

ruch muzyczny

R
W #

NOWY ROK ANTONIEGO WITA

MAKBET
w *La Scali*:
ABSTRAKCJA
stacza się
w ABSURD

Wszyscy
możemy być
MECENASAMI



założony w 1945

cena 9,90 zł (w tym 8% VAT)

#2 | 27 stycznia 2022

ISSN 0035-9610 INS 374911



9 770003 596107



Filharmonia
Narodowa

1901

2021

**Sezon jubileuszowy
2021 / 2022**

Dyrektor Artystyczny
Andrzej Boreyko

Franck Mozart

25.02

piątek / 19:30
Sala Koncertowa

26.02

sobota / 18:00
Sala Koncertowa

**Orkiestra i Chór
Filharmonii Narodowej**

Agnieszka Duczmal
dyrygent

Joanne Lunn
sopran

Justyna Olów
mezzosopran

Gwilym Bowen
tenor

Wojciech Gierlach
bas

Bartosz Michałowski
dyrektor chóru

César Franck
Symfonia d-moll

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem d-moll KV 626



Polska Grupa Energetyczna

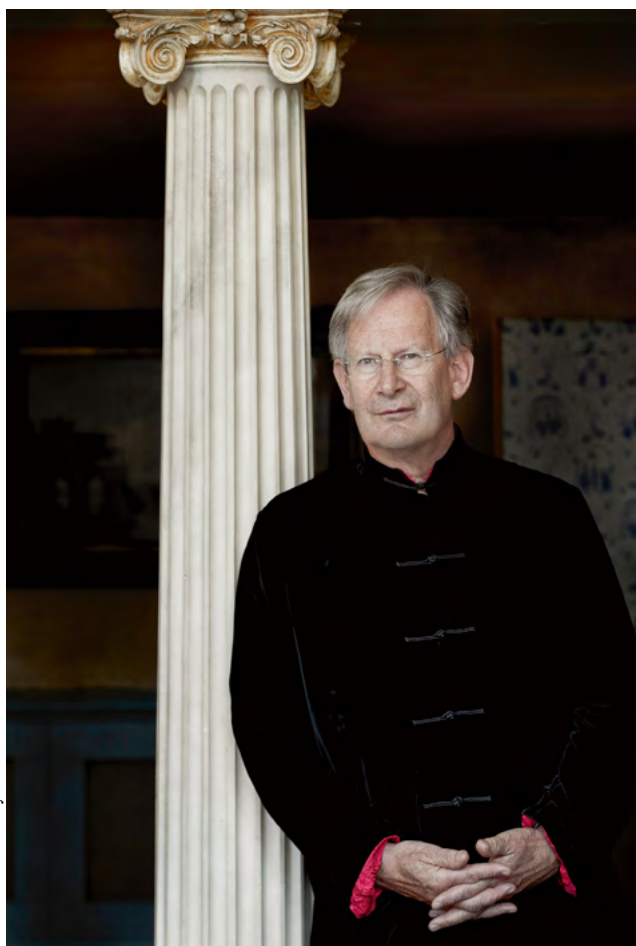
Na koncerty zaprasza
PGE Polska Grupa Energetyczna –
Mecenas Roku Filharmonii Narodowej

filharmonia.pl

Strefa Ruchu

8 Podatni na kulturę
Agnieszka Nowok-Zych

11 Tomasz Szymański:
Mecenat prywatny opiera się na prestiżu
Michał Nowak



John Eliot Gardiner,
fot. Sim Canerly-Clarke

Relacje

14 Winda do lasu
Piotr Kamiński

16 Depresja klimatyczna
Krzysztof Stefański

17 Nowe, a jednak stare
Bartosz Żurawiecki

18 Händel bez zadęcia
Aleksandra Wróblewska

18 O młodości w muzyce
Łucja Siedlik

19 Urodziny w karnawale
Małgorzata Komorowska

19 Jasna strona symfoniki
Monika Wrzesińska

Zagranica

20 Blask w ciemności, czyli nowa normalność
Alida Podlaskczyk-Nowakowska

Wydawnictwa

22 Kojący blask starego złota
Dominika Micał

24 Wszystkie rejestry synagogi
Filip Lech

24 W stronę światła
Magdalena Łoś

25 Finał bałtyckiej peregrynacji
Witold Paprocki

26 Oldskulowa muzyka
Wioleta Żochowska

27 Spokojny awangardzista
Wioleta Żochowska

27 Czterech panów i dziadek Stasiuka
Tomasz Gregorczyk

27 Buganda Forever!
Magdalena Tejchma

28 Portret z dźwięków ujętych w słowa
Witold Paprocki

29 Mała książeczka o miłości
Jacek Hawryluk

Rozmowa

30 Antoni Wit: Dyrygent nie powinien być szarlatanem
Jacek Marczyński, Krzysztof Stefański

Swoboda Ruchu

38 Muzyka i łzy (I): Orlando di Lasso
Lagrima di San Pietro
Karolina Kolinek-Siechowicz

41 Kompozytor fal mózgowych
Beniamin Głuszek

43 Łapanie za słowa: Szymanowski, Lutosławski
i smutki Illy
Michał Bajer

Od redakcji

4 Wdowi grosz i gorzkie łzy
Michał Mendyk

5 Aktualności

Fetleton

44 Nono na Czerniakowie
Rafał Wawrzyńczyk

Z Archiwum R

44 Człowiecza bezcelowość
Katarzyna Ryzeł

Rekomendacje

45 Wydarzenia muzyczne
poleca redakcja

Wiktor Bręgy. Historia artysty

46 Na gór szczyt, czyli debiutant na scenie

opr. Małgorzata Jędruch-Włodarczyk



WDOWI GROSZ I GORZKIE ŁZY

✍ Michał Mendyk

Lodowce topnieją, mocarstwa chylą się ku upadkowi, a jednym z największych wyzwań stojących przed ludzkością znowu stają się choroby zakaźne. Pewne rzeczy pozostają jednak niezmiennie: abonamentowa publiczność filharmonii wciąż najchętniej słucha Czajkowskiego, Beethovena, Brahmsa oraz *Bolera* Ravela. Przypomina o tym w obszernym wywiadzie Antoni Wit. Chociaż i tu sporo się zmieniło: świat nie tylko przestał bać się Lutosławskiego i Pendereckiego, lecz także zaczął ich słuchać oraz utożsamiać z jakością naszej kultury. Niemniej w wielu punktach globu pierwszym i najsilniejszym skojarzeniem z Polską pozostaje wciąż Auschwitz...

Jacek Marczyński i Krzysztof Stefański rozmawiają z maestro Witem o wszystkim, pomijając chyba tylko kwestię pieniędzy. Czy zgodnie z trochę chyba już przebrzmiałą maksymą, džentelmeni na ten temat nie dyskutują? To wyjaśniałoby imponującą falę znakomitych menedżerek w, nadal dosyć patriarchalnym, środowisku muzycznym. My porozmawialiśmy o pieniądzach na muzykę klasyczną z ekspertami, którzy pozyskiwaniem tychże się parają – profesjonalnie lub pro publico bono. Wszyscy są zgodni, że dużym wyzwaniem w Polsce jest skoordynowanie działań państwa z inicjatywami prywatnymi. Chodzi zarówno o milionerów oraz wielkie korporacje, jak i o przeciętnie zamożnych uczestników niezmiennie popularnych zbiorów internetowych. Ale czy tak zwani zwykli obywatele czują w Polsce odpowiedzialność za instytucje kultury? Wszak właśnie w najmniejszych gestach i datkach ukrywa się prawdziwa sprawczość wielomilionowego narodu. W tym sensie najważniejszymi mecenasami polskiego życia muzycznego pozostają abonamentowi bywalcy filharmonii, kierowani miłością do Czajkowskiego i Beethovena, a coraz częściej także – Lutosławskiego czy Pendereckiego.

Muzykę dla zwykłych ludzi tworzył, zmarły przed dwoma miesiącami, Alvin Lucier. Benjamin Głuszek przypomina przełomowe kompozycje oraz instalacje mistrza amerykańskiej muzyki eksperymentalnej, których wykonawcami stać może się w zasadzie każdy – na przykład błędząc po odpowiednio przygotowanym pomieszczeniu lub relaksując się i „dzieląc” z odbiorcami koncertu zapisem własnych fal mózgowych. Czy z takiej szczególnej partytury dałoby się odczytać ofiarne i przebłagalne „gorzkie łzy”, o których pisze Karolina Kolinek-Siechowicz w pierwszym tekście nowego cyklu „Muzyka i łzy”, poświęconym *Lagrima di San Pietro* Orlanda di Lasso?

Co ciekawe, nawet dotykając kwestii tak ulotnych i intymnych, autorka nie omieszkała wspomnieć o relacjach Lassusa z jego mecenasami. Całkiem samodzielnie sfinansował natomiast swoją debiutancką płytę Rafał Ryterski. Pierwszy dźwiękowy dokument aktywności jednego z najciekawszych polskich kompozytorów młodszego pokolenia to gęsty konglomerat... glitchu, noise'u, techno, IDM, dubstepu i drum'n'bassu (gatunków niezbyt, jak mniemam, bliskich skądinąd wszechstronnemu maestro Witowi). Drogi wolnorynkowego self-made mana godzi z opieką publicznych mecenasów Marcin Stańczyk, niewątpliwy tryumfator roku 2021 w dziedzinie fonografii. W poprzednim numerze recenzowaliśmy jego błyskotliwy debiut w barwach elitarnego wytwórni Kairos; teraz sięgamy po kompozycje do filmu *Ciemno, prawie noc* Borysa Lankosza, fenomenalnie łączące ilustracyjną przystępność z idiomatycznymi chwytami polskiej muzyki współczesnej.

Którego Stańczyka woli redaktor Ludwik Erhardt? Tego nie wiem, choć przed ponad 50 laty, powątpiewając w sens nowoczesnej muzyki, niespełniającej konkretnych funkcji społecznych i niezaspokajającej wprost potrzeb żadnego mecenasa, doszedł do takiego oto wniosku: „Może więc sztuka powinna być bezcelowa? Może odebranie twórczości jej bezpośredniego celu, jaki jeszcze niedawno miała, oznacza właśnie wyższy stopień człowieczeństwa? Nie wiem jednak, skąd się w nas bierze potrzeba nieustannego podkreślania, że różnimy się od zwierząt”.



Cytat numeru:

Przemiał
może działać OŻYWCZO, *nie tylko*
w sensie ekonomicznym

--Bartosz Żurawiecki



ruch
muzyczny

#2 2022 rok LXVI

Dwutygodnik poświęcony muzyce poważnej
i życiu muzycznemu założony w 1945 roku

Redaktor naczelny
Daniel Cichy

Redaktor prowadzący
Michał Mendyk

Sekretarz redakcji
Maciej Kucharski
maciej_kucharski@pwm.com.pl

Zastępca redaktora naczelnego
festiwalu, koncerty
Krzysztof Stefański
krzysztof_stefanski@pwm.com.pl

Muzyka dawna
Karolina Kolinek-Siechowicz
karolina_kolinek-siechowicz@pwm.com.pl

Dominika Micał
dominika_mical@pwm.com.pl

Muzyka współczesna, książki, płyty
Michał Mendyk
michal_mendyk@pwm.com.pl

Teatr muzyczny
Jacek Marczyński

Redaktorzy seniorzy
Józef Kański, Olgierd Pisarenko

Sekretariat
Katarzyna Dubiel
redakcja@ruchmuzyczny.pl

Dyrektor artystyczny
projekt graficzny
Marek Knap
marek.knap@asp.waw.pl

Studio graficzne
Natalia Cyrankiewicz, Andrzej Swat (prepress)

Redakcja i korekta
Maria Konopka-Wichrowska

Internet
Mateusz Ciupka
mateusz_ciupka@pwm.com.pl

Wydawca
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasińskiego 11a, 31-111 Kraków
Oddział w Warszawie
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa
pwm@pwm.com.pl

Druk
Drukarnia Akapit sp. z o.o., Lublin
Nakład: 1200 egz.

Czasopismo patronackie wydawane na zlecenie
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych,
a w tekstach przyjętych do publikacji zastrzega sobie prawo dokonywania
skróć, poprawek stylistycznych, zmian tytułów i śródtytułów.
Za treść reklam redakcja nie odpowiada.

Redakcja czynna od godz. 10.00 do 15.00

Adres
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa
tel.: +48 885 860 332
email: redakcja@ruchmuzyczny.pl
www.ruchmuzyczny.pl

■ ruchmuzyczny
■ ruchmuzyczny
■ RuchMuzyczny

Kontakt telefoniczny w sprawie prenumeraty:
12 422 70 44 wew. 183 lub 885 860 336 (Jakub Stankiewicz),
mail: prenumerata@pwm.com.pl

„Ruch Muzyczny” jest dostępny dla niewidomych
informacje na www.defacto.org.pl



O roku ów...

polskieradio.pl

1 marca 1937 roku o godzinie 13.10 uruchomiona została radiostacja Warszawa II. Tę datę przyjmuje się za dzień narodzin Programu 2 Polskiego Radia. Radiowa Dwójka rozpoczęła właśnie świętowanie 85 rocznicy. Na koncercie inauguracyjnym obchody 9 stycznia w Studiu Koncertowym Polskiego Radia wystąpili: Leonora Armellini oraz Alexander Gadjev, dwoje laureatów XVIII Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina.

W latach trzydziestych XX wieku „radio w Polsce zdążyło już nieco okrzepnąć, powstało kilka stacji regionalnych i stopniowo była realizowana idea stacji w każdym większym mieście. Warszawa II była innym pomysłem na radio” – mówił historyk radia Marcin Hermanowski. – „To nie miała być rozgłośnia regionalna dla Mazowsza, ale rozgłośnia miejska dla Warszawy i okolic. To było radio, na które, jak się wydaje, miasto czekało. Specyficzny eksperyment w historii polskiej radiofonii. Jeżeli chodzi o publiczną radiofonię, dopiero w XXI wieku pojawiły się kolejne radia miejskie”.

Nadajnik przedwojennej stacji miał moc 10 kW. Warszawa II nadawała na fali 216,8 m i słyszalna była w stolicy oraz województwie warszawskim. Zlokalizowano ją w miejscu, gdzie powstała w 1926 roku pierwsza stacja Polskiego Radia – w Forcie Mokotowskim. „Mam wrażenie, że w Warszawie II budowało się kulturę tego miasta. Pojawiali się twórcy z Warszawy, którzy popularyzowali swoje pisane czy muzyczne utwory. Już w drugim roku nadawania to radio miało swój specyficzny rys” – dodał Hermanowski.

Początkowo program trwał około pięciu godzin dziennie. Wśród tematów dominowały problemy lokalne, emitowano również różnego typu muzykę. Rozgłośnia specjalizowała się w słuchowiskach na żywo z tak zwanego Teatru Wyobraźni, nad czym czuwał Witold Hulewicz,

kierownik działu literackiego Polskiego Radia w Warszawie. Spikerem był między innymi Jeremi Przybora. Warszawa II odegrała ważną rolę podczas obrony stolicy we wrześniu 1939 roku. To stąd transmitowano pamiętne przemówienia prezydenta Stefana Starzyńskiego. Zamilkła na swojej fali, gdy 23 września została zbombardowana elektrownia na Powiślu. Radiowcy nadawali jeszcze potem komunikaty na krótkofalówkach.

Po wojnie regularną emisję programu rozpoczęto dopiero 3 października 1949 roku. Od 13 grudnia 1981 do 17 stycznia 1982 została zawieszona w związku z wprowadzeniem stanu wojennego w Polsce. „Historia tego programu jest niezwykle od pierwszego dźwięku nadanego 1 marca 1937 roku. Charakter anteny się zmieniał i przybierał różne kształty. Pierwsze dźwięki stereofoniczne popłynęły właśnie w Programie 2. Pierwsze płyty kompaktowe również były prezentowane u nas w «Wieczorze płytowym», do którego powróciliśmy w 80-lecie Dwójki” – tak o jubileuszu mówiła dyrektor Małgorzata Małaszko. Zapowiedziała, że uroczyste obchody będą przedłużone: „Chodzi o stałe połączenie nas tu pracujących z państwem, którzy nas słuchają, nie tylko jednego dnia. Postanowiliśmy świętować cały rok, skoro to tyle wartościowych spotkań, koncertów, wydawnictw płytowych, a niejedna niespodzianka jeszcze przed nami”.

--MAK

Paszporty (nie tylko) dla dwojga

polityka.pl

Kompozytorka Teoniki Rozynek laureatką 29 rozdania Paszportów „Polityki” w kategorii: muzyka poważna. W kategorii: teatr – triumfował również kompozytor, Dominik Strycharski. „Dzięki mobilizacji naszych partnerów i sponsorów 10 tys. złotych otrzymają wszyscy nominowani, a 20 tys. laureaci” – poinformował podczas gali Jerzy Baczyński, redaktor naczelny „Polityki”.

„Za ogromną wyobraźnię dźwiękową i swobodne poruszanie się po różnorodnych światach muzycznych, za niezależność, kreatywność i oryginalność, i ciągłe udowadnianie, że granice w muzyce nowej są po to, by je przekraczać” – czytamy w uzasadnieniu nagrody dla Teoniki Rozynek. „Chciałam podziękować, bo ta nagroda wiele dla mnie znaczy. W tak zwanych «ciekawych czasach» pozostaje nam wspierać piękno i tworzyć piękno” – mówiła kompozytorka. Teoniki Rozynek jest absolwentką Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Krzysztofa Baculewskiego. Gra – jak sama to określa – „na skrzypcach, elektronikaliach i odpadach”. Jej utwory wykonywane były między innymi na Warszawskiej Jesieni, wrocławskim festiwalu Musica Electronica Nova, krakowskich Sacrum Profanum, Opera Rara i Unsound, a także w Kolonii czy Ostrawie.

Dominik Strycharski, kompozytor, improwizator, flecista, wokalista i performer ma w dorobku muzykę do ponad 90 spektakli, a także do filmowego dokumentu kreacyjnego *Symfonia Fabryki Ursus* Jaśminy Wójcik. W wielu z nich gra muzykę na żywo, w niektórych partneruje aktorom, jak na przykład w *Bolesławie Śmiałym* wyreżyserowanym przez Pawła Świątka. W *Wałęsie w Kolonos* Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie prowadził skandujący chór, w *Jądrze ciemności* Conrada w warszawskim Teatrze Powszechnym stworzył fonosferę do odbioru przez słuchawki. „Jestem idealistą, bo piszę muzykę. Jestem wzruszony, bo wierzę, że sztuka to miejsce, gdzie możemy zrobić coś razem. Coś dobrego. Zawsze miałem nadzieję, że to, co robimy, przedostanie się za nasze mury i ponieś się dalej” – powiedział twórca, odbierając nagrodę.

„Niełatwo się gra i tworzy dla wszystkich naraz, ale działania dużej części z naszych tegorocznych laureatów pozwalały na chwilę zapomnieć o podziałach. A nawet wskazać miejsca, gdzie skonfrontowane ze sobą grupy mogą być dla siebie fascynujące i pociągające” – napisał Bartek Chaciński, podsumowując tegoroczne Paszporty.

Nagrody przyznawane są od 1993 roku. Wymyślił je wieloletni szef działu kultury Zdzisław Pietrasik. Twórcy nagradzani są w siedmiu kategoriach: film, teatr, literatura, sztuki wizualne, muzyka poważna, muzyka popularna oraz, od 2016 roku, kultura cyfrowa. Paszporty wręczane są każdego roku młodym artystom za wybitne osiągnięcia.

--MC, MAK

Klasyka dla kierownika

pap.pl,
naukawpolsce.pl

„Nic nie klasyfikuje tak jednoznacznie, jak gust muzyczny” – miał powiedzieć Pierre Bourdieu. To zdanie stało się jedną z inspiracji do badania gustów muzycznych Polaków przez naukowców z Instytutu Filozofii i Socjologii PAN: dr. Dariusza Przybysza, dr. Katarzynę Wyrzykowską i dr. Kingę Zawadzką. Grupą kierował prof. Henryk Domański.

W badaniu CAPI (badanie ankietowe wspomaganie komputerowo), przeprowadzonym w 2019 roku na ogólnopolskiej próbie, 26,6% badanych stwierdziło, że lubi muzykę klasyczną. Najchętniej sięgają po nią kierownicy wyższego szczebla i specjaliści (50,9%), tuż za nimi plasują się właściciele firm (41,5%) oraz pracownicy umysłowi niższego szczebla (31,6%). Najmniejszy odsetek tych, którzy lubią muzykę klasyczną, pojawia się w grupie robotników niewykwalifikowanych (16,8%) oraz rolników (12,7%). W ostatniej grupie dużą popularnością cieszy się disco polo (ponad 68%). Natomiast najrzadziej sympatię dla disco polo deklarowali specjaliści i menadżerowie wyższego szczebla. „Nasze analizy dotyczyły m.in. homologii, czyli pokrywania się pozycji klasowej – tego, gdzie się człowiek lokuje w hierarchii społecznej, głównie na rynku pracy – z różnymi stylami życia, upodobaniami muzycznymi” – powiedział prof. Domański serwisowi „Nauka w Polsce”. „Im wyższa pozycja klasowa, wyższe wykształcenie, czy bardziej złożona pozycja zawodowa, związana z wyższymi zarobkami i standardem materialnym, w tym większym stopniu lubi się muzykę klasyczną: Beethovena, Mozarta, Bacha, Mahlera, Wagnera. Im niższa pozycja klasowa (są to np. ludzie utożsamiani z klasą robotniczą, rolnicy), tym większe upodobania do muzyki popularnej, rozrywkowej, czyli do muzyki prostej, której się słucha dla samej rozrywki, bez wgłębiania się, bez doszukiwania się jakichś głębszych podtekstów” – stwierdzają badacze. Ponadto wskazują, że wyniki potwierdzają silne oddziaływanie trzech zjawisk: pochodzenia społecznego (w tym kapitału kulturowego rodziców), wpływu rówieśników, najbliższych znajomych oraz poziomu wykształcenia respondentów, a ogólniej – ich kapitału edukacyjnego. „Im wyższy jest status społeczny rodziców danej osoby, tym większe jest prawdopodobieństwo lubienia muzyki poważnej” – wskazują autorzy badania. Dodajmy, że zależności te są tematem książki *Dystynkcje muzyczne. Stratyfikacja społeczna i gusty muzyczne Polaków* autorstwa wymienionego zespołu badawczego. --MC

Muzyka w Weterynarii

um.warszawa.pl

Ponad 120-letnie zabudowania dawnego Instytutu Weterynaryjnego przy ul. Grochowskiej 272 (obecna siedziba Sinfonii Varsovii) zmienia się nie do poznania. Ogłoszony został przetarg na generalnego

wykonawcę pierwszego etapu budowy Sinfonia Varsovia Centrum. Termin na składanie ofert upływa 31 stycznia.

„Dzisiaj Sinfonia Varsovia wychodzi z bezdomności po wielu latach włączenia się, bo graliśmy w kinach, teatrach i szkołach. Budynki przy Grochowskiej są zabytkowe, ale też w bardzo złym stanie. Mimo to publiczność bardzo nas wspiera, na wydarzenia w pawilonie koncertowym i innych przestrzeniach przychodzą dorośli i dzieci. Za dwa lata będziemy mogli zaprosić do nowego miejsca. Jeszcze w wymiarze nie w pełni symfonicznym, ale gotowi do pracy z zespołami kameralnymi i programem edukacyjnym” – powiedział Janusz Marynowski, dyrektor Sinfonii Varsovii.

Pierwszy etap prac (tzw. część A) obejmie cztery zadania: przebudowę trzech (z pięciu) zabytkowych budynków od strony ul. Grochowskiej, budowę obsługującego je podziemnego obiektu technicznego, postawienie fundamentów ażurowej ramy, ważnego elementu całej koncepcji architektonicznej, oraz wstępne zagospodarowanie terenu pod planowany ogród, a także lokalizację podjazdu typu Kiss and Ride od strony ul. Terespolskiej. Przyjęty czas realizacji tej części prac wynosi 24 miesiące. Zakres objęty postępowaniem przetargowym jest częścią większej inwestycji, polegającej na budowie wielofunkcyjnego centrum muzyki skupionego wokół orkiestry Sinfonia Varsovia. Pod nazwą Sinfonia Varsovia Centrum kryje się wyłoniony w międzynarodowym konkursie architektonicznym projekt austriackiej pracowni Atelier Thomas Pucher. Zakłada on budowę czterech sal koncertowych (w tym największej w Polsce, o unikatowej konstrukcji na ponad 1850 miejsc). Ponadto w ramach projektu powstaną studio nagraniowe, liczne miejsca do prowadzenia zajęć edukacji muzycznej, pomieszczenia dla programu rezydencji artystycznych, bary, kawiarnie oraz rozległy ogród. Szacunkowy koszt etapu objętego przetargiem to około 76 mln zł (netto).

--MAK

Marian Kępczyński nie żyje

opera.poznan.pl

„Był jednym z artystów, którzy swoim talentem i osobowością tworzyli to miejsce” – napisali współpracownicy i przyjaciele z poznańskiego Teatru Wielkiego, informując o śmierci Mariana Kępczyńskiego.

„Z ogromnym smutkiem żegnamy [...] solistę związanego z naszym Teatrem od 1978 roku. [...] W historii poznańskiej sceny, tej oficjalnej – pisanej tytułami premier i wydarzeń – oraz tej codziennej – tworzonej podczas prób i przerw pomiędzy nimi – odegrał niezwykle ważną rolę. Miał niezwykły talent, który objawiał się nie tylko na scenie, ale i w bardzo dowcipnym komentowaniu pozascenicznej rzeczywistości. Dla nas na zawsze pozostanie Markiem, nie Marianem” – czytamy. Marian Kępczyński był absolwentem warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie Wiktora i Zofii Brégych. W studencie dyplomowego roku talent rozpoznał Mieczysław Dondajewski, ówczesny dyrektor poznańskiej sceny, i zaproponował mu etat. Artysta debiutował w *Lohengrinie* (17 grudnia 1978 roku) i z każdym rokiem konsekwentnie rozwijał repertuar, zdobywając uznanie publiczności. W niezwykle bogatym dorobku Marian Kępczyński miał przeszło 130 partii, w tym te najważniejsze

basowe, jak Borys Godunow w operze Musorgskiego, Filip II w *Don Carlosie* Verdiego czy Mefisto w *Fauście* Gounoda. Podziwiano go jako Osmina w *Urowadzeniu z Seraju* i Sarastra w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Wiele uznania przyniosły mu partie w operach Verdiego: Zaccarii w *Nabucco*, Ramfisa w *Aidzie*, Silvy w *Ernanim*, Króla Filipa i Inkwizytora w *Don Carlosie*, Banka w *Makbecie*. W roku 2000 wystąpił na macierzystej scenie w partii Gurnemanza w *Parsifalu* Wagnera. Brał udział w przedstawieniu *Elektry* Mikisa Theodorakisa, które było transmitowane w Canal+. Śpiewał w inscenizacjach dzieł Krzysztofa Pendereckiego (*Diabły z Loudun*, *Czarna maska*, *Król Ubu*), wykonując główne role. Występował gościnnie we wszystkich polskich operach i na wielu festiwalach muzycznych w kraju i za granicą, jak: Wratislavia Cantans, Warszawska Jesień, Praska Wiosna, Xanten, Santander, Festiwal Operowy w Sanoku i wielokrotnie na festiwalu operowym w Bydgoszczy z macierzystym teatrem oraz Operą Bałtycką w Gdańsku. Wyjeżdżał na tournée z Teatrem Wielkim w Poznaniu, z Operą Bałtycką i Operą Wrocławską. Współpracował z wieloma wybitnymi dyrygentami, jak Janusz Przybylski, Andrzej Straszyński, Jacek Kaspszyk, Mieczysław Nowakowski, Grzegorz Nowak, Tadeusz Kozłowski, Maciej Wieloch, oraz z takimi reżyserami, jak Marek Weiss-Grzesiński, Ryszard Peryt, Maciej Prus, Roberto Skolmowski, Janusz Wiśniewski czy Mariusz Treliński. Marian Kępczyński został odznaczony między innymi srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” i honorową odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. --MC, MAK

Odszkodowanie za Guarneriego

dw.com

Koniec długoletniego sporu! Fundacja Hagemanna z Norymbergi wypłaciła 285 tysięcy euro spadkobiercom poprzedniego żydowskiego właściciela skrzypiec Guarneriego.

W 2016 roku Komisja Doradcza ds. restytucji zrabowanych przez nazistów dzieł sztuki zakwalifikowała skrzypce, wykonane w 1706 roku przez Giuseppe Guarneriego, jako „dobro kultury zagrabione w wyniku nazistowskich prześladowań”. Jak przypomina dw.com, w 1938 roku instrument nabył handlarz Felix Hildesheimer. Jako Żyd został wkrótce zmuszony do sprzedaży domu i swojego sklepu muzycznego, a w 1939 roku popelniał samobójstwo. W roku 1974 skrzypce nabyła nieżyjąca już Sophie Hagemann i sama na nich grała. Hagemann nie wiedziała, skąd pochodziły skrzypce, a fundacja jej imienia aktywnie zaangażowała się w wyjaśnienie ich pochodzenia, dlatego komisja w 2016 roku odstąpiła od zalecenia zwrotu pieniędzy. Spadkobiercy Hildesheimera mieli jednak otrzymać rekompensatę finansową, na co obie strony się zgodziły. I tu zaczęły się problemy. Mimo umowy fundacja początkowo nie płaciła. Jako powód podano, że nie jest do końca jasne, czy Hildesheimer utracił skrzypce w sposób, który mógłby skutkować roszczeniem o odszkodowanie dla jego

spadkobierców. Na początku grudnia 2021 roku Komisja ds. zrabowanego mienia nazistowskiego podwyższyła kwotę zalecanego odszkodowania ze 100 tysięcy do 285 tysięcy euro. Stwierdzono, że utrata instrumentu z powodu nazistowskich prześladowań jest kwestią bezsporną dla stron. W ostatni dzień ubiegłego roku fundacja ogłosiła, że osiągnięto polubowne rozwiązanie, aby przewyciężyć „irytację” z początku 2021 roku.

Jak podaje fundacja, jej majątek w wyniku wypłaty odszkodowania zmniejszył się o ponad połowę. Zarząd poinformował nawet, że analizuje możliwości „sensownego kontynuowania” idei organizacji. Na stronie internetowej fundacji czytamy: „W proces ten mają być włączeni również spadkobiercy Feliksa Hildesheimera, aby skrzypce Guarneriego mogły stać się prawdziwym instrumentem porozumienia”. --MAK

Zabrzmi głos Śląska

„Polityka”

Największa piszczalka ma 12 m wysokości. Najmniejsza 6 mm. We Wrocławiu dobiega końca odbudowa barokowych organów Michaela Englera, nazywanych „głosem Śląska”. To największe takie przedsięwzięcie na świecie po wojnie. Koszt: ponad 20 milionów złotych. Organy zabrzmiały po raz pierwszy 27 stycznia – zagra na nich Lorenzo Ghielmi, wybitny włoski organista.

W odbudowę instrumentu było zaangażowanych ponad 150 rzeźbiarzy, malarzy i stolarzy. Oryginalne organy powstały na zamówienie parafii św. Elżbiety – budowę rozpoczęto w 1750 roku. Instrument stworzyli Michael Engler oraz jego syn Benjamin. Gdy umarł Michael Engler, prace dokończył Gottlieb Ziegler. W 1761 roku organy zostały poświęcone. Bazylika św. Elżbiety prawie nienaruszona przetrwała II wojnę światową. Bogate wyposażenie kościoła i dużą część oryginalnych murów strawiły jednak trzy pożary. Od uderzenia pioruna 4 czerwca 1960 roku spłonął szczyt wieży i został uszkodzony dach. Dach i wieżę odremontowano, lecz 20 września 1975 wieża ponownie się zapaliła. Całkowitemu zniszczeniu uległy renesansowy hełm, kamieniarka oraz najmniejszy z trzech dzwonów (dwa pozostałe zerwały się z zawieszenia, lecz przetrwały upadek). Ostatni, najpoważniejszy pożar z 9 czerwca 1976 roku spowodował prawie zupełne unicestwienie drewnianego wyposażenia kościoła; spłonęły organy, więźba dachowa, zawaliły się częściowo żebra sklepienia nawy głównej, a sklepienia popękały. Pękła również i odchyliła się od pionu południowa ściana nawy głównej. Odbudowę kościoła podjęto dopiero w 1981 roku. Rekonstrukcja organów – jak donosi „Polityka” – stała się możliwa dzięki dwóm ważnym źródłom. Pierwsze z nich to opis strat z 1806 roku, gdy podczas oblężenia Wrocławia przez wojska napoleońskie trzy pociski artyleryjskie uderzyły w organy. Drugie źródło to cenny zbiór fotografii organów z kolekcji Günthera Grundmanna, wykonanych w 1942 roku i wywiezionych w 1945 roku do Hamburga. „Odnaleźliśmy je w Instytucie Herdera w Marburgu, gdzie kupiliśmy odbitki najwyższej rozdzielczości. Pomogły nam też zachowane organy budowane przez Englera, jak choćby w Krzeszowie. One pozwoliły nam poznać technikę tego organmistrza” – powiedział Andrzej Lech Kriese, pełnomocnik konsorcjum, które buduje organy, muzyk, organmistrz i mistrz stolarski. --MAK



BĄDŹ W RUCHU CAŁY ROK!

