

wiosna
2021

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
30

25.

Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena

Warszawa

Elżbieta
Penderecka
i jubileusz
Wielkanocnego
Festiwalu

Maksymiuk
o Beethovenie

Sacrum
w muzyce
współczesnej

Chłopicka
o Pendereckim

Kordowicz
o kadiszu

NAJWIĘKSZY MECENAS KULTURY I SPORTU W POLSCE



#WielkieChwile
#WygrywamyRazem



PAWEŁ MAZUR

OD WYDAWCY

Uwierzmy, że nadejdzie normalność

Trwająca od kilkunastu miesięcy światowa pandemia sprawia, że dostęp do produkcji artystycznych jest znacznie ograniczony. W ubiegłym roku spektakle teatralne, baletowe, koncerty, a nawet wystawy przeniosły się do sieci. Bliskość obcowania z kulturą pozostaje na tym samym poziomie deficytu, co tęsknota za bliskimi czy podróżami. Wielkanocny Festiwal w kalendarzach miłośników sztuki zawsze zapowiadał nie tylko wielką dozę światowej sławy realizacji muzycznych, ale także wiosenną eksplozję energii. Hasło przewodnie tegorocznego Festiwalu – *Beethoven i Penderecki. Sfera sacrum* – zapowiada koncerty, które są wyrazem szeroko pojętej sfery duchowej człowieka. Chciałbym, aby zaplanowane przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena wydarzenia wszystkim zgromadzonym w salach koncertowych, ale i przed odbiornikami radia oraz ekranami komputerów niosły radość i wiarę w nadejście normalności.

Koncerty poprzedniej edycji Wielkanocnego Festiwalu, które po raz pierwszy były udostępnione za pomocą streamingu internetowego, zgromadziły ponad 130 tysięcy słuchaczy. Jak mawiał Stanisław Lem, którego setna rocznica urodzin przypada w bieżącym roku, *BĄDŹ DOBREJ MYŚLI, BO PO CO BYĆ ZŁEJ!*

dr Andrzej Giza

dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Jeść jak Beethoven i śpiewać za dwoje

Kiedy piszę te słowa na początku marca, niemal tuż przed oddaniem do druku nowego numeru „Beethoven Magazine” (swoją drogą – to już 30.!), nie mam pewności, że 25. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena odbędzie się „na żywo”. Żyjemy w czasach wielkiej niepewności, dodatkowo zwielokrotnionej przez pandemię koronawirusa, która sprawiła, że trudno cokolwiek planować. Mam jednak nadzieję, że czytają Państwo te słowa, trzymając w rękach zeszyt „Beethoven Magazine” i zasiadając w fotelu w jednej ze wspomnianych wyżej sal koncertowych. Jeśli tak się dzieje, to znaczy, że koronawirus przystopował, a festiwal odbywa się dzięki gigantycznemu wysiłkowi producentek ze Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

W tym numerze rozmawiamy z Robertem Piaskowskim, pełnomocnikiem prezydenta Krakowa ds. kultury, o nowych możliwościach, jakie daje w pandemii technologia informatyczna. Chodzi o platformę streamingową Play Kraków, dzięki której można uczestniczyć online w koncertach, operach, przedstawieniach teatralnych, brać udział w życiu kulturalnym Krakowa, i nie tylko Krakowa – platforma staje się ogólnopolska. Online nagle stał się nową, obecnie zastępczą, a w przyszłości zapewne równoległą i znacznie lepiej rozwiniętą niż dziś, formą odbioru kultury i sztuki.

Zawartość numeru idzie w parze z tematem przewodnim festiwalu, którym jest w tym roku sacrum w muzyce, szczególnie u Ludwiga van Beethovena i Krzysztofa Pendereckiego. O tym, jak różnie kompozytorzy XX i XXI wieku rozumieją, czym jest sacrum i sfera duchowości, pisze dla nas Ewa Szczecińska z radiowej „Dwójki”. Jerzy Maksymiuk fascynująco opowiada o Beethovenie w rozmowie z Michałem Klubińskim („Eroica jest najdoskonalszą z Beethovenowskich symfonii. Weźmy przetworzenie, wyjątkowo tu obszerne, pięcioczęściowe, tak jakby Beethoven mówił: »Żeby żyć, muszę kogoś zjeść«”). Rabinka Małgorzata Kordowicz wyjaśnia – w kontekście *Kadiszu* Krzysztofa Pendereckiego – czym jest kadisze i dlaczego nie jest to tylko modlitwa żałobna. Pokazujemy też podwójną pasję do muzyki: z biorącymi niskie dźwięki braćmi Tomaszem i Łukaszem Koniecznymi rozmawia Mike Urbaniak, a z modelową operową parą – sopranem i tenorem, Natalią Rubiś-Krzeszowiak i Krystianem Krzeszowiakiem – Jacek Marczyński. Zapraszam do lektury.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”



UZANNA GAŚIOROWSKA

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: plakat 25.

Wielkanocnego Festiwalu,
projekt – Zbigniew Rogalski

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2021 Stowarzyszenie

im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

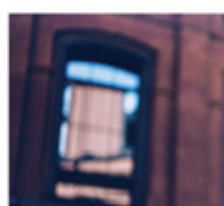
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury



MIASTO
STOLECZNE
WARSZAWA



Festiwal zrealizowany
dzięki wsparciu
finansowemu Miasta
Stołecznego Warszawy



Co roku wspieramy ponad 100 kampanii społecznych, charytatywnych i kulturalnych. Współpracujemy z największymi fundacjami i organizacjami pomocowymi, ale angażujemy się też w lokalne inicjatywy, którym pomagamy przebić się do szerszej świadomości.

STRÓER

WE CREATE VISIBILITY

moda uroda kultura styl życia ludzie

VOGUE

POLSKA



DOŁĄCZ DO ŚWIŁATA VOGUE

Znajdź nas na:



vogue.polska



Vogue Polska



25. Wielkanocny Festiwal

20 marca rozpocznie się 25. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena. Jego pierwsze edycje odbyły się w Krakowie. Od 2004 roku festiwal ma miejsce w Warszawie, gości też w innych miastach – w tym roku będą to Katowice, Wrocław i Poznań.

Z okazji jubileuszu **Elżbieta Penderecka**, prezes Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena i dyrektor generalna Wielkanocnego Festiwalu, w książce programowej zwróciła się do słuchaczy: „Tytuł tegorocznego festiwalu »Beethoven i Penderecki. Sfera sacrum« odsyła ku wartościom najwyższym – również do tajemnicy ich przeżycia. Dlatego w programie znalazły się takie arcydzieła nacechowane religijnością i sakralnością, jak *Pasja według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha czy *Missa solemnis* Ludwiga van Beethovena. Nie zabraknie też utworów mego zmarłego Męża – Krzysztofa Pendereckiego. Przypominam sobie w tym kontekście słowa śp. Krzysztofa, wygłoszone w roku 1995: »Wkraczając na drogę twórczości awangardowej, miałem przeczucie, że nie można oderwać się od duchowych korzeni«».

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Od 1 stycznia Akademia Muzyczna w Krakowie nosi imię Krzysztofa Pendereckiego (1933–2020), wybitnego kompozytora, dyrygenta, pedagoga, absolwenta, profesora, rektora i doktora *honoris causa* tej uczelni. Z wnioskiem o nadanie imienia patrona wystąpiła społeczność Katedry Kompozycji krakowskiej uczelni, aby uczcić pamięć wielkiego kompozytora. Stosowną ustawę przygotowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a 11 grudnia 2020 roku podpisał ją prezydent RP Andrzej Duda.

Bradley Cooper jako Leonard Bernstein

Netflix zapowiada powstanie fabularnego filmu biograficznego o amerykańskim dyrygencie i kompozytorze Leonardzie Bernsteinie. Zdjęcia do *Maestro* mają się rozpocząć



WIKIPEDIA

w kwietniu. W rolę dyrygenta showmana wcieli się amerykański aktor Bradley Cooper (*American Hustle*, *Snajper*), który jest

także reżyserem i współscenarzystą filmu. Producenci zapowiadają ścieżkę dźwiękową obficie wypełnioną muzyką klasyczną i kompozycjami Bernsteina oraz skupienie się na skomplikowanej relacji artysty z żoną Felicią (Carey Mulligan), z którą artysta, mimo swego homoseksualizmu, był związany przez ponad 30 lat. Premiera filmu nastąpi nie wcześniej niż na wiosnę przyszłego roku.

Marta Gardolińska dyrektorką muzyczną opery w Nancy

32-letnia dyrygentka Marta Gardolińska otrzymała nominację na dyrektorkę muzyczną Opéra national de Lorraine w Nancy. Pracę rozpocznie we wrześniu, kontrakt obejmuje trzy sezony artystyczne. Dyrygentka została wybrana przez dyrekcję Opery Lotaryńskiej i jej zespół po zakończonej sukcesem wspólnej pracy nad premierą opery Alexandra von Zemlinskiego *Görge marzyciel*, którą polska artystka poprowadziła 30 września 2020 roku. Marta Gardolińska studiowała na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, ukończyła konserwatorium wiedeńskie, mieszka w Wiedniu od 10 lat. Przez dwa lata była związana z angielską Bournemouth Symphony Orchestra; występowała m.in. z orkiestrą Los Angeles Philharmonic – wspólnie z Gustavo Dudamelem poprowadziła wymagającą dwóch dyrygentów *IV Symfonię* Charlesa Ivesa.

Marzena Diakun dyrektorką artystyczną w Madrycie

Koniec 2020 roku przyniósł wiadomość o nominacji dyrygentki Marzeny Diakun na stanowisko dyrektorki artystycznej Orquesta de la Comunidad de Madrid. W sezonie artystycznym 2021/2022 artystka przejmie tę funkcję od dotychczasowego dyrektora Victora Pablo Péreza. Ostatnie pięć lat było dla Marzeny Diakun czasem wyjątkowej aktywności zawodowej, zwłaszcza we Francji. Zyskała międzynarodowy rozgłos, dyrygując serią koncertów orkiestry Radio France, które transmitowano na jego antenie i w serwisie medici.tv.

Nieznany utwór Mozarta

27 stycznia, w 265. rocznicę urodzin Wolfganga Amadeusza Mozarta, koreański pianista Seong-Jin Cho dokonał prawykonania nieznanego dotąd utworu geniusza z Salzburga. Było to krótkie – trwające półtorej minuty – *Allegro D-dur*, któremu nadano numer KV 626 b/16. 18-letni Mozart napisał

je w 1774 roku we Włoszech, gdzie zakochał się w operze. Rękopis był własnością prywatną, do swoich zbiorów zakupiła go niedawno Fundacja Mozarteum w Salzburgu.

Żaneta Rydzewska i Mikołaj Laskowski laureatami konkursu „The Science of Fiction”

„Zmierz się z geniuszem Stanisława Lema i skomponuj utwór dla Klangforum Wien” – głosiło hasło reklamujące konkurs kompozytorski „The Science of Fiction” organizowany przez Instytut Adama Mickiewicza z okazji setnej rocznicy urodzin pisarza. W jury konkursu zasiadli Agata Zubel i Georg Friedrich Haas. Zwycięzcami zostali: Żaneta Rydzewska, która w swoim utworze odniosła się do powieści *Powrót z gwiazd*, i Mikołaj Laskowski, dla którego główną inspiracją była powieść *Fiasko*. Obie kompozycje, a także dwie inne, zamówione z okazji stulecia urodzin Lema u Cezarego Duchnowskiego i Aleksandra Nowaka, ma wykonać jesienią zespół Klangforum Wien.

W Warszawie powstał Instytut Mieczysława Wajnb erga

Z inicjatywy flecistki Ani Karpowicz, skrzypaczki Marii Sławek i dziennikarza muzycznego Aleksandra Laskowskiego powstał w Warszawie Instytut Mieczysława Wajnb erga (Weinberga). Głównym celem fundacji jest upamiętnianie, opracowywanie i propagowanie twórczości jej patrona i innych kompozytorów polskich pochodzenia żydowskiego.

Przedwojenna Warszawa była największym żydowskim miastem w Europie, drugim na świecie po Nowym Jorku. Kwitła w niej kultura muzyczna, zarówno w zakresie muzyki poważnej, jak i rozrywkowej – w tej dziedzinie królowali Henryk Wars, Adam Aston i bracia Gold. Wajnb erg urodził się na warszawskiej Woli w 1919 roku. Z wojennej pożogi ocalała kamienica na rogu ulic Żelaznej i Krochmalnej, w której mieszkał wraz z rodziną.

W Konserwatorium Warszawskim studiował grę na fortepianie u Józefa Turczyńskiego (miał zadatki na pianistę wirtuoza). Po wybuchu wojny uciekł w głąb Związku Radzieckiego i mieszkał w Moskwie do końca życia (zmarł w 1996 roku).

Obecnie, po latach zapomnienia, trwa na świecie renesans niezwykle obfitej twórczości Wajnb erga obejmującej dzieła symfoniczne, koncertowe, operowe i kameralne. Zebrało się

również duże grono artystów propagujących w świecie jego muzykę, do którego należy m.in. sławny skrzypek Gidon Kremer.



DOM AUKCYNJNY AGRA-ART

Jan Cybis, *Kwiaty*

Wystawa obrazów Jana Cybisa w Operze Narodowej w Warszawie

Prace Jana Cybisa (1897–1972) można zobaczyć do 30 czerwca na poświęconej jego twórczości wystawie w Galerii Opera. Był uczniem Józefa Mehoffera i Józefa Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Należał do grupy tzw. kolorystów, tworzącej pod silnym wpływem malarstwa postimpresjonistycznego. Malował głównie martwe natury i pejzaże.

Czy odbędzie się tegoroczny Festiwal Wagnerowski w Bayreuth?

Dyrektorka Katharina Wagner, prawnuczka Richarda Wagnera, kategorycznie zapowiada, że tak. W 2020 roku festiwal odwołano, po części z powodu pandemii, po części z powodu choroby dyrektorki. Taka sytuacja w historii letniego festiwalu w Bayreuth nie zdarzyła się od czasu wojny i powojennej przerwy związanej z denazyfikacją Niemiec. Wagner jest zdeterminowana, aby tym razem festiwal doszedł do skutku. Zapowiedziała już nową premierę – *Latającego Holendra* w reż. Dymitra Czerniakowa. Operą pochodzącą z młodych lat Wagnera, lecz zapowiadającą wiele ważnych wątków jego późniejszej twórczości zadyryguje Ukrainka Oksana Lyniv.

Wielka Brytania – dramatyczny apel muzyków

Artyści mieszkający w Wielkiej Brytanii skierowali do rządu premiera Borisa Johnsona list otwarty, w którym wezwali do renegotjacji unijnych przepisów dotyczących pozwoleń na pracę. Obawiają się, że w wyniku brexitu i wprowadzenia nowych regulacji dotyczących pracy obywateli brytyjskich na terenie Unii Europejskiej „wiele tras koncertowych stanie się dla muzyków nieopłacalne”. List podpisały takie sławy, jak sir Simon Rattle, Alison Balsom, Steven Isserlis, Stephen Hough, Barbara Hannigan i Mahan Esfahani.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Sukcesy Łukasza Krupińskiego

Łukasz Krupiński znalazł się w piątce najlepszych pianistów finału UK Piano Open w Londynie i tym samym zakwalifikował się do „Classic Piano” Malta International Piano Competition 2021. W grudniu ubiegłego roku został też Artystą Steinwaya reprezentującym słynną markę fortepianów koncertowych. W niedzielę 21 marca w Filharmonii Narodowej Krupiński zagra recital fortepianowy z utworami Bacha, Beethovena, Chopina i Skriabina w programie i z transmisją do rozgłośni radiowych w Stanach Zjednoczonych w ramach projektu „Penderecki in memoriam”. Organizatorem jest Instytut Kultury Polskiej w Nowym Jorku, partnerami – Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, firmy fonograficzne Naxos i DUX oraz wydawnictwo nutowe Schott Music.



W 18. Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie, który ma odbyć się w październiku, zamierza wziąć udział dwoje pianistów reprezentowanych przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena. Wystartują w lipcowych eliminacjach w Filharmonii Narodowej.

Aleksandra Świgut swoją predylekcję do muzyki romantycznej – zwłaszcza wykonywanej na fortepianach z epoki – wykazała, zdobywając w 2018 roku II nagrodę na I Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych w Warszawie. Jest także utalentowaną kameralistką, co potwierdziła nagraniem płyty z muzyką Roberta Schumanna w duecie z wiolonczelistą Marcinem Zdunikiem. Artystka ukończyła Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Piotra Palecznego, Akademię Muzyczną w Katowicach pod kierunkiem Wojciecha Światały i Marii Sz wajger-Ku lakowskiej oraz Guildhall School of Music and Drama w Londynie w klasie Davida Dolana. Od 2016 roku jest doktorantką Waldemara Wojtala w Akademii Muzycznej w Gdańsku. W Katowicach studiowała także grę na fortepianie historycznym pod kierunkiem Katarzyny Drogosz.

„Doskonalenie techniki charakterystycznej dla instrumentów wiedeńskich jest wciąż dla mnie punktem odniesienia w grze na fortepianach romantycznych. Chopin otaczał się w młodości instrumentami tego typu, koncertował także w 1830 roku w Wiedniu na instrumencie Grafa. Fortepiany z lekką mechaniką były znacznie bliższe jego preferencjom estetycznym” – mówiła artystka w wywiadzie dla „Beethoven Magazine” nr 27–28.

Artystka ostatnio przedstawiła autorski projekt „Living in Inner Voices” z muzyką Gustava Mahlera, Roberta Schumanna i Fryderyka Chopina realizowany przez nią z muzykami Filharmonii Narodowej, Sinfonii Varsovii i Helsingborg Symphony Orchestra. A także – z flecistką Anią Karpowicz – program *Śmierć i dziewczyna* z utworami Franza Schuberta, Mieczysława Weinberga i Salvatore Sciarino.

Świgut i Wierciński przystępują do konkursu



Andrzej Wierciński mówił w radiowej „Dwójce”: „Konkurs Chopinowski towarzyszy mi od zawsze. Od dzieciństwa marzyłem o tym konkursie i zdecydowanie mam siłę i energię do wzięcia w nim udziału, właśnie z tego względu, że jest to muzyka Fryderyka Chopina, którą postrzegam jako coś bardzo dla mnie ważnego”. Był uczestnikiem Konkursu Chopinowskiego w 2015 roku, zwyciężył w Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym w Saint-Priest (2019) i Ogólnopolskim Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2015). Jest też laureatem trzeciej nagrody Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Hongkongu (2019). Koncertował w większości krajów europejskich, Japonii i Indonezji. Jest wychowankiem Wojciecha Światały w Akademii Muzycznej w Katowicach. Obecnie studiuje na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu w klasie Pawła Giliłowa. Wraz ze skrzypkiem Mateuszem Makuchem i wiolonczelistą Claudio Bohórquezem współtworzy Penderecki Trio.



Lusławice Krzysztofa Pendereckiego

EMANACJE - MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL / EKSPOZYCJA MULTIMEDIALNA - WYSTAWA STAŁA / LETNIA AKADEMIA MUZYKI - SPOTKANIA Z MISTRZAMI
PREZENTACJE - PROMOCJA TALENTÓW / PENDERECKI YOUTH ORCHESTRA - WARSZTATY KAMERALNE / ZIMOWA AKADEMIA MUZYKI - MISTRZOWSKIE KURSY
LUSŁAWICKA ORKIESTRA TALENTÓW - ORKIESTRA MŁODYCH / ARBORETUM KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO - ZWIEDZANIE I KONCERTY

Dar syntezy wzbogacony instynktownym rozumieniem natury ludzkiej realizowanej we wspólnocie sprawił, że dzieła religijne Krzysztofa Pendereckiego wciąż trafiają w niezaspokojone potrzeby duchowe człowieka początku XXI wieku.

Ewa Szczecińska (Polskie Radio)

Duchowość i religia w muzyce naszych czasów – od Messiaena do Tabakiernika

„Człowiek, który nie znajduje w świecie żadnego stabilnego punktu oparcia, zostaje skazany na autokreację” – pisze w świeżo wydanej książce *Czy liberalizm umarł?* Jan Tokarski, filozof i historyk idei. Ta konstatacja świetnie rezonuje z naszą współczesną kondycją, nie brzmi jednak optymistycznie, zwłaszcza że pragnienie wnikięcia w głąb ludzkiego losu jest silnym instynktem, który od wszech czasów pomagał nam mierzyć się z mrokiem duszy. Na ścieżce samopoznania wiara i religie zawsze były nam niezbędne i rozgrywały się w przestrzeni wspólnoty.

