

wiosna
2022

BEETHOVEN

numer
32

M A G A Z I N E



26.

Wielkanocny
Festiwal

Pożegnanie z Krzysztofem Pendereckim



ORLEN
Blisko kultury

Zapraszamy na **26. Wielkanocny Festiwal
Ludwiga van Beethovena**
3–15 kwietnia 2022 r., Warszawa



MECENAS KULTURY



Rzymski Panteon

Anne-Sophie Mutter: Krzysztof Penderecki
to symbol tego, co w człowieku piękne
i czyste
▶ s. 10

Od Panteonu w Rzymie
do panteonu na Grodzkiej
▶ s. 14

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła –
zabytek architektury i sztuki
▶ s. 18

Krzysztof Penderecki o muzyce.
Co myślał o awangardzie w roku 1963?
▶ s. 22

Nie dla Pragi, a dla Wenecji.
Rozmowa z dyrygentem Łukaszem Borowiczem
o *Don Giovannim* Giuseppe Gazzanigi
▶ s. 24

Mit mężczyzny jako erotycznego zdobywcy
bez skrupułów – kim w XXI wieku
jest Don Juan?
▶ s. 26

O tym, jak mądrze korzystać z życia,
mówi śpiewak Karol Kozłowski
▶ s. 30

Laureaci międzynarodowych konkursów piani-
stycznych na 26. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga
van Beethovena
▶ s. 34

Z okazji dwusetnej rocznicy pierwszego
wydania *Ballad i romansów* Adama
Mickiewicza Sejm RP ustanowił rok 2022
Rokiem Romantyzmu Polskiego.
Kim byli romantycy?
▶ s. 40

Maski i rytuały Karola Szymanowskiego.
Dlaczego tworzył tylko przy pianinie?
▶ s. 44



Paryski Panteon



PAWEŁ MAZUR

OD WYDAWCY

Solidarni z Ukrainą!

Żyjemy w czasie, w którym nie można pozostawać obojętnym, a sprzeciw wobec wojennej agresji powinien być wyrażany wszelkimi środkami i sposobami. Solidaryzując się z tragedią narodu ukraińskiego, organizatorzy Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena podjęli decyzję o wyłączeniu z programu tegorocznej edycji utworów kompozytorów rosyjskich oraz rosyjskich wykonawców. Otrzymałem wiele pytań dotyczących powodów, dla których zrezygnowaliśmy z utworów XIX-wiecznych klasyków. Na pytanie, czym zawiniли rosyjscy muzycy, aby blokować ich występy na Zachodzie, odpowiadam pytaniem: czym zawiniли obywatele ukraińscy, aby ich życie z dnia na dzień zmieniać w piekło. Działania mające na celu ograniczanie promocji kultury międzynarodowych agresorów znamy w historii z wydarzeń po 1918 roku oraz po 1945 roku. W kraju graniczącym z naszą ojczyzną trwa wojna.

Mówimy „nie” upowszechnianiu dziedzictwa kulturowego kraju najeźdźcy.

Dr Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Czujemy tę wojnę przez skórę

Polska stała się krajem przyfrontowym, co budzi w nas wszystkich zrozumiałe obawy i lęk. Nie ma w Polsce chyba nikogo, kto nie śledziłby codziennie wieści z nieszczęśliwej Ukrainy, w której Rosjanie z rozkazu Putina urządzili rzeź. Sposób postępowania rosyjskich napastników z ludnością cywilną jest wprost niewiarygodny w swoim okrucieństwie i nie mieści się w głowie ludziom żyjącym w XXI wieku – myśleliśmy, że Europa ma już okropności wojny za sobą. Gdy dowiedziałam się o daleko idących zmianach w programie 26. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, a zwłaszcza o usunięciu z jego programu dzieł Aleksandra Skriabina, Igora Strawieńskiego i Dymitra Szostakowicza, w pierwszej chwili uznałam, że jest to decyzja przesadna. Argumentów przeciw niej nie brakowało. Po tzw. kasetowym bombardowaniu Charkowa, informacjach, że Rosjanie użyli broni termobarycznej, i wiadomościach o zagładzie Mariupola, dokumentnie straciłam ochotę na słuchanie muzyki rosyjskiej. To nie jest dobry czas na delectowanie się tym repertuarem. Na Zachodzie, owszem, Rosjan nadal grają – w połowie marca słuchałam w Filharmonii Paryskiej *I Koncertu fortepianowego Rachmaninowa* w wykonaniu Yuji Wang. Z Polską jest inaczej, jesteśmy za blisko piekła, czujemy cierpienie Ukraińców przez skórę. W „Beethoven Magazine” zamiast sylwetki mistycznego wizjonera Aleksandra Skriabina przedstawiamy portret Karola Szymanowskiego – urodzonego w Ukrainie i przez całe życie tęskniącego za jej przestrzenią i oddechem. Zamiast wywiadu z Jewą Gieworgian oferujemy rozmowę ze znakomitym tenorem Karolem Kozłowskim, którego usłyszymy w *Don Giovannim* Giuseppe Gazzanigi. A na słuchanie Prokofiewa i Szostakowicza jeszcze przyjdzie czas.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna
„Beethoven Magazine”



UZANINA GAŚPIOROWSKA



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:
Agata Kus

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2022 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



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



MIASTO
STOŁĘCZNE
WARSZAWA



Festiwal zrealizowany
dzięki wsparciu
finansowemu Miasta
Stołecznego Warszawy

Gramy dla kultury

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





Elżbieta Penderecka

Elżbieta Penderecka laureatką Nagrody im. Bujwidowej

Elżbieta Penderecka, założycielka i prezeska zarządu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, zdobyła Nagrodę im. Kazimierza Bujwidowej, którą przyznaje prezydent miasta Krakowa. To nagroda dla wybitnych krakowianek, które tworzą innowacyjne projekty, angażują się w życie lokalnych społeczności i są wzorem dla młodego pokolenia. Jej patronką jest działaczka społeczna i feministyczna Kazimiera Bujwidowa (1867–1932), która dbała o rozpowszechnianie czytelnictwa wśród młodzieży w Krakowie. Wraz z mężem Odonem Bujwidem angażowała się w odnowę zamku na Wawelu.

Elżbieta Penderecka od 1990 roku działa na rzecz rozwoju kultury. Zakładała pierwszą prywatną agencję Heritage Promotion of Music and Art, przyczyniła się do powstania miejskiej orkiestry Sinfonietta Cracovia, w latach 1996–2000 była przewodniczącą Rady Programowej Festiwalu Kraków 2000 – Europejskie Miasto Kultury. W marcu 1997 roku zorganizowała pierwszy Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, który siedem lat później przeniosła do Warszawy. Odznaczona m.in. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Złotym Krzyżem za Zasługi dla Republiki Austrii, medalem Samuela Simonsa Sanforda przyznawanym przez Yale School of Music, Krzyżem Zasługi na Wstędze Orderu Zasługi Republiki Federalnej Niemiec i Krzyżem Zakonu Maltańskiego.

Yaroslav Shemet



Yaroslav Shemet na Wielkanocnym Festiwalu

Amerykańską dyrygentkę JoAnn Fallette, która z powodów osobistych odwołała występy w Polsce, zastąpi na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie ukraiński mistrz batuty Yaroslav Shemet. Od 2021 roku jest kierownikiem artystycznym Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Śląskiej w Katowicach, wykłada w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Urodził się w Merefie, kształcił się w szkole talentów przy konserwatorium charkowskim. Po ataku Rosji na Ukrainę 24 lutego tego roku powiedział: „Agresor, wchodząc do mojego kraju, twierdził, że Ukraina nie ma własnej kultury. Czas najwyższy, żebyśmy jako artyści zaczęli przeciwko temu działać”.

18 marca Shemet dyrygował koncertem solidarności z Ukrainą, na którym zabrzmiały wyłącznie utwory kompozytorów ukraińskich (Hubarenko, Stankowycz, Latoszynski). Partię solową wykonała ukraińska skrzypaczka Eva Rabchevska. 14 kwietnia na Wielkanocnym Festiwalu Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus pod batutą Yaroslava Shemeta wykona dzieła Mieczysława Karłowicza, Antonína Dvořáka i Witalija Hubarenki (obrazek symfoniczny *Kupala*).

Polskie dyrygentki z nagrodami

Anna Sułkowska-Migoń i Joanna Natalia Ślusarczyk triumfowały w międzynarodowym konkursie dyrygenckim La Maestra, który odbył się na początku marca w Paryżu. Anna Sułkowska-Migoń zdobyła pierwszą nagrodę, a także przyznaną przez francuską organizację ds. promocji sztuki operowej nagrodę w wysokości 2 tysięcy euro (Prix Génération Opéra). Joanna Natalia Ślusarczyk otrzymała drugie miejsce i aż dwie nagrody specjalne: przyznaną przez komitet szefów francuskich orkiestr i sal koncertowych oraz wyróżnienie sieci europejskich sal koncertowych (Prix ECHO). Trzecia nagroda przypadła Hiszpance Beatriz Fernández Aucejo.

Zwycięzczyni Anna Sułkowska-Migoń ma zaledwie 26 lat, pochodzi z Krakowa, jest studentką II roku studiów magisterskich w Akademii Muzycznej w Krakowie na dwóch kierunkach: dyrygentura symfoniczna w klasie Łukasza Borowicza i edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej (specjalność dyrygentura choralna) w klasie Lidii Matynian i Andrzeja Korzeniowskiego. O 10 lat starsza od niej Joanna Natalia Ślusarczyk jest dyrygentką rezydentką Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach.

Polki pokonały dwanaście rywalek ze Stanów Zjednoczonych, Rosji, Francji, Hiszpanii, Niemiec, Czech, Grecji i Korei Południowej. Wśród siedmiorga specjalistów – członków jury znalazły się m.in. Deborah Borda, prezeska zarządu New York Philharmonic (przewodnicząca składu sędziowskiego) i sławna amerykańska dyrygentka Marin Alsop. Pierwsza edycja konkursu La Maestra, któremu patronuje Filharmonia Paryska, odbyła się dwa lata temu.

Jerzy Fitelberg i jego kwartety

Rozpoczął się w Polsce renesans twórczości Jerzego Fitelberga (1903–1951), syna dyrygenta Grzegorza Fitelberga. Wybór nigdy niegranych w kraju kwartetów smyczkowych tego kompozytora zaprezentował w Krakowie Pan Ton Quartet (obecnie występuje w składzie Karolina Szymbara, Fabio Salmeri, Paweł Riess i Jakub Gajownik). Pierwsze trzy kwartety zespół wykonał w ubiegłym roku w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Krakowie, a dwa kolejne oraz *Fantazję „Ostatnie chwile Sowizdrzala”* – w marcu tego roku w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka (oddział MNK).

Fitelberg junior pozostaje w Polsce kompozytorem nieznanym. Kraj opuścił jeszcze przed II wojną światową, by studia kompozytorskie rozpocząć w Warszawie kontynuować w Berlinie. Od roku 1933 żył w Paryżu, skąd w 1940 roku wyjechał do Nowego Jorku, gdzie mieszkał, tworzył i zmarł w roku 1951. Pan Ton Quartet szykuje nagranie dwóch z sześciu kwartetów w ramach programu ministra kultury „Muzyczny ślad”.

Aleksandra Kurzak w MET

Czołowa sopranistka świata konsekwentnie wprowadza do swojego repertuaru partie z oper Giacomo Pucciniego. Na wielu różnych scenach śpiewała już Musettę, następnie Mimi w *Cyganerii* i Liu w *Turandot*, a w październiku 2020 roku w Bayerische

Aleksandra Kurzak



Staatsoper w Monachium zadebiutowała w tytułowej roli w *Madame Butterfly*, którą następnie śpiewała w Operze Narodowej w Warszawie w inscenizacji Mariusza Trelińskiego.

Pandemia przeszkodziła Aleksandrze Kurzak w paryskim debiucie w roli Toski. Pierwszy raz w życiu tę wymarzoną przez siebie partię wykonała więc w marcu tego roku na deskach Metropolitan Opera w Nowym Jorku w inscenizacji Davida McVicara i pod dyrekcją Yannicka Nézet-Séguina. W maju na tej samej scenie będzie śpiewała Musettę.

Odnaleziona Barbara Radziwiłłówna

Dyrygentka Marta Kluczyńska dotarła do uważanej za zaginioną partytury opery Henryka Jareckiego *Barbara Radziwiłłówna* (1893). Jarecki, uczeń Stanisława Moniuszki, większość życia spędził we Lwowie, gdzie kierował teatrem ufundowanym przez hrabiego Skarbka. Dla tej sceny skomponował wiele dzieł operowych o tematyce polskiej. Zapomniane dzieło zabrzmiało 13 marca w Operze Narodowej w wersji koncertowej, partię tytułową śpiewała Izabela Matuła.

Dzień wcześniej w foyer dolnym teatru dyrektor Waldemar Dąbrowski odsłonił popiersie śpiewaczki Janiny Korolewicz-Waydowej, dyrektorki Opery Warszawskiej w latach 1917–1919 i 1934–1936. Autorką rzeźby jest Barbara Falender.

Skrzypce Paganiniego

Vadim Brodski grający na skrzypcach Paganiniego jeden z koncertów skrzypcowych tego legendarnego włoskiego wirtuoza – te koncerty odbyły się w Operze Narodowej w Warszawie i Filharmonii Krakowskiej z inicjatywy Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie. Instrument zbudowany w 1834 roku w Paryżu przez Jeana-Baptiste’a Vuillaume’a przyjechał do Polski z Genui, gdzie jest przechowywany w zbiorach zespołu muzeów Strada Nuova.

Karolina Sofulak w Krakowie

Wybitna reżyserka operowa młodego pokolenia zaprezentowała 25 marca premierę *Turandot* w Operze Krakowskiej. Artystka potwierdziła też swój udział w ogłoszonym przez województwo małopolskie konkursie na dyrektora sceny w Krakowie. Od 15 lat kieruje nią tandem Bogusław Nowak (dyrektor naczelny) i dyrygent Tomasz Tokarczyk (kierownik muzyczny). Małopolska ogłosiła konkurs w połowie lutego w związku z faktem, że 31 sierpnia wygasa kontrakt dyrektora Nowaka.

Francja w Polsce

W marcu odbył się w Warszawie Festiwal Frankofonii. To coroczna okazja do świętowania w Polsce różnorodności kulturowej obszarów posługujących się językiem francuskim obejmująca pokazy filmowe, spotkania literackie, spektakle czy konkursy oratorskie. Wydarzenie organizowane jest przez ambasady i instytucje kulturalne państw frankofońskich, placówki Alliance française oraz ośrodki polsko-francuskie, a także szkoły i instytucje kultury.

Ważnym punktem programu był Festiwal Filmów Frankofońskich na platformie Ninateka. W jego ramach zaprezentowano siedem filmów: *Adoracja*, *Dalida*, *Skazana na miłość*, *De Gaulle w Irlandii*, *Miłość mojego brata*, *Jaskółki z Kabulu*, *Horyzont*, *Uderz w bęben* i *Młody Ahmed*.

Ambasada Francji z Polsce, Instytut Francuski i France 22 są partnerami koncertu pianisty Jonathana Fournela na Wielkanocnym Festiwalu 11 kwietnia.

Piotr Pielaszek z medalem w Cremonie

W położonej na północy Włoch Cremonie, która w XVII i XVIII wieku obfitowała w wybitnych budowniczych skrzypiec, odbywa się Międzynarodowy Konkurs Lutniczy im. Antonio Stradivariego. W ubiegłym roku laureatem II nagrody (I nie przyznano) został poznański lutnik, 29-letni Piotr Pielaszek.

W maju ubiegłego roku na Międzynarodowym Konkursie Lutniczym im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu Pielaszek triumfował bezprecedensowo – zdobył złoty i srebrny medal (za dwa różne instrumenty o nazwach Dali i Selva).

Solidarność Andrzeja Boreyko z Ukrainą

Tuż po ataku Rosji na Ukrainę polskie instytucje muzyczne i polscy artyści pośpieszyli z wyrazami solidarności z napadniętym sąsiadem i potępienia rosyjskiej agresji. Andrzej Boreyko rozpoczął koncert 25 lutego w Mediolanie wykonaniem hymnu narodowego Ukrainy, włączył go również do programu koncertów w Filharmonii Narodowej w Warszawie, której jest dyrektorem artystycznym. W oświadczeniu opublikowanym na stronie internetowej instytucji napisał: „Nie ma dla mnie większej wartości niż życie człowieka, dlatego stanowczo potępiam każdą wojnę, w tym tę wypowiedzianą trzy dni temu przez rząd Rosji przeciwko Ukrainie”.



Andrzej Boreyko

W późniejszym liście do słuchaczy Boreyko, urodzony w Poznaniu i wychowany w Leningradzie syn Rosjanki i Polaka, dodał: „Podejmujemy szereg działań, także charytatywnych, powodowanych chęcią pozostania w jedności z ukraińskimi sąsiadami. Czujemy się w obowiązku włączać teraz do naszych koncertów muzykę ukraińskich kompozytorów. Zgodnie z rekomendacją Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wstrzymujemy wykonywanie muzyki rosyjskich kompozytorów, łącznie z Czajkowskim, Rachmaninowem, Szostakowiczem, Prokofiewem i nawet Strawińskim”.

Tuż po wybuchu wojny radiowa Dwójka przestała grać na antenie muzykę rosyjską, podobnie postąpiły wszystkie instytucje muzyczne w Polsce.

Odwołany Giergijew

Europa, która uwielbiała Walerija Giergijewa, rosyjskiego dyrygenta zaprzyjaźnionego z prezydentem Rosji Władimirem Putinem, odwróciła się do niego plecami po wybuchu wojny rosyjsko-ukraińskiej. Zaczęło się od Carnegie Hall i odwołanego występu z Filharmonikami Wiedeńskimi. Później do potępienia wojny wezwały go La Scala, Rotterdam Philharmonic, festiwale w Baden-Baden i Edynburgu, które wobec braku reakcji zerwały z nim stałą współpracę. Agencja menedżerska Felsner Artists skreśliła Giergijewa z listy reprezentowanych przez siebie artystów, a na wniosek burmistrza Monachium Dietera Reitera Rosjanin stracił stanowisko szefa orkiestry Filharmonii Monachijskiej. Na początku marca media obiegała wiadomość, że dyrygent zamierza sprzedać kilka ze swoich 20 posiadłości na terenie Włoch.

