

jesień
2020

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
27-28



Krzysztofa Pendereckiego
wspomina
Joanna Wnuk-Nazarowa

Agnieszka Holland
o Beethovenie

Przypadki
Normana Leto

R E K L A M A





Miał fantastyczną świadomość technik kompozytorskich z przeszłości, np. renesansowej polifonii niderlandzkiej. Studiował „Magnificat” Mikołaja Zielińskiego, pisząc swój „Magnificat”. A w „Pasji Łukaszej” połączył wymyślony przez siebie sonoryzm z tradycją wielogłosowości – Krzysztofa Pendereckiego wspomina **Joanna Wnuk-Nazarowa** – s. 8



Raj jeszcze nieutracony – **Krzysztof Penderecki** w pamięci Doroty Kosińskiej, Michała Klauzy, Aleksandra Laskowskiego, Adama Suprynowicza – s. 11



Przypadki **Normana Leto** opisuje Aleksander Hudzik („Newsweek”) – s. 38

Naszym najważniejszym projektem cyfrowym jest obecnie *Ogród Krzysztofa Pendereckiego* – mówi **Barbara Schabowska**, dyrektorka Instytutu Adama Mickiewicza – s. 17

Ewa Szczecińska (Polskie Radio): Beethoven nasz współczesny – s. 19

Beethoven na orkiestrę mechaniczną – o trudnej miłości do geniusza z Bonn opowiada **Marcin Masecki** – s. 22

Dziewiąta symfonia i dziesiąta muza – **Marcin Bogucki** o Beethovenie w kinematografii – s. 26

Bohaterem miała być muzyka – **Agnieszka Holland** o *Kopii mistrza* – s. 30

Szymon Nehring: *Lubię grać na dobrym fortepianie, w dobrej akustyce, w takich warunkach, w których mam szansę pokazać maksimum możliwości* – s. 32

Gabriel Prokofiev – z didżejem i wnukiem Siergieja Prokofiewa rozmawia Filip Lech – s. 34

Faniska, co poloneza tańczy w lochu – **Łukasz Borowicz** opowiada o operze *Faniska*, która zabrzmi po raz pierwszy od 180 lat – s. 36

Ranking operowy **Jacka Marczyńskiego** – s. 42

Historia wspomina o niej rzadko – o **Helenie Paderewskiej**, kobiecie nietuzinkowej, pisze dr Andrzej Giza – s. 46

Konkurs, który odbędzie się za rok, i marka, która działa już dziś – o planach i działalności Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina opowiada jego dyrektor, dr **Artur Szklener** – s. 50

Józef Elsner stosował rytmy krakowiaka i mazura, do tego stopnia wiernie je naśladował, że np. mazur „Parobczaki od Połańca”, choć skomponowany oryginalnie przez Elsnera, zaczął być uważany za piosenkę ludową – zauważa dr **Agnieszka Topolska** – s. 52

Bach i jego synowie pisali własnoręcznie wytwarzanym atramentem, który zawierał dużo siarczanów żelaza, powodujących tzw. rdzę atramentową – Marta Gruszecka rozmawia z prof. **Zdzisławem Pietrzykiem**, dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie – s. 56

Poszukiwałam wolności. Chciałam uciec od świata tradycyjnej pianistki i jej metod nauczania opartych na bezwolnym naśladownictwie ikon pianistki – mówi pianistka **Aleksandra Świgut** – s. 64



OD WYDAWCY

Beethoven mawiał, że muzyka jest pośrednikiem między obszarami zmysłów i ducha. Tegoroczny festiwal będzie inny niż jego minione dwadzieścia trzy edycje. Nie będziemy celebrować rozmów z przyjaciółmi, z którymi świętowaliśmy doroczne spotkania w najpiękniejszych salach koncertowych Warszawy. Nie będzie rautów, bankietów, wielkich produkcji koncertowych z udziałem kilkuset artystów. Przypadającą w tym roku wielką, 250. rocznicę urodzin mistrza z Bonn, patrona festiwalu, świętować będziemy w kameralnym gronie muzyków na scenie i gości na widowni. Cieszyć się będziemy spotkaniem samym w sobie. Festiwal solidaryzuje się z poszkodowanymi przez pandemię polskimi muzykami. Na estradach Filharmonii Narodowej, inaczej niż podczas poprzednich festiwali, wystąpią tylko krajowi artyści. Mam nadzieję, że jesienne koncerty wykreują nowe gwiazdy, których kariery wzrastać będą w przyszłości na światowych scenach. Podczas koncertów pamiętajmy i uwierzmy w przyświecającą Beethovenowi przez całe życie maksymę, że muzyka jest większym odkryciem niż cała mądrość i filozofia.

dr Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



OD REDAKCJI

Ten numer miał być inny – niemal w całości skupiony na osobie geniusza muzyki Ludwiga van Beethovena i 250. rocznicy jego urodzin. Bonn, w którym się urodził, walcząc o prymat obchodów z Wiedniem, w którym mieszkał, przeznaczyło 40 mln euro na tysiące rozmaitych koncertów i wydarzeń muzycznych, spodziewając się dużego ruchu turystycznego. Wszystko się jednak posypało – koronawirus pokrzyżował te i wiele innych planów. Nie dlatego jednak ten podwójny numer „Beethoven Magazine” jest inny niż pierwotnie planowano. 29 marca spadła na nas wszystkich druzgocąca wiadomość o śmierci Krzysztofa Pendereckiego, giganta muzyki XX wieku. Jemu poświęcamy obszerny materiał redakcyjny, w którym Profesora wspominają Joanna Wnuk-Nazarowa oraz inni artyści i krytycy muzyczni, którzy z Nim pracowali i na Jego muzyce się wychowali.

Beethovena oczywiście nie zabrakło – nieco pod włos, ale z miłością bierze go u nas Marcin Masecki, a Agnieszka Holland mówi o swojej fascynacji *Grosse Fuge* i postacią artysty, który jakością życia płaci za swój talent.

Niech muzyka nas łączy.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”

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

Korekta:
Barbara Skowrońska

Na okładce:
Norman Leto, plakat
24. Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena

Druk:
PASAŻ Kraków

ISSN: 2080-1076

© 2020 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

VOGUE

POLSKA

R E K L A M A

Gismondo Vinciego w Bayreuth

W tym roku z powodu koronawirusa Festiwal Wagnerowski został zawieszony, odbył się natomiast Bayreuth Baroque Opera Festival osadzony głównie w scenerii Opery Margrabiów. 11 września przedstawiono tam premierę opery *Gismondo, re di Polonia* Leonarda Vinciego (1727) w oryginalnych XVIII-wiecznych dekoracjach. Tytułową partię śpiewał wspaniały chorwacko-austriacki kontratenor Max Emanuel Cencic, a towarzyszyła mu {oh!} Orkiestra Historyczna z Katowic pod kierunkiem skrzypaczki Martyny Pastuszki.

Opera Vinciego w tym samym wykonaniu jest dostępna na albumie wydany przez Parnassus we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza.

Skrzypcowy Konkurs im. Wieniawskiego w 2022 roku

Z powodu pandemii koronawirusa na przełożenie Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu – z października 2021 roku na rok 2022 – zdecydował się zarząd Towarzystwa Muzycznego imienia tego wielkiego polskiego skrzypka. Decyzję ogłoszono w maju tego roku. Przewodniczącym jury 16. edycji (7–21 października 2022) ma być wybitny francuski skrzypek Augustin Dumay.

Plakaty Festiwalu Beethovenowskiego na wystawie w Düsseldorfie

Z okazji 210. rocznicy urodzin Fryderyka Chopina i 250. rocznicy urodzin Ludwiga van Beethovena Instytut Polski w Düsseldorfie w dniach 5 czerwca – 2 września tego roku zaprezentował wystawę plakatów w rozmaity sposób odnoszących się do postaci obu kompozytorów. Pokazano plakaty wszystkich edycji Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1927–2015) oraz cykl plakatów Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie. Z inicjatywy Andrzeja Giza, dyrektora Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, od 2007 roku na każdą edycję festiwalu powstają oryginalne autorskie plakaty projektowane przez czołowych polskich artystów plastyków – znaleźli się wśród nich m.in. Wilhelm Sasnal, Marcin Maciejowski, Bartek Materka, Radek Szlaga, Monika Zawadzki, Agata Bogacka, Ewa Juszkiewicz, a w tym roku autorem jest Norman Leto.



ACHIM BUNZ

Otwarta w 1748 roku Opera Margrabiów w Bayreuth

Metropolitan Opera odwołała wszystkie przedstawienia

Słynna nowojorska Metropolitan Opera, teatr z najwyższym budżetem w Stanach Zjednoczonych, przestała grać spektakle w marcu tego roku z powodu zagrożenia pandemią koronawirusa. Nie doszło do premiery *Werthera* Jules'a Masseneta, w której w rolach głównych mieli wystąpić Piotr Beczała (Werther) i Joyce DiDonato (Charlotte). Dyrektor generalny instytucji Peter Gelb zwrócił się do słuchaczy z apelem o wsparcie finansowe dla teatru, który utrzymuje się z dotacji sponsorów i sprzedaży biletów. Przerwa w działalności Metropolitan Opera ma potrwać jednak do końca tego roku – teatr planuje wrócić do grania 31 grudnia uroczystą galą na powitanie Nowego Roku. Odwołane premiery przeniesiono na sezon artystyczny 2021/2022. Z powodu pandemii nie doszło do planowanego debiutu Piotra Beczały w partii Radamesa w *Aidzie* – opera Giuseppe Verdiego miała we wrześniu tego roku otworzyć sezon 2020/2021. Nie doszło również do nowojorskiego debiutu barytona Andrzeja Filończyka w *Marii Stuart* Gaetana Donizettiego.

Matejko w National Gallery w Londynie

Z inicjatywy Instytutu Polskiego w Londynie w National Gallery dostępny będzie dla publiczności obraz Jana Matejki *Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem* (1873), na stałe pozostający w kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Dzieło polskiego malarza będzie eksponowane w Londynie od 25 marca do 27 czerwca 2021 roku.

Mariusz Kwiecień dyrektorem artystycznym Opery Wrocławskiej

Po odwołaniu Marcina Nałęczy-Niesiołowskiego zarząd województwa dolnośląskiego ogłosił konkurs na nowego szefa Opery Wrocławskiej. Wygrała go Halina Ołdakowska, absolwentka Wydziałów Wychowania Muzycznego oraz Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii wrocławskiej Akademii Muzycznej. Przez ostatnie 10 lat była zastępczynią dyrektora Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu. Zgodnie z kontraktem urząd dyrektora Opery Wrocławskiej będzie sprawować przez pięć lat, zaś objęła go we wrześniu tego roku. Do współpracy zaprosiła światowej sławy barytona Mariusza Kwietnia, który będzie pełnił funkcję dyrektora artystycznego, oraz dyrygenta Bassema Akikiego jako dyrektora muzycznego. Pierwszą premierę nowego kierownictwa planuje na początek 2021 roku.

Anne Applebaum w rozmowie z Pawłem Potorocznym

Nakładem wydawnictwa OsnoVa działającego pod patronatem polskiej edycji magazynu „Vogue” ukazała się wyjątkowa książka: *Matka Polka*, wywiad rzeka z Anne Applebaum. Rozmowę ze słynną amerykańską dziennikarką – o jej życiu, rodzinie i pracy – poprowadził Paweł Potoroczny. Anne Applebaum jest autorką magazynu „The Atlantic” i wykładowczynią Johns Hopkins University, gdzie prowadzi badania nad dezinformacją w XXI wieku. Pisała także do „Washington Post” i była zastępczynią redaktora naczelnego w „Spectatorze”. Wydała książki *Czerwony glód*, *Za żelazną kurtyną* i *Gulag*, za którą w 2004 roku dostała Nagrodę Pulitzera w dziedzinie literatury faktu.



Elżbieta Penderecka, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Zwiedzanie arboretum w Lusławicach

Od lipca tego roku arboretum Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich w Lusławicach jest otwarte dla publiczności w połączeniu ze zwiedzaniem ekspozycji interaktywnej *Krzysztof Penderecki – dziedzictwo polskiej muzyki XX i XXI wieku* w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Wykorzystując technologie audiowizualne i systemy multimedialne, wystawa prezentuje dorobek polskiej muzyki nowej. Projekt wystawy stworzony przez Mirosława Nizio i zespół Nizio Design International aranżuje istniejącą przestrzeń, tworząc zarazem nową jakość i jedność stylistyczną z minimalistyczną architekturą ECM. Zwiedzanie odbywa się w soboty i niedziele w godz. 14.00–17.00. Arboretum Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich w Lusławicach to wyjątkowa kolekcja dendrologiczna, która składa się przede wszystkim z 15-hektarowego parku ze zbiorem ponad 1500 gatunków drzew i krzewów – unikalnych w skali Europy. Znajdują się tam również zabytkowy dwór z XVIII wieku, sąsiadujący z nim XVI-wieczny lamus oraz Mauzoleum Faustusa Socyna.

Polscy pianiści we współpracy z Abu Dhabi Festival

18 października na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie nastąpi zwieńczenie cyklu koncertowego organizowanego przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena i Abu Dhabi Festival. W Filharmonii Narodowej (godz. 13.00) odbędzie się maraton fortepianowy, w którym wystąpią: Krzysztof Książek, Paweł Wojciechowski, Tymoteusz Bies i Adam Goździewski. Aleksandra Świąt, Krzysztof Książek, Szymon Nehring i Adam Goździewski wystąpili

wcześniej w Filharmonii im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku, Starachowicach i Kazimierzu Dolnym.

Jestem szczęśliwa, że w tych trudnych, naznaczonych pandemią czasach, ale też z okazji 250. rocznicy urodzin Ludwiga van Beethovena mogłam wyrazić solidarność z panią Elżbietą Penderecką i współpracować z nią przy organizowaniu tej prezentacji utalentowanej polskiej młodzieży – napisała pani Huda I. Alkhamis-Kanoo, założycielka i dyrektorka Abu Dhabi Festival.



Ewa Bogusz-Moore

La Maestra, konkurs dyrygentek w Paryżu

Ewa Bogusz-Moore, dyrektorka naczelna i programowa Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, przewodniczyła obradom jury pierwszej edycji Międzynarodowego Konkursu dla Kobiet Dyrygentek „La Maestra” w Paryżu (Concours International de Cheffes d’Orchestre), który odbył się w dniach 15–18 września w Filharmonii Paryskiej. W jury zasiadała m.in. słynna amerykańska dyrygentka Marin Alsop, wychowanka Leonarda Bernsteina i szefowa Orkiestry Symfonicznej w Baltimore. Główna nagroda to 20 tys. euro. Zwyciężczynią została Rebecca Tong (USA/Indonezja). Polskę reprezentowała 26-letnia Jagoda Wyrwińska, absolwentka Akademii Muzycznej w Gdańsku. Według dziennika „La Croix” kobiety dyrygentki to zaledwie cztery procent wszystkich szefów orkiestr we Francji.

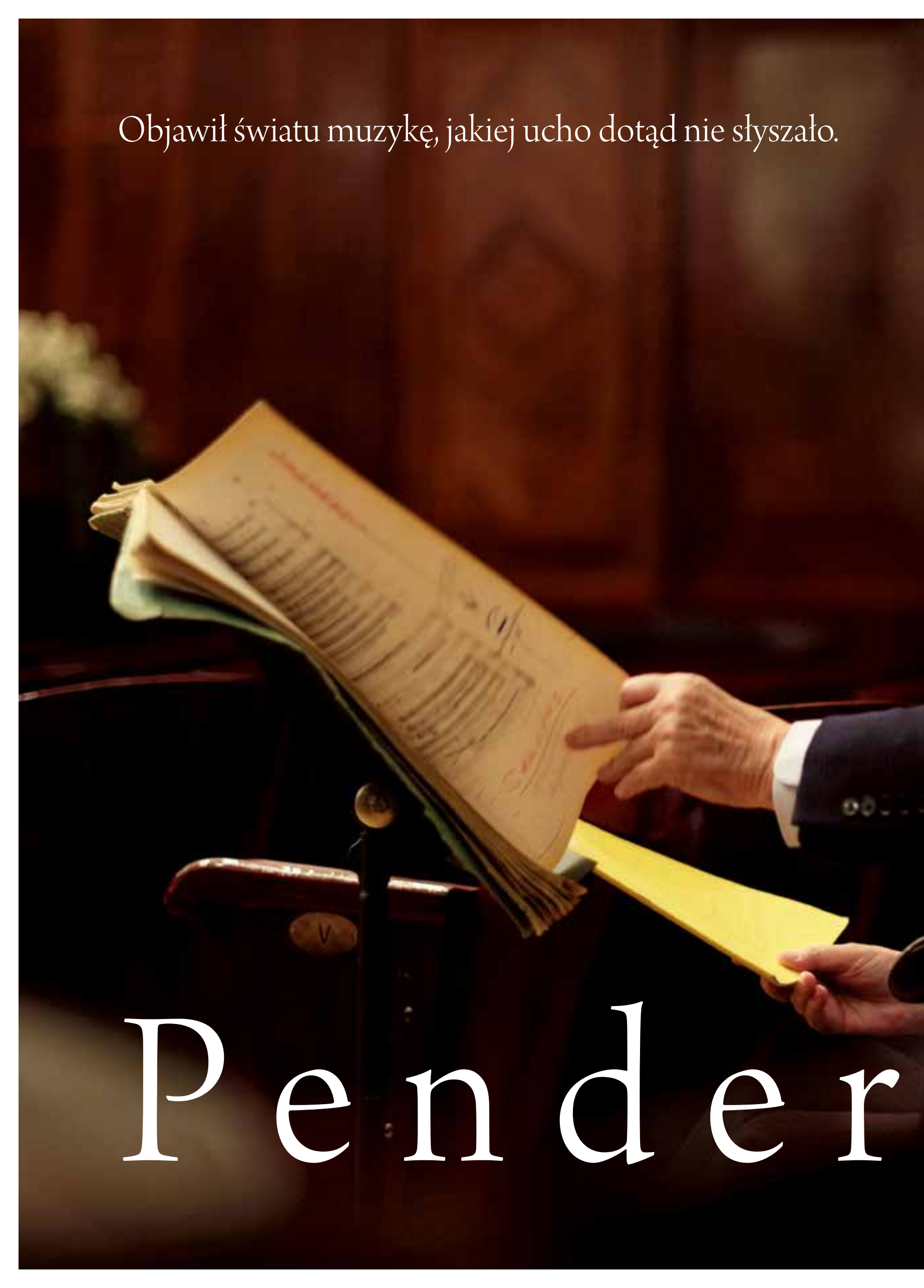
Elektra Richarda Straussa w Salzburgu



Krzysztof Warlikowski w Salzburgu

Elektra Richarda Straussa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego i ze scenografią Małgorzaty Szczęśniak zainaugurowała tegoroczną, 100. edycję Festiwalu w Salzburgu. Był to salzburski debiut słynnego polskiego reżysera. Na festiwalu wystąpili także tenor Piotr Beczała oraz pianista Jan Lisiecki z barytonem Matthiasem Goerne w programie z pieśniami Ludwiga van Beethovena. Festiwal mimo jubileuszu trwał w tym roku krócej – rozpoczął się dopiero 1 sierpnia – a wiele koncertów i premier zostało odwołanych.

Objawił światu muzykę, jakiej ucho dotąd nie słyszało.



Pender



e c k i

Krzysztof Penderecki lubił używać metaforę labiryntu. Jeśli chcemy zrozumieć jego dzieło, musimy podążać za nim meandrycznymi ścieżkami, biorąc pod uwagę jego słowa o tendencji do ciągłych zmian.

Jego postawangardowa muzyka stanowi dla słuchaczy spore wyzwanie – odczytanie wielości i różnorodności kontekstowych znaczeń wymaga bowiem erudycji.

Celem kompozytora była próba scalenia mnogości doświadczeń artysty i człowieka żyjącego na przełomie tysiącleci.

Iwona Lindstedt dla „Beethoven Magazine” (2018)

Zdjęcie: Janusz Marynowski

Twórca narodowy, który nie lubił patosu



NOSPR

Krzysztofa Pendereckiego wspomina **Joanna Wnuk-Nazarowa**

Anna S. Dębowska: Znała pani profesora Krzysztofa Pendereckiego bardzo długo, dyplom w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie robiła pani u niego w 1974 roku. Pamięta pani pierwsze spotkanie z Pendereckim?

Joanna Wnuk-Nazarowa: – Odpowiedź trzeba zacząć od tego, jak trafiłam na studia kompozytorskie w Krakowie. Już w pierwszej klasie podstawówki postanowiłam, że będę kompozytorką i dyrygentką. Wiadomo było, że nigdy nie będę wirtuozem fortepianu. Już na egzaminie wstępnym do szkoły muzycznej grałam własną, nie zapisaną, tylko wyimprowizowaną kompozycję. To było coś w stylu *Bukolik* Lutosławskiego, bo zanim poszłam do szkoły, rozczytywałam już łatwe nutki. Aby lepiej przygotować się do przyszłego zawodu, uczyłam się również na skrzypcach i oboju.

Potem w liceum muzycznym zetknęłam się z moją przyszłą teściową Krystyną Moszumańską-Nazar, która prowadziła zajęcia z instrumentacji. W tej szkole był wydział teoretyczny, a na nim poszerzona harmonia, kontrpunkt i również instrumentacja. Moszumańska-Nazar prowadziła zajęcia w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie. Radziła mi, żebym zdawała na kompozycję i poszła do Tadeusza Machla, który był docentem. Machl (1922–2003) pochodził ze Lwowa, komponował głównie koncerty na organy, bo był również organistą, w latach 1969–1972 był prorektorem PWSM w Krakowie. Dostałam się więc do niego na kompozycję, a na dyrygenturę przyjęto mnie do Krzysztofa Missony (1923–1992).

Co się zmieniło?

– Nagle okazało się, że do Polski wraca Krzysztof Penderecki. Przez kilka lat uczył najpierw w Hochschule für Musik w Essen,

a później w Yale w New Haven w Stanach Zjednoczonych. Postanowił jednak z powrotem związać się z uczelnią w Krakowie, gdzie przed wyjazdem za granicę pracował jako adiunkt i wypuścił dwóch znakomych kompozytorów – Marka Stachowskiego (1936–2004) i Stanisława Radwana (ur. 1939) studiował również u niego Antoni Wit. **Wracając do Pendereckiego...**

– Kiedy po tych paru latach wrócił do Krakowa, dostał profesurę belwederską za osiągnięcia – był już profesorem na Zachodzie, a komunistycznemu państwu polskiemu bardzo zależało, aby tacy sławni ludzie jak Penderecki byli w kraju. Pojawił się na uczelni w czasie roku akademickiego w 1970 roku, nie można więc było dać mu nowych studentów. Dlatego Tadeusz Machl powiedział mi któregoś dnia z tym swoim lwowskim zaśpiewem: „Kulieżanko, kulieżanka tak nie chce pisać na organ”, mówił, „i nie lubi na sześć waltorni pisać, co ja lubię, to może by kulieżanka poszła do Pendereckiego”.

Dobra rada.

– Podziwiałam awangardowe utwory Pendereckiego już jako uczennica liceum, chodziłam na wszystkie pierwsze polskie wykonania jego utworów do krakowskiej filharmonii, pod batutą Andrzeja Markowskiego i Henryka Czyża. Penderecki upierał się, że ci, którzy chcą u niego studiować, a było tych osób sporo, już studiujących, również inne kierunki w PWSM, muszą zdać u niego egzamin wewnętrzny. Przystąpiliśmy i dostałam się tylko ja i pianista Jerzy Horwath. Może parę słów o Jurku: to był założyciel zespołu Dzamble, w którym śpiewał Andrzej Zaucha, na perkusji grał Jerzy Bezucha, na gitarze basowej Marian Pawlik. Po dwóch latach studiów u Pendereckiego Horwath wyjechał za granicę zarabiać pieniądze – najpierw do Niemiec, potem do Szwecji.

Zmarł w ubiegłym roku, ale zdążył jeszcze zagrać z kilkoma swoimi dawnymi kolegami w nowej sali NOSPR.

Jak wyglądał ten egzamin wstępny u Pendereckiego?

– Zadał nam dwa zadania. Najpierw napisał na tablicy melodię wymyślonego przez siebie chorału i kazał do tego dopisać kanon. Myśmy się tego na zajęciach z kontrpunktu nie uczyli, było to wyzwanie, trzeba było przestawić myślenie. Drugie zadanie: kazał kawalek jednego *Klavierstück* Arnolda Schönberga zinstrumentować na skład przez niego określony – fisharmonia, saksofon, skrzypce, niepasujące do siebie instrumenty, zwyczajowo niezestawiane ze sobą. Chodziło mu o to, czy ludzie, którzy chcą u niego studiować, mają wyobraźnię. Byłam bardzo dumna, że przeszłam.

Podobno Pendereckiego nie było często na zajęciach. Antoni Wit mówił mi kiedyś w wywiadzie, że miał zasadę: „student uczy się sam”. To prawda?

– Lekcje były nieregularne, często wyjeżdżał, lecz rekompensował to potem dłuższymi zajęciami. Penderecki lubił porozmawiać na nich o sztuce, o muzyce, nie zadawał konkretnych ćwiczeń, można było pisać swobodnie według własnej koncepcji, ale starannie przeglądał partyturę ucznia i dawał niewiele, za to niezwykle cennych uwag. Dotyczyły one zarówno konstrukcji utworu, jak i pewnych detali instrumentacyjnych – jednak były to zawsze sugestie, a nigdy polecenia.

Dla mnie był to bardzo ciekawy okres w życiu. Czasem profesorowie wymagają, aby studenci byli w jakimś stopniu czeladnikami w ich warsztacie i robili to, co profesor. Penderecki miał swoje zdanie, ale go nie narzucał. Pewnie by się zdenerwował, gdyby zobaczył, że ktoś go naśladuje.

– Miał fantastyczną świadomość różnych technik z przeszłości, np. renesansowej polifonii niderlandzkiej, na której uczyli się i Bach, i Mozart. Studiował *Magnificat* Mikołaja Zielenckiego, pisząc swój *Magnificat*. A w *Pasji Łukaszej* połączył wymyślony przez siebie sonoryzm z wielowiekową tradycją wielogłosowości.

Miał wspaniałe rzemiosło kompozytorskie i wybitną umiejętność posługiwania się kontrapunktem.

– W młodości, gdy był asystentem, a potem adiunktem, uczył wszystkiego tego, co stanowi otoczkę nauki kompozycji: instrumentacji, kontrapunktu, harmonii. Sam miał fantastyczną świadomość różnych technik z przeszłości, np. renesansowej polifonii niderlandzkiej, na której uczyli się i Bach, i Mozart. Studiował *Magnificat* Mikołaja Zielenckiego, pisząc swój *Magnificat*. A w *Pasji Łukaszej* połączył wymyślony przez siebie sonoryzm z wielowiekową tradycją wielogłosowości.

Od 1972 do 1987 roku był rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie. Pewnie miał wtedy jeszcze mniej czasu dla studentów.

– To prawda. Ale 15 lat jego rektorowania było dla uczelni bezcenne – zwłaszcza za czasów komuny, gdy rozciągał parasol ochronny nad uczelnią. To było zupełnie niezwykle.

Na czym to polegało?

– Nie było u nas intensywnej inwigilacji przez esbeków, nie było codziennego szukania bibuły, aresztowań wśród studentów i nauczycieli należących do „Solidarności”. Jeżeli coś trzeba było załatwić, prorektorzy czekali, aż wróci z zagranicy. Rozmawiał z władzami bardzo ostro – jak mu się coś nie podobało, straszył, że zaraz dzwoni do Warszawy, do ministra czy innego partyjnego bossa.

Wykorzystywał swój autorytet...

– Tak, dzwonił i mówił, że jak czegoś nie załatwią, to on w takim razie wycofuje swoje nuty z Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i będzie drukował tylko w Niemczech. Odpuszczali i nie szykanowali nas. Wyklócał się o różne sprawy. Nie pozwolił np. Mieczysławowi Tomaszewskiemu zwolnić z funkcji dyrektora Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Po wyjeździe Jerzego Horwatha za granicę była pani jedyną studentką Krzysztofa Pendereckiego.

– Po paru latach zaczęły u niego studiować Basia Zawadzka, która do dziś pracuje w Akademii Muzycznej w Krakowie, i Teresa Frączkiewicz, córka znanego wykładowcy, autora podręcznika do form muzycznych, z którego się wszyscy uczyliśmy w średnich szkołach muzycznych. Z późniejszych generacji należy wymienić Abła Korzeniowskiego, robiącego karierę w świecie filmu, czy jego doktoranta Karola Nepelskiego.

Miał też zagranicznych studentów...

– Przez 15 lat był rektorem, w latach 1972–1987, potem prorektorem ds. kontaktów z za-

granicą. Po 1989 roku, w nowej rzeczywistości zaczęli przyjeżdżać do niego studenci zagraniczni, a jednocześnie on sam jeździł z wykładami za granicę.

Oprócz regularnych studentów, których uczył w ramach swoich obowiązków w Akademii Muzycznej, miał jeszcze dodatkowych uczniów, chętnie udzielał konsultacji młodym kompozytorom, całkowicie bezpłatnych. Każdy mógł – czy z polskich artystów, czy z zagranicznych – przyjechać do Krakowa i pokazać Pendereckiemu swoje partytury.

Kiedy poznała pani bliżej Krzysztofa Pendereckiego?

– Należałam do pewnej grupy naukowej – to był Zespół ds. Analizy i Interpretacji Muzyki, w którego skład wchodził m.in. Krzysztof Szwejgiert, Teresa Malecka, Regina Chłopicka, Anna Oberc, Roman Kowal, Józef Rychlik i *spiritus movens* naszych działań – Krzysztof Droba. Później dołączyli młodszy – Ewa Siemda i Małgorzata Janicka-Słysz.

W tym czasie zainicjowano dwa festiwale. Jeden w Stalowej Woli – Młodzi Muzycy Młodemu Miastu (MMMM), gdzie zaistniało sławne „pokolenie stalowowolskie”: Eugeniusz Knapik, Aleksander Lasoń, Andrzej Krzanowski, Paweł Szymański. Drugi – Spotkania Muzyczne w Baranowie Sandomierskim pod wodzą Tomaszewskiego. Odbływały się w latach 1976–1981. To były trwające 10 dni sympozja, seminaria i koncerty na zamku w Baranowie oraz w katedrze św. Jakuba w Sandomierzu. Penderecki przyjeżdżał do Baranowa co roku, podobnie jak Witold Lutosławski i Henryk Mikołaj Górecki, pojawił się też Tadeusz Baird. Mieli tam wykłady na temat swojej najnowszej twórczości, np. w Baranowie Górecki pierwszy raz pokazał swoją *III Symfonię* – *Symfonię pieśni żałosnych*, a w katedrze św. Jakuba odbyła się próba generalna przed włoskim prawykonaniem *Te Deum* Pendereckiego dedykowanego nowo obranemu papieżowi Janowi Pawłowi II (WOSPR pod dyktando Antoniego Wita).

Myśmy tam siedzieli jak w jakimś miłym klasztorze. Rozprawialiśmy perypatetycznie po wspaniałym parku. Raz byli tam Zofia Lissa i Jarosław Iwaszkiewicz, regularnie pojawiali się filozof Władysław Stróżewski i historyk sztuki Lech Kalinowski, Józef Patkowski, Stefan Jarociński, Michał Bristiger, Bohdan i Krystyna Pocięjowie. Przyjeżdżali również Zbigniew Osiński (specjalista od Grotowskiego), Zygmunt Mycielski, Gustaw Holoubek z Magdą Zawadzką, Małgorzata Dziewulska, malarz

Jerzy Nowosielski. Nawet Wisława Szymborska. I Anna Kamieńska. Występowali Jerzy Maksymiuk z Polską Orkiestrą Kameralną, Kwartet Wilanowski, Ewa Podleś z Jerzym Marchwińskim i wielu innych czołowych polskich artystów. Tomaszewski potrafił zebrać w jednym miejscu dawniejszych pieścuchów władzy komunistycznej z sympatykami świeżo powstałego Komitetu Obrony Robotników. No i właśnie tam można było sobie pogawędzić z Pendereckim przy winie. Był swobodny i chętny do rozmów, bo panowała tam atmosfera intelektualnej dyskusji.

A Lusławice? Tam też zapraszał.

– Tak, Pendereccy zaprosili nas wszystkich na otwarcie dworu w Lusławicach. Odbyły się tam trzy „prywatne” zorganizowane przez nich festiwale muzyczne, pierwszy w 1980 roku, tuż po podpisaniu porozumień sierpniowych, poświęcony kwartetowi smyczkowemu. Drugi, dwa lata później – pieśni romantycznej, następny, w 1984 roku, znów skupiony na muzyce kameralnej naszej części Europy. Koncerty były w samym dworze, w środkowym pokoju, i na zewnątrz, w ogrodzie, gdzie była wybudowana estrada. W 1991 roku zostałam dyrektorem Filharmonii Krakowskiej, więc nasze kontakty jeszcze bardziej się zacieśniły. Od 1997 roku Elżbieta Penderecka zaczęła robić w Krakowie Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, więc jeszcze bardziej rozwinęła się współpraca z Filharmonią Krakowską, gdzie głównie odbywały się koncerty. Na jesieni tego roku zostałam ministrem kultury, w 2000 roku objęłam dykturę Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Zaczęłam spędzać z Pendereckimi wspólnie wakacje w Jastrzębiej Górze.

Dlaczego państwo Pendereccy tak upodobali sobie to miejsce? Jeździli tam od 1966 roku.

– Najpierw jeździli do Juraty, Krzysztof właśnie tam oświadczył się Elżbiecie, która miała wtedy 17 lat. Ale zakochał się w niej już wcześniej. Zaglądał często do jej rodziców, państwa Soleckich, do ich krakowskiego domu na Długiej (ojciec Elżbiety był koncertmistrzem wiołonczel w Filharmonii Krakowskiej), którzy nie domyślali się celu wizyty – nieśmiała Elżbieta uciekała do swojego pokoju.

Wiemy, że spora część jego utworów powstała w Jastrzębiej Górze. Czy w ogóle chodził na plażę, opalał się?

