wiosna
2019

BEETHOVEN nr

MAGAZINE

numer
26

© 2019 Kinga Nowak

PIEŚŃ

Gramy
dla kultury

Każda złotówka, którą przeznaczasz na gry liczbowe LOTTO, to 19 groszy dla sportu i kultury.

LOTTO

IMAGNO/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

Historia pieśni, historia człowieka. Jej najbardziej wyrafinowane odmiany wyhodowali romantycy, jednak genotyp pieśni jest tak silny, że nadal kwitnie ona bujnie, uprawiana niemal w każdych warunkach – uważa **Magdalena Romańska**.
s. 12

CREATIVE COMMONS

Tygrysy przyczajone wśród drzew. – *Paria* po włosku smakuje lepiej, tym bardziej że nie jest operą narodową jak *Halka* czy *Straszny dwór* – uważa dyrygent **Łukasz Borowicz**.
s. 26

MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

***Dama* nie będzie podróżować**. 19 grudnia nastąpi ponowne otwarcie Muzeum Książąt Czartoryskich. Zwiedzających powita *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci. A już 5 kwietnia w Gmachu Głównym obejrzymy wystawę poświęconą Andrzejowi Wajdzie. O planach Muzeum Narodowego w Krakowie opowiada dyrektor **Andrzej Betlej**.
s. 38

Orkiestry, rocznice i młode talenty. O programie 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie opowiada **Elżbieta Penderecka**, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.
s. 8

Najbadziej wpływowy człowiek. Prof. Mieczysława Tomaszewskiego wspomina **Daniel Cichy**, dyrektor – redaktor naczelny Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.
s. 10

Wędrowiec na rozstaju dróg. – Bez Franza Schuberta gatunek pieśni podążyłby inną drogą. On wyznaczył wzorzec, a kolejne pokolenia kompozytorów czerpały z jego dorobku pełnymi garściami – podkreśla **Matthias Goerne**, światowej sławy interpretator pieśni niemieckiej.
s. 16

O pieśni mówią **Małgorzata Walewska**, **Anna Gabler**, **Aga Mikolaj**.
s. 18

O tym, jak Moniuszko patrzył w stronę niemieckich romantyków. Siadał do pracy o świcie, by już w południe biec do wydawców z kolejną pieśnią. Napisał ich ponad 300. Aż dziw, że tylko *Prząśniczka* stała się ponadczasowym megaprzebojem – o *Śpiewniku domowym* pisze **Agnieszka Topolska**.
s. 20

Kto naprawi tę krzywdę? – Moniuszko jest zjawiskiem wybitnym i oryginalnym. Musimy w to wreszcie uwierzyć – przekonuje **Waldemar Dąbrowski**, dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, pełnomocnik MKiDN ds. obchodów 200. rocznicy urodzin twórcy *Hrabiny*.
s. 24

Muzyka i wojna. Zdumiewające, że muzykolodzy i teoretycy kultury zaczęli głębiej analizować związki muzyki z wojną dopiero na początku XXI wieku, po pamiętnych zamachach na nowojorskie wieże WTC – pisze **Dorota Kozińska**.
s. 30

Z zaskoczenia rodzą się najlepsze prace. – Interesuje mnie budowanie języka, w którym mogę zrobić wszystko – deklaruje **Kinga Nowak**, autorka plakatu 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.
s. 34

Młodość brawurowa i rozważna. Kiedy młodzi śpiewacy powinni zaczynać karierę? Na to pytanie nie ma idealnej odpowiedzi. Autorski ranking **Jacka Marczyńskiego**.
s. 42

Pieśni, mniej znana twórczość Modesta Pietrowicza Musorgskiego. Najlepszym interpretatorem pieśni Musorgskiego był on sam. Dobry głos barytonowy, zdolności aktorskie i wirtuozeria pianistyczna wywierały na słuchaczach duże wrażenie.
s. 48

Jaja, kwiaty i baranki. Rzadko uświadamiamy sobie zjawisko i istotę przenikania się tradycji, kultur, religii i wierzeń oraz adaptowania, a czasem nawet zawłaszczania związanych z nimi symboli – zwraca uwagę dr hab. **Lucyna Rotter**.
s. 52

B. BOBKOWSKI/AGENCJA GAZETA

Wokół malarstwa i pieśni

Prezentowana na początku tego roku w Centre Pompidou w Paryżu wystawa poświęcona kubizmowi pokazała nie tylko w sposób niezwykle czytelny inspiracje czerpane przez kubistów ze sztuki afrykańskiej, zwłaszcza z koncepcji drewnianych masek z Wybrzeża Kości Słoniowej i Konga Francuskiego, ale też ich silną fascynację instrumentami muzycznymi i w ogóle tematyką muzyczną, o czym świadczą niezliczone kolaże i asamblaże Pabla Picassa i Georges'a Braque'a z drugiej dekady XX wieku. *Martwa natura ze skrzypcami*, *Martwa natura z fortepianem*, *Klarnet i butelka rumu* – obaj malarze prześcigali się w coraz to nowych „geometryzujących" wizerunkach instrumentów muzycznych, a czasem i samych muzyków. Skoro kubizm był bliski geometrii, bliska matematyce muzyka mogła fascynować jej głównych protagonistów.
Obraz *La procession à Seville* Francisa Picabii symbolizował na paryskiej wystawie przejście od kubizmu do abstrakcjonizmu. Echa obu tych kierunków oraz dialog z malarstwem XX wieku są istotnymi elementami stylu Kingi Nowak, krakowskiej malarki, która jest autorką plakatu 23. Wielkanocnego Festiwalu.

Program tegorocznego festiwalu jest dla nas pretekstem, aby przypomnieć, czym w historii muzyki była pieśń, zwłaszcza romantyczna, i właśnie przez jej pryzmat pokazać, jak ważnym punktem w dorobku Stanisława Moniuszki były pieśni. Napisał ich ponad 300, co czyni go kompozytorem wyjątkowym na tle jemu współczesnych, których pochłaniała przede wszystkim twórczość operowa. Paradoksalnie, Moniuszko, którego 200. rocznicę urodzin obchodzimy w tym roku, funkcjonuje w polskiej kulturze jako twórca wyłącznie operowy, a i na tym polu jego dorobek jest sprowadzany do dwóch tylko dzieł: *Halki* i *Strasznego dworu*, które zapewniły mu miano ojca opery narodowej. A jednak w Roku Moniuszkowskim warto sięgnąć też po inne tytuły, co zrobił właśnie Łukasz Borowicz – dyrygent barwnie opowiada w tym numerze o *Parii*, ostatniej operze Stanisława Moniuszki, i o tym, dlaczego na festiwalu usłyszymy ją po włosku.

Anna S. Dębowska
Redaktor naczelna *Beethoven Magazine*

Czas na Orient: bunt, wolność, tajemnica!

Projekt *Parii* Stanisława Moniuszki, realizowany w ramach cyklu rzadko wykonywanych oper, bezpośrednio nawiązuje do problematyki czasów przywołanych w temacie tegorocznego festiwalu. Okres romantyzmu, zanurzony w dziedzictwie idei rewolucji francuskiej, na trwałe w Europie burzy wielowiekowy hierarchiczny porządek społeczny.
Likwidacja przywilejów feudalnych i równość wszystkich wobec prawa zadecydowały o przekształceniu poddanych w obywateli. Proces ten uruchamia nowe postawy społeczne, w których oświeceniowej wierze w pragmatyzm przeciwstawia się fascynujący świat Orientu. Począwszy od epoki romantyzmu, tematem sztuki staje się uczuciowość i przeżywanie nawiązujące bezpośrednio do konkretnych tradycji ludowych i narodowych. Niech sztuka nas uczy i inspiruje!

Andrzej Giza
Dyrektor
Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN MAGAZINE
Wydawca: **Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena**
ul. Sławkowska 14/7, 31-014 Kraków
Prezes zarządu, dyrektor generalna: **Elżbieta Penderecka**
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: **Andrzej Giza**
Redaktor naczelna: **Anna S. Dębowska**
Dyrektor artystyczny: **Witold Siemaszkiewicz**
Zdjęcia: **Bruno Fidrych**

Korekta: **Barbara Skowrońska**
Na okładce: **Kinga Nowak** – plakat 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena
Druk: **PASAŻ Kraków**
ISSN: 2080-1076
© 2019 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
www.beethoven.org.pl

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA
Festiwal zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy

ORLEN

MECENAS KULTURY

Chcesz być w centrum ważnych wydarzeń kulturalnych?

Kierunek jest jeden...

ORLEN

Penderecki w Musikverein w Wiedniu
Z okazji 85. urodzin Krzysztofa Pendereckiego Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu zorganizował koncert muzyki kameralnej polskiego kompozytora, który odbył się 29 marca w siedzibie wiedeńskiego Musikverein. Profesorowie i wychowankowie Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) wykonali kwartety smyczkowe (nr 1 i 2) z awangardowego okresu twórczości Krzysztofa Pendereckiego oraz jego mistrzowski *Sekstet* na klarnet, róg, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian. Zamysłem koncertu było przedstawienie Pendereckiego jako czołowego polskiego awangardzisty i postmodernistycznego klasyka oraz mistrza gatunku, w którym rozpoznaje się „prawdziwą wielkość kompozytora".

Radio Chopin inicjuje serię płytową
W połowie lutego ukazała się pierwsza płyta z serii *From the Polish Radio Archives*, której autorami są Marcin Gmys, redaktor naczelny Radia Chopin, i krytyk muzyczny Jakub Puchalski. Album zawiera zapis legendarnego recitalu chopinowskiego zagranego przez Witolda Małcużyńskiego na Wawelu w 1959 roku, w którego programie znalazła się m.in. *II Sonata b-moll* op. 35. Jeszcze w tym roku mają się również ukazać płyty z nagraniami live Mieczysława Horszowskiego i Jakuba Gimpla. A w roku przyszłym seria ma się powiększyć o nagrania symfoniczne.

Zmarł Leopold Kozłowski
W wieku stu lat odszedł „ostatni klezmer Galicji" – Leopold Kozłowski zmarł 12 marca tego roku w Krakowie. Był wnukiem Pejsacha Brandweina, który prowadził przed wojną wraz ze swoimi licznymi synami kapelę klezmerską. Kozłowski urodził się w Przemyślanach na Ukrainie, studiował w klasie fortepianu w Konserwatorium Lwowskim i dyrygenturę w Krakowie. Po wojnie był kierownikiem muzycznym Teatru Żydowskiego w Warszawie, w latach 90. organizował koncerty muzyki żydowskiej w synagodze Tempel i hotelu Klezmer Hois na krakowskim Kazimierzu. Skomponował muzykę do filmu *Austeria* Jerzego Kawalerowicza, wystąpił także w *Liście Schindlera* Stevena Spielberga.

KEN HOWARD/METROPOLITAN OPERA

Tomasz Konieczny zadebiutował w Metropolitan Opera

9 marca polski bas-baryton Tomasz Konieczny debiutował w nowojorskiej Metropolitan Opera jako Alberyk w *Złocie Renu* Richarda Wagnera. MET po sześciu latach przerwy wznowiła słynną inscenizację tetralogii Wagnera *Pierścień Nibelunga* przygotowaną przez Roberta Lepage'a, tym razem pod dyrekcją Philippe'a Jordana i z nową obsadą, m.in. doskonałą Christine Goerke w partii Brunhildy. Czołowy recenzent operowy „The New York Times" Anthony Tommasini uznał debiut Koniecznego za *przełomowy*, polskiego śpiewaka za *wyróżniającego się potężnym głosem członka obsady*, a jego rolę Alberyka za *przepełnioną grozą i szyderstwem*. W styczniu tego roku Tomasz Konieczny otrzymał od austriackiego ministra kultury zaszczytny tytuł Österreichischer Kammersänger za zasługi dla Opery Wiedeńskiej, z którą związany jest od ponad 10 lat.

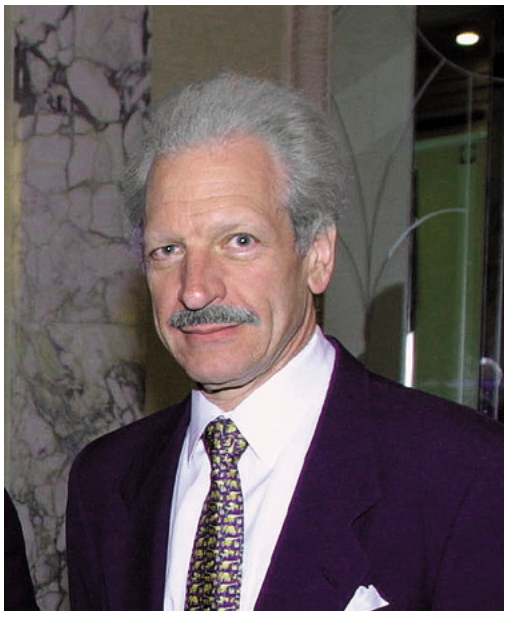
◄

Beth Gibbons w *III Symfonii* Góreckiego na płycie wytwórni Domino

Pod koniec marca ukazała się długo oczekiwana płyta CD i DVD z rejestracją koncertu Beth Gibbons, liderki zespołu Portishead, śpiewającej partię sopranową w *III Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego pod dyrekcją Krzysztofa Pendereckiego. Koncert odbył się 29 listopada 2014 roku w Operze Narodowej w Warszawie z inicjatywy Michała Merczyńskiego, ówczesnego dyrektora Narodowego Instytutu Audiowizualnego (obecnie FINA), i Filipa Berkowicza. *Beth Gibbons dysponuje niezwykłym głosem. Kiedy usłyszeliśmy – po latach przerwy w jej koncertowaniu z Portishead – jej wokalizę z „Wandering Star", wyobraziliśmy sobie, że świetnie byłoby ją namówić do zaśpiewania Góreckiego. Po trzech miesiącach prób Beth napisała, że podejmie się tego wyzwania* – opowiada w wywiadzie Filip Berkowicz. Płyta ukazała się nakładem wytwórni fonograficznej Domino Recording Company/ Sonic Records. Premierowy pokaz odbył się 29 marca w Barbican Centre w Londynie. Piosenkarka dedykowała cały projekt swojej matce.

Konkurs muzyczny w Chinach z nagrodą 150 tys. dolarów

Richard Rodziński został dyrektorem naczelnym First China International Music Competition, który odbędzie się w dniach 4–21 maja tego roku w Konserwatorium Muzycznym w Pekinie. Inauguracyjna edycja będzie poświęcona fortepianowi – mają do niej przystąpić pianiści wskazani przez największe autorytety w dziedzinie pianistyki. W przesłuchaniach finałowych weźmie udział tylko trzech uczestników, którym towarzyszyć będzie Philadelphia Orchestra pod dyrekcją Yannicka Nézeta-Séguina. Zwycięzca otrzyma nagrodę bez precedensu: 150 tys. dolarów. Richard Rodziński, syn słynnego polsko-amerykańskiego dyrygenta Artura Rodzińskiego, przez wiele lat kierował konkursem pianistycznym Vana Cliburna w Fort Worth, a od 2011 roku był odpowiedzialny za reformę Konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie.



Operowy Oscar dla Polaków?
Operowymi Oscarami nazywane są International Opera Awards przyznawane co roku w Londynie w 18 kategoriach przez międzynarodowe jury złożone z dyrektorów teatrów i festiwali oraz wybitnych krytyków z całego świata. Krzysztof Warlikowski został nominowany w kategorii „najlepszy reżyser", a jego inscenizacja *Z domu umarłych* Leoša Janáčka zrealizowana w londyńskiej Royal Opera House powalczy o nagrodę dla najlepszej premiery. Wraz z nią o to wyróżnienie ubiegają się spektakle wystawiane w Amsterdamie, Berlinie, Madrycie, Paryżu i na festiwalu w Glyndebourne. Rywalami Warlikowskiego są tacy reżyserzy, jak Katie Mitchell, David Pountney i Calixto Bieito.
W kategorii „dzieło odkryte na nowo" wśród nominowanych znalazła się opera Ignacego Jana Paderewskiego *Manru* w inscenizacji Marka Weissa (ubiegłoroczna koprodukcja Opery Narodowej w Warszawie z Teatrem Wielkim w Poznaniu). Zwycięzców poznamy 29 kwietnia.

OPERA DE PARIS

Z Paryża odejdą Stéphane Lissner i Philippe Jordan
Szykują się zmiany w składzie dyrekcji Opery Paryskiej, która jest instytucją narodową podlegającą rządowi. Francuska ministra kultury Françoise Nyssen nie przedłużyła kontraktu Stéphane'owi Lissnerowi, dyrektorowi generalnemu tej instytucji, łączącej dwie sceny: Garnier i Bastille.
W konsekwencji z Paryża odejdzie także dyrektor muzyczny **Philippe Jordan**. Ten znakomity dyrygent ma w 2020 roku przejąć stery w Operze Wiedeńskiej.

Kolejny Polak koncertmistrzem Berliner Philharmoniker
Krzysztof Polonek, od 10 lat członek Berlińskich Filharmoników, wygrał w połowie lutego konkurs na stanowisko koncertmistrza tej znakomitej orkiestry, w której w fotelu pierwszego koncertmistrza od ponad 30 lat zasiada już inny Polak – Daniel Stabrawa.
O wyborze Polonka, po zagranej przez niego kilkuetapowej audycji, zdecydowali członkowie Berlińskich Filharmoników, zgodnie z zasadą, że są oni niezależną i samorządną orkiestrą.
Jako koncertmistrz zadebiutuje 20 czerwca tego roku w Berlinie pod dyrekcją Andrisa Nelsonsa. Polonek urodził się w Krakowie, kształcił w Niemczech, był koncertmistrzem Deutsche Oper w Berlinie.
Obecnie wśród muzyków orkiestry Berlińskiej Filharmonii jest pięciu Polaków, wcześniej grali w niej m.in. skrzypkowie Szymon Goldberg, Michel Schwalbé i Edward Zienkowski oraz altowiolista Zdzisław Polonek, ojciec Krzysztofa Polonka.

OPERA DE PARIS

Trojanie Hectora Berlioza w Operze Paryskiej pod dyrekcją Philippe'a Jordana

***Halka* w Theater an der Wien**
Stanisław Moniuszko byłby szczęśliwy, mogąc usłyszeć czteroaktową *Halkę* w Wiedniu – wykształcony w Berlinie kompozytor zawsze marzył o eksporcie swoich oper na Zachód. *Halkę* w reżyserii Mariusza Trelińskiego wystawi wiedeński Theater an der Wien w koprodukcji z Operą Narodową w Warszawie. Premiera pod dyrekcją Łukasza Borowicza odbędzie 15 grudnia tego roku jako zwieńczenie Roku Moniuszkowskiego. W roli Jontka wystąpi Piotr Beczała, Januszem będzie Tomasz Konieczny.

BMW ART CLUB

PRZYSZŁOŚĆ TO SZTUKA

we współpracy z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia

PENDERECKI
GÓRECKI
LUTOSŁAWSKI
PANUFNIK

VIDEO ART: WITEK ORSKI

NOSPR
Katowice, 27.10.2018
Bilety: www.nospr.pl

Teatr Wielki – Opera Narodowa
Warszawa, 9.12.2018
Bilety: www.teatrwielki.pl

BAYERISCHE MOTOREN WERKE

Współorganizator: NOSPR

Partner technologiczny: Canon

Partnerzy: Teatr Wielki Opera Narodowa, VOGUE, chillizet

Orkiestry, rocznice i młode talenty

BARTEK BARCZYK

VIII Symfonia „Pieśni przemijania" Krzysztofa Pendereckiego zabrzmi na Wielkanocnym Festiwalu w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Na zdjęciu: Elżbieta Penderecka, Ewa Bogusz-Moore, dyrektor naczelna NOSPR, i Krzysztof Penderecki w Salzburgu latem ubiegłego roku przed wykonaniem *Pasji według św. Łukasza*

Anna S. Dębowska: Głównym tematem tegorocznego festiwalu jest pieśń romantyczna, zwłaszcza kręgu niemieckojęzycznego. Ale temat ten jest chyba również pożegnaniem z prof. Mieczysławem Tomaszewskim, który odszedł w lutym tego roku?

Elżbieta Penderecka: – Tak, to nasz ukłon dla prof. Tomaszewskiego, który przez wiele lat z nami współpracował, był inicjatorem sympozjów naukowych na Festiwalu Beethovenowskim i wszystkim im przewodniczył, był też nieoceniony w poradach, czasami trudny, ale jednocześnie wspaniały. Ten festiwal zorganizowany pod kątem pieśni to jego ostatni pomysł, zaproponowany trzy lata temu. Bardzo chciał przy tym, aby w programie znaleźli się nie tylko Beethoven, Schubert i Schumann, ale też Musorgski – i tak właśnie się stanie. Mamy w programie *An die ferne Geliebte* Beethovena, *Dichterliebe* Schumanna, ale też *Pieśni i tańce śmierci* Musorgskiego. Tak więc ten festiwal planowaliśmy jeszcze razem z profesorem. Do rady programowej festiwalu weszła teraz Joanna Wnuk-Nazarowa – będziemy pracować w trójkę: Joanna, prof. Teresa Malecka i ja.

Dlaczego *Paria*, ostatnia opera Moniuszki, zabrzmi na festiwalu po włosku?

– W programie festiwalu najważniejszą sprawą obok jego głównego tematu jest 200. rocznica urodzin Stanisława Moniuszki. Wprawdzie *Paria* nigdy nie był postrzegany jako równorzędny *Strasznemu dworowi*, *Hrabinie* czy *Halce*, ale wiemy przecież, że Moniuszko

Do rady programowej festiwalu po śmierci prof. Tomaszewskiego weszła Joanna Wnuk-Nazarowa. Będziemy teraz pracować w trójkę: Joanna, prof. Teresa Malecka i ja – zapowiada **Elżbieta Penderecka**, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

włożył w to dzieło dużo pracy i pokładał w nim wielkie nadzieje. Policzyłam, że w tym roku przypada również 140 lat od jego prapremiery, która miała miejsce 11 grudnia 1869 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie. Warto dodać, że kompozytor rozpoczął pracę nad tą operą równe 10 lat wcześniej i wytrwale dążył do jej ukończenia i wystawienia. Myślę, że *Paria* ma szansę zabrzmieć ciekawie po włosku, a i sam Moniuszko sobie tego życzył, skoro w pierwszym wydaniu partytury – obok polskiego tekstu – znalazło się włoskie tłumaczenie libretta.

Festiwal otworzy Szymon Nehring, który gdziekolwiek się pojawi, budzi ogromne zainteresowanie.

– Chciałam, aby trzech młodych wirtuozów, a zarazem laureatów ważnych konkursów muzycznych, zagrało razem *Koncert potrójny* Beethovena. Oprócz Szymona będą to znany już festiwalowej publiczności skrzypek Yu-Chien Tseng, zwycięzca Konkursu im. Czajkowskiego [II nagroda, pierwszej nie przyznano – przyp. red.] i Pablo Ferrández, również laureat tego konkursu, o którym Anne-Sophie Mutter powiedziała, że jest to jeden z najbardziej utalentowanych wiolonczelistów młodego pokolenia, i chętnie z nim koncertuje. Myślę, że to będzie ciekawa współpraca. Nasi młodzi soliści będą mieli w Warszawie aż trzy dni, aby poznać się z dyrygentem Lotharem Zagroskiem i razem próbować. Bardzo bym się cieszyła, gdyby Szymon mógł w przyszłości grać w duecie z którymś z tych wybitnych muzyków.

Mijają dwa lata od momentu, gdy Szymon Nehring rozpoczął studia na Yale University.

– I kończy już podyplomowe studia na Yale. Planował nawet zostać na postgraduate studies, stwierdził jednak, że chciałby mieć rok dla rodziny. Myślę, że to wspaniałe, że młody człowiek chce spędzić czas ze swoim dziadkiem. Jednocześnie będzie rozwijał się zawodowo, poznawał nowy repertuar. Obecnie gra już wszystkie koncerty Beethovena poza *IV*, *I* i *III Koncert* Prokofiewa, *II* i *III* Rachmaninowa, a także *Koncert b-moll* Czajkowskiego, którego pierwszą część zaprezentował w marcu na koncertowej gali Fryderyków w NOSPR w Katowicach, a całość – w Filharmonii Łódzkiej.