ZAMÓW lub PRZEDŁUŻ PRENUMERATĘ ROCZNĄ WYDANIA DRUKOWANEGO!

ZAKUP PRENUMERATY
BEZPOŚREDNIO
w PWM będzie PREMIOWANY
ATRAKCYJNYMI DODATKAMI.

w marcu:
audiobook „SIDŁA” Grażyny Bacewicz

--czyta Anna Dereszowska

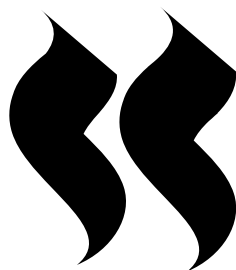
w czerwcu:
wybrana losowo książka serii
„MAŁE MONOGRAFIE”

we wrześniu:
wybrana losowo książka z serii
„GAMA I PASAŻEROWIE”

w grudniu:
płyta CD z KOŁĘDAMI
Feliksa Nowowiejskiego

ODNOWIENIE PRENUMERATY
PREMIOWANE jest RABATEM w wysokości 10%.

Zapraszamy do naszej księgarni internetowej:
pwm.com.pl/ruch-muzyczny



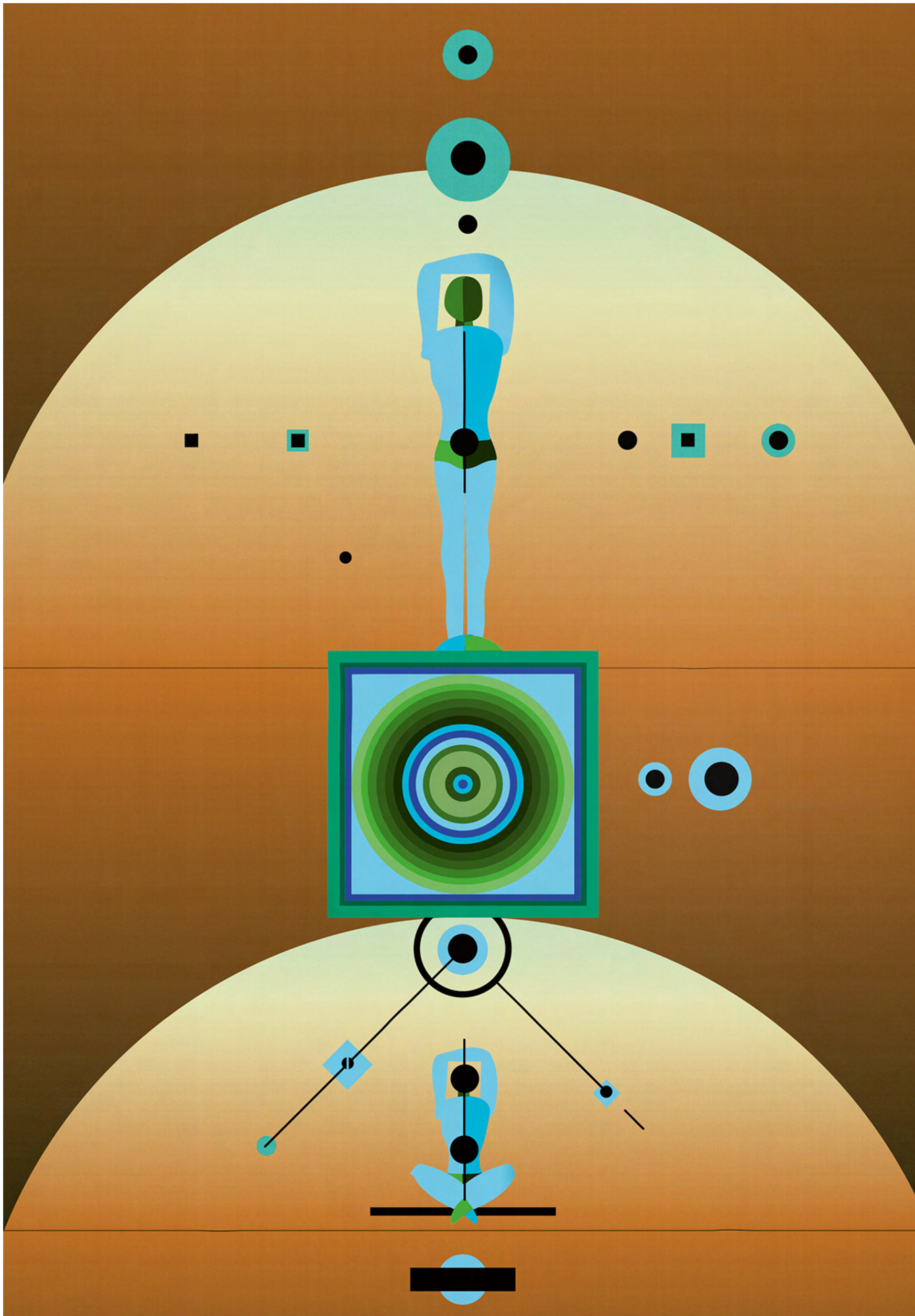
Nie czujemy
 WYSTARCZAJĄCEJ
 odpowiedzialności
 za *dobro* wspólne.
 Zbyt mało osób ma
 poczucie *sprawczości*,
 a tak naprawdę
 każda ZŁOTÓWKA
 ma realne znaczenie

Już w tym miesiącu, w ramach Polskiego Ładu, znacznie funkcjonować specjalna ulga dla podatników wspierających działalność sportową, kulturalną oraz szkolnictwo wyższe i naukę. Jak można przypuszczać, Ministerstwo Finansów zakłada tym samym zwiększenie roli mecenatu prywatnego. Jakie są jego cienie i blaski? Czym kierują się sponsorzy przy wyborze finansowanych projektów? Jakie korzyści odnoszą tak wspierający, jak i wspierani? Wreszcie, czy mamy kiedykolwiek szansę na polską wersję Ernst von Siemens Musikstiftung? Odpowiedzi szukałam wraz z Krzysztofem Nowakowskim – dyrektorem zarządzającym Korn Ferry i członkiem zarządu Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Jerzym Trzeszczyńskim – prezesem zarządu Przedsiębiorstwa Usług Naukowo-Technicznych Pro Novum sp. z o.o. w Katowicach oraz Sławomirem Szczurkiem, fundraiserem oraz specjalistą w Dziale Organizacji i Rozwoju Publiczności Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach.

PODDAĆNI WAKULURĘ

✎ Agnieszka Nowok-Zych

✎ Marek Knap



Jakie motywacje kierują osobami podejmującymi się prywatnego finansowania projektów artystycznych? Zarówno Krzysztof Nowakowski, jak i Jerzy Trzeszczyński aktywnie działają na tym obszarze od ponad 20 lat. Obydwaj są zgodni, że najważniejsza była potrzeba okazania bezinteresownego wsparcia. „W latach dziewięćdziesiątych zacząłem działać na skromną wówczas skalę – mówi Krzysztof Nowakowski. – Funkcjonuję przede wszystkim w świecie mecenatu sztuk wizualnych. Mam ten komfort, że uprawiam go zarówno z własnej kieszeni oraz jako prezes, który ma do dyspozycji odpowiedni budżet na sponsoring różnych przedsięwzięć kulturalnych. Moje początki były mocno osadzone w obserwacji, że w latach dziewięćdziesiątych wszyscy uczyliśmy się wielu rzeczy na nowo i, gdyby nie wsparcie ze strony sponsorów, dziś na rynku brakłoby wielu interesujących artystów, a sporo polskich instytucji kultury byłoby znacznie słabszych. Główny impuls do zaangażowania się w mecenat prywatny stanowiła potrzeba wsparcia zagrożonych talentów”. Z kolei Jerzy Trzeszczyński akcentuje znaczenie patriotyzmu lokalnego, który wpłynął na jego drogę sponsorską: „Bardzo dawno uświadomiłem sobie, że sztuka jest dla mnie tym obszarem fikcji (w rozumieniu Yuvala Noah Harariego), która nadaje sens mojemu życiu. To przytrafia się nie tylko artystom, lecz także odbiorcom ich dzieł, wtedy, gdy... nie mają innego wyjścia. Po próbach pisania, malowania i grania doszedłem do wniosku, że jako odbiorca będę miał więcej satysfakcji niż jako twórca. W obszar sztuki trafiłem więc zainspirowany recepcją współczesnych dzieł literackich, malarskich i muzycznych. Jako meloman reprezentujący pokolenie '52, czyli nieodległe od o rok starszego i znanego powszechnie pokolenia stalowowolskiego, odkryłem w pierwszej kolejności muzykę Antona Weberna (nadal jej słucham, zwłaszcza op. 27 do 31). Patriotyzm lokalny sprawił jednak, że postanowiłem zainteresować się także współczesną muzyką polską (Laks, Lutosławski, Panufnik, Padlewski, Wajnberg, Szalonek, Górecki, Szymański) oraz nabrałem chęci i odwagi, by muzyka, zwłaszcza współczesnych kompozytorów śląskich, znalazła się w programach sponsorowanych przez moją firmę koncertów i płyt”.

Schować siebie i powściągnąć ambicje

Mecenat prywatny opiera się również na zbudowaniu silnej relacji między sponsorem a sponsorowanym, o czym przekonuje Sławomir Szczurek: „Pozwala on instytucji kultury czuć się bezpiecznie. Jesteśmy oczywiście wspierani przez państwo, ale dzięki dotacjom prywatnym możemy realizować cele statutowe w większym wymiarze. Otrzymujemy bowiem środki na realizację projektów, które nie mieszczą się w naszym podstawowym budżecie, chociażby na propozycje skierowane do młodych artystów, jak Akademia NOSPR czy warsztaty edukacyjne. Wsparcie mecenasów prywatnych traktujemy jako wyraz zaufania do instytucji, co odczuliśmy zwłaszcza w pandemii. Duża grupa melomanów nie zwracała zakupionych przez siebie biletów na odwołane koncerty i nie ubiegała się o zwrot środków. Ponadto od kilkadziesiąt lat regularnie sprzedajemy koncertowe abonamenty. To niewerbalnie wyrażone: «Jesteśmy z Wami» wynika z poczucia przynależności melomanów do społeczności i miejsca, jakie tworzy NOSPR”.

Wszyscy respondenci zaznaczają, że niezwykle ważne jest zachowanie równowagi między oczekiwaniami mecenasów i beneficjentów. „Nieraz staram się mieć wpływ na kształt artystyczny projektu, ale często z pokorą ustępuję. Mam świadomość, że moje muzyczne preferencje mogą być odległe od gustów polskich wykonawców czy kompozytorów. Pewien twórca odmówił mi przyjęcia zamówienia utworu na kwartet smyczkowy, uznając tę formę muzyczną za współcześnie anachroniczną – komentuje Jerzy Trzeszczyński. – Z kolei w powstawaniu *II Kwartetu smyczkowego* Alka Nowaka miałem nawet pewien swój udział – z rozmowy z kompozytorem wiem, że okazało się to dla niego sporym wyzwaniem”. Krzysztof Nowakowski wyowiada się w tej kwestii bardzo zdecydowanie: „Kluczowe w zdrowej relacji mecenas-sponsorowany jest wyjście poza pole własnych oczekiwań, które mogą stanowić pewnego rodzaju niebezpieczeństwo. Nie ma tutaj absolutnie miejsca na zawołaną formę manipulacji, która generuje autorytarne postawy – tym, którzy chcieliby wejść na drogę mecenatu prywatnego, radziłbym schować siebie i powściągnąć ambicje”.

Gdyby nie wsparcie ze strony SPONSORÓW, dziś na rynku BRAKŁOBY wielu interesujących ARTYSTÓW

W nawiązaniu dobrego kontaktu z mecenasem niezwykle ważną rolę odgrywa dialog, co zaznacza Sławomir Szczurek: „Priorytetem jest dla nas niezależność sztuki, a zasady i warunki współpracy zostają zawsze jasno ustalone na samym początku. Szczęśliwie mamy doświadczenie kooperacji z osobami, którym naprawdę zależy; nie spotkaliśmy się jak dotąd z próbami negocjowania decyzji programowych czy ingerowania w sferę merytoryczną projektów. Oczywiście NOSPR jest świątynią muzyki, ale mamy świadomość biznesowego wymiaru tego typu współpracy i nie tylko oczekujemy, ale również dajemy. Partnerstwo ma sens, gdy szukamy porozumienia. Kolokwialnie rzecz ujmując, «siadamy do stołu» i rozmawiamy szczerze o ofercie, o realnych potrzebach obu stron, staramy się dopasować propozycję tak, by była jak najbliższa motywacjom naszych partnerów. Tylko wspólna droga, ramię w ramię, może przynieść obu stronom wymierne korzyści”. Wybrani mecenasowi prywatni mogą również skorzystać ze specjalnie przygotowanej dla nich oferty, która obejmuje między innymi opiekę merytoryczną podczas ich obecności w NOSPR czy usługę „concerte”, w ramach której polecane są konkretne koncerty, adekwatne do oczekiwań mecenasów i wspierające go na drodze poznania muzyki klasycznej. Czystość motywacji oraz perspektywę owocnej i satysfakcjonującej współpracy mogą niestety zakłócić kwestie prawne oraz trudności związane z tematyką finansowanych przedsięwzięć.

Krzysztof Nowakowski gorzko zauważa, że w Polsce właściwie nigdy nie było dobrych warunków dla mecenasów prywatnych i niewiele wydaje się zmieniać w tej materii: „Mecenas i w ogóle działalność społeczna są traktowane w Polsce bardzo podejrzliwie – wiem to z własnego doświadczenia. Z jednej strony mnie to nie dziwi, wszak prywatna działalność sponsorska może stanowić furtkę do nadużyć finansowych; z drugiej strony ta nieufność ilustruje również ogólne nastawienie państwa – brak wiary w dobrą wolę i ludzką uczciwość. Nie licząc programu Jerzego Hausnera z pierwszej dekady naszego wieku, chyba żaden rząd (ani wcześniej, ani później) nie miał ochoty spojrzeć na kulturę i mecenat prywatny przez pryzmat tak zwanej *soft power*. Sytuacja wymaga naprawy – tym bardziej że coraz więcej osób angażuje w to swoje pieniądze i czas. Myślę też, że do 2015 roku można było czuć się bezpieczniej w relacjach z instytucjami kultury, które dziś są w wielu przypadkach sprzęgnięte z polityką”. Jerzy Trzeszczyński dodaje: „Moje problemy ze sponsorowaniem muzyki nie były i nadal nie są natury finansowej, prawnej czy innej o formalnym charakterze. Głównie dotyczyły one przekonania niektórych moich partnerów biznesowych do preferowanego przeze mnie repertuaru. Wydaje mi się, że kiedyś (10–20 lat temu) był lepszy czas dla sponsorowania muzyki, a także w ogóle dla muzyki współczesnej, która szczególnie mnie interesuje. Na Warszawskiej Jesieni, na Sacrum Profanum, w Royal Festival Hall, Barbican Centre w Londynie czy na Holland Festival można było usłyszeć, jak się później okazało, «pożegnalne» wykonania *Répons* Bouleza, *Prometeo* Nona czy *Stimmung* Stockhausena (w refektarzu klasztoru Hieronimitów pod Lizboną). Ostatnio pojawiła się nadzieja: zapowiedź nocnych koncertów muzyki Mortona Feldmana w Filharmonii Narodowej”.

Sławomir Szczurek zwraca również uwagę, że w Polsce mecenat prywatny wciąż funkcjonuje w niewielkim zakresie między innymi ze względu na brak pewnych społecznych nawyków: „Jako naród nie czujemy wciąż wystarczającej odpowiedzialności za dobro wspólne, na przykład za instytucje kultury. Wciąż zbyt mało osób ma poczucie swojej sprawczości, a tak naprawdę każda złotówka ma realne znaczenie w realizacji przedsięwzięć artystycznych. Oczywiście istnieje w Polsce możliwość odpisania 1 procentu od podatku i przeznaczenie go na potrzeby dowolnej instytucji. Ale przed nami jeszcze długa droga”.

Życie bez kultury po prostu nie ma sensu

Czy wobec tego doczekamy się kiedyś polskiego Ernst von Siemens Musikstiftung? Tutaj zdania są podzielone: „Nigdy nie miałem ambicji kreowania czegoś na taką skalę. Nie tylko dlatego, że nie posiadam podobnych możliwości finansowych, a w Polsce tego rodzaju projekt jest mało prawdopodobny. Moje credo bliższe jest raczej misji Mitrofa Piotrowicza Bielajewa (od albumu *Salon Bielajewa* z 2003 roku rozpoczęły się moje projekty płytowe i współpraca z Kwartetem Śląskim). Chodzi o zasadę: «pomagać, ile można, ale nie kreować nadmiernie siebie»” – mówi Jerzy Trzeszczyński. Krzysztof Nowakowski również jest raczej pesymistycznie nastawiony do wizji polskiego Centrum Ernsta von Siemensa: „W Europie, a zwłaszcza w jej zachodniej części,

Mecenat PRYWATNY opiera się na PRESTIZU

Trend sponsoringu imprez
będzie coraz SILNIEJSZY, ponieważ
pandemia *wzmocniła* naszą potrzebę
SPOTYKANIA SIĘ z innymi i wspólnego
DOŚWIADCZANIA rozmaitych rzeczy
w przestrzeni pozadomowej

z TOMASZEM
SZYMAŃSKIM
rozmawia

Michał Nowak
Polskie Radio

wsparcie państwa jest znacznie większe i trzeba być świadomym, że mecenat prywatny nie załatwi wszystkich kłopotów dotyczących kultury. Gigantycznym problemem jest podejmowanie inicjatyw w pojedynkę. Za granicą to naturalne, że kilku biznesmenów wiedzionych wspólną ideą łączy siły w realizacji ważnego dla nich projektu. Inna sprawa, że w Polsce nie ma pozytywnych bodźców skłaniających do bycia mecenasem. To obszar, który umyka uwadze środowisk opiniotwórczych. Kluczowa jest również wciąż za mała liczba osób z dobrym wykształceniem menedżerskim i biznesowym, co bardzo usprawniłoby pracę na linii mecenas-beneficjent. Z własnego doświadczenia mogę powiedzieć, że czasami bardzo chętnie bym dał, ale... nie mam jak, bo po drugiej stronie brakuje partnera, który w przyzwoity sposób przygotuje odpowiednią umowę". Może jest jednak jakieś światło w tunelu? Zdaniem Sławomira Szczurka, „to proces, który wymaga czasu i umiejętności pracy na innych poziomach. Ale w końcu do niego dojdzie. Zbliży nas do tego każde wsparcie prawne, każde ukonstytuowanie działań sponsorskich, które mają na celu usprawnienie i uwrażliwienie naszego społeczeństwa... W pewnym momencie wszyscy dochodzimy do wniosku, że życie bez kultury po prostu nie ma sensu". O ile w przypadku mecenatu komercyjnego obecność sponsora jest dla wszystkich widoczna, o tyle sponsorzy prywatni okazują się najczęściej cichymi bohaterami; jak zaznacza Sławomir Szczurek, darczyńcy NOSPR pragną pozostać anonimowi dla szerszej publiczności. Choć czerpią oni oczywiście pewne korzyści, jak kreowanie pozytywnego wizerunku poprzez łączenie swojej osoby/firmy ze światem kultury, zarówno Nowakowski, jak i Trzszczyński zwracają uwagę na zupełnie inne dobra, które wynikają z prowadzonej przez nich działalności. „Tak naprawdę mecenat prywatny to dla mnie szansa i przywilej bycia społecznie pożytecznym. Może to zabrzmie nieskromnie, ale środowisko sztuki w Polsce nie jest duże, ludzie się znają i mniej więcej wiedzą, z kim można rozmawiać w kwestii finansowania prywatnych projektów artystycznych. Bardzo cieszy mnie fakt, że często trafiają do mnie dzieła problematyczne, w pewien sposób kontrowersyjne pod względem politycznym czy społecznym, które nie muszą być ładne. Bardzo ważne jest również dla mnie wspieranie edukacji. Wspomagam związane z nią projekty kulturalne; ostatnio – również przez obszar kultury – wspierałem uchodźców”.

Jerzy Trzszczyński dostrzega silny związek między swoją działalnością sponsorską a wizerunkiem prowadzonej przez firmę, ale również podkreśla niewymierne wartości płynące z prywatnego mecenatu: „Korzyści dla Pro Novum widziałem i nadal widzę w powiązaniu nazwy i marki mojej firmy z wybitnymi współczesnymi, zwłaszcza śląskimi, kompozytorami, znakomitymi dziełami i wykonawcami. Zależało i zależy mi nadal, by zarazić muzyką współczesną pracowników swojego przedsiębiorstwa oraz firm i instytucji współpracujących z Pro Novum. Nigdy nie brałem pod uwagę konkretnych korzyści materialnych. Największą satysfakcję przynoszą mi bezpośrednie kontakty z artystami. Zawsze staram się je wykorzystywać jako okazję do lepszego zrozumienia muzyki, nauki słuchania w imię zasady: «kto słucha, mniej błędzi»”.

Pora zatem się przekonać, czy rzeczywiście dzięki możliwości odpisania takiej dotacji od podatku staniemy się bardziej „podatni na kulturę” i weźmiemy sprawę w swoje ręce...

Tomasz Szymański –
managing partner
Together, z wieloletnim
doświadczeniem
budowania współpracy
instytucji kultury
i biznesu, pracował
dla Muzeum
im. Józefa Piłsudskiego,
Muzeum Polin,
Teatru Polskiego
w Warszawie,
stołecznej Akademii
Sztuk Pięknych
czy Polskiego
Wydawnictwa
Muzycznego.

Michał Nowak: Zaczniemy od zdania sprawy ze stanu faktycznego. Jaką rolę w polskiej kulturze odgrywa mecenat prywatny? Wydaje się, że o wiele skromniejszą niż publiczny...

Tomasz Szymański: Wszystko zależy od perspektywy, którą przyjmujemy. Jeśli chodzi o ilość pieniędzy wydawanych na kulturę w Polsce, to istotnie mecenat prywatny zdecydowanie ustępuje miejsca publicznemu. Są jednak takie dziedziny kultury, w których środków publicznych nie ma wcale. Pojawiają się tam za to pieniądze od przedsiębiorców albo te pochodzące z rozproszonego finansowania.

Ma pan na myśli crowdfunding?

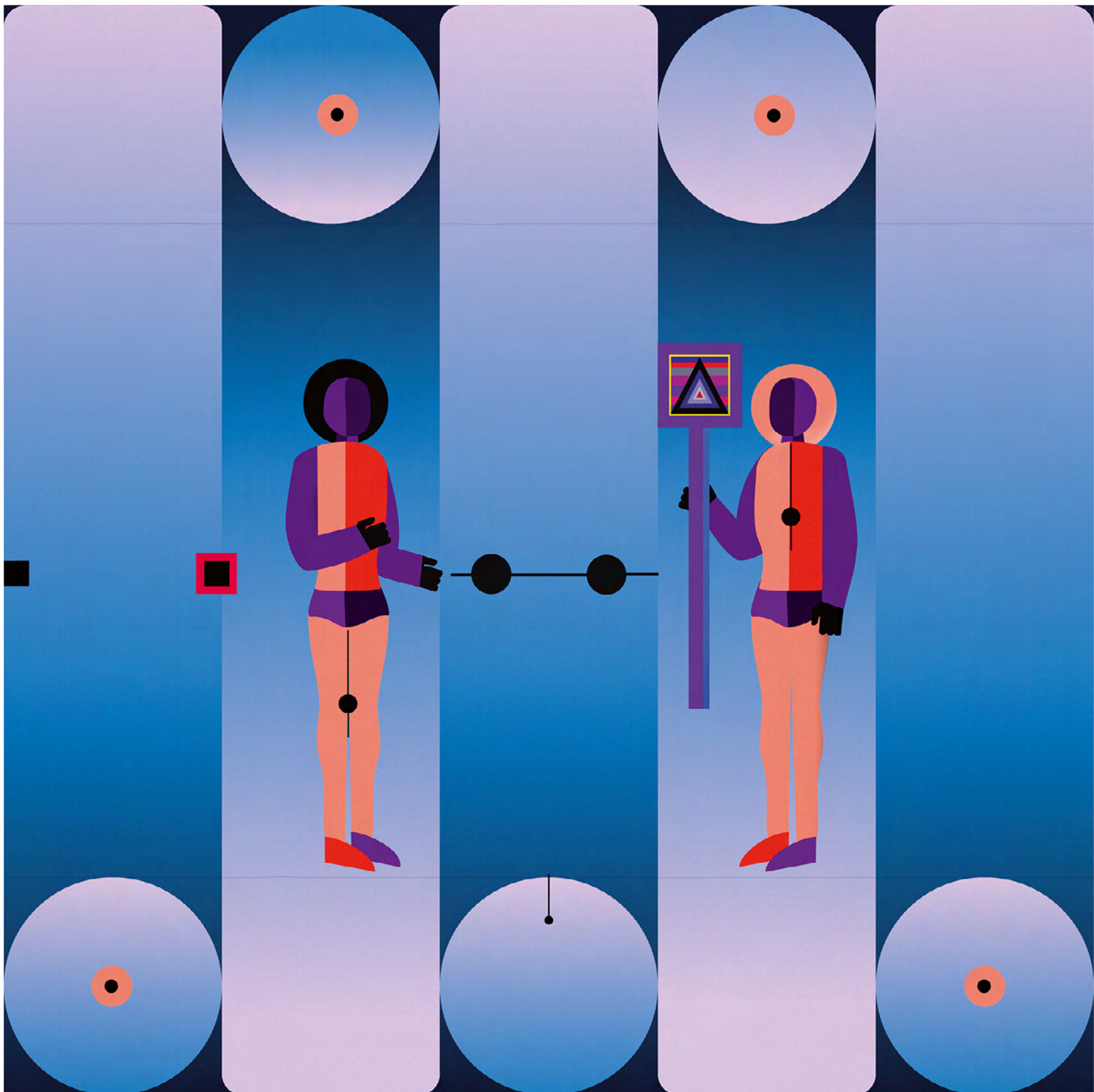
Tak. A zatem w makroskali przeważają pieniądze publiczne, ale w skali mikro sprawa nie jest już tak jednoznaczna. Pewne działania kulturalne nie rozwijałyby się bez pieniędzy prywatnych ani bez zaangażowania grup ludzi skupionych wokół jakiegoś miejsca czy tematu.

Są zatem obszary, w których mecenat publiczny nie tylko nie istnieje, ale w ogóle ma trudności z dotarciem do nich. I tę przestrzeń zagospodarowują firmy, mecenas prywatni i grupy fanów?

Użył pan słowa „trudności”, które można rozumieć wielorako. Zapewne państwo nie zawsze trafia do konkretnych twórców czy nisz. Ale już sam model inwestowania w kulturę sprawia, że coś może zostać pominięte. Jest on bowiem zawsze konkretny – rządzący określają, co zamierzają wspierać, a zatem i to, co raczej nie skorzysta ze środków publicznych.

A jak to działa w drugą stronę? Czy twórcy mają trudności w dotarciu do urzędników dysponujących środkami publicznymi?

Widziałem wiele inicjatyw oddolnych, które bezskutecznie ubiegały się o wsparcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Albo Ministerstwa Spraw Zagranicznych, gdy chodziło o promocję polskiej kultury i polskich artystów poza granicami naszego kraju. Trudność nie polegała na określeniu właściwych adresatów próśb, tylko na niemożności dotarcia do właściwych osób. Dlatego każdy rząd powinien



ogłaszać dokument przedstawiający strategię inwestowania w kulturę. Dzięki temu twórcy, ale też ich ewentualni partnerzy, mecenas, wiedzieliby, w jakiej przestrzeni się poruszają.

A jakie dziedziny aktywności twórczej są obecnie przez państwo pomijane? I czy jest to uzależnione od ekipy rządzącej?

Jeżeli chodzi o konkretne dziedziny, nie wydaje mi się, by miało to znaczenie. Inwestuje się w film, teatr, operę, muzykę, może też w jakieś książki. Jednak nowoczesne sztuki multimedialne są po prostu niezauważane. Żeby to się zmieniło, potrzebny jest pewnie osobny dział w ministerstwie albo w spółce skarbu państwa,

zajmujący się mecenatem sztuki nowoczesnych mediów. Inaczej wciąż będą się znajdować poza strefami strategicznymi.

Problem polega zatem na braku elastyczności mecenatu publicznego. Zupełnie inaczej jest w przypadku prywatnych sponsorów, którzy sami podejmują strategiczne decyzje. Dystans między twórcą a mecenasem prywatnym jest też zapewne mniejszy z braku maszyny biurokratycznej. Czy istotnie prywatni sponsorzy lepiej rozpoznają potrzeby artystów?

Machina biurokratyczna z pewnością tu nie przeszkadza. Ważne pytanie dotyczy tego, kto stawia więcej wymagań. Przecież biurokratyczne



Nowi
INWESTORZY
mogą zauważyć
świeże ZJAWISKA
oraz postacie
w świecie
SZTUKI

tryby mogą tworzyć długą drogę, ale jeśli jest ona przejrzysta, może dawać sporo wolności twórcom. Droga bezpośredniego kontaktu z mecenasem jest zapewne krótsza, ale ten ma z kolei swoje upodobania, a być może i wymagania w stosunku do przedsięwzięć, w które inwestuje.

Stereotyp relacji między sponsorem prywatnym a twórcą podkreśla właśnie obawę o wolność artystyczną. Czasem wyprowadza się z niej nawet złowieszczą alternatywę – całkowita niezależność albo komercjalizacja.

Myszę, że te relacje nie zmieniają się od stuleci. Każdy patronat prywatny polegał na tym, że objęty nim twórca dostawał możliwość artystycznego spełnienia, ale w zamian co najmniej część swoich dzieł wykonywał na zamówienie.

Mecenat publiczny także stawia beneficjentom określone wymagania i – jak już mówiliśmy – na pewnego typu przedsięwzięcia nie wyklada się w jego ramach pieniędzy. Czy to oznacza, że poszukujący wsparcia artysta jest skazany na podporządkowanie się swoim dobroczyńcom?

Tu pojawia się trzeci sposób finansowania przedsięwzięć kulturalnych, czyli granty oraz publiczne zbiórki pieniędzy. Grantodawcy i crowdfunderzy nie mają bezpośrednich wymagań w stosunku do artystów. Chcą, żeby powstało jakieś dzieło albo przedsięwzięcie kulturalne, którego będą współuczestnikami.

Chodzi im więc bardziej o doświadczenie artystyczne niż o posiadanie dzieła. Zupełnie inaczej jest w przypadku zamożnych mecenasów, którzy traktują środki przeznaczone na kulturę jako swoistą inwestycję. Doskonale widać to na rynku sztuki. Czy oznacza to, że o wiele trudniej jest znaleźć sponsora dla bardziej ulotnych, efemerycznych działań artystycznych, takich jak happeningi czy spektakle teatralne?

Są dwa typy inwestowania. Pierwszy polega na zakupie czegoś, co można sobie powiesić na ścianie albo zdeponować w miejscu, do którego można kogoś zaprosić, licząc na to, że wieść o tym sama się rozniesie. Drugi typ polega na sfinansowaniu wydarzenia i zaproszeniu nań ludzi. Ten ostatni jest coraz popularniejszy. Zarówno w Polsce, jak i na świecie wciąż jednak nie dba się o to, by sponsorowane przedsięwzięcie było albo powtarzane, albo żeby jego transmisja sięgała po nowoczesną technologię i miała jak największy zasięg. Nadal bowiem w małym stopniu wykorzystywany jest na przykład VR, dzięki któremu możemy mieć złudzenie uczestnictwa w jakimś odległym koncercie, który odbywa się właśnie w londyńskiej hali O2. Sądzę, że trend sponsoringu imprez będzie coraz silniejszy, ponieważ pandemia wzmocniła naszą potrzebę spotykania się z innymi i wspólnego doświadczenia rozmaitych rzeczy w przestrzeni pozadomowej – od sportu, przez najprostszą rozrywkę, po kulturę i sztukę. Dlatego dużo trudniej jest dziś chwalić się pojedynczym dziełem sztuki albo kilkoma obiektami. Podobnie jak budować rozpoznawalność swego nazwiska dzięki posiadanym przedmiotom, niezależnie od tego, czy są to drogie stare samochody, kolekcja zegarków, czy obraz za 120 milionów dolarów.

Oczywiście pozostałości takiego modelu podnoszenia prestiżu funkcjonują jeszcze w środowisku bogatych ludzi ze starszego pokolenia. Młodsze osoby zamiast obrazu kupują jednak

niewymienialny token za 80 milionów dolarów. Dokładnie tyle wyniosła największa tego typu transakcja w ubiegłym roku. W ten sposób dzieło sztuki – zamiast być pokazywane w domu albo wypożyczane czy deponowane w muzeum – udostępnione zostaje w internecie. Uznanie młodych ludzi zdobywa się dziś właśnie w ten sposób albo za pomocą sponsorowania wydarzeń.

A zatem współczesny mecenas zabiega raczej o prestiż niż o pomnażanie kapitału za pomocą inwestycji w sztukę?

