

jesień
2023

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
35

Festiwal Krzysztofa
Pendereckiego

ET
IN
A
RCA
DIA
EG
O

Warszawa
22–26 listopada
2023





ORLEN

Blisko kultury

Zapraszamy
na **Festiwal Krzysztofa Pendereckiego**



MECENAS
KULTURY



Filharmonia
Narodowa

Dyrektor artystyczny
Andrzej Boreyko

2023/2024

SEZON W PEŁNI



/ Filharmonia Narodowa



/ warsawphil



/ FilharmoniaNarodowa



OD WYDAWCY

Na urodziny Mistrza

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena nieprzerwanie od 2008 roku w formule pięcioletniej organizuje cykliczne Festiwale Krzysztofa Pendereckiego, upowszechniając dziedzictwo kompozytora *Polskiego Requiem*. W 2013 roku z okazji 80. urodzin Mistrza jedną z gwiazd wydarzenia była maestra Anne-Sophie Mutter, która po dziesięciu latach wraca na nasz festiwal, aby zaprezentować warszawskiej publiczności zadedykowany jej przez Krzysztofa Pendereckiego *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”*. Ogromnie się cieszę, że jubileuszowe koncerty wybrzmiały nie tylko na naszym festiwalu, ale także w większości najważniejszych instytucji muzycznych w kraju. Dziękuję wszystkim osobom zaangażowanym w te unikatowe przedsięwzięcia. Szczególnie miło mi podziękować współorganizatorom Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego – Filharmonii Narodowej, Filharmonii Krakowskiej, Teatrowi Wielkiemu – Operze Narodowej oraz Narodowemu Centrum Kultury.

Dr Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



OD REDAKCJI

Arkadie i spełnienia

W Lusławicach w pięknym zabytkowym zespole dworskim otoczonym niezwykle parkiem Krzysztof Penderecki odnalazł swoją arkadię, w muzyce zaś – spełnienie.

O lusławickiej arkadii pisze dla „Beethoven Magazine” historyk sztuki dr hab. Andrzej Laskowski.

W muzyce spełnieniem dla Profesora były takie dzieła jak *Jutrznia* – rarytas koncertowy, który zabrzmi w tym roku na festiwalu Eufonie. Były nim ukochane opery: *Diabły z Loudun*, *Raj utracony*, *Czarna maska* i *Ubu Rex*, a planował przecież kolejne, bo ludzki głos zawsze go pasjonował.

O niezwyklej genezie *Jutrzni* inspirowanej prawosławiem, jej sugestywnym języku muzycznym pisze dla Państwa Beata Bolesławska-Lewandowska, a o wspomnianych czterech operach – Jacek Marczyński. Wyzwania, jakie Penderecki rzucił skrzypaczce Anne-Sophie Mutter w kolejnych poświęconych jej utworach skrzypcowych, opisuje Maria Sławek.

Zapraszam też do lektury artykułu Łucji Siedlik – to rzut oka w głąb historii, opowieść o kształtowaniu się pozycji koncertmistrza orkiestry symfonicznej – i wywiadu Agnieszki Nowok-Zych z pianistą Markiem Szezerem, który zwierza się z fascynacji archiwalnymi nagraniami i muzyką wciąż za mało znanej Jadwigi Sarneckiej.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna
„Beethoven Magazine”



Wydawca: Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
ul. Sławkowska 14/7
31-014 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor
generalna:
Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy
i pomysłodawca:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna:
Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:
Witold Siemaszkiewicz

Korekta:
Barbara Skowrońska

Grafika na okładce:
Bartek Materka

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2023 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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

Gramy dla kultury

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



Thielemann dyrektorem Staatsoper w Berlinie

Christian Thielemann zastąpi Daniela Barenboima na stanowisku dyrektora muzycznego Staatsoper Unter den Linden w Berlinie. Stanowisko obejmie we wrześniu 2024 roku. Specjalista od dramatów muzycznych Richarda Wagnera odpowiadał wcześniej za poziom muzyczny Festiwalu w Bayreuth, przez wiele lat był także związany z Semperoper w Dreźnie – jest głównym dyrygentem Staatskapelle Dresden. Schorowany Daniel Barenboim ustąpił ze stanowiska w styczniu tego roku po ponad 30 latach kierowania berlińską sceną. We wrześniu 2022 roku oddał batutę Thielemannowi, rezygnując z poprowadzenia długo przygotowywanej premiery Wagnerowskiej tetralogii *Pierścień Nibelunga* w reżyserii Dmitrija Czerniakowa.

SF/MARCO BORRELLI/DEUTSCHE GRAMMOPHON



MARINALSOP.COM

Marin Alsop otworzyła sezon

Światowej sławy dyrygentka Marin Alsop zadyrygowała 13 października koncertem rozpoczynającym sezon artystyczny 2023/2024 Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w siedzibie zespołu w Katowicach. W ten sposób amerykańska artystka otworzyła swoją kadencję w podwójnej roli dyrektorki artystycznej i głównej dyrygentki NOSPR, którą objęła na zaproszenie i dzięki staraniom Ewy Bogusz-Moore, dyrektorki naczelnej i artystycznej tej instytucji. Kolejne wydarzenie pod batutą Alsop to koncertowe wykonanie *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego.

Halka w Madrycie

Halka Stanisława Moniuszki trafiła do Teatro Real. Jej koncertowe wykonanie pod batutą Łukasza Borowicza odbyło się na madryckiej scenie dwukrotnie: 9 i 11 listopada dzięki inicjatywie Instytutu Adama Mickiewicza. Obsada głównych partii była identyczna jak w Theater an der Wien w grudniu 2019 roku – tę wiedeńską premierę *Halki* reżyserował Mariusz Trelński. Rolę tytułową kreowała Corinne Winters, Janusza – Tomasz Konieczny, a niezapomnianym Jontkiem był Piotr Beczała.

Ewa Płonka w Warszawie

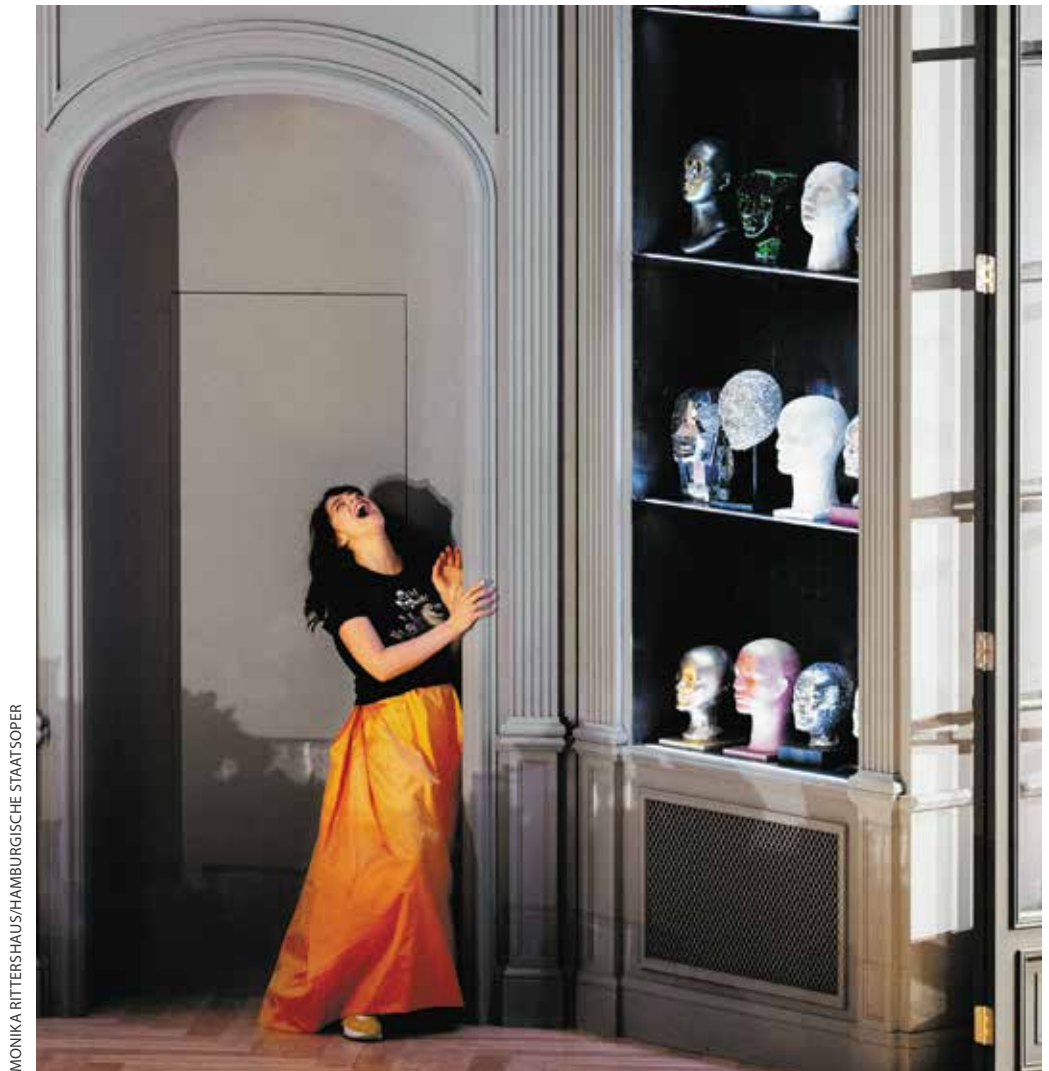
Polski sopran dramatyczny, o którym jest coraz głośniejsze na świecie, zadebiutuje w końcu w Warszawie. W grudniu tego roku i w lutym przyszłego roku wystąpi trzykrotnie w Operze Narodowej jako Aida w inscenizacji słynnej opery Giuseppe Verdiego. Ewa Płonka na światowych scenach pojawiła się w 2021 roku. Śpiewała m.in. na Festiwalu Arena di Verona (*Abigail* w *Nabucco*), w Royal Opera House w Londynie (*Wenus* w *Tannhäuserze*), mediolańskiej La Scali i Opernhaus Zürich (*Lady Makbet* w *Makbecie*). Ostatnio z powodzeniem wciela się w partię Turandot: kreowała ją w Teatro Real w Madrycie, a w przyszłym roku ma przed sobą występy w tej roli w Hamburgu, Berlinie (Deutsche Oper) i Waszyngtonie.



ARCHIWUM ARTYSTKI

Opera na ARTE

Telewizja ARTE na swojej stronie internetowej od sześciu sezonów artystycznych udostępnia bezpłatnie rejestracje filmowe najlepszych inscenizacji z europejskich teatrów operowych. Przedstawienia można oglądać z napisami w sześciu językach: po angielsku, niemiecku, włosku, francusku, hiszpańsku i polsku. Sezon 2023/2024 na ARTE Opera rozpoczęła inscenizacja *Salome* Richarda Straussa z Hamburgische Staatsoper – premiera w reżyserii Dmitrija Czerniakowa odbyła się 29 października tego roku pod batutą Kenta Nagano. Wybitną kreację w roli tytułowej stworzyła Litwinka Asmik Grigorian (sopran dramatyczny). ARTE częściowo ujawniło program na ten sezon. Będzie w nim więcej przedstawień baletowych. W listopadzie obejrzymy spektakl *La Source* w choreografii Jeana-Guillaume’a Barta przygotowany przez zespoły Opery Paryskiej. W grudniu – *A Christmas Carol*, baletową adaptację *Opowieści wigilijnej* Charlesa Dickensa, do której muzykę napisała Brytyjka Sally Beamish, a choreografię przygotował David Bintley (spektakl z Fińskiej Opery Narodowej). W lutym ARTE przygotowuje stream nowej produkcji *Jeziora łabędziego* w przygotowaniu Semperoper Ballett (choreografia Johana Ingera). Marzec będzie należeć do opery: obejrzymy *Sprzedaną narzeczoną* Bedřicha Smetany przygotowaną przez Národní divadlo (reżyseria Alice Nellis). I wreszcie w czerwcu – stream kolejnej produkcji Vincenta Boussarda przygotowanej z zespołami Łotewskiej Opery Narodowej - tym razem będzie to *Adriana Lecouvreur* Francesco Cilei.



MONIKA RITTERSHAUS/HAMBURGISCHE STAATSOOPER

Asmik Grigorian w hamburskiej *Salome* Richarda Straussa w reżyserii Dmitrija Czerniakowa. Spektakl będzie dostępny w streamie na ARTE TV przez 180 dni

Nie żyje Józef Kański

W sierpniu tego roku w wieku 95 lat zmarł Józef Kański, krytyk muzyczny i znawca opery, którego nazwisko zna każdy miłośnik opery w Polsce. Na jego *Przewodniku operowym* wychowały się pokolenia wielbicieli teatru operowego. Józef Kański był z wykształcenia pianistą, wybrał jednak zawód krytyka i redaktora muzycznego. Pracował w Polskim Radiu i w redakcji „Ruchu Muzycznego”, był jurorem teleturnieju *Wielka gra* w TVP. Odszedł wybitny nestor polskiej krytyki muzycznej.



STUDIO AMATI BACCIARDI

Andrzej Filończyk jako Don Giovanni

Niespełna 30-letni polski baryton Andrzej Filończyk w przyszłym roku wcieli się dwukrotnie w postać słynnego ułotki z opery Wolfganga Amadeusa Mozarta *Don Giovanni*. W styczniu i lutym będzie śpiewał tę partię w Neapolu, a w kwietniu zadebiutuje w niej na deskach Opery Wiedeńskiej w inscenizacji Barriego Kosky’ego. Jeden z najbardziej rozchwytywanych obecnie barytonów pójdzie tym samym w ślady Mariusza Kwietnia, który partię Don Giovanniego w Wiener Staatsoper kreował w 2005 roku.

Andrzej Filończyk jako Raimbaud w *Hrabim Ory* Gioachino Rossiniego na Festiwalu Rossiniowskim w Pesaro

K O S M O

TAMARA PIEŃKO / JANUSZ MARYNOWSKI



E L Ź B I E T A I K R Z Y S Z T O F

JANUSZ MARYNOWSKI i TAMARA PIEŃKO
stworzyli album *Kosmogonia* poświęcony
Krzysztofowi Pendereckiemu.

Podkreślają w nim związek jego muzyki z naturą.

Anna S. Dębowska

1. Tamara Pieńko to fotografka i portrecistka, założycielka fundacji She for Art. Janusz Marynowski to muzyk, od wielu lat dyrektor orkiestry Sinfonia Varsovia, a także zapalony fotograf. Dwa lata temu jego portretowe zdjęcia kompozytora można było oglądać na wystawie *Penderecki* w galerii Związku Polskich Artystów Fotografików (ZPAF Gallery) w Krakowie.

2. Twórcę *Pasji według św. Łukasza* Janusz Marynowski fotografował przez ponad 30 lat, od momentu, gdy światowej sławy kompozytor i dyrygent zawitał do sali kina Wiedza w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, gdzie ćwiczyła Sinfonia Varsovia. Był rok 1988, Janusz Marynowski grał wówczas w składzie orkiestry w sekcji kontrabasów. To był doskonały czas dla zespołu, z którym regularnie koncertowali Yehudi Menuhin, Gidon Kremer, Mścisław Rostropowicz i właśnie Penderecki. Janusz Marynowski postanowił kupić aparat fotograficzny i utrzymywać tych wielkich ludzi na kliszy. Dorobił się kolekcji liczącej grubo ponad milion fotografii.

Wiele z nich ma charakter bardzo osobisty – Krzysztofa i Elżbietę połączyła bowiem z Januszem Marynowskim przyjaźń, a kompozytor pozwalał mu się fotografować również za kulisami: utrzymywać momenty odpoczynku, emocje malujące się na twarzy przed koncertem i po nim, rozmowy z żoną w garderobie i jej obecność na widowni sali koncertowej.

„Fundamentalnym elementem tego fenomenu wielkiego kompozytora była jego żona Elżbieta. W pewnym sensie zaskakiwała mnie i wzruszała jej niezwykła, otwarta czułość w stosunku do Maestra. Na zdjęciach starałem się zawsze uchwycić te chwile” – oto *credo* fotografa. Jedno ze zdjęć przedstawia Elżbietę Penderecką w momencie, gdy poprawia mężowi białą muszkę pod szyją. Wiele z tych bardzo osobistych zdjęć, utrwalonych w specyficznym, intymnym świetle garderoby, znajdziemy w albumie *Kosmogonia*. Częste są też zdjęcia z prób przedstawiające kompozytora w interakcji z muzykami orkiestrowymi lub studiującego partytury.

3. Tamara Pieńko podeszła do postaci kompozytora od zupełnie innej strony. Jej fotografie nie mają charakteru reporterskiego i nie są portretami w dosłownym tego słowa znaczeniu. Artystka spróbowała wczuć się w myśl Mistrza, jego muzykę i sposób rozumienia świata, w którym tworzenie muzyki i tworzenie ogrodów w Lusławicach było tożsame. „Krzysztof Penderecki komponował nie tylko muzykę, ale i ogród, a rysowane przez niego szkice ogrodu wyglądają prawie tak samo, jak jego partytury muzyczne z czasów awangardy” – zauważa współautor albumu Janusz Marynowski.

„Te zdjęcia to plon wielu godzin i dni spędzonych w Lusławicach, gdzie wyczuwa się niezwykły klimat i ducha profesora. Po słynnym arboretum spacerowałam o każdej porze dnia i roku. Zastanawiałam się, jak przedstawić tę wspaniałą przyrodę i zarazem osobowość twórcy tego ogrodu. Zaczęłam o nim czytać, poznawałam jego

G O N I A

TAMARA PIENKO / JANUSZ MARYNOWSKI



P E N D E R E C C Y W O B I E K T Y W I E

publikacje, słuchałam muzyki, dowiedziałam się, jak głęboko był zakorzeniony w świecie natury. Udało mi się w końcu usłyszeć dźwięki, które widziałam również w tamtejszej przyrodzie. W tworzonych przez siebie ujęciach właściwie wychodzę poza granice fotografii” – mówi Tamara Pieńko.

4.

Współautorką albumu *Kosmogonia* jest także Elżbieta Penderecka, która udzieliła Idzie Niewiadomskiej wywiadu opublikowanego w tym tomie. „Dwa dni przed śmiercią Krzysztof siedział długo na tarasie z widokiem na ogród, w pewnym momencie powiedział mi: »Zobacz,

jak nam urosły te drzewa«. Odszedł bardzo spokojnie, w domu” – mówi Elżbieta Penderecka, a w innym fragmencie wywiadu przypomina: „Zapytała mnie pani o naszą arkadię lusławicką. Europejskie Centrum Muzyki w Lusławicach to jego testament. Konsekwentnie dążył do tego, by pozostawić to miejsce, zarówno ogród, park, jak i dwór w świetnym stanie. Krzysztof chciał, żeby to miejsce było twórcze, żeby spotykali się w nim młodzi muzycy z całego świata. To miał być dowód na to, w jakiej symbiozie z naturą i muzyką żył jako artysta i czym się otaczał”. **BM**

TAMARA PIENKO / JANUSZ MARYNOWSKI





JANUSZ MARYNOWSKI



Et in Arcadia ego

LUSŁAWICE

Krzysztofa Pendereckiego

Jego wybór padł na niepozorną wieś w okolicach Zakliczyna nad Dunajcem. Lusławice wyróżniały się średniowieczną metryką oraz malowniczym dworem i parkiem nad dawną skarpą rzeczną.

Andrzej Laskowski

Znajdziemy w Polsce co najmniej kilka wyjątkowych i w różny sposób urzekających pięknem rezydencji związanych z wybitnymi polskimi kompozytorami. Dość wspomnieć o mazowieckiej Żelazowej Woli Fryderyka Chopina, małopolskiej Kąsnej Dolnej Ignacego Jana Paderewskiego lub zakopiańskiej willi Atma Karola Szymanowskiego. Kiedy jednak bliżej przyjrzymy się historii tych miejsc i ich związkom z kompozytorami, okazuje się, że żadne z nich znaczeniem nie może się równać z Lusławicami Krzysztofa Pendereckiego.