Messiaen – na chwałę Boga

Ten stały rys każdej kultury uległ rozpadowi dopiero w XX wieku. Mimo to minione

stulecie zostawiło nam w spadku dzieła kilku wybitnych twórców muzyki religijnej – artystów, dla których duchowy aspekt komponowania był priorytetem. Muzycznym gigantem katolickiej duchowości złączonej nierozdzielnie z ciekawością zarówno świata, jak i nowoczesności był Olivier Messiaen. Katolik, organista i człowiek renesansu zespolił teologię katolicką z badaniami nad muzyką hinduską i starogrecką, nowoczesną kolorystykę wywodził z gry świateł w kościelnych witrażach, a natura była dla niego źródłem przeżyć mistycznych. Ptasie trele zapisywane na papierze w pięciolinii, następnie transkrybowane i poddawane przekształceniom stawały się dla niego

źródłem muzyki komponowanej ku chwale Boga. Holistyczne podejście do muzyki w przypadku Oliviera Messiaena było niczym budowanie katedry: wielkiej i złożonej budowli, której celem nie jest zrozumienie, lecz doświadczenie, a teologiczne rozważania przekładane na strzeliste frazy i konstrukcje były najczystsza formą modlitwy. Organowe cykle Messiaena, od *L'Ascension* i *La Nativité du Seigneur* z lat 30. XX wieku po *Livre du Saint Sacrement*; fortepianowe *Visions de l'Amen*; opera *Saint-François d'Assise*, a nawet *Turangalila-Symphonie* opiewająca nieprzeniknioną ludzkim rozumem miłość – wszystko, co wyszło spod pióra tego twórcy, ostatecznie prowadzi do przeżyć duchowych zakorzenionych w teologii katolickiej.



Antoni Rząsa, *Pieta*



Mimmo Paladino, Krzyż

Impuls płynie od Bacha

Byli i są też inni. Sycylijszy Salvatore Sciarrino w 1981 roku stworzył przejmujące dzieło *Vanitas. Natura morta in un atto* na głos solo, wiolonczelę i fortepian. Współczesny postromantyk, Szkot James McMillan skomponował już dwa dzieła pasyjne, msze i kantatę *Siedem słów Chrystusa*, a zmarły w 2013 roku John Tavener, Anglik, który przeszedł na prawosławie, komponował dzieła religijne cieszące się ogromną popularnością w całym chrześcijańskim świecie.

U nas w komponowaniu muzyki religijnej, w tym także liturgicznej, specjalizują się wybitni znawcy chóralistyki z Pawłem Łukaszewskim na czele, a w najmłodszym pokoleniu m.in. Szymon Godziemba-Trytek. Mają oni wielkie szanse na to, aby język ich muzyki stał się powszechny, nawiązując bowiem

do klasycznego wzorca muzyki religijnej – do Palestrinowskiego kontrapunktu, korzystając jednocześnie ze zdobyczy nowoczesności, dlatego ich muzyka ma szansę na głębsze zakorzenienie we współczesnej praktyce religijnej. Czy tak się faktycznie stanie, zależy jednak od decyzji w ramach samego Kościoła o rodzaju oprawy mszy i nabożeństw, a także od przywrócenia chóralistyki jako praktyki powszechnie pożądanej w parafiach. Natomiast w ramach muzyki współczesnej ostatni ważny impuls przyszedł ponownie – jak w przypadku Pendereckiego – od Bacha. W 2000 roku na 250. rocznicę śmierci Jana Sebastiana Akademia Bachowska w Stuttgarcie prowadzona przez Helmutha Rillinga zamówiła cztery pasje u kompozytorów wywodzących się z czterech różnych tradycji. Pasję prawosławną stworzyła

rosyjska kompozytorka Sofia Gubajdulina, Wolfgang Rihm w swojej *Pasji* odkurzył tradycję protestancką, związany ze sceną amerykańską Argentyńczyk Osvaldo Golijov zaskoczył ludyczną energią tańca, łącząc ją z północnoamerykańską tradycją musicalu. Projekt „Passion 2000”, w którym uczestniczył też Tan Dun, był ostatnim w muzyce chrześcijańskiej pospolitym ruszeniem na wielką skalę. Pierwsze dekady XXI wieku to już bowiem zdecydowanie czas osobistych relacji człowieka z Bogiem (tajemnicą? duchowością? a może Kosmosem?). Globalizm, pomieszanie tradycji i języków trwa. Czy wróci kiedyś jeszcze powszechność doświadczania chrześcijańskich rytuałów? Jeżeli tak, będzie na pewno zupełnie inna od wszystkiego, co znaliśmy do tej pory.

BM

Bliskie spotkanie

– Był miłośnikiem sztuk pięknych – współpracę z Krzysztofem Pendereckim wspomina dyrygent **Maciej Tworek**.



JANUSZ MARYNOWSKI

Bardzo trudno mówić o kimś bliskim w czasie przeszłym. Wszystkie koncerty, którymi miałem okazję w ostatnim czasie dyrygować, symbolicznie nawiązują do moich ostatnich artystycznych spotkań z profesorem Pendereckim. Na 25. Wielkanocnym Festiwalu w Warszawie będę miał przyjemność i zaszczyt poprowadzić *VI Symfonię „Pieśni chińskie”*. Zabrzmiała ona także w styczniu zeszłego roku w Zurychu z Orkiestrą Tonhalle pod moją dyрекcją – było to ostatnie wykonanie tego utworu w obecności Krzysztofa Pendereckiego, honorowego gościa wydarzenia.

Krzysztofa Pendereckiego traktowałem jak mojego artystycznego ojca. Bardzo był zresztą zbliżony wiekiem do mojego taty, który także zmarł w tym roku, trzy miesiące przed odejściem profesora. W całym okresie naszej współpracy podstawę kontaktów stanowiły oczywiście sprawy artystyczne. Stopniowo jednak relacja zawodowa przerodziła się w trwałą przyjaźń, którą czułem się wyróżniony. Współpracując, spędziliśmy ze sobą mnóstwo czasu. Szczególnie intensywne były ostatnie lata: ciągle podróże, właściwie nieustanne przesiadanie się z samolotu do samolotu – od Korei Południowej, przez Chiny i Europę, po obydwie Ameryki.

Krzysztof Penderecki był miłośnikiem sztuk pięknych. Pomiędzy próbami i koncertami zawsze znajdował czas, aby zobaczyć coś więcej, lepiej poznać miejsca, które odwiedzaliśmy. Tak na przykład w Kolumbii, a dokładnie w Bogocie i Medellín, gdzie znajdują się największe zbiory rzeźby i malarstwa Fernanda Botero, na prośbę profesora zorganizowano nam zwiedzanie galerii z dziełami artysty. Podobnie było w Hiroszimie, gdzie otwarto wystawę prac impresjonistów i kubistów. Arcydzieła Moneta, Gauguina, Matisse’a, Rodina, Picassa, Chagalla... – oczywiście tam też musieliśmy być.

To zamiłowanie do sztuk plastycznych – i do piękna w ogóle – odczuwało się zawsze w jego obecności. W miejscach, w których mieszkał, w Krakowie czy w Łusławicach, antyczne meble, stare zegary, obrazy (kolekcjonował je, jak mówił, „od zawsze”), książki, rodzinne pamiątki tworzyły magiczną, twórczą atmosferę.

Profesor był niezwykłym smakoszem. Również od tej strony miałem okazję go poznać. Swobodnie i ze znanstwem poruszał się po menu kuchni chińskiej, koreańskiej, japońskiej, południowoamerykańskiej. Zawsze wiedział, jaką restaurację wybrać i co zamówić, a zwykle używał do tego oryginalnych nazw potraw, bez względu na kraj, w którym aktualnie byliśmy. „Maciuś, co byś zjadł?” – pytał, a ja zdawałem się na jego gust i wybór. Zawsze byłem zadowolony z konsekwencji. W czasie naszej ostatniej podróży do Japonii profesor zaproponował, że po koncercie w Tokio pójdziemy do japońskiej restauracji z charakterystycznymi dla miejscowej kuchni potrawami. Typowa japońska kuchnia to np. drobno krojona płetwa rekina, młodziutkie ryby w żelowym sosie i tym podobne kulinarne cuda, które obficie popijało się sake. Profesor sięgał po nie

z ciekawością, wychodząc z założenia, że skoro jesteśmy w Japonii, trzeba skorzystać z okazji i spróbować miejscowych specjałów.

W programach naszych krajowych i zagranicznych koncertów oprócz muzyki Krzysztofa Pendereckiego często znajdowały się utwory jego ulubionych kompozytorów.

Spośród klasyków Beethoven był mu chyba najbliższy. Chętnie dyrygował jego symfonią. Ilekroć kończył dyrygować *Siódmą*, rozpięły go energia i entuzjazm. Schodził z podium dyrygenckiego niesiony jak na skrzydłach. Bardzo doceniał u Beethovena doskonałość formy, niezwykłą umiejętność posługiwania się polifonią i oczywiście melodykę. Moja fascynacja muzyką Pendereckiego zaczęła się wtedy, gdy zacząłem dostrzegać w jego utworach wielopłaszczyznowość myślenia i wspaniałe zastosowanie polifonii w budowaniu formy. Uważał, że studiowanie kontrapunktu powinno być podstawą w procesie kształcenia każdego kompozytora. Fascynacja muzyką Jana Sebastiana Bacha czy twórców renesansowych znalazła odbicie choćby w jego twórczości chóralnej i oratoryjnej.

Krzysztof Penderecki często podkreślał wielki wpływ kompozytorów rosyjskich na rozwój muzyki symfonicznej XX wieku. Uwielbiał twórczość Dymitra Szostakowicza, którego zresztą znał osobiście. Wydaje mi się, że istniał między nimi rodzaj duchowej, twórczej więzi. „Szostakowicz to wielki symfoniczek” – mówił. Wiemy z kolei, że Szostakowicz bardzo cenił Pendereckiego i entuzjastycznie wypowiadał się o *Pasji Łukaszczej*. Pośród ulubionych dzieł, którymi profesor często i chętnie dyrygował, nie mogło oczywiście zabraknąć trzech ostatnich symfonii Antonína Dvořáka, jego *Stabat Mater* i *Requiem* oraz symfonii *Włoskiej* i *Szkockiej* Felixa Mendelssohna.

Profesor wspominał, że na początku dyrygenckiej drogi zdarzało mu się sięgać również po partytury Johannesa Brahmsa i Gustava Mahlera. Bardzo cenił też twórczość Antona Brucknera.

Miał wkład w rozwój światowego kina, pisząc bądź używając swej muzyki do takich filmów, jak *Łśnienie* Stanleya Kubricka czy *Katyń* Andrzeja Wajdy. Pamiętam, jak w zeszłym roku oglądaliśmy wspólnie w Krakowie *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego. Był całkowicie pochłonięty tym filmem, który jak się okazało, wcześniej obejrzał już dwukrotnie. Profesor Penderecki miał wszechstronne, wielowymiarowe podejście do sztuki. Pochłonięty kompozytorską pasją znajdował również czas i miejsce dla realizacji innych zainteresowań. Oprócz sztuk pięknych, poezji, historii, teatru i kina fascynowała go przecież natura, z której czerpał inspiracje i życiową energię. I być może owoc tej fascynacji – przepiękny park w Łusławicach – pozostanie w naszych myślach jako ta *DZIEWIĄTA Symfonia*, którą skomponował, choć nie zdążył jej przełożyć na papier nutowy. **BM**

Krzysztof Penderecki między **sacrum** i profanum

O osobowości artystycznej i twórczości Krzysztofa Pendereckiego, w której olbrzymie znaczenie odgrywał temat sacrum, a także o wybranych dziełach pisze **Regina Chłopicka**, wybitna badaczka jego muzyki.

Osobowość artystyczna

Osobowość artystyczna Krzysztofa Pendereckiego była zjawiskiem niezwykle – fascynującym i niepokojącym zarazem. Pełen pasji budowania nowego i przetwarzania tego, co zastane, odcisnął Krzysztof Penderecki piętno na wszystkim, co spotkał na swojej drodze. Renesansowa wielostronność zainteresowań – od zakorzenienia w kulturze antycznej, przez filozofię, literaturę, malarstwo i architekturę, na sztuce ogrodów skończywszy – określała przestrzeń, w której rodziły się idee i pomysły muzyczne. Wędrowki koncertowe po całym świecie przeplatały się w jego życiu z czasem skupienia i koncentracji na komponowaniu muzyki oraz głębokiej refleksji nad problemami kultury we współczesnym świecie (*Labirynt czasu*).

Od lat siedemdziesiątych Penderecki daje się wciągnąć w przygodę dyrygowania, które staje się jego drugim żywiołem. Nadawanie określonego kształtu dźwiękowego utworom, zderzanie własnej wizji artystycznej z wrażliwością wykonawców i słuchaczy otworzyło możliwość bezpośredniego, sugestywnego oddziaływania na odbiorców. Kompozytor stworzył własny, rozpoznawalny idiom stylistyczny. Krzysztof Penderecki był twórcą o wielu obliczach; choć nazywano go nieraz „klasykiem XX wieku”, wciąż podejmował nowe wyzwania. „Odczuwam w sobie potrzebę zmienności, niektórzy przypisują mi cechy mitycznego Prometeusza, który wciąż odmienia swe twarze. Kusi mnie zarówno sacrum, jak i profanum, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie”.

Twórczość

Twórczość kompozytora jest niezwykle obszerna – to ponad 120 utworów, zróżnicowanych tak w zakresie obsady, rozmiarów i technik kompozytorskich, jak i gatunków, form, a wreszcie charakterów i symbolicznego przesłania. Obejmuje ona utwory instrumentalne, wokalne i wokalo-instrumentalne.

Odbierając w Rzymie przyznany przez Zakon Maltański Krzyż Wielki Orderu Pro Merito Melitensi, Krzysztof Penderecki przywołał słowa renesansowego franko-flamandzkiego kompozytora i teoretyka muzyki Johanna Tinctorisa o tym, że muzyka powinna „Boga radować, diabła zmuszać do ucieczki, umysły przyziemne podnosić, chorych leczyć, w trudach ulgę dawać”.

Poszukiwanie prawdy o człowieku i świecie było w twórczości Pendereckiego rozpięte między drażnieniem sfery ciemności i zła a symboliczną tęsknotą do „świętej rzeczywistości”, która mogłaby przynieść znak nadziei.

Muzyka sakralna

W bogatej twórczości Krzysztofa Pendereckiego muzyka sakralna zajmuje miejsce szczególnie ważne. Wykonywana na całym świecie, kieruje myśl i wyobraźnię słuchaczy różnych narodów i kultur w stronę tajemniczej sfery sacrum. Kompozytor podejmuje wielkie tematy i stawia dramatyczne pytania. W łacińskiej *Pasji według św. Łukasza* i prawosławnej *Jutrznii*, podejmując centralny temat chrześcijaństwa – mękę

i śmierć Chrystusa, prezentuje odmienne rodzaje duchowości Zachodu i Wschodu; w *Dies irae* i *Kadiszu* zgłębia tragedię Zagłady; w *Diablach z Loudun* porusza wątek heroicznej śmierci w obronie prawdy, zaś w *Raju utraconym* opowiada o historii zbawienia. Dzieła Krzysztofa Pendereckiego są artystycznym świadectwem czasów współczesnych, rozdartych między grozą ciemności a światłem wiary. Stanowią one jednak także twórczą kontynuację wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej. Wybitna osobowość kompozytora, bogata twórczość, niezwykła doskonałość warsztatu i wymiar artystyczny sprawiają, że jego muzyka pełni istotną funkcję w kształtowaniu kultury naszych czasów. Postawa twórcy zawiera się w jego słowach: „Moja sztuka, wyrastając z korzeni głęboko chrześcijańskich, dąży do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku. Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka”.

Przełom lat 50. i 60., czyli poszukiwanie nowych dróg

U początków drogi twórczej kompozytor szukał inspiracji w kręgu awangardy muzycznej i sztuk plastycznych zachodniej Europy. Odkrywał nowe barwy dźwiękowe, uzyskiwane niekonwencjonalnie w zakresie artykulacji i wysokości, stosował specyficzną organizację materiału dźwiękowego – od układów swobodnych aż do użycia

Fazy stylistyczne

CZAS	CHARAKTERYSTYKA	UTWORY
1958–1962	W KRĘGU AWANGARDY w poszukiwaniu nowych brzmień i własnego języka przekazu sonoryzm udratyzowany (od <i>Emanacji</i> do <i>Fluorescencji</i>)	<i>TREN – OFIAROM HIROSZIMY</i> <i>POLYMORPHIA</i>
1962–1974	MIEDZY SONORYZMEM A POLIFONIA w poszukiwaniu wielkiej formy i wartości uniwersalnych (od <i>Pasji</i> i <i>Jutrzni</i> do <i>Magnificatu</i>)	<i>PASSIO ET MORS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI SECUNDUM LUCAM</i> <i>DIABŁY Z LOUDUN</i> opera – „święty wymiar” kręgu ciemności
1974–1980	W KRĘGU NEOROMANTYZMU w poszukiwaniu „utraconego raju” muzyki (od <i>Raju utraconego</i> do <i>II Symfonii „Wigilijnej”</i>)	<i>II SYMFONIA „WIGILIJNA”</i> <i>RAJ UTRACONY</i> <i>sacra rappresentazione</i> , biblijna historia zbawienia
1980–1984	W KRĘGU MUZYCZNEGO TEATRU ORATORYJNEGO w poszukiwaniu narodowej tożsamości (od <i>Te Deum</i> do <i>Polskiego Requiem</i>)	<i>POLSKIE REQUIEM</i> muzyczny teatr oratoryjny i polska tradycja religijna
1984–1986	MIEDZY EKSPRESJONIZMEM A POSTMODERNIZMEM w poszukiwaniu ekstremalnych napięć	<i>CZARNA MASKA</i> opera, współczesna interpretacja tańca śmierci
1986–1995	W KRĘGU NOWYCH DOŚWIADCZEŃ od stylu <i>espressivo</i> i klasycznej konwencji gry do postmodernistycznej gry konwencji (między <i>Kwartetem</i> na klarnet i trio smyczkowe a <i>Sinfonietta</i> i <i>Królem Ubu</i>)	<i>KRÓL UBU</i> <i>opera buffa</i> , świat odrzuconych wartości
1995–1998	W KRĘGU WIELKIEJ TRADYCJI JUDEOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ przesłanie na koniec wieku (<i>VII Symfonia „Siedem bram Jerozolimy”</i> i <i>Credo</i>)	<i>VII SYMFONIA „SIEDEM BRAM JEROZOLIMY”</i> tradycja Starego Testamentu <i>CREDO</i> tradycja Nowego Testamentu
po roku 2000	MIEDZY KONTEMPLACJĄ PIĘKNA A SMUTKIEM PRZEMIJANIA nowe inspiracje (<i>Missa brevis</i> na chór <i>a cappella</i> , <i>VI Symfonia „Pieśni chińskie”</i>)	<i>VIII SYMFONIA „PIEŚNI PRZEMIJANIA”</i> „poświęcona drzewom” „POWIAŁO NA MNIE MORZE SNÓW...” <i>PIEŚNI ZADUMY I NOSTALGII</i>

porządków matematycznych, tworząc barwne segmenty dźwiękowe. Ich szeregowanie, nakładanie i ząbienie budował w ramach zamkniętej formy (*Emanacje* – 1958, *Anaklasis* – 1959/1960, *Tren – Ofiarom Hiroszimy* – 1960, *Polymorphia* – 1961, *Fluorescencje* – 1962).

Lata 60. i 70., czyli w kręgu znaczeń i wartości

Później w jego twórczości pojawiła się koncepcja wielkiej formy. Przełomem było powstanie *Pasji według św. Łukasza*, która w muzyce XX wieku zajmuje miejsce szczególne. Z jednej strony jest dziełem na wskroś współczesnym, z drugiej – nawiązuje do wielkiej tradycji muzyki sakralnej w kulturze europejskiej.

