charakterach i postawach bohaterek obu filmów, różnice wynikające poniekąd z wieku i doświadczenia. Młodsza

Nina (nagrodzona Oscarem rola Natalie Portman) to istota prostolinijna i „niewinna”. Czysta i dziewicza. „Gdybym szukał tancerki tylko do roli białego łabędzia, dostałabys ją natychmiast” – oznajmia dziewczynie choreograf (Vincent Cassel) podczas przesłuchań do obsady *Jeziora łabędziego*. Nina nie umie kłamać, manipulować, kalkulować, snuć intryg. Nie potrafi się nawet... onanizować – natychmiast staje jej wtedy przed oczami twarz matki. Aż dziwne, że ktoś taki uchował się w swobodnym świecie bohemy.

Tymczasem Eryka (Isabelle Hupert) nauczyła się, jak grać z opresją. Potrafi wyciągnąć z niej dla siebie maksymalne korzyści. Jest jej ofiarą, ale też strażniczką. Bez skrupułów wysypie rozbite kawałki szklanki do kieszeni płaszcza utalentowanej uczennicy, która mogłaby za czas jakiś stać się lepszą od niej pianistką. Eryka oszukuje własną matkę (Annie Girardot), wymyśla nieistniejące spotkania i lekcje po to, by skoczyć „w bok” do sex-shopu. Obudowała swoje ciało pancerzem intelektu, a uczucia i namiętności zamieniła w sadomasochistyczne fantazje seksualne. Spełnia się w voyeuryzmie – obserwuje pary uprawiające mi-

łość w samochodach lub też ogląda filmy w kinie porno, nie rozpinając nawet guzika w garsonce. Także ta sfera życia jest dla Eryki kolejnym intelektualnym wyzwaniem traktowanym z zimnym dystansem i poddanym terrorowi hipokryzji. Choć sama wacha chusteczki nasączone spermą i marzy o sadystycznym kochanku, jednocześnie beszta ucznia, którego przyłapała na przeglądaniu „świńskiej” gazetki.

Schumann na zimno

Zarówno Aronofsky, jak i Jelinek/Haneke odwołują się w swoich dziełach do dziedzictwa romantyzmu. To wtedy wyniesiono sztukę na wyżyny, uznano ją za wartość absolutną, godną najwyższych poświęceń i ofiar. Ukształtowano ideał artysty buntownika, który idzie pod prąd poglądom i doświadczeniom większości, zatracą się w swoim dziele, śmiało wkracza w ciemne rewiry rzeczywistości.

Pianistka pokazuje kulturę, w której rewolucyjne zmieniło się w konwencjonalne. Eryka specjalizuje się w muzyce Schuberta, potocznie kojarzonej

z „uczuciowością”. Sama jednak jest uczuć pozbawiona, czy też raczej spycha je w głąb swego jestwa. Potrafi doskonale zanalizować i rozebrać na części dzieła Schuberta czy Schumann, ale znajdują się one w gruncie rzeczy poza zasięgiem jej osobistego doświadczenia. Eryka żyje w świecie austriackiego mieszczaństwa, gdzie utwory romantycznych kompozytorów są częścią kulturowej tury (jak u nas Chopin, którego wszyscy Polacy mają obowiązek uwielbiać).

„Perwersyjne” wyprawy Eryki można uznać za próby zbliżenia się do twórczości wymienionych kompozytorów, poznania ich ciemnej prawdy, przemilczanej przez oficjalne wykładnie.

Pianistka konfrontuje romantyczne dziedzictwo ze współczesnym kontekstem. Pokazuje, jak obciążenie, wręcz spętanie tradycją, deformuje charaktery i relacje międzyludzkie i jak hamująco wpływa na rozwój kultury.

W stronę melodramatu

Natomiast *Czarny łabędź* przyjmuje romantyczną konwencję z całym dobrodziejstwem inwentarza. Dlatego też – mimo efektów specjalnych i nowoczesnych „ozdobników” typu środki psychotropowe czy seks lesbijski – jest właściwie bardzo dziewiętnastowieczny. Przenosi popularny wówczas w literaturze motyw sobowtóra, złego *alter ego* (patrz utwory Edgara Alana Poe, Dostojewskiego, książka *Doktor Jekyll i pan Hyde* Stevenson). Porusza się między opozycjami: biel i czerń, niewinność i wyuzdanie, sztuka i życie. Podkreśla, że dzieło stworzyć można tylko przez „akt całkowity”, przez złożenie

z siebie ofiary na ołtarzu sztuki. Gdy słynna prima-balerina Beth zostaje odesłana na emeryturę, nie wyobraża sobie dalszego życia bez sceny. Próbuje więc popełnić samobójstwo.

Balet Piotra Czajkowskiego *Jezioro łabędzie* bardzo dobrze pasuje do koncepcji Darrena Aronofsky’ego. Pomysł, aby jedna tancerka wykonywała obie partie Odetty i Odylii, jest mocno osadzony w tradycji wystawiania tego słynnego baletu. Jego fabuła bywa traktowana dość swobodnie – w jednych wersjach kończy się *happy endem*, w innych wręcz przeciwnie. Twórcy filmu wybrali zakończenie nieszczęśliwe, by spleść je z autodestrukcyjną siłą, jaka napędza Ninę dążącą do perfekcyjnego odtańczenia podwójnej roli. Co znamienne, również ukazana w filmie choreografia – wbrew padającym z ekranu buńczucznym zapewnieniom o jej oryginalności i prekursorskim charakterze – wygląda nader konwencjonalnie. Wpisuje się w dziewiętnastowieczne kanony baletu.