Ten trend jest widoczny. Nazwiska właścicieli firm lub ich szefów są dziś częstokroć bardziej znane niż kreowane przez nich marki. Postrzeganie firmy uzależnione jest od tego, co zrobi jej właściciel: w co zainwestuje, w gronie jakich osób się pokaże, na jaki koncert się wybierze. Jeżeli jego działania związane są ze sztuką, to automatycznie z jednej strony budują jego prestiż, a z drugiej podnoszą rynkową wartość przedsięwzięcia artystycznego, w którym wziął udział. On sam robi to natomiast także po to, by jego prestiż przełożył się na rozpoznawalność marki, którą zarządza lub którą posiada. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że inwestowane w ten sposób pieniądze są niewielkie w porównaniu z kwotami, którymi obraca się w biznesie. Co bardzo wymowne, dla twórców są to ogromne pieniądze, podczas gdy dla tych, którzy je wykładają – także dla rządów państw – stanowią one znikomy ułamek budżetu. Zwrot z tego rodzaju inwestycji, nawet znaczący procentowo, nie ma wobec pieniędzy zarabianych w biznesie aż tak wielkiego znaczenia. Ważniejsza jest świadomość, że to dzięki sponsorom przez lata odbywa się na przykład jakiś festiwal, że mogą być blisko artystów i że twórcy mają okazję do mówienia, komu zawdzięczają swój rozwój.

Czy niepubliczny mecenat przekłada się w prosty sposób na liczbę beneficjentów? Poszerza krąg wspieranych artystów? Wzmacnia różnorodność świata kultury?

Siłą rzeczy tak, podobnie jak w sferze mediów. Im więcej jest dostępnych kanałów informacyjnych, tym więcej może do nas dotrzeć wiadomości i tym więcej niuansów dostrzegamy w świecie. Pytanie tylko, jak dużo informacji jesteśmy w stanie przyjąć. Analogicznie jest w kulturze – im więcej będzie chętnych do inwestowania w sztukę, tym więcej będzie jej gałęzi oraz tym więcej twórców będzie się rozwijać. I odwrotnie – im mniej jest źródeł finansowania, tym węższy, bardziej powtarzalny jest krąg beneficjentów. Nowi inwestorzy mogą zauważyć świeże zjawiska oraz postacie w świecie sztuki i przynieść odpowiedź na którąś z morza potrzeb świata kultury.

Czy jednak pewnemu rodzajowi twórczości – ambitniejszemu, bardziej wymagającemu i awangardowemu – nie jest o wiele trudniej przyciągnąć prywatnych mecenasów? Czy to nie domena wsparcia publicznego?

Z prywatnymi mecenasami zawsze będzie tak, że dopóki ktoś nie zrozumie, na co ma wyłożyć środki, to ich nie wyłoży. Być może jest to nawet korzystne dla twórcy, bo współpraca nieoparta na zrozumieniu nie jest czymś stabilnym. Pytanie tylko, czy państwo rzeczywiście zauważa sztukę awangardową.

Jak w niemal wszystkich dyskusjach natykamy się więc na problem edukacji, poziomu

świadomości kulturalnej, zarówno mecenasów prywatnych, jak i tych, którzy decydują o podziale pieniędzy publicznych.

Problem edukacji jest oczywiście kluczowy. Szkoła na każdym poziomie powinna mieć silne powiązania z instytucjami kultury, a instytucje kultury powinny rozwijać programy edukacyjne. Wspólne przedsięwzięcia szkół i muzeów, teatrów, filharmonii, oper, bibliotek z pewnością przyczyniłyby się do tego, że dorośli ludzie więcej czasu poświęcaliby kulturze i, co za tym idzie, chętniej inwestowali w nią pieniądze. Spora jest tu także odpowiedzialność mediów. Ile miejsca zajmuje obecnie kultura w programach informacyjnych?

Jeszcze gorzej jest z obecnością w nich mecenatu prywatnego. Pokutuje tu obawa dziennikarzy o uprawianie kryptoreklamy. Jedynie tytularni sponsorzy dużych imprez nie są pomijani.

Wiąże się to z niedoborami finansowymi mediów. Żeby zbilansować coraz szczuplejsze budżety, za coraz więcej rzeczy chcą otrzymać wynagrodzenie. Na przykład za informację o sponsorze jakiegos projektu kulturalnego.

Czy potrzebne są inicjatywy ustawodawcze, które zachęciłyby do inwestowania w kulturę?

Ważne byłoby zwolnienie tych inwestycji z podatku, tak jak to się dzieje w przypadku środków przeznaczonych na badania i rozwój. Sporo do zrobienia jest w kwestii zabezpieczenia sytuacji materialnej twórców. Wielu z nich pracuje bez żadnej umowy i bez żadnego ubezpieczenia, a przecież pod swoje skrzydła mogłyby wziąć ich na przykład fundacje.

A co mogliby zrobić twórcy, żeby stać się atrakcyjniejsi dla prywatnych mecenasów?

Mogliby popracować nad sposobem komunikacji. Mam tu na myśli zarówno dialog z różnymi ludźmi i opowiadanie o idei konkretnego przedsięwzięcia, jak i prezentowanie się w sieci, myślenie o sobie w kategoriach marki, nazwiska.

Spójrzmy zatem na świat mecenatu z lotu ptaka. Czy te trzy sposoby wspierania kultury – pieniądze publiczne, mecenas prywatni i crowdfunding – uzupełniają się nawzajem?

Myszę, że tak. Byłoby świetnie, gdyby strategia największego mecenasa była przejrzysta. Wtedy jasne stałoby się, w których przedsięwzięciach można podejmować kooperację z sektorem publicznym, a które z nich są pomijane, a więc nawet mniejsze przeznaczone na nie środki będą zauważalne. Dobrze byłoby też, gdyby te światy ze sobą współpracowały, co obecnie należy do rzadkości. Można o tym myśleć w sposób analogiczny do polityki inwestowania w start-upy, czyli pożyczania przez państwo pieniędzy funduszom inwestycyjnym, by te rozwijały rynek. W obszarze kultury polegałoby to na przekazywaniu środków niekomercyjnym bytom, które wyszukiwałyby i promowały artystów. Myszę, że udałoby się w ten sposób skrócić czas oczekiwania na wsparcie oraz poszerzyć krąg twórców, do których trafiają pieniądze. Wkład własny w poszczególne projekty mógłby pochodzić na przykład z crowdfundingu, a koszty stałe pokrywałby mecenas prywatny. W ten sposób wszystkie źródła finansowania mieściłyby się pod jednym dachem.



WINDA *do* LASU

Kiedy w MAKBECIE *reżyser* uparcie traktuje *śpiewany* tekst jak coś, co *nic nie znaczy* i do NICZEGO *nie zobowiązuje*, wówczas ABSTRAKCJA co raz to stacza się w ABSURD

✎ Piotr Kamiński





Makbet zasłużył sobie na miano sztuki „przeklętej”, której tytułu nawet wymawiać nie wolno. Z jednej przyczyny: działania pary protagonistów nie są racjonalnie uzasadnione. Kurosawa, nieuwikłany w tekst Szekspira, dopisał swojej lady Makbet bardzo przekonujące motywacje, Verdiemu to jednak nie było potrzebne, bo też nie interesował się racjonalnym działaniem, tylko namiętnościami przełożonymi na język muzyki. Co zaś myślał o uczuciach szarpających parą bohaterów, to – wiedziony genialnym instynktem – przemycił w chóralnych partiach wiedźm i morderców, spisanych językiem opery buffa. Zauważmy wszelako, że wiedźmy stosują go tylko między sobą; gdy wchodzi publika, przybierają efektowne pozy

i mają puzonami barwionym patosem, niczym z bagna wyrosły, zbiorowy doktor Dulcamara. Na wiele lat przed *Otellem* i *Falstaffem* Verdi stworzył w *Makbecie* swoją pierwszą mistrzowską adaptację dzieła Szekspira.

Riccardo Chailly nagrał *Makbeta* 35 lat temu, na użytek filmowej wersji utworu, i jest to jedno z najlepszych wykonań dostępnych na płytach. Interpretacja, jaką podzielił się w grudniu 2021 roku z widzami La Scali, oddycha szerzej, imponując nie tylko rytmiczną precyzją i energią, ale i bogatszą paletą barw oraz emocji, instrumentalnym szczegółem, potęgą i subtelnością gestu. Wspaniały duet zbrodniczych małżonków i finał pierwszego aktu, wszystkie (zachowane w całości) sceny baletowe i słynny

chór wygnańców z aktu czwartego należą do najpiękniejszych momentów przedstawienia, które swój wyraz i siłę zawdzięcza batucie Chailly’ego. Dowodzą one zarazem trwałości najlepszych tradycji tej sceny: sztuki deklamacji muzycznej wysokiego lotu. Chór La Scali brzmi jak żywy, teatralny organizm, a orkiestra dorównuje mu muzyczną dykcją, frazą i artykulacją.

Tym większa szkoda, że Davide Livermore, twórca nowej produkcji, nie zmierzył się z kwestiami wspomnianymi na wstępie. Obawiać się należy, że istotna treść i sens powierzonego mu utworu obchodziły go nieszczerze. Taki typ myślenia obnażył w tym wypadku swą najdotkliwszą wadę: nazbyt jawną sprzeczność między tym, co widać, i tym, co słycać. Kiedy —

jednak dzieło operowe gra się na włoskiej scenie, dla włoskiej publiczności, z udziałem solistów, których kryształową dykcję roznosi po sali pyszna akustyka, a reżyser uparcie traktuje śpiewany tekst jak coś, co nic nie znaczy i do niczego nie zobowiązuje, wówczas abstrakcja co raz to stacza się w absurd.

Mały, wymowny przykład – po zabójstwie Duncana lady Makbet zwraca się do siedzącego przy prawej kulisie małżonka słowami: *Dammi il ferro* („Daj mi ten miecz”), następnie zaś drepce spokojnie ku lewej kulisie, gdzie leży ów miecz, porzucony przed chwilą przez Makbeta. Takich błędów gramatycznych jest w inscenizacji Livermore’a zatrzęsienie, a zdradzają one – do wyboru – niekompetencję lub wręcz rezygnację z sensownej narracji, zgodnej z bodaj przyziemnie pojmowaną, sceniczną logiką.

Zamiast żmudnej, rzemieślniczej precyzji Livermore woli łatwe znaki (fontanna w salonie spływa krwią po zabójstwie Duncana – ciekawe, kto to wypatrzył z daleka, w wyciemnionej głębi sceny?), z nich zaś montuje eklektyczne widowisko, inspirowane swobodnie owocami cudzej wyobraźni. Z filmu *Incepcja* Christophera Nolana, na który powoływał się już we wstępnych komentarzach, zaczerpnął wizję nowoczesnej metropolii, gdzie miałyby się rozgrywać dramaty. Choć jaki dramat właściwie, z udziałem jakich postaci – tego się nie dowiemy. Nie dowiemy się też, skąd przyjeżdża i dokąd zmierza wielka winda w środku sceny. Jeździ to w górę, to w dół, postaci wsiadają do niej i z niej wysiadają, odśpiewują swoje, po czym wracają do punktu wyjścia, ale poza gestykulacją nic z tego nie wynika. Wiadźmy to bezkształtny, anonimowy tłum w pastelowych kostiumach, przenoszony

bez dania racji z lasu do rezydencji i z powrotem; mordercy to garstka dworaków, nie wiedząc czemu informujących Makbeta, w jego własnym salonie, o tym, co ówże Makbet im rozkazał.

Nikt nie zaprzeczy, że – skryty za szansem z siedmiu współpracowników (trójka scenografów z mediolańskiego zespołu Giò Forma, projektant kostiumów, oświetleniowiec, autor wideo, który miał tu pełne ręce roboty, choreograf) – Livermore składa chwilami wizję całkiem efektowną. Sekwencja baletowa z trzeciego aktu przedstawia się nader atrakcyjnie, choć nie próbuje nawet szukać natchnienia w sytuacji dramatycznej. Spójność taką udało się uzyskać właściwie tylko raz: w chórze wygnańców, w którym zespół śpiewa stłoczony za wielką kratą, mając w tle niepokojący, „przemysłowy” krajobraz z groźnymi, sterczącymi kominami. Niestety, ta sama kratka powraca na koniec sekwencji finałowej, gdzie Livermore nie znalazł przekonującej odpowiedzi na żadne pytanie: las Birnam nie maszeruje, ale eksploduje (wszak wisiał na ścianie u Makbetów od pierwszego aktu), Macduff zabija Makbeta, przebijając mieczem windę, po czym zapala papierosa, na koniec zaś odgrywa z Malcolmem nieczytelną pantomimę z udziałem korony – jakby Livermore chciał nam zasugerować, że zna eseje Jana Kotta.

Lady Makbet śpiewa swoją wielką, pierwszą scenę również z papierosem w garści – ten ulubiony rekwizyt to jedyny charakterystyczny szczegół, w jaki ją reżyser wyposażył. Potencjał aktorski Anny Nietriebko poszedł na marne, co odbiło się szczególnie na szczytowym osiągnięciu dzieła – scenie lunatycznej, interpretacyjnie

mglistej, z niepewnym, nieczystym wysokim *des* na koniec. Mówiło się, że Nietriebko jest niedysponowana i zamierzała odwołać występ – sam odniosłem wrażenie, że w każdej arii słyszę inną śpiewaczkę, jak gdyby artystka szukała nieustannie doraźnych sposobów na niemiłe jej głosowi problemy. Przez ostrożność zapewne, wysokie *c* w finale pierwszego aktu oddała Damie Dworu, której partię śpiewa tu Chiara Isotton.

Luca Salsi (Makbet) zasłużył na uznanie staranną, solidną wokalniami i muzycznie dopracowaną interpretacją, choć sam jego głos nie zachwyca ani oryginalną barwą, ani blaskiem. Że zaś jemu również Livermore nie pomógł zbudować wyrazistej postaci, zmontował ją sobie sam z konwencjonalnych, operowych gestów. Ildar Abdrazakov (Banco) broni się piękną sylwetką i godnym obejściem, wykonując posłusznie narzucone mu, niewdzięczne zadania. Reszty dokonują niezmiennie potężny, spiżowy głos, muzykalność i stylistyczna elegancja artysty.

Mniej szczęścia miał Francesco Meli (Macduff), któremu, w kluczowej scenie odkrycia zwłok Duncana, Livermore podyktował długą pantomimę na drugim planie, źle pomyślaną i nieudolnie zakończoną. Meli śpiewa za to doskonale, ciesząc ucho czystym, jasnym, wyrównanym dźwiękiem i nieskazitelnym legatem. Partneruje mu w małej roli Malcolm młody peruwiański tenor Iván Ayón-Rivas, zwycięzca tegorocznych Operaliów (brzmi bardzo obiecująco, warto zapamiętać to nazwisko).

Reżyser i soliści to jednak rzecz nabyta – cieszymy się zatem tryumfem wartości stałej: zespołów La Scali i ich przywódcy.

Evvia l'arte!

Depresja KLIMATYCZNA

✎ Krzysztof Stefański

Nad budynkiem Teatru Wielkiego w Poznaniu góruje Pegaz, ale tym razem uwagę przyciąga coś innego. Tympanon gmachu wypełnia góra lodowa, stopniowo pękająca z trzaskiem i osuwająca się w wodę. Zebrana naprzeciw budynku grupka zawzięcie klika w smartfony, nie zważając na przechodniów i przejeżdżające tramwaje. W otwierającej scenie zawierają się dwa główne wątki *Solastalgii* Rafała Zapała: katastrofa klimatyczna i technologiczna imersja.

Obydwa znajdują rozwinięcie w scenie drugiej: *Karmiciele sieci*. Upozwany na grupę aktywistów chór intonuje kolejne zdania o naszym uwikłaniu w chmurę informacji i hashtagów oraz o konsekwencjach klimatycznego aktywizmu w internecie. Chórzyści, rozłożeni na leżakach, podejmują poszczególne kwestie na zasadzie *human microphone*, wreszcie zostają one zniekształcone przez elektroniczny pogłos. Nawet jeśli nie zawsze wyraźnie słyszymy tekst, jesteśmy go sobie w stanie dopowiedzieć. Znamy przecież treść tych doniesień, słyszymy je wciąż w wiadomościach. Wypowiedziane w utworze lęki są nasze. Ostatnia scena: *Życie wraca do wody* to historia organizmów, które wyszły z wody tylko po to, by ostatecznie zanurzyć się na powrót – w strumieniach i oceanach danych. Symbolika wody przenika zresztą cały utwór. Scena druga rozgrywa się przy fontannie naprzeciw Teatru, a czwarta (*Terrapia*) – w basenie ze spuszczoną wodą, będącym metaforą zdegradowanego krajobrazu. Na szczęście woda może przynieść też oczyszczenie – jak w medytacyjnym zakończeniu, które stanowi nikły promyk nadziei w tym przynębiającym utworze.

Tytułowa „solastalgia” oznacza bowiem lęk związany z katastrofą klimatyczną. Być może dlatego całość utworu jest wręcz depresyjnie statyczna. Scena druga ma charakter litanijski, ale i pozostałe ogniwa oparte są na powtarzanych motywach. Zmiany następują powoli, nieuchronnie, choć niemal niezauważalnie. Soliści snują się leniwie, mówią i śpiewają z pewną rezygnacją, czasem wręcz szeptem, jak w wyraźnie ASMR-owej scenie trzeciej: *Meltdown*, której aurę brzmieniową współtworzy delikatny chrzęst klocków lego. Ponure brzmienie potęgują opadające pochody, glissanda

przywodzące na myśl syreny alarmowe oraz elektronika – raz ostra, to znów przyjemnie analogowa, czasem budząca skojarzenia z sygnałami dźwiękowymi, a przeważnie poszerzająca przestrzeń brzmieniową za pomocą sporego, melancholijnego pogłosu. W odbiorze bywa to nużące – kolejne powtórzenia niewiele wprowadzają. Ogólny wydzźwięk utworu nie straciłby po wycięciu tej czy innej kwestii z libretta Michała Krawczaka. Mimo wolnie porównywałem statykę *Solastalgii* do statyki – również traktującego o katastrofie klimatycznej, choć przez pryzmat bez troski i konsumpcyjnego egoizmu zachodnich społeczeństw – *Sun & Sea* Liny Lapelytè. Sceneria egzotycznej plaży, w której rozgrywał się tamten utwór, wciągała i fascynowała, a pozornie naiwna muzyka podsyciała nastrój zgrabnej bez troski. Świat stworzony przez Zapała tylko deprymował i męczył.

Prawykonanie dzieła długo przekładano z powodu pandemii, a gdy wreszcie zdecydowano się udostępnić je online, premiera trafiła na szczyt jesiennego sezonu festiwalowego. Nie udało się zrealizować założenia interaktywności odbioru (jedynie w trzyminutowej scenie pierwszej: *Uggianaqtuq* – widzimy grupę wykonawców korzystającą ze specjalnie zaprogramowanej aplikacji, znaku rozpoznawczego twórczych działań Zapała). Pięć ogniw łączy się w pewną dramaturgiczną całość, lecz ze względu na czas trwania trudno je obejrzeć naraz. Przeniesienie utworu do sieci pozwoliło zrealizować poszczególne części w różnych przestrzeniach i z zastosowaniem różnych sił wykonawczych. Zaletą tego rozwiązania jest scenografia Julii Kosek, która nie byłaby możliwa w klasycznej inscenizacji. Sceny w plenerze i w basenie wyglądają naprawdę atrakcyjnie, choć odbywa się to kosztem spójności dzieła. W reżyserskiej wizji Magdy Szpecht dominują powolne gesty, spazmatyczne wręcz ruchy podszyte są lękiem, który potęgują bliskie, niemal klaustrofobiczne kadry. Z czwórki solistów na pierwszy plan wybija się kunszt performerski Alex Freiheit. Gdy w scenie trzeciej pochłania, przeżuwa i wypluwa klocki lego, ma to w sobie coś z grozy Saturna pożerającego własne dzieci. Ale i pozostali wykonawcy – Aleksandra Klimczak, Tomasz Raczkiwicz i John Svensson – pewnie realizują trudne zadania, tak wokalne, jak i aktorskie.

W pierwszej scenie jedna z pochylonych nad telefonem osób mówi: „fajna zabawa”. Trudno o bardziej absurdalny komentarz do pękającego właśnie lodowca. Ale do takich nieoczywistych reakcji prowadzą sytuacje technologiczne, w które często wrzuca odbiorców Rafał Zapała. Szkoda, że tym razem było tej interakcji tak mało.

11.09–31.12.2021
Teatr Wielki
w Poznaniu,
internet
R. Zapała
Solastalgia

15.12.2021
Mediolan,
La Scala
G. Verdi
Makbet

NOWE, a JEDNAK STARE

Jeśli w nowej ekranizacji *West Side Story* coś wzrusza, to 90-letnia RITA MORENO (nagrodzona Oscarem w 1961 roku za rolę Anity, narzeczonej Bernarda) i jej melancholijne wykonanie *Somewhere*

✎ Bartosz Żurawiecki



Fot. 2021/20th Century Studios

Bezceremonialność, z którą Amerykanie dokonują recyklingu rozmaitych tekstów kultury, budzi u Europejczyków zgorzelenie. My mamy do sztuki stosunek nabożny: nikomu nie przyszłoby do głowy dopisywać dalszy ciąg do *W poszukiwaniu straconego czasu* czy nakręcić nową wersję *La Strady*. Amerykanie takich skrupułów nie mają, co uznajemy często – pogardliwie, aczkolwiek nie bez słuszności – za chęć spieniężenia po raz kolejny pomysłu, który się sprawdził. Pamiętajmy jednak, że nieustanny przemiał może działać ożywczo, nie tylko w sensie ekonomicznym. Nie ma przecież nic gorszego niż kultura, która zastygła w muzealne artefakty. Przyznaję, że sam miałem na końcu języka szydercze słowa, gdy dowiedziałem się, że Steven Spielberg zrealizował remake filmu *West Side Story* Roberta Wise’a i Jerome’a Robbinsa z 1961 roku. Wszak to klasyk nagrodzony 10 Oscarami. Spielberg tłumaczył, że przecież i ten film nie był dziełem oryginalnym, lecz adaptacją musicalu Arthura Laurentsa (libretto), Leonarda Bernsteina (muzyka) i Stephena Sondheim’a (teksty piosenek). Musicalu, który z kolei stanowił przeróbkę Szekspirowskiej tragedii *Romea i Julii*. W dodatku Spielberg i jego scenarzysta Tony Kushner deklarowali, że ich adaptacja będzie bardziej podobna do teatralnego oryginału niż do poprzedniego filmu.

Widz jednak raczej nie sięgnie po tekst źródłowy Laurentsa, by sprawdzić, co się zgadza, a co nie. Jeśli będzie mu się chciało, sięgnie po starą wersję filmową i skonstatuje, że nie różni się ona zbyt od tego, co zaproponował Spielberg. Zmiany są nieduże, w dodatku nie zawsze świadczą dobrze o nowej adaptacji. Twórcy nie zdecydowali się uwspółcześnić historii kochanków pochodzących z dwóch rywalizujących ze sobą gangów ulicznych. Pierwszy to Jetsi (Rakiety), imigranci z Europy Wschodniej, głównie zresztą z Polski, choć polskiego języka nie usłyszymy z ekranu. Członkowie drugiego nazywają siebie Sharks (Rekiny) i są Latynosami przybyłymi z Portoryko. Wojna toczy się na ulicach Nowego Jorku pod koniec lat pięćdziesiątych, w jej cieniu rozkwita zaś romans między związanym z Jetsami, Tonym a Marią, czyli siostrą

Bernarda, herszta Rekinów. Spielberg próbuje nadać tym walkom nieco gwałtowniejszy charakter niż ten w starym *West Side Story*. Tam chłopaki z ferajny wyglądają – przynajmniej do pewnego momentu – jak miłe łobuziaki, które lubią czasami pochulić. U Spielberga przemoc od początku wisi w powietrzu. Twórcy dopisują też mroczną przeszłość filmowemu Tony’emu, który siedział w więzieniu, bo prawie zabił człowieka. Za kratkami zrozumiał, że niezgoda i przemoc prowadzą donikąd. Koncept ten jednak nie do końca się sprawdza ze względu na mdłe aktorstwo Ansel’a Elgorta, ale i na niemożność przełamania kliki wiatku miłosnego, która akurat jest cechą wspólną obu ekranizacji.

W filmie z 1961 roku stosunkowo beztraska atmosfera części pierwszej wyraźnie kontrastuje z dramatyczną częścią drugą, w której do

opowieści wkracza śmierć. Ostatnie sekwencje konsekwentnie rozgrywają się w mrokach nocy, taniec bohaterów staje się dziki, bliski *Świętu wiosny*, mocno wybrzmiewają akcenty rasistowskie, a przesłanie o bezsensie przemocy wyłożone zostaje dobitnie. W *West Side Story AD 2021*, po świetnie rozegranej realizacyjnie sekwencji śmiertelnego starcia, napięcie rozmywa się w dłużyznach dramaturgii i dialogów. Zdecydowanie przereklamowana jest też rzekoma obyczajowa odwaga Spielberga i Kushnera, którzy wprowadzili do fabuły postać niebinarną, przez co film miał zostać zakazany w kilku krajach arabskich (co zresztą się nie stało). Taka postać pojawia się już w filmie Wise’a i Robbinsa, choć wtedy nazywano ją „chłopczycą”. Co więcej, odgrywała tam większą rolę niż u Spielberga, który każe jej tylko płać się wśród chłopaków. Obyczajowo

nowy film generalnie jest raczej regresywny niż progresywny, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę dawne i obecne standardy – tak filmowe, jak i społeczne. W starej wersji Tony i Maria spędzają ze sobą noc, co sugerował nagi tors chłopaka. Podobną sugestię i podobny tors mamy teraz, tyle że to, co wtedy mogło uchodzić za odwagę, dzisiaj wypada staromodnie.

Staromodna natomiast nie jest choreografia Justina Pecka, który, co prawda, częściowo wykorzystał układy Jerome'a Robbinsa sprzed 60 lat, ale zdecydowanie je zdynamizował; stały się bardziej zmysłowe i zostały sfil-mowane z biglem. Na przykład tańce do przeboju *America* w 1961 roku odbywały się na dachu kamienicy, teraz przeniosły się na ulice miasta. Z kolei muzyka Bernsteina zaaranżowana została przez Davida Newmana w sposób zadziwiająco zachowawczy. Nowe wersje piosenek są kopią poprzedniczek, także jeśli chodzi o pomysły brzmieniowe (na przykład pogłos w *Marii*). Już wtedy Zygmunt Kałużyński krytykował kompozycje Bernsteina, zarzucając im nadęcie i „akademicki sentymentalizm”. Trudno

się spodziewać, by uwiódł on współczesnych odbiorców wychowanych na zupełnie innych dźwiękach. Jeśli coś wzrusza, to 90-letnia Rita Moreno (nagrodzona Oscarem w 1961 roku za rolę Anity, narzeczonej Bernarda, tym razem wcielająca się w postać właścicielki sklepu, w którym zbierają się gangi) i jej melancholijne wykonanie *Somewhere*. W oryginalnie ten song śpiewają z naiwną wiarą w przyszłość Tony i Maria.

West Side Story,
reż. Robert
Wise i Jerome
Robbins,
USA 1961
West Side Story,
reż. Steven
Spielberg,
USA 2021

Występ Moreno wyciska łezkę, ale też mimowolnie podsumowuje całą produkcję Spielberga. *West Side Story* Wise'a i Robbinsa z jednej strony było zanurzone w klasycznym kinie hollywoodzkim, z drugiej – zapowiadało młodzieńczą rewoltę lat sześćdziesiątych. Dlatego ta produkcja odniosła wielki sukces. *West Side Story* AD 2021 jest konserwatywne w formie i treści, sytuując się poza duchem młodzieńczego buntu naszych czasów – zarówno w wymiarze artystycznym, jak i społecznym. Teza o ożywczym działaniu kulturowego recyklingu nie znalazła w tym wypadku potwierdzenia. Ziewałem na Spielbergu.

Händel bez zadęcia

✎ Aleksandra Wróblewska

Z *Mesjaszem* Georga Friedricha Händla problemy są dwa. Pierwszy: stały bywa- lec koncertów jest z nim całkowicie osłuchany. Drugi: jakkolwiek by się nastawiać, i tak zawsze ma się w głowie *Hallelujah*.

Taka myśl towarzyszyła mi, gdy zajmowałam miejsce w Sali Głównej NFM. Znużona ciężką (iście angielską) pogodą, nastrojona już na nadchodzący poniedziałek, z góry założyłam, że wynudzę się za wszystkie czasy. Mimo to podjęłam heroiczną próbę zebrania rozproszonych uwagi i skoncentrowania jej na dziele oraz wykonawcach. Tym bardziej że na kilka dni przed koncertem w obsadzie zaszły zmiany i na podium dyrygenta w miejsce Jarosława Thiela stanął Justin Doyle, a wymienioną w programie Núrię Rial zastąpiła Julia Doyle. Angielskie rodzeństwo, w przeciwieństwie do wcześniej zapowiadanych artystów, stanowiło dla mnie niewiadomą, dlatego chciałam stawić czoła własnym estetycznym oczekiwaniom i dać przemówić muzyce.

Nie było to takie trudne. Jak tylko przywykłam do akustycznej sterylności wnętrza (w przypadku muzyki dawnej prawie zawsze potrzebuję na to kilku minut), usłyszałam wykonanie niemalże wzorowe. Wrocławska Orkiestra Barokowa oraz RIAS Kammerchor, prowadzone przez dyrygenta drugiego z zespołów, odpowiednio wydobyły i podkreśliły każdy temat, dysonans i zmianę dynamiki. Artykulatory precyzja budziła podziw zwłaszcza w przypadku chóru, który z lekkością wykonywał najbardziej wymagające fugi, nie pomijając najdrobniejszego ornamentu. Całości dopełniali soliści. Wspomniana już Julia Doyle bez trudu sprostowała koloraturę, a moją szczególną uwagę zwróciła lirycznym *How Beautiful Are the Feet*. Kontratenor Tim Mead znakomicie wykorzystał cały wachlarz możliwości wokalnych i pole do interpretacji, jakie stworzył mu kompozytor. Thomas Hobbs urzekł mnie swoim ciepłym tenorem już od pierwszego recytatywu. Johannes Weisser natomiast sprawdził się zarówno w bogato ornamentowanych frazach, jak i w bardziej statycznych fragmentach. Wszyscy czworo wykonywali swoje partie z widocznym emocjonalnym zaangażowaniem, ale bez teatralnego przerysowania.

Naturalność i różnorodność wyrażonych muzyką Händla emocji, połączone z precyzją i spójnością, najmocniej uderzyły mnie tamtego wieczoru. Justin Doyle pokazał, że panuje nad całością wykonania, a jednocześnie wprowadził na estradę uśmiech i swobodę, przenosząc tę energię na cały zespół. *Mesjasz* pod jego batutą nie dłużył się, choć dyrygent dawał sobie i zespołowi czas niezbędny do odpowiedniego wybrzmienia fraz lub spokojnej zmiany miejsca muzyków (w chórze *Glory to God* trębacz grał swoje partie ponad głowami pozostałych wykonawców). Pozwoliło to odkryć w dobrze mi przecież znanym oratorium fragmenty, które zazwyczaj umykały mojej uwadze, przysłonięte oczekiwaniem na najświetniejsze numery. To był po prostu świetny koncert, co najlepiej potwierdziła owacja, do której publiczność zerwała się szybciej niż na pierwsze dźwięki *Hallelujah*.

16.01.2022
Wrocław, Narodowe
Forum Muzyki
G.F. Händel *Mesjasz*
Julia Doyle (sopr.),
Tim Mead
(kontraten.),
Thomas Hobbs
(ten.), Johannes
Weisser (bas),
RIAS Kammerchor,
Wrocławska
Orkiestra Barokowa,
Justin Doyle (dyr.)

9.01.2022
Katowice,
NOSPR
Lucie Horsch
(fl.), Thomas
Dunford (lut.)

O młodzieńczości w MUZYCE

✎ Łucja Siedlik

Kolejny pandemiczny sezon jest dla NOSPR i młodych artystów, jak na razie, całkiem łaskawy. O ile w ubiegłym odwołano koncerty beneficjentów programu ECHO Rising Stars w Katowicach, o tyle recital Lucie Horsch i Thomasa Dunforda to już druga w tym sezonie odsłona inicjatywy promującej wschodzące – choć w przypadku tej dwójki świecące jasnym blaskiem już od dobrych kilku lat – gwiazdy muzyki klasycznej. Niespełna 23-letnia Horsch ma na swoim koncie między innymi dwa albumy nagrane dla wydawnictwa Decca, a Dunford – dwa solowe krążki dla Alpha Classics. Choć lutnista jest od flecistki starszy o 11 lat, na estradzie sprawia wrażenie nonszalanckiego młodzieńca z lutnią na kolanach. O młodzieńczości opowiadał zresztą ich koncert.