Imponujące urodą założenie w podwarszawskiej Żelazowej Woli, którego sercem jest rozległy parterowy dwór, chociaż uchodzi za miejsce urodzin wirtuoza, nie mogło zapisać się w pamięci samego twórcy. Pobyt rodziny Chopinów w tym miejscu związany był z posadą guwernera, którą otrzymał u właścicieli Żelazowej Woli, hrabiów Skarbków, ojciec Fryderyka Mikołaj Chopin. Po narodzinach przyszłego kompozytora Chopinowie mieszkali w Żelazowej Woli zaledwie pół roku. Dwór w Kąsnej Dolnej w powiecie tarnowskim nabył w 1897 roku pełnomocnik Ignacego Jana Paderewskiego, po czym podjęto przebudowę rezydencji, która zajęła dwa lata. Zakończenie prac przy dworze zbiegło się w czasie z zawarciem przez pianistę związku małżeńskiego – młoda para zamieszkała w Szwajcarii. Sam kompozytor, zajęty głównie koncertowaniem, był w Kąsnej Dolnej sporadycznie i już w 1903 roku sprzedał posiadłość, nie zdążywszy nawet dobrze jej poznać. Z kolei zakopiańska Atma stała się przystanią Szymanowskiego od 1930 roku w związku z zaleceniem lekarskim przebywania w górskim klimacie w obliczu walki kompozytora z gruźlicą. Willa nigdy nie była jego własnością, jedynie ją wynajmował, a pobyty w Zakopanem przeplatał wyjazdami na liczne kuracje do Szwajcarii, gdzie zmarł wiosną 1937 roku. We wszystkich wymienionych miejscach działają dzisiaj centra upamiętniające tych znamienitych twórców, faktem jest jednak, że ich związki z tymi miejscami i obiektami były efemeryczne, a osobiste ślady, jakie w nich pozostawili – *de facto* znikome. Zupełnie inaczej ma się rzecz z Lusławicami.

Z Dębicy do Krakowa, a stamtąd do Lusławic

Sądzę, że sylwetki Krzysztofa Pendereckiego (1933–2020) czytelnikom „Beethoven Magazine” przedstawiać nie trzeba. Kilka

podstawowych faktów z wczesnego okresu życia warto jednak przywołać. Światowej sławy kompozytor przyszedł na świat w rodzinie o korzeniach ormiańskich, niemieckich i ukraińskich w Dębicy na Podkarpaciu. Rodzina Pendereckich zamieszkiwała w budynku bankowym przy ul. Krakowskiej, w którym dziadek Krzysztofa sprawował funkcję prezesa tej instytucji. Tam właśnie urodził się Krzysztof. Jego ojciec był adwokatem, a kilku przodków wykazywało żywe zainteresowanie muzyką i talent muzyczny – w dzieciństwie Krzysztof zaczął się uczyć gry na fortepianie, później zaś na skrzypcach. Nieopodal banku znajdował się żydowski dom modlitwy, z którego regularnie dochodziły do mieszkania Pendereckich dźwięki i śpiewy. W takich okolicznościach rodziła się wrażliwość muzyczna przyszłego kompozytora. W efekcie tych doświadczeń i nabywanych umiejętności w połowie lat 50. XX wieku młody Krzysztof podjął studia muzyczne w Krakowie i już na stałe związał się z tym miastem, będąc przez kolejne dekady jednym z najważniejszych jego ambasadorów na świecie.

Kiedy kompozytor zaczął osiągać sukcesy na arenie międzynarodowej i sława zaczęła go nieco przytłaczać, a Kraków krępować, w siermiężnych realiach Polski Ludowej zapragnął odnaleźć takie miejsce, w którym z dala od wielkomiejskiego zgiełku mógłby w spokoju oddawać się pracy i odpoczynkowi. Z pomocą życzliwych mu osób szukał takiego miejsca w różnych częściach kraju, nawet w Wielkopolsce. Ostatecznie w 1973 roku jego wybór padł na Lusławice – niepozorną wieś w okolicach Zakliczyna nad Dunajcem, który wówczas przeżywał zapaść, pozbawiony od 1934 roku statusu miasta posiadanego nieprzerwanie od datującej się na rok 1557 lokacji. Same Lusławice wyróżniały się średniowieczną metryką oraz zrujnowanym, zapuszczonym dworem położonym w dość rozległym, choć zdewastowanym parku pełnym okazałych i nierzadko unikatowych drzew, zawieszonych niejako nad dawną skarpą rzeczną przepływającego nieopodal Dunajca.

Nie najlepszy stan zachowania posiadłości kontrastował z jej niezwykle ciekawą historią, w której zaakcentować warto szczególnie dwa wątki. Majątek Lusławice, należący niegdyś m.in. do słynnego rodu hrabiów Lanckorońskich, został w 1906 roku nabyty przez inżyniera Stanisława Vayhingerę. Za tegoż właściciela w okresie międzywojennym w latach 1919–1926 dłuższe okresy w cieplejszych





ANDRZEJ LASKOWSKI

Ganek dworku w Lusławicach

porach roku spędzał tam Jacek Malczewski, którego siostry wynajmowały część lusławickiego dworu od Vayhingerów. Dzięki pobytom artysty u sióstr miejscowe motywy na stałe zagościły na jego ówczesnych obrazach.

Jeszcze bardziej intrygujący i znacznie odleglejszy w czasie jest drugi wątek. Kiedy właścicielami tutejszych dóbr byli w ostatniej ćwierci XVI wieku spokrewnieni ze sobą Piotr Błoński i Stanisław Taszycki, zadeklarowani krytycy Kościoła katolickiego i jawni zwolennicy arian, zaprosili oni do Lusławic Fausta Socyna, prześladowanego w Krakowie współwyznawcę, Włocha z pochodzenia, wykładowcę Akademii Krakowskiej, uznawanego przez polskich arian za najwyższy w owym czasie autorytet w kwestiach religijnych i światopoglądowych. Socyn uczynił z Lusławic jeden z najważniejszych ośrodków innowierczych w historycznej Małopolsce, słynący ze znakomitej szkoły, drukarni i zboru. Wprawdzie budynek szkolny nie zachował się, ale ów zbor jest powszechnie utożsamiany ze stojącym nadal przy lusławickim dworze lamusem, zaś park dworski przechowuje jeszcze jedną pamiątkę po Socynie – jego mauzoleum z oryginalnym kamieniem nagrobnym.

Lusławickie dwory

Te intrygujące historyczne wątki wraz z samym, niezwykle tradycyjnym w swej formie dworem i rozległym, pełnym starych drzew parkiem miały istotne znaczenie przy podjęciu przez Krzysztofa Pendereckiego decyzji o nabyciu Lusławic. Gdy już do tego doszło, rozpoczął się żmudny proces remontu budynków dworu i lamusa oraz dostosowywania ich do bieżących wymagań i potrzeb, oraz nadszedł czas ratowania parku i pielęgnacji najcenniejszych jego okazów. Nie były to działania łatwe, tym bardziej że od 1948 roku teren ten wraz z obiektami widniały już w rejestrze zabytków, a powojenne losy założenia były typowe dla polskich dworów, w których wprowadzano nowe, niezgodne z ich pierwotnym przeznaczeniem funkcje.

W pracach architektoniczno-budowlanych prowadzonych w Lusławicach w drugiej połowie lat 70. XX wieku niezwykle istotną

rolę odegrał architekt Józef Dutkiewicz, znany m.in. jako projektant wielu charakterystycznych kościołów zarówno w Krakowie, jak i w licznych parafiach na terenie diecezji tarnowskiej. Prowadząc prace, twórca ten wykazał się dużym wyczuciem zabytkowej materii, a wszelkie braki potrafił z niezwyklej taktem uzupełnić. W końcu około 1980 roku rezydencja była na tyle już gotowa, że gospodarze – Krzysztof i Elżbieta Pendereccy – zaczęli do niej zapraszać ważne postacie świata kultury i organizować kameralne koncerty, warsztaty i spotkania.

Mapa katastralna Lusławic z czasów galicyjskich opracowana w 1848 roku pokazuje, że trzon zabudowy dworskiej z tamtego czasu pozostał właściwie niezmieniony do dzisiaj. Składa się z trzech murowanych budowli; stanowiły one zasadniczy kontrast z krajobrazem wsi niemal w zupełności zabudowanej niewielkimi budynkami z drewna. Najważniejszym elementem założenia pozostaje oczywiście rozległy parterowy dwór z podkreśloną kolumnowym portykiem i ryzalitem ogrodowym osią główną, o bielonych ścianach, kryty gontem, a datowany na początek XIX wieku. W tej postaci lusławicki dwór jest modelowym wręcz przykładem polskiej rezydencji szlacheckiej, stanowiącej niegdyś charakterystyczny element i zarazem dominantę krajobrazu większości polskich wsi.

Na północ od niego w bardzo bliskim sąsiedztwie trwa piętrowy lamus dworski na rzucie kwadratu będący najstarszą budowlą całego założenia – sięga on swymi początkami XVI stulecia. Na przełomie XVI i XVII wieku pełnił funkcję zboru arian – innowierców, których określano u nas mianem braci polskich. Niewykluczone, że pierwotnie pełnił funkcję pierwszego lusławickiego dworu, co sugerują podobne budowle o charakterze rezydencjalnym rozsiane tu i ówdzie po Polsce. I wreszcie na północny wschód od dworu istniały dwa zespolone ze sobą podłużne budynki pełniące zapewne funkcję dworskiej oficyny lub stanowiące część zabudowy gospodarczej. Dzisiaj w ich miejscu na zbliżonym planie stoją budynki gospodarcze o subtelnych, stylizowanych na dawną architekturę formach, doskonale dopasowane do historycznego otoczenia.



ANDRZEJ LASKOWSKI

Wnętrze dworku w Lusławicach

Meble, piece, kuchnia

Co godne podkreślenia, lusławicka rezydencja również wewnątrz zachowuje tradycyjny układ polskiego dworu: przez kolumnowy portyk poprzedzony gazonem dostajemy się do sieni, z której w głąb domu prowadzi troje drzwi. Najważniejsze, usytuowane na wprost wejścia, wiodą do rozległego salonu, w którym naczelne miejsce zajmuje oczywiście fortepian. Z kolei wejścia boczne, położone naprzeciwko siebie, wiodą do prywatnych pomieszczeń właścicieli dworu, w tym do osobistego gabinetu pana domu. W całym dworze zachowano tradycyjny układ komunikacyjny zwany amfiladą, w którym poszczególne pomieszczenia nanizane są na wspólną oś bez korytarzy – przemierzamy je, przechodząc z jednego do drugiego. Takie rozwiązanie świetnie nadaje się do oprowadzania gości, jednak dla domowników bywało kłopotliwe: nie zapewniało użytkownikom poszczególnych pomieszczeń dostatecznej intymności.

Niezwykły urok wnętrz lusławickiego dworu polega jednak w głównej mierze na czymś innym. Gospodarzom udało się tu wykreować – praktycznie od zera, zważywszy na skalę powojennych dewastacji wnętrz i wyposażenia obiektu – klimat właściwy dla typowego szlacheckiego dworu polskiego. Buduje go przede wszystkim niezwykła dbałość o najdrobniejsze detale. Widać ją również na zewnątrz, gdzie – wymieńmy dla przykładu – gontowym dachom towarzyszą staranne obróbki blacharskie, których końcówkom nadano fantazyjne, stylizowane formy w postaci zoomorficznych rzygaczy. Takich znakomitych rozwiązań jest w tutejszym dworze wiele. Stolarka okienna i drzwiowa wraz z różnorodnymi metalowymi okuciami, wzorzyste parkiety, drewniane belki stropowe, dekoracje sztukatorskie, sprzęty oświetleniowe, parawany – wszystkie te elementy, chociaż nie pochodzą zasadniczo z tutejszego dworu, są w większości oryginałami posiadającymi wartość zabytkową, które dzięki swemu autentyzmowi budują nową, ale zgodną z tradycją tożsamość typowego polskiego dworu.

Nie jest tajemnicą, że Krzysztof Penderecki, będąc osobą rozpoznawalną wśród melomanów na całym świecie i bywałą

w towarzystwie wybitnych artystów, a do tego majątną, mógł śmiało wyposażyć rezydencję w dzieła znakomitych światowych twórców, właściwie z dowolnej epoki. Dość wspomnieć, że już w latach 70. XX wieku nawiązał osobistą znajomość z samym Salvadorem Dalím, jedną z ikon światowego surrealizmu, z którym planowali stworzyć wspólne, monumentalne dzieło wizualno-słowno-muzyczne zatytułowane *Stworzenie świata*. Ostatecznie nic z tych planów nie wyszło, ale bliski kontakt twórców potencjalnie umożliwił pozyskanie dzieł Dalego do Lusławic. To, że do tego nie doszło, wynikało niewątpliwie z przekonania kompozytora, że charakter Lusławic powinien pozostać w zgodzie z polską tradycją, a służyć temu ma nie tylko architektura samego dworu, ale również jego wyposażenie i wystrój. Zamierzenie to udało się zrealizować znakomicie! Szczególny, domowy nastrój budują we wnętrzach lusławickiego dworu wspaniałe piece kaflowe. Bogactwo ich form i różnorodność zdobień mogłyby śmiało posłużyć do snucia opowieści o kunszcie XIX- i XX-wiecznych kaflarzy i zdunów. Co znamienne dla losów opisywanego miejsca, żaden z pieców znajdujących się obecnie we dworze nie był elementem jego oryginalnego wyposażenia. Znalazły się tu w wyniku swoistej akcji ratunkowej, ściągano je bowiem do Lusławic i stawiano na nowo m.in. z Tarnowa, gdzie piece, szczególnie w dawnych kamienicach mieszczańskich, w wyniku prac modernizacyjnych wychodziły nie tylko z mody, ale i z użytku, a pozbycie się ich wiele osób traktowało jako osobisty sukces oznaczający odzyskanie cennej powierzchni użytkowej w mieszkaniu. Zyskiwali na tym miłośnicy staroci. Ale w Lusławicach nie chodziło wyłącznie o ich piękno, bowiem każdy ze skonstruowanych na nowo historycznych pieców służył do ogrzewania wnętrz tutejszego dworu. Stał się ozdobą, ale pełniącą zarazem swe pierwotne użytkowe funkcje.

Obok pieców szczególnie klimat wnętrza dworu budują oczywiście historyczne meble, które – chociaż reprezentują różne style i okresy – dopasowano z wielkim smakiem i z uwzględnieniem funkcji każdego z pomieszczeń. Dominują wśród nich meble XIX-wieczne, ale spotkać też można niezwykle cenne okazy nowożytne. Ważną rolę,



Ogród włoski

dekoracyjną i funkcjonalną, spełniając też w Lusławicach wzorzyste tkaniny znajdujące się zarówno na podłogach, jak i na ścianach. Szczególnym ukoronowaniem starannej aranżacji wnętrz są zawieszane na ścianach, dobrane z rozmysłem obrazy, rysunki i grafiki. Znajdziemy wśród nich m.in. cenne prace Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera i Kazimierza Sichulskiego. Z uwagi na kontekst miejsca może najważniejszą z nich jest obraz Jacka Malczewskiego ukazujący kolumnowy portyk dworu w Lusławicach. Charakteryzując wnętrza tutejszego dworu, nie sposób nie wspomnieć o miejscu, które Krzysztof Penderecki darzył szczególnym sentymentem i sympatią – o kuchni. Usytuowana w południowej, jedynej podpiwniczonej części dworu, stylizowana na wnętrze sprzed stu lat, jest połączona z obszerną, przeszkloną werandą, na której kompozytor lubił przebywać z zajmującymi się dworem i parkiem pracownikami, na czele ze swoją prawą ręką, Stanisławem Dudkiem, który od swych młodości lat zatrudniony był w Lusławicach i nadzorował realizację kolejnych wizji profesora. To najczęściej tutaj kompozytor dzielił się swoimi planami na najbliższe godziny, dni, miesiące i lata, delektując się zarazem widokiem ukochanego parku.

Park i ogrody

Park bowiem w największym stopniu skradł serce Krzysztofa Pendereckiego i to jemu z wielką pasją poświęcał najwięcej uwagi. W rezultacie kompozytor nie tylko zadbał o jego najstarszą część, ale też dokomponował kolejne jego elementy, bez których dzisiaj trudno wyobrazić sobie Lusławice. Krzysztof Penderecki swoje ogrody tworzył osobiście, zestrzajając świat muzyki ze światem natury kreowanej wyobraźnią i potrzebami estetycznymi człowieka. Historycznym rdzeniem założenia parkowego w Lusławicach jest położony na wschód i południe od dworu **park romantyczny**, w którym rosną najstarsze i najbardziej okazałe z lusławickich drzew. Jego główną oś kompozycyjną, położoną w północnej części tegoż parku, stanowi aleja prowadząca od reprezentacyjnej bramy przy drodze dojazdowej aż do samej rezydencji, zakończona tradycyjnym gazonem o owalnym kształcie przed głównym wejściem do dworu.

Na skraju tej części parku od południa znajduje się intrygująca budowla: wzniesione w 1933 roku **mauzoleum Fausta Socyna** – wybitnego arianina, który uczynił z Lusławic przełomu XVI i XVII wieku centrum reformacji w Polsce. Warto dodać, że projektantem mauzoleum był Adolf Szyszko-Bohusz, jeden z najwybitniejszych architektów polskich 1. połowy XX wieku, do tego wieloletni opiekun wzgórza wawelskiego i znany konserwator zabytków architektury. Dalej za mauzoleum od strony wschodniej rozciąga się piękny i rozległy **ogród różany** urozmaicony ciekawymi elementami małej architektury, jak pergole czy studnia, oraz akcentami rzeźbiarskimi. Natomiast na południe od mauzoleum za wyznaczającym pierwotny zasięg parku murowanym ogrodzeniem znajduje się kolejna po ogrodzie różanym kreacja mistrza Pendereckiego: dwuczęściowy ogród, którego fragment wschodni położony jest na skarpie, drugi zaś malowniczo opada ku dolinie. Dominuje tu fantastyczny, zajmujący ogromną powierzchnię roślinny **labirynt** o geometrycznym wzorze, wpisany w formę rozległego kwadratu i starannie przycinany. Śmiem przypuszczać, że drugiej realizacji o tym charakterze, zajmującej zbliżoną choćby powierzchnię, nie ma w całej Polsce. A słynny labirynt w ogrodzie przy cesarskiej rezydencji Schönbrunn w Wiedniu jest mniejszy i nie tak atrakcyjnie położony.

Na tym samym poziomie poniżej skarpy, na której posadowiony jest dwór, ale na północ od labiryntu, usytuowana jest wcześniejsza kreacja ogrodowa Krzysztofa Pendereckiego – **ogród japoński**. Jego głównym akcentem jest malowany na czerwono, łukowato wygięty drewniany mostek przerzucony nad jednym z dwóch tworzących tę część założenia stawów (każdy z malowniczą wyspą pośrodku). Stawom tym towarzyszy starannie dobrana roślinność, dopasowana charakterem i właściwościami do orientального charakteru ogrodu. Idąc dalej na północ, dojrzymy do ogrodu tuiowego i przepięknej alei tulipanowców, która niestety dość mocno ucierpiała w czasie tegorocznych niezwykle gwałtownych wichur. Aleją tą, kierując się na wschód, dojrzymy do chronologicznie najwcześniejszej z kreacji ogrodowych mistrza – **ogrodu włoskiego** znakomicie wykorzystującego spadek terenu między dawną doliną rzeczną a usytuowaną na skarpie rezydencją. Ogród włoski emanuje spokojem i harmonią ściśle symetrycznego układu, na który oprócz starannie formowanej, niskiej zieleni składają się również elementy architektoniczne w postaci ujętych kamiennymi balustradami podestów i schodów. Całość daje doskonały efekt wizualny, do złudzenia przypominający XVI-wieczne realizacje przy najwybitniejszych rezydencjach słonecznej Italii.

Z ogrodu tego można dostać się wspomnianymi schodami na tyły lamusa i dworu, względnie dotrzeć z jego dolnego poziomu, idąc wzdłuż osi na przedłużeniu alei tulipanowców, do **kaplicy**. Budowla ta, wzniesiona na planie centralnym, nasuwająca swoimi formami i detałami skojarzenia z budowlami secesji wiedeńskiej powstającymi w kręgu Otto Wagnera, była pierwotnie pomyślana jako prywatne mauzoleum kompozytora. Ostatecznie z funkcji tej zrezygnowano, odstępując od realizacji przewidzianej pod nim krypty grobowej. Kaplica, niemająca obecnie sakralnego charakteru, usytuowana na niewielkim wzniesieniu, znakomicie wkomponowana w naturalne otoczenie, czeka tak naprawdę na odpowiednie zagospodarowanie. W miejscu nastawy ołtarzowej znajduje się w niej w tej chwili monumentalna fotokopia partytury.

Ukochane drzewa

Wszystkie wymienione układy i poszczególne tworzące te układy elementy ogrodowe powstały w wyobraźni Krzysztofa Pendereckiego. Wiadomo, że w wielu przypadkach tworzył je równolegle z muzyką

– szkicował swe przestrzenne pomysły na marginesach zapisywanych w akcie tworzenia szkiców nowych partytur. Można zatem śmiało powiedzieć, że ogrodowe projekty były uzupełnieniem czy też kontynuacją muzyki mistrza w tak ukochanej przez niego przestrzeni. Co ważne, w ich wcielaniu w życie niejednokrotnie brał później udział osobiście, przez co nie tylko stanowią odbicie jego idei, ale noszą również ślady sprawczej ręki twórcy. Warto też nadmienić, że działania planistyczne w lusławickich ogrodach kompozytora uwzględniały także prace zdecydowanie ingerujące w zastany krajobraz, aby płaskie, monotonne pola uprawne zamienić w intrygujące kompozycje przestrzenne o urozmaiconej rzeźbie terenu. W tym śmiałym akcie twórczym mistrz nawiązywał do odwagi angielskich XVIII-wiecznych projektantów ogrodów, których z racji tego typu ingerencji określano nieraz mianem *landscape improvers*.

