

wiosna
2023

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
34

90-lecie
Krzysztofa
Pendereckiego

Nie daj się zwieść
uśmiechom
Hiny Maedy

Vermeer –
wystawa,
jakiej jeszcze
nie było!



Gramy dla kultury

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

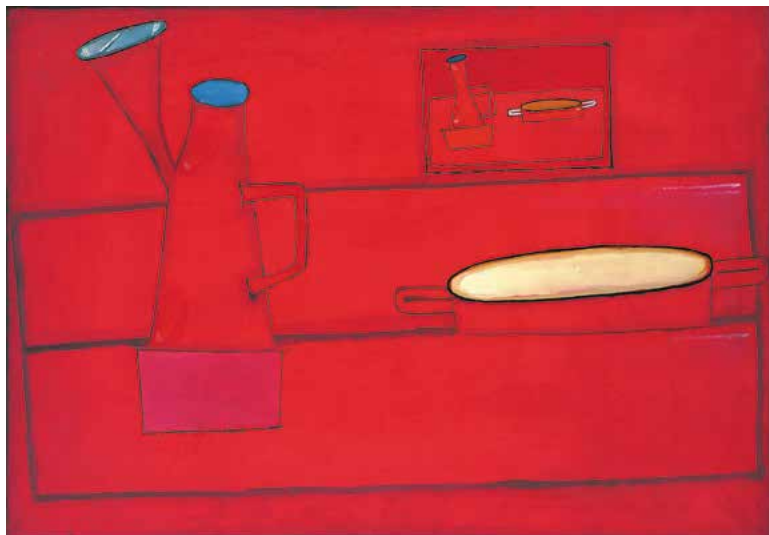


FILIP ADAMUS/TEATR WIELKI W POZNANIU



O **Benjaminie Brittenie** mówią Lilianna Krych, Jerzy Wołosz i Mariusz Trelński
s. 16

GALERIA STARMACH



„W sztuce tkwi siła, która może uszczęśliwić człowieka...”
W stulecie **Jerzego Nowosielskiego** o tym niezwykłym artyście pisze Andrzej Giza
s. 50

DIDIER SAULNIER



Opera Królewska w Wersalu świeci przykładem dla innych instytucji kultury we Francji i Europie – pisze **Jacek Kornak**
s. 60

To największa w dziejach wystawa malarstwa **Johannesa Vermeera**. Ekspozycja w amsterdamskim Rijksmuseum potrwa do 4 czerwca
s. 5

90. urodziny **Krzysztofa Pendereckiego**. Jubilatą wspomina dr hab. Małgorzata Janicka-Słysz
s. 9

Sylwetkę ukraińskiego kompozytora **Walentyna Sylwestrowa** kreśli Oskar Łapeta
s. 12

Martín García García z pewnością kolejny raz zaskoczy nas plastyczną wyobraźnią oraz indywidualnym podejściem do wielu aspektów interpretacji. Z hiszpańskim pianistą rozmawia Dariusz Marcinişzyn
s. 21

Daniel Ciobanu to pianista witalny, któremu nieobcy jest szczerzy, intymny liryzm – pisze Michał Klubiński
s. 24

Nie daj się zwieść uśmiechom – a co wy myślicie o **Hinie Maedzie**? Sylwetka skrzypaczki pióra Łucji Siedlik
s. 28

Chloe Jiyeong Mun: „Chcę, aby muzyka wypełniła całe moje życie”. Z koreańską pianistką rozmawia Dariusz Marcinişzyn
s. 30

O **Grzegorz Kozerze**, twórcy pomysłowych kolaży i plakatu 27. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, opowiada Aleksander Hudzik
s. 34

Klarrecista **Andrzej Ciepliński** o Krzysztofie Pendereckim, klarncie basetowym i studiach w Bazylei
s. 39

„Nie mam problemu z łączeniem sprzecznych zjawisk” – przyznaje **Tymoteusz Bies**, pianista, kompozytor, producent muzyczny i aktor w rozmowie z Agnieszką Nowok-Zych
s. 42

Inspirujący *Sokrates* i pechowy *Aleksander* – **Łukasz Borowicz** zaprasza na kolejną odsłonę cyklu nieznanych oper
s. 56



Zapraszamy na **27. Wielkanocny Festiwal
Ludwiga van Beethovena**
26 marca – 7 kwietnia 2023 r., Warszawa



MECENAS KULTURY

Na 90-lecie Pendereckiego

Hold Krzysztofowi Pendereckiemu w 90. rocznicę urodzin złożyli dwa wybitni muzycy. Radzymir Dębski (Jimek) skomponował *Tren warszawskiego getta – Hommage à Krzysztof Penderecki*, w którym nawiązuje m.in. do słynnego *Trenu – Ofiarom Hiroszimy*. To wspólny projekt Jimka i Narodowego Forum Muzyki pod dyktando Macieja Tworka.

Z kolei dyrygent Jurek Dybał pokusił się o przedstawienie fragmentów nieukończonych oper *Fedra*. Jej libretto, napisane przez Krzysztofa Pendereckiego po niemiecku, powstało na podstawie tragedii Jeana Racine'a. Jej komponowanie twórca rozpoczął na zamówienie Państwowej Opery Wiedeńskiej, która zamierzała wystawić utwór w sezonie 2018/2019, ale artysta ostatecznie się z tego wycofał. 17 lutego w Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyktando Dybała zabrzmiały *Fragmenty szkiców do opery „Fedra”* i *Suita z opery „Ubu Rex”* Krzysztofa Pendereckiego.



BRUNO FIDRYCH

Elżbieta i Krzysztof Pendereccy

Stulecie festiwalu Arena di Verona

Przedstawieniem *Aidy* Giuseppe Verdiego w reżyserii Stefana Pody rozpocznie się 16 czerwca festiwal w Arena di Verona, który w tym roku obchodzi stulecie istnienia. Odbyna się nieprzerwanie w rzymskim amfiteatrze w Weronie, który może pomieścić 30 tysięcy widzów. Po raz pierwszy zorganizowano go w okresie letnim w roku 1913 z okazji stulecia urodzin Giuseppe Verdiego, a pierwszym wystawionym tytułem była właśnie *Aida*. W obsadzie festiwalowego programu, obejmującego osiem granych przez całe lato tytułów (*Aida*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Cyrulik sewilski*, *Carmen*, *Nabucco*, *Rigoletto*), śpiewają także polscy soliści: Rafał Siwek, Aleksandra Kurzak (*Tosca*, *Madama Butterfly*), Piotr Beczala (*Don José* w *Carmen*, *Książę Mantui* w *Rigoletcie*).

Symfoniczna Bacewicz na płytach

Powstała pierwsza w historii seria nagrań całej muzyki symfonicznej Grażyny Bacewicz. Orkiestrą Symfoniczną Radia Zachodnioniemieckiego (WDR Sinfonieorchester) dyryguje Łukasz Borowicz. Muzyka Bacewiczówny znajdzie się na trzech płytach wytwórni CPO;

pierwsza płyta – z *III i IV Symfonią* – ukazała się w styczniu tego roku, dostała już nagrodę Pizzicato Supersonic Award i wiele entuzjastycznych recenzji. „Co za muzyka! Polska kompozytorka Grażyna Bacewicz (1909–1969) powinna być stale wykonywana nie tylko w Polsce, ale i poza jej granicami, dlatego że należy do żelaznego i najmocniejszego dorobku muzyki XX wieku” – napisała „Wiener Zeitung”. „Zrekonstruowana będzie m.in. partytura *I Symfonii* i powstanie jej pierwsze nagranie” – cieszy się Łukasz Borowicz, który wcześniej na płytach zarejestrował operę Grażyny Bacewicz *Przygoda króla Artura* oraz jej koncerty skrzypcowe (Chandos).

Są organy w Katowicach

Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach ma już własne organy. Ich inauguracja nastąpiła 13 stycznia pod dyktando Esy-Pekki Salonena. Oto co NOSPR napisała na swojej stronie internetowej: „Uroczystość otwarcia nowej siedziby NOSPR dzieli od koncertu inaugurującego nasze organy 3026 dni. Długo? Przytoczmy kilka liczb. Instrument jest wielkości domu piętrowego

i składa się z blisko miliona ręcznie wyprodukowanych części. Oznacza to, że każdej doby, licząc od otwarcia NOSPR do koncertu inaugurującego organy, warsztat Antona Škrabla musiał zaprojektować, wyprodukować i zmontować 330 części. Pracując non stop, budowniczowie mieliby więc ok. 4,5 minuty na produkcję i montaż każdego elementu”.

Dudamel w Nowym Jorku

Orkiestra New York Philharmonic ogłosiła z początkiem tego roku, że jej nowym szefem zostanie Wenezuelczyk Gustavo Dudamel, obecnie szef Los Angeles Philharmonic, którą kieruje od 2009 roku, i szef muzyczny Opéra national de Paris. 42-letni Dudamel kadencję w Nowym Jorku rozpocznie w 2026 roku. Jest to najstarsza amerykańska orkiestra, na której czele stali m.in. Arturo Toscanini i Leonard Bernstein. Dudamel jest porównywany do tego ostatniego ze względu na ekstatyczne podejście do muzyki. W początkach kariery związany był z wenezuelskim programem El Sistema, który miał edukować poprzez muzykę młodzież z latynoskich dzielnic nędzy.



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

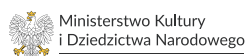
Grafika na okładce:
Grzegorz Kozera

Druk:
PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2023 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



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



Blechacz na 125-lecie

W tym roku wytwórnia fonograficzna Deutsche Grammophon obchodzi 125-lecie. Rozpoczęła działalność w czerwcu 1898 roku w Hanowerze jako firma założona przez wynalazcę i innowatora Emila Berlinera i jego brata Josepha. Z tej okazji w grudniu w berlińskim Konzerthausie wystąpią Rafał Blechacz (fortepian), Bomsori (skrzypce) i Kian Soltani (wiolonczela), gdzie wykonają *Koncert potrójny C-dur* Ludwiga van Beethovena. Na początku marca ukazała się pierwsza od pięciu lat solowa płyta Rafała Blechacza, na której polski pianista zarejestrował *Sonatę h-moll*, *Sonatę b-moll*, *Nokturn fis-moll op. 48* i *Barkarolę Fis-dur* Fryderyka Chopina.

Premiera płyty Tomasza Koniecznego

31 marca odbędzie się premiera nowej płyty wybitnego polskiego bas-barytona Tomasza Koniecznego *From Secession to Distortion* (wydanej przez Dal Segno Institute i Instytut Adama Mickiewicza). Artysta nagrał ją we współpracy z pianistą Lechem Napierałą. Łączy na niej repertuar niemiecki, w którym się specjalizuje od lat, z polskim, który poznaje i do którego powstania sam się przyczynia. Na płycie znalazł się więc blok wybranych pieśni Richarda Straussa z op. 10, 21, 27, 29 i 32, pierwsze w historii nagranie skomponowanego w ubiegłym roku cyklu pieśni Aleksandra Nowaka *Dwuwersze* do słów Bolesława Leśmiana, które powstały z inspiracji śpiewaka, oraz *Dwie arie buffo* Henryka Czyży. Koncert promocyjny odbędzie się w Filharmonii Krakowskiej.

Wspaniała passa polskich śpiewaków

Z końcem lutego Piotr Beczała wcielił się w tytułową postać w *Lohengrinie* Richarda Wagnera w przedstawieniu François Girarda w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Beczała śpiewał partię Lohengrina w Dreźnie (2016), Bayreuth (2018), zaśpiewa ją też w Wiener Staatsoper w połowie kwietnia tego roku.

Z kolei w Metropolitan Opera debiutował w styczniu tego roku inny polski tenor, Piotr Byszewski, który wystąpił w *Dialogach karmelitanek* Francisa Poulenca.

Przed polskimi śpiewakami szeroko otworzyła się Royal Opera House w Londynie – w ciągu minionego półrocza na tej scenie debiutowali Agnieszka Rehlis (Amneris w *Aidzie*), Adam Palka (Leporello w *Don Giovannim*), Ewa Płonka (Wenus w *Tannhäuserze*) i Rafał Siwek (Wodnik w *Rusalcie*). Ponownie wystąpili na niej natomiast Aleksandra Olczyk, czołowa dziś wykonawczyni partii Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*, Łukasz Goliński i Andrzej Filończyk.



Tomasz Konieczny jako Wotan w *Zygfyrdzie* Richarda Wagnera, Opernhaus Zürich, 2023



Ewa Płonka jako Lady Makbet, Düsseldorf, 2022



Dziewczyna z perłą (1664–1667)

Vermeer

w Amsterdamie

To największa w dziejach wystawa malarstwa Johanna Vermeera.
Otwarta 10 lutego w amsterdamskim Rijksmuseum ekspozycja potrwa do 4 czerwca.
Zainteresowanie publiczności przerosło oczekiwania organizatorów.



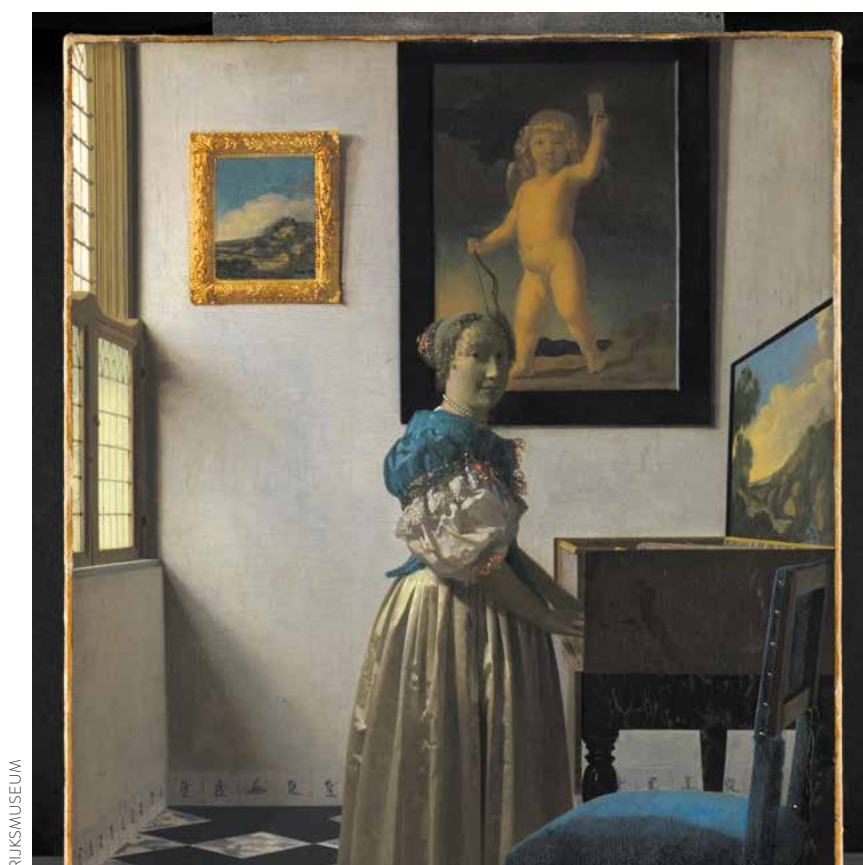
Koronczarka (1666–1668)

Jest ich 37 – tyle obrazów żyjącego ponad 350 lat temu w Holandii Johannes Vermeera dotrwało do naszych czasów. Przez wiele lat historycy sztuki spierali się o ich autorstwo, ostatecznie uznano, że ta grupa malowideł na pewno wyszła spod jego ręki. Najślawniejsze z nich to *Mleczarka*, *Dziewczyna z perłą*, *Widok Delft* i *Kobieta w błękitnej sukni czytająca list*.

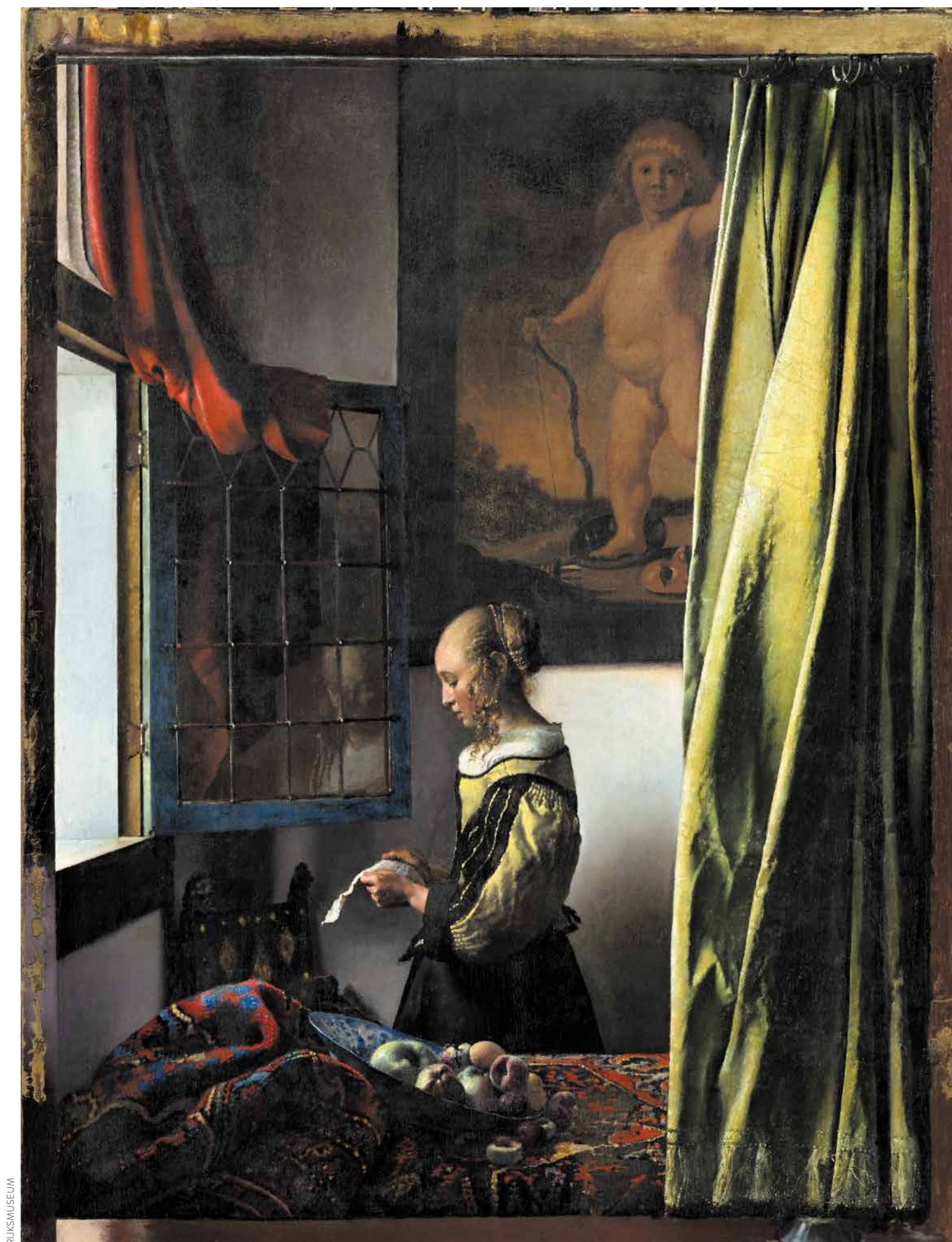
„U Vermeera malarstwo rodzajowe zupełnie utraciło charakter ilustracji humorystycznej. Jego obrazy to właściwie martwe natury z postaciami ludzkimi. Trudno wymienić powody, które sprawiają, że tak prosty obraz jak *Mleczarka* to jedno z najwybitniejszych arcydzieł wszechczasów. Większość osób, mających szczęście widzieć oryginał, zgodzi się jednak ze mną, że jest w nim coś z cudu. Chodzi o sposób, w jaki Vermeer osiąga całkowitą precyzję w oddawaniu faktur, kolorów i form, a obraz nie robi się przy tym wrażenia wymęczonego czy surowego” – pisał wybitny angielski historyk sztuki Ernst Gombrich.

Tylko siedem obrazów Holendra znajduje się obecnie w jego ojczyźnie, pozostałe rozpieczętowały się po świecie. Najwięcej znajduje się w muzeach w Stanach Zjednoczonych. I rzeczywiście – załóżmy wystawę otwartej 10 lutego w Rijksmuseum w Amsterdamie były trzy obrazy z prywatnego muzeum Frick Collection w Nowym Jorku, gdzie zgromadzono dzieła sztuki należące niegdyś do milionera Henry'ego Claya Fricka – oprócz *Przerwanej lekcji muzyki*, *Pani i służącej* oraz *Oficera i rozradowanej dziewczyny* w tym niezwykłym muzeum na górnym Manhattanie znajduje się również obraz Rembrandta van Rijna *Jeździec polski* (*Lisowczyk*). Remont generalny tej instytucji umożliwił wypożyczenie trzech „Vermeerów” na wystawę w Amsterdamie, a szef Rijksmuseum Taco Dibbits, korzystając z okazji, postanowił zorganizować jak największą retrospekcję prac artysty. Ostatecznie w jednym miejscu – w 10 salach wystawowych pod dachem Rijksmuseum – zebrano 28 jego obrazów. Dlatego wystawa w Rijksmuseum to również wielkie wydarzenie logistyczne, obejmujące trzy kontynenty (Europa, Azja, Ameryka Północna) i siedem krajów, w których dzieła malarza są stale wystawiane (Stany Zjednoczone, Wielka Brytania, Irlandia, Niemcy, Holandia, Francja, Japonia). „To sytuacja, która nieprędko się powtórzy, o ile w ogóle” – napisał „The New York Times”. Nic zatem dziwnego, że już w trzy tygodnie po otwarciu wystawy zabrakło biletów na cały okres jej trwania, aż do 4 czerwca. Ponieważ obrazom Vermeera nie sprzyja natłok oglądających, Rijksmuseum tylko od czasu do czasu dorzuca w ofercie dodatkowe bilety.

Wystawa zorganizowana jest wokół 11 tematów wysnutych z twórczości Vermeera. Melomanów zainteresować może zwłaszcza sala poświęcona fascynacjom malarza muzyką: trzykrotnie malował dziewczynę przy wirginalu (na jednym z obrazów gra ona na stojąco). Jest też siedząca za stołem i wpatrzona w okno dziewczyna z lutnią (obraz z lat 1662–1664), która stroi instrument, chwytając za kółki. Na obrazie *Młoda kobieta przy wirginalu* z lat 1670–1672 na pierwszym planie widać pólkę z fiołkami, za której podstawką zatknęto smyczek z czarnym drzewcem. **asd**



Dziewczyna stojąca przy wirginalu (1670–1672)



RIJKSMUSEUM

Dziewczyna czytająca list przy otwartym oknie (1657 –1658)

Beethoven między Wschodem i Zachodem

O tematyce tegorocznej edycji mówi **Joanna Wnuk-Nazarowa**, członkini Rady Programowej Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

„Beethoven między Wschodem a Zachodem” to pendent do sformułowanego przed laty przez prof. Mieczysława Tomaszewskiego festiwalowego hasła „Beethoven między muzyką Północy i Południa”.

Traktujemy Wiedeń – w którym Beethoven, Niemiec urodzony w Bonn, spędził większość swojego twórczego życia – jako punkt odniesienia. Było wszakże to miasto – nie tylko za jego czasów, ale jeszcze sto lat po jego śmierci – sercem muzycznej Europy.

Zadajemy sobie pytanie, czym dla Beethovena w jego czasach mogły być Północ i Południe, a czym Wschód i Zachód. Jak daleko sięgało jego wyobrażenie o świecie? Jako Niemiec i wiedeńczyk z pewnością uważał, że mieszka w środku Europy. W tej perspektywie dla Beethovena Zachodem były z pewnością Francja, przylegająca do jej granic północna Hiszpania, może też Anglia. Wschodem na pewno była dla niego była carska Rosja, ale też Turcja – za jego życia minęło sto lat z okładem od inwazji tureckiej na Wiedeń, pamięć tego wydarzenia musiała być wciąż żywa. Ten Bliski Wschód akcentujemy uwerturą *Ruiny Aten* Beethovena. To fragment muzyki, którą kompozytor napisał w roku 1811, a która towarzyszyła wystawieniu sztuki *Ruiny Aten* Augusta von Kotzebue. Jej bohaterką jest bogini Atena oplakująca ruiny noszącego jej imię miasta, cierpiącego pod okupacją osmańską.

Ale jest też *VII Symfonia „Siedem bram Jerozolimy”* Krzysztofa Pendereckiego – tu styk Wschodu z Zachodem jest bardzo symboliczny. Historia biblijna narodu żydowskiego jest opowiedziana łaciną –

tekstami w tłumaczeniu św. Hieronima (Wulgata) – wszakże Penderecki przynależał do świata kultury Zachodu. Jednak znamienne wyróżnił prorocstwo Ezechiela, które recytowane jest w języku hebrajskim.

Beethoven na pewno nie sięgał myślami w stronę Dalekiego Wschodu – mógł słyszeć o podróżach Marco Polo, stykać się z modą na motywy perskie czy chińskie, która pojawiła się w Europie jeszcze w wieku XVIII, ale przypuszczam, że było to wszystko – myślał kategoriami Europy. Mimo to odnosząc się do tego, co nam współczesne, choć Beethovenowi nieznane, mamy w programie pierwsze polskie wykonanie *Koncertu skrzypcowego „Genesis”* sławnego japońskiego kompozytora Toshio Hosokawy.

Zaprosiliśmy też koreańską orkiestrę symfoniczną Korea National University of Arts pod dyрекcją Chi-Yong Chunga, która oprócz utworu Younga Jo Lee wykona *V Symfonię „Koreańską”* Krzysztofa Pendereckiego. Również *VI Symfonia „Pieśni chińskie”* Pendereckiego nawiązuje do Dalekiego Wschodu – użył on średniowiecznych tekstów chińskich przetłumaczonych na niemiecki – niektóre z nich zainspirowały niegdyś Gustava Mahlera, toteż w naszym programie umieściliśmy jego *Das Lied von der Erde*.

Ponownie nie mamy na festiwalu muzyki rosyjskiej, ale pokazane są koneksje Beethovena z Rosjanami. Stąd dwa koncerty z *Kwartetami smyczkowymi* op. 59, które powstały dla hrabiego Andrieja Razumowskiego, rosyjskiego ambasadora w Wiedniu. Stąd także *Missa solemnis*, której pierwsze wykonanie odbyło się w kwietniu

1824 roku w Petersburgu, o co usilnie zabiegał książę Mikołaj Golicyn.

W programie jest też utwór Ukraińca Walentyna Sylwestrowa, ale jest i Mieczysław Weinberg, polski Żyd, który większość życia spędził w Związku Radzieckim i tam tworzył – Michał Klauza dyryguje jego *II Symfonią*.

A teraz – czym był dla Beethovena Zachód? Z pewnością, jak mówimy, były to Francja i Hiszpania. Orkiestra z San Sebastián, z Kraju Basków, zagra utwory Maurice’a Ravela, którego wprowadzie wychowała Francja, ale którego matka była Baskijką. W programie *Bolero* i *Pawana na śmierć infantki*, które podkreślają związki Ravela z Królestwem Hiszpanii. Jeśli natomiast zaliczyć Anglię do krajów zachodnioeuropejskich, to *Lachrymae* (Łzy) Benjamina Brittena będą dobrze reprezentować najwyższe loty XX-wiecznej angielskiej myśli muzycznej.

Ale co z obiema Amerykami, tym „dalekim” Zachodem, by użyć analogii do Dalekiego Wschodu? To na pewno nie był czas, w którym Beethoven mógłby się Ameryką interesować, choć grano tam jego muzykę, a nawet proponowano mu, by wybrał się za ocean. Ten „daleki” Zachód reprezentują George Gershwin i jego *Koncert fortepianowy F-dur*, Leonard Bernstein z uwerturą do operetki *Kandyd* i Aaron Copland z utworem *Appalachian Spring*. Z Ameryki Południowej pochodzą *Bachianas brasileiras* Heitora Villi-Lobosa, z których zabrzmi najsłynniejszy nr 5.

Mamy jeszcze interesujący utwór *Timepiece* Cindy McTee, amerykańskiej kompozytorki, która kształciła się najpierw w Krakowie, a później w Yale u Krzysztofa Pendereckiego.