– Nie, nie lubił być tam zbyt długo. Przychodził na plażę na półtorej do dwóch godzin, po

– Penderecki i młody Romek Polański zakasali rękawy i wyrzucali łopatami miał węglowy. Ideą było stworzenie miejsca na twórczość awangardową. Potem zakorzenił się tam kabaret Piwnica pod Baranami Piotra Skrzyneckiego.

paru godzinach pracy, i nie bardzo rozumiał, jak Elżbieta i ja możemy tak długo tam przebywać. A my chłonęłyśmy ten niepowtarzalny klimat polskiego morza, poza tym dla Elżbiety te trzy-cztery tygodnie absolutnego odpoczynku od niezwykle intensywnego życia – bo co tu dużo mówić, to przecież ona przez całe bogate życie z wielkim kompozytorem dźwigała ciężar organizowania jego aktywności – były ważnym czasem regenerowania sił. Wieczory spędzaliśmy zawsze razem, odwiedzając okoliczne restauracje, Krzysztof był wielkim smakoszem, ciągle żądnym nowych kulinarnych wrażeń.

A w morzu pływał?

– Umiał, ale mu się nie chciało. Dawno miał za sobą czasy młodości, gdy podejmował się różnych wyczynów, jeździł szybko samochodem, potrafił pędzić z Elżbietą z Berlina swoim sportowym mercedesem po tych ówczesnych słabych polskich drogach bez autostrad, aby w weekend zobaczyć dzieci.

Mało znany jest epizod z jego życia związany z Piwnicą pod Baranami. Był rok 1956, post-stalinowska odwilż, młodzi dostali od miasta tę piwnicę na klub młodzieży twórczej. To była piwnica na węgiel, więc dostali warunek, że sami ją sobie oczyszczą. Penderecki i młody Romek Polański zakasali rękawy i wyrzucali łopatami miał węglowy. Ideą było stworzenie miejsca na twórczość awangardową. Potem zakorzenił się tam kabaret Piwnica pod Baranami Piotra Skrzyneckiego. Penderecki powiedział: „Zobaczyłem, że oni jednak trochę za dużo tam wszyscy piją i że ja nic w życiu nie osiągnę, jeśli będę z nimi siedział”. I przestał przychodzić.

Podobno był koneserem win. Ale nie do tego stopnia, żeby pić po „piwnicznemu”?

– Penderecki nie miał w sobie skłonności do dekadencji jak Skrzynecki czy zmarła niedawno Ewa Demarczyk. Miał w sobie dyscyplinę, był bardzo pracowity. Rozwinął to w sobie w dzieciństwie dzięki dziadkowi Bergerowi, który mu płacił za ćwiczenie na skrzypcach. Bergerowie to była rodzina protestancka, która w Polsce przeszła na katolicyzm, ale zachowała protestancką etykę.

Czy był oddany przyjaciołom?

– Bardzo. Był przede wszystkim szalenie serdecznym, ciepłym człowiekiem, niepozbowionym, owszem, szczypty złośliwości, ale to były miłe żarty, nie żeby komuś dokuczyć. Był człowiekiem raczej skrytym, owszem, miał urok osobisty, ale rzadko z niego korzystał. Otwierał się tylko przy bliskich przyjaciołach.

Mówił, że lubił się „schować do borsuczej nory”, a jednocześnie wciąż bywał w świecie,

ciągle na jakichś bankietach. Musiał na nie chodzić, żeby promować swoją markę.

– Zbyt długie siedzenie na bankietach go denerwowało, zawsze męczył Elżbietę, żeby już wyjść. On bawić się lubił w gronie przyjaciół, jak wspomniałam, a takie bankietowanie wśród obcych, na pokaz, go bardzo męczyło. Poza tym zawsze miał w głowie kolejne plany kompozytorskie, zamyślał się i chciał iść pisać.

Jak radził sobie ze sławą?

– Znał swoją wartość. Nie dał sobie w kaszę dmuchać i nie tolerował stwierdzeń, że dopiero czas pokaże rangę jego twórczości. Odbierano go czasem jako człowieka ironizującego. Trzeba wiedzieć, że było w nim dużo przekory. Nie znosił pompy i patosu. Lubił w ten nadęty balon wbić szpilkę i go przekłuć. Potrafił np. powiedzieć: „Nie rozumiem, co to znaczy »twórca narodowy«”. A sam był przecież jednym z największych twórców narodowych, o czym świadczą *Polskie Requiem*, *Te Deum*, *Pieśni zadumy i nostalgii*. Nie uciekał od wskazywania ważnych punktów historii Polski.

A wie pani, że właściwie dzięki Pendereckiemu wróciłam do wiary?

Jak to?

– Między 18. a 30. rokiem życia byłam całkowicie niewierząca. Nie to, że miałam coś przeciwko Kościołowi i księżom, po prostu wiara we mnie wygasła. Ratunku szukałam w lekturze współczesnej filozofii chrześcijańskiej – Teilharda de Chardin, G. H. Marcela, ale nic nie pomagało. Przestałam praktykować. Wiara wróciła, gdy postanowiłam napisać referat o postaci Szatana w *Raju utraconym* u Milтона i Pendereckiego.

Od Szatana do Boga...

– Mój tekst wygłosiłam na konferencji naukowej w krakowskiej Akademii Muzycznej, ukazał się potem drukiem w zeszytach naukowych. Dużo czasu zajęło mi jego napisanie, musiałam przegryźć się przez wiele lektur, ale najważniejszą była Biblia. Chciałam poznać wszystko, co ona mówi o Szatanie, więc przeczytałam ją od deski do deski. To była Biblia Tysiąclecia, pierwsze wydanie, gdzie używa się słowa Jahwe, nie Pan. Gdy byłam w dwóch trzecich lektury Starego Testamentu, stałam się na powrót osobą wierzącą – w Jahwe, wróciłam do wiary nie przez słowa Chrystusa, tylko Jego Ojca.

To rzeczywiście łaska wiary, aby uwierzyć w Jahwe, który jest Bogiem tak okrutnym.

– Ale przecież każdy rabin pani powie, że Adonai zawsze stoi ponad Elohim, miłosierdzie nad sprawiedliwością.

A sam Krzysztof Penderecki – był wierzącym czy agnostykiem?

– Nie był agnostykiem. Byłam kiedyś świad-

kiem, jak dziennikarz go o to zapytał, tak dość natęcznie: „A czy pan w ogóle jest człowiekiem wierzącym?”. A Krzysztof odpowiedział: „A czy mógłbym, będąc człowiekiem niewierzącym, napisać *Credo*?”. Myślę, że był tym poszukującym wierzącym, który chce wierzyć i przez całe życie szuka relacji z Bogiem. Świadczą o tym jego utwory. A jaką miał z Bogiem tę relację, to jego własna tajemnica, którą wziął do grobu. Łaska dziecięcej wiary, jaką miała jego matka Zofia, nie była mu dana. Ale przypominę, że Matka Teresa z Kalkuty powiedziała, że nigdy nie dostała łaski obcowania z Bogiem.

Gdyby miała pani wymienić pięć jego utworów, które ceni pani najwyżej...

– Kocham *Przebudzenie Jakuba*, to według mnie klucz do jego przemiany stylistycznej. Napisałam referat *W poszukiwaniu genezy przemiany stylistycznej u Krzysztofa Pendereckiego*, w którym to udowadniam. Jedną nogą stoi jeszcze w awangardzie, a drugą już w tym neoromantycznym okresie, który wkrótce miał się zacząć. Z symfonii najwyżej cenię pierwszą, która też jest jeszcze awangardowa, jeśli chodzi o środki, ale konstrukcja już jest czymś nowym. *Król Ubu* – wspaniała opera tragikomiczna, gdzie pokazał swoje zdolności mimikry do rozmaitych stylów muzycznych – Richarda Straussa, Mozarta, Wagnera, Verdiego i Czajkowskiego. Doskonale bawił się tam tymi konwencjami.

Z dzieł kameralnych: *Kwartet klarnetowy i III Kwartet smyczkowy „Kartki z niezapisanego dziennika”*.

Z oratoryjnych – co by nie powiedzieć – *Polskie Requiem*. Mogę podziwiać *Pasję Łukaszową*, ale *Polskie Requiem* jest dla mnie wstrząsające.

Ale i *Siedem bram Jerozolimy*. A i *VIII Symfonia „Pieśni przemijania”*, owoc jego miłości do wielkiej poezji.

Jutrznia?

– Cały czas się upominam, żeby na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w końcu ją wykonać, ale skład jest olbrzymi i to pociąga za sobą duże koszty. Może uda się wprowadzić to w program przyszłorocznej edycji „Beethoven i sacrum”. **BM**

Joanna Wnuk-Nazarowa – dyrygentka i kompozytorka, minister kultury w latach 1997–1999. Filharmonią Krakowską kierowała w latach 1991–1997. Przez 18 lat (2000–2018) była dyrektorką naczelną i programową Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Inicjowała tam m.in. biennale Festiwal Prawykonania – Polska Muzyka Najnowsza. Walnie przyczyniła się do wybudowania nowoczesnej siedziby NOSPR w Katowicach i powstania jednej z najlepszych sal koncertowych w Europie.

Nie mówił dużo, fanta- stycznie słuchał

Michał Klauza

o dyrygowaniu *I Symfonią* i *Agnus Dei*

1.

Moje pierwsze zetknięcie z muzyką Krzysztofa Pendereckiego w roli dyrygenta było jednocześnie pierwszym moim osobistym spotkaniem z tym wyjątkowym człowiekiem. Pracowałem wtedy jako asystent dyrygenta w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej i przygotowywałem dla Profesora wykonanie jego *Siedmiu bram Jerozolimy*, które miało być zaprezentowane w Pekinie. Miałem świadomość rangi tego wydarzenia i odpowiedzialności, jaka na mnie spoczywa. Spodziewałem się surowej, bezdyskusyjnej oceny, tymczasem otrzymałem coś zupełnie przeciwnego. Profesor był bardzo serdeczny i wdzięczny za moją pracę, miał też wyjątkowy dystans do siebie i swojej twórczości. Pamiętam jedną scenę z próby, którą osobiście prowadził. Okazało się, że w nutach pierwszych i drugich skrzypiec jest rozbieżność. Jedni mieli zapisany dźwięk „e”, a drudzy „es”. Gdy padło pytanie, która wersja jest właściwa, Profesor popatrzył w partyturę, zadumał się chwilę i odpowiedział z uśmiechem: „W sumie to nie wiem, co kompozytor chciał tu napisać”. Potem oczywiście ustalono wspólną wersję, ale ta historia to znakomity przykład tego, jakim był człowiekiem. Praca z nim to była czysta przyjemność.

2.

W 2010 roku, gdy zacząłem pracę w katowickiej Narodowej Orkiestrze Symfonicznej Polskiego Radia, nastąpiła pewna intensyfikacja moich artystycznych wykonań muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Zaczęło się od tego, że na prośbę Joanny Wnuk-Nazarowej w zaledwie trzy tygodnie przygotowałem kilka utworów Krzysztofa Pendereckiego na festiwal w Erywaniu. Były wśród nich m.in. *Psalmy Dawida*, *Chaconne* i dwie *Sinfonietty*. Dobrze pamiętam, jak wielką przyjemność sprawiło mi uczenie się tych kompozycji i poznawanie ich różnorodności stylistycznej. Od zawsze szczególnie bliskie były mi dzieła wokально-instrumentalne – w tym repertuarze Krzysztof Penderecki jest absolutnym mistrzem. Jego muzyka doskonale oddaje znaczenie, emocje i sens każdego słowa w tekście.

3.

W Erywaniu przez kilka dni poznałem Profesora bliżej, także prywatnie. Rozmawialiśmy o jego ogrodzie, o drzewach, które lubił. Nie mówił dużo. On nigdy nie mówił dużo, za to fantastycznie słuchał, a gdy już się odezwał, to nie musiał używać wielu potocznych zdań, by dotrzeć do sedna sprawy. To były niezwykle konkretne rozmowy, a jednocześnie wyjątkowo inspirujące. Dość powiedzieć, że odczuwając potem coraz silniejszą potrzebę bliskiego obcowania z naturą, dwa lata temu ostatecznie wyprowadziłem się z miasta, znalazłem drewniany dom w lesie i mieszkam teraz wśród sosen. W takim miejscu człowiek inaczej postrzega czas, odnajduje w sobie spokój i unika pośpiechu. To właśnie coś, co miał w sobie Krzysztof Penderecki. Nigdy i nigdzie się nie spieszył ani też nikogo nie poganiał.

4.

Na tegorocznym festiwalu poprowadzę wykonanie utworu, który od pewnego czasu powoduje u mnie wyjątkowe emocje. *Agnus Dei* to kompozycja, w której każdy dźwięk, każdy akord mają ogromny emocjonalny ładunek. Tak jest zawsze wtedy, gdy wykonuje się je jako część *Polskiego Requiem*, ale osobiście jeszcze mocniej przeżywam tę muzykę, odkąd zabrzmiała w filmie *Katyn* Andrzeja Wajdy. Połączenie jej z tamtymi obrazami to coś, co za każdym razem, gdy o tym myślę, powoduje równie silne, równie głębokie poruszenie.

5.

Innym szczególnie ciekawym i ważnym dla mnie utworem Krzysztofa Pendereckiego, nie tylko ze względu na datę powstania zbieżną z moimi urodzinami, jest z pewnością *I Symfonia*. Dyrygowałem nią całkiem niedawno, dwa lata temu, na festiwalu Trzy-Cztery-Ry. Ta partytura to wyzwanie dla dyrygenta. Logika formy była dla mnie jasna, rozumiałem plany kolorystyczne, byłem w stanie bez problemu opracować materię muzyczną, pojawił się natomiast do rozwiązania problem z dziedziny dyrygenckiej „kuchni”. 80 procent tej symfonii zapisane jest bez kreski taktowej. Gra się je *ad libitum*, dlatego utwór ten brzmi za każdym razem nieco inaczej. Ale właśnie dlatego, że 80 procent zapisu nie jest ściśle określone, muzycy potrzebują czytelnych wskazówek. Tempo utworu bywa na tyle szybkie, że nie każdy gest dyrygenta by się sprawdził i był czytelny. Wpadłem wtedy na prosty, ale jak się okazało skuteczny pomysł – dyrygując, pokazywałem orkiestrze palcami cyfry odpowiadające konkretnym numerowanym strzałkom zapisanym w głosach. Zagraliśmy i wyszło fantastycznie, dając nam możliwość pójścia dalej w rozmowie o szczegółach interpretacji.

6.

Wszyscy głęboko przeżyliśmy odejście Krzysztofa Pendereckiego, ale myślę, że kompozytor tak naprawdę nigdy nie umiera. Zostają jego dzieła, które żyją dzięki artystom. To naszym zadaniem jest wykonywać jego utwory i nieść dalej pamięć o kompozytorze. Droga, którą przeszedł Krzysztof Penderecki w swojej twórczości, sprawia, że ta muzyka będzie trwała i nigdy nie zostanie zapomniana.

Notował **Maciej Łukasz Gołębiowski**

Raj jeszcze nieutracony

Dorota Kozińska o *Raju utraconym*

1.

To dziecko nie pchało się na świat i miało ku temu powody. Głosy protestu podniosły się już w 1973 roku, kiedy zaledwie czterdziestoletni kompozytor z Polski, opromieniony skandalizującym sukcesem *Diabłów z Loudun*, otrzymał od Lyric Opera of Chicago zamówienie na dzieło sceniczne uświetniające obchody 200-lecia Stanów Zjednoczonych. Amerykańscy twórcy nie kryli oburzenia. Krzysztof Penderecki tym bardziej uniósł się honorem: porwał się na przedsięwzięcie iście wizjonerskie: muzyczne ujęcie Miltonowskiego *Raju utraconego*, który uchodzi za najwybitniejszy epos religijny w dziejach chrześcijaństwa. Postanowił skomponować coś w rodzaju opery-oratorium, dzieło zaliczone później do gatunku *sacra rappresentazione*. Nawiązał współpracę z Christopherem Fry’em, angielskim poetą i dramaturgiem, który dokonał tyleż karkołomnej, co mistrzowskiej adaptacji poematu Milтона: wydestylował z niego esencję, ograniczając się do wyboru zaledwie 1500 wersów, czasem odrobinę sparafrazowanych, by uwypuklić „ludzki” wymiar narracji.

Prace nad opowieścią o Adamie i Ewie komentowaną głosami chóru, Boga i samego Milтона przeciągnęły się daleko poza wyznaczony termin. Nie obyło się bez napięć i konfliktów zarówno z wykonawcami, jak i zespołem inscenizatorów. Reżyser Virginio Puecher demonstracyjnie złożył rezygnację na kilka dni przed próbą generalną. Premiera odbyła się przeszło dwa lata później niż planowano – 29 listopada 1978 roku. Pochłonęła niewyobrażalne jak na tamten czas koszty. Zwabiła do gmachu Civic Opera dziesiątki krytyków z całego świata. Spotkała się z przyjęciem ciepłym, dalekim jednak od entuzjazmu.

2.

Publiczność sprawiała wrażenie zdezorientowanej – spodziewała się „prawdziwej” opery. I poniekąd ją otrzymała. Potężnie zakrojone dzieło okazało się jednak znacznie bardziej skomplikowane pod względem dramaturgicznym.

Penderecki zbudował swój *Raj* na fundamencie trzech odmiennych języków dźwiękowych odzwierciedlających światy Boga, Szatana i ludzi. Wszystkie nieustannie się z sobą ścierają – Adam i Ewa przemawiają w miękkich interwałach tercji, głos Boga manifestuje się w doskonałych oktawach, obecność Szatana daje o sobie znać niepokojącym brzmieniem trytonów.

Szatan jest tu godnym przeciwnikiem Stwórcy, a śpiewająca kontratenorem Śmierć jest nie tylko tą, którą przywiodły na świat *nieposłuszeństwo Człowieka i owoc z zakazanego drzewa*, ale i tą, która daje początek „prawdziwemu” życiu.

3.

To już nie był Penderecki młody i gniewny. *Raj utracony* wyznaczył punkt zwrotny w jego karierze. Kompozytor skłonił się w stronę muzycznych tradycji. Partie wokalne nakreślił z iście wagnerowskim rozmachem. Wprowadzenie na scenę labędzia uwypuklił cytatem z *Preludium do Lohengrina*. Chórowi kazał powitać Mesjasza nawiązaniem do *Pasji Janowej* Bacha. Harmonika *Raju utraconego* chwilami przywodzi na myśl język dźwiękowy Mahlera i Richarda Straussa, gdzie indziej wzbudza z kolei skojarzenia z partyturami Ravela i Messiaena.

Penderecki przypisał poszczególnym osobom dramatu nie tylko charakterystyczne motywy interwałowe, lecz i konkretne barwy w orkiestrze, ułatwiając słuchaczowi nawigację w gąszczu symboli – niczym Wagner w *Pierścieniu Nibelunga*.

4.

Monumentalny, statyczny, niełatwy w odbiorze *Raj utracony* prowokował odtąd żarliwe i sprzeczne opinie. Po kolejnych spektaklach, między innymi w Mediolanie, Stuttgarcie, Münsterze i Wrocławiu, rodził pytania o sens adaptacji tak złożonego arcydzieła literackiego, o wkład Pendereckiego w spór nad rolą artysty, o specyficzną estetykę dzieła i niesione przez nie emocje. Przesłanie *Raju* dotyka fundamentalnych spraw człowieczeństwa. Warto je teraz roztrząsać – w okolicznościach, które wyznaczają punkt zwrotny w dziejach naszej kultury.



JACEK GIŁUŃ

Raj utracony w reżyserii Marka Weissa-Grześnińskiego ze scenografią Andrzeja Kreutza Majewskiego, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 1993





Elżbieta i Krzysztof Pendereccy w obiektywie Janusza Marynowskiego, 2018

Penderecki i rock-opera

Wspólną wizytę
w Moskwie wspomina
Aleksander Laskowski

1.

Rozmowy z Krzysztofem Pendereckim przypominały wpatrywanie się w fale na Bałtyku. Fale, które zawsze biegną inaczej, niż podpowiada nasza wyobraźnia ukształtowana przez doświadczenie codzienności. Znikał nagle. Albo niespodziewanie wznosił się ponad linię horyzontu, żeby po chwili schować się ponownie w głębi siebie.

Los sprawił, że spotykaliśmy się wielokrotnie, najczęściej poza Polską. Przypomina mi się wizyta w Moskwie w 2016 roku – kompozytor przyjechał do rosyjskiej stolicy, żeby wziąć udział w wykonaniu *Pasji według św. Łukasza* prezentowanej wówczas po raz pierwszy w „nowej” Rosji (bo *Pasja* była wcześniej wykonywana w ZSRR). Na próbach panowało ogromne napięcie. Obecność Pendereckiego paraliżowała chór, który w efekcie śpiewał nie najlepiej, co rozstrajało kompozytora, to zaś jeszcze bardziej paraliżowało chór. Na szczęście w końcu wszystko poszło znakomicie.

2.

W przeddzień koncertu do swojego teatru musicalowego zaprosił państwa Pendereckich zaprzyjaźniony z nimi Michaił Szwydkoj. Teatr miał wówczas siedzibę daleko poza centrum Moskwy, a jechać do niego musieliśmy w godzinach szczytu, w największych korkach. Limuzyna czekała przed hotelem, tuż koło Teatru Bolszoi. Krzysztof Penderecki pojawił się w lobby o umówionej godzinie. „Tu mają dobre espresso – powiedział – siądziemy i poczekamy na moją żonę. Bo mojej żony nikt nigdy nigdzie nie poganiał”.

Nasz samochód nie miał szansy zdążyć na czas, więc Eugenia Dąbkowska, moja koleżanka z Instytutu Adama Mickiewicza, zadzwoniła uprzedzić dyrektora teatru, że się spóźnimy. „Bez Maestro Pendereckiego nie zaczniemy. Wstrzymujemy spektakl” – brzmiała odpowiedź. Teatr był wypełniony po brzegi. Weszliśmy do niego spóźnieni ponad 30 minut. Na widowni – na wpół wyciemnionej – biała, idealnie odprasowana koszula Profesora wyglądała jak srebrny obłok, na którym skupiło się światło księżyca. W długiej drodze od drzwi do naszych miejsc towarzyszył nam

Penderecki na siedem

Podsumowuje Adam Suprynowicz („Ruch Muzyczny”)

z trudem powstrzymywany szept pozostałych widzów, który po sali rozchodził się niczym szelest liści na wietrze: „Penderecki... To Penderecki... To Penderecki przyszedł...”.

3.

Usiedliśmy. Światło na widowni powoli wygasło. Zanim kurtyna zdążyła się w pełni podnieść, oparcia foteli zaczęły drżeć. W ruch wprawiał je miarowy beat perkusji. Perkusji rockowej, której brzmienie przywodziło na myśl złote lata ukrywającej się w osiedlowych garażach kontrkultury. Po chwili dołączyły zgrzytające strunami gitary. Zaczął się show, o którym od kilku miesięcy mówiła cała Moskwa. Rock-opera *Zbrodnia i kara* na motywach powieści Fiodora Dostojewskiego według pomysłu Andrieja Konczałowskiego i skomponowana przez Eduarda Artemjewa. Ogarnęła mnie panika: *Przyprowadziłem profesora Krzysztofa Pendereckiego – mówiłem w myślach sam do siebie – na rosyjską rock-operę. Pytał mnie wcześniej, czy już to widziałem. A widziałem. To koniec.*

Przez cały wieczór ukradkiem zerkałem na Profesora. Siedział nieruchomo. Nieprzenikniony i pełen majestatu. Hieratyczny bardziej nawet niż jego własne popiersie dłuta Adama Myjaka, które stoi w Luśławicach. Gdy hardrockowe dzieje Raskolnikowa wreszcie dobiegły końca, Krzysztof Penderecki odwrócił się do mnie powoli i – patrząc mi prosto w oczy – swym charakterystycznym głosem powiedział: „No, no... Bardzo dobre to było, bardzo dobre”. Zamilkł. Po dłuższej chwili dodał: „Warto by to było w Polsce pokazać. Może nawet w operze w Warszawie, bo tam od czasu moich *Diabłów* nie dają nic mocniejszego”.

4.

Opuszczający salę widzowie robili Pendereckiemu zdjęcia telefonami, podchodzili też poprosić o autograf na tym, co akurat mieli w dłoniach, czyli na programie *Zbrodni i kary*. Krzysztof Penderecki podpisywał. W końcu poprowadzono nas do bufetu, gdzie czekała pozornie zaimprovizowana, w gruncie rzeczy zaś przygotowana z wielkim rozmachem kolacja. Gości zaproszono niewielu. Andrieja Konczałowskiego wśród nich nie było, bo był chory, ale przez przyjaciół przekazał pozdrowienia. Był za to kompozytor Eduard Artemjew, który wyraźnie krępował się podejść do sławnego kompozytora. Profesor Penderecki podszedł więc do niego. Panowie spojrzeli sobie w oczy i nie mówiąc ani słowa, padli sobie w objęcia. Był to początek wieczoru, który trwał w najlepsze do późnej nocy, błogo, acz miarowo kołysząc się *à la manière russe*.

Nie potrafię wyobrazić sobie swojego myślenia o muzyce współczesnej i towarzyszenia jej od bez mała 30 lat bez Krzysztofa Pendereckiego. Myślę, że nie tylko ja tak mam, że to cecha charakterystyczna wielu roczników Polaków, którzy wyrosli w czasach działalności kompozytora i dla których hasło „Penderecki” było pierwszym skojarzeniem z muzyką współczesną, jakkolwiek ją definiować.

Pierwsze i najważniejsze: awangarda. Utwory z lat 60. XX wieku zlewają mi się w jedno, nie wiem, który był pierwszy: może *Tren – Ofiarom Hiroszimy*? Nie umiem zdecydować się na utwór najbardziej ulubiony z tego okresu. *I Kwartet smyczkowy? Polimorfia? Fluorescencje?* Ostatnie odkrycie: w pewnym sensie retrospektywna, bo pochodząca z 1971 roku *Partita*? Wszystko obraca się jak w kalejdoskopie, bo nie o osobny byt tych utworów mi chodzi, ale o wczesne odkrycie, że brzmień spoza oczywistego wyboru wytresowanego w szkole muzycznej można użyć do wyrażenia emocji nieosiągalnych innymi środkami. Że ból, gniew, dziwność, niepokój, lęk, światło, ciemność, gęstość, miękkość, fizyczność, dotykarność, gonitwę myśli, niespójność przeżywania świata można wyrazić dobitniej, niż czynią to twórcy klasyczno-romantyczni albo muzyka popularna. Że jest to dziedzina, w której Krzysztof Penderecki utrafił w sedno. Po raz pierwszy.

Drugie: *Pasja*. Wiele już powiedziano. Teraz trzeba słuchać i patrzeć, jak przegląda się w niej współczesne chrześcijaństwo. Nawet jeśli nie zawsze jest to przyjemny widok.

Trzecie: utrata. Niektórzy twierdzili, że Penderecki zdradził awangardę, on sam tłumaczył, że widział to inaczej. Dla mnie jednak jest to nadal rzecz trudna do zrozumienia, bo z biegiem lat mam narastające poczucie, że coraz bardziej się ta twórczość ode mnie oddala. Obcość *Raju utraconego*, bariera *II Symfonii*, trudna do przebrnięcia. To świat obcy, nieprzyjazny, ufundowany, zdawałoby się, na radykalnym odrzuceniu tego, w co wierzę.

Czwarte: wyjątki. Momenty, w których nagle prześwieca ufność, w których można dać się ponieść. *Polskie Requiem. Pieśń Cherubinów. Czarna maska. VIII Symfonia. III Kwartet smyczkowy*. W nich spojenie wszystkich elementów twórczości Krzysztofa Pendereckiego, które przecież – jak bardzo miał rację, podkreślając ten fakt! – wciąż z biegiem lat są obecne w jego muzyce (mimo estetycznych zwrotów), wywołuje wrażenie dotknięcia sedna. Sądzę, że każdy, kto wadzi się z wyborami dojrzałego i późnego Pendereckiego, ma takie „czule miejsca”. I nie należy myśleć o tym jako o słabości. To przecież cecha wybitnych artystów – że są w stanie przekroczyć nasze najtwardsze zasady, są w stanie przekonywać, pozostając odmienni od nas. Tak bardzo nam tego potrzeba dziś, w epoce głuchych monologów.

Piąte, które wzmacnia jeszcze poprzednie: przekroczenia. Momenty nieakceptowalne, rażące, rzadziej komentowane – bo albo odrzucane, albo pudrowane. Utwory, o których trudno się rozmawia zarówno na bankietach, jak i podczas uczonych dyskusji w gronach dogmatyków. Kolejna cecha niezbędna dla artystycznej wielkości i świeżości. Penderecki lubił czasem „dociskać pedał gazu”, przygniatać, przesuwając granice. Nawet jeśli nie zawsze „współgrał” z całością, to coś mnie w tych dziełach fascynuje. W *Dies irae* i *VII Symfonii* „*Siedem bram Jerozolimy*” jest to obnażenie najsilniejszych emocji, przemieniające górnolotny patos w dotknięcie tajemnicy. W operze *Ubu Rex* – bezlitosna drwina z pustego narodowego *decorum*; dowód, że Penderecki nie był jego zakładnikiem.

Szóste: prawo do niekrzywdzącego bycia sobą, nawet jeśli komuś się to nie podoba.

Siódme: nadzieja, że muzyka Krzysztofa Pendereckiego dopiero zacznie w nas dojrzewać i zaczniemy trzeźwiej ją oceniać. Mniej brązu, więcej myślenia. Nie wierzę, że on sam by się z tym nie zgodził.

Próba z Sinfonią Varsovią
w Fuzhou Strait Culture
and Art Centre w Chinach

© JANUSZ MARYNOWSKI



– Naszym najważniejszym projektem cyfrowym jest obecnie strona internetowa Ogród Krzysztofa Pendereckiego z jego muzyką i wirtualnym spacerem po łusławickim arboretum – mówi **Barbara Schabowska**, dyrektorka Instytutu Adama Mickiewicza.

INSTYTUT ADAMA MICKIEWICZA



Pokazujemy Polskę jako kraj nowoczesny

Anna S. Dębowska: Od 9 czerwca tego roku jest pani dyrektorką Instytutu Adama Mickiewicza. Jakie pani przyjęła kierunki działania?

Barbara Schabowska: – Instytut Adama Mickiewicza jest narodową instytucją kultury, która działa od 20 lat. W jego statucie mowa jest o prezentacji kultury polskiej za granicą, inicjowaniu międzynarodowej współpracy i wymiany kulturalnej w zgodzie z założeniami polityki zagranicznej i zagranicznej polityki kulturalnej. Dla mnie szczególnie ważny jest ten drugi komponent – międzynarodowa współpraca, budowanie relacji – bo bez niego stała obecność polskiej kultury i sztuki na świecie jest dużo trudniejsza do zrealizowania. Dlatego osią nowej koncepcji działania jest model „swatki” polegający na współpracy z partnerami, a nie tylko na finansowaniu zagranicznych projektów. Wierzę, że stworzy to realną możliwość międzynarodowej wymiany kulturalnej i przyniesie trwały efekt zainteresowania polską kulturą wśród publiczności zagranicznej, z jednoczesną korzyścią dla wielu instytucji kultury w Polsce.

Jeśli chodzi o geografę, to jest ona oczywiście zgodna z kierunkami polskiej polityki zagranicznej, a nasze preferencje to Europa, Ameryka Północna i Azja. Chcę wzmocnić naszą obecność we Francji i w Niemczech – dawno nie było dużej polskiej wystawy w Niemczech organizowanej przez IAM, dlatego z nadzieją myślę o planowanej na rok 2022 ekspozycji w Monachium. Zależy mi też na stałej obecności Izraela w naszych działaniach podmiotowych. Kontynuujemy współpracę po ubiegłorocznych prezentacjach polskiej kultury w Izraelu, m.in. premierze

Pasażerki Mieczysława Weinberga w Tel Awiwie. Musimy się przy tym kierować specyfiką rynku w danych obszarach, np. w Azji silną pozycję ma polski teatr, co jest rezultatem wieloletnich działań IAM, za to w Wielkiej Brytanii dobrą marką cieszy się muzyka polska.

Jesienią ubiegłego roku w prestiżowej londyńskiej Wigmore Hall miała się odbyć wielka prezentacja muzyki Mieczysława Weinberga obejmująca kilkanaście koncertów. Rewelacyjny Danel Quartet zdążył tam przed pandemią wykonać część jego kwartetów smyczkowych. To rzeczywiście świadczy o zainteresowaniu Brytyjczyków muzyką polską.

– John Gilhooly, dyrektor generalny i artystyczny Wigmore Hall, jest fascynatem naszej muzyki. Weinberga chciał mieć tam od dawna. Niestety, z powodu koronawirusa ten cykl się w pewnym momencie zatrzymał. Sama Wigmore Hall musiała zweryfikować swoje plany. Rozpoczęła jednak sezon artystyczny w połowie września tego roku, wpisując weń również kontynuację prezentacji kwartetów smyczkowych Weinberga, także w wersji online. Jednak większość koncertów z muzyką polską została przełożona na lata 2021–2022.

Pandemia to trudny okres na początek dyrekcji.

– Jest to wiano, które otrzymałam od losu. A mówiąc poważnie – innowacje biorą się z ograniczeń. Cały zespół Instytutu pracował w ostatnim czasie bardzo intensywnie. Błyskawicznie przedstawiliśmy się na pracę zdalną. Wykorzystujemy ten czas na programowanie i przygotowanie koncepcji na przyszłość. W IAM odbywa się w tej chwili kilka równoległych procesów związanych z opracowywaniem strategii filarowych.

Chcemy przyjąć nowy regulamin organizacyjny, zaakceptowany już przez MKiDN, dzięki któremu powołamy dwa nowe wydziały: marketingu oraz badań i ewaluacji. Tak duża instytucja jak IAM, obejmująca swoim działaniem kilka kontynentów, zasługuje na rzetelny wydział ewaluacji projektów.

A jeśli chodzi o działania producenckie?

– Mimo czasu, który nie sprzyja kulturze i sztuce, czyli dziedzinom opartym na relacji i spotkaniu z drugim człowiekiem, chcemy inicjować i współtworzyć duże wydarzenia artystyczne na międzynarodową skalę, które mają szansę odbić się znaczącym echem medialnym. Rok 2021 zostanie prawdopodobnie ogłoszony Rokiem Stanisława Lema – biorąc to pod uwagę, przygotowujemy wiele projektów: wystawy, spektakle, publikacje i działania online.

Pandemia jest sprawdzianem dla instytucji kultury, w tym takiej jak nasza – na ile potrafimy wzmocnić i wspierać działania naszych partnerów, tak by polska kultura nie zniknęła z radarów międzynarodowej publiczności.

Do planów związanych z Rokiem Lema należy również konkurs kompozytorski „The Science of Fiction” ogłoszony przez IAM wspólnie z Klangforum Wien?