Łacińska *Pasja według św. Łukasza* z prawosławną *Jutrznią* (I. *Złożenie do grobu*, II. *Zmartwychwstanie*) tworzą tryptyk paschalny, który – zachowując odrębność liturgii i duchowości Zachodu i Wschodu – podkreśla uniwersalny wymiar chrześcijaństwa. *Pasja według św. Łukasza* powstała na zamówienie Westdeutscher Rundfunk na obchody 700-lecia katedry w Münster. Jej pierwsze wykonanie stało się światowym wydarzeniem artystycznym. Widoczna na rękopisie data ukończenia dzieła – 26 stycznia 1966 roku – miała także wymiar symboliczny. Był to jubileuszowy rok milenium chrztu Polski w czasach walczącej z Kościołem totalitarnej władzy komunistycznej. Tekst słowny *Pasji* zaczerpnięty został z Ewangelii św. Łukasza i uzupełniony trzema

cytatami z Ewangelii św. Jana. Kompozytor dokonał wyboru kluczowych wydarzeń ewangelicznej opowieści, pominął zaś poboczne postaci i wątki. Ograniczając wypowiedzi Ewangelisty, przeniósł punkt ciężkości na sceny dramatyczne oraz rozbudowane części ekspresywnego komentarza opartego na wybranych wersach z ważnych, wielokrotnie umuzyycznianych tekstów liturgicznych, m.in. sekwencji *Stabat Mater*, hymnu *Vexilla regis* (*O Crux*), improperiów *Popule meus*, antyfony *Crux fidelis* czy psalmu *In te, Domine, speravi*. Jedynie słowa i frazy kluczowe dochodzą do słuchacza, większość tekstu jest bowiem ukryta w tkaninie muzycznej, a ich charakter i sens przekazywany jest przez muzykę. Ten sposób opracowania tekstu słownego jako rodzaju



Na próbie

kompozytorskiego scenariusza dla utworu jest typowy dla większości dzieł kantatowo-oratoryjnych Pendereckiego.

W języku muzycznym *Pasji* łączą się: tradycyjny materiał dźwiękowy i niekonwencjonalne brzmienia; quasi-tonalne odniesienia i technika dwunastodźwiękowa; polifoniczne techniki renesansu i sonorystyczne techniki współczesne. Główne motywy i tematy *Pasji* wywiedzione są z dwóch serii dwunastodźwiękowych o kunsztownej strukturze. Ostatnie cztery dźwięki drugiej serii tworzą motyw b-a-c-h, który pełni funkcję podstawy tematycznej kilku części utworu, m.in. *Miserere* na chór *a cappella* czy rozbudowanej passacagii *Popule meus*. Motywem tym kompozytor współczesny złożył symboliczny hołd swemu wielkiemu poprzednikowi. *Pasja* oparta jest na planie centrów dźwiękowych wykorzystujących pochodź kwintowy (g-d-a-e) – rozpoczyna ją zwielokrotniona oktawa „g”, a kończy potężny trójdźwięk E-dur.

Plan dramatyczny *Pasji*, podobnie jak wielu późniejszych utworów Pendereckiego, oparty jest na przeciwstawieniu światów dźwiękowych nacechowanych semantycznie. Pierwszy – dominujący w scenach dramatycznych, szczególnie z udziałem tłumu pasyjnego (*turba*) – charakteryzują przyspieszona, niespokojna i nieciągła narracja, gwałtowne kulminacje z kontrastami obsadowymi i dynamicznymi oraz niekonwencjonalna artykulacja wokalna (np. szept, gwizd, krzyk, drwiący śmiech). Jest to

muzyczna charakterystyka świata ciemności, nienawiści i zła.

Drugi – plan ekspresywnego komentarza – wyróżniają ciągłość i zwolnione tempo narracji, dźwięczne, głównie wokalne brzmienia, linearne prowadzenie głosów, quasi-tonalne centra, wreszcie ascetyczne motywy melodyczne, repetycje, które „rytualizują” przebieg. Naśladująca obrzędową narracją modlitewną o charakterze błagalnym, lamentacyjnym czy medytacyjnym wiąże ten świat z tajemniczą sferą sacrum, od wieków pociągającą myśl i wyobraźnię człowieka. W powstałym później *Raju utraconym*, w którym zmieniający się język muzyczny oparty jest na strukturach melodyczno-harmonicznych, świat Boga i Aniołów charakteryzują struktury oktawa-kwintowe, świat infernalny Szatana – struktury sekundowo-trytonowe, wreszcie świat Człowieka – struktury tercjowe.

Pasja ujęta jest w wyraziste ramy (typowe także dla wielu późniejszych utworów Pendereckiego, m.in. dla *Siedmiu bram Jerozolimy* czy *Credo*). Chór wstępny symbolicznie otwiera obrzęd trzykrotnie powtórzonym gestem, przedstawiając temat, główne motywy i struktury dźwiękowe. Całość zamyka finałowy psalm *In te, Domine, speravi*, w którym następuje (charakterystyczna dla wielu konstrukcji dramatycznych kompozytora) rekapitulacja głównych tematów i wątków.

Integracja wewnętrzna muzycznej narracji *Pasji* oparta jest na złożonym systemie

antycypacji i powtórzeń. Szczególną funkcję pełni powracający wielokrotnie w chórze chłopięcym symboliczny motyw *Domine* (zakończony tercją e-g). Jego transformacja w potężny finałowy akord (E-dur) na słowach *Deus veritatis* niesie przesłanie nadziei.

Lata 80., czyli w kręgu polskiej historii i narodowego etosu

„Myślę, że artysta jest świadkiem epoki, w której żyje, i że swoją twórczością reaguje na to, co się wokół niego dzieje” – twierdził Krzysztof Penderecki.

Jego *Te Deum* powstaje w latach 1979–1980 w związku z powołaniem Karola Wojtyły na Stolicę Apostolską 16 października 1978 roku. Pierwsza pielgrzymka Jana Pawła II do ojczyzny w 1979 roku stanowiła przełom w polskiej świadomości zbiorowej, przełamała lęk i wyzwoliła poczucie wspólnoty wartości. W *Te Deum*, utworze o wyrazistej trójfazowej formie i kontynuacji myślenia melodyczno-harmonicznego w zakresie języka dźwiękowego, dominuje charakter pochwalny z rysem monumentalnego, uroczystego patosu. W centrum narracji pojawia się rozbudowany cytat z pieśni *Boże, coś Polskę* – ze znamiennymi słowami *Ojczyznę wolną racz nam zwrócić, Panie* – traktowanej przez lata zaborów jako narodowy hymn wyrażający pragnienie wolności. W utworze o charakterze uroczystym i związanym z radosnym wydarzeniem pojawienie się takiego wezwania zawierało jasny przekaz odnoszący się do zniewolonej przez komunistyczną władzę



FINA

Koncert w Alwerni, na którym Krzysztof Penderecki dyrygował *Pasją wg św. Łukasza*, 2012

Polski, pełniąc funkcję „pokrzepienia serc”. *Polskie Requiem* tworzy Penderecki w latach 80. XX wieku. Podejmując dialog z arcydziełem Johanna Brahmsa, przeciwstawia mu własne widzenie tematu i przemawia jakby w imieniu swego kraju i swego czasu.

Pierwsze dwie części utworu powstały w związku z wydarzeniami lat 1980–1981. Lament *Lacrimosa* kompozytor napisał na prośbę Lecha Wałęsy na ceremonię odsłonięcia pomnika Ofiar Grudnia '70. Utwór został wykonany podczas uroczystości 16 grudnia 1980 roku w Gdańsku.

Z kolei *Agnus Dei*, modlitwę błagalną na chór *a cappella*, stworzył w maju 1981 roku na wieść o śmierci Prymasa Tysiąclecia Stefana Wyszyńskiego. Została wykonana podczas uroczystości żałobnych. Nieugięta postawa prymasa w obronie wartości duchowych i przeciwko władzy miała w tych czasach duży wpływ na świadomość Polaków.

W okresie po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego w wyobraźni kompozytora skrytykował się zamysł stworzenia wielkiej formy kantatowo-oratoryjnej jako świadectwa pamięci tragicznych wydarzeń rodzimej historii. Penderecki, zgodnie z tradycją gatunku requiem, sięgnął do kolejnych tekstów liturgii mszy żałobnej. Pierwsza część sekwencji *Dies irae* zadedykowana została powstaniu warszawskiemu. Druga – pamięci heroicznej ofiary życia złożonej przez o. Maksymiliana Marię Kolbego w Auschwitz. Wreszcie część poprzedzająca finał *Polskiego Requiem*, oparta na tekście responsorium *Libera me, Domine*,

przywoływała tragedię Katynia, zatajaną przez lata prawdę o dokonanych przez sowieckie władze mordzie na tysiącach polskich oficerów. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości kompozytor do *Polskiego Requiem* włączył *Lux aeterna* i pochwalną część *Sanctus*, która przesunęła punkt ciężkości utworu w stronę symbolicznej „sfery światła”. Skomponowana po śmierci Jana Pawła II w roku 2005 *Chaconne in memoria del Giovanni Paolo II* zamknęła ostatecznie całość *Polskiego Requiem*, dzieła określającego wyrażenie postaw kompozytora wobec losów swego narodu.

Polskie Requiem można nazwać oratorium dramatycznym, którego tematem głównym jest postawa człowieka wobec śmierci. W centrum tego teatru stoi jednak nie Bóg, lecz właśnie człowiek – rozdarty między nadzieją a zwątpieniem, wiarą a rozpaczą; człowiek, który poszukuje wartości uniwersalnych i stawia pytania o sens istnienia.

Lata 90., czyli przesłanie na koniec wieku. Kompozytor w kręgu tradycji judeochrześcijańskiej

Odzyskanie przez Polskę niepodległości w 1989 roku pozwoliło Pendereckiemu na zdystansowanie się do aktualnych wydarzeń i na dokonanie w *Siedmiu bramach Jerozolimy* i *Credo* syntezy dotychczasowych doświadczeń kompozytorskich, a także przywołanie w nich głównych cech przekazu biblijnego. Oba dzieła, podkreślając ciągłość kultury Europy zakorzenionej w wielkiej tradycji judeochrześcijańskiej, konstytuują przesłanie

kompozytora na koniec XX stulecia.

VII Symfonia „Siedem bram Jerozolimy” ma charakter wyznania wiary formułowanego z perspektywy Starego Testamentu, które słowami proroków Izajasza, Jeremiasza, Ezechiela i Daniela głosi pochwałę potęgi Jahwe i przepowiada przyjście Mesjasza. Penderecki przemawia z uroczystym patosem, solennie, z mocą. Rozpoczyna dzieło surowym, wielokrotnie powracającym tematem *Magnus Dominus*, a zamyka apoteozą „świętego miasta” trwającego od trzech tysięcy lat jako symbol mocy Jahwe. Mimo rozbudowanych melodycznie partii solowych dominuje tu pełen patosu monumentalny gest muzyczny, masa brzmienia rozbudowanej orkiestry i chóru, która wydaje się symbolicznie przedstawiać losy kolejnych pokoleń narodu wybranego. „W pewnej chwili swego życia należy zastanowić się i stwierdzić »Tak, wierzę«». I tak właśnie skomponowałem *Credo*” – powiedział Penderecki. Przynosi ono muzyczną interpretację odmiennej relacji Boga i człowieka, opartej na przesłaniu ewangelicznym Nowego Testamentu. Osobisty charakter owej relacji podkreślony jest w narracji muzycznej przez pełne lirycznej ekspresji solowe partie głosów wokalnych i instrumentalnych czy symbolicznie odnoszący do sfery sacrum śpiew chóru chłopięcego. Konstrukcja generalna *Credo* zbliżona jest do formy łukowej, której serce stanowi rozbudowana część *Crucifixus*. Ten wielki liryczno-medytacyjny lament nad Ukrzyżowanym jest kulminacją wyrazową utworu. Ramy kompozycji stanowią uroczyste



wyznanie wiary *Credo in unum Deum* w części pierwszej, pełniące funkcję obszernej ekspozycji tematu, oraz apoteoza Zmartwychwstania z radosnym śpiewem wielkanocnym *Haec dies* i *Alleluja* w części zamykającej dzieło.

Początki naszego wieku, czyli między kontemplacją piękną a refleksją egzystencjalną

I znów słowa Krzysztofa Pendereckiego: „Komponowanie ogrodu ma dla mnie wiele wspólnego z komponowaniem utworu muzycznego. I tu, i tam liczy się konstruktywistyczna wyobraźnia, umiejętność myślenia całością. Ogród to przecież zmatematyzowana natura, tak jak muzyka jest zmatematyzowaną emocją”. W ostatnim piętnastoleciu obok szeregu utworów instrumentalnych i *Missa brevis* na chór *a cappella* powstają kompozycje wokально-instrumentalne, w których postawa zachwyty nad pięknem natury łączy się z pełną smutku

refleksją nad kruchością egzystencji człowieka. Powstają: poświęcona drzewom *VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit”* („Pieśni przemijania”, 2005), skupione na kontemplacji piękna natury *Pieśni chińskie* (2009) i wielki cykl pieśni do wierszy polskich poetów *„Powiało na mnie morze snów...”* *Pieśni zadumy i nostalgii* (2010) związany z dwusetną rocznicą urodzin Fryderyka Chopina. W *VIII Symfonii* kompozytor, tworząc utwór o oryginalnym kształcie, nawiązuje zarazem do tradycji symfonii wokально-instrumentalnej i późnoromantycznej pieśni z orkiestrą (Mahler czy R. Strauss). Dzieło obejmuje dwanaście pieśni tworzących zintegrowany cykl o wyrazistej dramaturgii. Rozbudowane ramy całości tworzą części skrajne. Między nimi mieści się szereg pieśni o odmiennych, niekiedy kontrastujących charakterach, które rozwijają muzyczną narrację. W krąg myśli i artystycznej wyobraźni kompozytora może wprowadzić dokonany

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

tu przez niego wybór poezji twórców niemieckojęzycznych – od Eichendorffa i Rilkego, Brechta i Krausa, Goethego i Hessego do Bethgego i von Arnima. Motywem przewijającym się przez wszystkie wiersze jest drzewo: drzewo śpiące w poświęceniu księżycu, ukochane drzewo o młodych pąkach, drzewo kwitnące, drzewo płonące o czarnych, sterczących ze strachu konarach, drzewo samotne wśród mgły, wreszcie drzewo życia, z którego opada liść za liściem. Wybrane obrazy składają się na wielką metaforę losu człowieka. Czas jego życia rozciąga się od młodzieńczej miłości i godzin szczęśliwych, przez dramatyczne wydarzenia i samotność wędrowki we mgle, aż do nieuniknionego kresu. Na początku drogi pojawia się wizja Stwórcy błogosławiącego światu: „Pan idzie przez szczyty i błogosławi cichy kraj”. Niebo jest jednak „surowe, ciężkie i wzbronione”. Pełen melancholii człowiek błądzi niespokojnie. Błaga o wskazanie drogi, pragnąc dążyć ku światłości, lecz droga jest nieskończona (*Unendlich ist die Bahn!*).

W *Pieśniach chińskich* następuje zmiana postawy człowieka wobec natury (niemieckie teksty pieśni pochodzą ze słynnego przekładu Hansa Bethgego). Na pierwszy plan wysuwają się obrazy natury, a pełen pokory człowiek zatapia się w kontemplacji jej piękna. Wybrane przez kompozytora wiersze wybitnych chińskich poetów dawnych wieków ukazują trzy obrazy nocy: „noc tajemniczą” z dochodzącą z oddali pieśnią fletu; „noc księżycową”, chłodną i czystą, która budzi nieokreśloną tęsknotę za oddaniem jej czaru pieśni lutni; oraz „noc przemienioną” – rozświetloną i srebrną.

Świetlistość i cudowność baśni łączą się w *Pieśniach chińskich* ze zmysłowym odbiorem zjawisk otaczającej nas natury: światła księżycu i głosów ptaków, zapachu kwiatów i powiewu wiatru. W muzyce dominują odcienie idyllicznego, pastoralnego tonu lirycznej pieśni, a wyrafinowana, barwna, prawdziwie „malarzka” instrumentacja rysuje delikatne arabskowe melodie w solowych głosach orkiestry. Wydaje się, że obrazy nocy niezwyklej i tajemniczej, ale jasnej i pięknej odsłaniają zagubioną więź człowieka z otaczającą go naturą. **BM**

Regina Chłopicka – teoretyk muzyki, emerytowana profesor Akademii Muzycznej w Krakowie. W obszarze jej naukowych zainteresowań pozostaje polska muzyka współczesna (Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski), teatr muzyczny XX wieku, topos śmierci w muzyce.



Zapraszamy

na 25. Wielkanocny Festiwal
Ludwiga van Beethovena



MECENAS KULTURY



Kwartet Śląski zaczął się w Lusławicach

1. Krzysztofa Pendereckiego poznaliśmy w sierpniu 1980 roku. W swoim lusławickim dworku organizował w tym czasie autorski festiwal muzyczny. Odbyły się trzy edycje, pierwsza – poświęcona kwartetowi smyczkowemu. Warto zdać sobie sprawę, że był to pierwszy prywatny festiwal w bloku komunistycznym. Profesor miał wtedy 47 lat, był u szczytu powodzenia i sił. Mielśmy dokonać prawykonania zamówionych przez niego kwartetów smyczkowych Eugeniusza Knapika i Krystyny Moszumańskiej-Nazar. Nasza obecność w Lusławicach była efektem zapobiegliwości Krzysztofa Droby, który odpowiadał za realizację festiwalowego programu. Droba zaprosił do Lusławic Kwartet Wileński, jednak z obawy, że zespół może nie dotrzeć do Polski, namówił Pendereckiego, żeby zlecił prawykonanie jeszcze jednemu kwartetowi. Czyli nam. Tej okoliczności zawdzięczamy nazwę Kwartet Śląski. Bo nasz zespół już istniał (grałem w nim od 1979 roku), ale pod nazwą Kwartet WOSPRiTV [Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach – red.], jako że wszyscy graliśmy wówczas w tej orkiestrze. Oprócz mnie i Marka Mosia jako prymariusza kwartet współtworzyli Witold Serafin na altówce i Józef Gomołka na wiolonczeli

(zastąpili ich w połowie lat 80. Łukasz Syrnicki i Piotr Janosik). Krzysztofowi Drobie nie podobała się nazwa Kwartet WOSPRiTV, więc po długim namyśle zaproponował: „Jesteście ze Śląska, bądźcie Kwartetem Śląskim”. Pod tą nazwą debiutowaliśmy właśnie w Lusławicach. Pamiętam ciężką podróż, którą wtedy odbyliśmy: w nocy z Poznania, gdzie WOSPRiTV miała gościnne koncerty, do Tarnowa, i stamtąd dalej do Lusławic. Autostrada jeszcze nikomu się wtedy nie śniła. Ale profesor Penderecki powiedział, żeby zamówić taksówkę na jego koszt i jakoś dojechaliśmy. Na miejscu okazało się, że Kwartet Wileński też dotarł, więc kwartety Knapika i Moszumańskiej-Nazar miały 28 sierpnia 1980 roku podwójne prawykonanie – były to dwie bardzo odmienne interpretacje.

2. To było nasze pierwsze spotkanie z Krzysztofem Pendereckim, ważne i istotne dla formowania się zespołu nie tylko ze względu na nazwę, ale również profil repertuarowy. Zaczęto nas kojarzyć z muzyką współczesną, choć gramy repertuar uniwersalny, od Haydna, przez Schumanna i Dvořáka, aż po XXI wiek. Kompozytorzy zaczęli pisać dla nas muzykę – w naszym dorobku znajduje się ok. 150 prawykonań.

Natomiast naszą przygodę z muzyką profesora zaczęliśmy w 1985 roku. Wtedy regularnie graliśmy jego *II Kwartet smyczkowy* – umieszczaliśmy go w programach, ale często wykonywaliśmy go również na bis, bo trwa niespełna siedem minut, a robi zawsze silne wrażenie. To najczęściej wykonywany przez nas utwór profesora.

Stopniowo wprowadzaliśmy do naszego repertuaru kolejne dzieła Krzysztofa Pendereckiego. Prowadzę dokumentację Kwartetu Śląskiego, od początku robię notatki, z których wynika, że w połowie lat 80. graliśmy je w Związku Radzieckim, Bułgarii, Szwecji, Niemczech, Holandii i Francji.

W 1991 roku dodaliśmy do repertuaru *Der unterbrochene Gedanke* i *Trio smyczkowe*. Potem graliśmy je w Pradze, w amsterdamskim Concertgebouw, w Ameryce.

Aż przyszedł czas na pierwszy album zespołu z muzyką Krzysztofa Pendereckiego. Była to *Musica da camera*, zarazem jedna z naszych pierwszych płyt, nagrana w 1994 roku. Zawarliśmy na niej *I i II Kwartet smyczkowy*, *Der unterbrochene Gedanke* i *Trio smyczkowe*, ale znajdziemy tu też m.in. miniatury skrzypcowe w wykonaniu Konstantego Andrzeja Kulki. Potem jeszcze parokrotnie nagrywaliśmy muzykę profesora, m.in. na płycie *Miniatury XX wieku* i ośmiopływowym boksie na nasze

Arkadiusz Kubica, drugi skrzypek Kwartetu Śląskiego, mówi o pierwszym spotkaniu z Krzysztofem Pendereckim, płytach z jego muzyką i czterech kwartetach smyczkowych Mistrza, które Ślązacy wykonają na 25. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

35-lecie, w którym obok dzieł Pendereckiego zamieściliśmy kwartety smyczkowe Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Karola Szymanowskiego, Aleksandra Tansmana, Witolda Szalonia i Pawła Szymańskiego. W tym zbiorze z 2013 roku znalazł się już *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”*.