Pianistka, Eryka (Isabelle Huppert)

Kto krytykuje kulturę?

W ścieżce dźwiękowej bodaj większe znaczenie niż patetyczne fragmenty partytury ma muzyka ilustracyjna Clinta Mansella, która – jak to w amerykańskich produkcjach bywa – ma przede wszystkim pobudzać emocje widzów. Toteż np. często pojawia się w niej *crescendo*, charakterystyczne dla „oprawy” thrillerów, sugerujące czającą się gdzieś w cieniu grozę. Ale Mansell potrafi też zaskoczyć, choćby dźwiękami marsza pogrzebowego rozbrzmiewającymi w scenie, gdy Nina składa wizytę okaleczonej koleżance. Dla odmiany, w *Pianistce* muzyki ilustracyjnej nie ma w ogóle. Niekiedy tylko utwory grane

na lekcjach prowadzonych przez bohaterkę trwają jeszcze w scenach wizyt Eryki w miejscach „zdegradowanych”, czyli sex-shopach. Zaskakująco, a dla niektórych pewnie szokująco, „komentują” one pornograficzne obrazy.

Czarny łabędź jest więc, w moim mniemaniu, brukową wersją *Pianistki*, dostosowaną do przyzwyczajenia szerokiego grona odbiorców. Jelinek i Haneke krytykują kulturę. Aronofsky sprzedaje nam kolejną, standardową opowieść o artyście, który popadł w obłęd podczas tworzenia i zapłacił najwyższą cenę za doskonałość swego dzieła. **BM**