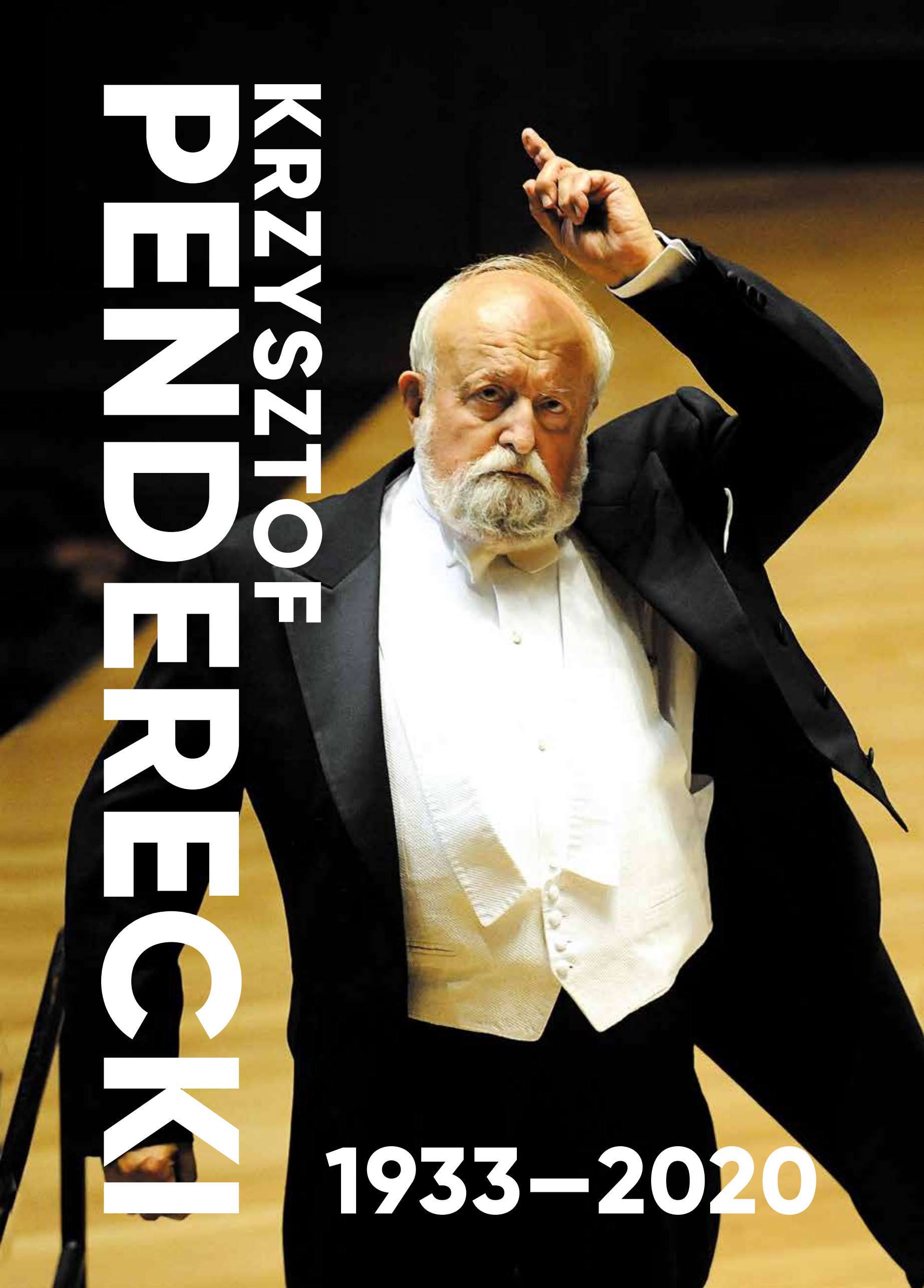
Podobnie postąpili związani z nim blisko inni rosyjscy muzycy. Śpiewaczka Anna Netrebko pod wpływem presji opinii publicznej odwołała wszystkie swoje występy w Europie i Nowym Jorku. Do dymisji podał się Tugan Sochijew, szef orkiestry symfonicznej w Tuluzie i dyrektor muzyczny Teatru Bolszoi w Moskwie. W liście otwartym napisał, że odczuwa na Zachodzie presję żądania, aby potępił własną ojczyznę.

Gala Fryderyków w Szczecinie

22 kwietnia w Operze na Zamku w Szczecinie odbędzie się gala wręczenia nagród muzycznych Fryderyk w zakresie muzyki poważnej. To najważniejsza polska nagroda fonograficzna przyznawana od 1995 roku. Jej organizatorem jest Związek Producentów Audio-Video. Gwiazdami gali będą: Wrocławska Orkiestra Barokowa, Łukasz Chrzęszczuk, Roksana Kwaśnikowska, Maria Machowska, Jakub Kuszlik, Atom String Quartet, Baltic Neopolis Orchestra, Adam Palka i Adam Kośmiejka. **BM**



Maria Machowska



**KRZYSZTOF
PENDERECKI**

1933 – 2020

Ostatnia droga Krzysztofa Pendereckiego

Uroczystość mająca charakter państwowy rozpoczęła w bazylice św. Floriana wyprowadzeniem urny z prochami Krzysztofa Pendereckiego z krypty bazyliki i modlitwą prowadzoną przez księdza prałata Grzegorza Szewczyka, proboszcza parafii św. Floriana w asyście warty honorowej. W czasie czuwania połączone chóry Filharmonii Krakowskiej i Polskiego Radia pod dyрекcją Alexandra Humali i Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej wykonały wybrane utwory kompozytora, m.in. *Benedicamus Domino* z *Missa brevis*, *Agnus Dei* z *Polskiego Requiem* i *Domine, quid multiplicati sunt* psalm 3 na stulecie ludobójstwa Ormian.

Natomiast *III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”* brzmiał w wykonaniu Kwartetu Dafo w trakcie wyprowadzenia urny z prochami z kościoła.

Stamtąd kondukt żałobny przeszedł ulicami Krakowa, tzw. Droga Królewska, przez plac Matejki, ulicę Floriańską i Rynek Główny w stronę ulicy Grodzkiej, gdzie znajduje się Panteon. Na miejscu, w kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła pochówkowi szczątków doczesnych kompozytora towarzyszyła msza święta odprawiana przez prymasa Polski, arcybiskupa Wojciecha Polaka.

W czasie mszy zabrzmiały wybrane dzieła Krzysztofa Pendereckiego grane przez bliskich jemu i jego muzyce artystów. Były to m. in. fragmenty *Missa brevis*, *Polskiego Requiem*, *Siedmiu bram Jerozolimy* wykonane w hołdzie zmarłemu artyście przez Chór Filharmonii Narodowej i Sinfonietę Cracovię pod dyрекcją Jurka Dybała, Chór Akademii Muzycznej w Krakowie pod dyрекcją Macieja Tworka, a także solistów: Anne-Sophie Mutter, Michela Lethieca, Iwonę Hossę i Andrzeja Białko.

Krzysztof Penderecki zmarł 29 marca 2020 roku. Msza pogrzebowa odbyła się 2 kwietnia w rodzinnej parafii w Krakowie, wspomnianym kościele św. Floriana, w gronie najbliższych. Niestety, pandemia COVID-19 przeszkodziła w godnym i honorowym pochówku kompozytora w Panteonie Narodowym. Stało się to możliwe dopiero w dwa lata po odejściu artysty.

Urna z prochami została złożona w krypcie kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła, w sarkofagu zaprojektowanym przez Krzysztofa M. Bednarskiego. Rzeźbiarz ten wykonał również sarkofag, w którym pochowano poetę Adama Zagajewskiego, i jest autorem rzeźby poświęconej niezującym członkom Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Sarkofag dla Krzysztofa Pendereckiego wykonano z marmuru kararyjskiego i granitu szwedzkiego.

Nie mogliśmy Państwu dostarczyć szczegółowej relacji z pogrzebu Krzysztofa Pendereckiego, ponieważ miał miejsce 29 marca, już po oddaniu do druku numeru „Beethoven Magazine”.



Krzysztof Penderecki to symbol tego,



BARTEK BARCZYK

Krzysztof Penderecki i Anne-Sophie Mutter w Lusławicach, 2018

co w człowieku piękne i czyste



– Jestem pewna, że Krzysztof potrafiłby w obecnej, tak koszmarnej chwili naznaczonej atakiem Putina na Ukrainę stworzyć dzieło, które pomogłoby nam żyć dalej po śmierci tylu ludzi, utracie wiary i zaufania. Chociaż może to lepiej, że nie musi doświadczać koszmaru tej wojny – z **Anne-Sophie Mutter** rozmawia **Aleksander Laskowski**.

Aleksander Laskowski: Kiedy usłyszała pani pierwszy raz o Krzysztofie Pendereckim?

Anne-Sophie Mutter: – Wydaje mi się, że było to w domu Paula Sachera, zapewne na początku lat 80. XX wieku, wkrótce po rozpoczęciu mojej współpracy z Herbertem von Karajanem. Poznałam Sachera przez moją nauczycielkę, poza tym dorastałam blisko granicy niemiecko-szwajcarskiej. Jego dom w Bazylei był oddalony o kilkadziesiąt kilometrów od mojej rodzinnej miejscowości. U Sachera bywali wielcy kompozytorzy: Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Pierre Boulez, Sofia Gubajdulina, Wolfgang Rihm. Coraz częściej słyszałam nazwisko Pendereckiego, zaczęłam się interesować jego muzyką, chociaż muszę przyznać, że wówczas do muzyki współczesnej podchodziłam z obawą. Na studiach przeznaczano za mało czasu na repertuar współczesny, kładziono nacisk głównie na wiek XIX, ewentualnie jeszcze na koncerty Berga, Bartóka i Szostakowicza.

Tak samo było w Polsce.

– Dobrze zapamiętałam podróż do Stuttgartu, rok 1984. Odbywało się tam prawykonanie pierwszej wersji *Polskiego Requiem*. To było doświadczenie, które zmieniło moje życie. Byłam absolutnie wstrząśnięta. Jeszcze dziś przypominam sobie to uczucie, wstrząs do samej głębi mojej jaźni. Tak podziałała na mnie siła przekazu emocjonalnego muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Porywała od pierwszej chwili. Od tego czasu marzyłam, że zagram utwór napisany dla mnie przez tego wielkiego kompozytora. Okazało się, że jest to możliwe – właśnie dzięki pomocy Paula Sachera, który w latach 80. i 90. zamówił

dla mnie wiele nowych utworów. Dzięki niemu doszło do powstania *II Koncertu skrzypcowego* Krzysztofa Pendereckiego.

Koncertu „Metamorfozy” ...

– Nuty tego dzieła otrzymałam w 1994 roku. Mój mąż chorował już wówczas na raka. Okres intensywnych przygotowań do prawykonania utworu, które odbyło się w lipcu 1995 w Lipsku pod batutą Marissa Jansonsa, był dla mnie niezwykle trudny – większość czasu spędzałam w szpitalu przy łóżku męża. Na świat przyszło nasze drugie dziecko, nasz syn. Był to dla mnie bardzo trudny okres. Jednocześnie bardzo szczęśliwy, bo po narodzinach syna to dzieło – *Metamorfozy*, czyli przemiany – dało mi bardzo wiele siły. Potrzebowałam jej, aby pożegnać mojego męża. *Metamorfozy* postrzegam więc jako doświadczenie przemiany duchowej. I dlatego *II Koncert* Pendereckiego jest dla mnie dziełem autobiograficznym, niezwykle istotnym dla mojej rodziny.

Muszę powiedzieć, że ilekroć gram ten utwór, czuję bliskość Krzysztofa. Oczywiście, w pewnym sensie jest to związane z tamtym rozdziałem mojego życia, z tymi sześcioma latami, które miałam szczęście przeżyć z moim mężem, zanim zachorował na raka.

Ale *Metamorfozy* to także muzyczne arcydzieło. Motyw losu – pa-pa-pa-pa – przypomina temat z *V Symfonii c-moll* Ludwiga van Beethovena, chociaż grany jest w znacznie szybszym tempie. Penderecki porusza mnie tak głęboko, bo mroczne czy wyjątkowo ważne rozdziały w historii ludzkości potrafił ujmować dźwiękami, tworząc symboliczne pomniki o znacznie większej sile wyrazu niż to, co ludzie mogą wzniesić w przestrzeni.

O których utworach pani myśli?

– Mam na myśli *Tren – ofiarom Hiroszimy* czy *VII Symfonię „Siedem bram Jerozolimy”*. Jestem pewna, że Krzysztof potrafiłby także w obecnej, tak koszmarnej chwili naznaczonej atakiem Putina na Ukrainę stworzyć dzieło, które pomogłoby nam żyć dalej po tych strasznych zdarzeniach, śmierci tylu ludzi, utracie wiary i zaufania. Chociaż może to lepiej, że on nie musi doświadczać koszmaru tej wojny.

Jak opisałaby pani *II Sonatę skrzypcową*?

Czy ten utwór czymś panią zaskoczył? Jakie kryją się w nim trudności wykonawcze?

– *II Sonata skrzypcowa* z 2000 roku jest nieprawdopodobnie skomplikowana. Przypominam sobie, jak wraz z Lambertem Orkiszem – moim pianistą i przyjacielem, z którym w przyszłym roku będziemy świętować jubileusz 35-lecia muzycznego partnerstwa – przystąpiliśmy do pracy nad tym utworem napisanym na moje zamówienie. Prawykonanie miało być częścią retrospektywy muzyki współczesnej w Nowym Jorku. Nuty dostaliśmy dość późno, a utwór okazał się niewiarygodnie trudny. Wraz z Lambertem uznaliśmy, że potrzebujemy więcej czasu i nie prawykonamy utworu w styczniu, tylko na wiosnę. Opowiadałam o tym dlatego, że także wiosną wciąż mieliśmy poczucie, iż nie potrafimy jeszcze odpowiednio dobrze tego dzieła zaprezentować. Dlatego intensywnie pracowaliśmy nad nim podczas tournée po Stanach Zjednoczonych, na którym wykonywaliśmy inne utwory. Wiele nas to kosztowało. Wiele sił duchowych, czasu i przestrzeni w naszym życiu, wiele codziennego trudu.

W *II Sonacie* kompozytor przepracowuje materiał tematyczny, ale nie linearnie – nie czyni tego w danej chwili tylko w skrzypcach czy tylko w fortepianie, nie jest tak, że jeden instrument prowadzi, a drugi go wspiera. Cały czas mamy równowagę, istotny i złożony materiał muzyczny w partiach obu instrumentów. Są ustępy, w których jednocześnie pojawiają się trzy tematy. Dwa w fortepianie, jeden w skrzypcach. I powstaje pytanie, jak to wyważyć. Jak poukładać? *II Sonata* Krzysztofa Pendereckiego to jedno z największych dzieł muzyki kameralnej skomponowanych w XX wieku. Nie sposób go przecenić. Kilka lat temu nagrywaliśmy ten utwór z Orkiszem. Krzysztof siedział na

sali. Cudownie było widzieć, jaką radością napawało go szczęście, którym było dla nas mierzenie się z tym dziełem. To była jedna ze szczególnych chwil w moim życiu. Niewątpliwie wejście na sam szczyt, bo jeśli idzie o formę sonatową napisaną na skrzypce i fortepian, nie sądzę, by można było dać jeszcze więcej. A trudności? Technicznie jest to utwór bardzo trudny, ale większe są w nim komplikacje natury intelektualnej. Rzecz w tym, że ta partytura jest jak bardzo złożona sieć, wielką sztuką jest połączyć wszystkie splątane w niej wątki.

Krzysztof Penderecki skomponował jeszcze dwa utwory z myślą o pani – *Duo concertante* i *La Follia*.

– *Duo concertante* to tzw. *pièce d’occasion*. Nie jest to najgłębsze filozoficznie dzieło Krzysztofa, lecz próba pokazania kontrabas jako instrumentu wirtuozowskiego. Nie tylko jako podpory orkiestry symfonicznej i bazy struktur harmoniczných, ale też jako instrumentu smyczkowego, który jest równoprawnym partnerem skrzypiec. Krzysztofowi udało się wydobyć lekkość, którą kontrabas ma w sobie, zwłaszcza gdy gra na nim Roman Patkołó. W tym utworze jest ta lekkość – i nieograniczona radość życia. Dialog, trochę aktorstwa i popis techniczny. Wszystko to sprawia, że *Duo* należy do kanonu dzieł na skrzypce i kontrabas.

A La Follia? Utwór nie powstał na zamówienie. To był niesamowity prezent na moje 50. urodziny – kto nie chciałby takiego dostać! – ale prezent z ukrytym haczykiem. Oczywiście to wspaniała kompozycja i znów muzyka niewiarygodnie wymagająca pod względem technicznym. Kompozytor nawiązał w niej do barokowej formy tanecznej: tematu z wariacjami. Blżej końca utworu pojawia się kilka wariacji, które sprawiły, że po długim czasie usilnej pracy skontaktowałam się z Krzysztofem i powiedziałam, że kilka nut będzie musiał skreślić, bo nie da się ich zagrać. Pamiętam, jaki był ubawiony, a nawet zadowolony, że udało mu się skomponować coś, co doprowadziło mnie do granic możliwości. I kilka pasażów trzeba było skreślić.

Grała pani ten utwór w Chinach.

– To było nasze wspólne tournée po tym kraju z okazji 85. urodzin Krzysztofa. *La Follia* zawsze brzmiała na początku, potem *II Koncert*. Pozostały mi po tej podróży

najpiękniejsze wspomnienia. Młoda publiczność, która fetowała Krzysztofa Pendereckiego jak gwiazdę popkultury – czuło się, że jest dla nich współczesnym odpowiednikiem Beethovena. Naprawdę, to, co Krzysztof zrobił dla muzyki XX wieku i jej powszechnego zrozumienia, jest nie do przecenienia.

Jakim był dyrygentem?