Imponujący jest fakt, że łącznie na terenie lusławickiej posiadłości Krzysztofa Pendereckiego podziwiać można przeszło dwa tysiące gatunków drzew, zarówno rodzimych, jak i obcych, w tym także sporo egzotycznych. Większość z nich zwożona była do Lusławic przez samego kompozytora, nierzadko z odległych zakątków świata. Znając się na ich specyfice, sadił je osobiście i osobiście ich doglądał, najczęściej w asyście Stanisława Dudka, który pozostaje dzisiaj jedyną osobą potrafiącą opowiedzieć wszystko o każdym z lusławickich drzew. Czyni to z niezwykłą wiedzą fachową z zakresu dendrologii, z detaliczną pamięcią co do okoliczności nabycia, sprowadzenia, nasadzenia i rozwoju każdej z roślin oraz z wielkim do nich szacunkiem i miłością, traktując je niczym cenne precjoza w zasobnym skarbcu zacnego mecenasu sztuki. To dzięki ich wieloletnim działaniom można dzisiaj śmiało określić otoczenie tutejszej rezydencji mianem klasycznego arboretum, tj. miejsca, w którym kolekcjonuje się drzewa i krzewy, poddając je zarazem specjalistycznym badaniom. Ten drugi aspekt jest od lat stale obecny w Lusławicach, bowiem mistrz z ochotą zapraszał i gościł tu wybitnych polskich i zagranicznych dendrologów.

„W każdą wolną chwilę...”

Relacje osób blisko związanych z kompozytorem nie pozostawiają cienia wątpliwości, że Lusławice stały się dla niego prawdziwą, w pełni realną Arkadią – mityczną, wzniosłą idealizowaną krainą wiecznego szczęścia, spokoju i sielankowego nastroju, przedstawioną po raz pierwszy w *Bukolikach* Wergiliusza, a od okresu renesansu stale obecną w formie symbolu w literaturze i sztuce europejskiej. Arkadią, dodajmy, zrealizowaną w znacznej mierze według własnych potrzeb, pragnień i wyobrażeń. Trudno oprzeć się nachalnie powracającemu skojarzeniu resztek grobowca Fausta Socyna ze słynnym grobowcem z napisem *Et in Arcadia ego*, który posłużył za tytuł wielce intrygującego dzieła słynnego malarza francuskiego doby baroku Nicolasa Poussina... A także nie skojarzyć lusławickiego krajobrazu z jego pofałdowanym terenem, kępami drzew, doliną Dunajca i majaczącymi w oddali ruinami zamku w pobliskim Melsztynie z podobnie formowanymi przestrzeniami Arkadii ukazywanymi w licznych dziełach mistrzów zachodnioeuropejskiego malarstwa. Trafność porównania Lusławic do Arkadii potwierdzają także słowa samego Krzysztofa Pendereckiego: „W każdą wolną chwilę, jeżeli taką mam, przyjeżdżam do Lusławic. Ja tu spędzam właściwie większość czasu. To takie moje zacisze, mój azyl, gdzie mogę się skupić, gdzie mogę pracować, gdzie mogę obcować z moimi drzewami, które posadziłem. [...] Ja Lusławice właściwie stworzyłem. Na tych ponad dwudziestu hektarach stworzyłem swój świat taki, jaki sobie wymarzyłem od początku do końca. [...] To są moje korzenie, które zapuściłem razem z moimi drzewami. [...] Kiedy tu przyjeżdżam, po



ANDRZEJ LASKOWSKI

Ogród japoński

prostu siadam i piszę. Nie mam kłopotów z koncentracją. W Krakowie czy innych miejscach i w pokojach hotelowych na świecie często zmuszam się do pracy, a tu to raczej samo przychodzi”. Wspomnieć wypada, że lusławicka arkadia Krzysztofa Pendereckiego posiada znakomitą, wielowymiarową kontynuację w sąsiadującej z rezydencją placówce koncertowo-edukacyjnej, stworzonej z inicjatywy i przy finansowym udziale Mistrza – Europejskim Centrum Muzyki. Jest to jednak temat na tyle ciekawy i obszerny, że zasługuje na osobną opowieść.

*

Nie ulega wątpliwości, że założenie dworsko-parkowe w Lusławicach stanowi dobro narodowe o niepodważalnych wartościach historycznych, artystycznych i naukowych, zarówno materialnych, jak i niematerialnych. Zapisano się w dziejach Polski najpierw jako ważne centrum reformacji (przełom XVI i XVII wieku), później jako miejsce pracy jednego z najwybitniejszych polskich malarzy przełomu XIX i XX wieku Jacka Malczewskiego, w końcu jako miejsce kreacji – na niwie muzycznej, krajobrazowej, dendrologicznej i edukacyjnej – jednego z największych kompozytorów XX wieku Krzysztofa Pendereckiego. Z tej perspektywy podjęta w ostatnich latach decyzja o nabyciu posiadłości zmarłego niedawno kompozytora przez państwo polskie i objęcia jej opieką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pozwala mieć nadzieję, że dzieło życia Krzysztofa Pendereckiego – nie tylko to muzyczne – nie zostanie zaniedbane i zapomniane, lecz otworzy się szeroko dla publiczności, słuszenie zaciekawionej i złańnionej obcowania z kulturą najwyższych lotów, która za sprawą kompozytora zapuściła swe korzenie w niepozornych Lusławicach. **BM**

Dr hab. Andrzej Laskowski – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych, pracownik Narodowego Instytutu Dziedzictwa, adiunkt w Zakładzie Dziedzictwa Kulturowego i Studiów Miejskich UNESCO przy Katedrze Historii Gospodarczej i Społecznej Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. W swoich badaniach koncentruje się na zagadnieniach architektury i urbanistyki XIX i XX wieku, ochronie zabytków oraz sztuce witrażowej w Polsce.

Musiała poprosić mistrza Pendereckiego o korektę kilku miejsc w *La Follii*. Wówczas zauważyła w oczach kompozytora błysk satysfakcji: oto napisał coś, czego nawet jej nie uda się wykonać.

Maria Sławek

Anne-Sophie Mutter

MEDIUM IDEALNE

„Jej gra wywarła na mnie jedno z najsilniejszych wrażeń. Byłem wstrząśnięty. Każda fraza wypełniona była głębokim sensem. Wydawałoby się, że znam wszystkie nuty, które napisałem. Tym niemniej nie mogłem przypuszczać, że za życia uda mi się usłyszeć tak doskonale wykonanie mojej muzyki” – mówił Witold Lutosławski. Który artysta nie chciałby usłyszeć takich słów? Jak wielką satysfakcję musi przynieść poczucie, że trafiło się w samo sedno, że utwór pod naszymi palcami zabrzmiał dokładnie tak (a może nawet lepiej), jak to sobie wyobraził kompozytor. I z drugiej strony: co czuje kompozytor, kiedy słyszy swoje dzieło w idealnym wykonaniu? Oddajmy znów głos Lutosławskiemu: „Nie wyobrażałem sobie, że mogę usłyszeć moją muzykę wykonaną w ten sposób. To natychmiast pobudza wyobraźnię, pomaga uzyskać momenty inspiracji [...]. Wyobrażanie sobie muzyki granej przez takich wykonawców jest niesłychanie inspirujące. Po koncertach z udziałem takich solistów czy wspaniałych orkiestr (mam ich za sobą już chyba tuzin) przeżywam okresy niesłychanej aktywizacji wyobraźni muzycznej”¹.

Łańcuch hieroglifów

Lutosławski był pierwszy. Grę młodziutkiej Anne-Sophie Mutter usłyszał w połowie lat 80. ubiegłego wieku. Paul Sacher, słynny szwajcarski dyrygent i mecenas sztuki, dzięki któremu powstało wiele najwybitniejszych XX-wiecznych utworów, zamówił u Lutosławskiego *Łańcuch II – Dialog na skrzypce i orkiestrę*. Prawykonania miał dokonać prowadzony przez niego zespół Collegium Musicum w Zurychu, a wykonawczynią partii solowej miała zostać

właśnie Mutter. 22-letnia skrzypaczka do tej pory grywała raczej utwory z żelaznego skrzypcowego repertuaru – zasłynęła wykonaniami koncertów Beethovena, Brahmsa czy Sibeliusa. Jak sama twierdziła: „W 1985 roku był to dla mnie ogromny szok, ponieważ nigdy wcześniej nie wykonywałam muzyki współczesnej. Nie potrafiłam wzbudzić w sobie zainteresowania taką twórczością i dlatego brakowało mi odwagi. A może było na odwrót: brak odwagi nie pozwalał mi na zainteresowanie się nią?”².

Wiele lat później Mutter na łamach „Tygodnika Powszechnego” wspominała: „Partyturę dostałam w sierpniu 1985 r., a prapremiera była 31 stycznia 1986 r. w Zurychu pod dyktando Paula Sachera. Podchodziłam do tej partytury rozdarta między mile polechtaną dumą a śmiertelnym strachem. Na początku byłam zrozpaczona, bo nic z tego nie rozumiałam, to były dla mnie hieroglify”³. Charakterystyczny zapis kompozytora mógł z początku wydawać się skomplikowany dla kogoś, kto nigdy wcześniej nie miał styczności z muzyką nową. W rzeczywistości jednak bardzo szybko da się zrozumieć jego niebywałą logikę, precyzję, czytelność intencji. W partyturze *Łańcucha II* pojawiają się typowe dla Lutosławskiego zestawienia odcinków niedyrygowanych, zapisanych w taki sposób, aby dać wykonawcy pewną swobodę w realizacji tekstu (*ad libitum*), z zapisanymi tradycyjnie i dyrygowanymi (*a battuta*). Formę dzieła kompozytor buduje poprzez zastosowanie techniki łańcuchowej – poszczególne części nie stanowią

zamkniętych odcinków, ale przechodzą płynnie w kolejne, zazębiając materiał muzyczny poprzedniej i następnej części. Partia skrzypiec w *Łańcuchu* jest bardzo trudna, miejscami wręcz wirtuozowska. Nadrzędną funkcję pełni jednak melodia, kantylena – to ona ma stale podnosić temperaturę emocjonalną. Melodia skrzypiec „ma w sobie coś z bolesnego, tragicznego lamentu” – pisała po polskiej premierze dzieła Barbara Smoleńska-Zielińska w „Ruchu Muzycznym”. W ostatniej części najwyraźniej możemy usłyszeć, jak ogromnej wirtuozerii wymaga kompozytor od wykonawcy – pojawiają się bardzo szybkie przebiegi dźwiękowe, dwudźwięki, akordy, flażolety. Zmiany dynamiczne i rytmiczne są gwałtowne i wymagają dużej przytomności umysłu. Prawykonanie *Łańcucha II* 31 stycznia 1986 roku okazało się triumfem młodej skrzypaczki. Lutosławski znalazł w jej interpretacji idealne wyważenie pomiędzy budowaniem napięcia a jego świadomym odpuszczaniem, między ukształtowaniem bogatego, zróżnicowanego brzmienia we fragmentach melodycznych a matematyczną precyzją w odcinkach szybkich i skomplikowanych rytmicznie. „Otóż to jest artystka, która ma niezwykle bogaty repertuar emocjonalny gry – gama rodzajów, nastrojów [...] jest kolosalna. [...] Nie ma ani jednej chwili, żeby jej wykonanie było obojętne. Wszystko, każdy drobiazg w jej grze mówi coś bardzo ważnego” – mówił kompozytor w rozmowie z Zofią Owińską (*Lutosławski o sobie*).

Prezenty

Na jednym z koncertów autorskich w Anglii Witold Lutosławski usłyszał w wykonaniu Mutter swoją *Partitę* na skrzypce i fortepian. Zachwycony jej interpretacją zdecydował się dokonać transkrypcji dzieła na skrzypce

² *Ibidem*, s. 351.

³ A.-S. Mutter, *Przed snem*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 4, dodatek *Światy Witolda Lutosławskiego*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przed-snem-18360> (dostęp: 6.10.2023).

¹ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Droga do mistrzostwa*, PWM, Kraków 2004, s. 198.



DEUTSCHE GRAMMOPHON

Anne-Sophie Mutter i Mutter's Virtuosi w Wiedniu

i orkiestrę. Utwór pierwotnie powstał dla innego genialnego skrzypka i altowiolisty Pinchasa Zukermana, który wraz z pianistą Markiem Neikrugiem dokonał jego prawykonania w styczniu 1985 roku. Pięć lat później w Monachium Anne-Sophie Mutter wykonała po raz pierwszy dedykowaną sobie orkiestrową wersję z towarzyszeniem muzyków Filharmonii Monachijskiej pod dyktando Lutosławskiego.

Partita – podobnie jak *Łańcuch II* – składa się z części dyrygowanych, utrzymanych w ścisłych rytmach rytmicznych (I, III i V), i części *ad libitum* stanowiących rodzaj łącznika (II, IV i odcinek przed kodą w części V). Lutosławski zasygnalizował inspiracje muzyką barokową nie tylko poprzez formę i tytuł utworu, ale także w rozwiązaniach rytmicznych: „Rytm z początku pierwszej części przypominać miał *Largo* z koncertów barokowych, ostatnią część porównywał [zaś] do szybkiego, trójdzielnego *gigue*”⁴.

⁴ D. Gwizdalanka, K. Meyer, *op. cit.*, s. 368.

Podobnie jak w *Łańcuchu* dramaturgiczny punkt ciężkości stanowi część trzecia *Largo*. Słuchając interpretacji Mutter zarejestrowanej dla Deutsche Grammophon z towarzyszeniem BBC Symphony Orchestra pod batutą samego kompozytora, można wręcz fizycznie odczuć zagęszczającą się atmosferę, stale intensyfikujące się i wznoszące ku górze napięcie, które rozładowuje się, znów charakterystycznie dla Lutosławskiego, w grany *non vibrato* cichym i skupionym odcinku poprzedzającym ostatni fragment *ad libitum*. Lutosławski planował napisać dla Anne-Sophie jeszcze jeden utwór – koncert skrzypcowy. Szkice zachowały się wśród notatek na jego biurku i fortepianie. Postępująca choroba, a w końcu śmierć nie pozwoliły mu dokończyć dzieła. Ostatnim utworem, który kompozytor przeznaczył dla Mutter, okazała się zatem *Kołysanka* подарowana artystce jako prezent ślubny w 1989 roku: „Opowiadałam mu

parę tygodni przedtem, że cierpię z powodu problemów z zasypianiem przez *jet lag*. Skomponował więc dla mnie kołysankę i u góry napisał: »A gdybyś nie mogła zasnąć – przeczytaj to!«”⁵.

Metamorfozy i apokalipsy

Relacja artystki z Krzysztofem Pendereckim była zupełnie inna. Lutosławski był tym, który wprowadził skrzypaczkę w świat muzyki współczesnej; kiedy zetknęła się z Pendereckim była już w pełni ukształtowaną, świadomą artystką mającą na koncie co najmniej kilka ważnych prawykonania i setki koncertów z najnowszym repertuarem. Poznali się podczas wspólnego wykonania *I Koncertu skrzypcowego D-dur* Sergiusza Prokofiewa w Lozannie. Podobnie jak Lutosławski – Penderecki zachwycił się maestrią Mutter. Z wykształcenia również był skrzypkiem, tym bardziej potrafił docenić kunszt wykonawczy i umiejętności techniczne artystki. „Mam dobre ucho do smyczków. Pisząc, mam w uszach ten dźwięk, sposób interpretacji, frazowanie, ruch smyczka, który każdy wirtuoz prowadzi inaczej. Wszystko to wylapuję i piszę utwór z myślą o konkretnym soliście. Anne-Sophie jest bardzo inspirującą skrzypaczką” – powiedział Penderecki w 2013 roku w wywiadzie z Anną S. Dębowską dla „Beethoven Magazine”. Tego zdania nigdy nie zmienił. Z pewnością właśnie dlatego postanowił napisać i zadedykować jej *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”* ukończony w 1995 roku.

Dla skrzypaczki utwór ten ma szczególne znaczenie – pracowała nad nim w trakcie ciężkiej choroby męża, a wykonała go po raz pierwszy dosłownie na kilka tygodni przed jego śmiercią. Ogromnie wymagająca, blisko 40-minutowa kompozycja zbudowana jest, jak większość utworów Pendereckiego z tego czasu, wokół idei ciągłej zmiany, przetworzenia motywów i myśli, rozwoju, pewnej obsesyjności powracających tematów. Pomimo braku podziału na części można wydzielić czytelne fragmenty zróżnicowane w charakterze czy tempie. Choć tytuł został nadany dopiero po ukończeniu dzieła, doskonale oddaje charakter koncertu. Odczuwalny jest tu nastrój specyficznej melancholii, który odczytuję nieco w duchu filmu Larsa von Triera pod tym tytułem. Sam Penderecki przyznawał: „Coraz bardziej uświadamiam sobie, że mam usposobienie apokaliptyczne – to znaczy, że wizja ostatecznego krachu bynajmniej mnie nie paraliżuje, lecz

⁵ A.-S. Mutter, *Przed snem...*, *op. cit.*

wyzwała siły, uaktywnia”. Słysząc to zwłaszcza w ostatnim ogniwie utworu, gdy po mrocznym, brzęczącym niepokojąco boleśnie duecie fagotu i solowych skrzypiec linia melodyczna stopniowo wędruje ku górze, co można rozumieć jako uwolnienie, rozstrzygnięcie, przekroczenie ciemności. „Tytuł był dla mnie szczególnie poruszający. Ten koncert naprawdę pomógł mi zrozumieć, a może i przetworzyć to, co dzieje się, gdy nasza teraźniejszość ulega przekształceniu w inny wymiar. *Metamorfozy* zajmują bardzo szczególne miejsce w moim życiu, nie tylko dlatego, że jest to niezwykle głębokie dzieło, ale również dlatego, że ze względu na okoliczności przemówiło do mnie osobiście” – mówiła Anne-Sophie Mutter w serii mikrowywiadów z kompozytorem nagranych przy okazji premiery albumu *Hommage à Penderecki*⁶.

Symfonia na dwa instrumenty

Po koncercie skrzypcowym przyszedł czas na kolejne dzieła dedykowane artystce: *II Sonata* na skrzypce i fortepian, *La follia* na skrzypce solo i *Duo concertante* na skrzypce i kontrabas. *Sonata* Penderecki ukończył ostatniego dnia 1999 roku i można pokusić się o stwierdzenie, że jest to data symboliczna. Na moment przed wejściem w lata dwutysięczne kompozytor stworzył utwór jednocześnie nawiązujący do wielowiekowej tradycji i wychodzący naprzeciw wyzwaniom współczesności. *Sonata* mogłaby równie dobrze nazywać się symfonią – jej rozmiar, rozmach i stylistyczne nawiązania do wcześniejszych dzieł symfonicznych wskazują na inspiracje wykraczające daleko poza tradycyjny kameralny charakter. „Z poprzedzającymi ją wielkimi formami *II Sonata* wiąże się swoją materią również bezpośrednio, po trosze poprzez charakterystyczne figury rytmiczne czy zbitki interwałów, których regularne powroty w kolejnych kompozycjach można prześledzić wstecz do *I Koncertu skrzypcowego*, przede wszystkim jednak poprzez wymowne zastosowanie dwóch autocytatów, rozpinających aluzyjny zasięg dzieła pomiędzy *sacrum* a *profanum*; pierwszy z nich, zakamuflowany w środkowym epizodzie centralnego *Notturmo*, zaczerpnięty jest z *Króla Ubu*, drugi przywołuje w ostatnich taktach sonaty materiał sekwencji *Popule meus* z *Credo*”⁷.

⁶ *Hommage à Penderecki* (Interview 3 – About “Metamorphosen”), materiały promocyjne Deutsche Grammophon, <https://www.youtube.com/watch?v=Nqn6gDsQr0o> (dostęp: 10.10.2023).

⁷ Ł. Chrzęszcz, *Język muzyczny dwóch sonat na skrzypce i fortepian Krzysztofa Pendereckiego*, UMFC, Warszawa 2017.



DEUTSCHE GRAMMOPHON

Mutter i jej zespół, czwarta od lewej stoi Agata Szyczeńska

Ten 40-minutowy utwór składa się z pięciu części, w których stale przewijają się początkowy, przywołujący na myśl bicie serca motyw, poddany najróżniejszym transformacjom. Poza charakterystycznymi dla późnego okresu twórczości Pendereckiego zabiegami (pochody chromatyczne, liczne kwarty zwiększone, septymowe dwudźwięki, solowe kadencje) pojawiają się także nawiązania do tanga czy fragmenty chorałowe. Można odnieść wrażenie, że toczą ze sobą walkę odcinki dysonujące, brutalne z tonalnymi, brzęczącymi jak zaczerpnięte z innego, dawnego świata. Szczególnie mocno słysząc to w oszczędnym w środkach drugim temacie *Notturmo*, który przywodzi na myśl muzykę żałobną.