Czy ograniczy liczbę koncertów?

– Nie do końca – ma dużo koncertów w Europie. Zagrał cztery bardzo dobrze przyjęte koncerty z Bamberger Symphoniker, przed sobą ma koncert w Tonhalle w Zurychu pod dyrekcją Davida Zinmana w maju, a w czerwcu recital w Herkulessaal w Monachium. W przyszłym roku na Festiwalu Wielkanocnym przedstawi jeden z koncertów Beethovena ze znakomitą nowojorską orkiestrą kameralną Orpheus.

Jakie orkiestry zaprosiła pani w tym roku?

– W tym roku obchodzimy 30-lecie podpisania stosunków dyplomatycznych między Polską a Koreą Południową i stulecie stosunków dyplomatycznych Polski i Włoch. Dlatego zaprosiłam dwa zespoły: I Virtuosi della Scala di Milano i Korean Broadcasting System Symphony Orchestra z Seulu. Ten drugi zaprezentuje nowy utwór cenionego koreańskiego kompozytora Jeajoona Ryu. Studiował u Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, był dyrektorem artystycznym Seoul International Music Festival, założył Ensemble Opus. Cieszę się z obecności długo oczekiwanej przez nas Helsinki Philharmonic Orchestra, którą poprowadzi wysoko ceniona dyrygentka Susanna Mälkki. Cieszę się z przyjazdu Dresdner Philharmonie, która w *I Koncercie d-moll* Brahmsa będzie towarzyszyła znakomitej włoskiej pianistce Beatrice Ranie, cieszę się, że wraca Tonhalle-Orchester Zürich, tym razem z Paavo Järvim, który od września tego roku oficjalnie stanie się jej nowym szefem. Z polskich orkiestr gościmy pierwszy raz Filharmonię Szczecińską i Filharmonię Krakowską.

Skąd antywojenna wymowa finału?

– Zbliża się 80. rocznica wybuchu II wojny światowej, bardzo chciałam jednak pokazać *War Requiem* Benjamina Brittena już teraz, nie czekając na rocznicę – tak ważna wydaje mi się antywojenna wymowa tego monumentalnego dzieła. Przypomnijmy, że jego prawykonanie w 1961 roku odbyło się na otwarcie odbudowanej po niemieckich nalotach bombowych katedry św. Michała w Coventry. Britten chciał, żeby wraz z Peterem Pearsem i Dieterem Fischerem-Dieskaum śpiewała na prawykonaniu Galina Wiszniewska, jednak – co charakterystyczne – nie puszczono jej wtedy ze Związku Radzieckiego. Trwała zimna wojna i nie myślano tam wtedy o współpracy. Mogła wziąć udział dopiero w nagraniu. U nas partię sopranu zaśpiewa Jekatierina Szerbaszenko.

BM

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Pablo Ferrández (wiolonczela), laureat XV Konkursu im. Czajkowskiego. Penderecka: *Anne-Sophie Mutter, która chętnie z nim koncertuje, uznała, że jest to jeden z najbardziej utalentowanych wiolonczelistów młodego pokolenia.*

Beatrice Rana (fortepian), zdobywczyni pierwszej nagrody na Konkursie Pianistycznym w Montrealu i srebrnego medalu na Van Cliburn Competition. Penderecka: *W „I Koncercie d-moll" Brahmsa będzie jej towarzyszyła Dresdner Philharmonie.*

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Profesora Mieczysława Tomaszewskiego, zmarłego 14 stycznia tego roku muzykologa, teoretyka i estetyka muzyki, autora książki *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* i dwutomowej monografii Krzysztofa Pendereckiego, wspomina **Daniel Cichy**, dyrektor – redaktor naczelny Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

BRUNO FIDRYCH

Najbardziej wpływowy człowiek

To dzięki jego działalności polska muzyka współczesna zajmuje dziś poczesne miejsce w kulturze światowej.

1.

Modne są ostatnio rankingi. Z większym lub mniejszym zainteresowaniem śledzimy listy najbogatszych, najbardziej utalentowanych, najpopularniejszych i najbardziej wpływowych. Mężczyzn, kobiet, biznesmenów, artystów, naukowców, celebrytów. A gdyby tak stworzyć wykaz osób, które w ostatnim stuleciu najmocniej zaznaczyły swoją obecność w polskiej kulturze muzycznej? Jestem pewny, że na pierwszym miejscu znalazłby się prof. Mieczysław Tomaszewski.

2.

Z Polskim Wydawnictwem Muzycznym był związany zawodowo przez 36 lat. Jednak nawet po odejściu z oficyny w 1988 roku nie zerwał z nami kontaktu. Wciąż wspierał, doradzał i życzliwie recenzował. Bo jego głos się liczył. Prawie tak samo mocno, jak wtedy, gdy najpierw był redaktorem merytorycznym, później zastępcą dyrektora PWM Tadeusza Ochlewskiego, a wreszcie od 1965 roku – dyrektorem i redaktorem naczelnym oficyny. Zapraszał do współpracy kompozytorów młodszej i starszej generacji. Śledził dokonania twórców i po wybrzmieniu ostatnich dźwięków wykonywanych po raz pierwszy kompozycji pożyczał rękopisy i z marszu przekazywał redakcji. Później kładł na pulpity dyrygenckie najnowsze, świeżo wydane drukiem partytury i zachęcał artystów do ich wykonywania. W rozmowach z instytucjami muzycznymi w kraju i za granicą polecał polskich twórców, wskazywał nazwiska kompozytorów, u których warto zamawiać nowe utwory, sugerował, w kogo warto inwestować. To dzięki jego działalności polska muzyka współczesna zajmuje dziś poczesne miejsce w kulturze światowej.

3.

Budował zespół świetnych autorów, muzykologów z dorobkiem, ale i z potencjałem. Ufał. Tworzył komitety redakcyjne wydań źródłowo-krytycznych. Skupiał wokół PWM pedagogiczne talenty, które dbały o wysoki poziom literatury dydaktycznej. Zamawiał książki, podręczniki i przewodniki. Stworzył koncepcję Encyklopedii Muzycznej i licznych serii naukowych i popularnych. Współtworzył pisma naukowe i redagował „Ruch Muzyczny". Dbał o rozwój polskiego edytorstwa muzycznego i trwałą obecność PWM poza granicami Polski.

4.

Po opuszczeniu murów przy alei Krasińskiego 11a w Krakowie oddał się pracy badawczej i dydaktycznej: książki, leksykony, artykuły, eseje naukowe, seminaria i wykłady... To dzięki jego działalności polska refleksja muzyczna osiągnęła szczególny status, a kolejne pokolenia muzykologów i teoretyków muzyki inaczej patrzą na muzyczne dzieło.

5.

Tak, profesor Mieczysław Tomaszewski bez wątpienia był najbardziej wpływowym człowiekiem w polskiej kulturze muzycznej ostatniego stulecia. Nigdy jednak nie nadużywał swojej pozycji, być może nawet nie był jej do końca świadomy. To wielkie szczęście i odpowiedzialność – kontynuować jego misję w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Miejscu szczególnym, w którym dzieło jest punktem wyjścia do tworzenia obszernego zbioru działań artystycznych, wydawniczych, naukowych, edukacyjnych i promocyjnych. Wszak wciąż jesteśmy wierni Jego idei „wydawnictwa integralnego".

Daniel Cichy

Prof. Mieczysław Tomaszewski z Danielem Cichym (w środku)

MICHAŁ RAMUS

Historia pieśni,

IMAGNO/HULTON ARCHIVE/GETTY IMAGES

W wiedeńskim salonie barona Spauna, ok. roku 1820.
Przy fortepianie Franz Schubert, po jego prawej ręce siedzi tenor
Johann Michael Vogl, wykonawca wielu pieśni twórcy *Winterreise*

historia człowieka

W historii muzyki pieśń odgrywa rolę podobną do tej, jaką w ludzkim organizmie pełni najstarsza część mózgu odpowiadająca za emocje. Jako jedyna z muzycznych form powstała naturalnie, z organicznej potrzeby. Zachowała swoją pierwotną właściwość, mimo długiej wędrówki – od najstarszej zachowanej pieśni z I wieku naszej ery po utwory komponowane współcześnie. Uszła cało ze wszystkich zawirowań historii ludzkości. Drobna, ale wszechobecna; subtelna, ale mocniejsza niż niejedna symfonia. Niezniszczalna.

Magdalena Romańska

Nie sposób w wąskich ramach niniejszego szkicu oddać bogactwo tej formy muzycznej – bo historia pieśni to historia człowieka. Wędrowała od czasów starożytnych przez wieki średnie, renesans, oświecenie, bez pretensji do prawdziwej sztuki, na uboczu coraz to nowych przepysznych form, by doczekać złotego wieku w okresie romantyzmu. To wtedy pieśń stała się dla muzyki tym, czym dla literatury jest poezja – z którą odtąd szła ramię w ramię. Już nie jako skromna towarzyszka, ale aktywna uczestniczka dialogu: dopowiadając to, wobec czego słowo stawało się bezradne, pokazując to, co ukryte między wierszami. Dziś to jedyny gatunek muzyczny, który nie dał się zamknąć w salach koncertowych. Zachował egalitarność i pozostał najbliżej naturalnej ludzkiej potrzeby wyrażania się przez śpiew, choć żyje w dwóch światach: sztuki wysokiej, wciąż ciesząc się zainteresowaniem najwybitniejszych twórców, i w świecie muzyki popularnej, w której – jak wiemy z Kabaretu Starszych Panów – *po to wiążą słowo z dźwiękiem kompozytor i ten drugi, żebyś nie był bez piosenki, żebyś nigdy jej nie zgubił*. Jej najbardziej wyrafinowane odmiany wyhodowali romantycy, jednak genotyp pieśni jest tak silny, że nadal kwitnie ona bujnie, uprawiana niemal w każdych warunkach.

Gustav Mahler nie pozostał przy pieśniach z fortepianem. Stworzył nowy gatunek – pieśń z orkiestrą.

CREATIVE COMMONS

Niepozorna jak *Fiołek* Mozarta

To paradoks, że o sile DNA pieśni i jego odporności na zmieniające się czasy zdecydowały prawdopodobnie nie tendencje „prozdrowotne", racjonalne i konstruktywne, a raczej dopuszczenie do głosu (i ujawnienie wprost!) osobistej ekspresji: słabości, lęku, fascynacji śmiercią, miłosnych cierpień i przede wszystkim głębokiego poczucia samotności. Gdy Mozart doświadczał tych stanów, swe najboleśniejsze wyznania czynił w samej muzyce, w operach rozdzielając je dodatkowo pomiędzy różne postaci. Tekst miał dla niego znaczenie wyłącznie o tyle, o ile pozwalał na zbudowanie wiarygodnych psychologicznie i dramaturgicznie bohaterów i ich wzajemnych relacji. I – o ile pozwalał na to muzyce. Liryka i subtelność frazy czy pojedynczych słów nie zaprzątała Mozarta. Otwarte dzielenie się swoim cierpieniem też go nie interesowało, bo i nie interesowało ono jego arystokratycznych mocodawców. Teksty do swych nielicznych pieśni, z których większość to canzonetty – arietki raczej niż pieśni – wybierał dość przypadkowo i wśród raczej przeciętnych poetów, a muzyki do nich nie traktował jako intymnego diariusza. Jedyne spotkanie z królem poetów, Johannem Wolfgangiem Goethem, który niedługo potem miał tak skutecznie zapłodnić wyobraźnię Franza Schuberta, nastąpiło w *Fiołku*, pieśni tak niepozornej, jak tytułowy kwiatek, a mimo to przejmująco osobistej w swojej obnażonej nagle bezbronności. Jednak czas wyrażania własnych przeżyć, ukazania przez muzykę i poezję pełnego spektrum ludzkiej osobowości – także jej mrocznych aspektów – uniesień czasem egzaltowanych, a czasem wstrząsająco szczerych miał dopiero nadejść w przyćmionym świetle mieszczańskiego salonu romantyków.

Beethoven przed romantykami

Na tę najbardziej kameralną z form padło wówczas nagle więcej światła. Wielką rolę odegrali w tym wybitni poeci, których wyobraźnią zawładnęły mroczne wizje, senne majaki, zachwyt naturą i skrajne nieraz stany emocjonalne podmiotu lirycznego. Uważana za pierwszą romantyczną pieśń *Małgorzata przy kołowrotku* Schuberta do tekstu Goethego (1814) może być tego dobitnym przykładem. Jednak zdarzało się to i wcześniej, czego dowodzi choćby *Sześć pieśni* op. 48 Ludwiga van Beethovena napisanych około roku 1802 do tekstów oświeceniowego poety Christiana F. Gellerta. Mogłyby owe wiersze pochodzić ze sztambucha nieco egzaltowanej religijnie, lecz grzecznej nastolatki, za to muzyka zaskakuje czysto romantyczną liryką i głębią. A co nawet bardziej istotne dla dalszego rozwoju gatunku, tych sześć króciutkich utworów układa się w całość – choć nie jest to jeszcze cykl w stylu Schuberta czy Roberta Schumanna. Największe wrażenie robi trzecia z nich *Vom Tode* utrzymana w tonacji fis-moll i ostinatowym rytmie. Jej ciche, zimne tchnienie mrozi krew niczym oddech Śmierci, w której objęcia Schubert oddał Dziewczynę. Innym niezwykłym przykładem Beethovenowskiego geniuszu jest cykl *An die ferne Geliebte* (1816) do słów wiedeńskiego lekarza poety Aloisa Jeittelesa. Nowatorski, bo złożony z sześciu połączonych pieśniowych epizodów, raczej emocjonalnych obrazów niż ogniw dramaturgicznej narracji (do cyklu *Do dalekiej ukochanej* nawiąże dopiero Robert Schumann choćby w *Dichterliebe*).
Słuchanie pieśni Beethovena jest zresztą doświadczeniem dostarczającym wielu wzruszeń – to mniej znana strona wielkiego klasyka, który wbrew wielu krytycznym opiniom głos ludzki czuł doskonale, a jednocześnie potrafił powściągnąć swoje krzepkie ego i potrzebę mocnej konkluzji na rzecz czystej liryki, prostoty i niepewności.

W formie pieśni Schubert osiągnął to, co Mozart w operach i koncertach fortepianowych, Beethoven w symfoniach, sonatach fortepianowych i kwartetach smyczkowych, a Chopin w mazurkach – kompletność swojego świata wewnętrznego i najintymniejszy język.

Schubert: niejednoznaczność i chorobliwość

Te właśnie cechy rozkwitły w pełni w dorobku Franza Schuberta. Odnajdziemy je w niemal każdej z ponad 600 pieśni tego romantyka – czy będzie to beztroski *Pstrąg, Heidenröslein*, czy którakolwiek z jego wielkich pieśniowych wędrówek ku śmierci: łamiąca serce *Piękna młynarka* i ostatnia podróż w jedną stronę – *Winterreise*. Arcydzieła Schuberta zapewniły całemu gatunkowi nowe życie i bujny rozrost. Do tego trzeba było kondensacji muzycznego przekazu i głębi uniwersalnej metafory – tak mrocznych i wieloznacznych, że ich eksploracja do dziś fascynuje i przyciąga kolejnych śmiałków. W formie pieśni Schubert osiągnął to, co Mozart w operach i koncertach fortepianowych, Beethoven w symfoniach, sonatach fortepianowych i kwartetach smyczkowych, a Chopin w mazurkach – kompletność swojego świata wewnętrznego i najintymniejszy język. Ujawnił je w prostych – wydawałoby się – kadrach, banalnych scenkach, zbliżeniach ulotnych stanów emocjonalnych. W tym mikrokosmos czai się jednak niejednoznaczność, niepewność i pewna chorobliwość – czasem ukryta w uporczywym, obsesyjnym rytmie, czasem w pozornie jasnych ścieżkach trybu majorowego, które po chwili okazują się prowadzić w tryb mollowy, w przepaść. Fascynuje słuchaczy kompozytorskie wyznanie wewnętrznej pustki i samotności połączonej z rozpaczliwą potrzebą bliskości. To była w pewnym sensie nowość odkryta przez romantyków, cena, jaką płacili za porzucenie oświeceniowego poczucia zbiorowości na rzecz pochwały jednostki – bilet w jedną stronę, o czym świadczy cała dalsza nasza historia.

Jak pieśń uwiodła Tomasza Manna

W ten sposób pieśń okazała się bodaj najskuteczniejszym i – jak pokazali następcy Schuberta: Robert Schumann, Johannes Brahms, a wreszcie ostatni wielki romantyk Richard Strauss – niezniszczalnym narzędziem, za którego pomocą można było oddać złożoność ludzkiej psychiki, mnogość i wieloznaczność uczuć. Dostrzegli to również pisarze, czego przykładem jest użycie przez Marię Kuncewiczową w *Cudzoziemce* pieśni *Ich grolle nicht* z *Dichterliebe* Schumanna, by symbolicznie pokazać zarówno dręczący Różę cierń, jak i jego trucicielską moc niszczącą

CREATIVE COMMONS

jej najbliższych. Z kolei chorobliwość Schubertowskiej *Der Lindenbaum* z *Winterreise* tak uwiodła swym czarem Tomasza Manna, że przeniósł tę fascynację na Hansa Castorpa. Czytając drobiazgową analizę utworu i jego wykonania, a przede wszystkim wpływu, jaki pieśń wywarła na stan psychiczny młodzieńca, nie można mieć wątpliwości, że autor *Czarodziejskiej góry* sięgnął do swych własnych intymnych relacji z tą muzyką. *Jak potężny był ów czar duchowy! Wszyscy byliśmy jego synami i służąc mu, mogliśmy wiele dokonać na ziemi. Nie trzeba było geniuszu, tylko o wiele więcej talentu, niż miał autor pieśni, by stać się czarodziejem, dać pieśni kształty olbrzymie i podbić nią świat. Można by na niej zapewne państwa budować, ziemskie, nazbyt ziemskie państwa, krzepkie, dążące ku postępowi i bynajmniej nie chorujące na nostalgię – ale pieśń zmarniałaby w nich i zeszłaby do rzędu elektrycznej gramofonowej muzyki* – przestrzegał Mann.

Dziś widać, że nawet w naszych czasach, wśród wręcz obowiązkowego optymizmu, zdrowia i pozytywnego stosunku do życia, wciąż jest miejsce dla pieśni – w repertuarach sal koncertowych i w codziennym życiu nas wszystkich. I tych, dla których *Der Lindenbaum* to *najwyższe dobro, prawdziwe uczucia, ucieleśniony wdzięk*, i tych, którzy czują, że *poza owym pełnym wdzięku utworem kryła się śmierć* (Tomasz Mann).

BM

Wędrowiec na rozstaju dróg

CREATIVE COMMONS

Caspar David Friedrich, *Wędrowiec nad morzem mgły* (1818)

Karolina Kolinek-Siechowicz: Jakie jest miejsce Franza Schuberta w historii pieśni?

Matthias Goerne: – Bez Schuberta podążyłaby ona inną drogą. Schubert wyznaczył wzorzec zachowania idealnych proporcji między tekstem a muzyką, wzajemnego uzupełniania się tych elementów. Kolejne pokolenia kompozytorów czerpały z jego dorobku pełnymi garściami – jeśli przysłuchamy się którejkolwiek z powstałych później pieśni, odnajdziemy w nich wpływ Schuberta. Dobrze widać to zwłaszcza na przykładzie Schumanna i Brahmsa. Schubert jest absolutnym centrum repertuaru pieśniowego.

Co jest najważniejsze w muzycznej interpretacji tekstu pieśni?

– Takie kształtowanie frazy i takie wyeksponowanie znaczenia tekstu, które pozwoli słuchaczowi uwierzyć, że to, co on słyszy, ja tworzę właśnie tu i teraz. Nie wystarczy nauczyć się tekstu na pamięć i odtworzyć go mechanicznie, trzeba jeszcze „zagrać" wyznaczoną przezeń rolę. Kluczowym czynnikiem jest tu czas, w którym rozgrywa się muzyka: ważne, by go dobrze zagospodarować.

Pieśni XIX-wieczne są bardzo często ułożone w cykle, które charakteryzują się własną dramaturgią. Jakie znaczenie ma ona na koncercie?

– Jest oczywiście niezwykle istotna. Schubertowskie cykle *Die schöne Müllerin* i *Winterreise* są tak dobrze ułożone, że nie trzeba w nich żadnych ingerencji – trzeba je po prostu dobrze zaśpiewać, wsłuchując się w słowa, których treść i znaczenie podpowiadają, jak kształtować napięcia. Natomiast w programach, w których mamy pieśni kilku kompozytorów, trzeba myśleć o właściwym rozłożeniu akcentów. Nawet jeśli śpiewam recital składający się z utworów różnych kompozytorów, z różnych epok, o różnych nastrojach, staram się je ułożyć w logiczny ciąg narracyjny. Oczywiście, nie muszą tworzyć spójnej historii, chodzi raczej o utrzymanie pewnej emocjonalnej spójności, o zachowanie proporcji między rozmaitymi biegunami ekspresji. Bardzo ważne jest otwarcie koncertu – powinno być mocne (co wcale nie oznacza, że musi to być szybka i głośna pieśń), bo to ono wyznacza nastrój koncertu. Muszę także mieć na uwadze ostatnią pieśń, do której zmierzam.

Można się spotkać z opinią, że poezja Wilhelma Müllera nie dorównuje muzyce Schuberta. Czy podziela pan ten pogląd?

– Müller nie był tak dobrym poetą jak Heinrich Heine, nie jest to też literatura na miarę Puszkina czy Dostojewskiego. Ale w swojej klasie Müller był dobrym pisarzem, który bardzo dobrze wiedział, co chce przekazać w tekstach. Historie, które przedstawił w *Die schöne Müllerin* czy *Winterreise*, są wspaniałe. Przejście od pierwszego do drugiego cyklu jest zresztą rewolucyjne – to niezwykłe, jaką drogę pokonał Müller między tymi dziełami. *Winterreise* ma dużo bardziej

HARMONIA MUNDI

– Bez Franza Schuberta gatunek pieśni podążyłby inną drogą. On wyznaczył wzorzec, a kolejne pokolenia kompozytorów czerpały z jego dorobku – podkreśla Matthias Goerne, światowej sławy baryton i interpretator pieśni niemieckiej.

filozoficzną naturę. Oba cykle są bardzo smutne, wręcz depresyjne, jednak zakończenie *Winterreise* budzi nadzieję – w chwili spotkania lirnika, pierwszego człowieka, który pojawia się w tej lirycznej opowieści, rodzi się pytanie, czy to może właśnie u jego boku bohater będzie kontynuował swoją podróż. Może podejmie jego pieśń? Porównanie tych dwóch cykli pokazuje, że Müller był bardzo kompetentnym poetą, na pewno lepszym, niż się na ogół uważa.

Jaki jest powód tak dużej popularności wspomnianych pieśni?

– Kluczem jest to, że mówią o jednostce ludzkiej, która może reprezentować doświadczenia wielu ludzi; i to doświadczenia o wymiarze ponadczasowym. Emocje w nich zawarte są bardzo bliskie każdej ludzkiej duszy, także współczesnej. To teksty, które dotyczą podstawowych pytań: co to znaczy poświęcić się dla jakiejś sprawy, jak wieść szczęśliwe życie i wreszcie – co się dzieje, gdy ogarnia nas samotność i pustka. Czy znajdą się wtedy ludzie, którzy będą z nami w tej trudnej sytuacji, dadzą nam do zrozumienia, że nie jesteśmy sami? To wszystko może skłaniać współczesnego człowieka do refleksji – co tak naprawdę jest istotne. Praca, konkurencja, pieniądze i sława czy jednak dobre relacje z ludźmi: partnerem, przyjaciółmi… Myślę, że te utwory będą aktualne tak długo, jak długo będzie istnieć gatunek ludzki.