– Jurorami są w nim m.in. Agata Zubel i Georg Friedrich Haas. Wskażą dwóch młodych kompozytorów, którzy na zamówienie Klangforum Wien i IAM skomponują dwa krótkie utwory. Oprócz tego zamówiliśmy u Cezarego Duchnowskiego duży utwór inspirowany Lema, a u Aleksandra Nowaka rodzaj dramatu muzycznego na podstawie jednego z tekstów Lema. Wszystkie one mają zabrznieć na zorganizowanym przez nas i Austriaków festiwalu

lemowskim „The Science of Fiction” w Wiedniu, ale też w Polsce – w Katowicach, Krakowie i na Warszawskiej Jesieni.

Chcemy też nawiązać wieloletnią współpracę z Klangforum Wien – uważam, że takie działania mają większy sens niż organizowanie jednorazowych wydarzeń. Rozmawiamy także z Peterem Kainrathem, szefem Klangforum, o projekcie, który zatytułowaliśmy *The Power of Poland*. To będzie czteropłytowy box z najnowszą polską muzyką, każda płyta oparta na innym koncepcie. Jeden z nich na pewno będzie dotyczył Lema, ale interesują nas też polskie kompozytorki. Z kolei w Dubaju na otwarciu polskiego pawilonu IAM pokaże instalację *Solaris* wykorzystującą muzykę Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia.

Sformułowała pani 10 filarów programowych Instytutu Adama Mickiewicza na najbliższe lata. Jak te filary?

– Wymienię dwa, które mówią o tym, **jak** chcemy działać: to relacje i empatia, oraz przykładowe filary programowe: Lem – myślenie o przyszłości, duchowość, nowa tradycja, awangarda, polski romantyzm. Marzę o tym, żeby w przyszłości te filary znalazły wspólny mianownik, który dzisiaj nazywamy roboczo „polska: kultura na serio”.

Istotna zmiana, którą chcemy przeprowadzić w zespole programowym i nowym zespole marketingu Instytutu, polega na tym, że będziemy wychodzić od komunikatów wywiedzonych z wartości np. „Old is the new new”, a później do tego komunikatu we współpracy z partnerami znajdziemy lub zaplanujemy działania, wydarzenia, projekty. Chcemy, żeby publiczność odczuła, doświadczyła tego, co jest ważne i unikalne w naszej kulturze i sztuce.

Nowa tradycja? Czy to nawiązanie do znanego festiwalu radiowego poświęconego muzyce tradycyjnej, ludowej? Ją rzeczywiście warto promować.

– Podkreślam, że nie chcemy być biurem eksportu muzyki, sztuki czy teatru. Są już instytucje, które się tym z powodzeniem zajmują, jak np. Music Export Poland, która działa od dwóch lat i powoli przejmuje rolę naszego 10-letniego programu „Don’t Panic”.

Jak mówiłam, wolimy być „swatką” – nie chcemy kupować u zagranicznych partnerów sal koncertowych, wydarzeń czy nagrań, ale tworzyć relacje pomiędzy polskimi i zagranicznymi instytucjami, co zresztą mieści się w naszym statucie. Oczywiście, część działań to nasze autorskie pomysły, do których zapraszamy współpracujących z nami partnerów. Instytut rocznie realizuje ponad 400 projektów na całym świecie.

Przejawem filaru o nazwie „duchowość”

będzie pewnie festiwal muzyki sakralnej w Wielkiej Brytanii?

– Mamy do dyspozycji wyniki badań pokazujące, z czym na świecie kojarzona jest Polska. Odpowiedzi są różne w zależności od obszaru czy pytania badawczego. Chopin jest przywoływany zawsze. Wśród odpowiedzi pojawia się też Krzysztof Penderecki. Gdy pytanie nie dotyczy kultury, to znajdują się tam również takie postacie jak Karol Wojtyła i Lech Wałęsa, co pokazuje, że dziedzictwo „Solidarności” i polska duchowość są obszarami wartymi promocji. Są też takie obszary naszej kultury, które mówią o nas więcej niż inne i z którymi jesteśmy identyfikowani.

Na rynku muzycznym w Wielkiej Brytanii silną marką jest Paweł Łukaszewski. Zaprosiliśmy go do współpracy w roli dyrektora artystycznego Festiwalu Muzyki Sakralnej, który chcemy na dłużej zainstalować w Wielkiej Brytanii, głównie w Londynie. Zależy nam, by pokazać, że w polskiej muzyce wątki sakralne nie kończą się na Krzysztofie Pendereckim i Henryku Mikołaju Góreckim, ale są rozwijane przez współczesnych kompozytorów.

Na przykład jakich?

– Piotr Orzechowski „Pianohooligan” na nasze zamówienie napisał utwór *Missa sine verbis* na fortepian i kwartet smyczkowy, który składa się z cytatów z Góreckiego, Pendereckiego i Wojciecha Kilara – z ich kompozycji inspirowanych Janem Pawłem II. Jest to nasze zamówienie na 100-lecie urodzin Karola Wojtyły. Premiera *Missa sine verbis* ma się odbyć w listopadzie na festiwalu Romaeuropa w Rzymie.

Zawsze myślałam, że zadaniem IAM, który ma fantastyczne narzędzia i możliwości w ręku, jest dekonstruowanie stereotypów narosłych wokół Polski, a jednym z nich jest polska religijność. Kiedyś chcieliśmy pokazywać Polskę jako kraj nowoczesny.

– Czy Lem i myślenie o przyszłości nie pokazują nas jako ludzi nowoczesnych? To jeden z naszych filarów.

Imponująca liczba zrealizowanych przez IAM projektów, rosnąca zwłaszcza w ostatnich latach, przy jednoczesnym braku silnego, spójnego komunikatu akcentującego specyficzne wartości polskiej kultury rodzi pytania o efektywność i celowość tych działań. Po dwudziestu latach działalności, doceniając dotychczasowe osiągnięcia i wysiłek nawiązania trwałych relacji z prestiżowymi instytucjami zagranicznymi, uznałam, że czas przyjrzeć się komunikatom o polskiej kulturze budowanym przez IAM i zadbać o spójność tego przekazu. Nie będziemy uciekać od tego, co publiczność w danym

miejscu na świecie wie o polskiej kulturze. Będziemy budować swoją narrację i szukać tego, co wspólne dla odbiorców i dla nas. Bo czym jest duchowość? Polscy intelektualiści lewicowi jak Zygmunt Bauman czy Leszek Kołakowski to przecież myśliciele zanurzeni w duchowości. Polska kultura ma swój wyjątkowy wymiar głębi. I to, że taki młody artysta jak Pianohooligan, który zajmuje się też dekonstrukcją Bacha i Pendereckiego, pisze mszę bez słów w XXI wieku, a jednocześnie powstaje z tego naprawdę głębokie dzieło, pokazuje wartość naszej kultury. Podobnie myślę o działalności zespołu Radical Polish Ansambl, który sięga po muzykę źródeł, archaiczną wiejską twórczość i zestawia ją z praktykami kompozytorskimi i improwizacyjnymi nowoczesnej i ponowoczesnej awangardy – by nawiązać tu do wspomnianego filaru „nowa tradycja”.

Silą naszej propozycji jest w tej chwili połączenie tradycji z ciekawymi, progresywnymi prądami.

Co daje współpraca z zagranicznymi partnerami?

– Wiemy np. do jakiej grupy docelowej możemy dotrzeć. Podam przykład. Rozwijamy naszą obecność w Szkocji. Sami Szkoci zaproponowali nam współpracę na 2021 rok, w rozmowach doszliśmy do koncepcji polskiego sezonu Royal National Scottish Orchestra w Glasgow. To będzie 11 koncertów z polską muzyką symfoniczną (Górecki, Penderecki, Kilar, Panufnik, Weinberg). Pretekst jest historyczny – 80. rocznica obrony stoczni na rzece Clyde, w której polski okręt ORP „Piorun” odegrał bardzo ważną rolę. Dodam, że Szkoci zainwestowali znaczne środki w ten projekt i bardzo im na nim zależy, co nas ogromnie cieszy.

Chcę też podkreślić, że bardzo istotna jest dla mnie współpraca IAM z narodowymi i samorządowymi instytucjami kultury. Możemy wesprzeć ich plany, które uznamy za spójne z przyjętą koncepcją programową – poprzez poszukiwania zagranicznego koproducenta i prezentację za granicą niektórych pozycji programowych czy wykorzystanie ich w naszych działaniach.

Obecnie toczone rozmowy z Teatro Real o *Halce* pod dyrekcją Fabia Biondiego w 2023 roku. Ale będziemy też wspierali prezentację Moniuszkowskiej opery *Paria* w reżyserii Grahama Vicka w Berlinie – to przykład naszej współpracy z Teatrem Wielkim w Poznaniu. **BM**

Barbara Schabowska – dziennikarka i menedżerka kultury. Była reporterką radiowej „Dwójki”, w latach 2017–2019 kierowała TVP Kultura. Od 9 czerwca 2020 roku jest dyrektorką Instytutu Adama Mickiewicza.

Giganci, bohaterowie,
herosi ... Czy nam się
to podoba, czy nie, **to**
oni – mocarze kultury
– najsilniej na nas
oddziałują, kształtują
nas i zmieniają. Do
najbardziej wpływowych
w tym gronie należy
Ludwig van Beethoven.
Wciąż jesteśmy jego
spadkobiercami.



Beethoven nasz współczesny

Ewa Szczecińska (Polskie Radio)

Testament Beethovena

Jego postawa – artysty, który nie tyle realizuje zamówienia arystokratów, co sam wpływa na ich gusta – była w jego epoce wciąż czymś niespotykanym. Beethoven nigdy niczego nie traktował połowicznie i kierował się instynktem, który pozwalał mu łączyć dawne z nowym. Powodowała nim nieustająca potrzeba odkrywania, miał też zadziwiającą umiejętność przekonywania możliwych tego świata do swoich śmiałych wizji, co w olbrzymim stopniu przyczyniło się do oszałamiającego sukcesu, jaki odniósł w Wiedniu, ówczesnym centrum kulturalnego świata. Beethovenowska postawa – konsekwentna bez względu na zmieniające się ustroje i granice państw – sprawdza się do dziś. W kwestii ustalenia relacji między artystą a władzą twórca z Bonn nadal pozostaje wzorem. Jego supermaszyną służącą do odkrywania tego, co w muzyce wciąż nieodkryte, był najpierw fortepian, potem rolę tę przejęła orkiestra, wreszcie kwartet smyczkowy. Beethoven przywrócił do łask polifonię, a interwał – tę małą dźwiękową komórkę – uwznioślił, czyniąc go podstawą niezliczonych wariacji i załączkiem wielkiego kosmosu formy. Muzyka naszych czasów również często bywa komponowana w oparciu o jeden nośny gest – to również testament, który zostawił nam Beethoven.

Syn burzliwych czasów

Jako świadek i uczestnik przemian społecznych przełomu XVIII i XIX wieku potrafił ująć w muzyce silne napięcia i emocje swoich czasów, sam będąc przy tym pełen sprzeczności i paradoksów. Idealny nowy człowiek na nowe czasy! Jego stosunków ze szlachetnie urodzonymi mecenasami nie sposób porównać z tym, na co mogli sobie pozwolić jego wielcy poprzednicy – Bach, Haendel, Haydn czy Mozart. Beethoven sięgał, gdzie wzrok nie sięga. Korespondował i prowadził uczone dysputy z książętami i hrabiami, komponował dla nich muzykę, jakiej ani sale koncertowe, ani zamkowe i pałacowe komnaty dotąd nie słyszały. To on pierwszy odniósł sukces jako wolny artysta.

Jego relacje z ówczesną klasą panującą miały też ciemniejszą stronę: Beethoven kochał się w arystokratkach, co nie mogło prowadzić do szczęśliwego finału. Pomimo rewolucji francuskiej bariery społeczne dzielące arystokrację oraz artystów i nową klasę – mieszczaństwo – nie zostały jeszcze przekroczone. Tymczasem Beethoven kochał i cierpiał... Był w każdym calu niepokorny, za co zapłacił niespełnieniem w życiu osobistym. Mimo to (albo właśnie dlatego!) moc jego twórczej energii była ogromna – i to ona stała się ostatecznie źródłem jego życiowego sukcesu.

Credo artysty: wolność i intuicja

Czy Beethoven miał status *enfant terrible*? Czy pozwalano mu na więcej? Ależ tak! Na pewno nie był cichym bohaterem, który działał w czterech ścianach własnej pracowni i może liczyć jedynie na uznanie potomnych. Dlatego może być wzorem dla współczesnych gwiazd muzycznego uniwersum, zwłaszcza że moda na remiksy dzieł wielkich twórców sceny klasycznej zatacza coraz szersze kręgi i trafia do artystów z rozmaitych muzycznych rejonów: elektroniki, didżejski czy wszelkich odmian popu. Doskonały przykład to rozpropagowanie elitarnych wczesnych utworów Krzysztofa Pendereckiego w świecie egalitarnej kultury masowej przez Jonny'ego Greenwooda z zespołu Radiohead, który w 2012 roku sięgnął po *Tren – Ofiarom Hiroszimy* oraz *Polimorfję*. Inny przykład: Beth Gibbons z zespołu Portishead w 2014 roku zaśpiewała w *III Symfonii – Symfonii pieśni żalonych* Henryka Mikołaja Góreckiego, a wykonanie to zostało wydane na świetnie sprzedającej się płycie. Wokalistka przyczyniła się w ten sposób do znacznego poszerzenia grona odbiorców muzyki wielkiego polskiego kompozytora.

Przekraczanie granic, docieranie z muzyką klasyczną do masowego odbiorcy za pomocą portali streamingowych jest wpisane w ducha naszych czasów. Nie tylko stadiony, wielotysięczne sale koncertowe czy kluby, ale w równym stopniu także laptop czy smartfon dają szansę obcowania z muzyką wykonywaną przez gwiazdy popu wespół z gwiazdami muzyki klasycznej. Warto przy tym pamiętać, że to Beethoven był pierwszym artystą, któremu udało się zmienić relacje między wyrafinowaną muzyką, odbiorcami i mecenasem.

Etap remiksowania

To on rzucił kamień, za którym z hukiem potoczyła się lawina przemian społecznego funkcjonowania muzyki. Muzyka Beethovena w XIX stuleciu, epoce rozwoju przemysłu i wielkiej burżuazji, cieszyła uszy nie tylko szlachetnie urodzonych – szybko stała się także własnością mieszczaństwa. A w XXI wieku osiągamy następny etap: w wizji współczesnych artystów flirtujących ze sceną popową słabnie lub wręcz znika przywiązanie do zapisanego w nutach pierwowzoru. Marcin Masecki, nagrywając trzy lata temu wybrane nokturny Fryderyka Chopina, całkowicie zlekceważył detale nutowego zapisu. Grał to, co podpowiadała mu intuicja, i „swoimi” nokturnami Chopina odniósł olbrzymi sukces!

W marcu wytwórnia fonograficzna Naxos wypuściła płytę, na której artyści różnych scen – wśród nich Gabriel Prokofiev, brytyjski kompozytor, producent i didżej, wnuk Siergieja Prokofiewa – remiksują między innymi *Odę do radości* z *IX Symfonii* Beethovena. Prokofiev traktuje remiks jak współczesną technikę wariacyjną. Kiedyś kompozytorzy pisali wariacje na popularne tematy, on robi to samo z użyciem współczesnych technik i technologii. Dwaj inni artyści pracują nad eklektyczną wizją słynnej *Sonaty F-dur „Wiosennej”* na fortepian i skrzypce oraz opery *Fidelio*, a amerykański dyrygent Yaniv Segal wcielił się w tym projekcie w aktora, śpiewaka, skrzypka i kapelmistrza. Tak pomyślany „Beethoven show” ma potencjał, by zainteresować miliony słuchaczy na całym świecie. Wielu klasycznie wykształconym muzykom, takim jak wspomniany Marcin Masecki, nie wystarcza już nobliwa publiczność filharmoniczna. Szukają więc nowych inspiracji, mieszają style i rezonują z dużo szerszym gronem odbiorców. Beethoven nasz powszechny, Beethoven nasz współczesny? Tak – dziś cała kulturowa spuścizna jest własnością ogółu, jest i będzie coraz częściej dostosowywana do gustów masowych. Należy się z tym pogodzić, tak jak wiedeńscy arystokraci w czasach Beethovena musieli pogodzić się z tym, że nie będą już jedynymi odbiorcami muzyki finansowanej z ich kiesy.

Beethoven, Adorno i awangarda

Ale filharmoniczna publiczność wraz z muzykami wykształconymi w klasycznej tradycji będzie również obchodzić beethovenowskie święto – w swoim węższym gronie i w swoim elitarnym stylu. Będą instrumenty współczesne i historyczne z czasów Beethovena, będą dyskusje o stylu kompozytora i jego technikach.

Otwarte pozostaje pytanie, jak dzieło Ludwiga van Beethovena może rezonować z muzyką powstającą współcześnie, tą akademicką i nieoglądającą się na gusta popularne. „Awangarda, komponowanie jako ciągle przekraczanie wzorów tradycji to paradygmat, jaki zostawił nam w spadku Beethoven” – tak sformułowana teza, wywiedziona z poglądów Theodora W. Adorno, rozpowszechniana jest do dziś przez kompozytorów studiujących w Niemczech. Nie bez powodu Niemcy nadal są miejscem, gdzie najsilniej kultywowana jest „tradycja awangardy”, nigdy niezaspokojonej potrzeby nowości w sztuce.

Ta postawa, kultywowana zwłaszcza podczas odbywających się co dwa lata Internationale Ferienkurse für Neue Musik w Darmstadt, sprawia, że muzyczny eksperyment nigdzie nie jest tak bardzo w cenie, jak w ojczyźnie Beethovena.

Kolejna wartość hołubiona i podkreślana w klasach kompozycji (nie tylko w Niemczech) to potrzeba kunsztu i mistrzostwa w dziedzinie technik kompozytorskich. Tu znów wzorem może być Beethoven, który przez większość życia zgłębiał tajniki kontrapunktu, wciąż wracał do podstaw polifonii spisanych przez Johanna Josepha Fuxa, kapelmistrza katedry św. Szczepana w Wiedniu, w fundamentalnej pracy *Gradus ad Parnassum* z 1725 roku.

Sens jubileuszy

Obchodzona 20 lat temu 250. rocznica śmierci Jana Sebastiana Bacha była doskonałą okazją, by u progu trzeciego tysiąclecia ocenić kondycję muzyki religijnej. Z kolei 250. urodziny Ludwiga van Beethovena mogą stać się pretekstem do zbadania stanu muzyki współczesnej – tej, która ma ambicje przekraczania wszystkiego, co zastane. A kariera bagateli *Dla Elizy* i *Ody do radości* z IX Symfonii sprawia też, że Beethoven idealnie nadaje się na ikonę popkultury.

Wspomniany Rok Bachowski zaowocował zamówieniami kompozytorskimi – najważniejsze realizowała Akademia Bachowska w Stuttgarcie. W ramach projektu „Passion 2000” muzykę pasyjną skomponowali wtedy czterej wybrani twórcy pochodzący z różnych tradycji chrześcijaństwa: Sofia Gubajdulina (Rosja), Tan Dun (Chiny/USA), Osvaldo Golijov (Argentyna) i Wolfgang Rihm (Niemcy). Dziś wiemy, że żadnej ze skomponowanych wtedy pasji nie udało się osiągnąć popularności *Pasji według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego (1966) i *Pasji Janowej* Arvo Pärta (1982).

Tymczasem machina z kompozytorskimi zamówieniami na Rok Beethovenowski już ruszyła.

Niezwykły projekt z Bonn

Machina jubileuszowa ruszyła na długo przed pandemią. Niezwykły pomysł zrodził się w głowie Susanne Kessel, pianistki urodzonej i wychowanej w Bonn, rodzinnym mieście Beethovena, która dla uczczenia 250. rocznicy urodzin twórcy V Symfonii *c-moll* postanowiła zamówić 250 miniatur fortepianowych. Do udziału w tworzeniu serii *250 Piano Pieces for Beethoven* Kessel zaprosiła kompozytorów z całego świata – autorów muzyki klasycznej, filmowej, jazzowej, w tym także Polkę Katarzynę Kwiecień-Długosz. Zasada była prosta: utwory nie mogły przekroczyć czasu trwania najdłuższej Beethovenowskiej bagateli (ok. sześć minut). Tak powstał prawdziwy kalejdoskop pomysłów na współczesny fortepian. Wśród miniatur są utwory wywiedzione z motywów mniej lub bardziej znanych dzieł jubilata, grane tradycyjnie na klawiszach bądź na fortepianie preparowanym, na strunach instrumentu bądź na pudle rezonansowym. Niektóre są całkowicie atonalne, inne nawiązują do ważnych Beethovenowskich tonacji (cis-moll, Es-dur). Również tytuły utworów sugerują związki z twórczością autora *Appassionaty*. Pierwszych 25 utworów Susanne Kessel nagrała w dwóch sesjach w październiku 2014 roku i w styczniu 2016 roku w studiach radiowych w Kolonii.

Ile z tych 250 miniatur zostanie na stałe w kulturze, trudno dziś przewidzieć, zwłaszcza że projekt dopiero się rozkręca. Co do jednego nie ma jednak wątpliwości: dziedzictwo Beethovena – zarówno jego dorobek, jak i swoboda twórczego ducha – jest wciąż żywe, a my jesteśmy jego spadkobiercami. **BM**

KULTURA W SIECI

Dziedzictwo Beethovena

www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Dofinansowano
ze środków Narodowego
Centrum Kultury
w ramach programu
Kultura w sieci



BEETHOVEN
MAGAZINE

Beethoven na orkiestrę mechaniczną

– Koncerty muzyki klasycznej stały się czymś w rodzaju mszy, na której wszyscy siedzą w ciszy i patrzą na estradę jak na ołtarz.

Wszyscy służymy kompozytorowi, a nad nim jest jeszcze dzieło jako byt idealny.

– To się zaczęło od Beethovena. Nie mówię, że ten model jest zły, ale nie zgadzam się, że można tylko tak i koniec

– mówi **Marcin Masecki**, pianista, aranżer, kompozytor.

Anna S. Dębowska: Co cię fascynuje w Beethovenie? To jednak odległa w czasie postać.

Marcin Masecki: – Moje spotkanie z muzyką Beethovena było dość standardowe, pewnie podobne do twojego, bo przez szkołę muzyczną. Z Beethovenem i z jego zaciśniętą pięścią było mi po drodze, kiedy byłem nastolatkiem, podczas gdy Haydn i Mozart wydawali mi się wtedy nudni.

Nie pamiętam, od jakich utworów zacząłem. Z moją babcią Haliną Masecką, która uczyła mnie fortepianu, przerabialiśmy *Sonatę patetyczną* – to musiało być pod koniec szkoły podstawowej. Halina Masecka przez dwie dekady była dyrektorką szkoły muzycznej I stopnia na Wiktorskiej w Warszawie. Uczyła młodego Szpilmana, w ogóle co jakiś czas zgłasza się do mnie ktoś, kto był jej uczniem. Nade mną pracowała w domu, gdy była na emeryturze.

Dobre wprowadzenie w muzykę klasyczną.

– Tak, ale zainteresowałem się nią świadomie, dopiero na studiach w Berklee College of Music w Bostonie, które – paradoksalnie – z klasyką nie miały nic wspólnego. Berklee to nie jest akademickie konserwatorium, ale piękna szkoła, która traktuje muzykę jako całość. W programie moich studiów był hip-hop, Afryka, Grecja, Indie, jazz, metal – wszystko. Bardzo otwierające głowę. Pojechałem tam właśnie po to, żeby się klasyką nie zajmować.

A byłem już dość zaawansowany. Skończyłem w Warszawie średnią szkołę muzyczną na Bednarskiej, na wydziale jazzowym u Andrzeja Jagodzińskiego i na klasycznym fortepianie u prof. Małgorzaty Rawskiej. Na dyplom grałem *Sonatę c-moll* op. 111 Beethovena i *Gaspard de la nuit* Ravela. Ale chciałem się oderwać.

Więc jak się na powrót wkręciłeś?

– Któregoś dnia trafiłem na recital klawikordowy zorganizowany przez Boston Clavichord Society. Na podium stał malutki instrument klawiszowy, którego wcześniej nie znałem, po czym wyszedł Peter Sykes, dyrektor tego stowarzyszenia – taki duży pan – i zaczął grać na tym tym klawikordzie utwory Bacha, które wprawdzie znałem, ale słuchając ich na klawikordzie, z jego charakterystyczną barwą brzmienia, kompletnie zwariowałem. Porozmawialiśmy później, widać dostrzegł mój entuzjazm i zaprosił mnie do swojego muzeum. To było olbrzymie pomieszczenie w piwnicach pod kościołem, a tam ze 30 historycznych instrumentów: szpinety,

wirginały, pozytyw, cała muzyka dawna, również kopie cenionych przez Mozarta fortepianów marki Walter. Nie wiedziałem wtedy, że były takie instrumenty. Peter pozwolił mi tam przychodzić i grać. Dzięki temu odkryłem Mozarta, który nabrał dla mnie sensu, gdy grałem go na fortepianie historycznym. Któregoś razu przyszedłem tam z realizatorem i nagrałem kilka sonat.

A jednocześnie grałeś jazz w Berklee...

– Całe to moje spojrzenie trochę z boku na klasykę to w dużej mierze właśnie efekt tej szkoły, która „poszerzała” nam wszystkim głowy. Opowiadałem ci o tym, dlatego że to mnie zachęciło znów do klasyki. Zacząłem studiować partytury, na własną rękę poznawać kanon symfoniczny, biografie kompozytorów. Ale to jeszcze nie był ten moment – wróciłem do tego wszystkiego dobrych parę lat temu, już w Polsce, gdy wgrzyłem się w *Sztukę fugi* Johanna Sebastiana Bacha, i to na tyle, że zdecydowałem się ją nagrać.

A Beethoven?

– Był cały czas w moim sercu, ale dojrzywałem stopniowo do tego, aby znów go grać. Impulsem była wspaniała książka Charlesa Rosena, przewodnik po 32 sonatach fortepianowych (*Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*). Rosen pisał choćby o op. 109: jak nagle urywa się pierwszy temat pierwszej części, jak krótko trwa, i tłumaczył to tym, że Beethoven już wtedy nie słyszał. Bo z jednej strony głuchota uwalniała jego wyobraźnię jeszcze radykalniej, ale z drugiej – sprawiła, że stracił poczucie czasu. Bo upływ czasu to jest coś fizycznego. A Beethoven miał w głowie tylko cień, wyobrażenie czasu trwania tematu, którego nie mógł skonfrontować z realnym dźwiękiem. To hipoteza, do której zainspirował mnie Rosen.

Stąd pomysł, aby nagrać Beethovena w słuchawkach odcinających cię od dźwięków otoczenia?

– Zakładałem podwójne stopery woskowe i wygłuszające słuchawki BHP. To było dla mnie fascynujące odkrycie – grać bez słyszenia tego, co się gra; to, że można się oddzielić od fizyczności dźwięku i tkwić w swojej głowie, w abstrakcji. Zagrałem w ten sposób kilka improwizowanych koncertów. Jest oczywiście ucho wewnętrzne, więc kiedy grałem *forte*, dochodziły do mnie takie odgłosy, jakby ktoś grał dwa domy dalej. Słyszałem swój oddech, jak w skafandrze kosmonauty, i bicie serca. A gdy grałem *Arioso* z *Sonaty As-dur* op. 110, w ogóle go nie słyszałem – straciłem poczucie upływu czasu.

To musiało być wymagające dla słuchaczy.

– Tak, ale to był też trochę teatr, oni wiedzieli, że w tym momencie byłem niesłyszącym pianistą.

Skąd ta miłość do Beethovena?

– Zaimponowała mi chyba ta jego wielka wola, kolosalny gest. Nie był kompozytorem idealnym, nie wszystko mu się udawało. Toczył w sobie walkę wewnętrzną, toczył też wojnę ze światem o siebie i swoją sztukę. I to jest niesamowicie szlachetne, motywujące. Beethoven to piękna postać, na którą aż przyjemnie spojrzeć, gdy się jest młodym zbuntowanym człowiekiem.

A zarazem wydaje się, że jest to typ artysty zupełnie już niemodny, niestety. Współcześnie dominują ironia i dystans, a nie żar ducha.

– Może rzeczywiście odeszliśmy od tego romantycznego modelu artysty, który musi cierpieć i walczyć. Nie byłbym jednak takim pesymistą – są wśród nas ludzie zaangażowani. Wiesz, mam ambiwalentny stosunek do Beethovena.

Dlaczego?

– Beethoven to był początek końca. On zapoczątkował to, co niszczyło muzykę przez cały wiek XIX i obecnie weszło już w stadium choroby: mamy ludzi, którzy kończą uczelnie muzyczne, instrumentowi poświęcili 10 tysięcy godzin życia, a są kalekami muzycznymi. Potrafią odtworzyć wzorowo *Koncert skrzypcowy* Czajkowskiego, ale nie są w stanie zagrać *Sto lat* na urodzinach kolegi, jeżeli im nie postawisz nut przed nosem. Dopatrywałbym się początków tego kalectwa w postawie Beethovena, którego bardzo kocham, ale wobec którego nie mogę być bezkrytyczny.

To raczej pokłosie romantyzmu.

– Ale on był *de facto* tym pierwszym romantykiem.

Bardzo dużo dała mi lektura książek nowozelandzkiego muzykologa Christophera Smalla. Krytycznie patrzył na to, jaką rolę odgrywa muzyka w naszym dziedzictwie i czym jest dla nas dzisiaj. Pisał o muzyce afroamerykańskiej i o tym, jaki wywarła wpływ na muzykę europejską (*Music of the Common Tongue*) i o roli muzyki w kulturach pozaeuropejskich (*Music, Society, Education*). Zdaniem Smalla Beethoven był pierwszym kompozytorem, który nie brał pod uwagę słuchacza ani wykonawcy i abstrakcyjnie podchodził do dzieła, które było ustawione najwyżej w hierarchii jako niedosiężny ideał.



Jazz Band Młynarski-Masecki

Jego sonaty fortepianowe wymagały od pianisty długiego przygotowania i ćwiczenia, nie każdy mógł je zagrać. Przed Beethovenem tego nie było – było czytanie utworów *a vista*.

To pokazuje, że był świetnym pianistą.

– Ale pokazuje coś jeszcze: że to wywyższanie i komplikacja dzieła wytworzyło zjawisko koncertowego muzyka, który nie ma już czasu na komponowanie czy inne zajęcia, tylko musi się skupić wyłącznie na roli idealnego odtwórcy idealnego dzieła. To był moim zdaniem początek zła i odrywania się muzyki klasycznej od życia.

Starasz się to trochę zmienić, np. przez odchodzenie od tradycyjnej formuły koncertu filharmonicznego? Zrobileś m.in. koncert *Urodziny Beethovena*, który trwał ponad trzy godziny, a muzyka była przeplatana twoimi pogadankami.

– Był taki koncert w Wiedniu w 1808 roku, na którym wykonano po raz pierwszy jego *VI Symfonię*, *IV Koncert fortepianowy G-dur* z kompozytorem przy fortepianie, który także improwizował, oraz arie *Ah! perfido* – w sumie cztery godziny bez przerwy i ogrzewania.

Kiedyś to były koncerty?

– Zrekonstruowano ten koncert niedawno w Wiedniu. Natomiast jestem zdania, że muzyka klasyczna coś straciła, starając się tak wysterylizować zjawisko koncertu. To się zaczęło w środowisku akademickim, w konserwatoriach w XIX wieku, kiedy narodził się kult przeszłości. Romantyzm był wpatrzony w przeszłość, w Bacha. Zaczęło się tworzenie akademii, stawiano popiersia kompozytorów, wprowadzono kult klasyki, odrywając muzykę od życia. Więc koncert muzyki Beethovena stał się czymś w rodzaju mszy, na której wszyscy siedząc w ciszy i ciemności, patrzą na estradę jak na ołtarz, na którym odprawiane jest nabożeństwo. Muzycy są we frakach, bo oni też służą. Wszyscy służymy Beethovenowi, nad którym jest jeszcze jego dzieło jako byt idealny. Zanim tak się stało, koncerty były

wydarzeniem towarzyskim – muzyka była bardzo ważna, ale nie aż tak, żeby nie można było wejść z psem, z dzieckiem, spędzić wspólnie czas lub wyjść w którymś momencie na kolację. Dlatego koncert *Urodziny Beethovena* graliśmy w formie spotkania salonowego w jednej z sal Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Zapraszaliśmy do tego, żeby ludzie poczuli się bardziej zrelaksowani i swobodni.

I tak ma teraz być?

– Nie mówię, że ów „model religijny” jest zły – i skończmy z tym. Są utwory, które rzeczywiście wymagają wyjątkowej ciszy i skupienia. Sprzeciwiam się jednak postawieniu sprawy, że można tylko tak i koniec.

Czemu zainteresowało cię *Zwycięstwo Wellingtona*, które niezbyt się Beethovenowi udało?

– Zainteresowała mnie pierwsza wersja tego dzieła skomponowana na panharmonikon – mechaniczną orkiestrę skonstruowaną przez Maelzla, zaprzyjaźnionego z Beethovenem twórcę metronomu. Wiąże się z tym niesamowita historia. Maelzel miał żylkę biznesową i gdy zorientował się, że nazwisko księcia Wellingtona, pogromcy Napoleona pod Waterloo w 1815 roku, stało się niezwykle popularne, zaproponował kompozytorowi napisanie dedykowanej zwycięzcy symfonii na panharmonikon. Beethoven to zrobił, a Maelzel obwoził naśladującą odgłosy bitwy symfonię razem z panharmonikonem. Dotarł z nią nawet do Ameryki. Z czasem zaczął sobie przypisywać jej autorstwo i Beethoven zrobił awanturę, chciał się sądzić. Podobno ten panharmonikon zatonął i spoczywa gdzieś na dnie Atlantyku. Tak mnie to wszystko zaciekało, że postanowiłem opracować „mechaniczną” wersję *Zwycięstwa Wellingtona* na orkiestrę instrumentów dętych drewnianych i blaszanych. Wiesz, że mam słabość do orkiestr dętych [w 2013 ukazała się płyta *Polonezy* z utworami Marcina

Maseckiego w wykonaniu 10-osobowej orkiestry dętej – red.].

Partytura się zachowała?

– Dotarłem do niej dzięki stronie unheardbeethoven.org, którą prowadzi dwóch fascynatów: amerykański adwokat Mark S. Zimmer i Willem, programista komputerowy i fan Ludwiga van. Gromadzą tam niepublikowane utwory Beethovena, takie, które pisał dla zarobku, różne fuchy i chałtury, których potem się wstydził i nie chciał wydawać drukiem, nawet krótkie fragmenty po parę taktów, kody i kadencje. Rejestrują je na MIDI i publikują pliki muzyczne, dzięki którym można posłuchać tych niechcianych utworów. Jest to kopalnia wspaniałych rzeczy. Pokazuje, że kompozytorzy pisali bardzo dużo i bardzo różnie – i że kanon, który znamy, to w przypadku Beethovena tylko część jego dorobku. Tam właśnie trafiłem na „mechaniczne” *Zwycięstwo Wellingtona*.