Sonata wymaga od obojga wykonawców nie tylko niebywalej biegłości technicznej, ale i umiejętności budowania narracji na przestrzeni wielkiej formy. Wykonanie

Mutter i jej wieloletniego scenicznego partnera Lamberta Orkisa zarejestrowane na płycie *Hommage à Penderecki* (Deutsche Grammophon, 2018) stanowi wzorzec z Sèvres dla kolejnych interpretatorów – jest niebywale emocjonalne, trzyma w ciągłym napięciu. Mutter dysponuje ogromną paletą barw – od początkowego *pizzicato* po końcowe, niemal upiornie brzmiące pochody *non vibrato* jej gra jest nasycona do granic możliwości.

Wirtuozeria w labiryncie

Kolejnym zadedykowanym artystce utworem było *Duo concertante* na skrzypce i kontrabas z 2010 roku, poprzez tytuł i obsadę nawiązujące zapewne do utworu Giovanniego Bottesiniego. O ile jednak w wywodzącym się wprost z estetyki *brillante* utworze Włocha na pierwszy plan wysuwa się wirtuozeria, o tyle u Pendereckiego już od początkowego fragmentu wyczuwa się



dramatyczny rys utworu. Ciekawe jest samo użycie kontrabasu w wysokich rejestrach, dzięki czemu obydwie głosy nie są od siebie tak bardzo oddalone. W całym dziele kluczowy wydaje się być dialog – pomiędzy wykonawcami, ale także pomiędzy innymi utworami napisanymi przez Pendereckiego w tym czasie. Rozpoznawalne figury, które znajdujemy w jego twórczości od *I Koncertu skrzypcowego*, pojawiają się zarówno w *Duo*, jak i późniejszej *La Follia*. Dla skrzypka, który poznał język muzyczny kompozytora i wykonywał wcześniejsze jego dzieła, nie ma tu niczego zaskakującego. Anne-Sophie Mutter wykonuje ten utwór wraz ze stypendystą swojej fundacji – słowackim kontrabasistą Romanem Patkolo i także z nim zarejestrowała go na wspomnianej już płycie dla Deutsche Grammophon. Ostatnim z dzieł dedykowanych artystce jest solowa *La Follia* (2013) stanowiąca prawdziwe instrumentalne wyzwanie.

Kompozytor napisał ją z okazji 50. urodzin artystki. Premiera utworu odbyła się w nowojorskiej Carnegie Hall w 2013 roku i zebrała znakomite recenzje: „*La Follia* wymaga olśniewającej wirtuozerii wykonawcy, ale nie jest to zwykły popis. [...] To bogate, złożone i intensywnie poetyckie dzieło. Początkowo monotony temat opadający jest rozwinięty w serii dziewięciu wariacji, które czasami są mroczne i refleksyjne, a czasami wściekle, ale zawsze niepokojące w swojej »klastrofobicznej« chromatyczności. Mutter grała z porażającym spokojem i wrażliwością. Sam [z wykształcenia] skrzypek, Penderecki napisał utwór, który bada najgłębsze rejony naturalnego brzmienia skrzypiec i na pewno okaże się godnym dodatkiem do repertuaru solowego tego instrumentu” – pisał Eric C. Simpson w „*New York Classical Review*”⁸. Penderecki wprost nawiązuje tu do Jana Sebastiana Bacha, podobno pierwotnie nawet zamierzał nazwać utwór *Ciaccona*, odnosząc się do ostatniej części słynnej *Partity d-moll*. Obawiał się jednak porównań do jednego z największych muzycznych dzieł, jakie kiedykolwiek powstały na skrzypce solo i ostatecznie tytuł zmienił. Utwór, podobnie jak *II Sonata*, zaczyna się od tematu granego *pizzicato*, po którym następuje dziewięć wariacji. Znowu łatwo daje się rozpoznać charakterystyczny styl Pendereckiego – motywy stanowiące rodzaj autocytatów, typowe pochodny interwałowe czy pochodny chromatyczne. Całość ma w sobie jednak także solidną dawkę wirtuozerii – od wymagających dwudźwięków, arpeggiów i szerokich akordów po rozbudowaną polifonię. W jednym z wywiadów Mutter przyznała, że musiała poprosić mistrza o korektę kilku miejsc – nawet ona nie była w stanie ich wykonać! Wspominała, że zauważyła wówczas w oczach kompozytora błysk satysfakcji: oto napisał coś, czego nie uda się zagrać samej Anne-Sophie Mutter! *La Follia* stanowi idealne odzwierciedlenie fascynującej Pendereckiego idei labiryntu. „Labirynt dla mnie jest symbolem poszukiwań. W labiryncie nie idzie się prostą, lecz okrężną drogą i dlatego [jest on] symbolem drogi twórczej artysty, który szuka” – mówił w filmie dokumentalnym *Droga przez labirynt* w reżyserii Anny Schmidt. Mutter sama przyznaje, że przy każdym

kolejnym wykonaniu *La Follia* czuje się, jakby wchodziła do labiryntu – nigdy nie wie, dokąd ją ta droga zaprowadzi, gdzie się zagubi, gdzie znajdzie rozwiązanie. W *Pięciu wykładach na koniec wieku* Penderecki pisał: „Pocieszeniem może być świadomość, że labirynt – metafora naszego bytowania – jest zawsze połączeniem elementów irracjonalnych, nieobliczalnych i obliczalnych, nad którymi możemy zapanować. Tylko błędzenie, droga okrężna prowadzi do spełnienia”⁹.

Pierwsze pokazanie światu

Wiele razy zastanawiałam się nad naturą utworów pisanych specjalnie dla konkretnego wykonawcy. Czy rzeczywiście jest tak, że podczas pisania myśli się o charakterystycznym sposobie interpretacji, czy słyszy się w głowie dźwięk instrumentu pod palcami wybranego artysty? I czy w ogóle można te elementy później odnaleźć w dziele?

A może rola artysty ogranicza się jedynie do inspiracji? Lutosławski wprost przecież mówił o tym, że wykonania Anne-Sophie Mutter natchnęły go do komponowania kolejnych utworów. Penderecki mógł pozwolić sobie na niemal nieograniczoną fantazję, wiedząc, że jego dzieła wykonane będą po raz pierwszy przez jedną z najwybitniejszych współczesnych skrzypaczek.

Myszę jednak, że kluczowe jest tu pierwsze wykonanie, pierwsze pokazanie światu, ożywienie partytury. Przeciętną interpretacją można skazać dzieło na niebyt, historia muzyki zna niezliczone przykłady znakomitych utworów, które – przez wiele lat zapomniane – rozbłysły dopiero w wybitnym wykonaniu.

Trudno wyobrazić sobie, że kolejne pokolenia skrzypków nie będą w swoich wykonaniach dzieł Lutosławskiego i Pendereckiego odnosić się do legendarnych już interpretacji Anne-Sophie Mutter. A czy jest to dla nas ułatwienie czy raczej solidny ciężar – to pozostaje zagadką. **BM**

Dr Maria Sławek – skrzypaczka, wykładowczyni, badaczka. Prezeska Instytutu Mieczysława Wajnberga, doktor habilitowana sztuki. Prowadzi klasę skrzypiec w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, wyklada także na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

⁸ Eric C. Simpson, *A new Penderecki masterwork unveiled in Mutter's rewarding recital*, „*New York Classical Review*” 2013, Dec 15, <https://newyorkclassicalreview.com/2013/12/a-new-penderecki-masterwork-unveiled-in-mutters-rewarding-recital/> (dostęp: 8.10.2023).

⁹ K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec świata*, Presspublica, Warszawa 1999.



JUTRZNIA

PRAWOSŁAWNE MISTERIUM

Krzysztofa Pendereckiego

Jutrznia to dzieło monumentalne. I wydaje się, że zarówno jej ogromna obsada, jak i trudności wykonawcze powodują, że jest rzadko wykonywana. Jej przygotowanie każdorazowo wymaga ogromnego wysiłku od wykonawców i organizatorów.

Beata Bolesławska-Lewandowska

1. Krzysztof Penderecki od początku chłoniął tradycje różnych kultur. Urodzony w galicyjskiej Dębicy, wychowany został w wierze katolickiej, ale w dzieciństwie słuchał także modlitw dochodzących z żydowskiej synagogi i greckokatolickiej cerkwi. Przedwojenna Galicja była kulturowo różnorodna i dopiero niemiecka okupacja miała drastycznie zmienić ten stan rzeczy. Wielowyznaniowe były także tradycje rodzinne domu Pendereckich. Babka kompozytora była z pochodzenia Ormianką, a jego ojciec był wyznania greckokatolickiego. Modlitwy i melodie Kościoła wschodniego nie były mu więc obce. W jego osobistym doświadczeniu łączyły się harmonijnie z liturgią i obrzędkiem katolickim. Dlatego też kiedy w połowie lat 60. komponował *Pasję według św. Łukasza*, w której odwołał się do wielowiekowej tradycji zachodniego chrześcijaństwa – w tym także do arcydzieł pasyjnych Jana Sebastiana Bacha – wiedział, że na tym nie poprzestanie. Myślał już wówczas, by muzyczne rozważania na temat męki i śmierci Chrystusa dopełnić przedstawieniem obrzędów wielkosobotnich i rezurekcyjnych widzianych z perspektywy Kościoła prawosławnego. Dopiero tak zaplanowany wielkanocny tryptyk: pasja – złożenie do grobu – zmartwychwstanie, mógłby w pełni oddać najważniejszą tajemnicę chrześcijaństwa, którą jest śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa. Taki był zamysł kompozytora.

2. Idea stworzenia dzieła *stricte* religijnego przez twórcę utożsamianego dotąd silnie z awangardą programowo odrzucającą wszelkie związki z tradycją – także religijną – wymagało nie lada odwagi. Tym bardziej że Krzysztof Penderecki żył w kraju komunistycznym, w którym

władze niechętnie patrzyły na twórczość o odniesieniach religijnych. Trudno się zatem dziwić, że prawykonanie *Pasji* 30 marca 1966 roku w niemieckim Münsterze było wydarzeniem, które przyniosło twórcy ogromny rozgłos. Przeważał zachwyt tych, którzy z miejsca zobaczyli w utworze arcydzieło. Ale nie brakowało i oskarżeń, że przez tak oczywisty zwrot ku tradycji i religii Penderecki „zdradził” ideały świata muzycznej awangardy, do którego liderów się przecież dotąd zaliczał. Kompozytor umocnił się tylko w przekonaniu, że wie, co robi, i skoncentrował się na kolejnych utworach. Nie zarzucił myśli o dalszych częściach paschalnego tryptyku, najpierw jednak ukończył kilka innych utworów, w tym swoją pierwszą operę *Diabły z Loudun* (1968). W końcu w 1969 roku usiadł nad partyturą *Jutrzni* (*Utrenji*).

3. Najpierw powstała *Jutrznia I. Złożenie Chrystusa do grobu*. Skomponowana na zamówienie Westdeutscher Rundfunk na przełomie lat 1969 i 1970, została wykonana 8 kwietnia 1970 roku w katedrze w Altenbergu niedaleko Kolonii. Wkrótce Radio Zachodnioniemieckie zamówiło drugą część dzieła. Ukończoną w kwietniu 1971 roku *Jutrznią II. Zmartwychwstanie* zaprezentowano już 28 maja w katedrze w Münsterze – tej samej, która w marcu 1966 roku była sceną premiery *Pasji według św. Łukasza*. Prawykonania obu części *Jutrzni* poprowadził Andrzej Markowski z udziałem międzynarodowego grona wykonawców. Co ważne, w Münsterze wykonano obie części *Jutrzni*, z których pierwsza trwa około 40 minut, a druga jest zaledwie kilka minut krótsza. Odtąd zwykle obie części wykonuje się razem, niezwykle rzadko poprzedzając je jednak *Pasją* – ta funkcjonuje raczej samodzielnie. Oba człony *Jutrzni* natomiast

znakomicie się dopełniają, tworzą spójną całość – tak pod względem dramaturgii, jak i zróżnicowanej, mocno skonstrastowanej ekspresji. Obecny na prawykonaniu pełnej wersji *Jutrzni* w Münsterze Ludwik Erhardt pisał z nieskrywanym entuzjazmem: „Miałem opisać swoje wrażenia? Dają się one ująć w jednym zdaniu: *Jutrznia* jest dziełem wielkim, najlepszym ze wszystkich, jakie Krzysztof Penderecki dotychczas skomponował”¹.

4. Czyżby zatem *Jutrznia* odniosła sukces większy od *Pasji*? Jeśli tak by było, to dlaczego to jednak *Pasję według św. Łukasza* każdy znawca muzyki XX wieku wymienia dziś jednym tchem pośród największych arcydzieł muzyki polskiej i światowej tego czasu? Czemu wreszcie to *Pasja*, a nie *Jutrznia* rozbrzmiewa znacznie częściej z estrad koncertowych Polski i świata? Mieczysław Tomaszewski, autor dwutomowej monografii Krzysztofa Pendereckiego, rozdział poświęcony *Jutrzni* zatytułował znamienicie: *Teatr śmierci i zmartwychwstania*². Nawiązał tym samym nie tylko do charakteru dzieła, ale i do słów kompozytora, który w rozmowach przyznawał: „Co mnie interesuje w religii ortodoksyjnej, to swoiste »teatrum«. *Jutrznia* to nie jest wyłącznie skupiona modlitwa, lecz zarazem ekstaza. [...] Procesja ekstazy, turba, orgia dzwonów...”³. Pendereckiego pociągała ta odmiennność przeżycia, podobnie jak wschodnia obrzędowość liturgii, odmienna od katolickiej. Obie części *Jutrzni* różnią się jednak zasadniczo, co w sposób naturalny

¹ Ludwik Erhardt, *W Münster i Krakowie*, „Kultura”, 20 VI 1971; cyt. za Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 235.

² Mieczysław Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 225.

³ Krzysztof Penderecki, *Rozmowy lusławskie*, rozmawiał Mieczysław Tomaszewski, Olszanica 2005, t. 1, s. 185.

wynika z tematyki każdej z nich. Zanim bowiem dojdzie do ekstazy na wieść o zmartwychwstaniu, trzeba przecież zmierzyć się z bólem i żałobą związanymi ze śmiercią ukrzyżowanego Chrystusa. To jest temat pierwszej części *Jutrzni*.

5.

Jutrznia I. Złożenie Chrystusa do grobu to pięcioczęściowe oratorium przeznaczone na pięciu solistów – do zwyczajowego kwartetu głosów sopran, alt, tenor, bas dołącza tu jeszcze *basso profondo* (niski głos basowy) – dwa chóry mieszane i orkiestrę. Części: I. *Troparion*, II. *Pieśni pochwalne*, III. *Irmos*, IV. *Kanon Wielkiej Soboty, Pieśń 9* (*Nie rydaj mienie, Mátí*), V. *Irmologion* (*Stichíra*) – oparte zostały na wybranych tekstach starocerkiewnej liturgii Wielkiego Piątku (nieszpory) i Wielkiej Soboty (jutrznia). Penderecki, zanim dokonał wyboru tekstów i związanych z nimi religijnych melodii, odwiedził cerkwie w Bułgarii, Serbii i Związku Radzieckim. Chciał jak najlepiej zbadać temat, a także samemu odczuć kultywowane tam cerkiewne obrzędy związane w liturgią wielkanocną. W rezultacie nastrój właściwy nabożeństwu wschodnim, włącznie z muzycznymi odwołaniami i cytatami, został w obu częściach *Jutrzni* wiernie oddany. W *Złożeniu Chrystusa do grobu* wierni oplakują śmierć Jezusa i przygotowują jego ciało do złożenia w grobie. W muzyce dominuje nastrój oczekiwania i modlitwy przeplatany żarliwymi hymnami na cześć Boga i wiarą w Jego opiekę. Dominują śpiewy chóralne – przede wszystkim męskie, z typowymi dla muzyki cerkiewnej niskimi brzmieniami basów. W części IV pojawia się też głos Chrystusa pocieszającego płaczącą Matkę obietnicą zmartwychwstania („Nie oplakuj mnie, Matko, albowiem powrócę”). Ciemne barwy dominują także w orkiestrze. Finał to lamentacja zgromadzonego w świątyni tłumu, żarliwe oplakiwanie ciała Chrystusa owijanego w żałobny całun. Całość jest skupiona w nastroju, kontemplacyjna. Penderecki korzysta tu z arsenału środków sonorystycznych, na czele z klastkami orkiestry i gęsto splecionymi głosami chóru, co daje efekt nasyconej ekspresją magmy dźwiękowej, w której trudno nieraz uchwycić sens słów. Nie brak tu jednak także fragmentów o wyraźnie docierającym do słuchacza przesłaniu – jak choćby we wspomnianej części czwartej. Wschodni, cerkiewny klimat dźwiękowy jest wyraźnie odczuwalny, czemu sprzyjają zarówno starocerkiewny język tekstów,



XVII-wieczna ikona z motywem zmartwychwstania

jak i nawiązania do liturgii prawosławnej. Warto zauważyć, że solowe głosy męskie – tenor, bas i *basso profondo* – odpowiadają funkcjom kapłana, diakona i lektora, podczas gdy sopran i mezzosopran mają zadania wyłącznie muzyczne, ich głosy dodają ekspresji i dobarwiają kształt brzmieniowy utworu.

Po wykonaniu *Złożenia Chrystusa do grobu* w Krakowie 26 czerwca 1971 roku Zygmunt Mycielski pisał do Andrzeja Panufnika: „Tu usłyszałem w kościele św. Katarzyny w Krakowie tę prawosławną *Jutrznię* Pendereckiego. Duży, mało ruchliwy kawał dźwięków, pasm, spod których usuwają się basy, albo znad basów usuwają się górne głosy, nieruchome, ledwie łączące po ćwierć czy półtonach... Pasma i pasma dźwięków – ale tą zawężoną»paletą« dobrze on operuje. Dużo »skromniejsze« od *Pasji*, mniej teatralne. *Jutrznia* to złożenie do grobu, teksty starosłowiańskie (cyrylica). Ma zamiar napisać *Zmartwychwstanie*. Chłop ma chęci na takie freski”⁴.

Ciekawe, że Mycielski to *Pasję* postrzegał jako bardziej teatralną – ale nie zapominajmy,

że *Złożenie Chrystusa do grobu* to dopiero pierwsza część paschalnego „teatrum” Pendereckiego.

6.

Część druga *Zmartwychwstanie* przynosi zupełnie inny świat. Ciemność ustępuje, muzyka jest pełna blasku i radosnego dźwiękowego zgielku. Do obsady dołącza chór chłopięcy, a zestaw instrumentów perkusyjnych wzbogaca się o całą gamę kołatek i stukotek odzwierciedlających atmosferę rezurekcyjnej procesji. Jak wspominał kompozytor: „Byłem kilka razy na rezurekcji, brałem udział w tej ekstatycznej procesji, gdzie każdy uderza w to, co ma... Ta turba tam żyje. To nie jest tylko śpiewanie jakichś tam wyuczonych chorałów. To jest ekstaza, przeżycie”⁵. Wszystko to Penderecki zawarł w *Zmartwychwstaniu*, które formalnie dzieli się na osiem części opartych na starocerkiewnych tekstach liturgicznych Wielkiej Soboty i Niedzieli Wielkanocnej oraz uzupełnionych o kilka zdań z Ewangelii św. Mateusza. Są to: I. *Ewangelia*, II. *Stichíra*, III. *Psalm z troparionem*, IV. *Kanon Paschy, Pieśń 1*, 3, V. *Kanon Paschy, Pieśń 8*,

⁴ Zygmunt Mycielski do Andrzeja Panufnika, 28 VI 1970, w: Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja, cz. 2: Lata 1970–1987, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2018, s. 4.

⁵ K. Penderecki, *Rozmowy lusławickie...*, s. 185.

„Byłem kilka razy
na rezurekcji, brałem
udział w tej ekstatycznej
procesji, gdzie każdy
uderza w to, co ma...
Ta turba tam żyje.
To nie jest tylko
śpiewanie jakichś tam
wyuczonych chorałów.
To jest ekstaza, przeżycie.
A poza tym – tyle piękna.
Nie wiem, czy jest coś
dla mnie piękniejszego
niż muzyka cerkiewna”.

KRZYSZTOF PENDERECKI

VI. *Kontaktion*, VII. *Ikos*, VIII. *Kanon Paschy*, fragmenty. Wykonywane bez przerw tworzą spójną dramaturgicznie całość.