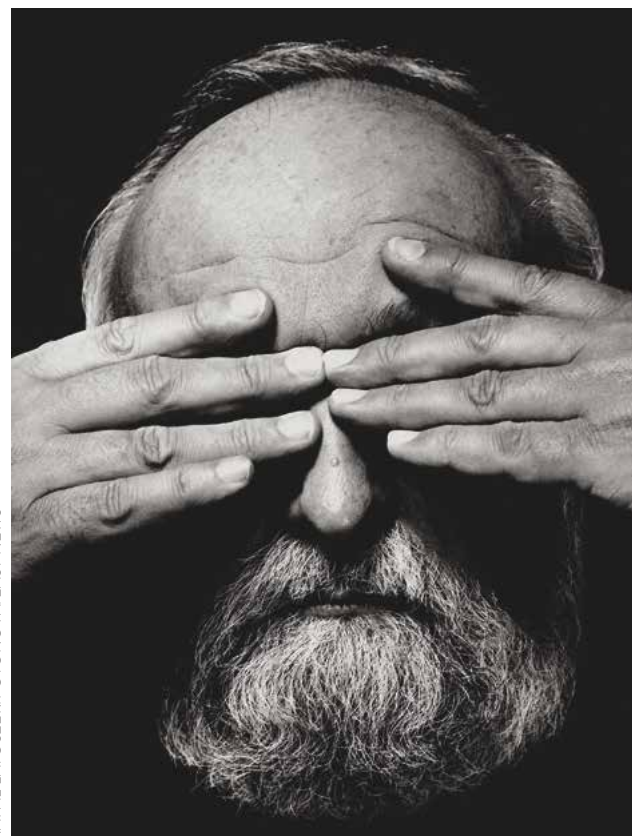
BM

PENDERECKI.

W poetyce zaskakiwania i otwarcia

Mnie muzyka pochłonęła bez reszty...

RAFAL LATOSZEK/FOTONOVA/EAST NEWS



Tekst ukazał się w programie koncertu, który odbył się 23 listopada 2021 roku w Akademii Muzycznej w Krakowie w 88. rocznicę urodzin Krzysztofa Pendereckiego.

W przestrzeni brzmi jeszcze muzyka Fryderyka Chopina – za sprawą 18. Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego. Podczas edycji tegorocznej nie przyznano nagrody za najlepsze wykonanie poloneza, gatunku, który łączony jest ze stylem polskiego „wieszczu fortepianu”. Warto przypomnieć, że na poprzednim, 17. konkursie w roku 2015 na uroczyste otwarcie pianistycznych zmagañ zabrzmiał polonez na orkiestrę skomponowany przez Krzysztofa Pendereckiego. Kompozytor mierzył się, nie po raz pierwszy, z potęgą mitu zakorzenionego w zbiorowej pamięci emocjonalnej. W roku 1966 *Pasją według św. Łukasza* odpowiadał odważnie na gatunek zawłaszczony w historii przez Johanna Sebastiana Bacha. Czy była to, jak interpretowano, słynna „zdrada awangardy”? Czy może *Pasja* stała się wyrazem buntu wobec głoszonej przez awangardę „poetyki obcości”? A Penderecki zawsze chciał być blisko wydarzeń *tu i teraz*, jako twórca zaangażowany – przeżywający historię i rzeczywistość. Podejmując ideę rodzimego tańca „chodzonego”, kompozytor zwierzał się, że chciał napisać prawdziwego poloneza – nieudawanego, o charakterze utożsamianym jednoznacznie z polskością, „podszytego” Chopinem.

Muzyka i polityka

O Chopinie pisano w jego czasach, że to najbardziej polityczny pianista i kompozytor, gdyż w dźwiękach komponuje wolną Polskę, która, jak „mówiły” dźwięki: *jeszcze nie zginęła...* Podobnie wypowiadano się o Pendereckim, odnosząc się do jego awangardowych utworów sonorystycznych w latach 60. i 70., którymi zmieniał oblicze brzmienia muzyki drugiej połowy XX wieku. Twierdzono, że to najbardziej wolnościowy kompozytor zza żelaznej kurtyny, mający odwagę być sobą – wbrew narzucanym odgórnie nakazom ideologiczno-estetycznym. Sonoryzm – między innymi w jego autorskim udratyzowanym wydaniu – stał się pieczęcią „Polskiej Szkoły Kompozytorskiej”, jej wizytówką. Odwaga

kompozytora polegała także na tym, że w czasach PRL-u sięgał po tematy religijne, wówczas – w politycznym pejzażu – źle obecne.

Polityka wpisała się w postawę Pendereckiego. Na festiwalu muzyki kameralnej do Państwa Elżbiety i Krzysztofa Pendereckich w Lusławicach w latach 80. przemycano na przykład artystów z Litwy. Przyjeżdżali na prywatne zaproszenia, poza oficjalnym obiegiem radzieckim, a sprowadzał ich do Polski Krzysztof Droba – „ambasador” współczesnej muzyki litewskiej w Polsce. W roku 1980 na lusławickim festiwalu zabrzmiał *Kwartet smyczkowy „Anno cum tettigonia”* (‘rok świerszcza’) Broniusa Kutavičiusa (o rok starszego od Pendereckiego litewskiego twórcy słynnych etnooratoriów; niestety, zmarłego 29 września tego roku w Wilnie). Dla kompozytorów zza wschodniej granicy Polska stawiała się oknem na świat wolny: Penderecki był tej wolności symbolem i ikoną. W geście kulturowego dialogu i duchowego ekumenizmu komponował *Jutrznie*. Człowiek Zachodu (może należałoby raczej używać określenia Milana Kundera „Europy Środkowej”, z jakże trafną definicją: „maksimum różnorodności na minimum przestrzeni”) wychodził pojednawczo w stronę człowieka Wschodu. A taki właśnie dialogiczny genotyp miał twórca *Czarnej maski*. Wybierając do umuzyycznienia dramaty Gerharta Hauptmanna, posadził przy jednym okrągłym stole przedstawicieli różnych wyznań, zarazem reprezentantów różnych narodowości i ras: hugenota i jansenistę, ewangelika-luteranina i katolika, Żyda i wolnomyśliciela.

Drogi w labiryncie

Penderecki zawsze twórczo zaskakiwał: chciał prowokować słuchaczy, przekazując w dźwiękach i słowach – i to z nadwyżką – coś znacząco więcej niż same muzyczne konstrukcje. W pewnym momencie zaczął otwierać drzwi za sobą, ale jego postać i muzyka otwierały drogę ku nowej wrażliwości, wskazywały nieznane horyzonty. Dlatego jedną

z figur myśli, wpisanych w repertuar formułowanych i wypowiedianych przez niego filozoficznych deklaracji czy sądów wartościujących, stała się – tak chętnie powtarzana i teraz przez wielu cytowana – metafora labiryntu. Złączyła się z nią integralnie idea poszukiwania, przy czym kluczowy był dla autora *Siedmiu bram Jerozolimy* sam proces błądzenia, wikłania się w konteksty, tropienia rozmaitych źródeł inspiracji. Na takiej drodze, często krętej i wyboistej, Kultura spotyka się z Naturą, zwłaszcza z symboliką drzewa, zakorzonego, jak powtarzał Penderecki, podwójnie: i w ziemi, i w niebie. Drzewom wystawił muzyczny pomnik zarówno w *Ósmej symfonii „Pieśni przemijania”*, jak i w cyklu *„Powiało na mnie morze snów”*. *Pieśni zadumy i nostalgii*, gdzie wykorzystał teksty poetów polskich na czele z poematem *Fortepian Szopena* Cypriana Kamila Norwida. Umuzyczniając polską poezję, Penderecki przełamał swe długo noszone opory: uważał bowiem, że język polski – w porównaniu na przykład z niemieckim czy rosyjskim – nie jest materia melodyjną, sprzyjającą muzyce. *Polski jest niemal nie do zaśpiewania* – tłumaczył – *nawet dla Polaka, a co dopiero dla cudzoziemca...* Błądzenie w labiryncie dźwięków i słów ma sens motywujący. A „bezpieczny” labirynt w przyrodzie stworzył Penderecki w swej arkadii w Lusławicach: znał doń wejście i wyjście...

Kierunki dla innych

Steve Reich, jeden z czołowych twórców amerykańskiego minimalizmu, będąc w Krakowie, wyjawiał znacząco, że nowoczesnego warsztatu kompozytorskiego uczył się, studiując partytury autora *Fluorescencji* ze słynną strzałką w górę oznaczającą wydobywanie możliwie jak najwyższego dźwięku. Profesor Penderecki, pytany o tajniki i sposoby nauczania, nieubłagane powtarzał, iż kompozycji nauczyć nie sposób, ale można – a nawet trzeba – uczyć kontrapunktu i instrumentacji, tego wszystkiego, co mieści się pod szerokim pojęciem kompozytorsko-artystycznego rzemiosła. Dzień starał się zaczynać wczesnym rankiem od komponowania, stawiania na papierze pierwszych pomysłów i nut – taka cykliczność, jak w naturze, łączyła się z narzucanym samemu sobie koniecznym porządkiem, pochwałą regularności w uprawianiu twórczości jak ogrodu. Z bliskiem w oku twórca „patafizycznej” opery-burleski *Ubu król* odpowiadał, że gdyby miał więcej czasu, posadziłby w Lusławicach kolejne drzewa, na przykład unikatowe okazy dębów czy buków.

Widzieć muzyką

Podczas wykładów o muzyce Pendereckiego pytałam młodych ludzi, z jakimi utworami najczęściej kojarzą tę twórczość. Bez wahania na pierwszym miejscu wymieniali *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, który wpisał się do repertuaru dwudziestowiecznego kanonu wysokiej kultury muzycznej. Większość młodzieży wiedziała, że tytuł przyszedł później: kompozytor połączył intensywny graniczny wyraz muzyki, trwającej 8 minut 37 sekund, z tragedią w Hiroszimie. Niektórzy wypowiadali się, że kompozycja przeraża ich „krzykiem” i „hałasem”, jak w słynnych filmowych horrorach, jest w swym rodzaju: „ikoniczna”. Być może dzięki tej plastyczności dźwiękowych obrazów muzyka Pendereckiego zaistniała tak wyraziście w kręgu filmowym, na czele ze słynną sceną w *Lśnieniu* (1980) Stanleya Kubricka. W labiryncie, w którym oszalały ojciec goni – w gorączce obłądki – małego syna, odzywa się i *De natura sonoris II*, i kanon z *Jutrznii*. Nowatorskie brzmienia idealnie pasowały do dramatycznego napięcia w narracji filmu. Inny reprezentatywny przykład: poruszające śpiewnością *Agnus Dei z Polskiego Requiem* rozbrzmiewa w filmie *Katyn* (2007) Andrzeja Wajdy we wstrząsającej konkluzji epickiej tragicznej opowieści. Przypominają się w tym miejscu rozmowy kompozytora z reżyserem: obaj twórcy zgodni twierdzili, jakże wymownie, iż są – z natury

– „analogowi” i nie posługują się komputerami lub narzędziami współczesnej techniki. Tradycyjny sposób komponowania przez Pendereckiego nabiera wymiaru dodatkowego – humanistycznego. Kolorowe szkice partytur, na których widać kreskę ołówka czy kredki, odsłaniają konstruktywistyczny zmysł projektowania kompozycji w makroplanie, jak ogrodu lub parku, i umiejętność hierarchizowania planów – wyciągania na plan pierwszy tego, co najważniejsze. Obdarzony niezwykle wyobraźnią kolorystyczno-brzmieniową autor *Symfonii „Wigilijnej”* podkreślał refrenicznie, że nigdy nie interesowało go brzmienie samo w sobie, tylko takie, które znaczy – niesie z sobą przesłanie. Dla słuchacza, który dostroi się do tonu jego utworu i odczyta, co ma mu do powiedzenia.

Re-komponowanie Pendereckiego

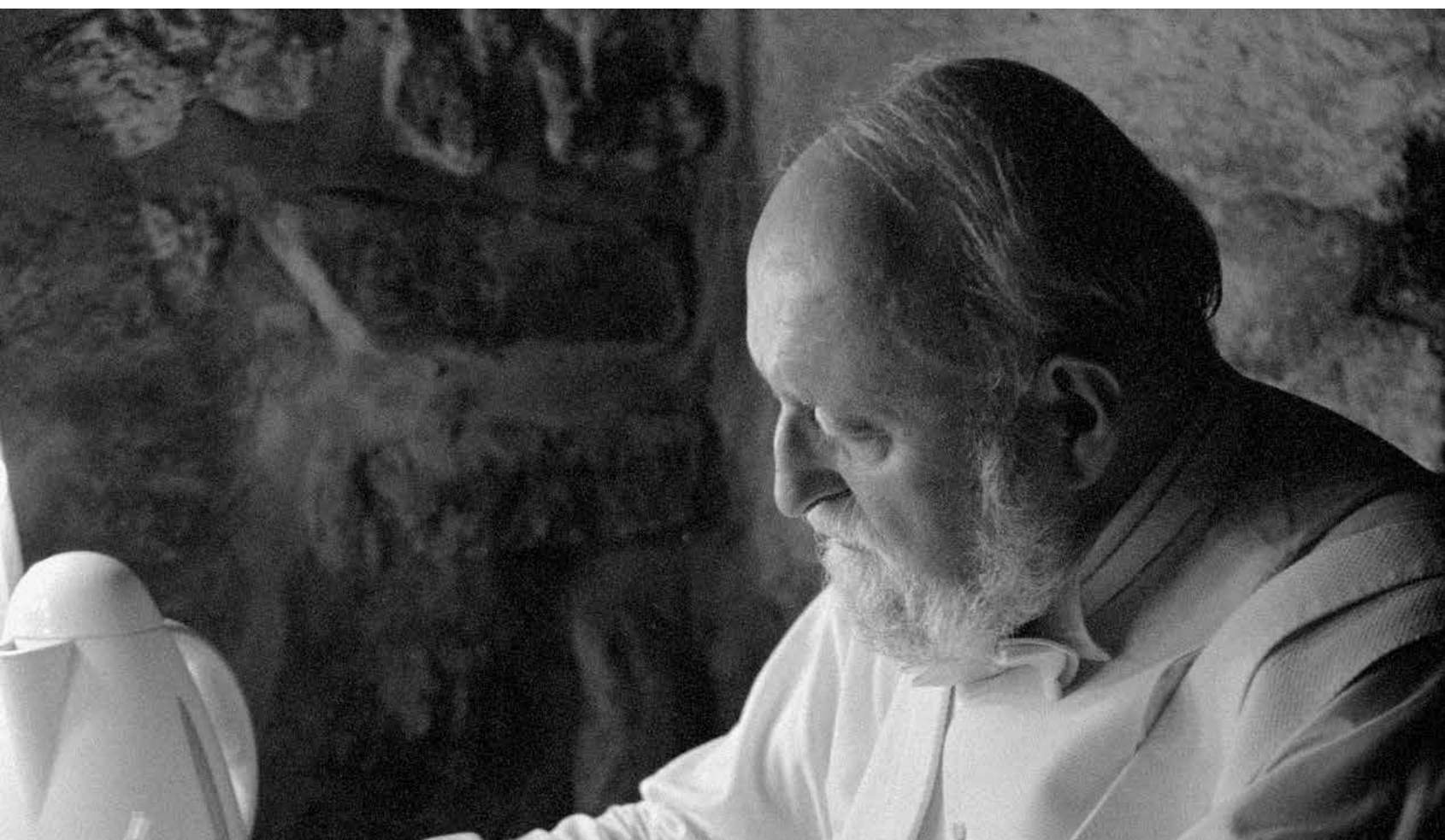
W epoce intertekstów, tworzenia kompozycji z cytacji, aluzji czy reminiscencji odsyłających do różnych kulturowych źródeł, muzyka Pendereckiego znajduje grono entuzjastów w kręgu muzyki także popularnej. W gronie jego apologetów znaleźli się i Jonny Greenwood, gitarzysta zespołu rockowego Radiohead i Aphex Twin, kompozytor-multiinstrumentalista. Pierwszy przedstawił *48 Responses to Polymorphia* i *Popcorn Superhet Receiver* inspirowany *Trenem*; drugi zaproponował *Polymorphia Reloaded*. Artyści wystąpili na wspólnym koncercie we wrześniu 2011 roku, wykonując także *Kanon Pendereckiego* na 52 instrumenty smyczkowe i taśmę Twina z dodaną muzyką Greenwoda z filmu *Aż poleje się krew*. Do takich re-kompozycji Penderecki podchodził z żywym zainteresowaniem. Pamiętam jego reakcję na koncertowe wykonanie *Harnasiów* Karola Szymanowskiego na dziedzińcu zewnętrznym Zamku Królewskiego na Wawelu (w roku 2013) wraz z zespołem Zakopower i Sebastianem Karpiem-Bulecką, z chórem i orkiestrą złożoną ze studentów krakowskiej Akademii pod dyktando Marka Mosia. Penderecki powiedział mi, że takiego „ludowego” Szymanowskiego, na nowo odczytanego i zreinterpretowanego – chętnie przyjmuje. A wcześniej miał do twórcy *Pieśni kurpiowskich* stosunek ambiwalentny. Później jednak dyrygował takimi arcydziełami Karola z Atmy, jak *I Koncert skrzypcowy* czy *Stabat Mater*. Zmieniając zdanie, potwierdzał, że twórca przechodzi rozmaite duchowe i aksjologiczne metamorfozy.

Poruszanie słuchaczy, o które chodziło Pendereckiemu, udziela się młodym artystom. Frapującym „przypadkiem” jest w tej materii „Pianohooligan”, czyli Piotr Orzechowski (rocznik 1990). Młody pianista, kierujący się w swych działaniach filozofią improwizacji i prawami „twórczej gry”, przeniósł na fortepian *Polymorphię*. Oddaje żywioł jej brzmienia, w oryginale na 48 instrumentów smyczkowych, eksplorując jedno medium – fortepian. Piotr Orzechowski improwizował dla Profesora w jego 85. urodziny w Sali Kameralnej imienia jednego z jego uczniów – Marka Stachowskiego. Dobrze pamiętam: Penderecki uśmiechał się, estetycznie zadowolony. *Można znaleźć elementy, które się wykluczają – uważał – i zbudować z nich coś nowego...*

W centrum: emocja i afekt

Twórca *III Kwartetu smyczkowego „Kartki z nienapisanego dziennika”* umiejętnie komponuje percepcję słuchaczy na odbiór silnych afektów. Postawię tezę, że swymi utworami przyczynił się do tak zwanego zwrotu afektywnego w muzyce. Dwa przykłady. W *Adagio* na orkiestrę (2020) Marcela Chyżyńskiego, kompozycji dedykowanej Pendereckiemu, doświadczamy gry afektami-emocjami. Przywoływane gesty, intonacje i strategie emocjonalne z repertuaru autora *Kwartetu klarnetowego* złączone zostały z indywidualnym językiem dźwiękowym Chyżyńskiego. Pozostała forma i treść

Krzysztof Penderecki, 2018



JANUSZ MARYNOWSKI

pamięci, sprzyjające temu, co można nazwać słuchaniem afektywnym polegającym na kreowaniu znaczeń i sensów. I opera misteryjna *Wanda* (2021) Joanny Wnuk-Nazarowej, skomponowana do *Rzeczy – dramy* Norwida (przypomnę, że kompozytorka jest absolwentką Mistrza). Jedną z wyrazistych obecności „głosu Pendereckiego” są symbolicznie użyte przez Wnuk-Nazarową okaryny, odsyłające do sfery Boga w *Raju utraconym* – *sacra rappresentazione* w celu uzyskania określonego wyrazu sceniczno-dramatycznego.

Jakże prorocze były słowa Stefana Kisielewskiego z roku 1972 (*Muzyka i mózg*), przypomniane przez Mieczysława Tomaszewskiego, jednego z egzegetów twórczości Pendereckiego: „Idą czasy straszne ... Ale jest ktoś, kto ocali się może z historycznej rzeźni: wielki a przemyślny Penderecki, ten, co połączył ogień z wodą, co stanął poza awangardą i konserwatystami, poza sporem i historią, co potrafi w dodatku groźnego molocha, milionowe audytorium zamienić w swego sojusznika i obrońcę”. Już w roku 50. urodzin Krzysztofa Pendereckiego Tomaszewski sformułował siedem pytań, które wywoływać może muzyka twórcy *Diablów z Loudun* i *Te Deum* z cytatem pieśni-hymnu *Boże, coś Polskę*. A dotyczą one spójności – tego, co nazywamy zgodnością wszystkich elementów; odsyłają do struktury i jej ponad-dźwiękowego sensu; łączą się z zagadnieniem tożsamości kompozytora, zaznaczającego swoją obecność; stawiają problem więzi z wartościami *tu i teraz*, związku ze współczesnością muzyczną; postawą wobec tradycji oraz integralnością kulturową¹. Zbiór tych pytań jest oczywiście otwarty:

¹ M. Tomaszewski, *Siedem pytań wokół Pendereckiego* (1983) w: tegoż autora, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011; ss. 169-172.

muzyka Pendereckiego zaprasza do wsłuchiwania się w nią na nowo. Podobnie jest, gdy wchodzimy do ogrodu, którego barwy zmieniają się wraz z porami roku, naszym nastrojem, sytuacją liryczną bądź dramatyczną i uwrażliwieniem zmysłów. *Trzeba mieć wyostrzoną inteligencję i świadomość* – zaznaczał autor *II Koncertu skrzypcowego „Metamorfozy”*, dedykowanego Anne-Sophie Mutter, ale zarazem być *wysłuchanym w swój świat wewnętrzny*. Wbrew temu, na co jesteśmy bezustannie we współczesnym świecie nadmiaru informacji narażani – na rozpraszenie oka i ucha ...

Tęsknimy za harmonią. „Artysta, twórca powinien według Pendereckiego być zakorzeniony w rzeczywistości natury, ale skierowany ku sferze ducha. Tylko obecność obu tych wymiarów i harmonia między nimi może prowadzić jego zdaniem do powstania autentycznych dzieł sztuki”² – pisała Regina Chłopicka, wierna badaczka twórczości autora *Hymnu do św. Wojciecha*, sytuując jego muzykę między *sacrum* a *profanum*.

W jednej z nie tak dawnych rozmów Krzysztof Penderecki, jak zwykle prowokując do myślenia, odpowiadał ówczesnej doktorantce naszej Akademii – Natalii Podolskiej: „Myśli Pani, że kompozytor wie, jak pisze i co pisze? To nie jest tak, że się wie. Siada się i pisze”³ ...

Małgorzata Janicka-Słysz

w listopadzie 2021 roku

² R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 209.

³ *Muzyka jako mowa, która znaczy ...* Rozmowa Natalii Podolskiej z Krzysztofem Pendereckim (5 X 2015) w: „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje”, Pismo Akademii Muzycznej w Krakowie, red. nacz. Teresa Malecka, tom 16, Kraków 2020, s. 86.

Walentyn Sylwestrow – muzyka ciszy pomiędzy Wschodem a Zachodem

„Potrzebujemy słuchać ciszy. Cicha muzyka aktywizuje proces słuchania, pobudza napięcia poprzez to, że czegoś się nie powiedziało”. Być może to właśnie jaskrawy kontrast pomiędzy zawrotnym tempem czasów, w których przyszło nam żyć, a spokojem i wyciszeniem tej muzyki sprawia, że ma ona taką moc, że potrafi tak bardzo przyciągnąć i oczarować słuchającego. Czy to wyciszenie jest cechą Wschodu, którego kultura i sposób myślenia spotyka się na terenie Ukrainy z cywilizacją i dynamiczną kulturą Zachodu?

Sylwetkę ukraińskiego kompozytora Walentyna Sylwestrowa kreśli **Oskar Łapeta**.

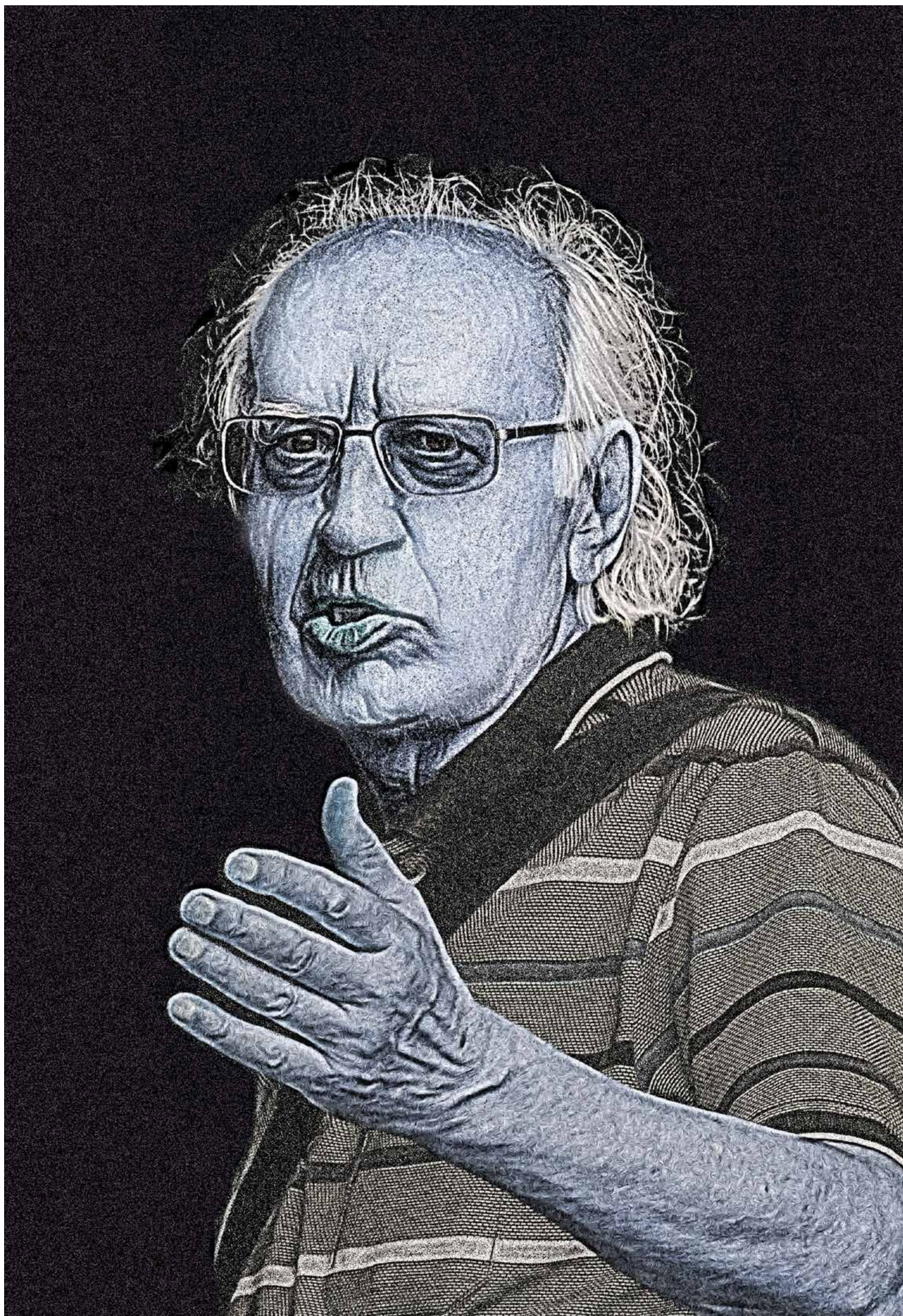
Walentyn Sylwestrow zaliczany jest do grona najwybitniejszych kompozytorów współczesności. Należy do tego samego pokolenia, co Krzysztof Penderecki i Alfred Schnittke – generacji, która wydała liczne grono wybitnych artystów. W ich podejściu do twórczości można wskazać pewne analogie, a pisana przez nich muzyka przechodziła momentami zaskakująco podobne koleje losu.