I?

– Straszne dzieło. Ta orkiestra imitowała piszczałki, fagoty, trąbki i perkusję, bez kwintetu smyczkowego. Na początku jest piosenka francuska z werblem, potem angielskie *God Save the King*, bitwa, pauza i apoteoza zwycięstwa na triumfalnych akordach, wreszcie fuga na temat *God Save the King*. Taki kicz Beethovenowski, czyli superkompozytor robi chałturę. Interesuje mnie to.

Zawsze lubiłem automatyczne pianina, katarynki, orkiestrony – wzrusza mnie, kiedy maszyna próbuje być człowiekiem. Więc wpadłem na pomysł, żeby, jak wspomniałem, to zrekonstruować żywymi siłami. Udało się raz – na Festiwalu Artystycznym Młodzieży Akademickiej FAMA w Świnoujściu.

Może uda się znów z *Sinfonią Varsovią* na Szalonych Dniach Muzyki. Jak już będzie po pandemii. **BM**

Marcin Masecki – pianista, kompozytor i aranżer czerpiący z muzyki poważnej, jazzowej i eksperymentalnej. Nagrał autorskie płyty z muzyką Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Domenica Scarlattiego i Fryderyka Chopina, a także *Polonezy*, z Barbarą Kingą Majewską *Taratil 'id al-milad* (polskie kolędy przeniesione do tonacji mollowych), a z Janem Młynarskim i Jazz Bandem Młynarski-Masecki płyty *Noc w wielkim mieście*, *Fogg – pieśniarz Warszawy* i *Płyta z zadrą w sercu* z przedwojennymi szlagierami. Jest autorem znakomitej oprawy muzycznej do filmu Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna* (2018).



ORLEN

R E K L A M A

Dziewiąta symfonia

Mordercy-esteci są wyjątkowo groźni, gdyż nie żywią się tylko mrocznymi instynktami, lecz są na tyle inteligentni, by mylić tropy i manipulować innymi. Pokazują przy tym, że muzyka klasyczna może mieć w tym udział.

O muzyce Beethovena w filmach pisze **Marcin Bogucki**.



AF ARCHIVE/ALAMY STOCK PHOTO

Ed Harris jako Ludwig van Beethoven w *Kopii mistrza* Agnieszki Holland (2006)

Kino pokochało Ludwiga van Beethovena dużo bardziej niż zeszłorocznego jubilata. Filmy ze Stanisławem Moniuszką lub jego muzyką można policzyć na palcach obu rąk (pisali o nich Iwona Lindstedt w tekście „Halka” na ekranie oraz Jan Topolski w artykule *Moniuszko w filmie. Epizody w czterech aktach z uwerturą*). Beethoven jest dla twórców znacznie ciekawszym materiałem – kompozytorem tworzącym na przełomie epok, o rozwichrzonych naturze, naznaczonym chorobą, która wpływała na jego kontakty z otoczeniem.

Bohater wielu filmów

W pierwszej połowie XX wieku w rolę Beethovena wcielił się Harry Baur. Pierwszy raz jako początkujący aktor w filmie Victorina Jasseta z 1909 roku, drugi raz jako gwiazda w *Wielkiej miłości Beethovena* (*Un grand amour de Beethoven*) w reżyserii Abła Gance’a w 1937 roku.

Kompozytor był bohaterem wielu filmów. W 1949 roku stał się główną postacią austriackiego *biopicu* zatytułowanego *Eroica* (reżyseria Walter Kolm-Veltée). Dzieje powstania *III Symfonii Es-dur* stały się także kanwą wyprodukowanego przez BBC filmu Simona Cellana Jonesa z 2003 roku, również zatytułowanego *Eroica*. Jednak największą popularnością cieszyły się dwa inne dzieła: *Wieczna miłość* (1994) i *Kopia mistrza* (2006). W obu śmierć kompozytora w 1827 roku stanowi asumpt do nakreślenia jego niełatwej biografii.

Fritz Kortner (1918)



Harry Baur (1937)



Tobias Moretti (2020)



Jak koloryzować o wielkiej miłości

Wieczna miłość to film angielskiego reżysera Bernarda Rose’a. Oryginalny tytuł *Immortal Beloved* nawiązuje do odnalezionego po śmierci kompozytora tajemniczego listu datowanego na rok 1812 adresowanego do „nieśmiertelnej ukochanej”. Cała fabuła filmu osnuta jest wokół śledztwa prowadzonego przez Antona Schindlera (Jeroen Krabbé), sekretarza Beethovena (Gary Oldman), a zarazem jednego z jego pierwszych biografów. (Wspomniany Jeroen Krabbé w tym samym 1994 roku zagrał postać innego kompozytora, Georga Friedricha Händla w filmie *Farinelli: ostatni kastrat*). Schindler przemierza Cesarstwo Austrii w poszukiwaniu kobiety będącej miłością życia Beethovena. Kandydatek było wiele: Giulietta Guicciardi, Antonie i Bettina Brentano, Josephine i Therese Brunsvik, Anna Marie Erdődy... można by jeszcze długo wymieniać! Reżyser filmu skupia się na dwu z nich: eterycznej Guicciardi (Valeria Golino) i niezależnej księżnej Erdődy (wspierała Isabella Rossellini mówiąca ze wschodnim akcentem). Prawda okazuje się jednak zaskakująca (spoiler alert!). Josephine Brunsvik, obecnie uznawana za najbardziej prawdopodobną adresatkę, pojawia się tylko w epizodzie jako przelotna miłostka kompozytora. Tajemniczą nieznajomą według Bernarda Rose’a była natomiast Johanna van Beethoven z domu Reiss – szwagierka Ludwiga, żona jego brata Kaspara, matka ukochanego bratanka Karla. Johanna romansowała z Ludwigiem, ale wyszła ostatecznie za jego brata – reżyser posuwa się nawet do stwierdzenia, że to kompozytor był ojcem jej dziecka, stąd osławione zaciekle spory sądowe o opiekę nad Karlem po śmierci Kaspara. Tragizm tej historii polega na tym, że nienawiść, w którą przerodziło się uczucie między kochankami, została spowodowana sprawą tak błahą jak niedoręczenie listu...

Film nie został zbyt dobrze przyjęty przez krytykę, choć całkiem nieźle sprzedawał się soundtrack (nagrania z katalogu firmy Sony, m.in. Georg Solti z London Symphony Orchestra oraz Murray Perahia). Lewis Lockwood, znawca twórczości Beethovena, próbował bronić *Wiecznej miłości*, uznając, że twórcy posłużyli się w filmie trawestacją: część faktów została ukazana zgodnie z historyczną prawdą, jak głuchota kompozytora czy jego pogrzeb, który był doniosłym wydarzeniem dla wiedeńczyków,

i dziesiąta muza

ROLAND GRANT ARCHIVE/ALAMY STOCK PHOTO



Gary Oldman jako Ludwig van Beethoven w filmie *Wieczna miłość* Bernarda Rose'a (1994)

niektóre zaś zostały dostosowane do potrzeb historii miłosnej. W filmie Beethoven na łożu śmierci pisze cavatinę z *Kwartetu B-dur* op. 130, w rzeczywistości skomponowanego w 1825 roku, na rękopisie odbywa się niema rozmowa między Beethovenem a Johanną. Na słynne pytanie „Muss es sein?” Johanna kreśli odpowiedź: „Es muss sein”. Jedyny problem tkwi w tym, że słowa te zostały zapisane w finałowej części *Kwartetu F-dur* op. 135, choć intensywna, liryczna cavatina z op. 130 rzeczywiście lepiej pasowała do nastroju sceny. Film skupia się na romantycznym rysie biografii Beethovena – jego relacjach z kobietami (twórczość jako wyraz cierpienia miłosnego) oraz heroizmie pogrążającego się w ciszy mężczyzny, płacącego za brutalne bicie, którego doświadczył ze strony ojca w dzieciństwie.

Karl stał się Anną

Z mieszanymi uczuciami przyjęto także *Kopię mistrza* (*Copying Beethoven*) Agnieszki Holland. „Arcydzieło czy tani melodramat?” – dyskutowali krytycy na łamach dziennika „Rzeczpospolita”. Barbara Hollender zobaczyła w dziele Holland piękny film o muzyce, męce tworzenia i cenie geniuszu, Jacek Marczyński kontrował, że życie kompozytora zostało w nim sprowadzone do historii miłosnej.

Beethovena (Ed Harris) spotykamy ponownie na łożu śmierci. Przybywa go pożegnać Anna Holtz (Diane Kruger), studentka kompozycji, która jako jedyna zrozumiała w pełni geniusz artysty, także jego późnej twórczości. W ramach retrospekcji poznajemy historię dziewczyny – od początkowego odrzucenia, przez zatrudnienie w roli kopistki, aż do wykupienia się w łaski mistrza. Postać Anny jest fikcyjna, choć posiada swój pierwowzór w Karlu Holzu, skrzypku z kwartetu Ignaza Schuppanzigha znanego z wykonania wielu utworów Beethovena. Pod koniec życia Holz pracował dla niego, pomagając przepisywać nuty.

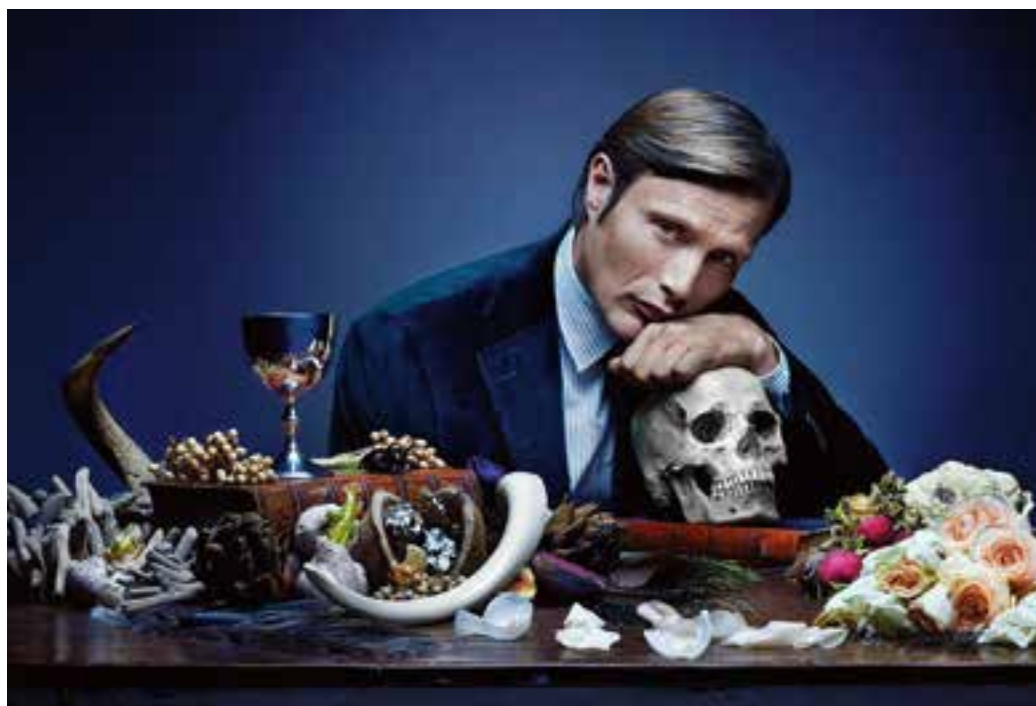
Zmiana płci nadała filmowi inną dynamikę. Anna musi wybierać między młodym inżynierem (Matthew Goode) – miłością jej życia – a zazdrośnym kompozytorem, którego drażni człowiek „nowej ery”. Dziewczyna ostatecznie wybiera sztukę i życie z geniuszem, choć ich intensywna relacja nigdy nie przekracza bezpiecznej granicy.

Okropny człowiek, geniusz muzyczny

W obu filmach ważnym momentem jest pierwsze wykonanie *IX Symfonii d-moll* op. 125, choć zostaje ono ukazane diametralnie różnie. W *Wiecznej miłości* Rose'a *Oda do radości* jest przyczyną, dla której Johanna wybacza Ludwigowi wszystkie krzywdy. Beethoven nie dyryguje dziełem, wchodzi jedynie na estradę, zajmując miejsce obok dyrygenta. Wraca myślami do trudnego dzieciństwa. Zwrócony plecami do widzów nie słyszy frenetycznych oklasków po zakończeniu utworu, dopiero gdy się odwraca, dostrzega wiwatującą publiczność. W filmie Holland wykonanie *IX Symfonii* (Bernard Haitink z orkiestrą Concertgebouw; na ścieżce dźwiękowej znalazły się także utwory Beethovena w wykonaniu m.in. Vladimira Ashkenazy'ego i Stephena Kovacevicha) stanowi centrum historii. W dyrygowaniu pomaga Ludwigowi Anna ukryta wśród muzyków orkiestry – jest to ich wspólny sukces. Dodajmy, jeden z niewielu – pracując na fali entuzjazmu, Beethoven komponuje *Grosse Fuge B-dur* op. 133, podczas wykonania której kolejni słuchacze opuszczają salę, a ostatnim jest oburzony arcyksiążę Rudolf.

Beethoven jawi się jako okropny człowiek, ale niewątpliwy muzyczny geniusz. Zarówno Gary'emu Oldmanowi, jak i Edowi Harrisowi udało się uchwycić fenomen kompozytora – człowieka, który działał magnetycznie na innych, a zarazem pozostawał odstręczającym gburą. Choć akcenty miłosno-artystyczne zostały w obu filmach inaczej rozłożone, ich stylistyka jest podobna – eleganckie kadry jakby wyjęte z malarstwa akademickiego stanowią kontrast dla porywczej natury Beethovena.

Zarówno Rose'a, jak i Holland nie interesował realistyczny, ekonomiczno-artystyczny wymiar dojrzałej i późnej twórczości Beethovena polegający na ciągłym konflikcie między tworzeniem dzieł na najwyższym poziomie i niekoniecznie zrozumiałych dla publiczności, a produkcją mniej wymagających utworów, które pozwalałyby mu się utrzymać. Kompozytor jest postrzegany tu przede wszystkim przez pryzmat choroby oraz romantycznego mitu twórcy jako tytan nowej muzyki, tak odmienny od innego geniusza – młodego duchem i beztroskiego Mozarta, którego legendę współtworzył m.in. Miłoś Forman w *Amadeuszu*.



Hannibal Lecter (Mads Mikkelsen) raczył swoich gości *Patetyczną* op. 13, *Waldsteinowską* op. 53, *Triem* „*Arcyksiężycem*” op. 97, *I i II Koncertem fortepianowym*

Idol morderców

Nie sposób zliczyć filmów, w których została użyta muzyka Ludwiga van Beethovena. Interesujący jest jednak fakt, że fanami kompozytora okazują się często bohaterowie zafascynowani przemocą. Tak jest na przykład w *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka (1971) na podstawie powieści Anthony'ego Burgessa. Reżyser tworzy w filmie wizję futurystycznego świata, który jest jednak przerażająco nieodległy od rzeczywistości lat 70. XX wieku. Poznajemy historię Alexa (Malcolm McDowell), odpychającego, ale i fascynującego chłopaka dla zabawy popełniającego wraz z kolegami okrutne zbrodnie. Wygląda niewinnie, lecz jest zdolny do najgorszych czynów. Dzięki narracji z offu, którą Alex prowadzi łagodnym głosem, oglądamy rzeczywistość z jego perspektywy, chłodnym okiem przyglądając się festiwalowi przemocy. Ten bohater ma jeszcze jedną cechę – jest zafascynowany Beethovenem, szczególnie zaś jego *IX Symfonią*. Po raz pierwszy muzyka Beethovena pojawia się tu nieoczekiwanie w postaci dzwonka do drzwi. Chłopcy udają się do willi bogatego pisarza i pod pretekstem skorzystania z telefonu dostają się do środka. Dźwięk dzwonka układa się w znany początek *V Symfonii c-moll* op. 67. Motyw losu jest ironicznym komentarzem do tego, co ma się zaraz wydarzyć. Pisarz zostaje związany i pobity, jego żona zaś zgwałcona na jego oczach. Po ciężkiej nocy Alex wraca do domu. Relaksuje się, puszczając *IX Symfonię* w wykonaniu Filharmoników Berlińskich pod dyktando Ferenca Fricsaya (kaseta z logo Deutsche Grammophon). Bohater utrzymuje przy tym kontakt wzrokowy z samym Beethovenem spoglądającym na niego z plakatu. Scherzo z *Dziwiąt* (cz. II) nie

tylko nie uspokaja go, lecz jeszcze bardziej podnieca – w szybkich ujęciach pojawiają makabryczno-apokaliptyczne sceny obrazujące gonitwę myśli Alexa. Popiersie Beethovena staje się narzędziem obrony, gdy bohater wkrada się do kolejnego domu. Kobiecie nie udaje się przeżyć – zostaje zamordowana przez Alexa, jemu z kolei nie udaje się uciec z miejsca zbrodni. W więzieniu na własne życzenie poddaje się eksperymentalnej terapii. Ma ona na celu nie tylko wyleczyć go z okrutnych popędów, lecz także z miłości do muzyki. Przykuty do fotela ogląda obrazy zbrodni, a także słucha *IX Symfonii* (fragmenty finału w elektronicznej przeróbce Wendy Carlos), co ma wywoływać w nim negatywne emocje. Już jako potulny baranek zostaje wypuszczony z więzienia. Zostaje pobity na ulicy przez swoich kolegów i przez przypadek trafia do willi pisarza. Ten mści się na Alexie, zamykając go na strychu i puszczając mu scherzo z *Dziwiąt*.

Szwarccharakterów słuchających Beethovena jest zdecydowanie więcej. Robynn Stilwell analizowała na przykład bohaterów kina akcji: Hansa Grubera ze *Szklanej pułapki*, Emila Fouchona z *Nieuchwytnego celu* oraz Normana Stansfielda z *Leona zawodowca* rozkochanych w muzyce tego kompozytora.

Beethoven w Minnesocie

Ostatnio Beethoven robi karierę także w serialach (uwaga na spoilery w dalszej części). *Fargo* Noaha Hawleya (HBO GO) nawiązuje do kultowego filmu braci Coen. Wypuszczony w 2017 roku trzeci sezon serialu podobnie jak poprzednie łączy w sobie intrygę kryminalną z czarnym humorem. Zostajemy wciągnięci w konflikt między braćmi Stussy: „królem parkingów” Emmitem i jego mniej majątnym bratem Rayem – kuratorem sądowym (w obu rolach Ewan McGregor). Na złą drogę sprowadza Raya jego podopieczna. Razem próbują bezskutecznie obrobić Emmita i zostają wpłątani w morderstwo. Ofiarą to ojczym policjantki, która próbuje rozwiązać sprawę.

Mefistofeliczną postacią jest V.M. Varga (David Thewlis), przedstawiciel podejrzanej firmy, od której Emmitt pożyczył pieniądze. Nie chce on zwrotu okazałej sumy, lecz współpracy i rozwijania ciemnych interesów. Vargę wyróżnia nie tylko brytyjski akcent, ale też gust muzyczny. To jednak przede wszystkim człowiek z problemami. Korzysta z usług dwóch pomagierów: Jurija, z pochodzenia Rosjanina, i Meemo o azjatyckich korzeniach. Ten pierwszy, misiowaty, skojarzony jest w serialu z rosyjską muzyką chóralną, zaś małomówny Meemo podczas pracy puszcza sobie na słuchawkach fragment *Appassionaty* op. 57.

Sonata wybrzmiewa także po szamotaninie między braćmi, w której Emmitt przez przypadek zabija Raya. Niespokojna trzecia część *Appassionaty* koresponduje z rozbieganymi myślami Emmitta. Dzwoni do Vargi, by ten pomógł mu wydostać się z tarapatów. Okazuje się, że i w słuchawce rozbrzmiewa Beethoven. Varga na tle dźwięków fortepianu rozprawia o słowach zachwyty Lenina nad op. 57 oraz o nieprzystawalności jego piękna do piekła, w którym żyjemy (prawdziwy cytat przekazany przez Maksyma Gorkiego). Beethoven nie tylko uwzniośla bohatera ponad „idealną

Diane Kruger jako Anna Holtz w *Kopii mistrza* Agnieszki Holland (2006)



nijakość” Minnesoty, ważniejsze jest podkreślenie jego nadnaturalnego charakteru. Wtrącony w końcu do aresztu Varga nuci początek *Appassionaty* po tym, jak oświadcza policjantce, która go złapała, że już za parę minut wyjdzie na wolność. Zakończenie pozostaje otwarte.

W Minnesocie rozpoczyna się także akcja *Hannibala* stworzonego przez Bryana Fullera (Sony Pictures Television). Serial jest inspirowany serią książek Thomasa Harrisa, na których podstawie powstało też *Milczenie owiec*. Tytułowy bohater wyróżnia się spośród tłumu – Hannibal Lecter to wzorcowy morderca-esteta: inteligentny, pedantyczny, nienagannie ubrany, koneser wyrafinowanej kuchni i muzyki klasycznej. W ciągu trzech sezonów emitowanych w latach 2013–2015 widzowie mieli okazję zapoznać się z jego wysublimowanym gustem i przekrojem muzyki poważnej od Bacha do Strawińskiego. Nie mogło zabraknąć tam także Beethovena.

Między specjalistą z dziedziny kryminalistyki Willemem Grahamem (Hugh Dancy) a Hannibalem Lecterem (Mads Mikkelsen) toczy się cicha rozgrywka. Graham zajmuje się sprawami morderstw, zwłaszcza trudnych przypadków seryjnych, które rozwiązuje, wczuwając się w położenie zbrodniarzy. W utrzymaniu stabilności psychicznej ma mu pomóc Lecter – psychiatra, a prywatnie seryjny morderca i kanibal, który myli tropy FBI, a przy okazji próbuje skłonić Grahama, by przekroczył cienką granicę empatii i popadł w szaleństwo. Główny konflikt zasadza się na różnicach osobowości – kto zwycięży: wrażliwy, wykazujący zaburzenia ze spektrum autyzmu Graham czy bezwzględny socjopata i narcyz Lecter?

Nie znajdziemy w serialu przysłowiowego *Dla Elizy*. Lecter raczy swoich gości *Patetyczną* op. 13, *Waldsteinowską* op. 53, *Kwartetem D-dur* op. 18 nr 3, *Triem „Arcyksiążęcym”* op. 97, *I i II Koncertem fortepianowym*. W jednym z odcinków Hannibal przygotowuje *ossobuco* (odcinki w sezonie ułożone są według pozycji z menu kuchni francuskiej, japońskiej i włoskiej). Zamiast giczy cięłej używa nogi odjętej od ciała jednej z ofiar. Z pieczołowitością oprawia kończynę przy dźwiękach scherza z *IX Symfonii*. Na końcu raczy się czerwonym winem, konsumując pięknie podaną potrawę.

Pończochy i fałbany w Bonn

Przerażającym rysem zafascynowanych przemocą bohaterów jest ich nieuchwytność – budują wokół siebie pancierz ochronny, którego jednym z elementów jest muzyka klasyczna. Beethoven sprawdza się idealnie jako cegielka w tej konstrukcji – jest wszak traktowany jako jeden z najbardziej wyrafinowanych produktów kultury europejskiej. Mordercy-esteci są wyjątkowo groźni, gdyż nie żywią się tylko mrocznymi instynktami, lecz są na tyle inteligentni, by mylić tropy i manipulować innymi. Pokazują przy tym, że muzyka klasyczna może mieć w tym udział.

W 1970 roku bezkompromisowy kompozytor Mauricio Kagel nakręcił film *Ludwig van*. Jest to czarno-biały obraz, w którym Beethoven powraca do Bonn, swojego rodzinnego miasta. Jego groteskową wędrówkę obserwujemy z perspektywy pierwszoosobowej – widzimy jedynie nogi odziane w pończochy, rękawiczki, fałbany koszuli. Kagel w filmie zastanawia się nad recepcją postaci kompozytora – jak został wykorzystany jego wizerunek? Beethoven zwiedza współczesne miasto, patrzy na swój pomnik, odwiedza sklep z płytami, żeby zobaczyć nagrania swojej muzyki, trafia do domu-muzeum poświęconego jego osobie. Dzięki temu zabiegowi narracyjnemu udaje się pokazać, że recepcja muzyki nigdy nie jest przezroczysta. **BM**

Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie 2020

Elżbieta
Penderecka
zaprasza



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano ze
środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



Bohaterem miała być muzyka

– Stosunek Beethovena do Napoleona, wiara w rewolucję, namiętna rewizja zmieniającego się świata nie były oświeceniowe, świadczyły o braku klasycznego umiarkowania

– uważa reżyserka **Agnieszka Holland**, autorka filmu *Kopia mistrza* (2006).

Anna S. Dębowska: Dlaczego zainteresował panią Beethoven?

Agnieszka Holland: – Nie była to moja inicjatywa czy zasługa – przysłano mi scenariusz, którego autorami byli Stephen J. Rivele i Christopher Wilkinson. Przeczytałam go – miał pewne słabości, ale miał też dla mnie ogromną odwagę: jego bohaterem miała być muzyka. I to wyłącznie muzyka Beethovena. Jedyny fragment, który nie wyszedł spod jego pióra, to utwór Anny Holtz napisany przez Antoniego Komasę-Łazarkiewicza, mojego siostrzeńca kompozytora.

Nigdy przedtem nie miałam możliwości kręcić filmu, w którym muzyka byłaby tak istotnym elementem narracji, nie tylko emocjonalnie podkreślającym przebieg filmu, ale stanowiącym jego jądro.

Ale w tym scenariuszu było też wiele innych tematów, np. cena, jaką płaci się za wielkość. To zagadnienie interesuje mnie od dawna – zrobiłam o nim film *Całkowite zaćmienie* (1995) o Arthurze Rimbaudzie i Paulu Verlainie. Również mój ostatni film *Szarlatan* (2020), który opowiada o wybitnym uzdrowicielu, pokazuje, jaki koszt ponosi jednostka za wyjątkowość.

Muzyka jest dla pani ważna?

– Słucham muzyki klasycznej, nie będąc jej znawczynią. Mam „swoich” kompozytorów, którzy mnie inspirują – Strawińskiego, Schönberga, Szostakowicza. Mocno poruszają mnie niektóre utwory Bacha. Beethoven też – przez swoją dramatyczność, ale też nieoczekiwaną nowoczesność, szczególnie w późnych kwartetach, które mnie zafascynowały jako pierwsze.

W Kopii mistrza motywem przewodnim jest *Grosse Fuge B-dur op. 133* na kwartet smyczkowy.

– Tak, wybranym do tej roli przez scenarzystów. *Grosse Fuge* jest utworem zupełnie niebywałym.

Za życia Beethovena wywołał wielką konfuzję, co pokazujemy w filmie. Ale i dziś, jeśli słucha go ktoś nieprzygotowany, może poczuć się zagubiony. To łączy go z muzyką XX wieku, która jest mi bardzo bliska.

Scenarzyści wymyślili, że Karla Holza, przyjaciela i asystenta Beethovena, zastąpi fikcyjna Anna Holtz?

– Tak. Bardzo zainteresował mnie ów wątek feministyczny mówiący o niemożności wejścia kobiety – jako samodzielnego głosu – do świata uznanych muzyków. To był trzeci powód, dla którego postanowiłam sfilmować ten scenariusz. Przypuszczam, że gdyby kopistą Beethovena był w tym filmie mężczyzna, mniej by mnie to zaniepokoiło.

Mogłoby to być banalne. Wiemy, że Beethoven miał skomplikowane relacje z kobietami. Czy nie obawiała się pani, że film wejdzie w konwencję romansu?

– Jest między Ludwigiem i Anną coś quasi-erotycznego, jakiś romans niespełniony. Ale w tym filmie nie ma miejsca na sentymentalizm, bo wzajemna relacja bohaterów jest oparta na walce z innością i – w przypadku Anny – na walce o siebie. Dlatego działające tu napięcia nie są stricte erotyczne czy sentymentalne.

Pojawia się także ważna postać autentyczna – Karl, bratanek Beethovena. Obserwując trudne relacje z Karlem, widzimy nieumiejętność osiągnięcia emocjonalnego spełnienia przez kompozytora, dowiadujemy się, że jest to człowiek głęboko zraniony, samotny malkontent łatwo przechodzący w ton goryczy i złości. A z drugiej strony jest on naczyniem najwyższego piękna i odwagi artystycznej.

„Muzyka, ta vibracja powietrza, to oddech i język Boga. My, muzycy jesteśmy najbliżej stwórcy, słyszymy jego głos” – mówi Beethoven do Anny Holtz.

To jest zwrot romantyczny: muzyk nie jest już tylko rzemieślnikiem, staje się wysłannikiem Boga.

– Istotnie, Beethoven miał kompleks boskości. I z tego punktu widzenia był romantykiem. Zresztą nie tylko z tego – jego stosunek do Napoleona, wiara w rewolucję, namiętna rewizja zmieniającego się świata nie były oświeceniowe, świadczyły o braku klasycznego umiarkowania.

Ed Harris jest wspaniały w tej roli.

– Z Edem przyjaźniłam się bardzo, pracowałam z nim przedtem dwukrotnie. Jest człowiekiem inteligentnym i głębokim. Sam zrobił bardzo dobry film o innym rewolucyjnym artyście – Jacksonie Pollocku [*Pollock*, 2000], który wyreżyserował i w którym zagrał tego „przeklętego” malarza. Widziałam, jak poważnie się do tego zabierał: do roli przygotowywał się siedem lat. Wiedziałałam więc, że jego Beethoven nie będzie rolą efekciarską i płytką.

Muzycznie przygotował się do niej w niebywały sposób – nauczył się dyrygować, grać trochę na fortepianie i na skrzypcach. Gra na instrumentach nie wychodziła mu oczywiście tak wspaniale, bo wymaga jednak dłuższego treningu niż półroczny, ale wyglądała realistycznie. Natomiast jeśli chodzi o dyrygenturę, wszedł w to szalenie głęboko, do tego stopnia, że był w stanie dyrygować bez nut dużymi fragmentami *IX Symfonii*.

Niesamowite. Jak kręcono scenę prawykonania *Dziwiatej* pod dyktando Beethovena?

– Najpierw zapadła decyzja, że do playbacku posłuży nagranie Bernarda Haitinka z amsterdamską Concertgebouw. Zależało mi, żeby w filmie było dużo tej *IX Symfonii*, żeby stała się ona jądrem *Kopii mistrza*. Nie mogliśmy naturalnie zagrać całego utworu, jednak musieliśmy to tak zmontować, żeby widz miał wrażenie, że



JACEK POREMBA

słyszał i widział wszystko, całe wykonanie. To jest bardzo długa sekwencja, trwa kilkanaście minut.

Montaż wybranych fragmentów *Dziewiętej* zrobił mój konsultant muzyczny Piotr Kamiński, a potem dostosowaliśmy się na planie do ułożonego przez niego playbacku. To były bardzo intensywne zdjęcia z wieloma kamerami, z bardzo precyzyjnie zrobionym storyboardem, czym zajęła się moja córka Kasia Adamik, która zrobiła nawet animację tej sekwencji z muzyką. Byliśmy więc precyzyjnie przygotowani.

Chcę jednak opowiedzieć o tym, jak Ed zachłysnął się dyrygowaniem – kręciliśmy jeden z fragmentów i w pewnym momencie zatrzymaliśmy playback. Mimo to Ed dalej dyrygował, a orkiestra, która występowała w filmie, też grała jeszcze przez jakieś pięć minut, może więcej. Zapomnieli o wszystkim dookoła. To była prowincjonalna węgierska orkiestra z Kecskemét. Jej muzycy twierdzili, że Ed dyryguje znacznie lepiej niż ich lokalny dyrygent.

A Diane Kruger? Gdy obsadziła ją pani w roli Anny Holtz, nie była jeszcze gwiazdą.

– Miała już za sobą rolę Heleny w *Troi* Wolfganga Petersena z Bradem Pittem i Orlando

Bloomem, ale później rzeczywiście bardzo ciekawie się rozwinęła. Grała u Quentina Tarantino w *Bękartach wojny* (2009), za rolę w filmie *W ulamku sekundy* Fatih Akina dostała nagrodę dla najlepszej aktorki na festiwalu w Cannes w 2017 roku.

Jak się zbiera fundusze na taki film jak *Kopia mistrza*, trzeba mieć już na wstępie istotne nazwiska. Miałam na uwadze kilka aktorek, ale Diane zgłosiła się do mnie sama. Dowiedziała się od swoich agentów o tym projekcie, powiedziała, że bardzo chce w nim grać. Trochę się bałam, że jest za ładna do tej roli i za bardzo „hollywoodzka”, gdy jednak zrobiliśmy pierwsze próby z nią i Edem w moim domu w Los Angeles, okazało się, że jest świetna, bardzo prawdziwa, prosta w tym wcieleniu i doskonale rozumie swoją rolę. Z Edem bardzo dobrze się im pracowało. Diane jest muzykalna, więc nauczyła się grać na fortepianie i nieco dyrygować, co było potrzebne w scenie, w której Anna Holtz podpowiada głuchemu Beethovenowi, jak prowadzić prawykonanie *Dziewiętej*.

Szukanie pieniędzy na film kostiumowy, historyczny, traktujący o europejskim kompozytorze z początku XIX wieku, w którym

nie ma spełnionego romansu, musiało być w Stanach trudne. Mało rzeczy przemawiało chyba za atrakcyjnością tego filmu dla publiczności amerykańskiej?

– A jeszcze zrezygnowaliśmy z najbardziej „słodkich” utworów jak sonaty *Księżycowa* czy *Patetyczna*. Jest tylko cytat z *Dla Elizy*. Większość ścieżki dźwiękowej składa się z muzyki trudnej, wymagającej pewnego przygotowania jak ostatnie kwartety smyczkowe Beethovena – mimo to się udało. Producentem był filantrop Sidney Kimmel, a dystrybutorem w Stanach Zjednoczonych Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Przygotowując dokumentację filmu, przygotowywała się pani do niego także muzycznie?

– Na tyle, na ile brak wykształcenia muzycznego mi na to pozwalał. Pamiętam, że przez rok nie słuchałam niczego innego – tylko Beethovena. Bardzo ważne było dla mnie słuchanie różnych wykonan *IX Symfonii* pod kątem tego, które z nagrań najbardziej by pasowało do sekwencji prawykonania, oddawało doniosłość i napięcie tej chwili. Przesłuchałam ich dziesiątki i to było dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie, mimo że jestem laiczką i zwykle nie dostrzegam różnic między interpretacjami, chyba że są bardzo wyraziste. Jednak gdy wyobrażałam sobie tę muzykę z obrazem, różnice między nimi stały się dla mnie jasne.