Horsch i Dunford to muzycy wszechstronni na poziomie tak mikro, jak i makro. Równie zręcznie chwytają koronkowe struktury ornamentów baroku francuskiego, co zawiłe frazy włoskiego. Ujęła mnie ich interakcja – zaciekawienie tym, co proponuje partner, gotowość do dialogu, uważne słuchanie i towarzyszenie w pełnym skupieniu. Artyści naturalnie łagodzą sztywność estradowego zachowania i zagadywali publiczność. W programie zestawiali ze sobą różne stylistyki – obok utworów barokowych pojawiła się miniatura *Syrinx* Claude'a Debussy'ego, która na flecie prostym nabrała wyjątkowej, ciemnej, drzewnej i dziwnie pierwotnej barwy. Jednym z elementów wspierania rozwoju młodych artystów przez ECHO są zamawiane dla nich nowe utwory. Horsch przypadła w udziale współpraca z fińską kompozytorką Lottą Wennäkoski, której świat dźwiękowy (pełen rytmicznego marcato, przedmuchów i przydechów) zdawał się flecistce równie bliski, co grane przepiękną, długą, oddychającą frazą intymne historie Daria Castella. Na bis duet zaproponował piosenkę *Blackbird* Beatlesów. Ta swoboda w kształtowaniu tak frazy, jak i repertuaru jest z pewnością bliska nurtowi wykonawstwa historycznego, ale też coraz częściej obserwujemy ją wśród artystów zwyczajnie młodych, których wachlarz zainteresowań jest niezwykle szeroki (anegdotyczny już przykład jeżdżącego gokartami Bruce'a Liu). Samodzielnie zarządzają oni swoimi profilami w mediach społecznościowych i nawiązują bezpośredni kontakt z publicznością. Uczą się też grać na różnych instrumentach lub jak Horsch – również śpiewać, i to nie byle jak, bo głosem wielobarwnym i charyzmatycznym, co wybrzmiało w *Canzonette* Franceski Caccini.

Młodzi wirtuozi pokroju Dunforda i Horsch wydają się doskonale osłuchani z muzyką rozmaitych stylistyk i naturalnie biegli w ich odmiennych językach, kompetentni i świadomi wagi detalu, muzykalni i muzykujący z radością, a przy tym po ludzku życzliwi i przyjaźni. Taka młodzieńczość muzyce nieźle wróży.

Urodziny w karnawale

Małgorzata Komorowska

7.01.2022
Warszawa,
Filharmonia
Narodowa
L. Bernstein
West Side Story
– *Tańce*
symfoniczne,
G. Bizet
Arleżjanka –
wybór,
G. Gershwin
Uwertura
kubańska,
A. Tansman
III Symfonia
„*Koncertująca*”,
Maria
Machowska
(skrz.), Marek
Iwański (alt.),
Robert
Putowski
(wiol.),
Grzegorz
Gorczyca (fort.),
Orkiestra FN,
Mirosław Jacek
Błaszczak (dyr.)

Filharmonia Narodowa upamiętniła 125 urodziny Aleksandra Tansmana wykonaniem jego symfonii koncertującej z okresu neoklasycyzmu. Oryginalność dzieła polega na tym, że koncertuje tu kwartet fortepianowy traktowany jak jeden instrument. Powierzono to zadanie muzykom solistom własnym: skrzypaczce Marii Machowskiej, altowiolistce Markowi Iwańskiemu, wiolonczeliście Robertowi Putowskiemu i pianistce Grzegorzowi Gorczycy. Choć wszyscy prowadzą ceniowaną działalność solową poza orkiestrą, zespołowy nawyk dążenia do spójności dał tu doskonały efekt. Następstwo brzmień kwartetu, orkiestry oraz ich połączonych sił nie wypadło jednak dość czytelnie. Rytmika – wszechobecna w muzyce Tansmana – była może aż nazbyt dobitna, choć w III części *Andante pesante* dźwięki kroczą istotnie ciężko, wspierane ciemnymi akordami fortepianu. Część drugą, *Tempo americano (Allegro molto)* inspirował jazz i jego atmosfera zdominowała cały koncert. Odbył się przecież w czas karnawału, chociaż maseczki na twarzach słuchaczy wcale nie przypominały tych weneckich.

Dobór utworów i temperament dyrygenta stworzyły dobry nastrój. Mirosław Jacek Błaszczak, przez długi czas związany z Filharmonią Śląską, obecnie kierownik artystyczny Opery i Filharmonii Podlaskiej, postawą oraz energią gestów skutecznie oddziaływał na orkiestrę i publiczność. Swego czasu doskonalił on warsztat na studiach w Los Angeles – stąd może wycucie swingu czy porywający śpiew smyczków, które w zespołach filharmonicznych zdarzają się rzadko. W *Uwerturze kubańskiej* Gershwina z tyłu estrady stanął szereg perkusistów, a ich marakasy, bongosy, klawesy i guiro nadały muzyce właściwy latynoamerykański koloryt. *Tańce symfoniczne z West Side Story* olśniły swą barwą – jakież świetny kompozytor był z Bernsteina! Muzycy pstrykali palcami i wydawali okrzyki, chwilami sama instrumentacja kreowała iluzję krzyku orkiestry. Poruszył głęboko powracający w finale suitę temat *Somewhere*. Dopiero *Arleżjanka* (wybór z obu suit) Bizeta przyniosła momenty liryzmu i wyciszenia. W *Minuetcie* zachwycało długie solo fletu z cichuteńką harfą. Przy tym mistrzostwa w operowaniu rytmem także nie można Bizetowi odmówić.

Tansman większość swego życia spędził w Paryżu, czas Holokaustu udało mu się przeczekać w Hollywood. Amerykańsko-francuski program urodzinowego koncertu dobrze więc współbrzmiał z jego biografią.

Jasna strona symfoniki

Monika Wrzesińska

11.01.2022
Warszawa,
Studio
Koncertowe PR
im. W. Lutosławskiego
L. van
Beethoven
II Symfonia
D-dur op. 36,
J. Brahms
II Symfonia
D-dur op. 73
Sinfonia
Varsovia, Marek
Janowski (dyr.)

Czy świat, stawiający na rozwój i nowości, potrzebuje jeszcze muzyki Beethovena i Brahmsa? Czy w codzienności zdominowanej przez pandemię jest miejsce na zachwyt nad dziełami wielkich symfoników? Twierdzącej odpowiedzi na te pytania można udzielić po wysłuchaniu drugich symfonii Ludwiga van Beethovena i Johanna Brahmsa w wykonaniu Sinfonii Varsovia pod batutą Marka Janowskiego, które nie tylko zostało nagrodzone gromkimi brawami, ale dosłownie poderwało publiczność z krzesel. Oba dzieła łączy coś więcej niż tylko wspólna tonacja D-dur. Swoją drugą – radosną i żartobliwą – symfonię Beethoven pisał w okresie znacznego pogorszenia się słuchu. W utworze nie czujemy jednak skarg na los ani niepokoju, jaki musiał przeżywać, mając świadomość nieuchronnie zbliżającej się głuchoty. Kompozytor jakby przez zwycięża zdrowotne trudności, tworząc muzykę pełną młodzieńczego wigoru. Taką właśnie energią i zapałem – a w łagodnym *Larghetto* również urokliwą śpiewnością – rozbrzmiewało Studio Koncertowe Polskiego Radia, gdy Marek Janowski z przekonaniem prowadził Sinfonię Varsovia przez kolejne części dzieła. Na szczególną uwagę zasługuje promieniujący entuzjazmem pierwsze ogniwo, w którym orkiestra w eleganckim stylu zaprezentowała wielokrotnie powracający tryumfalny temat o militarnym wydźwięku.

Również Brahms w swojej nietypowo pogodnej *Drugiej* odchodzi od ciężkiego dramatyizmu charakteryzującego *I Symfonię* (a także zdecydowaną większość jego kompozycji) i daje się ponieść sielskiemu nastrojowi, w który wprowadza go piękno natury, roztaczające się nad austriackim jeziorem Wörthersee. Prawdziwie wiosenny klimat tego utworu, tylko z rzadką ustępującą refleksyjnej powadze, wiernie oddała Sinfonia Varsovia, doskonale przy tym współpracując z maestro Janowskim. Nie zabrakło również właściwego muzyce Brahmsa szerokiego i nasyczonego brzmienia w smyczkach, dzięki któremu dyrygent umiejętnie budował napięcie, nie przytłaczając jednak delikatnych melodii i subtelnych motywów.

Wykonania obydwu symfonii nie zaskoczyły nowatorstwem, lecz dały dokładnie to, czego oczekiwałam – promienną symfonię w najlepszym wydaniu. Entuzjastyczna reakcja publiczności potwierdziła te wrażenia, skłaniając do głębszej refleksji. Być może właśnie tego potrzeba teraz najbardziej – odrobiny światła rozświetlającego mroki trudności, zastrzyku radosnej energii oraz zachęty do zachwytu nad pięknem, które wciąż jest obecne w otaczającej nas rzeczywistości.



 Teatr Wielki
w Łodzi

Stanisław Moniuszko

**STRASZNY
DWÓR**

11, 12, 13.02.2022

www.operalodz.com

Blask w ciemności, czyli NOWA normalność

Bardzo OBIECUJĄCO rozpoczął się jesienią sezon muzyczny 2021/2022 w Hiszpanii, więc *mimo nieustępującej pandemii* trudno było nie ulec pokusie sprawdzenia, jak ŻYCIE KONCERTOWE toczy się w tym kraju na początku zimy. Tym razem odwiedziłam trzy miasta

✎ Alida Podlaskczyk-Nowakowska

Zaczął się od katastrofy: z powodu eskalacji pandemii na Wyspach Brytyjskich w grudniu ograniczono mobilność między Hiszpanią a Zjednoczonym Królestwem i do Barcelony nie dotarli John Eliot Gardiner ze swoją Orchestre Révolutionnaire et Romantique oraz Monteverdi Choir, którzy przy współudziale dwóch miejscowych chórów mieli wykonać oratorium *L'enfance du Christ* Berliozą w Palau de la Música Catalana. Kilka dni później swój recital w tej sali koncertowej, w ramach cyklu „Grand Voices”, odwołał także baryton Stéphane Degout, gwiazda Lied Festival Victoria de los Ángeles, mający prowadzić kursy mistrzowskie.

Na szczęście Gran Teatre del Liceu nie zamknął podwoi i tradycyjnie można się było doń wybrać na przedświąteczny spektakl. W tym roku jednak nie zdecydowano się dać premiery nowego tytułu. Bezpiecznie powtórzono inscenizację *Rigoletta* w reżyserii Monique Wagemakers sprzed ładnych paru sezonów, przygotowanej w koprodukcji z madryckim Teatro Real i znanej szerokim rzeszom miłośników opery z emisji na telewizyjnym kanale Mezzo. Dobrze było skonfrontować zarejestrowany przekaz z żywą materią. Obsada tej produkcji była wybitnie międzynarodowa, 19 grudnia (ostatnie przedstawienie w serii) tytułową rolę zaśpiewał Markus Brück, księcia Mantui zagrał Saimir Pirgu, w Gildę wcieliła się Ajgul Chismatullina. Reprezentowana była także Polska – Michał Partyka zadebiutował w Liceu jako Marullo, a Helena Zaborowska wystąpiła w partii Pazia. Wszystkie spektakle prowadził maestro Daniele Callegari. Spośród twórców koniecznie wymienić trzeba Sandy Powell, autorkę kostiumów, które jako jedyne określały czas i miejsce akcji, czyli renesansową Mantuę, skrząc się iście malarską paletą odcieni (ponoć samych czerwieni użyto aż dziewięć). Na drugim biegunie znalazł się scenograf Michael Levine, dając propozycję oszczędną, geometryczną, symboliczną, choć wspomaganą neonowym światłem i zmiennością płaszczyzn akcji. Gdyby

zapomnieć o dacie premiery, inscenizacja mogłaby uchodzić za pandemiczną. Ideą przewodnią twórców było pokazanie niefortunnego trwania przez wieki dominacji i przemocy na różnych poziomach relacji międzyludzkich.

W barcelońskim L'Auditori stosunkowo świeżą tradycją jest wykonywanie przed Bożym Narodzeniem *Mesjasza* Händla połączonymi siłami różnych katalońskich zespołów, tworzących razem 700-osobowe l'Associació Messies Participatiu. Miałam szczęście słyszeć takiego *Mesjasza* przed pandemią i 21 grudnia powtórzyłam to doświadczenie tym chętniej, że za każdym razem prezentują się inne zespoły oraz soliści – jednorazowo około 400 wykonawców. Wzruszenie było nieuniknione, gdy po dwuletniej przerwie znów mogliśmy zobaczyć i usłyszeć w pięknej sali Pau Casals ten gigantyczny aparat wykonawczy, uzmysłowiwszy sobie ogrom trudu, jaki musiał towarzyszyć przygotowaniom do tego koncertu w warunkach pandemii. Próby – w maskach i w chłodzie przy szeroko otwartych oknach jak największych pomieszczeń – trwały podobno 45 godzin. Nie sposób przecenić zaangażowania tych artystów, w większości niebędących zawodowymi muzykami, lecz amatorami, których połączyła miłość do muzyki i wspólnego śpiewania (co w Katalonii nie jest rzadkością). Na obsadę złożyły się cztery chóry, rozmieszczone nie

tylko na estradzie, ale i na balkonach/emporach: Cor Madrigal, Cor Geriona Juvenil, Cor GiroNins oraz Cor de l'Associació Messies Participatiu, a także soliści: Elena Copons (sopran), Leandro Marzotte (kontratenor), David Alegret (tenor) i Enric Martinez-Castignani (baryton). Najbardziej przypadło mi do gustu wykonanie partii tenorowych, najmniej – altowych przez kontratenora. Śpiewakom towarzyszyła Orquestra Barroca Catalana, a całość niezwykle sprawnie i precyzyjnie poprowadziła niegdysiejsza chórmistrzynie Cor Madrigal, Mireia Barrera. Bis był oczywiście nieunikniony, proszę zgadnąć, jaki?

Przedświątecznie – w Walencji

Tuż przed świętami odbyły się tu co najmniej trzy wydarzenia dużej rangi. W Palau de les Arts Reina Sofia, będącym częścią słynnego Ciudad de las Artes y las Ciències (projektu Santiaga Calatravy), 22 grudnia dano finałowe przedstawienie *Madamy Butterfly* Pucciniego w reżyserii Emilia López z Mariną Rebeką w roli tytułowej. Łotewskiej primadonnie partnerowali (znakomicie) Piero Pretti jako Pinkerton i Àngel Odena jako Konsul, partię Suzuki wykonała Cristina Faus, zespoły Orquestra de la Comunitat Valenciana i Cor de la Generalitat Valenciana poprowadził Antonino Fogliani. Spektakl rozpoczął się dość zaskakująco kolażem materiałów wideo z okresu II wojny światowej, w charakterze subtelnego memento. Akcji opery nie przeniesiono bowiem konsekwentnie w te realia, zachowując na przykład klasyczne kostiumy, choć akt II otworzyła znowuż projekcja grzyba atomowego, a scenografia wprowadziła w krajobraz po eksplozji. Reżyser objaśniał w wywiadzie, że tło miało oddać skalę destrukcji psychiki głównej bohaterki. Bardzo pięknie wypadła w tej inscenizacji scena baletowa na końcu II aktu. Odpowiedzialne zadanie powierzono malutkiemu artyście grającemu synka Cio-Cio-San, który jest obecny na scenie przez niemal połowę spektaklu. Warto się o tym przekonać, oglądając przedstawienie na platformie OperaVision – nagranie z 19 grudnia będzie dostępne na tym kanale przez najbliższe pół roku.

Ledwie opadł kurz po ostatnim przedstawieniu *Butterfly*, nazajutrz w Palau de la Música, urokliwej siedzibie Orquesta de València, można było posłuchać Núrii Rial i Martina Mitterrutznera w ariach oraz duetach Mozarta i Rossiniego, z towarzyszeniem gospodarzy pod dyktando ich nowego szefa Alexandra Liebreicha. Nie mając daru bilokacji, musiałam dokonać trudnego wyboru, a ten padł na *III Symfonię* Mahlera, graną w tym samym czasie w sali Auditori Palau de les Arts. Ambitny to zamysł, by w trakcie przedświątecznej krzątaniny dać publiczności strawę nielekką, momentami wręcz przytłaczającą i niekoniecznie optymistyczną, a przede wszystkim wymagającą zaangażowania ogromnego aparatu wykonawczego. Tworzyły go połączone siły Orquestra de la Comunitat Valenciana oraz Cor de la Generalitat Valenciana i Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats, z udziałem litewskiej solistki Violety Urmany (mezzosopran), pod batutą „najbardziej międzynarodowego hiszpańskiego dyrygenta” – jak okrzyknęły go media – walencjanina z urodzenia, Holendra z wyboru, Gustava Gimena. Maestro, prowadzący obecnie orkiestry w Luksemburgu i w Toronto, panował nad tym monumentalnym utworem w sposób perfekcyjny, zarówno pod względem architektoniki formy, jak i precyzji szczegółów, a poszczególne sekcje instrumentów i ich soliści



Madama Butterfly, Palau de les Arts Reina Sofia, Walencja,
 fot. Miguel Lorenzo

stanęli na wysokości zadania. Tej „zadaniowości” w moim odczuciu było może nawet zbyt wiele, wołałabym chyba więcej mahlerowskiego szaleństwa w kosmogonicznej wizji *III Symfonii*, skoro sam kompozytor pisał o niej, że „będzie czymś, o czym jeszcze świat nie słyszał”. Hiszpania ma przecież w herbie *plus ultra*...

Noworocznie – w Madrycie

Nowy Rok zaczął się nerwowo, bowiem w Teatro Real, w trakcie przewidzianej na kilkanaście przedstawień *Cyganerii*, znaczna część zespołu (kilkadziesiąt osób w samym chórze!) zachorowała na COVID-19. Podziwiać należy heroizm organizatorów, którym udało się pozyskać zastępców, także dla solistów, dzięki czemu wszystkie spektakle się odbyły.

Duże emocje towarzyszyły także oczekiwaniom na recital Lise Davidsen i Leifa Ove Andnesa, pianista bowiem do ostatniego dnia czekał na negatywny wynik testu. Szczęśliwie norwescy artyści wystąpili 9 stycznia w cyklu „Voces Real” (w którego ramach w kwietniu planowany jest recital Jakuba Józefa Orlińskiego) i zostali przyjęci entuzjastycznie. Madryt wprawdzie czekał na operowy debiut Davidsen w *Elektrze* Straussa pod Salonenem, ale z powodu pandemii nie doszedł on do skutku i trzeba było zadowolić się recitalem pieśni, zaprezentowanym podczas tournée muzyków promujących swoją nową płytę. Na program pierwszej części wieczoru złożyły się dwa cykle pieśni Edvarda Griega: *Sechs Lieder* op. 48 do tekstów różnych poetów niemieckich oraz *Haugtussa* op. 67 do norweskiej poezji Arne Garborga. W drugiej części usłyszeliśmy wybór z *Vier Lieder* op. 27 i *Fünf Lieder* op. 39 Richarda Straussa oraz *Wesendonck Lieder* Wagnera. Tym ostatnim cyklem madrycy melomani są ostatnio rozpieszczani; warto wspomnieć, że zaledwie parę tygodni wcześniej śpiewała go w Teatro de la Zarzuela Eva-Maria Westbroek z towarzyszeniem pianisty Juliusa Drake’a, nadarzyła się więc okazja do porównań. Żadna bisów publiczność mogła usłyszeć

także kolejne pieśni Griega i Straussa, lecz nie arie operowe, których zapewne oczekiwano od sopranu spinto, którego gwiazda świeci coraz jaśniej na firmamencie światowych scen. Był to niezapomniany wieczór, choć trudno opisać wrażenia z obcowania z głosem o mocy, przy której Teatr Królewski momentami wydawał się domkiem dla lalek. Organizatorzy jak zwykle zadbali o to, by nawet widzowie w najwyższych rzędach mogli w pełni śledzić, co dzieje się na estradzie, poprzez wyposażenie ich w wielkie monitory oraz tłumaczenia tekstów pieśni zarówno na język hiszpański, jak i na angielski. Programy można było otrzymać w wersji papierowej lub skanując kod QR umieszczony w oparciach foteli.

Następnego dnia odbyło się równie wielkie wydarzenie w muzycznym Madrycie – recital zawsze wyczekiwanego i chętnie tu goszczącego Jewgienija Kisina, tym razem na zaproszenie fundacji Ibermúsica, która niemal równocześnie z artystą obchodziła niedawno jubileusz półwiecza. W wielkiej sali Auditorio Nacional de Música (wyprzedanej, w przeciwieństwie do recitalu Lise Davidsen, w 100 procentach) pianista wykonał program skonstruowany na zasadzie chronologii i kontrastu, ze znaczącym polskim akcentem, co zostało podkreślone w omówieniu. Po otwierającej recital, prawdziwie wirtuozowskiej *Toccacie i fudze d-moll* Johanna Sebastiana Bacha w opracowaniu Karola Tausiga, w której Kisin z fortepianu wyczarował organy, zabrzmiały późne oraz rzadko wykonywane *Adagio h-moll* KV 540 Mozarta – wyciszone i kruche, i wreszcie przedostatnia *Sonata As-dur* op. 110 Beethovena, która jest przecież syntezą wirtuozerii i intymności, a przy tym wielkim wyzwaniem konstrukcyjno-formalnym. Część drugą wieczoru, który artysta poświęcił pamięci, zmarłej w ubiegłym roku w wieku 98 lat, jedynej (!) swojej nauczycielki Anny Pawłownej Kantor, wypełniła w całości muzyka Chopina. Zabrzmiało siedem mazurków z wczesnych opusów oraz *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur*. Ta część, nawet w monograficznym Chopinowskim zestawie, niosła potężny

kontrast między miniaturowymi mazurkami a wirtuozowskim opus 22. Muszę przyznać, że miałam problem z percepcją wykonania Kisina w sali symfonicznej, która ma niezwykle wyostrzoną akustykę oraz audytorium otaczające estradę z każdej strony, co powoduje „nadsłyszalność” najdrobniejszych dźwięków otoczenia kosztem muzyki. Ofiarą padła tu barwa fortepianu, której początkowo musiałam się raczej domyślać, zwłaszcza że pokasywałam na widowni odnotowałam bezmiar, podobnie jak dzwonek telefonów. Na otarcie łez dostaliśmy aż cztery bisy zakomponowane na podobnej zasadzie, co główny program: potężny Bach-Busoni, koronkowy Mozart (*Rondo D-dur* KV 485), oktavowa *Etiuda h-moll* Chopina z op. 25, a na pożegnanie *Walc* op. 70 nr 2.

Karnawał – ???

Kultura i życie muzyczne w Hiszpanii mają się nieźle. To efekt wprowadzenia i przestrzegania ścisłych rygorów kosztem komfortu wszystkich uczestników, głównie artystów. Muzycy w orkiestrach (z wyjątkiem grających na instrumentach dętych) oraz chórzyci próbują i występują w maskach, choć są zaszczerpieni lub testowani. Dzięki ozonowaniu powietrza audytoriów albo jego wymianie co 8 minut (Teatro Real) udaje się utrzymać przywróconą jesienią 100-procentową widownię, z czego publiczność skwapliwie korzysta, nie uznając sal koncertowych za źródło potencjalnych zakażeń. Odnosi się wrażenie, że to właśnie kultura daje moc przetrwania mrocznych czasów, przynosi „blask w ciemności” – by zacytować dziennik „La Razón”. Uznawanie budzi postawę instytucji muzycznych niepoddających się przeciwnościom losu, pod sztandarem elastyczności tworzących „nową normalność” i kreślących bajeczne plany, o realizacji których mam zamiar znów wkrótce się przekonać. Mimo to wszyscy tęsknią już za normalnością bez dodatkowych przymiotników, ponieważ nie da się ukryć, że najbliższą przyszłość definiuje najtrafniej słowo „niepewność”.

KOJĄCY BLASK *starego* ZŁOTA

Czyżbyśmy SZUKALI UCIECZKI
ze świata destabilizującego się na naszych oczach w świat
porządku, regularnego oddechu, jasności i blasku?
Świadczyć o tym może to, że w ciągu ostatnich dwóch lat
WYDANO kilka ZNACZĄCYCH ALBUMÓW
z MUZYKĄ ARVO PÄRTA

✎ Dominika Micał

W komentarzu do jednej z płyt skrzypiek Renaud Capuçon, dyrektor Orchestre de Chambre de Lausanne, pisze, że utwory estońskiego kompozytora mają (podobnie jak twórczość Johanna Sebastiana Bacha) zdolność, by „naprawić, uleczyć coś w naszym wnętrzu”, że potrzebujemy teraz, jak może nigdy dotąd, czystej karty, nowego początku.

Właśnie tytułowa, otwierająca album *Tabula rasa* (skrzypce: Renaud Capuçon, François Sochard, fortepian: Guillaume Bellom) jest manifestem i najważniejszym punktem płyty. Trudno też nie interpretować jej pozamuzycznie. Mimo że najistotniejsza w jej pierwszej części, *Ludus*, jest gra konstrukcją, w lozańskim wykonaniu na pierwszy plan wysuwa się dramatyzm. Pauzy okazują się nie tylko cezurami, czynnikami porządkującym, lecz także czasem nasyconym napięciem, oczekiwaniem. Dźwięczne brzmienie preparowanego fortepianu (znacznie klarowniejsze, mniej perkusyjne niż choćby w pierwszym nagraniu kompozycji) staje się symbolem czegoś nieuniknionego, fatalnego. Poczucie to wzmacnia mocno zaznaczona, regularna (choć jednocześnie sprężysta, nieusztyniona) pulsacja. Kończące ogniowo powtórzenia są wręcz nie do zniesienia. *Silentium* nie przynosi jednak rozwiązania, tylko wycofanie w świat melancholijnego ukojenia. Jasne brzmienie obojga solowych skrzypiec podkreśla tę delikatność, kruchość odzyskanego (czy na pewno?) spokoju. Wyróżniają się kryształowe, świetliste fragmenty fłażoletowe.

Także we *Fratres* (wersja na skrzypce, orkiestrę smyczkową i perkusję) najważniejsze jest rozgrywanie kontrastu między gwałtownością i spokojem, trwanie w nieustannej świadomości wiszącego nad wszystkim fatum, tym razem

ujawniającego się pod postacią rytmu klawesów. *Summa* w tym wykonaniu nie pamięta już prawie o swoich chóralnych korzeniach; mijanie się i łączenie głosów okazuje się idiomatyczne dzięki pełnemu (i dobrze zarejestrowanemu) brzmieniu orkiestry. Z kolei w *Silouan's Song* Capuçon wydobywa z zespołu – z pewnością świadomie – kolory stłumione, przypudrowane. Jak zaznacza: „U tego kompozytora jak nigdy wcześniej słycać faktury smyczków. Tworzą one relief, dodatkową głębię”. Frazy zawieszane przed pauzami stwarzają wrażenie nie tylko błagalnej, ale wręcz rwącej się, jakby gasnącej modlitwy. W kontekście, upamiętniającego prezydenta Estonii Lennarta Meriego, utworu *Für Lennart in memoriam* (wywiedzionego z pokutnego *Kanon pokajanej*) trudno oprzeć się eschatologicznej interpretacji zamierającego dźwięku i nasyconych ciężarem pauz w *Silouan's Song*. *Darf ich...* – dedykowane Yehudiemu Menuhinowi, a po jego odejściu grywane przez Gidona Kremera (który prawykonał też, z Tatianą Grindenko, *Tabula rasa*) – pozwala Capuçonowi zmierzyć się z dziedzictwem mistrzowskiej wiolinistyki. Najstarszy w programie i jeden z najchętniej wykonywanych utworów Pärta, *Spiegel im Spiegel*, to najczystszy przykład autorskiego stylu tintinnabuli. W wykonaniu Capuçon i Belloma ten muzyczny wycinek nieskończoności zyskuje właściwą prostotę, choć skrzypiek nie zrezygnował całkowicie z vibrata. Czasem, zwłaszcza przy końcach długich dźwięków, brzmienie zaczyna słabnąć, pozostaje na granicy czystości, a wręcz istnienia. Te pozorne niedoskonałości sprawiają, że *Spiegel im Spiegel* jeszcze silniej przyciąga naturalnością, obywatelnią łagodnością. Reguluje oddech, rozluźnia napięcia. Oczyszcza. Trudno pogodzić się z tym, że nie toczy się bez końca.



Arvo Pärt, fot. Priit Grepp

Po sztandarowe dzieło wokально-instrumentalne Pärta, *Pasję wg św. Jana*, sięgnął z kolei Helsiński Chór Kameralny pod dyrekcją Nilsa Schweckendieka. Nagranie wydane przez Bis Records ma wszelkie walory, by zastąpić kanoniczne wykonanie utworu przez The Hilliard Ensemble (ECM 1988), czego – jak sądzę – nie udało się dokonać płycie zespołu Tonus Peregrinus (Naxos 2003). Śpiewacy obsadzeni jako Ewangelista (Linnéa Sundfær Casserly – sopran, Sirkku Rintamäki – mezzosopran, Mats Lillhannus – tenor, Jussi Linnanmäki – bas-baryton) imponują spójnością i sprawnością w charakterystycznej Pärtowskiej fakturze – o bliskich odległościach i niezbyt przychylniej, zwłaszcza dla rejestrów skrajnych, tessiturze. Głos Linnanmäkiego odznacza się, co prawda, drzeniem, słyszalnym zwłaszcza w solowych wejściach (np. *Ut sermo Iesu impletur*), ale czyni to tylko całość bardziej interesującą. Świetnie radzi sobie Martti Anttila, w tenorowej partii Piłata brzmiący niekiedy wręcz barytonowo (np. w początku frazy *Quam accusationem*). Jego niezdecydowanie w kwestii losu Jezusa jest tu więc oddane nie tylko przez oscylowanie pomiędzy melodią a akordowym *tintinnabuli*, lecz także w niejednoznacznym statusie samego głosu. Największe wrażenie robi jednak baryton Sampo Haapaniemi, w roli Jezusa emanujący nieodpartym autorytetem. Być może dzięki przypisanemu tej postaci wolnemu tempu bardzo wyraźnie odzywają się w głosie śpiewaka wyższe alikwoty – nie dają one jednak odczucia czegoś świetlistego, jasnego, porównać je można raczej do pojedynczych refleksów odbijanych przez stare złoto. Zespół instrumentalny wspiera i wzbogaca wykonanie, nigdy nie wysuwając się na pierwszy plan. Może tylko organy w chórach otwierającym i zamykającym dominują, budują poczucie splendoru i wielkości tego wyciszonego, rytualnego dzieła. Nie bez znaczenia jest to, że *Pasję* nagrano w kościele św. Pawła w Helsinkach – pogłosu jest akurat tyle, by nadać całości realizmu i głębi, ale nie zatrzeć szczegółów.

O ile płyta Capuçona bazuje na kontraście: między dyskrecją i otwartością, delikatnością i dramatycznymi kulminacjami, o tyle w *Pasji* Helsińskiego Chóru Kameralnego postawiono na intensyfikację jednej jakości – głębi. Na obu albumach twórcy oddali sprawiedliwość muzyce Arvo Pärta. Chyba świadomi, że wszelki nadmiar interpretacji w zakresie kształtowania formy, tempa czy ekspresji może jedynie zaszkodzić, pozwolili jej po prostu wybrzmieć, dbając zwłaszcza o barwę: gęstość, światłocien, nasycenie.



Arvo Pärt:
Tabula Rasa
Renaud Capuçon
(skrz.), Orchestre
de Chambre
de Lausanne
Erato 2021
9029502957 (65')



Arvo Pärt:
Passio
Helsinki Chamber
Choir, Nils
Schweckendiek
Bis 2021
BIS2612 (71')

Wszystkie REJESTRY synagogi

✎ Filip Lech

Culture.pl

Organy są instrumentem, który kojarzymy raczej ze świątyniami chrześcijańskimi. Nic dziwnego: choć w przedwojennych polskich bóżnicach nie należały do rzadkości, sytuacja zmieniła się po II wojnie światowej. Do liturgii wprowadzili organy niemieccy Żydzi, zwolennicy reformatorskich idei Mojżesza Mendelssohna (dziadka Feliksa), ale zdaniem niektórych ich historia w kulturze żydowskiej jest o wiele dłuższa. Wedle Talmudu jerozolimskiego pojawiający się w Biblii instrument *ugav* to znane w starożytności organy hydrauliczne (w polskich przekładach Pisma Świętego mowa o flecie).

O żydowskiej muzyce organowej przypomina Jakub Stefek, organista berlińskiej synagogi Pestalozzistrasse, jednej z niewielu europejskich bóżnic pielęgnujących muzyczną myśl reformatorów judaizmu. Na płycie *Schire Simroh* zgromadzono utwory Arno Nadela, wyjątkowo barwnej postaci, kluczowej dla żydowskiego życia muzycznego w Berlinie I połowy XX wieku. Urodził się w Wilnie w roku 1878, został zamordowany w 1943. Był kompozytorem, kantorem, dyrygentem chórów, krytykiem i zbieraczem rodzimego folkloru. Poza tym malował, tłumaczył z jidysz na niemiecki, pisał dramaty, libretta i wiersze. Pamiętany jest przede wszystkim jako twórca definicji „muzyki żydowskiej” oraz autor ekspresjonistycznej poezji inspirowanej taoizmem, która zdobyła popularność w latach dwudziestych.

Jak brzmią organowe kompozycje Arno Nadela? Słychać w nich echa muzyki organowej początku XX wieku, na przykład śmiałych harmonicznie utworów Maxa Regera. Oczywiście niemiecki kompozytor opierał się na chorałach, u Nadela znajdziemy interpretacje żydowskich modlitw, co odzwierciedla się w bogatej ornamentyce, znanej z synagogalnych śpiewów. Najwyraźniej zaznacza się to w preludiach, które otwierają i zamykają album. Na *Schire Simroh* usłyszymy też śpiew chazana (pochodzącego z Argentyny Isidora Abramowicza) oraz chóru berlińskiej synagogi – nieróżniące się zbytnio od muzyki granej w kościołach. W końcu była to muzyka zwolenników asymilacji.