– Nie jestem pewna, czy Krzysztof dobrze czuł się na scenie w tej roli. Wydaje mi się, że był jednym z tych kompozytorów, którzy czasami wręcz niemiłe odczuwają impet własnej muzyki. Miałam podobne odczucia, kiedy dyrygował Witold Lutosławski. Oszczędnie, trzeźwo i konkretnie. Podobne wrażenie zrobił na mnie ostatnio John Williams. Kompozytorzy, którzy tak uzewnętrzniają i otwierają się przed nami w swoich dziełach, na podium dyrygenckim czują się, jak gdyby nazbyt wyeksponowani, wręcz obnażeni. Krzysztof świetnie dyrygował swoimi dziełami, ale nie to było dla niego najważniejsze. Najważniejsze było komponowanie, doświadczanie tego, jak jego muzyka ożywa w rękach innych dyrygentów. Natomiast dobrą stroną jego działalności dyrygenckiej było to, że jako kompozytor był otwarty na rozmowę z wykonawcą. Dyrygenci dyskutowali z nim o tempach, orkiestracji, proporcjach dźwięku w orkiestrze. Ta współpraca z wykonawcami była dla niego niezwykle ważna, zwłaszcza w kontekście prawykonania.

Czym różnią się dźwiękowe światy Krzysztofa Pendereckiego i Witolda Lutosławskiego, który także był pani bliski?

– Nie da się tego wyrazić słowami. W każdym języku można znaleźć cytaty z poezji mówiące o tym, że tam, gdzie zaczyna się muzyka, kończą się słowa. Spotkanie z Witoldem Lutosławskim w latach 80. było dla mnie niezwykle ważne. Prawykonałam jego *Łańcuch II*, byłam wówczas jeszcze bardzo młodą skrzypaczką, która nie grała wcześniej muzyki współczesnej. Muzyka Pendereckiego i Lutosławskiego bardzo zmieniła i wzbogaciła moje życie, ale w sposób, którego nie potrafię wyrazić słowami. Zawsze uważałam, pamiętając o złożoności polsko-niemieckiej historii, że muzyka tych dwóch kompozytorów jest wielkim darem i pomaga uleczyć rany, które Niemcy zadały Polsce.



BARTEK BARCZYK

Krzysztof Penderecki i Anne-Sophie Mutter w Lusławicach, 2018

Jakim człowiekiem był Krzysztof Penderecki?

– W gruncie rzeczy raczej nieśmiałym, skrytym. Wydawał się onieśmielający, panujący nad światem, z silną aurą. Powiem jeszcze raz – nieśmiały, cichy, kochający przyrodę. Całkowicie pochłonięty muzyką. Był człowiekiem, który tworzył kolosalne, monumentalne dzieła. Z wdzięcznością przyjmował rozmaite zaszczyty, ale nie dla nich żył, nie one go ekscytowały. Pragnął być świadkiem swego czasu i podarować światu to, co skrywało się głęboko w nim.

Miała pani okazję wielokrotnie gościć w Lusławicach, tam też powstało zdjęcie,

które znamy z okładki albumu *Hommage à Penderecki*. Czym są dla pani Lusławice?

– Miałam wielkie szczęście odwiedzić je z wychowankami mojej fundacji, która niebawem świętuje 25-lecie istnienia. W Lusławicach często rodziły się koncepcje moich koncertów w Polsce. Imponujące jest tamtejsze centrum muzyczne, wspaniale gra się tam koncerty. Mam nadzieję, że pomysł, by w Lusławicach spotykali się studenci z całej Europy, będzie realizowany.

Muzyka, zwłaszcza w czasie wojny, ułatwia dialog. Dzięki niej uczymy żyć się ze sobą, uczymy się pojednania po strasznych zdarzeniach z przeszłości. Ona daje ludziom

pociechę i siłę, gdy muszą konfrontować się z szalonymi decyzjami polityków. A ludzie muszą żyć dalej. Dla mnie Lusławice są wcieleniem wielkiej idei europejskiej, w którą głęboką wierzę, podobnie jak muzyka Krzysztofa Pendereckiego jest jej symbolem. I muzyka Beethovena.

Nasza sesja zdjęciowa na płytę *Hommage à Penderecki* odbyła się rzeczywiście w dworze w Lusławicach. To było jedno z naszych ostatnich spotkań z Krzysztofem. Na zdjęciach Bartka Barczyka widać, jak wiele mam miłości i wdzięczności dla kompozytora. Ale Krzysztof doskonale to wiedział. Ta chwila pięknie podsumowała dekady naszej przyjaźni. **BM**

Od Panteonu w Rzymie

Gdzie narodziła się tradycja chowania wybitnych córek i synów narodu, artystów i uczonych w miejscu uważanym za wyjątkowe i noszącym nazwę panteonu? O tym, że wszystko to zaczęło się od Rafaela, a tak naprawdę od Rzymu, a później zostało przejęte i rozwinięte przez rewolucję francuską pisze **Sebastian Duda**.



1. Wielki Piątek w 1520 roku przypadał 6 kwietnia. Tego dnia w Rzymie po kilkutygodniowej walce z malarią w wieku 37 lat zmarł Rafael Santi. Śmierć księcia renesansowych malarzy lotem błyskawicy dotarła do papieża Leona X, który w ciągu ostatnich dni aż sześciokrotnie posyłał umierającemu artyście swoje błogosławieństwo. Odejście Rafaela w dniu wspomnienia agonii Chrystusa mocno przeraziło rzymskiego pontifeksa. Widział w tej zbieżności dat znak wybrania malarza przez Boga, a jednocześnie obawiał się, że tej śmierci – podobnie jak tamtej przed wiekami na Golgocie – będzie towarzyszyć trzęsienie ziemi. Nic takiego nie nastąpiło, jednak papież poprzysiął, że spełni ostatnią wolę Rafaela: malarz poprosił o pochówek w rzymskim kościele pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny od Męczenników (*Santa Maria ad Martyres*).

2. Prośba była wielce zobowiązująca. Kościół, w którym chciał spocząć po śmierci Rafael, to gmach szczególny. Od starożytności widziano w nim uosobienie dumy i chwały Wiecznego Miasta. Jego fundatorem w ostatnich dekadach I wieku przed Chrystusem był Marek Agryppa, bliski

przyjaciół cesarza Oktawiana Augusta. To on nakazał zbudowanie na swych prywatnych włościach owej niezwykłej świątyni. Od czasów starożytnych tę sakralną budowlę powszechnie nazywano z grecka Panteonem, co sugerowało, że miała być świątynią związaną z kultem wszystkich bogów (czy tak było w istocie, nie jest dziś pewne). Czy zatem prosząc o pochówek w tym miejscu, Rafael dawał świadectwo swej wierze, że był Boskim wybrańcem?

3. Bez wątplenia tak właśnie o jego życzeniu myślano w renesansowym Rzymie. Po kilku miesiącach od zgonu malarza Leon X nakazał wyprawienie mu uroczystego pogrzebu. Trumnę na własnych barkach wniosło do Panteonu czterech kardynałów ubranych w purpurę. Papież na oczach zgromadzonego tłumu z czcią ucałował rękę zmarłego. Ciało artysty spoczęło w marmurowym sarkofagu w niszy ołtarzowej, którą jeszcze za swego życia Rafael nakazał wyremontować kosztem półtora tysiąca dukatów (dziś byłoby to co najmniej kilka milionów euro; księżę renesansowych malarzy za życia dorobił się całkiem pokaźnej fortuny). Na grobie ustawiono rzeźbę Matki Bożej (zwaną *Madonna del Sasso*, Madonną na

skale), którą na polecenie zmarłego mistrza wykonał jego uczeń Lorenzetto. Od tamtego dnia przy ołtarzu nad grobem Rafaela przez ponad trzysta lat co tydzień sprawowana była msza święta w intencji zbawienia jego duszy.

4. Zaszczytu pochówku w pobliżu miejsca wiecznego spoczynku wielkiego malarza chcieli odtąd dostąpić i inni związani z Rzymem artyści. Nie wszystkich spotkał taki honor, dostąpili go m.in. Annibale Carracci, Taddeo Zuccaro oraz Baldassare Peruzzi. Pod koniec XIX wieku do tego artystycznego grona dołączyli królowie zjednoczonych Włoch: Wiktor Emanuel II, zwany „ojcem ojczyzny”, oraz zabity przez anarchistę Humbert I, obok którego w Panteonie spoczęła również małżonka Małgorzata Sabaudzka. W ten sposób rzymski Panteon stał się dla Włochów szczególnym cmentarzem „boskich wybrańców”.

Jego prestiż porównać można pewnie tylko z kościołem św. Krzyża we Florencji, gdzie znajdują się groby m.in. Dantego, Machiavellego, Michała Anioła i Galileusza. Jednak to właśnie do tradycji Panteonu z Wiecznego Miasta zapragnęli nawiązać rewolucjoniści francuscy z końca XVIII

do panteonu na Grodzkiej



Rzymski Panteon, zarazem kościół Najświętszej Marii Panny od Męczenników, w którym pochowany jest malarz Rafael Santi

stulecia. Po przewrocie 1789 roku w Paryżu rozgorzały dyskusje o wyborze miejsca, w którym kultem otoczono by po śmierci osoby zasłużone dla ojczyzny. Wybór padł na kościół św. Genowefy, przy którym od wieków znajdowało się sanktuarium. Czczono w nim relikwie tej chrześcijańskiej patronki Paryża. W 1744 roku król Ludwik XV nakazał przebudowę starych już gmachów. Projekt przygotował Jacques-Germain Soufflot, który architektoniczny smak wykształcił podczas studiów w Rzymie – powstała wspaniała, ogromnych rozmiarów klasycystyczna budowla ze wzniosłą kopułą. Do wybuchu rewolucji prace nad sakralnym gmachem górującym nad lewobrzeżnym Paryżem nie zostały jednak zakończone.

5.
W 1790 roku podczas obrad Zgromadzenia Narodowego markiz Charles de Villette zaproponował, by przebudowany kościół św. Genowefy zamienić na „świątynię narodu”, gdzie czczono by pamięć „najwspanialszych synów Francji”. Konstytuanta postanowiła zrealizować ten plan, gdy 2 kwietnia 1791 roku zmarł przewodniczący jej hrabia de Mirabeau. Dwa dni po jego zgonie postanowiono kościół św. Genowefy przemianować na Panteon,

miejsce, w którym honor oddawałaby – jak głosi widoczna do dziś inskrypcja nad wejściowym portykiem gmachu – „wielkim ludziom wdzięczna ojczyzna”.

Mirabeau został pochowany w kryptach Panteonu jako pierwszy przy asyście wysławiających rewolucję tłumów. 11 lipca 1791 roku odbył się tu uroczysty pogrzeb zmarłego trzynaście lat wcześniej Woltera. Wielu zdawało się, że było to pośmiertne zwycięstwo filozofa. Gdy bowiem autor *Kandyda* zakończył życie w 1778 roku, arcybiskup Paryża Christophe de Beaumont surowo zabronił grzebania jego szczątków w poświęconej ziemi (zwłoki pochowano dyskretnie w krypcie opackiego kościoła w Sellières w Szampanii).

11 października 1794 roku w paryskim Panteonie spoczęły szczątki innego wielkiego myśliciela – zmarłego w 1778 roku Jeana-Jacques’a Rousseau. W rewolucyjnym ferworze w „świątyni narodu” urządzano także pogrzeby wpływowych rewolucjonistów. Rządy jednak zmieniały się co jakiś czas i nieraz okazywało się, że wedle aktualnie sprawujących władzę nie wszyscy pochowani w „najznamienitszej dla narodu krypcie” zasługiwali na ten zaszczyt. Podejmowano wtedy uchwały o natychmiastowym usunięciu z Panteonu

szczątków „wrogów rewolucji”. Taki los spotkał m.in. Mirabeau oraz Marata.

6.

W czasach porewolucyjnych paryskiemu Panteonowi kilkakrotnie przywracano funkcję religijną. Część sprofanowanych po 1789 roku relikwii św. Genowefy odnaleziono i co jakiś czas umieszczano je w gmachu w ozdobnym relikwiarzu. Odbywały się przed nimi uroczyste nabożeństwa, jak msza odprawiona na zlecenie Napoleona I po zwycięstwie Wielkiej Armii pod Austerlitz. Po 1830 roku za rządów Ludwika Filipa kościół ponownie zsekularyzowano. Podczas walk rewolucyjnych 1848 roku Panteon przemianowano na „świątynię ludzkości”. W trakcie rządów Napoleona III nastąpiła kolejna rekatolicyzacja – Panteon stał się „Bazyliką narodu”. W 1881 roku, w czasach III Republiki, gdy Zgromadzenie Narodowe nakazało organizację uroczystego, państwowego pogrzebu pisarza Victora Hugo, gmach raz jeszcze stał się świeckim mauzoleum. I taką funkcję pełni do dziś. Pochowani tam zostali najznamienitsi obywatele Francji: pisarze Émile Zola i André Malraux, politycy Léon Gambetta i Jean Jaurès, twórca systemu pisma dla

niewidomych Louis Braille, a także – w 1995 roku – Maria Skłodowska-Curie i jej mąż Pierre Curie. W 2018 roku zaszczyt ten przypadł polityczce Simone Veil, a w roku 2021 – pieśniarce, tancerce i aktorce Josephine Baker, która spoczęła w paryskim Panteonie jako pierwsza czarnoskóra kobieta.

7.

Panteon w Paryżu dla wielu innych narodów stał się wzorem państwowego mauzoleum dla zasłużonych. Przez wieki bowiem w europejskim kręgu kulturowym wybitne osobistości grzebano w mniej lub bardziej znamienitych kościołach (jak np. opactwo westminsterskie w Londynie, gdzie pochowani są m.in. ludzie pióra Szekspir, Byron i Dickens, uczeni Newton i Darwin czy kompozytorzy Haendel, Purcell i Britten). Nie inaczej było w Polsce, gdzie za najważniejszą polską nekropolię uznano Wawel. W czasach zaborów krakowska katedra stała się dla rozbitego narodu symbolem jedności. Dlatego w XIX wieku starano się sprowadzać do Krakowa szczątki bohaterów narodowych, by pochować je godnie w sąsiedztwie grobów królewskich. W 1817 roku odbył się na Wawelu pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego; rok później – Tadeusza Kościuszki. Po upadku powstania krakowskiego austriackie władze niechętnie były jednak takim uroczystościom. Z rezerwą podchodzili do nich także kolejni biskupi krakowscy, którzy uważali, że katedra wawelska powinna pozostać miejscem uroczystych pogrzebów królów i hetmanów, a dla innych – poza biskupami i kanonikami – nie ma już tam raczej miejsca. Włodarzom Kościoła krakowskiego wielokrotnie od XIX wieku zarzucano niespełnianie narodowych oczekiwań w tej kwestii.

Kontrowersje wybuchły nawet wokół pochówku Adama Mickiewicza. Zgodził się nań w końcu w 1890 roku kardynał Albin Dunajewski, ale już jego następcą kardynał Jan Puzyna stanowczo odmówił złożenia w katedrze wawelskiej szczątków Juliusza Słowackiego. Wywołało to oburzenie wśród Polaków z wszystkich trzech zaborów, kardynał pozostał jednak nieugięty. Pogrzeb autora *Kordiana* na Wawelu wymógł na arcybiskupie Sapiesze w 1927 roku zafascynowany Słowackim Józef Piłsudski, który sam spoczął w tej narodowej nekropolii po śmierci w 1935 roku. W bliższych nam czasach, bo w 1993 roku, do katedry krakowskiej sprowadzono szczątki generała Władysława Sikorskiego, a w 2010 roku miejsce wiecznego spoczynku



znaleźli na Wawelu prezydent Lech Kaczyński i jego małżonka Maria.

8.

Już w XIX wieku ze względu na opór biskupów wobec wawelskich pogrzebów krakowianie postanowili stworzyć narodowy panteon w innym miejscu. Wybór padł na kościół na Skalce, tradycyjnie od średniowiecza czczony jako miejsce męczeństwa św. Stanisława. Pomysłodawcą Grobów Zasłużonych w tej świątyni, której kustoszem jest zakon paulinów, był profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Józef Łepkowski. W 1880 roku w czterechsetną rocznicę śmierci pochowano tu kronikarza Jana Długosza. Wkrótce wokół jego grobu

urządzono kryptę przeznaczoną na wieczny spoczynek wybitnych postaci narodowej kultury.

W Krypcie Zasłużonych spoczęli: Wincenty Pol, Lucjan Siemieński, Józef Ignacy Kraszewski, Teofil Lenartowicz, Adam Asnyk, Henryk Siemiradzki, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Karol Szymanowski, Ludwik Solski, Tadeusz Banachiewicz i Czesław Miłosz. Warto wspomnieć, że na wzór krakowskiej Skalki w 1923 roku przy poznańskim kościele św. Wojciecha powstała Krypta Zasłużonych Wielkopolan (są tam złożone prochy m.in. autora słów polskiego hymnu narodowego Józefa Wybickiego, a także kompozytorów Feliksa Nowowiejskiego



Wnętrze paryskiego Panteonu, budowli wzniesionej w XVIII wieku przez wykształconego w Rzymie architekta Jacques'a-Germaina Soufflota

i Tadeusza Szeligowskiego). Na miejsce spoczynku zasłużonych Polaków przeznaczono także krypty nowo zbudowanej Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie. Tam znajduje się m.in. grób poety ks. Jana Twardowskiego.

9.
W XXI wieku okazało się, że ze względu na ograniczoną przestrzeń krakowskich krypt na Wawelu i Skałce potrzebne jest miejsce na stworzenie kolejnego narodowego panteonu. W 2009 roku Franciszek Ziejka, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaproponował, by na miejsce wiecznego spoczynku dla zasłużonych obywateli Polski obrać barokowe krypty kościoła Świętych

Apostołów Piotra i Pawła przy ulicy Grodzkiej, gdzie znajduje się grób ks. Piotra Skargi, wielkiego jezuickiego kaznodziei z czasów kontrreformacji. Panteon powstał w 2012 roku – pochowani w nim zostali Sławomir Mrozek, biskup Tadeusz Pieronek, fizycy Karol Olszewski i Zygmunt Wróblewski, matematycy-kryptolodzy, którzy złamali szyfr Enigmy: Marian Rejewski, Jerzy Różycki i Henryk Zygalski, oraz poeta Adam Zagajewski. Wybierając dla siebie miejsce wiecznego spoczynku w rzymskim Panteonie, Rafael nie mógł przewidzieć, że jego życzenie stanie się inspiracją nie tylko dla współczesnych mu rzymian, ale także w kolejnych stuleciach dla ludzi pochodzących z innych miast i innych

narodów. Wspólnotowa pamięć jest bowiem często pośmiertną ciężką oddawaną wybitnym i zasłużonym rodakom. Dla polskiej wspólnoty pamięć ta wielokrotnie okazała się więziotwórcza. Nie inaczej jest i dziś.