Najpierw chcieliśmy wziąć wykonanie *Dziewiętej* na instrumentach historycznych z epoki Beethovena. Okazało się ono jednak zbyt dystansujące i pozbawione pewnej emocjonalnej wibracji. I wyszło na to, że interpretacja Bernarda Haitinka pasuje najlepiej.

Muzyka Beethovena dobrze „gra” w kinie?

– Jest często wykorzystywana w kinematografii, co mnie w ogóle nie dziwi. Ta muzyka wspiera i współgra z obrazem filmowym. Uruchamia obrazowe myślenie, ma w sobie wielki dramatyzm i jest przez to doskonałym partnerem emocjonalnym obrazu. Podobno po sekwencji z prawykonaniem *IX Symfonii* ludzie płakali.

Tak, muzyka na ekranie może wywoływać szalone emocje – Bacha i Schuberta również – dlatego stale powraca w kinie. **BM**

Agnieszka Holland – urodzona w Warszawie reżyserka i scenarzystka filmowa, również aktorka, w Polsce była związana z nurtem kina moralnego niepokoju, realizuje filmy w Niemczech, Francji i Czechach, głównie jednak w Stanach Zjednoczonych. Autorka m.in. *Tajemniczego ogrodu*, *Europy*, *Całkowitego zaćmienia*, *Placu Waszyngtona*, *Obywatela Jonesa* i *Pokotu* wyróżnionego Nagrodą im. Alfreda Bauera na 67. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie (2017).

– Lubię grać na dobrym fortepianie, w dobrej akustyce, w takich warunkach, w których mam szansę pokazać maksimum możliwości. To są moje priorytety przy planowaniu koncertów

– mówi pianista **Szymon Nehring**.

Odpowiada mi, że znów jestem w kraju

Anna S. Dębowska: Ostatni raz rozmawialiśmy przed pandemią. Teraz wracamy do tej rozmowy. Co się z panem działo w tym czasie?

Szymon Nehring: – Starałem się go twórczo spędzić. Wyjechałem do domku letniskowego z instrumentem elektrycznym i ćwiczyłem. Ale miałem też czas na długie spacerunki po lesie, wtedy gdy nie było to zabronione, oczywiście. I na nadrobienie zaległości w lekturach. Poza tym udało mi się zagrać kilka koncertów online, m.in. z prof. Janem Englertem z utworami Fryderyka Chopina i poezją Cypriana Kamila Norwida. To było naprawdę niesamowite doświadczenie – taka poezja i w takim wykonaniu jest bardzo inspirująca. Wygląda na to, że niedługo powtórzymy ten koncert, tym razem na żywo. Poza tym w czasie pandemii udało mi się przyswoić sobie *II Koncert fortepianowy B-dur* Johannes Brahmsa. Mam nadzieję, że będę go wykonywał w przyszłym roku.

Jak pan wspomina swoje studia w Yale School of Music w Stanach Zjednoczonych?

– Studiowałem tam przez dwa lata – od 2017 do 2019 roku – w ramach programu Artist Diploma, który oferuje koncertującym artystom indywidualny tok nauczania. Poza tym, że jest swobodniejszy pod względem terminów zajęć, niewiele się różni od programu magisterskiego (Masters).

To było wspaniałe doświadczenie. Cieszę się, że poznałem profesora Borisa Bermana. To świetny pedagog, dzięki któremu rozwinąłem znajomość stylów muzycznych. Zacząłem grać kompozytorów, których wcześniej nie dotykałem – Haydna, Mozarta, Schuberta, Brahmsa, Debussy'ego, Prokofiewa, Strawińskiego i Szostakowicza, a więc również repertuar rosyjski, w którym on się specjalizuje.

Poznałem też inny styl uczenia teorii muzycznej, bardziej nastawiony na praktykę niż u nas. Tam studenci nie uczą się teorii na pamięć – budowę utworów czy zastosowanie środków ekspresji poznawali, siedząc przy fortepianie. To mi się bardzo przydaje teraz, gdy nie mam już do dyspozycji pomocy profesora czy uczelni.

Korzystam z własnych zasobów, które tam zdobyłem, i wiem, w którą stronę podążać.

Na przykład?

– Ważną pozycją w moim repertuarze jest od niespełna roku *V Koncert fortepianowy Es-dur* Beethovena. Moją interpretację prezentowałem już w Gdańsku, Gstaad, w Prinzregententheater w Monachium i Filharmonii Narodowej w Warszawie jeszcze przed pandemią. W październiku wykonam to dzieło na edycji specjalnej Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie.

Kiedyś nie miałem zwyczaju czytania książek o kompozytorach, poznawania ich życia, myśli, wrażliwości czy sposobu pracy. Teraz czytam dużo. Szalenie mnie inspiruje *Jan Krzysztof Romain Rolland*, dwutomowa powieść w dużej mierze oparta na faktach z życia Beethovena. Jej styl może się wydawać nieco przestarzały, ale za to świetnie oddaje osobowość twórcy.

Jaki program grał pan na dyplomie?

– *Sonatę a-moll D 784* i *Fantazję „Wędrowiec”* Franza Schuberta, a w drugiej części *VI Sonatę* Sergiusza Prokofiewa. Chyba największy kontrast, jaki może być w muzyce.

Pana interpretacje stały się bardziej nasycone emocjami.

– Takie doświadczenie uruchamia bardzo różne rzeczy w człowieku. Na pewno mogłem się bardziej otworzyć pod kierunkiem Borisa Bermana. Zmieniłem trochę sposób życia, ponieważ jestem przekonany, że to, jak żyjemy, determinuje to, jak gramy. Teraz lepiej wiem, w którym kierunku chcę iść w życiu i w graniu – co daje mi spełnienie, co mnie rozwija, a co nie. Nie chcę mówić o tym w szczegółach, bo to są sprawy osobiste i niełatwe do opisu.

A jednak zdecydował się pan wrócić ze Stanów do Polski.

– Mój dziadek przeszedł udar w zeszłym roku, dlatego zrezygnowałem z kontynuowania studiów w Ameryce – chciałem być blisko rodziny. Dziadek wyzdrowiał, sytuacja rodzinna się poprawiła. To, że jestem z powrotem w kraju, też mi odpowiada.

Zanim wybuchła pandemia, grałem dużo koncertów, może nie tak dużo, jak kiedyś, ale nie jest to moim priorytetem.

Lubię grać na dobrym fortepianie, w dobrej akustyce, w takich warunkach, w których mam szansę pokazać maksimum możliwości. To są moje priorytety przy planowaniu koncertów.

Występował pan w wielu wspaniałych salach koncertowych. Którą z nich lubi pan najbardziej?

– Na świecie jest tak dużo sal koncertowych ze znakomitą akustyką, że naprawdę trudno wskazać jedną, na pewno jednak preferuję starsze sale. Oczywiście, Filharmonia Szczecińska czy Elbphilharmonie w Hamburgu mają genialną akustykę, ale ich brzmienie bywa jak dla mnie zbyt sterylne, za bardzo perfekcjonistyczne. Lubię kameralny dźwięk w dawniejszym stylu – pod tym względem doskonała jest londyńska Wigmore Hall, ale też sala koncertowa Filharmonii Narodowej w Warszawie, którą cenię za kameralność, intymność. Można tam dotykać delikatnych strun i mieć poczucie, że to dociera do słuchaczy. Wiedeńska Złota Sala Musikverein też jest świetna, ale gdy tam grałem, miałem tak napięty grafik, że nie miałem nawet czasu, aby się tym nacieszyć.

Takie miejsca pana onieśmielają?

– Jeśli coś mnie onieśmiela, to świadomość, że na tej samej estradzie występowali kiedyś Artur Schnabel czy Vladimir Horowitz. W Filharmonii Narodowej w garderobie solistów wiszą na ścianach ich zdjęcia. Zawsze czuję dreszcz, mając świadomość, że idę w ich ślady. Natomiast nie tremuje mnie wielkość sali czy widowni, nawet jeśli jest tak olbrzymia jak ta w Elbphilharmonie, i stres jest – wydawałoby się – równie wielki. Zapominam o tym i skupiam się na muzyce.

Teraz szczególnie chyba brakuje tego kontaktu artysty z publicznością.

– Tak, ponieważ bardzo mi zależy na komunikowaniu się z publicznością za pośrednictwem muzyki. To daje różne odczucia, np. połączenia duchowego ze słuchaczami. Ale wiem też, że



aby to osiągnąć, trzeba swoją wypowiedź artystyczną przygotować na najwyższym poziomie, aby nic nie zakłócało porozumienia.

Myśli pan o nowej płycie?

– Z Marcinem Zdunikiem i Ryszardem Groblewskim przygotowywaliśmy nowy album dla Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina – wszystkie Chopinowskie dzieła kameralne. Pandemia przerwała realizację, wróciliśmy do niej w lecie tego roku.

Niestety, nie wypalił mój drugi projekt – płyta z *Wariacjami es-moll* i miniaturami Ignacego Jana Paderewskiego, która miała zostać wydana z labellem Steinwaya w Nowym Jorku. Z powodu pandemii wycofał się główny sponsor tego projektu.

Gra pan dużo muzyki polskiej, np. Chopina i Szymanowskiego w Kammermusiksaal Fil-

harmonii Berlińskiej. Ma pan poczucie misji?

– To może zbyt szumnie powiedziane, po prostu lubię grać muzykę polską. Ale jeśli miałbym, to przede wszystkim w odniesieniu do dzieł Karola Szymanowskiego – tak, tu mam szczególne poczucie misji. Uważam, że to wciąż niedoceniony kompozytor, tak genialny jak Debussy czy Skriabin. Chcę go stale pokazywać w moich programach recitalowych, a w przyszłości również jego *IV Symfonię „Koncertującą”*.

Ponieważ jednak mamy Rok Beethovena, a pan wprowadził niedawno do swojego repertuaru V Koncert Es-dur, chcę zapytać, co pana pociąga w muzyce Beethovena.

– Najważniejsza jest dla mnie niezachwiana wiara i siła ducha, którą czuję w jego dziełach. Może to są wyświechtane slogany, ale tak rzeczywiście jest – muzyka Beethovena ma nie-

prawdopodobną siłę duchową, która nie straciła świeżości z upływem czasu. Muzyka niektórych kompozytorów zdecydowanie ją traci i staje się *passé*, a Beethovena – nie. I może szczególnie słychać to właśnie w *V Koncercie Es-dur*.

Szymon Nehring – jest jedynym Polakiem, który otrzymał pierwszą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym Artura Rubinstein w Tel Awiwie – jednym z najważniejszych konkursów pianistycznych na świecie. Występował w najlepszych salach koncertowych: Wigmore Hall w Londynie, Elbphilharmonie w Hamburgu, Herkulesaal w Monachium, Złotej Sali Wiener Musikverein, sali kameralnej Berlińskiej Filharmonii, Berlin Konzerthaus i Tonhalle w Zurychu.

Niedziela, 11 października, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa



Gabriel Prokofiev –

DIDŹEJ, KOMPOZYTOR, WNUK KOMPOZYTORA

Filip Lech: Urodziłeś się w 22 lata po śmierci swojego dziadka Siergieja Prokofiewa. Czy pamiętasz, kiedy pierwszy raz o nim usłyszałeś?

Gabriel Prokofiev: – Mój ojciec Oleg Prokofiev był artystą: malarzem, rzeźbiarzem i poetą. Starał się znaleźć swoją drogę i swoje miejsce w nowym kraju, Wielkiej Brytanii, toteż nie przechowywaliśmy pamiątek po dziadku i nie mówiliśmy o nim zbyt często. Poznałem go poprzez muzykę. Pamiętam utwór dla dzieci *Zimowe ognisko*. Kiedy byłem bardzo mały, słuchaliśmy tego z moją siostrą i goniliśmy się, udając, że tańczymy. Wiedziałem, że skomponował to mój dziadek. To prawdopodobnie moje pierwsze związane z nim wspomnienie. Bardzo lubię muzykę, którą komponował dla dzieci – potrafił się z nimi porozumieć. To chy-

ba dlatego, że gdy pojechał na studia, był bardzo młody, właściwie wciąż był chłopcem, i zachował w sobie tę dziecięcość. Jako dziecko bardzo często bywałem na baletach z muzyką Prokofiewa. W wieku nastoletnim wielkie wrażenie zrobiły na mnie *V i VI Symfonia*. Zawsze słuchałem dużo jego muzyki fortepianowej. Sposób, w jaki komponował, odbieram w pewnym stopniu jako naturalny – szczególnie to, jak pracował z harmonią.

Jak wyobrażasz sobie Siergieja Prokofiewa?

– Słuchając jego muzyki, dowiedziałem się, że był bardzo pozytywnym i radosnym człowiekiem, choć zarazem miał też smutniejsze, liryczne oblicze. Z rodzinnych historii wiem, że bywał trudny, zagubiony w świecie swoich kompozycji. Wszystko kręciło się wokół muzyki. Do swoich synów zwracał się często per „Opus pierwsze” i „Opus drugie” – można po-

wiedzieć, że własne dzieci traktował na równi ze swoimi kompozycjami. Miał sarkastyczne poczucie humoru, które czasami było odbierane jako nietaktowne.

O TACIE OLEGU PROKOFIEWIE

Dlaczego twój tata zdecydował się na emigrację? Jak to się stało, że w Związku Radzieckim pozwolono mu na wyjazd?

– Historia mojego ojca jest dość skomplikowana, ale spróbuję ją streścić. W latach 60. XX wieku poślubił Camillę Gray, Angielkę mieszkającą w Rosji. Była historyczką sztuki, autorką pracy *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. Na pozwolenie na ślub musieli czekać aż siedem lat. W 1971 roku, niedługo po ślubie, Camilla zmarła na wirusowe zapalenie wątroby typu C (HCV). Została pochowana

Artysta miał wykonać na Wielkanocnym Festiwalu własny remiks finału IX Symfonii Ludwiga van Beethovena, w którym orkiestra Sinfonia Iuventus pod dyрекcją Yaniva Segala miała grać partię instrumentalną, a Prokofiev junior – elektroniczną. To materiał z wydanej przez NAXOS płyty z muzyką obu artystów zatytułowanej *Beethoven Reimagined*.

w Londynie. Mojemu ojcu pozwolono pojechać na pogrzeb, ale nie zamierzał już wracać do ZSRR. Brytyjcy urzędnicy pozwolili mu zostać w kraju ze względu na Anastasię, ich córkę, która miała wychowywać się przy angielskiej rodzinie. Dwa lata później poznał moją matkę na Uniwersytecie w Leeds.

Wychowałeś się w Wielkiej Brytanii. Czy kultura rosyjska w ogóle cię interesuje?

– Bardzo! W ostatnich latach jeżdżę do Rosji dość regularnie, nawiązałem kontakty z wieloma rosyjskimi zespołami i muzykami. Staram się chodzić na jak najwięcej koncertów i zawsze usłyszę tam coś ciekawego. Interesuję się też rosyjską sztuką: Malewiczem, Kandinskim i innymi znakomitymi twórcami tworzącymi w pierwszej połowie XX wieku. Po części pewnie dlatego, że mój ojciec w latach 50. XX wieku uczestniczył w życiu tamtejszego świata sztuki, był członkiem ruchu malarstwa abstrakcyjnego. Niestety, ojciec nie mówił w domu po rosyjsku. Ponieważ jestem wielbicielem literatury rosyjskiej, szczególnie Fiodora Dostojewskiego, żałuję, że muszę czytać go w tłumaczeniu – i mam nadzieję, że kiedyś nauczę się rosyjskiego.

Ojciec nie lubił rosyjskiego?

– Myślę, że chciał zacząć wszystko od nowa. Zapomnieć o Rosji i cierpieniach, których doświadczył on sam i jego rodzina. Myślę, że dlatego nie chciał mówić w domu po rosyjsku. Nie mógł powrócić do Rosji i myślał, że jego nowa rodzina – czyli my – też nigdy nie będzie w stanie tam pojechać. W tamtych czasach żelazna kurtyna była nieprzekraczalna.

O WOLNOŚCI W SZTUCE

W wywiadach często wspominasz o wolności twórczej, kreatywności. Jakie są granice wolności w muzyce?

– W moim przypadku wszystko zależy od tematu utworu i czynników całkowicie przyziemnych, takich jak obsada. Chodzi mi o znalezienie wolności twórczej w każdej sytuacji. Pracując z orkiestrą, zawsze napotykaś na pewne ograniczenia i musisz je pokonać, żeby móc zrealizować swoje najdziwniejsze pomysły. Zależy mi na tym, żeby mieć swobodę wewnątrz ram narzuconych mi przez sytuację, w której pracuję. Czy jest w tym jakaś sprzeczność?

Tylko z pozoru.

– Młodzi kompozytorzy potrafią być bardzo utopijni, tworząc niesamowicie długie utwory. Chcą nimi zmieniać sztukę i życie innych ludzi. To oczywiście jest możliwe, ale bardzo trudno

znaleźć kontekst, w którym można taki utwór wykonać. Trzeba zważać na otaczające nas realia. Lubię być pragmatyczny – zależy mi na tym, żeby moja muzyka była grana. Chociaż zawsze staram się zrobić coś, co pomoże mi trochę wyjść poza zwyczajną sytuację koncertową. **Jaka jest najbardziej szalona rzecz, którą zrobiłeś jako kompozytor?**

– Wszystko zależy od kontekstu. Niektórym wszystkie moje pomysły wydają się dziwne, innym znów – zbyt zachowawcze. Na pewno stworzenie *Koncertu gramofonowego* (*Concerto for Turntables and Orchestra*, 2009) było dość szalone, nikt wcześniej tego nie zrobił. Gramofon w roli instrumentu muzycznego kojarzy się raczej z hip-hopem, z kulturą ulicy. Jak więc przenieść go do filharmonii? Wiele osób było nastawionych sceptycznie, ale mój pomysł zadziałał. Komponowałem jednak ten utwór, mając na uwadze, że gramofon musi wpisać się w formę koncertu, być kolejnym instrumentem w orkiestrze. Z tej perspektywy można powiedzieć, że koncert jest wykalkulowany. Ostatnio skomponowałem utwór na instrumenty klasyczne i syntezatory modularne, mocno nawiązujący do muzyki techno. Jego brzmienie jest dość dzikie.

O BEETHOVENIE I REMIKSIE

Czego możemy się spodziewać po BEETHOVEN9 Symphonic Remix?

– Remiksuję tylko materiały z czwartej części IX Symfonii – to monumentalny utwór, więc sama ta część zapewniła mi wystarczająco dużo materiału. Utwór Beethovena jest odbiciem epoki, w której powstał. Z jednej strony pojawia się tu wers *Wszyscy ludzie będą braćmi*, a z drugiej – fragment stylizowany na turecki marsz wyrażający zaciekanie Zachodu Wschodem, ale i strach przed nim. Przepisuję ostatnią część symfonii Beethovena na wiele sposobów. Niektóre fragmenty naśladują manierę impresjonistyczną, przypominającą Debussy'ego. Inne są minimalistyczne, nawiązują do Philipa Glassa. Ale mamy też odniesienia mniej klasyczne: funk Jamesa Browna, elementy rockowe i elektroniczne, wpływy muzyki arabskiej. Posługuję się również własnym stylem kompozytorskim. Partię chóru zastąpiłem warstwą elektroniczną, w której wykorzystuję sample z nagrania chóru Orchestre National des Pays de la Loire.

Jaka jest twoja filozofia remiksu?

– *BEETHOVEN9 Symphonic Remix* to trochę nietypowy dla mnie przypadek, bo posługuję



się tu orkiestrą i cięłam partyturę, a nie sample w komputerze. Zwykle gdy pracuję nad remiksami, używam tylko dźwięków z oryginalnych kompozycji – nie stosuję syntezatorów i innych urządzeń. Jeśli remiksuję nagranie kwartetu smyczkowego, używam tylko dźwięków zagranych przez ten kwartet. Jeśli chcę stworzyć dźwięk perkusyjny, biorę *pizzicato* skrzypiec i modeluję je tak, by brzmiało jak perkusja. Dzięki temu osiągam organiczne połączenie dźwięków. Wprowadziłem tę zasadę do wytwórni „Nonclassical”, którą prowadzę.

Kim jest dla ciebie Ludwig van Beethoven?

– Cóż, tak się składa, że mój dziadek Siergiej Prokofiew też jest legendą muzyki... Wiele osób ekscytuje się tym, że jestem spokrewniony z człowiekiem, którego nigdy nie poznałem. Dla nich jest figurą mityczną, dla mnie moim dziadkiem, który był niezwykle utalentowany, ale staram się traktować go jak człowieka, nie postać legendarną. W naszej kulturze istnieje tendencja do kreowania geniuszy. Beethoven stał się geniuszem ostatecznym, bogiem muzyki. A ja wolę o nim myśleć jako o zwykłym facecie. Odwiedziłem jego dom w Bonn, dużo czytałem o jego niezdarności i obsesyjnym pochłonięciu muzyką. Potrafił wyjść półnagi na balkon albo zgubić się we własnym mieście w stroju przypominającym włóczęgę, bo był zbyt zaabsorbowany pracą, żeby się starannie ubrać. **BM**

Gabriel Prokofiev przyszedł na świat w Londynie w 1975 roku. Jest kompozytorem, didżejem, producentem muzycznym i wydawcą. Wnuk Siergieja Prokofiewa (1891–1953). Komponuje muzykę symfoniczną, baletową, kameralną i elektroniczną. Szczególnie upodobał sobie formę koncertu. Pisał koncerty na gramofony, bęben, wiolonczelę, skrzypce i trąbkę. W młodości związany był z kulturą klubową, a elementy elektronicznej muzyki tanecznej wciąż powracają w jego utworach. Założona przez niego w 2003 roku wytwórnia muzyczna „Nonclassical” skupia się na promowaniu muzyki współczesnej oraz jej remiksów, tworzonych także przez artystów niezwiązanych z muzyką akademicką. W jej katalogu znajdują się utwory Tansy Davies, Dominica Murcotta, Karlheinz Stockhausena, Salvatore Sciarri- na i samego Gabriela Prokofiewa, który mówi o sobie, że jest Europejczykiem i londyńczykiem.

FANISKA, co poloneza tańczy w lochu

– *Cherubini jako doświadczony i sprawny kompozytor muzyki religijnej miał znakomicie opanowany kontrapunkt i chętnie z tej umiejętności korzystał. Fenomenalny jest choćby tercet z II aktu oparty na formie kanonu*

– **Łukasz Borowicz** opowiada o operze *Faniska*, która pod jego batutą zabrzmiała na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena
PO RAZ PIERWSZY OD 180 LAT.

Maciej Łukasz Gołębiowski: 15 grudnia ubiegłego roku w Theater an der Wien dyrygował pan *Halką* Stanisława Moniuszki w inscenizacji Mariusza Trelińskiego. Teraz w Warszawie przygotowuje pan *Faniskę* Luigi Cherubiniego z polskimi wątkami w librecie, pierwszy raz wystawioną w 1806 roku w wiedeńskim Theater am Kärntnertor. Co za zbieg okoliczności!

Łukasz Borowicz: – Polskość u Cherubiniego to zupełnie co innego niż u Moniuszki. *Faniska* to typowy twór epoki porewolucyjnej, dzieło z gatunku opery ocalenia („Rettungsoper”). Tego typu libretta łatwiej i wygodniej było twórcom osadzać w krainach dalekich, nieco egzotycznych. Z powodu tej egzotyki zarówno René Charles Guilbert de Pixérécourt, autor dramatu *Les mines de Pologne*, jak i adaptujący go niemiecki librecista Joseph Sonnleithner mieli ogromne problemy z polską geografią i wymyśleniem polskich nazwisk. Stąd się wzięły imiona bohaterów Cherubiniego: mamy nie tylko *Faniskę*, ale też *Moskę*. Burmistrz Sandomierza zwie się *Zamoski*, a córka głównej bohaterki nie wiadomo dlaczego z niemiecka – *Hedwig*. Co najważniejsze, w tej opowieści dobro zwycięża, zło zostaje pokonane i wszystko kończy się szczęśliwie. Idea „Rettungsoper” zafascynowała także Beethovena piszącego *Fidelia*. Zresztą był on obecny na wiedeńskiej prapremierze *Faniski* w lutym 1806 roku i ocenił utwór – podobnie jak Haydn – bardzo wysoko. *Faniskę* zagrano wówczas ponad 60 razy. Po 10 latach wznowiono ją już z mniejszym sukcesem – odbyło się tylko siedem przedstawień. Poza Wiedniem *Faniskę* wystawiono we Wrocławiu, Pradze i Weimarze, wszędzie z powo-



dzeniem. Niestety, na horyzoncie pojawiły się już nowe trendy i twórcy nowego pokolenia, z Rossiniem na czele, a twórczość Cherubiniego stopniowo popadała w zapomnienie. Jego operę przywołano po raz ostatni w 1860 roku we Frankfurcie nad Menem z okazji setnej rocznicy urodzin kompozytora i zdaniem prof. Ryszarda Daniela Goliańska było to ostatnie wystawienie *Faniski*. Gramy ją więc po raz pierwszy od 180 lat.

Skąd pomysł, by wystawić dzieło tak bardzo zapomniane, nigdy nienagrane, które nie ma nawet kompletu materiałów wykonawczych?

– W 2018 roku, kiedy współpracowałem przy przygotowaniu *Hugenotów* w Operze Paryskiej, kilka razy odwiedziłem cmentarz Père-Lachaise. Jak wiemy, jest to miejsce spoczynku wielu sław, a jednym ze słynnych kompozytorów jest właśnie Luigi Cherubini. Na nagrobku, zapewne zgodnie z ówczesną tradycją, wyryto tytuły jego oper. Bez trudu znalazłem *Lodoiskę*, którą w 2008 roku zainaugurowaliśmy podczas Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena nasz cykl „Nieznane opery”. Obok niej na nagrobku figu-

rował drugi tytuł, wtedy kompletnie mi obcy, choć brzmiący jakby z polska – *Faniska*.

Gdy nieco później wspólnie z panią Cornelią Much i panią Elżbietą Penderecką zaczęliśmy planowanie opery na rok jubileuszu Beethovena, szybko doszliśmy do wniosku, że doskonale się do tego nadaje właśnie to, od wielu lat niewykonywane dzieło Cherubiniego.

Zaczęliśmy poszukiwanie nut.

To było z pewnością spore wyzwanie.

– Dotarcie do wyciągów fortepianowych okazało się dosyć łatwe – drukowano je niegdyś powszechnie z myślą o domowym muzykowaniu. O ile jednak niemal każdy miał w domu fortepian i mógł zaśpiewać jakąś arię czy ewentualnie z pomocą rodziny wykonać ansamblę, to wieńczące akty partie chóralskie wykraczały poza możliwości amatorów, dlatego wydawcy je pomijali. Musieliśmy szukać dalej – i tak natknęliśmy się na pomnikową edycję dzieł Cherubiniego przygotowaną w latach 40. XIX wieku przez wydawnictwo Breitkopfa i Härtla. Cyfrowa wersja tej partytury *Faniski* (po włosku) jest obecnie dostępna w zbiorach biblioteki w Oxfordzie. Zawiera całą muzykę, z finałami i partiami chóralnymi, dużo lepiej wydrukowaną i zredagowaną niż znany nam również pierwodruk wyciągu fortepianowego (po niemiecku) z roku 1806. Korzystając z tych materiałów, przygotowaliśmy pełny włoski wyciąg fortepianowy, który mogliśmy udostępnić solistom i chórzystom.

Kto miał w tym udział?

– Głosy orkiestrowe na potrzeby tego wykonania pieczołowicie zrekonstruował dyrygent i kompozytor Maciej Żółtowski. Wspólnie z italianistką i muzykiem, panią Agnieszką Brojek dokonaliśmy szczegółowej analizy i korekty



Rembrandt, *Jeździec polski (Lisowczyk)*, 1655

włoskiego tekstu libretta. Jak zwykle w przypadku dużych partytur operowych natrafiliśmy na różne błędy, np. złe przyporządkowanie kwestii poszczególnym bohaterom scen zbiorowych. To zostało poprawione i w lutym nastąpił ten szczególnie, wzruszający moment, gdy po raz pierwszy mogłem postawić przed sobą okazałe pudło z zaklętą w nim muzyką, która teraz na nowo ożywa dzięki pracy artystów Filharmonii Poznańskiej.

Jaka to muzyka, co pan w niej odnalazł i czy mamy tam również wątki polskie?

– Jest znacznie bardziej rozwinięta stylistycznie niż wcześniejsza o 15 lat *Lodoiska*. Słychać w niej wszystkie ważne prądy postrewolucyjne. Słuchałem nagrań dzieł wielu kompozytorów współczesnych Cherubiniemu, jak choćby Etienne’a Méhula, jego oper *Uthal* i *Joseph* – wszędzie znajdujemy podobnie skonstruowane sceny zbiorowe, a także sceny pogłębionego jak na tam-

te czasy dramatyizmu. To były operowe thrillery pierwszej połowy XIX wieku. Ponadto, jak przystało na operę postrewolucyjną, większość akcji *Faniski* odbywa się w lochach. Właśnie w owych lochach odnajdujemy jedyny prawdziwie polski wątek muzyczny całego dzieła – poloneza, którego Hedwig tańczy, by pocieszyć matkę.

Jak wcześniej...

– Tak, pamiętajmy, że jeszcze pół wieku dzieli nas od prób wprowadzania folkloru do muzyki artystycznej, czego przykłady stanowią choćby *Halka* czy *Sprzedana narzeczona* Bedřicha Smetany. Istotną cechą *Faniski*, widoczną szczególnie w III akcie, są również akcenty wojskowe – to kolejny typowy element oper powstałych w czasach napoleońskich. Znajdziemy tu wiele marszów i fanfar, przy których wykonaniu musimy bardzo uważać, by zabrzmiały efektownie, ale nie nazbyt maszynowo i pompacyjnie, dlatego użyjemy ory-

ginalnych kotłów z epoki. Mamy także sceny, które wyprzedzają swoje czasy: brzmią już niemal romantycznie. Mroczny nastrój w wielkim recytatywie i scenie lirycznej *Faniski* z II aktu to prototyp tego, co wkrótce potem rozwiną kompozytorzy epoki bel canto. Cherubini, w przeciwieństwie do wielu swoich rówieśników, nie unikał też ansambli. Jako doświadczony i sprawny kompozytor muzyki religijnej miał znakomicie opanowany kontrapunkt i chętnie z tej umiejętności korzystał. Fenomenalny jest choćby tercet z II aktu oparty na formie kanonu. Podsumowując – jest tu mnóstwo przepięknej muzyki kompozytora, którego wielu melomanów kojarzyło przede wszystkim z operą *Lodoiska*. Czas więc na *Faniskę*. **BM**

Wtorek, 20 października, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa

Przypadki Normana Leto



DZIEKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI WSCHÓD SZTUKI, KRAKÓW

Gainsborough Ex-Portrait, 2006, olej na płótnie

– Malarstwo pozwala na brak myślenia, ręka w zasadzie sama wie, co robić. To jest jedyne miejsce w życiu, gdzie nie ma ograniczeń – mówi **Norman Leto**, autor plakatu tegorocznego Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie.

Aleksander Hudzik („Newsweek”)

Czy Doktor Jekyll i pan Hyde byli tą samą osobą? Oto jedno z najbardziej intrygujących pytań XIX-wiecznej powieści Roberta Louisa Stevensona. Gdyby cudowny przypadek sprawił, że zaraz po wyjściu z kina, gdzie właśnie wyświetlano film w reżyserii Normana Leto, trafilibyście na wystawę obrazów Normana Leto, moglibyście pomyśleć, że choć obaj artyści noszą to samo imię i nazwisko, zbieżność ta musi być przypadkowa.

Leto i Beksiński – bliska relacja w listach

Norman Leto to pseudonim znaleziony przypadkiem na kopercie wśród niechcianych listów adresowanych do Łukasza Banacha, chłopaka z Bochni w Małopolsce, który nie chciał studiować sztuki i bez pięciu lat spędzonych w Akademii Sztuk Pięknych, bez jej egzaminów i profesorów, został jednym z najciekawszych tworzących współcześnie artystów. O to, jak radzić sobie z trudną materią sztuki, dopytywał listownie malarza Zdzisława Beksińskiego. Kontakt złapali dzięki redakcji czasopisma komputerowego, w którym obaj publikowali swoje prace. Wkrótce stary mistrz i szukający jeszcze swojej drogi młodzieniec zaczęli rozmawiać o gadżetach, sprzęcie komputerowym i grafice komputerowej, która tak bardzo ich połączyła, o problemach, rozterkach sercowych, rozczarowaniach, których jednemu i drugiemu nie brakowało.

– Dla mnie to było jak relacja z dziadkiem, który jest przy okazji bardzo ciekawym człowiekiem – wspomina Leto. – Ciężko mówić, że Beksiński miał na mnie jakiś artystyczny wpływ. On mi raczej pokazał, jak spoglądać na życie. Łączyło nas sceptyczne podejście do ludzkości – mówi.

Głębię ich relacji oddają listy zebrane, wydane w 2017 roku pod tytułem *Detoks* (Prószyński Media).

Photon, czyli jak ośwoić przemijanie

– Beksiński miał silną fobię, obawę wyjścia w świat. Nigdy nie wyjechał za granicę. Ja na swoją pierwszą wielotygodniową wyprawę do Stanów Zjednoczonych pojechałem bez przygotowania – mówi mi Leto, gdy spotykamy się w jednej z kawiarni w centrum Warszawy. Jeszcze przed pandemią, nikt nie nosi maseczek, nie ma mowy o zamknięciu granic, choć tłumów też nie ma. Leto stara się ich zresztą unikać, więc raczej nie spotkamy go na wernisażach i bankietach. Woli obserwować świat z dystansu.

– Jestem przeciwieństwem południowego temperamentu, moją metodą jest planowanie – mówi znad talerza, ubrany w niebieskie jeansy i kurtkę niemal w tym samym odcieniu, dobrane jak garnitur bohatera westernu. Swój najgłośniejszy dotąd film *Photon* tworzył siedem lat.