Młody gniewny

Sylwestrow przyszedł na świat 30 września 1937 roku w Kijowie. Muzyką zainteresował się względnie późno, bo dopiero w wieku 15 lat. Uczył się najpierw sam, później w szkole wieczorowej, którą łączył z odbywanymi dziennie studiami inżynierskimi. Kształcił się w konserwatorium w rodzinnym mieście w latach 1958–1964. Studiował harmonię i kontrapunkt u Łwa Rewuckiego oraz kompozycję u Borysa Latoszyńskiego, który był pierwszym liczącym się ukraińskim symfonikiem. W jego dorobku znajdują się m.in. dwie opery, pięć symfonii, cztery kwartety smyczkowe, a także poematy

symfoniczne, w tym *Grażyna* inspirowana poematem Adama Mickiewicza. Mentora Sylwestrowa pociągała twórczość kompozytorów drugiej szkoły wiedeńskiej, ale w rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć – w Związku Radzieckim – rozwijanie tych zainteresowań nie było możliwe. Po wojnie dzieła Latoszyńskiego oskarżono o „formalizm”, a artysta zdecydował się na uproszczenie języka muzycznego. Młody Sylwestrow musiał cenić swego nauczyciela, jemu bowiem zadedykował ważne wczesne dzieło, którym zwrócił na siebie uwagę środowiska muzycznego – *Kwintet fortepianowy* z 1961 roku, a po jego śmierci oddał mu hołd orkiestrowym *Poematem pamięci Borysa Latoszyńskiego*. Sylwestrow ciepło wspominał także rozmowy z Latoszyńskim poświęcone estetyce, a zwłaszcza relacji między zaawansowaniem języka muzycznego a komunikatywnością danego dzieła. Nauczyciel zadawał uczniowi najprostsze możliwe pytanie: „Czy naprawdę ci się to podoba?” i chociaż „młody gniewny” odpowiadał twierdząco, z czasem zaczął mieć wątpliwości („Pytanie zakorzeniło się w mojej duszy”).

Pierwsza dekada działalności Sylwestrowa to przede wszystkim fascynacja techniką dodekafoniczną oraz szeroko pojętą awangardą. W tych latach powstały dzieła należące do różnych gatunków i przeznaczone na różne składy, m.in. *Sonatina* (1961) i *Triada* (1961) na fortepian, pierwszy, nienumerowany jeszcze kwartet smyczkowy *Quartetto piccolo* (1961), *Trio na flet, trąbkę i czeleść* (1962), a także – *last but not least* – trzy pierwsze symfonie. Szerokim echem odbiła się premiera przeznaczonego na orkiestrę kameralną utworu *Spectre* w 1965 roku. Orkiestrą Filharmonii Leningradzkiej pokierował wówczas ukraiński dyrygent Igor Błażkow, który stał się jednym z najaktywniejszych propagatorów twórczości Sylwestrowa. Już w 1968 roku ten kapelmistrz poprowadził prawykonanie *II Symfonii*, dzieła przeznaczonego na flet, kotły, fortepian i smyczki. Wczesne sukcesy przyczyniły się do wzrostu rozpoznawalności Sylwestrowa w środowisku muzycznym, a sukces utrwaliło zamówienie przez fundację Kusewickiego *III Symfonii* (1966). Wyrazy uznania docierające do kompozytora ze



BARTOSZ SIEMASZKIEWICZ (WIKIPEDIA)

„Nie mam zdolności ani chęci, aby powiełać zgiełk tej strasznej wojny. Zamiast tego chcę pokazać, jak krucha jest nasza cywilizacja.

świata szeroko pojętego Zachodu połączone z jego nonkonformistyczną postawą były jednocześnie powodem, dla którego władze szykanowały twórczość muzycznego *enfant terrible*. Artysta został nawet wyrzucony ze Związku Kompozytorów Radzieckich.

Cichy protest

W proteście przeciwko polityce kulturalnej Sylwestrow wycofał się z oficjalnego życia muzycznego, nie przestał jednak tworzyć. W latach 1974–1977 ukraiński twórca pracował nad cyklem *Ciche pieśni* obejmującym w sumie 24 liryki na baryton i fortepian podzielone na cztery podgrupy i przeznaczone do wykonań prywatnych. W dziele tym kompozytor odszedł od awangardowych eksperymentów, ale nie uznawał tej zmiany za radykalną. Jak wyznał w rozmowie z muzykologką Tatianą Frumkis, napisanie tych pieśni było dla niego „bardziej przejściem niż stylistycznym przełomem”. Później zaś dodał, że „najważniejszą lekcją awangardy była sposobność uwolnienia się od wszystkich z góry przyjętych założeń – zwłaszcza tych awangardowych”.

Kolejnym dziełem emblematycznym dla stylu Sylwestrowa był cykl zaskakująco eufonicznych miniatur fortepianowych z 1977 roku, prowokacyjnie zatytułowany *Kitschmusik*. Elementy nowoczesnych technik nie zniknęły zupełnie z jego muzyki, Sylwestrow porównał ich obecność do soli, która nadaje smak potrawie. Od momentu napisania *Cichych pieśni* jego język muzyczny zaczął się zmieniać, a na początku lat 90. XX wieku artysta określił swój styl mianem „metamuzyki” lub „muzyki metaforycznej”. Tytuł *Metamusik* nosi też napisana w 1992 roku rozbudowana symfonia koncertująca na fortepian i orkiestrę.

Oczywiście twórczość Sylwestrowa zawsze miała orędowników i gorących wielbicieli także poza Związkiem Radzieckim. Należy do nich ukraińsko-amerykański kompozytor, pianista i dyrygent Virko Baley. Doprowadził on do prawykonania *Postludium* na fortepian i orkiestrę w 1985 roku oraz symfonii na baryton (lub sopran) i orkiestrę zatytułowanej *Exegi monumentum* (Las Vegas, 1988).

Zorganizował też koncert w Nowym Jorku z okazji 50. urodzin Sylwestrowa. Twórczością tą interesuje się także lotewski skrzypek Gidon Kremer, któremu twórca zadedykował dwie kompozycje napisane na początku lat 90. – monumentalną symfonię na skrzypce i orkiestrę *Widmung* oraz sonatę na skrzypce i fortepian *Post scriptum* zamówioną na dwusetną rocznicę śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta. Wszystkie te aktywności doprowadziły do kolejnych wykonań na festiwalach muzyki współczesnej w Anglii, Austrii, Danii, Finlandii, Holandii, Polsce, na Węgrzech i w Niemczech. Od lat 90. muzykę tę wykonywano także w Ukrainie i Rosji. W 1998 roku Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna zorganizowała festiwal monograficzny poświęcony twórczości Sylwestrowa z okazji 60. urodzin kompozytora.

Poezja i tragedia

Sylwestrow czerpie inspirację z różnych źródeł. W wypadku wspomnianych przed chwilą *Cichych pieśni* wykorzystał liryki poetów romantycznych i XX-wiecznych: Jewgienija Baratynskiego, Siergieja Jesienina, Johna Keatsa, Michaiła Lermontowa, Osipa Mandelsztama, Aleksandra Puszkina, Percy’ego B. Shelleya, Tarasa Szewczenki oraz Fiodora Tiutczewa. Po twórczość Keatsa Sylwestrow sięgnął także w 1983 roku, pisząc *Odę do słowika* na sopran, fortepian i orkiestrę kameralną. Skomponowane w 2003 roku *Momenty poezji i muzyki* na sopran lub baryton, fortepian i smyczki powstały z kolei z inspiracji wierszem Paula Celana.

Niektóre utwory Sylwestrowa zainspirowane zostały wydarzeniami z jego życia. Najważniejszym z nich jest napisane w latach 1997–1999 *Requiem dla Łarysy* poświęcone pamięci żony artysty, muzykologki Łarysy Bondarenko, która zmarła nagle w 1996 roku. Kompozytor zacytował w nim utwory, na których kształt miała wpływ jego małżonka. Stąd cytat z *I Symfonii* w *Tuba mirum* oraz oparcie *Agnus Dei* na temacie zaczerpniętym z fortepianowego dzieła *Posłaniec*. Ogniwo czwarte to opracowanie jednej z *Cichych pieśni* – fragmentu poematu Szewczenki *Sen*

zaczynającego się od słów *Żegnaj świecie, żegnaj ziemio*. W mszy pojawia się też oczywiście tradycyjny tekst liturgiczny, choć Sylwestrow wykorzystał go w specyficzny sposób. Użył pojedynczych słów, przerywał zdania w środku, jakby chcąc dobitnie zaakcentować ich nieadekwatność i niewystarczalność w obliczu tragedii.

Sylwestrow nie mami słuchacza perspektywą zbawienia, nie pociesza go. Ukazuje złudność i nieuchwytność potencjalnych rozwiązań. Motyw Łarysy pojawia się także w *VII Symfonii*. Kompozytor wpisał jej imię do partytury w miejscu, w którym harfa i wibrafon uporczywie powtarzają dźwięk *as*. Dzieło to rozpoczyna się ostro i gwałtownie, a brutalność muzyki brzmi jak protest wobec wyroku losu. Środkowy odcinek jest pełnym ciepła śpiewem smyczków, zakończenie – naturalistycznym zapadaniem się w nicość. Na koniec słychać tylko dźwięki fortepianu w niskim rejestrze, powtarzany przez harfę dźwięk *as*, ciche bicie dzwonów i odgłosy bezdźwięcznych zadęć fletów. W listopadzie ubiegłego roku Andrzej Boreyko, propagator muzyki ukraińskiego twórcy, przedstawił polskiej publiczności kolejną symfonię Sylwestrowa – *Ósmą*. Dyrygent ten ma w swoim dorobku rejestrację *Szóstej*, którą utrwalił na płycie wytwórni ECM, dyrygując Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. Pięcioczęściowej, trwającej 50 minut, a napisanej w latach 2017–2019 *IX Symfonii* polska publiczność nie miała jeszcze okazji poznać. Prawykonanie tego dzieła miało miejsce w lipcu zeszłego roku w Erywanii, gdzie Sergey Smbatyan poprowadził Armenian State Symphony Orchestra.

Hołdy i błahostki

Twórczość Sylwestrowa to nie tylko monumentalne, rozbudowane kompozycje orkiestrowe czy wokalnoinstrumentalne. Kompozytor chętnie komponuje miniatury solowe, szczególnie utwory na fortepian. Dobrym przykładem jest pięć zbiorów *Bagatel* z 2005 roku nawiązujących do popularnej w XIX wieku muzyki salonowej. Sylwestrow żartobliwie skomentował, że są to „subtelne błahostki, w których nie ma nic oprócz... muzyki”. Druga z owych „błahostek” musi mieć dla kompozytora specjalne znaczenie, opracował ją bowiem

Za pomocą mojej muzyki staram się ochronić i zachować dzień pokoju”.

także na fortepian i orkiestrę. W tej formie stała się *Serenadą*, trzecim ogniwem *Concertina*. Poetycko zatytułowany zbiór *Melodie chwili* liczy już siedem zeszytów. Kompozytor stwierdził, że przez analogię do Bacha można by jego dzieło nazwać „sztuką melodii”, zaraz jednak dodał, że „nie ma tu żadnej »sztuki« – są tylko melodie – ulotne chwile uchwycone i zatrzymane w czasie, pieśni bez słów – słów, które mogą zostać utracone lub zapomniane”.

Nawiązania do muzyki przeszłości nieraz pojawiają się wprost, pod postacią muzycznych *hommages* – wspomniana już sonata *Post scriptum* jest hołdem dla twórczości Mozarta i wiedeńskiego klasycyzmu. Inne tego typu dzieła to przeznaczone na wiolonczelę 8.VI.1810... *zum Geburstag R.A. Schumann* oraz 25.X.1893... *zum Andenken an P.I. Tschairowskij*. W V Symfonii uważny słuchacz odnajdzie echa muzyki Gustava Mahlera, które pojawiają się także w *Cichej muzyce* na smyczki, gdzie połączone są z reminiscencjami stylu Czajkowskiego, Dwořaka czy Richarda Straussa. Oniryczność muzyki oddają także tytuły poszczególnych części tej kompozycji – *Walzer des Augenblicks* (*Walc chwili*), *Abendserenade* (*Serenada wieczorna*) i *Augenblicke der Serenade* (*Chwila serenady*).

Ludowość i polityka

W utworach Sylwestrowa okazjonalnie odnaleźć można także nawiązania do ukraińskiej muzyki ludowej. W kwietniu 2022 roku Bartosz Michałowski poprowadził w Filharmonii Narodowej prawykonanie *Psalmu* przeznaczonego na chór mieszany *a cappella*, będącego cyklem wariacji na temat ukraińskiej pieśni ludowej *Oj, zza góry kamienistej*. Tematem tego dzieła jest przemijanie. Bohater próbuje dogonić swoje młodościowe lata i skłonić je do powrotu, te jednak odmawiają, argumentując, że nie były szanowane. Twórca nie pozostaje także obojętny na to, co dzieje się w ukraińskim życiu publicznym. Sylwestrow uczył w Euromajdanie, czyli wydarzeniach rozgrywających się na kijowskim placu Niepodległości od listopada 2013 do lutego 2014 roku. Rozlegające się w tym miejscu śpiewy i modlitwy wywarły na nim wielkie

wrażenie. Stały się też inspiracją dla dzieła *Majdan 2014* (*cykl cyklów*) złożonego z 15 ogniw pogrupowanych w cztery części. W skład tego cyklu wchodzi także *Modlitwa za Ukrainę*, dzieło niezwykle aktualne w obliczu rosyjskiej agresji. Sylwestrow skomentował je w następujący sposób: „Nie mam zdolności ani chęci, aby powiełać zgilek tej strasznej wojny. Zamiast tego chcę pokazać, jak krucha jest nasza cywilizacja. Za pomocą mojej muzyki staram się ochronić i zachować dzień pokoju”. Pokój w naszych czasach niestety nadal pozostaje towarem deficytowym. W marcu ubiegłego roku sędziwy kompozytor wraz z rodziną opuścił Kijów i zamieszkał w Berlinie.

W stronę ciszy

Proces „romantyzacji”, czy też – szerzej ujmując – „eufonizacji” muzyki i syntezy elementów awangardowych z przystępnym językiem muzycznym był szerszym zjawiskiem, które nie ograniczyło się tylko do twórczości Sylwestrowa. Szerokie grono kompozytorów urodzonych w latach 20. i 30. XX wieku po okresie awangardowych eksperymentów porzucało radykalne środki wyrazu i zwracało się ku pisaniu muzyki bardziej komunikatywnej, osadzonej w tradycji i tonalności. Wojciech Kilar określił wczesną, sonorystyczną część swojego dorobku mianem „cmentarzyska partytur”; radykalną metamorfozę przeszła także twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego. Na początku lat 90., po napisaniu *Kwartetu na klarnet i trio smyczkowe*, Krzysztof Penderecki wyznał: „Dziś – po przejściu lekcji późnego romantyzmu i wykorzystaniu możliwości myślenia modernistycznego – mój ideał artystyczny upatruję w *claritas*. Zwracam się do kameralistyki, uznając, iż więcej można wypowiedzieć głosem ścisłym, skondensowanym w brzmieniu 3–4 instrumentów. Ta ucieczka w prywatność muzyczną jest swego rodzaju odpowiedzią na nasz *fin de siècle*”. Chociaż wypowiedź Pendereckiego dotyczy, rzecz jasna, kompozycji kameralnej, to poczucie schyłkowości pewnej epoki wydaje się szerszym zjawiskiem w muzyce przełomu XX i XXI wieku. Analogicznych przemian dopatrzeć można się także w twórczości

Estończyka Arvo Pärta, Gruzina Gii Kanczelego czy Fina Einojuhaniego Rautavaary. Postawa wszystkich tych artystów wynika z potrzeby komunikowania się ze słuchaczem, z potrzeby bycia wysłuchanym i zrozumianym. Potrzebę tę podziela także Sylwestrow, który paradoksalnie przypisuje ogromne znaczenie nie tylko dźwiękom, ale także ich przeciwieństwu. Artysta wyznał: „Potrzebujemy słuchać ciszy. Cicha muzyka aktywizuje proces słuchania, pobudza napięcia poprzez to, że czegoś się nie powiedziało”. Być może to właśnie jaskrawy kontrast pomiędzy zawrotnym tempem czasów, w których przyszło nam żyć, a spokojem i wyciszeniem tej muzyki sprawia, że ma ona taką moc, że potrafi tak bardzo przyciągnąć i oczarować słuchającego.

Postludium

Słuchanie muzyki Walentyna Sylwestrowa jest jak wędrowanie góskim szlakiem. Nie są to wysokie góry – na pewno nie Tatry, najwyżej Beskidy lub Bieszczady. Krajobraz jest spowity mgłą, więc nie widzimy rozległej panoramy, kontury są nieostre, a potężną, rozpościerającą się przed nami przestrzeń wyczuwamy raczej, niż widzimy. Znamy ten szlak – wędrowaliśmy nim już wiele razy, drogi są pełne wracających do nas wspomnień, lecz równocześnie coś się zmieniło. Być może wiemy, że na ten szlak już nigdy nie wrócimy. Nie sposób inaczej opisać subtelnej melancholii zawartej w tej muzyce. Te zwroty melodyczne już gdzieś słyszeliśmy, są nam znajome, ale nie utraciły nic z dawnego czaru. Nic nie jest tutaj utracone. To muzyka, w której często pojawiają się określenia *leggiero*, *dolcissimo*, *lontano*, dynamika jest zazwyczaj wyciszona, smyczki często grają z tłumikami lub *sul tasto*, za gryfem. To muzyka statyczna, głęboko introwertyczna, a przy tym ludzka i szczerza. Nawiązania do przeszłości nie przekształcają się w pastisz. Jest w tej twórczości coś bezczasowego. Sam Sylwestrow określa ją mianem „postludium do współczesności”, dodając nieco prowokacyjnie: „Nie piszę nowej muzyki. Moja muzyka jest odpowiedzią i echem tego, co już istnieje”. **BM**

W 110. rocznicę urodzin Benjamina Brittena

Co sprawia, że potrzebujemy coraz więcej muzyki Brittena? A chyba tak właśnie jest, skoro coraz częściej go grywamy i słuchamy. Zapytaliśmy o to artystów, którzy chętnie sięgają po jego twórczość.

Lilianna Krych, dyrygentka

Z muzyką Benjamina Brittena stykałam się w paru muzycznie formacyjnych momentach, jeszcze na długo przed moją pierwszą studencko-partyzancką, niezależnie organizowaną produkcją *Gwałtu na Lukrecji* w Starej Drukarni PAP na warszawskiej Pradze. Ale to wtedy wpadłam po uszy w świat Brittenowskiej opery i zakochałam się w jej nieoczywistych frazach i harmoniach.

Z tych wcześniejszych doświadczeń pamiętam jedną z ukochanych bajek słuchanych na magnetofonie – *Przygody Guliwera w Kraju Liliputów*. Zaczynały się – według mojego dziecięcego wtedy ucha – najbardziej magicznym muzycznym gestem, jaki może dziecku otworzyć świat bajki. Dopiero po latach zauważyłam, że to motyw z *Wariacji na temat Franka Bridge'a*. A potem kolejna miłość – chór szkolny. Trafiłam na czas intensywnego podróżowania, wielu koncertów i nagrań. *Missa Brevis in D* op. 83 – znam ją do dziś na pamięć.

I chyba właśnie powyższe dwa utwory najlepiej pokazują to, co odnalazłam po latach m.in. w *Gwalcie na Lukrecji*, *Dokręcaniu śruby*, co słyszę w *Śnie nocy letniej*, i powód, dla którego wykonywałam niejednokrotnie *The Ceremony of Carols* i kilka innych utworów genialnego Anglika.

Z jednej strony baśniowość – rozumiana jako zamknięty, spójny, oryginalny świat. Trochę dziwny, ale zapraszający. Gdzie nic nie jest zwyczajne, a wszystko jest niezwykle. A z drugiej – mistycyzm,



DENIS DE MARNEY/GETTY IMAGES

Benjamin Britten

NATALIA KABANOW/POLSKA OPERA KRÓLEWSKA



KARPAT&ZAREWICZ/POLSKA OPERA KRÓLEWSKA



Dokręcanie śruby, reżyserowała Kamila Siwińska, dyrygowała Lilianna Krych, Polska Opera Królewska, 2022

Anna Radziejewska w *Gwalcie na Lukrecji*, reżyserowała Kamila Siwińska, dyrygowała Lilianna Krych, Polska Opera Królewska, 2021

jakieś duchowe skupienie, prawda. Takie, jak wszyscy – wierzący czy niewierzący – słyszymy w Bachu. To muzyka, która jest wyrafinowana, ale nie wykoncypowana.

Jako dorosła i samodzielna dyrygentka doceniam warsztat kompozytorski Brittena – znajomość ludzkiego głosu i możliwości instrumentów. Uwielbiam wyobraźnię instrumentacyjną i pieczołowicie dopracowane w tym zakresie środki – czasem zestawienie trzech instrumentów (flet altowy, klarnet basowy i waltornia w scenie snu *Lukrecji*) powodują, że powstaje niepowtarzalny klimat.

Britten jest nieprzegadany, jest w sam raz, żadne skróty nie są potrzebne (ani też możliwe – ze względu na prawa autorskie). Przy pierwszym zetknięciu wydaje się trudny, jednak po czasie zapada w pamięć i śni się jak najpopularniejszy szlagier. Nie nudzi się, bo nie korzysta wprost ze schematów epoki – ani swojej, ani wcześniejszej. W operach wybiera tematy, które mają potencjał uniwersalności, ale nie są wydumane czy przeintelektualizowane. Britten to emocjonalność, ale wysmakowana, szlachetna. To muzyka, która budzi podziw i szacunek, ale w której ciągle rozpala się żar.

W partyturach Brittena widać, że kochał muzyków i śpiewaków. Chciał dać im ciekawe, rozwijające partie, chciał, żeby się słuchali wzajemnie, żeby rozumieli swoją rolę w całości utworu. Tam nie ma nudnych partii II skrzypiec powtarzających wciąż jedną nutę, nie ma 100 taktów pauzy dla znudzonego perkusisty, nie ma popisowych arii, po których reszta śpiewaków zastanawia się, czy warto wracać na scenę. To muzyka dla mądrych zespołów i czujących słuchaczy.

Jerzy Wołoskiuk, dyrygent

Skąd we mnie pasja do oper Brittena? Na pewno język muzyczny, w jakim wypowiada się kompozytor, jest jednym z najważniejszych czynników osobistych preferencji każdego artysty, czy to śpiewaka, czy instrumentalisty, czy dyrygenta. Tak jest również w moim przypadku. Z muzyką Brittena zacząłem mieć regularny kontakt podczas studiów na warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie UMFC). W większości były to jednak nagrania utworów symfonicznych, oratoryjnych i pieśni. Zacząłem tę twórczość zgłębiać coraz bardziej, a niezwykle istotnym punktem na tej drodze była możliwość obejrzenia realizacji *Curlew River* na scenie kameralnej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w cyklu „Terytoria”. Opera to gatunek, z którym prawdziwie bliski kontakt można mieć, nie tylko słuchając wykonawców z płyt, ale także – przede wszystkim – odbierając dzieło podczas wykonania „na żywo”, w teatrze. Napięcia, jakie kreuje muzyka, świat, jaki

rysuje się przed nami, historia rozgrywająca się na naszych oczach, którą przeżywamy razem z bohaterami – wszystko to sprawia, że takie doznania wykraczają poza obcowanie z muzycznym kunsztem. Przeżywamy to wszystko pełniej i głębiej. Taki też wpływ wywarła na mnie wspomniana realizacja. Spowodowała również, że sam zapragnąłem jako dyrygent móc taki świat wykreować dla widzów i dla siebie.

Britten miał naturalny i wybitny talent do operowania ludzkim głosem, czemu wyraz dał w pieśniach, kantatach, utworach chóralnych i właśnie operach. A to – w połączeniu z wielkim talentem dramatycznym i umiejętnością operowania słowem – stawia Brittena w absolutnej czołówce najwybitniejszych kompozytorów operowych w całej historii gatunku. Muzyczny i teatralny świat wykreowany przez niego w każdym z jego operowych dzieł jest niezwykle i niepowtarzalny. To świat, który uwielbiam zwiedzać i odkrywać, a z każdą wizytą zostawiam w nim część siebie, moich przeżyć i emocji. Mam wielką nadzieję, że

po *Dokręcaniu śruby* i *Albercie Herringu*, które miałem przyjemność wykonywać, przyjdzie niedługo czas na kolejne tytuły.

Jednym z moich zadań jest nie tylko prezentacja żelaznego repertuaru, ale również dzieł, które poza niego wykraczają. Dla dyrektorów teatrów każda produkcja teatralna to niewątpliwie wielkie przedsięwzięcie organizacyjne i finansowe. Jest to pewnego rodzaju ryzyko, które powoduje, że często sięga się po tytuły sprawdzone i wielokrotnie wystawiane nie tylko w Polsce, ale nawet w samym teatrze. Przy Brittenie to podejście musi być inne, ponieważ jesteśmy jeszcze na etapie, gdy wystawienie jednej z jego oper jest albo polską prapremierą, albo jedną z pierwszych prezentacji w historii. Ostatnie lata pokazały jednak, że to spóźnione nieco odkrywanie twórczości operowej Brittena kończy się entuzjastycznym przyjęciem przez widzów. Idźmy więc dalej, nie zatrzymujmy się, zaszczepiajmy tę pasję w innych i dajmy szansę naszym widzom na odkrywanie tej twórczości.



FILIP ADAMUS/TEATR WIELKI W POZNANIU

Albert Herring, reżyserowała Karolina Sofulak, dyrygował Jerzy Wołoskiuk, Teatr Wielki w Poznaniu, 2022



Billy Budd, reżyserowała Annilese Miskimmon, dyrygował Michał Klauza, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2019

Mariusz Treliński, reżyser, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie

Zapytaliśmy Mariusza Trelińskiego o Brittena w momencie, gdy reżyser przystępował do swojej kolejnej realizacji w Operze Narodowej – 23 czerwca odbędzie się tam premiera *Petera Grimesa* w jego inscenizacji. Jest to zarazem pierwsze w Polsce sceniczne wykonanie tej jednej z najważniejszych oper Brittena, arcydzieła, którego prawykonanie odbyło się 78 lat temu w Londynie. Rosnące zainteresowanie Benjaminem Brittenem w Polsce, przejawiające się również chęcią wystawiania jego dzieł na scenie, Mariusz Treliński określa mianem „budzenia się z długiego snu”. Wprawdzie w Polsce Ludowej Brittena grano, lecz sporadycznie, a ówczesna kultura operowa długo ograniczała się do kanonu „oczywistości pucciniowsko-verdiowskich”. Gdy spojrzysz się na datę prapremiery *Petera Grimesa* – 7 czerwca 1945 roku – widać wyraźnie, jak duże to zapóźnienie i jak ważną lukę mamy do wypełnienia, biorąc pod uwagę, że jest to jedna z najważniejszych oper XX wieku.

Treliński myślał o inscenizacji *Grimesa* od dawna – po swoim pełnospektaklowym debiucie reżyserskim w Operze Narodowej, którym była *Madama Butterfly* Giacomina Pucciniego (1999), próbował zachęcić do tego Jacka Kaspzyka, ówczesnego dyrektora artystycznego Opery Narodowej, ale „wtedy do tego nie doszło”. Za to kiedy sam został dyrektorem artystycznym tego teatru, doprowadził do wystawienia *Curlew River* Brittena na scenie kameralnej w cyklu „Terytoria” (reżyserował Axel Weidauer, dyrygował Wojciech Michniewski).

Treliński ceni Brittena za to, że jako jeden z niewielu kompozytorów „uczynił operę poważną grą i całością z jakąś niesłychaną dociekliwością intelektualną”. Britten dobierał sobie bowiem jako librecistów zdolnych literatów (Montagu Slater, Myfanwy Piper, Ronald Duncan, William Plomer), a chyba najbardziej znanym przykładem jest współpraca z wielkim poetą języka angielskiego W.H. Audenem, z którym się przyjaźnił. Obaj współpracowali przy filmach dokumentalnych *Coal Face* i *Night Mail*, Britten pisał muzykę do sztuk

Audena i Christophera Isherwooda, ale najważniejszą część ich twórczego związku stanowią cykle pieśni (*Cabaret Songs*, *Our Hunting Fathers*), napisana jeszcze przed *Grimesem* operetka *Paul Bunyan* z librettem Audena oraz *Hymn to St Cecilia*.

Zdaniem Trelińskiego, mało kto tak jak Britten potrafił połączyć muzykę i słowo, tony poważne z kpiarskimi, ironicznymi, nawet groteskowymi, muzyką oddać odcienie mowy. Łączył też rozum i emocje („*Grimes* jest niesamowicie emocjonalną operą, a zarazem bardzo wychłodzoną”). U Brittena „wszystko jest szalenie wieloznaczne, również charaktery, łącznie z najsłynniejszą postacią, nad którą obecnie pracuję, Peterem Grimesem, o którym można powiedzieć, że jest zarówno po prostu mordercą, jak i człowiekiem niesłusznie posądzonym. Można też powiedzieć, że uosabia figurę Innego, nieakceptowanego przez społeczeństwo i odrzuconego. Libretto Montagu Slatera jest tak dobre, jak bardzo dobry dramat” – mówi Mariusz Treliński. **BM**



RADOŚĆ TO PASJA TWORZENIA.