W Polsce Nadel jest niemal zupełnie zapomniany – poza materiałami poświęconymi płycie Stefka trudno znaleźć jakiegokolwiek wzmianki o tej przecież ważnej postaci. Mam nadzieję, że niedługo dołączy do grona żydowskich twórców „odkrywanych na nowo”.



Nadel:

Schire Simroh

Isidoro Abramowicz (kantor), Jakub Stefek (org.) i inni

Universitätsverlag Potsdam 2021

(55')

W STRONĘ ŚWIATŁA

Jak po NOCY przychodzi DZIEŃ, tak oczywisty był ciąg dalszy tej opowieści. Czekaliśmy CZTERY LATA, ale *praca nad ułożeniem programu* trwała o wiele dłużej

✎ Magdalena Łoś

Polskie Radio



Daylight. Stories of Songs, Dances and Loves

Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini

Naïve 2021

0P7366 (61')



Bach, Händel

Sabine Devieille (sopr.), Pygmalion, Raphaël Pichon

Erato 2021

9029667786 (83')

Nic dziwnego, rzecz bowiem dotyczy kompozytora, którego muzyką Rinaldo Alessandrini zajmuje się całe zawodowe życie i któremu tym nagraniem składa hołd oraz deklarację miłości. Ambitny plan nagrania dzieł wszystkich Monteverdiego artysta już zrealizował. W 2022 roku ukaże się komplet madrygałów. Dla reprezentujących bardziej konserwatywne podejście do dzieł przeszłości będzie to prezent idealny. Tym, których ciekawi spotkanie z osobistą wizją jednego z najwybitniejszych wykonawców i znawców tej twórczości, polecam *Daylight* jako lekturę obowiązkową i niewątpliwie przyjemną. Miłość, taniec, zabawa – o tym jest ta historia, ułożona z dwudziestu krótkich utworów. Monteverdi w wielu odsłonach i szerokim wyborze – twórczość madrygałowa, canzonetty, wyjątki z oper i kilka instrumentalnych drobniaków.

Po albumie *Noc* (pierwszej części owej miniserii) nastąpił czas na zmianę dekoracji. Senne fantazje ustępują (po przebudzeniu) miejsca realnym przeżyciom, z których tą najważniejszą, napędzającą nasze działania siłą jest miłość. W świetle dnia, po jasnej stronie mocy, amor zwykle zwycięża. Swoje walory prezentuje często w wiosennej scenerii, gdzie panuje harmonia młodości, radości i zmysłowej zabawy. Alessandrini wydobywa na pierwszy plan teatralny potencjał dzieła Monteverdiego. Niezależnie od wybranego gatunku eksponuje dramaturgiczną siłę każdego utworu, tworząc zarazem ciekawą narrację. Można łatwo wyobrazić sobie przedstawianie tego programu w inscenizacji – w kostiumach, dekoracjach, z grą aktorską śpiewaków i instrumentalistów. Dyrygent buduje spójną dramaturgicznie całość, której kolejne elementy się łączą. Opowieść, rozpisana na głosy wielu bohaterów, trwa nieprzerwanie, zmieniają się jedynie postaci przedstawiające nam swoje historie. Po otwierającej scenie pożegnania, westchnieniach rozstających się przed świtem kochanków, dalej – już w promieniach słońca i w arkadyjskiej scenerii – rozkwita miłość i bez troska. Wśród kwiatów, przy wtórce ptaków, radosnych śpiewów i tańców, króluje młodość. Dwie sceny wybrane z oper Monteverdiego to także sielanka i niewinne szczęście, choć wiemy przecież, że to tylko przerwany rozgrywający się na pierwszym planie dramatu. Nie widzimy cierpienia Penelopy ani zła tryumfującego w zwycięstwie Poppei, choć uczestniczymy w scenach zalotów drugoplanowych bohaterów *Powrotu Ulissesa* i *Koronacji Poppei*.

Najważniejszy kompozytor? Monteverdi! – odpowiedzieli bez wahania, spędziwszy z nim wiele lat, Gardiner i Alessandrini. Możliwe, że w przyszłości Raphaël Pichon z równą pewnością poda nazwisko Bacha. Nagraniami jego muzyki brawurowo rozpoczął działalność swojego zespołu – płyta z motetami jest jedną z najciekawszych interpretacji tego arcytrudnego repertuaru. A teraz znów Bach – połączony z Händlem.

Bach otwiera i kończy program, którego solistką jest fantastyczna Sabine Devieille. Devieille i Pygmalion – znów razem, znów fascynujący, dla mnie wręcz doskonali. Nagrywali w szczególnych okolicznościach, w pierwszym pandemicznym grudniu. Gdy po pokonaniu trudności mogli wreszcie rozpocząć sesję, wchodzili do paryskiego kościoła z poczuciem uczestnictwa w jakiejś tajnej misji. Wspominając te chwile i emocje, Devieille mówi też o ukojeniu, jakie przyniosła im wtedy muzyka. Może to siła sugestii, ale wsłuchując się w ich interpretację, mam wrażenie, że tę szczególną atmosferę można w niej odnaleźć. Głównymi dziełami tej – znów bardzo autorskiej – opowieści są dwie kantaty Bacha. Najpierw BWV 199, młodzieńcza kompozycja przedstawiająca obraz skruszonego grzesznika. Całość zamyka kantata BWV 51 – skrajnie odmienne emocje, pełne radości uwielbienia Boga. Kolejne punkty programu łączą się ze sobą płynnie, tworząc bogatą w niuanse jedność, której środkowa część należy do Händla. To mozaika z jego świeckich i religijnych utworów, w której arie Kleopatry (ze słynną *Piangerò*) sąsiadują z fragmentami *Pasji Brockesa*. Ta muzyczna podróż prowadzi nas w kierunku wyznaczonym przez dwa dzieła Bacha – od mroku do światła, od cierpienia, dojmującego poczucia marności do olśniewającego radością Boskiego majestatu, który może stać się naszym udziałem. Religijna perspektywa jest jednym z wielu możliwych sposobów przebycia tej drogi. Obecność Kleopatry to zaproszenie, by stworzyć własną opowieść, w której jest miejsce na mniej oczywiste interpretacje i emocje.

Nowości ×3



Amata dalle tenebre
Anna Netrebko
(sopr.), Orchestra
del Teatro alla
Scala, Riccardo
Chailly (dyr.)
Deutsche
Grammophon 2021
DG 486 0531 (66')

Lubię Annę Nietriebko. W ostatnich latach, gdy podążała w kierunku bardziej dramatycznym, pogłębiłem to uczucie. Wydany po pięciu latach przerwy solowy album jest recitalem emocji przyobleczonej w mrok.

W tak ciemnym występie śpiewaczka zwraca uwagę siłą wyrazu, kolorystyką i – tradycyjnie – diapazonem. Szybko zmienia techniki i sprawnie przedstawia się w nowych odsłonach – jest Dydoną, Aidą, Lizą, Izoldą i Madamą Butterfly, choć łatwo stwierdzić, że bliżej jej do Czajkowskiego i Verdiego niż do Purcella. W tytułowej ciemności ukryć drobne usterki też jest o wiele łatwiej...

--Piotr Mika



*Mozart
& Contemporaries*
Víkingur Ólafsson
(fort.)
Deutsche Grammophon
2021
DG 486 0525 (81')

Podobają mi się romantycznie wykonana *Fantazja d-moll KV 397*, nastrojowe *Adagio z III Kwintetu smyczkowego g-moll KV 516* oraz przesłodzone *Rondo D-dur KV 485* Mozarta. Sprytnym zabiegiem jest staccatowe odświeżenie początku popularnej *Sonaty facile*. Program albumu to zbiór nie arcydzieł, a form mniejszych – choć nie mniej atrakcyjnych. Martwię się tylko, czy Mozart nie blednie zbyt często, na przykład przy pełnej tajemnicy *Sonacie f-moll* Galupiego lub, u Ólafssona rozgrywającym się na wielu planach, *Rondzie II d-moll* berlińskiego z Bachów. Może jednak *Contemporaries & Mozart?*

--Piotr Mika



Respighi: Songs
Ian Bostridge
(ten.), Saskia
Giorgini (fort.)
Pentatone 2021
PTC5186872 (68')

Album to efekt ostatniego lockdownu – nie powstałby, gdyby nie potrzeba muzycznego *novum* do słuchania i wykonania w wolnym czasie. Padło na Ottorina Respighiego, kompozytora tworzącego między wiekami i epokami. Łącząc programowość z postimpresjonistycznymi zdobyczami kolorystycznymi, twórca serwuje różne historie – od dramatycznych po radosne, czułe. Opowiada je duet – sprawnie, w sam raz odważnie i wrażliwie, choć może czasem zbyt zachowawczo. Bostridge ma momenty wokalne niedyspozycji, a Giorgini nawet nie próbuje wyrastać ponad rolę tła. Na razie płytę odstawiam na półkę.

--Piotr Mika

Finał bałtyckiej peregrynacji

Witold Paprocki



*Mare Balticum
vol. 4. Pomerania*
Ensemble Peregrina,
Agnieszka
Budzińska-Bennett
Tacet 2021
TACET S 2734 (78')

Po czterech latach dźwiękowej podróży wokół Morza Bałtyckiego Ensemble Peregrina dotarł do celu. Ostatni wolumin cyklu zawiera muzykę z Pomorza, będącego w wiekach XIV i XV krainą już znacznie bardziej germańską niż słowiańską. Stąd też materiał wybrany na płytę, choć pochodzący również z miast leżących dziś w granicach Polski, cięży wyraźnie w stronę kultury niemieckiej, na przykład tej związanej z tradycją minnesingerów.

Z coraz większą satysfakcją wsłuchuję się w artystyczne propozycje zespołu Agnieszki Budzińskiej-Bennett. To przedsięwzięcia nie tylko na najwyższym poziomie wykonawczym i podparte rzetelną wiedzą muzykologiczną, lecz także pełne wyrafinowanego piękna i subtelnej emocjonalności. Program nowej płyty podzielony został na kilka segmentów, zawierających repertuar poświęcony Najświętszej Maryi Pannie, świętemu Ottonowi – apostołowi Pomorza, tamtejszym władcom czy Bożemu Narodzeniu, całość zaś puentuje pełen uroku obraz natury. Słuchamy głównie utworów wokalnych, śpiewanych a cappella lub z towarzyszeniem skromnego instrumentarium (harfa, fidel). W tych drugich zwraca uwagę subtelny sposób łączenia obu planów brzmieniowych, stapiający je w jedną, delikatną i bardzo klarowną całość – słyszymy to już od pierwszych dźwięków otwierającej album *Ave maris stella*. Pomiędzy pieśni wplecione zostały instrumentalne opracowania utworów Wizlawa von Rügen, który był bohaterem poprzedniego odcinka peregrynacji, zagrane refleksyjnie, w pastelowym kolorystyce tonów fletu i giterny.

Pierwszoplanowe role należą zdecydowanie do czterech wokalistek, występujących solo lub w różnorodnych zestawieniach. Każdy z głosów ma swoją odrębną charakterystykę, wszystkie tworzą spójną jedność. O tym, jak subtelnie mogą się panie różnić, ale i wzajemnie dopełniać, przekonuje interpretacja bożonarodzeniowego *Puer nobis nascitur*, w którym artystki podają solo kolejne strofy, by w ostatniej zaśpiewać zespołowo. Krystalicznie czysty śpiew sprzyja modelowaniu giętkich linii melodycznych, tak w monodii, jak i w polifonii, będącej w kilku przypadkach efektem muzykologicznych opracowań liderki ansamblu. Obok prostych, lecz jakże urokliwych dwugłosów pojawiają się struktury o wiele bardziej skomplikowane, jak choćby czterogłosowy motet *Exordium*.

Niezależnie od powagi prezentowanych utworów (są tu wszakże i lamentsy), ta płyta to wspaniała rozrywka, przynosząca aurę spokoju i kontemplacji, o walorach wręcz muzykoterapeutycznych. Finalne odwołanie do natury w zwiewnej *Estampie* Wizlawa wyraziście ukazuje, że muzyka jest doskonałym wyrazicielem piękna naszego świata, zarówno w jego duchowym, jak i zmysłowym wymiarze.



*Buxtehude:
Trio Sonatas
Op. 2*
Arcangelo,
soliści
Alpha 2021
ALPHA738 (71')

Religijny rozdział twórczości Buxtehudego ma wielu wielbicieli. Instrumentalne kompozycje pozostają wciąż w cieniu. Niesłusznie. Były ważnym punktem niedzielnych koncertów organizowanych przez twórcę dla mieszczan w Lubece. Jak ciekawa i żywa to muzyka, można się przekonać, słuchając drugiej poświęconej jej płyty zespołu Jonathana Cohena. Gęsta, zmienna, bogata w muzyczne pomysły i – co w tym wykonaniu zachwyca – bardzo też wirtuozowska. Wielka przyjemność słuchania i lektury – tropiącym dzieje muzyki polecam komentarz, który Peter Wollny poświęca między innymi sonacie koncertującej!

--Magdalena Łos



*Swithun!
Dialogos*,
Katarina
Livljanić
(kier.)
Arcana 2021
A491 (66')

Repertuar z wieków X i XI pozostaje dla wielu obiektem archeologicznym oglądanym przez szybę gabloty. Aby poznać go lepiej, warto zaufać tym, którzy się nim pasjonują. Na przykład zespołowi Dialogos, wiernemu najstarszej, surowej polifonii. Atutem płyty są muzykologiczne przygotowanie Livljanić oraz pomysł na ciekawy program o świętym Switunie, biskupie Winchesteru, i Wulfstanie, kantorze tamtejszej katedry. Znakomita rekonstrukcja, ale i kreacja, bez której nie da się ożywić tej muzyki – jest duża szansa, że zaciekawi także niewtajemniczonych.

--Magdalena Łos

Nowości ×3



Ryterski
*Tears are
the Diamonds
of the Soul*
BAS 2021 (58')

Rafał Ryterski, twórca muzyki poza gatunkowymi podziałami, nominowany do Paszportu Polityki 2021, nie pozwala zamknąć się w szufladce z napisem „kompozytor”. Jego portfolio obejmuje już utwory na elektronikę i instrumenty, jak *Genderfuck* i *Disco Bloodbath*, łączące glitch z noise'em, techno z IDM, dubstepem i drum'n'basse. Teraz dochodzi do tego album, na którym artysta rozwija wprost swoje zainteresowania tymi gatunkami. Wydawnictwo jest szaloną podróżą pełną przesterów i usterek, zderzeń szybkich beatów z retrofuturystycznymi syntezatorami. Intensywne i wciągające. --Wioleta Żochowska



Marcin
Stańczyk
*Dark,
Almost Night*
Dux 2021
Dux 1818 (49')

Jeden z najpłodniejszych i najsprawniejszych kompozytorów średniego pokolenia okazuje się również mistrzem w dziedzinie filmowej ilustracji. Dźwiękowa recepta Stańczyka na oniryczny thriller Borysa Lankosza jest eklektyczna, erudycyjna, ale też świadomie osadzona w sprawdzonych konwencjach narracyjnych. Przeważnie orkiestrowa ścieżka dźwiękowa godzi naiwne walczyki i preisnerowskie wokalizy z wyrafinowaną heterofonią à la Krauze czy Szymański. Jak w koncertowej, tak w filmowej twórczości Stańczyk zachwyca wrażliwością i wyobraźnią fakturalno-harmoniczną. --Michał Mendyk

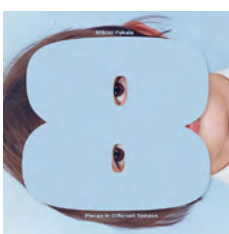


Mario Batkovic
Introspectio
Invada Records 2021
INV258CD (36')

Mario Batkovic, szwedzki kompozytor i akordeonista bośniackiego pochodzenia, pokazuje możliwości swego instrumentu w budowaniu transowych kompozycji oraz generowaniu pięknych barw, zwłaszcza w niskich, niepokojących rejestrach. Na nowej płycie, oprócz perkusisty Clive'a Deamera z Radiohead, saksofonisty Colina Stetsona oraz eksperymentatora Matthew Loveridge'a (MXLX), Batkovicowi towarzyszy chór Cantus Domus, który buduje niesamowity klimat i podkreśla mistycyzm kompozycji. Album zacieka każdego – tak wielbiciela muzyki kościelnej, jak i fana elektroniki. --Katarzyna Ryzel

Oldskulowa muzyka

Wioleta Żochowska



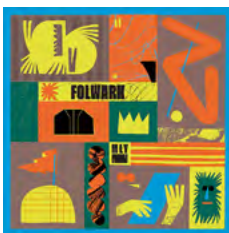
Miłosz Pękala
*8 Pieces
in Different Tempos*
Gustaff / Don't
Sit On My Vinyl!
2021
GRAM2115 / SIT596
(35')

Audiosfera gier wideo z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w ostatnim czasie wyraźnie inspiruje artystów dźwiękowych i kompozytorów. Nostalgia za ośmiobitową muzyką i dwuwymiarowymi animacjami dała o sobie znać w utworach Andrzeja Kwiecińskiego nawiązujących do Super Mario Bros (*[P/PE]s*)[64 oraz *super [P/PE(s)]*], a powstałych pod wpływem komentarza jednego z muzyków, który wykonując utwory kompozytora, czuł się, jakby grał na konsoli. O tęsknocie za brzmieniami z dzieciństwa pisał też w odniesieniu do muzyki popularnej Simon Reynolds w swojej słynnej *Retromanii*.

Pod wpływem podobnych nastrojów powstała najbardziej chyba osobista płyta Miłosza Pękali. Warszawski perkusista, solista i kameralista oraz pedagog związany z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina od lat prezentuje brzmienie wibrafonu w różnych sytuacjach i kontekstach: w duecie z syntezatorem, samplerem czy innymi instrumentami perkusyjnymi. Artysta występuje zarówno na koncertach Warszawskiej Jesieni, jak i na Unsoundzie, ale można go też spotkać w sali kinowej, gdzie ilustruje dźwiękami nieme filmy. Często współpracuje z Magdaleną Kordylasińską-Pękalą (prywatnie żoną), Hubertem Zemlerem czy Bartoszem Weberem, co wiele mówi o jego rozległych zainteresowaniach muzycznych. Potrzeba coraz to nowych dźwiękowych doświadczeń zaowocowała solowym albumem inspirowanym starymi grami wideo. Znalazły się na nim zarówno autorskie kompozycje Miłosza Pękali, jak i aranżacje znanych ścieżek dźwiękowych z gier oraz utworu *Juju* kolońskiego duetu elektronicznego Mouse on Mars.

Wyjątkowy charakter *8 Pieces in Different Tempos* zapowiada już okładka oparta na fotografiach z prywatnych zbiorów. W kilkuzdaniowym komentarzu do płyty Pękala opowiada, że pomysł na wskrzeszenie wspomnień z dzieciństwa zrodził się pod wpływem rozmów z żoną oraz wspólnych zabaw z ich dziećmi. Każdy z ośmiu utworów jest jak inna gra, przywołuje różne skojarzenia; wszystkie podsycają sentyment do czasu sprzed rewolucji cyfrowej. Wśród nich ważne miejsce zajmuje *International Karate* – gra zręcznościowa z lat osiemdziesiątych. Unowocześniona wersja ścieżki dźwiękowej autorstwa Roba Hubbarda otwiera cały album. Jako cykl *8 Pieces* składają się na oniryczny pejzaż, kreowany z użyciem instrumentów perkusyjnych i syntezatorów analogowych. Pełen brzmień zapętlonych, przetworzonych i roztańczonych w konfiguracjach połamanych rytmów, traktowanych z powagą, ale i przymrużeniem oka. Autorski *Game #1* to wspomnienie gameboyów, surrealistyczne trzyczęściowe *Słow* pozwala się rozmarzyć i wyciszyć, mechaniczna *Contra* mogłaby ilustrować filmy retrofuturystyczne. Oldskulowy urok ma także aranżacja elektronicznego *Juju* Mouse on Mars. Całość to remedium na przebudźcowanie audiosferą internetu.

Nowości ×2



Miłyn
Folwark
Gustaff Records
2021
GRAM2113 (40')

Sebastian Milewski (klawisz), Cezary Rosiński (syntezator modularny) i Michał Wdowikowski (perkusja), czyli trio Miłyn na nowej płycie (z gościnnym udziałem Mateusza Rybickiego na saksofonie) łączy brzmienia akustyczne i elektroniczne. Artyści sięgają też do źródeł jazzowych, a wszystko to spajają specyficznym feelingiem retro. Obok wyrazistej partii perkusji i ciekawej, różnorodnej warstwy elektronicznej, w klawiszach pojawiają się klasycznie jazzowe motywy, przez które płyta wydaje się dziwnie znajoma. Trio nagrało chwytliwe utwory, które trudno w całości zapamiętać, ale łatwo rozpoznać. --Katarzyna Ryzel



Kapela
od Łowicza
*Z kapelusza,
nie z pisma*
In Crudo 2021
(40')

Te nagrania zarejestrowano jeszcze w 1997 roku. Ich gwiazdą jest niewątpliwie Stefan Winnicki (1929–2002), harmonista, skrzypek i klawiszista. Na zabawie w warszawskim Domu Tańca grał na harmonii trzyrzędowej. Towarzyszyli mu skrzypek Jan Krystecki i anonimowy dziś muzykant na bębnie ze stalką. Płyta zawiera ciekawe kujony i jednego oberka, ludowe (w stylu czeskim) polki oraz kujawiaka. Jedyne nagranie Winnickiego na żywo ładnie oddaje klimat potańcówki, lecz przede wszystkim stanowi ważny dokument grania pod nogę, z którego można studiować styl muzyka. --Katarzyna Ryzel

Spokojny awangardzista

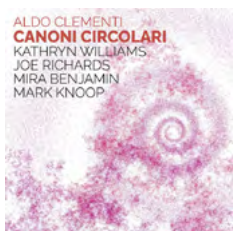
Wioleta Żochowska

Aldo Clementi to przedstawiciel powojennej awangardy włoskiej, mniej znany, ale równie radykalny kolega po fachu Bruna Maderny, Luigiego Nona i Luciana Beria. Serializm, który w latach pięćdziesiątych przyswajali kompozytorzy związani z Darmstadtem, nie zainteresował go na dłużej. Wybrał inne sposoby porządkowania dźwięków – techniki zaczerpnięte z muzyki średniowiecza i renesansu. Imitacja i kanon stały się jego znakami rozpoznawczymi, podobnie jak inspiracje mechanizmami (zegarami czy samochodami). Ścisła dyscyplina w rozpisywaniu kilkunastogłosowych polifonii oraz odrzucenie jakiegokolwiek narracji i dramaturgii sprawiają, że utwory Clementiego zdają się nie mieć początku ani końca. Nieodparte są skojarzenia ze splątaną siecią, gęstą strukturą, w której łatwo się zgubić.

Dla tak skomponowanej muzyki format binauralny jest wręcz stworzony. To technika rejestrowania dźwięku, która imituje naturalny sposób słyszenia, dzięki czemu odbiorca może odnieść wrażenie, że znajduje się w samym środku przestrzeni akustycznej. Nagranie binauralne czterech utworów włoskiego kompozytora ukazało się niedawno dzięki małej, niezależnej wytwórni All That Dust.

Canoni circolari to zaledwie 25-minutowy album, jednak czas w muzyce Clementiego płynie spokojnie i powoli. Na krążku znalazła się między innymi *Overture* z 1984 roku na 12 fletów, podzielonych na trzy zespoły. Wszystkie 12 partii nagrała Kathryn Williams, zgrabnie balansując na granicy precyzji i płynności. Przestrzenność nagrania pozwala z bliska obserwować ruch każdej z linii melodycznych. Podobny efekt – multiplikowania i wprawienia w ruch ośmiu partii skrzypiec – osiągnęła Mira Benjamin w *Melanconii* (2001). Utwór inspirowany jest walcem, a prawdziwie taneczny charakter nadają mu wirujące w parach głosy instrumentów, które układają się w rozmaite figury i konfiguracje.

W partyturze *L'orologio di Arcevia* (1979) kompozytor zanotował, że jego intencją jest muzyczna realizacja brzmienia zegara w dzwonnicy. Instrumenty perkusyjne Joego Richardsa i fortepian Marka Knoopa kreują baśniowe wyobrażenie takiego mechanizmu. Z kolei w *Canone circolare* (2006) Clementi praktycznie nie pozostawił instrukcji wykonawczych. Czworu instrumentalistów, swobodnie podążając za własnymi pomysłami, porusza się nieśpiesznie i delikatnie. Jakby badali granice dźwięku i ciszy, dystansu i bliskości. Magnetyczne.



Clementi:
Canoni Circolari
All That Dust
2021
ATD 15
(25')



Opla
(Piotr Bukowski/
Hubert Zemler),
Andrzej Stasiuk,
Mikołaj Trzaska
Opla Stasiuk Trzaska
Mystic 2021
MYSTCD425 (39')

Czterech panów i dziadek Stasiuka

Tomasz Gregorczyk

Czterech mężczyzn zamykających się w domku na górskim odludziu nie może zachowywać się do końca normalnie. Płyta, która powstała w chatce Andrzeja Stasiuka w Beskidzie Niskim, świadczy, że stało się tam coś, co nie mogłoby się zdarzyć w jakimś studiu nagraniowym w Warszawie.

Muzyka to mieszanina cudownego zdziwienia, refleksji nad czasem, którego już nie ma, i radości ze spotkania z kolegami z dala od świata. Przyjaciele trochę się śmieją, trochę wygłupiają, by chwilę później ukoić emocje we wspomnieniowym wzruszeniu. Nie ma co się wstydzić słowa „nostalgia”, a już na pewno nie wstydzi się go Stasiuk. W recytowanych na płycie tekstach pisarz wraca do postaci dziadka – „gwałtownika, w którym hulał gniew”, łagodniejszego jedynie, gdy brał wnuka na kolana czy klękał do modlitwy. Wraca też do czaru wiejskiej religijności, wolnej od wszelkiej teologii, czysto rytualnej i dlatego właśnie pięknej. Stasiuk dopisuje jej dodatkowe sensy – zdolność tłumienia tłącego się nieustannie płomyczka polskiego gniewu czy erotyczne fascynacje cielesnością Matki Boskiej – cytując litanie loretańską, co zbliża rzecz momentami do tybetańskiej medytacji.

Grochów głosem Trzaski i Stasiuka z 2020 roku był albumem równie dobrym, ale trudniejszym tematycznie, momentami nieprzyjemnym. Nowa płyta jest ciepła i pachnąca niczym święta. W *Grochow* teksty i muzyka były zanurzone w chłodnym świetle nagiej jarzeniówki, na *Opla Trzaska Stasiuk* oświetlone są zdrowym blaskiem pulsującego paleniska. Nie ma tu śladów samczej rywalizacji: w kilku utworach Stasiuk prawie się nie odzywa, a Trzaska często pełni funkcję uważnego komentatora. Najbardziej wypełnia przestrzeń duet Opla, ale czyni to z dyscypliną. O ile gitara Piotra Bukowskiego – intrygujący amalgamat country bluesa, folku, Zachodniej Afryki i rocka – najmocniej wpływa chyba na brzmieniowy anturaż płyty, o tyle perkusja jest tu głównym regulatorem zdarzeń: kiedy Hubert Zemler pomyśli „teraz”, zespół nabiera tempa lub je wytraca. I kiedy na tej dość krótkiej płycie słucham kościelnej melodyki wtopionej w gwałtowną taneczność (utwór *OST IV*), myślę tylko o jednym – niech oni jeszcze raz gdzieś wspólnie wyjadą.

Buganda FOREVER!

Magdalena Tejchma

Polskie Radio



Różni wykonawcy
Buganda Royal Music Revival
Nyege Nyege Tapes
2021
NNT028 (38')

Krytyka egzotyzacji muzyki z odległych nam kultur wywołuje na szczęście coraz mniej kontrowersji. Fascynujące jest w tym kontekście śledzenie odbioru twórczości artystów ze Wschodniej Afryki, wydających nagrania pod szyldem ugandyjskiego kolektywu Nyege Nyege oraz jego cyfrowej odnogi Hakuna Kulala. Ich futurystyczna elektronika gościła już kilkakrotnie w Polsce, u niejednego przełamując stereotypowe myślenie o współczesnej muzyce „korzeni”. Tym razem jednak Nyege Nyege proponuje wyprawy w przeszłość – do nieistniejącego już kraju...

Królestwo Bugandy przetrwało sześć stuleci, aż do 1966 roku, kiedy to premier Ugandy Milton Oboe obalił bugandyjskiego króla Mutesę II. Nadworni muzycy uciekli lub zostali zabici, pozostawiając królewską tradycję, która w nowych realiach zaczęła zanikać. Na szczęście nie wszystko zostało stracone: żyjący wciąż weterani ostatniej orkiestry przekazują tę sztukę zafascynowanemu nią młodemu pokoleniu muzyków. To właśnie oni są wykonawcami najnowszych, zrealizowanych w 2017 roku nagrań – hipnotycznego mujaguzo (to perkusyjna grupa, stanowiąca trzon bugandyjskiej orkiestry i złożona z bębnow kolekcyjowanych przez wieki), kosmicznie brzmiącej liry endongo (świetny Albert Bisaso Ssempeke), akadinda – królewskiego ksylofonu obsługiwanego przez sześciu muzyków naraz. Nagrania najstarsze pochodzą z końcówki lat czterdziestych.

Te współczesne stanowią efekt uboczny wspaniałego filmu dokumentalnego *Buganda Royal Music Revival* w reżyserii Basile'a Koechlina, opowiadającego o poszukiwaniu ostatnich muzyków oryginalnej królewskiej orkiestry. Choć historia stojąca za albumem jest fascynująca, nie przesłania ona muzyki. Mnogość tradycyjnych instrumentów o unikatowych brzmieniach (choćby brzęczące harfy ennanga, trąby amakondere, zespół fletów abalere oraz najważniejsze – ksylofony i bębny) oraz gęste nawarstwiające się faktury budzą nieodparte wręcz skojarzenia z tym, co w podkreślonym tempie dzieje się współcześnie na klubowych parkietach Kampali.

Portret z dźwięków ujętych w SŁOWA

GARDINER stawia *ryzykowną* tezę,
że pomimo braku szczegółowych
i wiarygodnych przekazów o życiu codziennym
JOHANNA SEBASTIANA BACHA,
dzięki samej muzyce można dojść do tego,
jakim był człowiekiem

Witold Paprocki

Kolejna przetłumaczona na język polski praca poświęcona Johannowi Sebastianowi Bachowi zdecydowanie różni się od pozycji prezentujących postać Wielkiego Kantora i jego dzieło głównie pod kątem biograficzno-naukowym. I nie mogło być inaczej, gdyż autora identyfikujemy przede wszystkim jako dyrygenta, artystę specjalizującego się w interpretacjach muzyki barokowej, w szczególności właśnie wokально-instrumentalnych dzieł Bacha. Te ostatnie, utrwalone na płytach przez Johna Eliota Gardinera i jego znakomite zespoły – Monteverdi Choir i English Baroque Soloists, odegrały ważną, a może i kluczową rolę w zaakceptowaniu przez wielu odrębności stylistycznej oraz brzmieniowej muzyki dawnej, kształtowanej zgodnie z ideami historycznego wykonawstwa.

Przystępując do pisania *Muzyki w Zamku Niebios*, sir John Eliot Gardiner postawił sobie za cel odtworzenie osobowości zmarłego przed kilkuset laty wielkiego artysty, jego charakteru i temperamentu. Rzecz niezwykle trudna, zważywszy chociażby na ograniczoną, jak na postać tego formatu, liczbę pomocnych źródeł. Wielu badaczy formułuje wręcz wniosek, że Bach był nudziarzem. Gardiner się z tym nie zgadza, stawiając ryzykowną tezę, że pomimo braku szczegółowych i wiarygodnych przekazów o życiu codziennym kompozytora, jego namietnościach i fascynacjach, dzięki samej muzyce można dojść do tego, jakim był człowiekiem. Uważa, że w dźwiękach zrodzonych z geniuszu zawarta jest istota osobowości, a przekazy historyczne, które do nas dotarły i po które umiejętnie, ale i z dużą fantazją sięga, mogą naszą wiedzę dodatkowo pogłębiać.

Nie przypadkiem więc książka ma podtytuł: *Portret Johanna Sebastiana Bacha* – który niesie dodatkowe, intrygujące znaczenie. Chodzi o niezwykłą historię pozostawienia na czas II wojny światowej w angielskim domu Gardinerów słynnego portretu Bacha pędzla Eliasa Gottloba



John Eliot Gardiner
Muzyka w Zamku Niebios.
Portret
Johanna Sebastiana Bacha
Polskie Wydawnictwo
Muzyczne, Kraków 2021
(637 s.)

Hausmanna (reprodukowanego na okładce). Otwierające pierwszy rozdział zdanie: „Dorastałem pod okiem Kantora”, należy więc odczytywać dosłownie, bowiem życie sir Johna już w dzieciństwie naznaczone zostało wręcz fizyczną obecnością Bacha, a przyszły dyrygent mimowolnie został poniekąd jego uczniem.