BM

Sebastian Duda – filozof, historyk, teolog, publicysta. Członek redakcji „Więzi” i Zespołu Laboratorium „Więzi”. Stały felietonista magazynu „Ale Historia”, dodatku do „Gazety Wyborczej”. Autor książek *Reformacja. Rewolucja Lutra* i *Przesilona wątpliwość*. Mieszka w Warszawie.

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła – zabytek architektury i sztuki

Kościół Świętych
Apostołów Piotra i Pawła
w Krakowie należy do
najcenniejszych obiektów
architektury nowożytnej
w Polsce. Jest też jedną
z bardzo niewielu budowli
w tej części Europy,
które można zestawić
z najwybitniejszymi
dziełami baroku.

Michał Kurzej

(Uniwersytet Jagielloński)

Został wzniesiony dla zakonu jezuitów, który w okresie nowożytnym odegrał szczególną rolę kulturotwórczą. Jezuici prowadzili liczne szkoły o wysokim poziomie nauczania, które pod koniec XVI i w 1. połowie XVII wieku stały się najsukcesywniejszym narzędziem kontroreformacji. Z tego samego powodu spotkali się jednak z niechęcią wielu grup społecznych – nie tylko złożonych

z protestantów, ale i katolików, którym zależało na zachowaniu w społeczeństwie wielowyznaniowym kruchej równowagi. Taka sytuacja miała miejsce w Krakowie, gdzie zakon zabiegał o utworzenie swojej placówki m.in. ze względu na duży odsetek ludności protestanckiej i strategiczne położenie na szlakach łączących resztę kraju z Italią. Te długo trwające starania spotkały się z niechęcią dużej części mieszczaństwa i otwartą wrogością związanego z nim ściśle środowiska uniwersyteckiego – to ostatnie miało uzasadnione obawy, że nowa szkoła będzie dla niego poważną konkurencją, a ekspansja zakonu wiąże się z poważnym ryzykiem utraty samodzielności.

Na obraz i podobieństwo Rzymu

Starania zakonu zaczęły przynosić sukcesy w roku 1583, kiedy udało mu się przejąć należący do parafii mariackiej kościół św. Barbary, przy którym założono rezydencję, a później dom profesów. Niedługo później jezuitom przekazano też parafialny kościół św. Szczepana, przy którym urządzili nowicjat. Wciąż jednak poszukiwali odpowiedniego miejsca i środków na wzniesienie bardziej prestiżowej placówki z kolegium i okazałym kościołem szkolnym. W tym celu wybrali miejsce przy ul. Grodzkiej i uzyskali poparcie biskupa Jerzego Radziwiłła oraz króla Zygmunta III Wazy, który objął patronat nad budową. O randze i prestiżu tego przedsięwzięcia świadczą nie tylko rozmiary kościoła (65 × 37,5 m), ale też kształt – wyraźnie nawiązujący do znakomitego pierwowzoru: macierzystego kościoła jezuitów w Rzymie zwanego del Gesù. Ta wspaniała rzymska budowla, wzniesiona w latach 1568–1584 według projektu Jacopa Barozziego da Vignoli i zamknięta fasadą Giacomina della Porta, stała się źródłem inspiracji dla katolickiej architektury sakralnej – tworzyła wzorzec dla budowli na planie krzyża utworzonego przez prezbiterium, transept z kopułą i nawę ujętą parami kaplic połączonych przejściami. Rzadko jednak del Gesù był naśladowany wiernie, nawet przez samych jezuitów, a nigdzie indziej nie udało się tego wzoru tak twórczo dostosować do lokalnych warunków i możliwości jak w Krakowie.

Kopuła, jakiej wcześniej nie było

Projekt kościoła na Grodzkiej wykonał najprawdopodobniej w Rzymie Giovanni de Rosis, architekt zakonny, który

projektował liczne kościoły jezuitów. Na miejscu pracami kierowali inni zakonnicy. Józef Britius nadzorował zakładanie fundamentów i budowę znacznej części murów, w czym po jego wyjeździe do Włoch w roku 1599 zastąpił go Jan Maria Bernardoni czuwający nad ich ukończeniem i budową większości sklepień. W szybkim zamknięciu prac przeszkodziły najpierw problemy konstrukcyjne, a następnie śmierć Bernardoniego w 1605 roku, po której długo szukano odpowiedniego następcy. Można przypuszczać, że dla budowniczych szczególnie trudnym wyzwaniem było sklepienie bardzo szerokiej nawy i wzniesienie kopuły o rozmiarach w tej części Europy wcześniej niespotykanych. Prace zostały wznowione w 1609 roku, kiedy ich kierownictwo objął królewski architekt Jan Trevano. W ciągu następnych dziesięciu lat wzmocnił on filary podtrzymujące kopułę i ukończył jej budowę, a także wznosił fasadę, najprawdopodobniej według własnego projektu, która różni się od rzymskiego pierwowzoru plastyczną dekoracją i zastosowaniem kolorowych kamieni.

Bezpośrednio po ukończeniu prac budowlanych rozpoczęto prace dekoratorskie. W apsydzie powstała wtedy jedna z najwcześniejszych dekoracji sztukatorskich z okazałymi reliefami i figurami ukazującymi sceny ostatniego pożegnania i męczeństwa patronów kościoła. Ich anonimowy autor zapewne pracował wcześniej we wnętrzach zamku wawelskiego. Jego dzieła wskazują, że dobrze znał nie tylko sztukę włoską: w komponowaniu najważniejszych przedstawień posłużył się rycinami niderlandzkimi. Można przypuszczać, że planowano w ten sposób ozdobić inne sklepienia kościoła, jednak prace przerwano po wykonaniu prostych ozdób w kopule.

Patronat nad kaplicami bocznymi powierzano różnym fundatorom, którzy urządzali je stopniowo do końca wieku XVII. Ich ołtarze i dekoracje sklepienne powstawały więc w różnym czasie i są dziełami wielu artystów. Najwcześniejsze, bo w roku 1638, powstała prosta i płaska sztukateria w kaplicy św. Ignacego (północno-wschodniej), a zastosowany w niej schemat powtarzano w kolejnych wnętrzach. Niecałe dziesięć lat później Giovanni Battista Falconi ozdobił przeciwległą kaplicę św. Franciszka Ksawerego. W zbliżonym czasie udekorowano kolejną parę kaplic, a następną



PAWEŁ MAZUR

Piękny i wspaniały jest kościół św. Piotra i Pawła. Przed kościołem posągi Apostołów, stróże kościoła. W kościele zadziwia śmiała kopuła, uderza kształt zupełnie różny od innych kościołów krakowskich, które są wszystkie prawie gotyckie, zajmują piękne malowania; ale najrzewniejszym uczuciem napętnia widok skromnego grobowca księdza Piotra Skargi. Aleksander Jełowiecki, „Moje wspomnienia”, 1839

– św. Krzyża – urządzono w 1670 roku. Sztukaterię ukończoną w 1698 roku w ozdabianej jako ostatnia kaplicy św. Franciszka Borgiasza należy łączyć z warsztatem Kazimierza Kaliskiego, który wykonał dla jezuitów wiele prac kamieniarskich, m.in. sarkofag biskupa Trzebickiego w krypcie oraz figury św. Władysława i św. Kazimierza w górnej kondygnacji fasady. Natomiast dekoracji sklepienia nawy nie udało się nigdy wykonać.

Kościół zachował wiele cennych elementów wyposażenia. Najstarsza jest okazała ambona z początku XVII wieku. Z drugiej tercji tego stulecia pochodzą obrazy i figury w ołtarzach transeptowych, przed rokiem 1649 powstał okazały ołtarz Matki Boskiej Loretańskiej, zaś ołtarz św. Krzyża – w 2. połowie XVII wieku. Najwspanialszą nastawą jest wielki ołtarz w apsydzie wykonany w latach 30. XVIII wieku i zainstalowany w miejsce starszego, zniszczonego przez pożar.

Główny obraz ukazuje wręczenie św. Piotrowi kluczy symbolizujących władzę nad Kościołem. Temat ten został rozwinięty w polach bocznych w kształcie tronów podtrzymywanych przez ojców Kościoła wschodniego i zachodniego. Obrazy umieszczone na ich oparciach ukazują hierarchów obu obrządków. W zbliżonym czasie powstał także okazały chór muzyczny stanowiący plastyczne domknięcie głównej osi kościoła.



Pomnik biskupa Andrzeja Trzebickiego



Nagrobek rodu Brzechffów

Nagrobki, obrazy, figury

Kościół mieści też liczne cenne pomniki nagrobne. Ich serię otwiera ustawiony w prezbiterium wystawny pomnik biskupa Andrzeja Trzebickiego, protektora jezuitów, który wyraził życzenie, aby zamiast w katedrze wawelskiej spocząć w ich kościele. Dzieło, wykonane w 1696 roku z marmuru: czarnego dębnickiego i białego grodziskiego, zwraca uwagę wysokim poziomem artystycznym figur, zwłaszcza rozkładających się trupów umieszczonych po bokach popiersia zmarłego, które nawiązują do włoskich dzieł Domenica Guidiego. Dziełami jeszcze wyższej klasy są nagrobki zaprojektowane przez Kacpra Bażankę. Artysta, nawiązując do symboliki śmierci jako momentu przejścia, w ich dolne części wkomponował portale, a ponad nimi umieścił duże malowidła. Wcześniejszy nagrobek rodu Brzechffów z 1716 roku w kaplicy św. Franciszka Borgiasza zawiera obraz ukazujący spotkanie tego świętego z cesarzem Karolem V. Wzniesione w latach 1720–1725 w południowym ramieniu transeptu mauzoleum Branickich przy ołtarzu św. Stanisława Kostki zawiera fresk przedstawiający jego wstawiennictwo za wojskami chrześcijańskimi podczas bitwy pod Wiedniem i walczącego w niej

hetmana Stefana Mikołaja Branickiego. Bażanka zaprojektował również nowe monumentalne ogrodzenie placu przed fasadą kościoła, na którym ustawiono figury dwunastu apostołów dłuta wybitnego rzeźbiarza, jezuita Dawida Heela. Niestety, w latach 80. XX wieku dzieła te z powodu zniszczeń wyrządzonych przez opady kwaśnego deszczu trzeba było zastąpić kopiami, dobrze zachowały się natomiast figury Heela w dolnej kondygnacji fasady kościoła ukazujące najpopularniejszych jezuickich świętych: Ignacego, Ksawerego, Stanisława Kostkę i Alojzego Gonzagę. Po kasacie zakonu jezuitów w 1773 roku kościół wraz z przyległymi budynkami przechodził pod zarząd kolejnych instytucji. W 1830 roku przeniesiono tu parafię ze zburzonego kościoła Wszystkich Świętych, a wraz z nią także jej najważniejsze pamiątki: XV-wieczny obraz Matki Boskiej w typie tzw. Hodegetrii Krakowskiej, brązową chrzcielnicę z 1528 roku i ołtarzowy obraz Wszystkich Świętych namalowany w roku 1763 przez Łukasza Orłowskiego. Pomimo zmiany funkcji, kościół nie przestał być prestiżowym miejscem pochówku wybitnych osobistości. Wpłynęła na to zapewne pamięć o Piotrze Skardze pochowanym tu w 1612 roku, która odżyła w okresie zaborów. W 1777 roku

w kościele odbył się uroczysty pogrzeb Jana Klemensa, ostatniego przedstawiciela rodu Branickich. W 1828 roku powstał nagrobek patrycjuszowskiej rodziny Bartschów z metalową figurą płaczki, a w roku 1833 pochowano tu Władysława Bielińskiego, syna wysokiego urzędnika Królestwa Kongresowego.

Po zajęciu Wawelu przez wojsko austriackie zaborcy rozważali przekształcenie katedry wawelskiej w kościół garnizonowy i usunięcie z niej nagrobków królewskich. Miały one trafić właśnie do świątyni pojezuickiej. Na szczęście ta zaborcza koncepcja polskiego panteonu nie została zrealizowana.

Pomysł urządzenia pod kościołem cmentarza zasłużonych – Panteonu Narodowego kontynuującego tradycję krypty kościoła na Skałce – podjęto już w XXI wieku. W 2013 roku w kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła spoczął Sławomir Mrożek, trzy lata później przeniesiono tu szczątki Karola Olszewskiego i ziemię z grobu Zygmunta Wróblewskiego, a w zeszłym roku pochowano poetę Adama Zagajewskiego. Prochy Krzysztofa Pendereckiego zostały złożone w Panteonie Narodowym w drugą rocznicę śmierci kompozytora.

BM



DOŁĄCZ DO ŚWIATA VOGUE

VOGUE
POLSKA

Krzysztof Penderecki o muzyce

„Muzyka współczesna jest rezultatem długiej ewolucji, a jej korzenie wyrastają nie tylko z nowatorskich zdobyczy poprzedniego pokolenia, ale sięgają głęboko w przeszłość, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę”.

Tak mówił kompozytor w roku 1963 w wywiadzie udzielonym **Tadeuszowi A. Zielińskiemu**, będącym załącznikiem późniejszego powrotu Pendereckiego do wielkiej tradycji i dowodem na to, że w jego twórczości nic nie działa się przypadkiem i nagle.

Tadeusz A. Zieliński: Istnieje dość rozpowszechniona opinia, że muzyka awangardowa po II wojnie światowej oznacza absolutną rewolucję i całkowite oderwanie się od wielowiekowej tradycji muzycznej. Czy zgodzisz się z takim poglądem? Przewidując odpowiedź, uważam ją w twoim wypadku za szczególnie interesującą, jako że jesteś uznany za kompozytora skrajnie awangardowego, bardziej niż ktokolwiek inny odwracającego się od tradycji.

Krzysztof Penderecki: – Pogląd, który przedstawiłeś jest rzecz jasna niesłuszny.

Pomyśl, czy jest możliwe odcięcie się od całej historii muzyki i stworzenie systemu praw całkowicie nowych, bez korzystania ze zdobyczy wcześniejszych okresów? Czy istnieje pokolenie posiadające aż tak wielki potencjał twórczy? Być może każde pokolenie kompozytorskie, począwszy od romantyzmu, marzy o tym. Potem okazuje się zawsze, że rewolucja była tylko połowiczna, zbyt silnie bowiem jesteśmy obciążeni olbrzymim balastem nawyków, które dają znać o sobie nawet przy najśmielszych poszukiwaniach. (...)

No dobrze, ale w czym twoim zdaniem należy szukać powiązań z przeszłością w wypadku muzyki najnowszej, powstałej po roku 1950?

– Powiązania są chyba oczywiste, kompozytorzy przecież nie spadają z nieba. Czy można sobie wyobrazić styl Bouleza bez zdobyczy Weberna i Messiaena? A rodowód tamtych kompozytorów jest znany. Muzyka współczesna jest rezultatem długiej ewolucji, a jej korzenie wyrastają nie tylko z nowatorskich zdobyczy poprzedniego pokolenia, ale sięgają głęboko w przeszłość, z czego nie zawsze zdajemy sobie sprawę. (...) Próby w zakresie muzyki elektronicznej pozwalają nam uświadomić sobie, jak szeroki jest świat zjawisk akustycznych mogących teoretycznie znaleźć zastosowanie w ramach formy muzycznej. W tym świecie brzmienie starych instrumentów jest jedynie wąską dróżką, po której idziemy obarczeni całym kompleksem nawyków myślenia i odczuwania muzycznego.

Nie rozumiem. Przecież właśnie twoja twórczość jest dowodem, że można wykorzystywać tradycyjne instrumenty w zupełnie nowy sposób.

– A więc i ty ulegasz złudzeniu, o którym mówiłeś przed chwilą; zwracasz uwagę tylko na elementy nowe, chociaż w moich utworach obok nowych środków artykulacji jest również wiele starych. Czy powolne vibrato na najwyższym dźwięku skrzypiec albo glissandowe klastery nie są jeszcze jednym sięgnięciem do tego specyficznego zjawiska muzycznego, jakim jest przesuwanie smyczkiem po strunach, a które wykorzystywano już w muzyce średniowiecza? Wprowadzone przeze mnie środki stanowią

tylko rozszerzenie charakterystycznego brzmienia tego instrumentu, tak samo jak kiedyś pizzicato, tremolando, flażolet, glissando czy gra *col legno*. (...)

Nie zapominajmy jednak, że nowym, i to zupełnie zasadniczym zjawiskiem w twojej muzyce jest rezygnacja z określonej wysokości dźwięku, a co za tym idzie – z wartości interwału, porządku skalowego itp. Tworzysz właściwie muzykę ze szmerów, a to już jest gruntowna rewolucja.

– Ale korzenie jej tkwią w przeszłości. Jest rzeczą znaną, że emancypacja barwy brzmieniowej jako równouprawnionego elementu kompozycji ma długą tradycję. Spróbuj posłuchać choćby którejś symfonii Czajkowskiego, abstrahując od jej przebiegu harmonicznego i konkretnej wysokości dźwięków, a zwracając tylko uwagę na rozwój brzmienia instrumentalnego: jego barwę, dynamikę, rejestr, długość trwania poszczególnych dźwięków, gęstość i szerokość brzmienia, rodzaje figuracji w smyczkach itp. Okaze się, że jest to przebieg sam w sobie niezwykle interesujący, świadomie komponowany. Jako walor artystyczny utworu przewyższa niekiedy jego treść harmoniczną. Naturalnie u Czajkowskiego są to jeszcze rzeczy ściśle ze sobą złączone (...).

Wskazałeś, że nowoczesna zasada komponowania nie stanowi jakiegoś totalnego zerwania z tradycją, ponieważ ma swoje źródła w przeszłości. Bardziej zachowawcza jak zwykle jest forma, a jej uderzającą tradycyjność widzę zwłaszcza w twoich utworach.

– Mam nadzieję, że nie rozpoznajesz w nich klasycznych schematów formalnych w rodzaju na przykład formy sonatowej.

Nie, mam na myśli ogólną zasadę kształtowania przebiegu: działania kontrastem, napięcia dynamiczne, narastania, kulminacje, odprężenia, podział na wyraźne odcinki.

– To są cechy, które moim zdaniem warunkują w ogóle rzetelną formę muzyczną. Również i dziś nie ma potrzeby rezygnować z nich w imię jakiejś fałszywie pojętej



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

Krzysztof Penderecki, lata 60. XX wieku

----nowoczesności, skoro znakomicie wiążą się z materiałem dźwiękowym.