W muzycznej interpretacji Pendereckiego na pierwszy plan wysuwa się reakcja tłumu na wieść o zmartwychwstaniu. Wspomnianej przez Pendereckiego ekstatycznej procesji odpowiada żywiołowa orgia brzmieniowa całego aparatu wykonawczego. Już pierwsze uderzenia smyczków i perkusji podrywają ze skupionego modlitewnego zadumania części poprzedniej. Muzyka staje się niesłuchanie rytmiczna i żywiołowa. Zawszad rozbrzmiewają kołatki, dzwonki i grzechotki, a chór co rusz radośnie powtarza *Christos woskresie*. Gęste klasterowe brzmienia mieszają się z rytmicznymi akordami oraz lirycznymi frazami cerkiewnych zaśpiewów (jak *basso profundo* w cz. VII).

Finałowa kulminacja wręcz oszalała rozpętany przez kompozytora żywiołem dźwięków zwieńczonych biciem w dzwony i pełnymi uniesieniami okrzykami tłumu. Krzysztof Penderecki był mistrzem w kreowaniu muzycznej ekspresji tłumu, co znakomicie tutaj wykorzystał, łącząc dźwiękowy koloryt muzyki starocerkiewnej z doświadczeniami sonorystycznymi i nieograniczoną wyobraźnią kolorystyczną.

Jak pisał Tomaszewski: „Bez ukształconej przez siebie, doprowadzonej do mistrzostwa sonorystycznej techniki brzmień ekstremalnych nie byłoby możliwe danie świadectwa tej mocy i spontanicznej żarliwości, z jaką się zetknął w ortodoksyjnej cerkwi”⁶.

Obie części *Jutrzni* Krzysztofa Pendereckiego, podobnie jak wcześniej *Pasja według św. Łukasza*, wzbudziły wiele emocji. I choć w swojej książce Tomaszewski zdaje się przesadzać o znakomitym przyjęciu tego dzieła, w rzeczywistości reakcje krytyków nie były jednoznaczne. Po wykonaniu *Jutrzni* na Warszawskiej Jesieni w 1971 roku recenzenci nie kryli wątpliwości. Dostało się zwłaszcza części drugiej utworu. Mirosław Kondracki narzekał na „prymitywne zestawianie aż nazbyt często cytowanych czy wiernie imitowanych pieśni starocerkiewnych z dość tępo brzmiącymi klasterami orkiestry i wyświechtanymi już do granic wytrzymałości »efektami tłumów« w chórach (kołatki wielkopostne, drewniane i spiżowe dzwony itp. niczego już tu uratować nie mogą). Pod koniec zaś rzecz się zupełnie rozlała i bezsensownie przedłuża (zbędne powtórzenia banalnych melodyjek chóralnych), rozładowując przed końcem resztki napięcia i grzebiąc ostatki nadziei”⁷. Z kolei Tadeusz A. Zieliński zaliczył *Jutrznię* do „najciekawszych i najoryginalniejszych wydarzeń artystycznych festiwalu” i choć w jego opinii część druga – w której kompozytor stworzył „bezpretensjonalny, radosny świat ruskiej Wielkanocy, o specyficznym uroku i stylu, stąd o wiele większy niż w I części posmak stylizacji i zagęszczenie cytatów” – ustępuje skupionemu dramatowi części pierwszej, to ostatecznie przyznawał:

„W sumie musimy docenić wielkość, oryginalność i niepowtarzalność wizji muzycznej Pendereckiego, który nie tylko stworzył w *Jutrzni* dzieło jedyne w swoim rodzaju w twórczości naszego stulecia, ale zaprezentował nam w nim wyraźniej niż dotąd swoją wyjątkową maestrię i wirtuozerię w operowaniu brzmieniem chóru, nową polifonią i kształtem linii solowego śpiewu. Nie wpadając w przesadny patos, musimy uczciwie stwierdzić, że historia muzyki zyskała (od *Pasji*) nową osobną wartość, jaką jest monumentalny styl wokalny Pendereckiego”⁸.

⁶ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie...*, s. 230.

⁷ Mirosław Kondracki, „Jesienne” przedwiosnie, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 22, s. 11.

⁸ Tadeusz A. Zieliński, *Oryginalność i konwencja*, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 22, s. 7.

7.

Dziś wschodnie nawiązania w muzyce *Jutrzni* nie wywołują takiego zdziwienia, jakie budziły u publiczności festiwalu Warszawskiej Jesień w 1971 roku. Był to przecież jeszcze czas awangardy (nawet jeśli w schyłkowym okresie), przed postmodernistycznymi powrotami do tradycji i intertekstualnym mieszaniami stylów – co miało stać się udziałem wielu kompozycji kolejnej dekady. Można zatem śmiało powiedzieć, że kompozytor wyprzedził w tym względzie swój czas.

Jutrznia to także dzieło monumentalne.

I wydaje się, że zarówno ogromna obsada utworu, jak i trudności wykonawcze (szereg niekonwencjonalnych efektów, gęsta, dysonansowo-klasterowa harmonika, śpiewy cerkiewne wymagające innej niż klasyczna interpretacji) powodują, że *Jutrznia* jest rzadko wykonywana. Jej przygotowanie każdorazowo wymaga ogromnego wysiłku, nie tylko od wykonawców, ale i organizatorów. Inną kwestią pozostają prawosławne odniesienia. Z tego względu w Rosji utwór zabrzmiał po raz pierwszy dopiero w 1995 roku, mimo że sam Penderecki był za naszą wschodnią granicą znany i ceniony już w latach 60. W świecie zachodnim wyraźnie obrzędowy, wpisany w starocerkiewną liturgię i mocno wschodni w brzmieniu charakter utworu sprawia natomiast, że *Jutrznia* postrzegana jest jako utwór mniej chyba uniwersalny niż wcześniejsza *Pasja*, która łatwiej toruje sobie drogę do kolejnych wykonań. Nie zmienia to jednak faktu, że *Jutrznia* pozostaje dziełem wielkiego formatu. Pełnowymiarowym misterium o wyjątkowej sile oddziaływania wynikającej z połączenia dźwiękowo nasyconej wielobarwności nowoczesnego języka muzycznego z żarliwością ekspresji właściwej starocerkiewnemu *sacrum*. **BM**

Dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska

– muzykolożka, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka i redaktorka wielu książek, m.in. *Panufnik* (w angielskim przekładzie *The Life and Works of Andrzej Panufnik*, 2015), *Henryk Mikołaj Górecki. Portret w pamięci*, *Panufnik. Architekt emocji*, *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje*, *The Symphony and Symphonic Thinking in Polish Music since 1956* (Routledge, 2019). W przyszłym roku nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego ukaże się jej książka *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*.



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

PENDERECKI-CENTER.PL





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

Cztery operowe twarze

Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia sięga w obecnym sezonie artystycznym po *Czarną maskę*, Teatr Wielki w Łodzi wystawia *Raj utracony*. To najlepszy dowód, że opery Krzysztofa Pendereckiego niezmiennie budzą zainteresowanie. Najbardziej intrygująca jest *Czarna maska*, przez wielu krytyków uznawana za najlepszy utwór sceniczny Krzysztofa Pendereckiego, która kryje też wiele zagadek sprawiających kłopot inscenizatorom. Co prawda, już na prapremierze w Salzburgu w 1986 roku (opera powstała na zamówienie tamtejszego festiwalu) niemiecki reżyser Harry Kupfer nadał *Czarnej masce* intrygujący kształt, a spektakl był potem grany w wiedeńskiej Staatsoper, ale nie wpłynęło to na dalsze losy sceniczne utworu.

Jacek Marczyński
(„Rzeczpospolita”)

Czarna maska – thriller historyczny
Realizując zamówienie z Salzburga, kompozytor wybrał jednoaktówkę Gerharta Hauptmanna z 1928 roku, przepojoną atmosferą niedopowiedzeń i niejasności. Akcja rozgrywa się w śląskim mieście po zakończeniu wojny trzydziestoletniej. Wszystko wydarza się w ciągu półtorej godziny podczas przyjęcia wydanego przez burmistrza, kiedy na jaw wychodzi tajemnica jego małżonki Benigny. Przed laty została uwiedziona w Amsterdamie przez zbiegłego czarnoskórego niewolnika Johnsona, który potem zmusił ją do poślubienia pewnego bogacza. Mąż uznał za swoją jej nieślubną córkę, a gdy umarł w tajemniczych okolicznościach, Benigna wyszła ponownie za mąż za burmistrza. Teraz okazuje się, że Johnson powrócił. Śmierć – bo w miasteczku wybucha zaraza – zaczyna zagarniać kolejne ofiary.

KRZYSZTOF MYSTKOWSKI/KFP/ARCHIWUM OPERY BAŁTYCKIEJ W GDAŃSKU



Krzysztof Penderecki, *Czarna maska*, reżyseria Marek Weiss, Opera Bałtycka w Gdańsku, 2016

Ta historia osadzona w XVII wieku zawiera mnóstwo pytań i niedopowiedzeń, ale ma też znakomitą konstrukcję dramaturgiczną. *Czarna maska* (1984–1986) to operowy thriller, w którym narasta groza prowadząca do nieuchronnego tragicznego finału. Każda z siedemnastu postaci została dokładnie scharakteryzowana muzycznie, a kompozytor złączył różnorodne wątki w spójną całość. To także opera o próbach poszukiwania kompromisu między ludźmi wyznającymi różne religie i poglądy. Dostrzegł to Harry Kupfer, który zamiast kurtyny zastosował przesuwaną lustrzaną ścianę, w której mogli przeglądać się nie tylko bohaterowie, ale i widzowie, stając się w ten sposób uczestnikami zdarzeń. W tym samym 1986 roku polską premierę *Czarnej maski* przygotował w Teatrze Wielkim w Poznaniu Ryszard Peryt i zinterpretował ją zupełnie inaczej – poprzez analogię z Mozartowskim *Don Giovannim*. Oba te dzieła miały według niego formę *dramma giocoso*, mimo pozorowanej wesołości oba zostały zwieńczone funeralnym zakończeniem – w operze Pendereckiego mamy w finale *Dies irae*. Dwie kolejne polskie inscenizacje *Czarnej maski* nie były zbyt udane. W Teatrze Wielkim w Warszawie przytłoczyła ją monumentalna scenografia Andrzeja Majewskiego (1988, reżyser Albert-André Lheureux), a w 1998 roku w Operze Krakowskiej Krzysztof Nazar nie wyszedł poza konwencjonalny dramat ekspresjonistyczny. Ciekawsza okazała się dopiero inscenizacja Marka Weissa w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (2016). Rozwinął i uaktualnił on myśl Ryszarda Peryta, który uważał, że *Czarna maska* jest rachunkiem sumienia europejskiej kultury, której misja niesienia cywilizacji i chrześcijaństwa zaowocowała niewolnictwem, kolonializmem i morderstwami. U Marka Weissa Johnson w finale ulega zwielokrotnieniu, jest jednym z ubranych na czarno wojowników, którzy wypowiedzieli wojnę starej Europie.

Raj utracony – duchowy dramat

Nie jest dziełem łatwym dla teatru również *Raj utracony* (1976–1978), zarówno ze względu na olbrzymie rozmiary dzieła, jak i jego formę. To nie jest typowa opera, lecz nawiązanie do *sacra rappresentazione* – rozbudowanego muzycznie i inscenizacyjnie widowiska o tematyce religijnej, popularnego zwłaszcza we Florencji w XV i XVI wieku. Dramat rozgrywa się tu raczej w sferze duchowej, dominują monologu postaci i komentarze chóru jak w antycznej



STEFAN OKOŁOWICZ/TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA

Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex*, reżyseria Krzysztof Warlikowski, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2003

Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun*, reżyseria Keith Warner, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2013



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA

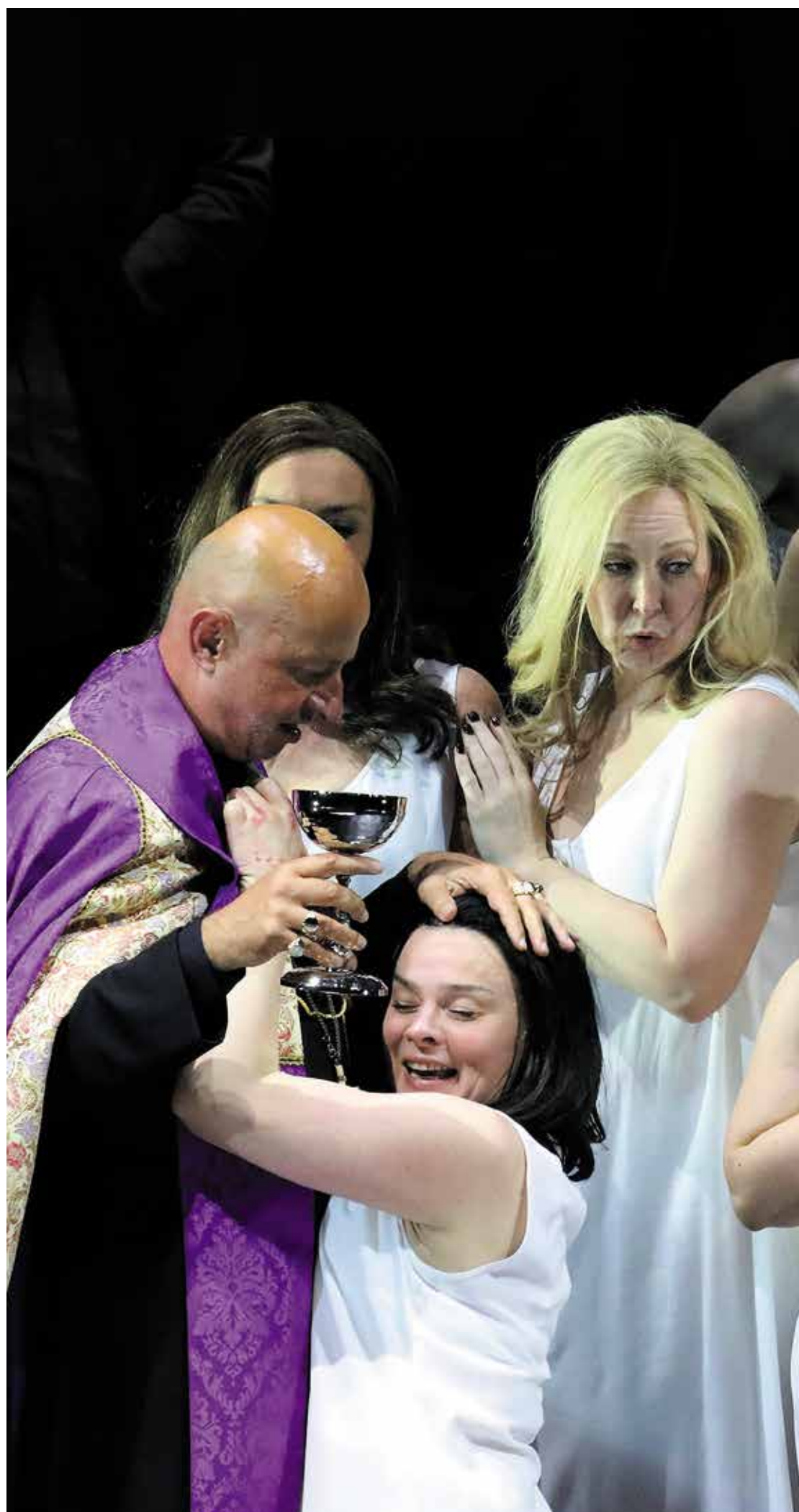
tragedii. Po prapremierze w Chicago w 1978 roku amerykańscy krytycy pisali więc o „pogrzebowym tempie akcji” lub o muzycznym eklektyzmie. Nie dostrzeżono, że w owym okresie Krzysztof Penderecki, odchodząc od awangardy, uznał, że najbardziej twórcze okazuje się otwarcie drzwi za sobą.

Raj utracony to owoc zamówienia u Krzysztofa Pendereckiego dzieła na przypadające w 1976 rok obchody dwusetlecia Stanów Zjednoczonych. Na szczególną okazję kompozytor wybrał szczególny tekst – liczący ponad dziesięć tysięcy wierszy poemat epicki Johna Miltona. Angielski dramaturg i poeta Christopher Fry dokonał wyboru tematów i wątków. To historia o buncie upadłych aniołów, o stworzeniu ogrodu rajskiego, walce Szatana z Bogiem i wygnaniu Adama i Ewy z raju. Krzysztof Penderecki nie ukończył zamówienia na czas i prapremiera *Raju utraconego* odbyła się w Chicago Lyric Opera dopiero w listopadzie 1978 roku. Kilka miesięcy później tę inscenizację Igala Perry’ego zaprezentowano w La Scali, gdzie zyskała znacznie większe uznanie, podobnie jak kolejna premiera w 1979 roku w Stuttgarcie, którą reżyserował August Everding. Została ona następnie przywieziona na Warszawską Jesień.

Bardzo ciekawe okazały się dwa bardzo różne wystawienia *Raju utraconego* – w Warszawie i we Wrocławiu. Łączył je pięknie zrealizowany pomysł podwojenia postaci Adama i Ewy przez parę tancerzy. W Teatrze Wielkim w Warszawie Marek Weiss i scenograf Andrzej Majewski stworzyli w 1993 roku spektakl, który poruszał wstrząsającym widokiem finałowej apokalipsy. Piętnaście lat później Waldemar Zawodniński w Operze Wrocławskiej posłużył się prostymi symbolami religijnymi, nawiązał do barokowych widowisk *danse macabre* i do współczesności. Świetnie ukazał gorzką myśl poematu Miltona o Szatanie, który spowodował wygnanie Adama i Ewy, triumfuje nad Stwórcą i będzie decydował o losach świata.

***Diabły z Loudun* – rzekome opętanie**

Największą popularność zdobyła pierwsza opera Krzysztofa Pendereckiego *Diabły z Loudun*. Co prawda, jej wystawieniom towarzyszyła początkowo atmosfera skandalu, ale doczekała się dotąd na świecie prawie pięćdziesięciu inscenizacji. Zamówienie u kompozytora złożył Rolf Liebermann, ówczesny dyrektor Opery w Hamburgu – *Diabły z Loudun* miały w 1969 roku otwierać tam festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Libretto opracował sam kompozytor na kanwie książki Aldousa Huxleya i dramatu Johna Whitinga. Historia w nich przedstawiona zdarzyła się w 1634 roku w Loudun w Akwitanii, gdzie spalono na stosie księdza Urbana Grandiera oskarżonego o opętanie diabłami sióstr urszulanek. Uczyniono tak, choć miejscowy biskup uznał, że była to jedynie erotyczna histeria zakonnic. Sprawa miała jednak



W. HOESL/BAYERISCHE STAATSOOPER

Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun*, reżyseria Simon Stone, Bayerische Staatsoper w Monachium, 2022



tło polityczne – Grandier bronił murów obronnych Loudun, które Ludwik XIII i kardynał Richelieu postanowili zburzyć, by pozbawić miasto nadmiernej samodzielności. W tej historii Krzysztof Penderecki dostrzegł ponadczasowy obraz władzy, która potrafi eliminować przeciwników, posługując się kłamstwem, sfingowanym procesem i torturami. Kompozytor zaproponował dyrektorowi Liebermannowi realizatorów: najbardziej oryginalnego wówczas polskiego reżysera teatralnego Konrada Swinarskiego i dyrygenta Henryka Czyży, który prowadził wiele prawykonań utworów Krzysztofa Pendereckiego. Nie przypuszczał, że ten wybór oznaczać będzie pasmo konfliktów. Obaj artyści byli wyznawcami innych estetyk, co obrazuje rozmowa między nimi podczas jednej z prób. Konrad Swinarski postanowił, że erotyczną scenę między księdzem Grandierem, który miał słabość do kobiet, a uroczą Philippe rozegra w konfesjonale. Henryk Czyż stwierdził na to z przekąsem, że może lepiej niech robią to na ołtarzu. „Na ołtarzu już u mnie było w *Nie-Boskiej komedii* w Starym Teatrze w Krakowie” – odparł zdenerwowany reżyser.

Powtarzające się tego typu różnice zdań musiały rzutować na ostateczny efekt artystyczny.

Diabły z Loudun wywołały w Hamburgu pewną konsternację, choć po spektaklu nie szczędzono braw wykonawcom, wśród których znaleźli się Andrzej Hiolski jako ksiądz Grandier oraz Bernard Ładysz w roli egzorcysty, ojca Barré. W dziele składającym się z trzech aktów i trzydziestu scen, w których pojawiała się prawie dwadzieścia postaci, liczne chóry i tłumy statystów, momentami więcej było jednak mówionego teatru przeładowanego pomysłami reżysera niż muzyki.

Trzy dni po prapremierze w Hamburgu odbyła się premiera w Stuttgarcie, wyżej oceniona przez krytyków, gdyż reżyser Günther Rennert bardziej skupił się na prawdzie historycznej. Wzbudziła ona jednak z kolei protesty zachodnioniemieckiego episkopatu, gdyż do sceny opętania zakonnic zaangażowano także statystki, które zdzierając z siebie habity, odsłaniały nagie piersi.