Wswoich dociekaniach autor opiera się na repertuarze, który zgłębia od kilkudziesięciu lat, a więc na utworach wokально-instrumentalnych – kantatach, oratoriach, motetach, pasjach i mszach, pozostawiając na uboczu muzykę instrumentalną. Główny tok narracji prowadzi z pominięciem chronologii (dołącza jednak szczegółowe kalendarium życia Bacha). Choć w pierwszych rozdziałach odwołuje się do okresu dzieciństwa i młodości bohatera, czyni to głównie, by wskazać na źródła kształtowania jego postawy życiowej i twórczej – rodzinę, edukację, religijność. Odwołując się nierzadko do nieoczywistych z czysto muzykologicznego punktu widzenia dociekań (np. przygląda się metodyce nauczania szkolnego, doktrynie Marcina Lutra, a nawet XVII-wiecznemu krajobrazowi Turynii), kreśli fascynujący obraz epoki i środowiska, w których Bach wzrastał. Porównuje też kompozytora do współczesnych mu twórców (w tym do słynnych rówieśników z rocznika 1685 – Händla i Domenica Scarlattiego), choć trzeba

pamiętać, że przywołanie dzieł Purcella czy Charpentiera ma raczej na celu ogólne scharakteryzowanie muzyki końca XVII wieku niż wskazanie bezpośredniego wpływu owych mistrzów na styl Bacha.

Cztery najważniejsze rozdziały poświęcone są analizie kantat, dwóch zachowanych pasji oraz *Mszy h-moll*. To dzieła, które w artystycznej karierze Gardinera odegrały szczególnie ważną rolę. Trzeba tu wspomnieć o spektakularnym projekcie z 2000 roku. Realizując „Bach Cantata Pilgrimage”, muzyk wystąpił ze swoimi zespołami na ponad 60 koncertach w różnych częściach świata. Fonograficznym efektem owej pielgrzymki było ekskluzywne wydawnictwo sygnowane przez założoną w tym celu wytwórnię Soli Deo Gloria (tym zwrotem Bach wieńczył swoje rękopisy). Doświadczenia zdobyte w pracy z Bachowskimi dziełami, możliwość przeniknięcia do ich wnętrza, poznania każdej ich nuty stały się impulsem, a jednocześnie dostarczyły obfitego materiału do modelowania portretu mistrza. Dyrygent jest jednak świadom, że wyciąga wnioski subiektywne, a my, czytelnicy, możemy się z nim zgadzać lub nie. Największą przyjemnością podczas lektury tych czterech rozdziałów osiąga się w przypadku dobrej znajomości omawianego właśnie utworu, kiedy podążamy za myślą Gardinera, bez potrzeby jej konfrontowania z nagraniem. Można zatem przyjąć, że książka skierowana jest do osób głębiej zaznajomionych z muzyką Bacha, a jeśli akurat do nich nie należymy, to zrozumienie wywodu autora w tego rodzaju fragmentach wymagało będzie sporej ilości czasu.

W szczególny sposób odróżnia pracę Gardinera od innych Bachowskich monografi zwrócenie uwagi na aspekt wykonawczy muzyki. I to nie tylko w odniesieniu do naszych czasów, gdy autor dzieli się swoimi spostrzeżeniami ze słynnej pielgrzymki kantatowej czy informacjami dotyczącymi wykorzystywania takiej czy innej obsady wykonawczej, a nawet i konkretnych instrumentów. Fascynujące jest również ukazanie warunków, w których przyszło prezentować swoją muzykę religijną samemu Bachowi – nierzadko karygodne czy wręcz uwłaczające powadze miejsca i liturgii. Z kolei w rozdziale „Kawa czy kantata?” Gardiner przenosi nas w zmyślny sposób do słynnej lipskiej Café Zimmermann i innych lokali, w których pod auspicjami Collegium Musicum kantor od św. Tomasza łapał oddech, oddając się muzyce świeckiej, w tym również kantatom, z tą najsłynniejszą *O kawie* (BWV 211). Warto dodać, że przy okazji sir John serwuje nam wysmakowany, dosłownie i w przenośni, kawowy wizerunek ówczesnej Saksonii.

Tego typu wtręty, lecz przede wszystkim bardzo subiektywny sposób odczytania Bachowskiej muzyki i kreowania portretu kompozytora mogą spotkać się z zarzutem mało naukowego potraktowania tematu oraz sugestią, że więcej można dowiedzieć się z książki o jej autorze niż bohaterze. Tłumaczka *Muzyki w Zamku Niebios*, Katarzyna Matwiejczuk przywołała w wywiadzie radiowym opinię jednego z angielskich dyrygentów, który pracę Gardinera nazwał powieścią. To oczywista przesada, bowiem książka ma wszelkie atrybuty pozycji naukowej – imponującą liczbę przypisów i odniesień do bogatej bibliografii – a to, że ma też swoją wewnętrzną ekspresję, lekkość i powab, należy uznać za zaletę.

Mała KSIĄŻECZKA o MIŁOŚCI

📖 Jacek Hawryluk

Polskie Radio



Bruno Messina
Berlioz
Polskie
Wydawnictwo
Muzyczne,
Kraków 2021
(160 s.)

Szybko, intensywnie, w ciągłym ruchu. Jedna historia za drugą, bez chwili wytchnienia. Zegar w błyskawicznym tempie odmierza 65-letni żywot jednego z najbardziej szalonych i niezrozumiałych kompozytorów XIX wieku. Nawet dziś nie tak łatwo odnaleźć bezkrytycznych wielbicieli Hectora Berlioza. Zawsze coś uwiera. Zadęcie, patos, megalomania, wszystkożerność, rozbuchane ego. Naprawdę? Berlioz ciągle wymyślał sobie od nowa. Nie lubił tkwić w tym samym miejscu. Zawsze było mu mało. Doskonale wiedział, co chce robić. Problem w tym, że świat nie za bardzo wiedział, o co mu chodzi.

Książeczka jest opowieścią o człowieku, którego całym życiem była muzyka. Tylko jej służył. „Sztuka wzruszania dźwiękami istot wrażliwych, inteligentnych, wykształconych i obdarzonych wyobraźnią” – definiował. Ci inni zupełnie go nie interesowali. Bruno Messina – biograf i pasjonat jego twórczości, wykładowca akademicki, a także trębacz, znawca jazzu i etnomuzykolog – maluje erudycyjny portret francuskiego kompozytora. *De facto* pisze historię w odcinkach. W 27 rozdziałkach albo quasi-esejach podaje wszystko, co o Berliozie przeciętny zjadacz chleba wiedzieć powinien. Ze swadą przeprowadza nas przez kolejne etapy jego życia. Żongluje datami, faktami, wydarzeniami. Nigdy jednak nie przesadza, znając umiar i proporcje rządzące kieszonkowymi monografiami. Zgrabnie dopowiada tło historyczne.

Autor nie kreśli wyłącznie portretu kompozytora. Nie kuszą go analizy utworów, muzykologiczne dygresje i porównania. Na dłuższą chwilę zatrzymuje się jedynie przy *Symfonii fantastycznej*, która w biografii Berlioza zajmuje szczególne miejsce. Zastanawia się nad jej prawdziwym przesłaniem i intencjami. Autobiografia? Opera bez słów? Messina, akceptując format popularnej broszurki, odrzuca pokusy brnięcia w szczegóły materii muzycznej. Jego bohaterem jest człowiek. Nieco nieobliczalny, zakochany w sobie, muzyce i kobietach, które spotykał na swej drodze. „Jak gdyby miłość mogła oprzeć się porażkom i zatrzymać mijający czas – pisze – Jak gdyby miłość miała wszystko wyleczyć”. Kochał namiętnie, choć czy do końca prawdziwie? Z głową w chmurach marzył o ideale, w przeciwieństwie do bardziej przyziemnych kolegów (zwłaszcza poetów). Estelle pojawiła się, gdy miał lat jedenaście i pół (zadurzenie, które odżyło pod koniec życia). To ona, jego Rosaline, zaprowadziła go do Julii – Harriet Smithson. Swoją idealną miał na wyciągnięcie ręki, musiał jednak na niego poczekać. Robiąca furorę w Paryżu aktorka nie miała ochoty wiązać się z narwanym, nieznanym kompozytorem. Po latach zmieniła zdanie. Gdy Berlioz dostał to, co chciał, ich drogi zaczęły się rozchodzić. Harriet siedziała w domu, gdy on jeździł po Europie... z Marie. Jak to jest z tym ideałem? Messina nie ocenia, tylko podrzuca kolejne fakty – to my mamy je poskładać. Wie, co może przykuć uwagę: rozwija wątek planowanego zabójstwa narzeczonej Camille, która podczas pobytu Berlioza we Włoszech wyszła za mąż za fabrykanta fortepianów, niejakiego Pleyela. Co by było, gdyby... Strach pomyśleć.

Nikt nie jest prorokiem we własnym kraju. Messina relacjonuje podróże Berlioza, rozpaczliwie starającego się znaleźć swoją publiczność, a przy okazji pieniądze, których ciągle mu brakowało. Niemcy? Oczywiście. Kocha wszak Goethego i Schillera. Zaciekawiał go Wagner (choć bez przesady). W Baden-Baden organizuje festiwal. Czuje się „w trzech czwartych Niemcem”, dziedzicem Glucka, Beethovena i Webera. Odkrywa Anglię (wszak Szekspir ponad wszystko), która w związku z rozwojem przemysłu szuka nowego otwarcia, także w sztuce. A wreszcie odnajduje prawdziwych przyjaciół – w Rosji, w której staje się największy po Beethovenie. To musiało bardzo polectać jego ego.

Pisarz, recenzent, krytyk, komentator życia muzycznego, organizator festiwali i koncertów, pedagog, administrator. Człowiek orkiestra. Ba! Nade wszystko „geniusz [który] orkiestry nie widział na oczy przed ukończeniem 18 roku życia”. Ten, który poznał muzykę bez dźwięku. Bez fortepianu. „W przeciwieństwie do Beethovena, który na koniec ogłuchł, Berlioz zaczynał w ciszy”. Lubię puenty Messiny, choćby tę: „Berlioz nie jest kompozytorem ludu, lecz tłumów”. Trudno się z nim nie zgodzić.

„Napisanie kilku zdań wymaga więcej wysiłku niż osiem godzin orkiestrowania przy biurku” – twierdził kompozytor, zżymając się na swą recenzentką dołą. Messina składa popularną biografię jakby od niechcenia. Jakby chciał powiedzieć, że to tylko początek. „Nie zacie, to poczytajcie”. Teraz czas na *Pamiętniki*.

Opera Bałtycka w Gdańsku

Gioacchino Rossini

CYRULIK SEWILSKI

29-30
stycznia
2022



Bilety w kasie Opery
i na www.operabaaltycka.pl

Opera Bałtycka
w Gdańsku



Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Pomorskiego

LOTOS

Partner wydarzeń
artystycznych
Opery Bałtyckiej
w Gdańsku w 2022 roku





DYRYGENT
NIE
POWINNIEN
być
SZARLATANEM

z ANTONIM WITEM
rozmawiają

✎ Jacek Marczyński, Krzysztof Stefański

📷 Szymon Szcześniak



Ważna jest osobowość,
 pewna CHARYZMA,
 sprawiająca, że woli dyrygenta
chcą podporządkować się muzycy
 z nim współpracujący. Można
 to w *różny* sposób osiągać.
 Jedni są tak uroczy,
 jak Bernstein i Czyż – wszyscy
 ich *kochają* i z radością się im
 poddają. Inni – bardziej
surowi czy groźni,
 wzbudzają RESPEKT

Jacek Marczyński: Co robi dyrygent w pandemii, kiedy jego koncerty są ciągle odwoływane?

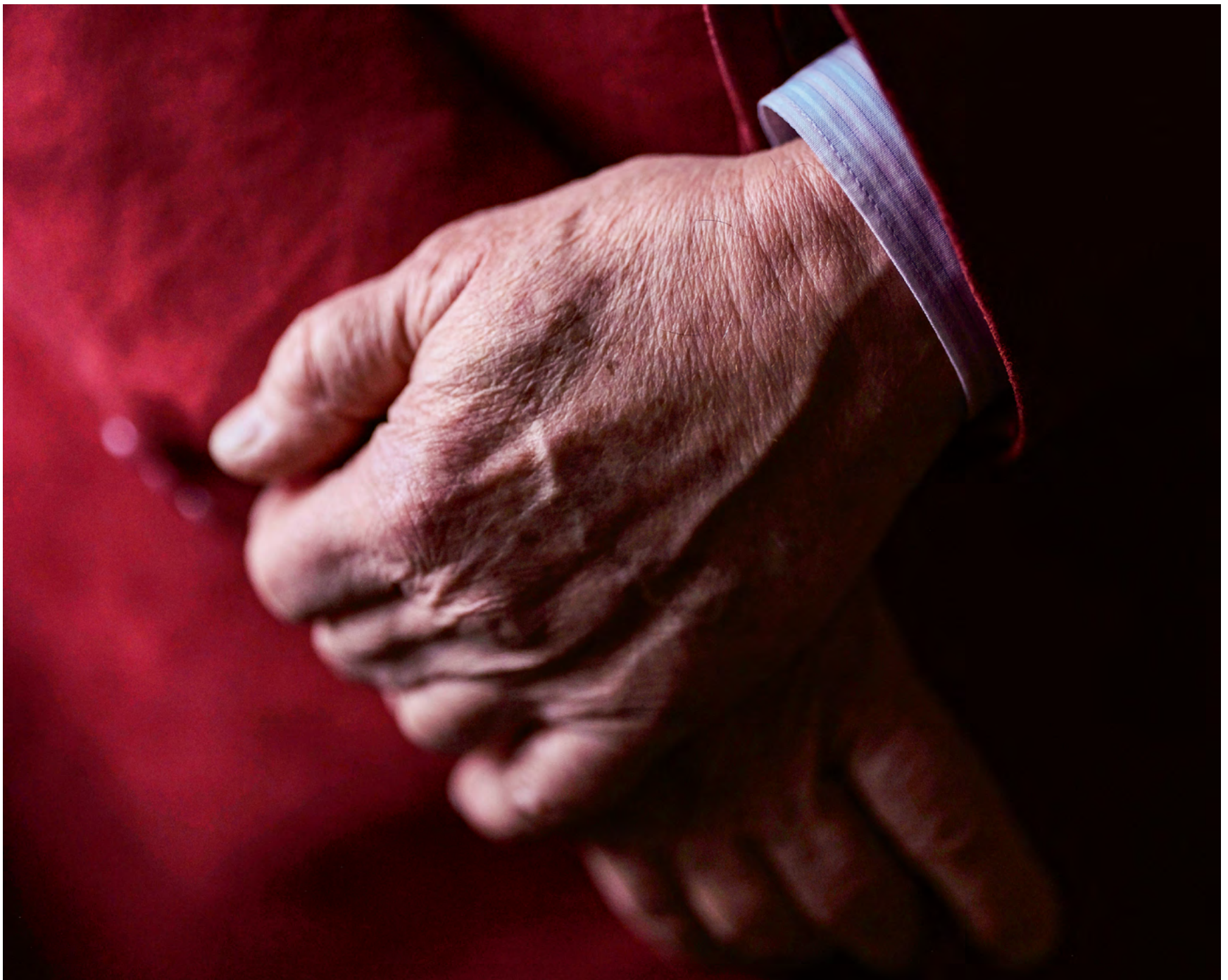
Uczy się nowych partytur. Zawsze są jakieś utwory, których nie zdążyłem jeszcze opanować. Sprawia mi to przyjemność. Wielu pięknych nauczyłem się w czasie stanu wojennego, choćby *VI Symfonii* Szostakowicza, *II Symfonii* Sibeliusa. A w pandemii przestudiowałem i opanowałem *X* i *XI Symfonię* Szostakowicza, *Die Seejungfrau* Zemlinsky'ego, a także *IX Symfonię* Brucknera. Teraz pracuję nad bardzo interesującą *I Symfonią* Skriabina.

Da się w ten sposób dogłębnie poznać utwór? Zanim zacznie się próba z orkiestrą?

Tak uczyłem się na studiach i później, gdy przygotowywałem się do konkursu Herberta von Karajana. Wiele z partytur, które wówczas opanowałem, znalazło się potem w programie konkursu.

Krzysztof Stefański: Jak dyrygent uczy się nowego utworu? Przy fortepianie?

Pomagam sobie w ten sposób. Zostałem tak wychowany przez mojego profesora Henryka Czyża i przez Nadię Boulanger. Uważała ona, że każdy dyrygent powinien umieć zagrać partyturę



na fortepianie, jeśli tylko jest to możliwe. Oboje twierdzili, że trzeba samemu tę muzykę wykonać, żeby wiedzieć, jak rozwinąć frazę. W ten sposób można poczuć piękno w domu, bez orkiestry.

I to wystarczy, by opanować utwór?

Gdy gra się samemu, trudno poznać skomplikowane partytury. W dzisiejszych czasach nie da się też uniknąć słuchania nagrań, których są dziesiątki. Lubię natomiast znać dokładnie zawartość utworu, jego harmonię, a do tego przydaje się fortepian. Czułbym się niekomfortowo, nie mając tej wiedzy. Są dyrygenci, którzy potrafią dyrygować, słabo znając utwór. Taki był choćby Witold Rowicki i wcale się z tym nie krył. Mawiał, że na pierwszej próbie zna 15 procent partytury, a orkiestra nie zna jej wcale. Czasy takiej pracy przeszły jednak do historii.

JM: Może nie do końca. Ciekawe, jaki procent partytury, którą dyryguje, zna na przykład Walerij Giergijew.

Nie jest to dyrygent, którego stawiałbym dzisiaj za przykład studentom. Poznałem w swoim życiu Herberta von Karajana czy Leonarda Bernsteina, dla których taki styl byłby nie do pomyślenia. Bernstein, któremu asystowałem, fenomenalnie znał utwory, którymi dyrygował.

Dzisiaj jednak tempo życia i tempo pracy bardzo się zmieniły.

To prawda, ale nie powinno się być szarlatanem.

W zawodzie dyrygenta podobno jest coś z szarlatanerii, niezbędnej, by uwieść publiczność.

Trochę jej jest z pewnością, ale w żadnym razie nie powinno to dotyczyć znajomości utworu.

KS: W swojej książce *Dyrygowanie. Sprawa życia i śmierci* (Czytelnik, Warszawa 2021) wspomina pan, że Bernstein na koncercie dawał do występu ważną jego zdaniem otoczkę wizualną.

Rzucało się to w oczy, gdyż na koncercie dyrygował zupełnie innymi ruchami niż na próbie. Myślę, że publiczność amerykańska tego potrzebowała. Niemniej zawsze temu towarzyszyła głęboka wiedza na temat wykonywanego utworu.

Czy współczesny rynek wymaga od dyrygenta, by było w nim coś z showmana?

To zawsze pomaga. Ludzie przychodzą na koncert i chcą nie tylko słuchać. Pewna widowiskowość pomaga dyrygentowi w osiągnięciu popularności. W Ameryce kładzie się na to jeszcze większy nacisk.

Pandemia również sporo namieszała w relacjach między dyrygentem a publicznością. Czy ma pan za sobą doświadczenie prowadzenia koncertu bez publiczności?

Prowadziłem taki właśnie poranek symfoniczny w Katowicach, a także kilka innych koncertów w Polsce. W Katowicach wzbogaceniem występu miał być mój komentarz dotyczący programu, więc musiałem zachowywać się tak, jakbym mówił wprost do ludzi. Takie sytuacje trzeba po prostu przyjąć do wiadomości. Na szczęście jest

też parę dni na przyzwyczajenie się do tego, że widownia będzie pusta. Pomaga mi wówczas doświadczenie z nagrań radiowych, których dokonałem mnóstwo. Nie są to najprzyjemniejsze doświadczenia, ale też nie paraliżują.

JM: Bywały takie zdarzenia w pańskiej karierze, gdy czuł się pan niemal sparaliżowany?

Na pewno pierwszy kontakt z jakąś wybitną orkiestrą mógł być bardzo stresujący. Nie zawsze przyjemne bywały też próby z muzyką awangardową, ponieważ orkiestry, zwłaszcza te dobre, potrafią być wobec takich propozycji agresywne. Teraz mi się to nie zdarza, ale jestem po prostu starszy i choćby z tego względu odczuwam większy szacunek ze strony zespołów. W Polsce od lat mam dobre stosunki z orkiestrami, a za granicą istotną rolę odgrywa właśnie respekt dla starszego wieku, doświadczenia i pozycji.

KS: Czuje pan mobilizację orkiestry, gdy wie, że będzie pracować z Antonim Witem?

W Polsce może tak; zwłaszcza że w ostatnich latach wielokrotnie miałem przyjemność dyrygowania w mniejszych ośrodkach. Trzykrotnie na przykład występowałem w Opolu, co bardzo miło wspominał. Ostatnio po raz pierwszy dyrygowałem w Kielcach, w tym roku mam wystąpić w Koszalinie i – także po raz pierwszy – w Zielonej Górze. Będą to na pewno ciekawe doświadczenia.

W swojej książce wielokrotnie pan podkreśla, że poziom orkiestr bardzo podniósł się w latach pańskiej działalności.

To wręcz niewiarygodne, jak bardzo. W partyturach utworów, którymi dyrygowałem przed 50 laty, są miejsca, które sprawiały wówczas bardzo duży kłopot nawet na koncertach. A teraz tego nie czuję nawet na pierwszej próbie, również przy tak skomplikowanych pozycjach, jak *Koncert na orkiestrę* Lutosławskiego. Gdy miałem wykonać to dzieło po raz pierwszy, kompozytor zgodził się dać mi parę uwag, ale przekazywał głównie swoje doświadczenia z prób do tego utworu. Były to rozmaite ostrzeżenia, które dziś są na ogół nieaktualne, ponieważ to, co kiedyś stanowiło problem, nie sprawia dziś muzykom żadnej trudności.

JM: Czy wyższy poziom orkiestr sprawił, że dyrygent może się dziś uczyć od zespołu?

Dyrygent zawsze może się uczyć od orkiestry. Na przykład w Filharmonii Narodowej w latach sześćdziesiątych – choć poziom orkiestry jako całości budził pewne wątpliwości – grało wielu znakomych wirtuozów. To byli świetni soliści, na których opierała się marka zespołu i od których można się było sporo dowiedzieć.

KS: Umiejętności dyrygentów też są wyższe?

Na pewno. Przede wszystkim dzięki lepszym metodom kształcenia. Bardzo pomagają nagrania audio i wideo. Jest ponadto znacznie więcej dyrygentów, panuje zatem ostrzejsza konkurencja. To wszystko ma znaczenie.

JM: A jak dobrze radzą sobie dyrygujący kompozytorzy?

Nikt nie oczekuje od wybitnego kompozytora, że będzie równie wybitnym dyrygentem, co

zresztą rzadko się zdarza. Żałuję bardzo, że nie mogłem zobaczyć Mahlera, który przede wszystkim zajmował się dyrygenturą, a komponował w czasie wolnym. Tworzenie pozostawało w jego życiu jakby zajęciem drugoplanowym. Myślę, że był znakomitym dyrygentem. Miałem możliwość zobaczyć – w Warszawie, w latach sześćdziesiątych – dyrygującego Igora Strawińskiego: nie zwrócił mojej szczególnej uwagi, ale liczył się sam fakt oglądania go na żywo. Krzysztof Penderecki był bardzo dobrym dyrygentem, ale do utworów innych kompozytorów nie zawsze się dobrze przygotowywał, a i w przypadku jego własnych bywało różnie. Dyrygowałem kiedyś orkiestrą Sinfonietta Cracovia w *Agnus Dei* na smyczki. Przed laty miałem przyjemność dać prawykonanie tego utworu, więc go rzeczywiście znam. Szybko zorientowałem się, że orkiestra gra z błędami i zacząłem je poprawiać. Muzycy bardzo się zdziwili. Mówili, że grali to tak samo z Pendereckim i wówczas wszystko było dobrze. Pamiętam też inne zdarzenie z jego *VIII Symfonią*, którą miałem nagrywać, choć nigdy wcześniej jej nie wykonywałem. Zadzwoiłem więc do kompozytora, ponieważ wydawało mi się, że jest błąd w pierwszej nucie granej przez harfę. Krzysztof Penderecki przyznał mi rację, ale też dodał, że on już do tego błędu się przyzwyczaił. Nie wyobrażam sobie, by takie słowa wypowiedział Lutosławski albo na przykład Messiaen.

KS: Nigdy nie widział pan dyrygującego Gustava Mahlera, ale inny ważny dla pana kompozytor – Richard Strauss – pozostawił po sobie nagrania.

Nie budzą mojego entuzjazmu, choć jestem wielkim wielbicielem Richarda Straussa i prowadziłem mnóstwo jego utworów. To fascynująca przyjemność dyrygować jego muzyką, bo orkiestra brzmi niezwykle i gdy stoi się na miejscu dyrygenta, można doświadczać wielu rzeczy, które być może w audytorium przechodzą niezauważone.

Którzy z legendarnych dyrygentów byli zatem dla pana jakimś punktem odniesienia?

Było wielu wspaniałych, trzeba jednak pamiętać, że w wykonawstwie następują po sobie pewne mody. To, co proponowali kiedyś Furtwängler czy Toscanini, dziś uznalibyśmy za przestarzałe. Modą ostatnich 50 lat są orkiestry instrumentów historycznych, z tego względu nie mam na koncie zbyt wielu wykonań utworów na przykład Bacha, bo przejęły je zespoły w tym wyspecjalizowane.

Czy rewolucja związana z wykonawstwem historycznym wpłynęła też na grę współczesnych orkiestr?

Może w pewnym stopniu. Minęła na przykład tendencja do przerabiania utworów, a jeszcze po II wojnie światowej była na świecie taka moda i zaciążyła ona na wielu polskich kompozycjach, które PWM wydawało w opracowaniach. To fatalna dla nas spuścizna, bo po latach te wersje wyszły z mody, a my dysponujemy materiałami – choćby utworów Karłowicza – które nie są oryginalne, lecz zredagowane przez Wisłockiego czy Rowickiego. Dochodzi do tego, że w ogóle nie znamy niektórych polskich dzieł w wersjach autorskich! Przykładowo uverture do *Halki* zazwyczaj wykonuje się w opracowaniu Fitelberga, co należałoby wyraźnie zaznaczyć. Gdy byłem młody, w ogóle nie zdawałem sobie z tego sprawy. Na przełomie lat —

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaproszono mnie do Lipska na koncert z tą uwerturą w programie. Na pierwszej próbie okazało się, że nie mogę nią dyrygować – tak bardzo różniły się materiały moje i muzyków. Orkiestra była zaskoczona, ale sprowadziła dla mnie stosowną partyturę z Berlina, choć też nie były to oryginały, tylko inne, niemieckie opracowania. Redakcje Fitelberga są interesujące, ale pochodzą z innej epoki i czasem całkowicie zmieniają muzykę.

JM: Czy rozwój wykonawstwa historycznego nie spowodował, że orkiestry współczesne, na przykład w repertuarze Mozartowskim, starają się osiągnąć oryginalne brzmienie, stosować inny sposób artykulacji?

Na pewno nie stosuje się dziś rozmaitych uzupełnień, nawet jeśli były one kiedyś tradycją. Mam tu na myśli chociażby dodawane do składu waltornie czy trąbki. Natomiast każda orkiestra ma swoje podejście do artykulacji i nie zauważyłem tu jakiejś ogólnej tendencji.

KS: Korzysta pan teraz z wydań urtekstowych?

Oczywiście. Są one bardzo ciekawe. Czasami, choćby w przypadku Beethovena, bywają tam inne nuty czy zmiany artykulacji. Nie są to jednak zasadnicze różnice, słuchacz może ich nawet nie dostrzec.

Wobec różnych wersji utworów, jak ważne jest przygotowanie własnych materiałów orkiestrowych?

To bardzo istotne i w tym kierunku poszedł świat. Orkiestry z reguły mają teraz mało czasu na próby. Dobrze zatem, gdy zespół może grać z materiałów opracowanych przez dyrygenta, który przyjechał na koncert. Coraz częściej dyrygenci o to dbają. Gdy studiowałem, traktowano to jako pewne dziwactwo, ale powoli stało się ono standardem i bardzo się cieszę, że mój najlepszy student Krzysztof Urbański ma własne głosy do wszystkich utworów, którymi dyryguje, nawet do tych, które można tylko wypożyczać (na przykład symfonie Szostakowicza). Gdy ma dziełem dyrygować po raz pierwszy, prosi orkiestrę o przysłanie czystych głosów i je opracowuje, a następnie kopiuje do swojego komputera. Ja mam niestety tylko kilkanaście pozycji tak dobrze przygotowanych. Jeśli jednak nie dysponuję własnymi kopiami, to po pierwszym wykonaniu jakiegoś utworu i uporaniu się z rozmaitymi kwestiami, proszę PWM o zachowanie mojego opracowania. Tak się stało na przykład z *II Symfonią* Szymanowskiego. Nie ujmując niczego naszemu wielkiemu —



Następują
pewne MODY.
To, co proponowali
kiedyś Furtwängler
czy Toscanini,
dziś uznałibyśmy
za PRZESTARZAŁE





kompozytorowi, trzeba powiedzieć, że miał kłopoty z instrumentacją. Gdyby jego *I Koncert skrzypcowy*, który uwielbiam, wykonać dokładnie z oznaczeniami z partytury, solista nie byłby w ogóle słyszalny bez nagłośnienia. W takich utworach trzeba włożyć dużą pracę, by uwypuklić partię solisty. Gdy dyrygowałem *II Symfonią* w Brazylii, Argentynie czy w Japonii, korzystanie z przygotowanych przeze mnie wcześniej głosów bardzo mi ułatwiało pracę. A zainteresowanie tą muzyką jest duże. Dzięki temu, że nagrałem wiele polskich utworów dla Naxos, jestem często proszony o dyrygowanie nimi. Poemat *Stanisław i Anna Oświecimowie* poprowadziłem na przykład na Tajwanie, choć w programie ten tytuł zapisano jako *Stanisław i Anna z Auschwitz*.

JM: Będzie tych nagrań więcej?

Naxos jest bardzo zainteresowany muzyką polską i współpracą ze mną. Niedawno nagrałem symfonię Stojowskiego z orkiestrą z Ludwigshafen, a na 2022 rok jest zaplanowany projekt z symfonią Noskowskiego. W Szwecji mam natomiast kontynuować nagrania utworów Pendereckiego.

Czy szefowie Naxos sami wybierają utwory, czy też pan im podpowiada, co jeszcze warto utrwalić na płytach?

Jesteśmy w stałym kontakcie. Kiedyś przedstawiłem całą paletę polskich kompozytorów, którzy mogliby zostać nagrani. Jest na tej liście i Różycki, i Żeleński, a Naxos wybrał na razie właśnie Stojowskiego i Noskowskiego.

KS: To chyba także efekt zmian zachodzących w ciągu ostatniego półwiecza, dzięki którym repertuar filharmoniczny stale się poszerza.

Oczywiście. I to jest szansa dla wielu mało dotąd znanych kompozytorów polskich. Cieszę się, że *Symfonią* Karłowicza mogłem dyrygować zarówno w Szwecji, jak i w Hiszpanii. Popularność zdobywają jego poematy symfoniczne, ale też symfonie Szymanowskiego. Zaczyna się też zainteresowanie twórczością Bairda czy Bacewicz, którzy po śmierci popadli w zapomnienie.

Przez wiele lat, jako szef WOSPR czy Filharmonii Narodowej, programował pan sezony obu tych instytucji. Znalazł pan sposób, żeby przyciągnąć publiczność do mniej znanych utworów?

Miałem swoją metodę. Jeśli zapraszałem wybitnego solistę, na którego na pewno ludzie przyjdą, do programu mogłem wstawić utwór niebędący oczywistą atrakcją. Taki układ programu jest najlepszy, ale w Katowicach było tyle publiczności abonamentowej – na poziomie 70–80 procent – że miałem gwarancję frekwencji na wszystkich koncertach.

Jakie utwory są największym magnesem?

W Polsce najważniejsi są soliści. Jeśli uda się zaprosić Krystiana Zimermana, sala będzie pękać w szwach – niezależnie od tego, co zagra. W przypadku dzieł symfonicznych upodobania publiczności nadal są konserwatywne. Najbardziej popularnym kompozytorem jest Czajkowski, dalej Beethoven czy Brahms. Są też szczególne utwory, które gwarantują zainteresowanie. Na *Bolero* Maurice'a Ravela ludzie zawsze przyjdą.

JM: Szymanowski, Lutosławski czy Penderecki nie budzą chyba już tak silnego oporu konserwatywnych słuchaczy, jak 20–30 lat temu.

Na pewno, choć w przypadku Lutosławskiego zależy od utworu. W Tokio prowadziłem jego *III Symfonię* na prośbę Japończyków, a w grudniu 2021 roku miałem tam dyrygować *II Symfonią* Pendereckiego. Koncert z powodu pandemii został przełożony, być może odbędzie się za dwa lata. Ten utwór prezentowałem wcześniej w wielu miejscach, również we Włoszech, a z kolei *III Symfonię* Pendereckiego wykonałem w Holandii.

KS: Jakie cechy osobowościowe są kluczowe dla zawodu dyrygenta?

Ważna jest przede wszystkim indywidualność, osobowość, pewna charyzma, sprawiająca, że woli dyrygenta chcą podporządkować się muzycy orkiestry i inni artyści z nim współpracujący. Można to w różny sposób osiągać. Jedni są tak uroczy, jak Bernstein i Czyż – wszyscy ich kochają i z radością poddają się temu, co oni robią. Inni są bardziej surowi czy groźni, wzbudzają respekt.

