

jesień
2021

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
31

Zagadki
XVIII-wiecznej
Warszawy

—

Arthur
Honegger
na stosie

Konkurs
Chopinowski
2021



65 LAT TOTALIZATORA SPORTOWEGO

NAJWIĘKSZEGO MECENASA SPORTU I KULTURY W POLSCE!

Ponad

16

MLD ZŁ

łączna kwota dopłat
przekazana na polski
sport i kulturę narodową
w latach 1994-2020

Ponad

1

MLD ZŁ

**rekordowa suma
dopłat** przekazana
na te dwie ważne
dziedziny życia
społecznego
w 2020 roku



#WielkieChwile

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



Ach, ten konkurs! Niczym istota ze świata ożywionego ewoluje i rośnie – zauważa **Andrzej Sulek** (Polskie Radio) ► s. 8

WIKIMEDIA



O intrygujących okrucinach stołecznej przeszłości pisze **Jerzy S. Majewski** ► s. 29

WIKIMEDIA



Oto Paryż, jaki zobaczył Fryderyk Chopin, gdy w 1831 roku przybył do stolicy świata. Esei dr. **Andrzeja Giza** ► s. 34



O nowym w dorobku Zimermana nagraniu koncertów fortepianowych Ludwiga van Beethovena pisze **Adam Rozlach** (Polskie Radio) ► s. 38

„Pomyślałem, że zrobię sobie przerwę od Chopina i skupię się na innym repertuarze. I teraz powracam – mówi **Andrzej Wierciński**, polski uczestnik XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2021)

► s. 13

Wirtuozi i lirycy, czyli mocna stawka Polaków. Oto garść refleksji związanych z tymi polskimi uczestnikami XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, których wrażliwość i talent imponują mi najbardziej – zaprasza **Dariusz Marciniszyn**

► s. 14

„Nie można zrozumieć muzyki Fryderyka Chopina bez zrozumienia kultury salonu” – mówi **Halina Goldberg**, profesor Indiana University Bloomington, autorka wydanej również w Polsce książki O muzyce w Warszawie Chopina

► s. 18

Narracje patriotyczne w muzyce Elsnera, Kurpińskiego i współczesnych im kompozytorów. O kreowaniu patriotyzmu poprzez muzykę na początku XIX wieku pisze **Halina Goldberg**

► s. 22

„Samo obserwowanie życia muzycznego w Moskwie, które jest bardzo bogate, i spotkania z różnymi ludźmi na zajęciach, i studentami, i profesorami o różnych osobowościach i spojrzeniach na muzykę było niezwykle inspirujące” – opowiada **Tomasz Ritter**, wirtuoz gry na fortepianach historycznych

► s. 26

Polscy śpiewacy szybko odrabiają czas po przymusowej przerwie. Także ci, których efektownie rozpoczynające się kariery uległy gwałtownemu wyhamowaniu – relacjonuje **Jacek Marczyński** („Rzeczpospolita”)

► s. 42

Arthur Honegger na stosie. Otrzymał od Niemców zezwolenie na podróże do rozmaitych ośrodków muzycznych w okupowanej Europie. Sposób na przetrwanie? Ukryty oportunizm? Artystyczny egocentryzm? Trudno dziś ocenić – stwierdza **Klaudiusz Dębowski**

► s. 45



OD WYDAWCY

Rok 2022 Rokiem Romantyzmu Polskiego

Zapraszam Państwa do udziału w wydarzeniach III Festiwalu romantycznych kompozycji, którego podtytuł *Elsner i jego romantyczni spadkobiercy* zapowiada rzadko wykonywane utwory polskich kompozytorów nawiązujących do tradycji ludowych i narodowych. Kompozytorzy pierwszej połowy XIX wieku dawali w muzyce wyraz uczuciom i przeżyciom. Artystom bliskie były hasła rewolucji francuskiej. Okres polskiego romantyzmu nierozdzielnie związany jest z represjami caratu po klęsce powstania listopadowego i masową emigracją, a jednocześnie – na kanwie szerzącej się w owym czasie idei wolnościowych – z uznaniem polskich emigrantów za europejskich bohaterów. Znaleźli się wśród nich m.in. Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki i Fryderyk Chopin. Niech znakomitą zapowiedzią Roku Romantyzmu Polskiego będzie festiwal anonsujący romantycznych spadkobierców Józefa Elsnera wraz z wyczekiwany Międzynarodowym Konkuresem Pianistycznym im. Fryderyka Chopina.

Andrzej Giza

DYREKTOR STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

OD REDAKCJI

Głód patriotyzmu

Nie byłoby Chopina bez salonów – mówi profesor Halina Goldberg, polska muzykolożka działająca na Indiana University Bloomington. Z pewnością nie byłoby również Nowakowskiego i Fontany, gdyby nie Józef Elsner i sam Chopin, który zachował warszawskie przyjaźnie do końca swych paryskich dni. Salony to ważny punkt aktualnego numeru „Beethoven Magazine” i zarazem ważne zjawisko w historii muzyki polskiej w jej warszawskim wydaniu. Miała się ona wyjątkowo dobrze w tej przestrzeni kultywowania polskości i kultury wśród stołecznego mieszczaństwa i arystokracji. Podczas III Festiwalu romantycznych kompozycji posłuchamy tego, co było treścią owych salonowych nasiadówek, towarzyskich spotkań, w których niepoślednią rolę odgrywała muzyka. Patronem tych wydarzeń nieodmiennie był Józef Elsner, Niemiec, który w Warszawie spadł wprost z nieba – jako twórca stołecznych instytucji kultury, które tak naprawdę miały ogólnopolskie znaczenie. Zachęcam do przeczytania wywiadu z profesorem Haliną Goldberg oraz fragmentu jej artykułu o ilustracyjnej muzyce instrumentalnej początku XIX wieku sygnowanej przez Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego. Jak znalazł w czasach głodu patriotyzmu.

Anna S. Dębowska

REDAKTOR NACZELNA „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

Grafika na okładce:
Bartosz Siemaszkiewicz
StuDio

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2021 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



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



Festiwal zrealizowany
dzięki wsparciu
finansowemu Miasta
Stołecznego Warszawy



ORLEN

Blisko kultury

Zapraszamy
na **III Festiwal romantycznych kompozycji**
„Elsner i jego romantyczni spadkobiercy”



MECENAS KULTURY



Luminosę I przygotowała choreografka Malika Fankha

Elżbieta Penderecka zaprasza na festiwal 3 września rozpoczyna się w Warszawie III Festiwal romantycznych kompozycji, który w tym roku odbywa się pod hasłem *Elsner i jego romantyczni spadkobiercy*. Elżbieta Penderecka, prezes zarządu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena przypomina wpływ Elsnera na swego genialnego ucznia, Chopina: „Elsner, zdaniem Ferencza Liszta, wpoił Chopinowi dwie najistotniejsze dla twórcy cechy: »żeby był zawsze względem siebie wymagający i nie puszczał odłogiem korzyści, które się tylko cierpliwością i pracą zdobywa«. Jako pedagog uczył więc nie tylko rzemiosła kompozytorskiego, ale wzbudzał w swoich uczniach etos samodoskonalenia poprzez pracę. A był mistrzem i mentorem dla całego pokolenia polskich kompozytorów urodzonych w pierwszych latach XIX wieku, których nazwiska i utwory – po latach zapomnienia – są na nowo odkrywane i przywracane do repertuaru koncertowego”. Organizowanemu przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena Festiwalowi romantycznych kompozycji od początku patronuje Józef Elsner oraz jego muzyka kameralna i solowa, do tej pory właściwie zupełnie zapomniana i niegrana, a teraz, dzięki festiwalowi, ponownie ukazana światu. Elżbieta Penderecka zachęca zwłaszcza do wysłuchania pochodzącego z roku 1830 *Septetu D-dur*, „w którym klasyczne rygory języka muzycznego podlegają romantycznemu rozluźnieniu”.

Stanisław Lem w Wiedniu

Obchody 100. rocznicy urodzin Stanisława Lema nie mogły ominąć Wiednia, miasta, w którym w latach 80. XX wieku pisarz ten mieszkał i tworzył. Organizatorem lipco-

wego Festiwalu Lema był Instytut Adama Mickiewicza, a wydarzenie powstało we współpracy z festiwalem ImPulsTanz oraz zespołem Klangforum Wien.

Jednym z najważniejszych punktów obchodów Roku Lema była światowa prapremiera nowych utworów Mikołaja Laskowskiego i Żanety Rydzewskiej, ubiegłorocznych laureatów konkursu „The Science of Fiction” ogłoszonego przez Instytut Adama Mickiewicza. Artyści wzięli udział w rezydencjach kompozytorskich z Klangforum Wien, podczas których stworzyli dzieła inspirowane twórczością autora *Solaris*. Kompozycje *Fiasko* Laskowskiego i *To My Stars* Rydzewskiej zostały wykonane 30 lipca w Wiedniu na koncercie w Odeon Theater.

W programie koncertu znalazła się również kompozycja Cezarego Duchnowskiego *Welovelive* oraz nowy utwór Aleksandra Nowaka *Lo firgai (Maska)*, monodram na sopran i kameralny zespół instrumentalny. Utwór Nowaka powstał na zamówienie Instytutu Adama Mickiewicza na podstawie opowiadania Lema *Maska*. Zespołem Klangforum Wien dyrygował Johannes Kalitzke, solistką była Agata Zubel. Orkiestra wykonała też utwory Alessandra Baticciego i Rafała Zalecha.

Choreograficzną część Festiwalu Lema w Wiedniu stanowiły dwa spektakle taneczne. Pierwszy – przygotowany przez Karola Tymieńskiego z muzyką Wojciecha Blecharza i z wykorzystaniem dzieł Barbary Buczek – został oparty na ostatniej, napisanej w Wiedniu powieści Lema *Fiasko*. Natomiast drugi spektakl – *Luminosę I* – przygotowała austriacka artystka Malika Fankha, która zaprosiła do współpracy kompozytora Mikołaja Laskowskiego, filmowca Timotheusa Tomicka oraz artystkę Anę Rajcevic.

Sukces 25. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena

Na przełomie marca i kwietnia tego roku, w samym środku trzeciego lockdownu, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena zdołało przeprowadzić w całości jubileuszowy Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena (*Beethoven i Penderecki. Sfera sacrum*). W dniach od 20 marca do 2 kwietnia zabrzmiało 12 koncertów – wszystkie docierały do publiczności za pośrednictwem bezpłatnej transmisji online na kanale YouTube oraz transmisji radiowej na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia. Wysłuchało ich blisko 150 tysięcy osób.

W tych trudnych warunkach, które wymagały szybkiego reagowania na bieżące zmiany, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena dołożyło starań, aby program – mimo ograniczeń – przyniósł słuchaczom satysfakcję estetyczną i duchową, a festiwal przebiegał z zachowaniem wszelkich środków ostrożności. Udało się zaprezentować m.in. koncert z cyklu „Nieznane opery” pod batutą Łukasza Borowicza w Filharmonii Poznańskiej (*Savitri* Gustava Holsta i *Sancta Susanna* Paula Hindemitha), *Kadisz* Krzysztofa Pendereckiego, *Pasję według św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha, żałobny chorał do słów Apokalipsy św. Jana *Et exspecto resurrectionem mortuorum* Oliviera Messiaena czy *III Symfonię „Eroica”* Beethovena, którą porywająco dyrygował Jerzy Maksymiuk.

Recital Łukasza Krupińskiego (21 marca) oraz koncert Kwartetu Śląskiego i Aleksandry Świgut (1 kwietnia) dzięki współpracy z Polskim Radiem i Instytutem Polskim w Nowym Jorku obejrzało blisko 10 tysięcy odbiorców platform streamingowych nowojorskiego Lincoln Center.

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA



Andrzej Giza z Iwoną Waszkiewicz, zastępczynią prezydenta Bydgoszczy, i Moniką Matowską, przewodniczącą bydgoskiej Rady Miasta

Plac Krzysztofa Pendereckiego w Bydgoszczy

Od 13 sierpnia muzyczna dzielnica Bydgoszczy może poszczycić się placem Krzysztofa Pendereckiego. Przestrzeń ta znajduje się przed gmachem Filharmonii Pomorskiej, a inicjatorem nadania jej imienia sławnego patrona był Andrzej Giza, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. – Wnioskowałem o to do Rady Miasta i Prezydenta Bydgoszczy. Jestem w kontakcie w tej samej sprawie z prezydentami 50 innych polskich miast – mówi. Tabliczkę z nazwą placu wraz z Andrzejem Gizą odsłoniły przewodnicząca bydgoskiej Rady Miasta Monika Matowska i Iwona Waszkiewicz, zastępcza Prezydenta Miasta Bydgoszczy. Specjalny plenerowy koncert w tym miejscu poprowadziła Magdalena Miśka-Jackowska.

Joel Sandelson śladem Karajana

Londyńczyk Joel Sandelson wygrał odbywający się w trakcie Festiwalu Salzburskiego Międzynarodowy Konkurs dla Młodych Dyrygentów im. Herberta von Karajana w Salzburgu, rodzinnym mieście legendarnego mistrza batuty. W konkursowej rywalizacji biorą udział dyrygenci, którzy nie ukończyli 35. roku życia. Sandelson jest założycielem i szefem działającej w Londynie orkiestry instrumentów historycznych Wond'rous Machine, przez ostatnie dwa lata pracował jako asystent Thomasa Dausgaarda w BBC Scottish Symphony Orchestra.

Niespodzianki na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth

Wśród tegorocznej pierwszorzędnej stawki dyrygentów prowadzących Wagnerowskie

spektakle (Christian Thielemann, Andris Nelsons, Philippe Jordan, Axel Kober) pierwszy raz w historii festiwalu w Bayreuth znalazła się dyrygentka – Oksana Lyniv, która w lipcu i sierpniu poprowadziła siedem spektakli *Latającego Holendra* w reżyserii Dmitrija Czerniakowa. Półkoncertowe wykonanie *Walkirii* uratował polski bas-baryton Tomasz Konieczny, który wystąpił w partii Wotana. Konieczny debiutował w Bayreuth w 2018 roku jako Telramund w *Lohengrinie* w reżyserii Yuvala Sharona u boku Piotra Beczały w roli tytułowej. Premierę pełnospektaklowego przedstawienia *Walkirii* w reżyserii Valentina Schwartza zapowiedziano na rok 2022.

Idzie nowe w Sinfonietcie Cracovii

Niezwłoczne rozpisanie konkursu na stanowisko nowego lidera Sinfonietty Cracovii zapowiedział Robert Piaskowski, Pełnomocnik Prezydenta Miasta Krakowa ds. Kultury. Z orkiestrą rozstaje się jej dotychczasowy dyrektor artystyczny Jurek Dybał, dyrygent, animator życia kulturalnego i kontrabasista orkiestry Filharmoników Wiedeńskich, twórca Międzynarodowego Festiwalu im. Krzysztofa Pendereckiego – poziom 320 w Zabrzu, który kierował Sinfonietką od 2014 roku. Odejście Dybała nie nastąpi od razu. Pod jego batutą szykuje się m.in. trasa koncertowa we Francji i Włoszech promująca płytę *Penderecki's Sinfoniettas* oraz licząca 18 koncertów trasa w Niemczech. Przed orkiestrą stają obecnie nowe wyzwania organizacyjne i repertuarowe związane z dostosowaniem stylu pracy do potrzeb Centrum Muzyki w Krakowie z widownią na tysiąc miejsc, którego otwarcie władze miasta planują na początek 2024 roku.

FILHARMONIA KRAKOWSKA



Nowy dyrektor Filharmonii Krakowskiej

Alexander Humala dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej

1 lipca ogłoszono oficjalnie, że dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej został reprezentowany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena Alexander Humala. Przedstawił go osobiście dyrektor naczelny instytucji Mateusz Prendota. Humala studiował dyrygenturę chórzną w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej w Mińsku i dyrygenturę symfoniczną w konserwatorium w Rotterdamie. Wiedzę pogłębiał na kursach mistrzowskich pod kierunkiem takich nauczycieli, jak Colin Metters, Jurij Simonow i Jorma Panula. W ramach programu stypendialnego im. Lane'a Kirklanda studiował też zarządzanie kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Koncerty artystów Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

We wrześniu w kopalni Guido w Zabrzu, gdzie od 2013 roku odbywa się festiwal imienia Krzysztofa Pendereckiego, wystąpi Penderecki Trio w składzie Mateusz Makuch (skrzypce), Andrzej Wierciński (fortepian) i Claudio Bohórquez (wiolonczela). Zespół ten zagra także 4 września w Starachowicach, a dzień później Andrzej Wierciński da recital w Kazimierzu Dolnym.

Utwory Krzysztofa Pendereckiego zabrzmiały też 11 września w Radomiu w wykonaniu Radomskiej Orkiestry Kameralnej pod dyrekcją Alexandra Humali i 30 września w Gdańsku, gdzie Claudio Bohórquez i Tymoteusz Bies (fortepian) przedstawią m.in. europejską premierę *Sonaty skrzypcowej* Pendereckiego w wersji na wiolonczelę i fortepian.



Premiera 8 października

Nowe płyty Jakuba Józefa Orlińskiego

Na 8 października Warner Classics zapowiada premierę trzeciej solowej płyty kontratenora Jakuba Józefa Orlińskiego zatytułowanej *Anima Aeterna*. Orliński powróci na niej do muzyki Jana Dismasa Zelenki, a także Haendla, Davide Perez czy Johanna Josepha Fuxa. Konsultantem programowym jest – tak jak w przypadku albumów *Anima Sacra* i *Facce d'amore* – szperający po archiwach nutowych śpiewak i muzykolog Yannis François, a Orlińskiemu towarzyszy orkiestra Il Pomo d'Oro.

Na początku przyszłego roku ukaże się jeszcze jedna płyta tego artysty – *Stabat Mater* Antonia Vivaldiego w nagraniu z Sinfonietą Cracovią, która zostanie wydana jako CD, a także DVD z filmem Sebastiana Pańczyka z Orlińskim w roli głównej.

Teresa Chylińska Wielkim Redaktorem

2 sierpnia na Festiwalu Sztuki w Szczepieszynie Teresa Chylińska, wybitna badaczka twórczości Karola Szymanowskiego, została odznaczona Nagrodą Wielkiego Redaktora. To laur przyznawany

od 2018 roku za wybitne osiągnięcia w zawodzie redaktora wydawniczego. Teresa Chylińska, która obchodzi w tym roku 90. urodziny, jest autorką epokowego, niezwykle drobiazgowego opracowania wszystkich zachowanych listów od i do kompozytora.

Jan Lisiecki i nokturny

Po płycie z pieśniami Ludwiga van Beethovena, którą nagrał w ubiegłym roku z barytonem Matthiasem Goernem, polsko-kanadyjski pianista Jan Lisiecki powraca do muzyki Chopina. W swoim dorobku ma już płytę z kompletem Chopinowskich etiud i drugą – z dziełami na fortepian i orkiestrę. 13 sierpnia ukazał się album z nokturnami. Obejmuje on wszystkie opusy, od 9 do 62, a także nokturny niewydane za życia kompozytora (*e-moll*, *c-moll*, *cis-moll*). „Muzyka żyje tylko przez wykonanie i jest inna za każdym razem, gdy ją słyszymy, nawet jeśli jest to nagranie. Ten album niejako odzwierciedla miniony rok i moje przemyślenia na ten temat, a także swoistą ucieczkę i zrozumienie, jakie daje nam muzyka” – powiedział Lisiecki w biuletynie wytwórni Deutsche Grammophon.

Międzynarodowy Konkurs Muzyki Polskiej w Rzeszowie

Misją Międzynarodowego Konkursu Muzyki Polskiej im. Stanisława Moniuszki jest popularyzacja rodzimej muzyki na świecie oraz utrwalanie w świadomości odbiorców znaczenia zarówno twórczości patrona, jak i innych wybitnych kompozytorów z naszego kraju. Druga edycja konkursu odbędzie się od 11 do 18 września.

Zmartwychwstanie Metropolitan Opera House

Już 27 września w nowojorskiej Metropolitan Opera nastąpi podwójnie uroczyste otwarcie sezonu artystycznego 2021/2022, który zapowiada się wspaniale. Planowane są aż trzy prawykonania nowych oper (*Eurydice* Matthew Aucoina, *Hamlet* Brett Deana, *Fire Shut Up in My Bones* Terence'a Blancharda) – zgodnie z zapowiedzią Yannicka Nézeta-Séguina, dyrektora muzycznego Met, że chce wprowadzać muzykę współczesną do repertuaru tej sceny. Metropolitan Opera wraca do działalności zawieszanej u początku pandemii – w końcu marca 2020 roku.

„Ruch Muzyczny” z nowym szefem?

Od maja najstarszym pismem muzycznym w Polsce nie kieruje już Piotr Matwiejczuk, funkcję redaktora naczelnego sprawuje obecnie Daniel Cichy, dyrektor i redaktor naczelny Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, które jest wydawcą pisma (podlega MKDNiS). PWM zapowiada, że na jesieni zostanie przeprowadzony zamknięty konkurs na stanowisko nowego redaktora naczelnego magazynu.

BM



PIANOSALON
R I F F



ZAPRASZAMY DO PIANOSALONU
LEGENDARNEJ MARKI
STEINWAY & SONS

UL. ORDYNACKA 10/12, 00-358 WARSZAWA
riffpianosalon.pl

Ach, ten konkurs!

Co takiego mają w sobie konkursy chopinowskie w Warszawie, że od dziesięcioleci elektryzują i przyciągają tłumy do Filharmonii Narodowej oraz głośników i ekranów wszelkich mediów w ich coraz większej masie i różnorodności?

Dzieje się tak – powtórzę z naciskiem – od dekad: od 94 lat i przez 17 odsłon, mimo że przecież co cztery konkursy, czyli co 20 lat, dokonuje się pokoleniowa zmiana warty, a sześć lub siedem konkursów to wręcz przepaść. Generacje zmieniają się przy tym zarówno po stronie wykonawców, jak i publiczności. Gdyby więc była to moda, dawno by przeminęła; o przelotnej fascynacji szybko byśmy zapomnieli. Wygląda to raczej na wielkie uczucie – pełne wzlotów i porywów namiętności, gdzie miłość w mgnieniu oka przeradza się w nienawiść; uczucie, które nie gaśnie. Bo mimo przemian, czasem gwałtownych, czasem głębokich, we wszelkich aspektach rzeczywistości, konkurs – „ten” konkurs – powraca i z wciąż tym samym impetem wdzierza się do powszechnej świadomości.

Sport to nie wszystko

W odpowiedzi na pytanie o ów fenomen często przywołuje się czynnik sportowo-rywalizacyjny. Z atrakcyjności turniejowej formuły zdawał sobie sprawę prof.

Jerzy Żurawlew, pomysłodawca i twórca konkursu chopinowskiego w Warszawie, znakomity pianista i pedagog z powołania, a także wizjoner i urodzony organizator. Uważał, że „sportowy” charakter przyciągnie do muzyki Chopina młode pokolenie pianistów, a ich rywalizacja pod okiem wyselekcjonowanego jury pozwoli na oczyszczenie jej z wykrzywień i naleciałości, uwolni od sentymentalnych stereotypów, którymi obrosła na przełomie XIX i XX wieku. Profesor Żurawlew był przy tym w prostej linii spadkobiercą chopinowskiej idei i estetyki pianistycznej – poprzez Aleksandra Michałowskiego, studenta Karola Mikulego, który z kolei był uczniem Fryderyka Chopina.

„Wychowałem się w atmosferze kultu dla Chopina – mówił w jednym z wywiadów prasowych w 1965 roku. – Kult ten wpoił we mnie mój profesor, Aleksander Michałowski. Chciałem więc jak najlepiej przyczynić się do popularyzacji utworów naszego genialnego kompozytora zarówno w kraju, jak i poza jego granicami. (...) Myśląc nad regulaminem konkursu, wiedziałem, że musi on spełnić dwa warunki: po pierwsze nagrodzić zwycięzców nagrodami pieniężnymi, a po drugie umożliwić im start na światowej estrady. Po przezwycięzeniu wszelkich przeszkód



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Rem Urasin, laureat IV nagrody, 1995

uroczyste otwarcie I Konkursu Chopinowskiego w Warszawie odbyło się w 1927 roku”. Dodajmy, że było to możliwe dzięki wsparciu prezydenta Ignacego Mościckiego i współpracy prezesa Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego Witolda Maliżewskiego.

Podstawowe założenia sformułowane przez prof. Żurawlewa do dziś nie straciły na aktualności, choć rolę konkursu jako kuźni, w której wykuwa się chopinowski „wzorzec metra z Sèvres”, w czasach dyktatu mediów społecznościowych trzeba traktować z rezerwą. Poprzestanie na wymiarze sportowym jako głównym aspekcie konkursowej specyfiki byłoby uproszczeniem, a nawet trywializacją. Ten element odgrywa bezsprzecznie ważną rolę, ale nie decyduje o wszystkim. Na świecie organizuje się coraz więcej konkursów pianistycznych, a przecież żaden z nich nie dorównuje, choćby pod względem zasięgu i powszechności odbioru,



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Ivo Pogorelich, 1980

Konkurs niczym istota ze świata ożywionego ewoluuje i rośnie. Zmieniały się organizujące go podmioty, regulaminy, programy, terminy. Prowokując, zachwycając i drażniąc, konkurs toczy niekończącą się debatę o istocie chopinowskiego ideału. Jego program to z kolei plon prób i błędów, kapitał doświadczeń zebrany przez dekady – zauważa **Andrzej Sułek** (Polskie Radio).

konkursowi chopinowskiemu w Warszawie. W gruncie rzeczy najprostszym wyjaśnieniem jest Chopin. Fryderyk Chopin.

38 milionów krytyków

Tak to już bowiem jest, że na muzyce Chopina zna się w Polsce prawie każdy. Pod tym względem chopinistycy mogą jedynie ustępować nauki medycznej (raczej na nasze nie-szczęście – zwłaszcza w obecnym czasie).