Z niemałym trudem doszło też do polskiej premiery w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1975 roku w reżyserii Kazimierza Dejmka. Komunistyczne władze nie chciały zgodzić się na wystawienie *Diabłów z Loudun*, obawiając się konfliktu z Kościołem. Umiejętnie rozegrał to jednak dyrektor Antoni Wicherek, każdej ze stron tłumacząc, że ta druga nie ma nic przeciwko premierze, choć nie miał pewności, że tak rzeczywiście będzie. Spektakl stał się potem artystyczną wizytówką warszawskiego teatru, który *Diabły z Loudun* prezentował podczas zagranicznych podróży.

Każda kolejna inscenizacja umacniała pozycję tego dzieła w historii XX-wiecznej opery. W Teatrze Wielkim w Poznaniu (1998) Marek Weiss wyprowadził w finale widzów przed teatr, gdzie na prawdziwym stosie dokonano spalenia heretyka Grandiera. W 2008 roku *Diabły z Loudun*



KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA

Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun*, reżyseria Keith Warner,
Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2013



Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex*, reżyseria Janusz Wiśniewski, Opera Bałtycka w Gdańsku, 2013

wystawiono na otwarcie gmachu Opery Krakowskiej, a Laco Adamik wykreował uniwersalny obraz bezwzględnej władzy. Ciekawa była też inscenizacja Keitha Warnera w Operze Narodowej w 2013 roku powstała w koprodukcji z Operą w Kopenhadze. Na tę okazję kompozytor poczynił szereg zmian w partyturze, nadając jej bardziej teatralny charakter i ograniczając obsadę orkiestry. Brytyjski reżyser, który *Diablami z Loudun* zafascynował się już jako nastolatek, obejrawszy spektakl English National Opera, potraktował księdza Grandiera jak bohatera teatru szekspirowskiego, który walczy ze światem pełnym zła. Bardzo ważna dla *Diabłów z Loudun* okazała się też najnowsza inscenizacja w Staatsoper w Monachium w 2022 roku w reżyserii Simona Stone'a – nie tylko dlatego, że otrzymała nagrodę za najlepsze przedstawienie operowe roku w Niemczech. Jak pisali krytycy, dyrygent Władimir Jurowski udowodnił, że muzyka Krzysztofa Pendereckiego znakomicie przetrwała próbę czasu, a australijski reżyser stworzył pasjonujący spektakl mocno osadzony we współczesności.

***Ubu Rex* – zabawa konwencjami**

Ciekawe są losy ostatniej chronologicznie opery Krzysztofa Pendereckiego *Ubu Rex* (1990–1991) powstałej według farsy Alfreda Jarry'ego. Od momentu zainteresowania się tym tematem i pierwszego zamówienia do prapremiery w 1991 roku w Staatsoper w Monachium minęło około trzydziestu lat. „Gdybym napisał *Ubu* dwadzieścia

lat wcześniej, na pewno byłby to utwór satyryczny, polityczny. Teraz chciałem się zabawić cudzymi technikami, wyśmiać się z innych, dobroliwie, niezłośliwie” – powiedział kompozytor po ukończeniu tej opery. *Ubu Rex* jest więc muzyczną zabawą, w której Krzysztof Penderecki nikogo nie cytuje dosłownie, choć wystarczy typ linii melodycznej, zwrot harmoniczny czy rytmiczny, rodzaj instrumentacji, by wrażliwy słuchacz odnalazł odniesienia do Rossiniego, Offenbacha, Händla czy Weilla, do Bernsteina i samego Pendereckiego, wreszcie – by mógł pośmiać się ze współczesnej awangardy. W monachijskiej prapremierze świat *Ubu* nabral schizoidalnego charakteru dzięki wizjom scenografa Rolanda Topora. Premierę w Teatrze Wielkim w Łodzi w reżyserii Lecha Majewskiego w 1993 roku zdominowały rozbuchane plastycznie wizje scenografa Franciszka Starowieyskiego, w tym samym czasie Krzysztof Nazar zaproponował w Krakowie czystą zabawę. Następne inscenizacje na polskich scenach stały się jednak niepokojąco współczesne. U Krzysztofa Warlikowskiego w Operze Narodowej (2003) i Waldemara Zawodzińskiego w Operze Śląskiej (2016) prymitywni i chciwi *Ubu* i *Ubica* okazali się wręcz naszymi znajomymi. Prostacków wyniesionych na polityczne szczyty znaleźlibyśmy przecież więcej w realnym życiu, nie tylko w Polsce, a *Ubu* rozprawiający się z sędziami, zaciskający podatkowego pasa i wdający się w bezsensowne wojenki nie tylko bawi – zaczynamy się go po prostu

bać. Być może ktoś taki jak on zajmie się za chwilę naszym losem. Nawet spektakl Janusza Wiśniewskiego w Operze Bałtyckiej (2013) rozegrany w typowej dla tego reżysera konwencji jarmarcznego teatrzyku także momentami nabierał groźnej wymowy. O czysto muzycznych wartościach tej opery można się natomiast przekonać, słuchając suity orkiestrowej, którą niedawno opracował dyrygent Jurek Dybał. Muzyka podana bez warstwy wizualnej, bez dynamicznej akcji scenicznej mocniej wydobywa poczucie humoru i wycucie stylu groteskowego kompozytora, a przede wszystkim – jego niezwykłą umiejętność posługiwania się barwą orkiestrową.

***Fedra* – niespełnione marzenie**

Jurek Dybał zebrał również szkice do planowanej przez Krzysztofa Pendereckiego opery *Fedra*, której prapremiera miała odbyć się w Staatsoper w Wiedniu. To zaledwie kilka fragmentów: instrumentalny wstęp zatytułowany *Zmiana warty*, dialog między *Fedrą* jej służącą Enoną i Tezeuszem oraz rozbudowana scena chóralna. Można po nich sądzić, że *Fedra* byłaby zupełnie inną operą od pozostałych. Krzysztof Penderecki orkiestry użył w tych fragmentach bardzo oszczędnie, ale niezwykle ekspresyjnie, za to chór śpiewający momentami *a cappella* wyraża ogromną skalę emocji, co w połączeniu z przypisanym głównym postaciom hieratycznym tekstem zaczerpniętym z tragedii Racine'a mogłoby dać bardzo ciekawe efekty. **BM**



MATTIA PRETI

Odkrywając barokowe
tajemnice Malty

wystawa czasowa
20 października 2023 – 3 marca 2024
Podchorążówka
Muzeum Łazienki Królewskie



Patronat Honorowy
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej
Andrzeja Dudy

RP Prezydent
Rzeczypospolitej
Polskiej

Organizatorzy



EMBASSY OF MALTA
POLAND

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego w ramach zadania:
„Przygotowanie wystawy pod roboczym
tytułem Mattia Preti. Rycerz maltański”

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Muzeum



Partnerzy Wystawy



midseaBOOKS



Muzeum Narodowe
w Warszawie



ams



KULTURA

Radio
Warszawa

SPOTKANIA
Z ZABYTKAMI

Patroni medialni

WARSZAWA

Koncertmistrz, czyli sztuka mediacji

Dla dyrygenta koncertmistrz jest łącznikiem, dla orkiestry – liderem, od którego oczekuje się kompetencji muzycznych, żelaznych nerwów i umiejętności szybkiego reagowania.

Łucja Siedlik

Przyglądając się zespołom orkiestrowym różnych okresów, gabarytów, specjalności, układów przestrzennych czy obsadowych, koncertmistrza rozpoznamy od razu – zawsze na czele grupy skrzypiec, zawsze najbliżej publiczności. Z tą posadą jest jednak trochę tak, jak z urzędem prezydenta – łatwo zidentyfikować sprawującą ten urząd osobę, trudniej zdefiniować zakres obowiązków czy wyznaczyć idealny wzór.

Smyczek czy klawisze

Wzmianki o pierwszych koncertmistrzach pojawiają się już na początku dziejów orkiestry, kiedy liczące od kilkorga do kilkudziesięciu instrumentalistów barokowe zespoły akompaniowały wokalistom. Struktura takich ansambli nie była z góry ustalona, różne odłony przyjmowała więc również instytucja lidera. Zazwyczaj obejmowała ona zarówno zarządzanie warstwą artystyczną, jak i organizacyjną przedsięwzięcia, a że funkcje reprezentacyjne pełnili często klawiszowcy, szybko upowszechniło się dyrygowanie zespołem zza klawiatury. Taki układ był o tyle zasadny, że to oni dostarczali orkiestrze nowy repertuar, na co dzień ćwiczyli z wokalistami, a dodatkowo ukryta w ich partiach podstawa harmoniczna kompozycji stanowiła dla muzyków naturalne oparcie. Kłopotliwa okazywała się jednak logistyka. Klawesynista przy instrumencie siedział, gdy więc występowano w większych składach, mimo dziarskiego potrząsania głową, tupania pulsu nogami czy unoszenia rąk nie zawsze był dla członków zespołu dostatecznie widzialny i słyszalny. Ponadto, liczebnie w orkiestrze przeważali skrzypkowie, a że partia instrumentu klawiszowego znacznie odbiegała od pozostałych, punktem odniesienia często stawał się koncertmistrz. We Włoszech zwany był *primo violino* lub *capo d'orchestra*, we Francji *le premier violon*, w Anglii *leader*, a w Niemczech *Anführer* bądź *Konzertmeister*. Na korzyść lidera smyczkowca przemawiała technologia – rozwój lutnictwa sprawił, że z początkiem XVII wieku instrumenty smyczkowe zaczęły odzywać się donośniej i przebijając przez resztę brzmieniowych warstw.

Rulon wybija rytm

Kompromisowo orkiestry najczęściej prowadzili obaj liderzy – klawiszowiec zarządzał solistami i czuwał nad całością przebiegu muzycznego, koncertmistrz prowadził zespół instrumentalny od pulpitu. W zależności od ośrodka, obsady, formy w pewnych konfiguracjach korzystniej było kierować ансамblem od klawiatury, w innych – zza pulpitu. Czasem odkładano instrument, oddając zespół w ręce osoby odpowiedzialnej za utrzymywanie właściwego pulsu, która przekazywała go gestem, wytupywała bądź wystukiwała z pomocą zwiniętego w rulon pliku nut lub drewnianej laski, ku irytacji co wrażliwszych komentatorów życia muzycznego. W archiwach Opery Paryskiej czytamy: „Batuta *maître de musique* może oczywiście zapobiec spieszności czy



CREATIVE COMMONS

zwalnianiu zespołu, ale nie umożliwi wspólnego frazowania, *crescenda*, gradacji *forte* czy *piano*, gry *dolce*. Jedynie dobry koncertmistrz jest w stanie orkiestrę zmobilizować do wydobywania najdrobniejszych niuansów, do zachowania precyzji i jednorodności. Nic więc dziwnego, że im głębiej w XVIII wiek, tym bardziej umacniała się pozycja koncertmistrza.

Jeszcze w początkach stulecia zespoły instrumentalistów traktowano jak względnie luźny konglomerat barwnych indywidualności – brytyjski parlamentarzysta i meloman Roger North zastanawiał się na przykład, czemu frazy miałyby układać się lepiej, gdy zespół gra jak jeden instrument, niż gdy akordy dobarwiają drobne dysonanse wynikające ze specyfiki gry każdego z muzyków. U schyłku stulecia za pożądane cnoty orkiestry uznano jedność, synchronizację, dyscyplinę. Johann Joachim Quantz ubolewał: „Niektórzy muzycy mają paskudny zwyczaj wprowadzania przeróżnych uduśwień, nawet w ritornellach, a w międzyczasie zapominają o tym, by poprawnie odczytać nuty. Często utwór, zwłaszcza aria, kończy się pełnym akordem, podczas gdy żaden akord nie jest zapisany. Tego nauczyli się chyba od kawiarnianych muzykantów”.

Oczekiwano więc od muzyków orkiestrowych jednorodnej artykulacji, dynamiki, ornamentacji, smyczkowania, uściślać zaczęła się również rola koncertmistrza. Do jego obowiązków należało dyrygowanie, prowadzenie prób, strojenie, dobór muzyków i ich rozstawienie, a przede wszystkim ratowanie występu przed katastrofą w sytuacjach kryzysowych. Dobrych liderów ceniono, co nie znaczy wcale, że szczególnie sownie ich wynagradzano. Wymagano, by trzymali dyscyplinę, śledzili na bieżąco partie solistów i orkiestry, a dodatkowo czuwali nad porządkiem całego koncertu.

Gdy muzyka się komplikuje

Z biegiem czasu taki układ stawał się coraz bardziej uciążliwy. Gdy w kolejnym stuleciu aparat orkiestrowy spektakularnie się rozszerzał, a partie instrumentalne komplikowały i uniezależniały, gdy w miejsce stabilnego pulsu wkradły się liczne pauzy i *rallentanda*, faktura się zagęściła, a rytmika straciła na regularności, śledzenie wszystkich elementów partytury przy jednoczesnym wykonywaniu przez koncertmistrzów własnych partii oraz fragmentów solowych przestało być możliwe. Świetnie diagnozował problem Ferdinand David, przyjaciel Feliksa Mendelssohna, koncertmistrz lipskiej Gewandhausorchester: „Prowadzenie i dyrygowanie w tym samym czasie jest kłopotliwe. W najbardziej krytycznych momentach muszę wybijać rytm, a to zwykle te chwile, w których najbardziej istotne jest, bym również grał. Nowocześniejsze utwory wymagają dyrygowania, i to przez osobę, która sama nie trzyma w ręce instrumentu”. Stopniowo zaczął się więc krystalizować układ, który obserwujemy w zespołach symfonicznych do dziś – partyturą zarządza dyrygent, koncertmistrz jest zaś jego prawą ręką, pośrednikiem, tłumaczem. Wspaniale opowiada o tej roli Daniel Stabrawa, do niedawna pierwszy koncertmistrz Filharmoników Berlińskich, w rozmowie z Marcinem Majchrowskim w radiowej Dwójce: „Koncertmistrz jest tą pierwszą osobą, do której dyrygent zwraca się, by o coś spytać, coś poprawić. W czasie prób jest trochę takim rzecznikiem orkiestry [...]. Jako koncertmistrz muszę dyrygenta zrozumieć. Jeśli nie mówi, jaką chce grać barwę, tylko tej barwy szuka [...], moim zadaniem jest ją znaleźć. Daję mu moje koncepcje barwy, frazowania, *legata* i jeśli jesteśmy na wspólnej linii, to ja swoją grą, swoimi ruchami przekazuję ją najpierw najbliższej osobie, a potem przenosi się to dalej, na całą orkiestrę”. Dla dyrygenta koncertmistrz jest więc łącznikiem, dla orkiestry zaś liderem, od którego oczekuje się kompetencji muzycznych, żelaznych nerwów, umiejętności szybkiego reagowania (zwłaszcza w sytuacji,

gdy maestro popełni błąd), a także wsparcia mentorskiego oraz skutecznej reprezentacji. W strukturach instytucjonalnych traktuje się go jednocześnie i jak członka zespołu muzyków, i jak pracownika na wyższym, paramenedżerskim szczeblu, co stawia go czasem w niewdzięcznej roli mediatora między administracją instytucji a zespołem. Z drugiej strony samo zaplecze instytucjonalne znacznie ułatwia funkcjonowanie orkiestry – doбором repertuaru zajmują się działy programowe, organizacją obsady inspektorzy, dostarczaniem nut bibliotekarze, finansami dyrekcja, a nie lider.

Koncertmistrzowskie brzemie

Codziennosc orkiestr nieinstytucjonalnych wydaje się dużo bardziej skomplikowana, bliższa raczej płynnym układom z początków orkiestry, gdzie lider muzyczny bywa głównym strategiem, marketingowcem, muzykologiem, terapeutą i logistyką. Jak Martyna Pastuszka, liderka {oh!} Orkiestry, która samodzielnie wygrzebuje repertuar z internetowych archiwów, zaprasza artystów, by tchnęli w te utwory nowe życie, zdobywa środki pozwalające ich odpowiednio wynagrodzić, zarządza projektem od strony artystycznej i logistycznej. W rozmowie z Karoliną Kolinek-Siechowicz na łamach „Ruchu Muzycznego” artystka opowiada, jak funkcjonuje to w muzycznym świecie: „Dla zespołów nieinstytucjonalnych to sport wymagający elastyczności i – mówiąc z lekkim przymrużeniem oka – brawury [...]. Ktoś ponosi odpowiedzialność i ktoś zbiera laury, ale też baty, jeżeli coś się nie uda. To jest przywilej, ale jednocześnie duża odpowiedzialność. Jak w zarządzaniu każdą firmą. Każda osoba w orkiestrze bierze udział w tworzeniu wydarzenia artystycznego – mam więc ogromne poczucie wdzięczności za zaangażowanie. Z drugiej strony, jeżeli coś się nie udaje, to jest to winą lidera. Zostaje wtedy z tą refleksją samotny. Sukces dzielimy wszyscy razem, a porażka, nawet mała, to jest porażka kierownictwa”.

Uciążliwe bywa więc koncertmistrzowskie brzemie, muzycy jednak potrafią jego rolę docenić. Instrumentaliści Orchestre Symphonique et Lyrique de Paris, pólamatorskiego zespołu zawiązanego, aby demokratyzować muzykę klasyczną, pokusili się o porównanie występów pod batutą dyrygenta z tymi, w których pałeczkę przejmował koncertmistrz. Zauważyli, że gdy prowadzeni są od pulpitu, lider staje się przewodnikiem, punktem odniesienia, wektorem, bardziej kimś, kto inspiruje, niż szefem czy zarządcą. Docenili, że wówczas „każdy zaangażowany jest w dwustu procentach [...]”. Większy jest poziom intymności między muzykami. Jeśli chce się z kimś spotkać wzrokiem, można tego doświadczyć [...]. Silniej odbiera się ekspresję innych. Ważne są nie tylko dźwięki, ale i uważność na oddech, gesty, stukanie rytmu nogą, entuzjazm, ekspresję”. A czyż nie tego właśnie szukamy w muzyce? **BM**

Łucja Siedlik – skrzypaczka, absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach, autorka artykułów w „Ruchu Muzycznym”. Współtworzy zespół Radical Polish Ansambl.



CREATIVE COMMONS

*Ciągnie mnie ku przeszłości,
ale najważniejsza jest
kreatywność*



ANITA WĄSIK-PŁOCIŃSKA

Pianista **Marek Szlezer** opowiada o odkryciu dzieł Jadwigi Sarneckiej, fascynacji archiwalnymi nagraniami Cortota i Rachmaninowa, graniu solistycznym i kameralnym oraz o perypetiach z nagłymi zastępstwami na koncertach.

Agnieszka Nowok-Zych: Przed chwilą jeden z Twoich absolwentów bardzo chwalił Cię jako pedagoga. Powiedział na przykład, że nigdy nie zaprzeczałeś jego interpretacji, nawet wtedy, gdy wychodziła poza ramy stylistyczne. Próboweś ją rozwinąć tak, by była jak najbardziej osobista, ale cały czas mieszcząc się w ogólnie przyjętych kryteriach artystycznych. To pokrywa się z Twoją wypowiedzią w jednym z wywiadów, że wydobywanie „oryginalności” ze studenta jest dla Ciebie sprawą najwyższej wagi?

Marek Szlezer: – To prawda. Uważam, że moją rolą jako pedagoga – oczywiście poza korektą spraw, które dotyczą sfery technicznej – jest dostarczanie narzędzi, które mają pomóc młodemu człowiekowi wydobyć z siebie to, co najlepsze, aby samodzielnie mógł kształtować interpretację dzieła. Kreatywność jest bardzo istotną cechą tego zawodu, która polega na tym, żeby nie kopiować wzorca, ale na jego bazie tworzyć swój obraz „czegoś”, co jest zgodne z tekstem kompozytora. Trzeba pamiętać, że cały czas wchodzimy w jakiś dyskurs z zastaną tradycją i jeśli bym próbował stworzyć kopię siebie, na dłuższą metę nie miałoby to żadnego sensu, bo byłoby to całkowicie odtwórcze.

Kreatywności Ci nie brakuje. Gdy spotkaliś się po raz pierwszy podczas Twojego recitalu na Dniach Muzyki Karola Szymanowskiego w Zakopanem, ratowałeś moknący fortepian.

– Tak, to był faktycznie specyficzny występ. Pamiętam, że przez pewien czas, gdy już zaczęło padać, próbowałem wciąż dzielnie grać, jednak przestałem, by nie zniszczyć instrumentu i szczęśliwie udało się zamknąć otwarte okno. To był dla mnie bardzo ciekawy recital pod wieloma względami. Wydaje mi się, że mam w sobie pewien element spontaniczności na estradzie. To broń obosieczna, bo powoduje, że czasem

trudno powtórzyć jakieś założenia. Ten element mojej osobowości czasem mnie irytuje, a czasem stwarza pewną szansę na stworzenie czegoś lepszego.