Wydaje mi się, że forma twoich utworów wygląda bardziej tradycyjnie niż np. utworów punktualistycznych, nie mówiąc już o kompozycjach opartych na aleatoryzmie formalnym. Jest bowiem formą zamkniętą i integralną.

– Moim zdaniem forma, w której od początku do końca dzieje się coś nowego, nie jest w ogóle formą, tak postępują najczęściej żli kompozytorzy.

Co możesz powiedzieć na temat zapożyczonych przez siebie środków z polifonii niderlandzkiej, które prezentuje przede wszystkim *Kanon* na orkiestrę smyczkową?

– Nie są to właściwe środki polifoniczne, gdyż w moich utworach nie ma faktury

głosowej. Imitacji czy ruchowi wstecznemu podlegają tu warstwy brzmieniowe, a nie linie melodyczne. Środki te narodziły się wprawdzie na gruncie polifonii, i to w dodatku nie instrumentalnej, ale znaczenie ich jest szersze. Można je z powodzeniem zachować do warstw pochodów akordowych – zrobił to zresztą Bartók w *Mikrokosmosie*. Ja posłużyłem się nimi przy szeregowaniu warstw brzmieniowych, a nawet przy zestawianiu planów stereofonicznych (*Kanon*).

Jeden z twoich ostatnich utworów – *Stabat Mater* ma trzy chóry a cappella. Reprezentuje styl odmienny od twoich utworów instrumentalnych, daleki od nowatorskich środków artykulacji i kojarzący się wręcz z muzyką średniowieczną. Słyszałem, że masz zamiar napisać *Pasję* w podobnym stylu. Czy zgodziłbyś się na traktowanie tego jako odwrót od współczesności i wyraz świadomej archaizacji?

– Nie, nie chodziło mi o żadną archaizację czy stylizację, ale o wyraźne eksponowanie tekstu i stosowanie do niego muzyki; a więc maksymalnie graniczenie środków i pewien wyraz surowości, ascezy. A że wywołało to efekty podobne do dawnej muzyki, to czysty przypadek. Ograniczenie kroków interwałowych do minimum może się kojarzyć komuś z surowością chorału gregoriańskiego. Mnie interesował tu kształt brzmieniowy poszczególnych linii, klasterów i planów stereofonicznych oraz walor niektórych słów i głosek. Są to dla mnie środki tak samo współczesne, jak w innych utworach, tyle że ich repertuar jest świadomie zawężony.

Prowadząc klasę kompozycji w konserwatorium krakowskim, wykładasz obok kontrapunktu 12-tonowego – kontrapunkt klasyczny.

– Nauka kontrapunktu nie ma wcale na celu praktycznego przestrzegania jego zasad w kompozycji. Jest jednak niezwykle pożyteczna, nawet dla współczesnego kompozytora awangardowego – jako studium pewnej dyscypliny. Nie sugerujemy się tym, że klasyczne zakazy przestały być słuszne, jako że już w poprzednim stuleciu ich nie przestrzegano, a tym bardziej w muzyce nowszej. (...) Wymagają od kompozytora pewnego nagięcia swojej fantazji do obiektywnych wymagań stosowanego materiału i skrupulatnego przemyślenia każdego dźwięku. Taką dyscyplinę przynosi potem kompozytor drogą analogii na swój własny warsztat kompozytorski. (...) Podobnie pożyteczne dla współczesnego kompozytora może być analizowanie dawnych dzieł. Mogą to być równie dobrze utwory Brahmsa, Bacha, jak i kompozytorów niderlandzkich XV wieku. W muzyce zmieniają się tylko środki: materiał dźwiękowy i sposób formowania go, ale ogólne zasady dotyczące konsekwencji stylu w utworze, logiki i ekonomii przebiegu oraz autentyczności przeżycia zawartego w wypisywanych nutach pozostają te same. Pojęcie dobrej muzyki znaczy dziś dokładnie to samo, co dawniej.

Fragmenty wywiadu przeprowadzonego dla szwedzkiego czasopisma „Nutida Musik”, przedrukowanego w „Ruchu Muzycznym” (nr 12/1963)

Nie dla Pragi, a dla Wenecji

– Mozart stosuje pełną orkiestrę swoich czasów, Gazzaniga jest jeszcze zapałtrony w epokę wcześniejszą. W jego orkiestrze nie ma fletów, klarnetów, trąbek, puzonów i kotłów – rozmowa z dyrygentem **Łukaszem Borowiczem** o *Don Giovannim* Giuseppe Gazzanigi. Utwór zabrzmiał w cyklu „Nieznane opery”.

Anna S. Dębowska: Skąd pomysł sięgnięcia po innego *Don Giovanniego*, wcześniejszego o pół roku od Mozartowskiego?

Łukasz Borowicz: – W trwającym od 2008 roku na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena cyklu „Nieznane opery” prezentowaliśmy dzieła różnych epok i stylów. Niektóre z nich to wielokrotnie nagrywane arcydzieła gatunku, często pojawiające się w repertuarach teatrów operowych, np. *Euryanthe* Carla Marii von Webera czy *The Turn of the Screw* Benjamin Brittena. Niekiedy były to premiery „po latach” – tak było choćby w przypadku wskrzeszonej opery *Der Berggeist* Louisa Spohra. Wszystkie te dzieła łączy jedno: były one nieznane w Polsce, nigdy lub od lat nie wykonywane. Tym samym cykl operowy Wielkanocnego Festiwalu przyczynia się do wypełniania luk w naszym repertuarze.

Po *Don Giovanniego* Giuseppe Gazzanigi sięgnęliśmy z wielką radością z dwóch powodów: rzadko kiedy nieznana muzyka operowa łączy się z librettem, który każdy meloman zna praktycznie na pamięć. Opera Gazzanigi powstała przed arcydziełem Mozarta, nie dla Pragi, a dla Wenecji, a librecista Mozarta Lorenzo Da Ponte wzorował się bardzo mocno na librecie autorstwa Giovanniego Bertatiiego, do tego stopnia, że współcześnie mogłoby to zaowocować procesem o naruszenie praw autorskich.

Od lat próbujemy odejść od popularnego pojmowania historii muzyki poprzez tzw. „kulturę arcydzieł” – należę do grona muzyków, którym takie myślenie jest bliskie. Chcemy zaprzeczyć tezie, że istnieją osamotnione „wyspy geniuszu”, i zwrócić uwagę, że nawet najgenialniejsza opera w historii, jaką jest *Don Giovanni* Mozarta,

nie powstała w próżni, a pewne pomysły kompozytorskie Gazzanigi mogły inspirować Wolfganga Amadeusza.

Naruszenie praw autorskich? A więc Lorenzo Da Ponte, który wcześniej współpracował z Gazzanigą i napisał libretto do jego opery *Il finto cieco*, mógł znać tego wcześniejszego *Don Giovanniego*?

– Uważam, że znał, a w dodatku – zapewne powodowany pośpiechem – prawie przepisał cudze libretto i dostarczył je Mozartowi. I bardzo dobrze! Dzięki temu powstało największe dzieło operowe w historii, a dzisiaj przedstawiamy jego ciekawy kontekst. Oczywiście, temat *Don Giovanniego* był niesłuchanie popularny w tamtej epoce, a oper o osnutym na nim librecie jest kilka.

Ciekawe, że Filharmonia Poznańska wykonuje muzykę późnej szkoły neapolitańskiej.

– Muzyka końca wieku XVIII leży w polu zainteresowania Filharmonii Poznańskiej. Niedawno jej orkiestra prezentowała pod dyrekcją Ariela Zuckermanna muzykę Glucka i Piccinniego, na Festiwal Beethovenowski w 2020 roku przygotowaliśmy *Faniskę* Cherubiniego, napisaną kilkanaście lat po *Don Giovannim* Mozarta. Co ważne, tajniki wykonawstwa historycznego przybliżał zespołowi pracujący z nim przez lata Christopher Hogwood. Staramy się więc kontynuować tę tradycję i stąd konsekwentny wybór takiego repertuaru.

Kim był Giuseppe Gazzaniga?

– Urodzony w Weronie w 1743 roku Gazzaniga napisał kilkadziesiąt oper, według

niektórych źródeł nawet ponad 50. W epoce późnej szkoły neapolitańskiej taka liczba nie była czymś nadzwyczajnym, opery pisano „na bieżąco”, a w repertuarach przeważała w ogromnej większości muzyka pisana współcześnie, dokładnie odwrotnie niż dzisiaj. Muzyka Gazzanigi zawiera wszystkie elementy charakterystyczne także dla dzieł jego mistrzów – Piccinniego i Porpory: doskonałą melodykę wywodzącą się wprost z melodii języka, pełne teatru recytatywy sprawnie posuwające akcję do przodu, perfekcyjną pod względem budowania dramaturgii konstrukcję formalną całości.

Muzyka Gazzanigi rozbrzmiewała w swoim czasie w najważniejszych ośrodkach muzycznych Europy: Dreźnie, Wiedniu, Pradze i Wenecji. Z czasem o niej zapomniano, zmieniły się gusty i stylizacja. Gdy zmarł w 1818 roku, nadchodziła nowa epoka. Mnogość produkcji operowej czasów Gazzanigi była zarazem jej przekleństwem – każde nowe dzieło przyćmiewało poprzednie, mnóstwo pisane było do podobnych lub wręcz tych samych librett opartych na popularnych tematach, często czerpiących z mitologii antycznej. Nietrudno w związku z tym zrozumieć decyzję Gazzanigi o przyjęciu w 1791 roku pracy w katedrze w lombardzkiej Cremie, gdzie odpowiedzialny był za całokształt muzyki kościelnej.

Partia tytułowa u Gazzanigi jest napisana na głos tenorowy. Czy pozostałe różnice z dziełem Mozarta są kosmetyczne czy zasadnicze?

– W treści są w sumie niewielkie. Inna jest za to orkiestracja – Mozart stosuje pełną orkiestrę swoich czasów, Gazzaniga jest jeszcze zapałtrony w epokę wcześniejszą. W jego orkiestrze nie ma fletów, klarnetów, trąbek, puzonów i kotłów. Donna Anna po początkowej scenie znika i więcej się nie pojawia, mamy natomiast postać Donny



CC

Pietro Longhi, *Szarlatan* (1757), obraz ze zbiorów pałacu Ca' Rezzonico w Wenecji

Ximeny, nieobecna u Mozarta, która pełni dramatycznie rolę podobną do Donny Anny w wersji Da Ponte. No i Don Giovanni śpiewa tenorem. Co ciekawe, ten sam śpiewak Antonio Baglioni, który śpiewał ową partię u Gazzanigi, był później pierwszym Don Ottaviem Mozarta.

Czym się charakteryzuje muzyka w operze Gazzanigi? Na czym polega jej wartość?

– Muzyka tego mniej znanego *Don Giovanniego* ma dużą wartość, chciałbym zwłaszcza podkreślić finezyjne wycucie akcji teatralnej, swobodnie i naturalnie następujące po sobie arie, ensemble i recytatywy, znakomicie dramatycznie rozegraną scenę finałową. Wydaje mi się, że wyobrażenia muzyczne Gazzanigi musiały wpłynąć na Mozarta, który zapewne słyszał tamtą operę lub poznał jej partyturę za pośrednictwem Lorenza Da Ponte. Analogie

muzyczne są uderzające: scena pojedynku, „aria katalogowa”, chór wieśniaków, scena na cmentarzu, ostatnia kolacja uwodziciela, otwarcie się wrót piekła i jakby przyszyty do tych dramatycznych wydarzeń radosny finał... Oczywiście, muzyka Mozarta stoi poza jakimkolwiek porównaniem, ale zawsze można mówić o ciekawych paralelach. **BM**

*Piątek, 8 kwietnia, godz. 19:30,
Filharmonia Narodowa*



Alexandre Évariste Fragonard, *Don Juan i pomnik Komandora* (scena z „*Don Giovanniego*” Mozarta), obraz powstał w latach 1825–1830

Don Giovanni – esteta czy tyran?

Największą być może tajemnicą Don Juana jest nie tyle fenomen jego uwodzicielskiej mocy, ile siła oddziaływania owego fenomenu na umysły twórców i interpretatorów figury mężczyzny nienasyconego.

Karolina Kolinek-Siechowicz
(„Ruch Muzyczny”)

1.

Archetyp bezdusznego kolekcjonera kobiet jest aż nadto powszechny i przesadnie wręcz reprezentowany w sztuce i życiu codziennym. Swojego Don Juana ma przecież każda mniejsza lub większa społeczność, a jego umiejętność podporządkowania sobie innych znajduje odzew zarówno w sercach potencjalnych kochanek, jak i tych, którzy tym zalotom świadkują i traktują je z pobłażaniem. W życiu codziennym o Don Juanach się szepcze, Don Juanów się nie potępia. Wszak życie i sztuka to światy wzajemnie się przenikające i społecznemu przyzwoleniu na erotyczne podboje z pewnością przysłużyły się liczne wcielenia Don Juana utrwalone w dziełach literackich, muzycznych, malarskich, filmowych, a nawet filozoficznych. Choćby i słynny uwodziciel został potępiony, choćby Komandor wymierzył mu sprawiedliwość, i tak główną atrakcją *Don Giovanniego* Wolfganga Amadeusza Mozarta są niczym nieskrępowane hulanki tytułowego bohatera i radosna atmosfera oczekiwania na kolejne podboje, które Leporello zapisze w katalogu złamanych damskich serc. Podobnie jest w znacznie bardziej zwięzłej operze komicznej (*dramma giocoso*) Giuseppe Gazzanigi z librettem Giovanniego Bertatiego, która – notabene – miała prapremierę dokładnie w tym samym roku co Mozartowskie arcydzieło, tyle że w Wenecji. Tutaj Don Giovanni również dostaje nauczkę, choć groza z zaświatów zasnuwa niepokojem zaledwie kilkadziesiąt



ABBOT GENSERIALAMY

Wiek XXI zdarł z twarzy Don Juana maskę bezwzględnego zdobywcy. Uwodziciel jest pełnym lęku wytworem toksycznej rodziny, który podbojami kompensuje sobie własne poczucie niższości. Na zdjęciu: Michael Fassbender w filmie *Wstyd* w reżyserii Steve'a McQueen'a (2011)

taktów. Kiedy bohaterowie i widzowie zmierzają się już z morałem głoszonym przez Komandora, w obu operach następują radosne finały. Znamy triumfalny ensemble wszystkich bohaterów zamykający dzieło Mozarta. U *Gazzanigi/Bertatiego* zebrane towarzystwo pozostaje niespecjalnie poruszone tym, co się wydarzyło, i niemal natychmiast rozpoczyna radosne podśpiewywanie przetykane licytacją, kto na jakim instrumencie pragnie dołączyć do tej ekstazy harmonii. Nastrój przywodzi na myśl raczej orgiastyczną ucztę niż przypieczętowanie potępięczego sądu nad grzesznikiem.

Ukoronowaniem intelektualnej apoteozy Don Juana jest esej Søren'a Kierkegaarda *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w którym Mozartowski Don Giovanni staje się sublimacją postawy estety, zanurzonego w życiu doczesnym egocentryka, którego horyzontem jest tu i teraz. Nic dziwnego, że ową erotykę bezpośrednią najlepiej, zdaniem Kierkegaarda, odzwierciedla muzyka – słuchając jej, doskonale zdajemy sobie sprawę, co to znaczy rozkoszować się terażniejszością. W tekście duńskiego filozofa postawa Don Giovanniego jest przede wszystkim pretekstem do rozważań estetycznych, poczynania protagonisty są istotne w kontekście możliwości, jakie otwierają przed kompozytorem. Kierkegaard pisze: „Teraz jest już chyba jasne, co miałem na myśli, mówiąc, że Elwira jest oddźwiękiem Don Juana; nie jest to

żaden frazes. Widz nie potrzebuje Don Juana oglądać, nie potrzebuje słyszeć go wplątanego w sytuację sceniczną z Elwirą; ma go słyszeć w Elwirze i z Elwiry; gdyż to Don Juan śpiewa, ale śpiewa tak, że słuchacz, im lepiej ma słuch rozwinięty, tym wyraźniej słyszy, że to duch jego brzmi w głosie Elwiry”. To jasne, że postać Donny Elwiry ma znaczenie tylko wobec postaci Don Giovanniego (czy – jak nazywa go Kierkegaard – Don Juana). Wszyscy inni również są uwikłani w sieć zależności z uwodzającym i zwodzającym wszystkich głównym bohaterem. Właściwości muzyki, która potrafi zasygnalizować więcej niż obraz i słowo, idealnie nadają się, by owe zależności przedstawić, budując jednocześnie spójne gatunkowo dzieło.

3.

Jeśli jednak wzniesiemy się na wyżyny muzycznej sublimacji erotycznych podbojów Don Juana, z zachwytem opiewając strukturalną władzę, jaką ma on nad postaciami dramatu, niewiele miejsca zostanie na refleksję nad postaciami kluczowymi dla całej fabuły, a najczęściej traktowanymi całkowicie przedmiotowo – jako bohater zbiorowy. Niezależnie od tego, czy postaci te są ujęte w liczbach (słynny „tysiąc i trzy” z „arii katalogowej” w *Don Giovannim* Mozarta/Da Pontego), czy przypisane do konkretnego miejsca pochodzenia (Wenecjanki, za które wznosi toast Pasquariella, służący Don Giovanniego u *Gazzanigi/Bertatiego*), czy też bardziej

indywidualnie jako Donna Elwira czy Donna Anna – ich obecność jest ważna tylko o tyle, o ile może stanowić cel dla uwodziciela. Próżno tu szukać złożonych psychologicznie postaci kobiecych, które w niejednej operze zaowocowały wspaniałymi ariami sopranów dramatycznych. U *Gazzanigi* kobiety śpiewają akurat tyle, by akcja mogła sprawnie posuwać się naprzód, a widz nie czuł się znużony. Ot, konwencja, powiedziałby ktoś. Ta sama konwencja sprawia jednak, że w życiu codziennym o Don Juanach się szepcze, Don Juanów się nie potępia.

4.