Przyjrzyjmy się bliżej samej *Podróży zimowej*. Jaka jest pana interpretacja tego cyklu?

– To historia kogoś, kto znalazł się na rozstaju dróg i musi zdecydować, dokąd dalej w życiu podążać. Wybiera przyszłość, ale jednocześnie orientuje się, że chociaż chciałby już coś zostawić za sobą, jeszcze mocniej wraca do tego myślami. To stary topos: nie możesz zmienić swojej ścieżki życiowej bez przeanalizowania błędów popełnionych w przeszłości. Wracanie myślami do minionych wydarzeń bywa jednak bolesne, człowiek się przed tym wzdraga. Podmiot liryczny staje się więc coraz bardziej samotny, odrzucony przez społeczeństwo, choć właściwie to on sam odrzucił ludzi, bo nie mógł dłużej znieść ich towarzystwa. Dalsza jego podróż to konfrontacja z naturą, kontemplacja jej przeróżnych przejawów, jak choćby deszcz czy śnieg. W ostatnim ogniwie cyklu bohater spotyka lirnika, w którym dostrzega kogoś być może podobnego do niego samego. Jest to więc utwór o człowieku, który pragnie zmienić swoje życie, wyrwać się z błędnego koła rzeczywistości, przezwyciężyć samotność i beznadzieję. Jest w tym coś, co mocno porusza słuchaczy niezależnie od kręgu kulturowego, z którego się wywodzą.

Jak w kontekście Schuberta i jego następców wygląda twórczość Gustava Mahlera, który wniósł do repertuaru pieśniowego zupełnie nowe jakości?

– Mahler jest bardzo specyficznym przypadkiem; znał całą tę tradycję, miał ogromną wiedzę na temat muzyki. Nie pozostał jednak przy pieśniach z fortepianem, ale stworzył nowy gatunek – pieśń z orkiestrą. Pieśń, która do tej pory była bardzo kameralna, liryczna, zyskała w jego twórczości nowy wymiar. A przecież – mimo że Mahler sięgnął po wielką orkiestrę symfoniczną – w wielu miejscach udało mu się zachować ten kameralny charakter, na przykład w niektórych fragmentach *Das Lied von der Erde*.

To fascynujące, w jaki sposób kompozytor zestawia głos śpiewaka z potężnym brzmieniem ogromnej orkiestry. Jest to pewnego rodzaju kulminacja całego wieku istnienia pieśni, która dokonuje się w nadaniu jej zupełnie nowego kształtu.

Większość repertuaru pieśniowego to jednak dialog śpiewaka i pianisty. Jaki jest udział instrumentalisty w interpretacji pieśni?

– Rolą pianisty jest nie tylko podążać za śpiewakiem, lecz także włączać się w interpretację, odczytywać miejsca, w których to on ma zbudować właściwy nastrój.

To swojego rodzaju niezależność, nie zaś tylko wtórowanie śpiewakowi w każdym elemencie strukturalnym. Śpiewak i pianista muszą w pełni rozumieć pieśń, którą razem wykonują. Ta współpraca nie może sprowadzać się do niewolniczego przywiązania pianisty do interpretacji śpiewaka czy traktowania go jako tła dla głosu. Takie podejście jest bardzo staroświeckie. Partia fortepianu nie jest wyłącznie wsparciem dla śpiewaka – czasami to ona jest pierwszoplanowa i to śpiewak wspiera „głos" fortepianu.

BM

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Zapowiadanego wcześniej Matthiasa Goerne, który z powodów zdrowotnych odwołał swój recital na Wielkanocnym Festiwalu, zastąpi **Christian Gerhaher** (baryton), znakomity wykonawca pieśni Schuberta, Schumanna i Mahlera. 7 kwietnia na Zamku Królewskim w Warszawie artysta wykona Schubertowski cykl pieśni *Winterreise*. Przy fortepianie – **Gerold Huber**.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

PODRÓŻ W GŁĄB

BARTEK BANASZAK

Małgorzata Walewska (mezzosopran)

Uwielbiam śpiewać pieśni, a nieczęsto mam ku temu okazję. Spośród 22 znanych nam pieśni Mieczysława Karłowicza wybrałam te teksty, z którymi mogę się identyfikować. Z bólem serca odrzuciłam więc jego jednoznacznie „męskie" pieśni, które mówią o miłości do kobiety, jak *Pamiętam ciche, jasne, złote dnie* czy *Nie płacz nade mną*. W sumie wybrałam jedenaście pieśni na głos i sześć w aranżacji na orkiestrę.
Pomysł narodził się podczas jednej z moich wizyt w Filharmonii w Szczecinie. Z maestro Rune Bergmannem rozmawialiśmy o projekcie nagrania kompletu dzieł Karłowicza. Zapytałam o pieśni, a ponieważ Filharmonię tworzy orkiestra otwarta na nowe wyzwania, pomyśleliśmy o wersji symfonicznej. Jestem ciekawa, jak zostanie odebrana nowa forma tych utworów, przygotowana specjalnie przez Piotra Mossa.
W gatunku pieśniowym punktem wyjścia jest dla mnie zawsze interpretacja tekstu – bez względu na to, czy śpiewam arie operowe, czy pieśni. Emocje wyrażane w ariach muszą być nieco przerysowane, bo mają duży rozmach. Pieśni dają natomiast rodzaj intymnej relacji ze słuchaczem, z tekstem i z własnymi uczuciami. Z zasady komponowano je na głos z fortepianem – i ten głos, przepełniony treścią, musi stanowić jedność z akompaniamentem. Ciekawa jestem, czy uda nam się zbudować tę intymną relację w wersji symfonicznej z dużą orkiestrą.

Poniedziałek, 15 kwietnia, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa

Aga Mikolaj (sopran)

Pracując nad pieśniami, zagłębiam się najpierw w ich treść i znaczenie literackie, dopiero potem zajmuję się analizą tekstu muzycznego.
Alban Berg skomponował *Altenberg Lieder* op. 4 w 1912 roku na podstawie współczesnych mu tekstów wiedeńskiego poety Petera Altenberga zatytułowanych *Ansichtskarten* (*Pocztówki*). Altenberg był mistrzem obserwacji. W krótkich szkicach prozatorskich i poetyckich skupiał się na uchwyceniu słowem ulotnego momentu, nagłej emocji, rozmowy czy zaobserwowanej sytuacji. W cyklu pieśni Berga, które tworzą logiczną całość, każdy z tytułów zapowiada odrębną myśl, sytuację lub emocję. W pierwszej pieśni *Seele, wie bist du schöner* kompozytor i poeta ukazują filozoficzne spojrzenie na zagadnienie duszy, a dalej skupiają się na poczuciu niepowodzenia i zawodu wobec własnych oczekiwań duchowych i emocjonalnych, aż po pojednanie z samym sobą poprzez doświadczenie natury w kończącej cykl pieśni *Hier ist Friede*. *Altenberg Lieder* to krótka podróż w głąb siebie, a zarazem wielka podróż duchowa streszczona w lapidarnej formie. Muzyka kunsztownie podkreśla i dopowiada znaczenie słów: niezależne od siebie linie melodyczne głosu solowego i poszczególnych instrumentów orkiestrowych tworzą jedność wypowiedzi. Słychać w niej też zapowiedź *Wozzecka* i nieuchronny wpływ twórczości Arnolda Schönberga.

Czwartek, 11 kwietnia, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa

SIEBIE

Anna Gabler (sopran)

Moim żywiołem zawodowym i wokalnym jest przede wszystkim opera: scena, wchodzenie w rolę, śpiewanie z towarzyszeniem wielkiej orkiestry. Mam w repertuarze również partie Straussowskie: Arabellę, Hrabinę w *Capricciu*, Chryzotemis w *Elektrze*, Salome. Wykonywanie pieśni jest czymś innym – tu nie staram się wcielać w inną osobę i grać cudzych emocji. Pieśni są bardziej osobiste: gdy je śpiewam, śpiewam bardziej o sobie, o własnych uczuciach. Pretekst do zastanowienia się nad wartością życia dają *Cztery ostatnie pieśni* (*Vier letzte Lieder*) Richarda Straussa. Ilekroć słyszałam te utwory w wykonaniu innych śpiewaków, zawsze byłam do głębi, czasem wręcz do łez poruszona tą muzyką i słowami Hessego i Eichendorffa. Sama ich nigdy nie śpiewałam, zadebiutuję w nich na Festiwalu Wielkanocnym, który poprosił mnie o ich przygotowanie. Temat tych pieśni dotyczy nas wszystkich: to koniec życia, śmierć i powolne przygotowywanie się do odejścia, godzenie się z tym, co jest nieuniknionym celem naszego życia. Strauss uczy nas spokojnego, pozbawionego lęku podejścia do śmierci. Jego życie było długie i spełnione. Miał też czas na przemyślenie pewnych ponadczasowych spraw. Ciekawe jest to, że pod koniec ostatniej pieśni cytuje własny młodzieńczy utwór *Śmierć i wyzwolenie* op. 24 (*Tod und Verklärung*). W *Czterech ostatnich pieśniach* głosowi towarzyszy orkiestra – mają większą skalę niż pieśni z towarzyszeniem fortepianu. Wymagają też w wielu przypadkach osobnego podejścia, niczym cztery różne role, choć nie znaczy to, że są podobne do partii, które Strauss pisał dla sopranów w operach.

Środa, 17 kwietnia, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

O tym, jak Moniuszko patrzył w stronę niemieckich romantyków

Zacznijmy od cytatu: *Od czasu, jak w Europie cywilizowanej zaczęto z wyższego stanowiska zapatrywać się na muzykę i oceniać ją nie tylko jako język, oddający myśl pewną, uczucie, namiętność, malujący rozmaite fenomena w świecie fizycznym, ale jeszcze jako wyraz pewnej miejscowości, charakteru narodowego ludów, ich zabaw, obrzędów, zwyczajów itp., celniejsi artyści zaczęli otwierać i wydobywać tę niewyczerpaną harmonji kopalnię.*
Był rok 1842, gdy Stanisław Moniuszko rozpoczynał tym zdaniem tekst przybliżający ideę eksperymentu muzycznego, jakim był plan tworzenia pieśni do tekstów polskich i wydawania ich w postaci wielotomowego cyklu zatytułowanego *Śpiewniki domowe*.
Dwa lata minęły od powrotu Moniuszki ze studiów w Berlinie, gdzie pod okiem Carla Rungenhagena szkolił się w sztuce kompozycji. Późniejsi biografowie i badacze twórczości Moniuszki niejednokrotnie dziwili się decyzji o jego wyjeździe właśnie do Berlina, ponieważ wszyscy, którzy myśleli poważnie o karierze międzynarodowej, jechali do Paryża. Tam biło kulturalne serce Europy. Francja przyniosła trwałą sławę Chopinowi, tam szczęścia szukali Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Rodzice Moniuszki dla syna wybrali jednak Berlin, za czym mogły stać powody natury ekonomicznej.

Berlin czy Paryż?
Ojciec kompozytora Czesław Moniuszko z trudem gospodarował w folwarku Ubiel na Białorusi. Ekonom bez powołania nie był w stanie zapewnić dziecku najlepszego wykształcenia, sam mając jednak artystyczną naturę, nie chciał, by kiepska sytuacja finansowa rodziny przekreśliła marzenia Stanisława o zawodzie kompozytora. Posłał go więc najdalej, jak mógł. Być może gdyby Moniuszko ruszył śladem wieszczów, nie musiałby potem dwukrotnie wyprawiać się do Paryża i pukać do bram decydentów z nieśmiałą prośbą o zainteresowanie się jego muzyką. Bramy paryskie pozostały głuche, na pocieszenie pozostała Moniuszce zaledwie fotografia Gioacchina Rossiniego z dedykacją oraz kilka kurtuazyjnych wizyt u kompozytorów odchodzącej generacji – Daniela Aubera i Charles'a Gounoda. Patrząc jednak pod kątem tego, co Moniuszko zrobił dla polskiej muzyki, wyjazd do Berlina był – być może – najlepszą decyzją, jaką jego rodzice mogli podjąć.

Na wzór niemieckiego romantyzmu…
Gdy Stanisław Moniuszko rozpakowywał się w pokoiku berlińskiej Singakademie, Niemcy cieszyli się ugruntowaną pozycją liderów romantyzmu. To oni wprowadzili Europę w tę niezwykłą epokę. Cały świat zazdrościł im Goethego i *Króla Olch*, który zwiastował zwycięstwo serca nad rozumem. Niemcy z czasów pobytu Moniuszki w Berlinie to pionierzy nowego porządku społecznego, apostołowie radykalnego zwrotu w stronę duchowości i emocji, wizjonerzy nowego świata urządzonego według reguł wyrosłych z doświadczenia rewolucji francuskiej 1789 roku. Gdy stary porządek społeczny, z jego podziałem klasowym na uprzywilejowanych i uprzedmiotowionych, zgasł w cieniu gilotyn rewolucji, Europa starała się na dwa różne sposoby odpowiedzieć na pytania o kształt przyszłych porewolucyjnych społeczeństw. Francja wybrała drogę obywatelską, opierając swoją koncepcję narodu na wzajemnych zobowiązaniach mieszkańców jednego terytorium. Niemiecka propozycja zwróciła się natomiast w stronę wyrzuconego wcześniej na margines chłopstwa, widząc w nim zwiastun nadchodzącej odnowy. W ludzie szukano pierwiastka łączącego wszystkie stany, pozwalającego przezwyciężyć dawne podziały i wyznaczyć system wartości dla nowego w XIX wieku pojęcia narodu. Budowanie wspólnoty opartej na poczuciu przynależności do określonego terytorium i wiara we wspólnotę krwi – kultury, języka, systemu wartości i wierzeń – wyznaczyły kierunek przyjęty później przez polski romantyzm. Postulaty sformułowane przez Johanna Gottfrieda Herdera nakazały szukać pierwiastka wspólnoty narodowej w kulturze ludu z jego językiem, pieśniami, tańcami i strojem.

…powstają *Śpiewniki domowe*

> *Poeci, rozważając piosnki samorodne ludu, myśl ich biorąc za temę, układają śpiewy narodowe; głębocy krytycy wyprowadzają z tego źródła ciekawe, trafne i częstokroć nawet podobne do prawdy wnioski, któremi się badania historyczne i dociekania filozofów zasilają.*

Jeśliby ich propagandą zajęli się Czesi, zaliczono by je do najcenniejszego dorobku pieśniarskiego XIX stulecia – zauważył z goryczą Jerzy Waldorff.

Tymi słowy ciągnął Moniuszko swój wywód o potrzebie stworzenia oficjalnego polskiego repertuaru pieśniowego. W opublikowanym później na łamach „Tygodnika Petersburskiego" *Prospekcie* wyjaśniał, skąd powinna płynąć inspiracja. Był przekonany o powodzeniu tego przedsięwzięcia, bo wiedział, jak wielkim sukcesem zakończyły się próby podjęte przez kompozytorów kręgu niemieckojęzycznego – Franza Schuberta i Roberta Schumanna. Przekonany o zasadności swojego działania, w 1842 roku wyjechał do Petersburga, by przedstawić projekt cenzorowi i starać się o zgodę na publikację. Uradowany szybką i „łaskawą" reakcją cenzury pisał w liście do teściowej:

> *Z „Prospektem" i „Śpiewnikiem" pod ręką udałem się do Przecławskiego* [cenzora – przyp. AT]*, chcąc, żeby „Prospekt" wydrukował w „Tygodniku". (…) Dochodzę do niego, wręczam mój „Śpiewnik", przyrzeka mnie jak najgrzeczniej za tydzień zwrócić. – Jakoś wczoraj na naznaczony termin stawiłem się w komitecie – i otrzymałem mój „Śpiewnik"!!!… zupełnie pozwolony, ze „Świtezianką" i ze wszystkimi wątpliwościami, o których prześwietna Wileńska Cenzura zdecydować nie była w stanie. – Z największą przyszło mnie to łatwością i grzecznością ze strony cenzury.*

„Domowość" *Śpiewników*, czyli nieporozumienie

Moniuszko z zapałem i bez kompleksów przystąpił więc do realizacji zadania. Sukcesywnie zaczęły ukazywać się kolejne tomy jego *Śpiewników domowych*, przeznaczone – wbrew powszechnie panującej dziś opinii – w większym stopniu dla wytrawnych śpiewaków aniżeli miłośników domowego muzykowania. Recepcji repertuaru pieśniowego Moniuszki niedźwiedzią przysługę oddał tytułowy przymiotnik „domowy". XX-wiecznym odbiorcom, zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, kojarzył się on z tradycją muzykowania w domu, z sytuacją nieformalną, prywatną, niewymagającą profesjonalizmu. Stąd tak wielka popularność pieśni Moniuszki w programach akademii szkolnych, repertuarach amatorskich chórów i zespołów wokalnych, choć „domowość" *Śpiewników* polegała na czymś zupełnie innym.

W czasach rozbiorów stosowane wobec polskiej ludności represje zmuszały twórców do sięgania po wyrafinowane metody obejścia restrykcyjnych zakazów. Surowa cenzura wymuszała stosowanie słów wytrychów, które niosły z sobą łatwo rozpoznawane znaczenie, nie komunikowały jednak zamierzonych treści wprost.
Śpiewnik domowy oznaczał więc ni mniej, ni więcej, śpiewnik narodowy, śpiewnik polski, zbiór kompozycji do tekstów w języku ojczystym.

> *Wśród sporów mniej więcej zawziętych między artystami i uczonymi, azali ten lub ów język może być zdolnym do śpiewu, ukazał się w różnych językach tłum ballad, piosnek, wesołych lub melancholijnych, które trafiając w ducha krajowców, w usta się ich przeniosły i rozpoczęły niejako życie już dziś tradycyjne, stając się śpiewami ludu. (…) Gdy to zajmuje filoharmoników oświeconej Europy, przyszła kolej i na nas.*

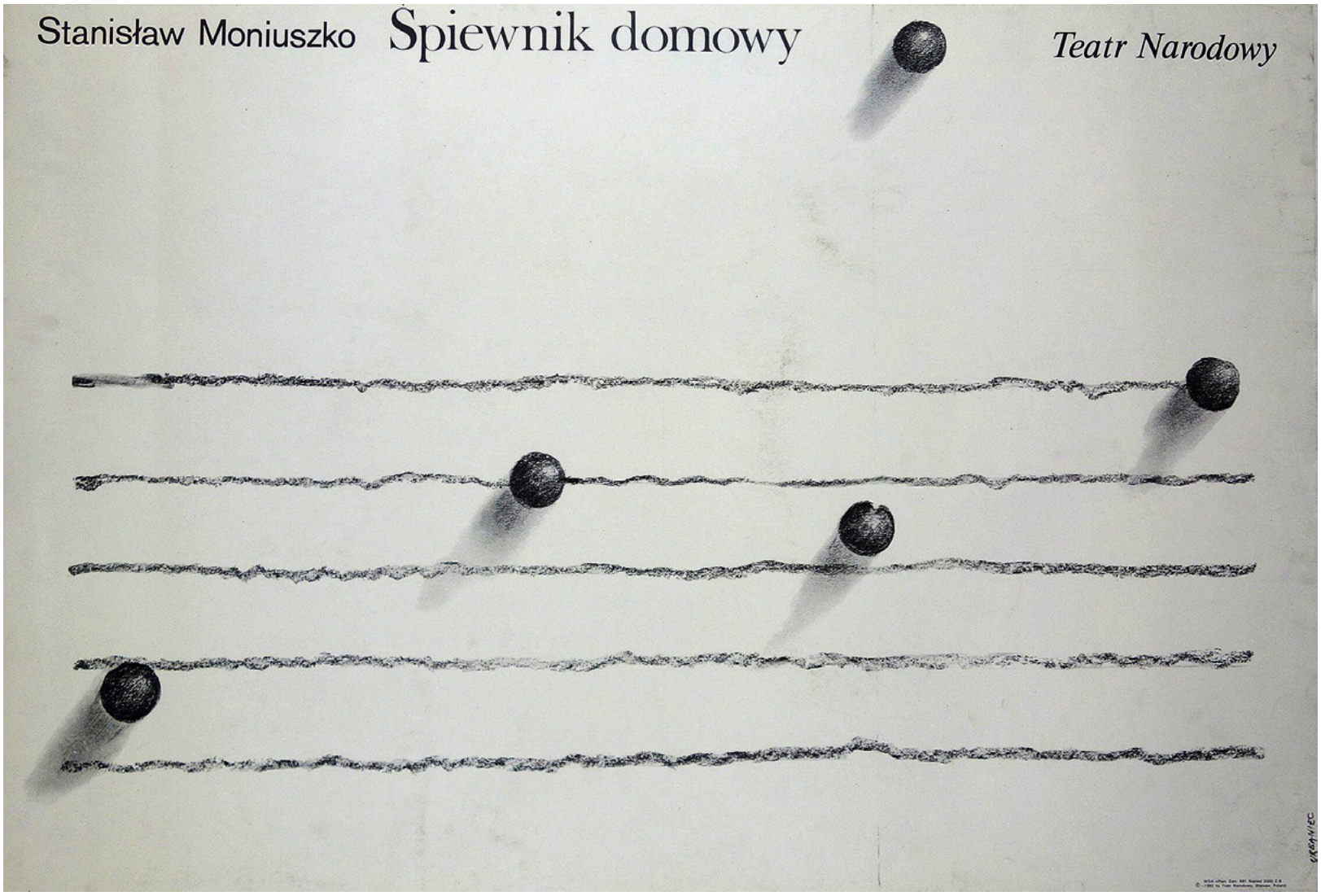
Pieśń na obiad zamienię

Stanisław Moniuszko poprzez swój eksperyment pieśniowy stał się wiernym naśladowcą tradycji, którą obserwował w Berlinie, obcując z muzyką tamtejszych kompozytorów i tamtejszymi praktykami muzycznymi. Polski artysta poszedł śladem niemieckich liryków, stając się pierwszym i do dziś najważniejszym twórcą pieśni polskiej. Z wielką łatwością przychodziło mu ich komponowanie, miał bowiem nieograniczoną wyobraźnię melodyczną, świetne wyczucie dramaturgiczne i swobodę w pracy z instrumentem klawiszowym – był przecież także pianistą i organistą. W wielu publikacjach powtarzają się anegdoty mówiące o zawrotnym tempie pracy Moniuszki jako kompozytora pieśni. Według nich siadał do pracy o świcie, by w południe biec do wydawców z gotową pieśnią. Po południu rodzina spożywała już obiad sfinansowany z honorarium uzyskanego za kompozycję.

Autorskie jak mazurki Chopina

W potężnym zbiorze ponad trzystu pieśni

Kanwą przedstawienia Adama Hanuszkiewicza *Śpiewnik domowy* z 1982 roku były przykłady Moniuszkowskiej liryki wokalnej w wykonaniu Anny Chodakowskiej, Agnieszki Fatygi, Aliny Bolechowskiej, Henryka Machalicy i innych. Tym przedstawieniem Hanuszkiewicz zakończył swoją dyrekcję w Teatrze Narodowym w Warszawie.



CREATIVE COMMONS

Plakat autorstwa Macieja Urbańca

udało się Moniuszce stworzyć inspirujący dialog głosu z fortepianem, wykreować komplementarne światy muzyczne, idealnie względem siebie zbalansowane. W jego pieśniach partia wokalna zyskuje w akompaniamencie równego sobie partnera, a także kreatora emocji, ilustratora, aktora współodpowiedzialnego za prowadzenie akcji muzycznej. Dzięki talentowi Stanisława Moniuszki polska literatura muzyczna wzbogaciła się o zbiór pieśni prezentujących wszystkie gatunki: od prostych, zwrotkowych, przez bardziej skomplikowane, przekomponowane, po epickie ballady. Choć powszechnie uważa się, że *Śpiewniki domowe* to emanacja „pierwiastka ludowego", w rzeczywistości elementów zaczerpniętych z muzyki tradycyjnej jest w nich niewiele. W ogromnej większości melodie pieśni to oryginalne kompozycje wykształconego akademika, a teksty do nich powstały nie w wiejskich zagrodach, ale jako artystyczna twórczość uznanych poetów polskich i zagranicznych, najznamienitszych mistrzów słowa poezji europejskiej.