Bo mimo wielopokoleniowej systemowej zapaści w edukacji muzycznej, niemal każdy Polak nosi Chopina w sercu i ma mocno zakodowane wyobrażenie o brzmieniu jego muzyki. Ten fenomen nie jest polską specyfiką. Nie raz i nie dwa diagnozowano kryzys i wieszczono rychły upadek słynnego konkursu – bo też były w jego historii momenty słabe. W latach 1990 i 1995 nie przyznano pierwszej nagrody, a w 1990 do finału nie zakwalifikował się ani jeden polski pianista. Mimo wszystkich zawirowań, mimo kontrowersji wokół niektórych werdyktów, siłą konkursu był zawsze jego międzynarodowy zasięg i popularność mierzona wciąż rosnącą liczbą zgłoszeń. To konkurs pozwolił dostrzec ową intrygującą fascynację Chopinem na Dalekim Wschodzie. Najpierw wśród pianistów japońskich, do których później dołączyli Chińczycy i Koreańczycy. Nagroda za mazurki i brązowy medal już w 1955 roku trafiły w ręce pianisty chińskiego Fou Ts'onga, Dang Thai Son – zwycięzca z pamiętnego pod wieloma względami roku 1980 – to Wietnamczyk, Seong-Jin Cho, złoty medalista z 2015 roku, pochodzi z Korei Południowej.

Jednocześnie sam konkurs ma w sobie coś zagadkowego, a czasem... irytującego, wobec czego nie sposób przejść obojętnie. Coś z żywego organizmu, ponieważ nie tylko zdaje się toczyć nieustannie polemikę wokół ideałów interpretacji muzycznej i własnego kształtu, ale także niczym istota przynależna do świata ożywionego ewoluuje, zmienia się, wzrasta. Zmieniały się organizujące go podmioty [obecnie jest nim Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – przyp. red.], regulaminy, programy, terminy, etapy. Zmieniali się uczestnicy – tak jak wymieniają się komórki organizmu, pozostawiając go jednak wciąż bytem tożsamym, jednostkowym i odrębnym. Tak jest i z konkursem, który ewoluując, prowokując, zachwycając i drażniąc, toczy niekończącą się debatę o istocie chopinowskiego ideału.

Rok 1980 – nowa era

Zahaczam jeszcze pamięcią (choć raczej symbolicznie) o rok 1975, ale całkiem już nieźle pamiętam konkurs w roku 1980. Zaczynałem wtedy naukę w średniej szkole muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie i to wtedy właśnie, w czasie X Konkursu Chopinowskiego, zmarł prof. Jerzy Żurawlew. Było to doświadczenie o wymiarze symbolicznym – nie miałem okazji osobiście poznać Profesora, ale w szkole naszym poczynaniom patronowała jego żona Anna kierująca sekcją fortepianu. Niezapomniana!

To był też dla mnie moment szczególnego „pęknięcia”, kiedy owej wyjątkowej atmosferze muzycznego święta towarzyszyła świadomość straty i przecucie końca epoki – smuga cienia w rozświetlonej chopinowskimi dźwiękami, pulsującej emocjami przestrzeni muzycznego świata i moment, który z dziwną dalekosiężnością zaważył na tym, jak dziś postrzegam konkursy. Obserwowałem je więc w aurze rozdarcia, w pomieszczeniu fascynacji i rezerwy, sceptycznego optymizmu lub pogodnego pesymizmu. Ale ta właśnie ambiwalencja, konflikt, wewnętrzne sprzeczności zdają się być wpisane w historię, przebieg i ideę konkursu chopinowskiego niemal nierozdzielnie.

Ewolucje i nagłe zmiany

Rzućmy okiem na dzieje. Trzy przedwojenne konkursy były dwuetapowe. Od IV Konkursu (1949) pianistów słuchano już w trzech etapach, a od 1975 roku – w czterech, choć w roku 2005 raz jeszcze spróbowano wersji trzyetapowej (od tego momentu nikt już szczęśliwie do tego pomysłu nie wraca). Wtedy właśnie pierwszy raz zorganizowano etap preselekcji kandydatów na podstawie nadesłanych kaset wideo. W tym trybie jury zweryfikowało przeszło 250 kandydatów. Być może organizatorzy uznali te wstępne przesłuchania za namiastkę etapu początkowego.

Niemniej program właściwego I etapu rozrósł się wówczas do niemal godzinnej prezentacji, co musiało być wykańczające i dla uczestników, i dla jury słuchającego na żywo 80 uczestników. W II etapie znalazło się 32 pianistów, od których wymagano wykonania poloneza, mazurków i sonaty, a koncerty grało dwanaścioro finalistów. W sumie konkurs w 2005 roku trwał tyle, co zwykle, ale zachwiane zostały proporcje długości



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Aleksiej Sultanow, zwycięzca z II nagrodą, 1995

i trudności etapów, do tego taki pianistyczny maraton był trudny w percepcji. Choć to wtedy właśnie, pokonując wszelkie pułapki programowe i organizacyjne, zatriumfował Rafał Blechacz, by w finałowym etapie ze świeżością i błyskiem spontaniczności zagrać *Koncert e-moll*.

Wykonanie jednego z dwóch Chopinowskich koncertów z orkiestrą to stały element, który pojawił się w programie ostatniego etapu już w pierwszym konkursie w 1927 roku – przy czym przed wojną wystarczyło wykonać jedynie dwie części (pierwszą i drugą lub drugą i trzecią), później już zawsze całość. Do wątku koncertowego warto dopisać precedensowy *casus* roku 1995, kiedy w programie finałów znalazły się także mniejsze Chopinowskie formy na fortepian z orkiestrą: *Wariacje na temat „Là ci darem la mano”* op. 2, *Fantazja na tematy polskie* op. 13 i *Rondo à la Krakowiak* op. 14. To



Fryderyk Chopin, *Sonata h-moll* op. 58, autograf szkicowy fragmentu utworu, 1845 [?]. Zbiory Muzeum Fryderyka Chopina w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina

było organizacyjne i logistyczne wyzwanie, bo czas finałowych przesłuchań i prób uległ wydłużeniu, ale pamiętam wciąż Aleksieja Sułtanowa grającego *Fantazję* i Rema Urasina w *Wariacjach*. Warto było.

Program konkursu – od początku i bez wyjątku monograficzny – obejmował żelazny trzon Chopinowskiej twórczości, choć oczywiście w zmieniających się konfiguracjach i z różną dozą dowolności w układzie programów recitali.

Wśród pozycji obowiązkowych zawsze były nokturny, ballady, polonezy, etiudy i mazurki. Do kompletu ballad w 1932 roku dołączyła *Fantazja f-moll*, a w roku 1949 *Barkarola Fis-dur* (można się było nimi posługiwać wymiennie w ramach programowych reguł).

Chopinowskich czterech scherz można słuchać od roku 1932, a od 2010 roku ballady, scherza, *Fantazja* i *Barkarola* tworzą jedną grupę tzw. wielkich form, spośród których uczestnicy muszą wybrać dwa utwory i zaprezentować po jednym z nich w I i II etapie. Scherza jednak – co dziwne, zważywszy na ich ciężar gatunkowy i wyjątkowe miejsce,

jakie zajmują w literaturze pianistycznej – tylko czasem stanowiły punkt obowiązkowy, częściej będąc jedną z opcji, wymiennie z balladą. Także ich obecne umiejscowienie w programie XVIII Konkursu uważam za nie dość eksponowane – i jedno ze scherz, i ballada powinny znajdować się w obowiązkowym korpusie repertuarowym.

Kontrowersja: preludia zamiast sonaty

Sonaty b-moll i *h-moll* pojawiły się w repertuarze od 1932 roku, choć jeszcze do roku 1960 można było je wymienić na jedną z ballad w parze z wybranym scherzem. W roku 2010 pojawiła się w repertuarze młodzieńcza *Sonata c-moll* op. 4, a od roku 2015 zamiast sonaty uczestnicy mogą grać 24 *Preludia* op. 28.

Oba pomysły są tyleż inspirujące, co dyskusyjne. Stworzenie przekonującej interpretacji *Sonaty c-moll* to wyzwanie wymagające większej artystycznej wyobraźni niż zbudowanie *Sonaty b-moll* lub *h-moll*, która z kolei bardziej ciąży ku klasycznemu rozkładowi napięć. Mimo starań *Sonata* op. 4 jest i pozostanie pobocznym wątkiem twór-

czości Chopina. Chyba dobrze, że pomysł sprawdzono, a później zarzucono, choć sam jestem gorącym zwolennikiem wędrowania po mniej uczęszczanych chopinowskich ścieżkach – ale niekoniecznie w konkursie. Z kolei *Preludia* op. 28 potraktowane jako cykl stanowią istotnie wielkie i porównywalne ze zbudowaniem formy sonatowej wyzwanie – innego jednak rodzaju. Czym innym jest umiejętność tworzenia kalejdoskopowej, mozaikowo zmiennej narracji w miniaturach, czym innym – skonstruowanie dramaturgii w czteroczęściowej, tak przy tym niejednoznacznej u Chopina, ale zawsze monumentalnej formie sonatowej. Staje wobec wątpliwości, czy ta alternatywa nie podważa idei adekwatności poszczególnych konkursowych prezentacji. Choć z drugiej strony wybór ten rzuca interesujące światło na preferencje i osobowość pianisty.

Preludia były zresztą traktowane rozmaicie, bo choć wybrane dwa pojawiły się już w 1927 roku, to następnie zniknęły, by jako element fakultatywny i to w trybie „na czas” (w wymiarze nie dłuższym niż pięć minut) powrócić dopiero w roku 1955 w towarzy-

stwie obowiązkowego wtedy, „samotnego” *Preludium cis-moll* op. 45. Potem już to pojawiały się, już to ginęły, występując w II etapie jako element obowiązkowy lub dowolny w seriach od czterech do sześciu kolejnych miniatur. Myślę, że sami organizatorzy nie umieli poradzić sobie z ułożeniem *Preludiów* w programie w sposób zgodny z ich charakterem, być może więc dzisiejszy wariant, zamienny z sonatą, to mimo wszystko najszczęśliwszy pomysł na uwzględnienie op. 28 w programie konkursu.

Nigdy nie mogło w nim natomiast zabraknąć etiud z op. 10 i 25, co w zasadzie nie wymaga uzasadnienia. Ich ułożenie na samym początku, w I etapie, to oczywista intencja ustawienia podstawowego progu technicznego: nie radzisz sobie z etiudami – nie masz czego szukać w tym pianistycznym turnieju. Jest tu jednak i drugie dno, z którego pianiści-szybkobiegacze nie zdają sobie sprawy: etiudy Chopina poza warstwą techniczną, mają też istotną treść muzyczną. Dlatego częściej niż niedostatki techniczne obnażają one kłopoty z muzykalnością i muzyczną inteligencją. Równie niewybaczalne.

Elżbieta Tarnawska, 1975



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



MIROSLAW STANKIEWICZ/TVPIEASTNEWS

Krystian Zimerman z fanami konkursu, 1975

Polonezy, mazurki, waltce

Polonezy w 1927 roku reprezentował jedynie *fis-moll* op. 44, pięć lat później dołączył *As-dur* op. 53, a po kolejnych pięciu – *Polonez-Fantazja As-dur* op. 61 (w 2010 roku był to nawet obowiązkowy punkt programu III etapu). Do *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* op. 22 doszliśmy w roku 1975, a w latach 2015 i 2021 dołączono do wyboru także op. 26 – polonezy *cis-moll* i *es-moll*, które należy wykonać jako parę. Mazurki, od których ze względu na ich idiomatyczną „chopinowskość”, znaczenie i stopień komplikacji interpretacyjnych być może należałoby zacząć to wyliczenie, były w programie od zawsze. Najpierw wybrane dwa, potem trzy, od 1980 roku całe opusy spośród wyselekcjonowanych cykli. Na mazurkach w przedostatnim etapie „wykładali się” często ci, którzy, zdawało się, mogli aspirować do wysokich finałowych miejsc. Czar pryskał wraz z drewnianym postękiwaniem „zapętlonego” *rubato* albo zgoła całkowitym ignorowaniem rozchwianej, choć kontrolowanej struktury czasowej mazurków. Od pierwszego konkursu Polskie Radio funduje nagrodę za ich najlepsze wykonanie – to zarazem najstarsza nagroda specjalna w historii konkursu i symboliczny dziś dowód ciągłości tradycji.

Budowanie ramowego programu to wypadkowa wielu czynników i wybór zawsze po części kompromisowy, po części subiektywny. Ten program to także plon prób i błędów, kapitał doświadczeń zebrany przez dekady. Na pewno musi spełniać on kryterium równości szans i porównywalności w ramach poszczególnych etapów, dawać jurorom możliwie wszechstronny przegląd predyspozycji uczestników. Pragmatyka konkur-

sowa wymaga, by na kolejnych szczeblach rywalizacji program funkcjonował jak sito o coraz drobniejszych oczkach.

Sukces nie za wszelką cenę

To dla zwycięzcy wszyscy z wypiekami na twarzach śledzimy konkursowe audycje. Dla pierwszego miejsca o udział w konkursie ubiegają się setki kandydatów. Zwycięstwo to sukces wyrażony kolorem medalu, wysokością nagrody pieniężnej i miejscem na (umownym) podium. Ale bardziej jeszcze wpis w biogramie, który tak bardzo liczy się dla agencji koncertowych i menadżerów muzycznych na świecie. Czyli pytanie zasadnicze: kto wygra? I czy sprawiedliwie? Dlatego powiada się często, że na konkurs jedzie się, by wygrać. W istocie: bez woli zwycięstwa i przekonania o wyjątkowości swojej artystycznej wizji i kreacji – startowanie w konkursie nie ma sensu. Byłbym jednak ostrożny w bezrefleksyjnym przyjęciu wygranej jako celu samego w sobie – taka postawa przystoi raczej Machiavellemu niż prawdziwemu artyście. O ile bowiem, jak widzimy, celem polityków jest zdobycie i utrzymanie władzy za każdą cenę, o tyle celem pianisty nie jest (nie może być!) li tylko wygranie konkursu w myśl zasady „cel uświęca środki”. Tak, są tacy, którzy grają „pod publiczność”, „pod jury”, są ponoć nawet „specjaliści”, którzy objeżdżają wszelkie możliwe kursy i warsztaty, lecz nie po to, by rozwinąć wrażliwość i poszerzyć horyzonty, ale by stworzyć uśredniony portret „psychologiczno-estetyczny” konkursowego jurora. Do tej „ikony” pianista kierować będzie swoje wykalkulowane wykonanie. Zbuduje monstrualną hybrydę czy może raczej wielkie nic, by za cenę własnej osobowości i po-



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Stanisław Bunin, 1985

święcąc własny talent – wygrać. A przecież medal, nagroda, premiowane miejsce – to jedynie cenne dodatki do tego wszystkiego, co jest powołaniem i istotą działania prawdziwego Wirtuoza: kreowanie artystycznej prawdy siłą talentu i osobowości. Kiedy zwycięstwo i nagroda stają się najważniejsze, mamy do czynienia z kompletnym pomieszaniem celów i środków.

Drogi Uczestniku: jeśli nie stać cię na odwagę wystąpienia z własną wizją i interpretacją, jeśli tak bardzo boisz się odrzucenia, nie dla ciebie ta droga! A jeśli przyjechałeś jedynie „oszukać system” i zarobić, zapewniam – są pewniejsze i stabilniejsze źródła utrzymania. Nie zdemaskujesz tym sposobem słabości konkursowego mechanizmu, ale obnażysz własną słabość.

Nie tylko pierwsze nagrody

O tym, że nie tylko nagrody liczą się w kon-

kursie chopinowskim i że nie zawsze liczą się one jednakowo, przekonuje się każdy, kto ma nieco większe doświadczenie i niezłą pamięć. Gdy przywołuję z niej te dobrze zapisane nazwiska z konkursowej historii, to wcale nie wyłącznie laureatów pierwszych nagród (nie należy tej refleksji odczytywać jako próby negocjowania ocen jurorskich). Oto mój wybór – bardzo subiektywny – z tak przecież bogatej galerii postaci.

Krystian Zimerman – to dla mnie legenda, cudowne ucieleśnienie „polskiego snu”. Do dziś nie potrafię całkowicie oddzielić jego osoby i dokonań artystycznych od emocji związanych z fantastycznym i jakże zasłużonym sukcesem w 1975 roku. Rozświetlało ono moje wyobrażenie konkursu przez długie dekady.

Ale był też w tym samym roku przypadek, który rzuca smutny cień na konkursową historię – **Elżbieta Tarnawska**. Wtedy nie miałem świadomości jej traumatycznego doświadczenia. Dziś historia tej pianistki, która nie zdecydowała się wystąpić w finale zaszczuta wrogimi reakcjami tłumu, przypomina, że reakcje publiczności nie muszą być spontaniczną emanacją czystej i bezinteresownej życzliwości wobec najlepszych. Publiczność potrafi być okrutna i skrajnie niesprawiedliwa, a zjawisko hejtu narodziło się na długo przed pojawieniem się internetu i mediów społecznościowych.

Do historii konkursu z 1975 roku dopisałbym jeszcze nazwisko **Diny Joffe**, znakomitej wrażliwej pianistki chopinistki, i **Katarzyny Popowej-Zydroń**, która w randze zaledwie półfinalistki zaskarbiła sobie przychylną krytykę jako najbardziej inteligentna pośród polskich uczestników konkursu. I choć nie zrobiła olśniewającej kariery solistycznej (zasłynęła przede wszystkim jako pedagog), to swoją postawą i aktywnością potwierdza tę wspaniałą cechę jej artystycznej osobowości.

Stanisław Bunin – pierwsza nagroda w 1985 roku. Piękny w swej artystycznej szlachetności, dojrzały, intelektualnie uformowany humanista. I jego osobista tragedia, która pogrzebała karierę i odsunęła postać tego pianisty w cień zapomnienia.

Aleksiej Sułtanow – obłędnie wirtuozowski, choć nieco egotyczny. **Mihaela Ursuleasa** – „zaledwie” półfinalistka, a przecież tak niebywale muzykalna i oddziałująca naturalną osobowością, że niemożliwa do przecoczenia. Jej karierę, podobnie jak Sułtanowa, przerwała przedwczesna śmierć.

Rem Urasin – wrażliwiec, z *Wariacjami* op. 2 w finale, które pamiętam jak żadne inne ich wykonanie.

Rafał Blechacz – już w konkursowych „przedbiegach” zapowiadał się znakomicie, a w konkursie w 2015 roku rozbłysnął iskrą wulkanicznym wybuchem talentu. Myślę, że dziś nie w pełni pozwala nam doceniać swój potencjał. Mam jednak nadzieję, że jeszcze nie powiedział ostatniego słowa.

Ivo Pogorelich – skandalista czy rozwibrowany emocjonalnie indywidualista? Raczej to drugie. Genialna *Sonata b-moll* i nieznośna *Ballada F-dur*... Tak go pamiętam z konkursu w roku 1980. I przedziwny scenariusz późniejszej kariery napędzanej nimbem skrzywdzonego geniusza, wspartej kilkoma naprawdę rewelacyjnymi kreacjami płytowymi oraz rujnowanej, niestety, jeszcze bardziej konfundującymi artystycznymi porażkami.

Ewa Pobłocka – wtedy, w 1980 roku, chyba trochę nieśmiała, a jednak urzekająca. Dlaczego, kiedy myślę o jej konkursowym Chopinie, rymuje się on w mojej muzycznej wyobraźni z Bachem? I to nie od roku ani dwóch...

Nie przywołuję tu Maurizia Polliniego, Marthy Argerich, Garricka Ohlssona, Janusza Olejniczaka, Piotra Palecznego, Adama Harasiewicza, bo nie byłem świadkiem ich konkursowych występów. Ale oczywiście ich nazwiska tworzą wielką historię tego konkursu. Jakże więc jest z tymi nagrodami? Zostawmy to pytanie otwarte, tak jak otwarte pozostają liczne związane z konkursem dylematy. Nie łudźmy się – nie da się ich jednoznacznie rozwiązać ani rozstrzygnąć. Konkurs jak soczewka skupia wszystkie problemy i sprzeczności muzycznego wykonawstwa – od kształcenia, poprzez kwestie repertuarowe, predyspozycje, talent, po skalę i definicję kariery. Towarzyszą mu emocje, ale także zmęczenie i presja rywalizacji – im bliżej ostatecznych rozstrzygnięć tym mocniejsze. Tak być musi.

Ważne, by wśród anegdotycznych zdarzeń, które tworzą atmosferę i legendę tego turnieju, by w tropieniu skandali, które stały się już swoistą mitologią, nie zatracić poczucia, że mamy do czynienia z czymś naprawdę wyjątkowym. Nie odbierajmy sobie radości słuchania ani prawa do wyrażania własnych sądów. Niezależnie od formułowanych zewsząd ocen, wszystko i tak zweryfikuje czas. A w końcu zwycięzca jest zawsze ten sam: Chopin. Fryderyk Chopin. **BM**

Wszystko we mnie uległo metamorfozie

– Decyzję o ponownym udziale w konkursie chopinowskim podjąłem, jeszcze zanim zakończyła się edycja w 2015 roku. Śledząc występy finalistów, zdałem sobie sprawę, że jeszcze wiele pracy przede mną, zwłaszcza w zakresie bogactwa dźwięku fortepianu. Wtedy pomyślałem, że zrobię sobie przerwę od Chopina i skupię się na innym repertuarze. I teraz powracam – mówi **Andrzej Wierciński**, polski uczestnik XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2021).



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Dariusz Marciniszyn: W październiku 2021 roku po raz drugi weźmiesz udział w konkursie chopinowskim. Co zmieniło się w twoich interpretacjach oraz podejściu do twórczości Fryderyka Chopina przez ostatnie sześć lat?

Andrzej Wierciński: – Zmieniło się niemal wszystko: podejście do wykonywanych utworów, ogląd muzyki samej w sobie czy stosunek do bycia artystą. Wszystko to uległo metamorfozie. Istotne jest dla mnie pogłębianie wiedzy o biografii kompozytorów. W przypadku Fryderyka Chopina bezcennym źródłem są jego listy oraz literatura poświęcona jego życiu. Myślę, że to wszystko w istotny sposób wpłynęło na mój warsztat pianistyczny, umiejętność kształtowania barwy fortepianu czy operowanie rubatem. Staram się także poszerzać repertuar, włączając do programów swoich koncertów niegrane wcześniej utwory Chopina, np. w II etapie konkursu chciałbym wykonać *Wariacje B-dur* op. 2.

Studiowałeś u dwóch światowej sławy profesorów: w Katowicach u Wojciecha Świ-

tały, w Salzburgu u Pawła Giliłowa. Czym się różnią ich metody pracy?

– Nie miałem zbyt wielu lekcji z prof. Giliłowem z uwagi na wybuch pandemii w 2020 roku, dlatego trudno mi udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Prof. Giliłow to wspaniały pianista i pedagog, choć muszę przyznać, że jego metody nauczania nie są najbliższe mojej estetyce. Z kolei współpraca z prof. Wojciechem Świłłą układała się znakomicie niemal od pierwszej lekcji. Podziwiam go za ogromną dokładność, która pomogła mi w pracy nad repertuarem oraz pianistycznymi aspektami granych utworów. To niezwykle czytany człowiek i pedagog. Uczęszczałem na różnorakie kursy mistrzowskie, w związku z tym sporo zawdzięczam także innym pedagogom, m.in. Katarzynie Popowej-Zydroń, która otworzyła mnie na muzykę Jana Sebastiana Bacha, Dang Thai Sonowi i Andrzejowi Jasińskiemu.

Kiedy podjąłeś decyzję o ponownym udziale w konkursie chopinowskim?

– Na dobrą sprawę już podczas finałowego etapu konkursu w 2015 roku. Śledząc wystę-

py finalistów, zdałem sobie sprawę, jak wiele jeszcze pracy przede mną, przede wszystkim w zakresie bogactwa dźwięku fortepianu. Zaimponowały mi ogromnie zwłaszcza interpretacje Kate Liu czy Charles'a Richarda-Hamelina. Pomyślałem wtedy, że za pięć lat ponownie wezmę udział w konkursie, jednak najpierw na jakiś czas zrobię sobie przerwę od Chopina i skupię się na innym repertuarze.

Za jedno z twoich szczytowych osiągnięć uważam koncertowe wykonania czterech Chopinowskich scherz. Jak zapatrujesz się na włączenie kompletu tych utworów do konkursowego repertuaru? Zostałbyś zapamiętany przez publiczność już na samym wstępie.

– To dość pomysłowe, choć osobiście wolałbym wykonać bardziej zróżnicowany program, dlatego ograniczę się do prezentacji *Scherza h-moll* op. 20 oraz *Scherza E-dur* op. 54.

Czy potrafiłbyś wskazać czyjś koncert lub muzyczne wydarzenia, które uznajesz za inspirujące?

– Mogę wskazać ich wiele, chociażby recitale Andrása Schiffa i Grigorija Sokołowa w sali NOSPR w Katowicach czy recital Marii João Pires obejmujący nokturny Chopina oraz utwory Debussy'ego. Ogromnie lubię także Gabrielę Montero, a zwłaszcza jej muzyczne improwizacje.

Teraz chciałbym zapytać o to samo, ale w odniesieniu do nagrań i płyt. Może jest album Wojciecha Światały, który zrobił na tobie szczególne wrażenie?

– Jeśli chodzi o mojego profesora, to niezwykle bliski jest mi album z Chopinowskimi *Preludiami* op. 28 wydany przez NIFC. Zafascynowały mnie także *Wariacje na temat Corellego* Sergiusza Rachmaninowa w interpretacji Shury Cherkasskiego. Lubię słuchać nagrań współczesnych i historycznych.

Wspomniałeś o *Wariacjach* Rachmaninowa. To piekielnie trudny utwór, który od jakiegoś czasu masz w swoim repertuarze. Lubisz słuchać innych wykonań dzieł, które prezentujesz przed publicznością?

– Oczywiście! Słucham ich z przyjemnością, to pozwala mi zorientować się, jak wygląda obraz współczesnej pianistyki oraz czym inne interpretacje różnią się od moich muzycznych koncepcji.

A który z twoich występów przyniósł ci najwięcej radości i satysfakcji?