Życie i sztuka przenikają się wzajemnie także dziś: kiedy piszę te słowa, filharmonie i opery w geście solidarności z Ukrainą zdejmują z afiszów utwory rosyjskie. Snując rozważania o egocentrycznym Don Juanie, którego żądza nigdy nie zostanie zaspokojona, a kolekcjonerska mania krzywdzi niewinne kobiety, nie potrafię wymazać z horyzontu figury dyktatora – urosłej do obecnej potęgi, bo nie została wystarczająco wcześniej społecznie potępiona. Może więc dość już narracji opierających się na kategoriach podbojów i katalogowania zdobyczy. Świat, w którym jak u *Gazzanigi/Bertatiego* z lekkim sercem moglibyśmy śpiewać: *Che bellissima pazzia! Che stranissima armonia! Così allegri si va a star* [Najpiękniejsze szaleństwo! Najdziwniejsza harmonia! Taka jest nasza radość!], jest teraz odległą utopią. **BM**

HEXELINE



hexe.com.pl

Najlepsze strony muzyki

(w prenumeracie)

E-wydania

E-wydania numeru bieżącego i numerów archiwalnych, oraz prenumeratę cyfrowego wydania Ruchu Muzycznego można zamówić:

PWM/e-wydania | Virtualo | Publio
e-Kiosk | E-gazety | Nexto



Druk

Wersje papierowe bieżącego i archiwalnych numerów, oraz prenumeratę Ruchu Muzycznego można kupić w internetowej księgarni PWM





JACEK POREMBA

Mądrze korzystać z życia

– Śpiewa się całym ciałem, bo nie chodzi wyłącznie o struny głosowe, ale o kondycję całego człowieka. Ważne jest to, czy się wyśpimy oraz czy będziemy pędzić na próbę czy pójdziemy na nią spacerem – mówi **Karol Kozłowski** w rozmowie z Jackiem Marczyńskim.

Jacek Marczyński: Rozmawiamy w momencie, gdy zaprzątnięty jest pan spektaklami *The Golden Dragon Pétera Eötvösa* na festiwalu *Opera Rara*, a za chwilę czeka *Don Giovanni* Giuseppe Gazzanigi na Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Lubi pan takie zmiany?

– Tak, ale lubię też mieć chwilę „pomiędzy”. Staram się o oddechy między poszczególnymi przedsięwzięciami, zwłaszcza gdy dotyczą tak odmiennych stylów i gatunków muzycznych. Na szczęście mi się to udaje.

Opera Pétera Eötvösa wymaga od wykonawców wysiłku, także aktorskiego, ale i Ottavio, którego śpiewa pan w *Don Giovannim*, sprawia wykonawcom problemy. Szukają sposobów, by go ożywić, by nabrał prawdziwie męskich cech.

– A może lepiej zostawić go takim, jakim jest – postacią nieheroiczną? Don Ottavio u Gazzanigi w porównaniu z operą Mozarta jest jeszcze prościej przedstawiony.

Opera Gazzanigi jest prawie nieznaną, pan należy jednak do śpiewaków, którzy wybierają rzeczy nieoczywiste, od opery barokowej po *The Golden Dragon* czy *Czarodziejską górę* Pawła Mykietyna.

– To prawda, ale nie jest tylko tak, że ja samodzielnie tych światów szukam. One są mi też proponowane.

Może dlatego, że jest pan znany z artystycznej wszechstronności.

– Że jestem śpiewakiem od wszystkiego, który zaśpiewa operę barokową,

romantyczne pieśni i muzykę współczesną? Moim zdaniem dobrze, kiedy śpiewak jest elastyczny, choć wydaje mi się, że wciąż istnieje profilowanie artystów: ktoś jest uważany na przykład za wykonawcę wyłącznie opery włoskiej. Oczywiście, trudno wymagać od typowego włoskiego tenora precyzji w pieśniach Schuberta czy uchwycenia kolorytu niemieckiej mowy. Luciano Pavarotti był wspaniałym tenorem, jednak repertuar miał dość ograniczony. Śpiewacy mają swoje żywioły, ale myślę, że bardziej uwarunkowane językiem, którym się posługują. Za mój atut można uznać fakt, że udaje mi się pokonywać te lingwistyczne granice.

Przy swojej otwartości na style i gatunki sprawia pan wrażenie artysty, który nie zabiega o to, by śpiewać dużo.

– Mówię o tym głośno i się nie wstydzę, choć ryzykuję, że jeśli zyskam opinię tenora, który chce śpiewać raz, dwa razy na miesiąc, rozmaite propozycje mogą mnie omijać. Dla mnie ważne jest jednak zachowanie balansu między śpiewaniem i odpoczynkiem, mądre korzystanie z życia. Nie należy pracować ciągiem, bo to może przynieść niedobre konsekwencje, zemścić się rodzajem wypalenia zawodowego. Znam artystów, którzy „koszą” role, jedną po drugiej, wciąż dopisują do biografii kolejne partie, a gdy nie mają spektakli, uczą się nowego repertuaru. Może to kwestia osobowości – są ludzie szalenie ambitni, są też pracoholicy. Ja dbam o równowagę.

A może odzywa się w panu dusza rzeźbiarza, który bez pośpiechu dłubie w kamieniu?

– Coś w tym jest. Pierwsze były przecież studia na Wydziale Rzeźby warszawskiej

Akademii Sztuk Pięknych. Cztery lata zajmowania się czymś tak manualnym jak rzeźba sprawiły, że gdy podjąłem studia wokalne, miałem dystans. Czulem, że mam nieco szerszy horyzont, bo dotknąłem innych dziedzin sztuki i wiem, że istnieje nie tylko śpiew. Wielu początkujących śpiewaków pochłania on do tego stopnia, że staje się jedynym istotnym tematem rozmów. Nawet wtedy, gdy dotyczą one opery, która przecież jest teatrem i w której ważne są także takie elementy, jak reżyseria, scenografia czy brzmienie i rola instrumentów muzycznych.

Dzięki pierwszym studiom zrozumiał pan, że są w życiu inne możliwości?

– Te studia cały czas we mnie procentują. W rzeźbieniu i rysowaniu podejmuje się rozmaite decyzje: ile dodać, ile ująć. W śpiewie jest podobnie: czy ma być głośniejszy czy ciszej? Czy ma być ciemniej czy jaśniej? Rzeźba jest bardzo fizyczna i konkretna, powstaje powoli. Śpiew wydaje się pozornie sztuką prostszą, bo ma się go w sobie. Nie potrzeba całego bagażu narzędzi i materiałów, wielkich pak z gliną, którą na studiach okładaliśmy mokrymi szmatami, żeby nie wysychała. Śpiewakowi wystarczą nuty i kamerton.

Swoje gardło też musi chronić.

– Śpiewa się całym ciałem, bo nie chodzi wyłącznie o struny głosowe, ale o kondycję całego człowieka, od stóp po czubek głowy. Na początku studiów dbałość o głos oznaczała niechodzenie na basen zimą, by się nie przeziębnić i niebieganie przed zajęciami śpiewu, by się nie nalykać zimnego powietrza. A ja teraz biegam, kiedy tylko mogę. Gdy wyjeżdżam, staram się zabierać ze sobą buty do biegania. Dbano o siebie

jest inwestycją w śpiew, bo ten nie ogranicza się wyłącznie do ćwiczeń i wokaliz, nut i pianina. Ważna jest cała otoczka, także to, czy się wyśpimy oraz czy będziemy pędzić na próbę czy pójdziemy na nią spacerem.

Mądrzy śpiewacy mówią, że dobrze śpiewa ten, kto jest szczęśliwy.

– Kiedy śpiewamy, słychać wszystko, co się w nas dzieje. Są teorie, że dzięki dobrej technice można ukryć stres, napięcie, złą dyspozycję, ale śpiewając, pokazujemy, jacy w danym momencie jesteśmy naprawdę. Zresztą w zwykłej rozmowie też wyczuwamy czyjś stan emocjonalny, jeśli tylko mamy odpowiednią dozę empatii, nasłuchu.

Po studiach przyjął pan etat w Operze Wrocławskiej, ale po dwóch latach zrezygnował pan i od tej pory jest tzw. freelancerem. Teatr ogranicza młodego śpiewaka w rozwoju?

– Bałbym się takich uogólnień. Niektórym potrzeba czterech, pięciu lat, żeby okrzepnąć, nabrać pewności siebie na scenie. Inni potrzebują etatu na stałe, by poczuć się stabilnie, móc założyć rodzinę, wziąć kredyt na mieszkanie. W moim przypadku Opera Wroclawska była dobrym miejscem na początek, ale czułem, że ważny jest również moment, kiedy nasze drogi się rozejdą, i że nie powinien on nastąpić zbyt późno. Zaczynałem czuć się w tym teatrze wygodnie i ciepłutko, a najgorsze jest zagnieżdzenie się w jednym miejscu – wtedy człowiek traci dystans. Sezony we Wrocławiu były intensywne, przyniosły jednak rodzaj zakleszczenia, poczucia, że nie mam szans poznania innych obszarów muzycznych. Istnieje niebezpieczeństwo zawężenia – człowiek, który się nie przemieszcza, wiele traci.

Temu zawężeniu można też zapobiegać, nie zamykając się wyłącznie w świecie opery.

– Pieśń, liryka wokalna jest niesłychanie ważna w moim życiu. W niej czuję się



ARCHIWUM ARTYSTY

najswoobodniej. Orkiestra czy duży zespół są pewnym ograniczeniem. Praca z dyrygentem polega na określonych ustaleniach, za to akompaniament pianisty lub małego składu instrumentów pozwala kształtować muzykę naprawdę na żywo, w danym momencie.

Śpiewanie pieśni pozwala na większą spontaniczność?

– Tak. Oczywiście pieśń wymaga pewnej oszczędności, za to jest cała masa mikrośrodków, których można użyć. Mogę śpiewać daną pieśń trochę inaczej niż na poprzednim recitalu i zaskoczyć tym pianistę, który słucha śpiewaka. To samo może się zdarzyć, jeśli śpiewak słucha pianisty. Publiczności wydaje się, że śpiewak prowadzi, a pianista wkomponowuje się w jego interpretację. Tymczasem jest możliwa sytuacja odwrotna: to pianista stworzy nastrój zapisany w partii fortepianu.

Pana brat Mischa Kozłowski jest takim partnerem?

– Mamy absolutne porozumienie, może uwarunkowane genetycznie? Wykonywaliśmy niedawno po raz pierwszy razem *Winterreise* Schuberta, i to on zwrócił moją uwagę na różne drobne rzeczy w zapisie fortepianowym. Znam ten cykl – jak mi się wydawało – od podszewki, a tymczasem dzięki Mischy pojawił się we mnie jeszcze inny rodzaj świadomości.

Nie jestem zwolennikiem rozbudowanych wstępów i wprowadzeń. Pianiści, z którymi pracowałem w Niemczech, nierzadko przed pierwszym dźwiękiem robili coś w rodzaju analizy słowno-muzycznej danej pieśni. Ja jestem orędownikiem pierwszego przegrania bez zbędnych słów, a ewentualnej wymiany myśli między muzykami dopiero podczas kolejnych powtórzeń.

Czy w operze te wstępne rozmowy nie są jednak potrzebne?

– Być może tak, chociaż w operach barokowych, gdzie arie bywają schematyczne, dobrze jest zacząć od prostego zaśpiewania, jak to określam, „na biało”. Ono wiele wyjaśnia np. w kwestii tempa. Drugie podejście w automatyczny sposób koryguje niejasności pierwszego przebiegu. Czasami oczywiście trzeba na początku omówić bardziej skomplikowaną kadencję czy zdobienia, dla mnie muzyka jest jednak zawsze jakimś wzajemnym zaskoczeniem. Lubię niespodzianki i lubię być zaskakiwany. Wtedy muzyka jest naprawdę żywa.

A epoka Giuseppe Gazzanigi jest panu bliska?

– Wiek XVIII to dla mnie przede wszystkim Bach. Jego pasje mają rozmach, środki wyrazu i kolory jak opery. Nie należy myśleć o nich zbyt ascetycznie jako o muzyce wyłącznie religijnej. Generalnie muzyka dawna ciągle dostarcza różnych odkryć. Często zdarzało mi się śpiewać zupełnie nieznanne dzieła dawnych mistrzów i było to dla mnie niezwykle przeżycie. Teraz więc jestem ciekaw, co przyniesie *Don Giovanni*, bo w pracy nad operą najciekawszy dla mnie nie jest etap, kiedy analizuję libretto, uczę się arii czy poznaję kontekst dzieła, ale właśnie pierwsza próba z dyrygentem, innymi śpiewakami i orkiestrą. To jest często moment największego napięcia, największej ciekawości, kiedy my, wykonawcy, słyszymy się po raz pierwszy. **BM**

VIVA!

cały ten świat

25

lat

NASZ JUBILEUSZ



VIVA!.pl



Festiwal konkursowych gwiazd

Na 26. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie zaproszono grupę młodych pianistów mających spore konkursowe doświadczenie. Dla „Beethoven Magazine” pisze o nich **Dariusz Marciniśzyn** („Ruch Muzyczny”).

Prestiżowe międzynarodowe konkursy pianistyczne są idealnym polem do prowadzenia zagorzałych dyskusji na temat kondycji pianistyki i słuszności jurorskich ocen. Jak powszechnie wiadomo, podczas każdej tego rodzaju imprezy na estradach pojawiają się artyści oddziałujący na słuchaczy w sposób niemal magnetyczny.

Na 26. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie zaproszono grupę młodych pianistów mających spore konkursowe doświadczenie. W pierwotnej wersji programu byli to zarówno zwycięzcy, jak i muzycy bez laurów, którzy jednak za sprawą doskonałości interpretacji zostali uznani za wielkich przegranych danej imprezy. W solidarności z zaatakowaną przez Rosję Ukrainą organizatorzy festiwalu podjęli natomiast decyzję o odwołaniu recitalu dwojga Rosjan: Jewy Gieworgian i Nikołaja Chozjainowa.

Oto pianiści, których będziemy słuchać na festiwalu.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Minsoo Sohn

Honens International Piano Competition, konkurs im. Królowej Elżbiety Belgijskiej czy Santander Piano Competition to prestiżowe muzyczne imprezy, na których Minsoo Sohn osiągnął wielki sukces, stając się jednym z najbardziej cenionych koreańskich pianistów.

Sohn zyskał aprobatę słuchaczy za sprawą olśniewającej wirtuozerii połączonej z plastyczną umiejętnością odnajdywania się w każdym repertuarze. Swoimi wykonaniami artysta potrafi zarówno elektryzować, jak i skłaniać do głębszych refleksji.

W 2020 roku Koreańczyk utrwalił komplet sonat fortepianowych Beethovena – wiele z nich prezentował na publicznych występach. Z niecierpliwością czekam na koncert online z jego udziałem, i to mimo tego, że w roli solisty zastąpił niezwykle wysoko ocenianą przeze mnie Chloe Jiyeong Mun.

Czwartek, 7 kwietnia, godz. 19:30,
Filharmonia Narodowa

Lukasz Krupiński

Lukasz Krupiński należy do grona muzyków skrupulatnych i pracowitych, a co najważniejsze: wyciągających pozytywne wnioski z każdego estradowego doświadczenia. Krupiński – obok Krzysztofa Książka i Tymoteusza Biesa – należał do grona największych polskich osobowości konkursu chopinowskiego w 2015 roku. We wszystkich etapach oferował logiczne, przemyślane interpretacje podparte rosnącą stopniowo wykonawczą swobodą. Jednak po roku od zakończenia konkursu przekonałem się, że pełnię możliwości artysta potrafi pokazać dopiero w muzyce Aleksandra Skriabina.

Lukasz Krupiński, prezentując solowe dzieła rosyjskiego twórcy, nie daje się ponieść wybujałym emocjom. Jego propozycje odznaczają się obiektywizmem i szlachetnością, co rzuca nowe światło na grane przez niego utwory. Za szczytowe osiągnięcie Krupińskiego od kilku lat uważam koncertowe wykonanie *Sonaty fis-moll* op. 23. Interpretacja z jednej strony zaskakuje żelazną formalną konsekwencją, z drugiej zaś snutą na tym tle przez pianistę pełną niuansów i agogicznych gradacji narracją.

Niestety, nie zabrzmiał w jego wykonaniu przewidziany w pierwotnej wersji programu *Koncert fortepianowy fis-moll* Skriabina. Krupiński zamiast tego zaprezentuje *III Koncert fortepianowy c-moll* op. 37 Ludwiga van Beethovena, w ślad za granym dwa lata temu na tym samym festiwalu *IV Koncertem G-dur*.

Wtorek, 12 kwietnia, godz. 19:30, Filharmonia Narodowa



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA



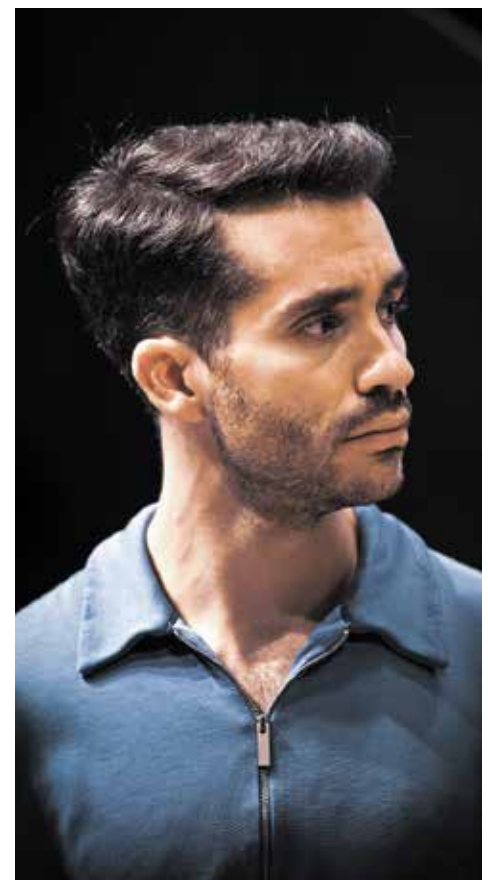
ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Juan Pérez Floristán

Konkurs im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie od jakiegoś czasu wzbudza we mnie mieszane uczucia. Wydaje się, jakby jego jurorzy celowo podejmowali decyzje kontrowersyjne, które po kilku latach powszechnie można po prostu uznać za nietrafne. Żeby nie być gołosłownym: w 2017 roku do finału nie dostali się Eric Lu i wielki Bruce (Xiaoyu) Liu, który w zeszłym roku wygrał konkurs chopinowski w Warszawie. W ubiegłorocznej edycji ten sam los spotkał świetnego Martína Garcíę Garcíę (III nagroda na ostatnim konkursie w Warszawie).