OPERA I FILHARMONIA PODLASKA

V MIĘDZYNARODOWY



KONKURS
MŁODYCH DYRYGENTÓW

im. Witolda Lutosławskiego

15-21.05.2011 BIAŁYSTOK

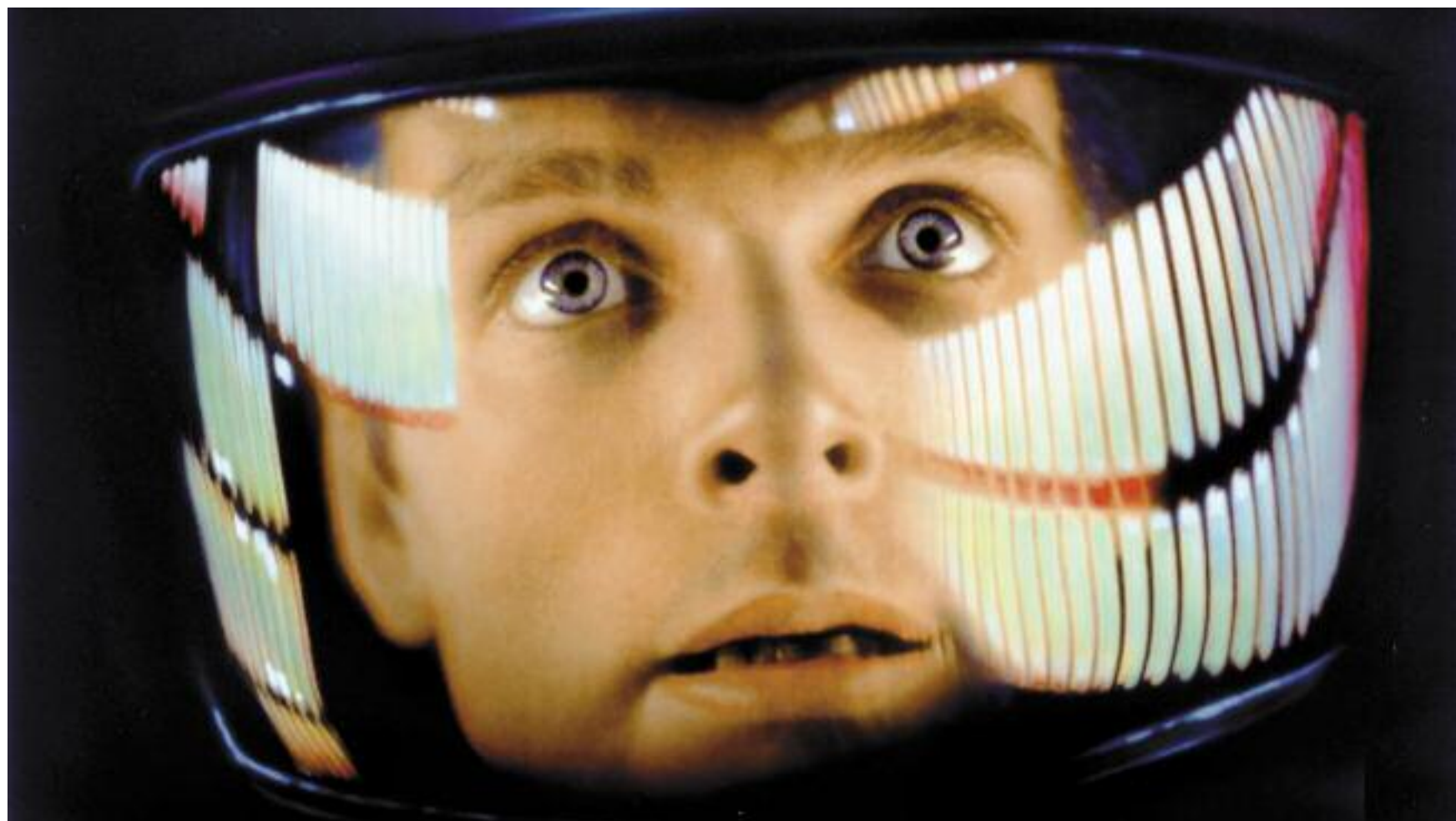
WWW.OIFP.PL



Klasyka muzyczna, klasyka kinowa

Beethoven, Barber, Richard Strauss to najlepsi kompozytorzy muzyki filmowej.

ŁUKASZ WALIGÓRSKI



2001: Odyseja kosmiczna Stanleya Kubricka



Pluton
Olivera Stone'a

Muzyka klasyczna jest obecna w filmie niemal od początku. Zanim pojawił się pomysł komponowania ścieżki dźwiękowej specjalnie pod obraz, wykorzystywano znane utwory do urozmaicenia pierwszych ruchomych obrazów. Zajmowali się tym taperzy (pianiści akompaniujący niemym filmom w małych kinach) bądź skromne orkiestry kinowe, które zaczęły powstawać na początku XX w. Z początku służyło to zagłuszaniu głośno działającego projektora, a wykonywana muzyka rzadko miała związek z wyświetlanym filmem. Z czasem dostrzeżono dodatkowy walor wynikający z połączenia muzyki i obrazu – emocje. To doprowadziło do powstania muzyki filmowej takiej, jaką znamy dziś, a więc od początku do końca komponowanej na potrzeby konkretnego obrazu. Sięganie po utwory muzyki klasycznej przez reżyserów jest dziś uważane za dowód ich muzycznej erudycji. Czasem wykorzystanie utworu klasycznego skutkuje sceną, która przechodzi do historii kina – wystarczy prześledzić losy najczęściej wykorzystywanych tematów klasycznych w różnych filmach, przez różnych reżyserów.

Beethoven

Autor *Symfonii „Eroiki”* jest bodaj najchętniej przytaczanym w kinematografii mistrzem klasyki. Obliczono, że zacytowano go aż w sześciuset filmach, choć zapewne było ich jeszcze więcej. Reżyserzy filmowi z całego jego dorobku upodobili sobie szczególnie kilka kompozycji – słynne *Dla Elizy*, fragmenty *V i IX Symfonii*. Niedawno widzowie mieli okazję usłyszeć temat *Allegretta* z *VII Symfonii* w oscarowym filmie Toma Hoopera *Jak zostać królem*. Wykorzystanie tej kompozycji w finałowej części filmu przyćmiło całą nominowaną do Oscara ścieżkę dźwiękową, autorstwa Alexandre’a Desplata. Scena, w której król Jerzy VI (Colin Firth) przemawia do narodu przez łącza radiowe w pierwszych dniach II wojny światowej, dzięki muzyce Beethovena zyskała na powadze i dostojności. Utwór zagęścił atmosferę filmu, podkreślając historyczne znaczenie tej ważnej sceny.

W nieco inny sposób wykorzystał go Tarsem Singh w *Magii uczuć*. Tę przepelnioną pięknymi zdjęciami i fantastycznymi wizjami historię rozpoczyna temat *Allegretta*. We wstępie filmu widzimy czarno-

-białą, bardzo spowolnioną sekwencję akcji ratowania konia tonącego w rzece. Dramatyczna scena, zilustrowana jedynie muzyką Beethovena, staje się w jednej chwili niezwykłym poematem, od którego nie można oderwać oczu.

Do filmu chętnie brano niezwykle piękny temat *Adagio z V Koncertu fortepianowego Es-dur* – wystarczy wspomnieć *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* z Robinem Williamsem czy *Zabić prezydenta* z Seanem Peanem w roli głównej. Tak uczynił też Tom Hooper we wspomnianym dramacie *Jak zostać królem*. Koncert, nazwany zresztą *Cesarskim*, idealnie wpasował się dostojnym tonem w monarszą tematykę, w niezwykle stylowy sposób podsumowując cały film. Chyba jednak najbardziej znanym momentem w historii kina, w którym pojawia się *Adagio*, jest scena z *Pikniku pod Wiszącą Skalą* Petera Weira.