Sukces wiąże się nie tylko z talentem, ale i ciężką pracą. Jako dwunastolatek zdobyłeś Grand Prix IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego w Rzymie (1993). Czy czuleś się wówczas gotowy na nowy rozdział w swojej karierze artystycznej?

– Rzymski konkurs wiele zmienił w moim życiu, był bardzo medialny i wytworzył wokół mojej osoby spore zainteresowanie, które pokierowało mnie w stronę koncertową. Za to jestem temu konkursowi wdzięczny, choć był to dla mnie trudny moment: okazało się, że nagle muszę przygotować bardzo wymagający repertuar i zostałem wrzucony w tryb koncertowy. Oczywiście od dziecka grałem i to dosyć dużo jak na młodego pianistę, ale zostałem wówczas skonfrontowany z zupełnie inną sferą repertuarową: późne sonaty Beethovena, trudne koncerty fortepianowe... Musiałem zacząć żonglować tym programem i początki były dla mnie dość trudne od strony kondycyjnej. Niemniej to, co wydarzyło się po konkursie, świetnie przygotowało mnie na kolejne wyzwania, nieraz naprawdę szalone, których bez tego nie byłbym w stanie się podjąć.

Które zaliczyłbyś do tych najbardziej szalonych?

– Przyznam, że było ich całkiem sporo. Przede wszystkim zastępstwa agencyjne, gdy dzwonią i proszą, by w ciągu kilku dni zastąpić kogoś i zagrać koncert, który ma się w repertuarze. Inna sprawa, gdy wskazanego koncertu w repertuarze się nie ma i trzeba go szybko przygotować... Kiedyś jednocześnie od zera przygotowywałem koncerty Ravela i Paderewskiego, miałem na to dwa tygodnie... Inna sytuacja była spowodowana pewnego rodzaju niedogadaniem. Wraz z organizatorami pewnego wydarzenia zdecydowaliśmy, że wykonam *Koncert e-moll* Chopina – było to na parę miesięcy przed koncertem. Trzy tygodnie przed terminem dostaję telefon, że ze względu na rozbudowane przemówienia i tym samym mniejszą ilość czasu proszą o *Fantazję na tematy polskie*, której w repertuarze akurat nie miałem. Jak się okazało, w kontrakcie nie wpisano tytułu utworu, na który wcześniej się umówiliśmy. Nauczyłem się oczywiście wspomnianej *Fantazji*, ale było nerwowo, bo wówczas przebywałem na festiwalu w Francji,

zdążyłem ze wszystkim dosłownie na styk – na szczęście wszystko dobrze poszło. Od tej pory zawsze jednak sprawdzam, czy w kontrakcie wpisany jest tytuł utworu.

W Twoim repertuarze bardzo ważne miejsce zajmuje muzyka polska, zwłaszcza muzyka Chopina, za której interpretacje otrzymałeś wiele nagród i wyróżnień. Mówisz, że „Chopin to powrót do domu”.

– Tak, bo szczególnie moje młode lata aktywności pianistycznej są z jego muzyką bardzo związane i gdy wracam do tego repertuaru, czuję, jakbym „wracał do domu”, na swoje terytorium, które bardzo dobrze znam i w którym czuję się komfortowo. Jest w tych powrotach coś nostalgicznego. Nie ukrywam, że zawsze jest miło, gdy polski pianista, który nie zdobył nagrody na Konkursie Chopinowskim w Warszawie – jak w moim przypadku – jest z jego muzyką kojarzony i publiczności podoba się, w jaki sposób interpretuje jego utwory. To dla mnie ważne, że odbiór audytorium jest żywy, a to, co robię z muzyką Chopina, przyjmowane jest naturalnie. Zwłaszcza że w Polsce utwory Chopina zawsze stanowią ryzykowny repertuar, który szczególnie poddawany jest krytycznemu spojrzeniu.

Chopin to Twój wierny towarzysz, ale jest też jeszcze szczególna towarzysząca – odkryta przez Ciebie Jadwiga Sarnecka, której muzykę przywróciłeś do życia artystycznego.

– Miałem bardzo dużo szczęścia, że natknąłem się na autografy Jadwigi Sarneckiej (1883– 1913). Od początku interesował mnie przełom XIX i XX wieku, wówczas w moim programie pojawiło się dużo utworów Szymanowskiego. Wiele lat temu, szukając materiałów do pracy doktorskiej, robiłem przegląd autografów w Bibliotece Jagiellońskiej. Zaczęłem przeglądać stertę nut – pamiętajmy, że to była era przedcyfrowa. Nagle natknąłem się na nuty Sarneckiej – *Temat z wariacjami*. Usłyszałem muzykę, której zupełnie się nie spodziewałem. W porównaniu z resztą to było coś na zupełnie innym poziomie artystycznym, znacznie wyższym. Byłem bardzo zdziwiony, że nigdy wcześniej o takiej osobie nie słyszałem. Zaczęłem szukać innych jej kompozycji, które tylko potwierdziły wysoki poziom sztuki kompozytorskiej Jadwigi Sarneckiej i które pod jakimś względem przypominały mi twórczość Szymanowskiego – zatem wysoka półka. Okazało się, że Sarnecka zmarła w Krakowie, więc zacząłem wgłębiać się

w temat coraz bardziej. Jej rękopisy były źle skatalogowane i dlatego do większości z nich nie było dostępu. Na szczęście, duża część jej twórczości została zachowana, ale była niewydana i pojawiło się we mnie przekonanie, że zrobię wszystko, co w mojej mocy, by tę postać i muzykę przywrócić publiczności. Cieszę się, że to się udało, a co dalej wydarzy się z jej dziełami – to już nie zależy ode mnie. Mam taką strategię, że staram się „nie zawłaszczać” utworów, które stają na mojej drodze: chcę je pokazać tak, by ktoś inny mógł podjąć nad nimi pracę. Boję się pewnego mechanizmu środowiskowego: ktoś zajmuje się kompozytorem X, więc już nikt inny nie będzie chciał i mógł sięgnąć po jego twórczość. Na szczęście dostaję dużo pytań o twórczość Sarneckiej. Wykonawcy i krytycy wraz ze mną jakoś odczuwają, że ta muzyka – bardziej czy mniej oryginalna – plasuje się w sferze wyjątkowości i to dla mnie największa satysfakcja. Była to osoba, która miała wyjątkowo nieszczęśliwe życie, pisała swoje kompozycje, gdy była tak schorowana, że praktycznie nie mogła już uczestniczyć w życiu publicznym – to mnie również szczególnie wzruszyło i było głównym impulsem emocjonalnym, by zająć się jej artystyczną spuścizną. Pomyślałem: „Jeśli teraz zamknę teczkę z jej autografami, kto i kiedy ponownie ją otworzy?”. Zainwestowałem wiele czasu i energii, by pomóc tej twórczości i chyba dobrze zrobiłem.

Póki co rozmawiamy o Twojej działalności solistycznej, ale jesteś też cenionym kameralistą. W jaki sposób doświadczenie gry kameralnej pomaga Ci jako soliście i odwrotnie?

– Wydaje mi się, że są to dwa światy, które bardzo się przenikają. Przechodzenie między sferą solistyczną i kameralną daje mi wielką satysfakcję. Zamknięcie się tylko w jednym aspekcie działalności sprawia, że atrofii ulegają pewne elementy kolorystyki dźwiękowej i elastyczności, bardziej potrzebne w tej drugiej sferze aktywności. W muzyce kameralnej znajdziemy pewne elementy solistyczne w partii fortepianu, która często jest bardzo rozbudowana – trzeba przyznać, że w repertuarze klasycznym i romantycznym pianista ma tutaj naprawdę ciężkie życie. Jedno bez drugiego nie istnieje, natomiast połączenie tych gałęzi artystycznej działalności jest często wyzwaniem. Powiedzmy, że przez dłuższy czas gram solowo, potem wracam do kameralistyki: pewne elementy muszę dopasować, solistyczne aspekty może nie tyle schować, ale dostosować do struktury kameralnej – i odwrotnie: jak wychodzę z repertuaru kameralnego muszę „przestawić wajchę” na tryb solowy. Mimo pewnych problemów związanych z takimi przejściami

i tak uważam, że uprawianie równocześnie gry solowej i kameralistyki jest ogromną korzyścią dla obu tych sfer. Poszerza wyobraźnię muzyczną i uczy słuchać muzyki, i to jest absolutnie fantastyczne.

Wśród swoich pianistycznych autorytetów wymieniasz m.in. Alfreda Cortota, Artura Rubinsteina i Sergiusza Rachmaninowa. Uwielbiasz słuchać ich nagrań ponad wszystko. Skąd ta miłość do mistrzów przeszłości?

– Ciągnie mnie ku przeszłości, uwielbiam historię, zwłaszcza starożytną. Miałem wówczas piętnaście lat, bardzo dokładnie to pamiętam: włączyłem sobie w domu nagranie Schumanna w wykonaniu Alfreda Cortota. Chodziłem do szkoły, którą założył Cortot [École normale de musique „Alfred Cortot” w Paryżu – red.], tym bardziej byłem ciekaw, jak grał. Nigdy wcześniej czegoś takiego nie doświadczyłem. W tych dawnych rejestracjach fonograficznych jest jakieś magiczne traktowanie czasu. Gdy słucham nagrań dzisiejszych, mam wrażenie, że ktoś prowadzi mnie przez park: wszystkie ścieżki są dokładnie wytyczone, uporządkowane, wiem, dokąd zmierzam. Gdy gra Cortot, Rubinstein czy Rachmaninow, idę przez las: jest pewien element narracji muzycznej pełen spontanicznej reakcji. Wiadomo, że aspekty dźwiękowe nie do końca mogły być oddane ze względu na czas nagrania, w związku z tym rejestracje z lat trzydziestych nie są tak przejrzyste pod tym kątem, lecz mimo wszystko ten charakter brzmienia, typ rubata zupełnie mnie zafascynowały. Zacząłem szukać innych nagrań z tej epoki i zauważyłem, że o wiele bardziej przemawiają do mnie tamte interpretacje. Nie z tego powodu, że stoją wyżej od pomysłów innych, bardziej współczesnych pianistów, bo tak nie jest. Stanowią po prostu propozycję artystyczną, z którą bardziej się identyfikuję. Bardzo wyraźnie słyszę w tych nagraniach z minionej epoki osobowość artysty, naturalność jego gry. Nie mogę się doczekać, co wydarzy się tym razem, gdzie mnie poprowadzą. To pewien rodzaj narracji muzycznej niezwykle wzruszający również przez to, że nie widzę w nim próby sztucznego perfekcjonizmu i dopasowywania się do gustów stylistycznych. Każdy gra w zgodzie ze swoim typem osobowości i artystycznym credo. Na przykład – Cortot i Dinu Lipatti, mistrz i uczeń – prezentują dwa zupełnie odmienne podejścia estetyczne.

Wracamy zatem do początku naszej rozmowy i artystycznych rozważań o naturalności i kreatywności... Skoro tak, to na koniec załóżmy, że nie ograniczają Cię czas i przestrzeń: z kim i co chciałbyś wykonać?

– Na pewno z Leonardem Bernsteinem, jakiś koncert Beethovena. To byłby koncert marzeń! Chciałbym również poznać osobiście pianistów z minionej epoki, których tak namiętnie słucham, przede wszystkim Alfreda Cortota. Myślę też, że naprawdę sympatyczną osobą i wspaniałym artystą musiał być Franciszek Liszt. Mówi się o nim, że był trochę jak gwiazda rocka, ale z relacji jego uczniów wynika, że nie pobierał opłat za lekcje, wykorzystywał swój wizerunek, by ich promować, pisał im oraz zaprzyjaźnionym muzykom listy rekomendacyjne – był bardzo hojny pod tym względem. Nawet zarzucano mu, że zbyt szafuje swoim nazwiskiem. Te relacje zdają się wskazywać na człowieka, który musiał być bardzo otwarty i dobry z natury.

Jakiś repertuar na cztery ręce?

– Tak, oczywiście, z Rachmaninowem, to byłoby niesamowite doświadczenie!

A marzenia repertuarowe?

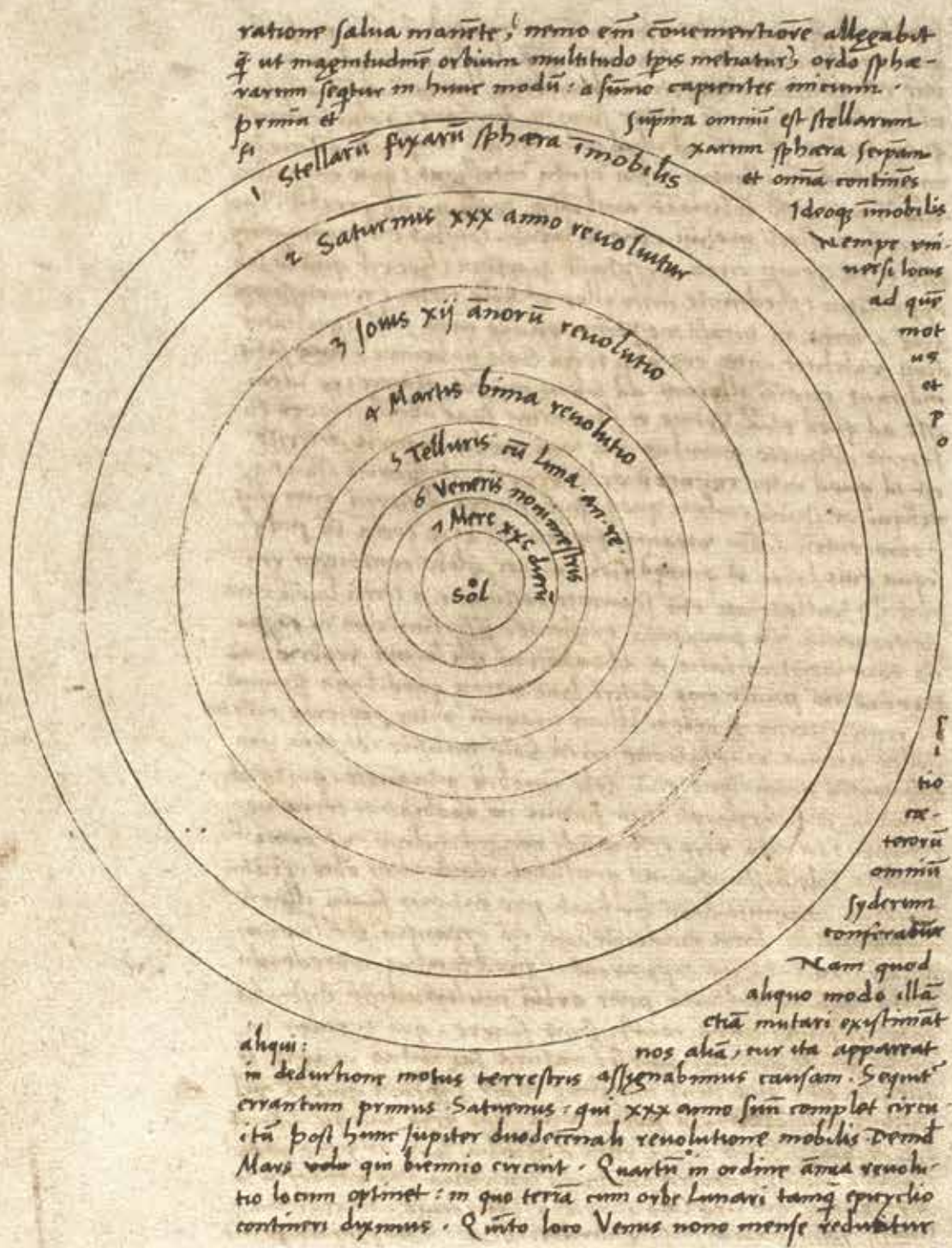
– Czasem nachodzi mnie myśl, że jest tyle pięknych utworów, których w życiu nie zagram, że aż żal. Miałem jednak w swojej karierze takie sytuacje, że pewne utwory niegdyś przygotowane, ale niewykonane niespodziewanie do mnie wracały. Dwadzieścia lat temu rozczytywałem koncert Stojowskiego i w końcu w 2021 roku udało mi się nagrać go na płytę, co było takim spełnionym marzeniem. Mam taką samą sytuację z *III Koncertem* Rachmaninowa – do wykonania na razie nie doszło. Mam nadzieję, że nie będę musiał na to czekać przez kolejne dwadzieścia lat, bo wtedy mógłbym nie być w stanie go wykonać. Bardzo chciałbym kiedyś pokazać publiczności *Koncert d-moll* Johannes Brahmsa i jego późne opusy na fortepian solo. Z kameralnego programu zagrałem już wiele utworów, o których marzyłem, głównie w duecie z Jankiem Kalinowskim, z którym tworzymy zespół Cracow Duo, ale nie zagrałem np. wszystkich sonat skrzypcowych Beethovena. Bardzo lubię też *Sonatę fletową* Prokofiewa. Puente jest taka: muzyka jest fascynującym, nieskończonym wszechświatem, niesamowitym morzem możliwości repertuarowych. Mieści w sobie pewnie tyle fantastycznych utworów, o których nawet nie wiem, że pragnę je zagrać. **BM**

Prof. Marek Szlezer – pianista, solista, kameralista i pedagog, absolwent École normale de musique „Alfred Cortot” w Paryżu, Akademii Muzycznej w Krakowie i studiów podyplomowych w La Chapelle musicale Reine Élisabeth w Brukseli. W Krakowie uczęszczał do klasy interpretacji dzieł kameralnych Krzysztofa Pendereckiego, przygotowując utwory pod kierunkiem kompozytora. Kierownik katedry fortepianu Akademii Muzycznej w Krakowie.



Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena



Rękopis *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika

ASTRONOM KOPERNIK,

czyli rozmowa z Bogiem

Jego nazwisko, jak żadnego innego Polaka, patronuje instytucjom naukowym i badawczym na całym świecie. W 2023 roku obchodzimy 550. rocznicę urodzin wielkiego astronoma, matematyka, prawnika, duchownego i ekonomisty oraz 480. rocznicę jego śmierci.

Andrzej Giza



CREATIVE COMMONS

Na przełomie wieków studenci z Torunia chłonili atmosferę Wiecznego Miasta: w latach 1500–1501 obaj przebywali w Rzymie, gdzie Mikołaj poznał uznanych badaczy zgłębiających arkana astronomii i matematyki. Następnie podjął studia medyczne i filologiczne (filologia grecka) na Uniwersytecie w Padwie. Zakończył edukację w 1503 roku promocją i obroną doktoratu z prawa kanonicznego na Uniwersytecie w Ferrarze.

Przybycie do Fromborka

Do śmierci wuja Łukasza w 1512 roku Mikołaj jako sekretarz biskupa warmińskiego towarzyszył mu w ważnych uroczystościach kościelnych i państwowych. Jest wielce prawdopodobne, że brał udział w koronacji Zygmunta Starego w Krakowie. Poznał wpływowych decydentów i zdobywał doświadczenie w administracji. Wiosną 1509 roku, przebywając na sejmie krakowskim, przekazał drukarzowi Janowi Hallerowi swój debiut literacki: przekład fikcyjnych listów o charakterze literackim autorstwa Teofilakta Symokatty, bizantyjskiego historyka z przełomu VI i VII wieku, które Kopernik przełożył z greki na łacinę. Swoją pierwszą publikację Mikołaj zadedykował wujowi. Wraz z odejściem swojego mentora i mecenasa torunianin przeniósł się do Fromborka, który w tym okresie był gospodarczą i administracyjną stolicą diecezji warmińskiej. Dzięki mocnej pozycji, jaką Kopernik zbudował w swoim środowisku, powierzane mu były odpowiedzialne zadania – otrzymał godność kanclerza i wizytatora dóbr kapitulnych, a dzięki temu później objął urząd zarządcy dóbr kapituły warmińskiej. Praktycznie nieprzerwanie od 1516 do 1521 roku przebywał w Olsztynie. W trudnym okresie napiętych stosunków z Krzyżakami Mikołaj okazał się być zorganizowanym i zapobiegliwym gospodarzem powierzanych

Upamiętniają go ulice, aleje, pomniki na wszystkich kontynentach. Jego dziedzictwo zestawiane jest z dorobkiem największych mistrzów renesansu – Leonarda da Vinci czy Erazma z Rotterdamu.

Mikołaj Kopernik urodził się w Toruniu 19 lutego 1473 roku przy ulicy św. Anny. Z biegiem lat nazwę ulicy zmieniono na Kopernika, a dom, w którym przyszedł na świat słynny astronom, można dziś zwiedzać, udając się pod numer 15. Jego rodzice, wywodzący się z zamożnych mieszczańskich rodzin, zajmowali się kupiectwem. Ojciec Mikołaj pochodził z Krakowa, matka Barbara Watzenrode była torunianką. Patronat i mecenat przyszłemu astronomowi od najmłodszych lat zapewniał wuj, brat matki, biskup warmiński Łukasz Watzenrode. Twórca teorii heliocentrycznej miał troje rodzeństwa – Andrzeja, Barbarę i Katarzynę.