A gdzie *Morel, Wojak* albo *Kum i kuma*?

Choć dorobek pieśniowy Moniuszki jest ogromny, praktyka koncertowa pokochała szczególnie *Prząśniczkę*, przez przypadki odmieniając jej wykonawcze wcielenia. Znamy *Prząśniczkę* ze szkoły, znamy ją w oryginalnej postaci. Słuchaliśmy pieśni opracowanej na dwa fortepiany przez popularny w latach 80. XX wieku duet Marek i Wacek, swoje trzy grosze dorzuciły na początku XXI wieku zespoły muzyki biesiadnej, a nawet disco polo w rozmaitych remiksach. Za sprawą *Prząśniczki* Moniuszko pozostał w pamięci pokoleń jako twórca nieśmiertelnego przeboju polskiej pieśni, której sława typowa jest bardziej dla piosenki jako formy należącej już nie do sfery hermetycznej kultury wysokiej, ale egalitarnej w swych założeniach popkultury.

Obecność Stanisława Moniuszki w polskiej kulturze utkana jest z licznych paradoksów, co potwierdza przypadek wspomnianej pieśni, gdyż tylko jej jednej spośród kilkuset skomponowanych przez Moniuszkę udało się wydostać poza zaklęte koło tzw. muzyki klasycznej. Przejście to odbyło się w tak spektakularnym stylu, że uplasowało Moniuszkę w wąskim gronie autorów muzycznych evergreenów. Szkoda tylko, że to wyłącznie przypadek *Prząśniczki*. A gdzie *Morel, Wojak* albo *Kum i kuma*? *Maciek, Trzech budrysów* i *Magda karczmarka*? „Wiecznie zielonych" przebojów jest u Moniuszki wiele. Wystarczy tylko chcieć ich posłuchać. Miejmy nadzieję, że Rok Moniuszkowski będzie w stanie tę potrzebę w nas zaszczepić.

BM

Dr **Agnieszka Topolska** jest muzykologiem, autorką monografii *Zupełnie inna książka o Stanisławie Moniuszce* (2016).

UTAL LICENSE PLATE SOLUTIONS

UTAL sp. z o.o. | Poznań - Gruszczyn | ul. Katarzyńska 9 | 62-006 Kobylnica | tel./fax: +48 61 817 37 02 | e-mail: utal@utal.pl

Moniuszko 200.

WOJCIECH OLSZANKA

CREATIVE COMMONS

Malował Marcin Zaleski (1838)

Kto naprawi tę krzywdę?

Anna S. Dębowska: Co w Roku Moniuszkowskim możemy zrobić dla Stanisława Moniuszki?

Waldemar Dąbrowski: – Ja bym zapytał nieco inaczej: co możemy zrobić sami dla siebie jako społeczeństwo i naród, który ma pewien ograniczony katalog idiomów, czyli tych niezwykle mocnych kulturowo znaków, które jaśnieją nadzwyczajną energią ponad czasem i które określają poziom polskich aspiracji. Powtórzę, że mamy ich mało. A równocześnie ktoś taki jak Stanisław Moniuszko nie jest należycie usytuowany w panteonie wielkich Polaków. To dziś nieczytelna postać. Odbyłem wiele spotkań i rozmów z ludźmi o wysokich kompetencjach w kulturze, z których wyprowadziłem coś, co nazwałem paradoksem moniuszkowskim.

Na czym on polega?

– Z jednej strony, nazwisko kompozytora jest powszechnie znane: są ulice jego imienia, parki, szkoły i teatry, od niedawna jego imię nosi Dworzec Centralny w Warszawie. A z drugiej strony, jego dzieło jest w powszechnym odbiorze zredukowane do dwóch tytułów: *Halki* i *Strasznego dworu*. Przy czym nie oznacza to niestety, że przeciętny Polak wie, czym właściwie są *Halka* i *Straszny dwór.* Wracając więc do pani pierwszego pytania: dla Moniuszki bez wątpienia możemy zrobić wiele, ale dla siebie dużo więcej, czerpiąc z jego niezwykłego dorobku, zdecydowanie obszerniejszego, niż utarło się powszechnej świadomości.

Skąd się bierze ten opór materii? Czy do Moniuszki, jak do Wagnera, trzeba dojrzeć?

– Kiedy sformułowałem paradoks moniuszkowski na jednym ze spotkań w Lublinie, o rozmowę poprosiła mnie pani Grażyna Lutosławska, dziennikarka Radia Lublin, która zasugerowała, abym przeczytał książkę Władysława Fabry'ego o Moniuszce wydaną w 1938 roku. Pada w niej takie zdanie: *Czas najwyższy naprawić krzywdę, którą kultura polska wyrządziła Stanisławowi Moniuszce*. Mamy do czynienia z wielopokoleniowym zaniedbaniem wobec tego kompozytora, ale też z dość bezwzględnym wykorzystywaniem go do celów patriotycznych, często niestety z pominięciem wartości artystycznych.

Dlatego kojarzył się, niestety, z nudą akademii szkolnych.

– Jakże niesprawiedliwie. Nawiasem mówiąc, od XVI wieku ród Moniuszków pieczętował się herbem Krzywda.

Jakoś tak pechowo…

– To był twórca, który się wybił mimo bardzo niesprzyjających okoliczności. W czasie, w którym tworzył, Europa była ogarnięta szalonym podziwem dla Włochów, twórców pochodzących z ojczyzny opery. On zaś działał w peryferyjnej części imperium rosyjskiego, jako Polak nie miał żadnego poważnego wsparcia instytucjonalnego, a przy tym pracował w warunkach straszliwej cenzury, odcięcia od żywych nurtów europejskich. A jednak stworzył wspaniałą muzykę, która dziś, po dwóch wiekach, wciąż porywa, porusza, inspiruje nie tylko Polaków. Będziemy się mieli okazję o tym przekonać po raz kolejny w grudniu, kiedy w Wiedniu, w prestiżowym Theater an der Wien, odbędzie się premiera *Halki* w reżyserii Mariusza Trelińskiego z udziałem Piotra Beczały i pod dyrekcją Łukasza Borowicza.

Jubileusze i okrągłe rocznice rzeczywiście są w stanie przekonać nieprzekonanych do niedocenionych twórców?

– Ignacego Jana Paderewskiego też udało się nam w zeszłym roku wydobyć z półcienia. Wystawa w Operze Narodowej przypomniała, że w Ameryce był sławą pierwszej wielkości, na miarę gwiazd Hollywoodu. Pierwszy raz od lat wystawiliśmy jego jedyną operę *Manru*, której inscenizacja jest właśnie nominowana do International Opera Awards w kategorii „dzieło odkryte na nowo". Znam wielu znakomitych, cieszących się międzynarodową sławą muzyków, którzy zachwycali się jego *Koncertem a-moll* i miniaturami fortepianowymi, odkrywając je dla siebie – choć są to przecież utwory, które absolutnie winny należeć do kanonu światowej literatury pianistycznej.

Co zatem można zrobić w przypadku Moniuszki?

– Trzeba nam takich szalonych idei, jak ta Stanisława Leszczyńskiego, który zachęcił Fabia Biondiego do przestudiowania *Halki* i wydobycia z niej bogactwa niuansów muzycznych. Biondi, szczerze zachwycony muzyką Moniuszki, wypowiedział słowa szczególnej dla nas

– Moniuszko jest zjawiskiem wybitnym i oryginalnym. Musimy w to wreszcie uwierzyć – przekonuje **Waldemar Dąbrowski**, dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, pełnomocnik MKiDN ds. obchodów 200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki.

POLONA.PL

wagi: że bez tego kompozytora rozważania o muzyce europejskiej połowy XIX wieku są niekompletne. Proszę spojrzeć – obdarzony ogromnym talentem melodycznym, umiejętnością prowadzenia polifonii, wychowany na dziełach symfoników niemieckich, z wielką estymą dla swady i muzykalności kompozytorów włoskich – jednocześnie doskonale wyczuwał zawartą w rodzimej muzyce ludowej esencję polskości. Moniuszko jest zjawiskiem wybitnym i oryginalnym. Musimy w to wreszcie uwierzyć.

Warto by na pewno! Jakie są jeszcze inne punkty obchodów?

– Chciałbym zwrócić uwagę na impet otwarcia Roku Moniuszkowskiego. W Operze Narodowej zorganizowaliśmy wspaniałą galę sylwestrową *Moniuszko w świecie bel canto*. Dobrze jest pokazywać tego kompozytora w określonych kontekstach. W tym przypadku chodziło o połączenie jego muzyki z operowymi arcydziełami Belliniego i Donizettiego. Równocześnie otworzyliśmy wystawę *Viva Moniuszko!* – pokusiliśmy się o zupełnie nowatorski sposób przedstawienia jego postaci. Przypomnę też o koncercie 5 stycznia, uroczystej inauguracji Roku Moniuszki, kiedy szeroka publiczność mogła posłuchać *Halki* po włosku pod batutą Fabia Biondiego. Uruchomiliśmy stronę internetową moniuszko200.pl, na której można śledzić wszystkie działania w Roku Moniuszkowskim. Zaczęliśmy też cykl wieczorów pieśni w Salach Redutowych Opery Narodowej. Pieśń jest dziedziną, w której twórca *Prząśniczki* osiągnął szczyty europejskie.

Teraz musimy przejść do kulminacyjnego punktu tego jubileuszu.

Urodziny 5 maja?

– We wszystkich miastach wojewódzkich i w wielu mniejszych odbędą się imprezy o charakterze ludycznym, na których środowiska nie tylko muzyczne będą uczestniczyć w różnych formach zabawy, czasem po prostu w pikniku czy festynie. Te imprezy plenerowe odbędą się w Warszawie, Olsztynie, Poznaniu, ale i w mniejszych ośrodkach, jak Tuczno czy Trzęsacz w Zachodniopomorskiem, a także na Lubelszczyźnie i Podkarpaciu. W sumie będzie to kilkaset wydarzeń, które chcielibyśmy spopularyzować przez radio i telewizję. W Warszawie zaplanowana jest seria koncertów na dziedzińcu Zamku Królewskiego, specjalne wydarzenia na ulicy Moniuszki, nadzwyczajny moniuszkowski recital fortepianowy Cypriena Katsarisa w Studio Koncertowym Polskiego Radia oraz gala inauguracyjna Konkursu Moniuszkowskiego w Operze Narodowej.

Dzień urodzin Stanisława Moniuszki to jednocześnie dzień otwarcia dziesiątej edycji Konkursu Wokalnego jego imienia.

– Otrzymaliśmy 378 zgłoszeń od młodych śpiewaków z 51 krajów, co już jest dużym sukcesem. Komisja selekcyjna wyłoniła ponad stu uczestników, a na czele znakomitego jury stanął Peter Mario Katona, dyrektor obsad w Royal Opera House w Londynie. To będzie niewątpliwie wydarzenie rangi międzynarodowej – Moniuszko i polska liryka wokalna wchodzi w obszar zainteresowań młodzieży muzycznej z całego świata. Konkurs jest rzeczywistym, wielkim osiągnięciem Marii Fołtyn. Kiedy powoływała go do życia w 1992 roku, była pełna determinacji, jednak nie przypuszczała zapewne, że tak się szczęśliwie złoży, że jego jubileuszowa edycja przypadnie właśnie w 200. rocznicę urodzin jej idola. **BM**

Inne wybrane wydarzenia jubileuszu Moniuszko 200

• *Hrabina* w reżyserii Krystyny Jandy i pod dyrekcją Moniki Wolińskiej, premiera 5 maja w Operze Bałtyckiej w Gdańsku.

• *Halka* (wersja wileńska) w reżyserii Agnieszki Glińskiej i pod dyrekcją Łukasza Borowicza, premiera 8 czerwca w Operze Narodowej w Warszawie (pokazy także w Lublinie i Białymstoku).

• *Flis*, spektakl plenerowy w reżyserii Michała Znanieckiego przygotowany przez Operę Śląską w Bytomiu, premiera 14 czerwca.

• *Paria* w reżyserii Grahama Vicka i pod dyrekcją Gabriela Chmury, premiera 28 czerwca w Teatrze Wielkim w Poznaniu.

• *Flis* pod dyrekcją Fabia Biondiego na festiwalu Chopin i jego Europa w Warszawie, koncert 16 sierpnia w Operze Narodowej w Warszawie.

WELLCOME COLLECTION

Jama, hinduistyczny bóg zmarłych, trzyma koło Sansary, symbolizującej kołowrót narodzin i śmierci

Tygrysy przyczajone wśród drzew

– *Paria* po włosku smakuje lepiej, tym bardziej że nie jest operą narodową jak *Halka* czy *Straszny dwór* – uważa dyrygent **Łukasz Borowicz**.

Anna S. Dębowska: Co sprawiło, że sięgnął pan po ostatnią operę Moniuszki?
Łukasz Borowicz: – Wyznaczając drogę repertuarową dla cyklu mało znanych oper, które prezentujemy na Festiwalu Beethovenowskim od 2008 roku, uznaliśmy, że chcemy spróbować zmienić potoczne myślenie o Moniuszce jako o kompozytorze wyłącznie narodowym. A poza tym *Paria* jest dziełem bardzo rzadko granym i wystawianym. Rok Moniuszkowski to najlepszy moment, aby je przedstawić. I to w interpretacji możliwie jak najnowocześniejszej, to znaczy opartej na wiedzy o wykonawstwie muzyki XIX wieku.

Jaki jest Pana zdaniem *Paria*?
– Jest to bardzo dobrze napisana opera, którą otacza jednak jeszcze więcej nieporozumień niż inne utwory Moniuszki. Wymagano od niego, aby pisał ku pokrzepieniu serc, tymczasem on marzył o karierze międzynarodowej. Chciał stworzyć operę, dzięki której mógłby odnieść sukces na scenach Europy. W drugiej połowie XIX wieku ogromnie popularne stały się opery oparte na „egzotycznych" tematach, jak np. *Afrykanka* Giacomo Meyerbeera z 1865 roku. Szczytowe dzieło tego typu to *Aida* Giuseppe Verdiego (1871). Taka była ówczesna moda i styl. Wielu kompozytorów odniosło sukces, odpowiednio dobierając libretto, spróbował więc także Moniuszko. Najwyraźniej chciał czegoś nowego w swojej twórczości. Pragnął się oderwać od tematyki polskiej, a zarazem czuł się ojcem opery polskiej i chciał wskazać jej nowe kierunki rozwoju.

Widać to w partyturze *Parii*?
– Są tu motywy przewodnie, ale one były u Moniuszki zawsze: zarówno w operach jednoaktowych, jak *Verbum nobile*, jak i w wielkich dziełach, w *Halce* czy *Strasznym dworze*, mamy do czynienia zawsze z bardzo przemyślaną wypowiedzią twórczą. *Paria* ma bardzo dobrą orkiestrację, a przy tym jest dziełem z gatunku oper chóralnych. Chór jest prawie cały czas obecny na scenie, nieustannie ma coś do śpiewania. Nie jest tylko biernym komentatorem akcji ani nie okrasza partytury pojedynczymi wejściami w postaci tzw. „numerów". Jest jednym z bohaterów dzieła.

Muzyka Moniuszki to przede wszystkim polski styl narodowy. W *Parii* kompozytor tego zaniechał?
– Zupełnie z tego zrezygnował. Temat jest egzotyczny, akcja toczy się w Indiach. Są to specyficznie ujęte Indie: bardzo umowne, wyobrażone raczej szablonowo. Libretto Jana Chęcińskiego odzwierciedla ówczesną – dość pobieżną i chaotyczną – wiedzę na temat kultury i religii Wschodu. Dowodzą tego didaskalia, bardzo szczegółowe i wyszukane, co stanowi świadectwo epoki – tak wtedy pojmowano egzotykę, tego chciała i oczekiwała publiczność. Chęciński i Moniuszko starali się spełnić wszystkie warunki konieczne do osiągnięcia sukcesu.

Na ile jest to oryginalne dzieło, a na ile czyste naśladownictwo zachodniej mody?
– Moniuszko w *Parii* nikogo nie naśladuje. Rozwija swoje własne pomysły, opakowując je w inne szaty, bardziej kolorowe, egzotyczne. Dramaturgicznie wszystko jest świetnie przeprowadzone: mamy konflikt społeczny między kastą uprzywilejowaną, czyli braminami, i najniższą – uciśnioną kastą pogardzanych pariasów. Na tym tle przeprowadzony jest wątek miłosny między Idamorem, naczelnikiem kasty wojowników, który wywodzi się jednak z pariasów, i Nealą, córką arcykapłana Akebara, fanatycznego wroga pariasów. Paradoksalnie – pomimo egzotycznego kostiumu – pokazane jest więc klasowe społeczeństwo XIX wieku. Mamy syna, który porzuca rodzinne strony, ma jednak z tego powodu wyrzuty sumienia, mamy jego ukochaną pochodzącą z kasty uprzywilejowanej, u której stóp nasz bohater umiera, mamy wreszcie jej śmiałą decyzję o porzuceniu lepszego świata w imię wierności ukochanemu. Jednym słowem: opera!

Kochankowie na miniaturze z północnych Indii (ok. 1820)

CHRISTIES.COM

GALLICA.BNF.FR

Ilustracja ze zbioru *Garland of Ragas* (ok. 1800)

Skoro to opera tak dobrze skrojona, to dlaczego nie chwyciło?
– Nie udało się, ponieważ moda na pewne prądy bardzo szybko przemijała, a utwór utrzymany w przebrzmiałej stylistyce nie miał wtedy już szans. W trzy lata po ukończeniu *Parii* Moniuszko zmarł [w 1872 roku] i nie miał szans walczyć o karierę swojego utworu za granicą.

Dobrze podchwycił egzotykę?
– Właściwie nie ma tutaj egzotycznego kolorytu, ani w instrumentarium, ani w harmonii. Wszystko jest bardzo umowne, np. gdy pojawiają się kapłani, chór śpiewa dostojną, majestatyczną muzykę. Rzecz w tym, że egzotyczne miejsce akcji w operach tamtego czasu nie zawsze skłaniało twórców do badań źródłowych czy prób naśladowania muzyki danego kraju. Wierzono w wyobraźnię widza i dawano mu dobrą rozrywkę. Powiedziałbym, że jest to egzotyka w stylu *Lakmé* Delibes'a. Przy czym absolutnie nie wpływa to wysoką wartość muzyki – jej ocena pod względem historycznych uwarunkowań wyboru libretta byłaby pozbawiona sensu.

Skąd pomysł, aby na festiwalu przedstawić *Parię* po włosku? Wzorem niedawnej *Halki* po włosku pod batutą Fabia Biondiego?
– Bynajmniej. Wzorem Stanisława Moniuszki. To najbardziej włoska w kroju i charakterze opera ze wszystkich jego dzieł scenicznych. Gdy śpiewa się ją po włosku, wszystkie te zbieżności stylistyczne łatwiej dostrzec. Polski tekst jest wyjątkowo trudny, zwłaszcza pod względem wymowy. Przykładowo frazę *Tylko tygrys zgłodniały, wypadłszy z między drzew...* nieco łatwiej wokalizować do tekstu *Solo il tigre affamato che scagliasi a predar…* Absolutnie nie chodzi mi o to, aby drwić z libretta Jana Chęcińskiego. Uważam po prostu, że *Paria* po włosku „smakuje" lepiej. Co najważniejsze, nie robimy niczego, czego nie zamierzył sam kompozytor. Pierwsze wydanie utworu zawierało tekst polski i włoski jako wersje równorzędne. W partyturze jako tłumacz widnieje Władysław Miller, a jego przekład został zaaprobowany przez kompozytora, zapewne z myślą o „eksporcie" opery.

***Paria* nie został niestety dobrze przyjęty w Warszawie, szybko zszedł z afisza. Ludzie oczekiwali, że będzie to następna polska opera na polski temat z polskimi tańcami i kostiumami?**
– Polska publiczność oczekiwała od Moniuszki kontynuacji wątku narodowego w twórczości. To jest zresztą los wielu kompozytorów, którzy odnieśli sukces dzięki dziełom o tematyce narodowej. Głównym problemem Moniuszki stała się recepcja jego twórczości w Polsce. Podziw i zachwyt nad oryginalnością często mieszał się z krytykanctwem. Charakter narodowy, swojskość, wreszcie nieprawdopodobna inwencja i nieposkromiony talent melodyczny – to cechy, za które w XX wieku ze strony awangardy niemało ucierpiał niejeden wielki twórca wieku poprzedniego. Wreszcie, usilne przedstawianie po wojnie twórcy *Halki* jako pioniera socrealistycznej sztuki klasowej także mu się nie przysłużyło. Tym bardziej cieszę się, że wraz z wybitnymi solistami, Chórem Filharmonii Narodowej i Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej prezentujemy na Festiwalu Beethovenowskim – bez uprzedzeń i kompleksów – naszego włoskiego *Parię*. To wielka szansa „odczarowania" dzieła Moniuszki, nie tylko dla zagranicy, ale przede wszystkim dla polskiej publiczności. **BM**

Środa, 10 kwietnia, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa

DER ELEFANT

The Whole World on Your Plate

SINCE 1990

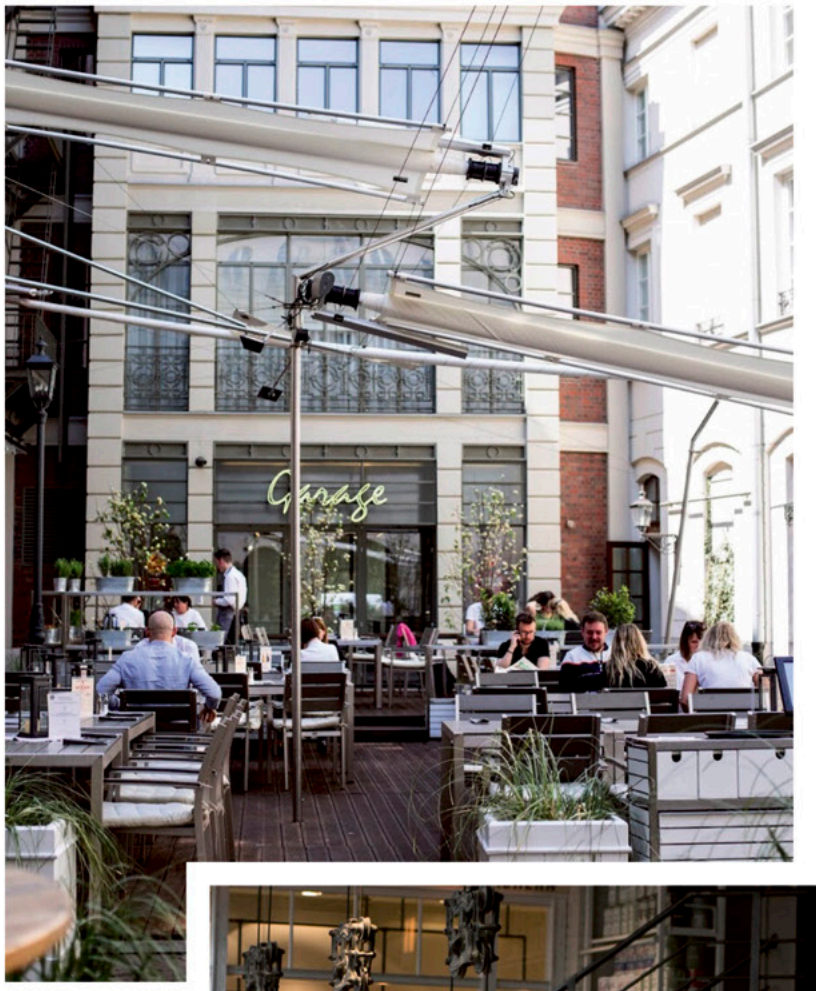
Restauracja Der Elefant powstała w 1990 roku przy placu Bankowym 1, w samym sercu Warszawy. W zmodernizowanych zabytkowych wnętrzach mieści się przestronna, wielopoziomowa restauracja, która swoją atmosferą przypomina Nowy Jork. Jej dziedziniec zaprojektował nie kto inny jak sam Allan Starski – scenograf nagrodzony Oscarem. Kuchnia restauracji oparta jest na świeżych, lokalnych składnikach, inspiracjach z kulinarnych podróży jej twórców oraz na najwyższej jakości mięsie.