BMW Drives Culture



Od ponad 50 lat BMW konsekwentnie angażuje się w projekty artystyczne na całym świecie. Kultura i sztuka to część DNA marki. W swoich działaniach firma kładzie główny nacisk na długofalowe zaangażowanie w sztukę współczesną, jazz i muzykę klasyczną, a także architekturę i nowoczesny design, od początku współpracując z największymi artystami, m.in.: Andy Warholem, Royem Lichtensteinem, Jenny Holzer czy Jeffem Koonsem. BMW inicjuje projekty kulturalne, takie jak BMW Jazz Club czy BMW Art Club, a także wspiera jako partner między innymi Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena oraz Teatr Wielki – Operę Narodową. Wprowadzając na rynek nową w pełni elektryczną limuzynę BMW i7, marka podjęła współpracę z Nickiem Knightem, jednym z najbardziej wizjonerskich i wpływowych fotografów mody, który jest autorem widocznej ilustracji. Więcej na www.bmw.pl/artclub

Szlachetna ekspresja Martína Garcíi Garcíi

Hiszpan potrafi plastycznie zmieniać gatunek brzmienia w zależności od wykonywanego repertuaru. W dziełach Bacha dźwięk fortepianu pod jego palcami staje się ostry, a artykulacja przywodzi na myśl wykonania klawesynowe. W Chopinie i Liszcie dźwięk łagodniej, nabiera śpiewności –

pisze **Dariusz Marcinişzyn**.

„Gdyby ktoś po wyjściu z sali Filharmonii Narodowej zapytał mnie, którą konkursową interpretację uważam za najbliższą mojemu sercu, bez wahania odparłbym, że *II Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 w wizjonerskim ujęciu Martína Garcíi Garcíi. Dziś, słuchając Hiszpana, nie mogłem nadziwić się dziesiątkom wspaniałych pomysłów kolorystycznych i agogicznych, które pianista w oryginalny i, co najważniejsze, przekonujący sposób zaserwował słuchaczom. Jestem gotowy zaryzykować stwierdzenie, że Hiszpan wiele fragmentów dzieła odkrył przede mną na nowo”. W tych euforycznych słowach na łamach „Ruchu Muzycznego” wyraziłem swój zachwyt związany z występem Martína Garcíi Garcíi w finale XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2021). Laureat III nagrody w każdej z konkursowych produkcji potrafił zachwycić nowatorskim odczytaniem prezentowanych dzieł. W pierwszym etapie artysta głęboko poruszył mnie hipnotyczną, rozciągniętą w czasie kreacją *Nokturnu Es-dur* op. 55 nr 2. W etapie drugim ujął doskonałą płynną narracją *Ballady As-dur* op. 47. Z kolei w półfinale zaintrygował improwizacyjną i swobodną do granic możliwości interpretacją *Preludium cis-moll* op. 45. Gra Garcíi Garcíi jest niezwykle żywa i spontaniczna. Nawet jeśli nie wszystkie jego propozycje ujmują mnie w jednakowy sposób, od czasu zakończenia konkursu chopinowskiego staram się uważnie śledzić

karierę tego artysty. Warto zaznaczyć, że mimo wzmożonej działalności estradowej pianista nie stracił nic z charakterystycznej dla siebie spontaniczności i ekspresji. Co więcej, w odróżnieniu od wielu laureatów (a nawet niektórych triumfatorów) warszawskiej imprezy, prezentując chopinowski program na licznych recitalach, nie popadł w pokonkursową rutynę.

Rzecz jasna, García García nie ogranicza się do wykonywania utworów polskiego kompozytora. Hiszpan z równym powodzeniem prezentuje dzieła Roberta Schumanna, Johanna Sebastiana Bacha czy Ferencza Liszta. Jego wykonania zyskują wiele za sprawą bogatego w różnorakie odcienie dźwięku, jakim dysponuje – García García potrafi plastycznie zmieniać gatunek brzmienia w zależności od wykonywanego repertuaru.

Doskonale obrazują to recitale, które rozpoczynał od wybranych preludiów i fug z obu tomów *Das wohltemperierte Klavier* Bacha, łącząc je z utworami Chopina czy Liszta. W dziełach Bacha dźwięk fortepianu pod jego palcami staje się ostry, a artykulacja przywodzi na myśl wykonania klawesynowe, z kolei interpretując *Jeux d’eaux à la Villa d’Este* z cyklu *Années de pèlerinage* Liszta czy Chopinowskie *Impromptu Ges-dur* op. 51, artysta przechodzi diametralną estetyczną transformację, a dźwięk instrumentu łagodniej, nabiera śpiewności i subtelności. Co ciekawe, w zbiorach Archiwum Polskiego Radia znajduje się nagranie

pierwszego polskiego występu Garcíi Garcíi – w Warszawie w listopadzie 2005 roku. Pianista w wieku dziewięciu lat wraz z Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej prowadzoną przez Łukasza Borowicza wykonał wtedy *Koncert fortepianowy D-dur* Josepha Haydna. Oczywiście, trudno odnieść się do wykonania tak młodego artysty, widać jednak wyraźnie, że Hiszpan nawet na wczesnym etapie edukacji grał w sposób logiczny i spójny.

Wielki Światosław Richter postrzegany był jako pianista zagadkowy i na swój sposób nieprzewidywalny. Idąc na występ rosyjskiego mistrza, słuchacze nigdy do końca nie wiedzieli, jak pod jego palcami zabrzmia poszczególnie kompozycje. Myślę, że Martín García García potrafi zaskakiwać odbiorców w nieco analogiczny sposób. 27 marca podczas kolejnej edycji Wielkanocnego Festiwalu Hiszpan zaprezentuje *V Koncert fortepianowy Es-dur* op. 73 Ludwiga van Beethovena. Z pewnością kolejny raz zaskoczy nas plastyczną wyobraźnią oraz indywidualnym podejściem do wielu aspektów interpretacji. Zanim to jednak nastąpi, zapraszam do lektury krótkiego wywiadu z Martínem Garcíą Garcíą.

Dariusz Marcinişzyn: Kiedy pierwszy raz wystąpiłeś w Filharmonii Narodowej w Warszawie, miałeś dziewięć lat. Zaprezentowałeś wtedy *Koncert fortepianowy D-dur* Josepha



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA



Recital Martína Garcíi Garcíi w Busku-Zdroju

Haydna. Czy pamiętasz jeszcze ten występ? Jak go wspominasz?

Martín García García: – Mam bardzo złą pamięć długotrwałą, więc niewiele pamiętam z tamtego wydarzenia. Na pewno pamiętam radość i podekscytowanie z powodu śniegu w Krakowie i Warszawie. Pani Elżbieta Penderecka podarowała mi w prezencie pluszowego misia z kolekcji Bukowski Design, którego troskliwie przechowuję do dzisiaj.

Podczas finału ostatniego konkursu chopinowskiego twoje wykonanie *Koncertu fortepianowego f-moll op. 21* zelektryzowało wielu słuchaczy. Dla mnie to jedna z najbardziej wyrazistych kreacji całego konkursu. Czy *Koncert f-moll* jest dla ciebie ważnym dziełem?

– Zacząłem uczyć się tego utworu jakieś siedem lat temu. Zawsze uważałem, że jest to jeden z najbardziej intuicyjnych utworów fortepianowych, jakie Chopin napisał. On po prostu cieszył się, że w tak młodym wieku opanował tyle aspektów kompozytorskiego rzemiosła. Nie do wiary wręcz, że uchwycił bardzo podniosłe i ulotne idee, takie jak miłość i melancholia; a do tego sportretował polską muzykę ludową i taniec w ramach formy koncertu. Jest to dla mnie niezwykle wyjątkowe dzieło. Cieszę się, że miałem dość czasu, aby je zgłębić, zanim wykonałem je na konkursie chopinowskim.

Jak zmieniło się twoje życie po zakończeniu konkursu?

– Diametralnie. W czasie pandemii kończyłem studia. Myślę, że wtedy kształtował się mój indywidualny język muzyczny. Konkurs chopinowski okazał się dla mnie ostateczną przepustką do profesjonalnej kariery muzycznej. Obecnie

czuję artystyczną wolność, której nie czułem wcześniej. Bardzo doceniam doświadczenie, które nabyłem dzięki konkursowi. Umożliwił mi on pokazanie świata moich możliwości, granie dla tysięcy ludzi oraz podzielenie się z publicznością tym, co muzyka klasyczna – poprzez dzieła największych kompozytorów w historii, a zwłaszcza Chopina – oferuje w ciągle zmieniającym się świecie.

Mimo że repertuar, którym dysponujesz, jest bardzo wszechstronny, widać wyraźnie, że jego główną część stanowi muzyka romantyczna. Skąd wzięły się twoje zainteresowania repertuarem XIX-wiecznym?

– Rzeczywiście, przed konkursem byłem skoncentrowany na muzyce romantycznej. Zawsze jednak staram się, żeby dzieła konkretnego twórcy nie zdominowały mojego repertuaru. Granie Chopina wymaga poznania kunsztu muzyki Bacha, znajomości *bel canto* oraz zagłębienia się w dzieła innych twórców romantycznych: Liszta, Brahmsa, Schumann... Obecnie pracuję nad utworami Federica Mompou, Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Maurice'a Ravela... Choć to wszystko genialni kompozytorzy, ich muzyka diametralnie się od siebie różni.

Hiszpańscy pianiści (w tym takie sławy jak Joaquín Achúcarro i Alicia de Larrocha) uznawani są dziś za wybitnych interpretatorów muzyki ze swojej ojczyzny. Jak często ty sięgasz po tę twórczość?

– W tym roku prezentowałem kilka utworów Isaaca Albéniza. Ostatnio gram też na bis dzieła Federica Mompou. Opanowywanie

zbyt dużej ilości repertuaru naraz wiąże się z niebezpieczeństwem, o którym moja pani profesor Galina Eguiazarova zwykła mówić: „Zbyt duża ilość zbyt małej jakości”. W związku z tym dopiero za kilka najbliższych lat zamierzam wykonać komplet utworów z cyklu *Iberia*. Jeśli Albénizowi stworzenie tego gigantycznego dzieła zajęło cztery lata, to dlaczego ja miałbym poświęcić mniej czasu na jego opanowanie? *Iberia* stanowi szczytowe osiągnięcie fortepianowej twórczości, tak samo jak muzyka Chopina.

Jakie są twoje najbliższe plany repertuarowe? Nad jakimi utworami obecnie pracujesz?

– Nad *I Koncertem fortepianowym d-moll op. 15* Johanna Brahmsa, a nigdy wcześniej nie pracowałem nad jego koncertami. Chciałbym także nauczyć się jeszcze kilku preludiów i fug Bacha. Interesują mnie utwory Jana Pieterszooona Sweelincka. Stanowią świetne wprowadzenie do recitalu. Horowitz w analogiczny sposób traktował sonaty Domenica Scarlatti. Mam jeszcze wiele innych repertuarowych pomysłów. Myślę o utworach z op. 119 Brahmsa, *Preludiach* op. 28 Chopina, *Sonacie* op. 111 i op. 78 Ludwiga van Beethovena oraz dziełach Aleksandra Skriabina.

Czy w przyszłości chciałbyś jeszcze wziąć udział w jakimś konkursie pianistycznym?

– Konkurs chopinowski był dla mnie festiwalem muzyki polskiego kompozytora. W Warszawie nie odczuwałem konkursowej presji ani rywalizacji. Z wielu względów nie lubię idei konkursów. Jednak organizatorzy i uczestnicy warszawskiej imprezy sprawili, że tamto doświadczenie bardzo różniło się od wrażeń z innych konkursów. Piękne było to, że setki tysięcy ludzi na całym świecie mogły śledzić tę edycję. Zobaczmy, co przyniesie przyszłość, jednak najprawdopodobniej nie wezmę już udziału w żadnym konkursie muzycznym. **BM**

Martín García García – hiszpański pianista, rocznik 1996, laureat III nagrody XVIII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2021) oraz nagrody specjalnej przyznawanej przez Filharmonię Narodową za najlepsze wykonanie koncertu. Studiował w Escuela Superior de Música Reina Sofía w Madrycie oraz Mannes School of Music w Nowym Jorku.

Poniedziałek, 27 marca, Filharmonia Narodowa w Warszawie

HEXELINE



hexe.com.pl

Rumuński mistyk

Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie przyzwyczał nas do rozmaitych odkryć pianistycznych, które na długo pozostają w pamięci. W przypadku **Daniela Ciobanu** mamy do czynienia ze zjawiskiem artystycznym.

Michał Klubiński

32-letni Rumun to artysta jednoczący w swojej grze zmysły i intelekt, pianista witalny, któremu nieobcy jest szczyry, intymny liryzm. Ciobanu został przez krytyków z całej Europy zgodnie okrzyknięty artystą na miarę młodego Horowitza, Cziffry i Rosenthala. „Pewność siebie we wszystkich zamierzeniach, porażająca błyskotliwość i radość ucha, doskonały sojusz słuchu, serca i umysłu” – powiedział o nim John Humphreys, przewodniczący jury prestiżowego Dudley International Piano Competition w Birmingham. O Danielu Ciobanu możemy mówić w kategoriach człowieka renesansu – jest to niespokojny umysł, wirtuoz, dyrektor festiwalu, inicjator akcji edukacyjnych, redaktor magazynu, a do tego malarz, autor fascynujących fowistyczno-surrealistycznych obrazów o kierunku abstrakcyjnym.

Po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę słuchaczy i krytyków w 2017 roku, kiedy zdobył srebrny medal i nagrodę publiczności w konkursie im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie. Dzięki nagrodzie w tym prestiżowym turnieju pianistycznym otrzymał zaproszenie koncertowe do Carnegie Hall w Nowym Jorku, Elbphilharmonie w Hamburgu, lipskiego Gewandhausu, Konzerthausu w Berlinie, St. John's Smith Square w Londynie, na festiwal w Lucernie i festiwal im. Enescu w Bukareszcie, ostatnio zaś do Concertgebouw w Amsterdamie. Występował w Japonii, Chinach, Tajwanie, Południowej Afryce i Brazylii.

Krytycy zgodnie doceniają jego fenomenalną technikę, palcowanie i pedalizację, wskazują też na ciekawą osobowość artysty podążającego od fascynacji nieskrępowaną, oryginalną narracją muzyczną w stronę intymnego wyrazu, którego podstawą są subtelne *touchée*, bogata kolorystyka dźwięku i klarowna artykulacja. „Pełne i świetliste brzmienie, wrażliwość, oryginalność bez przytłaczającego ego” – napisał Alain Lompech, ceniony dziennikarz radia France Musique. Tym, co w grze Ciobanu przyciąga uwagę krytyków, jest także niezwykle bogactwo nastrojów, sięgających często ekstremum skali doświadczeń emocjonalnych w obcowaniu z pianistyką. Odbiło się to szczególnie w wykonaniu ulubionego przez artystę *III Koncertu fortepianowego C-dur* Prokofiewa podczas debiutu z Orkiestrą Symfoniczną Kastylji i Leónu pod dyktando Vasilija Petrenki. Samuel González Casado napisał: „Nikt nie spodziewał się takiej zmiany scenariusza poprzez radykalną wizję, jaką roztoczył Daniel Ciobanu w *III Koncercie fortepianowym* Prokofiewa. Wycisnął z utworu ostatnią kroplę radykalizmu, punktualistycznej szorstkości na zmianę z delikatnymi frazami, czym zbudował oryginalny i niezwykle atrakcyjny dyskurs”.

Słuchając artysty w 2018 roku na Międzynarodowym Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach-Zdroju, miałem wrażenie, że kontynuuje on tradycję słynnych rewolucjonistów w pianistyce. Napisałem wtedy: „Recital Daniela Ciobanu (...) był szokujący,



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA



ekstrawertyczny i niezapomniany. Na pierwszy rzut ucha mamy do czynienia z kolejnym *enfant terrible* fortepianu, od Ivo Pogorelicia, poprzez Evgeny Bozhanova, aż po Georgijsa Osokinsa. Rumuński pianista sięga jednak dalej niż wymienieni artyści, nie demontując składni, ale próbując uczynić ze swojej gry poetykę witalistyczną, gdzie potężne *fortissimo* jest pretekstem do wydobywania z fortepianu niesłyszane barwnych przestrzeni. Technika nie stanowi tu celu samego w sobie – jest procesem dochodzenia do głębi. Oczywiście, tak jak w przypadku każdego mistyka, doświadczenie dzieła jest u Ciobanu nieco biegunowe, ale wiara w przesłanie i siła sztuki – nadzwyczaj sugestywna”.

Pianista rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku dziewięciu lat w mieście Piatra Neamț w północnej Rumunii, kształcił się m.in. u Mihaeli Spiridon i Juliana Arkadija Trofina. Następnie ukończył Królewskie Konserwatorium w Szkocji. Kontynuował studia w École

Normale de Musique „Alfred Cortot” w Paryżu u polskiego profesora Mariana Rybickiego oraz na Universität der Künste w Berlinie u Pascala Devoyona i Markusa Groha. W mieście, w którym rozpoczął naukę w północnej Rumunii, powołał w 2017 roku coroczny festiwal dla młodych artystów. Program wydarzenia obejmuje nie tylko muzykę klasyczną, ale także jazz i projekty eksperymentalne. Właśnie jazz, źródło inspiracji *Koncertu F-dur* Gershwin, jest mu szczególnie bliski – obok wspomnianego *III Koncertu* Prokofiewa, *Rapsodii na temat Paganiniego* Rachmaninowa, *Sonaty „Po lekturze Dantego”* Ferenc Liszta czy *Bacchanale* Constantina Silvestriego. Zapowiada się wspaniała muzyczna uczta. **BM**

4 kwietnia z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus pod batutą Johna Axelroda Daniel Ciobanu wykona „Koncert fortepianowy F-dur” George’a Gershwin.

BEEETHOVEN

— i szkoła holenderska TRYPTYK BALETOWY

Hans van Manen

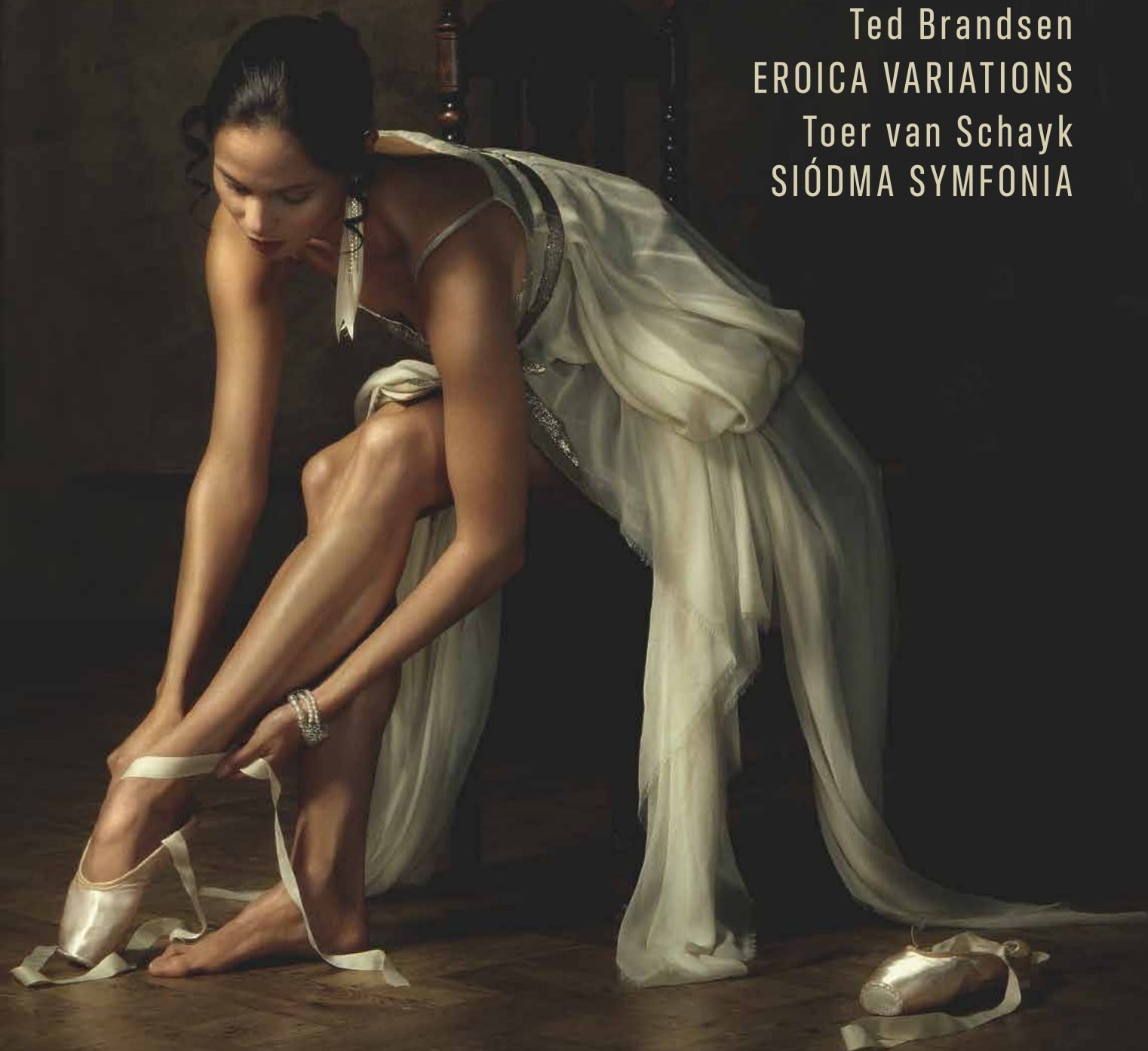
GROSSE FUGE

Ted Brandsen

EROICA VARIATIONS

Toer van Schayk

SIÓDMA SYMFONIA



PREMIERA: 18/05/2023 SPEKTAKLE: 19, 20, 21/05; 2, 3, 4/06/2023



ELSNER I JEGO UCZNIOWIE

FENOMEN PIEŚNI ROMANTYCZNEJ

V Festiwal Romantycznych Kompozycji Warszawa, 1-7 września 2023

Hina Maeda – nie daj się zwieść uśmiechom

W konkursowych kuluarach zarzucano Maedzie, że nadmierna egzaltacja, przerysowane ruchy rozpraszają jej energię, przez co gest niekoniecznie przekłada się na zjawiska dźwiękowe. A co wy myślicie o Hinie Maedzie?

Łucja Siedlik

„Taka mała dziewczynka, a takie wielkie serce” – to zdanie Heather Kurzbauer, skrzypaczka, wykładowczyni i krytyczka muzyczna, usłyszała od siedzącej obok ośmiolatki. Dziewczynka zareagowała w ten sposób na finałowy występ Hiny Maedy w 16. Międzynarodowym Konkursie Skrzypcowym im. Henryka Wieniawskiego, który odbył się w październiku ubiegłego roku w Poznaniu. To proste zdanie zaskakująco trafnie oddaje wrażenie, jakie 20-letnia Japonka pozostawiła w wielu słuchaczach. Niewiele wiemy na temat biografii zwyciężczyni „Wieniawskiego” 2022 ani jej dotychczasowej drogi życiowej, artystycznych fascynacji czy muzycznych refleksji. Z całą pewnością jednak ta niepozornie wyglądająca artystka potrafi chwycić słuchacza za gardło i wstrząsnąć nim z taką mocą, że wychodzi z koncertu odmieniony, zdezorientowany i bezradny wobec prób racjonalnego zdefiniowania, czego właściwie doświadczył i dlaczego.

Jednoznaczny wybór: skrzypce

Hina Maeda urodziła się w Osace w 2002 roku w rodzinie niemuzycznej, ale muzyką zainteresowanej. W dzieciństwie chętnie oglądała muzyczny kanał dla najmłodszych i gdy zobaczyła na ekranie telewizora pacynkę ze skrzypcami w dłoniach, zapagnęła grać na tym instrumencie. W pobliżu jej domu znajdował się sklep muzyczny, do którego chodziła z rodzicami. Sięgała tam po różne instrumenty i choć pierwszym, z którym się zetknęła, był fortepian, ostatecznie wybór padł na skrzypce. Rozpoczynając naukę gry w wieku czterech lat, początkowo uczęszczała na krótkie zajęcia raz w tygodniu. Jako jedenastolatka wygrała 67. All Japan Students Music Competition, zgarniając na nim także szereg nagród dodatkowych. Od tej pory już regularnie występowała w roli solistki z orkiestrami w regionie.

Dwa lata później zwyciężyła w 16. Kloster Schöntal International Violin Competition w Niemczech, otrzymując tam także Virtuoso Prize i Sponsorship Prize, a w 2018 roku jako stypendystka rozpoczęła edukację w tokijskim College of Music High School. Obecnie nadal kształci się w stolicy Japonii, w tamtejszym College of Music, co nie umknęło uwadze poznańskich komentatorów, którzy podkreślali, że coraz rzadziej dziś zdarza się, by laureaci konkursów studiowali z dala od najbardziej prestiżowych, zachodnich ośrodków. Rzeczywiście, choć w latach 2019 i 2020 Maeda zdobyła najwyższe laury w Music Competition of Japan i Tokyo Music Competition, konkurs im. Wieniawskiego to w zasadzie pierwsze duże europejskie zawody, w których triumfuje jako dorosła – choć wciąż młodzianka – skrzypaczka.

Ten słynny uśmiech

Chcąc przyrzeć się bliżej artystycznemu rozwojowi Hiny Maedy (a przy okazji rozwiać potencjalne wątpliwości na temat jakości kształcenia muzycznego we wschodnich placówkach), warto sięgnąć po archiwalne nagrania 13-letniej wówczas skrzypaczki utrwalone podczas jej występów w konkursie im. Menuhina w Londynie. Widać na nich

wyprostowaną, niezwykle skupioną i uważną dziewczynkę, która gra z dużym zrozumieniem, naturalną muzykalnością, a do tego doskonale panuje nad instrumentem. Bez wątpienia jest świetnie prowadzona przez pedagogów – precyzyjne podziały smyczka, miękka lewa ręka, książkowo zaokrąglona prawa, porządne oparcie smyczka w strunie, pewność gry, logiczne i wyważone interpretacje. Chwilami w jej oku pojawia się już drobny błysk, na czole malują zakłęte w muzyce emocje, a po ostatnich akordach twarz rozpromienia uśmiech – ten sam, który podczas konkursu im. Wieniawskiego przysporzył jej licznych entuzjastów, ale i przyprawił łatkę wiecznie roześmianej, nie do końca poważnej, nieco może naiwnej, a z pewnością lekko przerysowanej uczestniczki. Uśmiech stał się więc w pewnym sensie i błogosławieństwem Maedy – bo wzbudza sympatię i przychyłność publiczności – i przekleństwem, skutecznie bowiem odwrócił uwagę od innych walorów muzycznej osobowości skrzypaczki.

Maeda na Wieniawskim

Sama dałam mu się zwieść. Relacjonując pierwszy etap październikowych przesłuchań, w pamięci miałam przede wszystkim ową promieniującą od Maedy radość gry, zaangażowanie i pieczołowitość w wyluskiwaniu każdego dźwięku. Ujęło mnie to w kaprysach i w IV części *Sonaty G-dur* op. 96 Ludwiga van Beethovena, ale już w *Wariacjach na temat własny* op. 15 Henryka Wieniawskiego przytłoczyło – jako przesadne i przesłodzone. Wracając do konkursowych przesłuchań, widzę jednak, że uśmiech wcale nie gości na twarzy Japonki cały czas. Gdy po fragmencie majorowym w *Chaconne* Bacha powraca tryb minorowy, oblicze skrzypaczki wyraża nie radość, lecz medytacyjne skupienie. *Driady* i *Pan* Karola Szymanowskiego z drugiego etapu? Liryczne, poważne, wręcz smutne – wcale nie bez troskie czy żartobliwe.