Nie udało mi się jeszcze natrafić na satysfakcjonujące nagranie pianisty Juana Péreza Floristána. Jego konkursowe produkcje, zwłaszcza wykonania *Fantazji „Wanderer”* Schuberta i *Sonaty Es-dur* op. 31 nr 3 Beethovena, zaskakują dużą dozą nerwowości i nieporządku. Co więcej, dźwięk, jakim dysponuje Floristán, nie należy do najdoskonalszych. Mimo wszystko liczę na to, że podczas występu w kwietniu artysta się zrehabilituje, a moja ocena jego gry radykalnie się zmieni.

Sobota, 9 kwietnia, godz. 19:30, Filharmonia Narodowa



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Yekwon Sunwoo

Konkurs im. Vana Cliburna w Fort Worth od lat przyciąga pianistów niezawodnych technicznie. Werdykt niemal każdej edycji wyraźnie pokazuje, że jurorzy amerykańskiego turnieju bardzo wysoko cenią pianistyczną precyzję i wirtuozowskie zacięcie jego uczestników. Koreańczyk Yekwon Sunwoo doskonale wpisał się w estetyczny profil imprezy. To artysta, który najlepiej czuje się na gruncie utworów skomplikowanych fakturalnie, np. Percy'ego Graingera, oraz dzieł wymagających niemal akrobatycznych umiejętności technicznych (*La Valse* Maurice'a Ravela, *XII Rapsodia węgierska* Ferencza Liszta). Grając tego rodzaju utwory, Sunwoo oszalał słuchaczy błyskotliwą techniką palcówą sprzężoną z nośnym dźwiękiem, który korzystnie wpływa na prezentację warsztatowych fajerwerków. Nieco mniej przekonująco pianista wypada w interpretacjach chociażby dzieł klasyków wiedeńskich oraz utworów wczesnoromantycznych. Czy w związku z tym umieszczenie *Sonaty G-dur* D 894 Franza Schuberta w drugiej części kwietniowego recitalu to dobry pomysł? Dowiemy się na festiwalu.

Poniedziałek, 4 kwietnia, godz. 19:30, Filharmonia Narodowa



Tymoteusz Bies

Za sprawą sukcesów w licznych prestiżowych konkursach Tymoteusz Bies stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich pianistów swojej generacji. W 2016 roku podczas Międzynarodowego Konkursu im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy artysta ujął nad wyraz wnikliwą i dojrzałą interpretacją *Fantazji C-dur* op. 17 Roberta Schumanna, która z powodzeniem mogłaby konkurować z kreacjami uznanych w świecie solistów, takich jak Kevin Kenner, Igor Levit, Maurizio Pollini czy Murray Perahia. Bies dobrze odnajduje się także na gruncie muzyki polskiej, zwłaszcza w utworach Karola Szymanowskiego, co doskonale obrazuje dusznicke nagranie *Wariacji b-moll* op. 3 utrwalone na tym festiwalu w 2018 roku. Jest też zwycięzcą Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (2018). W tym kontekście powierzenie Biesowi solowej partii w *Symfonii koncertującej* wydaje się ze wszech miar uzasadnione.

*Niedziela, 10 kwietnia, godz. 19:30,
Filharmonia Narodowa*



Jonathan Fournel

Nagranie konkursowych recitali Jonathana Fournela pozwala wysnuć wnioski, że najprawdopodobniej to największy zwycięzca turnieju im. Królowej Elżbiety w ciągu ostatnich dwóch dekad. Fournel jest już muzykiem dojrzałym i ukształtowanym. Z jednakowym powodzeniem wykonuje dzieła Mozarta, Chopina i Brahmsa, a jego interpretacje odznaczają się logiką i estradową pewnością. W kwietniu na Fournela czeka niełatwe zadanie: wykonanie enigmatycznych *Wariacji symfonicznych* Césara Francka. Biorąc jednak pod uwagę repertuarową wszechstronność Francuza, możemy liczyć na występ pełen satysfakcjonujących wrażeń.

*Poniedziałek, 11 kwietnia, godz. 19:30,
Filharmonia Narodowa*



Martin James Bartlett

Trudno jest pisać, a tym bardziej rekomendować recital artysty, za którego grą nie przepada się od lat – a takie mam odczucia w stosunku do Martina Jamesa Bartletta. Mam jednak świadomość, że moja opinia o możliwościach pianisty, którego w ostatnim czasie zarówno miałem okazję słyszeć na żywo, jak i mogłem śledzić jego poczynania online, jest odosobniona. Artysta za sprawą oryginalnego wizerunku scenicznego i świetnego kontaktu z publicznością przysporzył sobie wielu sympatyków. Ponadto już teraz osiągnął w Wielkiej Brytanii status gwiazdy, zaś jego nowa płyta wydana przez wytwórnię Warner Classics cieszy się dużą popularnością na świecie. Miłośnicy Bartletta mogą być usatysfakcjonowani, gdyż wszechstronny program jego warszawskiego recitalu obejmuje dzieła wielu epok – od baroku po muzykę pierwszych dekad XX wieku.

*Środa, 6 kwietnia, godz. 19:30, Filharmonia
Narodowa*

www.beethoven.org.pl



ELSNER I JEGO NASTĘPCY

IV Festiwal Romantycznych Kompozycji Warszawa, 4-10 września 2022

Hiszpański na świecie

– Hiszpania jest tygłem różnych kultur, dla których jednym ze środków wyrazu jest język – hiszpański, kataloński, baskijski czy galisyjski. Wszystkie te języki, jak również formy ekspresji, które się z nich wywodzą, są obecne w programie działalności Instytutu Cervantesa – mówi

Abel A. Murcia Soriano, dyrektor Instytutu Cervantesa w Warszawie.

Anna S. Dębowska: Skąd się bierze atrakcyjność kultury hiszpańskiej?

Abel A. Murcia Soriano: – Powodów jest tyle, ile osób chcących poznać nasz język i naszą kulturę. Olbrzymia różnorodność kultury świata hiszpańskojęzycznego – od Półwyspu Iberyjskiego czy najdalej na południe wysuniętych regionów kontynentu amerykańskiego, przez diasporę sefardyjską rozproszoną na całym świecie, po wielorakie formy hybrydowe, z którymi możemy się zetknąć w Stanach Zjednoczonych – może dostarczyć nieskończenie wielu argumentów. Przyczynia się do tego także fakt, że w ponad 20 krajach hiszpański jest językiem urzędowym, a zatem niezwykle ważnym narzędziem komunikacji w każdej dziedzinie ludzkiej działalności: sztuce, nauce, filozofii, polityce, turystyce, sporcie. Niemniej jednak sądzę, że to nie my powinniśmy się wypowiadać, ale wszystkie te osoby – a jest ich niemało – które kulturę hiszpańskojęzyczną i nasz język w ten czy inny sposób i w różnej mierze włączyły na stałe do swojego życia.

Ile osób na świecie mówi obecnie po hiszpańsku?

– W roczniku, który opracowuje i publikuje Instytut Cervantesa, zawarte są różnorodne dane opisujące sytuację naszego języka i naszych kultur na całym świecie. Przytoczę informacje z najświeższej publikacji *Hiszpański na świecie 2021*, które wiele wyjaśniają. Hiszpańskim jako językiem ojczystym władało w zeszłym roku 492 milionów osób. 591 milionów osób (7,5 proc. ludności na świecie) potrafiło posługiwać się językiem hiszpańskim. Od początku działalności Instytutu Cervantesa na świecie społeczność mówiąca po hiszpańsku wzrosła o 70 proc.



Pablo Picasso, *Don Quixote*

Instytut powstał w 1991 roku m.in. w celu upowszechniania kultury i języka hiszpańskiego. Co udało się osiągnąć w ciągu tych przeszło 30 lat?

– Historia Instytutu Cervantesa, począwszy od 1991 roku, to moim zdaniem pasmo sukcesów. Pokuszę się o stwierdzenie, że od momentu powstania Instytut stał się największą platformą kultury hiszpańskojęzycznej na świecie.

Prezentujemy kulturę krajów, w których mówi się po hiszpańsku, w różnych środowiskach, gdzie rozwijamy naszą działalność. Wskazujemy również na związki z kulturą państw, w których są nasze ośrodki. Istotnym medium, w którym się poruszamy, jest świat wirtualny – to równoległe uniwersum, bez którego trudno sobie dziś wyobrazić rzeczywistość. Na specjalnie dedykowanej platformie

rozwijamy projekty cyfrowe. Ogromne znaczenie ma też nauczanie naszego języka i certyfikacje jego znajomości poprzez egzaminy DELE i SIELE.

Instytut Cervantesa jest domem dla wszystkich tych, którzy mówią po hiszpańsku, nawet jeśli nie dla wszystkich jest on językiem ojczystym. Jego bogactwo rośnie nieprzerwanie za sprawą każdego z nas. Dla przykładu przytoczę kilka faktów. W Instytucie Cervantesa w Warszawie powstałym w 1994 roku oraz w Instytucie Cervantesa w Krakowie otwartym kilka lat później odbywały się wydarzenia reprezentujące kulturę każdego z krajów hiszpańskojęzycznych organizowane we współpracy z ich przedstawicielstwami dyplomatycznymi – ambasadami – w Polsce. Przedmiotem wielu z nich było ukazanie wkładu polskich twórców w kulturę świata hiszpańskojęzycznego. Nie sposób wymienić ich wszystkich.

W naszych salach lekcyjnych uczyło się około 70 tysięcy uczniów, 14 tysięcy kandydatów przystąpiło do oficjalnych egzaminów DELE.

Na stronie internetowej Instytutu można zapoznać się z owocami naszej pracy w ostatnich latach, zachęcam do wglądu w nasz dorobek.

Co Instytut robi, aby nie patrzono na Hiszpanię jak na kulturowy monolit, ale kraj wielu języków i kultur?

– Hiszpania jest tygłem różnych kultur, dla których jednym ze środków wyrazu jest język – hiszpański, kataloński, baskijski czy galisyjski. Wszystkie te języki, jak również różne formy ekspresji, które się z nich wywodzą, są obecne w programie działalności Instytutu Cervantesa. W ośrodkach Instytutu na świecie oferujemy kursy języków urzędowych Hiszpanii i organizujemy wydarzenia ukazujące bogactwo kulturalne tej różnorodnej rzeczywistości językowej i kulturalnej. Podobnie rzecz się ma z pozostałą częścią świata hiszpańskojęzycznego. Staramy się przedstawiać szeroką gamę różnych form ekspresji kulturalnej z każdego zakątka tego świata. **BM**

Abel A. Murcia Soriano – hiszpański tłumacz, nowelista i poeta, dyrektor Instytut Cervantesa w Warszawie. Przetłumaczył na język hiszpański utwory Olgi Tokarczuk, Tadeusza Różewicza, Wisławy Szymborskiej, Ryszarda Kapuścińskiego i wielu innych polskich autorów. Pochodzi z Katalonii.

Ambasada Hiszpanii jest partnerem koncertu w sobotę, 9 kwietnia, na którym wystąpią Juan Pérez Floristán i Israel Camerata Jerusalem pod dyktando Avnera Birona.

MUSICAL BRIDGES FESTIVAL

ISRAEL-POLAND

2022



www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

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



MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN
MAGAZINE

Romantyzm – sztuka idei

Z okazji dwusetnej rocznicy pierwszego wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza Sejm Rzeczypospolitej Polskiej ustanowił rok 2022 Rokiem Romantyzmu Polskiego. Kim byli kreatorzy nowych tendencji w kulturze przełomu XVIII i XIX wieku, którym przyświecały ideały rewolucji francuskiej?

Andrzej Giza

Piotr Michałowski, *Napoleon na koniu* (1835–1837)



Wraz z rozwojem prasy i publicystyki społecznej oraz kształtowaniem się opinii publicznej w epoce oświecenia upowszechniało się przekonanie, że władza powinna być sprawowana za zgodą rządzonych. W okresie tym Wolter, nazywany „królem filozofów”, piętnował nietolerancję, a Adam Smith sformułował zasady liberalizmu gospodarczego. Na sztandary wynoszono hasła wzywające do postępu, przedsiębiorczości i innowacji we wszystkich dziedzinach życia. Fundamentalne znaczenie dla upowszechniania myśli społecznej miały publikacje Monteskiusza popularyzujące teorię trójpodziału władzy. Uchwalona w 1787 roku przez Amerykanów konstytucja wzbudzała powszechny podziw wśród Europejczyków, otwartych na zmiany w skostniałym, wielowiekowym porządku zależności społecznych. Kamieniem milowym w rozwoju demokracji było przyjęcie w 1789 roku przez francuskie Zgromadzenie Narodowe Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, zaś rewolucja francuska stała się momentem, w którym cywilizacja narodziła się w nowej postaci. Sztuka znalazła się w samym centrum uwagi.

Romantyzm i romantycy

Romantyzm narodził się pod koniec XVIII wieku w Niemczech i Anglii. W pierwszych dekadach XIX wieku opanował sztukę całej Europy, jednak w każdym kraju miał inny charakter, a w miarę upływu czasu ulegał ewolucji. Jego podstawową cechą stała się bezkompromisowość i walka



Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy* (1819)

z otaczającą rzeczywistością. Inspiracją do walk narodowyzwoleńczych obywateli krajów okupowanych przez ówczesne mocarstwa były rewolucja francuska i okres napoleoński. Bunt wobec elit narodził zainteresowanie twórców życiem prostych ludzi. Artyści tego okresu, często uciekający w odosobnienie, fascynowali się rodzimym folklorem oraz motywami baśniowymi i orientalnymi.

Faust Johanna Wolfganga Goethego uchodzi za najwybitniejsze dzieło niemieckiej literatury romantycznej. Czołowym przedstawicielem angielskiego romantyzmu jest poeta i dramaturg George Gordon Byron, szkockiego – powieściopisarz historyczny Walter Scott, a francuskiego – Victor Hugo, którego powieść *Nędznicy* skupia jak w soczewce problematykę walki najbiedniejszych z nędzą i wykluczeniem oraz dążenia do sprawiedliwego porządku społecznego, o który zabiegali również artyści doby romantyzmu.

Do grona czołowych poetów romantycznych trzeba oczywiście dodać także Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Obaj artyści odgrywali istotną rolę w życiu politycznym emigracji polskiej w Paryżu.

Romantyzm w muzyce trwał niemal cały XIX wiek. Za datę początkową tego okresu uznaje się rok 1801, w którym Ludwig van Beethoven ukończył *Sonatę cis-moll* op. 27 nr 2 „*Sonata quasi una fantasia*”, znaną także jako „*Księżycowa*”.

Kompozytorzy tacy jak Stanisław Moniuszko, Fryderyk Chopin, Ferenc Liszt i Franz Schubert dawali w swoich utworach wyraz przeżyciom i uczuciom. Jednocześnie dzieła te rezonowały melodiami nawiązującymi do tradycji ludowych, historycznych i narodowych. W twórczości Fryderyka Chopina wśród utworów nawiązujących bezpośrednio do rodzimej tradycji wymienić można cykl pieśni wydanych po śmierci kompozytora stworzonych do utworów romantycznych poetów, m.in. Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego.

Spod znaku pędzla

Malarstwo doby romantyzmu i pierwszej połowy XIX wieku wyróżniało się intensywną kolorystyką, ostrym konturem i rysunkiem, który nie dbał o szczegóły.

Studiowanie tych dzieł daje poczucie, że powstawały one naprędce jako wyraz konkretnych emocji. W ich przekazie czytelny jest niepokój. Romantyczni malarze lubowali się w przedstawianiu średniowiecznych ruin i dzikich krajobrazów. Spośród francuskich mistrzów epoki na uwagę zasługuje twórczość Eugène Delacroix, który w swojej twórczości dawał wyraz idealom wolnościowym, niczym reporter prasowy przedstawiając m.in. okrucieństwa walk narodowyzwoleńczych Greków z Turkami (*Masakra na Chios*, 1824). Ikonicznym przedstawieniem jest obraz *Wolność wiodąca lud na barykady* (1830), na którym personifikacją Francji jest kobieta w czapce frygijskiej trzymająca w rękach trójkolorową flagę i bagnet. Dzieło upamiętnia zryw paryżan i bunt okresu rewolucji lipcowej.

Jednym z najoryginalniejszych hiszpańskich mistrzów pędzla okresu romantyzmu jest Francisco Goya, wybitny malarz i grafik, autor portretów, scen rodzajowych oraz prac obrazujących walkę narodu hiszpańskiego z wojskami Napoleona I (*Rozstrzelanie powstańców*



Eugène Delacroix, *Masakra na Chios* (1824)

madryckich 3 maja 1808 roku, 1814). Jego niezwykle cykl 80 grafik zatytułowanych *Kaprysy*, odczytywanych jako satyra na społeczeństwo hiszpańskie przełomu XVIII i XIX wieku, powstał w technice miedziorytu. Sposób obrazowania poszczególnych scen, wprowadzenie mrocznych i surrealistycznych przedstawień wywarły ogromny wpływ na wyobraźnię kolejnych pokoleń artystów. Najbardziej znana grafika tego cyklu zatytułowana *Gdy rozum śpi, budzą się demony* przedstawia autoportret śpiącego Goi dręczonego i atakowanego przez sowy i nietoperze. Interpretacji tej słynnej pracy jest tyle samo, co interpretatorów.

Romantyczni twórcy, zarówno pisarze, jak i malarze, czerpali tematy z legend i baśni, uwielbiali obrazować sceny nadprzyrodzone

czy stwory wywołujące strach i grozę. Obok Goi motywy te upowszechniał brytyjski pisarz i malarz William Blake. Jego najbardziej znanymi pracami są ilustracje do biblijnej Księgi Hioba (powstawały w latach 1821–1824) oraz do *Boskiej komedii* Dantego Alighieri (1824–1827). Anglik ów był samoukiem, który przez całe życie tworzył niezależnie od zamówień mecenasów, eksperymentując w różnych technikach malarskich. Jego wyobrażenia do dziś fascynuje i przeraża, a dzieła zyskały popularność wiele lat po śmierci artysty. W tym kontekście nie dziwią jego słowa: „Nie chciałbym zaznać ziemskiej chwały, gdyż wszelka chwała doczesna oddala człowieka od chwały duchowej. Niczego nie pragnę robić dla zysków. Chcę poświęcić życie sztuce. Wystarczy mi to, co mam. Jestem całkiem szczęśliwy”.