Barber

Kontrast dramatycznego obrazu ze spokojną muzyką wielokrotnie w historii kina budowany był z pomocą muzyki klasycznej. Doskonałym przykładem jest *Adagio na smyczki* Samuela Barbera, bardzo efektownie zacytowane w filmie *Pluton* Olivera Stone’a. Ten dramat wojenny z 1986 r. opowiada historię wysłanego do walki w Wietnamie młodego żołnierza, który pod wpływem traumatycznych przeżyć przechodzi przemianę i staje się pacyfistą. To właśnie muzyka sprawia, że *Pluton* nie jest zwykłym filmem wojennym. Jego głębsze przesłanie i poetycki wydźwięk są zasługą elegijnej muzyki, która w najważniejszych momentach spowalnia akcję i prowokuje do zadumy nad rzeczywistym sensem oglądanych scen. *Adagio na smyczki* pojawia się w finale filmu, gdy główny bohater, okaleczony w walce, jest ewakuowany śmigłowcem z pola bitwy. To moment, w którym milkną wszelkie dźwięki, dając przestrzeń muzyce Barbera. Na ekranie, w szerokim planie, widać porozrzucane ciała żołnierzy, spalone lasy, leje po wybuchach bomb... To scena, która na trwałe zapisała się w historii kina.

W nieco mniej poetycki sposób wykorzystał Barbera Jean-Pierre Jeunet w *Amelii*. *Adagio* pojawia się w momencie, gdy główna bohaterka ogląda telewizyjną relację z tragicznych wydarzeń na świecie. Podobnie jak u Stone’a dzieło Barbera posłużyło do uwypuklenia dramatyzmu oglądanych scen, jednak siła takiego połączenia okazała

się dużo słabsza niż w *Plutonie*.

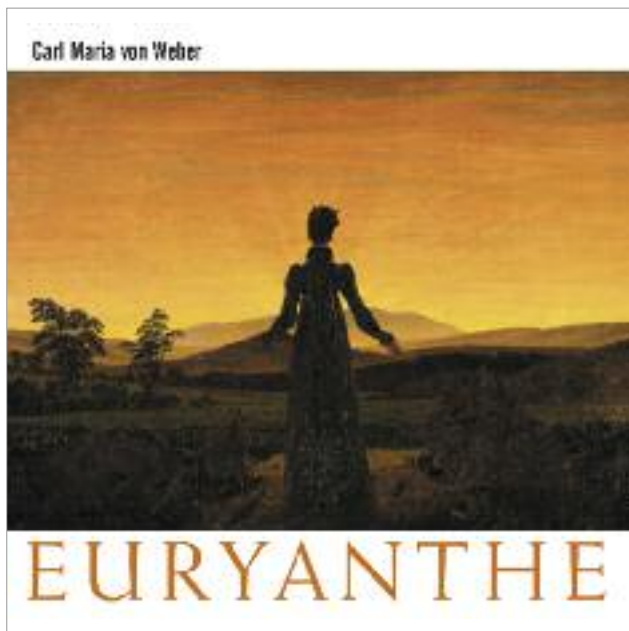
Adagio stało się też emocjonalną dźwignią filmu Davida Lyncha *Człowiek słoń* (1980). Słyszane na napisach końcowych, niejako podsumowało historię mężczyzny o potwornie zniekształconej głowie, który przez lata był atrakcją objazdowego cyrku. Użycie kompozycji Barbera sprawiło, że widzowie zostawali dłużej w kinowych fotelach, oddając się refleksji sensem człowieczeństwa i ludzkiego okrucieństwa.

Strauss

Opisując najważniejsze momenty w historii kina ilustrowane muzyką klasyczną, nie można pominąć dzieła Stanleya Kubricka – *2001: Odyseja kosmiczna*. Trudno bowiem znaleźć inny przykład tak wielowarstwowego powiązania utworu klasycznego z obrazem. Słynny reżyser niejako tematem przewodnim swojego filmu uczynił *Wstęp* z poematu symfonicznego Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra*, skomponowanego z inspiracji traktatem Friedricha Nietzschego. Idee filozoficzne zawarte w tym dziele były również fundamentem filmu Kubricka, dlatego wykorzystanie w nim Straussa jest oczywistym hołdem dla obu dzieł. Poemat pojawia się trzykrotnie, w tym jako ilustracja momentu odkrycia przez człekokształtną małpę narzędzia, jakim była zwykła kość. Scena ta jest metaforą jednego z twierdzeń traktatu Nietzschego, mówiącego o przechodzeniu człowieka na wyższy etap ewolucji. *Tako rzecze Zaratustra* pojawia się też dwukrotnie w scenach rozgrywających się w kosmosie (początek i zakończenie filmu), będąc tym razem odzwierciedleniem „zagadki wszechświata”, której muzykologowie dopatrują się w konkretnych sekwencjach akordów tego dzieła.

Próby późniejszego wykorzystania tych samych kompozycji Straussa przez innych reżyserów nieuchronnie nasuwały skojarzenia z dziełem Kubricka. Żaden z tych obrazów nie był w stanie przezwyciężyć tego porównania, dlatego z czasem wywołanie skojarzenia z *2001: Odyseją kosmiczną* stało się narzędziem, wykorzystywanym przez filmowców. Czasem miało to być wyraz hołdu, jak w filmie *2010: Odyseja Two* w reżyserii Petera Hyamsa, częściej jednak sprowadzało się do zwykłej parodii lub pastiszu, jak w obrazach *Człowiek z księżyca*, *Mój przyjaciel Marsjanin*, *Toy Story 3* czy *Mali żołnierze*.