W konkursowych kuluarach zarzucano Maedzie, że nadmierna egzaltacja, przerysowane ruchy rozpraszają jej energię, przez co gest niekoniecznie przekłada się na zjawiska dźwiękowe. Owszem, w Beethovenie ekspresja skrzypaczki sprawia może wrażenie nieco teatralnej i przesadnej, ale czyż lekko teatralna nie jest ta muzyka? Im więcej Maedy słucham, im baczniej ją obserwuję, tym bardziej mam wrażenie, że jest jednak w skrzypcach mocno osadzona. Mimo że jej grę cechuje emocjonalna gęstość, daleko jej do rozbuchania czy pretensjonalności. Potoki ekspresji nie rozlewają się na wszystkie strony, a rodzą się głęboko we wnętrzu skrzypaczki, która przenosi je na skrzypce, a następnie wyluskuje z ich wnętrza dźwiękowo-emocjonalne wypowiedzi. Być może dlatego brzmiące zwykle trywialnie stwierdzenie, jakoby instrument miał być dla muzyka przedłużeniem ciała i duszy, w odniesieniu do Maedy wydaje się całkiem odpowiednie. Jej gra zdecydowanie nie jest intelektualna, ułożona czy analityczna; opiera się na słuchaniu, odkrywaniu muzycznych sensów i szczerym zachwycie nad dźwiękami.



Hina Maeda z Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej pod dyktando Łukasza Borowicza 20 października 2023 roku w zwycięskim finale konkursu im. Wieniawskiego w Poznaniu

Kłębek intensywnych emocji

Oczywiście, nie jest to również gra bezproblemowa. Japonka stawia wszystko na jedną kartę – daje się pochłoniąć muzyce i ryzykuje w każdym takcie, co eksploatuje ją doszczętnie, i fizycznie, i emocjonalnie.

O ile 13-letnia Maeda sprawiała wrażenie rozsądnej, zrównoważonej dziewczynki, która ćwiczy starannie i regularnie, dbając o higienę pracy i aparat gry, Maeda 20-letnia to już przede wszystkim kłębek potężnych i niezwykle intensywnych muzycznych emocji i przeżyć. Daleko jej do figury nowoczesnej skrzypaczki, która dba o *work-life balance*, zachowuje chłodną głowę i uprawia jogę, by utrzymać wewnętrzny spokój. To raczej artystka w całości pochłonięta muzyką, dająca się ponieść fali, która czasem wynosi ją na tyle wysoko, że traci grunt pod nogami, oparcie w strunie, selektywność czy odpowiednie milimetry gryfu, co przekłada się na mniej nośny dźwięk czy nietrafione pasaże.

Co ciekawe jednak, przydarzające się skrzypaczce niedokładności nie burzą muzycznego sensu – kulminacje zawsze są gęste, trafione w punkt, pełne żaru, grane z błyskiem i zdecydowaniem, co świadczy o jej wspaniałej muzycznej intuicji. Walorem takiego właśnie intuicyjnego grania jest wrażenie naturalności przebiegów, wewnętrznej logiki dźwięków, niezwykle cenna wolność od kostyczności fraz.

Naturalne *rubato*, temperament i autentyzm skrzypaczki powodują, że nawet wirtuozowskie przebiegi brzmią pod jej palcami jak improwizacyjne, wypływające z serca wyznania. Japonka potrafi w wyjątkowo bezpośredni sposób odbierać i przekazywać zawarte w muzyce stany, emocje, wrażenia, gesty: gdy w muzyce dominuje radość czy beztroska, wlewa je we własne ciało i w dźwięk; gdy we frazach rozgrywa się dramat, widać go na jej twarzy, słysząc w pociągnięciach smyczkiem; gdy muzyka zastyga w gestach, dostrzec można skupienie, a w muzyce bezruch. Być może dlatego słuchaniu jej gry bliżej jest do „przeżycia” niż „doświadczenia estetycznego”.

Rozmowa z introwertyczką

Choć Maeda mocno kojarzy się z przywołanym wcześniej promiennym, wypełniającym całą twarz uśmiechem, gdy rozmawiałam z nią tuż po zakończeniu konkursu im. Wieniawskiego, sprawiała wrażenie raczej wyciszonej, introwertycznej, wycofanej. Opowiedziała mi o tym, jak na co dzień zachwycą się pięknem natury – błękitem nieba, opadaniem liśćmi, kwitnieniem kwiatów; jak bardzo chciałaby jeszcze kiedyś wrócić do poznańskiego kościoła, w którym przesiadywała między konkursowymi występami i podziwiała sączące się przez witraże światło; oraz o tym, jak prostolinijne były jej dziecinne marzenia – po prostu grać na skrzypcach i założyć rodzinę.

Roześmiana 13-letnia Hina uwieczniona na filmiku przedstawiającym ją jako uczestniczkę konkursu im. Menuhina bardzo przypomina tę roześmianą 20-letnią Maedę deklarującą miłość do żab i Polski na swoim instagramowym profilu. Jej marzenia nadal są proste, a usposobienie pogodne, mimo że bywa w stosunku do samej siebie krytyczna. W Poznaniu kilkakrotnie zaznaczała, że nie przepada za konkursową rywalizacją – że to zupełnie nie jej żywioł, i wierzę, że słowa te były szczere.

Gdy tuż po zakończeniu 16. edycji konkursu ta „mała dziewczynka o wielkim sercu” wykonała *Koncert D-dur* Johanna Brahmsa w sali koncertowej katowickiej NOSPR, pozostawiła mnie w poczuciu przejmującego, niekontrolowanego i nie do końca zrozumiałego wzruszenia. Takiego wzruszenia państwu życzę! **BM**

Łucja Siedlik – skrzypaczka, absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach, współtworzy zespół Radical Polish Ansambl.

Sobota, 1 kwietnia, Filharmonia Narodowa



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Chloe Jiyeong Mun: Chcę, aby muzyka wypełniła całe moje życie

Zachwyca się *Koncertem f-moll* Chopina i zatracą w muzyce Schumanna. Kształcił się u sir Andrása Schiffa. Jedną z najlepszych pianistek młodego pokolenia wystąpi na 27. Wielkanocnym Festiwalu w Warszawie.

Dariusz Marciniś: W latach 2014 i 2015 wygrałaś dwa prestiżowe konkursy muzyczne: w Genewie oraz im. Ferruccia Busoniego w Bolzano. Który z nich był bardziej wymagający?

Chloe Jiyeong Mun: – Te dwa konkursy bardzo się od siebie różniły, choć do obu przygotowywałam się równie intensywnie. Przez wiele miesięcy skupiałam się na opanowaniu konkursowego repertuaru, mierzyłam się z pianistycznymi brakami i pracowałam nad kondycją psychiczną. Konkurs w Genewie był niezapomniany. Od razu się zakochałam w tym mieście i jego klimacie, po prostu dobrze się tam czułam, dzięki czemu prawie się nie stresowałam. Pamiętam, że często słuchałam wtedy ostatnich sonat Schuberta, mimo że nie grałam ich w konkursie.

W Bolzano czułam większą presję. Nie byłam w najlepszej kondycji – w podróży doznałam kontuzji kciuka, w trakcie jednego z moich występów na scenie pojawił się nietoperz, musiałam grać rano, co było dla mnie mało sprzyjające. Czułam, że rywalizacja jest duża, a konkursowa atmosfera nie była zbyt przyjemna.

Na inauguracji Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena zaprezentujesz publiczności II Koncert fortepianowy f-moll op. 21 Fryderyka Chopina. Wielu słuchaczy może pamiętać twoją rewelacyjną interpretację tego dzieła, dzięki której w 2015 roku zwyciężyłaś w Bolzano. Jak obecnie postrzegasz ten utwór?

– To dla mnie niezwykle ważne arcydzieło, ponieważ jest to pierwszy koncert fortepianowy, który w całości wykonałam przed publicznością z towarzyszeniem orkiestry – miało to miejsce na konkursie w Bydgoszczy w 2009 roku. Lubię myśleć o koncertach fortepianowych jako o utworach kameralnych na wielką skalę. Przyznam jednak, że koncerty Chopina trudno mi jest w ten sposób postrzegać. Bliższy jest mi *Koncert f-moll* z uwagi na jego elegancję, czystość i wielką głębię.

Twoje interpretacje odznaczają się brzmieniową doskonałością. Zaryzykuję stwierdzenie, że żaden młody pianista nie przywiązuje tak dużej wagi do barwy fortepianu. Jak udało ci się to osiągnąć?

– Jakość dźwięku nie oznacza właściwej interpretacji, choć oczywiście jest to jeden z najważniejszych elementów wykonania. Zawsze mam tego świadomość. Wierzę, że ostateczny kształt muzyki oraz wyobrażenie dźwięku są w mojej głowie, a przekazywanie ich słuchaczom poprzez moje ciało i palce jest tym, nad czym powinnam intensywnie pracować podczas ćwiczenia. Dziękuję, że tak wysoko oceniasz mój ton, ja jednak mam świadomość, że przede mną jest jeszcze sporo do zrobienia w tej materii.

Czym się kierujesz, wybierając i poszerzając repertuar?

– Każdy pianista powinien zdawać sobie sprawę, że nie sposób dobrze zagrać wszystkiego. Repertuar fortepianowy jest ogromny i różnorodny, często trudno jest poświęcić się twórczości nawet kilku wybranych kompozytorów. Obecnie łatwiej mi stwierdzić, która muzyka jest mi najbliższa. Z kolei zanim uznam, że do jakiegoś repertuaru nie jestem przekonana, staram się upewnić, że naprawdę tak jest. Zazwyczaj pracuję nad dziełami jednego lub dwóch kompozytorów jednocześnie. W ten sposób lepiej rozumiem ich utwory, a granie recitalu ma dla mnie większy sens.

Przed każdym sezonem koncertowym wielu pianistów przygotowuje kilka bisów, które konsekwentnie prezentują przed publicznością. Do grona takich artystów należą m.in. Grigorij Sokołow i Arkadij Wołodos. A czym ty się kierujesz, wykonując utwory na bis?

– Sztuka bisowania jest niezwykle różnorodna. Uważam, że każdy sposób związany z wyborem bisów jest właściwy. Dobór koncertowego repertuaru jest dla mnie trudny, w związku z tym nie chcę, żeby program mojego występu został przyćmiony przez zbyt dużą liczbę bisów. To trochę tak jak podczas jedzenia posiłku – przystawka i deser powinny wyłącznie wzmacniać smak dania głównego. Zbyt wiele słodczy nie jest wskazane, kiedy posiłek jest bardzo sycący. Wybierając bisy, staram się łączyć je z utworami, które grałam wcześniej. Zazwyczaj szukam dzieł utrzymanych w podobnym nastroju, tonacji, a czasami do głosu dochodzą także moje osobiste przemyślenia.

Twój repertuar jest niezwykle wszechstronny. A czy są jakieś utwory, do których nie jesteś przekonana?

– Nie powiedziałbym, że mój repertuar jest wszechstronny. Jestem szczęśliwa i wdzięczna, że jako pianistka jestem otoczona nieskończoną ilością muzyki, od baroku po współczesność, co umożliwia dokonywanie wspaniałych artystycznych wyborów. Kiedyś fascynowała mnie twórczość Prokofiewa i Rachmaninowa, choć obecnie stwierdzam, że nie jest to muzyka dla mnie. Nie oznacza to oczywiście, że już nigdy do niej nie wrócę. Największą atencją darzę twórczość Niemców i Austriaków – od baroku do romantyzmu.

W 2019 roku w jednym z wywiadów przyznałaś, że bardzo bliska jest ci muzyka Roberta Schumanna. Dlaczego tak jest?

– Trudno wytłumaczyć. Pierwszy raz grałam Schumanna w wieku 15 lat – były to *Fantasiestücke* op. 12. Wtedy właśnie mój profesor Daejin Kim zasugerował mi uważne przestudiowanie tego arcydzieła, ponadto powiedział, że na pewno poczuje bliskość z utworami Schumanna i zakocham się w tej muzyce. Początkowo tego nie rozumiałam. Wracałam do tego utworu kilkakrotnie w ciągu trzech lat, aż pewnego dnia, już jako 17-latką, wykonałam je na jednym z konkursów w Korei Południowej. Pamiętam, jak ogarnęło mnie nieznane wcześniej, bardzo silne uczucie, którego nie potrafię opisać. Był to rodzaj ekstazy, a może zatracenia się – muzyka pochłonęła mnie całkowicie. Od tamtego czasu zaczęłam intensywnie pracować nad innymi utworami Roberta Schumanna, który stał się dla mnie najbardziej osobistym i wyjątkowym twórcą. Istnieje pewien rodzaj indywidualizmu wyróżniający Schumanna wśród kompozytorów. On oczywiście był nie tylko rewelacyjnym kompozytorem, ale też świetnym pisarzem i krytykiem muzycznym. Doszłam do wniosku, że tworzył muzykę – a dotyczy to głównie dzieł fortepianowych – ponieważ istniało wiele idei, których nie mógł wyrazić słowami, a jedynie poprzez dźwięki. To właśnie czuję w utworach Schumanna – wyrażają absolutnie wszystko, ale nie da się tego opisać słowami.

Czy masz jakiś pianistyczny autorytet? A może jest artysta, którego interpretacje szczególnie podziwiasz?

– Oczywiście, mój poprzedni nauczyciel Daejin Kim oraz sir Andrés Schiff, z którym obecnie współpracuję, mają na mnie największy wpływ. Niecały rok temu przypadkowo natrafiłam na wykonania rosyjskiej pianistki Marii Grinberg, które absolutnie mnie zachwyciły. Bardzo

inspiruje mnie Annie Fischer. Zawsze mam łzy w oczach, kiedy słucham jej wykonania.

Kilka miesięcy temu nawiązałaś kontakt z Andrássem Schiffem. Opowiedz o waszej współpracy.

– Cenię tego artystę od bardzo dawna. Jego wykłady i kursy mistrzowskie, których można słuchać np. na YouTube, oraz jego książka *Music Comes Out of Silence* stanowią świetną inspirację. Jakiś czas temu dowiedziałam się, że wyklada jako profesor wizytujący w Akademii Barenboim-Said w Berlinie. Postanowiłam nawiązać z nim współpracę w ramach programu Artist Diploma. Na razie zaprezentowałam mu *Etiudy symfoniczne* op. 13 Schumanna, *III Sonatę fis-moll* op. 23 Aleksandra Skriabina oraz *VI Partitę* BWV 830 Johanna Sebastiana Bacha. Praca z nim to dla mnie ogromne źródło inspiracji i artystycznej odwagi, przez co łatwiej mi podążać właściwą muzyczną drogą. Wiem, że rad, których mi udziela, będę przestrzegała przez całe życie.

Jakie są twoje najbliższe repertuarowe plany? Nad jakimi utworami pracujesz?

– W tym miesiącu zamierzam skoncentrować się na nowym repertuarze, co nigdy nie jest łatwe. Skłaniam się ku dziełom Bacha i Mozarta. Powrócę chyba także do Beethovenowskich sonat. Z pewnością chcę też wziąć pod uwagę bagatele i wariacje Beethovena. Ostatnio sporo miejsca poświęcam muzyce francuskiej – Debussy’emu i Ravelowi – którą uwielbiam. Zawsze jednak czułam, że nie gram tych utworów we właściwy sposób. Myślę, że lepiej odnalazłam się w muzyce Schuberta czy Skriabina. Teraz najwyższy czas wrócić do klasycyzmu.

Czy myślisz o nagraniu kolejnej płyty?

– Jeszcze nie mam konkretnego planu, ale jestem na to gotowa. Pierwszy solowy album nagrałam sześć lat temu, jednak moje odczucia związane ze studyjnymi nagraniami były negatywne. Studyjna presja ściśle wiąże się z brakiem muzycznego zadowolenia. Czuję, że teraz jestem do tego lepiej przygotowana, a moje nagranie w studiu ma szansę być lepsze i bardziej świadomie zrealizowane.

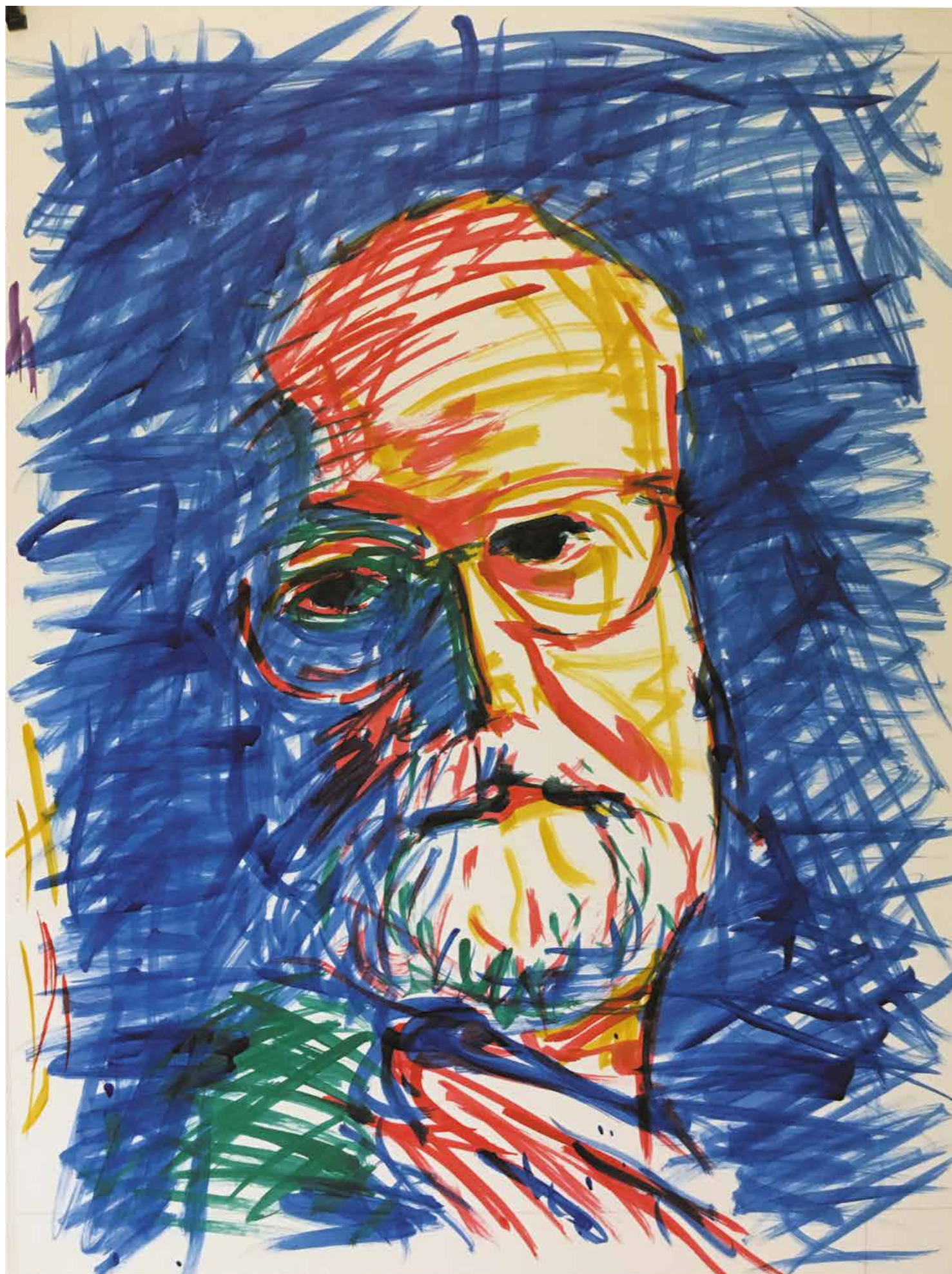
Czy masz jakieś muzyczne marzenie?

– Aby nigdy nie przestać się rozwijać. Marzę o tym, żeby muzyka wypełniła całe moje życie. Oby nigdy nie przytrafiło mi się coś takiego, że dojdę do szczytu swoich możliwości, a potem z tego szczytu spadnę. Postaram się nigdy do tego nie dopuścić. Chciałabym przez całe życie wchodzić coraz dalej w najgłębsze sfery muzyki i zawsze dążyć do ideału. **BM**

Chloe Jiyeong Mun – urodziła się w 1995 roku w Korei Południowej. Zwycięzczyni Międzynarodowego Konkursu dla Młodych Pianistów „Arthur Rubinstein in memoriam” (Bydgoszcz, 2009), Geneva International Competition (Genewa, 2014), Takamatsu International Piano Competition (Japonia, 2014), Busoni International Competition (Bolzano, 2015). W Polsce występowała dwukrotnie – na Festiwalu „Chopin i jego Europa” w Warszawie i na Międzynarodowym Festiwalu Chopinowskim w Dusznikach-Zdroju.

Niedziela, 26 marca, Filharmonia Narodowa w Warszawie

bartek matka trema



filharmonia narodowa
26 marca–6 kwietnia 2023

Precyzja cięcia

– Ta praca powstała z zachwytu
życiem, a inspiracją był wiersz
Wisławy Szymborskiej – mówi
Grzegorz Kozera, twórca plakatu
27. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga
van Beethovena w Warszawie.

Aleksander Hudzik

Czuję, że drżą mi ręce, gdy trzymam w ręku jeden z tomów encyklopedii powszechnej wydanej w połowie lat 90. przez PWN. Nie chodzi nawet o ciężar oprawionej w barwioną skórę książki. To książka ze śmietnika. Encyklopedia, która jeszcze 20 lat temu służyła za główne źródło informacji, dziś już zdezaktualizowana i wyparta przez łatwiejsze w dostępie encyklopedie internetowe ląduje na stercie makulatury. Pozbywają się jej nawet biblioteki. „Wydawki” – mówią o takich książkach bibliotekarze, licząc chyba na to, że zamiast na śmietnik trafią w dobre ręce. Tom starej encyklopedii, który trzymam w rękach, ocalał dzięki Grzegorzowi Kozercie. Artysta z niechcianych druków czyni źródło inspiracji i materię swojej sztuki i – jak sam mówi – daje im drugą szansę.

Kolaże i szarady

Grzegorz Kozera to artysta zagadka, podążający ścieżką własnych inspiracji, wśród których nie ma popularnych tematów, ważnych politycznych czy społecznych postulatów, są za to wnikliwa obserwacja świata, skrawki kultury, ścinki wierszy, z których tworzy własną rzeczywistość. Przypomina to nieco mechanizm starego zegara – z miliona niewielkich elemencików układa się całość, która uruchamia mechanizmy skojarzeń, a prace Kozery zamieniają się w szarady.

Kolaż, technika uwielbiana przez Pabla Picassa czy Henriego Matisse’a, dziś mniej popularna niż w pierwszej połowie XX wieku, jest dla Kozery czymś naturalnym.

– Ukończyłem liceum plastyczne, w którym mieliśmy świetną bibliotekę. Spędzałem tam bardzo dużo czasu. Każdą przerwę zajmowało mi kartkowanie broszur. Zamiast na ASP trafiłem najpierw na wydział historii sztuki. Tam studentów zalewa mnogość obrazów. Już po studiach pracowałem w galerii sztuki, gdzie non



ARCHIWUM ARTYSTY

Grzegorz Kozera, *Oddźwięki 5*, kolaż na papierze, 2022

stop przychodziły zaproszenia, katalogi, które ostatecznie lądowały na śmietniku. Ja chciałem je zachować. Kolaż wydał mi się wtedy naturalną próbą uporania się z nadmiarem bodźców, ale i ocalenia tego, w czego napisanie, namalowanie czy wydrukowanie włożono przecież wiele starania – opowiada Grzegorz Kozera.

Okazało się, że kolaż jest świetnym sposobem na komunikowanie talentu i wrażliwości. Gdy w 2013 roku po raz pierwszy zobaczyłem jego prace na wystawie *Parasol w prosektorium* w warszawskim Salonie Akademii, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z jednym z największych erudytów polskiej sztuki, artystą, który nie deklaruje czułości wobec świata – on po prostu otacza nią dawny świat.

Myśleć malarsko

Niewielka pracownia Kozery na warszawskiej Pradze to zaledwie jeden pokój. Mieści się w nim biurko, kilka krzeseł. O ścianę opierają się obrazy.



ARCHIWUM ARTYSTY

Grzegorz Kozera, *Oddźwięki 1*, kolaż na papierze, 2022

– Przede wszystkim jestem malarzem – mówi. Jego obraz wyróżniono w konkursie Bielska Jesień 2015, a kilka innych znajduje się w muzealnych kolekcjach.

– Najważniejsze to myśleć malarsko, niezależnie od tego, co robimy. Tak mówi profesor Leon Tarasewicz i ja się z nim zgadzam. Maluję dużo, ale gdy już nasycę się farbą i brawurą gestów, mam możliwość wyciszyć się i wykonywać chirurgicznie precyzyjne cięcia – mówi Kozera. Tak rodzi się kolaż.

Kolaż to dla niego żywioł, czasem niebezpieczny. Żeby tworzyć, trzeba zbierać, gromadzić, a to niemal uzależniający nawyk.

– Czasem trzeba go w sobie poskramiać. Bronię się przed maniackalnym zbieractwem. To jest żywioł, który naprawdę łatwo może wymknąć się spod kontroli. Dziś zachowuję głównie to, co się stara do mnie przemówić – tłumaczy. W tym tkwi siła prac Kozery: – Nic w tym trudnego, by pójść do antykwariatu, znaleźć piękną rycinę i stworzyć z niej piękny kolaż. Spróbuj za to wziąć gazetkę z supermarketu albo ulotkę reklamową i stworzyć z niej coś wartościowego. To jest właśnie sztuka. Dla mnie esencją kolażu jest uszlachetnianie zwykłych obrazów, myślę o tym trochę jak Guillaume Apollinaire o malarstwie – Kozera przypomina tu sławne zdanie poety: „Można malować fajką, kartą do gry, a nawet g... można malować”.

Józef Czapski i Ameryka Południowa

Z chaosu nieprzystających do siebie obiektów Kozera tworzy nowy świat. Jest w tym i humor dadaistów, i fantazja surrealistów – nie bez powodu artysta powołuje się na Apollinaire’a, ojca samego terminu „surrealizm”. Wreszcie jest w tym też współczesny duch upcyklingu, w którym zamiast wyrzucać zbędne przedmioty, nadajemy im nową wartość. A przede wszystkim jest wrażliwość, umiejętność wypatrywania drobnostek, które umykają nam w zalewie obrazów i informacji. Skrupulatność nie ogranicza się jedynie do pracy z materiałem. Równie wyrafinowana jest praca intelektualna, która napędza działanie artysty. Najlepszym tego dowodem jest projekt, którym Kozera zajmował się przez kilka ostatnich lat, gdy trafił na trop zaginionego w Ameryce Południowej malarskiego notatnika Józefa Czapskiego.

– Już w liceum „chorowałem” na kapistów. Potem ta fascynacja nieco osłabła, ale miłość do Czapskiego przetrwała próbę czasu. Jest jak postać z filmu. Brał udział w bitwie pod Monte Cassino, toczył boje o sprawy sztuki, dbał o przyjaciół, wklął się w miłość tak intensywnie jak nikt inny – opowiada Kozera. Ta fascynacja Czapskim mogła się urzeczywistnić w działaniu. – Z listów Czapskiego do Ludwika Heringa dowiedziałem się o jego wyprawie do Ameryki Południowej, podczas której zgubił notatnik. To była historia podana mi do wykorzystania. Miałem szczęście. W 2019 roku wyjechałem do Ameryki Południowej dzięki stypendium „Młoda Polska”. To było spełnienie moich marzeń. Dostałem pieniądze, żeby symbolicznie zrekonstruować szkicownik Czapskiego. Pojechałem jego śladami do Brazylii, Urugwaju i Argentyny, chociaż nie pojechałem do Wenezueli, bo tam już trwała wojna domowa. Stworzyłem cykl kolaży, miałem

wystawę, wydałem katalog – tłumaczy spokojnym głosem, zawieszając niepewność na końcu zdania. – Myślałem, że dostałeś ten katalog – bardziej stwierdza, niż pyta. Niestety paczka od artysty utknęła gdzieś w pandemicznym chaosie.

– Ale to nie szkodzi – Kozera wyciąga czasopismo, w którym opisał to, co przeżył, i to, co odkrył. Podczas pobytu udało mu się ustalić, w której galerii w Rio de Janeiro Czapski prezentował swoje prace. Udało mu się stworzyć własny portret malarza, którego za życia nie ceniono, a dziś to właśnie po jego twórczość sięgają artyści, i pisarze. Gdy rozmawiamy o czasie spędzonym w Ameryce Południowej, Kozera mówi: – Czulem, że to było bardzo doniosłe. Na tyle doniosłe, że trudno ten epizod porzucić, ale wiem, że muszę zająć się czymś nowym.

Nowe wyłania się z chaosu

Ze stosów wcześniej wyselekcjonowanych karteczek i ścinek wyfruwają te, które „krzyczą do mnie”, jak mówi Kozera.