Teraz szykuje się nowa płyta – z kompletem kwartetów smyczkowych i *Kwartetem klarnetowym* Pendereckiego, którą we wrześniu tego roku ma wydać wytwórnia Chandos, dla której nagraliśmy wcześniej utwory kameralne Grażyny Bacewicz.

Profesorowi Pendereckiemu dedykowaliśmy też dwie spośród 25 edycji naszego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Kwartet Śląski i jego goście” organizowanego od 1993 roku. W 2008 roku podczas 16. edycji świętowaliśmy 75-lecie Krzysztofa Pendereckiego i Henryka Mikołaja Góreckiego; pięć lat później obchodziliśmy 80. rocznicę urodzin obu kompozytorów, choć już bez jednego z nich [Górecki zmarł w 2010 roku – red.].

3. *I i II Kwartet smyczkowy* dzieli od *III i IV* przepaść czasowa, stylistyczna, różnią się techniką komponowania i wykonania, ale też podejściem ich twórcy do muzyki. Przynależą do swojej epoki. *Pierwszy i Drugi* to kwartety eksperymentalne, lata 60. XX wieku, polska awangarda – wtedy wszyscy tak komponowali, od Góreckiego i Kilara po Szalonia. Oba utwory są nadal świeże i poruszające, zwłaszcza *II Kwartet* daje duże możliwości zaprezentowania emocji. My gramy go bardzo różnie, w zależności od tego, jak reaguje publiczność: od pięciu do siedmiu minut. Pamiętam wykonanie tego utworu w Grenoble dla nietypowych słuchaczy – cztero- i pięcioletnich dzieci. Były nim niesłuchanie poruszone, prześcigały się w opowiadaniu, z czym im się skojarzył w wyobraźni. W odbiorze muzyki współczesnej bardzo ważna jest otwartość.

W *Der unterbrochene Gedanke* z 1988 roku słysząc już wyraźnie zmianę języka muzycznego, która u Pendereckiego zaszła po skomponowaniu *Raju utraconego*. Przełomem

moim zdaniem był *Kwartet klarnetowy* (1993), niezwykle piękny i przejmujący utwór.

III Kwartet „Kartki z nienapisanego dziennika” (2008) to dzieło kompozytora dojrzałego, który posługuje się wyrazistym motywem i umie go intrygująco przetworzyć. To są dla mnie rzeczywiście zapiski z prywatnego dziennika. Słysząc w tym dziele wielokulturowość dawnej Polski, pojawia się w nim wątek żydowski. To są wspomnienia profesora z dzieciństwa spędzonego w galicyjskiej Dębicy.

IV Kwartet jest kondensacją tego, co zawiera *Trzeci* – to bardzo podobny materiał, lecz podany w bardziej lapidarniej formie.

Na Wielkanocnym Festiwalu zagramy je w innym układzie niż chronologiczny. Ramę stanowić będą kwartety *I i II*, w środku znajdą się *III i IV*. Dlaczego tak? *II Kwartet* kończy się glissandem wiolonczeli – wiolonczelista odkręca kolek jednej struny, co powoduje rozstrojenie instrumentu. Nastrojenie go jest czasochłonne i czasami instrument robi się niestabilny. Dlatego *II Kwartet* gramy na końcu – i traktujemy go także jako puentę całego koncertu. **BM**



PARTNERS



SCHOTT
TEAM

PEN
DERE
CKI
MEMOIR

WORLDWIDE PROJECT
HONORING LIFE AND LEGACY
OF A GREAT COMPOSER —
KRZYSZTOF PENDERECKI

WWW.INSTYTUTPOLSKI.PL/NEWYORK

Beethoven dotarł do pierwotnej siły muzyki

Z Maestro **Jerzym Maksymiukiem** rozmawia Michał Klubiński.

Michał Klubiński: Wspominam pana znakomitą, pełną radości wizję *II Symfonii* Beethovena na zeszłorocznym Wielkanocnym Festiwalu, chcę jednak dopytać o kwestię techniczną. **Czy wykonywanie symfoniki w „pandemicznych”, rozstawionych szerzej składach nie nastęrcza trudności?**

Jerzy Maksymiuk: – Prowadząc koncert, nigdy nie myślę, że dyryguję dla publiczności. Ale kiedy jej nie ma, zaczyna mi czegoś brakować. Jeśli chodzi o moją pracę z „pandemicznymi” składami, nie czuję się gorzej niż zwykle, zwłaszcza kiedy gra Sinfonia Varsovia. Oddalenie muzyków rzeczywiście bywa pewnym problemem. Powoduje, że brzmienie jest mniej spójne i nie tak klarowne. Najtrudniejsze są miejsca, które wymagają wielkiej precyzji i wigoru – uzyskanie większego *sforzata* przy powtarzających się myślach wymaga czasem ekwilibrystyki.

„Beethoven, który rozsądza już wszelką formę w imię płomieni, których nieporządek utrwał w strasznym rozgardiaszu, w jakim mieszkał, nieznosny, głuchy na świat, z inwencją zawsze niewyczerpaną, nawet gdy powtarzał bez końca warianty – żeby słuchacz wbił sobie do głowy, że to on przemawia” – pisał obrazowo Zygmunt Mycielski. Czy zatem Beethoven był wodzem absolutnym?

– Powiedziałbym, że był jakby pierwszym minimalistą. Jego siła tkwi w kombinacji i wykorzystaniu potencjału prostych, powtarzalnych elementów rytmicznych, motywów, które eksplorował, przekształcał, przetwarzał z ogromną energią i bardzo różnorodnie. Beethoven rozszerzył klasyczną składnię tematu za pomocą retrospekcji. Na przykład druga część *VII Symfonii* – gdyby nie zmieniła się nagle harmonia, moglibyśmy pomyśleć, że to Tomasz Sikorski.

Symfonie Beethovena odróżniają się od symfonii poprzedników inną strukturą tematów.

– To prawda. W tematach symfonii Mozarta mamy dużo nut i piękno melodii, ale nie są one specjalnie rewolucyjne. Haydn, chociaż bardzo pomysłowy, nie zbliża się inwencją melodyczną do Mozarta. A melodie Beethovena są proste, wręcz prymitywne, za to on robi z nimi fascynujące rzeczy! I to unikając przesadnego liryzmu i elegancji.

Beethoven chyba pokazuje, jak zagęszczać i rozrzedzać informację muzyczną. Te same

akordy na przykład w kadencji pełnią u niego zupełnie inną funkcję w zależności od momentu pojawiania się. I ten żywy tok myśli... Pan chyba zawsze był stworzony do Beethovena.

– Rzeczywiście, zawsze fascynowała mnie kwestia tempa w muzyce. Muzyka powinna być zwarta, mieć puls, płynąć wartko jak potok. Prawdą jest jednak, że kiedyś – gdy prowadziłem Polską Orkiestrę Kameralną – synonimem tych wartości były dla mnie muzyka baroku i twórczość Mozarta. A kiedy rozbrzmiewał Beethoven, wyłączałem radio, tak romantycznie go postrzegałem.

Powiedziałbym jednak, obserwując pana drogę, że nadal nie jest pan przekonany do symfonii „wielkich dramatów”.

– Dla mnie zawsze ważna jest żywiołowość muzyki, ale wtedy, gdy wszystko inne jest już doprowadzone do perfekcji. Tempo i artykulacja wpływają na wyjątkowo zmienną barwę, barwa zaś łączy się z wyrazem. Więc rzeczywiście wolę te symfonie Beethovena, w których odbywa się dialog, często bardzo przewrotny, z formą klasyczną. Odsłaniają one wiele fascynujących szczegółów. A wtedy można sobie dłużej popracować z orkiestrą. Te symfonie są jakby zapowiedzią tego, co w muzyce najbardziej lubię – przejrzystości. A stąd już mi blisko do Ravela i Strawińskiego.

Wybiera pan raczej symfonie parzyste.

– Tak, zacząłem od *Czwartej*, potem dyrygowałem *Ósmą*, która wydaje się połączeniem odmiennych pierwiastków – bardzo przewrotnym. Niby nic się tam nie dzieje, zwykła symfonia klasyczna, ale napisana językiem późnego Beethovena, z niezwykle interesującym przetworzeniem w pierwszej części i bardzo energetycznym finałem. Fascynuje mnie *Druga* – to jeszcze Beethoven-klasyk, ale jakże już awangardowy. Z porządku parzystego wyłączyłbym *Pastoralną*, która mnie nudzi, a z porządku nieparzystego preferuję *Siódmą*, jakby idealnie do mnie dopasowaną. *Piątą* omijam.

W tym roku szykuje pan symfonię doskonałości – to *Eroica*. Zestawiona będzie, zresztą bardzo pomysłowo z *Coriolanem*, a nie z bardziej popularnym *Egmontem*. Dwa oblicza heroizmu, tylko że ten pierwszy bohater przegrywa.

– Zdradzę, że to zestawienie jest pomysłem mojej żony [śmiech]. *Eroikę* [Maestro

zagląda w skrajnie pokolorowaną partyturę], którą bardzo często dyrygowałem, także na londyńskich Promsach, uważam za najdoskonalszą z Beethovenowskich symfonii. Jest nieprawdopodobnie złożona, począwszy od wyjątkowo rozbudowanego allegro, poprzez marsz żałobny, a skończywszy na podwójnych wariacjach charakterystycznych z fugatem. Weźmy przetworzenie, wyjątkowo tu obszerne, pięcioczęściowe, tak jakby Beethoven mówił: „Żeby żyć, muszę kogoś zjeść”. Sztuka staje się tu niejako protestem przeciwko wszystkiemu, w przeciwieństwie do stłumionego dramatu *Coriolana*, nawiasem mówiąc szalenie ciekawego w swoim rozwoju. Ale są i wspólne cechy tych dwóch utworów – muzyka rodzi się z jednego akordu i kulminuje na dysonansie. Pojawia się organiczna ciągłość. Symfonia Beethovena nigdy nie jest zupą, do której kompozytor wrzucił różne składniki. Żeby w jego symfonii wydobyć tę niesamowitą ciągłość, potrzeba ostrego wyrazu.

A jak pan widzi apogeum – *IX Symfonię*?

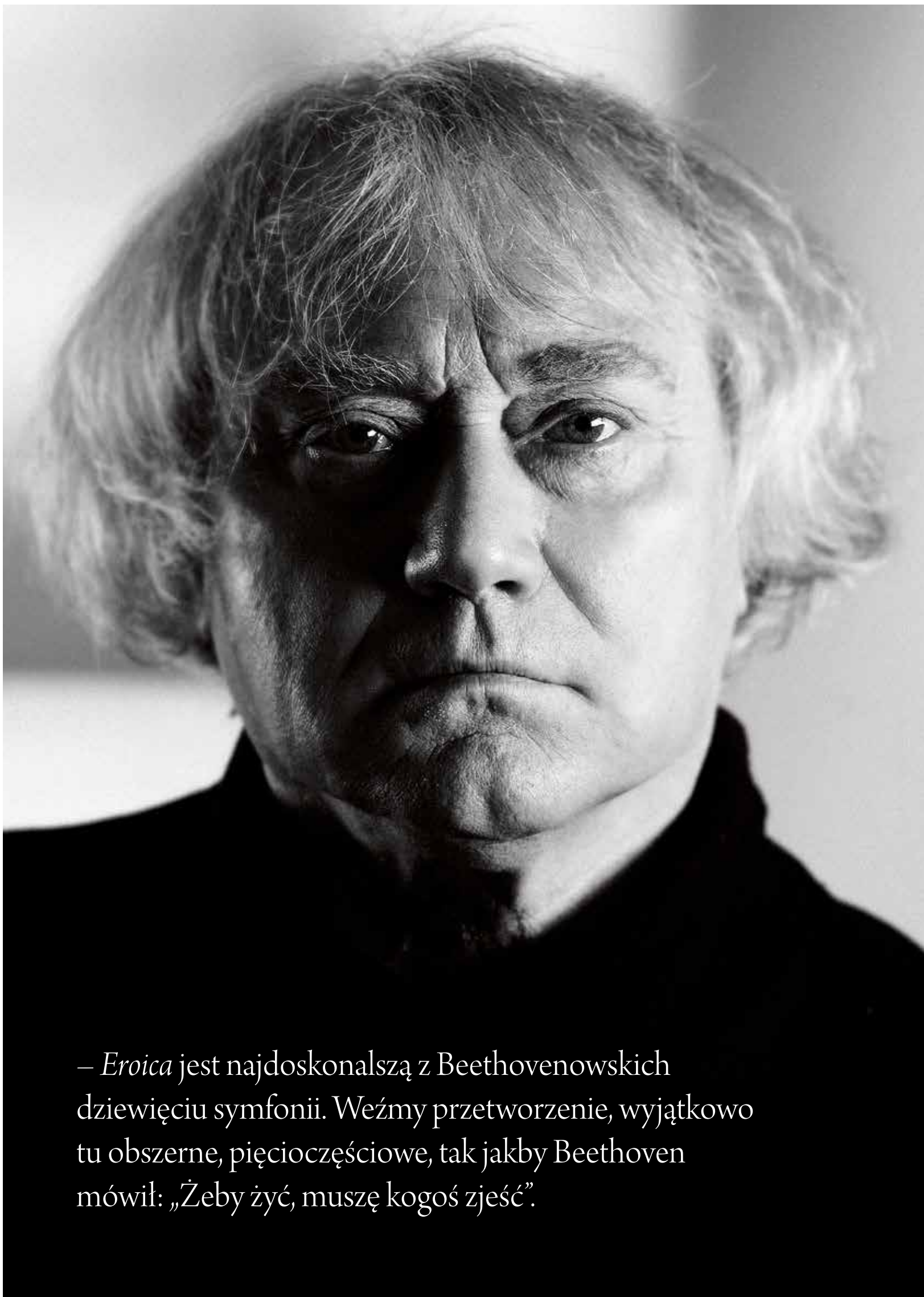
– Uważam, że to jest już forma wykraczająca poza jakąkolwiek normalną składnię – próba narzucenia słuchaczowi czegoś tak monumentalnego i pełnego gęstych myśli, że przestaje to być dla mnie interesujące. W gruncie rzeczy unikam *Dziwiątej*, tak jak nie dyryguję Brahmem, Wagnerem, Brucknerem i Straussem. Nie lubię gęstych borów, wolę przeświecione polany.

Czy mimo wszystko nie myślał Maestro nigdy o własnym komplecie symfonii Beethovena np. na instrumentach historycznych?

– Raczej nie. Mam w pamięci porażkę Karajana, kiedy przyjechał do Londynu i przez dwa dni poprowadził wszystkie symfonie. Jak można w miesiąc w udany sposób nagrać dzieła z tak różnych okresów życia kompozytora? Tym bardziej na starym instrumentarium, które wydaje mi się tak niedoskonałe... Jeśli miałbym myśleć o cyklu, wybrałbym symfonie Jeana Sibeliusa.

Jak określiłby pan znaczenie symfonii Beethovena?

– Przychodzi mi na myśl tylko jedno: Olimp. Goethe powiedział o Beethovenie, że dla tego kompozytora świat jest zjawiskiem pełnym zła, mimo to głęboko Beethovena podziwiał. Na pewno dotarł on do znacznie istotniejszych elementów muzyki i życia niż jego poprzednicy, do pierwotnej dionizyjskiej siły. Jednocześnie pokazał, że to wielki dar od Boga. **BM**



– *Eroica* jest najdoskonalszą z Beethovenowskich dziewięciu symfonii. Weźmy przetworzenie, wyjątkowo tu obszerne, pięcioczęściowe, tak jakby Beethoven mówił: „Żeby żyć, muszę kogoś zjeść”.



1901

2021

muzyka była, jest i będzie

2020 / 2021

Dyrektor Artystyczny
Andrzej Boreyko

Filharmonia
Narodowa

Organizator

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Strategiczny
Mecenas



Mecenas



Sponsor



Patroni
medialni



Partnerzy





Natalia Rubiś



Karolina Sikora



John Irvin



Łukasz Konieczny



Andrzej Boreyko



Łukasz Krupiński



Gábor Boldoczki



Dawid Runtz



Andrzej Wierciński



Jerzy Maksymiuk



Katarzyna Hołysz



Anna Bernacka



Anna Lubańska



Justyna Ołów



Krystian Krzeszowiak



Mariusz Godlewski



Łukasz Borowicz



Aleksandra Kubas-Kruk



Małgorzata Pańko-Edery



Tomasz Konieczny



Jacek Kasprzyk



Michał Klauza



Julia Lezhneva



Terry Wey



Jarosław Thiel



Iwona Hossa



Jurek Dybał



Magdalena Schabowska-Krawczyk

Sobota, 20 marca, 19.30

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa
ul. Sienkiewicza 10

Inauguracja Festiwalu**Krzysztof Penderecki**

Adagietto z Raju utraconego

Ludwig van Beethoven

Msza C-dur op. 86

Krzysztof Penderecki

Agnus Dei z Polskiego Requiem

Natalia Rubiś – sopran

Karolina Sikora – mezzosopran

John Irvin – tenor

Łukasz Konieczny – bas

Joanna Monachowicz – rożek angielski

Chór Filharmonii Narodowej

Bartosz Michałowski – dyrektor chóru

Orkiestra Filharmonii Narodowej

Andrzej Boreyko – dyrygent

Niedziela, 21 marca, 19.30

Filharmonia Narodowa – Sala Kameralna
ul. Jasna 5

Recital fortepianowy**Johann Sebastian Bach**

Preludium i fuga b-moll BWV 867

Ludwig van Beethoven

Sonata fortepianowa f-moll op. 57

„Appassionata”

Fryderyk Chopin

Polonez-fantazja As-dur op. 61

Siergiej Prokofiew

III Sonata fortepianowa a-moll op. 28

Łukasz Krupiński – fortepian

Poniedziałek, 22 marca, 19.30

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

Ludwig van Beethoven

Uwertura „Egmont” op. 84

Joseph Haydn

Koncert Es-dur na trąbkę i orkiestrę Hob. VIIe:1

(kadencje Krzysztofa Pendereckiego)

Jean Sibelius

II Symfonia D-dur op. 43

Gábor Boldoczki – trąbka

Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus

im. Jerzego Semkowa

Dawid Runtz – dyrygent

Wtorek, 23 marca, 17.00

Filharmonia Narodowa – Sala Kameralna

Recital fortepianowy**Domenico Scarlatti**

Sonata d-moll K. 1

Sonata C-dur K. 159

Sonata g-moll K. 450

Franz Schubert (aranż. Ferenc Liszt)

Litanei (Auf das Fest Aller Seelen) D. 343

Ferenc Liszt

VI Etiuda a-moll ze zbioru Grandes études

de Paganini S. 141

Siergiej Rachmaninow

Etude-Tableau a-moll op. 39 nr 6

György Ligeti

XIII Etiuda „L'escalier du diable”

Fryderyk Chopin

Scherzo h-moll op. 20

Siergiej Rachmaninow

Wariacje na temat Corellego op. 42

Andrzej Wierciński – fortepian

Wtorek, 23 marca, 19.30

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

Ludwig van Beethoven

Uwertura „Coriolan” op. 62

III Symfonia Es-dur op. 55 „Eroica”