Najbardziej uznanym polskim malarzem okresu romantyzmu jest Piotr Michałowski. Malował techniką szkicową, szybkimi pociągnięciami pędzla o wyrazistej kresce, stopniowo wzbogacał paletę barw od tonacji szarych z akcentami żywych kolorów ku mocniejszym konturom błękitu, żółci i czerwieni. Przedstawiał sceny walk wojsk napoleońskich, zafascynowany był motywem przedstawień konia oraz scen rodzajowych. Najbardziej okazały zbiór prac malarza podziwiać można w dedykowanej mu sali w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach (oddział Muzeum Narodowego w Krakowie).

Architektura myśli i kamienia

W architekturze okresu romantyzmu przeważał historyzm. W szerszym spektrum problematyka ta wiąże się z poszukiwaniem i potrzebą wypracowania architektonicznych stylów narodowych – ten temat powracał w debatach intelektualistów przez cały XIX wiek. W wyniku tej dyskusji Brytyjczycy utożsamili swoją narodową sztukę z neogotykiem (por. gmach parlamentu brytyjskiego).

W romantycznej myśli filozoficznej najsilniej zaznaczyli się myśliciele niemieccy, z których najsłynniejszym był Georg Wilhelm Friedrich Hegel upowszechniający problematykę ducha. Jego zdaniem przeszłość, teraźniejszość i przyszłość była wynikiem jego przemian, a wszystko podlegało ruchowi i zmianie.

Okres romantyzmu, m.in. za sprawą kompozytorów, architektów, poetów i malarzy, przyniósł pobudzenie ruchów wolnościowych i narodowych. Idee rewolucji francuskiej stały się tematami sztuki romantycznej, a epoka ta utrwaliła zainteresowanie szerokich warstw społecznych sprawami polityki i upowszechniła postulaty reform. Artyści tego okresu fascynowali się również kulturą ludową, poezją, mitami i legendami, przyczyniając się w ten sposób do rozwoju historiografii, językoznawstwa i archeologii.

BM

Dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, wykładowca akademicki, animator i menedżer kultury. Od 2008 roku jest dyrektorem Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.



8

William Blake, *Stworzenie świata* (1794)

Karol Szymanowski – maski i rytuały

Tworzył przy pianinie. Właśnie w ten sposób był w stanie słyszeć rozległą panoramę kombinacji dźwiękowych, wielowymiarowość brzmień wyszukanych akordów, a także wyrazistość partii tematycznych każdego instrumentu orkiestry.

Klaudiusz Dębowski

Witkacy, Portret Karola Szymanowskiego (1930)



Zmienność i kamuflaż, skrajne stany emocjonalne, cały ogrom przesądów, amulety i medaliki, nuząca otoczenie hipochondria („nieznośne gardło”), częste wizyty u dentysty, tylko aby sprawdzić, „czy wszystko w porządku”, niezwykła, wręcz granicząca z narcyzmem dbałość o wygląd zewnętrzny, a także rozliczne rytuały życia codziennego. Oto Karol Szymanowski, jakiego mniej znamy.

Szlafrok z wełny wielbłąda

Śniadanie przynoszone do łóżka, lakierowane pantofle, szlafrok z wielbłądziej wełny, kolekcje niebieskich gąbek, mydełek Nivea i wód kolońskich, kolory garniturów dopasowane do pór dnia, perły do wiśniowych krawatów, czekoladki z miętą, pastylki eukaliptusowe, a w sanatoriach – zamiast seryjnie wypalanych papierosów – duże ilości czekolady. Celebracje porannego wstawania i golenia, wieczornego brydża lub pasjansa, a także pisania listów, wreszcie – ceremonie związane z podróżą. Zawsze, niezależnie od bieżącej sytuacji materialnej, podróżował w osobnym przedziale wagonu pierwszej klasy, a po dotarciu do celu wychodził na peron w poszukiwaniu kogoś do wyniesienia mu walizek.

Cechowały go rozrzutność i życie ponad stan – ubrania zamawiał w angielskich magazynach, kochał kasyna (szczególnie wiedeńskie w latach 1911–1913), rauty, ekskluzywne przyjęcia, luksusowe hotele bądź wygodne apartamenty, wykwintne, małe restauracyjki z ulubionymi *hors d'oeuvres*. Degustator win, smakosz homarów i ostryg. Pożyczając na to wszystko pieniądze, mawiał, że „nie wie, kiedy je zwróci”. Trzeba przyznać, że przy tym wszystkim niestrudzenie pomagał najbliższej rodzinie – coraz bardziej schorowanej

matce i rodzeństwu. Nigdy nie wahał się, by sponsorować dopiero co rozpoczęte kariery młodych artystów. Mógł liczyć na pomoc bogatych protektorów, a zwłaszcza protektorek, zaś ojczyzna przyznawała mu stypendia i nie szczędziła pieniędzy na kuracje w zagranicznych sanatoriach.

Trudny proces twórczy

Niejako na przekór swej niepraktyczności i niezaradności (sam nazywał siebie „zerem życiowym”) Szymanowski zdołał narzucić sobie żelazną dyscyplinę pracy twórczej. Codziennie rano starannie ogolony, obficie skropiony lawendą i w nienagannie wyprasowanej koszuli zasiadał do komponowania. I to niezależnie od pogody, samopoczucia, poziomu natchnienia lub stanu zdrowia; czy to po całonocnej, mocno zakrapianej hucznej imprezie, czy – szczególnie w późniejszych latach przy nieubłaganej postępującej gruźlicy – po złe przespanych nocach z nieodłącznym już wtedy inhalatorem.

Tworzył przy pianinie, bo jak twierdził, właśnie w ten sposób był w stanie słyszeć całą rozległą panoramę kombinacji dźwiękowych, wielowymiarowość brzmień wyszukanych akordów, a także wyrazistość partii tematycznych każdego instrumentu orkiestry. Posiadał niezwykłą technikę komponowania: po naszkicowaniu ołówkiem najważniejszych linii melodycznych, harmonicznym współbrzmień oraz głosów poszczególnych grup instrumentów od razu na czysto pisał całą partyturę. Na stole, przy którym pracował, rozkładał bibułę, bo miał zwyczaj paćkania naokoło atramentem. Miał słuch absolutny i niezwykle wycucie brzmienia orkiestry, jak również możliwości wykonawczych solistów. Mimo to jego dzieła rozdziły się w wielkim mozole – całymi



BARTOSZ SIEMASZKIEWICZ

godzinami potrafił szlifować jedną frazę czy kombinację akordów. Po pięciu, sześciu godzinach kończył pracę twórczą, zawsze skrajnie wyczerpany. „Wolałbym drzewo rąbać, niż tę całą orkiestrę mieć w głowie” – mawiał pół żartem, pół serio.

Dar syntezy

Muzykę Szymanowskiego cenili dyrygent Arthur Nikisch, który po wysłuchaniu *II Symfonii* oraz *II Sonaty fortepianowej* publicznie złożył mu gratulacje w Wiedniu w 1912 roku. Uznaniem darzyli ją Maurice Ravel, na którym kolosalne wrażenie zrobiły *Mity* i *III Symfonia*, Arthur Honegger, Béla Bartók i Pierre Monteux, który często dyrygował utworami Szymanowskiego po obu stronach Atlantyku. Jak twierdzi Didier van Moere, autor pierwszej monografii o kompozytorze w języku francuskim, Szymanowski był za życia dość dobrze znany w Paryżu, jego utwory wykonywano kilka razy w sezonie. Swego rodzaju hitem były tam wówczas *Mity*, a w 1930 roku owacyjnie przyjęto *Stabat Mater*. Dostrzegli go i krytycy, którzy na łamach gazet wyrażali dość zróżnicowane opinie na temat jego twórczości. Jedni uważali go za zbyt konserwatywnego, inni za nie dość nowatorskiego. Jeszcze inni byli zdania, że łączył tradycję z nowoczesnością. W czasach socrealizmu skupiano się właściwie tylko na ostatnim etapie jego twórczości, tym narodowo-folklorystycznym (tak jakby wcześniejsze jego dzieła nie były „polskie”), prawie zupełnie ignorując wcześniejsze inspiracje. W rzeczywistości tychże inspiracji była cała masa. Jak mało który twórca, Szymanowski posiadał niezwykle dar syntezy. Łączył w specyficzną i oryginalną całość wielorakie style i z niezwykłą wprost intuicją przetwarzał je tak, że jego muzyka można rozpoznać już po kilku taktach czy wręcz kilku akordach. Zmieniały się tylko jej zewnętrzne obramowania, owa „wierzchnia szata”, a każdy następny utwór często diametralnie różnił się od poprzedniego. Przy ciągłym doskonaleniu środków ekspresji muzycznej kompozytor ten zawsze wyrażał siebie, a wszystkie nurty, które poznawał, były tylko impulsami do wysnuwania z własnego wnętrza nowych koncepcji twórczych. „Wszystko, co piszę, jest moją ujętą w dźwięki autobiografią” – twierdził. Cała jego twórczość to jakby nawiązanie do feerycznej, niezemskiej krainy.

Szymanowski bez szufladek

W Polsce starano się szufladkować jego twórczość w sposób powierzchowny,

chciano dzielić ją na nieomal „linijką wytyczone” okresy i analizować w kanonach pojawiających się i zanikających trendów. W rzeczywistości „niemiecki” neoromantyzm, „orientalny” impresjonizm i „zakopiański” folklor nakładają się na siebie, stając się tylko z grubsza pojmowanymi punktami odniesienia. Wydaje się, że o wiele trafniejszą metodą rzetelnego rozpatrywania procesu twórczego Karola Szymanowskiego byłoby postrzeganie wszystkich jego dzieł jako spójnej całości czy przynajmniej szukanie między nimi analogii.

W nieokreślonym oberku z finału *IV Symfonii koncertującej*, w niektórych fragmentach *II Koncertu skrzypcowego* roztańczony zakopiański góral nagle przenosi się do starożytnej Arkadii i całkiem swobodnie uczestniczy w eleuzyniach. Z kolei Dionizos nieoczekiwanie wpada do góralskiej gospody i radośnie partycypując w tradycyjnym chłopskim weselisku, czuje się jak u siebie w domu.

Warto dodać, że Szymanowski nie cierpiał metronomu i podobnych muzyczno-technicznych wynalazków, a także mechanicznie, ściśle po akademicku powielanych schematów interpretacyjnych. Wypowiedzi samego kompozytora również rozmywają wszelkie próby typowo intelektualnej klasyfikacji jego dorobku twórczego: „Jest co najmniej dużo przesady w tym sięganiu do »pieśni ludowej«, które mi przypisują. Jestem przeciwnikiem zamykania się w folklorze. Folklor ma dla mnie jedynie znaczenie czynnika zapładniającego. Muzyka artystyczna nie musi koniecznie czerpać z folkloru” – uważał.

Do końca życia pozostał mu lekko wyczuwalny, charakterystyczny, kresowy akcent, tęsknota za klimatem, krajobrazem i przestrzenią Ukrainy. Urodził się 3 października 1882 roku w Tymoszówce, wsi położonej w środkowej Ukrainie nad Dnieprem w obwodzie czerkaskim. Najprawdopodobniej właśnie ówczesna południowo-wschodnia Ukraina poprzez swój konglomerat etniczno-kulturowy pozwoliła mu otworzyć się i uwrażliwić na egzotykę Wschodu.

W domu Szymanowskich mówiono tylko po polsku, aczkolwiek młody Karol już od dziecka słyszał języki ukraiński i rosyjski, zaś guwernantki dawały mu lekcje niemieckiego i francuskiego. W późniejszych latach samodzielnie nauczył się angielskiego, był dobrze osłuchany we włoskim, a przebywając na Kubie w 1921 roku i Hiszpanii (wakacyjne wycieczki do Kraju Basków oraz wizyta w Madrycie), nabył

podstawy hiszpańskiego.

W bogato zaopatrzonej tymoszowieckiej bibliotece znajdowały się nie tylko największe arcydzieła polskiej literatury, lecz także tomy klasyków (w szczególności Homera, Cyserona i Owidiusza), traktaty niemieckich filozofów, książki o tematyce historycznej czy takie niecodzienne pozycje, jak *La civilisation des Arabes* Gustave’a Le Bona, dwa tomy *Histoire general des Arabes* Louisa Amélie Sédillota, a nawet Koran w przekładzie Wojciecha Kazimirskiego, który Szymanowski dokładnie przestudiował tuż po podróży do Afryki Północnej w 1914 roku. A jeśli chodzi o muzykę? Tak naprawdę tylko Bach, Mozart, Chopin i Schubert stanowili dla niego „wielką sztukę”. Później także Strawiński, ale tylko „ten z baletów”. Nigdy zaś Schönberg. Beethovena nie uważał za „aż tak” wielkiego kompozytora, Brahmsa „organicznie nie znosił”, Wagnerowi „zawdzięczał wszystkie swe złe nałogi muzyczne”, Berliozowi zarzucał „ekstatyczną przesadę”, wręcz „brak smaku”, Mendelssohnowi – „tkliwość o waniliowym posmaku”, Gounoda nazywał „starym idiotą”, u Skriabina czuł „wewnętrzne skłócenie i pęknięcie”, fascynacja Richardem Straussem trwała tylko kilka lat, natomiast wobec opery włoskiej był obojętny.

Dionizos i Chrystus

Miłość – jako najważniejszy dla Szymanowskiego ponadczasowy pierwiastek – stapia się z synkretycznie wykoncypowaną przezeń religijnością i osiąga apogeum w transcendentnej sublimacji antycznego piękna (element apolliński) i orgiastycznej zmysłowości (element dionizyjski). Dionizos (Bachus) to pierwszoplanowa postać i nadrzędny aspekt w duchowym i intelektualnym świecie kompozytora. Pojmował on dionizyjskość w wymiarze metafizycznym jako manifestację odwiecznej, atawistycznej mocy, ciągłości istnienia i dążenia do nieśmiertelności. Dionizos to według Szymanowskiego archetyp Chrystusa, z kolei Eros i Apollo, Dionizos i Chrystus jako nierozdzielna jedność mieli stać się „ucieleśnieniem odwiecznej zasady miłości”. Dionizos jest wszechobecny i niczym demiurg kieruje wszystkimi atrybutami istnienia. Stanowi nieodłączną część zarówno światła (Chrystus, Eros), jak i ciemności (Lucyfer, Antychryst). Dionizyjskość mozaikowo rozszczępiona na przeróżne, wielopostaciowe figury, w tym także na cztery elementy przyrody, prowadzi nas w stronę gnozy i panteizmu, a te – według logiki Szymanowskiego – łączą się

z duchem ewangelicznym, a zwłaszcza franciszkańskim. Dla Szymanowskiego Stary i Nowy Testament to „dwie wyłączające się wzajemnie księgi”, gdyż według niego prawdziwym „Starym Testamentem” chrześcijaństwa powinna być kultura antyczna.

Apostołowie, jego zdaniem, „nie zrozumieli” Chrystusa (byli to „prości, naiwni i nieokrzesani ludzie”), zaś ojcowie Kościoła „rozumieli Go zbyt płytko”, gdyż On „jako typ psychologiczny” (dla Szymanowskiego Chrystus był artystą) to „niestety na zawsze już nieodgadniona, cudowna zagadka”.

Dopełnieniem owej niezwykle synkretycznej „teologii” były małe drewniane kościółki z ulubioną przezeń typowo chłopską liturgią (będą one duchową kanwą *Stabat Mater*), obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, który otrzymał od matki i który zabierał ze sobą w każdą podróż, oraz woda z sanktuarium w Lourdes, którą pił przed śmiercią.

Zmierzch

W Szymanowskim pod koniec życia zarówno w wymiarze osobistym, jak i twórczym rosła depresja, swego rodzaju znudzenie tym wszystkim, czym żył. Opuszczenie „Atmy” i Zakopanego, pogarszający się stan zdrowia, zła sytuacja materialna i długi, a także liczne wyjazdy zarobkowe, gdy wykonywał partię fortepianu we własnej *IV Symfonii koncertującej*, uniemożliwiały mu systematyczną pracę twórczą.

Nigdy nie uważał się za wirtuoza fortepianu. Jego nad wyraz indywidualna gra pełna była rubat, improwizacji; miał tremę, zdarzało mu się wchodzić o kilka taktów za wcześniej. „Osobiście kpię z mojego pianizmu” – pisał w jednym z listów. Publiczność i krytycy zdawali się tego nie zauważać. „Pan Szymanowski odegrał partię fortepianową z wielkim talentem, za co był gorąco oklaskiwany” – relacjonował pewien duński krytyk. Resztkami sił szkicował *Concertino na fortepian i orkiestrę*, by zastąpić nim *IV Symfonię*, jak również balet *Powrót Odysusza* (powrót do świata kultury antycznej!). Podhalański folklor już mu się przejadł – jakby z dystansu rozbrzmiewał w dwóch ostatnich mazurkach op. 62 z 1934 roku. Któregoś dnia ku rozbawieniu obecnych nagle wstał i bezceremonialnie wyłączył audycję radiową, w której wykonywano utwór jakiegoś młodego polskiego kompozytora trącający nutą rodzimego folkloru.

Rozważał ponowne poddanie się sanatoryjnej kuracji, zawarcie małżeństwa „z rozsądku”, a przede wszystkim upragniony powrót do pracy twórczej. „Nawet szewc by zapomniał, jak się buty robi” – pisał w liście. Jednak to tylko mrzonki. Rozjazdów i koczowniczego trybu życia nie zaprzestał, do komponowania nie wrócił, pozycji w swoim kraju nie ugruntował – jego dzieła pozostawały niedocenione jeszcze przez długie lata.

W krytycznym, nie rokującym już żadnej nadziei stanie został przewieziony do Clinique du Signal w Lozannie. Po długiej agonii, fizycznych cierpieniach (gruźlica w ostatnim stadium zaatakowała żołądek, gorączka sięgała 40 stopni) i serii napadów lękowych, raptem zasnął – umarł we śnie 29 marca 1937 roku. **BM**

Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie 2022

Elżbieta
Penderecka
zaprasza



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



www.beethoven.org.pl

DER ELEFANT

The Whole World on Your Plate
SINCE 1990

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

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

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

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

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



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

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

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

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



THE iX

BMW iX M60: zużycie energii w kWh/100 km: 24,7–21,7. Zasięg elektryczny w km: do 561. Emisja CO₂ w g/km: 0. Szczegóły na www.bmw.pl





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



Projekt zrealizowany przy wsparciu finansowym Urzędu Młasta Stołecznego Warszawy



PARTNER GŁÓWNY



MECENAS