– Wycinam i układam. Po niektóre obrazki sięgam odruchowo. Po prostu czuję, że będą tu pasować. Potem odchodzę, daję sobie czas, żeby coś się stało. Przede wszystkim z czasem nauczyłem się, żeby umieć dać się zaskoczyć, nie kontrolować wszystkiego – tłumaczy.

Plakat tegorocznego 27. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena to właśnie jedno z takich zdarzeń. Najpierw pojawiła się kaczką, za nią przyszła historia. Ptak skubie nutki, dziobem przypominającym nieco ustnik instrumentów dętych wyżera dźwięki. Jej nóżki... no cóż, nie są jak u zwykłej kaczuszki. Spierają się o nie internauci. Pod plakatem wywiązała się ożywiona dyskusja. Jedna z czytelniczek zasugerowała nawet, że to nie kaczką, a... no właśnie, nie wiadomo, może gęś.

Najważniejsze jest to, że chyba nikt dotąd [może tylko Jakub Julian Ziółkowski – przyp. red.] tak odważnie nie potraktował plakatu Festiwalu Beethovenowskiego. Dotąd artyści skupiali się na przedstawieniu mistrza, nawiązaniach do jego muzyki, biografii lub choćby nazwiska.

– Ja poszukałem czegoś w pierwszej części nazwy festiwalu. Mamy Wielkanoc, a więc radość z nowego życia. Dla mnie to był silny impuls. Rok temu obchodziliśmy dziesięciolecie śmierci Wisławy Szymborskiej. Przy tej okazji przypomniał mi się jej wiersz *Allegro ma non troppo* – mówi Grzegorz.

Oto jego fragment:

*Jesteś piękne! – mówię życiu –
Bujniej już nie można było.
Bardziej żabio i słowiczo,
Bardziej mrówczo i nasiennie.*

– Ten zachwyt życiem opisany przez Szymborską dał mi impuls – wyjaśnia Kozera. Z zachwyty nad nowym życiem, nieprzerwanym cyklem odradzania się natury, z inspiracji twórczością poetki noblistki powstaje dzieło szarada, list miłosny do świata. **BM**



JESTEŚ NA MIEJSCU



Słuchaj nas i oglądaj:

dwójka.polskieradio.pl

Facebook i YouTube: Dwójka - Program 2 Polskiego Radia

Najlepsze strony muzyki

(w prenumeracie)

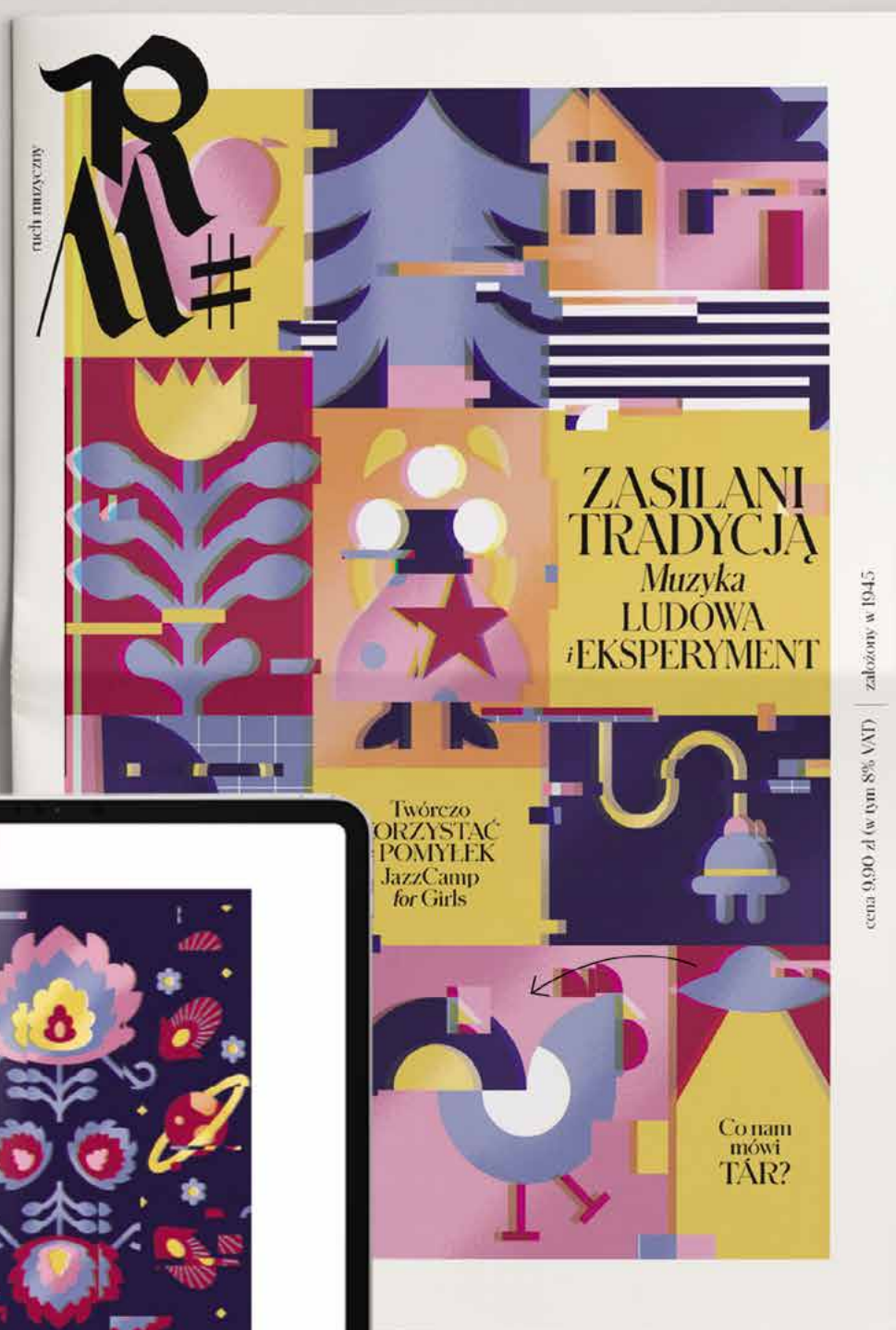
E-wydania

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



Filip Lech: Kiedy po raz pierwszy zetknąłeś się z muzyką, w której eksperyment łączył się z tradycją?

Remigiusz Mazur-Hanaj: W połowie lat osiemdziesiątych słuchałem muzyki eklektycznej, flirtującej z rockiem, psychodelią, jazzem, minimalizmem i awangardą. W wielu tych nagraniach wpływy folku czy tradycji etnicznych były widoczne, ale nie miałem tego pełnej świadomości, a właściwie nie wydawało mi się to istotne. Słyszałem je,



Druk

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



Wolę niższe tony i cieplejszą barwę

– Każda fraza musi mieć kształt, każde zdanie muzyczne dokądś dąży i gdzieś znajduje rozwiązanie. Tego nauczyłem się od moich mistrzów –

mówi kłarnecista **Andrzej Ciepliński**,
wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

EW A CIEPLIŃSKA/ANDRZEJCIEPLIŃSKI.COM



1.
Zadebiutuje na Wielkanocnym Festiwalu, grając partię kłarnetową w *Sekstecie* Krzysztofa Pendereckiego. – Zawsze chciałem tu wystąpić, cieszę się, że to się ziści – mówi Andrzej Ciepliński. Ukończył Akademię Muzyczną im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie kształcił się pod kierunkiem Arkadiusza Adamskiego i otrzymał medal Primus Inter Pares. Studiował też u François Bendy w Hochschule für Musik w Bazylei. Obecnie sam uczy gry na kłarnecie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Oprócz tego intensywnie rozwija działalność koncertową. Pod koniec ubiegłego roku ukazała się wydana przez DUX płyta zatytułowana *IRRBERGE*, którą nagrał z pianistą Tymoteuszem Biesem. Płytę otwiera *Preludium* na kłarnet solo Krzysztofa Pendereckiego, a kończą ją *Trzy miniatury* na kłarnet i fortepian, młodzieńczy utwór Pendereckiego z roku 1956. Pomiędzy utworami słynnego polskiego kompozytora, które tworzą klamrę programową, znajdują się sonaty Claude'a Debussy'ego, Francisca Poulenca i Mieczysława Weinberga. Sam opracował kłarnetową transkrypcję *Sonaty skrzypcowej* Debussy'ego.

2.
Ciepliński nie ukrywa, że Krzysztof Penderecki to kompozytor szczególnie mu bliski. – Śmierć profesora w marcu 2020 roku bardzo mnie dotknęła, czułem się jego wychowankiem – przyznaje. Brał udział w Letniej Akademii Muzyki w Lusławicach, gdzie pracował pod kierunkiem muzyków z Filharmonii Berlińskiej. Zaproszenie do Lusławic zawdzięczał temu, że profesor wypatrzył go kiedyś na Konkursie Muzyki Współczesnej w Radziejowicach („powiedział, żeby tego kłarnecistę wziąć”). W 2015 roku Ciepliński wziął udział w pierwszej trasie koncertowej Orkiestry Santander i grał wtedy pod batutą Krzysztofa Pendereckiego. – Gdy więc profesor odszedł, chciałem coś dla niego zorganizować. Dzięki pomocy Adama Balasa, dyrektora Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, udało mi się zebrać bardzo dobry zespół w składzie Janusz Wawrowski, Katarzyna Budnik, Marcin Zdunik, Tomasz Bińkowski i Szymon Nehring. Zagraliśmy wtedy w Lusławicach *Sekstet*, *Kwartet* na trio smyczkowe i kłarnet, a solo wykonałem *Preludium*. Ta muzyka zabrzmiała tam pierwszy raz po śmierci profesora – wspomina Andrzej Ciepliński, który w swoim

repertuarze ma również *Koncert* na klarnet i orkiestrę (pierwotnie, w 1983 roku napisany na altówkę i orkiestrę) Pendereckiego. W dorobku kompozytora istnieje jeszcze drugi koncert w wersji na klarnet – *Koncert fletowy* z 1992 roku, ale Andrzej Ciepliński preferuje transkrypcję *Koncertu altówkowego*. – Bliżej mi do altówki i wiolonczeli, niższych tonów i cieplejszej barwy – tłumaczy.

3.

Wnuk Juliusza Pietrachowicza, puzonisty Filharmonii Narodowej, muzykę ma we krwi. Jest zachwycony barwą klarnetu, na którym gra od siódmego roku życia. Cieszy go też różnorodność repertuaru na ten instrument, chociaż chciałby go jeszcze rozbudować, stąd myśl o transkrypcji któregoś z koncertów skrzypcowych Krzysztofa Pendereckiego. – Mam misję, aby klarnet jako instrument solowy częściej gościł w krajowych filharmoniach. Lubię grać, więc będę do tego dążył – obiecuje.

W styczniu tego roku grał Mozarta w Filharmonii Szczecińskiej. Zaskoczył słuchaczy, ponieważ zamiast wykonać tak bardzo lubiany *Koncert klarnetowy A-dur KV 622* na zwyczajowym klarnecie w stroju A, zagrał utwór na klarnecie basetowym. Na taki właśnie instrument napisał swój koncert Mozart z myślą o znakomitym wiedeńskim klawierzysty Antonie Stadlerze (dla tego muzyka Mozart napisał też piękny *Kwintet A-dur* na smyczki i klarnet). Stadler grał na wyjątkowym instrumencie, który nie dotrwał do naszych czasów, zachowały się jednak rysunki – okazuje się, że był to instrument nieco dłuższy, lekko zakrzywiony u końca i posiadał więcej kłap, dzięki czemu można było wydobywać na nim niższe dźwięki, do „c” małego włącznie. Zaczęły więc powstawać współczesne egzemplarze tego instrumentu zrekonstruowane na podstawie zachowanej dokumentacji. Na klarnecie basetowym gra Eric Hoepfich, klawierzysta Orkiestry XVIII Wieku. Andrzej Ciepliński jest od pewnego czasu właścicielem takiego instrumentu i chciał jego dźwięk zaprezentować polskiej publiczności: – To jest całkowicie inny świat brzmienia; trudne pasáže, zawsze łamane w wykonaniach na klarnet A, tutaj brzmią naturalnie i wspaniale, a sam koncert nabiera zupełnie innej głębi – zachwyca się artysta.

4.

W 1778 roku młody Mozart napisał do ojca list, w którym podziwiał utwory sceniczne Georga Antona Benda, który komponował dzieła

operowe dla dwojga wykonawców – Mozart słuchał *Ariadny na Naxos* i *Medei*. Benda, starszy o ponad 30 lat od Wolfganga Amadeusza, był Niemcem, kapelmistrzem dworskim w Gocie. W późniejszych latach próbował szczęścia w Hamburgu, Wiedniu i Paryżu, wrócił jednak do Gothy, gdzie zmarł w 1795 roku, kilka lat po Mozarcie. Georg Anton miał równie utalentowanego brata Franza Benda, kompozytora i skrzypka, który przez ponad 50 lat pozostawał na służbie Fryderyka Wielkiego na jego królewskim dworze w Berlinie, gdzie zdarzało mu się akompaniować władcy rozmówianemu w grze na flecie.

Andrzej Ciepliński wspomina o rodzinie Bendów, ponieważ przez cztery lata uczył się w Bazylei u znakomitego klawierzysty François Benda, potomka obu XVIII-wiecznych kompozytorów, który wykładał w tamtejszej Hochschule für Musik. Ciepliński ukończył tam drugie studia magisterskie.

– To jest pierwszy taki profesor, który osiągał cel, tłumacząc mi muzykę. Pokazywał mi na fortepianie wszystkie harmonie i mawiał: „Mój drogi Andrzeju, masz dwie opcje. Ten akord rozwiązuje się tak, a ten tak, możesz więc narrację poprowadzić na dwa sposoby”. Ciepliński mówi, że przez te cztery lata wspólnej pracy Benda nauczył go myślenia harmonicznego. – To był wspaniały wstęp do kameralistyki, do zrozumienia wartości estetycznej, jaką niesie ze sobą harmonia w utworach kameralnych. Uczył mnie też, że każda fraza musi mieć kształt, do czegoś dążyć, gdzieś się rozwiązać. I chociaż nie pracowaliśmy nad konkretnymi zagadnieniami technicznymi, miałem poczucie, że rozwijam się także pod względem warsztatowym – opowiada Andrzej Ciepliński, który teraz ten sam sposób myślenia stara się zaszczepić studentom Uniwersytetu Chopina.

Anna S. Dębowska

Środa, 29 marca, Filharmonia Narodowa: **Apollon Musagète**

Quartet (Paweł Zalejski – skrzypce, Bartosz Zachłód – skrzypce, Piotr Szumił – altówka, Piotr Skweres – wiolonczela), **Andrzej Ciepliński** – klarnet, **Manuel Escauriaza Martinez-Peñuela** – waltornia, **Leticia Moreno** – skrzypce, **Sarah McElravy** – altówka, **Claudio Bohórquez** – wiolonczela, **Łukasz Krupiński** – fortepian

W programie: Krzysztof Penderecki, III Kwartet smyczkowy „Kartki z nienapisanego dziennika”, IV Kwartet smyczkowy, Sekstet na klarnet, róg, trio smyczkowe i fortepian

Apollon Musagète Quartet



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

TVP
KULTURA

Kultura *unos*i
od 18 *lat*

Tymoteusz Bies – od Chopina i Szymanowskiego, przez Bacha, po kameralistykę

– Nie mam problemu z łączeniem sprzecznych zjawisk –

z pianistą **Tymoteuszem Biesem** rozmawia Agnieszka Nowok-Zych.

Agnieszka Nowok-Zych: Jestem pewnie już setną osobą, która przeprowadza z tobą wywiad na fali popularności filmu *Chleb i sól* Damiana Kocura.

Dziennikarze w gruncie rzeczy zadają podobne pytania... Nie jesteś już tym zmęczony?

Tymoteusz Bies: – Szczerze? Trochę jestem. Zawsze wydawało mi się, że taka „pseudocelebrycka” robota jest bardzo przyjemna i łatwa, tymczasem okazuje się, że jest zupełnie odwrotnie. Konfrontowanie opinii jest bardzo budujące i poszerza horyzonty, jednak tak duża ilość rozmów nie zawsze odbywa się z korzyścią dla samego spotkania. Udzielanie wywiadów jest ciekawym doświadczeniem, ale szczerze mówiąc, obciąża głowę bardziej niż koncentracja przed koncertem i w jego trakcie. Podczas recitalu cel jest jasny, następuje akcja i rozprężenie, tymczasem od dwóch miesięcy od swojego mózgu wymagam nieustannej aktywności.

Złapałeś się na tym, że na te same pytania udzielasz innych odpowiedzi?

– Właśnie nie! Zawsze mówię to samo, już trochę czuję się, jakbym kłamał. Tak naprawdę z każdym kolejnym wywiadem okazuje się, że jestem coraz bardziej ugruntowany w tym, co powiedziałem wcześniej.

Jakiego pytania w kontekście filmu jeszcze nikt ci nie zadał, a uważasz, że warto byłoby na nie odpowiedzieć?

– Rzadko rozwijam wątek, a z kolei dla mnie bardzo ciekawym, jest przygotowanie do roli w zakresie gry na fortepianie. W pewnym sensie to rozumiem, bo to

bardziej kwestia branżowa, więc może mało interesująca dla statystycznego odbiorcy kina.

Świetnie, opowiedz o tym.

– Poza jedną sceną wszystkie ukazują ćwiczenia, improwizacje, improwizowaną lekcję – sytuacje, gdy gra jest bardziej codzienna, a nie performatywna. Najwięcej uwagi poświęciłem temu, by zaprezentować grę w sposób sugestywny i czytelny, a jednocześnie jak najbardziej realistyczny dla widza. Gdybyśmy przedstawili przygotowanie pianisty w formie jeden do jednego, obawiam się, że odbiorca mógłby być zdezorientowany. W scenie, gdy występuję przed publicznością, musiałem się na przykład nieco pohamować, tak samo, jak nie mogłem grać koncertowo na pianinie w bloku, bo wiałoby to fałszem. Musieliśmy pozwolić sobie na dużą dozę niedoskonałości, również w zakresie nagrania – mieliśmy zaledwie trzy mikroporty. Ważne było zakorzenienie muzyki klasycznej w codzienności i to było dla mnie dużym, ale ekscytującym wyzwaniem.

W filmie wykonujecie z twoim bratem Jackiem Biesem muzykę Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego. Czym był podyktowany wasz wybór?

– Zaczynając od Szymanowskiego – to był akurat czysty przypadek. Scena, w której pojawia się *Szeherazada* z *Masek*, nie była zawarta w scenariuszu. Mam ten utwór w repertuarze od pięciu lat, z kolei Jacek przygotowywał go na egzamin, dlatego zrobiłem mu improwizowaną lekcję. W pewnym momencie zaczęliśmy grać *Szeherazadę* na dwie ręce, co zauważył Damian Kocur. Na bazie obserwacji na

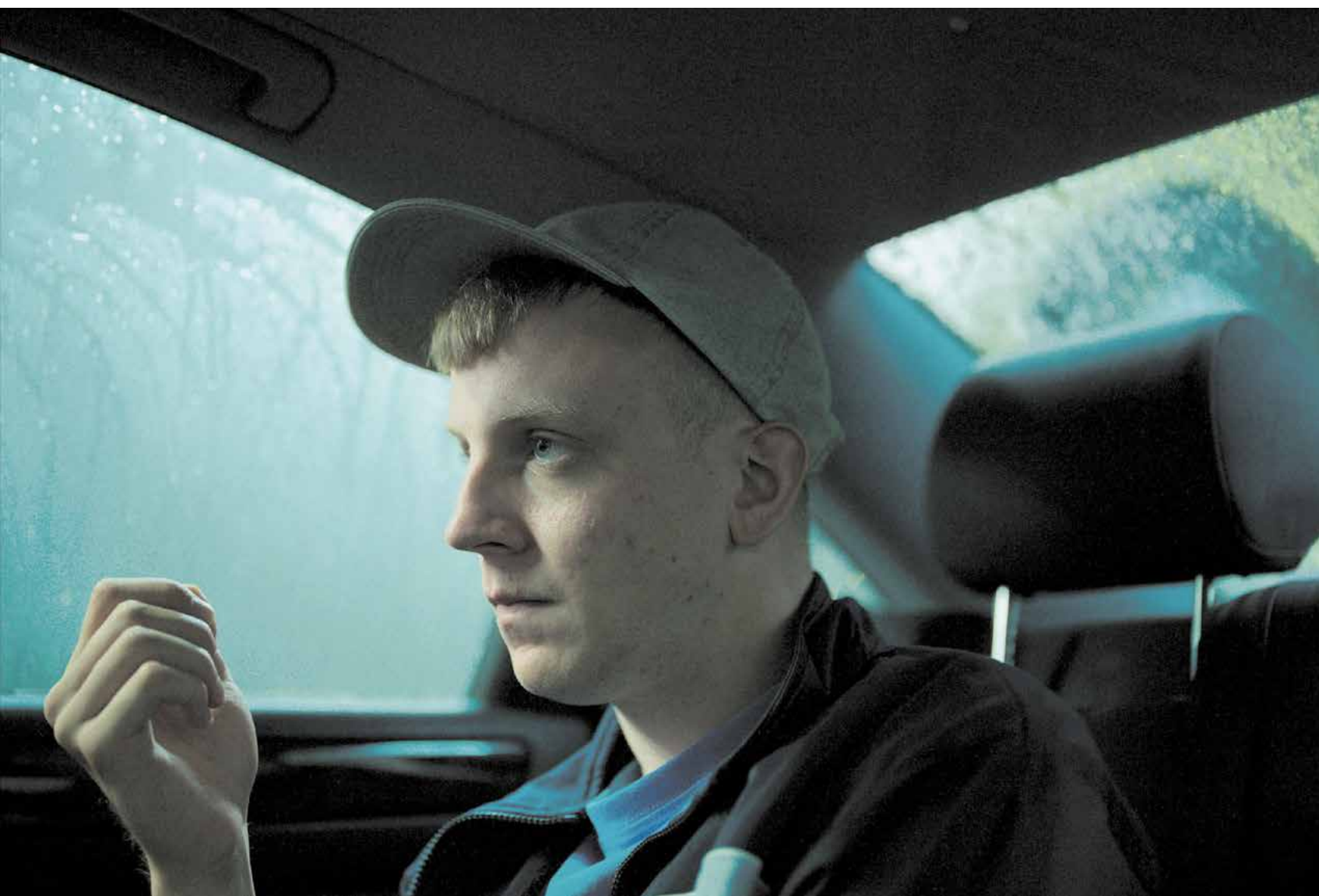
planie postanowił zrobić z tego scenę. Doborowi utworów poświęciliśmy zresztą najwięcej czasu. Wiadomo było, że muzyki musi być dużo, bo wiąże się ona nierozzerwalnie z historią i charakterem bohatera, a do tego stanowi rodzaj kontrastu wobec miejsca akcji i środowiska, w którym się porusza. Chopin jest bardzo uniwersalny: polski odbiorca i polski wykonawca od razu Chopina rozumie w sposób podświadomy i intuicyjny. Nie wiem, czy inna muzyka, na przykład Franza Schuberta, choć doskonała, budziłaby taki sam rezonans. Pianista klasyczny w Polsce od razu kojarzy się z Chopinem, co pozwoliło nam stworzyć wiarygodny portret bohatera. Damian bardzo chciał wykorzystać *Balladę g-moll* op. 23, ale oponowałem, bo za bardzo kojarzy się z *Pianistą* Romana Polańskiego. W *Chlebie i soli* takim dziełem-mottem stał się *Nokturn c-moll* op. 48 nr 1, który pięknie wpłótł się w narrację dzięki anegdocie o Ivo Pogorelicu.

Gdy mówiłeś o muzyce Szymanowskiego, przypomniał mi się nasz ostatni wywiad podczas I Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Karola Szymanowskiego. Byłeś wtedy w czerwonym dresie...

– Boże drogi... [śmiech]

Czy zdarzyło ci się kiedyś usłyszeć, że wykładowcy akademickiemu nie wypada prezentować się w dresach i zajmować hip-hopem?

– Widzę to tak: stanowisko akademickie wymaga pewnej reprezentacji intelektualnej. To dla mnie wielka nobilitacja, że mogę być w gronie pedagogów katowickiej



KINO ŚWIAT

Tymoteusz Bies w filmie Damiana Kocura *Chleb i sól*, 2022

Akademii Muzycznej. Cały czas rozwijam się w różnych zakresach, by reprezentować wysoki poziom. Staram się być maksymalnie profesjonalny, pracować ze studentami najlepiej, jak umiem, ale nie czuję presji, by swoją „akademickość” przekładać na inne aspekty życia, bo to po prostu moja praca i tyle. Nie spotkałem się z żadnymi negatywnymi komentarzami poza jakimiś uszczypliwościami czy też żartami, kiedy przyjdę do pracy w tym dresie...

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że nie widzisz wspólnych cech między klasyką a hip-hopem, ale pociągają cię antytezy. Dlaczego zatem hip-hop, skoro można znaleźć wiele gatunków stojących w antytezie do muzyki poważnej? Czy ta fascynacja pochodzi jeszcze z czasów i środowiska, w których wzrastałeś?

– Faktycznie, pociągają mnie antytezy, ale to nie jest tak, że zajmuję się muzyką klasyczną

i w wyniku wewnętrznego imperatywu poszukuję dla równowagi czegoś zupełnie odmiennego. Nie mam problemu z łączeniem sprzecznych zjawisk. Wybór hip-hopu był intuicyjny. Od dziecka słucham bardzo wielu gatunków. Wychowałem się na muzyce zespołów Pink Floyd, The Doors czy Paktofonika. Gdy jako nastolatek zacząłem słuchać muzyki w sposób świadomy, hip-hop w Polsce dopiero kielkował, nie był mainstreamowy jak dziś. To, co w hip-hopie pociąga mnie najbardziej, to jakiś rodzaj prawdy, która jest absolutnie wyeksponowana, wręcz naga. W oldskulowej formie rapowej wiarygodność była najistotniejszym punktem zaczepienia. Wartością utworu było to, czy raper jest *true*. Muzyka klasyczna posiłkuje się skomplikowanymi figurami, wysublimowaną estetyką i wyrafinowanymi zabiegami formalnymi – by ją poznać, musisz dokonać pewnej dekonstrukcji. To ekscytująca praca intelektualno-emocjonalna, ale w hip-hopie doskonały jest ten brak upiększania,

naddatków, dodatkowych tropów. Wszystko leży na stole, a taka sytuacja artystyczna bardzo mnie interesuje.

Zaczęliśmy od filmu, przeszliśmy do muzyki, ale tak naprawdę w każdej z tych materii wchodzi się w rolę. Czy jako koncertujący pianista na scenie czujesz się również aktorem?

– Jak najbardziej. To są bardzo pokrewne dziedziny, zwłaszcza w zakresie przygotowania do roli, gdy poznajesz charakter bohatera. W muzyce poznaję charakterologię utworu: kompozytora, daną estetykę, stylistykę dzieła. To tak naprawdę wejście w „cudze buty”, a jednocześnie w efekcie końcowym – próba powiedzenia czegoś bardzo osobistego. W aktorstwie jest dokładnie tak samo. Sama sytuacja koncertowa jest również jakąś umową między wykonawcą a odbiorcą; sala koncertowa ze swoim anturazem to też rodzaj teatru. Pomijam takie oczywiste

porównania, że nie zawsze gram utwory, które lubię, i muszę trochę poudawać, że mi się podobają... [śmiech]

Do wielu utworów masz jednak bardzo emocjonalny stosunek. W ostatnim czasie szczególne miejsce w twoim repertuarze zajmują *Wariacje Goldbergskie* Johanna Sebastiana Bacha. Gdy spotkaliśmy się w NOSPR przed twoim recitalem mistrzowskim, byłeś naprawdę poruszony.