W jaki sposób osiąga pan tę charyzmę?

Nie jest to rzecz, której można się nauczyć. Musi coś być w człowieku. Co takiego jest we mnie? Trudno mi powiedzieć.



Pierwszemu SPOTKANIU Z ORKIESTRĄ, zwłaszcza renomowaną, ZAWSZE towarzyszy pewna EMOCJA czy rodzaj TREMURY

JM: Pana mistrzowie – Henryk Czyż i Witold Rowicki byli przykładami bardzo odmiennych osobowości.

Henryk Czyż zaznajomił mnie z dyrygenturą i ukształtował mnie jako artystę. Był bardzo przywiązany do zewnętrznej formy tego zawodu, dlatego polecał studentom lustro.

Ćwiczył więc pan przed lustrem?

Dla studenta to może być bardzo pożyteczne, bo w ten sposób da się oceniać skuteczność ruchów. W samym typie gestu Rowicki był zasadniczo różny od Czyża. Wolał ruchy ostre, które są mile widziane przez orkiestrę, choć niekoniecznie dają lepszy rezultat. To paradoks, że im bardziej gesty dyrygenta są niewyraźne, tym bardziej orkiestra jest zmuszona grać starannie. Oczywiście muzycy wolą, by dyrygent był w swoich gestach dokładny.

KS: Wspominał pan powiedzenie Rowickiego, że „inaczej dyrygować nie potrafi”...

To jest bardzo mądry wytrych. Zostałem tak wychowany, żeby wykonywać utwory dokładnie według zapisu kompozytora. Ale czasem mam ochotę coś zadyrygować inaczej, wbrew temu. Rowicki uciekał się do tego na pewno częściej niż ja. Pytany, dlaczego tak robi, lubił odpowiadać: „Bo inaczej nie potrafię”...

A pan potrafi dyrygować „inaczej”?

Staram się zrealizować to, co kompozytor napisał. Indywidualność dyrygenta może się przejawiać niekoniecznie w zmienianiu zasadniczych elementów partytury. Zwłaszcza u kompozytorów, którzy pisali tak dokładnie, jak Lutosławski czy Messiaen. Bo już Penderecki zostawiał dużo więcej możliwości. Jestem przekonany, że gdyby usłyszał wykonanie swojego utworu z wyraźnymi odstępstwami od tego, co zanotował, ale byłoby to interesujące czy piękne, zaakceptowałby to.

JM: Dla orkiestry Filharmonii Narodowej ważnym dyrygentem gościnnym niewątpliwie był Jerzy Semkow.

Tak, chociaż nie był typem artysty, którego wszyscy kochają. W latach sześćdziesiątych często asystowałem na próbach Semkova w Filharmonii Narodowej i już wtedy ta nieco rozbrykana orkiestra siedziała spokojnie, w sposób dla niej nietypowy. Tak potrafił na nich zadziać. Wzbudzał u naszych muzyków wielki respekt, co jednak niekoniecznie działało za granicą. W Filharmonii Narodowej spośród polskich dyrygentów to on cieszył się największym autorytetem, podobnie było w WOSPR. Jego koncerty z polskimi orkiestrami nie były jednak częste – zdarzały się raz, dwa razy do roku. To zupełnie inna sytuacja od tej, gdy dyrygent jest w zespole stale obecny. Myślę, że bardziej komfortowa. Do dziś, gdy spyta się o Semkova muzyków Filharmonii Narodowej, zwłaszcza emerytowanych, będą mówili o nim z najwyższym szacunkiem.

Za pana dyrekcji udawało się też regularnie zapraszać do Filharmonii Narodowej Stanisława Skrowaczewskiego.

Skrowaczewski, kiedy zaczął po wielu latach znowu przyjeżdżać do Polski, był otoczony nimbem swojej amerykańskiej kariery. To niezwykle profesjonalny dyrygent – właściwie wszystkie utwory prowadził ze swoich materiałów, bardzo dokładnie opracowanych. Nic więc dziwnego, że każdy jego koncert był sukcesem.

KS: Czy jako młody dyrygent, rozpoczynający pracę z orkiestrą, musiał się pan mierzyć z legendą swoich poprzedników? Słyszał: „ale przecież Maestro robił to inaczej...”?

Tak, ale nie odbierałem tego jako złośliwości, tylko jako chęć pomocy. Miesiąc temu prowadziłem w Poznaniu koncert pamięci Stanisława Wisłockiego, z okazji 100-lecia jego urodzin. Pozostawał wybitnym szefem tej orkiestry do 1958 roku. Kiedy przez trzy sezony w latach siedemdziesiątych byłem tam dyrygentem, często w dyskusji podnoszono argument, że za czasów Wisłockiego coś wyglądało inaczej. To był tamtejszy wzorzec. Te uwagi świadczyły o wielkim wpływie osobowości Wisłockiego na zespół, który on tworzył i którym kierował przez 11 lat. Często też słyszałem w Katowicach (i to po 30 latach...), że Fitelberg czymś dyrygował w taki, a nie inny sposób. To interesujące i warto o tym wiedzieć.

JM: Podobno Grzegorz Fitelberg bardzo źle dyrygował na koncertach, natomiast świetnie prowadził próby.

Kiedy zaczynałem prowadzenie WOSPR w Katowicach, w orkiestrze grało jeszcze ponad 20 osób, które do pracy przyjmował Fitelberg. Podobno był „tremiarzem” i orkiestra wiedziała o tym, więc na koncertach muzycy nie liczyli na niego, lecz sami starali się grać odpowiednio. W ciągu tych kilkunastu lat spędzonych w Katowicach nasłuchiłem się wielu anegdotalnych opowieści o nim.

Pan nigdy nie odczuwał tremy?

Taką mam naturę, że na koncercie się nie stresuję. Natomiast pierwszemu spotkaniu z orkiestrą, zwłaszcza renomowaną, gdy jeszcze ma się do czynienia z nieznanym repertuarem, zawsze towarzyszy pewna emocja czy rodzaj tremy.

A gdyby przyjechał pan do znakomitej orkiestry niemieckiej, by grać z nią Beethovena, którego oni wykonywali setki razy?

To ciekawa sytuacja, ale muszę przyznać, że nie pamiętam, czy i kiedy mi się przytrafiła. Poza tym do Beethovena mam własne materiały, co stanowi pewien punkt wyjścia dla takiego spotkania. Muzycy pewne rzeczy muszą zaakceptować.

KS: Słyszałem kiedyś opinię, że rolą dyrygenta jest nauczyć orkiestrę, jak ma sobie radzić bez niego. Zgadza się pan z tym?

Dlaczego akurat tego miałyby uczyć? Może ma to sens w przypadku takich dyrygentów, jak Fitelberg, który wiedział, że w trakcie koncertu będzie zawodził z powodu tremy. Dyrygent raczej powinien orkiestrę przekonać, żeby robiła to, na co on ma ochotę. Co nie zawsze jest takie oczywiste. Jeżeli ma się w zespole na przykład świetnego oboistę, to chce on wykonać swoje solo w taki sposób, który mu najbardziej odpowiada. Wtedy często lepiej, żeby dyrygent to zaakceptował. Jeśli za bardzo będzie chciał to przerobić, zepsuje coś już pięknego, a to, co sam zaproponuje, niekoniecznie będzie lepsze czy bardziej przekonujące. Teraz w pracy z każdą orkiestrą, a zwłaszcza z tymi dobrymi, gdy muzyk proponuje jakieś wykonanie solo, najpierw słucham i oceniam, jak bardzo mi się podoba. Może nawet bardziej niż to, co sam wymyśliłem? Jeżeli da się to trochę zmodyfikować, staram się to zrobić. Na ogół mamy dwie do czterech próby, więc jest czas na to, by popracować nad rezultatem, który będzie satysfakcjonował i muzyka, i mnie.

W ciągu kilku dekad pana działalności zmienił się profil relacji między dyrygentami a orkiestrą. Epoka dyrygentów tyranów może się już skończyła, ale czy możliwe są w tym zakresie prawdziwie partnerskie i demokratyczne stosunki?

W Ameryce te stosunki wydają się bardziej partnerskie, niemniej muzycy mają zakodowane, że to dyrygent decyduje. Sam zostałem tak ukształtowany, by lepiej nie wchodzić w zbyt bliskie relacje z członkami orkiestry. Może to potem prowadzić do problemów – choć nie u każdego, zależy to od osobowości. Rowicki ze wszystkimi członkami orkiestry był na „ty”, co nie przeszkadzało mu na estradzie odnosić się do tych samych muzyków mniej przyjemnie. Jeśli zwracał się do kogoś na „pan”, to znaczyło, że ten ktoś bardzo

podpadł. Uważam, że mimo wszystko dobrze, by między dyrygentem a muzykami istniał pewien dystans, by te stosunki były partnerskie, ale nie familiarne. Chociaż trzeba przyznać, że wielu znakomych dyrektorów było kumplami dla członków swoich orkiestr.

JM: Jak przekazać orkiestrze po koncercie swoje wyrazy uznania?

Od pewnego czasu przyjął się zwyczaj, którego 50 lat temu w ogóle nie było – podnoszenie poszczególnych muzyków, by indywidualnie mogli dostąpić oklasków. W wypadku tych, którzy się specjalnie zasłużyli albo mieli bardzo ważne solówki, można odczuć bardziej żywiołową reakcję publiczności, co oczywiście każdemu sprawia satysfakcję.

KS: A jak sobie poradzić z ogromnymi emocjami po koncercie?

Pewne emocje po koncercie trudno wyciszyć. Zawsze miałem kłopoty ze snem, ale po występach stają się one o wiele poważniejsze. Zwłaszcza jeśli koncert był także silniejszym przeżyciem. Trudno, zawsze jest jakaś cena, którą się płaci.

Czy dyrygent to samotny zawód?

Zawód dyrygenta z pewnością trochę do tego predestynuje. Można oczywiście mieć grono przyjaciół, ale muzykowi orkiestrowemu z pewnością łatwiej jest stworzyć bliskie relacje. Dla nas muzycy to jednak w jakimś sensie podwładni, zaś kolezdy po fachu to konkurenci.

JM: Z pewnością istotną pomoc niesie panu żona, z którą jest pan bardzo blisko.

Zawsze z żoną rozmawiam na temat tego, co działo się na koncercie, a jej opinie są szczerze i uczciwe.

Krytykuje pana czasem?

O tak, oczywiście! Ma też swoje preferencje repertuarowe. Żałuje na przykład, że nie dyryguję więcej w operze. Ja zresztą też. Tak się życie ułożyło, że kiedy kierowałem Filharmonią Narodową i otrzymywałem propozycje realizowania oper, nie bardzo miałem czas, aby to robić. Ostatnią moją produkcją była *Turandot* w Teatrze Wielkim w Łodzi, w 2016 roku. Jako dyrektor Filharmonii Narodowej radziłem sobie z tym niedosytem, wykonując wiele dzieł w formie koncertowej, między innymi *Wolnego strzelca*, *Normę*, *Holendra tułacza*, *Pajace* czy *Dziecko i czary*.

KS: Wielu niemuzyków pyta, po co właściwie jest dyrygent, skoro na koncercie nie widać, by orkiestra na niego patrzyła. Co pan odpowiada takim osobom?

Spotkałem się z tym pytaniem i ono mnie nie dziwi. Przecież muzycy patrzą w nuty i z daleka faktycznie może wyglądać, jakby nie zważali na dyrygenta. Mimo to wszystkie orkiestry, nie wyłączając tych najwybitniejszych, w dalszym ciągu grają z udziałem dyrygentów, a to o czymś świadczy. Mogłyby przecież uznać, że są na tyle dobre, by same prezentować utwory. Na pewno nie byłyby to złe wykonania. Natomiast przekonałem się, że jeśli stoję przed zespołem – niezależnie od jego rangi – złożonym z 80–100 muzyków i dyrygując, chcę przekazać coś komuś

konkretnemu, ten muzyk zawsze wie, że zwracam się właśnie do niego. Instrumentaliści po paru latach grania nabywają ogromnej sprawności w wyczuwaniu, co dyrygent robi, czego oczekuje, jaka jest jego wola. Często wystarczy nawet nie gest dyrygenta, ale jego wewnętrzne przekonanie. Kiedyś w Katowicach zwróciłem się do wiolonczel, które miały rozpocząć frazę i w tym momencie się zawahałem, czy to nie powinny być przypadkiem skrzypce. Muzycy nie weszli, a ja zająłem do nut i zauważyłem, że rzeczywiście powinny wejść wiolonczele. Gdy zapytałem, czemu nie zagraли, odpowiedzieli, że nie byli pewni. Moja wewnętrzna niepewność musiała się im udzielić, mimo mojego prawidłowego zewnętrznego gestu. To świadczy, jak bardzo orkiestra jest podatna na różne najdrobniejsze ruchy, mowę ciała czy nawet przejawy woli ze strony dyrygenta, który swoim ciałem i osobowością sprawia, że muzyka brzmi w taki, a nie inny sposób. Przekonałem się o tym na jakimś kursie dyrygenckim, na którym spostrzegłem, że przy kolejnym uczestniku orkiestra bez słowa zaczyna brzmieć zupełnie inaczej. Jego gest spowodował tak znaczącą zmianę.

JM: Czy orkiestry lubią, gdy widzą na twarzy dyrygenta emocje? Albo dostają od niego sygnał w trakcie wykonania, że grają dobrze?

Myślę, że jak najbardziej. Przyznam, że nie chciałbym dyrygować koncertów w maseczce, bo kontakt byłby na pewno trudniejszy.

A czy dyrygent powinien reagować na błąd muzyka w trakcie koncertu, czy udawać, że się nic nie stało?

Jeśli pojawia się przypadkowy błąd muzyka, może lepiej go nie zauważać, bo grymas na twarzy dyrygenta może pogłębić negatywny efekt. Nie jest to wcale łatwe. Błąd zwykle wywołuje reakcję – nawet niezamierzoną. Dyrygent musi jednak panować nad swoimi odruchami i mimiką.

KS: Zdarzył się panu tak duży błąd orkiestry, że musiał pan ratować sytuację?

Mam na swoim koncie prawie 2400 koncertów. Błędy są nieuniknione. Także z mojej winy. Przy tak dużej liczbie występów trudno uniknąć jakichś nieporozumień. Na szczęście sytuacje, których doświadczałem kiedyś albo które znałem z opowiadań – o solistach, co gubili się w swojej partii i trzeba było ich łapać – już się właściwie nie zdarzają. Świat poszedł w kierunku doskonałości.

Antoni Wit (#1944), dyrygent. Studiował dyrygenturę pod kierunkiem Henryka Czyży w PWSM w Krakowie. Działalność artystyczną rozpoczął jako asystent Witolda Rowickiego w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Po otrzymaniu II nagrody w Międzynarodowym Konkursie Dyrygenckim im. Herberta von Karajana w Berlinie w 1971 roku został asystentem patrona konkursu. Kierował zespołami: Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy (1974–1977), Orkiestry i Chóru Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie (1977–1983), Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach (1983–2000), Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (1987–1992), Filharmonii Narodowej w Warszawie (2002–2013) oraz Orquesta Sinfónica de Navarra w Pampelunie (2013–2018). Nagrał ponad 200 płyt, głównie dla wytwórni Naxos. Otrzymał liczne nagrody, w tym Grammy (2013).

Muzyka i łzy (1)

Orlando di Lasso LAGRIME DI SAN PIETRO

Émile CIORAN poetycko stwierdził, że ŁZY to muzyka *zmaterializowana*. Podążając za tą metaforą, postanowiłam wsłuchać się w MUZYKĘ, która *placze* – wraz ze swymi bohaterami, twórcami, słuchaczami, a nierzadko i za nich, gdy łzy prawdziwe zdążą już wyschnąć. Zaczniemy tę podróż od łez późnego RENESANSU

✎ Karolina Kolinek-Siechowicz

U schyłku życia Orlando di Lasso, jedna z największych muzycznych sław drugiej połowy XVI wieku, skomponował utwór ze wszech miar wyjątkowy. *Lagrime di San Pietro* do słów Luigiego Tansilla to nie tylko arcydzieło późnego renesansu i stylu dojrzałego Lassusa, lecz także poruszająca muzyczna medytacja nad dręczącym sumieniem poczuciem winy i pragnieniem przebaczenia. I choć tematyka utworu osnuta jest na wątku biblijnym – skrusze św. Piotra, jej umuzycznienie sprawia, że pełen celnych metafor tekst poetycki może nieść uniwersalne przesłanie o potrzebie pojednania z drugim człowiekiem oraz z sobą samym.

Melancholijny charakter *Łez świętego Piotra* można łączyć ze schyłkiem życia kompozytora, warto jednak spojrzeć na nie także na szerszym tle twórczości kontrreformacyjnej. Do podążania tym tropem zachęca charakter wielu innych utworów religijnych Lassusa oraz – przede wszystkim – miejsce zatrudnienia kompozytora w owym czasie: dwór książąt Wittelsbachów – Albrechta V i jego syna Wilhelma V – w Monachium.

Łzy muzyczne

Bodaj najbardziej spektakularnym dowodem uprzywilejowanej pozycji muzyki na dworze Albrechta V jest zbiór *Septem Psalmi Poenitentiales* (ok. 1560). Zapisał się on i w historii muzyki, i w historii sztuki, a to za sprawą szczególnego manuskryptu, w którym go umieszczono.

Skomponowane przez Orlanda di Lasso pokutne psalmy zawarto w dwóch tomach – kunsztownie oprawionych i bogato ilustrowanych przez nadwornego malarza Wittelsbachów Hansa Mielicha. Tego rodzaju manuskrypty miały wartość zarówno użytkową (jako nośnik zapisu nutowego), jak i materialną – ich wykonanie było niezwykle kosztowne, a unikatowość świadczyła o ekskluzywnym charakterze twórczości nadwornych artystów.

Psalmy pokutne są cyklem siedmiu motetów napisanych kolejno w siedmiu *modi* – ówczesnych skalach, których budowa wyznaczała między innymi układ kadencji muzycznych oraz dopuszczalność danych współbrzmień wedle reguł kontrapunktu renesansowego. Ten sam układ pojawia się w *Lagrime di San Pietro*. Porządkowanie utworów według kolejnych *modi* było praktyką, która upowszechniła się w miarę rozwoju drukarstwa muzycznego – wydawcy chętnie kompilowali zbiory kompozycji jednego typu, posługując się tym kluczem, o czym przeczytać można na przykład w monografii Pawła Gancarczyka *Muzyka wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku* (Toruń 2011).

Wiele dzieł Lassusa zostało wydanych właśnie w takim układzie. We wspomnianych cyklach pochodzi on jednak z całą pewnością od samego kompozytora, pokrywa się bowiem z kolejnością części podyktowaną sensem tekstów. Taki sposób uporządkowania tonalnego nie tyle był tu kwestią czysto organizacyjną, ile miał przede wszystkim znaczenie formalne,

a prawdopodobnie również symboliczne. Dbłość o szczegóły ujawnia się nie tylko w konstrukcji *Lagrime di San Pietro* (siedmiogłosowa kompozycja o liczbie części 21 – podzielnej przez biblijnie symboliczne 3 i 7), lecz także w szczególnej dyplomacji muzycznej Lassusa. Kompozytor zadedykował bowiem swój ostatni utwór (a ukończył go dosłownie kilka tygodni przed śmiercią w 1594 roku) ówczesnemu papieżowi Klemensowi VIII.

Madrigali spirituali, bo tak należałoby określić gatunek pierwszych dwudziestu ogniw cyklu, poświęcone są kolejno postaci pełnego żalu Piotra (strofy I–VI), wyrzutom, które wyczytuje on ze spojrzenia Chrystusa na krzyżu (strofy VII–VIII) oraz kontemplacji Chrystusowego cierpienia (strofy IX–XIV); ostatnie madrygały opisują pragnienie śmierci, która w obliczu tak ogromnego ciężaru grzechu wydaje się jedynym wybawieniem (strofy XV–XX). Lassus domknął cykl łacińskim motetem *Vide homo (Spójrz, człowieku)*, który zamiast spodziewanych nadziei i pocieszenia, przynosi poruszające przypiętowanie poczucia winy.

Chociaż głos podmiotu lirycznego rozbitý jest na siedem partii, klarowność przekazu nie zostaje zaburzona. W tym polifonicznym szluchu tekst dociera do słuchacza całkiem wyraźnie. To zasługa ogromnej dyscypliny kontrapunkcyjnej Lassusa, która pomimo stosowania w niektórych odcinkach techniki przeimitowanej czy polichóralnej, czyni przebieg utworu czytelnym dla ucha. *Lagrime di San Pietro* są więc —



utworem zarazem skondensowanym i różnorodnym, spójnym i pełnym niuansów – słowem: stanowią imponujące zwieńczenie twórczości kompozytora, który swe mistrzostwo objawił w niemal wszystkich uprawianych w jego czasach gatunkach muzycznych.

Łzy święte

Czymże są jednak łzy świętego Piotra i dlaczego pochłaniają tak wiele uwagi artystów renesansu? Jego płacz jest kwestią, której ewangeliści Łukasz i Mateusz poświęcają zaledwie po jednym krótkim zdaniu, w poezji Tansilla zaś płacze niemal każda strofa – to właśnie ten krótki moment Piotrowej autorefleksji staje się przyczynkiem do rozbudowanego studium łez gorzkich. „Święci płaczą, a ja komentuję ich łzy. Tyle tylko nam zostało, że możemy o nich «pisać». Bo wszystkie łzy już wypłakano” – zanotował Émile Cioran w swej słynnej książce *Święci i łzy*. Spróbujmy i my skomentować święte łzy Piotra, powstrzymując na razie własne, które mogłyby towarzyszyć słuchaniu *Lagrime*.

Skąd gorycz w łzach świętego? Czy jego płacz domaga się pocieszenia? I dlaczego tak bardzo zaabsorbował Tansilla, a za nim Lassusa?

Łzy te należą z pewnością do kategorii łez wylanych, kiedy jest już za późno, by odwrócić bieg zdarzeń, są lamentem nad nieodwracalnością mknącej do przodu strzały czasu. Jeśli do czegoś można by je porównać, to może do łez żałobnika, który oplakuje nieodwracalną stratę, zerwanie relacji, brak ukochanej osoby i wreszcie własną samotność. Płacz Piotra jest wyrazem żalu nad sobą samym – swoim tchórzostwem i niewiernością, ale też nad zawiedzionym zaufaniem, nadszarpniętą relacją z Chrystusem. Jeśli więc Piotr lamentuje, to w tle jest zawsze etyczny wymiar jego łez, szukanie nie tyle pocieszenia, ile przebaczenia. Są to więc łzy na wskroś ludzkie, świadczące o ułomności, ale i wewnętrznym ładzie moralnym, który ostatecznie do nich skłania.

Jakże odmienne są one od ekstatycznych łez innych świętych, o których tak barwnie pisze Cioran i które oglądamy na wielu XVII- i XVIII-wiecznych obrazach. To nie łzy upojenia obcowaniem z Bogiem, ani też łzy męczeńskie, którymi zalewają się święci, z rozkoszą znoszący udręczenie w imię wiary. Piotrowe są na tym tle mniej spektakularne – wręcz intymne i niemające nic ze słodczy łez wzruszenia czy łez katartycznych. Podobne są raczej do tych, które znajdziemy w psalmach – modlitewnego płaczu z głębi człowieczeństwa.

Gorzkie łzy mają wszakże swoją biblijną historię – u ewangelistów Mateusza (Mt 26, 31–35; 57–75) i Łukasza (Łk 22, 59–62) pojawiają się nie bez przyczyny. Tom Lutz, autor arcyciekawej monografii na temat płaczu (*Crying. The natural and Cultural History of Tears*, New York–London 1999) wspomina o tej kategorii w podrozdziale o szczerości. Jego zdaniem „modlitewne łzy były często przeciwieństwem łez przyjemności: niektóre towarzyszyły najbardziej usilnym prośbom niesionym do Boga i są często określane jako «gorzkie»” (s. 43). Łzy gorzkie mają, w mniemaniu Lutza, charakter ofiary – są substytutem rzeczywistych ofiar składanych starotestamentowemu Bogu na ołtarzach. Ale jednocześnie są to łzy przebłagalne – zalewający się nimi łaknie odpowiedzi, pocieszenia, pokłada ufność w Boskiej łaskawości. Czy gorzko płaczący Piotr oczekiwał zatem pocieszenia? W tej krótkiej, opisanej zarówno przez Mateusza, jak i Łukasza, chwili próżno szukać nadziei. Piotr

jest tu raczej na dnie rozpacz. W jego gorzkich łzach mieści się nagle objawienie – zdradził prawdziwego Mesjasza i nic tego nie odwróci.

Aby dobrze zrozumieć użytek, jaki z tej sceny robią Tansillo i Lasso, warto przywołać opis Piotrowego zaparcia się z Ewangelii św. Łukasza, zwracając szczególną uwagę na poprzedzające wspomnienie słów Jezusa zdanie, które u innych ewangelistów się nie pojawia:

„Ktoś inny począł zawzięcie twierdzić: Na pewno i ten był razem z Nim; jest przecież Galilejczykiem. Piotr zaś rzekł: Człowieku, nie wiem, co mówisz. I w tej chwili, gdy on jeszcze mówił, kogut zapiał. A Pan obrócił się i spojrział na Piotra. Wspomniał Piotr na słowo Pana, jak mu powiedział: *Dziś, zanim kogut zapieje, trzy razy się Mnie wyprzesz. Wyszedł na zewnątrz i gorzko zapłakał*” (Łk 22, 59–62, za Biblią Tysiąclecia, Poznań 2003).

Mamy tu więc doświadczenie dwóch bodźców, które wywołują niezwykle intensywne wspomnienie, a w jego następstwie bardzo gwałtowną reakcję emocjonalną. Piotr usłyszał zapowiedziane przez Jezusa pianie koguta, a potem spotkał się wzrokiem ze swoim Mistrzem. Zarówno jego słuch, jak i wzrok dostarczyły wrażeń, które stały się przyczyną płaczu. Ale najpierw był słuch! Piotr zastęga w trwodze na dźwięk piania koguta, którego złowróżbne znaczenie roz-

“ LASSUS doskonale zdawał sobie sprawę z relacji między sztuką dźwięków a światem EMOCJI, których widzialnym znakiem są ŁZY

poznaje już post factum. O tym dźwiękowym przebudzeniu sumienia pisze Pascal Quignard w *Nienawiści do muzyki*, przywołując właśnie sytuację Piotra, a także inne, pierwsze rozpoznanie grzechu, które dokonało się, gdy Adam i Ewa usłyszeli kroki Jahwe. Dźwięk jest przyczyną wstydu, twierdzi Quignard, jego bezpośredniość, niemożność ucieczki poza jego zasięg, powoduje, że działa przemocowo, wdziera się prosto do sumienia. Wzrok jest w tym przypadku uprzywilejowany, można go odwrócić, uszy zaś – jak głosi konwencjonalna już, a zaczerpnięta właśnie od Quignarda maksyma – nie mają powłoki.

Podobnie bezpośrednio, jak wdzierające się do uszu Piotra pianie koguta, do uszu słuchacza dociera muzyka Lassusa, która, posiłkując się tekstem Tansilla, opisuje tę sytuację. Zanim Pan spojrział na Piotra, ten już usłyszał głos obnażający jego grzech. Zanim do umysłu słuchacza dotrze znaczenie słów poety, przejmująca ekspresja muzyki zdoła go poruszyć.

Orlando di Lasso spośród 42 zwrotek poematu wybrał 20 najbardziej skoncentrowanych na zagadnieniu wymiany spojrzeń oraz opisach łez, żalu i skruchy. Takim wyborem jeszcze dobitniej ujednoznaczniał tematykę utworu, jednocześnie – poprzez umuzyczenie poezji – wprowadzając element dialektyki między rolą zmysłów

wzroku i słuchu, a była to w owym czasie szeroko dyskutowana kwestia estetyczna, obecna w pismach wielu myślicieli.

Łzy pobożności

Koncentrując się na łzach i spojrzeniu, Lasso wpisuje się w lamentacyjny nastrój schyłku XVI stulecia. Jest to czas, kiedy religijne łzy leją się strumieniami – chciałoby się rzec: łzy kontrreformacyjne, łzy wzmoczonej pobożności skupionej na pokucie i szukaniu sposobów zadośćuczynienia. To łzy, które z wprawiającą w osłupienie intensywnością wylewał Ignacy Loyola, założyciel zakonu jezuitów, w okresie twórczości Lassusa odgrywającego w Monachium niezwykle istotną rolę. Był on także twórcą metody pokutnych medytacji, która, zdaniem Alexandra Fishera, autora artykułu *‘Per mia particolare devotione’: Orlando di Lasso’s «Lagrime di San Pietro» and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich* („Journal of the Royal Musical Association” 2007, t. 132, nr 2), ma wiele cech wspólnych z *Lagrime di San Pietro*.

Lutz wspomina, że w swym dzienniku Loyola aż 175 razy pisze o łzach, które ronił z powodów religijnych. I rzeczywiście, „pobożność i łzy” – w tej bowiem frazie najczęściej pojawiają się wzmianki o płaczu – występują niemal przy każdej mszy czy modlitwie. Trudno orzec, na ile owe opisy są aktem autokreacji, a na ile autentycznym sprawozdaniem z własnych przeżyć; z pewnością jednak ukazują nastrój epoki, w której łzy towarzyszą różnym przejawom religijności, zwłaszcza zaś osobistej modlitwie i medytacji nad grzechem lub powziętą skruchą.

Mimo że Loyola ronił łzy prywatnie, z ich opisu wynika, że miały spektakularny charakter, z dzisiejszej perspektywy raczej nieadekwatny do sytuacji. Tego rodzaju szloch w XVI wieku nie jest jednak niczym dziwnym ani wstydlivym, a na podłożu religijnym staje się wyrazem najgłębszej relacji z Bogiem. Świadczą o tym liczne przedstawienia płaczących świętych, nie tylko w malarstwie, lecz także w literaturze. Spośród łez świętych bodaj najczęściej ukazywane są łzy Marii Magdaleny, łzy Piotra należą do rzadszych motywów. Choć nie dla El Greca. Tworzący mniej więcej w tym samym okresie co Orlando di Lasso, płaczącemu Piotrowi poświęcił aż pięć obrazów (przynajmniej tyle dotrwało do naszych czasów), z których jeden, obecnie w kolekcji Museo del Greco w Toledo, jest niemalże rówieśnikiem *Lagrime di San Pietro* Lassusa (dość nieprecyzyjne datowanie wskazuje na przedział 1587–1596). Co charakterystyczne, wizerunki Piotra, które stworzył El Greco, powstały na indywidualne zamówienia, zaspokajając popyt na obrazy podejmujące tematykę grzechu i pokuty. Wieszane w domowych wnętrzach, miały przypominać o konieczności wzbudzenia w sobie żalu za grzechy. Należały więc do kategorii dzieł religijnych w tym sensie, że podejmowały tematykę religijną; ich przeznaczenie było jednak nie sakralne, lecz związane z osobistą pobożnością.

Ten rys obecny jest także w twórczości Lassusa, zwłaszcza w kompozycjach pisanych na prywatny użytek księcia Albrechta, które często określa się wciąż dość enigmatycznym terminem *musica reservata*. Rolą tych utworów było często wzbudzenie lub wzmocnienie odpowiednich uczuć religijnych, a obcowali z nimi, niemalże intymnie, nieliczni. Ta bliskość odbiorcy i dzieła przekłada się także na formę – święci są malowani przez El Greca w dużym zbliżeniu, niczym na niezwykle emocjonalnych portretach. Ich ekspresja może stanowić wzór do

naśladowania. Święty Piotr wznosi pełne łez oczy do nieba. Analogiczny gest opisuje Loyola, który w swych modlitwach zalewa się łzami. Święci są blisko, są na wskroś ludzcy, grzeszni, pełni skruchy.

Podobnie jak w *Lagrime di San Pietro*, na obrazie El Greca Piotr sportretowany jest w chwili, gdy nie zdaje sobie sprawy, że Chrystus rzeczywiście zmartwychwstał. Maria Magdalena, wracająca od pustego grobu za plecami apostoła, do przyszłości, której Piotr nie zna. Jego żal jest więc tym bardziej autentyczny, tym bliższy widzowi. Przedstawienia El Greca, z charakterystyczną tendencją do wyolbrzymiania mimiki portretowanych postaci, przemawiają do wyobraźni z ogromną wizualną intensywnością.

Łzy schyłkowe

Intensywność oddziaływania na odbiorcę wpisana jest także w naturę muzyki, o czym pisali wspomniani myśliciele – Pascal Quignard i Émile Cioran – ale czego świadomość miał również Orlando di Lasso. Choć poetyckie stwierdzenia Ciorana, że łyzy to „muzyka zmaterializowana”, sama muzyka jest „dźwiękową drogą ascezy”, a melancholia to „nieświadoma muzyka duszy”, mogłyby wydawać się pretensjonalne, trudno oprzeć się wrażeniu, że Lasso doskonale zdawał sobie sprawę z subtelnej relacji między sztuką dźwięków a światem emocji, których widzialnym znakiem są łzy. Świadczą o tym także wypowiedzi współczesnych mu odbiorców, spośród których wielu nie tylko uznawało go za najwybitniejszego żyjącego kompozytora, lecz także umieszczało go w panteonie najlepszych twórców w historii.