Der Elefant kryje w sobie nie tylko bogaty Skład Win czy pierwsze w Polsce dziecięce studio kulinarne (Warsaw Cooking University), ale także Fishmarket – jedyną dzisiaj na mapie Warszawy w pełni rybną restaurację. Obok słynnych krabów z Alaski podaje się tu świeże ryby i owoce morza z całego świata.

Wieczorami natomiast rozbrzmiewa żywy jazz (m.in. na sprowadzonym na specjalne zamówienie fortepianie Steinwaya) ku uciesze ceniących światową atmosferę Gości.

Ogród letni na dziedzińcu placu Bankowego 1 to idealne rozwiązanie na słoneczne dni – czas spędzony w gronie przyjaciół w wysublimowanej scenerii przy pysznym jedzeniu i miłej atmosferze to prawdziwa uczta dla najbardziej wymagających Gości.

Niepowtarzalny klimat, piękne wnętrza, wyselekcjonowana muzyka i pyszna kuchnia to najważniejsze składowe tego magicznego miejsca.



Der Elefant was founded in 1990 in the heart of Warsaw at a historical, beautifully renovated Saski Hotel, Located inside in a spacious, multi leveled restaurant which atmosphere resembles lively New York vibe. The courtyard was was designed by no other than Allan Starski – Oscar winning stage designer.

Restaurant's dishes are based on fresh, local ingredients and finest quality meats Der Elefant's cuisine is an mix of travel inspirations of its creators. Der Elefant also hides a spacious Wine Repertory and Poland's first kids culinary studio named Warsaw Cooking University. It is also home to Fishmarket – unique fish and seafood restaurant, serving the best Alaskan crabs, fresh fish and seafood from all over the world.

In the evenings, guests can enjoy live jazz recitals performed on a specially imported Steinway piano.

Summers are especially pretty at the courtyard of Plac Bankowy 1. It is an ideal venue to spend a sunny afternoon in the city – time spent with friends, beatiful surroundings, delicious food and amazing atmosphere is a true feast for the most demanding guests.

Plac Bankowy 1, Warszawa, Tel. +48 22 890 00 10

warszawa@derelefant.com facebook.com/derelefantwarszawa www.derelefant.com

MUZYKA

CREATIVE COMMONS

Zdumiewające, że muzykolodzy i teoretycy kultury zaczęli głębiej analizować związki muzyki z wojną dopiero na początku XXI wieku, po pamiętnych zamachach na nowojorskie wieże WTC.

Dorota Kozińska

Armia państw Osi uderzyła na Związek Radziecki 22 czerwca 1941 roku. Zaczęła się budowa umocnień wokół Leningradu, ruszyły ewakuacje uprzywilejowanych, między innymi muzyków miejscowej filharmonii. We wrześniu Niemcy przekroczyli linię kolejową Moskwa – Leningrad. W kotle utknęło ponad dwa i pół miliona cywilów, wśród nich Dymitr Szostakowicz, który w przystępie patriotycznego zapału wstąpił do straży pożarnej i dzień w dzień – w pełnym umundurowaniu – dyżurował na dachu konserwatorium. Dopiero miesiąc później, mimo oporów moralnych, zdecydował się przedostać do Moskwy, skąd przerzucono go pociągiem do Kujbyszewa. Tam skończył prace nad *VII Symfonią*, w pierwotnym zamyśle poświęconą życiu i czynom Lenina, ostatecznie dedykowaną mieszkańcom oblężonego miasta i opatrzoną podtytułem *Leningradzka*.

Propaganda zmienia sens

Zanim utwór dotarł do adresatów dedykacji, doczekał się premiery w Kujbyszewie oraz kolejnych entuzjastycznie przyjętych wykonań w Moskwie, Londynie i Nowym Jorku. Andriej Żdanow – członek Rady Wojennej Frontu Leningradzkiego, a zarazem nieudolny dowódca obrony, odpowiedzialny między innymi za chaos aprowizacyjny i bezładną ewakuację z rejonu blokady – dostrzegł

I WOJNA

w symfonii ostatnią propagandową szansę na podtrzymanie gasnącego ducha miasta. Koncert z *Leningradzką* miał stać się symbolem obywatelskiej dumy i gotowości do walki z najeźdźcą. Filharmoników już w Leningradzie nie było. Zostało kilkunastu wyniszczonych głodem instrumentalistów Radiówki oraz ich dyrygent Karl Eliasberg, zmagający się z zaawansowaną chorobą głodową. Dostał od władz rower i jeździł od drzwi do drzwi, werbując muzyków do straceńczego zadania. Dżaudata Ajdarowa dosłownie wyciągnął z kostnicy, dokąd w desperacji zajechał już po rozpoczęciu prób, żeby zweryfikować pogłoskę o śmierci perkusisty. Kiedy się przekonał, że jeszcze oddycha, odstawił go z powrotem do filharmonii. Muzycy mdleli, kilku zmarło. Ci, którzy przetrwali, zagrali *Leningradzką* 9 sierpnia 1942 roku, w dniu, w którym Hitler planował triumfalny bankiet na cześć zwycięstwa w hotelu Astoria. Nikomu nie przeszkadzało, że zagrali fatalnie. Owacja trwała ponoć godzinę, prawie tyle, co sama symfonia. Cel propagandowy został osiągnięty: po zakończeniu blokady rząd radziecki chętniej rozpamiętywał legendarny koncert niż śmierć blisko miliona mieszkańców oblężonego Leningradu.

War Requiem – manifest pacyfizmu

Katedra św. Michała Archanioła w angielskim Coventry legła w gruzach 14 listopada 1940 roku za sprawą jednego z najcięższych nalotów niemieckiej Luftwaffe w ramach kampanii Blitz. Nazajutrz pastor Richard Howard wypisał na ułomku ściany za ołtarzem *Ojcze, przebacz*. Kamień węgielny pod budowę nowej katedry, przylegającej do ruin zniszczonej świątyni, położono szesnaście lat po wojnie. Dwie zwęglone belki stropowe, które po nalocie upadły na ziemię i ułożyły się w kształt krzyża, ustawiono na dawnym ołtarzu. Gwoździe zebrane ze zgliszczy katedry, łączone po trzy w znak krzyża, zaczęto przekazywać organizacjom zaangażowanym w urzeczywistnienie idei pojednania. Tak zwane Krzyże z Gwoździ trafiły między innymi do miast zniszczonych przez aliantów: Kilonii, Drezna i Berlina. W maju 1962 roku podczas uroczystości konsekracji nowego kościoła zabrzmiało *Requiem wojenne* Benjamina Brittena – świadomego obdżektora, czyli osoby odmawiającej służby wojskowej z powodów moralnych i etycznych [w 1942 roku Britten stanął przed komisją poborową, która na jego wniosek zwolniła go ze służby czynnej typu militarnego, w tym z noszenia broni – przyp. red.]. Britten przeplótł w swoim dziele tekst mszy żałobnej z wierszami Wilfreda Owena, który poległ na froncie francuskim tuż przed kończącym Wielką Wojnę rozejmem w Compiègne; nieszczęśliwego żołnierza, który za temat swojej twórczości obrał *wojnę, żałość wojny i zawartą w tej żałości poezję*. Symbolem ostatecznego pojednania, po dwóch konfliktach na skalę światową, miał być udział solistów trzech narodowości: Brytyjczyka Petera Pearsa, Niemca Dietricha Fischera-Dieskaua i Rosjanki Galiny Wiszniewskiej. Na wyjazd Wiszniewskiej nie zgodziła się ówczesna minister kultury ZSRR Jekatierina Furcewa. *Jak możesz?* – napisała do sopranistki. – *Ty, kobieta radziecka, zamierzasz wystąpić w tej politycznej manifestacji razem z Niemcem i Anglikiem?* Zastąpiła ją Irlandka Heather Harper. Po prawykonaniu zapadła wymowna cisza – kompozytor poprosił publiczność, żeby wstrzymała się od oklasków. Idealistyczny cel mimo wszystko został osiągnięty: dziś *Requiem wojenne* uchodzi za najmocniejszy muzyczny manifest pacyfizmu, nie tylko w twórczości Brittena.

CREATIVE COMMONS

Maurice Ravel marzył o służbie w siłach powietrznych, ale nie został przyjęty. W 1915 roku zaczął służbę we francuskiej artylerii jako kierowca ciężarówki z amunicją, którą zdarzało mu się prowadzić pod niemieckim obstrzałem. Miał wtedy 40 lat

Wenezuelsko-francuski kompozytor i dyrygent Reynaldo Hahn (w głębi) walczył w okopach I wojny światowej. W 1945 roku został dyrektorem Opery Paryskiej

CREATIVE COMMONS

CREATIVE COMMONS

W 1941 roku Dymitr Szostakowicz w przystępie patriotycznego zapału wstąpił do straży pożarnej i dzień w dzień – w pełnym umundurowaniu – dyżurował na dachu Konserwatorium Leningradzkiego

Korespondent wojenny pisze o muzyce

Zdumiewające, że muzykolodzy i teoretycy kultury zaczęli głębiej analizować związki muzyki z wojną dopiero na początku XXI wieku, po pamiętnych zamachach na World Trade Center 11 września 2001 roku. Przedtem rozpatrywali muzykę przede wszystkim w kategoriach narzędzia konfliktu – czyli dodatkowego oręża w walce o zwycięstwo, jak w przypadku *Leningradzkiej* Szostakowicza, bądź wehikułu pamięci ofiar, za który poniekąd można uznać *Requiem* Brittena, hołd złożony milionom poległych na frontach obydwu wojen światowych. Refleksja nad muzyką, która prowadzi do rozwiązania konfliktu i pomaga przezwyciężyć wojenną traumę, pojawiła się całkiem niedawno (zainteresowanych odsyłam między innymi do książki *Listening to War: Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime Iraq* (2015), której autorem jest antropolog i etnomuzykolog J. Martin Daughtry, oraz do najnowszej książki Eda Vulliamy'ego, angielskiego korespondenta wojennego, laureata Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego, zatytułowanej *When Words Fail: A Life with Music, War and Peace*).

A przecież w muzycznym dorobku ubiegłego stulecia aż się roi od utworów, których przesłanie – mimo okoliczności powstania – wykracza daleko poza ramy militarnego apelu bądź żałoby po stracie najbliższych.

Czasu nie będzie

Bo czyż *Kwartet na koniec czasu* Messiaena, wykonany po raz pierwszy 15 stycznia 1941 roku przez grupkę zaprzyjaźnionych więźniów obozu jenieckiego w zalanym deszczem baraku zgorzeleckiego Stalagu VIII A, nie jest przede wszystkim świadectwem niewzruszonej wiary w porządek świata na przekór tragicznym okolicznościom? W słowach Anioła Apokalipsy *Nie będzie już czasu* paradoksalnie kryje się zapowiedź nowego życia, wyzwolonego od miarowego rytmu dział i karabinów, od monotonnej i beznadziejnej egzystencji istot wprzęgniętych w okrutną machinę śmierci. W Messiaenowskim arcydziele rozbrzmiewa śpiew ptaków i chorał gregoriański. Czasu nie będzie, bo czas się zatrzymał, a wraz z nim panujące wokół szaleństwo wojny.

Muzyka na ocalałą rękę

Skomponowany w 1917 roku *Nagrobek Couperina* Ravela, sześciocześciowa suita fortepianowa poświęcona pamięci siedmiu poległych na froncie przyjaciół kompozytora, jest w gruncie rzeczy utworem pogodnym – szeregiem stylizowanych na muzykę barokową tańców, w tym skoczną wenecką forlanę, którymi Ravel chciał rozweselić tych, co ocaleli. Ze sobą na czele. Wśród adresatów dedykacji znaleźli się między innymi Jacques Charlot, autor transkrypcji fortepianowej *Mojej matki gęsi*, oraz bracia Gaudin, towarzysze zabaw z dzieciństwa, nierozłączni nawet w śmierci, która dosięgła ich od jednego pocisku. Skonfundowanym krytykom Ravel odparował, że *umarli zamilkli na wieki i przez to są już wystarczająco smutni*. O żywych potrafił zadbać jak najczulszy terapeuta: kiedy austriacki pianista Paul Wittgenstein, który stracił prawe ramię w kampanii galicyjskiej, zamówił u niego utwór na lewą rękę, obdarował go jedną z najpiękniejszych kompozycji w XX-wiecznej literaturze fortepianowej, słynnym *Koncertem D-dur* – swoistą muzyczną protezą, która sprawiła się nie gorzej niż niejedno sztuczne uzupełnienie utraconej na wojnie kończyny.

Niepotrzebna śmierć

Muzyka pomagała zmierzyć się nawet z traumą Holocaustu. Przejmująca kantata *Ocalały z Warszawy* Arnolda Schönberga rozpoczyna się słowami *Nie mogę pamiętać wszystkiego*. Pozornie chaotyczna narracja obraca się wokół ponawianego nakazu odliczania więźniów, które na koniec przeradza się w oczyszczającą pieśń buntu – nieformalne wyznanie wiary żydowskiej *Szema Jisrael*. Abyście pamiętali. Abyście nigdy nie zapomnieli, co wam wyrządzono. Tylko w ten sposób przetrwacie. Mieczysław Wajnberg [Weinberg] napisał *Pasażerkę* na motywach głośnej noweli Zofii Posmysz – operę o pamięci Auschwitz i o strategii przetrwania. O tym, że trzeba czasem zapomnieć, by przeżyć, jednak żeby żyć dalej, trzeba tę pamięć odzyskać. W 1943 roku Szostakowicz zajął się dokończeniem *Skrzypiec Rotszylda*, jednoaktowej opery Wieniamina Flejszmana, który zginął w leningradzkim bunkrze podczas ostrzału czołgów wroga. Dokończył ten utwór, aby niepotrzebna śmierć jednego z jego najulubieńszych studentów nie uszła mu z pamięci i pozwoliła dalej komponować.

Tym, co padli jak bydło, jakich pożegnań dzwony? (…) Żadnych drwin, modlitw żadnych, i niech nikt nie trąca ciężkich dzwonów żałoby – pisał Wilfred Owen w *Anthem for Doomed Youth*, wierszu wykorzystanym przez Brittena w pierwszej części *Requiem wojennego*. Wystarczy muzyka. Ona pocieszy, otrze łzy i sklei ten popękany świat. **BM**

Benjamin Britten, „War Requiem" op. 66 – piątek, 19 kwietnia, godz. 19.30, Teatr Wielki – Opera Narodowa

BRZMIENIE ŻÓŁTEJ RZEKI

– Kolektywny koncert fortepianowy *Yellow River* z czasów rewolucji kulturalnej w Chinach wydał mi się na tyle ciekawy i odmienny od mojego dotychczasowego repertuaru, że od razu przyjąłem propozycję zagrania go ze znakomitą orkiestrą z Ningbo – z **Krzysztofem Książkiem** rozmawia **Michał Klubiński.**

Michał Klubiński: Preludium tegorocznego festiwalu będą cztery koncerty w różnych miastach Polski, na których wraz z Ningbo Symphony Orchestra, zespołem z miasta we wschodnich Chinach, pod dyrekcją Yu Fenga wykona pan najważniejszy koncert fortepianowy z tego kraju – *Yellow River* (1969). Utwór, odwołujący się symbolicznie do prapoczątków chińskiej cywilizacji, rozsławili Yundi i Lang Lang. Ten ostatni w 2006 roku nagrał utwór na płycie wytwórni Deutsche Grammophon. Czy to właśnie postacie tych pianistów zainspirowały pana do sięgnięcia po ten koncert?

Krzysztof Książek: – U początku tej historii stoi wizyta prezydenta Chin w Polsce, podczas której miałem okazję zagrać dla niego krótki recital. Później brałem udział w konkursie pianistycznym organizowanym przez Centralne Konserwatorium Muzyczne w Chinach. Otrzymałem wtedy od Pierwszej Damy Chin szczególny prezent – płytę z tradycyjną muzyką chińską, w tym z kantatą Xian Xinghaia *Yellow River* z 1939 roku oraz z powstałym na jej podstawie koncertem fortepianowym, który był kolektywnym dziełem kilku twórców. Była to jedna z pierwszych wersji utworu, obecnie niewykonywana. Utwór wydał mi się na tyle ciekawy i odmienny od mojego dotychczasowego repertuaru, że od razu przyjąłem propozycję zagrania go ze znakomitą orkiestrą z Ningbo, największego miasta portowego w Chinach. Jej muzycy nierzadko dodatkowo skończyli studia w Europie.

Historia tego utworu jest osobliwa. Wspomniał pan o kantacie Xian Xinghaia, który kilka lat po studiach kompozytorskich w Paryżu u Vincenta d'Indy'ego i Paula Dukasa napisał ją ku pokrzepieniu serc żołnierzy chińskich walczących na wojnie z Japonią. Ponad 20 lat po jego śmierci utwór odżył podczas rewolucji kulturalnej, kiedy próbowano zastąpić nim zakazaną wtedy w Chinach muzykę zachodnią. *Yellow River*, w oryginale *Huáng Hé xiézòuqu*, jest rezultatem opracowania zleconego przez partię grupie pekińskich muzyków z Central Philharmonic Society. W tych trudnych czasach, fortepian – instrument-marzenie dla Chińczyków co najmniej od XIX wieku – stawał się powoli symbolem upragnionej Europy. W końcu lat 80. XX wieku utwór przedostał się na Zachód jako znak liberalizacji życia kulturalnego, związanej z przyspieszeniem gospodarczym Chin i dumą ze swego narodu. Jak można określić narodowy charakter tego koncertu?

– Autor kantaty Xian Xinghai był czołowym kompozytorem rewolucyjnych Chin, styl utworu odpowiada więc dogmatyce narzuconej kompozytorom przez ustrój komunistyczny – jest to muzyka tradycyjna, utrzymana w późnoromantycznym, lecz klasycyzującym stylu, odpowiadającym mniej więcej koncertom Camille'a Saint-Saënsa. Kilka jego wersji świadczy o kolektywnym sposobie opracowania partytury. Ta, którą gram, jest pozbawiona instrumentów ludowych i przystosowana do współczesnej praktyki koncertowej. Koncert wyróżnia błyskotliwa, nawiązująca do Liszta i Rachmaninowa technika i zaczerpnięta z muzyki przedwojennego Paryża potoczystość narracji i humor. W połączeniu z licznymi intonacjami dalekowschodnich pieśni, nawet gdy czasem są to intonacje uwarunkowane politycznie (np. w II części odzywa się motyw hymnu chińskiego), jest to rzecz bardzo ciekawa, i chyba bardzo potrzebna Chińczykom do kultywowania swojej dumy narodowej.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Oczywiście nie można pominąć najważniejszej inspiracji – Żółtej Rzeki, drugiej co do wielkości w Chinach (5464 km). Płynie ona przez cały środkowy obszar kraju, nad nią narodziła się starożytna cywilizacja chińska. Jej nazwa wywodzi się od koloru żółto-brunatnych osadów, które zostawiają w wodzie omywane przez nią skały lessowe. A koncert jest właściwie czteroczęściowym poematem na cześć tej rzeki.

– Tak, tytuły poszczególnych odcinków koncertu to: *Preludium – Pieśń rybaka na Żółtej Rzece*, *Żółta rzeka w gniewie* oraz *Broniąc Żółtej Rzeki*. Znajdują się w nich liczne odniesienia do pieśni sławiących ten cud przyrody. Wprowadzane są one dość tradycyjnie, z dostosowaniem do harmoniki dur-moll. Chociaż według tradycji kulminacją utworu jest dumny śpiew wiolonczel w II części (trochę analogicznie do II tematu z I części *Koncertu Es-dur* Liszta), na mnie największe wrażenie robi część III, gdzie pojawia się cytat ze słynnego utworu tamtych czasów – *Butterfly Lovers Violin Concerto* i ludowy wiersz-lament nad rzeką. Być może dlatego, że dla mnie przyroda to przestrzeń i trwanie, a nie patos i epickość.

Podobno co najmniej 40 milionów chińskich dzieci uczy się gry na fortepianie. Projekt „fortepian" powiódł się więc w tym kraju szczególnie pomyślnie, w dużej mierze dzięki muzyce Chopina. Czy uważa pan, że chińska pianistyka ma przyszłość?

– Myślę, że tak duże powodzenie fortepianu w Chinach jest przejawem wielkiej potęgi kulturalnej i cywilizacyjnej tego kraju. Oczywiście nie działoby się to bez masowego obiegu nagrań gwiazd pianistyki, takich jak wspomniani wcześniej Lang Lang i Yundi. A Chopin, z jego uniwersalizmem i osobistą przestrzenią, znakomicie stymuluje te procesy. Pianiści chińscy wprowadzają do muzyki inny rodzaj czasu i wrażliwości. Pozostaje tylko pytanie, czy przy tak masowym kształceniu pianistów i ich częstym przenoszeniu się do Europy i Ameryki za kilka lat będzie jeszcze można mówić o odrębności chińskiej szkoły czy ogólnie dalekowschodnim stylu gry. **BM**

Koncert towarzyszący festiwalowi: sobota, 6 kwietnia, godz. 19, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

– Interesuje mnie budowanie języka, w którym mogę zrobić wszystko – deklaruje **Kinga Nowak**, której malarstwo stanowi pomost między awangardą a nowoczesnością.
Artystka jest autorką plakatu 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

ARCHIWUM ARTYSTKI X 8

Trip

Z zaskoczenia

W Polsce trwają obchody stulecia awangardy. Przypomina się sztukę Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego.
W galeriach pojawiły się prace Grupy Krakowskiej, a o tym, jak istotnym momentem dla sztuki były narodziny modernizmu, może świadczyć choćby to, że współcześni twórcy wciąż znajdują w nim świeżość.
Wystarczy przyjrzeć się obrazom Kingi Nowak.

Wycina, klei, szkicuje

Mieszka w Krakowie, tu uczy i maluje.
W Warszawie bywa rzadko, choć nie brakuje jej okazji – w ubiegłym roku np. otwierała wystawę w galerii Lokal_30, a w tym roku jej plakat jest wizytówką Festiwalu Beethovenowskiego. Rozmawiamy późnym wieczorem, bo wtedy łatwiej znaleźć czas. Przed południem artystka prowadzi zajęcia na wydziale malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po popołudniu idzie do swojej pracowni położonej nieopodal Rynku, blisko uczelni. Studio odwiedza regularnie, nawet jeśli nie maluje: uporządkować papiery, pobyć przez moment w przestrzeni pełnej obrazów, obiektów i przyrządów do pracy. – *Staram się pracować w rytmie, bo wtedy pojawiają się najlepsze pomysły. Coś wycinam, kleję, szkicuję, a wówczas pomysły przychodzą z zaskoczenia* – mówi o swoim procesie twórczym.
Wieczór to dla niej czas na dom i dziecko, a czasem na rozmowy.

Basen Hockneya?