– Do tej pory to był chyba mój najważniejszy recital. To jest najbardziej niesamowite dzieło, z jakim miałem do tej pory do czynienia. Sam proces uczenia się *Wariacji* był niezwykle długi, nieporównywalnie dłuższy niż w wypadku jakiegokolwiek innego utworu w mojej dotychczasowej karierze. Zawsze bardzo szybko uczyłem się nowych utworów, ale *Wariacje* wymagają bardzo dużego wkładu pracy intelektualnej i kondycyjnej. Zacząłem nad nimi pracować w momencie mojego chyba najpoważniejszego kryzysu artystycznego – były one czymś w rodzaju terapii. Pomagały wyciszyć myśli, wygasić pewne negatywne zjawiska. Przez rok grałem właściwie tylko Bacha, odwołałem wszystkie recitale chopinowskie... *Wariacje* zagrałem na dyplomie licencjackim, ale wtedy jeszcze bez powtórek, a przecież ich różnicowanie ma duży wpływ na budowanie formy. W 2018 roku nagrywałem *Wariacje* w Sacile, ale miałem wówczas blisko 40 stopni gorączki – jak się domyślasz, materiał nie nadawał się do wydania... Dwa tygodnie temu zakończyłem jednak ich nagranie dla firmy DUX, które realizowałem w katowickim NOSPR. Płyta powinna ukazać się jesienią. Termin recitalu mistrzowskiego, na którym wykonałem *Wariacje*, też był zresztą czterokrotnie przekładany...

Warto było czekać – sala była pełna.

– Chyba nigdy nie czułem się tak dziwnie po całym koncercie. Ten utwór zawsze wzbudza we mnie tyle sprzecznych emocji, szalenie trudno mi się po nim pozbierać. Porażało mnie to, że nie wiedziałem kompletnie, jak nad tym utworem pracować, bo jego retoryka jest niewiarygodnie zespolona z tym, co czuję. Traktuję go niezwykle osobiście. Bez wątplenia *Wariacje* stanowią ważny element nie tylko mojej historii artystycznej, ale też – a może przede wszystkim – prywatnej. Zresztą to chyba słyhać. Grałem w Filharmonii Narodowej recital z muzyką

polską, nazajutrz w jednej z recenzji nie było ani słowa o samym koncercie, napisano natomiast o bisie, a zagrałem... arie i pierwszą wariację z *Goldbergowskich*.

Przez udział – lub rezygnację z udziału – w konkursach imienia Szymanowskiego i Chopina jesteś kojarzony przede wszystkim z interpretacją ich twórczości. Czy na etapie, na którym jesteś obecnie, ci kompozytorzy dalej są ci bliscy czy jednak czujesz potrzebę zgłębiania innych muzycznych wymiarów?

– Z Szymanowskim historia jest prosta. W czasie edukacji grałem niewiele jego utworów, natomiast w czasie przygotowań do konkursu odkryłem *Maski* i mazurki... To był potężny strzał, w głowie otworzyły mi się nowe przestrzenie. Zakochałem się w tej muzyce i tak zostało do dzisiaj. Język muzyczny Szymanowskiego jest dla mnie z jednej strony wymagający intelektualnie i bardzo abstrakcyjny, a z drugiej ekstremalnie naturalny w tym sensie, że nie muszę długo zastanawiać się, jak powinienem grać – wykonywanie tej muzyki przychodzi mi z dużą łatwością. Z Chopinem jest inaczej. Decyzję o wycofaniu się z konkursu podjąłem absolutnie świadomie z dwóch powodów. Miałem wówczas bardzo dużo projektów, w tym ciekawe prawykonania i plan filmowy. Stałem przed wyborem: rzucić wszystko i zająć się tylko Chopinem albo rzucić Chopina i zająć się wszystkim innym. To drugie wyjście wydało mi się ciekawsze. Poza tym mój związek z tą muzyką jest trudny. Bardzo ją lubię, ale na poziomie osobistym. Granie Chopina w Polsce, co mówi zresztą wiele osób, obarczone jest wielkim ryzykiem: powstało tyle literatury na ten temat, istnieją ugruntowane tradycje wykonawcze. Bardzo trudno mi się mierzyć z tym na poziomie pewnego dopasowania i odpowiedzialności. Chopin toksycznie wniknął w naszą tożsamość, więc trudno „świeżo” spojrzeć na jego muzykę, a dla mnie „świeżość” w muzyce jest czymś absolutnie nadrzędnym. Nie potrafię zaprezentować jej w taki sposób, więc staram się tego nie robić, mając świadomość, że nie daję publiczności siebie w stu procentach.

Świeże spojrzenie na pewno zaprezentujesz podczas Festiwalu Beethovenowskiego, gdzie zagrasz recital kameralny. Jak czujesz się jako

kameralista i jak „słyszysz” repertuar, który wówczas wykonasz?

– Zawsze starałem się dużo grać kameralnie. W dzieciństwie najczęściej w duecie fortepianowym, ale to nie to samo, bo najważniejszy jest kontakt z innymi instrumentami, które uwrażliwiają na barwę. Podczas Festiwalu Beethovenowskiego zagram ze skrzypaczką Dalią Kuznecovaitė. Współpracujemy już po raz trzeci. Program, który zagramy, częściowo wykonywaliśmy już w rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja na Kwirynale w Rzymie, z tą różnicą, że zamiast *I Sonaty* Krzysztofa Pendereckiego graliśmy *Da Camerę* Grażyny Bacewicz. Bardzo ciekawym odkryciem była dla mnie wówczas muzyka litewskiego kompozytora Faustasa Latėnasa, który zmarł na covid w pierwszym rzucie pandemii. Zajmował się głównie sztuką performatywną, dużo działał w teatrze, a rodzaj performance’u stanowił ważny aspekt jego działalności twórczej.

Wracamy do aktorstwa?

– Trochę tak. Być może nie jest to muzyka, którą chciałbym grać do końca życia, ale epizodycznie stanowi dla mnie bardzo ożywczą przestrzeń, w którą można się zagłębić i z niej zaczerpnąć. Uważam, że program koncertu jest świetnie zaplanowany, utwory są względem siebie znakomicie wyważone energetycznie.

Chleb i sól za tobą, *Wariacje* za tobą... Co zatem przed tobą?

– Na pewno odłożę *Wariacje*, ale w okolicach jesieni na pewno chciałbym do nich wrócić w związku z premierą wspomnianej płyty. Z najświeższych pomysłów – bardzo chciałbym nauczyć się *Koncertu fortepianowego* Witolda Lutosławskiego. Uwielbiam jego muzykę, jest absolutnie genialna, a ten koncert zyskał wśród pianistów jakąś dziwną złą sławę...

Czas go odczarować?

– Trzeba spojrzeć na niego świeżym okiem... To chyba moje największe marzenie na najbliższy czas. Szalenie chciałbym go zagrać. **BM**

Tymoteusz Bies – pianista, kompozytor, producent muzyczny i aktor, rocznik 1995. Urodził się i mieszka w Mikołowie pod Katowicami.

Czwartek, 30 marca, Filharmonia Narodowa w Warszawie

VIVA!

CALY
TEN
ŚWIAT!



ELLE

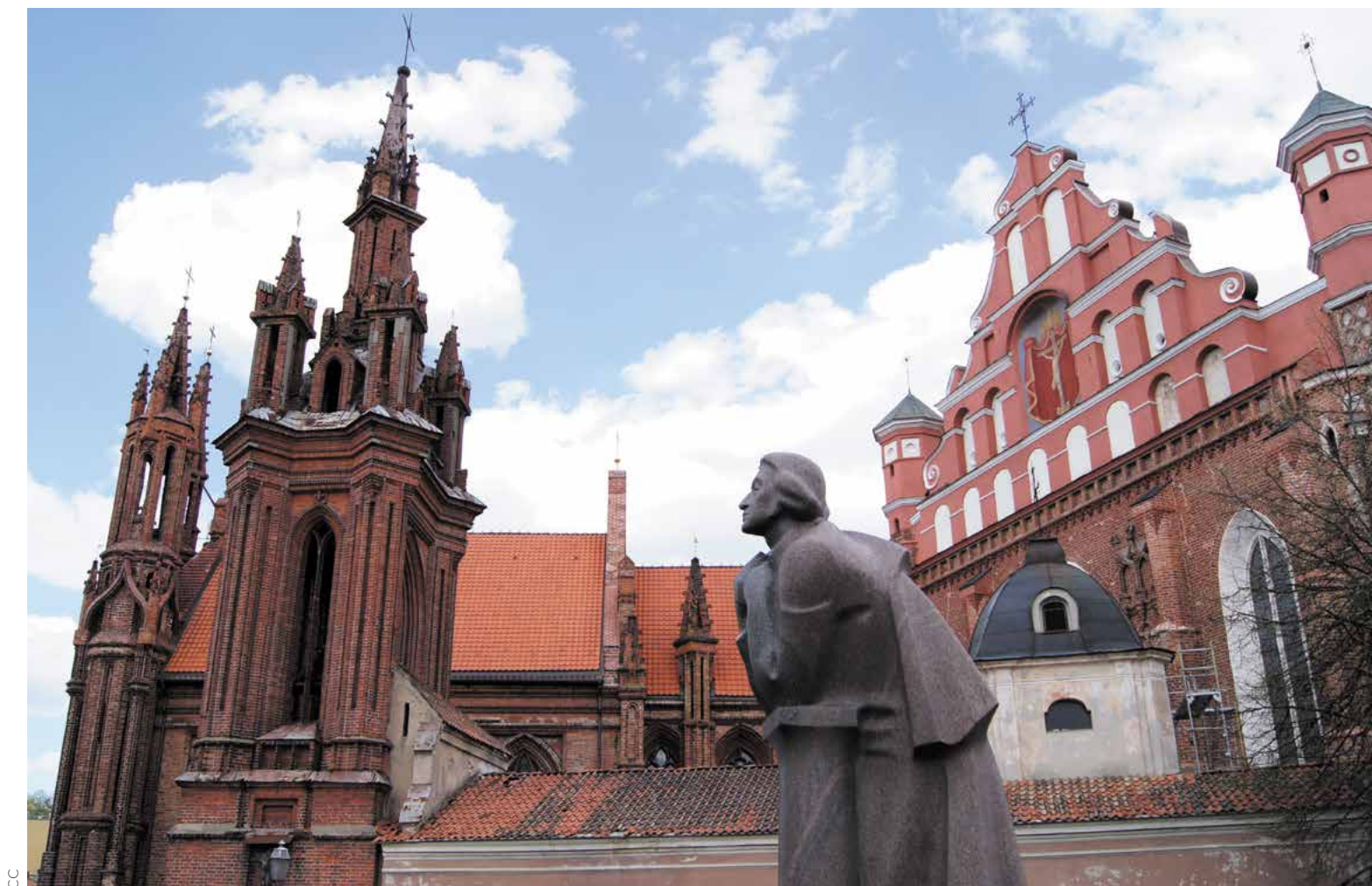
moda w świecie kultury
kultura w świecie mody



Wilno i skarby architektury

700 lat temu erygowano litewską stolicę. Miasto słynące z historii i urody jest do dziś inspiracją dla architektów.

Andrzej Giza



Wykonany przez Gediminasa Jakūbonisa pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie, w tle kościół św. Anny i kościół Bernardynów

1. Historia Wilna jest ściśle powiązana z burzliwymi dziejami Wielkiego Księstwa Litewskiego. Pierwsze wzmianki o mieście pochodzą z korespondencji pomiędzy papieżem Janem XXII a wielkim księciem Giedyminem z 1323 roku. XIV wiek w jego dziejach naznaczony był najazdami Krzyżaków. Następnie, dzięki ustanowieniu przez Jagiellę Wilna stolicą województwa wileńskiego, w XV i XVI wieku ośrodek zaczął się prężnie rozwijać, aż do pożaru w 1610 roku, który strawił część miasta. W 1655 roku Rosjanie wymordowali kilkadziesiąt tysięcy mieszkańców Wilna, a blisko dwieście lat później całkowicie je zaanektowali. W latach 1922–1945 Wilno znajdowało się w granicach II Rzeczypospolitej, następnie przyłączone zostało do ZSRR wraz z Litewską Socjalistyczną Republiką Radziecką. W 1990 roku ostatecznie proklamowano niepodległą Republikę Litewską.

2. Na szczególne miejsce w gronie średniowiecznych zabytków litewskiej stolicy zajmuje Ostra Brama. Jest to południowa część zachowanych do naszych czasów fragmentów fortyfikacji miejskich datowanych na początek XVI wieku. W jej kompleksie od strony ul. Ostrobramskiej znajduje się wzniesiona w pierwszej połowie XIX wieku klasycystyczna kaplica z obrazem Matki Boskiej Miłosierdzia. Obraz, na który nałożono złożoną szatę, w słoneczne dni rozbłyskuje

rozmaitymi barwami, o czym rozprawiał w inwokacji do *Pana Tadeusza* Adam Mickiewicz.

Na przełomie XV i XVI wieku wzniesiona została w Wilnie jedna z najpiękniejszych europejskich świątyń – kościół św. Anny. Obiekt utrzymany w stylu późnego gotyku gdańskiego został ufundowany przez Aleksandra Jagiellończyka. Podczas wyprawy Napoleona Bonapartego na Moskwę cesarza Francuzów tak bardzo zachwycił czar tej świątyni, że rozważał przeniesienie jej do Paryża.

W okresie renesansu w Wilnie powstaje szereg budowli o charakterze publicznym. Ich budowniczymi byli architekci kierowani tu z Krakowa przez dwór Jagiellonów. W tym okresie miasto pięknieje i staje się kosmopolitycznym ośrodkiem, w którym działają europejscy artyści. Wilno, słynące z tolerancji religijnej, chętnie zamieszkiwane było m.in. przez społeczność żydowską, która prowadziła w mieście jedną z najbardziej uznanych szkół talmudycznych.

Od 1579 roku w Wilnie działał też ufundowany przez Stefana Batorego Uniwersytet Wileński, którego prestiż i ranga w Rzeczypospolitej Obojga Narodów porównywalna była jedynie z Uniwersytetem Jagiellońskim. Na przestrzeni wieków uczelnia



Katedra wileńska

ta wykształciła polskich wieszczów Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, noblistę Czesława Miłosza i wybitnych działaczy społecznych.

3. W Europie Środkowo-Wschodniej Wilno stanowi ceniony przez historyków sztuki ośrodek sakralnej architektury barokowej. Na miano najbardziej uznanego budowniczego tego okresu, zaliczanego do twórców tzw. szkoły wileńskiej, zasługuje Jan Krzysztof Glaubitz. Tym, co wyróżniało barokowe obiekty wileńskich mistrzów, były smukłe i strzeliste wieże świątyń oraz fantazyjnie opracowane framugi drzwi i okien. Znakomitym przykładem takiej budowli jest kościół św. Katarzyny.

Na miano najważniejszego wileńskiego architekta epoki klasycyzmu bezspornie zasługuje Wawrzyniec Gucewicz, autor przebudowy katedry wileńskiej i połączenia jej z wczesnobarokową kaplicą św. Kazimierza, której fundatorem był Zygmunt III Waza. Wzorem jej założenia była kaplica Zygmuntowska na Wawelu. Nieopodal katedry znajduje się miejski rynek, a na jego płycie – wileński ratusz. To unikatowe miejsce do dziś zachowało swój średniowieczny kształt, zaś fasada ratusza klasycystyczny kostium zawdzięcza Gucewiczowi.

4. Wraz z gwałtownym rozwojem prasy na początku XIX wieku wśród przedstawicieli inteligencji wileńskiej, przede wszystkim studentów, rosła krytyka ideałów epoki oświecenia, a rodziły się hasła walki



Gotycki kościół św. Anny

o nowy ład społeczny i porządek polityczny. W Wilnie w tajnych towarzystwach rodził się polski romantyzm, którego ambasadorem zostanie Adam Mickiewicz. Z miastem przez wiele lat związany był Stanisław Moniuszko, którego opera *Halka* miała tu premierę w 1848 roku. Miasto wielokrotnie odwiedzał Henryk Wieniawski. Pierwsza szkoła muzyczna powstała w Wilnie w 1867 roku.

Na początku XX wieku z miastem związał się Mikalojus Konstantinas Čiurlionis uchodzący za pomnikową postać kultury litewskiej. Artysta, uznawany za narodowego wieszcza, był nie tylko wybitnym kompozytorem, ale także światowej klasy grafikiem i malarzem, którego twórczość zawieszona była pomiędzy symbolizmem a intuicjonizmem.

Szukając w pięknym Wilnie atmosfery i ducha romantyzmu, wystarczy przejść się słynną ulicą Zamkową, wśród której budynków odnaleźć można oryginalne średniowieczne fasady. Litewska stolica w 2009 roku piastowała honory Europejskiej Stolicy Kultury.

Więcej o 700-leciu Wilna i wydarzeniach zaplanowanych w roku 2023 na 700vilnius.lt. **BM**

Dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, w latach 1997–2003 związany z Biurem Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury.



Ratusz projektu Wawrzyńca Gucewicza



Ostra Brama w Wilnie

elixir

RESTAURANT BY DOM WÓDKI

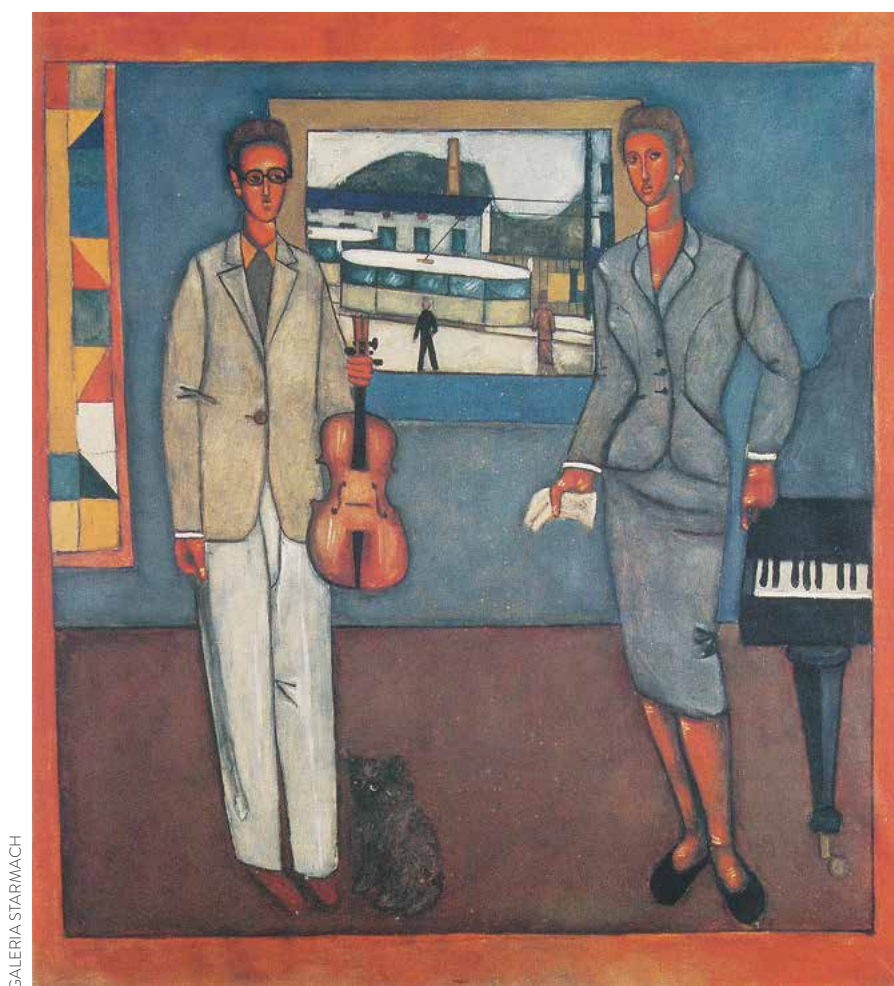
domwodki.pl/elixir

„W sztuce tkwi siła, która może uszczęśliwić człowieka...”

Stulecie Jerzego Nowosielskiego

Łączył sztukę figuratywną i abstrakcyjną, czerpiąc przy tym inspiracje z malarstwa ikon. Dziś to postać pomnikowa w historii sztuki drugiej połowy XX wieku, światowej sławy malarz. W tym roku przypada setna rocznica urodzin Jerzego Nowosielskiego.

Andrzej Giza



Jerzy Nowosielski, *Portret podwójny*, 1956, olej, płótno, 150 × 140 cm

1.

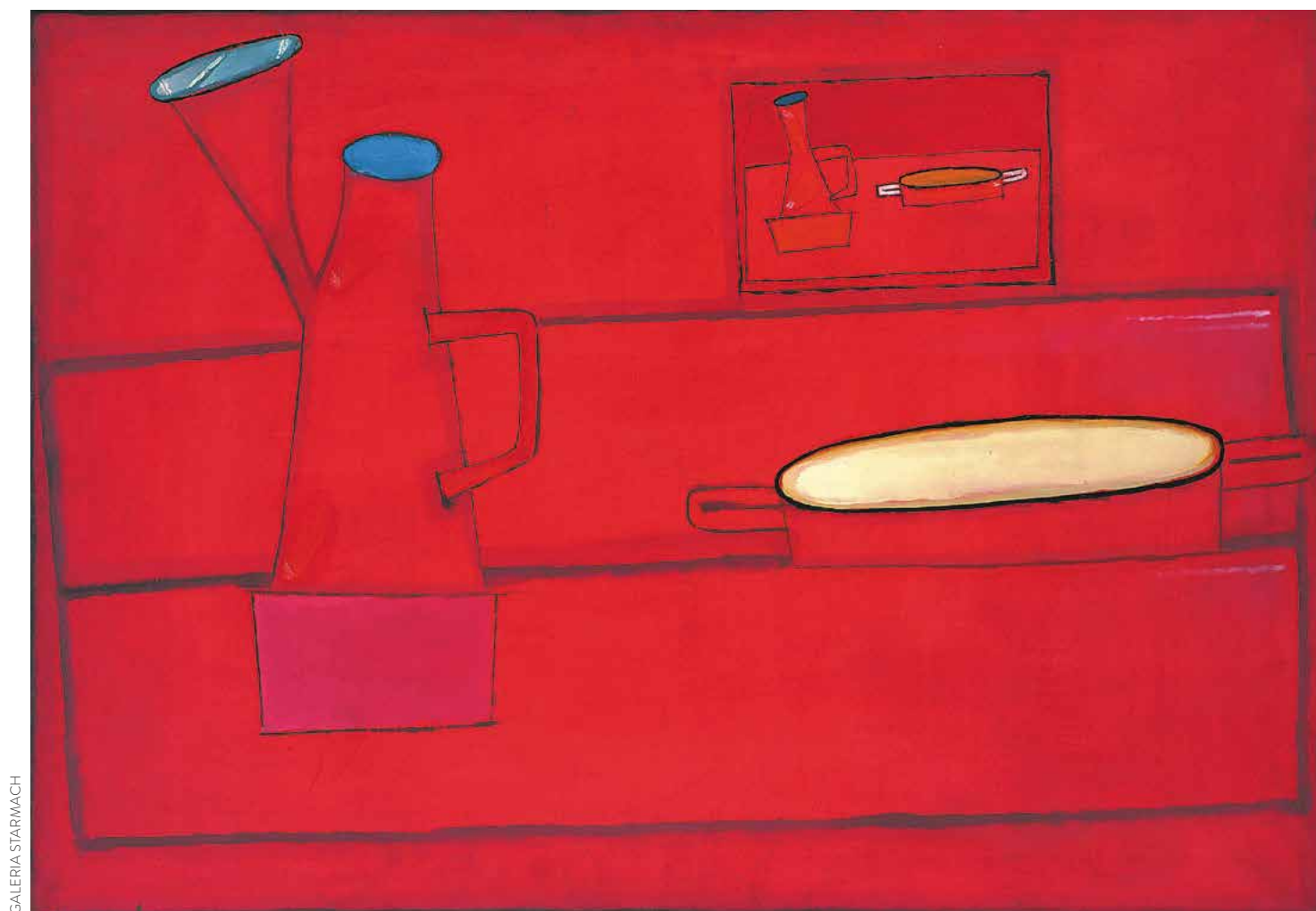
Jerzego Nowosielskiego (1923–2011) pamiętać należy jako twórcę związanego z Krakowem, którego zainteresowania artystyczne łączyły się z filozofią i teologią. Ochrzczony w kościele greckokatolickim, wychował się w rodzinie polsko-ukraińskiej. I choć w domu wpajano mu tradycje prawosławne, posłano go do męskiego Gimnazjum Ojców Pijarów. Ojciec artysty zaszczerpił w nim zainteresowanie muzyką, zabierając go na koncerty do filharmonii i opery. Ogromne wrażenie na całe życie wywarły na artyście muzyczne oprawy liturgii w krakowskiej cerkwi greckokatolickiej. „To była cerkiew unicka – wspominał – z tym, że chodzili do niej również prawosławni, studenci ukraińscy z Wołynia, bardzo wykształceni muzycznie, tak że tam zawsze śpiewały znakomite zespoły wokalne. Przychodzili także Polacy, którzy chcieli się po prostu wyśpiewać (...), na przykład śpiewacy operowi. Cała partytura była rozpisana na głosy, brali je do ręki i śpiewali. To była znakomita placówka muzyczna Krakowa. (...) Żaden chór kościelny nie mógł z nimi konkurować. Od razu wyczułem, że jest to wielka sztuka. Właściwie to wychowałem się duchowo na tym chórze cerkiewnym”.

2.

Miłość do malarstwa wykształcił w młodym Nowosielskim przyjaciel ojca, architekt Władysław Jachimowicz. Ten zamordowany w obozie na Majdanku warszawski projektant i miłośnik sztuki na kilka lat przed wojną rozbudził w młodym mężczyźnie zainteresowanie malarstwem nowoczesnym. „Pamiętam pewne popołudnie, gdy po jednej z rozmów z Jachimowiczem przeszedłem do drugiego pokoju i wtedy nagle wszystkie moje uprzednie wrażenia wyniesione z oglądania obrazów van Gogha i Utrilla odżyły we mnie



Jerzy Nowosielski, *Wiolonczelista*, 1959, olej, płótno, 161 × 126 cm



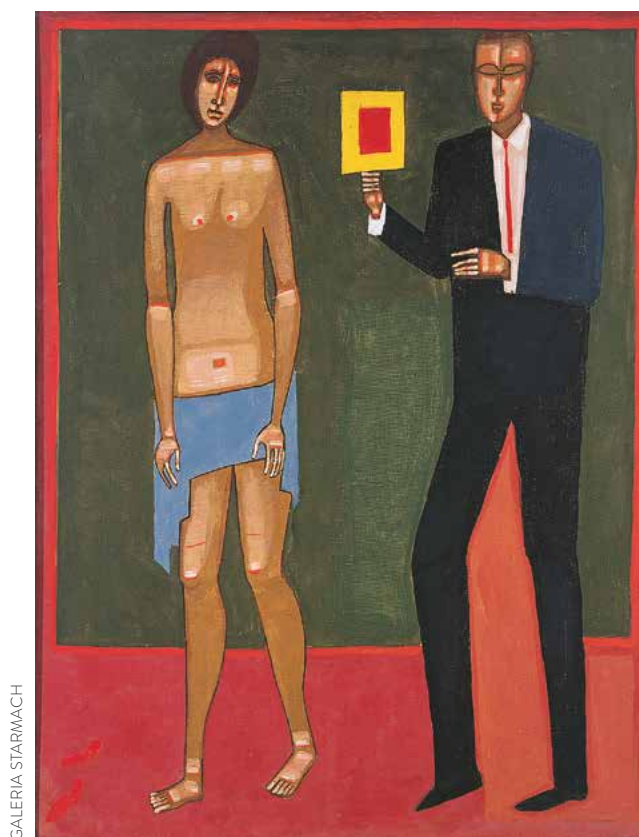
GALERIA STARMACH

Jerzy Nowosielski, *Martwa natura*, 1958, olej, płótno, 70 × 100 cm

w jakiś jedyny, niepowtarzalny sposób. Po prostu otworzyły mi się oczy na sztukę. To tak, jakbym nie ucząc się, zaczął nagle mówić jakimś nieznanym mi językiem. (...) Zobaczyłem obrazy i zapragnąłem zostać malarzem” – wspominał artysta.