– Zdecydowanie recital w sali Concertgebouw w Amsterdamie w 2018 roku. Po wykonaniu *VII Sonaty B-dur* op. 83 Sergiusza Prokofiewa publiczność zareagowała niezwykle żywiołowo i to było niesamowite przeżycie.

Czy występ w konkursie chopinowskim różni się twoim zdaniem od występów podczas innych konkursów?

– Różnica jest wielka, przede wszystkim z uwagi na presję wywieraną na polskich uczestników, począwszy od zaangażowania dziennikarzy, a skończywszy na licznych komentarzach internautów śledzących to wydarzenie online. Co więcej, możliwość występu w Filharmonii Narodowej jest dla mnie inspirująca. To miejsce historyczne, w którym grali najwięksi mistrzowie.

Wspomniałeś o zaangażowaniu dziennikarzy. Czy jako pianista mógłbyś dać nam wskazówkę, jak zmniejszyć nieco tę presję?

– Pewnych rzeczy się nie uniknie – recenzje, komentarze na gorąco to rzecz oczywista. Jedyne, co mógłbym zasugerować, to prośba o nieco więcej empatii podczas przeprowadzania wywiadów, zwłaszcza w zakresie pytań o emocje towarzyszące pianistom tuż po konkursowym występie.

Czas pandemii jest niezwykle trudny dla artystów. Jak oceniasz przygotowania do konkursu w tych mało sprzyjających warunkach?

– Ten okres można uznać za częściowo zmarnowany: niewielka liczba koncertów, organizowanie konkursów online. Jednak ta specyficzna izolacja skłoniła mnie do bardziej wzmożonej i systematycznej pracy nad repertuarem. Dodam, że poważnie zastanawiałbym się nad udziałem w konkursie, gdybym dowiedział się, że jurorzy nie będą obecni na sali i będą słuchać mnie wyłącznie online.

Czy masz muzyczne plany na czas po konkursie? A może są utwory, które chciałbyś wtedy zaprezentować publiczności?

– Jest kilka koncertów fortepianowych, o których intensywnie myślałem. Marzę o wykonaniu kompletu koncertów Beethovena, przy czym *IV G-dur* i *V Es-dur* muszę się jeszcze nauczyć. Kiedyś rozczytywałem także *II Koncert c-moll* op. 18 Sergiusza Rachmaninowa. Myślę, że chętnie do niego powrócę.

BM

Andrzej Wierciński – ur. 1995, pochodzi z Warszawy, studiował w Katowicach (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego) i Salzburgu (Universität Mozarteum). Jego artystyczna kariera staje się coraz bardziej wyrazista, a droga po najwyżej cenione chopinowskie laury prowadzi go przez szereg konkursowych sukcesów: tylko w 2019 r. przywiózł medale z Wiednia, Paryża i Hongkongu. Jest laureatem Stypendium Artystycznego im. Franciszka Wybrańczyka Fundacji Sinfonia Varsovia, a także Stypendium Artystycznego Krystiana Zimermana oraz Stypendium Artystycznego Yamaha. Wraz ze skrzypkiem Mateuszem Makuchem i wiolonczelistą Claudio Bohórquezem tworzy Penderecki Trio. Artystę reprezentuje Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena.

Oto garść refleksji związanych z tymi polskimi uczestnikami XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie, których wrażliwość i talent imponują mi najbardziej – zaprasza
Dariusz Marciniszyn.

3 października młodzi pianiści z całego świata wezmą udział w przesłuchaniach pierwszego etapu XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Do udziału w nim jury eliminacji zakwalifikowało aż 15 polskich uczestników.

Wielu z nich – dzięki koncertom często dostępnym także w wersji online – już dawno zaskarbiło sobie sympatię melomanów i dziennikarzy.

Wirtuozi i lirycy, czyli mocna stawka Polaków

Mazurki Zuzanny Pietrzak

Już od jakiegoś czasu uznaję Zuzannę Pietrzak za najwybitniejszą reprezentantkę naszej ekipy. Swój talent ujawniła w 2015 roku podczas przesłuchań XVII Konkursu Chopinowskiego. Pamiętam doskonale, jak wielkim zaskoczeniem okazała się wtedy jej liryczna, chwilami wręcz kontemplacyjna interpretacja *Etiudy cis-moll* op. 25 nr 7. Z kolei na początku 2020 roku podczas Ogólnopolskiego Konkursu Chopinowskiego Zuzanna Pietrzak ujęła mnie pełną szlachetności kreacją *Mazurków* op. 41, również za sprawą agogicznych niuansów. Już wtedy pomyślałem, że jej interpretacja jest godna laureata nagrody Polskiego Radia za najlepsze wykonanie Chopinowskich mazurków. Całkiem niedawno na recitalu w Żelazowej Woli doskonale zaprezentowała *Sonatę h-moll* op. 58. Swój olbrzymi potencjał Zuzanna Pietrzak ostatecznie potwierdziła jednak podczas eliminacyjnego minirecitalu 19 lipca tego roku.

Artystka posiada rzadką wśród młodych adeptów klawiatury umiejętność plastycznego dopasowywania różnorodnych pianistycznych środków do poszczególnych chopinowskich gatunków. Takie zabiegi często przynoszą nad wyraz oryginalny efekt, co doskonale obrazują eliminacyjne interpretacje *Nokturnu Des-dur* op. 27 nr 2 oraz

wybranych mazurków z op. 41. Pianistka równie swobodnie czuje się na gruncie form narracyjnych, co tylko zwiększa jej szanse na październikową nagrodę finałową. Nie wyobrażam sobie ostatniego konkursowego etapu bez tej wspaniałej młodej artystki.

Adam Kałduński – etiudy i śpiewność

Z grą Adama Kałduńskiego po raz pierwszy zetknąłem się w 2019 roku podczas 74. Międzynarodowego Festiwalu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Dusznikach-Zdroju. W swoim półrecitalu artysta objawił się jako znakomity interpretator utworów Ignacego Jana Paderewskiego. Słuchając *Menueta G-dur* czy *Nokturnu B-dur*, nie mogłem wyjść ze zdumienia, a kilka godzin po zakończeniu recitalu dotarło do mnie, że tylko sam kompozytor grał te utwory w doskonalszy sposób. Na tym koncercie Kałduński zaprezentował także m.in. *Sonatę b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina, zaskakując słuchaczy lirycznym, a zarazem intelektualnym podejściem do materii muzycznej. Kilka miesięcy później, grając w finale Ogólnopolskiego Konkursu Chopinowskiego, artysta wykreował równie liryczną, a co najważniejsze – stroniącą od zbędnej wirtuozerii koncepcję *Koncertu e-moll* op. 11. Celowy brak wirtuozerii towarzyszył także dusznickiej interpretacji (edycja 2020) kompletu *Etiud* op. 25, co biorąc pod uwagę

małody wiek pianisty, mogło zaskoczyć niejednego słuchacza.

Bez wątpienia za największe atuty interpretacji Adama Kałduńskiego uznać należy wspomniane już wcześniej intelektualne, pełne szlachetności podejście do wykonywanych utworów oraz śpiewny dźwięk, jakim dysponuje ten młody polski muzyk. Po cichu liczę, że w XVIII Konkursie Chopinowskim artysta zdecyduje się na publiczną prezentację kompletu etiud op. 25, z którymi tak świetnie sobie poradził w Dusznikach.

Nieokiełznana Aleksandra Świgut

Na nazwisko Aleksandry Świgut po raz pierwszy natrafiłem w 2009 roku, również na Międzynarodowym Festiwalu Pianistycznym im. Fryderyka Chopina w Dusznikach-Zdroju. Nieczęsto zdarza się, zwłaszcza wśród polskich muzyków, żeby 17-letni pianista – a w tym wieku była wówczas Świgut – w pełni posiadał umiejętność świadomego różnicowania interpretacji muzycznej w zależności od stylu epoki. Kiedy artystka rozpoczęła swój dusznicki recital od wykonania *Sonaty D-dur* KV 331 Wolfganga Amadeusza Mozarta, pomyślałem, że ona tę muzykę ma niemal we krwi. W dalszej części koncertu okazało się, że równie doskonale, a może nawet lepiej radzi sobie z interpretacją wybranych arcytrudnych *Masek* Karola Szymanowskiego. Recital ów uświadomił mi, że mam do czynienia z pianistką o wyjątkowo plastycznej wyobraźni podpartej ogromną muzyczną wrażliwością, zwłaszcza w zakresie kolorystyki i niuansowania dźwięku. Dziewięć lat później podczas przesłuchań Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w Warszawie (2018) Aleksandra Świgut z nawiązką potwierdziła swoją wrażliwość, a co więcej, udowodniła, że na gruncie wykonawstwa na instrumentach dawnych czuje się równie pewnie i swobodnie.

Artystka obdarzona jest wręcz nieokiełznanymi chwilami temperamentem, co sprawia, że jej interpretacje pełne są wszechobecnej swobody i agogiczno-dynamicznych kontrastów. To może przynieść nad wyraz ciekawy efekt chociażby w odniesieniu do wykonania sonaty w trzecim etapie konkursu.

Andrzej Wierciński – wrażliwy wirtuoz

Andrzej Wierciński należał do grona konkursowych faworytów już w trakcie przesłuchań XVII Konkursu Chopinowskiego. Przez następne lata pianista brał udział w renomowanych konkursach, dawał też wiele koncertów

Zuzanna Pietrzak



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Kamil Pacholec ma duże szanse na to, aby znaleźć się w finale

w Polsce i na świecie. Nigdy nie ograniczał się w publicznej prezentacji do repertuaru konkretnych epok, równie dobrze odnajdując się w obszarze muzyki powstałej tak w XVIII stuleciu, jak i w XIX czy XX wieku. Co więcej, doskonały aparat gry i wirtuozowskie zacięcie sprawiają, że artysta chętnie sięga po repertuar wymagający sporej biegłości technicznej, z powodzeniem prezentując wybrane etiudy Ferencza Liszta i Sergiusza Rachmaninowa czy *VII Sonatę fortepianową B-dur* op. 83 Sergiusza Prokofiewa.

Za największe chopinowskie osiągnięcie Andrzeja Wiercińskiego uważam interpretacje czterech scherz i *Mazurków* op. 24.

Adam Kałduński

Mimo pozornie klasycznego ujęcia mazurków pianista eksponuje w tych miniaturach szereg ukrytych polifonii i harmonicznym relacji. Z kolei wykonanie scherz nacechowane jest pierwiastkiem wirtuozowskim, który artysta potrafi skorelować ze szlachetnością i umiarem. Ogromnie żałuję, że ten młody muzyk nie zdecydował się na wykonanie kompletu scherz na XVIII Konkursie Chopinowskim.

Jakub Kuszlik i pierwiastek liryczny

Jakub Kuszlik należy do grona pianistów bez reszty zatopionych we własnym muzycznym świecie. Artyście udało się wypracować in-

dywidualny, choć przy tym oparty o kanoniczny sposób interpretacji język muzyczny. Postrzega grane przez siebie utwory przez pryzmat subtelności i łagodności, a dźwięk, jakim dysponuje, doskonale nadaje się do wyrażenia na klawiaturze tego rodzaju muzycznych idei. Pianista z równym powodzeniem wykonuje dzieła Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Ignacego Jana Paderewskiego i Claude'a Debussy'ego.

Jeżeli uda mu się dotrzeć do przesłuchań półfinałowych, czego ogromnie mu życzę, słuchacze będą mieli okazję usłyszeć jedną z najoryginalniejszych (w odniesieniu do wykonania żyjących polskich pianistów) koncepcji *Sonaty h-moll* op. 58. Grając to dzieło, Jakub Kuszlik zawsze stara się eksponować pierwiastek liryczny, przez co jego wykreowana wizja mocno odróżnia się od znacznej liczby współczesnych nagrań utworu.

Wielu polskich melomanów i dziennikarzy ogromne nadzieje pokłada w Piotrze Alexewiczu, zwycięzcy ostatniego Ogólnopolskiego Konkursu Chopinowskiego. Jestem z Piotrem blisko zaprzyjaźniony, chcąc więc zachować dziennikarski obiektywizm, wstrzymam się od komentarza na temat jego gry.

Dwaj nieobecni

Na koniec warto wspomnieć o dwóch artystach, których decyzją jury nie usłyszymy w październiku. Fakt niedopuszczenia Roberta Maciejewskiego do eliminacji uznaję za jeden z największych skandali w historii konkursu chopinowskiego. Grę Polaka bez najmniejszych wątpliwości określić można mianem pionierskiej, wizjonerskiej i prekursorskiej. Pianista z jednej strony pozwala sobie na sporo brzmieniowych i agogicznych eksperymentów, z drugiej zaś jego estetyka mieści się w ramach ogólnie akceptowanego interpretacyjnego kanonu. Jeżeli za cztery lata jury da szansę temu jakże utalentowanemu indywidualście, może okazać się, że zostanie on jednym z laureatów.

Gra Eryka Parchańskiego – drugiego polskiego konkursowego „nieobecnego” – nacechowana jest ogromną prostotą i naturalnością. Podczas lipcowych eliminacji artysta zaskoczył wielu słuchaczy spontaniczną interpretacją mazurków i *Ballady As-dur*. W gąszczu tak wielu wykonania, często obliczonych wyłącznie na udział w konkursie, gra Eryka Parchańskiego stanowi niezwykle rzadkie zjawisko.

Konkursowe przesłuchania zbliżają się wielkimi krokami. Czy w tym roku nagroda przypadnie któremuś z wymienionych polskich uczestników? Tego im życzę z całego serca. **BM**



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

www.beethoven.org.pl

Olga



ELSNER I JEGO ROMANTYCZNI SPADKOBIERCY

III Festiwal romantycznych kompozycji Warszawa, 3-5 września 2021



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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



INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



WSPÓŁORGANIZATOR:



BEETHOVEN
MAGAZINE



Zadomowiony w salonie,

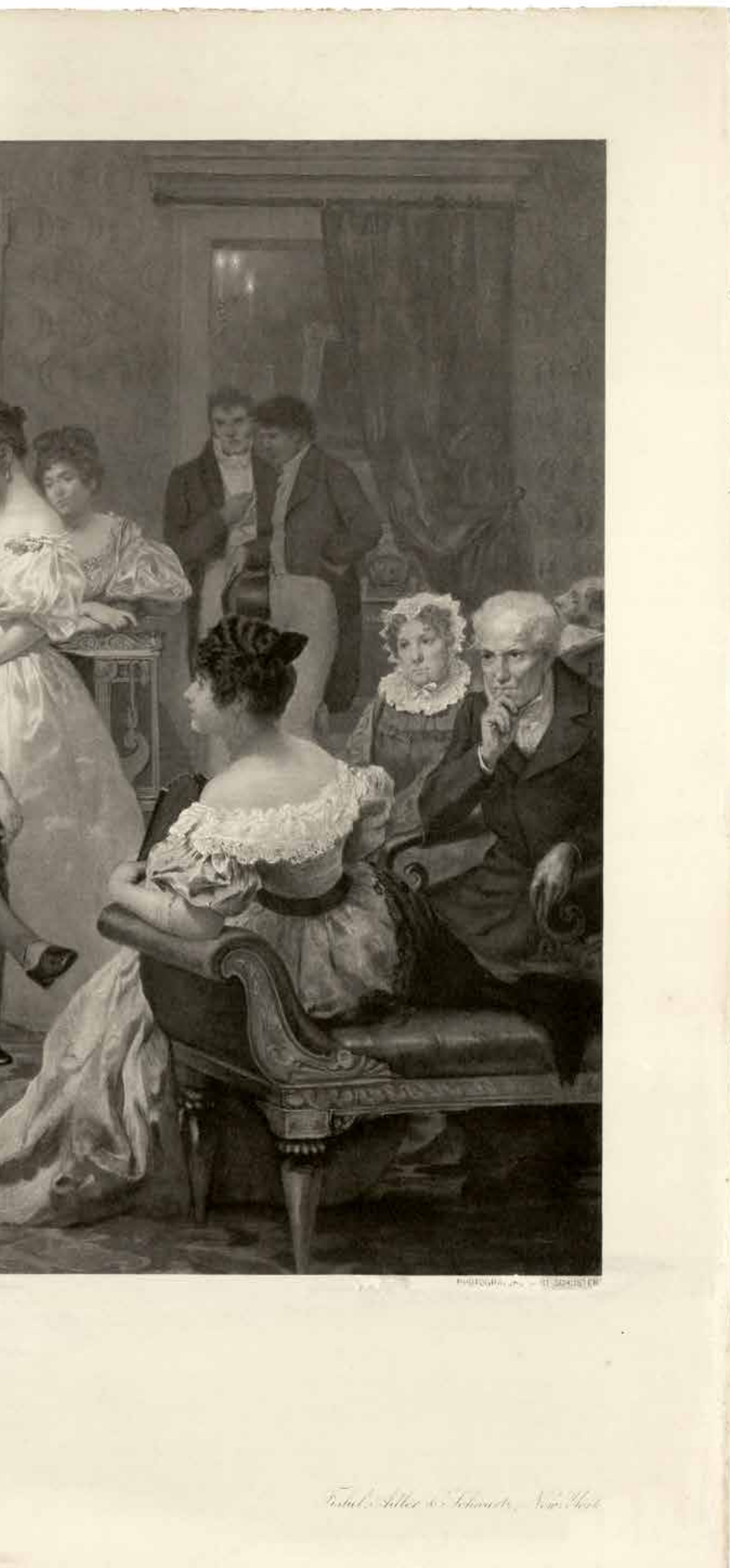


Frédéric Chopin
au Salon du Prince Antoine Radziwiłł 1839

Paul Clusiaux, Berlin

K. Kosiński, Lithogr. Paris

rozmiłowany w bel canto



– Nie można zrozumieć muzyki Fryderyka Chopina bez zrozumienia kultury salonu – mówi **Halina Goldberg**, profesor Indiana University Bloomington, autorka wydanej również w Polsce książki *O muzyce w Warszawie Chopina*.

Anna S. Dębowska: Wyjechała pani z Polski do Stanów Zjednoczonych i dopiero jako doktorantka w City University of New York rozpoczęła gruntowne studia nad kulturą salonów warszawskich czasów Chopina i twórczością muzyczną tego okresu. To trochę paradoks.

Halina Goldberg: – Jestem łodzianką, w Warszawie studiowałam muzykologię, jednak po pierwszym roku rzeczywiście wyjechałam z Polski i ukończyłam studia na City University of New York, później zaś otrzymałam ciekawą ofertę pracy jako profesor w Bloomington – i jestem tu od 20 lat.

Jeśli chodzi o salony warszawskie czasów Chopina, to tym tematem zainteresowałam się, pisząc w latach 90. XX wieku doktorat. Wydana również w Polsce książka *O muzyce w Warszawie Chopina* jest jego późniejszą wersją. I muszę tu podkreślić, że Narodowy Instytut Fryderyka Chopina zainteresował się salonami właśnie pod wpływem moich publikacji.

Pamiętam moją wizytę w nowo otwartym Muzeum Fryderyka Chopina w Roku Chopinowskim – prezentowano wówczas nową ekspozycję. Podeszła do mnie jedna z kuratorek wystawy i zapytała: „Czy to pani profesor Goldberg? Bo my na podstawie pani książki zrobiliśmy całą warszawską część wystawy”.

Ach, więc to tak – to było pani odkrycie?

– Przygotowując tę książkę, pracowałam nad dostępnymi źródłami archiwalnymi i materiałami naukowymi na ten temat, nie tylko muzykologicznymi, przede wszystkim pisanymi przez literaturoznawców, historyków i socjologów. Wtedy zaczęło do mnie docierać, że muzyczne życie Warszawy w ogromnym stopniu toczyło się w prywatnych domach, ale nie było ono w pełni opisane, zwłaszcza gdy dotyczyło Chopina. Salon był dla chopinologów czymś wstydliwym.

Ale dlaczego?

– Z kilku powodów. W historiografii próbowano wyrwać Chopina z salonu i umieścić go w sali koncertowej jako bardziej nobilitującej – salon deprecjonował jego muzykę. To była walka z niemieckim kanonem muzycznym i próba udowodnienia, że Chopinowi należy się miejsce obok Beethovena i Brahmsa.

Z kolei władzom komunistycznym salon nie pasował do narracji o Chopinie – jak wiemy, był z robotnikami na ulicach, walcząc o wolność naszą i waszą. Ironizuję, ale taki przekaz miał powojenny film *Młodość Chopina* zrobiony przez Aleksandra Forda, który umieścił kompozytora pośród rewolucjonistów. Salony były więc wstydliwie chowane.

Nie ulega zaś wątpliwości, że nie można zrozumieć muzyki Chopina bez zrozumienia kultury salonu. A kiedy się bliżej przyjrzałam temu zagadnieniu, okazało się, że w salonach grano często lepszą muzykę niż w salach koncertowych.

Jak to?

– Sale koncertowe w dużym stopniu należały do wirtuozów, a muzyka kameralna, którą uznajemy za najbardziej intymną i wyrafinowaną muzycznie, np. kwartety smyczkowe Beethovena, nie były tam grane. W salach koncertowych odbywały się, jak byśmy dziś powiedzieli, imprezy masowe.

Co ciekawe, ranga i znaczenie salonów nie z malały nawet w wieku XX. Bo spójrzmy – orkiestrowe wykonanie symfonii Gustava Mahlera nawet w XX stuleciu było niezwykle kosztowne, więc rzadko prezentowano je w ten sposób. Arnold Schönberg, mieszkając jeszcze w Wiedniu, regularnie spotykał się z grupą znajomych właśnie w salonie, gdzie grali także symfonie Mahlera w transkrypcjach na zespół kameralny. Temu m.in. służył właśnie salon – cieszą się w nim muzyką, której nie można było usłyszeć w salach koncertowych. Salony straciły na znaczeniu dopiero, gdy pojawiły się nagrania płytowe. Wtedy każdy mógł się zamknąć w swoim pokoju i słuchać indywidualnie.

Szkoda, bo z płytami nie da się muzykować. W salonach muzykowano czynnie, na tym polegała ich wartość kulturowa.

– Zdecydowanie tak. Chopin nie lubił sal koncertowych, za to na salonach czuł się jak ryba w wodzie. Dawał wprawdzie duże koncerty do końca życia, ale gdy tylko sytuacja finansowa mu na to pozwalała, unikał tego. Zmienił swój profil zawodowy – miał być przecież pianistą koncertującym, jednak gdy w pierwszych latach w Paryżu zorientował się, że zdoła utrzymać się z występów w salonach oraz uczenia i wydawania swojej muzyki, ograniczył koncerty w dużych salach. Preferował mniejsze sale, np. ówczesne Salle Pleyel (początkowo na rue Cadet, a później rue Rochechouart), które były znacznie mniejsze od widowni Teatru Narodowego w Warszawie.

Muzyka Chopina przynależy do salonu, podkreślam to jeszcze raz – w sensie gatunków muzycznych, po które sięgał kompozytor, atmosfery, wyrafinowania, jakiego oczekiwał od słuchaczy, jak również akustyki: trzeba brać pod uwagę warunki akustyczne salonu, aby w pełni zrozumieć jego muzykę.

Jak wyglądały warszawskie salony? Zapewne były bardzo zróżnicowane społecznie.

– Wiele z nich miało raczej skromny charakter. Taki salon prowadzili np. Justyna i Mikołaj Chopinowie, gdy mieszkali w Pałacu Kazimierzowskim wraz ze śmietanką intelektualną, profesorami liceum i uniwersytetu. Wiele z tych osób miało duże zdolności muzyczne, np. Ludwika Linde, żona dyrektora liceum, profesora uniwersytetu i autora słynnego *Słownika języka polskiego*, była bardzo dobrą pianistką. Jednak to był bardzo nieformalny, prywatny krąg – rodziny, najbliższych przyjaciół i sąsiadów. I mieszkanie było skromne, mogło pomieścić ok. 30 osób. Mamy rysunek przedstawiający salon Chopinów w Pałacu Czapskich, naprzeciwko Pałacu Kazimierzowskiego. Trzeba za to dodać, że w salonie Chopinów fortepian był – jak się wydaje – lepszy niż w innych salonach tej klasy.

Na drugim biegunie znajdował się książę Konstanty, brat cara, ze swoim dworem w Belwederze. Można sobie wyobrazić, jak wyglądał ten salon, jaka to była przestrzeń i jakie bogactwo w nim panowało. Chopin był tam często goszczony jako dziecko – bawił się z Pawłem, nieślubnym synem Konstantego, i grał na prośbę gospodarzy. To się później zmieniło, bo w ostatnich latach warszawskich Fryderyk obierał się w środowisku wrogo nastawionym do caratu.

A salony polskiej arystokracji?

– Chopin bywał w Pałacu Błękitnym u Zamoyskich, zainteresował się nim też książę Radziwiłł, mąż księżniczki Hohenzollern, zapalony muzyk amator i wiolonczelista, którego odwiedzał w Antoninie. Fryderyk był oswojony od najmłodszych lat z atmosferą salonu, dlatego w Paryżu nie czuł się parweniusem, lecz kimś, kto umie się zachować w otoczeniu ludzi wysoko urodzonych, przedstawicieli rodzin książęcych i królewskich.

Wszystko to miało znaczenie i przygotowywało go do salonów paryskich – wielkość pokoi i pałaców, ich wystrój, meble, instrumenty, na jaki właściciele salonu mogli sobie pozwolić, wreszcie socjeta, która tam gościła.

W Warszawie funkcjonowały też salony czysto muzyczne?

– O, tak! Miały dla Chopina wielkie znaczenie. Prowadzone były przez muzyków, takich jak Joseph Christoph Kessler, który był fantastycznym pianistą wiedeńskim zamieszkałym w Warszawie w ostatnich latach pobytu Fryderyka w tym mieście. U Kesslera grało się bardzo dobrą muzykę, np. kameralistykę Beethovena.

Drugim takim salonem był salon żydowskiej rodziny Wolffów. Józef Wolff był lekarzem i melomanem, jego żona Eleonora – świetną pianistką amatorką. Józef Elsner pisał o jej publicznych występach do niemieckich pism. Wolffowie zapraszali do swojego salonu raz w tygodniu, spotkania były poświęcone wyłącznie muzyce. Warto wspomnieć, że państwo Wolffowie byli dziadkami braci Wieniawskich, Józefa i Henryka.