BM



Euryanthe na płycie

Prawie tuż przed jubileuszowym Wielkanocnym Festiwalem Ludwiga van Beethovena trafił do naszych rąk trzy płytowy album z nagraniem *Euryanthe* Carla Marii von Webera, którego dokonano w ubiegłym roku podczas jednego z festiwalowych koncertów – 27 marca 2010 r.

Wykonaniem w Filharmonii Narodowej dyrygował wówczas Łukasz Borowicz, tytułową partię zaśpiewała wybitna niemiecka sopranistka Melanie Diener. Ich wykonanie ze wszech miar zasłużyło na to, by trafić na płytę, tym bardziej jako rejestracja *live*, która oddaje dynamikę i witalność koncertowej interpretacji oraz pozwala odczuć atmosferę tamtego wieczoru. Nagrania chce się zatem słuchać już od pierwszych taktów uwertury.

To już trzeci album powstały w koprodukcji Stowarzyszenia im. Beethovena oraz Radiowej Agencji Fonograficznej. Wcześniej były *Lodoiska* Cherubiniego i *Der Berggeist* Spohra. Podobnie jak *Euryanthe*, są to „żywe nagrania” powstałe podczas Wielkanocnego Festiwalu. Wspomniane tytuły należą do tzw. oper zapomnianych, których wartość przemawia za wskrzeszeniem ich i powrotem – przynajmniej na chwilę – do życia koncertowego. Ma to od kilku lat miejsce właśnie na Festiwalu Beethovenowskim (w tym roku zabrzmi *Maria Padilla* Donizettiego). Jego organizatorzy słusznie dbają o to, by każdy z utworów został później utrwalony na płycie. Być może *Euryanthe* taki zabieg był najmniej potrzebny, ponieważ istnieją wcześniejsze nagrania tej wielkiej opery romantycznej, przede wszystkim pierwsze nagranie całej partytury pod batutą Marka Janowskiego, z Jessye Norman w roli tytułowej (1974). Bardzo dobrze znana jest „wystrzałowa” uwertura, choćby z nagrania słynnego Wilhelma Furtwänglera. Opera wyszła jednak spod ręki mistrza, twórcy niemieckiej opery doby romantyzmu i słynnego *Wolnego strzelca*. Nie zaszkodzi więc kolejna wersja, tym bardziej, że wykonanie pod batutą Borowicza ma dużo walorów. Należą do nich świetna dyspozycja Polskiej Orkiestry Radiowej oraz Chóru Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku oraz jaśniejąca gwiazda z Finlandii, czyli Helena Juntunen (mezzosopran) w roli złej Eglantyny. Najwspanialsze fragmenty tej niezmiernie ciekawej opery, które u Webera przypadły Eglantynie, czyli demonowi w kobiecym wcieleniu, brzmią bardzo przekonująco w wykonaniu młodej śpiewaczki. O ile Juntunen prezentuje świeżość i entuzjazm, to Melanie Diener (*Euryanthe*) – dojrzałość i sugestywność, które pomogły jej ożywić „papierową” postać niewiarygodnie pocziwej protagonistki, kobiety bez skazy (przypomnijmy, że libretto to główna słabość tej opery Webera). Role męskie zostają nieco w tyle, wyróżnia się Stephen Gadd jako Lysiart.

Album wydano niezwykle starannie. Do płyt dołączono liczącą 172 strony książeczkę ze wstępem Małgorzaty Janickiej-Słysz, streszczeniem i pełnym librettem w trzech językach (w tym również w języku oryginału, czyli po niemiecku), oraz notami o wykonawcach w polskiej i angielskiej wersji językowej. W dzisiejszych, mało życzliwych fonografii czasach budzi to szacunek i podziw dla wydawców.

KD

Carl Maria von Weber, *Euryanthe*, Polskie Radio SA, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena (*live recording*)



Spotkanie z mistrzami

Srebrna Kolekcja tygodnika „Polityka” to 15 fonograficznych portretów wielkich muzyków, skrzypków, pianistów, śpiewaków, dyrygentów. Nosząc się z zamiarem wydania serii z muzyką klasyczną, wydawca zdecydował się podjąć współpracę z EMI i sięgnąć do przepastnego archiwum tej firmy. Sama idea serii portretów nie jest nowa. Dla przykładu, podobną wydał pięć lat temu niemiecki dziennik „Die Zeit”. Zamiast iść w stronę formuły „the best of” i proponować szlagiery muzyki klasycznej z odkurzonych nagrań archiwalnych, wydawca postanowił pokazać najwybitniejszych muzyków, z którymi firma EMI współpracowała przez dziesięciolecia. „Die Zeit”, który także korzystał z zasobów EMI, skupił się na rodzimych artystach, oddając hołd takim mistrzom jak Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Otto Klemperer i oczywiście Herbert von Karajan.