Sinfonia Varsovia

Jerzy Maksymiuk – dyrygent

Piątek, 26 marca, 19.00**Poznań**

Sala Koncertowa Filharmonii Poznańskiej

ul. Wieniawskiego 1

Koncert z cyklu Nieznane opery**Gustav Holst**

Sāvitri

Paul Hindemith

Sancta Susanna op. 21

Katarzyna Hołysz (Susanna) – sopran

Anna Bernacka (Klementia) – mezzosopran

Anna Lubańska (Stara Zakonnica) –

mezzosopran

Justyna Olów (Sāvitri) – mezzosopran

Krystian Krzeszowiak (Satyavān) – tenor

Mariusz Godlewski (Śmierć) – baryton

Poznański Chór Kameralny

Bartosz Michałowski – kierownik chóru

Orkiestra Filharmonii Poznańskiej

Łukasz Borowicz – dyrygent

Sobota, 27 marca, 19.30**Katowice**

NOSPR – Sala Koncertowa

pl. Wojciecha Kilara 1

Ludwig van Beethoven

Missa solemnis op. 123

Aleksandra Kubas-Kruk – sopran

Małgorzata Pańko-Edery – mezzosopran

Tomasz Konieczny – bas

Chór Filharmonii im. Karola

Szymanowskiego w Krakowie

Piotr Piwko – przygotowanie chóru

Narodowa Orkiestra Symfoniczna

Polskiego Radia w Katowicach

Jacek Kaspszyk – dyrygent

Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Narodowej



BARTĘK BARCZYK



Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach

Poniedziałek, 29 marca, 19.30

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

Krzysztof Penderecki*Hymn do św. Daniła**Psalm Dawida***Olivier Messiaen***Et exspecto resurrectionem mortuorum***Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej****Bożena Violetta Bielecka** – kierownik

artystyczny chóru

Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie**Michał Klauza** – dyrygent**Wtorek, 30 marca, 19.00****Wrocław**

Narodowe Forum Muzyki im. Witolda

Lutosławskiego – Sala Główna

pl. Wolności 1

Johann Sebastian Bach*Pasja według św. Jana BWV 245***Julia Lezhneva** – sopran**Terry Wey** – alt**Joshua Ellicott** – tenor (Ewangelista)**Sascha Emanuel Kramer** – tenor**Sebastian Noack** – bas**Wolf Matthias Friedrich** – bas (Jezus)**Chór Narodowego Forum Muzyki****Agnieszka Franków-Żelazny** – kierownik

artystyczny chóru

Wrocławska Orkiestra Barokowa**Jarosław Thiel** – dyrygent**Środa, 31 marca, 19.30**

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

Krzysztof Penderecki*Chaconne z Polskiego Requiem**Kadisz***Tōru Takemitsu***Death and Resurrection***Samuel Barber***Adagio***Iwona Hossa** – sopran**Gerard Edery** – kantor**Sławomir Holland** – narrator**Chór Męski Filharmonii Narodowej****Bartosz Michałowski** – dyrektor chóru**Sinfonietta Cracovia****Jurek Dybał** – dyrygent**Czwartek, 1 kwietnia, 19.30**

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

Robert Schumann*Kwintet fortepianowy Es-dur op. 44***Krzysztof Penderecki***I Kwartet smyczkowy**II Kwartet smyczkowy**III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”**IV Kwartet smyczkowy***Aleksandra Świąt** – fortepian**Kwartet Śląski****Szymon Krzeszowiec** – skrzypce**Arkadiusz Kubica** – skrzypce**Łukasz Syrnicki** – altówka**Piotr Janosik** – wiolonczela**Piątek, 2 kwietnia, 19.30**

Filharmonia Narodowa – Sala Koncertowa

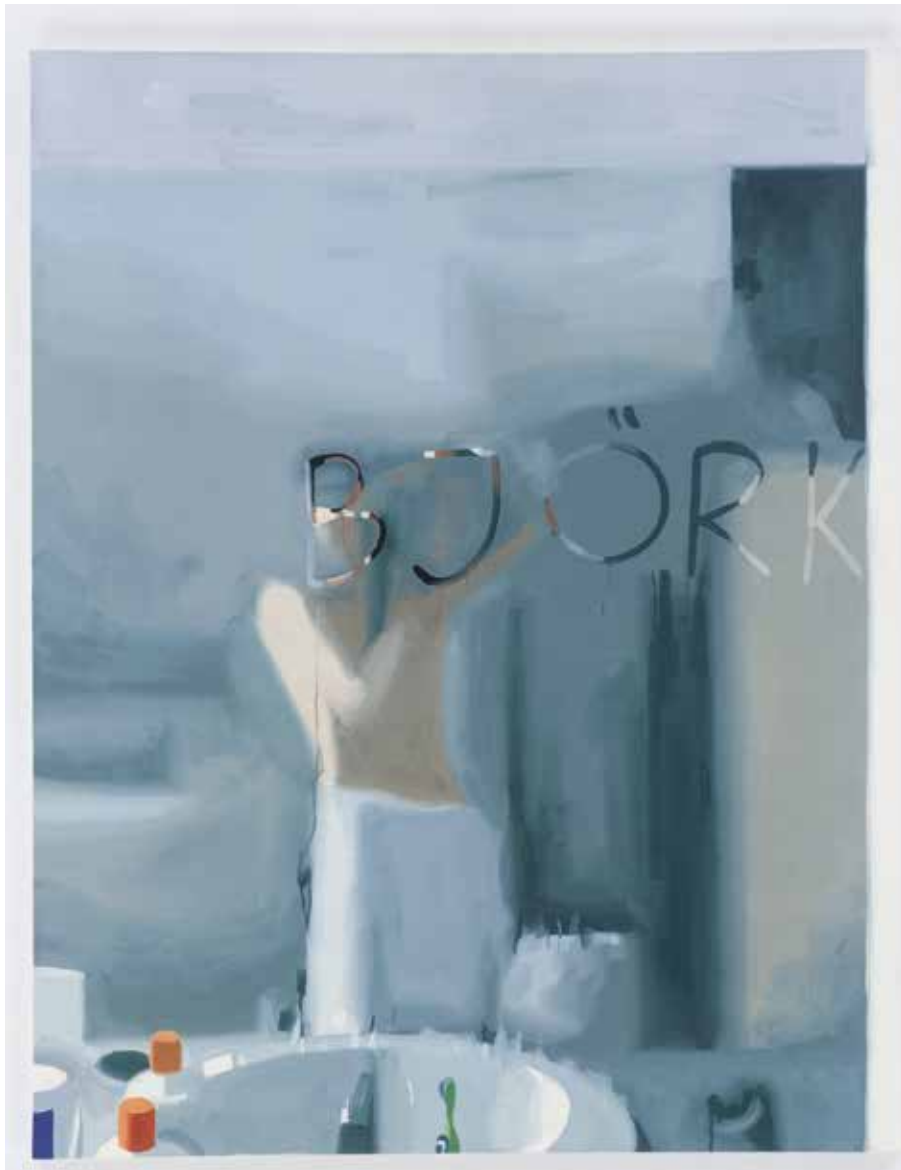
Krzysztof Penderecki*Sinfonietta nr 3***Maurice Ravel***Nagrobek Couperina***Arvo Pärt***La Sindone (Calun)***Gija Kanczeli***Libera me (Quasi-Requiem)***Magdalena Schabowska-Krawczyk** – sopran**Chór Filharmonii Narodowej****Bartosz Michałowski** – dyrektor chóru**Orkiestra Filharmonii Narodowej****Andrzej Boreyko** – dyrygent

Orkiestra Sinfonia Varsovia

MIROSLAW PIETRUSZYŃSKI



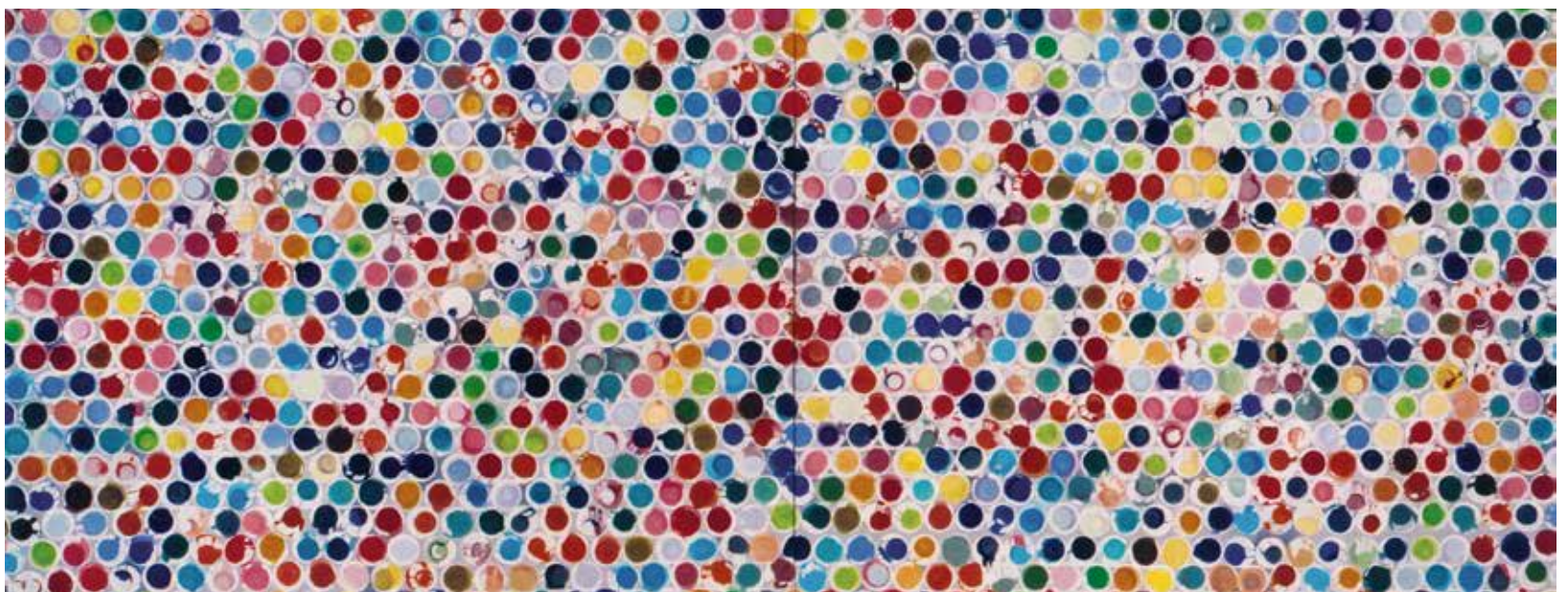
Zbigniew Rogalski –



Bez tytułu (Björk), 2003, olej na płótnie

Prezentujemy galerię obrazów Zbigniewa Rogalskiego, autora plakatu 25. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie.

„Zbigniew Rogalski, rocznik 1974, jest malarzem, a właściwie reżyserem obrazów, który ze swobodą porusza się zarówno w malarstwie, jak i fotografii, mieszając i wykorzystując doświadczenia obu tych dyscyplin. Refleksy, powidoki, kadry z filmów i fotografie nakładają się tu na obraz rzeczywiście niczym w specjalnie skonstruowanej maszynie optycznej, zatrzymując na powierzchni płótna emocje i sensy, które normalnie nie są bardziej trwale niż rysunek na zaparowanym szkle. Szereg jego prac nawiązuje do klasycznych kategorii i gatunków malarskich, jak portret czy pejzaż, zarazem jednak splatanie różnych klisz i konwencji przedstawień prowadzi u Rogalskiego do zaskakująco esencjonalnych malarskich rozstrzygnięć, które sprawiają, że tradycja tego medium znowu wydaje się ciekawa. Udaje mu się przywracać malarstwu element wizyjności i jest w tym niezwykle sugestywny. Powierzchnia obrazu staje się na krótką chwilę ekranem wyświetlającym obsesje, lęki lub olśnienia naszej świadomości. To przede wszystkim malarstwo o wyobraźni, która nie pozwala na bezrefleksyjną konsumpcję świata widzialnego, lecz nieustannie prowadzi nas ku sprawom nieuchwytnym i ostatecznym. Czasem jest pięknie, a czasem strasznie, a czasem – jak w obrazach z cyklu *Śmierć partyzanta* te dwie emocje zlewają się w jedno”. (GALERIA RASTER)



Kubeczki anty pop, 2000, akryl na płótnie

reżyser obrazów



Closer (boy), 2006, olej na płótnie



Thomas Ruff z cyklu Kolekcja, 2020, olej na płótnie

Jego prace znajdują się w kolekcjach: Palm Springs Art Museum, FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) – Paryż, Rubell Museum, Miami, Susan and Michael Hort Collection w Nowym Jorku, Burger Collection – Berlin, Sammlung Boros – Berlin, Sammlung Olbricht – Essen, Muzeum Sztuki w Łodzi, Kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING, Galeria Arsenal – Białystok, Kolekcja Regionalna Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie.



GALERIA RASTER (S)

Araki 6 z cyklu Kolekcja, 2020, olej na płótnie



KSAWERY ZAMOYSKI

Dyrygent **Łukasz Borowicz** opowiada o premierze dwóch nieznanych w Polsce jednoaktówek z początku XX wieku.

Burzyciel i mitolog

W *Sāvitri* Gustav Holst próbuje oddać poprzez muzykę wschodnie poczucie czasu.

Sancta Susanna Paula Hindemitha to z kolei wielki ekspresjonistyczny krzyk seksualnego pragnienia, im bardziej szokujący, tym lepiej.

Anna S. Dębowska: Co skłoniło pana do zestawienia ze sobą dzieł tak odmiennej maści, jak *Sāvitri* Gustava Holsta i *Sancta Susanna* Paula Hindemitha?

Łukasz Borowicz: – Sprawdziła się nam koncepcja tworzenia dyptyków z jednoaktowych oper – przypominę, że w 2016 roku na Festiwalu Wielkanocnym w cyklu „Nieznane opery” dyrygowałem *Jeźdźcami ku morzu* Ralpha Vaughana Williama i *Oberżą pod dzikiem* Gustava Holsta. Były jak awers i rewers – tragedia i komedia.

Sāvitri i *Sancta Susanna* różnią się natomiast językiem muzycznym i stylem. O ile utwór Holsta ewokuje atmosferę pradawnej przeszłości, o tyle opera Hindemitha to przejaw szczytowej fali ekspresjonizmu, a zarazem pierwszej fali awangardy europejskiej.

Zacznijmy od Holsta. On pierwszy zabrzmi na koncercie?

– Chcemy zacząć od *Sāvitri*. Jest to dzieło absolutnie wyjątkowe w repertuarze operowym, wyrosłe z głębokiego zainteresowania kompozytora kulturą Wschodu, zwłaszcza Indii. Ktoś powie: no tak, Brytyjczyk, przecież Indie były brytyjską kolonią. Ale jego fascynacja wiązała się z autentycznym zachwytem kulturą Wschodu, była daleka od stereotypów i klisz związanych z Azją Południową. Piszac libretto, Holst sięgnął do jednej z ksiąg *Mahabharaty*, wielkiego poematu epickiego zapisanego w sanskrycie. Jest w niej prosta i piękna opowieść o legendarnej parze kochanków: Savitri i Satyavanie, o sile miłości tak wielkiej, że pokonała śmierć. To ciekawy zabieg. Historia opery, zwłaszcza XVIII-wiecznej, pełna jest librett opartych na fabułach zaczerpniętych z mitologii greckiej i rzymskiej. Holst również zwrócił się ku mitologii, ale hinduistycznej. Dzięki temu zyskał nowe konteksty.

Kim są bohaterowie?

– Występują tylko trzy osoby: ona (*Sāvitri*), on (*Satyavān*) i Śmierć. Śmierć – to partia napisana na głos bas-barytonowy – nawiedza ich dom ze słowami: „Przyszedłem po twojego męża”. Savitri nie chce go oddać, ale ze Śmiercią nie ma dyskusji. Kobieta nalega, więc Śmierć na pocieszenie obiecuje spełnić jedno jej życzenie – dowolne, poza powrotem męża. Savitri chce żyć pełnią życia i Śmierć spełnia tę prośbę. Wtedy dziewczyna mówi, że nie ma dla niej życia bez Satyavana. Pokonana Śmierć daje za wygraną i odchodzi.

Odwrócony mit Orfeusza?

– Tak bym to ujął. W obu przypadkach mamy walkę z czymś nieodwracalnym. Orfeusz śpiewem ratuje życie ukochanej Eurydyki,



WIKIMEDIA

Apsara, w mitologii indyjskiej boginka wody, mgieł i chmur

Savitri fortelem wybawia Satyavana od śmierci. W obu przypadkach jest to piękna alegoria czystej miłości, która potrafi przezwyciężyć śmierć.

W *Oberży pod dzikiem* słyhać było tradycyjne melodie z Wysp Brytyjskich. A co mamy w *Sāvitri*?

– Solistom towarzyszy kameralny zespół orkiestrowy, skład wręcz mikroskopijny. Załedwie kilkanaście osób: dwa kwartety smyczkowe z kontrabasem, dwa flety i róg angielski. Ponadto mamy bardzo ciekawie napisaną partię chóru żeńskiego. To wokaliza bez słów tworząca tkankę dźwiękową na równi z instrumentami, niczym grupa instrumentów dętych, co daje niesamowicie piękne barwy brzmieniowe.

Wszystko rozgrywa się w dość wolnych tempach, jakby poprzez muzykę kompozytor chciał oddać wschodnie poczucie czasu, jego spowolnienie czy wręcz wyłączenie się z jego rytmu i upływu.

Będzie to więc zupełnie inny Holst – *Oberża* była farsą, burleską, *Sāvitri* to rodzaj wokalnoinstrumentalnego moralitetu, mocno zakorzenionego w kulturze Indii.

Emil Nolde, *Blonde Frau*, 1917

Z *Sāvitri* kontrastuje *Sancta Susanna* Paula Hindemitha.

– Trudno o większy kontrast. Na początku lat 20. XX wieku, w czasach Republiki Weimarskiej – wielkiego fermentu politycznego i kulturowego, który rozsadził dawne Cesarstwo Niemieckie – Hindemith napisał trzy jednoaktówki w ekspresjonistycznym stylu: *Morderstwo*, *nadzieja kobiet*, *Das Nusch-Nuschi* i *Sancta Susanna*, której prawykonanie odbyło się w 1922 roku we Frankfurcie. *Susanna* jest z nich najradzykalniejsza. Cztery lata później zagrano *Cardillaca*, którym Hindemith odniósł wielki sukces [premiera *Cardillaca* w reżyserii Mariusza Trelińskiego szykuje w tym sezonie artystycznym Opera Narodowa w Warszawie – red.].

Sancta Susanna powstała w ciągu dwóch tygodni na przełomie stycznia i lutego 1921 roku. Hindemith miał wtedy 26 lat. Pomyślmy teraz, że w tym samym czasie Alban Berg komponował przełomową operę *Wozzeck*, którą ukończył w roku 1922. Choć atonalny *Wozzeck* sprawia wrażenie czegoś bardzo nowoczesnego, tak naprawdę nowocześniejsza jest *Sancta Susanna* – to jeden wielki, trwający dwadzieścia parę minut krzyk.

Hindemith był w tym okresie burzycielem.

– Był uważany za czołowego kompozytora moderny niemieckiej, dekadencji przełomu wieków, za co później znienawidzili go naziści: Alfred Rosenberg nazwał go „kulturowym

bolszewikiem”, a Joseph Goebbels – „wytwórcą atonalnej wrzawy”. Na emigracji w Stanach Zjednoczonych kompozytor zmienił podejście do muzyki; dla tamtejszych orkiestr pisał bardziej stonowane utwory oparte na naśladowaniu starych stylów i polifonii, więc jest to ciekawa ewolucja twórcza.

Natomiast jako młody chłopak niczego nie naśladował, chciał burzyć stare wzory, łamać ustalone zasady. Sięgnął po tekst ekspresjonistycznego poety Augusta Stramma, który zginął na froncie I wojny światowej. Jego poezja jest czymś bardzo istotnym dla kultury niemieckiej.

O czym opowiada *Sancta Susanna*?

– Trudno ją streścić, fabuła jest ledwo zarysowana, libretto zagmatwane i wieloznaczne. Istotna jest tam kwestia opętania przez Szatana, co nasuwa skojarzenia z *Ognistym aniołem* Sergiusza Prokofiewa czy dużo późniejszymi *Diablami* z Loudun Krzysztofa Pendereckiego. W operze występują trzy zakonnice: Klementia, Stara Zakonnica i tytułowa Susanna, która przeżywa cielesne przebudzenie, eksplozję tłumionego przez celibat erotyzmu. Wpada w ekstazę, która z uniesienia religijno-duchowego przechodzi w erotyczne uniesienie – a wszystko to w czasie modlitwy przed ołtarzem. Klementia, ku przestrodze, opowiada historię innej zakonnicy, dla której karą za podobne bluźnierstwo było zamurowanie żywcem. W momencie ekstazy Susanny zza ołtarza wyłania się olbrzymi pajak – wcielenie Szatana. Całość wieńczy śpiew zakonnice usiłujących uratować opętaną.

Jak się objawia ta ekstaza ciała w muzyce?

– Partytura jest napisana na sporą orkiestrę, która ma brzmieć głośno, jaskrawo, wręcz krzyczeć. Scena z pajakiem, kiedy mały klarnet (klarnet es) wygrywa niemalże halucynacyjną melodię, jest wyjątkowo sugestywna. Muzyka ekspresjonistyczna z założenia miała szokować, być nieprzyjemna, nie powodować ukojenia, tylko denerwować i prowokować – a tu mamy kwintesencję tego stylu.