Czy repertuar salonów Kesslera i Wolffów się różnił?

– W obydwu salonach grano kameralistykę. Natomiast w salonach mieszczańskich i arystokratycznych zwykle przedstawiano repertuar pianistyczny albo wokalny, a więc coś bardziej przystępnego. I wśród owego wokalnego repertuaru dominowało oczywiście *bel canto*.

W programie warszawskiego III Festiwalu romantycznych kompozycji Elsner i jego spadkobiercy znalazł się koncert *Bel canto* w salonie, ale z muzyką fortepianową w wykonaniu Tomasza Rittera.

– *Bel canto* odnosi się oczywiście do repertuaru operowego i dziś kojarzymy je głównie z Bellinim, Donizettim i wczesnym Verdim. Natomiast dla Chopina pierwszą falą inspiracji tym stylem było zapoznanie się z muzyką Gioacchina Rossiniego. Obecnie bardzo rzadko myślimy o *bel canto* w relacji do muzyki Rossiniego, a to dlatego, że zwykle nasza znajomość jego twórczości ogranicza się do *Cyrulika sewilskiego* i *Kopciuszka*. A przecież w późniejszym okresie Rossini pisał opery *seria*, takie jak *Tankred*, *Wilhelm Tell* i *Otello*, które stały się pomostem łączącym tego kompozytora z Bellinim i Donizettim: liryczny śpiew, długa, zgrabna, pełna wdzięku fraza, prowadzona po łagodnym łuku. Puszczam pani fragment opery *Sroka złodziejka*, w której śpiewała Konstancja Gładkowska, ukochana Chopina, w tym wypadku chodzi jednak o wirtuozowską arię tenorową. Elementy z takich arii odnajdujemy w utworach fortepianowych Chopina, szczególnie tych wcześniejszych, utrzymanych w stylu *brillant*. Puszczę też wcześniejszy fragment tej arii – *cantabile* w konwencji *bel canto*. A teraz trio z młodzieńczego *Poloneza b-moll* Chopina. Jak pani słyszy, młody Fryderyk cytuje *cantabile* arii tenorowej ze *Sroki*... z jego charakterystyczną kantyleną i ornamentyką. Normą było wówczas to, że utwory *bel canto* śpiewano w salonie z akompaniamentem fortepianowym, istniały też transkrypcje tych utworów na fortepian solo, bez ludzkiego głosu.



BIBLIOTEKA POLSKA W PARYŻU

Salon Marii Szymanowskiej w Warszawie, 1819, ilustracja z albumu pianistki znajdującego się w Bibliotece Polskiej w Paryżu

W salonach panowała również moda na poloneza.

– Wszystko przerabiano na ten taniec, w związku z tym w prawej ręce pojawiała aria *bel canto*, a w lewej – rytm poloneza.

Skąd wzięła się popularność tego tańca?

– Był obecny w muzyce europejskiej od XVIII wieku, ponadto decydowały względy patriotyczne. Elsner i młodszy nieco od niego Kurpiński przyczynili się do zainteresowania się polonezem, umieszczając go w swoich operach. Dzięki nim repertuar operowy żywił się obficie formą poloneza. Elsner był tutaj prekursorem, jak również Kurpiński, Maria Szymanowska, która jednak zmarła zbyt młodo i zbyt wcześnie, wreszcie rewelacyjny Franciszek Lessel, niezwykle uzdolniony, choć jego talent zmarnował się, gdy kompozytor wrócił z Wiednia do Polski. Całe pokolenie kompozytorów starszych od Chopina pracowało na renomę poloneza. Z czasem zmieniła się też jego funkcja – z użytkowej na patriotyczną. Poczynając od Ogińskiego, polonez zaczął być rozumiany symbolicznie jako dźwięk Polski przedrozbiorowej, miał nostalgiczny i patriotyczny charakter. A jednocześnie wciąż panowała moda na poloneza w Europie. Przykładowo, dzieła operowe Giacomina Meyerbeera z gatunku *grand opera* posiłkowały się rytmem polonezowym.

Czym były salony warszawskie w kontekście społecznym? Czy można porównać to zjawisko do naszych mediów społecznościowych?

– Myślę, że to bardzo dobre porównanie. Wyobraźmy sobie społeczeństwo w czasach bez komputera, telewizji czy radia. Rozrywkę można było znaleźć w teatrach lub należało ją sobie zapewnić same-

mu. Życie towarzyskie, które odbywało się w salonach, poczynając od grania w wista, kończąc na głośnym czytaniu poezji czy nowych powieści, spełniało te potrzeby. My teraz czytamy poezję cicho, dla siebie, a oni doświadczali jej, słuchając – dla nich to był dźwięk.

A kawiarnie?

– One również pełniły tę funkcję, choć salonowe spotkania były z pewnością bardziej intymne. W Polsce salon pełnił jeszcze jedną funkcję, szczególnie po upadku powstania listopadowego i potem styczniowego, kiedy cenzura była jeszcze bardziej okrutna: był schronieniem przed zaborcą i cenzurą. Na pewno dla literatury, ale też dla muzyki, bo pewnych dzieł nie pozwalano wykonywać publicznie, a przypomnę, że Teatr Narodowy zamknięto po powstaniu listopadowym. Nie dawano więc już patriotycznych oper Elsnera czy Kurpińskiego, za to pieśni patriotyczne były często wykonywane w salonach.

Salony miały więc znaczenie towarzyskie, patriotyczne, służyły także wzbogaceniu świata artystycznego – przeznaczone były dla muzyków, aby mogli się komunikować, przegrać z innymi jakiś utwór, którego nie miało się szans usłyszeć na scenie.

Warszawa pierwszych dekad XIX wieku była miastem prowincjonalnym, ale z pani książki wynika, że nie pod względem intelektualno-artystycznym. Diament, jakim był Chopin, został oszlifowany w mieście z syreną w herbie.

– Ówczesnej Warszawy nie można porównać do Paryża, stolicy Europy, miasta, w którym działało niekiedy aż pięć teatrów operowych, a konserwatorium ściągało do siebie najlepszych i wypuszczało fantastycznych muzyków. Z Paryżem nie mógł się równać nawet Londyn ani Wiedeń, który w tym okresie już podupadał z powodu ostrej cenzury cesarskiej. Natomiast w porównaniu z Berlinem, Dreznem czy Lipskiem Warszawa absolutnie nie miała się czego wstydzić. Miasto przeżywało wówczas okres prosperity, który zaczął się po kongresie wiedeńskim w 1815 roku. Ta świetność trwała kilkanaście lat, do wybuchu powstania listopadowego, po którym wszystko to się skończyło – choć rozkwit został zahamowany już wcześniej, po śmierci Aleksandra I i przejęciu władzy przez Mikołaja I, cara o mentalności żandarma. Tym niemniej, był to czas niezwyklego rozwoju literatury, muzyki, teatru, co pokazują m.in. listy samego Chopina – pisał, że biegł z jednego spektaklu na drugi, z opery do salonu, z salonu do księgarni lub kawiarni. Widać, że dużo się działo.

Co było powodem takiego rozkwitu?

– Eksperyment wprowadzony przez Aleksandra I: autonomia, na wpół niepodległe Królestwo Polskie (1815–1830). Cenzura nie dławiła kreatywności (choćby Nowosilcow oczywiście dusił ruchy niepodległościowe). Kultura, ekonomia i sprawy lokalne pozostawały w rękach polskiego rządu, tylko książe Konstanty nadzorował wojsko. Polski rząd [Rada Administracyjna – przyp. red.] wymyślał wspaniałe rzeczy. Choćby Łódź, miasto, z którego pochodzę. Łódź została wymyślona w pierwszych dekadach XIX wieku przez grupę ludzi w rządzie polskim w Warszawie, którzy doszli do wniosku, że trzeba założyć przemysłowe miasto, bo z przemysłem na ziemiach polskich było cienko. Łódź przemysłowa, włókiennicza powstała w wyniku dekretu z roku 1820. To jest przykład świetnych inicjatyw wychodzących od Polaków, kiedy mieli względną autonomię i mogli budować kulturę, gospodarkę i edukację.

Narracje

A propos edukacji – co w tym względzie Chopin zawdzięcza Elsnerowi?

– Bardzo dużo. Zawsze się mówiło o Żywnym, którego młody Fryderyk szanował, ale nie był on szczególnie dobrym nauczycielem. Przede wszystkim był bardziej skrzypkiem niż pianistą, na pewno nie takim pianistą, który mógł Fryderykowi dać coś więcej poza fundamentami gry. Jeden z braci Koźmianów powiedział później, że Żywny nauczał całą Warszawę – i tylko Chopin się czegoś od niego nauczył. Dziwne więc, że o Elsnerze jako pedagogu nie mówi się tak dużo jak o Żywnym. Elsner był tylko dobrym kompozytorem, natomiast rewelacyjnym pedagogiem i organizatorem życia muzycznego. Jest obecny w każdym rozdziale mojej książki o Warszawie Chopina. Zajmował się edytorstwem muzycznym, organizował działalność Teatru Narodowego i Konserwatorium Muzycznego. Pisał opery, kameralistykę, pieśni patriotyczne i religijne. Jeszcze za panowania pruskiego, przed kongresem wiedeńskim, kiedy Ernst Theodor Amadeus Hoffmann mieszkał w Warszawie, wraz z Elsnerem budowali towarzystwa muzyczne w tym mieście. Kiedy obaj pojawili się tu na początku XIX wieku, to była kulturalna pustynia. Co zrobił Elsner? Zakasał rękawy i wziął się do pracy jako organizator instytucji muzycznych.

A jako pedagog?

– Jego zainteresowanie teoriami pedagogicznymi Pestalozzkiego skutkowało bardzo trafnym podejściem do nauczania młodego Chopina. Johann Heinrich Pestalozzi był szwajcarskim reformatorem edukacji zapatrzonym w idee Rousseau, który zmienił stary monastyczny system „ucz się na pamięć, bo jak nie, to dostaniesz po łapach”, który obowiązywał w Europie przez setki lat. Pestalozzi kładł nacisk na szukanie indywidualności ucznia i wychodzenie naprzeciw jego potrzebom. Uważał, że rozum, serce i ręka powinny się łączyć – że musi zawsze panować harmonia między emocjami, intelektem i zdolnościami manualnymi. Wielu uczniów Elsnera odniosło sukces, np. Edward Wolff, wujek braci Wieniawskich, który był słynnym wirtuozem i kompozytorem w Paryżu.

To, jak Chopin kształtował narrację muzyczną, jak operował poczuciem czasu, przenosząc słuchacza w świat fantazji – to właśnie zasługa Elsnera, który swojemu genialnemu uczniowi zawsze nakazywał myśleć formą i architekturą muzyczną, nie tylko figuracją, melodią i pięknymi modulacjami harmonicznymi, których tworzenie przychodziło Fryderykowi ze szczególną łatwością. Tak więc Elsnerowi jako pedagogowi, kompozytorowi i organizatorowi życia muzycznego Warszawy zawdzięczamy naprawdę wiele. **BM**

Halina Goldberg – profesor muzykologii w Indiana University Bloomington, współpracuje też z Jewish Studies Program i Russian and East European Institute. Jest autorką książki *Music in Chopin's Warsaw* (Oxford University Press) i redaktorką tomu *The Age of Chopin: Interdisciplinary Inquiries* (Indiana University Press).

Jako doskonały przykład wykorzystania popularnych melodii do kreowania określonych obrazów o charakterze patriotycznym Karol Kurpiński podaje *Scenę snu* z opery *Król Łokietek* Józefa Elsnera z 1818 r.: „Usłyszysz dwa takty, już wszystko zrozumiesz; serce ci zadrży, uniesiesz się mimo woli”. O kreowaniu patriotyzmu poprzez muzykę na początku XIX wieku pisze **Halina Goldberg** (Indiana University Bloomington).

1.

Cały XIX wiek był dla naszego kraju czasem burzliwym, nie zaskakuje więc fakt, że nawet lokalne kompozycje ilustracyjne, jeśli wierzyć zachowanym źródłom, zazwyczaj odwołują się do wydarzeń o istotnym znaczeniu dla historii Polski. Zwłaszcza gatunek fantazji ilustracyjnych porządkuje takie wydarzenia w spójne historyczne lub alegoryczne narracje. Początkowy wysyp takich kompozycji zbiegł się w czasie z wojnami napoleońskimi i ich konsekwencjami dla polskich ziem. Pierwsze zwycięstwa powstania listopadowego zaowocowały wzrostem zainteresowania muzyką tego typu. Tworzono ją aż do wybuchu I wojny światowej, z kolejną falą w okresie powstania styczniowego lat 1863–1864.

Cechą charakterystyczną instrumentalnych utworów ilustracyjnych publikowanych w Polsce, podobnie jak ich odpowiedników znanych z innych krajów, jest dołączony do partytury tekst, umożliwiający interpretację muzycznej narracji, podczas gdy muzyka ściśle „odmalowuje” przebieg wydarzeń. Stosowane zabiegi kompozytorskie wykorzystują cały repertuar znanych wówczas środków wyrazu wspólnych dla muzyki europejskiej: od appoggiatury wyrażających smutek, po trąbki zapowiadające bitwę i tremola przedstawiające walkę. Znakomitym przykładem może tu być *Bitwa pod Grochowem* Ludwika Glińskiego. To jedna z kompozycji wydanych podczas powstania listopadowego, przedstawiająca starcie wojsk rosyjskich z oddziałami polskimi, broniącymi dostępu na Pragę, do prawobrzeżnej dzielnicy Warszawy. Choć nie wyłoniono wyraźnego zwycięzcy tego krwawego starcia, dla Polaków oznaczało ono wielki sukces, udało się bowiem przeszkodzić Rosjanom w marszu na stolicę. Tekst utworu Glińskiego, zapisany w partyturze w języku polskim i niemieckim, odnosi się do szczegółów taktycznych wydarzenia, a muzyka ilustruje przebieg walk za pomocą typowych środków muzyki batalistycznej. Utwór różni się jednak od większości takich kompozycji wykorzystaniem polskich pieśni patriotycznych: po otwierającym marszu słyszymy *Mazur Chłopskiego* (skomponowany przez Karola Kurpińskiego na cześć wodza powstania, gen. Józefa Chłopcickiego), a pod koniec utworu, w momencie triumfu – nieoznaczony cytat z *Mazurka Dąbrowskiego*.

Stosowanie takich pobudzających wyobraźnię cytatów było nieodłączną częścią ilustracyjnych gatunków muzycznych, zwłaszcza w utworach batalistycznych, w których walczące strony można było zidentyfikować na podstawie znanych narodowych pieśni (np. *Rule, Britannia!* dla oznaczenia Wielkiej Brytanii). Niemniej uważam – i dowodzę tego poniżej – że w polskich kompozycjach wykorzystywano ten zabieg na większą skalę i w dużo subtelniejszy sposób.

patriotyczne

w muzyce Elsnera, Kurpińskiego i współczesnych im kompozytorów



Bogdan Willewalde, *Bitwa o Grochów 1831*

2.

Jeśli chodzi o pomysłowość w wykorzystaniu technik kompozytorskich typowych dla fantazji ilustracyjnych, żaden utwór nie dorównuje subtelności *Grande fantaisie lugubre* pióra Václava Viléma (Wenzla Wilhelma) Würfla, profesora organów i generalbasu w Konserwatorium Warszawskim. Fantazja powstała na fali obchodów upamiętniających dwa ważne wydarzenia 1817 r.: śmierć gen. Kościuszki i pochowanie w krypcie królewskiej na Wawelu szczątków księcia Józefa Poniatowskiego, który zginął w 1813 r. w bitwie pod Lipskiem. Rok później zmarł także gen. Dąbrowski. Tych trzech bohaterów nie łączyły ani konkretne wydarzenia wojenne, ani okoliczności śmierci, ale Würfel stworzył jedno alegoryczne wydarzenie: oto zmarli wodzowie razem odchodzą w zaświaty, a naród opłakuje ich podczas wspólnego pogrzebu.

Relacjonowanie tej historii z perspektywy żałobników pozwala Würfłowi skupić się na ich emocjach: niepokojących przeczeniach, bólu na wieść o śmierci bohaterów, refleksji nad ich przywiązaniem do ojczyzny i wdzięczności, jaką są darzeni. Twórca wykorzystuje tu cały wachlarz środków kompozytorskich – dosłowne ilustracje, poetyckie

ewokacje, odniesienia do toposów i stylów oraz cytaty melodyczne, ale nie skupia się na dosłownym obrazowaniu.

Podobne sposoby budowania muzycznej narracji współcześnie zaobserwował i opisał Karol Kurpiński, profesor Konserwatorium Warszawskiego. W swoim esej *O ekspresji muzycznej i naśladowaniu* z 1821 r. zaleca on cytowanie arii operowych i innych popularnych melodii w dziełach instrumentalnych, zauważając, że „przez częste ich powtarzanie wryły się w pamięć każdego, posłużyć mogą do rozmaitych aluzji”. Podkreśla patriotyczną funkcję takich muzycznych nawiązań: fragment znanego marsza, jak wyjaśnia, przywoływałby obraz oddziałów narodowych, w których wódza otaczają najwybitniejsi polscy wojskowi. Jako doskonały przykład wykorzystania popularnych melodii do kreowania określonych obrazów Kurpiński podaje *Scenę* z opery *Król Łokietek* Józefa Elsnera z 1818 r.: „Usłyszysz dwa takty, już wszystko zrozumiesz; serce ci zadrży, uniesiesz się mimo woli”.

3.

Publikowane w Polsce instrumentalne utwory ilustracyjne pod względem koncepcji i środków kompozytorskich wykazują podo-



Księżę Józef Poniatowski

WIKIMEDIA

bieństwo do opery i innych gatunków muzyczno-teatralnych: melodramatu, sceny lirycznej, świeckiej kantaty. Istotny kontekst tworzą też gatunki sceniczne, postrzegane zazwyczaj jako rozrywka mniej wyrafinowana – *tableaux vivants* (żywe obrazy) oraz melodeklamacje. W fantazjach ilustracyjnych są także wykorzystywane rozwiązania podobne do stosowanych w dużych dziełach orkiestrowych, szczególnie w tzw. symfoniach charakterystycznych.

Na przełomie XVIII i XIX wieku symfonie charakterystyczne były na tyle popularne, że klasyfikowano je jako podgatunek symfonii. Richard Will ocenia, że w latach 1750–1815 powstało ich 225. Ówczesna terminologia służąca klasyfikacji dzieł symfonicznych o treściach pozamuzycznych jest niespójna i obejmuje określenia takie, jak „charakterystyczna”, „obrazowa” i „programowa”. I podobnie utwory instrumentalne, którym towarzyszył opis, nie były porządkowane według jakiegoś spójnego systemu. Przymiotnik „opisowy” (*descriptive*), jakiego zwyczajowo używano w tytułach i w recenzjach angielskich i amerykańskich na temat tego gatunku po 1850 r., w polskich źródłach nie występuje. Częściej do określenia tego typu kompozycji stosowany jest termin „charakterystyczny”. Zatem zarówno terminologia, jak i tematyka, język muzyczny oraz sposób budowania narracji stawiają te utwory blisko symfonii charakterystycznej.

Do najwybitniejszych takich dzieł związanych z Polską epoki napoleońskiej należy *Bitwa pod Mołajskiem* Karola Kurpińskiego, do której prawykonania doszło w 1812 r. w Teatrze Narodowym podczas spe-

cialnego wieczoru zorganizowanego dla uczczenia tego historycznego wydarzenia, lepiej znanego jako bitwa pod Borodino. Z natarciem Napoleona na Moskwę, w którym uczestniczyły też polskie oddziały dowodzone przez księcia Poniatowskiego pomne obietnicy suwerennej Polski, wiązano w Warszawie duże nadzieje. Kompozycja Kurpińskiego reprezentuje typ symfonii batalistycznej, podobnie jak *Grande sinfonie caractéristique pour la paix avec la République française* op. 31 Paula Wranitzkiego z 1797 r. W drugiej części utworu znajdujemy wezwanie do boju, marsze, odgłosy walki i krzyki rannych, jednak sugestywne obrazy przedstawiające noc i poranek przed bitwą pozwalają na zbudowanie bardziej złożonej narracji.

We fragmentach ilustrujących bitwę muzyczny cytat z popularnego *Marsza* zaczerpnięty z historycznej opery Elsnera *Leszek Biały* (1809), przenosi uwagę słuchacza na wojska polskie. To tym *Marszem* w 1809 r. witano w Warszawie księcia Poniatowskiego, a w omawianej kompozycji symbolizuje on obecność Polaków na polu bitwy. Słyszymy go po raz pierwszy, gdy wojska polskie ruszają do boju, i ponownie w finale, gdy akompaniuje on triumfalnemu marszowi, w scenach bitewnych zaś urywki *Marsza* mieszają się z innymi melodiami.

Innym rodzajem utworu „charakterystycznego” jest *II Symfonia c-moll* op. 15 Ignacego Dobrzyńskiego, kolegi Chopina z konserwatorium i – podobnie jak on – studenta kompozycji u Elsnera. Ukończone w 1831 r. dzieło wydano po raz pierwszy w układzie na cztery ręce dopiero 30 lat później, u progu powstania styczniowego jako *Symfonia charakterystyczna w duchu muzyki polskiej*. Kompozytor wykorzystuje tańce polskie – poloneza, mazura i krakowiaka – odpowiednio w częściach I, III i IV. Aby wzmocnić narodowy wydźwięk utworu, Dobrzyński w wydaniu z 1862 r. zastąpił eleganczką część drugą (*Andante grazioso*) *Elegię* (*Andante doloroso*) zapożyczoną z własnego *Sekstetu* op. 39, a opartą na cytacie z *Poloneza Kościuszki*. W tym fragmencie „lament” (zbudowany na początkowym motywie cytowanej pieśni) otacza część centralną (rozwijaną również na motywie początkowym), w której udręka ustępuje miejsca nadziei. W kulminacyjnym momencie, przed powrotem „lamentu”, fraza z *Poloneza Kościuszki* rozbrzmiewa w całej okazałości. W partyturze tego utworu nie ma żadnych słownych wskazówek – w 1862 r. nie mogłyby się one ukazać drukiem – jednak ekspresyjny ładunek tego fragmentu był dla ówczesnych słuchaczy jasny.

4.

Dobrzyński, pisząc *Elegię*, bazował na znajomości patriotycznych melodii wśród rodaków, ugruntowanej m.in. częstym ich wykorzystywaniem w niewyszukanych instrumentalnych utworach ilustracyjnych. Opera oferowała, oczywiście, cały wachlarz muzycznych konwencji i toposów, które można było wykorzystać w narracyjnych kompozycjach instrumentalnych. Szczególnym zainteresowaniem cieszył się melodramat, w którym bohater przemawia przy akompaniamencie muzyki ilustracyjnej. Po 1750 r. melodramat stał się ważnym gatunkiem muzyczno-dramatycznym, który przybierał bądź postać odrębnego utworu dramatycznego (np. *Manfred* Schumanna), bądź sceny w operze (np. scena z *Wilczego Jaru* obecna w *Wolnym strzelcu* Webera).

W XIX wieku często komponowano samodzielne utwory melodramatyczne, cieszyły się one jednak mniejszym prestiżem niż melodramaty operowe. Dziś są to utwory zapomniane, nawet te napisane przez słynnych twórców. Ów brak zainteresowania może wynikać z ilustracyjnego charakteru muzyki oraz związków tego gatunku z teatrem mówionym i okolicznościowymi uroczystościami. W *Ele-*

gii na śmierć Tadeusza Kościuszki Kurpińskiego recytator przedstawia poetycką wizję życia Kościuszki. Deklamacja jest przewidziana w pauzach między fragmentami muzycznymi, w jednym tylko wypadku kompozytor prosi o dopasowanie recytacji do melodii granej przez fortepian „prawie jak podczas śpiewu”.

W najsłynniejszym dziele tego rodzaju w dorobku Elsnera, lirycznej scenie *Powstanie narodu* z 1831 r., kompozytor oprawił wiersz otwierającym marszem i chóralnym finałem. W centrum zastosował muzykę ilustracyjną imitującą uderzenie pioruna i tumult walki, by potem wprowadzić powstającą z martwych postać Ojczyzny, której towarzyszą bohaterowie: Kościuszko, Dąbrowski i Poniatowski, oraz symbole narodowe. Muzyka do tej centralnej sceny nie przetrwała, ale łatwo sobie wyobrazić, że melodie patriotyczne odgrywały tu ważną rolę. Gdy scena alegoryczna przechodzi w rzeczywistość powstania listopadowego, w muzyce pojawia się *Mazur Chłopski*, wykorzystany w omawianej wcześniej *Bitwie pod Grochowem* Glińskiego.

5.

Zarówno Kurpiński, jak i Elsner często pisali utwory okolicznościowe, w których muzyka towarzyszyła recytacjom (wiele z nich dotyczyło tematyki patriotycznej). To kompozycje rodzajowe wszelkiego typu, najczęściej określane mianem świeckich kantat, ale nazywane też scenami lirycznymi bądź melodramatami. Bez względu na klasyfikację dzieła scena alegoryczna z *Powstania narodu* jest niemal identyczna z wcześniej skomponowaną *Sceną snu* z *Króla Łokietka* Elsnera.

Ta scena, chwalona w artykule Kurpińskiego jako przykład umiejętnego posługiwania się melodiami narodowymi w celu przywoływania określonych obrazów, została pomyślana jako główny element dramatyczny owej opery o królu, który zjednoczył podzieloną politycznie Polskę na początku XIV wieku. Podczas *Sceny snu* – w formie melodramatu z narracją jedynie wizualną i muzyczną, pozbawioną słów – jeden z głównych bohaterów opery ma wizję przyszłej Polski (z perspektywy ok. 1300 r.). Na trzech stronach librecista szczegółowo opisał planowaną akcję sceniczną i efekty specjalne. Początkowo ziemia wokół bohatera otwiera się, wyrzucając płomienie i piekielne stwory, z czasem scenę wypełnia idylliczny krajobraz z ptakami i nimfami o wschodzie słońca. Ta niebiańska sceneria towarzyszy następującym po sobie epizodom z pięciu wieków historii Polski, począwszy od panowania Władysława Łokietka (1320–1333), aż po zwycięstwa księcia Józefa Poniatowskiego (1809–1812). Libretto określa też, jaki rodzaj muzyki towarzyszy każdej scenie. Partytura pokazuje, że Elsner nie tylko malował muzyką grozę początku i błogość kolejnej części, ale także, wykorzystując odpowiednie fragmenty własnych oper historycznych, opowiadał o triumfach i porażkach Polski, przywołując odległe dzieje naszego kraju. Do nowszych wydarzeń kompozytor użył pieśni patriotycznych związanych z Kościuszką, Poniatowskim i Dąbrowskim.