Polska seria – przeciwnie – skłania się ku artystom słowiańskim. Stąd obecność wielkich Rosjan: Dawida Ojstracha, Światosława Richtera, Mścisława Rostropowicza, Gidona Kremiera, Maxima Vengerova oraz Polaka Piotra Anderszewskiego, którego „portret” rozpoczyna serię. 15 płyt to oczywiście tylko niewielka część ogromnego katalogu EMI, ale wybrano gigantów: Marthę Argerich, Marię Callas śpiewającą fragmenty z oper Donizettiego, Belliniego i Thomasa (*Sceny obłędu*); Światosława Richtera w mistrzowskich interpretacjach Schumanna (m. in. *Karnawał wiedeński*); Jacqueline du Pré w sonatach Brahmsa i Chopina; Dinu Lipattiego w recitalu złożonym z utworów Bacha, Mozarta, Schuberta i Chopina, czyli z tego, w czym celował najbardziej. Inni, równie wspaniali muzycy w serii „Polityki” pod redakcją Doroty Szwarcman, to Leonard Bernstein, Itzhak Perlman, który gra Beethovena i Francka, Kiri Te Kanawa, dająca popis swojego kunsztu w repertuarze od Mozarta do Gershwina, Plácido Domingo w Puccinim, Verdim i Lehárze. Jest też Simon Rattle ze *Świętym wiosny* Strawińskiego i *Sinfonią* Janáčka. Obecność wspomnianego Gidona Kremiera to wielki sukces pani redaktor. Ten artysta oficjalnie nie występuje w katalogu EMI, ale jego recital udało się wydobyć z albumu, który niegdyś w Berlinie zarejestrował wspólnie z Marthą Argerich (utwory Schumanna i Bartóka). Nie wszystkie płyty to reedycje, są tu również kompilacje, np. płyty Domingo i Te Kanawy zostały złożone z oddzielnie wydanych nagrań.

Walorem wydawnictwa są również książeczki z sylwetkami artystów pióra Doroty Szwarcman i zaproszonych przez nią autorów, innych dziennikarzy muzycznych.

Seria „Polityki” to znakomity wstęp do każdej kolekcji albo jej uzupełnienie o fascynujące archiwalne nagrania mistrzów sprzed lat. Efektownie będzie wyglądać na każdej półce.

Maciej Łukasz Gołębiowski



HEXELINE

WWW.HEXE.COM.PL

„Rób to przez osiem minut...”

Takiej książki, jak *Kultura dźwięku*, jeszcze w Polsce nie było.

1. Nagrywanie i przetwarzanie, hałasy miasta i dźwięki natury, płodrofoniczne praktyki didżejów i swobodna improwizacja – XX-wieczne praktyki postępowania z dźwiękami tak, by stały się muzyką, od dawna prowokują do szerszej refleksji. Podobnie jak relacja między

shalla McLuhana, Johna Cage’a, Glenna Goulda, Karlheinz Stockhausena, Oli Stockfelta. Większość tekstów napisana jest językiem prostym, zrozumiałym dla przeciętnego zjadacza chleba. Typowo anglosaska tradycja jasności i komunikatywności jest tej książki ogromną zaletą.

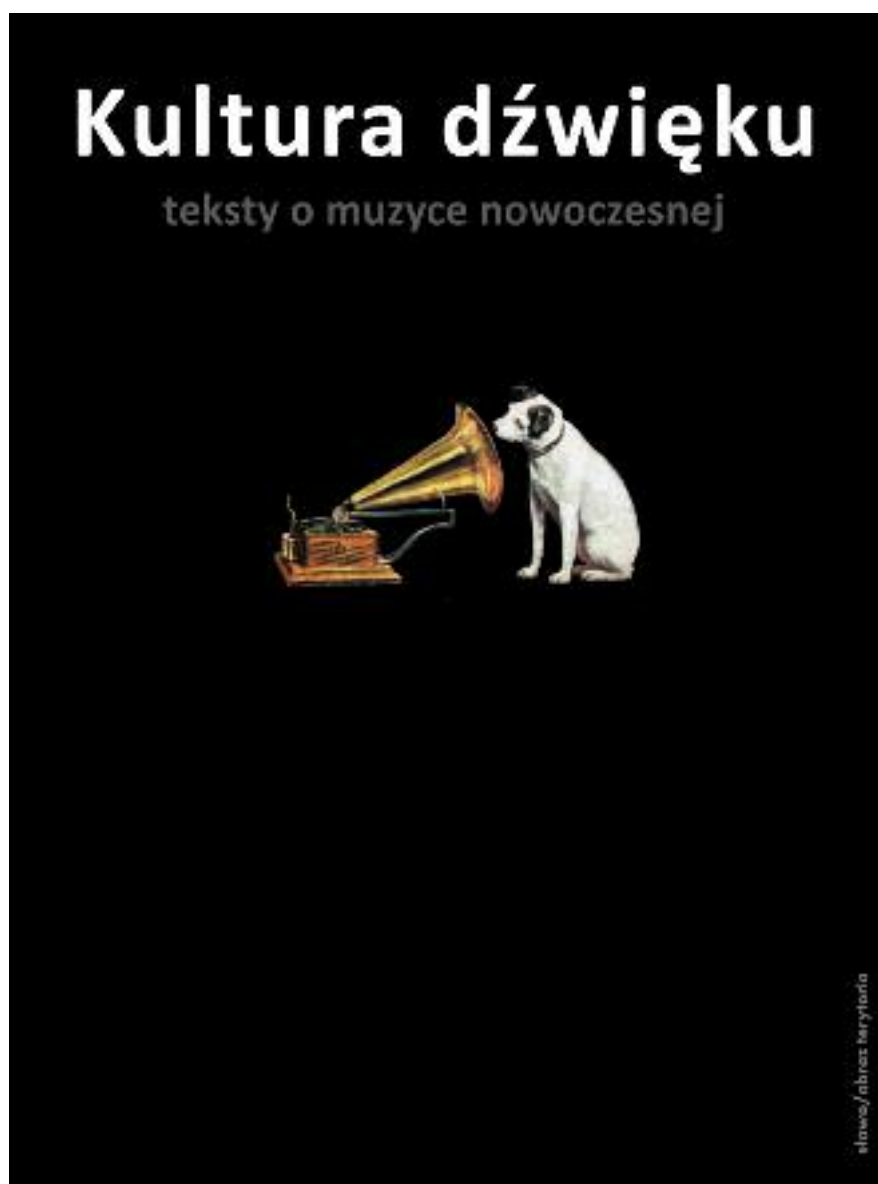
2. Czym jest a czym nie jest *Kultura dźwięku*? Jest próbą ogarnięcia nowych zjawisk dźwiękowych, ale bez wytyczania między nimi granic. Nie jest podręcznikiem historii muzyki – nie znajdziemy w niej nawet wzmianki o muzyce Oliviera Messiaena, Witolda Lutosławskiego, Luigi Nona czy Gérauda Griseya. Muzyka jest w niej opisana z perspektywy eksperymentujących artystów praktyków i filozofów obserwujących przemiany zachodzące w kulturze, głównie za sprawą rewolucji elektroniczno-medialnej. Nie jest nawet próbą porządkowania i szufladkowania. Muzyka poważna i pop, jazz i hip-hop – podziały i wytyczanie granic między nurtami i gatunkami nie interesują autorów tej książki. Ich celem jest opowiedzenie o świecie dźwięków, które są lub mogą być muzyką.