Nieźle jak na festiwal, którego tematem jest sfera sacrum.

– Sfera sacrum w operze Holsta wiąże się z przesunięciem granicy śmierci dzięki sile uczucia. Miłość jest tu religią, która ratuje przed unicestwieniem. U Hindemitha mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – miłość staje się kontrreligią prowadzącą do śmierci i opuszczenia sfery sacrum. **BM**

KRZYSZTOF PENDERECKI IN MEMORIAM

———— 28/03/2021, g. 18.00 ————

PENDERECKI TRIO, ORKIESTRA SINFONIA VARSOVIA




TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Współorganizator
koncertu



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena

Partner
koncertu

**Sinfonia
Varsovia**

Patron
medialny koncertu



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenasi Teatru
Partnerzy
Akademii Operowej



teatr Wielki.pl

Jak kadisz uwolnił człowieka z Gehenny



Swój *Kadisz* Krzysztof Penderecki skomponował w rocznicę likwidacji getta łódzkiego, wykorzystując słowa żydowskiej liturgii, ksiąg biblijnych proroków i poezji małego Abrama Cytryna. Ale kadisz to nie tylko modlitwa żałobna, kadiszów jest znacznie więcej, o czym pisze **Małgorzata Kordowicz**.

1.
Na pytanie, czym jest kadisz, zazwyczaj otrzymujemy odpowiedź: „To żydowska modlitwa za zmarłych”. Jest to duże uproszczenie, bowiem kadisz sierocy – jeden z pięciu rodzajów tej modlitwy – nie zawiera nawet wzmianki o śmierci, głosi natomiast chwałę Bożą. W ustach żałobnika jest więc raczej publiczną deklaracją przyjęcia Bożego wyroku. „Kadisz” znaczy po aramejsku „święty”. Powstał on w tym języku – z wyłączeniem ostatniej linijki i kilku innych słów po hebrajsku – w Babilonii, gdzie mieszkała potężna diaspora żydowska. Pierwotnie był formułą wygłaszaną przez nauczyciela albo kaznodzieję, kiedy ten kończył swój wywód w lokalnym języku, czyli właśnie po aramejsku. O kadiszu jako części codziennych modlitw w synagodze zaświadcza dopiero wzmianka z VI w. n.e. Wiadomo też, że początkowo odmawiano go na zakończenie siedmiodniowej żałoby po zmarłym mędrca, ale – by nikogo

nie zawstydzić – zdecydowano, że wybrzmi po każdym pochówku. Najstarsza wersja tej modlitwy, nazwana później pół-kadiszem, stanowi rdzeń wszystkich innych kadiszy i cezurę między głównymi częściami nabożeństwa. Tzw. pełny kadisz, zawierający dodatkowo prośbę o przyjęcie modłów, był ich kulminacją, ale liturgia się wzbogaciła, więc obecnie przypada nieco przed ich końcem. Kadisz rabinów z dodanym fragmentem o nauczycielach i ich uczniach następuje po włączonych do nabożeństwa fragmentach z Talmudu bądź wygłoszonej nauce. Mamy też kadisz żałobników, inaczej sierocy, o którym więcej za chwilę, i najdłuższy ze wszystkich wielki kadisz odmawiany po pochówku i przez niektóre społeczności również po zakończeniu studiowania całego traktatu Talmudu. Jego pierwsze słowa mówią o przyszłym przywróceniu zmarłych do życia, odbudowie Jerozolimy i świątyni.

2.
Kadisz sierocy jest odmawiany razem przez wszystkich obecnych żałobników pod koniec każdego nabożeństwa: po śmierci współmałżonka, dziecka lub rodzeństwa przez 30 dni, po śmierci rodziców przez 11 miesięcy (12 miesięcy potrzebują na oczyszczenie dusze totalnych grzeszników, a zwykle nie tak postrzegamy rodziców, stąd 11). Kadisz wybrzmiewa też w każdą rocznicę śmierci naszych bliskich. Idea, że odmawianie kadiszu może pomóc duszom zmarłych, pojawia się już w Talmudzie, jednak pełen wyraz znajduje w następującej opowieści. Pewnego razu rabin Akiwa spotkał ducha pod postacią człowieka niosącego drwa. Duch wytłumaczył rabinowi, że drwa są przeznaczone na ogień w Gehennie, w którym codziennie płonie za karę za to, że pobierając podatki, znęcał się nad ubogimi. Zostałby uwolniony od tej strasznej tortury, gdyby miał syna, który wyrecytuje kadisz przed

zgromadzeniem wiernych, a oni odpowiedzą uwielbieniem Bożego Imienia. Dowiedziawszy się, że człowiek ów całkowicie zaniedbał swego syna, rabin Akiwa zaopiekował się chłopcem i wykształcił go. Pewnego dnia ów chłopiec stanął przed zgromadzeniem, wyrecytował kadsisz i tak uwolnił swego ojca z Gehenny. Wobec powyższego nie zdziwi nas, że syn bywa nazywany „kadsizem” (zwłaszcza w języku jidysz).

3.

Oto moje tłumaczenie kadsizu sierocego: „Niech umacnia się i święci Jego wielkie Imię w świecie, który stworzył według woli swojej. Niech ustanowi swoje panowanie za waszego życia i za dni waszych, i za życia całego plemienia Izraela, wkrótce – w najbliższym czasie. I powiedzcie: Amen.

[Wszyscy obecni mówią]: Oby wielkie Imię Jego było błogosławione poprzez wieki i na wieki wieków.

Niech będzie błogosławione, wysławiane, wyróżniane, wywyższane, wynoszone, podziwiane, wspomniane i wychwalane Imię Świętego – błogosławiony On – bardziej niż wszelkie błogosławieństwo, pieśń, hymn pochwalny i słowa pocieszenia wypowiedziane na tym świecie. I powiedzcie: Amen.

Oby nastał wielki pokój niebiański i życie – dla nas i dla całego Izraela. I powiedzcie: Amen.

Czyniący pokój na wysokościach, On ześle pokój nam i całemu Izraelowi. I powiedzcie: Amen.”

4.

Gdyby spełniło się unieśmiertelnione przez Krzysztofa Pendereckiego życzenie Abrahama Cytryna [żydowskiego chłopca, który pisał wiersze w łódzkim getcie, zanim zginął w Auschwitz w 1944 roku – red.], zapewne pozostawiłby po sobie kadsiz.

I gdy nadszedłby jego czas, z ust syna popłynęłoby: „Jitgađal wejtkadasz...”.

BM

Małgorzata Kordowicz – rabinka, absolwentka Wydziału Hebraistyki Uniwersytetu Warszawskiego; uczy hebrajskiego w warszawskim Liceum im. Zuzanny Ginczanki, pisze do „Tygodnika Powszechnego”. Wydała dwie książki: polsko-hebrajski modlitewnik dla dzieci oraz wzbogacony o część współczesną reprint elementarza do nauki hebrajskiego z początku ubiegłego wieku.



GERARDEDERY.COM

Człowiek potrzebuje ojczyzny

– Moje korzenie rozkwitły w postaci pieśni sefardyjskich, które wykonuję – mówi pieśniarz, kantor i gitarzysta **Gerard Edery**, jeden z wykonawców *Kadsizu* Krzysztofa Pendereckiego na 25. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Marcin David Król: Może na początek trochę historii. Co to właściwie jest kadsisz i dlaczego jest tak ważny w żydowskiej tradycji religijnej?

Gerard Edery: – Kadsisz to modlitwa w języku aramejskim odmawiana podczas każdego nabożeństwa. Mówi ona o utrzymaniu żywej wiary i nadziei. Ta wspaniała rytualna modlitwa wyraża nadzieję, że imię Boga stanie się w pełni znane na świecie, a lepsze dni pokoju i uzdrowienia są dopiero przed nami. Słowo „kadsisz” oznacza po aramejsku „uświęcenie” i spokrewnione jest z hebrajskim słowem „kadosz” – „święty”.

Z pięciu odmian tej modlitwy najbardziej znany jest kadsisz jatom – kadsisz żałobny. Co ciekawe, nie mówi on o śmierci, ale głosi wielkość Boga. Modlitwa ta odmawiana jest



Księga Estery, XIX-wieczny rękopis z Hiszpanii, tusz na pergaminie

tylko wtedy, gdy obecnych jest co najmniej dziesięciu dorosłych Żydów, czyli osiągnięty jest tzw. minjan. Dzięki temu osoba w żałobie może czuć się częścią społeczności, nawet jeśli z powodu bólu i cierpienia po stracie chciałaby się wycofać z życia. Żydzi uważają, że nikt nie powinien być zostawiony samemu sobie, gdy jest w żałobie.

Kim jest kantor?

– Kantor, po hebrajsku „hazzan”, to osoba, która prowadzi modlitwy podczas nabożeństw w synagodze. Zazwyczaj kantor posiada wykształcenie muzyczne, a także zostaje poświęcony do sprawowania tej funkcji. Funkcja prowadzącego modlitwy narodziła się w trudnym dla Żydów czasie – po zniszczeniu drugiej świątyni jerozolimskiej społeczność żydowska nie potrafiła odmawiać modlitw, pojawiła się więc konieczność, aby w ich imieniu modliła się osoba wtajemniczona w liturgię.

Opowiedz o swoich projektach ekumenicznych.

– Po ukończeniu Manhattan School of Music w Nowym Jorku na wydziale śpiewu solowego wystąpiłem w ponad 30 rolach i współpracowałem z operami w niemal całych Stanach Zjednoczonych. W 1992 roku, po obchodach 500. rocznicy wygnania Żydów z Hiszpanii zacząłem zgłębiać muzykę mojego dziedzictwa kulturowego. Zacząłem być zapraszany na festiwale *world music* na całym świecie. Jednym z moich ulubionych jest festiwal muzyki sakralnej w marokańskim Fezie, na którym grałem trzykrotnie, ponadto grałem na Cervantino w Meksyku, Les Sacrées Journées w Strasburgu, Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny w Wilnie, Festiwal Muzyki Sakralnej w Kłajpedzie, Skrzyżowanie Kultur w Warszawie.

Prowadziłeś nabożeństwa w synagogach?

– Od ponad 20 lat śpiewam liturgię żydowską różnego pochodzenia jako solista kantoralny w synagogach i centrach kulturalnych w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie. Występowałem ze znanym kantorem Alberto Mizrahim oraz Aaronem Bensoussanem z naszą grupą The Sons of Sepharad (Synowie Sefardu), wykonując perełki muzyki liturgicznej pochodzącej z tradycji sefardyjskiej, aszkenazyjskiej oraz tradycji Mizrachijczyków – Żydów zamieszkujących kraje arabskie.

Co sprawiło, że tak bardzo pasjonuje cię muzyka sefardyjska?

– Urodziłem się w Casablance, dorastałem w Paryżu i Nowym Jorku, gdzie spędziłem większość swojego życia. Ze strony matki dziedzicę tradycję judeohispańską, ze strony ojca – tradycję marokańskich Żydów. Duży wpływ na moją rodzinę miała kultura francuska. Ale bliska jest mi też kultura argentyńska – mój pradziadek wyemigrował do Buenos Aires we wczesnych latach 20. XX wieku. Od dziecka miałem kontakt z muzycznymi tradycjami wielu kultur, ale zawsze najbardziej pociągał mnie romantyczny repertuar w języku ladino.

Wniknięcie weń dało mi głębokie spełnienie na poziomie duchowym i emocjonalnym – usną tradycję moich przodków zawartą w piosenkach połączyłem z własnymi kompozycjami.

Tak się złożyło, że od czterech lat mieszkam w Warszawie i uczyniłem Polskę swoją przybraną ojczyzną, ale to historia na inny wywiad. Poznałem tu wspaniałych muzyków i te znajomości dały mi możliwość śpiewania tutaj w Polsce tanga, flamenco, pieśni sefardyjskich, piosenki francuskiej i muzyki klasycznej.

Jesteś śpiewakiem, kompozytorem i gitarzystą. Która z tych dziedzin jest ci najbliższa i dlaczego?

– Zawsze uważałem się za śpiewaka i gitarzystę. Kiedy śpiewam, akompaniując sobie na gitarze, mój głos staje się lepszy, a wtedy po prostu gram lepiej. W obydwu tych dziedzinach odebrałem profesjonalne wykształcenie, ale dopiero ich połączenie tak naprawdę definiuje, kim jestem jako artysta sceniczny i kompozytor.

Czy uważasz, że twoja muzyka i twój styl przyciągają nowe pokolenia? Co zrobić, aby twoja muzyka była dostępna dla jak największej liczby odbiorców?

– Gatunek *world music* nigdy nie będzie tak popularny jak muzyka rockowa czy pop. Niemniej jednak mam swoich oddanych słuchaczy w każdym wieku. W szczególności w odniesieniu do muzyki sefardyjskiej, którą starałem się przybliżyć współczesnemu odbiorcy, tworząc takie projekty, jak *Flamenco Sepharad*, *Sephar Tango*, *Spirit of Sepharad* i wiele innych. Można je znaleźć na stronie internetowej gerardedery.com/ programs.

Jakie projekty planujesz w najbliższej przyszłości?

– W tej chwili wszystkie koncerty zostały przesunięte lub odwołane. Przed wybuchem pandemii byłem w trakcie tournée z koncertami w historycznych synagogach Polski; miałem także zaplanowane występy na wielu festiwalach oraz trasę koncertową w Europie i Stanach Zjednoczonych. Mam nadzieję, że prędzej czy później się one odbędą.

Czy uważasz, że sztuka i muzyka mogą coś zmienić tam, gdzie zawodzi polityka? Czy potrafią jednoczyć ludzi pomimo różnic?

– Świat się kurczy. Do niedawna granice państw przekraczały miliony ludzi. Mamy wielkie multikulturowe metropolie: Nowy Jork, Tokio, Paryż, Londyn, Moskwa, Pekin. A mimo to wydaje mi się, że mamy wiele problemów z akceptacją różnic, które według nas zagrażają poczuciu naszej tożsamości czy przynależności. Nie jestem politologiem, lecz muzykiem, który miał szczęście występować z artystami różnych wyznań i różnych kultur, co uważam za największe błogosławieństwo mojego życia. Nadało to szczególny wymiar mojej wierze i sprawiło, że mogę dzielić się skarbami pieśni i melodii żydowskich z publicznością na całym świecie.

Kiedy dzielimy się z innymi naszą kulturą, w tym muzyką, kiedy zabieramy ich w podróż do naszego świata, wtedy muzyka wykracza poza swoje pochodzenie, granice się zacierają i stają się bardziej przepuszczalne. Występowałem na wielu scenach świata z Palestyńczykami, Marokańczykami, Irakijczykami, Jordańczykami czy Ormianami – muzyka otwierała nas na siebie nawzajem. Jeden z moich ulubionych cytatów anonimowego średniowiecznego poety brzmi: „Miłość jest moją religią i niezależnie od tego, w jaki sposób jej konie się poruszają, jest to moja wiara i moje wyznanie”.

BM

PENDERE- CKI'S SINFON- IETTA

JUREK DYBAŁ / SINFONIETTA CRACOVIA / DANIEL OTTENSAMER



Fonograficzny hold Sinfonietty Cracovii pod dyrekcją Jurka Dybała dla Krzysztofa Pendereckiego.



MAGDA PRZYBYCIEŃ-SZCZĘŚNA

– Kiedy Natalia jeszcze studiowała, bardziej stresowałem się za nią niż za siebie. Teraz uwielbiam wspólne występy – przyznaje tenor **Krystian Krzeszowiak**.
– Mam nadzieję, że niebawem zaczniemy częściej się spotykać w muzyce Mozarta – dodaje sopranistka **Natalia Rubiś-Krzeszowiak**.
Z parą śpiewaków rozmawia Jacek Marczyński („Rzeczpospolita”).

Barok jest jak rock'n'roll, ale w romantyzmie można pośpiewać

Jacek Marczyński: Za sprawą Faniski Luigiego Cherubiniego na ubiegłorocznym Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena wkroczyliście w nowe, romantyczne obszary muzyczne.

Natalia Rubiś-Krzeszowiak: – Dla mnie nie była to wyprawa w teren całkowicie nieznanym. Śpiewałam już Halkę, Małgorzatę w *Fauście*, miałam wykonywać Micaelę w *Carmen*, ale uniemożliwiła to pandemia. Tym niemniej partia Faniski to jedno z ciekawszych i trudniejszych doświadczeń, wymaga i kondycji, i ciągłej koncentracji, a muzycznie trzeba podejść do niej tak, by zbudować spójną całość. Krystian Krzeszowiak: – Ja przez lata skupiałem się na muzyce barokowej, potem pojawił się Mozart, miałem kontakty z muzyką współczesną, natomiast romantyzmu dotykałem z rzadka. *Faniska* nie była dla mnie szczególnie wyzwaniem, muzyka Cherubiniego jest bardzo wokalna. Zresztą ta epoka zawsze mi się podobała, choć jako śpiewak wszedłem w inny nurt. A skoro dostawałem w nim tyle ciekawych propozycji od wspaniałych dyrygentów, żal mi było z nich rezygnować.

Oboje zaczynaliście od muzyki barokowej. To był świadomy wybór czy los tak sprawił?

KK: – W moim przypadku zadecydowało życie. Gdy studiowałem w konserwatorium w Mediolanie, Roberto Balconi wciągnął mnie w muzykę barokową. Zaśpiewałem coś na próbę i bardzo mi się spodobało. Wcześniej Jan Tomasz Adamus namawiał mnie, abym opracował partię Ewangelisty w Bachowskiej *Pasji Mateuszowej*, ale wołałem jechać do Włoch studiować inny repertuar. Stopniowo jednak zagłębiałem się w Händla, jego muzyka stała się moim światem.

NR-K: – Na studiach unikałam baroku, za to moim poważnym debiutem na scenie zagranicznej była rola w *Giove in Argo* na Händel-Festspiele w Halle – właściwie za sprawą Krystiana, którego tam odwiedziłam.

Śpiewaczka obsadzona w partii Calisto musiała zrezygnować i zaproponowano mi przesłuchanie. Następnego dnia już byłam na próbie i okazało się, że w błyskawicznym tempie muszę opanować sześć arii, duet i recytatywy. Było to ekstremalne doświadczenie, ale przekonałam się, że jeśli się chce, można pokonać największe przeszkody. KK: – Takich odkryć dokonuje się stopniowo. Gdy już poznałem Händla, nadal nie lubiłem Monteverdiego. I nagle Alan Curtis zaproponował mi udział w *Koronacji Poppei*, zaraz potem Rinaldo Alessandrini zaoferował mi rolę w *Powrocie Ulisesa* i w ten sposób dzięki Monteverdiemu znalazłem się w La Scali.

Dlaczego więc początkowo unikaliście muzyki barokowej?

NR-K: – Brakowało mi w niej emocji, napięcia, szerokiej frazy. Dopiero gdy Krystian śpiewał w *Rinaldo* z zespołem Accademia Bizantina pod dyktando Ottavia Dantone, zrozumiałam, że muzyka barokowa niesie emocje niczym rock'n'roll i może być bardzo drapieżna, a nie grzeczna i ułożona, jak sądziłam wcześniej. KK: – Trzeba wejść w środowisko artystów muzyki dawnej, to są ludzie pochłonięci pasją. Kiedy przy innych produkcjach spotykałem się z kolegami, rozmawialiśmy na ogół o sprawach obojętnych, natomiast ci od muzyki dawnej ciągle żyją tym, co robią. Ta ich pasja, miłość znajduje potem ujście na estradzie czy na scenie.

W którymś momencie poczułście jednak potrzebę wyjścia z odległej przeszłości.

KK: – Natalia nigdy nie miała z tym problemów. Mnie było trudniej, miałem mnóstwo wspaniałych angażów.

Trudno odmówić takiej sławie jak sir John Eliot Gardiner.

KK: – Siedmiomiesięczne tournée z nim i z operową trylogią Monteverdiego było niesamowitym przeżyciem. Wcześniej były

jeszcze *Vespro della Beata Vergine* oraz *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Nasza współpraca układała się tak dobrze, że parę razy – na przykład w Wigmore Hall – Gardiner powierzył mi dyrygowanie całym utworem, a „The Guardian” pochwalił mnie w recenzji. Tym niemniej po pewnym czasie zaczęło mi brakować trudności wokalnych. W baroku one są obecne, ale skupiają się na dobrym wykonaniu koloratur czy pięknym legato. Brakowało mi „pośpiewania”, dlatego poszedłem w stronę Mozarta. I dokonałem kolejnych odkryć. Jedno z ostatnich to partia Idomenea, którą wykonywałem w operze w Tel Awiwie. Świetnie odpowiada mojemu głosowi.