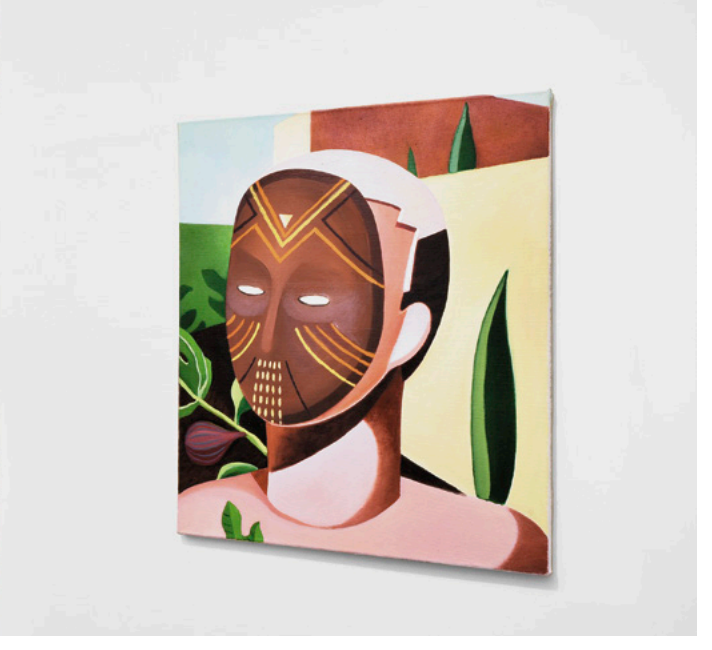
Gdy sama była dzieckiem, wyjechała z rodzicami do Düsseldorfu. W Niemczech spędziła kilka lat. Podczas naszej rozmowy twierdzi najpierw, że była wtedy zbyt mała, aby wyjazd miał wpływ na jej twórczość. Później zmienia zdanie i mówi, że przecież musiała przesiąknąć atmosferą Europy Zachodniej lat 90. XX wieku, której większość polskich artystów urodzonych tak jak ona w drugiej połowie lat 70. nie doświadczyła. Dziś ta atmosfera pozostaje w jej podświadomości, a podświadomość to w twórczości Kingi Nowak czynnik istotny. Kierując się tym tropem, można lepiej zrozumieć jej wcześniejsze obrazy.

Dawn

Jak powstał plakat?
W sztuce liczy się impuls – i on też nadał kierunek pracy nad plakatem 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. Artystka twierdzi, że wszystko zaczęło się od przysłuchania się dźwiękom muzyki niemieckiego kompozytora. Abstrakcja melodii zaczęła przekładać się na abstrakcję obrazu, a z niej wyłoniły się konkretne litery muzycznego alfabetu: „B", „E", „H". Bo skoro język fascynuje, to bez wyjątku i na każdym polu, także w muzyce. I to był punkt wyjścia. W rezultacie powstała praca, w której modernizm spotkał się z Beethovenem. Nie po raz pierwszy, ale w zupełnie nowym wydaniu.

Akwen

rodzą się najlepsze prace



Płótna, które namalowała kilka lat temu, z reguły mierzą się z surrealizmem – pełne alegorii, pozornie nieprzystających do siebie przedmiotów. Są to obrazy utrzymane w duchu malarstwa mistycznego, jak u Giorgio de Chirico, chociaż w niektórych z nich, jak *Zanurzenie* z 2016 roku, można się dopatrzyć także pewnych podobieństw do dzieł Davida Hockneya. Być może to kwestia słonecznej palety barw, jasnego nieba czy tych samych twardych krawędzi basenu, nad którym odpoczywają bohaterowie jednego z jej obrazów. To jednak tylko skojarzenia. Kinga Nowak operuje indywidualnym językiem, w którym pełno jest symboli i motywów, tworzących spójny alfabet.

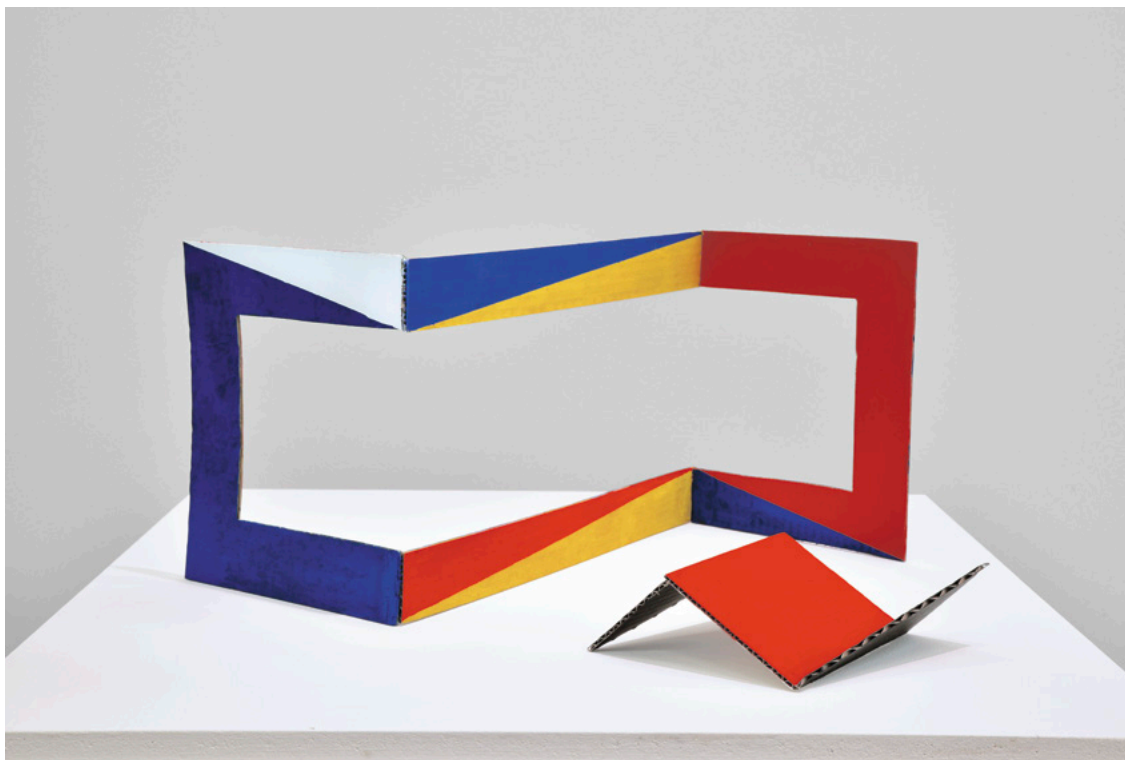
Maski Tuaregów

Krakowska malarka wspomina, że językoznawstwo było jej pasją już w czasach studenckich, a poza ASP uczęszczała również na zajęcia na filologii germańskiej. – *Interesuje mnie budowanie języka, w którego obrębie mogę zrobić wszystko. Sztuka daje taką szansę* – deklaruje. Na kilku jej obrazach zobaczymy kobiety z twarzami przysłoniętymi maskami, w innych maski to osobny przedmiot dominujący na płótnie. Ten motyw to znów odwołanie do przeszłości: ze sztuką afrykańską artystka zetknęła się jeszcze w dzieciństwie, na wystawie antropologicznej w Düsseldorfie. W pamięci utkwiły jej zwłaszcza maski plemienia Tuaregów, w którym – jak podkreśla – panował matriarchat. W jej obrazach maski zakładają kobiety, co można interpretować jako wzmocnienie ich siły i nadanie im władzy.

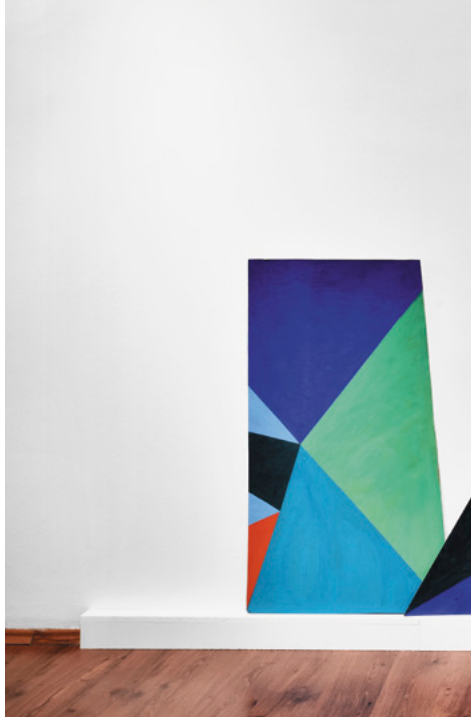
Kształty, symbole i kolory wczesnych prac Kingi Nowak powodowały, że jej malarstwo nie miało w Polsce precedensu. Nikt nie malował tak jak ona, a ona nikogo nie naśladowała. Jej język malarski jest bogaty, a przede wszystkim żywotny – i ciągle ewoluuje. Najlepszym tego świadectwem jest wolta od surrealizmu w kierunku malarstwa abstrakcyjnego. *Przyszedł taki moment, w którym sięgnęłam po nowe materiały, kartony, tektury, mniej nobliwe niż płótno. Aż wreszcie zaczęłam na nich malować. To było uwolnienie* – wspomina. Na kartonie, który zastąpił płótno, przeważa abstrakcja geometryczna.

Gdy patrzy się na najnowsze prace Kingi Nowak, pierwszym – i słusznym – skojarzeniem jest malarstwo początków awangardy, zarazem jest to jednak abstrakcja, która dopuszcza emocje i humanizm.

Powidok



Obiekt przestrzenny



Obiekt przestrzenny

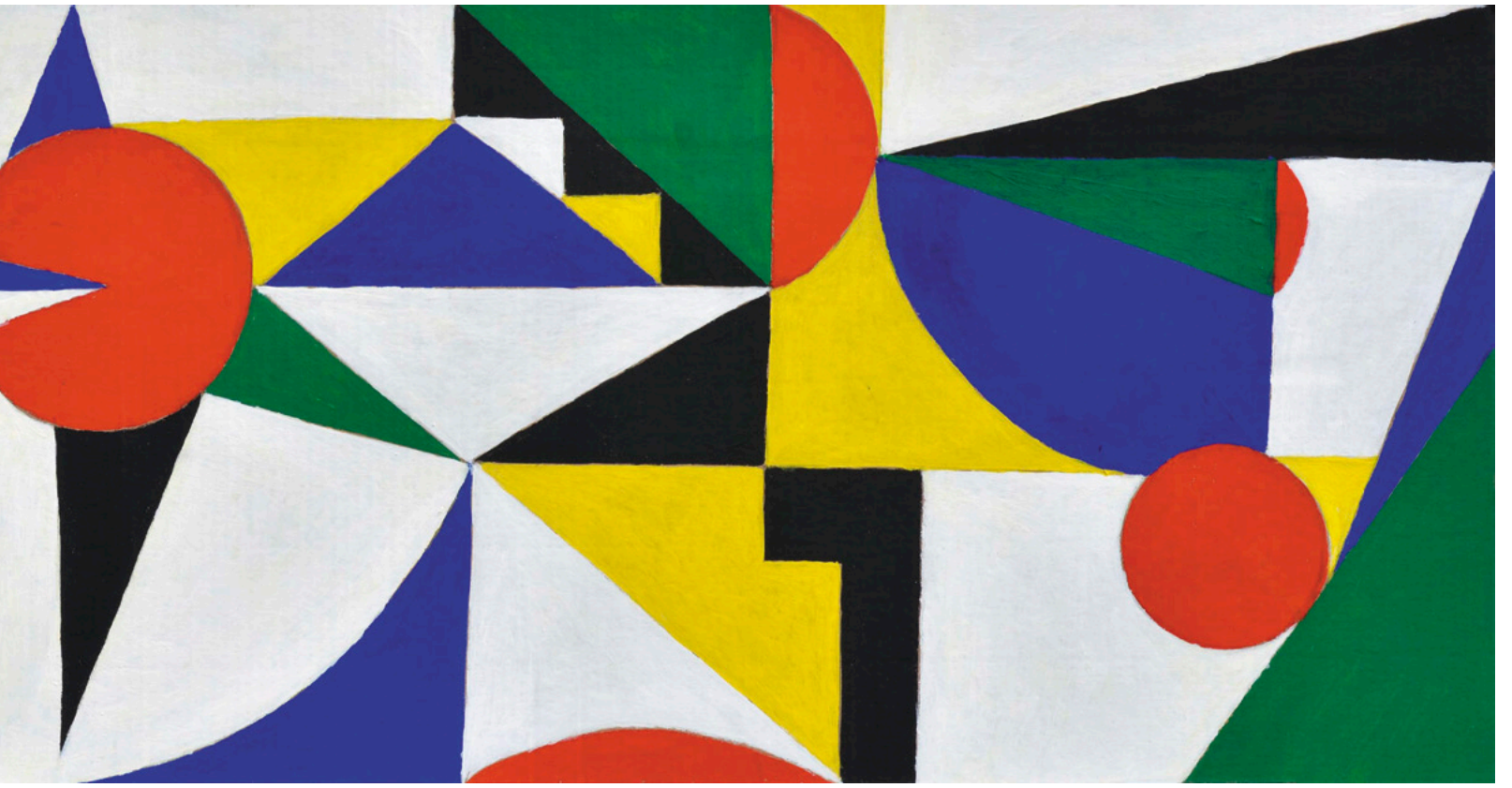
Uwalniająca abstrakcja

Malarka dużo podróżuje – to także łatwo wyczytać z jej płócien, na których co rusz pojawiają się egzotyczne ptaki i roślinność na naszej szerokości geograficznej rosnąca tylko w palmiarniach. Są też pożyczone od antyku posągi zwierząt. Dla artystki to strażnicy lokalnego porządku, który turyści powinni uszanować, odwiedzając nieznane miejsca.

Tu na myśl przychodzi twórczość Carmen Herrery, amerykańskiej abstrakcjonistki kubańskiego pochodzenia, którą polska malarka wymienia w gronie swoich najważniejszych inspiracji. Urodzona w 1915 roku Herrera w maju skończy 104 lata.

Paryż inspiruje

Umiejętność łączenia stylów i filtrowania ich przez własną wrażliwość przyniosło Kindze Nowak uznanie. W 2014 roku jej obrazy znalazły się w publikacji zatytułowanej *100 Painters of Tomorrow* wydanej nakładem niemieckiej oficyny Thames & Hudson. W ubiegłym roku jej prace dwukrotnie prezentowano na Węgrzech – w Pałacu Królewskim w Budapeszcie i w Centrum Sztuki Nowoczesnej w Debreczynie. W Polsce obrazy i obiekty Kingi Nowak



Dachy

gościły na wystawach we wspomnianej już galerii Lokal_30 w Warszawie, a także w BWA Katowice czy krakowskim MOCAK-u. Praktycznym doświadczeniem artystka dzieli się ze studentami. Sama na studia wyjechała do Paryża. W latach 2000–2002 uczyła się w École nationale supérieure des beaux-arts, a po dyplomie zatrzymała się w Paryżu jeszcze na rok. Wspominając ten czas, malarka podkreśla, jak bardzo wpłynął na jej rozwój. – *W Paryżu udało się oderwać od warsztatu, tam zwraca się uwagę na świadomość, na to, że dzieło ma się komunikować z odbiorcą. Warsztat malarza, otoczony takim kultem na wschodzie, jest tam sprawą mniej istotną* – opowiada. Takie podejście daje radość tworzenia, którą Kinga Nowak zaraża dziś swoich studentów w ASP. – *Frajda z malowania jest nieodzowna i potrzebna. To dzięki niej stale możemy się zaskakiwać* – tłumaczy.

Z zaskoczenia rodzą się najlepsze prace.

BM

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Leonardo da Vinci, *Dama z gronostajem* (ok. 1489)

Dama nie będzie podróżować

19 grudnia po 10 latach przerwy nastąpi otwarcie Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Zwiedzających powita *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci. A już od 5 kwietnia w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego obejrzymy wystawę poświęconą Andrzejowi Wajdzie. O planach Muzeum Narodowego w Krakowie opowiada jego dyrektor – dr hab. **Andrzej Betlej**.

PRACOWNIA FOTOGRAFICZNA MNK

Mateusz Borkowski: Po wielu, wielu latach czeka nas otwarcie Muzeum Książąt Czartoryskich w pałacu przy ulicy św. Jana w Krakowie…

Andrzej Betlej: – To najważniejsze wyzwanie dla Muzeum Narodowego w Krakowie. 19 grudnia 2019 roku mamy zamiar ponownie otworzyć Muzeum Książąt Czartoryskich. Jest to przedsięwzięcie kluczowe dla Muzeum Narodowego z jednego prostego powodu: Muzeum Książąt Czartoryskich zostało zamknięte 10 lat temu i przez ten czas nie funkcjonowało na kulturalnej mapie Krakowa. Oczywiście, jego obiekty były od czasu do czasu eksponowane w różnych częściach kraju, ale całość zbiorów nie była dostępna dla olbrzymiej części widzów. A jest to jedna z fundamentalnych, nie bójmy się tego słowa, kolekcji nie tylko dla historii sztuki czy polskiego muzealnictwa – bo przypomnijmy, że za sprawą księżnej Izabeli Czartoryskiej stała się ona zrębem pierwszego muzeum w Polsce – ale po prostu dla naszej kultury. W tym momencie jest to zarazem najstarsza część kolekcji MNK, która składa się z wyjątkowych dzieł, jak *Dama z gronostajem* Leonarda, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta czy *Dziesięć miniatur portretowych rodziny Jagiellonów* Lucasa Cranacha Młodszego, decydujących o wartości polskiego kolekcjonerstwa. Są to zatem zbiory fundamentalne dla naszej tożsamości. Muzeum Książąt Czartoryskich będzie lekcją naszej przeszłości obrazującą dzieje kultury i sztuki Polsce. Co bardzo istotne, ponowne otwarcie Muzeum Czartoryskich ma zakończyć obchody

PRACOWNIA FOTOGRAFICZNA MNK

jubileuszu 140-lecia Muzeum Narodowego. Można więc powiedzieć, że mamy do czynienia ze szczęśliwą koincydencją dwóch faktów. Pokazanie na nowo *Damy z gronostajem* jest również naszym sposobem na celebrację Roku Leonardowskiego, który obecnie obchodzimy.

Niezwykle ważnym wydarzeniem będzie wielka wystawa Andrzeja Wajdy, którą będzie można oglądać od 5 kwietnia w Gmachu Głównym MNK.

– Jest to wystawa, która ma być – używając terminologii filmoznawczej – przeglądem prac Andrzeja Wajdy. Tak naprawdę będzie to po prostu wielki, monumentalny fresk obrazujący twórczość filmową i teatralną tego wielkiego twórcy.

Czy można ją porównać do wystawy poświęconej Stanleyowi Kubrickowi, którą Muzeum Narodowe pokazało w 2014 roku?

– W pewien sposób, ze względu na miejsce, jak i na osobę kuratora prof. Rafała Syski, te porównania będą obecne i będą jak najbardziej oczywiste. Pragnęlibyśmy, aby wystawa stała się, podobnie jak wystawa Kubricka, „towarem eksportowym" Muzeum Narodowego w Krakowie. Pozycja Andrzeja Wajdy, jeśli chodzi o sztukę filmową w Polsce, ale i na świecie, jest niepodważalna. Tworzymy wielką ekspozycję multimedialną, jednak znajdą się na niej również artefakty – choćby pochodzące ze scenografii filmów Wajdy kostiumy czy elementy scenariuszy. Myślę, że to będzie bardzo różnorodna wystawa.

Zobaczymy też statuetkę Oscara?

– Tak, specjalnie na tę okazję wypożyczamy to trofeum z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Trzeba jednak pamiętać, że ekspozycja będzie gromadziła obiekty przynajmniej z 20 różnych instytucji w Polsce.

Ile trwały przygotowania do wystawy?

– Zawsze mówię, że przygotowanie tak wielkiej wystawy to proces minimum dwuletni. Tu konkretyzacja pomysłów rozpoczęła się w połowie 2016 roku; wcześniejsze pomysły mogę określić wyłącznie jako deklaratywne. Tymczasem Andrzej Wajda to postać dla naszej kultury wyjątkowa: był artystą, tworzył dzieła sztuki, a jednocześnie filmy i spektakle, które także są dziełami sztuki.

Co jeszcze czeka zwiedzających w tym roku?

– Zaplanowaliśmy wiele prezentacji, m.in. wystawę Jana Hrynkowskiego oraz wystawę rysunku celebrującą jubileusz 200-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W naturalny sposób akademia i muzeum współpracują ze sobą. Jak mówi Jego Magnificencja Rektor ASP Stanisław Tabisz, „wszystkich naszych absolwentów w końcu macie w swoich zbiorach". Postanowiliśmy skupić się na rysunku, medium trudnym także pod względem ekspozycyjnym. Jestem jednak przekonany, że dobrze sobie poradzimy z tym zadaniem. Ponadto w koprodukcji z Muzeum Narodowym we Wrocławiu przygotowaliśmy wystawę Pierwszej Grupy Krakowskiej. Myślę, że to będzie duże wydarzenie, a dla Krakowa – szansa na odkrycie na nowo tej formacji. Niemniej jednak główne wysiłki organizacyjne Muzeum koncentrują się na przygotowaniu wspomnianego na początku otwarcia Muzeum Książąt Czartoryskich.

Wiele osób nie może się już doczekać…

– Z niecierpliwością, ale i pewnymi obawami czekamy na reakcje zwiedzających, bowiem od 2009 roku uwarunkowania tworzenia ekspozycji – np. przepisy dotyczące sposobu eksponowania obiektów, przepisy przeciwpożarowe, które również determinują kwestie zwiedzania w budynkach zabytkowych – znacznie się zmieniły. Nie mogliśmy powtórzyć „jeden do jednego" sposobu prezentacji i pokazać ekspozycji w taki sam sposób, jak przed dziesięcioma laty. Byłby to zresztą marny pastisz. Nie jesteśmy więc w stanie powielić ciekawych i tworzących charakterystyczny klimat rozwiązań zaprojektowanych przez śp. Marka Rostworowskiego i śp. prof. Zdzisława Żygulskiego. Oddajemy pałac Czartoryskich na nowo zaaranżowany i przebudowany. Powierzchnia ekspozycyjna w budynku zwiększyła się o 30 procent. Z jednej strony będzie można zobaczyć więcej artefaktów, z drugiej – zwiedzać przestrzenie zaaranżowane całkowicie nowocześnie. Dzięki temu będziemy mogli pokazać nigdy dotąd nie eksponowane części kolekcji Czartoryskich!

***Dama* nie będzie podróżować?**

– Jest to już *leitmotiv* moich wypowiedzi. Potwierdzam: *Dama* z pewnością nie będzie podróżować. Niektórzy w to wątpią, ale ja stanowczo sprzeciwiam się wojażom tego obrazu. W życiu nie podpiszę się pod decyzją o wyeksportowaniu *Damy z gronostajem* na jakąkolwiek wystawę za granicą. To dzieło wyjątkowe dla historii sztuki, dla analizy twórczości Leonarda da Vinci, a ze względu na specyficzny stan zachowania – naprawdę bardzo kruche i delikatne. Wiemy, że podróżują np. obrazy Caravaggia czy innych wybitnych artystów, ale to są całkiem inne dzieła i każdy taki przypadek trzeba rozpatrywać jednostkowo. Nie podróżuje *Mona Lisa*. Nigdy nie widziałem wspaniałego kartonu do obrazu Święta Anna Samotrzecia poza National Gallery w Londynie – nie przypominam sobie, by to wyjątkowe i specyficzne dzieło pojawiało się na innych ekspozycjach. Myślę, że Muzeum Książąt Czartoryskich jest właściwym i jedynym miejscem na prezentację *Damy*. Jestem przekonany, że to unikalne dzieło Leonarda będzie się cieszyć w Krakowie jeszcze większą frekwencją. Mogę nawet zaryzykować twierdzenie, że wizyta w Muzeum Książąt Czartoryskich stanie się pierwszym i obowiązkowym punktem wizyty każdego turysty, który przyjedzie pod Wawel. **BM**

Santander
Select

Twoja satysfakcja jest naszą motywacją

W Santander Bank Polska S.A. na pierwszym miejscu stawiamy indywidualne potrzeby i oczekiwania naszych Klientów. Rozwiązania, które oferujemy, cechuje staranne przygotowanie, nowoczesność i innowacyjność. Dzięki silnej pozycji rynkowej, dużym możliwościom i doświadczeniu, stworzyliśmy usługi na najwyższym poziomie. Poznaj świat bankowości osobistej w Santander Bank Polska S.A. i realizuj własną wizję rozwoju.