Fragmenty artykułu Haliny Goldberg *Instrumentalna muzyka ilustracyjna w XIX-wiecznej Polsce – kontekst, gatunek muzyczny i praktyka wykonawcza* w polskim tłumaczeniu Beniamina Vogla. Pierwotnie ukazał się po angielsku w „Journal of Musicological Research” 2015, nr 34/3. W „Beethoven Magazine” drukujemy tekst dzięki uprzejmości autorki. Podział tekstu wprowadzony przez redakcję.

MUSICAL BRIDGES FESTIVAL ISRAEL-POLAND



www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury, Dziedzictwa
Narodowego i Sportu
pochodzących z funduszu
promocji kultury



MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN
MAGAZINE

Kocham muzykę dawną

– Już samo obserwowanie życia muzycznego w Moskwie, które jest bardzo bogate, a także spotkania z różnymi ludźmi na zajęciach, i studentami, i profesorami o różnych osobowościach i spojrzeniach na muzykę było niezwykle inspirujące – opowiada **Tomasz Ritter**, wirtuoz gry na fortepianach historycznych.

Anna S. Dębowska: Co wydarzyło się w pana karierze od momentu wygrania Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w Warszawie w 2018 roku?

Tomasz Ritter: – Konkurs zmienił skalę mojej działalności koncertowej. Dużo występowałem w Europie, odbyłem podróże do Japonii i Stanów Zjednoczonych. Jeśli chodzi o wykonawstwo historyczne, bardzo cenię sobie, że mogłem grać na różnorodnych instrumentach i z uznanymi zespołami, jak {oh!} Orkiestra Historyczna i Bach Collegium Japan pod dyktando Masaakiego Suzuki, którego znałem jako legendę wykonawstwa historycznego.

Rok po konkursie ukończyłem pięcioletnie studia w Konserwatorium Moskiewskim, dyplom grałem zarówno na instrumentach współczesnych, jak i historycznych. Następnie zdecydowałem się na studia podyplomowe w Hamburgu, tzw. Konzertexamen, u Huberta Rutkowskiego. Mam już zaplanowane egzaminy końcowe. Mamy bardzo dobry kontakt z Hubertem, wynika z niego inspirująca współpraca. Przed pandemią organizowaliśmy rozmaite koncerty i recitale na dawnych fortepianach, choćby we współpracy z Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu, gdzie znajduje się ciekawa kolekcja instrumentów.

Jakie to instrumenty?

– To kolekcja klawesynów i fortepianów z różnych epok. Z wiedeńskich fortepianów jest tam na przykład ciekawy brodmann [Joseph Brodmann – działający w Wiedniu na przełomie XVIII i XIX wieku budowniczy fortepianów – przyp. red.], z innych romantycznych fortepianów pleyel, erard i broadwood, również wczesny steinway. Szczególnie przypadł mi do gustu brodmann, na którym dość często grałem i miałem okazję nawet uczyć.

W Hamburgu jest cała dzielnica kompozytorów (KomponistenQuartier), a w niej muzeum Johannesa Brahmsa z niedawno odrestaurowanym fortepianem stołowym, na którym grywał on sam. Miałem okazję spróbować na nim grać – niezwykle przeżycie.

Co pana fascynuje w dawnych instrumentach?

– Ta fascynacja wpłynęła na mój wybór zawodu – fach dość niepewny i nieprzewidywalny, nie tylko od strony organizacyjnej. Ale cóż robić? Wykonawstwo historyczne szeroko rozumiane intryguje mnie od dawna, nie chodzi tylko o fortepiany, ale o cały ruch zmierzający do przywrócenia autentycznego brzmienia muzyce od renesansu do wczesnego romantyzmu. To wydaje mi się wciąż niesłuchanie świeże i inspirujące, i jako pianista chcę być blisko tego nurtu.

Kiedy pierwszy raz zagrał pan na fortepianie historycznym?

– To było w Pradze, miałem 11 lat i brałem udział w konkursie dla młodych pianistów. W przerwie przesłuchań odbyła się prezentacja klawesynu i fortepianu historycznego, prelegentem był czeski bu-

downicz Petr Šefl. Dużo osób się tłoczyło wokół niego, zwłaszcza uczestników z Azji, i ciężko było dostać się bliżej. Ale tata namówił mnie, żeby poczekać. I kiedy skończyła się część oficjalna, zaczęliśmy rozmawiać z Petrem. Poprosił mnie, żebym coś zagrał na prezentowanym instrumencie – to był fortepian wiedeński z czasów Mozarta, który nawiasem mówiąc „grał” w filmie *Amadeusz* Miloša Formana. Zagrałem więc i zrobiła się z tego lekcja, bo Šefl zaczął mi różne rzeczy tłumaczyć. Z konkursu odpadłem, ale nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Petr się mną zainteresował i zaprosił na kursy pianistyczne do węgierskiego miasta Sopron. Byłem tam wielokrotnie i tam właśnie poznałem mojego przyszłego profesora Aleksieja Lubimowa, a także Malcolma Bilsona i klawesynistę Johanna Sonnleitnera. Oczywiście, uczyłem się w tym czasie normalnie w szkole muzycznej w Lublinie, a potem, po przenosinach do Warszawy, u profesor Iriny Rumiancewej w liceum muzycznym na Krasińskiego, ale bakcyła już połąkłem.

Tamto spotkanie w Pradze – przypadek czy przeznaczenie?

– Ciężko powiedzieć, co by się zdarzyło, gdybyśmy wtedy nie poszli na spotkanie z Petrem Šeflem. Ja wtedy zagrałem sonaty Haydna czy Mozarta, które w szkole przygotowywałem na egzamin, a one na tym instrumencie zaczęły brzmieć tak intrygująco, że się po prostu zachwyciłem.

Po ukończeniu średniej szkoły muzycznej ostatecznie trafiłem na studia do Moskwy, choć Lubimow z początku deklarował, że nie przyjmuje już nowych studentów. Dał się jednak przekonać.

Wszyscy jadą na Zachód, a pan pojechał do Moskwy.

– Tak, nie była to łatwa decyzja, ani dla mnie, ani dla mojej rodziny, tym bardziej że były to studia płatne. Ale zbyt mnie ciągnęło do dawnych fortepianów, a przede wszystkim do profesora Lubimowa, którego spojrzenie na muzykę jest niepowtarzalne. Nie znam drugiej osoby, która z taką wnikliwością, autentycznością i przede wszystkim maestrią wykonywałaby muzykę od choćby wirginalistów angielskich po utwory Cage’a czy ten Holta i Sylwestrowa. Słuchając go, zapominam o „grze na fortepianie”, jest to doświadczenie zdecydowanie głębsze. Jednak rzeczywistość pierwszych miesięcy w Konserwatorium Moskiewskim była trudna, musiałem szybko przywyknąć do nowych realiów. Musiałem się błyskawicznie nauczyć rosyjskiego, aby ominąć tzw. rok przygotowawczy.

Same studia były bardzo ciekawe – dostałem się na Wydział Wykonawstwa Historycznego i Współczesnego w Konserwatorium Moskiewskim, założony m.in. przez Lubimowa i wiolonczelistkę Natalię Gutman. To najmłodszy wydział na uczelni, niezbyt ceniony przez jej zachowawcze kręgi pedagogiczne. Stykaliśmy się z rozmaitymi przeszkodami biurokratycznymi, wydział utracił nawet w pewnym momencie swoją siedzibę w gmachu konserwatorium. Mimo że powinien być wizytówką uczelni, bo wielu jego wychowanków, jak np. Olga Paszczenko, Dmitrij Sinkowski, Maxim Emelyanychev, Maria Uspienska czy Jelizawieta Miller, wygrywało prestiżowe konkursy, m.in. w Brugii czy Bachowski w Lipsku.

Czemu tak się dzieje?

– Bo ten wydział zostawia studentom wybór – i tym się różni od tych starszych, ugruntowanych przez tradycję wydziałów, w których wciąż bardzo istotny jest niepodważalny autorytet profesora, a nie własna droga. W Konserwatorium Moskiewskim panuje duch XIX-wieczny. Pro-



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

fesor jest na piedestale i wszystko, co mówi, jest święte; oczekuje się, że studenci będą wykonywali wszystko tak, jak w przeszłości. Nikt tego nie kwestionuje, nikt nie ma potrzeby własnych poszukiwań, co mnie trochę dziwiło. Hierarchia jest tam bardzo ważna – lecz nie na moim wydziale, gdzie wszystko miało raczej formę otwartą. W tym konserwatywnym otoczeniu byłem więc na wyspie wolności i bardzo dużo mi to dało. Równocześnie miałem wiele okazji, by chłonąć arcyciekawe życie muzyczne – przewracając nuty na koncertach i nagraniach, uczestnicząc w próbach kameralnych i wielkich wokально-instrumentalnych produkcjach. Wiele z koncertów z udziałem profesorów na moim wydziale było premierami rosyjskimi czy nawet światowymi, miałem też okazję poznać kilku kompozytorów i przyjrzeć się ciekawym partyturom, czasem nawet w formie rękopisu.

Przez pewien czas uczył mnie profesor Michaił Woskriesiński, miałem więc również do czynienia z typową rosyjską szkołą pianistyczną, a są to przecież często wykluczające się konwencje. Ale dzięki temu mogłem sobie wyrobić własne zdanie.

Bardzo rozwijające doświadczenia.

– Już samo obserwowanie życia muzycznego w Moskwie, które jest bardzo bogate, a także spotkania z różnymi ludźmi na zajęciach, i studentami, i profesorami o różnych osobowościach i spojrzeniach na muzykę było niezwykle inspirujące.

Ale i sama Moskwa dała mi do myślenia. Jest olbrzymią metropolią, ma swój klimat, swoją multikulturowość, ale taką wschodnią. Mieszka tam przecież bardzo dużo osób z Azji i Zakaukazia, z dawnych republik radzieckich, kontrasty są bardzo duże w tym kotle różnych kultur – w Polsce czegoś takiego nie doświadczyłem. A przy tym wciąż jest tam żywy, gdzieniedzie nawet kultywowany, duch komunistycznej przeszłości. Ja byłem dla nich z Europy, bo wszystko, co leży na zachód od Rosji, to dla Rosjan Europa.

Studia nie zniechęciły pana do wykonawstwa historycznego?

– Wręcz przeciwnie. Wszystko to miało i ma dla mnie jakąś autentyczność, prawdę wewnętrzną, życie. Ciągle w tym coś odkrywam.

Oczywiście, w tym rodzaju wykonawstwa są pewne reguły i maniery przypisane do stylu epoki, ale to są jakby języki, których trzeba się nauczyć, aby potem dość swobodnie się nimi posługiwać. Siadając za klawiaturą fortepianu historycznego, czuję się bliżej muzyki, mam też większą świadomość jej nowatorstwa w danych czasach. Dużo podpowiada instrument. Wyrabia się pewnego rodzaju intuicja. Puzzle zaczynają się składać w organiczną całość i wiele kompozytorskich zapisów, niezrozumiałych, gdy gra się na fortepianie współczesnym, staje się jasne i logiczne. Na instrumencie historycznym bardzo ważne jest poczucie czasu, które jest zupełnie inne niż na Steinwayu czy Yamasze, bo mechanika instrumentu jest inna, więc i dźwięk jest inaczej skonstruowany – krótszy, o innym wybrzmieniu, a to z kolei prowokuje inną retorykę gry. Mnie te instrumenty uczą słuchać. Gdy siadam potem do współczesnego, zauważam, ilu decyzji i wyborów wykonawczych dokonywałem przedtem nieświadomie. Słyszę, dokąd tak naprawdę „ciągnie” fortepian współczesny i jakie są jego wady.

Tytuł pana recitalu to *Wokalne inspiracje*. Na czym one polegają w muzyce fortepianowej początku XIX wieku?

– Wszystkie utwory są blisko związane z muzyką wokalną. Nie tylko operową, bo będzie też trochę inspiracji pieśnią salonową, np. Schubert w opracowaniu Liszta, a także ludową. Zagram coś u nas nieznanego: *Wariacje na temat rosyjskiej pieśni* Wasilija Karaułowa, rosyjskiego klasyka z czasów Mozarta i wariacje współczesnego mu Jana Ladislava Dusseka na temat pieśni *Shepherds, I have lost my love*. Elsner i jego *Polonez E-dur na temat uwertury do opery „Lodoiska” Rodolphe’a Kreutzer’a* też jest dość wczesną stylistycznie, klasycyzującą pozycją.

Natomiast fantazje Nowakowskiego i Fontany mają stricte wirtuozowsko-romantyczny charakter. Pojawi się też drobiazg Chopina – miniaturowe opracowanie arii *Casta Diva* Belliniego.

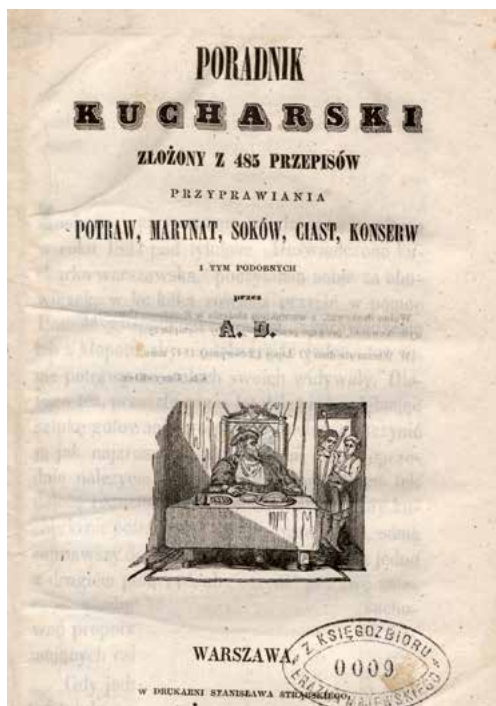
Jest też ciekawostka – *Rule Britannia!* i *God Save the King* w rytmie poloneza, bo tak owe angielskie pieśni, w tym hymn państwowy Wielkiej Brytanii, zechciał usłyszeć Karol Kurpiński.

– Myślę, że zostały one przez niego „spolszczone” na rodzimy rynek, by Polacy chętniej mogli sobie pomuzykować. Polonez był wówczas tańcem niezwykle popularnym – to rodzaj dowcipnej miniatury.

Do wykonania wszystkich tych utworów wybrałem fortepian Broadwooda z 1847 roku z kolekcji Andrzeja Włodarczyka. Znam dobrze ten instrument – powinien dobrze ująć całe spektrum utworów. Broadwoody mają bardzo długie i bogate basy oraz dyszkant, a „góra” często jest w nich słabsza, jednak kolorystyka ich brzmienia jest niesamowita, a paleta barw niezwykle szeroka i wzbogacająca brzmienie harmoniczne – każdy składnik akordu ma swoją barwę. To dodatkowo wzmacnia urodę tej muzyki. **BM**

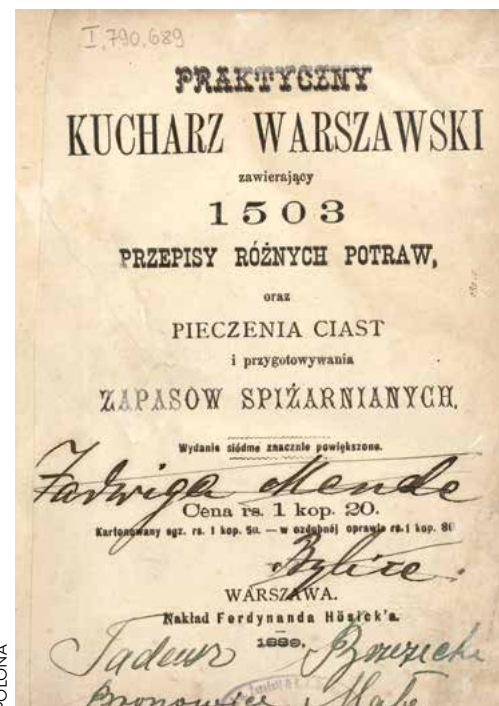
Tomasz Ritter – urodził się w 1995 roku w Lublinie. Zwycięzca I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w Warszawie (2018). Studiował w Konserwatorium Moskiewskim im. Piotra Czajkowskiego u Michaiła Woskriesińskiego (fortepian), Marii Uspienskiej (klawesyn) i Aleksieja Lubimowa (fortepian historyczny). W 2019 roku Narodowy Instytut Fryderyka Chopina wydał płytę, na której znalazły się jego konkursowe interpretacje kompozycji Karola Kurpińskiego i Fryderyka Chopina.

W piątek 3 września 2021 roku Ritter wystąpi z recitalem w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie na III Festiwalu romantycznych kompozycji.



Warszawa Chopina kulinarnie

Jadano w niej parmezan, oliwę, trufle, kasztany, ananasy, tak popularne, że wkrótce zaczęto je w Polsce uprawiać w specjalnych szklarniach zwanych ananasarniami.



Po przeprowadzce do Warszawy w październiku 1810 r. rodzina Chopinów spotkała się z inną kulturą kulinarną niż na polskiej prowincji. Elementy tradycji mieszały się w niej z nowinkami wielkiego miasta. Ekstrawaganckie bankiety praktykowano jeszcze w pałacach wielkich rodów magnackich, ale kuchnia codzienna była już bardzo uproszczona i odchudzona. Obiadowano o godzinie 12, wieczorzano o 18; w dniach, gdy bywano w teatrze, jadano jeszcze jeden, późniejszy posiłek wieczorny.

Oprócz struktury posiłków zmieniały się również produkty – cielęcina i wołowina zastępowały dziczyznę, większy był dostęp do żywności importowanej; w Warszawie jadano parmezan, oliwę, trufle, kasztany, ananasy, tak popularne, że wkrótce zaczęto je w Polsce uprawiać w specjalnych szklarniach zwanych ananasarniami.

Wpływy wschodnie, między innymi wszechobecne do niedawna „korzenie”, czyli przyprawy, ustępowały miejsca kuchni subtelniejszej, elegantszej, o wpływach francuskich.

W domostwach zaprzyjaźnionych rodzin Skarbków, Dziewanowskich, Łączyńskich, a także samych Chopinów – którzy prowadzili przecież pensję dla chłopców i zapewniali im także wikt – młody Fryderyk miał okazję skosztować klasycznych dań mieszczańskiej kuchni polskiej: barszcz, rosół, sztukamięs, zrazy, flaki. Jadano wówczas także dania obce, na przykład ślimaki, zupę żółtą, włoski makaron, sznycel po wiedeńsku.

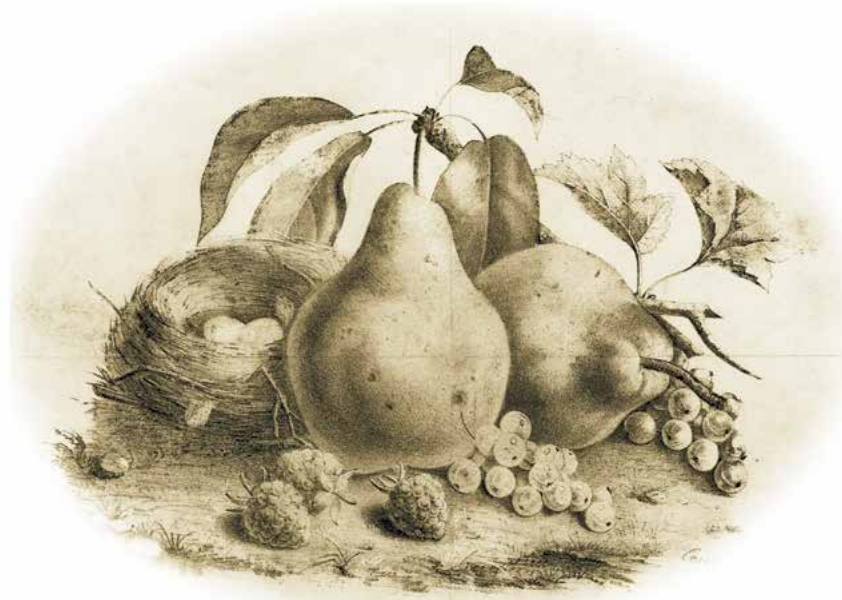
Innym ważnym elementem edukacji gastronomicznej młodego Chopina stały się restauracje i kawiarnie, które w Warszawie lat 20. i 30. XIX w. były bardzo już w modzie. W 1822 r. w stolicy działało już

90 kawiarni. Duży wpływ wywarli najlepsi cukiernicy, w większości Włosi lub Szwajcarzy. Można bez przesady powiedzieć, że jedyną smakoszowską namiętnością Chopina była gorąca czekolada.

Tak jak w Paryżu czy Wiedniu modne kawiarnie stawały się centrami kultury, dokąd przychodzi się, by przyglądać się innym i by przyglądano się nam, rozmawiać o sztuce i literaturze, narzucać własne idee.

Ulubionym napojem gorącym była kawa, importowana do Polski od XVII w.; kupowano ją w zielonych ziarnach i palono według potrzeby; znawcy odróżniali nawet kawę paloną na blasze albo w naczyniach glinianych, uważaną za znacznie smaczniejszą.

Fragmenty z książki Wojciecha Bońkowskiego *Chopin Gourmet*, NIFC 2015



Masońskie tajemnice księcia Poniatowskiego i architekta Pniewskiego

Loża masońska wtopiona w willę architekta Bohdana Pniewskiego, tajemnicza grota, w której lekkomyślny brat ostatniego króla Polski oddawał się uciechom, rzeczka, o której istnieniu dawno zapomniano. To intrygujące okruchy przeszłości pozostawione przez czas, który odmienił okolice dzisiejszej ulicy Książęcej.

Jerzy S. Majewski



Bernardo Belotto, zwany Canaletto, *Widok na Warszawę z tarasu Zamku Królewskiego* (1774), obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Stanisław Wasylewski, dziś nieco zapomniany znawca dziejów arystokracji przełomu XVIII i XIX wieku, o Kazimierzu Poniatowskim, najstarszym bracie Stanisława Augusta, był jak najgorszego zdania. „Kazimierz wyrastał na pasożyta ani Bogu, ani ludziom nieprzydatnego” – oceniał w książce *Na dworze króla Stasia*. Po zdobyciu korony przez Stanisława Augusta książę Kazimierz opływał w zaszczyty. Nie zasłużył się jednak dobrze Rzeczypospolitej. Brał pieniądze od Rosjan, solidnie wzbogacił się na pierwszym rozbiórze Polski (1772), a w czasie konfederacji barskiej namówił Austriaków do zajęcia starostwa spiskiego. Austriacy chętnie tam wkroczyli, a wychodzić nie zamierzali.

Twórca ogrodów

Po pierwszym rozbiórze skompromitowany Kazimierz Poniatowski sprzedał godność podkomorzego i wycofał się z polityki, by rzucić się w wir zabaw i hulanek. W najbardziej rozrzutnej, zapamiętałej w rozrywkach epoce w dziejach dawnej Polski był najlekkomyślniejszym z lekkomyślnych. Można oceniać go bardzo krytycznie. Był jednak dzieckiem swojej epoki. Może i przerastał innych w próżniactwie, lecz był na tyle za-

możny, by móc sobie na to pozwolić. Czas spędzał całkiem przyjemnie: był bibliofilem, miłośnikiem ogrodów i koneserem pięknych kobiet. Zresztą, być człowiekiem oświecenia tkwiącym jeszcze korzeniami w epoce rokoka oznaczało konieczność budowania, urządzania wnętrz, zakładania ogrodów i wypełniania ich pawilonami.

Zacytujmy raz jeszcze Wasylewskiego: „Podkomorzy (...) sprowadził armię ogrodników, architektów, sztukatorów i tapicerów. Budowała się tak wspaniała przystań książęcego próżniactwa, świątynia rozkoszy niefrasobliwej i zbiorowisko równie dziwacznych, jak niesmacznych pomysłów. Klomby, wyspy, minarety tureckie i chińskie pawilony. Sielskie chałupinki i ruiny zamków, łaźnie, oranżerie, grotty i kaskady (...). Budowała Czartoryska swoje Powązki i świątynie Sybilli. Rujnowała się Radziwiłłowa na Arkadię, a król majątki topił w Łazienkach – Kazimierz Poniatowski, książę podkomorzy nie chciał być od nich gorszy. Brakowało mu wprawdzie gustu i wyczucia, ale za to miał największą w Polsce ananasarnię” – pisał z przekąsem Wasylewski.

Historyk pomieszał nieco chronologię. Kazimierz Poniatowski niekoniecznie w swojej

pasji ogrodniczej naśladował innych. Natomiast sam był naśladowany przez wielu. Nie odgrywa to jednak w naszej opowieści większego znaczenia. Zapamiętałość, z jaką tworzył ogrody i otaczał się sztuką, tworzyły wartość samą w sobie. Warszawskie ogrody nie ustępowały w tym czasie parkom w innych europejskich centrach kultury. Były świadectwem niezwykłego rozkwitu sztuki w dobie panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Góra i Książęce

Jeszcze przed pierwszym rozbiorem i sprzedażą godności podkomorzego, w roku 1771 Kazimierz Poniatowski zwrócił się do znakomitego architekta Szymona Bogumiła Zuga ze zleceniem zbudowania dla niego rezydencji na Solcu. Stworzył tam pałac i park, które nie tylko olśniewały, ale też stanowiły początek rozmaitych zjawisk w ówczesnej sztuce polskiej. Niestety, nie dotrwały nawet do końca XVIII stulecia.