3. „Jeśli słyszelibyśmy mikroświat, pewnie słyszelibyśmy także, jak funkcjonuje mózg” – pisze w swoim esej Pauline Oliveros. Z kolei Luigi Russolo w 1913 r. entuzjastycznie zauważa, że „ludzkie uszy są niezaspokojone”. Słuchanie, uważność, różnorodność sposobów słuchania – ta perspektywa powraca w wielu tekstach i jest w *Kulturze dźwięku* jednym z najważniejszych wątków. Zagubionym w gąszczu nowych dźwiękowych zjawisk John Cage doradza spokój i dystans: „Jeśli czujesz się czymś znudzony po dwóch minutach, spróbuj robić to przez cztery. Jeśli nadal cię to nudzi, rób to przez osiem minut, przez 16, 32. W końcu dostrzeżesz, że wcale nie jest to nudne, wręcz przeciwnie – bardzo ciekawe”. R. Murray Schafer słucha świata i dostrzegłszy „skażenie dźwiękowego środowiska hałasem”, proponuje nową ekologię słuchania. Z kolei osobom przywykłym do kontaktu z muzycznymi arcydziełami Ola Stockfelt tłumaczy, że „musimy słuchać krajobrazu miejskiego, żeby go uczłowieczyć”. Wciąż aktualne są też spostrzeżenia Glenna Goulda, który 60 lat temu opisał daleko idące konsekwencje nagrywania i montażu dźwięku.