1 9999 | santander.pl

Słowniczek pojęć i definicji dotyczących usług reprezentatywnych, wynikających z rozporządzenia Ministra Rozwoju i Finansów z dnia 14 lipca 2017 r. w sprawie wykazu usług reprezentatywnych powiązanych z rachunkiem płatniczym, dostępny jest na stronie santander.pl/PAD oraz w placówkach banku. Santander Bank Polska S.A. z siedzibą w Warszawie, przy al. Jana Pawła II 17, 00-854 Warszawa, zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m. st. Warszawy w Warszawie, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod numerem KRS 0000008723, utworzona na podstawie rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 11 kwietnia 1988 r. w sprawie utworzenia Banku Zachodniego we Wrocławiu (Dz. U. z dnia 1 lipca 1988 r. Nr 21, poz. 142), NIP 896-000-56-73, REGON 930041341, o kapitale zakładowym i wpłaconym 1 020 883 050 zł. Szczegóły oferty Santander Bank Polska S.A., informacje o opłatach, prowizjach i oprocentowaniu dostępne są w placówkach banku oraz na santander.pl, Infolinii 1 9999 – opłata zgodna z taryfą danego operatora.

Kiedy młodzi śpiewacy powinni zaczynać karierę? Na to pytanie nie ma idealnej odpowiedzi.

Autorski ranking **Jacka Marczyńskiego**

Młodość brawurowa i rozważna

1.
Rady dla początkujących solistów nie zawsze znajdują potwierdzenie w historii. Nie śpiesz się, postępuj rozważnie, rozwijaj głos powoli – ile razy takie zalecenia słyszy młody adept wokalistyki marzący o zaistnieniu w świecie? Ku przestrodze, bowiem można wskazać dziesiątki znakomitych głosów, które wskutek intensywnej eksploatacji zamilkły zbyt gwałtownie i zdecydowanie za wcześnie.
Z drugiej strony, znajdziemy mnóstwo przykładów zaprzeczających tym opiniom. Boska Adelina Patti nie miała nawet 17 lat, gdy zadebiutowała na scenie i to od razu arcytrudną rolą Łucji z Lammermooru, a kilka miesięcy później pojechała na wielkie tournée po Ameryce. Król barytonów Mattia Battistini w wieku 21 lat zaśpiewał Alfonsa XI w *Faworycie*. Marcella Sembrich-Kochańska była od niego o dwa lata młodsza, gdy wystąpiła jako Elwira w *Purytanach*. Tyle samo lat miała Maria Callas, gdy w 1942 roku w Operze Ateńskiej odważyła się zaśpiewać Toscę.
2.
W poprzednich stuleciach tempo życia było jednak znacznie wolniejsze, a podróże między teatrami zajmowały artystom dużo czasu. Głos śpiewaka mógł więc wypocząć po wyczerpującym spektaklu. Dziś żyjemy znacznie szybciej, na pokonanie kilku tysięcy kilometrów potrzeba raptem kilku godzin. Artyści bezustannie przenoszą się z miejsca na miejsce, a ich kalendarze zapełniają się propozycjami. Nie wszyscy potrafią odmówić, więc głos zaczyna czasem odmawiać posłuszeństwa, czego stosunkowo niedawno doświadczył najbardziej rozchwytywany dziś tenor Jonas Kaufmann.
Żyjemy pod przymusem ciągłego poszukiwania nowości, sami to sobie narzuciliśmy. Szukamy nowych modeli samochodów, nowego sprzętu elektronicznego, nowych trendów w modzie, nowych wydarzeń artystycznych, w których objawią się nowi artyści. Świat opery także ulega tej presji. Inscenizacje żyją znacznie krócej niż kiedyś, dyrektorzy szukają wykonawców, którzy mogliby zaciekawić publiczność. Ten proces trwa cały czas, w jury każdego liczącego się konkursu wokalnego zasiadają więc menedżerowie lub ludzie odpowiedzialni w teatrach za dobór obsad.
3.
Nie dajmy się porwać temu pędowi ku nowościom. Zaoferujmy młodym artystom szansę, by potwierdzili swą wartość kolejnym występem, by nie tylko ich głosy, ale i osobowości mogły się rozwinąć – na to zaś potrzeba czasu. Pamiętajmy, że mogą zauroczyć publiczność młodzieńczą brawurą, potem jednak powinni wykazać się pewną dozą rozwagi, która pozwoli im zaistnieć w operowym świecie. Kiedy w 1996 roku na festiwalu w Pesaro objawił się nieznany 23-letni Juan Diego Flórez, zachwycił wszystkich urodą swojego głosu jakby stworzonego do muzyki Rossiniego. Ale i on potrzebował potem kilku sezonów, by stać się artystą.
Tacy właśnie śpiewacy znaleźli się w tym rankingu. Już nie debiutanci, ale jeszcze na tyle młodzi, że dają nadzieję na dalszy rozwój i rozkwit.
4.
Trzy artystki: **Pretty Yende**, **Asmik Grigorian** i **Rosa Feola** zostały na przykład nominowane w tym roku do International Opera Awards. O tytuł śpiewaczki roku rywalizują z dwiema renomowanymi od dekad gwiazdami: **Anną Cateriną Antonacci** i **Danielą Barcelloną**, a także z młodszą od nich Francuzką **Sabine Devieilhe** (to kolejne nazwisko, które warto zapamiętać). Laureatkę poznamy 29 kwietnia podczas gali w Londynie.
Wśród śpiewaków nominację zdobyli w tym roku artyści przynajmniej o dekadę starsi od tych zaprezentowanych w rankingu. Za to w innej, szczególnie prestiżowej kategorii „ulubieniec publiczności" – w której laureata nie wybiera jury, lecz operowi fani w głosowaniu internetowym – wraz z **Thomasem Hampsonem** i **Sonyą Yonczevą** rywalizuje **Michael Fabiano**.
Znalazł się w rankingu także **Jakub Józef Orliński**, znacznie jednak ciekawsze jest to, co dzieje się – rzec by można – za jego plecami. Dawno nie mieliśmy tak licznej grupy młodych polskich śpiewaków, którzy mają predyspozycje, by zaistnieć w świecie, i co najistotniejsze – wiedzą, jak rozważnie postępować. W tym sezonie w Opéra Bastille w *Rusałce* pojawił się baryton **Tomasz Kumięga**, aktualnie w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* występuje tam bas **Krzysztof Bączyk**. W Operze w Lyonie partię Marty w *Mefistofelesie* Boita zaśpiewała **Agata Schmidt** (mezzosopran), do finału Metropolitan Opera National Council Auditions zakwalifikowali się **Piotr Buszewski** (tenor) i **Hubert Zapiór** (baryton).
A w przyszłym sezonie w Metropolitan Opera w *Marii Stuardzie* zadebiutuje baryton **Andrzej Filończyk**. Będzie miał wtedy 25 lat.

1.
Pretty Yende
(sopran)

Dorastała w małym miasteczku w RPA. O tym, że istnieje opera, dowiedziała się w wieku 16 lat, usłyszawszy reklamę z duetem z *Lakmé* w tle. Zaczęła się intensywnie kształcić i w 2011 roku jako pierwsza w historii zgarnęła trzy nagrody na Operaliach Plácida Dominga. Rok później była już po debiucie w La Scali, a potem pojawiła się w Metropolitan w *Hrabim Ory* Rossiniego. Dziś jest gwiazdą Nowego Jorku, w tym sezonie śpiewała w *Poławiaczach pereł* i *Córce pułku*, występuje też w Paryżu i Monachium. Sopranem o ciepłej barwie i sprawnością koloratur przypomina młodą Editę Gruberovą, choć wciąż jeszcze brakuje jej wyczucia niuansów belcanta.

METROPOLITAN OPERA

2.
Aida Garifullina
(sopran)

Kolejny „towar eksportowy" wypromowany przez Walerego Giergijewa, ale o nietypowej biografii. Jako 16-latka wyjechała z rodzinnego Kazania do Niemiec, a potem na studia do Wiednia. Dopiero tam wypatrzył ją Giergijew i zaproponował jej wybór ról w Teatrze Maryjskim. Wiedeńska Staatsoper jest jej głównym teatrem, zanosi się jednak na to, że drugim stanie się Metropolitan, gdzie niedawno była Zerliną w *Don Giovannim*, a teraz szykuje się do roli Sophie w *Werterze*. Sprawny sopran koloraturowy, choć o typowo rosyjskim ostrym brzmieniu.

MARCO BORELLI

3.
Michael Fabiano
(tenor)

Zwycięstwo w Metropolitan Opera National Council Auditions to dobry wstęp do kariery. Fabiano wygrał ten konkurs w wieku 22 lat. Występował potem w mniejszych teatrach w Europie, dopiero później w Stanach Zjednoczonych. Amerykanie upatrują w nim następcę legendarnego Richarda Tuckera. Ma duży repertuar: *Traviata*, *Napój miłosny*, *Cyganeria* (m.in. Metropolitan, Zurych, San Francisco i Chicago), ale też *I due Foscari* Verdiego czy *Poliuto* Donizettiego. Najbardziej lubi belcanto, a także Księcia w *Rigoletcie*. Przed nim *Faust* w Londynie i *Werter* w Nowym Jorku. Perfekcyjny i jak na tenora wyjątkowo wysoki i szczupły, co jest scenicznym atutem.

METROPOLITAN OPERA

4.
Asmik Grigorian
(sopran)

Córka litewskiej śpiewaczki Ireny Milkevičūtė, dobrze znanej swego czasu w Polsce, i ormiańskiego tenora Geghama Grigoriana. Dysponuje mocnym, czystym sopranem. W Europie objawiła się w 2017 roku, gdy na festiwalu w Salzburgu zachwyciła jako Marie w *Wozzecku*. Rok później stała się tam ozdobą *Salome* w głośnej inscenizacji Romea Castellucciego. Za kilka miesięcy znów pojawi się w tym spektaklu, przed nią również debiut w La Scali w roli Marie w *Umarłym mieście* Korngolda. Jej swoistą wizytówką jest Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie*, we włoskim repertuarze ogranicza się niemal wyłącznie do *Manon Lescaut* Pucciniego.

RUTH WALZ/SALZBURGER FESTSPIELE

RUTH WALZ/SALZBURGER FESTSPIELE

5.
Marianne Crebassa (mezzosopran)
Głos o szlachetnym brzmieniu, naturalnych koloraturach i ogromnej kulturze wokalnej. Francuska artystka eksponuje te walory w odpowiednim repertuarze. W tym sezonie była pełną uroku Angioliną w *Kopciuszku* Rossiniego (Palais Garnier w Paryżu) i Orfeuszem w operze Glucka (Opéra Comique), ale także Melizandą Debussy'ego w berlińskiej Staatsoper. Ważny jest dla niej Mozart, zwłaszcza Cherubino w *Weselu Figara* (La Scala, Staatsoper w Wiedniu), Dorabella w *Così fan tutte* (Marsylia) czy Sesto w *Łaskawości Tytusa* (Palais Garnier, festiwal w Salzburgu). Jesienią czeka ją debiut w Metropolitan.

ASKONAS HOLT

6.
Rosa Feola (sopran)
Kolejne odkrycie konkursu Operalia Plácida Dominga – zdobyła tam nagrodę w 2010 roku. Za tym sukcesem poszły propozycje występów w teatrach włoskich, a gdy Riccardo Muti zaangażował ją do kantaty *Carmina Burana* w Chicago i w Carnegie Hall w Nowym Jorku, poznała ją Ameryka. Systematycznie pojawia się na scenach Europy, niedawno debiutowała też w Metropolitan rolą Gildy w *Rigoletcie*. Sopran liryczno-koloraturowy, jej specjalność to Rossini i Donizetti oraz Zuzanna w *Weselu Figara*, a ostatnio również liryczne bohaterki Pucciniego.

7.
Adam Plachetka
(bas-baryton)
Debiutował w rodzinnej Pradze. Szybko odkryła go wiedeńska Staatsoper, która jest świetnym miejscem do zaistnienia, śpiewał też na festiwalu w Salzburgu już w wieku 22 lat. Tym dwóm miejscom jest wierny od dziesięciu lat, stale pojawia się również w Metropolitan, a od trzech mniej więcej sezonów także w Lyric Opera w Chicago. Mozartowski Don Giovanni, Masetto i Leporello, a także Figaro i Hrabia z *Wesela Figara*. Coraz częściej sięga po role belcantowe, jak Dulcamara z *Napoju miłosnego*, Figaro z *Cyrulika sewilskiego* i Alidoro z *Kopciuszka* Rossiniego.

RUTH WALZ/SALZBURGER FESTSPIELE

8.
Stanislas de Barbeyrac
(tenor)
Francuski artysta o słowiańskiej urodzie. Jego kariera nabrała przyspieszenia w ostatnich trzech sezonach, gdy skończył trzydziestkę. Najbardziej znany z ról mozartowskich: świetnie oceniony na festiwalu w Aix-en-Provence Tamino czy Don Ottavio, którym niedawno zadebiutował w Metropolitan. Nie unika repertuaru rodzimego i to tak bardzo różnorodnego, jak *Perichola* Offenbacha, *Dialogi karmelitanek* Poulenca czy nawet Peleas Debussy'ego. W tym sezonie w Semperoper w Dreźnie po raz pierwszy odważył się zaśpiewać Alfreda w *Traviacie*.

WIENER STAATSOPER / MICHAEL POHN

BERND UHLIG

9.
Simone Piazzola
(baryton)
Jest szczególnie predestynowany do ról u Verdiego, a na takich artystów wszędzie jest zapotrzebowanie (na zdjęciu z lewej jako Giorgio Germont w *Traviacie*). Angażują go więc teatry całej Europy, tym bardziej że zdobył nagrodę na Operaliach Plácida Dominga w 2013 roku. Londyn, Paryż, Madryt, Monachium, od niedawna także Nowy Jork – to jego sceny, nie mówiąc o La Scali i teatrach włoskich. Hrabia Luna, markiz Posa, Germont ojciec, Renato (*Bal maskowy*) i Don Carlo di Vargas (*Moc przeznaczenia*), choć nie w każdym wcieleniu jest porywający – niekiedy jego głosowi brakuje niezbędnej miękkości.

PASCAL VICTOR/ARTCOMPRESS

10.
Jakub Józef Orliński
(kontratenor)
Przedstawiciel polskich śpiewaków z grupy 20+, którzy starają się zaistnieć w świecie. Jemu udaje się to najefektowniej, bo też obdarzony jest niezwykłym głosem kontratenorowym. Delikatność łączy się u niego z naturalnością brzmienia, do tego dochodzi ogromna swoboda, wdzięk i umiejętność wyrażenia różnych emocji. Krąży między Europą a Nowym Jorkiem, gdzie wygrał Metropolitan Opera National Council Auditions, między repertuarem operowym i oratoryjnym, do recitali włącza pieśni Szymanowskiego i Bairda. Latem zadebiutuje na festiwalu w Glyndebourne jako Eustazio w *Rinaldzie* Händla.

Klaudiusz Dębowski

Pieśni

Mówiło się, że najlepszym interpretatorem pieśni Musorgskiego był on sam. Dobry głos barytonowy, nadzwyczajna ekspresja, zdolności aktorskie i wirtuozeria pianistyczna wywierały ponoć na słuchaczach duże wrażenie.

Najpopularniejszym utworem Modesta Musorgskiego są niewątpliwie *Obrazki z wystawy*. Pierwotnie napisane na fortepian, zostały zinstrumentowane m. in. przez Rimskiego-Korsakowa, Ravela i Szostakowicza, nie mówiąc o dziesiątkach innych aranżacji na różne instrumenty i składy. Regularnie wystawiane są także opery Musorgskiego. Co innego pieśni – te znane są nielicznej garstce wtajemniczonych. A przecież to jedne z najpiękniejszych dzieł tego gatunku. Właśnie w nich Musorgski poszukiwał nowych środków wyrazu i starał się wniknąć w głąb ludzkiej duszy. Unikał sentymentalizmu, melodramatyzmu, popisów wokalnych, oszczędnie sięgał po wątek miłosny. Przeważają tragizm i komizm, tu i ówdzie pojawiają się elementy fantastyki i mistycyzmu – Musorgski uwielbiał bowiem twórczość Aleksandra Puszkina i Nikołaja Gogola. Starając się odzwierciedlić charakterystykę języka rosyjskiego oraz jego fluktuacje, stosował w pieśniach efekty sonorystyczne, recytatywy, kumulacje napięć, skale modalne, nieregularny rytm, asymetryczność frazy. Niektóre pieśni robią wrażenie jakby niedokończonych i zapowiadają o wiele późniejszy styl impresjonistyczny. Mówiło się, że najlepszym interpretatorem pieśni Musorgskiego był… on sam. Dobry głos barytonowy, nadzwyczajna ekspresja, zdolności aktorskie i wirtuozeria pianistyczna wywierały ponoć na słuchaczach duże wrażenie.

Żadnego ukojenia

Najbardziej nowatorskie, tragiczne i wprawiające w zakłopotanie nawet największych jego zwolenników są dwa cykle pieśni: *Bez słońca* (1874) oraz *Pieśni i tańce śmierci* (1875–1877) do słów przyjaciela, hrabiego Arsienija Goleniszczewa-Kutuzowa. W tych ostatnich, należących niewątpliwie do najbardziej poruszających utworów wokalno-instrumentalnych kiedykolwiek napisanych, śmierć nie niesie żadnego ukojenia – jest okrutna, ślepa i nienawistna. W ostatniej, czwartej pieśni *Wódz* Musorgski wykorzystuje *Chorał* (*Z dymem pożarów*), pieśń Józefa Nikorowicza, która w XIX wieku (wraz z kilkoma innymi) pełniła funkcję hymnu polskiego.
Pieśni i tańce śmierci zostały zaaranżowane na obsadę wokalno-orkiestrową przez Nikołaja Rimskiego-Korsakowa i Aleksandra Głazunowa. W 1962 roku Dymitr Szostakowicz opracował swą własną, zgoła specyficzną wersję tych pieśni, a kilka lat później napisał *XIV Symfonię g-moll*, również traktującą o cierpieniu i przejściu na drugą stronę.

Kim był twórca *Pieśni i tańców śmierci*?

Światowiec o wysokiej kulturze osobistej i elegant z arystokratycznego rodu. Błyskotliwy erudyta, myśliciel i humanista. Świetnie władał francuskim, niemieckim i łaciną. Niezwykle oczytany. Duży talent literacki – sam pisał libretta do swych oper i teksty do wielu pieśni. Znakomity pianista i rozchwytywany akompaniator.
Długo obmyślał szczegóły swych dzieł, następnie niemal na czysto nanosił pomysły na papier. Pracował nocami, potrafił tworzyć kilka utworów równocześnie. Krytyczny i wymagający w stosunku do samego siebie, głuchy na rady i sugestie innych. Twórz, jak ci dusza każe, a sędziom przebacz – zwykł twierdzić.
Cechowały go również niestabilność emocjonalna, nadwrażliwość, lęk przed ustatkowaniem się. Na porządku dziennym w jego życiu były rozterki i wahania, impulsywność, brak dyplomacji, pedanteria, nadmierny idealizm i skłonności do długich, pieniackich dyskusji. Czary goryczy dopełniały problemy finansowe i natłok przyziemnych spraw utrudniających systematyczną pracę twórczą. A także depresja, alkoholizm, a w konsekwencji ataki delirium i epilepsji. Umarł w nędzy i opuszczeniu, pozostawiając w swej kompozytorskiej tece masę niedokończonych bądź niedopracowanych dzieł.

Artysta pod pręgierzem

Przez wiele lat pozostawał artystą marginalizowanym, zawzięcie krytykowanym, lekceważonym. Zarzucano mu dysonanse, dziwactwa, brzydotę, brak smaku, nagromadzenie kwint równoległych, krzyżyków i bemoli, fatalne modulacje, okropną instrumentację, oryginalność za wszelką cenę, nieudolne podrabianie stylu ludowego, prostactwo, brak logiki, niedojrzałość, dyletantyzm, grafomanię, a nawet niepoczytalność.
Krytykowali go koledzy po fachu, nawet ci stosunkowo życzliwie doń ustosunkowani. Piotr Czajkowski w jednym z listów do Nadieżdy von Meck stwierdził: *Muzykę Musorgskiego posyłam z całego serca do diabła. Jest to ordynarna i nikczemna parodia muzyki.* Najdotkliwiej bolała go jednak krytyka ze strony najbliższych przyjaciół, m.in. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, który o *Borysie Godunowie* miał powiedzieć: *Ubóstwiam to dzieło i jednocześnie nienawidzę go. Ubóstwiam za jego oryginalność, śmiałość, piękno; nienawidzę za jego niewykończenie, harmoniczne chropowatości i za jego występujące miejscami niedorzeczności muzyczne*.

Kompozytor XX wieku?

Nie rozumiano jego muzyki ani w Rosji, ani na Zachodzie – może z wyjątkiem Franza Liszta, zachwyconego cyklem pieśni *Z izby dziecięcej*. Niechętni byli mu nacjonaliści i kosmopolici, skostniali akademicy i postępowi artyści ceniący sobie pełnię wolności twórczej. Dopiero paryska premiera *Borysa Godunowa* w 1908 roku, entuzjazm XX-wiecznych kompozytorów (Debussy, Ravel, Strawiński, Szostakowicz), wreszcie rewolucja bolszewicka z 1917 roku, która w Musorgskim dostrzegła „artystę ludu" wyrażającego idee rewolucyjne i kwestie emancypacji społecznej, ostatecznie położyły kres krytyce i sprawiły, że został uznany nie tylko za najzdolniejszego przedstawiciela „Wielkiej Piątki", lecz również za jednego z najbardziej oryginalnych kompozytorów w dziejach muzyki.
Musorgski to muzyczny tłumacz słów, które są nieprzetłumaczalne; psychologii, stanów ducha, a nawet ciała. Jest w tym nieprześcigniony – pisał angielski muzykolog Gerald Abraham. *Nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi* – uważał Claude Debussy.

„Błękitna krew", wojsko i muzyka

Musorgscy wywodzili się ze starego carskiego rodu Rurykowiczów. Ojciec kompozytora Piotr Aleksiejewicz posiadał duży majątek

– mniej znana twórczość Modesta Pietrowicza Musorgskiego

ziemski liczący 11 tys. hektarów. Modest był czwartym, najmłodszym synem. Kompozytor nie znał dokładnej daty swoich urodzin, przyjmuje się więc, że przyszedł na świat 21 września 1839 roku. Matka Julia Iwanowna grała na fortepianie i pisała wiersze. To właśnie ona wprowadziła młodego Modesta w arkana muzyki – tak skutecznie, że chłopiec w wieku dziewięciu lat dał swój pierwszy publiczny koncert. Jednak ojciec marzył o karierze wojskowej dla swych latorośli. I tak – śladami swych przodków – dziesięcioletni Modest został wysłany do słynnej Szkoły Pietropawłowskiej (Petrischule) w Petersburgu, skąd przeniósł się do szkoły gwardyjskich podchorążych (*gwardiejskich praposzczykow*). Jednocześnie młody adept sztuki wojennej nie tracił kontaktu z muzyką – pobierał lekcje fortepianu u Antoniego Herkego, nadwornego pianisty i przyszłego profesora Konserwatorium Petersburskiego. Modest poznawał utwory fortepianowe Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta i Schumanna, nie miał jednak pojęcia o teorii muzyki.

Dzięki pomocy finansowej rodziny i poparciu Herkego opublikował wówczas swój pierwszy utwór – *Polkę podchorążacką* zadedykowaną kolegom ze szkoły. Po ukończeniu nauki służył jako oficer w Gwardyjskim Preobrażeńskim Pułku Jego Wysokości założonym przez cara Piotra Wielkiego. Panowały tam ścisłe zasady hierarchii i prawo silniejszego. Przełożony Musorgskiego, generał Sutkow dbał, aby młodym wojskowym nie brakowało alkoholu. W złym tonie było wrócić do koszar trzeźwym. Tu właśnie trzeba szukać początków alkoholizmu kompozytora. To jednak także czas rozwoju: Modest pożerał książki – od historii i literatury po traktaty współczesnych mu filozofów niemieckich – zaś dzięki kapelanowi pułku poznał muzykę cerkiewną i dzieła prawosławnych mistyków. Uczęszczał również do Teatru Włoskiego i już wtedy myślał o napisaniu opery.