W 1776 roku obszar parku i rezydencji Poniatowski zaczął poszerzać o ogród Na Książęcem, zaś od roku 1779 – Na Górze. Oba te ogrody rozdzielał głęboki wąwóz obecnej ulicy Książęcej, którym wciąż jeszcze ściekał



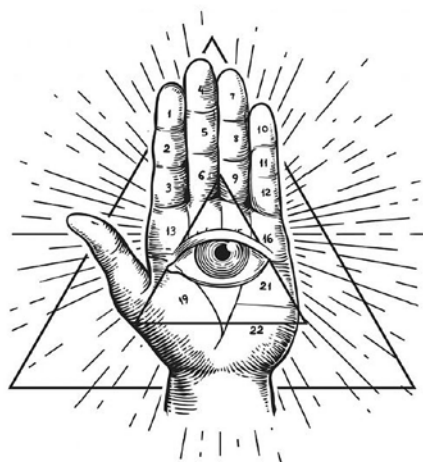
WIKIMEDIA

Książę Kazimierz Poniatowski, brat króla

potok Żurawka. Była to rzeczka wypływająca z okolic obecnego placu Starynkiewicza. Na planach miasta z przełomu XVIII i początku XIX wieku widać, że w rejonie obecnego narożnika Książęcej z Nowym Światem przerzucony był nawet murowany most liczący aż 23 metry długości. Dziś po Żurawce nie ma śladu. Jej skanalizowane ujście do Wisły nadal można jednak zobaczyć na wysokości ulicy Wilanowskiej, a w piwnicach dwustu-letnich kamienic u zbiegu Nowego Świata i placu Trzech Krzyży raz na jakiś czas wybija woda.

Ogród jak łoża

Wygląd rezydencji Na Górze opisał prof. Marek Kwiatkowski w książce *Architektura mieszkaniowa Warszawy*. Ta część ogrodu ukształtowana była geometrycznie. Wznosił się tu duży drewniany dom zwany gospodą, będący tak naprawdę siedzibą księcia Kazimierza Poniatowskiego. Budynek obiegał daszek, a w środku mieściły się sala taneczna, bilardowa, szynk i gabinet. Jak pisał Kwiatkowski, przebywanie w tym budynku pokrywało się ze stylem życia księcia nastawionego na konsumpcję dóbr doczesnych. W pobliżu nad jarem stał pawilon ozdobiony dorycką kolumnadą. Dziś jest on dość powszechnie utożsamiany z łożem masonską. Zarówno król Stanisław August Poniatowski, jak i bliski mu krąg rodzinny zgłaszał akces do wolnomularstwa. Istniał dość silny związek pomiędzy ówczesną historią masonerii w Polsce, a dążeniem części arystokracji do reformy państwa i nowych urządzeń ustrojowych odwołujących się zarówno do rozumu, jak i konsensusu społecznego. Wolnomularstwu Rzeczpospolita zawdzięczała wiele osiągnięć reform Sejmu Czteroletniego z Konstytucją 3 maja na czele. Jednak rola masona Kazimierza Poniatowskiego w tym dziele reformy była raczej żadna. Rzecz jednak w czym innym – w ostatnich dekadach



WIKIMEDIA

Symbole masonskie z XVIII wieku

XVIII wieku istniała wyraźna zbieżność pomiędzy funkcją ogrodu a łożem masonską. I ogród, i łoża służyły jako miejsce spotkań, zadumy i ucieczki. Ogrody, nawet te nieotoczone płotem, były miejscami wyizolowanymi, do których wstęp mieli jedynie wybrani. Wolnomularzom argumentów na wspólny rodowód łoży i ogrodu dostarczał sam Stwórca pojmowany jako wielki architekt. Jak pisał Mikołaj Gliński w artykule *Prawdziwe oblicze masonerii* [dostępny na stronie Culture.pl – przyp. red.]: „Ogrody obok architektury były jednym z ulubionych źródeł inspiracji i symboli wolnomularskich. Dla masonów stanowiły przestrzenie symboliczne, pozwalające jednostce rozwinąć tkwiące w niej dobro i miłość, a także potrzebę wolności. Takie oświeceniowe i wolnomularskie wyobrażenie o harmonii między człowiekiem a naturą daje się odnaleźć na obrazach Jana Piotra Norblina i rysunkach Zygmunta Vogla”.

Wreszcie, pisząc o tym miejscu, trzeba wspomnieć, że członkiem łoży był sam architekt Szymon Bogumił Zug. W przypadku budynku łoży Na Górze jedno z wejść, wiodące m.in. przez podziemny tunel, pozwalało na stworzenie aury tajemniczości.

Projektowane przez Zuga ogrody Poniatowskiego tak się podobały, że architekt otrzymywał od arystokracji zlecenia na zakładanie kolejnych.

Śmierć na łonie

Powróćmy jednak do drewnianej „gospody” Na Górze. To w niej w roku 1800 zmarł Kazimierz Poniatowski. Jak powiadano, osiemdziesięcioletni starzec „rozkoszne swe zakończył życie” na łonie młodszej o 35 lat pięknej pani Agnieszki Truskolaskiej. W testamentie przyznawał, że słodziła mu ona starość, a jej miłość dawała mu „jedyną konsolację” [pocieszenie – przyp. red.]. Truskolaska była znakomitą aktorką. Zade-



MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

biutowała na scenie w 1774 roku, a od momentu otwarcia gmachu Teatru Narodowego na placu Krasińskich grywała pierwszoplanowe role, zdobywając pozycję wiodącej aktorki. W swym fachu była wszechstronna – grała zarówno role komiczne, jak i tragiczne, śpiewała też w operze. Jak pisał historyk Zbigniew Kuchowicz: „Jej nazwisko stanowiło magnes ściągający publiczność. Zdarzało się, że podczas spektaklu tłumy wręcz oblegały scenę, tłocząc się na stojąco”. Zaś kronikarz dawnej Warszawy Antoni Magier pisał o niej tak: „Wyborna ta aktorka (...) przy pięknej swej postaci ciała celowała jeszcze na teatrze



Jan Piotr Norblin, *Widok na Pałac na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie (1794)*, obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

cudną grą swych oczu”. Być może właśnie te oczy tak oczarowały „konesera” kobiet Kazimierza Poniatowskiego, że bez reszty oddał jej swe serce, spędził z nią ostatnie lata życia i w testamencie przepisał na nią srebra, obrazy i karety.

Pniewski: pałac księcia artysty

Po śmierci księcia podkomorzego oba budynki wielokrotnie przebudowywano i z XVIII-wiecznych murów bardzo niewiele pozostało. Pawilon z domniemaną lożą masonską zachował jednak schodzącą ku ziemi dorycką kolumnadę, do której w la-

tach 1936–1938 architekt Bohdan Pniewski dostawił własną modernistyczną willę. Píše o niej Marek Czapelski w fundamentalnej monografii *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*.

Z istniejącej budowli Pniewski pozostawił jedynie od zewnątrz w niemal niezmienionej formie najstarszą partię pawilonu na zboczu skarpy. Najniższą kondygnację tworzyła wspomniana dorycka galeria, w której architekt ulokował pracownię. Rozbiórka portyku od strony frontowej umożliwiła wytyczenie w tym miejscu planowanej wtedy ulicy – alei Na Skarpie. Reszta willi to współczesny mo-

dernistyczny budynek. Z jednej strony klasycystyczna dorycka kolumnada, z drugiej masywna ściana sprawiająca wrażenie kamiennego muru obronnego. Całość zwieńczona cofniętą ostatnią kondygnacją o gładkich ścianach nakrytą żelbetowym daszkiem cienkim jak kartka papieru. Jednym słowem operowanie kontrastami – stary i nowy, zażytkowy i nowoczesny, gładki i wykonany z kamiennej rustyki dom.

Odrębną opowieść stanowiły wnętrza, w których nie brakowało motywów ludowych, tak całkiem współczesnych, jak i przetworzonych historycznych.

WIKIMEDIA



Symbole masonskie

WIKIMEDIA



„Przebudował świątynię masonów i zamieszkał w niej” – mówiło się o Bohdanie Pniewskim. Willa architekta przy alei Na Skarpie w Warszawie zbudowana ok. 1937 roku

Równie tajemniczy, jak powtarzana legenda o łoży, jest napis wyryty w kamiennym murze: „SCANDIVS/DDAR/FX/T.AMRC+”. Zdaniem niektórych historyków sztuki nie znaczył on nic. W książce Marka Czapelskiego odnajdujemy jednak rozszyfrowanie tego rebusu. W tradycji rodzinnej Pniewskiego w wolnym tłumaczeniu brzmi ono: „Pnący się przebudował świątynię masonów i zamieszkał w niej”. Jeśli znamy znaczenie napisu, widzimy, jak Pniewski, budując willę (dziś własność Muzeum Ziemi), tworzył wokół niej aurę tajemnicy. Jako architekt sam siebie określał „murarzem”. Zacytujmy tu jeszcze fragment książki Czapelskiego: „Komfortowo urządzona willa (...) stawiała się scenografią spektaklu, w którym Pniewski kierował się na dziedzica wolnomularskich tajemnic (...), być może nawiązując również do masonskiego dążenia do doskonałości (kamień nie ociosany). Wkrótce zresztą nabrało to nieoczekiwanego wydźwięku wobec wzrostu nastrojów antymasonskich i wymuszonego sytuacją samorozwiązania Wielkiej Łoży narodowej polskiej w 1938 r. Z drugiej strony pojawia się w domu Pniewskiego ostentacja bliska XIX-wiecznemu pałacowi księcia-artysty”.

Grota Elizeum

Ale to nie domniemana loża masonów jest największą tajemnicą obu parków księcia podkomorzego. Jest nią raczej grota Elizeum. Dziś nie jest już tym samym, czym była niegdyś, jednak ukryte pod ziemią ceglane mury ocalały. Miasto i Muzeum Narodowe, na którego terenie znajduje się grota, nie bardzo wiedzą, co z nią zrobić, a co jakiś czas pojawiają się pomysły na jej wykorzystanie. Z wielu powodów nie jest to łatwe. Służyła ona przecież zachciankom i fantazji

księcia podkomorzego, stanowiąc najbardziej chyba interesujący składnik założenia ogrodowego Na Książęcem. Wiele też mówi o ówczesnym guście artystycznym i obyczajowości doby oświecenia.

Spójrzmy na grotę oczami angielskiego historyka i dyplomaty Williama Coxe’a. Kazimierz Poniatowski po zmroku przyprowadził do niej Anglika i jego towarzyszy. Najpierw spacerowali po ogrodzie. To było jak spacer po wiejskiej Arkadii. W pobliżu nie było widać zbyt wielu budynków. Szmerzał potok, szumiały drzewa, świecił księżyc, a Warszawa z perspektywy tego miejsca była odległa i nierealna, choć zabudowa posuwała się wzdłuż Nowego Świata aż po dzisiejszy plac Trzech Krzyży. W blasku księżyca zasiedli na ławeczce z mchu, a chwilę potem księżę wprowadził gości do krętego korytarza ukrytego w skarpi. Tak doszli do drewnianych drzwiczek, które wydały się Coxe’owi niczym wejście do lichej chatki. Jakież czekało go zaskoczenie. „Drzwi nagle się otworzyły i ujrzelśmy się we wspianalej, przecudnie oświetlonej sali. Była to rotunda z przepyszną kopułą o najpiękniejszej symetrii. (...) Wtem wśród ogólnego podziwu olśnił uszy nasze koncert niewidzialnej orkiestry. Szukaliśmy daremnie, skąd pochodziły tony, gdy na środku sali nakryły się stoły, z taką szybkością, że wydały się, jak gdyby zaczarowane. Nigdy nie spędziłem przyjemniejszego wieczoru” – pisał Anglik.

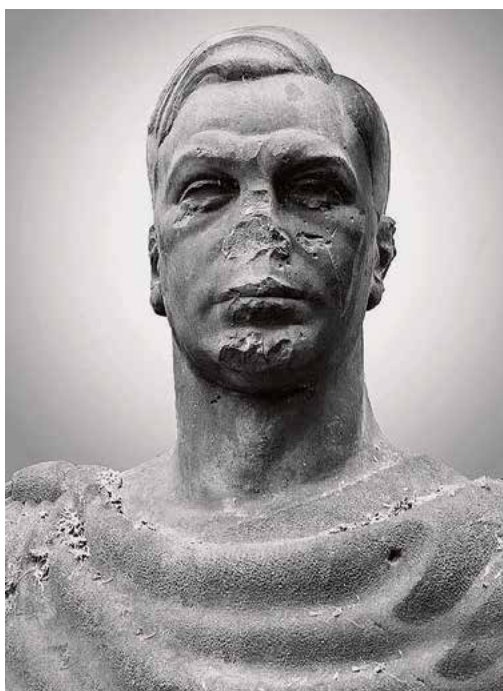
I oto właśnie chodziło w tej architekturze. Aby wyrzucić ją jak największe wrażenie. Kontrast ciemnego ogrodu i oświetlonej groty wypełnionej muzyką, a potem jeszcze nieoczekiwane zamienionej w miejsce bankietu musiał imponować, nawet przybyszowi z Anglii, która stanowiła niedościgniony wzorzec romantycznych parków i wielkopańskich re-

zydencji. Światło świec odbijało się w gładkich jak skóra, marmoryzowanych ścianach. Wokół podziemnej rotundy Zug zaprojektował wnętrza stanowiące rodzaj minigabinetów ze wstawionymi do nich sofami. Ich ściany zdobiły freski przedstawiające triumfy Amora, Sylena i Bachusa oraz scenę zwycięstwa carycy Katarzyny Wielkiej w wojnie z Turcją. Miejsce dla muzyków zostało sprytnie ukryte, by dźwięki niewidocznej orkiestry rozchodziły się pod kopułą. Schowano też wejście do długiego tunelu, który łączył grotę z dość oddaloną od niej kuchnią. Sam budynek kuchni z zewnątrz potraktowany został jak pawilon ogrodowy. Przypominał niewielki meczet z wyrastającym ponad nim wysmukłym minaretem, w którym ukryto komin. Dotrwał do końca II wojny światowej.

Nazwa Elizeum nie była przypadkowa. Nawiązywała do mitologicznej podziemnej siedziby prawych dusz i wiecznej wiosny. Tu rolę muz grały kochanki księcia – Józefka Bodachowska, a później Agnieszka Truskolaska.

Posiadłość pierwszej z książęcych kochanek, zwaną czarnooką Józefką, sąsiadowała od południa z ogrodami Poniatowskiego. Ciągnęła się wzdłuż skarpy od ulicy Wiejskiej aż po Rozbrat i dochodziła do okolic obecnej ulicy Górnośląskiej. Pałacyk Bodachowskiej usytuowany był w głębi posesji w pobliżu skarpy. Poniżej jej stoku rozciągał się romantyczny ogród z nieregularną sadzawką, łazienką i altanką. Założono go zapewne w drugiej połowie lat 80. XVIII wieku.

W XIX wieku górna część parku uległa dużym przeobrażeniom. To Poniatowski zapisał ogród swojej kochance, którą wydał za koniuszego królewskiego Piotra Zapolskiego. W tym miejscu koniecznie trzeba dodać,



Popiersie Bohdana Pniewskiego, obecnie znajduje się w holu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej

że ciąg parków kontynuowany był w południową stronę miasta. W miejscu, gdzie dziś znajduje ambasada Niemiec, książę Stanisław Poniatowski, bratanek króla Stanisława Augusta, wznosił wysublimowaną artystycznie rezydencję Ustronie, jednak po upadku Rzeczypospolitej wyemigrował do Rzymu, a jego warszawski pałac szybko stracił blask, stając się najpierw koszarami, a ostatecznie zupełnie znikając z powierzchni ziemi.

Po II wojnie światowej Bohdan Pniewski rozbudował kompleks gmachów sejmowych, zespół otwartych budynków, pod którymi swobodnie przepływa przestrzeń (choć dziś ogrodzone są zasiekami i niedostępne). Sejm RP znajduje się dokładnie w miejscu dawnych ogrodów Józefki Bodachowskiej, kochanki Kazimierza Poniatowskiego.

Z innych ogrodów i pałaców realizowanych dla księcia pozostały jedynie kolumnada domniemanej łoży masońskiej i grota Elizeum. Dwa okruchy po wielodaniowej uczcie, którą były inwestycje budowlane rozrzutnego księcia. Jestem przekonany, że gdyby – z pożytkiem dla naszej kultury – w całości przetrwały rezydencje na Solcu, Górze i Książcem, dziś ocenialibyśmy Kazimierza Poniatowskiego głównie przez pryzmat jego dokonań artystycznych. Niestety, starły je z powierzchni ziemi dziejowe burze, do których wywołania książę podkomorzy sam przyłożył rękę. **BM**

Jerzy S. Majewski – dziennikarz, publicysta, warszawianista, historyk sztuki, autor i współautor kilkudziesięciu książek. Przez wiele lat pisał o historii Warszawy na łamach stołecznego dodatku „Gazety Wyborczej”. Prowadzi blog „Miasta rytm”, w którym opisuje „artystyczne podróże po Warszawie i reszcie świata”.



Bogata i różnorodna oferta kulturalna to jeden z rozpoznawalnych znaków Zabrze – miasta proponującego różnorodne wydarzenia i atrakcje o randze międzynarodowej. Oferta kulturalna Teatru Nowego, Domu Muzyki i Tańca, Filharmonii Zabrzeńskiej, Miejskiego Ośrodka Kultury, Muzeum Miejskiego i innych działających w mieście instytucji jest wyjątkowo bogata i plasuje Zabrze na wysokiej pozycji na mapie kulturalnej Śląska. Kluczem do bogatego spektrum propozycji stanowią ludzie aktywni i twórcy, animatorzy kultury oraz oczywiście artyści.

To właśnie w Zabrzu odbywają się tak wyjątkowe wydarzenia, jak m.in. Międzynarodowy Festiwal im. Krzysztofa Pendereckiego, Międzynarodowy Festiwal Organowy, Festiwal Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona” czy Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena.

Nasze miasto jest także organizatorem cenionych w Europie sympozjów i konferencji, takich jak np. Konferencja Międzynarodowa o Dziedzictwie Przemysłowym i Turystyce oraz Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Kultura Europy Środkowej”.

Z pewnością jedną z najcenniejszych perełek na polskiej mapie kultury jest Dom Muzyki i Tańca, który każdego roku gości ponad sto tysięcy widzów. Występowali tu tacy artyści jak: Artur Rubinstein, Plácido Domingo, Leonard Cohen, Jose Carreras, Katie Melua czy Bonnie Tyler. Prawie ćwierć tysiąca premier ma już na swoim koncie Teatr Nowy w Zabrzu, który od lat organizuje ciesząc się wielkim uznaniem publiczności i krytyków Ogólnopolski Festiwal Dramaturgii Współczesnej „Rzeczywistość przedstawiona”. Zabrze to jedno z trzech śląskich miast posiadających własną filharmonię. Z orkiestrą koncertowali m.in. Krystian Zimerman, Wiesław Ochman, Andrzej Hiolski, Grażyna Brodzińska, Grzegorz Witelberg czy Małgorzata Walewska.

Rzeczywistość, w której już niemal od roku przyszło nam żyć, znacząco wpłynęła również na dostęp do wydarzeń kulturalnych i funkcjonowanie instytucji kultury. W dobie pandemii szczególnego znaczenia nabiera rola działającej w strukturach Centrum Informacji Kulturalnej Telewizji Zabrze, która, współpracując z poszczególnymi instytucjami kultury, umożliwia dostęp do ich oferty na swojej antenie oraz w wirtualnej przestrzeni.



**MAŁGORZATA
MAŃKA-SZULIK,
PREZYDENT ZABRZA**

The rich and diverse cultural offer is one of distinguishing signs of Zabrze – the city offering various events and attractions of international importance. The cultural offer of the New Theatre, House of Music and Dance, Zabrze Philharmonic, Municipal Cultural Centre, Municipal Museum and other institutions operating in the city is exceptionally rich and places Zabrze on a high position on the cultural map of Silesia. Active and creative people, culture animators and, of course, artists are the key to the rich spectrum of proposals.

It is in Zabrze that such unique events as, among others, Krzysztof Penderecki International Festival, International Organ Festival, "Presented Reality" Festival of Contemporary Dramaturgy or Ludwig van Beethoven Easter Festival take place.

Our city is also the organizer of symposia and conferences valued in Europe, such as e.g. Industrial Heritage and Tourism International Conference and International Scientific Conference in the series "Culture of Central Europe".

Certainly the House of Music and Dance, which hosts over one hundred thousand spectators each year, is one of the most valuable jewels on the Polish cultural map. Artists such as Arthur Rubinstein, Plácido Domingo, Leonard Cohen, Jose Carreras, Katie Melua and Bonnie Tyler performed here. Almost a quarter of a thousand premieres have already been performed by the New Theatre in Zabrze, which for many years has been organizing "Presented Reality" Polish Festival of Contemporary Dramaturgy, highly appreciated by the audience and critics. Zabrze is one of three Silesian cities with their own philharmonic. Among others Krystian Zimerman, Wiesław Ochman, Andrzej Hiolski, Grażyna Brodzińska, Grzegorz Witelberg and Małgorzata Walewska gave concerts with the orchestra.

The reality, in which we have lived for almost a year, has also significantly influenced the access to cultural events and functioning of cultural institutions. In the time of pandemic, the role of Zabrze Television operating within the structures of Cultural Information Centre, which cooperates with individual cultural institutions and enables access to their offer on its air and in virtual space, is gaining special importance.



WIKIMEDIA

Arc du Carrousel

Już na przełomie XVIII i XIX wieku Napoleon Bonaparte planował przebudowę Paryża. Przyszły cesarz marzył o nowoczesnej stolicy, której budowie byłyby świadectwem jego potęgi. Swoje fascynacje czerpał z architektury starożytnego Rzymu. Choć gruntowna przebudowa Paryża rozpoczęła się dopiero w połowie XIX wieku, trudno wyobrazić sobie to miasto bez obiektów wzniesionych na polecenie cesarza Francuzów. Oto Paryż, jaki zobaczył Fryderyk Chopin, gdy zamieszkał w ówczesnej stolicy świata – pisze dr **Andrzej Giza**.

Plac Gwiazdy, obecnie Charles'a de Gaulle'a, pośrodku Łuk Triumfalny



WIKIMEDIA

W stronę potęgi i na wzór Rzymu

Wraz ze zburzeniem Bastylji rewolucjoniści uwolnili państwo od ciężaru przeszłości, wprowadzając kraj w okres gwałtownych przemian. Jednak po zakończeniu rewolucji Francja znalazła się w kryzysie gospodarczym i politycznym. Napoleon, dążąc do utrwalenia porządku społecznego gwarantowanego poprzez ustrój I Republiki, zmuszony był kontynuować wojny w obronie zdobyczy rewolucji. Nie bez znaczenia była możliwość korzystania z najpotężniejszej armii przełomu XVIII i XIX w. Jej sukcesom sprzyjał wielki autorytet, jakim Napoleon cieszył się wśród żołnierzy. To właśnie dwustutysięczne wojsko dało mu największe zwycięstwo odniesione w 1806 r. pod Austerlitz. Bitwa trzech cesarzy, w której zginęło blisko 10 tys. francuskich żołnierzy, stała się punktem zwrotnym w historii Francji za rządów Napoleona I. Dla uczczenia triumfu – oraz klęski sił austriacko-rosyjskich – z rozkazu Bonaparte'go w Paryżu podjęto budowę kilku architektonicznych arcydzieł.



WIKIMEDIA

Bonaparte w pamiętniku ze św. Heleny napisał: „Chciałem, aby Paryż stał się czymś bajecznym, kolosalnym”. Nowy typ architektury zaproponowali jego architekci – Percier i Fontaine, czego dobrym przykładem jest odcinek ulicy Rivoli z charakterystycznymi arkadami prowadzony wzdłuż ogrodu Tuileries. Po prawej widać XVII-wieczny Pavillon de Marsan wchodzący w skład prawego skrzydła Luwru.

Łuk Triumfalny na placu Gwiazdy i na placu Karuzeli

Najważniejszy z nich to właśnie Łuk Triumfalny (Arc de Triomphe) na placu Gwiazdy (obecnie Charles'a de Gaulle'a), budowla o nie-spotykanych – nawet w okresie cesarstwa rzymskiego – rozmiarach. Monument ten miał zaświadczać o potęgze armii Napoleona i gloryfikować jej zwycięstwo wśród mieszkańców i przyjezdnych. Łuk Triumfalny zachwyca neoklasycystycznym kostiumem architektonicznym. Z pewnością obiekt jest najbardziej monumentalną budowlą, jaką pozostawił po sobie Bonaparte. Wysoki na 50 metrów, szeroki na niemal 45 metrów, liczący blisko 23 metry głębokości wznosi się na placu-rondzie, od którego odchodzą centralne aleje miasta. Ten układ urbanistyczny w formie gwiazdy jest zresztą protoplastą podobnych rozwiązań komunikacyjnych powstających w kolejnych latach. Bonaparte osobiście przewodniczył konkursowi na pomnik dedykowany jego niezwyciężonej armii. Priorytetem był dla niego

rozmach przyszłej budowli, która miała dominować w pejzażu zachodniej części Paryża.

Budowę niezwyklego monumentu według projektu Jeana F. Chalgrina rozpoczęto w pierwszej połowie 1806 r. Ponieważ masa przyszłego pomnika, który tworzą cztery potężne arkady ustawione zgodnie z kierunkami świata, liczyła 100 tys. ton, łuk wymagał potężnych fundamentów zakotwiczonych blisko 10 metrów pod ziemią. Chalgrin postawił na elegancką prostotę. Temu służył m.in. wybór jasnego kamienia jako okładziny elewacji. Napoleon I nie doczekał końca budowy, która ze względów politycznych trwała aż 30 lat. Prace ukończono w 1836 r.