NR-K: – Ja i muzyka barokowa to rozstania i powroty. Bardziej cenione są w niej głosy sopranowe – tenorowe zresztą też – jaśniejsze, delikatniejsze w brzmieniu i artykulacji. A ja chciałabym w moich barokowych kreacjach dać więcej „romantycznych” kolorów, jeszcze więcej emocji, dzięki którym nawiązuje się mocniejszą więź ze słuchaczami.

Łatwo jest przestawić się z muzyki barokowej na romantyczną czy potrzebny jest odpoczynek?

NR-K: – Łatwiej jest mi wrócić do muzyki romantycznej, w niej czuję się wygodniej. Trudniejszy jest powrót do baroku, ale i w nim staram się śpiewać własnym głosem, nieco większą frazą, co czasem powoduje dyskusje z dyrygentem. Ponadto muszę pracować nad koloraturami, których nie mam z natury, niećwiczone tracą więc dokładność i elastyczność. Wszystko zależy jednak od repertuaru. Partia Faniski była dla mnie trudniejsza niż Halki.

Często zdarza się wam razem występować?

KK: – Kiedy Natalia jeszcze studiowała, bardziej stresowałem się za nią niż za siebie. Teraz uwielbiam wspólne występy.

NR-K: – Mam nadzieję, że niebawem zaczniemy

częściej spotykać się przy Mozarcie. To jest repertuar, na którym chciałabym się teraz skupić najmocniej. Czekam na mnie Donna Elvira w *Don Giovannim* w Warszawskiej Operze Kameralnej. Mozart jest trudny. W Puccinim na przykład bardziej chodzi o emocje i one mogą zatuszować ewentualne braki techniczne. U Mozarta nie da się niczego ukryć.

Pandemia bardzo pokrzyżowała wam plany?

NR-K: – Te artystyczne – bardzo. Miała być *Carmen* we Wrocławiu, *Halka* w Szwajcarii i Lwowie, *Almirena* w *Armidzie* w Halle.

KK: – Rok 2020 miał być tak pracowity, że skreśliśmy wszelkie plany wakacyjne. Tuż przed lockdownem szykowałam się w Teatro Real w Madrycie do premiery *Achille in Sciro*, potem miał być festiwal w Glyndebourne i *Uprowadzenie z seraju*, spektakle w Covent Garden, koncerty z Il Pomo d'Oro.

NR-K: – Zamiast tego mieliśmy rok bardzo rodzinny, czego nie żałujemy, bo wcześniej byliśmy ciągle w rozjazdach.

Nadal żyjecie w niepewności?

KK: – Są rozmaite plany, ale to często tylko plany. Był czas, że nie chciałem odbierać telefonu od mojego agenta. Dzwonił głównie po to, by powiedzieć, co wypadło z kalendarza. Na ten rok jest trochę projektów, głównie pojedynczych, koncertowych, a to co innego niż produkcja operowa czy tournée.

NR-K: – W Polsce nigdy nie było powszechnego zwyczaju długofalowego planowania artystycznego, teraz tym bardziej wszystko zdarza się z dnia na dzień. Ma to i dobre strony, bo może nagle spotka nas przyjemna niespodzianka, ale ciężko jest myśleć o przyszłości, kiedy nie wiadomo, co będzie za dwa, trzy lata.

KK: – Coś jednak trzeba robić. Niedawno wróciłem z Włoch z prób do *L'isola disabitata* Haydna. Nie wiadomo, kiedy odbędzie się premiera, ale przygotowaliśmy się do niej, śpiewając w maseczkach.

NR-K: – Poza tym uczymy się nowego repertuaru. Z pianistą Michałem Bielem i Pawłem Konikiem, barytonem, kolegą z czasu studiów w Yale, szykujemy program z utworami Raula Koczalskiego i Mieczysława Wajnburga – to fantastyczna muzyka. Jeżdżę też do mojej profesorki do Włoch, bo każdy śpiewak musi być pod kontrolą zaufanego nauczyciela. Nad dobrą techniką pracuje się całe życie, a poza tym głos ewoluuje, dojrzewa.

KK: – Nigdy nie wiadomo, kiedy ruszy machina muzyczna. Trzeba być gotowym. **BM**



KRYSTIAN KRZESZOWIAK



PIOTR KUČIA

Natalia Rubiś-Krzeszowiak

– sopran. Pochodzi z Podhala. Uczestniczka prestiżowego programu operowego w Yale School of Music u prof. Doris Yarick-Cross. Ukończyła Akademię Muzyczną we Wrocławiu, studiowała w Hochschule für Musik w Dreźnie. Debiutowała na Händel-Festspiele w Halle partią Calisto w operze *Giove in Argo* Händla (2014). Wcieliła się w rolę Heleny w *Śnie nocy letniej* Brittena w Shubert Theater w New Haven, zadebiutowała w partii Fiordiligi w *Così fan tutte* Mozarta z Capellą Cracoviensis (2016). Występuje również w repertuarze oratoryjnym i pieśniowym.

Krystian Adam Krzeszowiak

– tenor. Absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu, studiował także w mediolańskim Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi oraz Accademia Internazionale della Musica di Milano. Występował m.in. w Teatro alla Scala, Covent Garden, Carnegie Hall. Współpracuje z Monteverdi Choir pod dyktando sir Johna Eliota Gardinera, Il Giardino Armonico prowadzonym przez Giovanniego Antoniniego, Concerto Italiano pod kierownictwem Rinalda Alessandrino. W 2017 roku odbył światowe tournée z sir Johnem Eliotem Gardinerem, śpiewając w operach Claudia Monteverdiego.

HEXELINE



SPRING
SUMMER '21

hexe.com.pl

Bracie, masz piękny głos

Ze wspólnym występowaniem jest problem – trudno o repertuar na dwa niskie głosy. O tym, skąd w ich życiu wzięła się muzyka i jak sobie radzą w pandemii, opowiadają **Tomasz Konieczny** (bas-baryton) i **Łukasz Konieczny** (bas) w rozmowie z Mikiem Urbaniakiem.

Mike Urbaniak: Lubią panowie wspólne wywiady?

Tomasz Konieczny: – Przepadamy za tym.

Łukasz Konieczny: – Brat szczególnie.

Sporo w nich zwykle dowcipnych złośliwości.

TK: – Łukasz tak ma, on się lubi wyzłościwiać.

ŁK: – To nie są złośliwości, tylko dojrzałe oceny rzeczywistości.

Tak sobie myślę, że jeden śpiewak operowy w rodzinie to dramat, a dwóch?

TK: – Dwóch to perwersja, ale rodzice dzielnie to jakoś znosili. Ojciec sam grywał na akordeonie...

ŁK: – Może ja to od razu przejmę, bo czuję, że Tomasz opowie zaraz całą rodzinną historię. Rodzice nie byli zawodowymi muzykami.

Mama, którą niestety pożegnaliśmy w zeszłym roku, była ekonomistką, a ojciec inżynierem w naszej rodzinnej Łodzi. Ale za to dziadek ze strony taty był utalentowany muzycznie. Samouk, który grał na wielu instrumentach – klarnecie, skrzypcach, pianinie. Właściwie z tego żył. Mimo to rodzice chyba nie bardzo wierzyli, że możemy odnieść sukces w tym zawodzie.

Może po prostu uważali zawód śpiewaka za niepoważny?

ŁK: – I być może mieli rację, biorąc pod uwagę to, co się teraz dzieje – jak w pandemii traktuje się artystów. Trzeba było zostać księdzem.

TK: – Zenkiem Martyniukiem mogłeś zostać! A mówiąc poważnie, myślę, że nasz ojciec martwił się bardziej, kiedy ja zaczynałem, bo pierwszy wybrałem tę drogę i w dodatku zacząłem od aktorstwa w łódzkiej Filmówce.

W domu było pianino?

TK: – Tak, było, ale miało jeden zasadniczy mankament w postaci drewnianej ramy, która była pęknięta – tego pianina nie dało się nigdy dobrze nastroić. A ponieważ rodzice nie byli muzykami, strojono je niezwykle rzadko. Nie może więc dziwić, że ja ćwiczyc na tym pianinie za bardzo nie chciałem – ono dało mi wymówkę do przerywania z początkiem liceum edukacji pianistycznej, choć nadal lubiłem sobie na nim improwizować.

ŁK: – Nie opowiadaj panu redaktorowi szczegółowej historii życia. Krótka: było

pianino, był akordeon, chodziliśmy do szkoły muzycznej.

TK: – Proszę na niego nie zwracać uwagi.

Ojciec miał duży barytonowy głos. Czasami lubił coś zaśpiewać, miał dobry słuch.

Dziadek też był muzykalny, czego brat nie pamięta, bo jest dużo młodszy. Grał, śpiewał – i w Czerminie, jego rodzinnej wsi, i u nas w Łodzi, gdzie bywał rzadko.

Wychodzi na to, że muzykalność dostaliście panowie w genach.

ŁK: – Jest takie prawdopodobieństwo.

W dodatku dziadek zarabiał na życie muzyką i my z bratem zarabiamy podobnie.

Różnica jest taka, że dziadek był niezależny, a panowie potrzebują instytucji, wielkich scen.

TK: – Potrzebujemy, ale nie tak do końca, bo jesteśmy z bratem osobami bardzo kreatywnymi, więc po szoku pierwszego lockdownu i tragedii związanej ze śmiercią mamy zakasaliśmy rękawy i wzięliśmy się do roboty. I nie tylko z myślą o sobie, ale i o naszym środowisku. Sam dzwoniłem do dziennikarzy i zachęcałem, by pisać o naszej trudnej sytuacji i wywierać tym nacisk na polityków. O ile w Austrii coś mi się w tej sprawie udało – wywalczyliśmy pewne wsparcie i możliwości pracy – o tyle w Polsce, mam wrażenie, spotkało się to z obojętnością i środowiska, i mediów.

Mam poczucie, że ta obojętność bierze się raczej ze stosunku Polaków, a co za tym idzie polityków do kultury. Komentarze pod tekstami o trudnej sytuacji artystów sprowadzić można do jednego zdania: „Weźcie się do prawdziwej roboty!”

TK: – Dlatego zależało mi na pokazaniu ludziom, że nie jesteśmy darmozjadami. Nie rozumiałem też wyszydzania ministerialnego programu „Kultura w sieci”. W Polsce chyba wszystko trzeba wyszydzić. Wciąż uważam, że lepiej dać nam ograniczoną możliwość pracy, niż skazywać na pomoc socjalną. Jeśli będziemy mogli pracować, to nawet w reżimie sanitarnym damy sobie jakoś radę.

Pandemia zmieniła dotychczasowe myślenie?

TK: – Bardzo. W pandemii nie można czekać

na to, co przyniesie agent. Tym bardziej, że nic nie przynosił, bo angaże zostały nagle skasowane. Trzeba się było przestawić na poszukiwania i realizację własnych projektów. Nagrałem w czasie pandemii kilka płyt; nikt mi nie zarzucił, że jestem darmozjadem.

I jeszcze jedno – nasza praca nie różni się wcale tak bardzo od pracy piekarza czy restauratora. To jest nasz zawód, naprawdę ciężko i z oddaniem się w niego angażujemy, zarabiamy, płacimy podatki, dajemy pracę innym. Dlaczego mamy być gorzej traktowani?

Pandemia jako lekcja?

TK: – Zdecydowanie tak. W pandemii na przykład nauczyłem się pracy z mikrofonem, który wcześniej był dla mnie zawsze złem koniecznym. Nauczyłem się też, że trzeba samemu organizować, zabiegać, wymyślać. Skończyło się tym, że zabrałem się za organizację dość dużej imprezy muzycznej zaplanowanej w tym roku w Sopocie. Mam nadzieję, że z pożytkiem dla całego środowiska.

ŁK: – Mam podobnie, oczywiście na miarę możliwości, bo nie stworzę sam sobie spektaklu operowego. Śpiewanie dla siebie nie bardzo mnie interesuje. Dzięki uprzejmości Instytutu Polskiego w Düsseldorfie nagrałem pieśni Fryderyka Chopina. Nagrałem też w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej prawykonanie oratorium Feliksa Nowowiejskiego *Powrót syna marnotrawnego* – płyta ma się ukazać w tym roku. Przygotowałem całą premierę *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, śpiewając w jednej z moich ulubionych ról: partii Rocca. Premiera miała odbyć się jesienią zeszłego roku w Gdańsku, oczywiście z wiadomych względów nie doszła do skutku. Odkryłem też na nowo przyjemność, jaką jest prowadzenie warsztatów wokalnych, w których wzięła udział grupa aktorów w rodzinnej Łodzi. To była naprawdę wielka przyjemność.

Brzmi to wszystko bardzo optymistyczne, ale nie mają panowie poczucia, że pandemia zastopowała ich kariery?

ŁK: – Nie, myślę, że zarówno ja, jak i brat mamy dość silne poczucie własnej wartości, spełniamy się, wiemy, na czym stoimy, i nie

Tomasz Konieczny – światowej sławy bas-baryton, wybitny wykonawca niemieckojęzycznego repertuaru operowego i pieśniowego, a przede wszystkim dramatów muzycznych Richarda Wagnera, które kreował m.in. w Operze Wiedeńskiej, Metropolitan Opera w Nowym Jorku i na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth.

Łukasz Konieczny – bas, absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W latach 2012–2019 był solistą Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie. W repertuarze ponad 50 ról operowych.



KINGA KARPAT

myślmy o pandemii wyłącznie w kategoriach straconych szans. Wszystko jest po coś. Oczywiście, szkoda, że coś ucieka. Mnie uciekło pół sezonu w Operze Narodowej w Warszawie, w Düsseldorfie i na kilku innych estradach, ale będą kolejne. Damy radę. TK: – U mnie to się działo etapami. Najpierw straciłem planowane na wiosnę zeszłego roku 17 wieczorów w Operze Wiedeńskiej, z którą byłem związany przez wiele lat. Przeżyłem to dość mocno. Zaraz potem przysły złe wieści z Bayreuth – odwołanie festiwalu. Dwa miesiące pracy w okresie letnim nagle zniknęły, nie mówiąc o poniesionych kosztach przygotowań. Przepadło zaproszenie od Petera Gelba do nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie miałem wziąć udział w produkcji *Fidelia*. Przyjąłem to spokojnie, jak coś, na co nie mam wpływu. Trzeba się było skupić na tym, co można zrobić, a nie na tym, co zostało odwołane. Zresztą trochę się to potem zaczęło zmieniać: śpiewałem koncert w Operze Wiedeńskiej grany dla stu osób. Potem był jeszcze mały, dość prowizoryczny, poświęcony Wagnerowi festiwal w Mikulovie na granicy czesko-austriackiej, który kilkakrotnie przerywała pogoda. I to doświadczenie, muszę powiedzieć, bardzo mnie podniosło na duchu. Zmuszona warunkami atmosferycznymi orkiestra przerywała wykonania i schodziła ze sceny, a widownia nadal była z nami. Bardzo to było krępujące i dało mi do myślenia.

Stąd Sopot?

TK: – Tak, pomyślałem, że czas w Polsce zrobić coś większego. Pracuję nad reaktywacją Baltic Opera Festival, który odbywał się regularnie w latach 1909–1944 w Operze Leśnej. To miejsce niezwykle ciekawe, warto

się nim chwalić na świecie, dostając przy okazji znakomitą muzykę. I to jest zasługa pandemii, bo pomysł narodził się za jej sprawą. A jeśli chodzi o stracone szanse, to czas akurat działa na naszą korzyść, bo jesteśmy niskimi głosami, które nieustannie dojrzewają. Nie chciałbym być w skórze sopranów czy tenorów, tu zegar tyka. Kiedy odpadły mi wspomniane wieczory w Operze Wiedeńskiej, codziennie przez dwie godziny ćwiczyłem partie, które w tym czasie śpiewałbym na scenie.

ŁK: – Nawet nie wiedziałem, że też tak robię. Ja podobnie – ćwiczyłem te role, które mi odwoływano. Mogłem popracować nad szczegółami, na które normalnie miałbym mniej czasu.

Nic wspólnie panowie nie zrobili?

TK: – Marzę o tym, żeby nagrać z bratem płytę, i mam nadzieję, że do tego w najbliższym czasie dojdzie. Ze wspólnym występowaniem jest problem – trudno o repertuar na dwa niskie głosy. Nie mogę też zaprosić Łukasza latem do Sopotu, bo byłby to nepotyzm. Może za jakiś czas?

ŁK: – Może potrzebujemy po prostu czegoś specjalnie dla nas napisanego. Może uratuje nas muzyka współczesna, bo w klasycznym repertuarze nie widzę dla naszego duetu możliwości. Może *Fidelio* byłby czymś, w czym moglibyśmy wystąpić razem i sprawić przyjemność sobie i, co ważniejsze, publiczności.

Panowie oglądają się nawzajem, słuchają, oceniają?

ŁK: – Staram się tego nie robić, ale jestem codziennie zarzucany kolejnymi linkami od brata, kolejnymi nagraniami. On nie może

przeżyć jednego dnia bez atakowania mnie swoją twórczością.

TK: – Gwoli ścisłości, sytuacja jest dokładnie odwrotna. To Łukasz codziennie mi coś wysyła.

ŁK: – I po co wprowadzasz w błąd pana redaktora?

TK: – Prawda jest taka, że mamy do siebie w kwestii odsłuchu ogromne zaufanie i zawsze słuchamy swoich rzeczy w takiej czy innej formie, konsultujemy się, rozmawiamy. Dla nas to jest tym bardziej organiczne, że uczyliśmy się u tego samego nauczyciela, Christiana Elsnera. Ta wymiana między nami jest bardzo naturalna.

Nie ma żadnej szekspirowskiej zazdrości?

TK: – Ale jaka zazdrość? Ja jestem bas-barytonem, a brat basem. Łukasz musiałby chyba zacząć śpiewać Wotana. Na szczęście tego nie robi. Zazdrości nie ma, są raczej duma i wsparcie. Zresztą od początku wiedziałem, że Łukasz ma piękny głos.

ŁK: – Nie mogę pojąć, jak to możliwe, że czasami nasze głosy są mylone.

TK: – No i widzi pan, panie redaktorze, taka to właśnie jest z nim rozmowa.

Jak to z młodszym bratem.

ŁK: – Między nami jest trzynaście lat różnicy, to sporo. Ta różnica była zawsze przeze mnie odczuwana. Kiedy zmarł nasz ojciec, miałem dwadzieścia kilka lat, więc brat się mną zajął. Ma trzech synów – stałem się trochę jego czwartym. Nasza relacja nigdy nie była jednak oparta na załatwianiu czegoś, poleceniu, ale raczej na dzieleniu się doświadczeniem i radą, bo – mimo wykonywania tego samego zawodu – wędrujemy swoimi drogami.

BM

Józef Chełmoński, *Powitanie słońca – żurawie*, 1910

Ku artystycznej niepodległości

Motywy powstania na przełomie XIX i XX wieku wielu wybitnych dzieł, zarówno w obszarze sztuk przedstawiających, jak i literatury, stało się dążenie do podtrzymania narodowego ducha – pisze **Andrzej Giza**.