W wieku 17 lat poznał Aleksandra Borodina, który był pod wrażeniem osobowości Musorgskiego i jego umiejętności pianistycznych. Tak przyszły twórca *Borysa Godunowa* stał się bywalcem zarówno „salonu Dargomyżskiego", jak i „kółka Bałakiriewa", kręgów skupionych wokół cenionych wówczas kompozytorów. U tego ostatniego pobierał też lekcje kompozycji, które polegały głównie na analizie form muzycznych i omawianiu dzieł Beethovena, Schuberta, Schumanna i Glinki.

CREATIVE COMMONS

W 1881 roku powstał słynny portret pędzla Ilii Riepina. Malarz pracował na zwykłym stole, bez sztalug, obrazu jednak nie ukończył – w dniu piątej, ostatniej zaplanowanej sesji kompozytor już nie żył

Opera włoska i „muzyka dla woźniców"

Sytuacja muzyki rosyjskiej w pierwszej połowie XIX wieku nie była najlepsza – dominowały w niej banalne gusta, amatorszczyzna i eklektyzm. Nie było dużych orkiestr, towarzystw koncertowych ani systemu oświaty muzycznej. Muzyka była przywilejem arystokracji, a dla niej ideałem była włoska opera. Ranga zawodu muzyka zbliżona była do statusu społecznego chłopów, a dzieła Glinki i Dargomyżskiego uważano za „muzykę dla woźniców". Dopiero w 1859 roku Anton Rubinstein założył Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne, cztery lata później doprowadził do otwarcia Konserwatorium Muzycznego w Petersburgu, a w 1866 roku – w Moskwie. Jako „Żyd i kosmopolita" Rubinstein – mimo swych wielkich zasług dla muzyki rosyjskiej – spotkał się głównie z falą krytyki i sprzeciwu, a w konsekwencji opuścił Rosję.

Przeobrażenia

Po dwóch latach w wojsku w Musorgskim dojrzała myśl o porzuceniu munduru. Nie był w stanie pogodzić pracy twórczej ze służbą.

CREATIVE COMMONS

Michaił Wrubel, *Azrael, anioł śmierci* (1904)

Na próżno przyjaciele doradzali, by pozostał w wojsku – powołanie muzyczne okazało się silniejsze. 1 maja 1858 roku Musorgski złożył podanie o zwolnienie ze służby z przyczyn rodzinnych. Rezygnację przyjęto, w efekcie aż do końca swoich dni kompozytor nie miał stałego źródła dochodu. Na domiar złego, w 1861 roku w skutek ukazu carskiego o zniesieniu poddaństwa stracił niemal cały majątek, dlatego zmuszony był utrzymywać się ze skromnej i nad wyraz czasochłonnej posady urzędnika państwowego. Z braku własnego mieszkania dzielił wspólny kąt z innymi młodymi artystami i studentami i stale poszukiwał pracy. Dopiero w 1863 roku znalazł stałą posadę urzędnika w Głównym Zarządzie Inżynieryjnym podległym Ministerstwu Dróg Publicznych. Nudna praca biurowa ciągnęła się godzinami, bezlitośnie kradnąc czas na komponowanie. Czy warto było zrzucać mundur?

W latach 1863–1865 Musorgski oddał się komponowaniu swojej pierwszej opery *Salambo* (znanej też jako *Libijczyk*) do własnego libretta według powieści Flauberta, w której widać już było zaczątki jego własnego i niepowtarzalnego stylu: zmysł dramatyczny, wyczucie sztuki wokalnej, a także dążenie do zespolenia muzyki, słowa i scenerii w jedną całość. Po raz pierwszy wykorzystał też chóry przedstawiające masy ludowe – ten pomysł powtórzył potem w *Borysie Godunowie*. Nieoczekiwanie, w trakcie pisania ostatniego, czwartego aktu, kompozytor przerwał pracę nad operą – muzykę z *Salambo* wykorzystał później w innych dziełach.

Okres twórczego szczytu i walka z nałogiem

Gdy Musorgski miał 26 lat, zmarła jego matka, a w jego życiu znów pojawił się alkohol. Wówczas zaprzyjaźniona rodzina Opoczyninów zaprosiła go do swego majątku. Kompozytor ubóstwiał życie na wsi. Pełen twórczego zapału skomponował pierwszy akt *Ożenku*, prawie całego *Borysa Godunowa* i rozpoczął pracę nad *Chowańszczyzną*. Jednak petersburskie perypetie związane z wystawieniem *Borysa Godunowa* i śmierć bliskich przyjaciół sprawiły, że alkohol znów zwyciężył. Od połowy lat 70. drugim domem kompozytora stała się licha knajpka „Mały Jarosławiec". Osunął się w nałóg, stawiając retoryczne pytania, po co komponować i po co żyć Jego utwory spotykały się z całkowitym niezrozumieniem, dawni przyjaciele odeszli, „Potężna Gromadka" („Wielka Piątka") się rozsypała, a na domiar złego w urzędzie został pracownikiem nieetatowym – wciąż na służbie, ale bez pensji. W chwilach względnej trzeźwości pisał tak niezwykłe arcydzieła, jak suita fortepianowa *Obrazki z wystawy* i *Preludium* do *Chowańszczyzny*. Zaczął też prace nad kolejną operą *Jarmark soroczyński*. Wreszcie, do słów poety, przyjaciela i współlokatora, hrabiego Arsienija Goleniszczewa-Kutuzowa stworzył wspomniane wstrząsające cykle pieśni: *Bez słońca* oraz *Pieśni i tańce śmierci*.

Na dnie

Pomocną dłoń do Musorgskiego wyciągnął jego dawny kompan od kieliszka z „Małego Jarosławca", malarz Paweł Naumow – typowy hulaka, wydrwigrosz i bon vivant. Po trzech latach nieustannych libacji stan kompozytora był opłakany. Według relacji świadków, *liczył tylko 36 lat, lecz wyglądał znacznie starzej. Utył i jakby spęczniał, twarz napuchła, zszarzała i zwiędła, piękna niegdyś broda i lekko kręcące się włosy zrzedły, pojawiła się siwizna, nos spuchł i sczerwieniał*. Chyba tylko cud sprawił, że w tym stanie kompozytor wciąż czynił postępy w pracy nad *Chowańszczyzną*. Mimo pomocy przyjaciół artysta coraz bardziej podupadał jednak na zdrowiu, brakowało mu pieniędzy na jedzenie, nosił zniszczoną odzież. I brakowało mu już sił na komponowanie.

Ostatnie triumfy

Z zupełnego letargu wyrwała go jeszcze oferta śpiewaczki Darii Leonowej, która zaprosiła go jako akompaniatora na trzymiesięczne tournée po południowej Rosji. Pełen nadziei wrócił też do komponowania – to już ostatni zryw w jego twórczości. Niemal ukończył *Chowańszczyznę* (z wyjątkiem instrumentacji i kilku końcowych scen). Kontynuował prace nad *Jarmarkiem soroczyńskim*, wtedy spontanicznie powstały także miniatury fortepianowe, a przede wszystkim genialna satyra wokalna *Ballada o pchle*.

4 i 9 lutego artysta dał ostatnie publiczne koncerty. 11 lutego na jednym z przyjęć dopadł go atak epilepsji – pierwszy z całej ich serii. 13 lutego został przewieziony do Mikołajewskiego Szpitala Wojskowego, gdzie lekarze stwierdzili zapalenie wątroby, otłuszczenie serca i zapalenie mlecza pacierzowego. To właśnie wtedy na prośbę Władimira Stasowa powstał słynny portret Musorgskiego pędzla Ilii Riepina. Malarz pracował na zwykłym stole, bez sztalug, obrazu jednak nie ukończył – w dniu zaplanowanej ostatniej, piątej sesji Musorgski już nie żył. Pogrzeb odbył się 18 marca. Kompozytora pochowano na cmentarzu w Tychwinie przy monastyrze Aleksandra Newskiego w Petersburgu.

25 listopada 1885 roku z inicjatywy Ilii Riepina na jego grobie odsłonięto granitowy pomnik; przykrywającą go zasłonę trzymali pozostali członkowie „Potężnej Gromadki". W latach 1935–1937 nastąpiła jednak przebudowa cmentarza. Nie przeprowadzono ekshumacji, po prostu przeniesiono pomniki z jednego miejsca w drugie, a groby zrównano z ziemią i pokryto asfaltem. Obecnie dokładnie nad prawdziwym miejscem pochówku Musorgskiego znajduje się jezdnia dla samochodów i przystanek autobusowy... **BM**

Modest Musorgski, „Pieśni i tańce śmierci" – poniedziałek, 8 kwietnia, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa

Oficjalny hotel 23. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena

Poznaj prawdziwą gościnność

ekskluzywne wnętrza ■ znakomita kuchnia ■ malownicza okolica ■ wyjątkowa atmosfera

REGENT
WARSAW HOTEL

ul. Belwederska 23, Warszawa, T: + 48 22 558 1234, info@regent-warsaw.com **regent-warsaw.com**

DEAGOSTINI/GETTY IMAGES

Andrea Mantegna, *Zmartwychwstanie* (1459)

Rzadko uświadamiamy sobie zjawisko i istotę przenikania się tradycji, kultur, religii i wierzeń oraz adaptowania, a czasem nawet zawłaszczania związanych z nimi symboli.

Lucyna Rotter

Symbol jest elementem tak oczywistym w każdej kulturze, religii, w każdym właściwie sposobie i systemie myślenia, że trudno wyobrazić sobie komunikację międzyludzką bez użycia tego pozawerbalnego przekazu. Aby mówić o symbolu w kontekście kultury, należy zdefiniować jego istotę: to element figuralny przywodzący na myśl sferę ideową, duchową lub transcendentną, zawsze powszechny i rozpoznawalny społecznie.

Zrozumienie języka symboli nie jest proste: wymaga przyswojenia jego kodów, poznania jego gramatyki, interpunkcji, składni itp., jest jednak niezbędne, jeśli chcemy znaleźć klucz do właściwego pojmowania czasów minionych, meandrów kultury i zagadek religii. Ale też – jeśli chcemy zrozumieć to, co jest teraz. Język symboli nie jest całkowicie uniwersalny. Aby go odczytać, potrzebne jest osadzenie w kodzie kulturowym, które sprawi, że jego

Jaja, kwiaty i baranki

przekaz będzie zgodny z intencją nadawcy i społecznie zrozumiały. Obcując z daną kulturą, przywykliśmy do pewnych skojarzeń znaczeniowych. Pewne symbole kojarzą się na przykład nieodmiennie z określonym systemem wierzeń czy kontekstem wyznaniowym. Rzadko jednak uświadamiamy sobie zjawisko i istotę przenikania się tradycji, kultur, religii i wierzeń oraz adaptowania, a czasem nawet zawłaszczania związanych z nimi symboli.

Szeptuchy stawiają jajka

Nikt z nas nie wyobraża sobie Wielkanocy bez pisanek, byczków czy kraszanek. Jajka pojawiły się na stołach już w starożytności. Uchodziły za pożywienie zdrowe i smaczne, a w większości kultur i religii miały też znaczenie semantyczne: kojarzono je z kosmosem, życiodajną siłą, kolebką istnienia i miłością, często wykorzystywano je też w praktykach magicznych związanych z płodnością, oczyszczeniem lub uleczeniem.

Do dzisiaj szeptuchy (trochę zielarki i uzdrowicielki, a trochę wiedźmy, parające się magią, głównie białą) praktykują stawianie jajek, czyli odczynianie uroków i próby magicznego uzdrawiania. Jeszcze niedawno w kulturach ludowych istniała praktyka zakopywania jaj pod progiem domostwa dla ochrony przed złem. Wierzono, że umycie się w wodzie, w której zanurzono pisankę, przyczyni się do zachowania urody i młodego wyglądu. Pisanki toczono także po bokach zwierząt hodowlanych, by zapewnić im zdrowie i siłę.

Złote jajo Afrodyty

W kulturze chrześcijańskiej jajko dość szybko stało się znakiem wcielenia, niepokalanego poczęcia oraz nadziei na powtórne narodziny i zmartwychwstanie. Wykluwanie się piskląt zaczęto porównywać do powstania Chrystusa z grobu. Dlatego motyw jajka często pojawia się w sztuce zarówno w scenach Bożego Narodzenia, jak i w dziełach o tematyce pasyjnej i wielkanocnej.

Zwyczaj kultowego malowania jajek znany był w Europie (praktykowali go m.in. Słowianie) na długo przed powstaniem chrześcijaństwa, nieobcy był także w Azji, m.in w starożytnej Persji i Asyrii. W Egipcie jajko było symbolem boga Ptaha. W Grecji i Rzymie pojawiało się w praktykach sepulkralnych, a złote jajko było atrybutem Afrodyty. Jajo jako symbol początku świata jest obecne w mitologiach Indii i Filipin. W wielu mitach bogowie lub herosi wychodzą z jego skorupek, jak narodzony ze złotego jaja Brahma. W Chinach wierzono natomiast, że z jajka wykluł się pierwszy człowiek.

Wiele z tych skojarzeń i zwyczajów kultura chrześcijańska adaptowała i „ochrzciła", tym łatwiej że ich symbolika odrodzenia i zmartwychwstania wpisywała się w retorykę świąt wielkanocnych. Według jednej z legend Maria Magdalena, prosząc Piłata o łaskę dla Jezusa, chciała go przekupić zdobionymi jajkami – jedyną cenną rzeczą, jaką posiadała. W innej opowieści Maria Magdalena w dniu zmartwychwstania zobaczyła półmisek jajek przygotowanych na Paschę. Co dziwne, wszystkie były zabarwione na czerwono. Zrozumiała ten znak i zaczęła je rozdawać jako symbol dokonanego zbawienia. Te piękne legendy są dość leciwe – ich najstarsze spisane wersje pochodzą z X wieku. Kościół wprawdzie aż do wieków średnich zabraniał przenoszenia pogańskich zwyczajów na grunt świętowania Wielkanocy, jednak barwione na różne sposoby jajka dość szybko i trwale wpisały się w wachlarz wielkanocnych zwyczajów. Wiele związanych z nimi obrzędów o pogańskich korzeniach (obdarowywanie kraszankami kawalerów, pojedynki na pisanki, zakopywanie pisanek na polach itp.), praktykowano nieprzerwanie w różnych rejonach i różnych kulturach ludowych, aż z czasem uznano je za chrześcijański element obchodów święta.

Pisanka nagrobna

Najwyraźniejszym chyba śladem kontynuacji przedchrześcijańskich rytuałów z wykorzystaniem malowanego jaja jest składanie pisanek na grobach bliskich, które – jak wspomniano wyżej – wywodzi się ze starożytnej Grecji. Warto też wspomnieć, że właśnie z tym zwyczajem wiąże się przekaz z XIII-wiecznej kroniki informujący, jaką rolę odgrywały pisanki na ziemiach polskich: cierpiący na niedowład nóg chłopiec miał zostać uzdrowiony w momencie, gdy zabrał pisankę z grobu św. Jadwigi Śląskiej.

Z wosku, cukru, masła, sera

Innym sztandarowym symbolem Wielkanocy jest agnusek – baranek opierający kopytko o czerwoną chorągiew ze złotym krzyżem, częsta dekoracja stołów i koszy ze święconką. Woskowe, cukrowe, serowe, maślane lub wypiekane z ciasta chlebowego baranki miały przypominać i symbolizować Chrystusa Zmartwychwstałego – jagnię kojarzy się przecież z łagodnością, niewinnością i cierpliwością. Ponadto w kulturach starożytnych owca była zwierzęciem ofiarnym: jako pośrednika między doczesnością a sferą nadprzyrodzoną jagnię składano w ofierze m.in. w Grecji i Rzymie. W Rzymie na owczej skórze, symbolu czystości, sadzano nowożeńców w trakcie obrzędów ślubnych. Podobne znaczenie – ofiary i czystości – przypisywano jagnięciu w czasach starotestamentowych, co dobrze widać zarówno w historii Abrahama i Izaaka, jak i w obchodach Paschy. W kulturze chrześcijańskiej baranek ofiarny przez analogię stał się symbolem Chrystusa, choć na kartach Pisma Świętego Jezus nigdzie sam o sobie tak nie mówi – nazywa się raczej dobrym pasterzem. Symbolikę chrystologiczną jagnięcia uzasadnia jednak tekst proroka Izajasza: *Dręczono Go, lecz sam się dał gnębić, nawet nie otworzył ust swoich. Jak baranek na rzeź prowadzony, jak owca niema wobec strzygących ją* (Iz 53,7). Na kartach Nowego Testamentu czytamy natomiast, że św. Jan Chrzciciel, zobaczywszy Jezusa, zawołał *Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata* (J 1,29). Symbol baranka jako Chrystusa pojawia się także w kilku innych miejscach Nowego Testamentu. Stąd i jagnięcina na wielkanocnym stole, która zarówno w rzeczywistości, jak i w sztuce symbolizować miała przede wszystkim ofiarę Chrystusa. Tak jest na przykład na obrazie Jacopa Bassana *Ostatnia wieczerza* (1546–1548). Obok jagnięcia, na które wskazuje Jezus, leży również pomarańcza, zrodzona przez biblijne drzewo poznania dobra i zła. Ten owoc to także symbol niewinności, co dodatkowo powinno skłonić oglądającego do rozpamiętywania niewinnej ofiary Chrystusa.

Jan van Eyck, *Ołtarz gandawski* (1432)

CREATIVE COMMONS

MONDADORI PORTFOLIO/GETTY IMAGES

Jacopo Bassano, *Ostatnia wieczerza* (1546)

Zwyczaj dekorowania wielkanocnego stołu figurką baranka wprowadził w 1370 roku papież Urban V, jednak praktyka jej święcenia znana była już od VII wieku. W Polsce zwyczaj ten przyjął się bardzo szybko, co więcej, agnuski wykonane z poświęcanego wosku uważane były za amulet.
Należy przy tym zaznaczyć, że baranek nie był symbolem „stworzonym" specjalnie na użytek Wielkanocy – jako symbol chrystologiczny pojawiał się w sztuce chrześcijańskiej już od pierwszych wieków.

Uparte procesje
Wyjątkowy charakter czasu wszelkich świąt podkreślamy często przez dekorowanie domostw i świątyń. W okresie wielkanocnym praktyka ta przejawiała się na przykład poprzez tworzenie grobów Pańskich, często dość spektakularnych. Te kompozycje w obrzędach Wielkiego Tygodnia miały oczywiście również charakter praktyczny, a ponadto nierzadko przekazywały treści symboliczne. Oddajmy głos Jędrzejowi Kitowiczowi i jego *Opisowi obyczajów za panowania Augusta III*: *Groby robione były w formę rozmaitą stosowaną do jakiej historii, z Pisma świętego Starego lub Nowego Testamentu wyjętej. […] Po niektórych kościołach takowe wyobrażenia były ruchome. Lwy błyskały oczami szklannymi, […] wachlowały jęzorami z paszczy wystawionemi. […] Ozdabiali te groby rzeźbą, malowaniem, arkadami, a po bokach i z frontu kobiercami i szpalerami obsłaniali. W Wielki Piątek należało nawiedzić groby pańskie, a jeśli rzecz działa się w mieście, gdzie kościołów mrowie, procesyjnie chodziło się od kościoła do kościoła. Jeśli dwie procesje kapnickie zeszły się razem do jednego kościoła i były tak uparte, że jedna drugiej nie chciała ustąpić pierwszeństwa, przychodziło między nimi do bitwy, do której oręża potocznego: kijów, pięści i kamieni, używano.*

Narcyz…
Warto w tym miejscu powiedzieć więcej o dekoracji grobów kwiatami o symbolicznym znaczeniu, tym bardziej że te same ich gatunki pojawiają się i dziś w wielkanocnych dekoracjach florystycznych naszych domów i mieszkań.
Jednym takich z kwiatów jest narcyz. Poprzez naturalne skojarzenie z mitologią stał się on symbolem miłości egoistycznej lub miłości własnej. Przyczynił się do tego nie tylko mit o zakochanym w swoim odbiciu młodzieńcu, ale i przekonanie starożytnych Greków, że narcyz jest kwiatem piekieł. W sztuce nowożytnej personifikacją miłości własnej było często wyobrażenie kobiety trzymającej w ręku kwiat narcyza. Co ciekawe, taki sam atrybut posiadała... personifikacja głupoty. Uważano bowiem, że kwiat ten jest przyczyną otępienia i ociężałości umysłu, a jego słodki i intensywny zapach może prowadzić do obłędu. W symbolice chrześcijańskiej narcyz posiada diametralnie odmienne znaczenie – ponieważ odradza się każdej wiosny, jego symbolika odnosi go do miłości Boskiej i tryumfu życia wiecznego nad śmiercią.
To dlatego ten biały kwiat jest też częstym elementem w kompozycjach przedstawiających Chrystusa Zmartwychwstałego ukazującego się Marii Magdalenie lub apostołom.

…i hiacynt
Innym „wielkanocnym" kwiatem jest hiacynt. Najbardziej znany jest z symbolicznych odniesień do mitologicznej historii młodzieńca o tym imieniu, o którego względy konkurowali Apollo i Zefir. Występuje także w biblijnej Pieśni nad Pieśniami. Haimo z Halberstadt widział w hiacyntach symbole dłoni Chrystusa przebitych gwoździami.
Warto wspomnieć także o konwalii, znanej przede wszystkim jako roślina posiadająca właściwości lecznicze. Między innymi wzmacnia mięsień serca – zapewne dlatego ukazywana jest na obrazach w scenach ukrzyżowania, zwłaszcza w momencie przebicia boku (serca) Chrystusa. Może także symbolizować cierpienie – według jednej z legend konwalia wyrosła z łzy Maryi płaczącej w czasie męki Chrystusa.
Te kilka przykładów nie wyczerpuje oczywiście przebogatej symboliki i obrzędowości związanej w obchodami Wielkanocy – nawet w odniesieniu tylko do polskiej tradycji.
Ale nie w tym rzecz. Hugon od św. Wiktora napisał, że świat jest jak księga zapisana przez Boga, a rzeczy materialne są symbolami niewidzialnego. Historia zdaje się potwierdzać tę myśl. W kulturach antycznych, pogańskich, a później w kulturze chrześcijańskiej wiele prawd tłumaczono, wykorzystując do tego te same symbole i ich konteksty znaczeniowe. Być może to kopiowanie, być może adaptowanie wypróbowanych już kulturowo kodów znaczeniowych. A może to boskie DNA? **BM**

Dr hab. **Lucyna Rotter** jest historykiem i wykładowcą na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie.

Niezwykła

StAntonio

IL GIARDINO ROMANTICO

Restauracja

Kuchnia jest naszą specjalnością

muzykę zostawiamy prawdziwym mistrzom.

ul. Senatorska 37, 00-095 Warszawa, tel.(022) 826 30 08
www.stantonio.pl

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

Festiwal zrealizowany dzięki wsparciu finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy

FILHARMONIA NARODOWA
Dyrektor Artystyczny JACEK KASPSZYK

TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

ZACHĘTA

Sinfonia Varsovia ORKIESTRA

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA

CULTURE.PL ADAM MICKIEWICZ INSTITUTE

dwójka POLSKIE RADIO

1919 2019 100 LAT POLSKIEGO KOMITETU OLIMPIJSKIEGO

PARTNER GŁÓWNY

LOTTO

MECENAS

ORLEN

BMW

REGENT WARSAW HOTEL

Santander

HEXELINE

TVP KULTURA

pap POLSKA AGENCJA PRASOWA

LAVIE

STRÖER

RZECZPOSPOLITA

JCDecaux

WARSAW CHOPIN AIRPORT LOTNISKO CHOPINA WARSZAWA

THINKTANK

BEETHOVEN MAGAZINE

www.beethoven.org.pl