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI WSCHÓD SZTUKI, KRAKÓW



bez tytułu, olej na płótnie

Autoportret, 2020, olej na tekturze

DZIĘKI UPRZEJMOŚCI FUNDACJI WSCHÓD SZTUKI, KRAKÓW





DZIĘKI UPRZEŻMOŚCI FUNDACJI WSCHÓD SZTUKI, KRAKÓW

Nadleśnictwo 2, NL, 2020, olej

– Muszę się zakochać w temacie. Wchodzę i żyję tym, nawet jeśli trwa to długo. To był projekt na cały etat, chociaż wcale nie był to klasyczny film – mówi. Fabuła *Photonu* opowiada o naukowcu, który próbując oswoić myśl o przemijaniu swoich rodziców, tłumaczy sobie i widzom, na czym polega los człowieka, a raczej każdej cząsteczki, która składa się na wszystko, co jest w nas i wokół nas. Przez większość czasu słuchamy wykładu prowadzonego spokojnym głosem Andrzeja Chyry. Filmowy traktat naukowy miał pełne prawo spaść w czeluści zapomnianej alternatywy, lecz wbrew przewidywaniom odniósł niezwykle sukces. Leto odebrał za *Photon* nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i Paszport „Polityki” – „za budowanie pomostu między nauką a sztuką”. Od tego czasu nie nakręcił żadnego filmu.

Z Wektorem i Hakerem

– Nie sądzę, abym został reżyserem, który wypuszcza filmy co dwa lata – mówi, żeby po chwili milczenia dodać: – Mógłbym je kręcić raczej co dziesięć... no, może co siedem lat. Nie wiem, jak można zrobić pięć filmów w ciągu dekady. Gdybym miał taki rytm pracy, nie zdążyłbym się ani rozpędzić, ani ochłonić. Po *Photonie*

przestałem kupować naukowe magazyny, gromadzić wiedzę, która towarzyszyła mi na co dzień przez wiele lat. Dla mnie robienie czegoś w tak intensywny sposób w tak długim czasie to proces, w którym zmienia się we mnie wszystko, nawet osobowość – wyznaje.

Twórcza osobowość Normana Leto zmienia się jednak bardzo szybko, zależnie od materiału, w którym pracuje. W domu na obrzeżach Warszawy, gdzie żyje z partnerką i dwójką dostojskich psów – Wektorem i Hakerem, ma dwa miejsca pracy. Jedno to biurko z komputerem, przy którym tworzy grafiki, animacje i filmy. Sztalugi trzyma w pracowni na parterze – to miejsce po przerobionym garażu. Schodzi tam, gdy potrzebuje przerwy od komputera i od myślenia, które jest poukładane, racjonalne i konsekwentne. – W malarstwie można od tego odpocząć. Ono pozwala na brak myślenia, ręka w zasadzie sama wie, co robić, to jest jedynie miejsce w życiu, gdzie nie ma ograniczeń – przyznaje Leto.

Groźny jak Beethoven

Chociaż obrazy Normana Leto nie są tak znane jak jego dokonania w filmie, to można je było zobaczyć chociażby na wystawie



DZIĘKI UPRZEŻMOŚCI FUNDACJI WSCHÓD SZTUKI, KRAKÓW

Kobieta z zakwefioną twarzą, 2013, suchy pędzel, płótno

w Sopocie zatytułowanej *Ludzie, którzy ciągle czegoś ode mnie chcą*. Wbrew nieco aspołecznej zapowiedzi na obrazach malarza często pojawiają się ludzie: jego partnerka, znajomi. Spowija ich specyficzna atmosfera – szare, chmurne kolory i powłóczyste ruchy pędzla powodują, że ma się wrażenie jakby wszystko, co widzimy, tonęło we mgle. Miłośnicy malarstwa dopatrzą się w tym pewnie skojarzeń z malarstwem najsłynniejszego współczesnego malarza Gerharda Richtera.

W podobnej stylistyce utrzymany jest plakat Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Leto przyznaje się, że do jego powstania inspirowały go przede wszystkim pomniki, na których kompozytora przedstawia się zwykle w tyleż monumentalnej, co groźnej pozie.

– Zadaję sobie pytanie, czy lepiej zrobić kilkanaście wystaw, po których zostanie jedna notka w internecie, czy ten sam czas poświęcić na jedno dzieło, które przetrwa dłużej i trwalej w jednym opakowaniu. Z perspektywy nieśmiertelności – albo nazwijmy to inaczej: przetrwania informacji – lepiej robić duże formy niż uprawiać drobnicę – uważa. To jednak nie rozwiązuje problemu. Pytanie, co zrobić z czasem „pomiędzy”. – Jako artysta nie możesz

pozwolić sobie na to, by zniknąć na kilka lat – przyznaje. Jemu jednak takie zniknięcia wychodzą na dobre.

Krytykom, kuratorom ani sprzedającym jego sztukę marszandom nie udało się wpisać Zdzisława Beksińskiego do mainstreamu polskiej sztuki. Norman Leto też opiera się takim trendom, jakby na własną rękę rezygnował z rozgłosu. Jest „ponadczasowy” – jak jego jeansowa kurtka. Sam zresztą dodaje, że trudno byłoby mu się „wbić” w aktualność, skoro jego dzieła dojrzewają latami. – Każdy trend zdąży w tym czasie przebrzmieć i wyblaknąć. Nie chcę, żeby moja sztuka była monolitem, nie uciekam przed samym sobą, ale chcę, by widzowie mogli poznać rozpiętość w mojej stylistyce, na tyle, na ile rozpiętości da się pomieścić w jednym człowieku – mówi Norman Leto. **BM**

Norman Leto – urodził się w roku 1980 jako Łukasz Banach. Samouk z dziedziny malarstwa, filmu i nowych mediów. Jako Norman Leto zadebiutował w 2007 roku w Centrum Sztuki Współczesnej. Autor filmów *Sailor* (w kolekcji MOCAR Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie) i *Photon*. Obecnie przygotowuje kolejny film *Pilot 9/11*.

Śpiewanie bez granic

W przeszłości Polacy kilkakrotnie ruszali na podbój operowego świata. Obecnie robią to liczniej niż kiedykolwiek i z największymi jak dotąd sukcesami.

Oto dziesiątka najlepszych w kolejności alfabetycznej.

Wybrał **Jacek Marczyński** („Rzeczpospolita”).

Mocno zaistnieli już na przełomie XIX i XX wieku, choć wspinaczka po szczyblach kariery wymagała wówczas często wyrzeczeń i odwagi. Czasem pomógł finansowo wielbiciel opery, co spotkało Adama Didura, któremu skromny urzędnik pocztowy podarował wszystkie oszczędności na pokrycie kosztów nauki we Włoszech. Adam Didur został potem gwiazdą Metropolitan Opera w Nowym Jorku, gdzie rywalizował z legendarnym basem Fiodorem Szalapinem. Swemu darczyńcy kupił majątek pod Sanokiem.

Przedwczesna śmierć

To była także epoka innych gwiazd Metropolitan: Marcelli Sembrich-Kochańskiej czy ulubieńców brytyjskiej królowej Wiktorii – Jana i Edwarda Reszków. O niektórych artystach już zapomnieliśmy, jak choćby o Józefie Mannie, który po śmierci Enrica Carusa otrzymał angaż na pierwszego tenora w Metropolitan. Niestety, tuż przed wyjazdem do Nowego Jorku zmarł nagle w Berlinie w trakcie przedstawienia *Aidy*. W połowie XX wieku wojna, a potem komunistyczna polityka skutecznie uniemożliwiły polskiemu śpiewakom zaistnienie w świecie. Bernardowi Ładyszowi nie dano paszportu na wyjazd do La Scali, Bogdanowi Paprockiemu zaoferowano kontrakt w Nowym Jorku, pod warunkiem że nie wróci do kraju, a on się na to nie zdecydował.

Żylis-Gara otwiera furtkę

Na podobny krok odważyła się za to w latach 60. XX wieku Teresa Żylis-Gara, opłaciła go jednak kilkunastoletnią nieobecnością w kraju i rozstaniem z rodziną. Następną dekadą Polski Ludowej otworzyła nieco szerzej furtkę na Zachód,

z czego skorzystało sporo talentów. Ta ekspansja artystyczna nabrała w latach 80. bardziej cech emigracji zarobkowej z ogarniętej kryzysem Polski. Śpiewacy, tancerze i muzycy ruszyli szukać zatrudnienia w zachodnich teatrach.

Po 1989 roku wyjeżdżać można już było bez przeszkód, co uczynił po skończeniu studiów Piotr Beczała, choć rzecz można – w starym stylu. Zapakował dobytek do samochodu i z kilkuset dolarami wyruszył w świat. Pierwszą przystań, o czym nie wszyscy wiedzą, znalazł w teatrze w Linzu.

Kariera bez granic

Kolejne pokolenia postępowały inaczej. Młodzi śpiewacy masowo uczestniczyli w międzynarodowych konkursach, mniej licząc na nagrodę, a bardziej na to, że dostrzeże ich jakiś impresario lub dyrektor teatru. W PRL-u taki wyjazd za zgodą ministerstwa kultury i sztuki był często szansą, którą otrzymywało się raz w życiu. Po upadku żelaznej kurtyny (a i dziś) Polacy wędrowali z konkursu na konkurs. Zaczęli też zdobywać stypendia dające szansę przyszłego zaistnienia na scenie Metropolitan – tak zaczęła się kariera Mariusza Kwietnia – czy w Operze w Hamburgu, gdzie pierwsze zagraniczne sukcesy odniosła na przełomie stuleci Aleksandra Kurzak.

Dwie dekady później sytuacja przedstawia się zupełnie inaczej. Obecne liczne sukcesy naszych śpiewaków nie są efektem fundamentalnych zmian w systemie polskiego szkolnictwa, ani też talenty nie rodzą się częściej niż w przeszłości. Staliśmy się po prostu pełnoprawnym uczestnikiem operowego świata, w którym obowiązują reguły niemal rynkowe, a my wiemy, gdzie i jak nasz towar ulokować.

Biuro w Warszawie z widokiem na świat

Ważną rolę odgrywa powstała w 2010 roku przy Operze Narodowej Akademia Operowa – Program Kształcenia Młodych Talentów. Organizuje ona klasy mistrzowskie dla najbardziej obiecujących studentów i absolwentów. Ponieważ jest członkiem organizacji ENOA (European Network of Opera Academies), ma liczne kontakty i wysyła Polaków na zajęcia choćby do Aix-en-Provence. Dzięki temu na francuskim festiwalu wystąpił na przykład Tomasz Kumięga, któremu w 2019 roku powierzono główną rolę w operze *Les mille endormis* Izraelczyka Adama Maora. W Warszawie kursy prowadzą zaś specjaliści tej klasy co pianista-korepetytor Eytan Pessen, który potem ułatwił wyjazdy na dalszą naukę Jakubowi Józefowi Orlińskiemu, Krzysztofowi Bączykowi czy Andrzejowi Filończykowi.

Zniknęły zatem bariery, a czołowy agent europejski Gianluca Macheda (GM Art & Music) założył biuro w Warszawie. Reprezentuje interesy Aleksandry Kurzak, Artura Rucińskiego, a także Krzysztofa Bączyka i Andrzeja Filończyka. I obserwuje, czy nie pojawi się kolejny polski talent.

Kandydatów do rankingu więc przybywa, by wspomnieć choćby Arnolda Rutkowskiego, który w 2019 roku zadebiutował w Covent Garden, czy pierwszego basa Opery w Stuttgarcie Adama Palkę. Są i kolejni: kontratenorzy Kacper Szelążek i Rafał Tomkiewicz, aktywna we Włoszech Adriana Ferfecka (sopran), związani głównie z Francją: Agata Schmidt (mezzosopran) oraz barytony Tomasz Kumięga i Michał Partyka. Paweł Trojak, także baryton, niebawem rozpocznie pracę w Lyric Opera of Chicago, a na mniejszych scenach amerykańskich próbuje sił tenor Piotr Buszewski.

Krzysztof Bączyk

Wprawdzie nie jest jeszcze bohaterem pierwszego planu, ale ten niespełna 30-letni bas osiągnął bardzo wiele, o czym świadczy choćby niedawny występ jako Don Basilio w *Cyruliku sewilskim* w Operze Paryskiej. W tej samej roli debiutował w Lyric Opera of Chicago. Zresztą nawet w mniejszej partii potrafi zwrócić na siebie uwagę, czego dowodem Pop w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* (Paryż) lub Melisso w *Alcynie* (Aix-en-Provence).

OPERA NATIONAL DE PARIS



Piotr Beczała

Dla nas wydarzeniem ostatnich miesięcy był jego Jontek w Wiedniu i Warszawie, na świecie entuzjastycznie przyjęto zaś nowe role w Metropolitan i w wiedeńskiej Staatsoper: Maurycego w *Adrianie Lecouivreur* i Cavaradosiego w *Tosce*. Jest przykładem artysty, który osiągnąwszy tak wiele, nie powtarza dawnych sukcesów, lecz nadal się rozwija. Podczas gdy parę lat temu nazywano go najlepszym tenorem lirycznym, dziś należy do najlepszych tenorów pierwszego ćwierćwiecza XXI wieku. I zapowiada kolejne nowe role – Radamesa w *Aidzie*, Manrica w *Trubadurze*, a potem Parsifala.

MONIKA RITTERSHAUS



Andrzej Filończyk

Najbardziej błyskotliwa kariera dekady. W 2017 roku w wieku 22 lat wygrał Konkurs Moniuszkowski (był już wtedy zresztą po scenicznym debiucie w *Pajacach* w Poznaniu). Wprawdzie z powodu pandemii koronawirusa nie doszło w maju do jego debiutu w Metropolitan w *Marii Stuart* u boku Diany Damrau, ale w ciągu trzech lat zdołał już „zaliczyć” m.in. Opernhaus w Zurychu, Teatr Bolszoi, londyńską Covent Garden i monachijską Staatsoper! Życie na walizkach sprawia mu radość, młodzieńczy entuzjazm idzie jednak w parze z rozumą w wyborze barytonowego repertuaru.

DAMIR YUSUPOV



Łukasz Goliński

Po 10 latach śpiewania ważnych ról przede wszystkim na scenie Opera Nova w Bydgoszczy zaczyna wypływać na międzynarodowe wody. Przede wszystkim za sprawą Króla Rogera – wcielił się w niego m.in. w Sztokholmie, Pradze, Frankfurtu oraz wykonał koncertowo w Rzymie pod dyktando Antonia Pappana. Początek 2020 roku przyniósł wyprawę do Sydney (Escamillo w *Carmen* w Opera Australia), przed nim m.in. debiut w Covent Garden (Marcello w *Cyganerii*) i w Salzburgu (Rangoni w *Borysie Godunowie*).

OPERA FRANKFURT



Tomasz Konieczny

Niedawno kreował najważniejszą dla niego postać – Wotana w *Pierścieniu Nibelunga* w Teatro Real w Madrycie oraz w Wiedniu, gdzie należy do gwiazd Staatsoper. W Theater an der Wien pokazał zupełnie nowe oblicze Janusza w *Halce*, w Metropolitan zadebiutował jako Wagnerowski Alberyk, o którym krytycy pisali, że zdominował spektakl. W Operze Narodowej dla niego Mariusz Treliński realizuje w tym sezonie *Cardillac* Hindemitha, bo tytułowy bohater to jego kolejna popisowa rola.

WIENER STAATSOOPER



Aleksandra Kurzak

Konsekwentnie się rozwija, przechodząc od ról młodzieńczych, często komediowych, do bardziej dramatycznych. Ostatnie przykłady to Nedda w *Pajacach* w Barcelonie czy Londynie lub Elżbieta de Valois w *Don Carlosie* w Paryżu. Coraz ważniejsza jest w jej dorobku Violetta w *Traviacie*, za którą otrzymała bardzo dobre recenzje w Nowym Jorku. Na wiosnę ukazała się jej nowa solowa płyta *Desire* (Verdi, Puccini, Leoncavallo, Bizet, Moniuszko, Czajkowski). W grudniu tego roku szykuje się jej powrót na deski Opery Narodowej w Warszawie, gdzie ma śpiewać Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* w inscenizacji Mariusza Trelińskiego, a maju przyszłego roku ma debiutować w roli Toski w Paryżu.

OPERA NATIONAL DE PARIS



Jakub Józef Orlński

Kolekcjoner nagród krajowych (m.in. Koryfeusz Muzyki Polskiej dla osobowości 2019 roku, Paszport „Polityki”) i zagranicznych: w Berlinie otrzymał Opus Klassik za najlepsze solowe nagranie wokalne w dziedzinie opery, a w Londynie – nagrodę brytyjskiego miesięcznika „Gramophone” jako młody artysta roku. I trudno się dziwić: nowa płyta *Facce d'amore* zbiera znakomite recenzje branżowej prasy (m.in. brytyjska „Opera” czy niemiecki „Opernwelt”). Poza tym ten niezwykle utalentowany kontratenor śpiewa w barokowych operach w Zurychu, Frankfurtu, Paryżu i na Festiwalu w Glyndebourne.

ROBBIE JACK



Artur Ruciński

Wydaje się, że mając na koncie role Germonta w *Traviacie*, Lescaut w *Manon* i Marcella w *Cyganerii*, dołączy do grona artystów trwale związanych z Metropolitan Opera. Dyrektor nowojorskiego teatru Peter Gelb nie ukrywa, że jest pod wrażeniem jego talentu wokalnego. W lipcu w Teatro Real w Madrycie jako Germont w *Traviacie* z sukcesem wziął udział w pierwszej w Europie w czasie pandemii premierze operowej, a we wrześniu wrócił, by zaśpiewać tam w *Balu maskowym*.

MARTY SOHL/METROPOLITAN OPERA



Rafał Siwek

Bez medialnego szumu spokojnie robi swoje. Osiągnąwszy jeden z zamierzonych celów, jakim było zaśpiewanie Borysa Godunowa w Teatrze Bolszoi, systematycznie wraca na moskiewską scenę, podobnie jak na festiwal w Arena di Verona, do Opéra Bastille czy Staatsoper w Monachium. Jego główne role to Filip II i Wielki Inkwizytor (*Don Carlos*), Sparafucile (*Rigoletto*), Zaccaria (*Nabucco*), Ramfis (*Aida*), Sarastro (*Czarodziejski flet*), przed pandemią miały dojść kolejne role: król Marek (*Tristan i Izolda* w Bari) czy Tyrezjasz (*Oedipus Rex* w De Nationale Opera w Amsterdamie).

ARENA DI VERONA



Ewa Vesin

Nie spieszyła się z karierą, chciała najpierw ułożyć sobie życie prywatne, o czym opowiadała w jednym z wywiadów. W przypadku sopranów dramatycznych pośpiech niekoniecznie jest wskazany. Teraz przyszedł czas na sukcesy – najpierw w kraju (świetna Tosca w Warszawie i Turandot w Białymstoku), potem za granicą. W Rzymie była niedawno Toscią, a przede wszystkim podjęła się zaśpiewania tam morderczej partii Renaty w *Ognistym aniele*. W Theater an der Wien była Halką, do Rzymu miała wrócić jako Turandot, ale z powodu pandemii odwołano spektakl w Teatro dell'Opera di Roma.

KRZYSZTOF BIELIŃSKI



Maestra Paderewska.

Niezwykła żona przy genialnym mężu

Historia wspomina o niej rzadko. Wytyka jej trudny charakter, bezkompromisowość w działaniach oraz nie zawsze pożądany wpływ na powszechnie uwielbianego męża.

O Helenie Paderewskiej, salonowej lwicy, miłośniczce kur ozdobnych, kobiecie nietuzinkowej pisze dr **Andrzej Giza**.

Nie milkną echa obchodów stulecia odzyskania przez Polskę niepodległości, a wraz z nimi hołdów dla zasłużonego dla sprawy Ignacego Jana Paderewskiego, genialnego muzyka, kompozytora, a przede wszystkim premiera i ministra spraw zagranicznych w czasach konstituowania się II Rzeczypospolitej. Przedmiotem dyskusji są także inni zasłużeni politycy, którzy mądrością i odwagą utorowali rodakom drogę do niezawisłości. I na tym koniec.

Mistrzyni drugiego planu

A przecież o komfort ich życia dbały życiowe partnerki, skrzętnie chowane przed światłem fleszy, zapomniane przez historię bohaterki drugiego planu. W powracającej na mapy Polsce końca drugiej dekady XX wieku, kraju z silną tradycją patriarchy, obowiązki pań

rozpisane były na role matek i żon, gospodyń i dam. A kiedy którejś z kobiet los dał szansę przebicia szklanego sufitu, jej działania często poddawane były środowiskowej krytyce. Helena Paderewska należała do tych nielicznych Polek okresu dwudziestolecia międzywojennego, które miały realny wpływ na ówczesną politykę i polityków. Działała intuicyjnie, podejmowała decyzje zero-jedynkowe. Trzepot rzęs czy *savoir-vivre* zamieniała na zdania celowe, żądania formułowane krótko i precyzyjnie. Ten typ perswazji budził sprzeciw, który przekuł w utwór poetycki Jan Lechoń w *Wierszu o złej żonie*.

Cel uświęca środki

Helena, z domu Rosen, po ojcu odziedziczyła niemieckie zamiłowanie do porządku, a po matce Greczynce – temperament i urodę. Ob-

darzona południową karnacją miała słabość do modnych nakryć głowy, które dodawały jej oryginalności. Żoną Paderewskiego została po długich latach oczekiwania na rozwód. Wyśnionego wybranka poznała dzięki pierwszemu mężowi, blisko zaprzyjaźnionemu z młodym adeptem muzyki Ignacym Janem Paderewskim, którego los już doświadczył śmiercią żony i koniecznością opieki nad kalekim synem. Otóż Władysław Górski, skrzypek i animator kultury, a przede wszystkim oddany przyjaciel przyszłego wirtuoza, chcąc wspomóc kolegę w okresie pobieranych międzynarodowych kursów, zaproponował pomoc przy dziecku. Matczyną opiekę nad chłopcem roztoczyła Helena, która ochotczo przyjęła pod swe troskliwe skrzydła także i wdowca. Miłosne pożądanie pomiędzy Heleną a Ignacym eksplodowało od chwili po-

NARODOWE ARCHIWUM CYFROWE





znania. Jej miłość była bezgraniczna. Obdarzony wielkim sercem Paderewski dzielił ją w tym czasie m.in. z uczuciem do innej pięknej Heleny – Modrzejewskiej.

„Twój Paderek”

Z korespondencji kochanków pochodzącej sprzed zawarcia związku małżeńskiego przebija stała potrzeba Heleny Górskiej, by wybrankę podtrzymywał deklaracje dochowania danych jej obietnic. Pianista, zajęty obowiązkami towarzyszącymi koncertom, w niezwykle szarmancki sposób, często sygnując korespondencję zabawnym podpisem „Paderek”, każdy list zaczynał natomiast wyznaniem miłości, po czym użalał się nad stanem swego słabego zdrowia, oczekując od Heleny błagań o wytrwałość w trudach artystycznych podróży w imię

wspólnych planów. Przedłużające się przerwy w korespondencji tłumaczył np. brakiem czucia w dłoni, poszukując u kochanki zrozumienia i współczucia.

Do czasu prawomocnego rozvodu pani Górską z godnością przyjmowała kolejne odwólane spotkania, plotki o romansach, lecz gdy 31 maja 1899 roku została w końcu panią Paderewską, bez „vacatio legis” przejęła kontrolę nad życiowymi wyborami pianisty. Zaborcza w uczuciach, przez cały okres związku z muzykiem starała się kontrolować wszelkie działania ulubieńca światowych salonów. Kierowała się zasadą – nie ufać nikomu! Przekonana o geniuszu wybranka podporządkowała całe życie wspieraniu ukochanego, mając na względzie także to, że nazwisko „Paderewski” należało do świata zarówno sztuki, jak i polityki.

Żona przy mężu, ambasadorowa sprawy polskiej

Misją Paderewskiej było wspieranie małżonka w skutecznym kreowaniu jego wizerunku. Podczas słynnego amerykańskiego tournée pianisty (od sierpnia 1915 do maja 1917 roku) nie odstępowała męża na krok. Towarzyszyła mu podczas prób, koncertów i wywiadów, w praktyce biorąc na siebie obowiązki impresaria. Paderewska zdawała sobie sprawę, że nadrzędnym celem wielomiesięcznej wizyty małżonka w Stanach Zjednoczonych było wprowadzenie sprawy polskiej do dyskursu politycznego na opiniotwórczych salonach Waszyngtonu. Paderewski, wykorzystując swoją popularność, chciał przekonać amerykańskie elity o konieczności powrotu Polski na mapę Europy. „Moim celem jest utworzenie Komitetu Pomocy Ofia-



ARCHIWUM AKT NOWYCH

Paderewscy na statku, lata 20. XX wieku

rom Wojny, ale to jest mimo wszystko propaganda polityczna, bo będę mówić o Polsce i ludzie będą zmuszeni myśleć o Polsce, i to jest właśnie sposób, dzięki któremu Polska trafi do myśli i czynów tych ludzi” – powiedział pianista w Nowym Jorku Janowi Smulskiemu, polonijnemu filantropowi, założycielowi i właścicielowi pierwszego polskiego banku w USA. Koncerty Paderewskiego poprzedzały długie wprowadzenia, podczas których nawoływał Amerykanów do solidarności z Polakami. Wydarzenia te nie kończyły się w salach koncertowych, ale każdorazowo kontynuowane były na bankietach, którymi dyrygowała Helena Paderewska. To ona ustalała listę i sposób usadzenia gości, to ona jako gospodyni narzucała tematy rozmów. Często namawiała męża do minirecitali, które wprowadzała między posiłkami, anonsując je uprzednio w treści menu. Poszczególne dania jadłospisu nawiązywały do tradycji polskiej kuchni. Goście delectowali się „ulubioną sałatką warzywną króla Jana”, zupą cebulową według domowej receptury pani Heleny czy melbą brzoskwiniową, której smak przewyższał walory amerykańskiego „cheese cake’a”. Działania Paderewskich dopełniały się więc na wszystkich polach: artystycznym, biznesowym i politycznym.

Blisko prezydenta Stanów Zjednoczonych

Helena w mistrzowski nawiązywała znajomości z amerykańską socjetą. Co więcej, umiała je skutecznie podtrzymywać i przekuć w trwałe relacje, dzięki którym umacniała się pozycja jej męża – nie tylko jako artysty, ale także architekta odrodzenia II Rzeczypospolitej. Podczas amerykańskiego tournée wirtuoz dwukrotnie spotkał się w Białym Domu z prezydentem Stanów Zjednoczonych Woodrowem Wilsonem (7 marca i 6 listopada 1916 roku). Tak Paderewski poznał doradcę prezydenta, pułkownika Edwarda Mandella House’a, później bywalca przyjęć organizowanych przez madame Paderewską. Dzięki tej znajomości w sformułowanym przez prezydenta Wilsona programie pokojowym wprowadzającym nowy ład po I wojnie światowej pojawił się słynny punkt 13. traktujący o konieczności stworzenia niepodległego państwa polskiego. Amerykanie skutecznie lobbowali również na rzecz Paderewskiego jako kandydata na premiera w miejsce Jędrzeja Moraczewskiego.

W służbie państwa

Paderewska zbierała datki na rzecz spraw społecznie pożądanых, kwestowała i patronowała zbiórkom finansowym na rzecz najbardziej

potrzebujących, kontynuując działania podejmowane w USA. Była pierwszą przewodniczącą Rady Naczelnej Polskiego Białego Krzyża. W 1919 roku patronowała wszystkim istotnym akcjom przeprowadzonym na ziemiach polskich przez Polskie Towarzystwo Czerwonego Krzyża. Gdy po zakończeniu wojny z szefowania PCK zrezygnował Paweł Jan Sapieha, do 1926 roku kierowała najstarszą polską organizacją humanitarną. Jej zaangażowanie, pracę charytatywną, bezgraniczne oddanie podejmowanym sprawom papież Benedykt XV nagroził jednym z najwyższych odznaczeń Stolicy Apostolskiej – Krzyżem „Dla Kościoła i Papieża”.

Bez sentymentów

Skuteczność Paderewskiej była solą w oku wielu jej oponentów. Ona sama nie traciła czasu na sentymenty. Niezbyt ceniony przez Paderewskiego Roman Dmowski, który miał okazję obserwować Helenę Paderewską podczas konferencji pokojowej w Paryżu, gdzie ważyły się przyszłe losy Polski, uważał ją za kobietę „mściwą w stosunku do ludzi, którzy nie skaczą przed nią na dwóch łapkach”, a Jan Lechoń w przywołanym wcześniej wierszu pisał, że „kręci Polską niczym łyżką w zupie”. Z całą pewnością w patriarchalnej Polsce okresu międzywojnia Paderewska przełamwała stereotypy i pisała własną historię. Była kobietą przedsiębiorczą i zaradną. Jej bezkompromisowość i siła sprawcza często wymuszały konkretne działania i decyzje personalne podejmowane przez Paderewskiego. Jeśli uznawała to za konieczne, przerywała posiedzenia rządu, oznajmiając, że kończy spotkanie, gdyż zaplanowała małżonkowi ważniejsze zajęcia. Twórcy opery *Manru* oddanie żony z pewnością bardzo imponowało. Jako skoncentrowanemu na sobie artyście było mu na rękę, że małżonka wyręcza go w obowiązkach. Nie mam wątpliwości, że Paderewska wypracowała idealny model żony, partnerki artysty. Jej działania przez niektórych mogły być oceniane jako kontrowersyjne, choć nie sposób odmówić im skuteczności – nie było dla niej rzeczy niemożliwych. Aktywność żony zapewniała Paderewskiemu możliwość wdrażania niczym nieograniczonych przedsięwzięć. Wiele lat po jej śmierci – 16 stycznia 1934 roku w Szwajcarii – Paderewski, który przeżył ją o siedem lat, przyznał, że Helena najlepiej ze wszystkich troszczyła się o niego. **BM**

Dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Badacz dziejów polskich emigrantów, autor monografii *Polacy z Mandżurii. Dzieje kolonii polskiej w Harbinie w latach 1895–1966* (Wydawnictwo Avalon, Kraków 2020).

przed wielkim Konkursiem recitale mistrzowskie październik 2020

sala koncertowa filharmonii narodowej

Seong-Jin Cho_1.10

Eric Lu_3.10

[Zamek Królewski w Warszawie]

Nelson Goerner_4.10

Lukas Geniušas_5.10

Marc Laforêt_6.10

Yulianna Avdeeva_7.10

Philippe Giusiano_8.10

Gabriela Montero_12.10

Olli Mustonen_16.10

[Teatr Wielki – Opera Narodowa]

Szymon Nehring_17.10

[Bazylika Św. Krzyża]

Kate Liu_18.10

[Zamek Królewski w Warszawie]

Kevin Kenner_19.10



WOKÓŁ CHOPINA

– Godne korzystanie z nazwiska i wizerunku Fryderyka Chopina oraz roztropna komercjalizacja marki Chopin to nasz cel

– mówi dr **Artur Szklener**, dyrektor Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie.

Anna S. Dębowska: W normalnych warunkach, bez pandemii, w Filharmonii Narodowej trwałby właśnie XVIII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie planowany pierwotnie w dniach od 2 do 23 października tego roku. Odwołanie było dla Instytutu trudną decyzją?

Artur Szklener: – Trudną, ale zważywszy na okoliczności – jedyną możliwą. Już na początku marca pojawiły się pierwsze komunikaty o zagrożeniu pandemią w Polsce, które na bieżąco analizowaliśmy pod kątem ewentualnego wpływu na przebieg konkursu. W drugiej połowie kwietnia miały się odbyć przesłuchania konkursowych eliminacji, a więc był to niewątpliwie moment wymagający szybkich decyzji.

Musimy pamiętać, że do wstępnych przesłuchań dopuszczono ponad 160 pianistów z 33 krajów, zatem ograniczenia zgromadzeń czy ruchu lotniczego musiały się wiązać z decyzją o przesunięciu eliminacji na wrzesień. Gdy w maju okazało się, że koronawirus nie słabnie, podjęliśmy ostateczną decyzję o przesunięciu całego wydarzenia o rok – podobnie jak większość organizatorów imprez światowych zaplanowanych na drugą połowę roku, m.in. olimpiady w Tokio czy targów Expo w Dubaju.

Decyzja zapadła na szczęblu ministerialnym?

– Konsultowaliśmy ją z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego i służbami sanitarnymi. Kluczowa okazała się narada z udziałem wicepremiera Piotra Glińskiego i pana Łukasza Szumowskiego, ówczesnego ministra zdrowia. W czasie tej rozmowy ze strony ministra Szumowskiego padła deklaracja zapewnienia artystom bezpiecznego uczestnictwa w konkursie, łącznie z ochroną hotelu i filharmonii, a także korytarzem transportowym, jednak pod jednym warunkiem – że konkurs odbędzie się bez publiczności.

I to zamknęło dyskusję?

– Tak. Podjęliśmy decyzję o jego przeniesieniu o rok.

Organizowanie konkursu za zamkniętymi drzwiami lub ze streamowaniem go w internecie, jak to miało miejsce w przypadku

tegorocznego festiwalu „Chopin i jego Europa”, nie wchodziło w grę?

– Nie wyobrażaliśmy sobie, żeby takie wydarzenie artystyczne jak Międzynarodowy Konkurs Chopinowski odbyło się bez publiczności czy miało się ograniczyć do transmisji online. Oczywiście, zdajemy sobie sprawę, że od 2015 roku większość słuchaczy konkursu łączy się z nami przez różnorodne media, a oglądalność internetowa jest nieporównywalnie wyższa od liczby słuchaczy, którą może pomieścić sala koncertowa Filharmonii Narodowej. Jednak uznaliśmy, że właśnie nasz konkurs – tak ważny dla całej plejady legend światowej pianistyki – nie powinien zmieniać pewnego paradygmatu sztuk wykonawczych. Nie powinniśmy odchodzić od tego, co w muzyce jest najważniejsze: od żywego kontaktu słuchacza z wykonawcą.

Istniało też zapewne niebezpieczeństwo, że w Warszawie ze względu na ograniczenia lotów, a może także lęk przed podróżą w warunkach pandemii pojawi się niewielu uczestników.

– Tak, to był drugi zakres zagadnień, który braliśmy pod uwagę. Już w maju pojawiły się alarmujące głosy ze strony pedagogów, że pianiści w wielu miejscach na świecie nie mają optymalnych warunków, aby przygotować się do tak ważnego wydarzenia w ich życiu artystycznym, ponieważ zamknięto szkoły i uczelnie, nie mogli też występować publicznie. Nawet gdyby większość uczestników dotarła do Warszawy w październiku 2020 roku, ten konkurs pozostałby pod dużym brzemieniem epidemii.

Tak będzie zapamiętany.

– To prawda, lecz bardzo nam zależało, aby nie odbiło się to na poziomie artystycznym wykonania.

Teraz uczestnicy będą mieli więcej czasu, by ćwiczyć.