W 1806 r. Napoleon nakazał również budowę łuku triumfalnego na placu Karuzeli (Arc de Triomphe du Carrousel) przed pałacem Tuileries, będącym jedną z rezydencji cesarza. Wzorowany na rzymskim pomniku Konstantyna łuk przy placu Karuzeli zaprojektowali



Kościół La Madeleine wzorowany na rzymskim Panteonie. Tutaj odbyła się msza żałobna za Chopina

Charles Percier i Pierre Fontaine. Podobnie jak jego „większy brat” i ten obiekt gloryfikuje zwycięską armię Bonapartego. Wysoka na 19 metrów, szeroka na 23 metry, licząca 7 metrów głębokości budowla została ukończona w 1808 r. To świetnie zaprojektowany lekki pomnik zwieńczony kwadrygą według pomysłu François Bosio. Warto zaznaczyć, że początkowo zdobiła go nie rzeźba francuskiego artysty, ale kwadryga z fasady bazyliki św. Marka w Wenecji (zwrócona przez Francuzów w 1815 r.).

Kolumna z przetopionych armat

Także z inicjatywy Napoleona w pierwszej dzielnicy Paryża powstał obelisk, którego pierwowzorem była rzymska Kolumna Trajana. Kolumna Vendôme, wzniesiona przy placu o tej samej nazwie w latach 1805–1810, ma 44 metry wysokości i 3 metry średnicy. Zdobiące ją płaskorzeźby prowadzone spiralnie ku górze przedstawiają chwałę wojsk napoleońskich. Jak głosi legenda, płytki z płaskorzeźbami zostały odlane z brązu przetopionego z armat ze zwycięskiej bitwy pod Austerlitz (1805). Na szczycie obiektu znajduje się posąg Napoleona wzorowany na przedstawieniach rzymskich cesarzy. Schody wewnątrz kolumny prowadzą na znajdującą się tuż poniżej posągu platformę.

Przy placu Vendôme zajmował swoje ostatnie paryskie mieszkanie Fryderyk Chopin, które znajdowało się w budynku o nazwie Hôtel Baudard de Saint-James (obecnie Chaumet). Lokum było słoneczne, a kompozytorowi pomogli je znaleźć przyjaciele. Wprowadził się tam 9 września 1849 r., zmarł 17 października.

La Madeleine – tam, gdzie pożegnano Chopina

W rok po pamiętnym zwycięstwie pod Austerlitz armia napoleońska zmierzyła się z siłami zbrojnymi Prus w wojnie, którą Napoleonowi wypowiedział Fryderyk Wilhelm III. Przeciwnicy Francji nie mieli jednak dostatecznych mocy, aby złamać Wielką Armię Bonapartego. Zwycięstwo to miała upamiętnić neoklasycystyczna Świątynia Chwały przypominająca kolejnym pokoleniom o potęgze cesarza Francji i sile jego armii. Po przegranej kampanii w Rosji w 1812 r. Napoleon zarzucił jednak myśl o takim przeznaczeniu budowli, a po jego upadku stała się ona kościołem św. Marii Magdaleny.

Świątynia ta liczy 108 metrów długości, 43 metry szerokości i 30 metrów wysokości, a swoją architekturą bezpośrednio nawiązuje do monumentalnych antycznych świątyń rzymskich. Kościół zaprojektowany przez Pierre’a-Alexandre’a Vignona posiada krepidomę złożoną z 27 stopni, w jej centrum znalazła się cella. Portyk świątyni zdobią 52 kolumny. Podobnie jak rzymski Panteon paryska świątynia nie posiada okien, a światło wpada do wewnątrz przez trzy okulusy. Ten zabieg jest nieprzypadkowy – pionowe słupy światła miały w metafizyczny sposób oddawać cześć pamięci poległych żołnierzy Napoleona. W okresie budowy kościoła św. Marii Magdaleny stojący w prostej linii od niego Pałac Burbonów zyskał nową, klasycystyczną fasadę – całość wraz z Łukiem Triumfalnym zaświadczać miała o potęgze nowożytnego cesarza Francji.

Warto przypomnieć, że w kościele św. Magdaleny 30 października 1849 r. odbyły się uroczystości żałobne po śmierci Fryderyka Chopina. Podczas nabożeństwa wykonano na organach *Preludia e-moll* i *h-moll* oraz *Requiem* Mozarta.



WIKIMEDIA

Place Vendôme z kolumną odlaną z armat spod Austerlitz.

Fryderyk Chopin mieszkał pod nr. 12 przez ostatnie miesiące swojego życia

Dobry gospodarz wielkiego miasta

Napoleon, dążąc do wykreowania Paryża na nową stolicę Europy, nie poprzestał jedynie na wznoszeniu monumentalnych budowli. Cesarz, który czerpał z wiary i energii swoich poddanych, chciał im zapewnić bardziej funkcjonalne życie w stolicy. Budował nowoczesne arterie komunikacyjne (m.in. rue de Rivoli), pasáže handlowe, sklepy, ogrody czy cmentarze (m.in. Père-Lachaise). Zaniebane dotąd brzegi Sekwany przeobraziły się w eleganckie bulwary. Za wizjonerskie rozwiązanie można uznać budowę kanału de l'Ourcq – nie tylko dającego paryżanom dostęp do wody pitnej, ale w istotny sposób wspomagającego rozwój gospodarczy stolicy.

Kiedy Napoleon objął władzę we Francji, Paryż nosił cechy ciasnego średniowiecznego miasta, w którym dominował architektoniczny chaos. W okresie swoich rządów Bonaparte w istotny sposób go zmodernizował i rozpoczął jego przeobrażenie w nowoczesną metropolię. Obiekty wzniesione na przestrzeni pierwszej i drugiej dekady XIX wieku w istotny sposób poprawiły komfort życia paryżan, zaś klasycystyczne pomniki chwały Napoleona są dziś monumentalnymi potęgami kultury Francji. **BM**

dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

**Już wkrótce
nowa płyta!**



WIKIMEDIA

Piotr Michałowski, Napoleon na koniu

**„Kameralistyka
w mocy brzmienia”**

Józef Władysław Krogulski

Ignacy Feliks Dobrzyński

Józef Elsner



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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

WSPÓŁORGANIZATOR:



MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena

Interpretacje Krystiana Zimermana i Simona Rattle'a są najgłębiej przemyślane. Nie realizuje się tak skomplikowanego projektu, tylko po to, aby powstał. Pianista wyciągnął wnioski z doświadczeń sprzed 30 lat, dyrygent sięgnął do swoich. O nowym w dorobku Zimermana nagraniu koncertów fortepianowych Ludwiga van Beethovena pisze **Adam Rozlach** (Polskie Radio).



Krystian Zimerman w 2020 roku

Muzyczna korona Zimmermana na 250. rocznicę urodzin Beethovena

Zdarza się, że na bieg ważnych wydarzeń niespodziewanie wpływają okoliczności zewnętrzne. Kto mógł przypuścić, że tak atrakcyjnie zapowiadający się Rok Beethovena związany z 250. rocznicą jego urodzin zejdzie na dalszy plan, ba – zniknie wręcz z programów wielu instytucji muzycznych, i to na całym świecie – z wyjątkiem 25. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie, który odbył się online wiosną tego roku. Pandemia koronawirusa postawiła cały świat na głowie, dotknęła wszystkie nacje, pozbawiła życia wielu ludzi.

Odważna próba z myślą o Beethovenie

Pod koniec ubiegłego roku każdy podróżny przyjeżdżający do Anglii musiał przejść obowiązkową kwarantannę, a także przestrzegać licznych obostrzeń sanitarnych, w tym zachowywać tzw. dystans społeczny. Występy artystów odbywały się sporadycznie. Krystian Zimerman, który wraz z Deutsche Grammophon zamierzał na Rok Beethovena nagrać komplet jego koncertów, zaplanował w związku z tym wiele terminów występów, podczas których mógłby sprawdzić interpretacyjne pomysły. Zagrał więc kilka razy w Niemczech, bodaj też w Szwajcarii, jednak większość koncertów nie doszła do skutku. Dodatkowo, właśnie wtedy na Wyspach Brytyjskich zaczął szaleć nowy szczep koronawirusa. Dzięki nieprawdopodobnej determinacji zainicjowany i od dawna planowany przez Zimmermana projekt został jednak zrealizowany – na przekór wszelkim przeciwnościom i ogromnym wysiłkiem wszystkich stron: solisty, sir Simona Rattle'a za dyrygenckim pulpitem i muzyków znakomitej London Symphony Orchestra, nie mówiąc o całym sztabie nagraniowym i organizatorach prób, rejestrowanych koncertów i wielu sesji nagraniowych. Rattle podsumował wszystkie te działania, twierdząc, że „było w tym wysiłku coś, co niemal pasuje do Beethovena – trud to przecież część jego stylu”...

Zimerman i Rattle, uważani wspólnie za wybitne muzyczne autorytety, nagrali wcześniej trzy wspólne płyty dla DG: *I Koncert d-moll* Johannes Brahmsa, *Koncert Witolda Lutosławskiego* oraz *II Symfonię „The Age of Anxiety”* Leonarda Bernsteina. Ich wyjątkowe relacje opierają się na wierności tym samym wartościom i wzajemnym szacunku. Magazyn „Gramophone” pisał o „nadzwyczajnej więzi”, wyrażając uznanie dla ich „porywającego poczucia artystycznej misji”. Jak powiedział Rattle: „Kiedy zaczynaliśmy razem pracować, mieliśmy poczucie pełnej, naturalnej komunikacji. Zerkam na niego, ale tak naprawdę nie muszę: czujemy nawzajem, kiedy każdy z nas weźmie kolejny oddech”.

Beethoven po raz wtóry

Było to zarazem drugie nagranie koncertów Beethovena dokonane przez Krystiana Zimmermana, po pierwszym z przełomu lat 80. i 90. ubiegłego wieku zarejestrowanym w Wiedniu z tamtejszy-

mi filharmonikami pod batutą Leonarda Bernsteina. Razem zdążyli nagrać trzy ostatnie koncerty, a po śmierci dyrygenta pozostałe dwa – *C-dur* i *B-dur* – pianista poprowadził sam od klawiatury w roku 1991. Jak wyznał: „Bernstein dał mi wtedy pewność siebie, abym odważnie prezentował swoje interpretacje, wprowadzając muzyczne idee, które były całkowicie nowatorskie. Niemal takie samo podejście odnalazłem również u Simona Rattle'a”.

Interpretacje Zimmermana i Rattle'a są najgłębiej przemyślane. Doświadczenia solisty i dyrygenta zdają się tu być kluczowe – nie realizuje się tak skomplikowanego projektu, tylko po to, aby powstał. Pianista wyciągnął wnioski z doświadczeń sprzed 30 lat, dyrygent sięgnął do swoich, równie bogatych – nagrywał te dzieła m.in. z Alfredem Brendlem. Niewątpliwie mózgiem, ale i sercem tego przedsięwzięcia był Krystian Zimerman, który – jak słyszymy w każdym momencie – realizuje to, co zamierzył, co proponował dyrygentowi i muzykom LSO podczas rozmów i prób. Oczywiście, potem był żywioł żywego grania i pewnie nie wszystko, co się wcześniej zaplanowało, można było zrealizować w stu procentach. Sporą przeszkodą w realizacji niuansów muzycznych, o której mówił mi sam pianista, była trudność komunikacyjna, ponieważ kontakt solisty i dyrygenta z muzykami usadowionymi z przyczyn sanitarnych na całej sali był odczuwalnie ograniczony. Aby zachować odpowiedni dystans, orkiestra została bowiem rozmieszczona w poprzek Jerwood Hall dawnego kościoła św. Łukasza. Rozdzielonych ekranami ochronnymi muzyków grających na instrumentach smyczkowych dzieliło półtora metra, a grających na instrumentach dętych drewnianych i blaszanych nawet dwa metry. „Czasami odnosiło się wrażenie, jakby się wysyłało sygnały dymne ponad górami” – komentował Simon Rattle.

Brzmienia smyczków LSO, notabene prowadzonych przez Romana Simovica, jednego ze zwycięzców Konkursu im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, niebiańsko stapiały się z fortepianem, co doskonale słyszeć było zwłaszcza w wolnych częściach koncertów. Wspaniali byli soliści LSO. Wejścia klawirzysty Chrisa Richardsa, jego pięknie grane solówki, rodziły wręcz wzruszające przeżycia – tak było np. w trzeciej części *Koncertu c-moll*. Podobnie zjawiskowe były interwencje oboistki Juliany Koch w tym samym ogniwie. Koch zachwycała i imponowała niezwykłą kreatywnością, często jakby wychodząc naprzeciw wspomnianym wcześniej trudnościom przestrzennym. Najwyżej oceniam jednak współpracę Zimmermana w skali makro, jego intuicyjne dostosowanie się masowością gry do bogactwa brzmieniowego orkiestry – najlepiej dowodzi tego bodaj *III Koncert*, ale tak było i w cudownych kontrastach *solo-tutti*, choćby w *IV Koncercie G-dur*. To pianista był głównym motorem muzycznego dziania się, to on wskazywał muzykom kierunek estetyczny, sugerował barwy, agogiczne różnicowanie czy skalę wielkich kulminacji. Jest przecież wielce wrażliwym artystą, wyczulonym na barwę i brzmienie, na ich nieskończone niuanse. Cudowne pokłady wrażliwości słyszałem w jego wstępie do drugiej części *III Koncertu*, zaraz potem jak natchnieni muzykowali londyńscy symfonicy. Malarskie wręcz były dialogi fortepianu z fletem czy fagotem. A wszystko to realizowane z autentyczną miłością do muzyki.

Katedra św. Szczepana w Wiedniu na obrazie Rudolfa Rittersa von Alta (1832). Urodzony w Bonn Beethoven 40 lat życia spędził w Wiedniu, gdzie skomponował swoje najważniejsze dzieła, w tym pięć koncertów fortepianowych, których był pierwszym publicznym wykonawcą na wiedeńskim gruncie (z wyjątkiem *V Es-dur*). Interesował się również mechaniką fortepianów budowanych w wiedeńskiej fabryce Antona Waltera



Czas zmienia podejście, pasja trwa

Nas interesuje tu jednak różnica w podejściu Zimmermana do koncertów Beethovena – wczoraj i dziś. O pierwszej różnicy mówił niedawno sam pianista: „Gdy byłem małym chłopcem, ustawiłem figurkę Beethovena na fortepianie i pamiętam moje podświadome przeświadczenie, że był to sędziwy twórca i stary człowiek. Dziś mam siedem lat więcej niż Beethoven miał kiedykolwiek i wiele ciepłych uczuć w stosunku do niego jako mojego młodszego kolegi. Kiedyś grałem *I Koncert* jako bardzo poważny utwór, dziś już tak o nim nie myślę. Nagle mogę się bawić, grając go lżej, z większą radością”.

Istotnie, choć czas trwania poszczególnych części *Koncertu C-dur* są mniej więcej podobne, w pierwszej części „wiedeńskiego” nagrania różnicę wprowadza jedynie o trzy minuty dłuższa kadencja, która – poprzez zróżnicowaną treść – dodaje tej części powagi, ale i wirtuozowskiego rozmachu. W nagraniu „londyńskim” od początku słyszy się większą radość gry, pogodny nastrój, a na pewno nieporównanie większą lekkość brzmienia. To chyba kluczowa różnica – właśnie brzmienie.

Zimerman nagrał komplet koncertów Beethovena na specjalnie przygotowanym fortepianie wzorowanym na instrumentach z epoki. Po ich zbadaniu pianista, który dysponuje głęboką praktyczną wiedzą na temat ich mechaniki, opracował różne ustawienia klawiatury dopasowane do poszczególnych koncertów. Kiedy po orkiestrowym wstępie w *Koncert C-dur* wchodzi solista, jesteśmy wręcz uderzeni brzmieniem jakby starego, historycznego instrumentu, a to przecież współczesny Steinway. Przy okazji od razu zachaczam też o *Koncert G-dur*, bo jak czytamy w biuletynie wytwórni Deutsche Grammophon, Zimerman, w przekonaniu, że *IV Koncert* można było napisać tylko na instrument Antona Waltera, stworzył klawiaturę o odpowiadających temu fortepianowi cechach. „Jedną z rzeczy, które uwielbiam w Krystianie, jest jego niekończąca się ciekawość. Tu chce mieć barwę wczesnego fortepianu, ale moc i możliwości nowoczesnego instrumentu, dającego mu to, co najlepsze

z obu światów. Jego klawiatura stworzona do *IV Koncertu* sprawiła, że fortepian zabrzmiał zupełnie inaczej, bardziej lirycznie, a zarazem krystalicznie” – zauważył Rattle.

Z rozmów z pianistą wiem jednak, że z fortepianami eksperymentował jeszcze grubo przed „wiedeńskim” nagraniem. W wywiadzie w połowie lat 80. mówił mi, że wciąż szuka właściwego dźwięku w muzyce m.in. klasyków wiedeńskich, że od początku ma wewnętrzną wolę, by współczesny instrument dopasować do oryginalnych fortepianów z tamtych czasów. Jego zdaniem granie na historycznych instrumentach mija się z celem, bo nie ma już instrumentów młoteczkowych w takim stanie, który pozwoliłyby na oddanie wiernego dźwięku z czasów Mozarta czy Beethovena. Zbierał więc informacje, poszerzał wiedzę w tym zakresie, czym zresztą interesował się już – a pamiętam to doskonale – w czasach licealnych. Zawsze pasjonowało go regulowanie instrumentów, sposób działania mechanizmu, rezonansu, a także to, jak dźwięk mieści się i rozprzestrzenia w danej akustyce. Godzinami przesiadywał w pracowni mistrza Jerzego Kozaka, zdobywając już w wieku nastoletnim dużą wiedzę, ale i praktyczne doświadczenie.

W nagraniu „londyńskim” Zimerman idzie znacznie dalej – do poszukiwania właściwego dźwięku zaprasza bardzo mu oddanych – co było widać w koncertowych transmisjach i co słysząc w nagraniach – znakomitych i wrażliwych wielce muzyków Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Potrafili oni nadzwyczaj elastycznie dostosowywać się do jego stylu grania, do jego fortepianowego dźwięku. Jakże często można dziś odnieść wrażenie, jakbyśmy słuchali np. Orkiestry XVIII wieku – ich dźwięk, zwłaszcza smyczków, jest pełen powabu, okrągłości, delikatności, często słysząc charakterystyczne *crescendo*, nawet na jednym dźwięku (duże wrażenie robią te efekty czynione przez instrumentalistów dętych np. w trzeciej części *I Koncertu*). W ogóle – myślę, że właśnie dzięki temu, dzięki tej często tu słyszanej „filozofii” historycznego wykonawstwa – dźwięk jest niesłychanie spójny, jednorodny, wyjątkowo urokliwy, np. w wolnej części

Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie 2021

Elżbieta
Penderecka
zaprasza



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena

II Koncertu pojawia się to „archaizujące” lekkie i okrągłe granie. Wręcz wzrusza recytatywny odcinek fortepianu, odegrany przez Zimmermana z ogromnym wyrafinowaniem na tle olśniewająco delikatnie brzmiącej wtedy orkiestry.

Raz „londyńskie”, raz „wiedeńskie”

Nagranie „wiedeńskie” *Koncertu B-dur* jest z kolei mocne, burzliwe i poważne, a dłuższe o 90 sekund od „londyńskiego” *Adagio* zdaje się bardziej wychodzić naprzeciw agogicznemu terminowi. Finał zaś – o ileż lżejszy od „londyńskiego”, z mocno wyrównanym brzmieniem fortepianu i orkiestry. O ile tu miałbym wątpliwości, które nagranie wybrać, to w przypadku *Koncertu c-moll* zdecydowanie wolę „wiedeńskie”, bardziej jednorodne, dosadne, także w kadencji. Fortepian, choć dość delikatnie brzmiący, jest szeroki, dobrze ustawiony w proporcji do orkiestry. I tu dużo wolniejsze od „londyńskiego” jest *Largo*, a znakomita i mocna – część trzecia. W nowym, bardziej „archaizującym” nagraniu zwraca uwagę nieco głuchawe brzmienie fortepianu w kadencji, ale i piękne prowadzone *legato*, miękko i okrągło – *Largo*, z kolei finał jest niespokojny, burzliwy, bardziej jakby współczesny, z mocnym dynamicznie fortepianowym zakończeniem.

W nowym nagraniu Zimerman jest o wiele bardziej swobodny w kształtowaniu fraz, prowadzeniu melodii, dynamicznych cieniowaniach. Często słyszymy jakby się wręcz muzycznie bawił tymi frazami. Tak samo reagują soliści orkiestry: ich solówki są pełne muzycznego przepychu i wyrazowego wyrafinowania. Najszczególniejszym dowodem tej wykonawczej swobody – czy nawet wolności, biorąc wszak pod uwagę, że mamy do czynienia z muzyką klasyczną – jest glissando wieńczące przetworzenie w *I Koncercie*, podczas gdy w nagraniu wiedeńskim Zimerman „grzecznie” wygrywa figury. Wszystkie te efekty szalenie ożywiają każdą interpretację, tworząc różnorodność oferty brzmieniowej. Pianista wciąż zachwyca w tych nagraniach mistrzowską, ale także wykonawczą finezją oraz wirtuozowską brawurą.

Trzy ostatnie koncerty nagrane pod batutą Bernsteina są bezdyskusyjnie atrakcyjne i ciekawe. Niektóre części, np. wstępne ogniwo *IV Koncertu*, sprawiają wrażenie dość grzecznie odegranych. „Londyńskie” zdają się bardziej wyraziste, mocniejsze, więcej się w nich dzieje, do tego są o wiele pełniejsze i szersze brzmieniowo, wiele w nich pogłosu.

Bodaj najwspanialszym owocem tej współczesnej rejestracji jest właśnie *Koncert G-dur „Skowronkowy”*. Ile w nim fantazji, ile finezji, ile wyrafinowania. Choćby w kadencji, w której Zimerman mieści pokłady subtelności, tworząc z niej jakby oddzielny rozdział tego ogniwa. Także partia solowa wolnej części jest interpretacyjnym arcydziełem, a dialog z orkiestrą porusza. Piąty *Koncert Es-dur „Cesarzski”* jest zaś najprawdziwiej monarszym ujęciem – potężnym, masywnym, romantycznym...

Zimerman nie nagrał kolejnego, któregoś tam nagrania Beethovenowskiego kompletu – stworzył wspólnie z dyrygentem i londyńczykami frapującą estetycznie księgę pięciu wykonawczych arcydzieł. „Jeśli ktokolwiek z nas, kiedykolwiek, brał muzykę za pewnik, że jest i będzie zawsze i wszędzie, to ten czas właśnie minął. Przypomina nam to, jak ważna i czysta jest muzyka Beethovena. To niezwykle twórcą do wchodzenia z nim i jego muzyką w dialog na koniec tak niezwykle czasu” – powiedział sir Simon Rattle po grudniowych nagraniach. **BM**



www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

Dofinansowano ze
środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



波兰驻华大使馆
文化处



MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



Dobrze się śpiewa po pandemii

Polscy śpiewacy szybko odrabiają czas po przymusowej przerwie. Także ci, których efektownie rozpoczynające się kariery uległy gwałtownemu wyhamowaniu – relacjonuje **Jacek Marczyński** („Rzeczpospolita”).



Aleksandra Kurzak na festiwalu Arena di Verona wystąpiła w dwóch rolach w jednym przedstawieniu: jako Nedda w *Pajacach* Ruggera Leoncavalla...

Teatry operowe w Europie wznawiają działalność powoli, w Ameryce jest szansa, że ruszą jesienią, więc na razie każda premiera z udziałem publiczności jest wyjątkowym wydarzeniem. Tak jak *Łucja z Lammermooru* Donizettiego, którą w czerwcu wystawił Opernhaus w Zurychu. Z tą sceną od dawna jest związany Piotr Beczała, na przełomie stuleci był to wręcz jego najważniejszy dom operowy. Polski śpiewak zdominował spektakl, tym bardziej że partię tytułową powierzono Irinie Lungu – artystce pozbawionej indywidualności. Potrafił odnaleźć się w kontrowersyjnych pomysłach niemieckiej reżyserki Tatjany Gürbacy, która pokazała świat ekstremalnych emocji. Edgar w ujęciu Polaka był niepokojącym z nim buntownikiem, miał jednak w sobie czystość i szlachetność. Recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung” napisał, że było to wspaniałe pożegna-

nie Piotra Beczały z *bel cantem*. Pandemia sprawiła bowiem, że kilka planowanych jego debiutów w rolach bardziej dramatycznych stało się niemożliwe. W tym sezonie dostał szansę, by zadebiutować w jednej z nich – pod koniec października, również w Zurychu. To zapowiadany od dawna Manrico w *Trubadurze* Verdiego. Wielką scenę z tej opery Piotr Beczała nagrał na verdiowską płytę już w 2013 roku. W roli Azuceny partnerowała mu wówczas Ewa Podleś, w Zurychu będzie to Agnieszka Rehlis.

Ratunek dla Bayreuth

W kolejnych miesiącach Opernhaus umożliwi też powrót Tomaszowi Koniecznemu do jego koronnej roli Wotana w *Złocie Renu* będącym zapowiedzią całego *Pierścienia Nibelunga* w Zurychu w następnym sezonie. Lockdown zmusił Koniecznego do grun-

townej zmiany artystycznych zamierzeń. Dramaty Wagnera wypadały w pierwszej kolejności z planów wszystkich teatrów, więc w ostatnich kilkunastu miesiącach artysta dużo nagrywał (m.in. nominowany do Fryderyka album z pieśniami Romualda Twardowskiego).

Teraz zaczyna odrabiać stracony czas. Październik zarezerwował dla tytułowej partii w *Latającym Holendrze* w Operze Paryskiej. A latem zyskał miano „człowieka, który uratował Bayreuth”, gdy dwa dni przed premierą półinscenizowanej *Walkirii* zgodził się przyjąć w zastępstwie rolę Wotana. Konkretyzują się też plany jego występów na tym festiwalu w kolejnych latach, podobnie jak powrotu do Metropolitan Opera. Wcześniej jednak na nowojorskiej scenie ma pojawić się cała grupa dobrze tam znanych Polaków. W premierze *Rigoletta* Verdiego



... i Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego

Piotr Beczała wróci do roli, od której zaczęły się jego związki z Met. W nowej inscenizacji *Lucji z Lammermooru* partię lorda Ashtona zaśpiewa Artur Ruciński, który w listopadzie wystąpi też jako Marcello w *Cyganerii* Pucciniego. Będzie to wznowienie jednej z najpopularniejszych inscenizacji tego teatru. Na spektaklu Franco Zeffirellego od czterdziestu lat znaczna część publiczności ociera łzy w scenie śmierci Mimì. W majowym cyklu przedstawień *Cyganerii* partię Musetty zaśpiewa Aleksandra Kurzak, która ponadto zadebiutuje w Nowym Jorku jako Tosca.