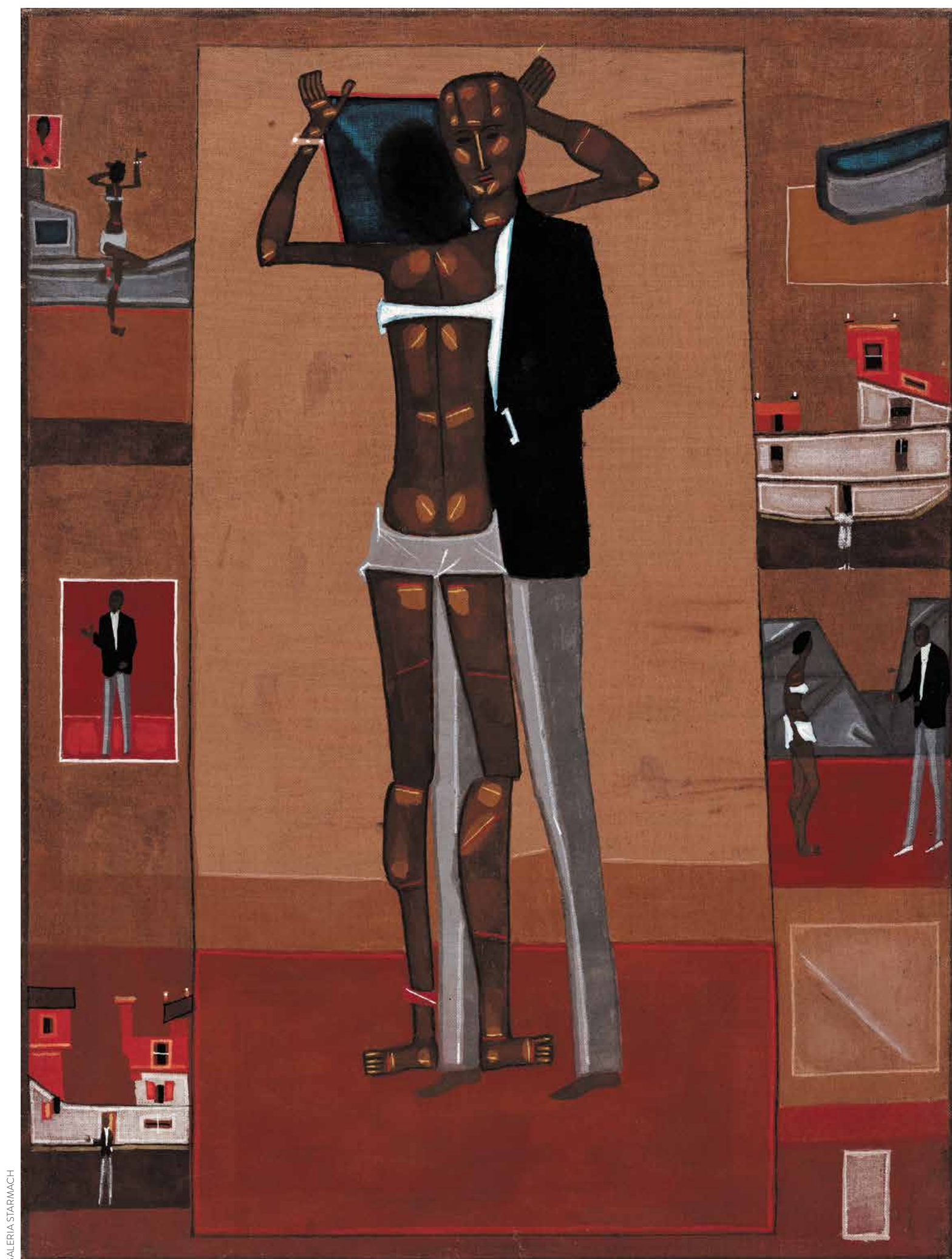
3.

W Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie studiował u prof. Eugeniusza Eibischa, czołowego polskiego kolorysty, którego obrazy – dzięki szybkiemu nakładaniu farb na płótno i zacieraniu pędzlem konturów przedstawienia – przypominają magiczne, barwne mgły. Ale to nie Eibisch w pierwszym okresie twórczości malarza wywarł na nim największe wrażenie, ale Tadeusz Brzozowski, którego twórczość zaliczamy do nurtu abstrakcjonizmu niegeometrycznego. Będąc asystentem Tadeusza Kantora, Nowosielski miał stały kontakt z Brzozowskim, który blisko współpracował z twórcą teatru Cricot 2. W 1948 roku na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie wystawił pracę w stylu abstrakcyjnym. Dwa lata później wraz z żoną Zofią przeprowadził się do Łodzi, gdzie pracował jako kierownik artystyczny Państwowej Dyrekcji Teatrów Lalek. W Łodzi starał się wspierać psychicznie i materialnie Władysława Strzemińskiego, zwalczanego programowo przez komunistyczne władze.



GALERIA STARMACH

Jerzy Nowosielski, *Próba narzeczeństwa*, 1963, olej, płótno, 80 × 60 cm



GALERIA STARMACH

Jerzy Nowosielski, *Tajemnica narzeczonych*, 1962, tempera, płótno, 59,5 × 44,5 cm

GALERIA STARMACH

Jerzy Nowosielski, *Sobotni wypoczynek*, 1962, tempera, płótno, 100 × 65 cm

GALERIA STARMACH

Jerzy Nowosielski, *Monografia nieznanego*, 1971, olej, płótno, 100 × 80 cm

4.

W okresie socrealizmu Nowosielski skierował zainteresowania twórcze w stronę produkcji scenografii teatralnych oraz sztuki sakralnej. W 1951 roku dostał propozycję współpracy przy dekoracji cerkwi w Gródku, a następnie stworzył pierwszą samodzielną polichromię dla cerkwi w Kętrzynie, w której probostwo otrzymał uznany teolog prawosławny i poeta, ks. Jerzy Klinger. To on rozbudził w artyście zainteresowanie filozofią i teologią.

W 1954 roku Muzeum Narodowe zakupiło jego pierwszy obraz. Zorganizowana rok później pierwsza indywidualna wystawa zaowocowała następnymi – Nowosielski reprezentował Polskę na Biennale w Wenecji w 1956 roku oraz trzy lata później na Biennale w São Paulo. Pokazy te ustabilizowały pozycję artysty na rynku sztuki.

Po 12 latach spędzonych w Łodzi Nowosielski wraz z żoną wrócił do Krakowa. Czas spędzony poza rodzinnym miastem znalazł dokumentację w cyklu prac *Pejzaż łódzki*. W Krakowie Nowosielski rozpoczął pracę w Akademii Sztuk Pięknych, z którą związał się aż do 1993 roku, prowadząc autorską pracownię na Wydziale Malarstwa. Był uzależniony od kontaktu z młodymi adeptami sztuki, którzy traktowali go jak mistrza i mentora. „Od lat powtarzam swoim studentom: »Ostatnim twoim zmartwieniem ma być lęk o twoją indywidualność. Jeżeli Pan Bóg zechce, to będziesz indywidualnością. A jak nie, to chociażbyś na głowie stawał, będziesz powielał innych«. Indywidualność to coś niezależnego od naszych intencji, coś bardzo tajemniczego” – mówił w wywiadzie.

5.

W Krakowie był aktywnym członkiem Polskiej Akademii Umiejętności i II Grupy Krakowskiej (wcześniej także Grupy Młodych Plastyków). Bardzo ważną część jego życia stanowił czynny udział w uroczystościach krakowskiej cerkwi.

Począwszy od 1990 roku, nawiązał stałą współpracę z galerią Andrzeja i Teresy Starmachów, której efektem było założenie w 1996 roku Fundacji Nowosielskich wspierającej rozwój szeroko rozumianej sztuki współczesnej. W 70. urodziny artysta wyznał na łamach „Tygodnika Powszechnego”: „Czy dziś, z perspektywy 70 lat chciałbym coś zmienić w swojej sztuce? Nic – bo tak, jak nie umiałbym sobie wyobrazić innego wariantu mojego życia, tak samo w sztuce – myślę, że wszystko było jakoś potrzebne... Na pewno maluję dla paru osób, którym jest to potrzebne, i którym przysparza to pozytywnych przeżyć. W sztuce tkwi siła, która jest w stanie uszczęśliwić człowieka, w jakiś sposób go przemienić – ale to działa bardzo cichutko, bardzo cząstkowo, delikatnie. I tylko czasem wybucha jakimś olśnieniem, uszczęśliwieniem”.

Galeria Starmach, będąca jedną z najważniejszych polskich galerii sztuki, konsekwentnie i z rozmachem upowszechnia dziedzictwo urodzonego przed stu laty Jerzego Nowosielskiego.

Dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, kurator galerii plakatów Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

KLONNI



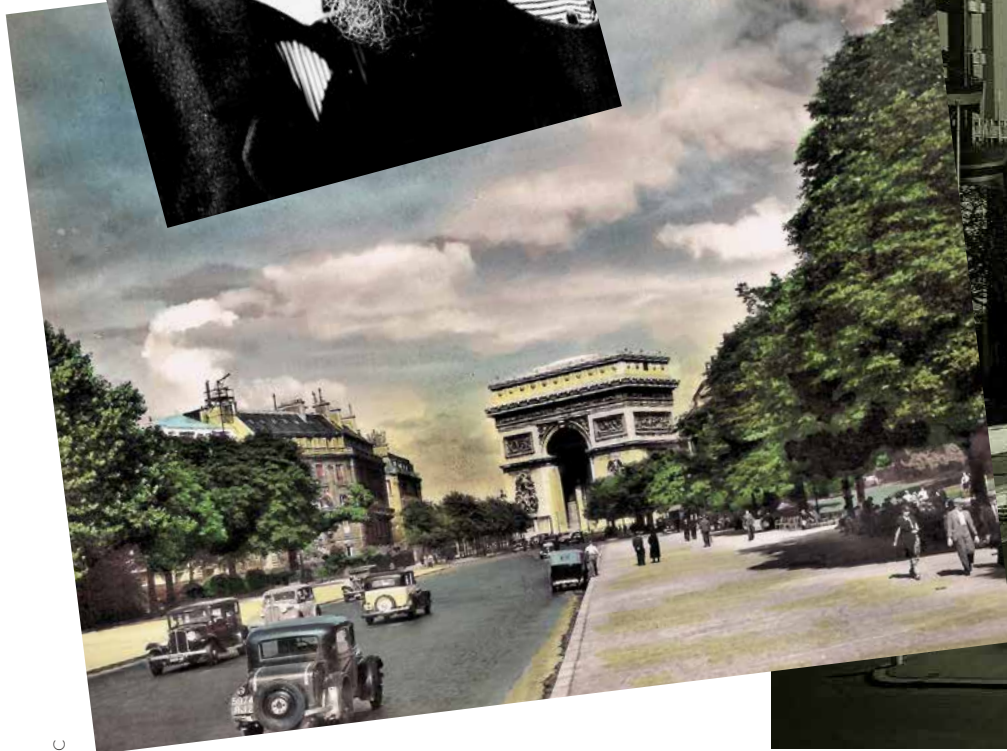
wyśmienita kuchnia i wino
w cieniu 200-letniego klonu

RESTAURACJA KLONN
JAZDÓW 1B, 00-467 WARSZAWA
KLONN.PL

ZAREZERWUJ STOLIK
RESTAURACJA@KLONN.PL
+48 22 100 63 63

Inspirujący *Sokrates* i

Erik Satie



Socrate Erika Satiego jest eksperymentem, a *Alexandre bis* Bohuslava Martinů to dzieło surrealistyczne. Oba tytuły są czymś absolutnie odrębnym od wszystkiego, co powstało w historii opery. **Łukasz Borowicz** zaprasza na kolejną odsłonę festiwalowego cyklu nieznanych oper.

Anna S. Dębowska: Co, oprócz francuskiego libretta, łączy ze sobą te dwie jednoaktowe opery?

Łukasz Borowicz: – Te dwa dzieła zestawiamy ze sobą na zasadzie kontrastu. W poprzednich latach, prezentując jednoaktowe opery – *Jeźdźców ku morzu* Ralpa Vaughana Williamsa i *Oberżę pod dzikiem* Gustava Holsta, *Sancta Susanna* Paula Hindemitha i *Savitri* Holsta – stworzyliśmy model dyptyku, dzieł powstałych w obrębie jednej epoki, zróżnicowanych pod względem dramaturgicznym, które jednak wzajemnie się dopełniają. Ich wspólna prezentacja

tworzy nowe konteksty, zarówno dla wykonawców w warstwie interpretacji, jak i dla publiczności w zakresie możliwości wieloznacznego odczytania. Muzyka Erika Satiego i Bohuslava Martinů znana jest w Polsce głównie z nagrań, rzadko pojawia się w programach koncertów. Po raz kolejny operowy cykl Wielkanocnego Festiwalu podejmuje wyzwanie usunięcia „białych plam” z naszego repertuaru.

A co je różni?

– Właściwie wszystko. *Socrate* Satiego to traktat filozoficzny nazwany przez autora „dramatem symfonicznym w trzech

pechowy *Aleksander*



Bohuslav Martinů

Widok od strony Palais de Chaillot na tereny ekspozycyjne Wystawy Światowej w 1937 roku

częściach na głos”. Teksty Platona przedstawiające sceny z życia Sokratesa stały się dla Satiego inspiracją do ukazania niuansów, kolorów, różnych odcieni barw języka francuskiego (Satie użył tłumaczenia Victora Cousina). *Socrate* jest eksperymentem – to jeden z pierwszych w muzyce XX wieku utworów, który z założenia był statyczny, nie dynamiczny. Muzyka towarzyszy słowu, wspiera je, ale praktycznie go nie interpretuje, samoistnie trwa wraz nim, pozostając jednocześnie w dystansie. Deklamacyjny charakter dzieła sytuuje je na granicy melodramu. Nie jest to opera, nie jest to oratorium, jest to utwór z pogranicza gatunków.

Z kolei jednoaktowa opera Bohuslava Martinů *Alexandre bis* to znakomita, pełna werwy komedia muzyczna, prezentująca rozwinięty w pełni styl charakterystyczny dla Martinů z francuskiego okresu jego życia. Szybkość akcji, sposób jej przedstawienia (celne libretto André Wurmsera) nasuwają skojarzenia z *commedia dell'arte* w nowoczesnym wydaniu.

Satie skomponował *Socrate* dla arystokratycznego salonu.

– Utwór zamówiła księżna de Polignac na potrzeby intelektualnej rozrywki jej kobiecego salonu. *Socrate* jest dziełem

składającym się z monologów oraz dialogów, ale sposób użycia *tessitury* pozwala na wykonanie *Socrate* przez jednego śpiewaka. W założeniu był to głos żeński, choć od samego zarania po utwór sięgali też tenorzy. Tak będzie i tym razem – zaproszenie Wielkanocnego Festiwalu przyjął znakomity śpiewak francuski Eric Huchet, słynący ze zdolności aktorsko-interpretacyjnych. Dzisiaj, kiedy gatunek *minimal music* święci triumfy popularności, kiedy nawykliśmy do narracji statycznej, *Socrate* zapewne nie będzie szokował, po prostu dotrze swoim skromnym pięknem do publiczności. Najważniejsza pozostanie warstwa tekstu i jego interpretacji.



Fragment dekoracji z fasady Théâtre des Champs-Élysées

Czy Socrate odzwierciedla upodobania epoki? To czasy art nouveau, oddania do użytku Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu, w którego architekturze i polichromii jest mnóstwo odwołań do antyku, zarazem pięć lat przed powstaniem dzieła Satiego odbyła się prapremiera *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, utworu diametralnie odmiennego.

– Utwory pisane na zamówienie zazwyczaj odpowiadają upodobaniom epoki. W tym wypadku mamy do czynienia z afirmacją ekstrawagancji arystokratki, ale czyż nie jest to jedno z jakże charakterystycznych oblicz „szalonego” Paryża pierwszych dwóch dekad XX wieku? Jeśli chodzi o Strawińskiego i wszystkich młodych kompozytorów wtedy tworzących, to Satie był dla nich wyrocznią, wieszczem. Jego wpływ na epokę wyraża się poprzez jego dzieła, ale najbardziej poprzez ich rezonans i recepcję. Co ciekawe, po latach *Socrate* stał się inspiracją dla Johna Cage’a, który stworzył własną wersję dzieła – na dwa fortepiany.

Socrate przedstawia trzy sceny z życia filozofa: pierwszą *Portrait de Socrate* (Portret Sokratesa) z tekstem wziętym z *Uczty*, drugą *Les Bords de l’Illyssus* (Nad Ilussem) z tekstem zaczerpniętym z *Fajdrosa* oraz trzecią *Mort de Socrate* (Śmierć Sokratesa) z tekstem z *Fedona*.

Jeśli chodzi o orkiestrację, to muzyka Satiego kojarzy się głównie z bogactwem i przepychem *Parady*, wszyscy znają też genialne instrumentacje *Gymnopédies* autorstwa przyjaciela autora Claude’a Debussy’ego. Tym razem Satie szokuje brzmieniem transparentnym, niejako „towarzyszącym”. Pojedyncza obsada grupy dętej, harfa, smyczki – być może to właśnie

brzmienie zapoczątkowało proces zmian i powstanie muzycznego neoklasycyzmu. Strawiński był tym utworem zachwycony, niedługo później powstała *Pulcinella*.

Alexandre bis to dzieło surrealistyczne?

– Zdecydowanie tak, ale oczywiste jest w nim również nawiązanie do *Così fan tutte* Mozarta. Temat wierności wystawionej na próbę przedstawiony jest z przymrużeniem oka i okazuje się idealny dla ulotnego, wirtuozowskiego i przekornego stylu Martinu. *Alexandre bis* jest jednym ze szczytowych osiągnięć neoklasycyzmu. Jest to muzyka z gruntu kosmopolityczna, brak w niej jakichkolwiek nawiązań do szkoły czeskiej. Co ważne, opera została skomponowana do tekstu francuskiego, jej czeska wersja powstała później w związku z premierą w ojczyźnie kompozytora. Utwór nie zrobił scenicznej kariery, przeszkodził w tym wybuch wojny. Premiera odbyła się w 1964 roku, już po śmierci kompozytora pięć lat wcześniej.

Czym muzycznie charakteryzuje się ta opera?

– To dzieło dialogowe, recytatywne. Martinu śmiało eksperymentuje z rytmiką, czasami stosuje zapis sugerujący jej dowolność. Fragmenty śpiewane przeplatają się z mówionymi. W języku muzycznym dominują elementy charakterystyczne dla „paryskiego” okresu twórczości tego kompozytora: synkopy, predylekcja do żywego, rozedrganego szesnastkowym pulsem brzmienia *tutti*, bogactwo kontrapunktów, nawiązania do rozszerzonej tonalności, bitonalności, harmoniki jazzowej. Centralną rolę w orkiestrze odgrywa fortepian, który jest podporą wielkich *tutti*, ale także często przewodzi narracji we

fragmentach o charakterze kameralnym. Tym bardziej cieszę się, że partię fortepianu wykona znakomity solista i kameralista Michał Francuz, który często współpracuje z Filharmonią Poznańską.

Stylistyka muzyki Satiego i Martinu jest bliska Orkiestrze Filharmonii Poznańskiej. W przeszłości wykonywaliśmy już dzieła Satiego (*Parade* oraz *Gymnopédies*), a także prezentowaliśmy symfonię Martinu.

Cykl nieznanych oper istnieje na festiwalu od kilkunastu lat, a nie pojawiło się w nim jeszcze dzieło żadnej kompozytorki. W ubiegłym roku przez angielskie festiwale muzyczne przeszła opera *Wreckers* Ethel Smyth. Anglicy przypomnieli sobie o istnieniu wybitnej kompozytorki z przełomu XIX i XX wieku. Smyth napisała też kilka jednoaktówek – może warto się im przyjrzeć?

– O *Wreckers* oczywiście słyszałem, z ciekawością przyjrę się jednoaktówkom Ethel Smyth. Obecnie zajmuję się nagraniem kompletu dzieł symfonicznych Grażyny Bacewicz, żałuję, że nie możemy w naszym cyklu oper nieznanych wykonać jej *Przygody króla Artura* – nagrałem to dzieło, pracując w Polskim Radiu, a więc nie jest to już opera nieznana w Polsce. Temat jest jak najbardziej otwarty, jestem pewien, że jakieś nieodkryte dzieło kompozytorki już na nas czeka. Przez minione 15 lat udało się zaprezentować kilkanaście nieznanych lub zapomnianych tytułów i wierzę, że to dopiero początek naszej festiwalowej misji. **BM**

Poniedziałek, 3 kwietnia, Filharmonia Narodowa

DER ELEFANT

The Whole World on Your Plate
SINCE 1990

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

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

Wieczorami natomiast rozbrzmiewa żywy jazz (m.in. na sprowadzonym na specjalne zamówienie fortepianie Steinwaya) ku 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 a 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.

Opera Wersalska i wynalazek baroku



MIRCO MAGLIOCCA

Wersalska inscenizacja opery *Platée* Jeana-Philippe'a Rameau

Zwiedzając pałac w Wersalu (*le château de Versailles*), łatwo przeoczyć znajdujący się w jednym z bocznych skrzydeł teatr operowy. Odrestaurowane 14 lat temu wnętrza Opery Królewskiej w Wersalu (*l'Opéra Royal de Versailles*) należą do najciekawszych przykładów późnobarokowej architektury teatralnej. Nie jest to jednak część muzeum, ale prężnie działająca instytucja kultury, która w zeszłym sezonie zaszokowała publiczność campową produkcją *Platée* Jeana-Philippe'a Rameau oraz zaprezentowała pierwszą współczesną inscenizację *La finta pazza* Francesca

Sacratiego. Opera Wersalska odważnie wprowadziła na rynek muzyczny tytuły mniej znanych oper i dziś bezspornie należy do najważniejszych instytucji muzycznych w Europie. Jest to nie tylko piękne miejsce o unikatowej akustyce, ale też dynamicznie działająca instytucja artystyczna, która co roku prezentuje na scenie ponad sto przedstawień operowych i koncertów.

Ujęcie historyczne

Teatr operowy przy pałacu królewskim w Wersalu rozpoczął działalność w 1770

roku. Miało to być centrum muzyki francuskiej, jednak już w 1789 roku, po wybuchu rewolucji, zostało zamknięte. Teatr Gabriel, zwany tak czasem od nazwiska architekta Jacques'a-Ange'a Gabriela, w XIX wieku pełnił różne funkcje, od sali bankietowej po miejsce zgromadzeń parlamentarnych; był też przebudowywany i restaurowany. W czasie II wojny światowej budynek legł w gruzach. Został z nich podniesiony w latach 50. XX wieku przez architekta André Japy'ego, który zaprojektował nowy teatr z żelazną kurtyną i nowoczesną mechaniką sceniczną.

Wspaniałe przedstawienia eksportowane na inne sceny, 60 płyt w katalogu fonograficznym. Opera Królewska w Wersalu świeci przykładem dla innych instytucji kultury we Francji i Europie.

Jacek Kornak



W XXI wieku teatr poddano kolejnej przebudowie, w której m.in. usunięto żelazną kurtynę, aby nawiązać stylistycznie do dawnej architektury. W 2009 roku w odrestaurowanym teatrze działalność zainaugurowała Opera Królewska w Wersalu.

Nowa opera i jej mit założycielski

Obecna opera w Wersalu powołuje się na ponad 250 lat historii oraz wspaniałe tradycje repertuarowe i wykonawcze związane z nazwą Opery Królewskiej. Dość młoda instytucja kultury w krótkim czasie

stworzyła pociągający mit założycielski sięgający czasów króla Ludwika XV. Chociaż obecnie wystrój teatru przypomina ten oryginalny z końca XVIII wieku, jest to oczywiście nostalgiczna projekcja. Fascynujące jednak, że w ciągu niewiele ponad dekady stworzono prężną instytucję kultury, która nie tylko konkuruje z innymi europejskimi ośrodkami muzycznymi, ale często także wyznacza trendy wykonawstwa muzyki barokowej.

Opera Królewska w Wersalu świeci przykładem dla innych instytucji kultury.

Od samego początku jej dyrektorem jest Laurent Brunner. To on stworzył linię programową i zbudował tożsamość tej sceny, która w ciągu kilkunastu lat istnienia stała się światowym centrum wykonawstwa muzyki barokowej. Prezentuje głównie dzieła z XVII i XVIII wieku, choć pojawiają się wyjątki od tej reguły. Występują tu najważniejsi interpretatorzy baroku, od Francuzów (William Christie, Hervé Niquet, Raphaël Pichon, Jean-Christophe Spinosi), po dyrygentów z całej Europy, takich jak Jordi Savall, Leonardo García Alarcón, sir John Eliot Gardiner czy Václav Luks. Spośród

śpiewaków, którzy regularnie się tutaj pojawiają, wystarczy wspomnieć choćby Cecilie Bartoli, Franca Fagiolo, a także Jakuba Józefa Orlińskiego.

Jak to działa

Od strony marketingu kulturalnego instytucja ta jest absolutnym fenomenem. Ważna jest spójność repertuaru. Jego trzon stanowią powstające tutaj produkcje mało znanych lub całkowicie zapomnianych francuskich oper barokowych. Istotne jest, że Opera Królewska współpracuje z wieloma scenami we Francji: spektakle z Wersalu trafiają do innych teatrów popularyzujących mało znane tytuły. Warto przywołać kilka z nich: w tym sezonie można tam zobaczyć *Armide* Jeana-Baptiste'a Lully'ego, operę-balet André Grétry'ego *La caravane du Caire* czy *Les Génies* mademoiselle Duval, jednej z nielicznych kompozytorek doby baroku. Niezależnie od tego na scenie pojawiają się

dzieła Monteverdiego, Cavallego, a czasem także Mozarta.

Kilka lat temu zainaugurowano w Wersalu festiwal wielkanocny, podczas którego wykonywane są utwory związane z Wielkim Postem i świętem Zmartwychwstania Pańskiego. W tym roku w Operze, a także w Kaplicy Królewskiej zabrzmiały: *Stabat Mater* Giovanniego Battisty Pergolesiego, *Leçons de Ténèbres* François Couperina i *Msza h-moll* Johanna Sebastiana Bacha. Przywołanie nazwisk dyrygentów uświadamia nam, że mamy do czynienia z wydarzeniem na najwyższym poziomie – John Eliot Gardiner, William Christie, Andrés Gabetta i Raphaël Pichon. Czas pokaże, czy wydarzenie zadomowi się na stałe na festiwalowej mapie Europy, ale już teraz można powiedzieć, że niewiele festiwali muzyki sakralnej może poszczycić się takimi wykonawcami.

60 płyt w cztery lata

Popularyzacja muzyki dawnej jest istotną częścią misji Opery Królewskiej w Wersalu. Aby dotrzeć do słuchaczy w różnych krajach, powołano do życia nową markę fonograficzną, która prezentuje nagrania z Wersalu. W ciągu zaledwie czterech lat wydano pod jej szyldem ponad 60 płyt, a Château de Versailles Spectacles w 2022 roku została uznana przez ICMA za markę fonograficzną roku. Wiele przedstawień jest również transmitowanych przez internet.

Jeszcze niedawno francuski barok był bardzo mało znany. Opera Królewska w Wersalu jest fenomenem, który ożywił zainteresowanie tą muzyką wśród publiczności, a także wśród artystów. Instytucja wniosła powiew świeżości w muzyczny establishment i udowodniła, że na tym rynku wciąż jest miejsce na zmiany. **BM**



DIDIER SAULNIER

Wnętrze Opery Królewskiej w Wersalu



ODWIEDŹ STAJNIE KUBICKIEGO W NOWEJ ODSŁONIE!



 **Kraków**

27. WIELKANOCNY FESTIWAL LUDWIGA VAN BEETHOVENA

WYDARZENIA KRAKOWSKIE

**Wystawa
Manuskryptów Muzycznych**

*Beethoven –
między Wschodem
a Zachodem*

**BIBLIOTEKA
JAGIELLOŃSKA**
24 marca–7 kwietnia
2023

Kurator wystawy
Michał Lewicki
Oprawa plastyczna
Michał Worgacz

Wystawa czynna
poniedziałek–piątek 10.00–17.00
sobota 10.00–14.00
Wielki Piątek (7.04) 10.00–14.00

Wstęp
bezpłatny

Aleja Mickiewicza 22 (wejście od ul. Oleandry)
Otwarcie wystawy: 24 marca, godz. 12.00

PROJEKT ZREALIZOWANY ZE ŚRODKÓW MIASTA KRAKOWA



Stowarzyszenie
Im. Ludwiga
van Beethovena

partnerzy



kolory



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Teatru



BEETHOVEN



Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

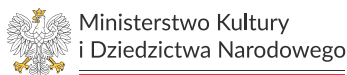




PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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



projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa



Filharmonia
Narodowa



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



dwójka
POLSKIE RADIO



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



Polski Komitet Olimpijski
Polish Olympic Committee



HEXELINE

FERRERO

CISOWIANKA



한국문화원
Korean Cultural Center



KLONNI

elixir
RESTAURANT BY DOM WÓDEK



VIVA!

ELLE

LAVIE



eventim

JCDecaux

ams

BEETHOVEN
MAGAZINE

fundacja arp