– Niektórzy uważają to za zaletę, niektórzy natomiast twierdzą, że z formą muzyka bywa jak z formą sportowca – nie zawsze więcej czasu oznacza dojście do najwyższych możliwości.

Czy tych 160 pianistów podtrzyma swój udział w przyszłym roku? Nie trzeba będzie robić naboru od nowa?

– Nie zakładamy niebezpieczeństwa niestawie-

nia się uczestników w Warszawie. Przed konkursem odbędą się eliminacje, zatem nawet jeśli okazałoby się, że kilku pianistów zrezygnowało, nie spowoduje to zmniejszenia liczby finalistów. Z założenia zamroziliśmy stan aktualny i przesunęliśmy cały harmonogram o rok, więc wszystkie decyzje są wiążące, łącznie z tymi dotyczącymi kwalifikacji.

A jurorzy? Uda się zachować ten sam skład sędziowski?

– W większości, jeśli nie w całości. Dzięki otwartości kierownictwa Filharmonii Narodowej – za co bardzo dziękuję – udało się nawet utrzymać datyienne konkursu i zmienić jedynie rok. Podziękowania kieruję także do organizatorów innych wydarzeń, przede wszystkim Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, z którymi konsultowaliśmy naszą decyzję, zdając sobie jednocześnie sprawę, że ta sytuacja nie jest wygodna dla Towarzystwa im. Henryka Wieniawskiego, które ostatecznie przeniosło konkurs skrzypcowy na rok 2022.

Czy następny Konkurs Chopinowski odbędzie się w roku 2025 czy 2026?

– W 2025. Chcemy wrócić do rytmu pięcioletniego z uwzględnieniem „okrągłych” dat. Jednocześnie – ponieważ pojawiały się w przeszłości głosy, że przy dzisiejszych możliwościach budowania kariery przez bardzo młodych pianistów okres pięciu lat jest nieco za długi – może dochodzić do sytuacji, w której pianista na jeden konkurs jest za młody, a na następny ma na tyle ugruntowaną pozycję, że niekoniecznie będzie chciał ryzykować start – czteroletni dystans między latami 2021 i 2025 będzie swoim testem tych opinii.

Konkurs planowali państwo z rozmachem.

– Wieści o tym, że pandemia jest trudna do opanowania, zastały nas w Stanach Zjednoczonych, w trakcie jednego z wydarzeń promujących Konkurs Chopinowski na świecie. Dzięki finansowej pomocy PKN Orlen, naszego mecenasa, mogliśmy zorganizować serię spotkań, dyskusji, koncertów i konferencji prasowych w wielu krajach, m.in. w Tokio, Pekinie, Londynie, Rzymie, Moskwie i Miami. Brali w nich

Konkurs, który odbędzie się za rok, i marka, która działa już dziś

udział laureaci i jurorzy poprzednich konkursów, a dyskusjom towarzyszyły recitale, co wywołało duży oddźwięk w mediach lokalnych i społecznościowych. Celem spotkań było przekazanie międzynarodowej społeczności melomanów informacji o konkursie i jego dostępności online, a także o specjalnych strefach słuchacza, które miały być organizowane na całym świecie. Na pewno był to dobry kierunek, niestety, przerwany przez pandemiczny lockdown. **Jeżeli pandemia nie zostanie zduszona do października 2021 roku – co wtedy?**

– W obecnej chwili mamy zapewnienia specjalistów, że do lata przyszłego roku powinna się pojawić szczepionka albo lek na COVID-19. Zakładamy więc, że konkurs się odbędzie. Gdyby to nie nastąpiło, oznaczałoby to o wiele poważniejszy problem niż tylko konieczność kolejnego przesunięcia jego daty. Musimy mieć świadomość, jakim dramatem byłyby dla sztuk wykonawczych utrzymujące się tak długo obecne ograniczenia.

Już jest dramat np. w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, gdzie orkiestry i teatry nie grają, więc nie mają się z czego utrzymać i obawiają się o swój byt.

– Jeśli przedłużyłaby się przerwa w edukacji artystycznej, byłoby to katastrofalne w skutkach. W dużej mierze edukacja ta polega na praktyce, na bezpośrednim kontakcie ucznia z mistrzem. Mówimy zatem o bardzo poważnym kryzysie. W jego opanowaniu, oprócz zdrowego rozsądku, ważna jest finansowa pomoc państwa, z jaką mamy do czynienia w Polsce i niektórych krajach Europy. Bez niej niemal żadne z publicznych wydarzeń artystycznych nie mogłoby się obecnie odbyć. Dziś staje się oczywiste, że bez pewnej solidarności społecznej teatry, filharmonie czy muzea nie mogłyby przetrwać.

A to też poważna gałąź gospodarki.

– Sektor kultury w Polsce z czysto ekonomicznego punktu widzenia jest porównywalny do sektora hotelarskiego i gastronomicznego, ma więc bardzo duże znaczenie dla gospodarki państwa. Ale ponieważ w dużej mierze opiera się na ruchu turystycznym, w momencie blokady przestaje być wydajny.

Jak obliczono jego wartość?

– Jest to ok. 300 tysięcy osób bezpośrednio zatrudnionych i około dwa procent PKB, choć musimy pamiętać, że sektor ten znacząco wpływa na inne wskaźniki, np. poziom konsumpcji czy zadowolenia mieszkańców. Walczymy więc nie tylko o wartości duchowe, choć one są oczywiście nadrzędne. Przerwa w dostępie do sztuk wykonawczych i edukacji w tym zakresie, jeśli się przedłuży, będzie nie do odrobienia w skali

pokoleń. Pozostaje mieć nadzieję, że ograniczenia będą miały charakter przejściowy.

Podają państwo, że marka Chopin została wyceniona na trzy miliardy złotych. Na jakiej podstawie?

– Do tej analizy doszło na przełomie 2009 i 2010 roku. Nie znam metodologii samej wyceny, choć wiem, że od tamtego czasu hasło „Chopin” jest częściej wyszukiwane niż „Orlen” czy „PZU”, a po ogłoszeniu wyników Konkursu Chopinowskiego w 2015 roku w Azji słowo „Chopin” było wyszukiwane częściej niż „shopping”, czyli zakupy. Mamy zatem do czynienia z bardzo poważną marką kulturową, która spełnia przede wszystkim funkcję promocyjną. Chopin jest ambasadorem polskości i kultury europejskiej, jest synonimem kunsztu i piękna. Dzięki jego muzyce zmienia się obraz naszego kraju. Jego twórczość potrafi w skali światowej popularności konkurować z najważniejszymi wydarzeniami sportowymi. Dowiódł tego Rok Chopinowski 2010, który przyciągnął do Warszawy więcej turystów niż Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej 2012.

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina powstał po to, aby chronić dziedzictwo kompozytora. Ale co to oznacza w przypadku tzw. marki Chopin?

– Istnieje ustawa o ochronie dziedzictwa Fryderyka Chopina z 2001 roku, która traktuje owo dziedzictwo jako dobro narodowe oraz chroni nazwisko kompozytora i jego wizerunek jak dobra osobiste. Jest to wyjątkowa sytuacja pod względem prawnym, gdyż co do zasady dobra osobiste są chronione tylko za życia danej osoby. Na mocy ustawy Instytut Chopina sprawuje pieczę nad owymi dobrami. Ale z drugiej strony nie wiąże się to samo w sobie ze skutecznymi narzędziami prawnymi, zwłaszcza w kontekście międzynarodowym.

Instytut zarejestrował markę Chopin w Urzędzie Patentowym?

– Do zarejestrowania znaku Chopin na terenie Unii Europejskiej doszło kilka lat temu. Jest to narzędzie umożliwiające właśnie taką ochronę. Celem naszych działań jest przede wszystkim uporządkowanie zasad posługiwania się nazwiskiem Chopina na rynku komercyjnym. Na stronie Instytutu znajduje się regulamin zawierający kryteria i procedurę uzyskania licencji na korzystanie ze znaku towarowego Chopin przez inne podmioty.

Ale prawo nie działa wstecz i marka wódki Chopin, która znakomicie sprzedaje się np. w Stanach Zjednoczonych, jest poza państwa kontrolą.

– Wódka Chopin była zarejestrowana w Urzędzie Patentowym przed wejściem w życie ustawy – produkt wszedł na rynek w 1993 roku, jest poważnym polskim towarem eksportowym i powrót do dyskusji na temat jego stosowności wydaje się obecnie szczególnie trudny.

Austria zarabia na Mozarcie, Polska będzie zarabiała na Chopinie?

– Cel Instytutu nie jest czysto finansowy, chodzi przede wszystkim o godne korzystanie z nazwiska i wizerunku Fryderyka Chopina oraz roztropną komercjalizację marki Chopin. Oczywiście sukces pralin Mozartkugel jest pewnym wzorcem, ale z założenia nie angażujemy się w strategię rynkowe czy promocyjne licencjobiorców, a skupiamy się na jakości i unikatowości produktów. Jednocześnie liczymy, że nasi partnerzy będą coraz bardziej widoczni na rynku. Są to w wielu przypadkach producenci z wieloletnią tradycją, jak np. Wierzynek, który pod marką Chopin produkuje praliny, czy Miraculum ze swoimi trzema liniami perfum – Opus 9, 25 i 28. Prowadzimy też rozmowy z kilkoma potencjalnymi partnerami, m.in. firmą odzieżową Bytom.

Będzie produkowała surduty à la Chopin?

– Raczej bluzy i koszulki. To linia współczesnego luzu z nastawieniem na wysoką jakość, po której liczymy na linię nieco bardziej oficjalnych męskich ubrań.

Czy NIFC ograniczy dziką sprzedaż brzydkich, kiczowatych suwenirów chopinowskich, które straszyły np. w Żelazowej Woli?

– Bardzo nam na tym zależy. Zdajemy sobie sprawę, że jest to powolny proces, ale mamy już narzędzia do stopniowego oczyszczania rynku z przeróżnych koszmarków chińskiej produkcji, które masowo oferuje się klientom. Wiemy, że nawet w tych samych kategoriach cenowych można zaproponować produkt przyzwoitej jakości, estetyczny, a często również odwołujący się do regionalnej tradycji.

Pierwszym krokiem, który zrobiliśmy, była analiza oferty we wszystkich miejscach, na których asortyment mamy bezpośredni wpływ, m.in. w Żelazowej Woli i Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie, a także w nowo otwieranym saloniku chopinowskim w Kordegardzie Akademii Sztuk Pięknych przy Krakowskim Przedmieściu. Chcemy, by dystrybutorzy pamiątek zauważyli, że produktów o niskiej jakości nie opłaca się importować.

Rozmowa odbyła się 10 sierpnia 2020 roku w siedzibie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina w Warszawie.

Cytował piosenki ludowe,
stosował rytmy krakowiaka
i mazura, do tego stopnia
wiernie je naśladując, że np.
mazur *Parobczaki od Połańca*,
choć skomponowany
oryginalnie przez Elsnera,
zaczął być powszechnie
uważany za piosenkę
ludową.



Agnieszka Topolska

JÓZEF ELSNER

Wybranek Polihymnii

„Melodia jest nam wrodzona, dlatego nauczyć się jej nie można, tak jak nie podobna nabyć myśli poetyckich albo genialnych pomysłów malowniczego obrazu”. Muzyka okazała się prawdziwie wrodzona Elsnerowi – bezskuteczne okazały się dwukrotnie podejmowane próby jej zdrady dla innych dziedzin. Jako potomek rzemieślników muzycznych (ojciec, harfista amator, prowadził warsztat naprawy instrumentów, matka była córką lutnika) już w rodzinnym Grodkowie (Grottkau) na Opolszczyźnie zabłysnął pięknym chłopięcym sopranem i zacięciem do nauki gry na skrzypcach. Rodzina postanowiła zapewnić mu godziwą przyszłość i wykształcenie, więc jako jedenastolatek Elsner trafił do Wrocławia do szkoły przy kościele św. Wojciecha. Wrocław wydawał się oczywistym wyborem z kilku przynajmniej powodów. Głównym

była struktura narodowościowa i wyznaniowa Grodkowa, który od przejścia w 1341 roku spod rządów Piastów w obręb wpływów morawskich z jednej strony systematycznie się germanizował, z drugiej pozostawał niezmiennie miastem katolickim w zarządzie biskupów wrocławskich. Myśląc więc o przyszłości syna, Jan Elsner i Barbara z domu Matzkin Elsnerowa bez wahania posłali go do wrocławskiej szkoły.

Tam Józef wstąpił do klasztornej chóru, na własną rękę uczył się technik wielogłosowych u organisty kościoła św. Wojciecha, zwrócił także na siebie uwagę jako śpiewak (zaproponowano mu nawet „wzmocnienie” chóru zza kulis podczas spektakli w Teatrze Miejskim we Wrocławiu). Dał się również poznać jako kompozytor: w 1782 roku podczas rorat wykonano publicznie kompozycję Elsnera – motet *Ave Maria gratiae plena* na dwa głosy solowe z towarzyszeniem instrumentów.

W roli solistów wystąpili kompozytor wraz z kolegą. Twórca miał wówczas 13 lat.

Z Wrocławia do Wiednia i Brna

Mimo satysfakcjonujących postępów w nauce, dających podstawy do kontynuacji kształcenia w gimnazjum św. Macieja (mieściło się ono w budynku należącym dziś do Ossolineum), oraz rozpoczęcia studiów teologicznych na wrocławskim uniwersytecie Leopoldina Józef Elsner nie chciał porzucić muzyki. Na ostateczną decyzję miała wpływ sytuacja osobista, w jakiej się wówczas znalazł. Po śmierci ojca oczekiwania rodziny co do jego przyszłości jako duchownego zelżały, ponadto popadł w konflikt z najbliższymi, w wyniku którego znacznie uszczupliły się jego finanse. Do tego doszła przedłużająca się choroba, co w całości popchnęło Elsnera do przejęcia steru własnego życia. Wystąpił wówczas do władarzy Grodkowa o stypendium na dalsze



Przedmowa do opublikowanej przez Józefa Elsnera *Rozprawy o melodii i śpiewie* rozpoczyna się tymi oto słowami: „Nie ulega żadnej wątpliwości, że człowiek z wrodzoną do muzyki zdolnością nie może myśleć lub ułożyć fałszywą melodią”. Z powodzeniem mogłyby one posłużyć także jako najkrótsza biografia artystyczna autora. Józef Elsner podobnie jak wielu innych twórców przeszedł do historii pod postacią kilku obiegowo powtarzanych haseł: nauczyciel Chopina, Niemiec, który ukochał Polskę, patriota – to w zasadzie wszystko, co bez głębszego namysłu można o nim powiedzieć. Jak wiadomo, schematy tyleż pomagają w porządkowaniu myślenia, co bywają szkodliwe, więc przed kolejnym ich powtórzeniem wypada sprawdzić, na ile są zasadne.

Mistrz genialnego ucznia

kształcenie, dzięki któremu w 1789 roku wyjechał do Wiednia na studia medyczne. Grodków wyszedł jednak na tej decyzji jak przysłowiowy Zabłocki na mydle, ponieważ skończyło się tylko na zamiarach. Józef Elsner wyjechał wprawdzie za granicę, ale zaraz po zainstalowaniu się w Austrii dopadło go zapalenie płuc, które przechodził na tyle ciężko, że nie był w stanie podjąć nauki. Tylko dzięki znajomemu przetrwał na wiedeńskim bruku kolejne półtora roku. Bardzo szybko okazało się też, jakie naprawdę były jego priorytety. W mieście Haydna i Mozarta chłonał nowinki życia muzycznego, nie zwracając sobie dłużej głowy studiami. Wtedy właśnie zdecydował, że z muzyką wiąże się na poważnie, i w 1791 roku przyjął posadę w orkiestrze teatru niemieckiego w Brnie, gdzie rozpoczął pracę jako skrzypek. Scena w stolicy Moraw była instytucją o centralnym znaczeniu, więc pobyt ten dał Elsnerowi

nowe doświadczenia – dzięki zażyłości z kapelmistrzem orkiestry zaczął wprawiać się w dyrygowanie, a czasami nawet zastępował znajomego w obowiązkach.

Po roku doszło do pogorszenia stosunków Elsnera z pracodawcą, więc gdy tylko przyszła propozycja pracy w Warszawie, muzyk ani chwili się nie wahał. Wprawdzie Franciszek Bulla, impresario i zarządca teatrów, zdecydował się obsadzić na stanowisku dyrygenta kogoś innego. Gdy jednak okazało się, że Józef Elsner jest właśnie w drodze do Warszawy i przejazdem pozostaje we Lwowie, Bulla natychmiast złożył mu propozycję objęcia orkiestry w tamtejszym cesarsko-królewskim teatrze niemieckim.

Przełom we Lwowie

Lwów to była zupełnie inna historia niż prowincjonalne Brno. Od pierwszego rozbioru Polski w 1772 roku pozostawało pod rządami

austriackimi. Pozycja niemieckojęzycznego Elsnera była tu uprzywilejowana, co dawało mu namiastkę bycia „u siebie”. Teatr, służący rozrywce austriackich urzędników i wojskowych, był miejscem, z którym wiązały się społeczna akceptacja i prestiż. Przez dwa lata Elsner prosperował więc jako „Kapellmeister am Lemberger privill. Theater”: wprowadzał na lwowską scenę nieznaną tam wcześniej dzieła Mozartowskie, np. *Don Giovanni*, komponował symfonie i muzykę kameralną. Zaczął też pisać opery – dla Lwowa powstało kilka dzieł o tematyce wschodniej i baśniowej, nawiązującej treścią do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. I wszystko toczyłoby się pewnie wypracowanym wówczas torem, gdyby nie fakt, że lwowska społeczność polsko-rosyjsko-ormiańska też chciała mieć swoją reprezentację w kulturze i sztuce – i łaknęła polskiego teatru. Franciszek Bulla nie miał odpowiednich

kwalifikacji do prowadzenia zespołu polskiego, ucieszyła go więc wiadomość, że we Lwowie przebywał w tym czasie Wojciech Bogusławski. Ten wybitny aktor, śpiewak, reżyser, dramatopisarz, w latach 1783–1785, 1790–1794 i 1799–1814 dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie po powstaniu kościuszkowskim w 1794 roku znalazł schronienie właśnie we Lwowie, Bulla podpisał więc z nim umowę na prowadzenie sceny polskiej. Jak się jednak później okazało, działalność Bogusławskiego nie tylko odmieniła oblicze lwowskiego teatru, ale też wpłynęła na zawodową kondycję Bulli. A w konsekwencji ostry zakręt wzięło także życie Józefa Elsnera.

Bogusławski, „ojciec polskiego teatru”, z marszu rozpoczął próby swojego zespołu, chcąc pokazać we Lwowie te dzieła, dzięki którym zyskał sławę. Wystawiono więc rewolucyjny pod wieloma względami *Cud albo Krakowiaki i Górale* tandemu Bogusławski–Stefani, dzieło uznawane za pierwszą polską operę narodową, które na warszawskiej prapremierze 1 marca 1794 roku odczytano jako nawoływanie do powstania przeciw zaborcy. Gdy teatr uzyskał wreszcie długo wyczekiwane zezwolenia cenzury austriackiej na granie tego tytułu, publiczność lwowska tłumnie ruszyła na przedstawienia. Bogusławski – jak pokazuje historia jego teatralnej antrepryzy – miał rękę do interesów i świetną intuicję, więc w obliczu problemów finansowych sceny niemieckiej Franciszek Bulla wszedł z nim w porozumienie, przekazując Polakowi zarząd także nad zespołem niemieckim. Wtedy to Bogusławski zaprosił Elsnera, kapelmistrza trupy niemieckiej, do ścisłej współpracy w wystawianiu dzieł istniejących, a także postawił przed nim większe wyzwanie: poprosił o skomponowanie muzyki do kilku polskich tekstów. W ten oto sposób Józef Elsner zetknął się z polską kulturą, a spotkanie to było brzemienne w skutki nie tylko dla niego samego, ale i całej historii muzyki polskiej.

Miłość jest najlepszą nauczycielką

Fascynacja polszczyzną miała u Elsnera także źródła w jego sytuacji prywatnej i szczególnej sympatii do Polek, najpierw – jeszcze we Lwowie – do Klary Abt, a potem Karoliny Drozdowskiej, którą poślubił w Warszawie po śmierci pierwszej małżonki. Prawdziwe więc będzie stwierdzenie, że języka polskiego Józef Elsner zaczął się uczyć z miłości. Osiągnął

w nim znaczną biegłość, co potwierdzają dwie rozprawy naukowe poświęcone zastosowaniu języka polskiego w muzyce: *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego* oraz *Rozprawa o melodii i śpiewie*. W pracach tych Elsner zwracał uwagę na walory polszczyzny, pod wieloma względami uznając ją za język pasujący do pieśni i opery nie gorzej niż włoski, francuski czy niemiecki. Zainteresowanie Elsnera polską kulturą wzmoгло się jeszcze, gdy w 1799 roku Wojciech Bogusławski, który zdążył już opuścić Lwów, zaprosił przyjaciela do Warszawy. Ten skwapliwie przyjął zaproszenie, nie przewidując zapewne, że spędzi w tym mieście kolejne 55 lat i stanie się zagorzałym propagatorem polskiej kultury, kładąc podwaliny pod tzw. polską szkołę narodową.

Jak Niemiec napisał nam mazura

Warszawa doby oświecenia i romantyzmu była miastem przechodzącym z rąk do rąk. Po pierwszym zaborze trafiła pod zarządek pruski, by potem przeżyć krótki festiwal entuzjazmu i częściowej wolności u boku Napoleona Bonaparte jako stolica Księstwa Warszawskiego. Zakończyły go postanowienia kongresu wiedeńskiego (1815) – wówczas nastąpiły w Warszawie rządy rosyjskie, które utrzymały się najdłużej i najdłuższym też położyły się cieniem na losach miasta. Elsner przeżył w Warszawie wszystkie okresy zagranicznych wpływów i choć oceniano go nieraz krytycznie za zbytne sympatyzowanie z każdą kolejną władzą, to z czasem zaczął utożsamiać się z kulturą polską bardziej niż z niemiecką. Widać to na przykładzie zwrotu w twórczości operowej, którą od chwili objęcia funkcji dyrygenta w warszawskim Teatrze Wielkim rozwijał z zapałem. Po okresie wczesnoromantycznej fascynacji egzotyką i baśnią przyszedł w jego życiu czas na twórczość narodową opartą na kulturze ludu jako warstwy nieskażonej wpływem cywilizacji. To – zgodnie z klasyczną filozofią Johanna Gottfrieda Herdera – dawało gwarancję dotarcia do zachowanej w formie przetrwałikowej pierwotnej formy narodowości, ducha i esencji narodu, który w sposób nienamacalny da się jedynie odczuć. Po kilkunastu dziełach o dalekowschodnich władcach, magicznych przedmiotach i cudownych zdarzeniach zaczął więc Elsner pisać opery z bohaterami pochodzącymi z najlepszych kart polskiej historii (*Król Łokietek* czyli *Wiśliczanka* z 1818 roku

i *Jagiello w Tenczynie* z roku 1820). Cytował w nich piosenki ludowe, stosował rytmy krakowiaka i mazura, do tego stopnia wiernie je naśladując, że np. mazur *Parobczaki od Polańca*, choć skomponowany oryginalnie przez Elsnera, zaczął być powszechnie uważany za piosenkę ludową. Ponoć dał się zwieść nawet sam Oskar Kolberg, umieszczając Elsnerowego mazura w swoim etnograficznym *opus magnum*.

Dyrektor, recenzent, działacz

Józef Elsner z podziwu godnym zacięciem animował dość mizerne życie artystyczne Warszawy. Był pionierem w dziedzinie polskiego drukarstwa muzycznego – założył pierwszą w Warszawie sztycharnię nut, w której w latach 1803–1805 wydał 24 zeszyty *Najpiękniejszych melodii i pieśni polskich*, o czym zapominamy, przechowując w pamięci tylko Moniuszkowskie *Śpiewniki domowe* (na nie przyjdzie pora dopiero 40 lat później). Recenzował warszawskie koncerty w lipskim „Allgemeine musikalische Zeitung”, organizował cykliczne koncerty z muzyką instrumentalną, pisał rozprawy naukowe poświęcone muzyce, a do tego na wielką skalę zaangażował się w edukację. W 1814 roku zaczął uczyć w Szkole Dramatycznej założonej przy Teatrze Narodowym, której reformę zainicjował później przy poparciu Stanisława Staszica, ministra oświaty Królestwa Polskiego. Zwieńczeniem jego wysiłków było powołanie w 1820 roku Konserwatorium Muzycznego, w którym objął stanowisko rektora. To właśnie tam w 1826 roku przyszedł na swoje pierwsze lekcje Fryderyk Chopin.

O formacie nauczyciela świadczy sława jego ucznia, niech więc cenzurką wystawioną Elsnerowi będą słowa Chopina z listu do Tytusa Wojciechowskiego: „Na próbie [Koncertu e-moll we wrześniu 1830 roku – przyp. autorki] będą Kurpiński i Soliva, i cały najlepszy świat muzyczny. Lecz tym wszystkim panom, wyjąwszy jednego Elsnera, nie bardzo ja wierzę”.

Chopin docenił jego talent pedagogiczny. A czy grała w Elsnerze polska dusza, która tak mocno emanuje ponoć z Chopinowskich pięciolinii? Jak napisano w „Allgemeine musikalische Zeitung”: „Der kluge Pan Josef Elsner, ein Pole mit Leib’ und Seele, ein besserer Patriot als Tausende geborener Polen”. Przygodny romans okazał się więc być uczuciem wielkim, dożgonnym i odwzajemnionym. **BM**

www.beethoven.org.pl

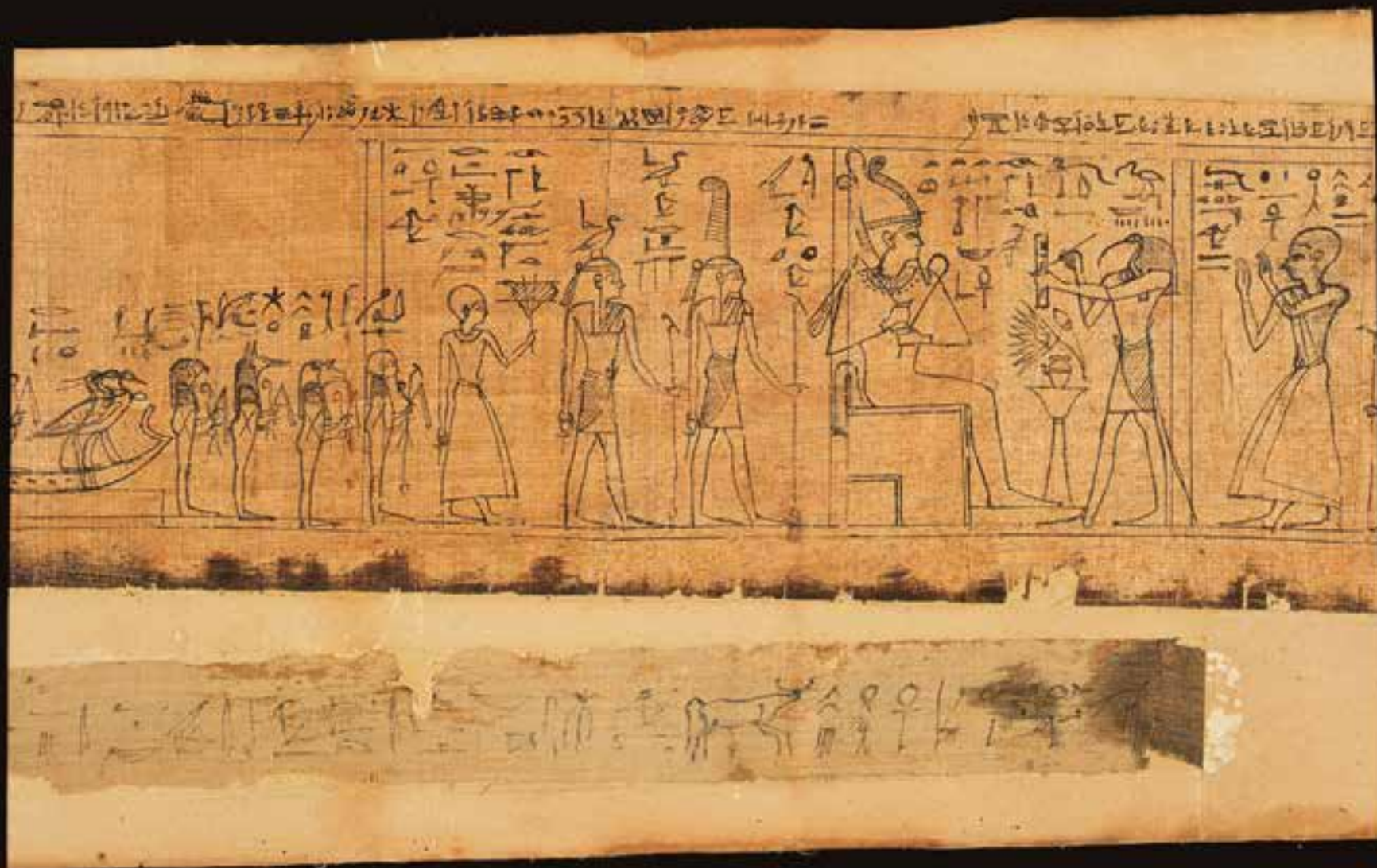


JÓZEF ELSNER I EKSPRESJE NARODOWE

II Festiwal romantycznych kompozycji Warszawa, 18-20 września 2020

– Bach i jego synowie pisali własnoręcznie wytwarzanym atramentem, który zawierał dużo siarczanów żelaza powodujących tzw. rdzę atramentową. Oznacza to, że po czasie atrament wypalał dziury w papierze.

Marta Gruszecka rozmawia z **prof. Zdzisławem Pietrzykiem**, dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, badaczem historii kultury XVI–XIX wieku, historii Kościoła katolickiego i radykalnej reformacji, a także dziejów Uniwersytetu Jagiellońskiego.



Dyrektor
prawdziwych skarbów

◀ Papirus Sękowskiego z I-II wieku n.e.

Egzemplarz *O obrotach sfer niebieskich* Mikołaja Kopernika ▶

Marta Gruszecka: Pana pierwsze wspomnienie z Biblioteki Jagiellońskiej?

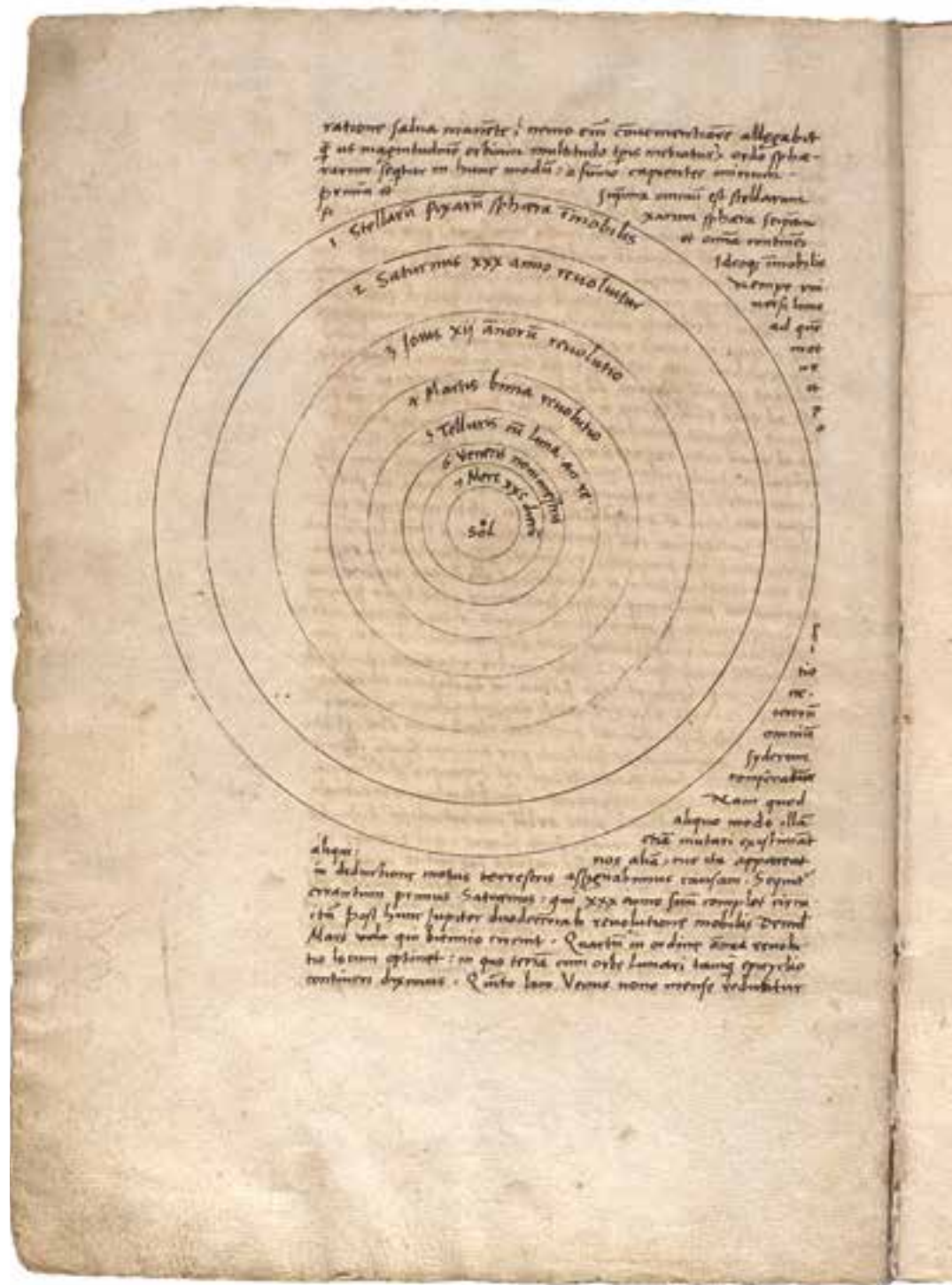
Prof. Zdzisław Pietrzyk: – Pochodzi z czasów moich studiów w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach. Razem z innymi studentami przyjechałem do Krakowa na wycieczkę – wizyta w Bibliotece Jagiellońskiej była obowiązkowym punktem programu. Po jej zakamarkach oprowadzali mnie wybitni badacze, którzy pracowali wówczas w kieleckiej WSP: prof. Wacław Urban i prof. Feliks Kiryk. Później przyjeżdżałem do biblioteki w poszukiwaniu literatury do pracy magisterskiej. Dyplom na temat młodzieży z województwa sandomierskiego na studiach za granicą w latach 1480–1580 pisałem właśnie pod kierunkiem prof. Urbana. Przewrotne, gdyż spotykałem tam wówczas ludzi, z którymi – o czym jeszcze wtedy nie wiedziałem – miałem kilka lat później razem pracować. Choć biblioteka nie była tak duża jak dziś, mnie, młodemu studentowi, wydawała się olbrzymia.