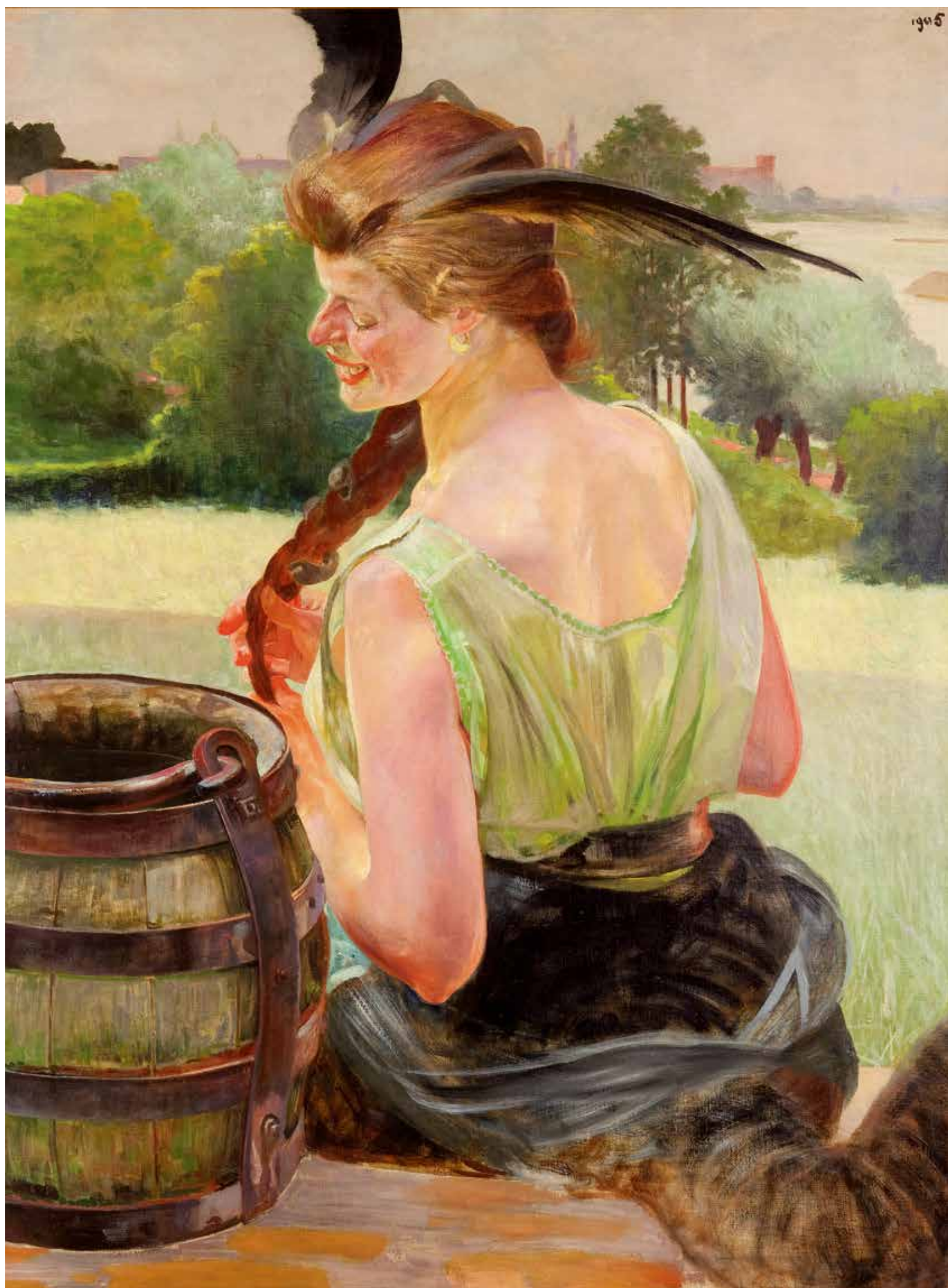
Druga połowa XIX wieku to czas gwałtownego rozwoju cywilizacyjnego nie tylko w zakresie gospodarki i techniki, ale także w nauce, medycynie i globalnej komunikacji. Najlepszym jego przykładem były przemiany zachodzące w miastach, które przeobrażały ich funkcje i charakter. Na świadomość społeczną oddziaływały rodzące się partie polityczne, rynek prasy, artyści i twórcy kultury. Wraz z upadkiem powstania styczniowego na ziemiach polskich społeczeństwo poddawane było masowym represjom i rusyfikacji. Na ziemiach zaboru pruskiego wdrażano germanizację. Idee romantyzmu zostały pogrzebane. Przenikające z zachodu Europy nowe prądy filozoficzne dały fundamenty rozwoju polskiego pozytywizmu.

Obok idei pracy u podstaw oraz pracy organicznej artyści ku pokrzepieniu serc toczyli walkę o polskość. Adam Asnyk głosił wiarę w postęp i nowoczesność. Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka nie tylko wskazywały na rolę oświaty w budowaniu społeczeństwa świadomego swoich praw, ale także upowszechniały emancypację kobiet. Teksty twórców pozytywizmu, publikowane m.in. w „Niwie”, „Głosie” czy „Przeglądzie Tygodniowym”, w istotny sposób kształtowały mentalność Polaków.

Realizm pędzla – wpatrzeni w Courbета

Przedstawiciele sztuk plastycznych twórczo rozwijali zapoczątkowany przez Gustave’a Courbета realizm. Nowy kierunek

w malarstwie zakładał odtwarzanie natury zgodnie z jej rzeczywistym wyglądem przy jednoczesnym trzymaniu się zasad proporcji, światłocienia i perspektywy. Wybitnym polskim przedstawicielem tego nurtu był Józef Chełmoński, który w latach 1871–1874 przebywał w Monachium w polskiej kolonii artystów zgrupowanych wokół Józefa Brandta. W stolicy Bawarii powstały pierwsze prace Chełmońskiego, przedstawiające sceny rodzajowe inspirowane polską prowincją. Artysta kontynuował realistyczną twórczość w Paryżu (1875–1887), w którym jego obrazy przyjmowane były entuzjastycznie przez międzynarodowych odbiorców, w tym także kolekcjonerów ze Stanów Zjednoczonych. Mistrz oddawania nastrojów polskiej przyrody,



MUZEUM IM. JACKA MALCZEWSKIEGO

Jacek Malczewski, *Zatruta studnia z chimerą*, 1906

Aleksander Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*, 1893Zofia Stryjeńska, *Perkun*, praca z cyklu *Bożki słowiańskie*

uzyskawszy wysoki status majątkowy, w roku 1889 osiadł we wsi Kuklówka Radziejowicka pod Warszawą, gdzie kontynuował studia z natury, odtwarzając sceny wiosennych roztopów czy mglistych jesiennych poranków.

Innym malarzem zasilającym polską kolonię w Monachium był Maksymilian Gierymski, uczeń Juliusza Kossaka i uczestnik powstania styczniowego. Niezwykle uzdolniony artysta, zmarły w młodym wieku, pozostawił po sobie wybitne dzieła skoncentrowane wokół trzech tematów: scen pejzażowo-rodzajowych, przedstawień XVIII-wiecznych polowań oraz scen z powstania styczniowego. W paradygmacie jego zainteresowań znajdowała się polska historia i przynależne jej dziedzictwo kulturowe. Aleksander Gierymski, brat Maksymiliana, którego twórczość ewaluowała od realizmu do impresjonizmu, tworzył głównie poza Polską, m.in. we Francji i Włoszech. Jego prace ujawniają stałą potrzebę poszukiwania optymalnych środków wyrazu. Przywołany wcześniej Juliusz Kossak, piewca tradycji szlacheckiej, jako kierownik artystyczny warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego” pracował m.in. nad ilustrowaniem epopei narodowej – *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W krzewienia patriotyzmu niezastąpioną rolę odegrał Jan Matejko, jeden z najważniejszych malarzy historycznych w Europie. Malarstwo nierozpieszczanego przez krytykę artysty umacniało ducha narodowego Polaków. Do dziś daje ono kolejnym pokoleniom wyobrażenie teatrum bitwy pod Grunwaldem czy hołdu pruskiego.

Barwy modernizmu – od Malczewskiego do Stryjeńskiej

Pod koniec XIX wieku idee pozytywizmu przestały inspirować artystów. W literaturze nastał okres Młodej Polski. Ważnym tematem literackim stała się sprawa chłopska. Pochwałę natury głosili m.in. Stefan Żeromski, Władysław Reymont, fascynowała ona także Stanisława Wyspiańskiego, który zarazem m.in. w *Weselu* analizował wnikliwie kondycję polskiego społeczeństwa. W sztukach plastycznych dominowały wpływy impresjonizmu i postimpresjonizmu. Ogarnięty nastrojem melancholii Jacek Malczewski językiem symboli wprowadzał wątki patriotyczne i narodowowyzwoleńcze. Leon Wyczółkowski, uczeń Wojciecha Gersona, dokumentował podróże po Podolu i Ukrainie w scenach nasyconych jasnymi, żywymi barwami, a przedstawiających uroki wiejskiego życia (*Kopanie buraków*, 1895). Wybitnym przedstawicielem modernizmu był Witold Wojtkiewicz, którego prace wskazują na beznadziejność sytuacji Polaków przełomu XIX i XX wieku. Malarz, tworząc w rozpoznawalnym dla siebie stylu, oddawał rzeczywistość z perspektywy pojmowania świata przez dziecko. Czy przewidywał nieuchronną pełnoletniość swoich bohaterów? Historyzm w XIX-wiecznej architekturze wprowadził w Europie i Stanach Zjednoczonych potrzebę wypracowania stylów narodowych. Brytyjczycy i Niemcy wznosili oficjalne siedziby dla rajców miejskich czy parlamentarzystów w kostiumie neogotyckim, Amerykanie – w neoklasycyzmie, Skandynawowie zaś sięgali po wzory sztuki romańskiej. Potrzeba istnienia wyróżniającego stylu narodowego stała się powszechna – także wśród Polaków. W środowiskach opiniotwórczych rozprawiano o konieczności wypracowania odrębnego stylu architektonicznego. Wiele wskazuje na to, że gdyby Polska mogła wówczas decydować o swojej podmiotowości, wyróżnikiem nadwiślańskiej architektury stałby się styl zakopiański, którego propagatorem był Stanisław Witkiewicz, ojciec Witkacego.

Artyści tworzący na przełomie XIX i XX wieku upowszechniali narodowe tradycje. Romantyczne mity zostały pogrążone przez kolejne nieudane zrywy narodowowyzwoleńcze. Motywem powstania wielu wybitnych dzieł, zarówno w obszarze sztuk przedstawiających, jak i literatury, stało się dążenie do podtrzymania narodowego ducha. Podsumowaniem i zwieńczeniem artystycznych poszukiwań kolejnych pokoleń twórców czerpiących z folkloru i góralszczyzny był udział Polaków w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu (1925). Propozycje twórców znad Wisły stały się jej sensacją i odkryciem. Dzieła Zygmunta Kamińskiego, Jana Szczepkowskiego czy Zofii Stryjeńskiej zostały nagrodzone najważniejszymi wyróżnieniami. Jednym z kuratorów paryskiej wystawy był polski krytyk i teoretyk sztuki Jerzy Warchałowski, który w swoich wspomnieniach napisał, że dopiero nad Sekwaną Polacy odzyskali niepodległość artystyczną.

dr Andrzej Giza – dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena; historyk i historyk sztuki, badacz dziejów polskich emigrantów; autor monografii *Polacy z Mandżurii* (AVALON, 2019).



MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

Leon Wyczółkowski, *Rybak*, 1891

Witold Wojtkiewicz, *Fantazja*, 1906



MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Nowe wyzwania

Jak chłonać kulturę i sztukę, nie wychodząc z domu.

Play Kraków, livefilharmonia.szczecin.pl, Nowe Horyzonty VOD – pandemia zmobilizowała władze miast, dyrektorów instytucji kultury, ale też prywatnych przedsiębiorców działających w branży kultury do stworzenia platform streamingowych i umożliwiających odtwarzanie koncertów i spektakli. Czy online zastąpi z czasem żywy kontakt ze sztuką?

Anna S. Dębowska: Skąd pomysł na stworzenie częściowo płatnej miejskiej platformy streamingowej Play Kraków?

Robert Piaskowski: – Zaczął kielkować w mieście już w kwietniu zeszłego roku. Wraz z dyrektorem Krakowskiego Biura Festiwalowego Izabelą Błaszczuk zastanawialiśmy się, jak pomóc odbiorcom kultury orientować się w chaotycznym zalewie krótkich filmów półamatorskich pokazywanych w tym czasie na platformach społecznościowych takich, jak Facebook czy YouTube – pamiętam, jak byliśmy już zmęczeni tą niekoherentną nadprodukcją. Chcieliśmy też coś zrobić dla sparaliżowanych lockdownem instytucji naszego miasta. Platforma wystartowała pod koniec września jako własność miasta Kraków, która od początku miała służyć wszystkim. Sieć partnerów Play Kraków to już prawie sto podmiotów: rozmaitych krakowskich instytucji kulturalnych, miejskich, narodowych i prywatnych. Oferujemy prawie 400 filmów, programów, koncertów i przedstawień. Oprócz muzyki i teatru są tu wirtualne spacerki, rozmowy, wirtualne wernisaże, benefisy poświęcone wybitnym postaciom, gale nagranych w Krakowie, np. gala Nagrody Conrada czy polskiego PEN Clubu. To wszystko świadczy o olbrzymim rozwoju w rekordowo krótkim czasie. Są to wszystkie nowe produkcje, które powstały pomimo pandemii. Uważam, że to manifestacja nieugiętości, współdziałania i kreatywności, dowód na to, że kultura jest odporna na pandemię.

Można też powiedzieć, że była to ucieczka do przodu.

– Pandemia przyspieszyła powstanie platformy streamingowej. Coś takiego mogło się pojawić wcześniej – nazywam to nadrabianiem zaległości w tempie ekspresowym.

Berlińscy Filharmonicy mają swój Digital Concert Hall od ładnych paru lat. Generują około 30 procent swoich przychodów z płatnego streamingu i VOD, głównie w Azji. To jest coś, co wielkie instytucje o ogromnej reputacji już osiągnęły i w pierwszych miesiącach lockdownu mogły z tego korzystać. Wszyscy chyba pamiętamy online'owy koncert Filharmoników Berlińskich pod dyktando Simona Rattle'a 12 marca 2020 roku. Grali dla pustej sali, ale ponieważ mieli zbudowaną sieć odbiorców, ich występ dotarł do milionów internautów na całym świecie.

Jak działa Play Kraków?

– To platforma VOD, gdzie za stosowną opłatą, a najczęściej bez niej można odtworzyć przedstawienie lub koncert, spotkanie autorskie, galę artystyczną, filmy z niektórych festiwali; można sobie taką realizację zatrzymać i do niej wrócić.

Okazuje się, że dzięki Play Kraków docieramy do publiczności, która na nasze wydarzenia nie może przyjechać – nie tylko z powodu pandemii, ale innych barier, takich jak niepełnosprawność, odległość, brak środków

finansowych. Mamy też liczne sygnały zainteresowania z zagranicy – ofertą kulturalną Krakowa interesuje się zwłaszcza Polonia.

Czy było trudno przekonać instytucje kulturalne do współpracy?

– Teatry nie wierzyły w produkcje audiowizualne, nadal uważają, że online jest zagrożeniem dla teatru żywego planu. Tymczasem wyniki festiwalu Boska Komedia streamowanego na Play Kraków, gdzie spektakle teatralne oglądało 30 tysięcy osób, pokazuje, jak olbrzymi jest na to popyt.

Mamy kilkadziesiąt tysięcy pobrań naszych produkcji. Niesamowitą uwagę na Play Kraków przyciąga kongres Open Eyes Economy Summit – to kilka tysięcy pobrań płatnych materiałów. Dużą popularnością cieszą się koncerty muzyki rozrywkowej, jazzowej, ale też klasycznej. Koncert Jakuba Józefa Orlińskiego z Capellą Cracoviensis miał prawie tysiąc pobrań płatnych, choć nie towarzyszyła mu intensywna kampania reklamowa.

Czy będzie sens utrzymywania Play Kraków po pandemii?

– Jestem pewien, że platforma zostanie z nami na zawsze i będzie działalnością komplementarną do koncertów czy spektakli na żywo. Będzie ich uzupełnieniem, alternatywą, a jednocześnie służyć będzie jako forma utrwalania efektów rozwoju sektora kreatywnego i artystycznego.

Jak duże są koszty takich produkcji? Jaki jest stosunek przychodów do wydatków?

– Przychody nie rekompensują nawet 20–30 procent kosztów poniesionych przez KBF. Oczywiście, zależy to od zaawansowania produkcji. Materiał na Play Kraków może kosztować od kilku do nawet kilkudziesięciu tysięcy złotych – w zależności od jego koncepcji. Np. niskobudżetowe filmy festiwalu Sacrum Profanum realizowaliśmy na wzór produkcji telewizyjnych w formie wideoklipu; ich innowacyjność polegała także na optymalnie zaplanowanym budżecie (punktem wyjścia do pomysłu na film są także możliwości finansowe). Powiedzmy szczerze – jest to działalność misyjna. Tymczasem organizacje zarządzania prawami autorskimi w Polsce wciąż nie mają jasnych zasad pobierania tantiem z podobnych platform. Podejrzewają, że jest to przedsięwzięcie komercyjne, podczas gdy chodzi nam przede wszystkim o wspieranie artystów i pracowników zaplecza technicznego, a także o kontakt z publicznością. Wiedzą to sami twórcy popierający nasze stanowisko w rozmowach z właścicielami praw czy organizacjami zbiorowego zarządzania prawami. Wobec zamkniętych centrów kultury, ograniczeń w kontakcie z publicznością i ryzyka opłacalności wielu przedsięwzięć kulturalnych nasza platforma jest wielką szansą dla kultury.

Jak się będzie rozwijało Play Kraków?

– Naszym celem jest pełna odpłatność za dostęp do najbardziej wartościowych i zarazem najbardziej kosztownych form, jak opera czy duże koncerty muzyki klasycznej. Podkreślam jeszcze raz – nie dla zarobku, ale dla utrzymania platformy i zasilania funduszu wspierającego produkcje filmowe. Chcemy też wprowadzić karnety z dostępem na wybrane wydarzenia. Opłata będzie symboliczna. Ważne jest, aby odbiorcy mieli poczucie, że wspierają kulturę, a artyści – że mogą żyć ze swojej pracy. **BM**

Robert Piaskowski jest pełnomocnikiem prezydenta miasta Krakowa ds. kultury, menedżerem, animatorem kultury, wykładowcą akademickim i muzykiem.



**PLAY
KRAKÓW**



Krakowski festiwal Opera Rara pokazywano w tym roku w całości online na Play Kraków. Na zdjęciu u góry: spektakl Tomasza Cyza *Cassandra & Vanitas & Just* z kostiumami Natalii Kitamikado oraz koncert z udziałem Doroty Szczepańskiej (sopran) i Airis String Quartet na tle kurtyny Henryka Siemiradzkiego.

 **Kraków**

JACEK MAJCHROWSKI
PREZYDENT MIASTA KRAKOWA
ZAPRASZA



SINFONIETTA
ONLINE

OGLĄDAJ NA

**PLAY
KRAKOW**

PLAYKRAKOW.COM

DZIENNIK ANNE FRANK

GRIGORI FRID muzyka / libretto | REBEKAH ROTA reżyseria | EWA MAJCHERCZYK sopran | JUREK DYBAŁ dyrygent

OPE
RA / Z
SINFO
NIETTA

SOPHIE DERVAUX fagot JUREK DYBAŁ dyrygent

WIEDŃ
CZYCY / Z
SINFO
NIETTA

W PROGRAMIE: W. A. Mozart

W 95. ROCZNICĘ URODZIN

WAJDA

fascynacje

JUREK DYBAŁ dyrygent

Krystyna Zachwatowicz-Wajda – słowo wprowadzające • Muzyka: K. Szymanowski | W. Kilar | A. Korzyński | W. Lutosławski | K. Penderecki | T. Takemitsu

PROJEKT ZREALIZOWANY
WE WSPÓŁPRACY Z MUZEUM


manggha

OSTATKI Z BEETHOVENEM

DANUTA AUGUSTYN Pani Sinfonietka | JUREK DYBAŁ dyrygent

Krakowski Chór Dziecięcy | Uczennice i Uczniowie Zespołu Szkół dla Niesłyszących i Słabo Słyszących w Tarnowie

ORKIESTRA STOŁECZNEGO KRÓLEWSKIEGO MIASTA KRAKOWA SINFONIETTA CRACOVIA – INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

Organizator

SINFO
NIETTA
CRACO
VIA

Współorganizator


manggha

Partnerzy medialni

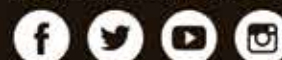
kbf:
operator PLAY KRAKÓW

Classic

polmic.pl
Polskie Centrum Informacji Muzyki

KRAKÓW.PL

www.sinfonietta.pl





dwójka

POLSKIE RADIO

Program 2 Polskiego Radia poleca



Jan Krenz DIAMENTOWE BATUTY

- Album dwupłytowy, pierwszy z serii 12 albumów polskich dyrygentów, laureatów **DIAMENTOWEJ BATUTY**
- nagrody „za wybitne kreacje artystyczne, rozślawianie muzyki polskiej w kraju i za granicą oraz przybliżanie jej milionom słuchaczy Polskiego Radia”.

dwójka.polskieradio.pl





Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Filharmonia
Narodowa



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

instytut muzyki i tańca
IMiT

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



Projekt zrealizowany
przy wsparciu finansowym
Urzędu Miasta Stołecznego
Warszawy



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA



ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE



TVP
KULTURA



STRÖER

 RZECZPOSPOLITA



VOGUE

BEETHOVEN
M A G A Z I N E

www.beethoven.org.pl