Ciekawie zapowiada zaplanowana w Metropolitan Opera na koniec listopada premiera *Eurydice*. Młody Amerykanin Matthew Aucoin (rocznik 1990) to kolejny kompozytor, który sięgnął po ten antyczny mit. Orfeusz ma się pojawić u niego w podwójnym wcieleniu, jednym z nich będzie Jakub Józef Orliński.

Działalność tego kontratenora może być przykładem, jak utrzymać aktywność wtedy, gdy niemal wszystkie instytucje się zamknęły. Udzielał się w sieci, a gdy tylko pojawiła się szansa, jeździł po Europie z koncertami promującymi jego świetnie przyjętą płytę *Facce d'amore*. Z zespołem Il Pomo d'Oro został też zaproszony na odbywający się we wrześniu prestiżowy Baroque Opera Festival, który w Bayreuth organizuje inny kontratenor – Max Emanuel Cencic.

Życie kwitnie w Weronie

Festiwalowe życie rozkwita latem, kiedy spektakle mogą odbywać się w plenerze. Największą taką imprezą jest Arena di Verona Festival. Od kilku lat stale występuje tam Rafał Siwek. „W 2020 roku miałem w Weronie kontrakt na dwanaście przedstawień – opowiada artysta. – Przepadły, tak

jak sześćdziesiąt innych spektakli sezonu, na przykład w Teatro Real w Madrycie czy Opéra Bastille. Myślę, że potrzeba będzie dłuższego czasu, by życie operowe w pełni się odbudowało. Najtrudniej będzie w najważniejszych teatrach planujących działalność na wiele lat do przodu”.

Mający ponadstuletnią historię festiwal w amfiteatrze w Weronie tego lata tętnił życiem, a Rafał Siwek śpiewał w hitowych dziełach Verdiego: *Aidzie* i *Nabucco*. Ta druga opera jest tam od paru sezonów prezentowana w nietypowej inscenizacji. Festiwal preferuje wprawdzie wystawne, tradycyjne spektakle, lecz rozgrywającą się w starożytnej Babilonii akcję dzieła reżyser Arnaud Bernard przeniósł do roku 1848, w czasy powstania w Mediolanie przeciwko władzom austriackim.

Udział w tegorocznym Arena di Verona Festival był ważny i dla Aleksandry Kurzak. W ciągu jednego wieczoru wcieliła się w bohaterki *Pajaców* i *Rycerskości wieśniaczej*. O ile partię Neddy w operze Leoncavalla na sopran liryczny wykonuje od kilku sezonów, o tyle dramatyczna, powierzana częściej mezzosopranom rola Santuzzy w dziele Mascagniego to nowość w jej repertuarze, świadectwo ciągłego poszerzania swojego emploi.

Aleksandra Kurzak bardzo szybko zresztą wróciła na światowe sceny po lockdownie. W kwietniu dała recital w La Scali, śpiewała w Teatro San Carlo w Neapolu, a także w Monachium czy Berlinie. Nikt jednak nie przebije Artura Rucińskiego, który już w lipcu 2020 roku wziął udział w pierwszej w Europie premierze czasu pandemii: *Traviacie* w Teatro Real w Madrycie.

„Zrealizowano ją w warunkach rygorów sanitarnych, oddaleni od siebie wykonawcy mogli poruszać się po przeznaczonej dla każdego z nich powierzchni sceny. Nie odczuwałem tego jako zbyt utrudnienie w kreowaniu Germonta ojca – opowiadał mi. – To mężczyzna unikający gwałtownego wyrażania emocji i choć dokonuje się w nim przemiana, nadal zachowuje pewien dystans wobec innych. Specyfika inscenizacji nie przeszkadzała mi w takim jego ukazaniu, ale grający Alfreda Michael Fabiano narzekał, że w trakcie duetu miłosnego z Violetta nie mógł do niej się zbliżyć”.

Jesienią ubiegłego roku Artur Ruciński zebrał także w Madrycie znakomite recenzje za Renata w *Balu maskowym* Verdiego. W grudniu w Teatro Real w roli Ma-



Z ARCHIWUM ARTYSTY

Rafał Siwek w *Nabucco* Giuseppe Verdiego na tegorocznej Arena di Verona

setta w *Don Giovannim* Mozarta wystąpił bas Krzysztof Bączyk. Trzydziestoletniemu śpiewakowi pandemia odebrała ważne debiuty w Metropolitan Opera i w Salzburgu w 2020 roku, a także trzy różne przedstawienia na scenach Paryża. Szybko jednak wrócił do aktywności: latem był Wurmem w *Luisie Miller* Verdiego na festiwalu w Glyndebourne, niebawem czekają go role w dziełach Mozarta: debiut w partii Sarastro w Covent Garden czy Leporello w Opéra Bastille, gdzie zresztą występował i przed pandemią.

Lekcja pokory

Wielu młodych śpiewaków było jednak pełnych obaw, jak będzie wyglądać ich życie po pandemii. „Miała być *Lucja*, *Traviata* czy Contessa di Folleville w *Podróży do Reims*, w której miałam wystąpić w Zurychu. Miał być debiut w Metropolitan, w Staatsoper w Monachium, były rozmowy o debiucie w Londynie. Te najważniejsze teatry miały

przynieść uwieńczenie pracy ostatnich lat, ale pandemia powiedziała: stop. I to jest ogromna lekcja pokory” – mówiła mi wiosną Aleksandra Olczyk. Okazało się jednak, że jeśli początki kariery były naprawdę dobre, zerwane kontakty zaczynają odżywać. Londyńska Covent Garden już zaproponowała Aleksandrze Olczyk serię przedstawień Mozartowskiego *Czarodziejskiego fletu* i partię Królowej Nocy.

W ubiegłym sezonie nie zaśpiewał dla wiedeńskiej publiczności Mefista w *Fauście* Gounoda bas Adam Palka, spektakl pokazano jedynie w streamingu. To jednak wystarczyło, by austriacka prasa pisała, że Polak skradł show, mimo że w roli tytułowej wystąpił ogromnie popularny Juan Diego Flórez.

Andrzej Filończyk nie zadebiutował w Metropolitan Opera, za to teraz zaprosiła go Royal Opera House – Covent Garden, by uzupełnił gwiazdorski kwartet solistów

w *Don Pasquale* Donizettiego; zaśpiewa również w *Cyruliku sewilskim* w Paryżu. Inny baryton Łukasz Goliński nie wystąpił w 2020 roku w szykowanej z rozmachem premierze *Borysa Godunowa* Musorgskiego na festiwalu w Salzburgu, za to w obecnym sezonie zadebiutuje w Covent Garden w *Samsonie i Dalili* Saint-Saënsa.

Londyński teatr zauważył też tenora Piotra Buszewskiego, który jako Casio znalazł się w obsadzie Verdiowskiego *Otella*. Odżywają zagraniczne kontakty Krystiana Adama Krzeszowiaka i włoskie Adrianę Ferfiekę. Śpiewacy związani przed pandemią z teatrami francuskimi – Agata Schmidt, Maciej Kwaśnikowski czy Tomasz Kumięga – znów wracają na sceny. W wypadku niektórych młodych artystów długa przerwa sprawiła jednak, że nie posunęli się do przodu, a czasami wręcz muszą zaczynać niemal od nowa.

BM

Arthur Honegger na stosie

Otrzymał od Niemców zezwolenie na odbywanie wielokrotnych podróży do rozmaitych ośrodków muzycznych w okupowanej Europie. Sposób na przetrwanie? Ukryty oportunizm? Artystyczny egocentryzm? Trudno dziś ocenić.

Klaudiusz Dębowski

Trudno jest w sposób jednoznaczny wypowiadać się o Arthurze Honeggerze. To nad wyraz skomplikowana osobowość artystyczna, niemożliwa do jakiegokolwiek schematycznego sklasyfikowania, pełna sprzeczności i niedopowiedzeń.

Dynamika przeciwieństw

Mozolne zmagania kompozytorskie, ale i paryskie rozrywki. Samotność i świadome izolowanie się od zgłębku, lecz również bogate życie muzyczne i towarzyskie. Rodzina: żona – pianistka Andrée Vaurabourg, kochanka – śpiewaczka Claire Croiza i dwoje dzieci – Pascale i Jean-Claude. A przecież przez całe niemal życie mieszkał sam po to, by móc bez reszty poświęcić się pracy twórczej. Bezspornie lewicowe poglądy społeczne, choć bez przynależności do żadnej partii politycznej. Głęboki humanista („muzyka ma wyrażać nadzieję”), ale też muzyk „popularny”. Transcendentalne i wielopłaszczyznowe treści oratoriów i oper, a jednocześnie chęć wyrażenia najrozmaitszych aspektów życia codziennego – postęp techniczny, rewolucja maszyn czy wydarzenia sportowe – jak w utworach *Pacific 231* i *Rugby*.

Odnawiciel zapomnianej formy oratorium zmagający się z formą opery, do której aspirował. Twórca „elitarnej” muzyki symfonicznej i kameralnej, ale też dochodowych operetek i świetnej muzyki filmowej (wywarł olbrzymi wpływ na węgiersko-amerykańskiego kompozytora Miklósa Rózsę).

To nie wszystko, bo Honegger był także zarazem niewątpliwym eklektykiem i śmiałym eksperymentatorem. Jego muzykę cechuje atonalność, ale i hołdowanie tonalności oraz bogactwu melodycznemu; nierzadko przesadnie rozbudowana polifonia (fascynacja Johannem Sebastianem Bachem), ale i gęsta harmonia („powinniśmy wykorzystywać wszystkie jej zdobycze”). Nie miał żadnego wyrazistego credo kompozytorskiego, mieszał języki muzycznych epok, zachowując przy tym jednak godny podziwu rygor formalny, poczucie architektury muzycznej, a jego partytury wyróżnia niezwykle przejrzystość („muzyka jest geometrią w czasie”).

Honegger i Grupa Sześciu

Urodził się 10 marca 1892 roku w Hawrze w północnej Francji w protestanckiej rodzinie niemieckojęzycznych Szwajcarów, która handlowała kawą. Mimo częstych wakacyjnych wypadów do kraju rodziców, a także dwuletniego pobytu na studiach w Zurychu zdecydował

się na stałe zamieszkać w Paryżu, zachowując jednak szwajcarskie obywatelstwo. Nie był cudownym dzieckiem, muzycznie rozwijał się długo i opornie, chociaż już jako kilkulatek próbował komponować i dobrze grał na skrzypcach. Dopiero w 1920 roku zwrócił na siebie powszechną uwagę baletem-pantomimą *Le dit des jeux du monde*, którego prapremiera zakończyła się skandalem.

W styczniu 1920 roku w mieszkaniu kompozytora Dariusza Milhauda zaaranżowano wieczór muzyczny pod auspicjami wszechstronnie utalentowanego Jeana Cocteau. Obecni byli także Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey i Georges Auric. Wkrótce potem Henri Collet, francuski kompozytor i krytyk, porównał ich do rosyjskiej Potężnej Gromadki, pisząc w artykule umieszczonym na łamach czasopisma „Comœdia”: „Pięciu Rosjan i sześciu Francuzów... Dzieło Rimskiego-Korsakowa i Jeana Cocteau!”.

Program Les Six był w dużej mierze ogólnikowy i orientacyjny: oddalenie się od wpływów zarówno Wagnera, jak i Debussy’ego, nawiązanie do zdobyczy baroku i klasycyzmu, lekkość stylu i formy, prócz tego wykorzystanie elementów jazzu, musicalu, popkultury i folkloru. Każdy z członków grupy podążał własną drogą twórczą, niemniej jednak spotykali się regularnie, wspólnie muzykowali i dyskutowali. Pozostali przyjaciółmi na zawsze.

Między galijskim a germańskim

Styl Honeggera nie pasował nie tylko do Grupy Sześciu – jak na francuskie upodobania był zawsze zbyt ciężki, monumentalny i dramatyczny. Gęsta harmonia, wymyślny kontrapunkt, „mięsisty” rytm, ostre dysonanse, quasi-mahlerowskie reminiscencje w instrumentacji, nie wspominając o swoistym sposobie traktowania języka francuskiego w oratoryjnych recytatywach – wszystko to łączyło go raczej z kulturą germańską.

Honegger w swojej twórczości odwoływał się do Beethovena, Wagnera, Regeera, Richarda Straussa i Francka, za co był ostro krytykowany przez Camille’a Saint-Saënsa, Vincenta d’Indy’ego i Edouarda Lalo. Pomimo zjadliwości i uszczypliwości pozostałych członków Grupy Sześciu utrzymywał ciepłe relacje z Maurice’em Ravelem. To właśnie autor *Tzigane* jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na germańską ekspansywność muzyki Honeggera, tak świetnie brzmiącą w kontekście kultury francuskiej. W rewanżu Honegger zdecydowanie odrzucił ideę, że Ravel był naśladowcą Claude’a Debussy’ego.

Warto tutaj zaznaczyć, że Honegger jako jedyny z Grupy Sześciu żywo interesował się muzyką krajów słowiańskich. Przyjaźnił się z Karolem Szymanowskim, Bohuslavem Martinů i Siergiejem Prokofiewem. W 1928 roku w trakcie swej jedynej podróży do Związku Radzieckiego poznał młodego Dymitra Szostakowicza, który nigdy



Arthur Honegger w roku 1928

Francuska święta stała się bohaterką jednego z najważniejszych dzieł Arthura Honeggera, oratorium dramatycznego *Joanna d'Arc na stosie*. W 2019 roku inscenizowała je w Operze Krakowskiej Monika Strzępka

Albert Lynch, *Joanna d'Arc*, 1903



nie zapomniał tego spotkania. Po latach, w 1947 roku zrewanżował się starszemu koledze olśniewającą i jakże odkrywczą brzmącą wersją *III Symfonii „Liturgicznej”* opracowanej na dwa fortepiany.

„Talent to odwaga, by stale zaczynać od nowa”

W połowie lat 20. XX wieku Honegger przeżywa twórcze dylematy. Po sukcesach oratorium *Le Roi David*, symfonii mimicznej *Horace victorieux*, a także poematów symfonicznych *Pastorale d'été* i *Pacific 231* (1923) zadaje sobie pytanie, czy kontynuować raz obrany trend, czy raczej zagłębić się w nowe, bardziej wymagające nurty, ryzykując przez to utratę publiczności i dobrej opinii u krytyków. Decyduje się na to drugie („wolę porażkę niż lenistwo”). Komponuje oratorium *Judith*, poemat symfoniczny *Rugby* (1928) i *I Symfonię* na zamówienie Siergieja Kusewickiego z okazji 50. rocznicy powstania Boston Symphony Orchestra.

Ale jeszcze wcześniej, w 1927 roku, kończy operę *Antigone* – oryginalną, radykalną, „cierpką i chropowatą”, opartą raczej na luźnych motywach niż wyraźnie skonstruowanych tematach. Trwa ona niecałe 45 minut, ale Honegger pracował nad nią przez trzy lata. *Antygona* spotkała się z lawiną krytyki i wrogości. Wtedy po raz pierwszy zarówno w twórczości, jak i w osobistym nastawieniu kompozytora pojawia się pesymizm. Kantata *Cris du monde* do słów poematu René Bizeta roztrząsa perypetie jednostki w świecie kryzysu, wojen i dominacji maszyn. Honegger pisze także artykuł *Pour prendre congé* (*Na pożegnanie*) opublikowany w trzech różnych czasopismach, w którym zamieszcza zdanie: „Dzieło kompozytora nigdy nie będzie dobrze przyjęte i zrozumiałe ani przez publiczność, ani przez krytyków”.

Dopiero spotkanie z poetą Paulem Claudelem umożliwia mu wyjście z impasu. Relację z Claudelem Honegger określił jako harmonijną syntezę, dwa aspekty jednej i tej samej myśli, pisał, że poeta myśli o muzyku, a muzyk o poecie. Największym osiągnięciem ich wieloletniej współpracy stało się słynne oratorium *Jeanne d'Arc*

au bûcher (*Joanna d'Arc na stosie*) z 1941 roku, jedno z najwybitniejszych dzieł wokально-instrumentalnych XX wieku.

„Wizyta w obozie nieprzyjaciół nie oznacza automatycznie, że popiera się ich sprawę”

Jego wrodzony pacyfizm, ciążenie ku „szwajcarskiej” neutralności i zbyt duża kompromisowość omal nie doprowadziły do splamienia jego wizerunku. Podczas II wojny światowej, mimo że z łatwością mógł przenieść się do rodzinnej Szwajcarii, postanowił pozostać w Paryżu, swym „mieście adopcyjnym”, i dzielić męki okupacji z Francuzami („nie jestem szcurem, który opuszcza statek przed jego zatonięciem”). Do dziś nie jest w pełni jasne, jaką rolę odgrywał w oblężonym mieście. Niektórzy badacze przypisują mu lawirowanie i grę na dwa fronty, inni z łatwością obalają te tezy.

Od 1933 roku w nazistowskich Niemczech utworów Honeggera nie wykonywano, traktując je jako przykład „sztuki zdegenerowanej”. W 1939 roku kompozytor – zdeklarowany pacyfista – wyraził swój sprzeciw wobec wojny, a w 1941 roku wstąpił do lewicowego francuskiego ruchu oporu. Nigdy nie dał się ponieść antysemityzmowi – do końca pozostał lojalny wobec Dariusa Milhauda i dyrygenta Georges’a Tzipine’a, a jeszcze w 1940 roku w akcie solidarności z narodem żydowskim skomponował muzykę do Psalmu 140 (*Wybaw mnie, Panie, od człowieka złego*). Nieco później, w latach 1941–1942 napisał „patriotyczną” *II Symfonię* na smyczki i trąbkę *ad libitum*.

A jednak w listopadzie 1941 roku jako dziennikarz pisma muzycznego „Comœdia” udał się do Wiednia na Festiwal Mozartowski uroczystie przygotowany przez Josepha Goebbelsa i nazistowskie ministerstwo propagandy. W lutym 1942 roku ponownie przebywał w Wiedniu – tym razem na przyjęciu w niemieckiej ambasadzie zorganizowanym przez szefa departamentu muzyki w Berlinie. W tym samym roku nazistowski rząd Vichy „adoptował” Honeggera jako francuskiego kompozytora, zaczął promować jego dzieła, a nawet poświęcił mu cały numer czasopisma „L’information musicale”.

W lipcu 1942 roku hitlerowcy wyrazili zgodę na bezprecedensowy całotygodniowy festiwal jego muzyki w Paryżu z okazji 50. urodzin kompozytora. Traktowali go jako swego rodzaju ogniwo łączące dwie skrajnie różne kultury – niemiecką i francuską, co miało istotne znaczenie propagandowe. Otrzymał od Niemców zezwolenie na odbywanie wielokrotnych podróży do rozmaitych ośrodków muzycznych w okupowanej Europie. Tłumaczył się, że kierowały nim cele artystyczne i chęć promocji swych dzieł, a zarazem odcinał się od sympatii do nazistowskiego reżimu. Sposób na przetrwanie? Ukryty oportunizm? Artystyczny egocentryzm? Trudno dziś ocenić.

Po wojnie – z braku dowodów – Arthur Honegger zdołał uniknąć cenzury i ewentualnego procesu o kolaborację, wzięto przy tym pod uwagę również jego szwajcarskie obywatelstwo. Francuscy muzycy nałożyli jednak sześciomiesięczne embargo na wykonywanie i publikowanie jego dzieł. Kompozytor doświadczył wtedy jednej z najbardziej bolesnych chwil w życiu. Te uczucia odzwierciedla zakończenie *III Symfonii „Liturgicznej”* – to nie triumfalny hymn radości i nadziei, lecz przejmująca żałobna kontemplacja: oto wszystko, co zbiorowe, nosi w sobie piętno barbarzyństwa, niezrozumienia i zakłamania, a wszelki płacz, prośba czy modlitwa wydają się pozostawać bez odpowiedzi. Komponowana niemal równolegle *IV Symfonia „Deliciae Basiliensis”* (1946), ukończona podczas pobytu kompozytora w Szwajcarii, przyniosła tylko chwilowe ukojenie. Cień II wojny światowej, depresja wojenna i gorzkie rozczarowania jeszcze przez długi czas ciągnęły się za Honeggerem.

„Pierwszym obowiązkiem kompozytora jest nie żyć”

W 1947 roku wybrał się na kompozytorskie tournée do Stanów Zjednoczonych. Kilka dni po przybyciu do Ameryki zaczął odczuwać problemy z sercem, a po miesiącu doznał potrójnego zawału serca z komplikacjami. Przeżył go cudem. Po trzech miesiącach postawił pierwsze kroki, a pół roku później wrócił do Francji. Mógł komponować dopiero w kwietniu 1948 roku. Jego ostatnie dzieła są głęboko emocjonalne, tragiczne, wstrząsające – to *Concerto da camera*, *Monopartita* na wielką orkiestrę czy wreszcie porywająca *V Symfonia* (1950), której nieokiełznany finał *Allegro marcato* sam kompozytor nazwał „marszem ludzkiego szaleństwa”. Nie mają one już nic wspólnego z programowymi założeniami Grupy Sześciu.

Od 1951 roku stan zdrowia twórcy się pogarszał. Mimo zaszczytów, rosnącej sławy, coraz większej popularności jego dzieł wśród szerokiej publiczności pesymizm i resentymenty autora *Joanny d'Arc na stosie* nie ustawały. Paradoksalnie, ostatnią wielką i ukończoną kompozycją Honeggera była optymistyczna *Kantata bożonarodzeniowa*. Napisana w pięciu językach (angielskim, niemieckim, francuskim, hebrajskim i łacińskim) niesie nadzieję na pojednanie.

Od 1954 roku kompozytor wymagał już stałej opieki, a czwarty zawał – w listopadzie roku następnego – okazał się śmiertelny. Podczas ceremonii pogrzebowej na paryskim cmentarzu Saint-Vincent Jean Cocteau wygłosił znamienne słowa: „Arthurze, udało ci się zdobyć szacunek epoki bez szacunku. Połączyłeś wiedzę średniowiecznego architekta z prostotą skromnego robotnika katedr. Twoje popioły są gorące i nigdy nie oziębną, nawet w przypadku, gdyby nasza Ziemia przestała istnieć”. **BM**



Powiat Starachowicki

Muzeum Przyrody i Techniki



Starostwo Powiatowe
w Starachowicach

tel. 41 276 09 00

starostwo@powiat.starachowice.pl

www.powiat.starachowice.pl

Muzeum Przyrody i Techniki
Ekomuzeum im. Jana Pazdura

w Starachowicach

tel. 41 275 40 83

mpt@ekomuzeum.pl

www.ekomuzeum.pl

Powiat Starachowicki położony jest u podnóża Gór Świętokrzyskich, w północnej części województwa świętokrzyskiego.

Siedziba administracyjna Powiatu mieści się w Starachowicach, które od stuleci są znaczącym w kraju ośrodkiem przemysłowym.

Obszar Powiatu pokryty jest w połowie lasami z licznymi rezerwatami przyrody, zbiornikami wodnymi i gęstą siecią dobrze oznakowanych pieszych i rowerowych szlaków turystycznych, których zaplecze stanowi istniejąca baza hotelowa. Można tutaj wypocząć na łonie natury w otoczeniu licznych zabytków sakralnych i poprzemysłowych. Można także skorzystać z bogatej oferty wydarzeń kulturalnych i edukacyjnych opartych na lokalnej tradycji.



kolekcję tropów zwierząt żyjących na tym terenie w okresie permu, triasu i jury.

Będąc w Powiecie Starachowickim koniecznie trzeba zobaczyć mury romańskiego Opactwa Cystersów w Wąchocku oraz Muzeum Przyrody i Techniki w Starachowicach, które powstało w oparciu o unikatowe dziedzictwo kultury poprzemysłowej. To jedyny w Europie, zachowany w całości ciąg technologiczny Zakładu Wielkopieczowego z końca XIX w. Huta czynna w latach 1899-1968 uznana została za zabytek techniki jeszcze w 1966 roku, zaś w nowe stulecie wkroczyła jako - powołana przez Powiat Starachowicki - samorządowa instytucja kultury.

Prócz prezentacji tradycji przemysłowych regionu, placówka posiada w swoich zasobach bogatą

Powiat wspólnie z Muzeum przygotowuje corocznie kilkadziesiąt różnotematycznych wydarzeń, wśród nich: „Jarmark u Starzecha”, Warsztaty Archeologiczne „Żelazne Korzenie”, Festiwal „Blues Pod Piecem”, Złot Pojazdów Zabytkowych „Legenda STARa”, Festyn Historyczny „Od Prasłowian do Polaków” czy Festiwal Nauki. Postindustrialne obiekty stanowią doskonałą przestrzeń dla działań kulturalnych, również z zakresu kultury wysokiej.

Hala Lejnicza z 1841 roku jest wyjątkowym miejscem, w którym w 2020 roku po raz pierwszy mieliśmy zaszczyt gościć wybitnych artystów koncertujących w ramach Wielkanocnego Festiwalu im. Ludwiga van Beethovena.



#SZCZEPIMYSIE

BO MAMY DOŚĆ NOSZENIA MASECZEK



DLACZEGO WARTO?

Pokonanie pandemii COVID-19 i powrót do normalności są możliwe, gdy przerwiemy łańcuch zakażeń. Szczepionka daje nam taką możliwość. Aby efekty były jak najlepsze i jak najszybsze, wszyscy musimy być solidarni.

Każdy z nas może zatrzymać pandemię. Przyjęcie szczepionki to nie tylko ochrona nas samych. To także ochrona naszych rodziców, dziadków, dzieci i przyjaciół. Naprawdę warto!



CAŁODOBOWA INFOLINIA: 989



WWW.GOV.PL/SZCZEPIMYSIE



KANCELARIA PREZESA
RADY MINISTRÓW



Ministerstwo Zdrowia



festiwal ludwiga
26.



wielkanocny

3-15.04.2022 / warszawa

van boet hoven