Kiedy w 1979 roku zacząłem pracę w Jagiellonce, jej archiwum liczyło 2,2 mln jednostek, głównie książek, ale też czasopism, starych druków, grafik, rękopisów, dokumentów i wielu innych. Dziś nasze zbiory to ponad 6,1 mln pozycji stacjonarnych oraz 800 tys. egzemplarzy cyfrowych. Jedna trzecia naszego archiwum trafiła do biblioteki w ciągu ostatnich siedemnastu lat, czyli za mojej kadencji dyrektora BJ. W tym samym czasie przybyło nam zaledwie piętnastu pracowników merytorycznych, co świadczy o niebywałym profesjonalizmie, olbrzymiej wiedzy i wydajności zespołu biblioteki.

Mieć pod opieką ponad sześć milionów książek (i nie tylko) to niezmierna odpowiedzialność. Czuje ją pan?

– Na początku lat 90. XX wieku pracowałem w Oddziale Rękopisów. W czytelni OR udostępniano wówczas autografy wielkich mistrzów, m.in. Wolfganga Amadeusza Mozarta. Zadaniem dyżurnego, a właśnie tę funkcję wówczas pełniłem, było ich przygotowywanie do studiowania przez badaczy. Trzymałem zatem w rękach manuskrypty wiedeńskiego klasyka oraz wielu innych kompozytorów światowej sławy. Byłem podekscytowany tym, że mam przed sobą prawdziwe skarby, ale w pełni doceniłem to dopiero podczas wycieczki do Salzburga.

Pojechałem tam na kurs niemieckiego. Jednego dnia mieliśmy w planach wizytę w Domu Mozarta. Pamiętam, że z wielkim namaszczeniem pokazywano nam kartkę z autografem mistrza. Ludzie byli podekscytowani, każdy chciał zobaczyć ją z bliska, choć i tak dzieliła nas od niej



szyba gabloty. Uświadomiłem sobie wtedy, jak szczęśliwym jestem bibliotekarzem – niedawno sam trzymałem rękopisy Mozarta i mam do nich dostęp na co dzień, bo pracuję w Bibliotece Jagiellońskiej, miejscu, w którym przechowujemy skarby. Myślałem: „Ilu z nas, bibliotekarzy, miało to szczęście, by dotykać takiego rarytasu? Opiekować się nim, opracowywać, stwarzać ludziom warunki do tego, by też mogli go zobaczyć?”

Na wycieczce w Salzburgu do głowy by mi nie przyszło, że kiedyś zostanę dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej i będę opiekować się skarbami kultury światowej. Ale i tak, jako jeden z wielu przecież pracowników, poczułem wtedy

prawdziwą odpowiedzialność za nasze zbiory. Czuje ją do dziś.

Ile lat ma pana najstarsza podopieczna?

– Kiedy pracowałem w Oddziale Rękopisów miałem pod opieką m.in. papirus z początku naszego tysiąclecia, tzw. papirus Sękowskiego z I-II wieku n.e. Pamiętam go dobrze – ma trzy i pół metra długości, wisi w drewnianym etui na ścianie, zabezpieczony przed światłem. To zdecydowanie najstarszy obiekt, jaki jest w naszych zbiorach. Ziemię polską reprezentuje z kolei kalendarz *Almanach Cracoviense ad Annum 1474* Kaspiera Straubego, który – jak można domniemywać – ukazał się rok wcześniej. Mam też pod opieką kartę z próbnego druku z oficyny

ny Gutenberga oraz najcenniejszy rękopis na świecie – autograf przełomowego w dziejach nauki dzieła Mikołaja Kopernika *O obrotach sfer niebieskich*. Drogocenny egzemplarz był własnością m.in. czeskiego teologa i pedagoga Jana Amosa Komenskigo, który w 1614 roku jako 18-letni student kupił go od wdowy po heidelberskim profesorze Jakubie Christmanie. Co ciekawe, Komenský był przeciwnikiem teorii heliocentrycznej – po co zatem było mu to dzieło? By studiować tezy, które wówczas były mu obce? Dziś autograf astronoma jest bezpiecznie przechowywany w bibliotece. Lubię „odwiedzać” Kopernika – „wietrzmy” go czasem, przyglądamy się, sprawdzamy, jak się starzeje i czy nic mu nie jest.

Dobrze mu w Bibliotece Jagiellońskiej?

– Naszą misją jest przede wszystkim zabezpieczanie zbiorów, a dopiero potem udostępnianie i opracowywanie ich. Zapewne każdy chciałby wziąć do ręki manuskrypt Kopernika, ale gdybyśmy do tego dopuścili, już dawno nie mielibyśmy się czym pochwalić. Przez ostatnie siedemnaście lat nie słyszałem narzekania astronoma, zatem chyba wszystko u niego w porządku. Cieszy go sąsiedztwo, zwłaszcza zbiory z Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, tzw. „Berlinka”. Zbiory te także długo konserwowaliśmy i katalogowaliśmy, a dopiero później zaczęliśmy przygotowywać do udostępnienia badaczom.

Choć tzw. skarb pruski jest o wiele starszy, historia łączy go z Krakowem dopiero po II wojnie światowej.

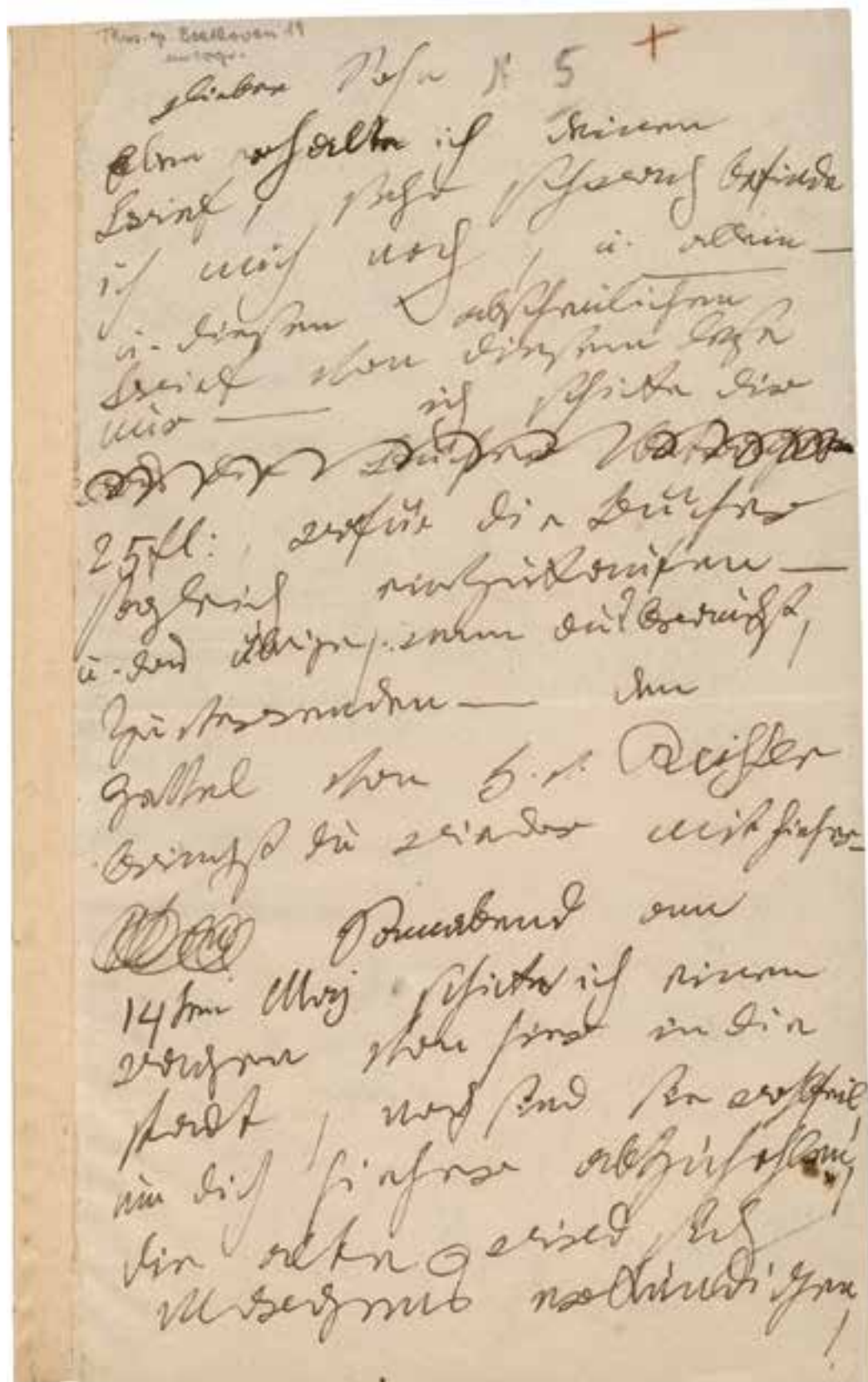
Co działo się z nim wcześniej?

– W 1941 roku na Berlin po raz pierwszy spadły brytyjskie bomby. Niemcy w panice zaczęli wtedy wywozić z miasta najcenniejsze zbiory. Część z nich trafiła do zamku Książ w Wałbrzychu. Niedługo potem w zamku planowano usytuować kwatery Hitlera, dlatego skrzynie z drogocennymi archiwaliami przewieziono do pocysterskiego klasztoru w Krzeszowie i zabezpieczono na strychu.

W lipcu 1945 roku grupa krakowskich bibliotekarzy i archiwistów pod kierunkiem dr. Stanisława Sierotwińskiego odkryła je i w tajemnicy przewiozła do Krakowa. Zbiory te na moment znalazły schronienie w klasztorach Dominikanów i Misjonarzy, a na przełomie października i listopada 1947 roku przewieziono je do Biblioteki Jagiellońskiej.

Z Berlina wywieziono w sumie 505 skrzyń, do nas trafiło 490. Piętnaście z nich zaginęło i do dziś nie wiadomo, co się z nimi stało. Dopiero w 2014 roku otrzymaliśmy wiadomość, że niewielka część zbiorów odnalazła się w klasz-

List pisany ręką Ludwiga van Beethovena



torze Dominikanów. Biblioteka Berlińska sporządziła spis zaginionych obiektów, które nie są przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej – brak m.in. fragmentu zbioru autografów (Autographen-Sammlung).

Przez ponad trzy dekady berlińskie archiwa były niedostępne dla odwiedzających. Co zawiera „Berlinka”?

– Skarby światowej kultury. Na księgozbiór składają się bezcenne stare druki, inkunabuły, zbiory graficzne i kartograficzne oraz rękopisy, m.in. greckie z wczesnego średniowiecza, hebrajskie, słowiańskie, germańskie oraz łacińskie. „Berlin-

ka” to również rękopisy-autografy wielkich kompozytorów: Johanna Sebastiana Bacha i jego synów: Johanna Christopha Friedricha, Carla Philippa Emanuela i Wilhelma Friedemanna, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Johannes Brahmsa, Ludwiga van Beethovena oraz Felixa Mendelssohna. Łatwiej powiedzieć, kogo wśród tych wielkich nazwisk nie ma.

Jak po tylu latach wygląda rękopis Johanna Sebastiana Bacha?

– Bach i jego synowie pisali własnoręcznie wytwarzanym atramentem, który zawierał dużo siarczanów żelaza powodujących tzw. rdzę atra-

mentową. Oznacza to, że po czasie atrament wypalał dziury w papierze.

Na przełomie XX i XXI wieku wspólnie z Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz rozpoczęliśmy prace nad konserwacją rękopisów Bachów, zapewniliśmy im też odpowiednie zabezpieczenie: każda karta z rękopisem jest przechowywana w osobnej bezkwasowej koszulce w specjalnych pudłach ograniczających dostęp światła, a tym samym degradację papieru.

Jeden z wielkich klasyków wiedeńskich, Ludwig van Beethoven, którego rękopisy i szkice również są w zbiorach „Berlinki”, zajął w Bibliotece Jagiellońskiej szczególne miejsce. W 1997 roku w Krakowie z inicjatywy pani Elżbiety Pendereckiej odbył się pierwszy Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena. Towarzyszyła mu wystawa manuskryptów Beethovena, ale też innych słynnych kompozytorów, zorganizowana właśnie w BJ. Pierwsza edycja festiwalu miała upamiętnić 170. rocznicę śmierci twórcy *V Symfonii*. Pracowałem wtedy w Oddziale Rękopisów, dlatego mogłem uczestniczyć w przygotowaniach do tej wyjątkowej wystawy. Emocje związane z nią pamiętam do dziś, choć na wielkiej inauguracji nie byłem – pełniłem dyżur przy gablotach, a potem oprowadzałem po Wawelu naszych gości z Berlina. W 2004 roku kilka miesięcy po tym, jak zostałem wybrany dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej, Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena przeniósł się do Warszawy.

Krakowska wystawa zawsze go jednak inauguruje.

– Zmarły niedawno prof. Franciszek Ziejka, wówczas rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zdecydował, że beethovenowskie święto może odbywać się w stolicy, lecz wystawy poza budynek biblioteki przenieść nie wolno. Kolekcja pruska jest zbyt cenna, by narażać ją na transport.

Da się wycenić „Berlinkę”?

– Kilka lat temu poproszono nas o wycenę dwóch rękopisów Mozarta. Miało to związek z prośbą o wypożyczenie niewielkiej części naszego skarbu na kilka dni. Po wstępnych rachunkach okazało się, że dwa kodeksy wycenione wówczas na 25 milionów dolarów każdy, czyli w sumie 200 milionów złotych, należy ubezpieczyć. I nikt nie podjął się opłacenia asekuracji od takiej kwoty. Śmiałyśmy się wówczas z Leszkiem Dziewulskim, plastykiem odpowiedzialnym za oprawę artystyczną beethovenowskich wystaw, że przy okazji tej prośby, my – w porównaniu do tej

gigantycznej kwoty niezbyt dobrze sytuowani finansowo – możemy sobie okazjonalnie „dotknąć” Mozarta, a osoby mające do dyspozycji takie kwoty mogą oglądać te skarby kultury światowej tylko przez pancerną szybę.

Co daje BJ wystawa beethovenowska?

– Rozpoznawalność na całym świecie. Co roku przyjeżdżają do nas wybitni muzycy i inni goście z zagranicy. To zasługa pani Elżbiety Pendereckiej, która za swoją działalność została odznaczona m.in. medalem „Zasłużona dla Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Miałem przyjemność i zaszczyt wygłoszenia mowy laudacyjnej w trakcie uroczystości wręczenia tego wyróżnienia. Nigdy wcześniej ani później nie byłem tak stremowany!

Lubi pan muzykę Beethovena?

– Bardzo delikatnie mówiąc – nie jestem zbyt muzyczny, nie umiem na niczym grać. Ale *IX Symfonię* zawsze słucham z wielką przyjemnością.

Pańska kadencja kiedyś dobiegnie końca. Za czym będzie pan tęsknił najbardziej?

– Za swobodnym dostępem do skarbów. Kiedy kilkanaście lat temu brałem udział w konkursie na stanowisko dyrektora BJ, zadano mi pytanie: „Który z elementów Jagiellonki jest dla pana najważniejszy?”. Pracownicy, czytelnicy czy zbory? „Zbory” – odpowiedziałem bez wahania, czym zapewne naraziłem się obecnym na sali pracownikom i czytelnikom. Jesteśmy tylko przechodniami, którzy powinni dbać o kolekcję i zachować ją w nie naruszonym stanie dla przyszłych pokoleń. Rycerski Zakon Bibliofilski z Kapitułą Orderu Białego Kruka, do którego należę, na wieść o tym, że zostałem dyrektorem BJ, podniósł mnie do godności „Dostojnej Makulatury” i przestrzegł: „Obyś tylko w Bibliotece Jagiellońskiej niczego nie zepsuł”. Wierzę, że nie zepsulem. **BM**

Prof. Zdzisław Pietrzyk – od 2003 roku dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej. Członek Polskiej Akademii Umiejętności wyróżniony w 2013 roku Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi w pracy naukowo-badawczej w dziedzinie historii piśmiennictwa i źródeł historycznych oraz za działalność na rzecz zachowania dziedzictwa narodowego. Przewodniczący Rady Naukowej Biblioteki Narodowej, Rady Programowej Książnicy Cieszyńskiej, a także członek Krajowej Rady Bibliotecznej.

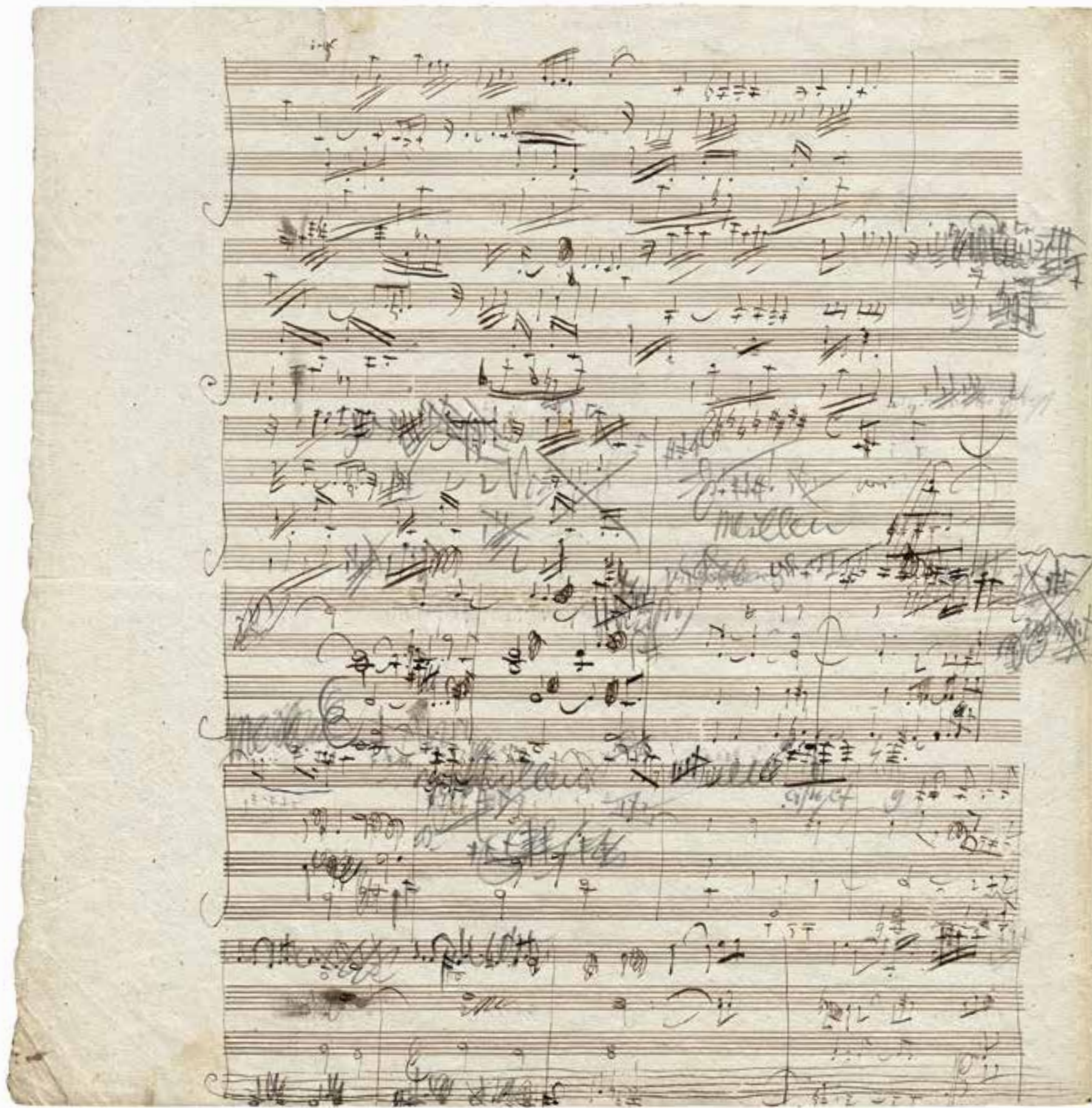
Wystawa manuskryptów w Bibliotece Jagiellońskiej – partytury, szkicowniki, listy

Już po raz 24. krakowska publiczność będzie mogła zobaczyć unikatowe rękopisy muzyczne zgromadzone na wystawie w Bibliotece Jagiellońskiej. Z pomysłem, aby fragmenty jednej z największych i najdostojniejszych kolekcji rękopisów klasyków muzyki cieszyły przez dwa tygodnie oczy melomanów, wyszła Elżbieta Penderecka w 1997 roku, podczas pierwszej krakowskiej edycji festiwalu.

Stało się to możliwe dzięki entuzjazmowi prof. Zdzisława Pietrzyka oraz prof. Aleksandra Koja, ówczesnego rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, przy znacznym wkładzie prof. Mieczysława Tomaszewskiego. Po nim dzieło to kontynuowały dr Agnieszka Mietelska-Ciepierska (1999–2005) i Sylwia Heinrich (2005–2010), a od 2011 kuratorem wystawy jest Michał Lewicki, podobnie jak jego poprzedniczki pracownik Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej.

W 250. rocznicę urodzin Ludwiga van Beethovena melomani będą mogli zobaczyć całą kolekcję manuskryptów wielkiego kompozytora znajdującą się w zbiorach Biblioteki. To 21 obiektów, z których 20 pochodzi z „Berlinki”, a jeden – faksymile autografu *V Koncertu fortepianowego* – ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. (Dwa pozostałe berlińskie obiekty – *IX Symfonia* bez partii chóralskich i *III Koncert fortepianowy c-moll* – wróciły do stolicy Niemiec w 1977 roku jako dar Edwarda Gierka dla Ericha Honeckera, ówczesnego przywódcy Niemieckiej Republiki Demokratycznej).

Wystawa prezentuje m.in. autografy *VII* i *VIII Symfonii*, *Tria B-dur* op. 97, późnych kwartetów



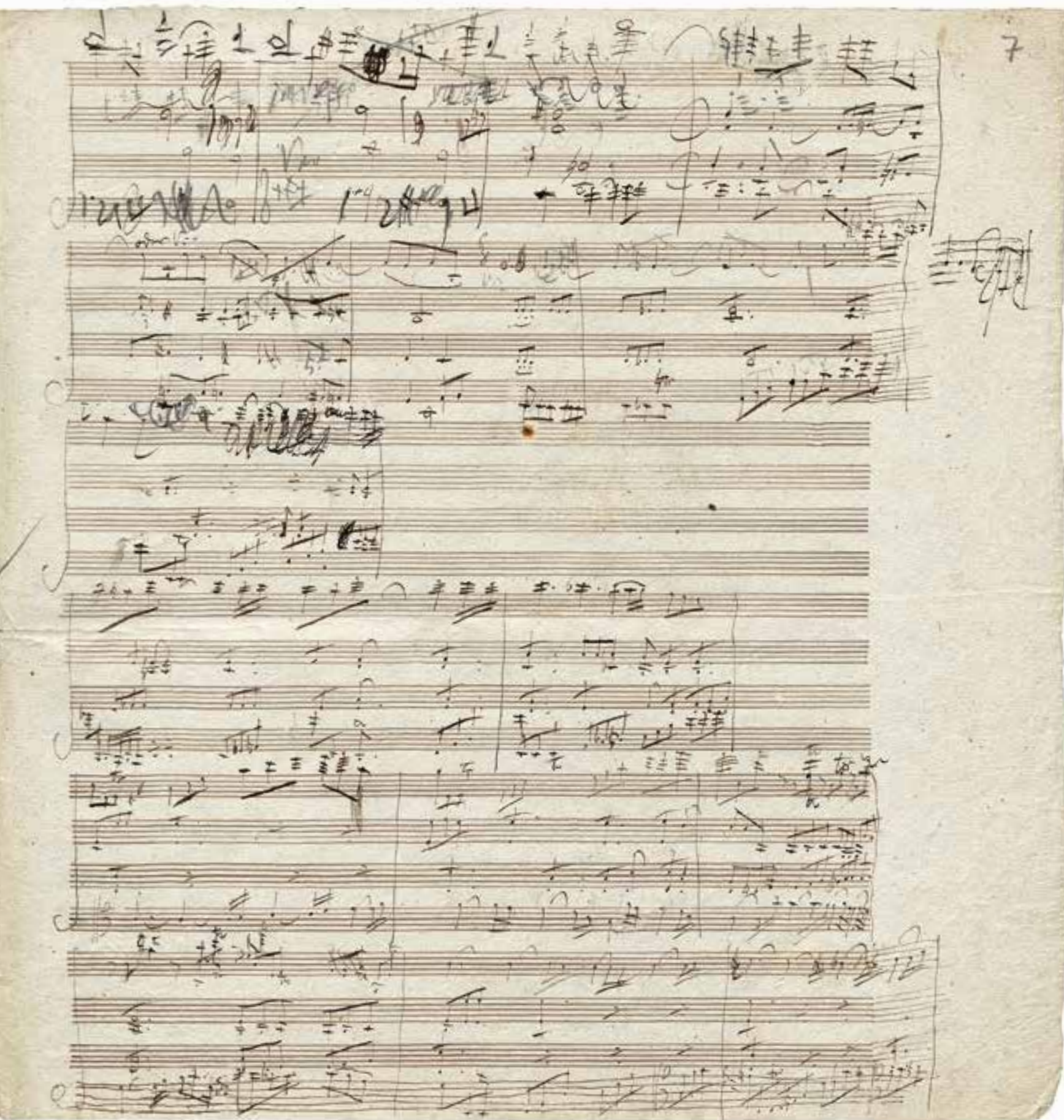
Ludwig van Beethoven: Szkice do Kwartetu smyczkowego op. 127, Berol. Mus. ms. autogr. Beethoven, Artaria 206

op. 127, 130 i 131, a także *Wielkiej fugi B-dur* op. 133. Szkicownik zawierający pierwszą część *Kwartetu B-dur* op. 130 stanowi na tej wystawie rodzaj materiału swoim rozstrzeleniem i nieporządkiem łączącego partyturę z brudnopisem – to zapis prekursorskiej, otwierającej się na nieskończoność późnej twórczości mistrza. Dopelnieniem będą wszystkie listy Beethovena do

bratanka oraz korespondencja pochodząca ze zbioru Karla von Varnhagena, berlińskiego dyplomaty z I połowy XIX wieku.

Zobaczymy także pozostałe pięć spośród sześciu szkicowników Beethovena, m.in. do *Eroiki* i pierwszej części *V Symfonii*. Duża część manuskryptów bońskiego mistrza pochodzi z kolekcji bankiera Ernsta von Mendelssohna, bratanka

wielkiego Felixa i kolekcjonera, który w 1908 roku sprzedał swoje zbiory „Berlince”. Spośród 17 wielostronicowych zeszytów z utworami Mendelssohna-Bartholdy’ego z tego zbioru zobaczymy rękopisy *Variations sérieuses* op. 54 oraz *VI Kwartetu smyczkowego f-moll* op. 80. Pokazany zostanie szkic do *IX Symfonii* Antona Brucknera (w BJ znajdują się także szkice do *III* i *VIII*



Symfonii) i inspirowany IX *Symfonią* Beethovena *Koncert fortepianowy* Ferruccia Busoniego z chórem męskim w finale.

Organizatorzy wystawy zatroszczyli się, by wskazać oddziaływanie Beethovena na wiek XX: prezentowany tu będzie unikatowy druk *Recitativów* i *ariosów* „*Lerchenmusik*” na klarnet, wiolonczelę i fortepian Henryka Mikołaja Góreckiego, a tak-

że manuskrypty utworów Krzysztofa Pendereckiego (*Koncert fletowy*, *I Kwartet smyczkowy*).

Ponownie zobaczymy obiekt z prywatnych zbiorów Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich: dyplom doktoratu *honoris causa* Ignacego Jana Paderewskiego przyznanego przez Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Warszawie.

Michał Klubiński

Wystawa rękopisów w Bibliotece

Jagiellońskiej czynna

od 8 do 23 października.

8 października otworzył ją

recital pianistyczny

Aleksandry Świąt.

HEXELINE

R E K L A M A

UTAL LICENSE PLATE
SOLUTIONS



UTAL sp. z o.o. | Poznań - Gruszczyń | ul. Katarzyńska 9 | 62-006 Gruszczyń | tel.: +48 61 817 37 02 | utal@utal.pl

R E K L A M A

Poszukiwałam wolności

– mówi pianistka **Aleksandra Świgut**.

Anna S. Dębowska: Na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena zagra pani na fortepianie współczesnym, ale chcę zapytać o pani zainteresowanie wykonawstwem historycznym i fortepianami historycznymi. Jak to się zaczęło?

Aleksandra Świgut: – Stało się to zaraz po ukończeniu liceum muzycznego. Dostałam się na studia pianistyczne, a równocześnie zainteresowałam się grą na klawesynie. Nie wiedziałam wówczas, że gra na tym instrumencie poprowadzi mnie do muzyki dawnej i wykonawstwa historycznego. Kierowała mną ciekawość i czysta chęć poznania. Z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się to aktem wielkiego idealizmu i odwagi, gdyż porzuciłam wtedy błyskawicznie rozwijającą się karierę pianistyczną dla przesiadywania w pokojach wypełnionych dawnymi instrumentami.

Była to także ucieczka od świata tradycyjnej pianistyki i jej metod nauczania opartych na bezwolnym naśladownictwie ikon pianistyki, sportowej rywalizacji oraz podążaniu za XX-wieczną tradycją wykonawczą, które – w moim odczuciu – dusiły w zarodku każdą próbę manifestacji własnej indywidualności.

To był przejaw młodzieńczego buntu przeciw zasadom, którymi rządzi się pianistyka XXI wieku, i poszukiwanie własnej indywidualności w sformatowanym świecie. Poszukiwałam wolności.

A fortepiany?

– Fascynacja fortepianami historycznymi przysła znacznie później. Wiele zawdzięczam wybitnej postaci – Katarzynie Drogosz, pionierce specjalizacji na fortepianach historycznych w Polsce. Doskonalenie techniki charakterystycznej dla instrumentów wiedeńskich jest wciąż dla mnie punktem odniesienia w grze na fortepianach romantycznych. Chopin otaczał się w młodości instrumentami typu wiedeńskiego, koncertował także w 1830 roku w Wiedniu na instrumencie Grafa. Forte-piany z lekką mechaniką były znacznie bliższe jego preferencjom estetycznym.

Co panią zainteresowało w fortepianach historycznych, co jest inne od gry np. na fortepianie Steinwaya?

– Jest wiele istotnych różnic; ta podstawowa to technika gry. Przykładowo fortepiany wiedeńskie wyposażone są w mechanikę o pojedynczym wymyku, najprościej mówiąc, jest to lekki mechanizm, którego opanowanie wymaga większej kontroli nadgarstków, precyzji opuszków palców oraz dużej ekonomii ruchów – odizolowanej od ramion i barków pracy przedramion i dłoni. Dzięki temu mechanizmowi możliwe jest wydobywanie większych subtelności artykulacji, frazowania, ornamentacji. Można także pozwolić sobie na znacznie większą swobodę w kształtowaniu tempa. Nie są to detale łatwe do wytłumaczenia.

Technika gry na fortepianie historycznym jest zupełnie różna od tej, którą posługujemy się na współczesnym instrumencie, wymagającej zdecydowanie większej pracy mięśni i siły fizycznej. Dodatkowo odmienny strój fortepianu typu wiedeńskiego, różnorodna kolorystyka rejestrów odbiegająca od spójnego brzmienia współczesnego Steinwaya, tradycyjny prosty układ strun (dopiero w połowie XIX wieku Steinway opatentował ich krzyżowy układ) – wszystko to sprawia, że zmienia się estetyka brzmienia. Wyczulony na właściwości takiego instrumentu pianista dopasowuje się, słucha i reaguje na jego „osobowość”.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Od Steinwaya pani jednak nie stroni.

– Jestem muzykiem poruszającym się w różnych tradycjach wykonawczych i posługującym się różnymi technikami gry. Nigdy nie byłam jednak w stanie jednoznacznie określić swojej tożsamości jako pianisty – jestem w równym stopniu pianistą historycznym, jak i współczesnym. Poruszanie się po tej nienazwanej granicy to moja przestrzeń niczym nienaruszonej wolności. Z czasem zaczęłam na nowo dostrzegać piękno brzmienia i ekspresję współczesnego fortepianu, a także doceniać wartość XX-wiecznej tradycji pianistycznej.

A co pani ceni w kameralistyce, w której tak dobrze się pani odnajduje?

– Na festiwalu będę miała szczęście zagrać z muzykami orkiestry Sinfonia Varsovia *III Koncert fortepianowy c-moll* Ludwiga van Beethovena, który jest niezwykle wyrafinowaną formą zespołowej kameralistyki. Poczucie wspólnoty w praktykowaniu muzyki nie da się porównać z żadną inną aktywnością. Jestem artystą o chorobliwej wręcz potrzebie ekspresji i nawiązywania duchowej relacji z drugim człowiekiem. Kameralistyka daje mi dodatkową przestrzeń do spełnienia tych potrzeb. Zawód pianisty solisty wiąże się z doświadczeniem pustelniczej wręcz samotności. Kameralistyka daje mi – choćby iluzoryczne – poczucie więzi z innymi. Rozbudza moją kreatywność i chęć odkrywania tej najciekawszej sfery człowieka – jego duchowości.

Nie ma niczego piękniejszego od dzielenia się sobą z drugim człowiekiem. Myślę, że dla solisty takim partnerem jest publiczność. Koncertowanie to rodzaj solowej kameralistyki, odbywa się jednak w wyobraźni pianisty.

Aleksandra Świgut – laureatka I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w Warszawie (II nagroda, 2018). W sezonie koncertowym 2020/2021 wystąpi z Helsingborg Symphony Orchestra, Orkiestrą XVIII wieku w Concertgebouw w Amsterdamie, Sinfonią Varsovią w Teatrze Wielkim Operze Narodowej oraz Orkiestrą Filharmonii Narodowej, a także z recitalami fortepianowymi w Londynie, Francji, Amsterdamie, Sydney i sali LaVerdi w Mediolanie. Studiowała na UMFC w klasie Piotra Palecznego, w Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie Wojciecha Światały, a także w Guildhall School of Music w Londynie w klasie Davida Dolana.

Czwartek, 22 października, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa

STRÖER

WE CREATE VISIBILITY

R E K L A M A



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca



PARTNER GŁÓWNY



MECENAS