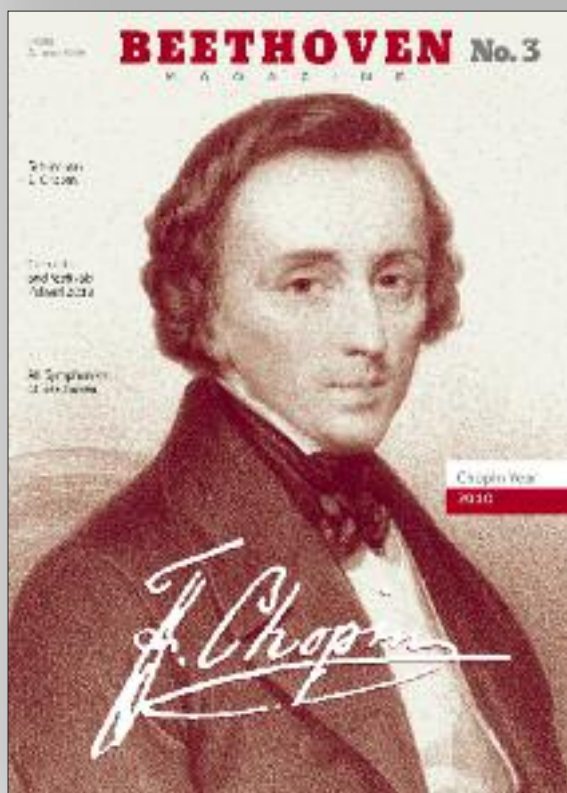
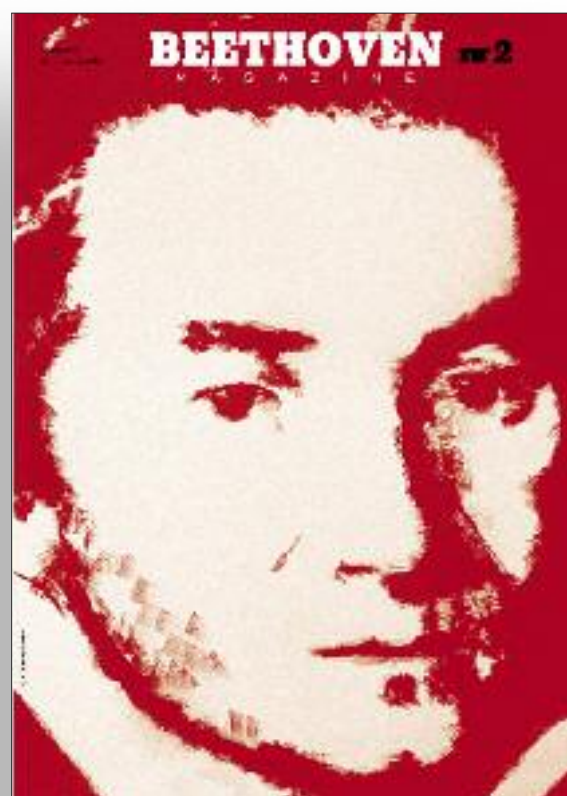
4. Coxa i Warnera nie interesuje muzyka, która w XX w. była polemiką lub kontynuacją XVIII- i XIX-wiecznej tradycji. Interesuje ich to, co w szalonych i wizjonerskich umysłach muzycznych radykałów wytyczyło muzyce całkowicie nowe perspektywy. Nie jednostkowy geniusz, lecz ciągle kreowanie dźwięków i słuchanie otoczenia, natury i cywilizacji; raczej Cage niż Stockhausen, McLuhan niż Adorno to patroni wizji muzyki, jaką poznać można czytając te pasjonujące teksty. Kompozytorski geniusz to wedle autorów książki zabobon przeszłości – ich interesuje muzyczny egalitaryzm i eksplozja twórczości, dokonująca się za sprawą rozwoju technologii. W cenie jest dźwiękowa kreatywność, zarówno grania, jak i słuchania, zaś eksperyment nie jest już tylko prekompozytorską praktyką, lecz codziennością. Czy tak zakreślona perspektywa może przemówić do koneserów Beethovena i Brahmsa? Niekoniecznie, każdemu pozwoli jednak lepiej słuchać, słyszeć oraz rozumieć muzykę naszych czasów.

Ewa Szczecińska (Polskie Radio)

Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, wybór i redakcja Christoph Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria 2010



kompozytorem a wykonawcą lub przesuwającą się na naszych oczach (i uszach) granica między dźwiękiem, który jest muzyką, a dźwiękiem *per se*. W 2004 r. nakładem wydawnictwa Continuum ukazała się w Stanach Zjednoczonych książka traktująca o tych właśnie zjawiskach zachodzących w muzyce od co najmniej stu lat, zaś pod koniec ubiegłego roku, nakładem oficyny słowo/obraz terytoria, ukazał się jej polski, zbiorowy przekład ze wstępem Michała Libery. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* to dziewięć rozdziałów i... 500 stron, na których dwóch Amerykanów – Christoph Cox, profesor filozofii w Hampshire College, i Daniel Warner, kompozytor i wykładowca – zamieściło kilkadziesiąt tekstów źródłowych, manifestów i komentarzy na temat muzyki XX w. Są to m.in. futurystyczny manifest Luigi Russolo (*Sztuka hałasów*), rozważania Edgara Varèse’a na temat granic muzyki (*Wyzwolenie dźwięku*), eseje kompozytorów, muzyków, filozofów: Jacques’a Attaliego, Mar-



Od pierwszej strony

Przedstawiamy galerię okładek „Beethoven Magazine”. Nasz pierwszy cover (nr 1/09) okazał się strzałem w dziesiątkę – minimalistyczny, klarowny w formie projekt Witolda Siemaszkiewicza, dyrektora artystycznego pisma, został nagrodzony GrandFrontem za najlepszą okładkę w kategorii czasopism ogólnopolskich w 2009 r.; pokonał projekty takich gigantów prasowych, jak „Polityka”, „Machina”, „Viva!”, „Newsweek Polska”.

W tym roku o przyznawany przez Izbę Wydawców Prasy GrandFront 2011 będą walczyły pierwsze strony pisma, przedstawiające dyrygenta Paavo Järvię (nr 7/10) oraz rysunek Bartka Materki (6/10) – podobnie jak w pozostałych przypadkach, zaprojektował je Witold Siemaszkiewicz.

Większość okładek magazynu ozdobiły prace wybitnych polskich malarzy. Bartek Materka gościł na pierwszej stronie trzy razy (2/09, 6/10, 9/10). Jedną z okładek zacytowała plakaty Marcina Maciejowskiego, reklamujący Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w ubiegłym roku (4/09). Na potrzeby piątego numeru magazynu (był prezentowany podczas targów MIDEM 2010 w Cannes), ten znakomity artysta stworzył autorską interpretację historycznych portretów Bacha i Beethovena.

Dziesiąty numer pisma zaprezentował pracę Jakuba Juliana Ziółkowskiego, autora plakatu tegorocznego, 15. Wielkanocnego Festiwalu Beethovenowskiego.

Red.