Z Torunia do Krakowa i Bolonii

Rekomendacji wyboru kierunku studiów dla młodego Mikołaja, a także jego brata, dokonał wspomniany już wuj, nie tylko duchowny Kościoła katolickiego, ale także mecenas sztuki i dyplomata, którego życzeniem było, aby bratankowie kontynuowali edukację w jego Alma Mater – Akademii Krakowskiej. Mikołaj i Andrzej rozpoczęli edukację w roku akademickim 1491/1492 na wydziale sztuk wyzwolonych.

Okres, w którym przypadło studiować Mikołajowi, to czas międzynarodowych sukcesów tzw. krakowskiej szkoły astronomiczno-matematycznej. Jednym z jego wykładowców był Wojciech z Brudzewa, pierwszy uczony, który stwierdził, że Księżyc porusza się po elipsie. W grodzie Kraka Kopernik spędził czas w atmosferze sporów naukowych ukształtowanych na bazie poglądów Ptolemeusza i literalnego odczytywania Pisma Świętego. Prawdopodobnie w trakcie edukacji w Krakowie Mikołaj przyjął niższe święcenia kapłańskie, gdyż już w sierpniu 1495 roku został kanonikiem warmińskim. Aby móc kontynuować edukację poza Polską, bracia Kopernikowie zakończyli studia w Krakowie bez uzyskania żadnego tytułu. Kolejnym etapem ich nauki była założona w 1088 roku najstarsza europejska uczelnia – Uniwersytet Boloński (Università di Bologna). Mikołaj rozpoczął studia w tej prestiżowej uczelni 6 stycznia 1497 roku. W trakcie pobytu w Bolonii młody adept nauki z Torunia był studentem Dominika Marii Novary z Ferrary, astronoma platońskiego, który w zasadniczy sposób zmienił jego podejście do astrologii i matematyki. To także okres jego pogłębionych studiów prawniczych. W trakcie nauki w Bolonii stryj zapewnił Mikołajowi objęcie kanonii warmińskiej.

Jan Matejko, *Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem*, 1873 ►

mu w zarząd dóbr. Nieużytki rolne przekształcał w intratne przedsięwzięcia. W kolejnych konfrontacjach dyplomatycznych z wielkim mistrzem Albrechtem dał się poznać jako wierny poddany Jagiellonów oraz patriota. Nieprzerwanie od czasu zakończenia studiów prowadził badania naukowe i praktykował jako lekarz. W 1521 roku wrócił do Fromborka, gdzie koncentrował się przede wszystkim na badaniach astronomicznych. Ich efektem było w 1543 roku norymberskie wydanie sześcioksięgu *O obrotach sfer niebieskich*. Dzieło w zasadniczy sposób zmieniło ówczesny światopogląd na temat budowy wszechświata. W okresie pogłębionych badań astronomicznych Kopernik pełnił wiele różnych urzędów, m.in. w 1523 roku po śmierci biskupa warmińskiego Fabiana Łuzjańskiego został na kilka miesięcy generalnym administratorem diecezji warmińskiej. We Fromborku poszerzał kompetencje naukowe i pracował przy projektach, w których miał okazję spożytkować swoją wszechstronną wiedzę. Na przełomie drugiej i trzeciej dekady XVI wieku Kopernik współpracował z kartografami przy opracowaniach mapy Prus oraz wielkiej mapy Polski. Renesansowy uczonec był także autorem ekonomicznego prawa, które można krótko streścić: „gorszy pieniądz wypiera lepszy”. Opisuje ono zjawisko tezauryzowania pieniędzy „lepszych”, czyli o wyższej zawartości kruszcu, tak że w obiegu pozostają głównie monety o małej zawartości kruszcu – „gorsze”. Obecnie teoria ta znana jest jako prawo Kopernika-Greshama.

Od początku lat 40. XVI wieku Kopernik podupadał na zdrowiu. Doznany w 1542 roku udar doprowadził do jego śmierci w maju 1543 roku we Fromborku.

Kopernik pędzla Matejki

W 1873 roku Jan Matejko, chcąc należycie uczcić 400. rocznicę urodzin ambasadora Polski i polskości, poświęcił mu nietypowy dla siebie portret *Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem*. Aby zadbać o wiarygodność rysów twarzy torunianina, autor *Bitwy pod Grunwaldem* badał kopię drzeworytu Tobiasza Stimmera z XVI wieku z wizerunkiem astronoma oraz sztychu Jeremiasza Falcka z XVII wieku wypożyczonego w Paryżu ze zbiorów Władysława Czartoryskiego przez Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu do jubileuszowej publikacji dedykowanej Kopernikowi. Do sylwetki renesansowego mistrza pozował m.in. dziewiętnastoletni siostrzeniec żony Matejki Antoni Serafiński. Obraz dedykowany astronomowi, należący dziś do zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, przedstawia astronoma na tarasie jego pracowni we Fromborku. Plótno o wymiarach 225 × 315 centymetrów utrzymane jest w ciemnej kolorystyce z nienaturalnie silnym rozświetleniem bohatera



CREATIVE COMMONS

pracy. Tematem obrazu jest moment, w którym uczonec dokonuje rewolucyjnego odkrycia. Choć Kopernik nad swoją teorią pracował blisko czterdzieści lat, Matejko przedstawił go w momencie, który możemy porównać z chwilą ekstazy, emocją głębokiego przeżycia religijnego. Obraz idealnie ilustruje fragment dramatu *Kopernik* Józefa Szujskiego:



*Sluchaj! Gwiazdzista byla noc, swietlana
Na frauenburskiej klęczałem wieżycy,
Szukając wielkiej niebios tajemnicy.
I ku ramionom wzniesionym w zachwycie
Spłynęła ku mnie tajemnica Pana
Spłynęło ku mnie wielkie świata życie!
To, co się w cyfrach i piśmie lamało,*

*Jedna mi chwila podała natchnienia
Natchnienie szatę pewności przybrało,
W dowód urosły moje przypuszczenia,
Z ziemią, co niosła myśl moją skrzydlatą,
Czułem ruch w przestrzeń, ku słońcu, ku światom,
Krążącym wedle praw, znanych jedynie,
Mnie na tej wieży, Bogu na wyżynie!*

Dr Andrzej Giza – historyk, historyk sztuki i animator kultury, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

La Seine Musicale – SCENA NA SEKWANIE

pod batutą madame Laurence Equilbey

W 2017 roku w Boulogne-Billancourt na obrzeżach Paryża oddano do użytku La Seine Musicale, jeden z najnowocześniejszych kompleksów koncertowych we Francji.

Za program muzyki klasycznej odpowiada tam Laurence Equilbey, szefowa Insula orchestra i chóru accentus.

Jacek Kornak

1.

W 1991 roku młoda i ambitna dyrygentka Laurence Equilbey, zamiast kontynuować pracę asystentki dyrygentów mężczyzn, założyła własny chór accentus. Od samego początku zespół wykonywał różnorodny repertuar, poczynając od XVII-wiecznych motetów po kompozycje współczesne. Equilbey dość szybko zbudowała jego renomę. W latach 90. XX wieku accentus regularnie nagrywał i wydawał płyty, a także zapraszał do współpracy Pierre'a Bouleza, Jonathana Notta, Christopha Eschenbacha. Laurence Equilbey prowadziła gościnnie orkiestry od Portugalii po Austrię. Pod jej batutą grały London Philharmonia, Brussels Philharmonic, Camerata Salzburg. Dyrygentkę ceniły zespoły specjalizujące się w wykonawstwie muzyki dawnej, jak Akademie für Alte Musik Berlin czy Concerto Köln. Equilbey jednak nie dawała się zasufladkować i prowadziła również opery w Lyonie i Liège.

2.

W 2012 roku sąsiadujący z Paryżem departament Hauts-de-Seine w Île-de-France zdecydował się utworzyć specjalnie dla Laurence Equilbey stałą profesjonalną orkiestrę. Tak powstała Insula orchestra, jeden z najmłodszych zespołów instrumentów dawnych we Francji. Interesujące jest to, że Insula orchestra wykonuje na instrumentach dawnych nie tylko muzykę barokową, ale także współczesną. Equilbey znana jest z nagrań muzyki Beethovena i Mozarta, ale w jej repertuarze zawsze znajdowały się też dzieła mało znane. Warto wspomnieć tutaj o pięcioaktowej operze *La nonne sanglante* Charles'a Gounoda, *Ciboulette* Reynalda Hahna, ale także *Requiem*(s) Pascala Dusapina.

3.

W końcu władze Hauts-de-Seine zdecydowali, że dyrygentka zasługuje nie tylko na własną orkiestrę, ale i na salę koncertową. W 2017 roku w Boulogne-Billancourt na obrzeżach Paryża oddano do użytku La Seine Musicale, jeden z najnowocześniejszych kompleksów koncertowych we Francji. Położony jest na małej wyspie na Sekwanie. Olbrzymią kulę ze szkła zaprojektował japońsko-francuski duet architektoniczny Shigeru Ban i Jean de Gastines. W środku znajdują się olbrzymie hale przeznaczone na masowe koncerty muzyki rozrywkowej, ale jest również audytorium zbudowane z myślą o muzyce klasycznej. Akustyka tego miejsca jest dość wyjątkowa. Prawie nie ma tutaj pogłosu, co sprawia, że brzmienie muzyki jest wyjątkowo klarowne, choć zarazem nieco ostre. Natomiast połączenie drewna i szkła to stylistyczne

małżeństwo tradycji z nowoczesnością. Koncert orkiestry Insula oraz chóru accentus pod batutą Laurence Equilbey zainaugurował działalność La Seine Musicale w kwietniu 2017 roku.

4.

Laurence Equilbey jest szefową programową instytucji. La Seine przyciąga melomanów różnorodnym i nietypowym programem. Ważnym jego elementem jest prezentacja utworów zapomnianych kompozytorek, takich jak Louise Farrenc, a także projektów realizowanych wspólnie z artystami audiowizualnymi, reżyserami filmowymi czy też twórcami komiksów. Wspomnę tutaj tylko o kilku projektach z zeszłego sezonu. Wspólnie z brytyjskim artystą Matem Collishawem Equilbey oraz Insula orchestra i accentus przygotowali projekt *Sky Burial. Requiem* Gabriela Faurégo oraz fragmenty ze *Świętego Franciszka z Asyżu* Charles'a Gounoda były wykonywane wraz z ogromnych rozmiarów instalacją wideo będącą medytacją o ekologii i przemijaniu. Unikatowym projektem było wykonanie późnych utworów wokalnych Roberta Schumanna z animacjami uznanego francuskiego rysownika i twórcy komiksów Antonina Baudry'ego (*La Nuit des rois*).

5.

W sezonie 2023/2024 na jedną z najciekawszych produkcji zapowiada się *Requiem* Mozarta z choreografią Yoanna Bourgeois. Odbędzie się także koncert muzyki elektronicznej inspirowanej... minerałami. Specjalnie dla młodszej publiczności przygotowano operę *Hänsel und Gretel* z animacjami Lorenza Mattottiego. Dyrygentka odważnie angażuje się we współpracę ze współczesnymi artystami z różnych dziedzin, ale także otwiera muzykę klasyczną na nowe technologie. Publiczność w La Seine Musicale będzie miała okazję obejrzyć przedstawienie VR inspirowane mangą, a zatytułowane *Beethoven Wars*. Również w nadchodzących miesiącach ukaże się nagranie z utworami Emilie Mayer, kolejnej po Louise Farrenc XIX-wiecznej kompozytorki, której kompozycje dzięki Laurence Equilbey wracają do sal koncertowych. Koncerty Laurence Equilbey ściągają do La Seine Musicale nie tylko melomanów, lecz także nową publiczność, która nie bywa na typowych koncertach w Philharmonie de Paris. Ludzie zainteresowani sztukami wizualnymi co sezon znajdą w La Seine Musicale intrygujące propozycje. **BM**

Szczegóły programu Insula orchestra można śledzić na stronie laseinemusicale.com.

JULIEN BENHAMOU



Widok na La Seine Musicale na Sekwanie, Boulogne-Billancourt pod Paryżem

Laurence Equilbey i Insula orchestra

JULIEN BENHAMOU





NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

17.11 — 25.11 — 2023

Warszawa

eufonie

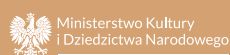
V Międzynarodowy — Festiwal

Muzyki — Europy

Środkowo — Wschodniej

eufonie.pl

ORGANIZATORZY:



MECENAS:



PARTNERZY:



BILETY:



PATRONI MEDIALNI:



PARTNER REDAKCYJNY:



FESTIWAL JEST CZŁONKIEM:





FILHARMONIA KRAKOWSKA zaprasza na koncerty!

Aktualny repertuar na
www.filharmoniakrakow.pl



*Filharmonia
jest muzyką!*

Informacje i rezerwacje:

tel. 12 619 87 22

widownia@filharmonia.krakow.pl



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO


MAŁOPOLSKA

1. Obok wielkich form symfonicznych, oratoryjnych i koncertujących oraz dzieł scenicznych ważne miejsce w twórczości Krzysztofa Pendereckiego zajmuje kameralistyka. *Opus magnum* to *Sekstet* z 2000 roku, spuścizną po awangardzie są dwa pierwsze, wciąż szokujące dźwiękowo kwartety smyczkowe, arcydziełem – monumentalna *II Sonata skrzypcowa*, a posmak melancholii i nostalgii wnoszą *Kwartet klarnetowy* i *III Kwartet smyczkowy* „Kartki z nienapisanego dziennika”.

2. Jest to bogata w znaczenia i możliwości interpretacyjne muzyka – Penderecki uwielbiał instrumenty smyczkowe. Dlatego cieszy każde nowe nagranie tego repertuaru. Bardzo interesującą, dającą ożywczy powiew propozycją jest płyta wiedeńskiej wytwórni Capriccio nagrana przez Meccore String Quartet (Wojciech Koprowski – I skrzypce, Aleksandra Bryła – II skrzypce, Michał Bryła – altówka, Marcin Mączyński – wiolonczela) i Jana Jakuba Bokuna (klarnet). Znajdziemy na niej komplet czterech kwartetów smyczkowych Pendereckiego, *Kwartet klarnetowy* i *Trio smyczkowe* oraz dedykowaną wydawcy i przyjacielowi kompozytora Arno Volkowi miniaturę *Der unterbrochene Gedanke*. To właściwie identyczny program jak na wydanej ponad dwa lata temu nakładem Chandosa płycie Kwartetu Śląskiego *Krzysztof Penderecki – Complete Quartets*, tyle że z bonusem w postaci *Trio smyczkowego*. O ile jednak „Ślązacy” program swojej płyty ułożyli chronologicznie według kolejności powstania utworów, to muzycy Meccore String Quartet zastosowali inną strategię i połączyli je na zasadzie kontrastu wyrazowego. Stworzyli w ten sposób nowe relacje między utworami i konteksty dla nich, co wpływa na ich interpretację. W efekcie powstał rodzaj suity kameralnej – to jakby cała kompozycja, w której wyrażona półgłosem muzyka melancholii przełamywana bywa tonami brutalnymi, zgrzytliwymi, by nie rzec infernalnymi, jak w *II Kwartecie smyczkowym*. Całości patronuje jednak nastrój pogodzenia się ze światem, wyciszenia emocji, a jeśli jeszcze dochodzą one do głosu – przyglądania się im z mądrym dystansem. To dość nowe podejście choćby do granych zwykle dziarsko i „na full” awangardowych kwartetów smyczkowych Pendereckiego. Co więcej, poszczególne utwory pojawiają się na płycie właściwie *attacca*, dlatego powstaje wrażenie, że mimo dzielących je różnic stylistycznych i estetycznych tworzą spójną całość, coś na kształt formy cyklicznej.



Kompozycja z dzieł kameralnych

Program płyty Meccore String Quartet z muzyką Krzysztofa Pendereckiego tworzy wieloczęściową kompozycję, w której wyrażona półgłosem muzyka melancholii przełamywana bywa tonami brutalnymi, zgrzytliwymi, by nie rzec infernalnymi.

Anna S. Dębowska

Za współautora tej „suity” kameralnej, który przyłożył rękę do uspołnienienia całego programu płyty należy też uznać reżysera dźwięku Antoniego Grzymałę. Materiał zarejestrowano w 2021 roku w doskonałym studiu nagraniowym w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach.

3. Płytę rozpoczyna *Der unterbrochene Gedanke* (*Przerwana myśl*), niespełna trzypięciominutowa miniatura na kwartet smyczkowy z roku 1988. Pomyślana jest przez muzyków Meccore jako intrygujące preludium do ich wieloodcinkowej opowieści. Już pierwsza, mocno postawiona przez wiolonczelę nuta zaczyna „coś” opowiadać, jakby już w tej nucie była zapisana cała narracja płyty. Opowieść podejmuje klarnet w tajemniczo brzmiącym solo z pierwszej części *Kwartetu klarnetowego – Notturmo*. W *Scherzu* maszyna moto perpetuo rozkręca się powoli, wychodząc od delikatnego, ruchliwego *piano* smyczków. W *Serenadzie* nie ma już wątpliwości, że muzycy Meccore postanowili skupić się na oddawaniu rozmaitych nastrojów zapisanych w tej nieco groteskowej muzyce. Pięknie brzmi czwarta część *Abschied* w której znów ważną rolę odgrywa

klarnet o ciemnej, jakby hebanowej barwie dźwięku. Dźwięk instrumentu w momentach większej intensywności emocjonalnej zaczyna się rozżarzać i jaśnieć. Brawa dla Jana Jakuba Bokuna! Dialog skrzypiec z klarnetem zamiera w dynamice *piano* – to bez wątpienia muzyka melancholii i schyłku.

4. Ale oto niemal z marszu przechodzi ona do perkusyjnych dźwięków *pizzicato* i uderzeń w pudło rezonansowe – całego arsenału dźwięków nietypowych i zgrzytliwych. Mimo to *I Kwartet smyczkowy* (1960) brzmi tak, jakby pozostawał w nastroju poprzedniego utworu, był jego dopełnieniem. Meccore String Quartet wydobywa poezję z nieokiełznanego żywiołu dźwięków. Rozmaite brutalizmy i zadziory dźwiękowe, bezkompromisowe eksperymenty z materią dźwiękową łagodnieją – są nie tyle zatarte, co zaokrąglone i traktowane jako środki w tworzeniu malarstwa dźwiękowego. Początek *III Kwartetu* intonowany przez altówkę w posępnym es-moll doskonale wpasowuje się w kontekst wytworzony przez poprzednika – brzmi tym bardziej żałobnie i lamentacyjnie. To muzyka, która narodziła się z chaosu *I Kwartetu*, w ostinatowym temacie przechowała jego napięcie i niepokój. Jednocześnie *Tempo di valse* jawi się niezwykle subtelnie i zmysłowo. Meccore z pomysłem prowadzi narrację, która absorbuje uwagę słuchacza modelowaniem frazy, umiejętnym operowaniem dynamiką, przyśpieszeniami i zwolnieniami tempa, przetrzymaną pauzą. Gra szlachetnym tonem, zachwyca pełnym, bogatym w alikwoty zespołowym brzmieniem. Brzmi jak jeden organizm.

5. *II Kwartet smyczkowy* (1968) jest jądrem całej opowieści. Docieramy do emocjonalnego inferna. Utwór powstał w czasie, gdy kompozytor pracował nad operą *Diabły z Loudun*, i wyraźnie nosi jej piętno. Instrumenty gwizdzą, świszczą, warczą, muzyka ujawnia drugie dno – pod warstwą melancholii z utworów otwierających płytę wciąż tkwi piekło koszmarów XX wieku, których świadkiem był Krzysztof Penderecki.

IV Kwartet (2016) przynosi rozładowanie tych napięć, a *Trio smyczkowe* (1991) – nastrój żartu i groteskowej zabawy zaczerpnięty z materiału z *Ubu Rex*, opery *buffa* skomponowanej w tym samym okresie.

BM

Krzysztof Penderecki, „String Quartets, Clarinet Quartet, String Trio”, Meccore String Quartet, Jan Jakub Bokun, Capriccio, 2023

FESTIWAL

KARZY SZTO FA

P E NO ERE CKIEGO

KONCERT FINAŁOWY CREDO

TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



26.11.2023

bilety do nabycia na
teatr Wielki.pl

Dofinansowano ze środków

Mecenas Teatru / Partnerzy Akademii Operowej

Partnerzy

Patroni medialni

Partner medialny

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



sisley

Perlage



ams

GAZETA
wyborcza

Presto



ORGANIZACJA



**Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena**



**Filharmonia
Narodowa**

WSPÓŁORGANIZACJA



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

PARTNER



**NARODOWE
CENTRUM
KULTURY**



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**

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

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



ELLE



BEETHOVEN
MAGAZINE