Tak silnie oddziałująca na słuchacza muzyka mogła być więc doskonałą współtowarzyszką we łzach, mogła też stanowić dobry punkt wyjścia do medytacji, o których pisze Fisher. Jej charakter, wzbudzający tak pożądane uczucia religijnego uniesienia, wpisywał się w nastrój schyłku XVI wieku, kiedy trwoga przed potępieniem i wzmrożona bogobojność na dobre wrosły w horyzont intelektualny. W Monachium, gdzie tworzył wówczas Lasso, na pogłębiający się niepokój dworzán dodatkowo wpływały rosnące kłopoty finansowe Wittelsbachów, którzy jednocześnie mocno angażowali się w budowanie religijnej potęgi katolickiej Bawarii, co wiązało się rzeczą jasną z ogromnymi kosztami.

Z kosmopolity o niemal arystokratycznym usposobieniu, który mógł dyktować pracodawcom warunki zatrudnienia, Lasso został zdegradowany do twórcy wprawdzie niezmiennie cenionego, jednak nieodgrywającego już na dworze tak istotnej roli. Wstąpienie na tron Wilhelma V, następcy Albrechta, w 1579 roku, sprawiło też, że wcześniejsza poufałość między księciem a kompozytorem musiała ulec ochłodzeniu. W życiu Wilhelma dyskusje dotyczące sztuki ustąpiły zresztą miejsca troskom ideologicznym, politycznym i finansowym. Pogrążony w melancholii Orlando di Lasso pisze zatem do papieża: „Wysłałam i dedykuję Jego Świątobliwości, z moim największym szacunkiem, te łzy świętego Piotra, które jakiś czas temu zostały napisane przez Luigiego Tansilla i ubrane w harmonię przeze mnie z mej osobistej pobożności w ciężącym mi już starczym wieku...”. Czy stworzony pod koniec życia utwór przyniósł mu pocieszenie? Pojednanie z sobą samym? Tego nigdy się nie dowiemy. Jeśli jednak *Lagrime di San Pietro* mają odpowiadający na kontrreformacyjne nastroje charakter pokutny – jakże piękna i miła dla ucha jest to pokuta!

Alvin Lucier

Kompozytor fal mózgowych

Twórczość ALVINA LUCIERA z jednej strony wydaje się *techniczna* i naukowa, z drugiej – dotyka zagadnień bardzo *bliskich człowiekowi* i naturze

Benjamin Głuszek

Alvin Lucier zajmuje kluczową pozycję w historii muzyki elektroakustycznej i instalacji dźwiękowych. Jeśli można opisać jego twórczość jako muzykę eksperymentalną, to eksperyment jest tu czymś innym niż był w wielu kompozycjach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Różnica polega na tym, że Lucier nie ograniczał się do eksperymentowania z materiałem dźwiękowym, brzmieniem, czy też do intelektualnych gier z przyzwyczajeniami publiczności. Eksperyment nabierał u niego głębszego znaczenia poprzez dotknięcie tajemniczej elektrofizjologii człowieka.

Ważne miejsce w jego twórczości zajmowała obserwacja zjawisk akustycznych lub elektromagnetycznych. Ostateczne brzmienie bądź interakcja z publicznością były raczej wynikiem muzycznej analizy jakiegoś zjawiska fizycznego niż celem samym w sobie. Oczywiście Lucier działał jako kompozytor – miał świadomość środków, które musiał zastosować, by jego utwory miały tożsamość muzyczną, a nie zostały odebrane jedynie jako jeden z pokazów naukowych, które często można zobaczyć podczas dni otwartych uczelni lub podobnych wydarzeń. Patrzenie na skupionego Luciera, wsłuchującego się w swoją instalację dźwiękową *Music on a Long Thin Wire*, przywodziło na myśl obraz jednego z antycznych filozofów akustyków, który kontynuuje i rozwija swoje badania na monochordzie wzbogaconym o przetworniki elektromagnetyczne.

Muzyka kłamstwa i odprężenia

By odnieść podobne wrażenie, wystarczy zresztą głębiej zastanowić się nad sensem zapoczątkowanych przez Luciera interaktywnych utworów muzycznych wykorzystujących zjawisko biofeedbacku: *Music for Solo Performer* (1965) i *Clocker* (1978). Istotą pierwszego jest pomiar elektrycznej czynności mózgu wykonawcy przez elektroencefalograf (EEG), natomiast druga kompozycja bazuje na znanym z wykrywaczy kłamstw badaniu reakcji skórno-galwanicznej (GSR, *Galvanic Skin Response*). Nadanie przez Luciera ludzkim sygnałom

elektrofizjologicznym (często nie do końca uświadomionym) znaczenia muzycznie formotwórczego zasadniczo zmienia postrzeganie kompozycji muzycznej. Nie ma już jednoznacznej relacji kompozytor–partytura–wykonawca. To wykres badania EEG albo GSR wykonawcy staje się ciągle aktualizowaną partyturą, którą automatycznie odczytują *a vista* przygotowane wcześniej instalacje elektroakustyczne. Rola kompozytora nie polega więc na planowaniu rytmów i współbrzmień na papierze nutowym. Tworzy on tutaj system umożliwiający wsłuchanie się w tajemnicze, na co dzień niesłyszalne zjawiska i procesy nieustannie towarzyszące wszystkim ludziom.

W utworze *Music for Solo Performer* efekt brzmieniowy wydobyty zostaje z instrumentów perkusyjnych, które wzbudzone są przez elementy przymocowane do membran głośników, podłączonych z kolei do wzmacniacza przetwarzającego sygnały EEG, czyli fale mózgowe. Warto w tym miejscu zarysować podstawy ich badania. Pomiar czynności elektrycznej ludzkiego mózgu przeprowadzono pierwszy raz w latach dwudziestych XX wieku w Niemczech. Zaobserwowano, że wykres EEG układa się w rytmiczne, falujące wzory, które zmieniają się w zależności między innymi od tego, czy człowiek śpi, czuwa, koncentruje uwagę, czy zamyka oczy i się odpręża. Ideą utworu *Music for Solo Performer* było udźwiękowanie fal mózgowych *alfa* (ok. 8–12 Hz), które zazwyczaj towarzyszą człowiekowi po zamknięciu oczu w stanie relaksu. Wykonawca musi więc być na scenie odprężony, a jego zadaniem jest zachować i pogłębiać ten stan. Dzięki temu charakterystyczne *tremolo*, wynikające wprost z częstotliwości fal

mózgowych *alfa*, będzie docierać do słuchacza coraz głośniejsze, z kolejnych instrumentów perkusyjnych. Historia muzyki nie znała wcześniej takiego sposobu komponowania, w którym utwór powstaje jedynie w wyniku wprowadzania się w odpowiedni nastrój przez wykonawcę. Lucier skorzystał z osiągnięć nauki i techniki, jednocześnie tworząc dzieło muzyczne, w którego centrum jest człowiek. Osoba wykonująca *Music for Solo Performer* nie musi znać techniki gry na instrumentach ani mieć wiedzy z zakresu harmonii i form muzycznych. Dochodzi do ciekawej zamiany ról – już nie człowiek podąża za muzyką zapisaną w partyturze, ale muzyka podąża za rytmem impulsów elektrycznych w ludzkim mózgu. Mówiąc językiem dzisiejszego internetu – muzyka jest spersonalizowana.

Na podobnej zasadzie funkcjonuje utwór *Clocker*, w którym elementem sterującym jest stosowane w kryminalistyce urządzenia GSR, zwane potocznie wykrywaczem kłamstw. Urządzenie to w rzeczywistości nie bada wprost prawdziwości podłączonej do niego osoby, ale mierzy opór elektryczny ludzkiej skóry. W zależności od przeżywanego emocji lub reakcji na określone bodźce opór ten zmienia swoje wartości, dzięki czemu osoba prowadząca przesłuchanie może obserwować i odpowiednio interpretować reakcje osoby przesłuchiwanej na zadawane pytania. Alvin Lucier wykorzystał wyniki pomiaru GSR do sterowania cyfrowym efektem *delay*, który z kolei przetwarzał amplifikowany dźwięk zegara. Pierwsze wersje utworu powstały w roku 1978, ale dopiero 10 lat później Lucier wszedł w posiadanie efektu cyfrowego o odpowiednich parametrach dla pierwotnego zamysłu kompozycji. Chciał bowiem, aby wykonawca doświadczał iluzji przyspieszania lub zwalniania czasu, a odbiorca odniósł wrażenie, że pomieszczenie płynnie zmienia swoją powierzchnię.

Obecne czasy, w których czymś normalnym jest zegarek mierzący tętno i liczący kroki, stwarzają coraz podatniejszy grunt do rozwijania na szerszą skalę zapoczątkowanego przez Luciera sposobu tworzenia muzyki opartego na biofeedbacku.

Muzyka dyskretnych procesów

Istotne miejsce w twórczości Alwina Luciera zajmowały akustyka i elektroakustyka. Kompozytor wnikliwie studiował drgania strun i membran, odbicia i absorpcje dźwięku czy rezonanse, czyniąc z nich punkt wyjścia do pracy artystycznej. Przestrzeń stanowi więc ważny element kompozycji. Akustyka pomieszczenia ma decydujący wpływ na brzmienie *I Am Sitting in a Room*, *Vespers* albo *Bird and Person Dying*. W pierwszym utworze momentem kulminacyjnym jest gra samych częstotliwości rezonansowych pokoju, w którym wykonawca nagrywa mówiony tekst, po czym go odtwarza i ponownie wielokrotnie nagrywa. Z kolei w *Vespers* i *Bird and Person Dying* istotny jest ruch wykonawcy. Odcięci od bodźców wzrokowych interpretatorzy *Vespers* doświadczają przestrzeni pomieszczenia, w którym się poruszają, jedynie poprzez kierowanie generatora krótkiego dźwięku w różne strony i wsłuchiwanie się w dźwięki odbicia. Wykonawca przemieszcza się również w utworze *Bird and Person Dying*. Tutaj jednak ruch ma wpływ na powstawanie sprzężeń. Ma on bowiem w uszach mikrofony binauralne, którymi amplifikuje odgłosy zabawkowego ptaka umieszczonego w środku sali. Dźwięk z mikrofonów dystrybuowany jest do systemu



WYKONAWCA
wchodzi w *interakcję*
z DŹWIĘKAMI,
które są produktem
przetworzenia
ZJAWISKA
z OTACZAJĄCEJ
rzeczywistości

stereofonicznego. W zależności od pozycji człowieka zmienia się sprzężenie, które ma wpływ na słyszenie fantomatycznych dźwięków.

W swojej karierze Lucier tworzył instalacje i utwory, których brzmienie wynikało z zainteresowania różnymi zjawiskami fizycznymi. Badał promienie słoneczne, płomień, różne aspekty fali dźwiękowej. Nie ma tu miejsca na szczegółowy opis kompozycji Luciera ani na przedstawianie jego twórczości w kontekście inspiracji nauką i techniką. Warto jednak zdać sobie sprawę, że sięganie po nowe technologie i warsztat nauk ścisłych nie było dla kompozytora celem, lecz stanowiło środek, który pogłębiał rozważania artystyczne i humanistyczne. Jego utwory działają na wyobraźnię nie dlatego, że do ich wykonania używa się nietypowych sensorów i mikrofonów, a instrumenty wzbudza się elektromagnesami. Wyobraźnię pobudza to, że możemy usłyszeć tajemnicze zjawiska, które towarzyszą nam na co dzień, choć zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy z ich istnienia albo nie poświęcamy im zbyt wiele uwagi. Lucier uwrażliwia słuchacza na otaczający świat – przypomina, że wokół nas, a wręcz w nas samych nieustannie zachodzą różne dyskretny procesy, które wpływają na nas w mniejszym lub większym stopniu.

Istotne w twórczości Luciera jest porzucenie tradycyjnego podejścia do kompozycji i wykonawstwa. Jako autor nie ustalał on apriorycznie przebiegu określonych dźwięków i współbrzmień w czasie, ale tworzył warunki do zaistnienia i zaobserwowania określonego fenomenu w domenie dźwięku. Nie ma

sensu rozpatrywanie tych dzieł przez pryzmat inwencji, ponieważ komponowanie nie polega tutaj na wymyślaniu czegoś nowego, a raczej stanowi drogę do odnajdywania harmonii, rytmu lub innych muzycznych aspektów w już istniejących zjawiskach. Lucier odkrywa muzykę w odbiciach dźwięku pomieszczenia, w częstotliwościach rezonansowych pokoju, czy wreszcie w ludzkich falach mózgowych lub zmianach rezystancji skóry. Pozwala tym zjawiskom i ujawnionej w nich muzyce żyć własnym życiem. Taki żywy materiał formotwórczy jest sam w sobie na tyle ciekawy, że ingerencja w niego zniszczyłaby sens utworu. Podejście Luciera do komponowania wydaje się więc paradoksalnie bardzo klasyczne i bliskie znanej jeszcze ze starożytności koncepcji *mimesis*.

Muzyka dla każdego

Nie tylko kompozycja, lecz także wykonawstwo nabierają innego znaczenia w dźwiękowym świecie Luciera. Wykonawcą zazwyczaj nie musi być tutaj instrumentalista latami ćwiczący czytanie nut i realizację wirtuozowskich partii. Od technicznych umiejętności wykonawczych bardziej istotną wydaje się umiejętność wsłuchiwania się i wrażliwość. W pewnym sensie utwory Luciera wykonują się same. Nie ma sensu zapisywać w nutach przebiegu fal mózgowych i dawać do zagrania perkusiście, skoro instrumenty wzbudza automatycznie sygnał EEG. Podobnie irracjonalne wydaje się rozpisywanie pożądanego rytmu odbić dźwięku w pomieszczeniu. W każdym pokoju ukształtują one inny fenomen dźwiękowy i właśnie ta różnorodność jest ciekawa. Podobnie podczas wykonań *Music for Solo Performer* fale mózgowe będą niepowtarzalne w swoich szczegółach. Rola wykonawcy nie polega więc na wydobywaniu konkretnych dźwięków z instrumentu według intencji kompozytora. Wchodzi on w interakcję z dźwiękami, które są produktem przetworzenia jakiegoś zjawiska z otaczającej rzeczywistości. Ta interakcja odbywa się na zasadach partnerskich, jeśli można to tak określić.

Wykonawca nie odgrywa już „dobrych” dźwięków, omijając „złe”, czyli te, których nie ma w partyturze. Wsłuchuje się raczej w dźwiękowy aspekt właśnie eksplorowanego zjawiska i uczestniczy w nim. To uczestnictwo może polegać na przykład na wytwarzaniu fal mózgowych albo poruszaniu się po pokoju, w którym zachodzą sprzężenia.

Twórczość Alwina Luciera z jednej strony wydaje się techniczna i naukowa, z drugiej – dotyka zagadnień bardzo bliskich człowiekowi i naturze. Zagadnień, które nurtowały już greckich filozofów tysiące lat temu. Lucier zaproponował podejście do komponowania, wykonywania i odbioru muzyki adekwatne do współczesnych czasów, w których rosnącą rolę w życiu odgrywają coraz bardziej zaawansowane technika i nauka.

Spotkałem Luciera w 2015 roku na festiwalu Ostrava Days. Podszedłem do niego jedynie się przywitać, wyrazić uznanie dla jego twórczości i zadać kilka technicznych pytań o *Music for Solo Performer*. Kompozytor okazał się człowiekiem bardzo otwartym – ucieszył się i zaproponował, żebyśmy napili się coca-coli i porozmawiali dłużej. Dyskusja trwała dwie godziny, w czasie których dowiedziałem się wszystkich interesujących mnie szczegółów. Powiedział też, że lubi słuchać jazzu i że warto interesować się tym gatunkiem muzycznym.

SZYMANOWSKI, LUTOSŁAWSKI i smutki IŁŁY

Nie porzucając punktu widzenia DZIECKA,
Iłłakowiczówna wspomina *traumatyczne* wątki niedawnej,
wojennej przeszłości DZIEWCZYNEK

✎ Michał Bajer

Co takiego mają w sobie *Rymy dziecięce* (1922) Kazimierzy Iłłakowiczówny, że przyciągnęły uwagę najwybitniejszych kompozytorów polskich XX wieku? Poetka dopiero *post factum* dowiedziała się o wykorzystaniu wierszy ze zbioru na potrzeby cyklu pieśni Karola Szymanowskiego, dedykowanego tragicznie zmarłej siostrzenicy (*Rymy dziecięce* op. 49, 1922–1923). Najpierw pomstowała, z czasem wybaczyła kompozytorowi nietakt. Trudno się dziwić. Dziś rzadko spotykamy wzmianki o *Rymach...* w innym kontekście niż muzyczny. Po Szymanowskim pieśni do liryków z tego tomu napisał Witold Lutosławski (*Pięć pieśni do słów Kazimierzy Iłłakowiczówny*, 1957).

W oryginalnym tomiku mieszają się dwa pierwiastki. Pierwszy – to żywioł niebanalnej, acz tradycyjnej literatury dla i o najmłodszych. W wierszach z tego nurtu znane powszechnie zjawiska ukazane zostały z wysokości dziecięcego spojrzenia, obejmującego zarówno naturę ze światem emocji, jak i praktyki religijne. Drugi element dochodzi do głosu w kolejnej części zbioru, dedykowanej siostrzenicom poetki, Janinie i Krystynie Czerwijowskim. To żywioł poezji biograficznej. Nie porzucając punktu widzenia dziecka, Iłłakowiczówna wspomina traumatyczne wątki niedawnej przeszłości dziewczynek, które wraz z matką uciekły z terenów ogarniętych wojną polsko-bolszewicką. Obrazy beztrudnych zabaw rozpadają się na okruchy, wspomniemy których wyzieraą fragmenty przerażających scen: pożaru domu (*Bolszewicy*), tułaczki (*Przyjazd wygnańców*), ludobójstwa (*Pogrom w Płoskirowie*), lęków matki (*Strach*). W tomik pomysłowo wplecione zostały wątki polityczne (co nie dziwi, z uwagi na administracyjną pracę Iłłakowiczówny, zatrudnionej przez wiele lat w MSZ).

Polityczne i biograficzne liryki z *Rymów...* obaj kompozytorzy pominieli. Lutosławski umuzyczył wyłącznie utwory z pierwszej części zbioru. U Szymanowskiego często przewijają się zdrobnienia imion siostrzenic Iłły, zwanych Krzysią i Lalką. Międzynarodowa kariera jednego i drugiego przyniosła też wierszom Iłłakowiczówny inne konsekwencje. Publikacji tekstu nutowego od początku towarzyszyły przekłady liryków. Warto przyjrzeć się postaciom tłumaczy. O ile autor wierszy niemieckiej, związany z wydawnictwem Universal Rudolf Stephan Hoffmann (1878–1931), znany jest wyłącznie z działalności artystycznej, o tyle tłumacz francuski zapisał się w księgach sławy i niesławy. Jacques Benoist-Méchin (1901–1983) był uczonym i pisarzem, ale również skrajnie prawicowym politykiem, kolaborującym z Niemcami w dobie Vichy. Z kolei Adam Czerniawski (#1934), tłumacz Iłłakowiczówny na angielski, to powojenny literat o bogatym dorobku, znany chociażby z przekładów wierszy Rafała Wojaczka. Jeden z liryków na francuski przełożyła też Stanisława Korwin-Szymanowska (1884–1938).

Jak prezentują się *Rymy* w przekładach na języki obce? Zwracają uwagę klasyczne adaptacje kulturowe, obecne przy każdym przeniesieniu tekstu literackiego z jednego kręgu do innego. „Myśmy przyjechały tutaj z Płoskirowa”, informuje w *Nikczemnym szpaku* jedna z dziewczynek. Nazwa geograficzna znika z wersji francuskiej i niemieckiej, gdzie mowa jest tylko o długiej podróży. W *Kołysance Lalki* kołaczki na święta zmieniają się w zwykłe ciasta. Na uwagę zasługuje potraktowanie przez tłumaczy „kożuszka”, a więc słowa odnoszącego się do typowo polskiego elementu garderoby. Niemiec oddaje je jako „Pelz”, Francuz – jako „pelisse”, co budzić może drobne wątpliwości. „Pelisse” pierwotnie oznaczała bowiem szamerowaną kurtkę podbitą futrem, noszoną w węgierskim wojsku, natomiast później wyraz zaczęto odnosić do różnych okryć wierzchnich. „Pelisse” jako odpowiednik kożucha wskazuje jednak już *Grammatyka* z roku 1798. Wybór tłumacza zatem uznać można za tyleż nieścisły, co uzasadniony tradycją.

Inny typ adaptacji kulturowej widzimy w *Gilu i sroce*. U Iłłakowiczówny liryk zamyka obraz sroki straszącej pióra („i z zardrości puchnie, puchnie”). W przekładzie Benoist-Méchina ptaszek puchnie tak mocno, że aż pęka („s'enfle et crève”). Z jednej strony wyostrza to puenty, z drugiej – stanowi czytelne dla słuchaczy francuskich nawiązanie do bajki La Fontaine'a o żabie, która skłonność do nadymania się przyplącała życiem (*Żaba i wół*). Z kolei Hoffmann stosuje rymy pełne tam, gdzie u Iłłakowiczówny mamy często do czynienia ze świadomym zastosowaniem asonansu lub z nawiązaniem do kresowej wymowy regionalnej (kuchni – puchnie, szumi – rozumie, ziarnka – kanarka). Taka decyzja translatorska nadaje utworom kształt bardziej wygładzony, zbliżając je do żartobliwych ballad epoki niemieckiego romantyzmu (np. *Die Heinzelmännchen* Augusta Kopischa). Tłumacz francuski traktuje rymy o wiele swobodniej. Wypada wspomnieć, że tom w całości przetłumaczyła na angielski również sama autorka (*Childlike verses*, 1947). Jest to wersja niezależna od pieśni Szymanowskiego, jakby Iłłakowiczówna pragnęła wyzwoleć swoje wiersze ze świata muzyki i odzyskać je dla poezji. Obrazy historycznej zawieruchy, odzwierciedlone w angielszczyźnie zaledwie dwa lata po zakończeniu II wojny światowej, nabierają szczególnej mocy. W dzisiejszej lekturze *Rymów...* uderza choćby konsekwentne ukazanie traumy osoby dorosłej z pozycji empatycznego dziecka:

*Zamknij, Krzysiu, okno – mówi mama smutnie
– będę dla was rybki rysować na płótnie,
wyszyjecie je niebiesko, żółto i różowo,
z oczkiem, z noskiem, ze skrzelami,
z ogonem i głową.*

Smutek matki jest kluczem do twórczości dzieci. I rzeczywiście: obie siostry Czerwijowskie zostały artystkami.

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

POLSKI
BALET
NARODOWY



Kenneth MacMillan/Ferenc Liszt
MAYERLING

Spektakle:

27, 28, 29, 30/01; 17, 18, 19, 20/03/2022



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

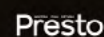
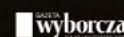
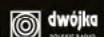
Mecenas Teatru / Partnerzy Akademii Operowej



Partnerzy



Patroni medialni



Partner medyczny PBN

Partner medialny



teatr.wielki.pl

Fot. Rafał Masłowski



NONO NA CZERNIAKOWIE

✎ Rafał Wawrzyńczyk

Nie wiem, jak u Państwa,
ale w *moim przypadku* PRZEŁOM roku
to czas, w którym z *trybu dziennego*
przełączam się na NOCNY

Nie chodzi nawet o to, że ten strzęp dnia, który ma się pod koniec grudnia i na początku stycznia do dyspozycji, nie wystarcza nawet na porządne rozpakowanie się ze snu i zrobienie czegoś sensownego. Nie, to jest zmiana głębsza, bardziej prymarna, związana z rytmem natury i ludzkiego kosmosu; zmiana, do której przygotowują rytuały przejścia w rodzaju polskiej półpogańskiej Wigilii, na której je się mak i chthoniczne grzyby, mające nas uspić i znieczulić, wyciszyć, wyłączyć i przygotować na ponowne włączenie. Planeta – miałem taki sen – buksuje w tych dniach w czarnym błocie, poniżej którego zejść już nie jest w stanie, a my możemy tylko czekać, aż znowu pójdzie w górę, ku wyższym sferom. Czekam więc, siedząc do czwartej w nocy i próbując robić to, do czego tu i ówdzie się zobowiązałem. Ale głównie oglądam YouTube.

YouTube wciąga, YouTube ma niebezpieczne kanały. Wyglądający na chasyda dr Justin Sledge opowiada o strukturalnych podobieństwach staroegipskiej Księgi Tota i *Corpus Hermeticum*. Witający się bezpretensjonalnym „howdy”, poczciwy Geography King przedstawia ranking miast Karoliny Północnej, schodząc do potęg w rodzaju 45-tysięcznego Wilson, w którym największą atrakcją jest skwer z kilkoma obracającymi się na wietrze konstrukcjami z drewna. Ktoś załadował całe godziny *Crimewatch*, brytyjskiego odpowiednika *997*, w którym powściągliwe rekonstrukcje zdarzeń są tak naprawdę akwariami do hodowli przeszłości i opowiadają o latach osiemdziesiątych na Wyspach lepiej niż jakakolwiek literatura. Ktoś wyciąga z pudeł kłótnię Leibniza i Newtona. Ktoś digitalizuje koncert zapomnianej nawet w Rosji grupy Akt Zgonu, który w 2001 roku odbył się na schodach szkoły nr 236 w Znamiensku, w obwodzie astrachańskim. Ktoś wrzuca odcinek Polskiej Kroniki Filmowej z lat sześćdziesiątych; i tutaj muszę powiedzieć, że opuszczam YouTube i idę oglądać PKF w lepszej jakości na stronie <https://35mm.online>.

Kontakt z Polską Kroniką Filmową z epoki gomułkowskiej to przyjemność kształcząca, ale dość perwersyjna. Żarcików lektora – żarciochów właściwie – nie da się słuchać, bo nie tylko wonięją jak naftalinowe bobki, ale często, jednym susem, kończą w rejonach szokująco wybujałego seksizmu i paternalizmu. Materiał o robotach przymusowych, na którym grupka osadzonych kuli się pod okiem kamery i gapiów, a rozgogolony komentator nadaje o łobuzach, których wreszcie udało się zapędzić do pracy, to rzecz dla ludzi o mocnych nerwach. Podobnie depesza znad Morza Barentsa, w której z satysfakcją nazisty donosi się, że rezerwy niedźwiedzia morskiego „stają się samoczynną fermą hodowlaną”, futra zwierząt bowiem „osiągają na rynkach międzynarodowych coraz wyższe ceny”. Już delikatniejsza, o dziwo, jest antyzachodnia propaganda. Kapitalizm jest oczywiście antyludzki i wrogi (wojna w Wietnamie), ale ma też twarz zepsutego głupolka. A poza tym problemy jak w PRL. W Belgii biją się na ulicach (dowcipna muzyka). W Wiedniu kolejka „amatorów darmochoy” zniszczyła witrynę zegarmistrza (jazz). W XX wieku w Europie istnieją państwa tak małe, jak Andora, które utrzymywać się muszą z hodowli pstrąga i przemytu tytoniu (wesoły folk, piszczałki).

I nagle, tuż po reportażu o objazdowym wesołym miasteczku na Czerniakowie, pojawiają się Maria Krzyszkowska i Witold Gruca, którzy tańczą w *Czerwonym płaszczu* Nona. Milicjanci w białych mundurach dyrygujący ruchem warszaw i syrenek mijają się z premierą *Diario polacco*. Przestraszeni szkoleniem z *savoir-vivre* u pogranicznicy – z klasterami Bouleza. Potem znowu dzieci z Lubelszczyzny, które maszerują do szkoły pięć kilometrów przez śnieg. Dożynki. Konkurs sklepanych samolotów.

Nie jestem pewien, czy nasze czasy stać na tak szokujący kontrast między poziomem, na którym rozgrywa się życie, a poziomem, którego dosięga zaawansowana sztuka. Wydaje mi się, że nie, że od wielu lat muzyka, nawet ta zorientowana progresywnie, stara się zaledwie nadążyć za tym, co dzieje się w życiu i w świecie. Tak odbieram między innymi popularną u nas ostatnio muzykę „polityczną”, formułowaną wokół prostych modeli zaangażowania: obecne w niej akcesoria współczesności, jak choćby bohater tego tekstu, YouTube, wypadają zwykle jak ciężkie wozy z ogona taboru *Zeitgeist*. Sztuczna inteligencja? VR? Czy są od nas dalej niż Nono od bud na Czerniakowie? Myślę, że z latami sześćdziesiątymi rywalizować moglibyśmy jedynie na nowoczesność stosunku do przeszłości. Ale o tym może innym razem, kiedy dni będą dłuższe, a umysł w wyższych sferach.

Człowiecza BEZCELOWOŚĆ

✎ Katarzyna Ryzel

Po co?

le

„Ruch Muzyczny” 1965,

nr 18

(15–30 września),

s. 11

W 1965 roku le (prawdopodobnie Ludwik Erhardt) rozważał w # znaczenie intencji, która stoi za pisaniem muzyki. „Sam nie wiem, co o tym myśleć. Byłem przekonany, że sztuka powinna być celowa. To znaczy uderzała mnie bezcelowość dzisiejszej twórczości w porównaniu z epokami poprzednimi, w których dzieła powstawały wyłącznie na zamówienie. Wydawało mi się, że ten działający od stuleci mechanizm w naszych czasach funkcjonuje już tylko siłą rozpędu i przyzwyczajenia. Że jeśli dawniej malowano obrazy i komponowano opery, ponieważ istnieli zamawiający, to dziś skutek stał się przyczyną i trzeba było w sposób dość sztuczny stworzyć system zamówień dla powstających utworów. Wydawało mi się to nienaturalne i sztuczność tej konstrukcji napędzała mnie obawą”.

Autor przywołał kilka przykładów historycznych, które zderzył z ówczesną rzeczywistością, próbując określić jej charakter: „Odwrócenie porządku dało nieoczekiwane rezultaty. Kiedy baron Keyserling zamawiał u Bacha muzykę, która miała przynieść mu ukojenie podczas bezsensnych nocy, nikomu nie przyszło do głowy starać się, aby tę muzykę poznała i podziwiała jak największa ilość ludzi. Dziś na sen łykamy pigułki, nie ma Keyserlingów ani Esterházyc. Aby uzasadnić konieczność wydawania społecznych pieniędzy na sztukę, artyści starają się być niezbędni dla jak największej części społeczeństwa. Nie bardzo im się to udaje. Sztuka straciła charakter użytkowy. Stała się instytucją samoistną, na wpół zwyczajową, na wpół propagandową, egzystującą dzięki jakiejś niepisanej umowie, w której słuszność wielu wątpi. Ilość wątpiących może wzrosnąć. Dlatego niepokoiła mnie ta bezcelowość”.

Drażąc temat celowości sztuki, le doszedł nawet do pytania, gdzie „przebiega granica między człowiekiem i zwierzęciem”, i to właśnie brak celu uznał za cechę ludzką: „Myślę, że ta różnica polega na tym, że człowiek robi również rzeczy bezcelowe. Maluje obrazy, pisze wiersze i muzykę. I w tym jednym wypadku nie potrafi opowiedzieć na pytanie: po co? Bo robi to nawet wtedy, kiedy mu nie płacą. Tędy wymyka się spod działania wszechwładnej celowości”. Mimo początkowych gorzkich wątpiwości, autor spuentował nieoczekiwanie: „Może więc sztuka powinna być bezcelowa? Może odebranie twórczości jej bezpośredniego celu, jaki jeszcze niedawno miała, oznacza właśnie wyższy stopień człowieczeństwa? Nie wiem jednak, skąd się w nas bierze potrzeba nieustannego podkreślania, że różnimy się od zwierząt”.

Rekomendacje redakcji

Mateusz Ciupka

3, 4.02 | Slovak Sinfonietta Žilina

Jánošík to pierwszy słowacki pełnometrażowy film, a zarazem jedyny zachowany w całości niemy obraz wyprodukowany przez naszych południowych sąsiadów. Setną rocznicę premiery dzieła świętuje jazz band Bashavel, prezentując muzykę skomponowaną przez skrzypka Stanisława Palúcha. Rzecz warta uwagi, tym bardziej że *Jánošík* wpisany jest na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Michał Mendyk

20.02 | Filharmonia Krakowska im. Karola Szymanowskiego

Szalonek, Lutosławski, Schaeffer, swingujący Serocki i zawsze wstrząsająca *Muzyczka IV* Góreckiego – muzykę klasyków polskiego modernizmu, komponowaną kiedyś dla Warsztatu Muzycznego czy Zdzisława Piernika, przywiezie do Grodu Kraka poznański Sepia Ensemble. Czasy się zmieniają, a przeboje rodzimej awangardy podniecają uszy kolejnych pokoleń muzyków i słuchaczy.

Krzysztof Stefański

22.01–6.02 | Warszawa, Łańcuch XIX

Jak co roku w programie festiwalu misternie łączą się dzieła klasyków modernizmu, neoklasyków i klasyków wiedeńskich – historia muzyki ukazana jako łańcuch skojarzeń i wzajemnych odniesień. Choć imprezie patronuje Witold Lutosławski, w tym roku szczególnie czekam na polską premierę *Mosaic* Elliotta Cartera oraz na wydobyte z zapomnienia dzieła Konstantego Regameya.

Dominika Micał

19.02 | Katowice, NOSPR

Data roczna się zmieniła, ale świętowanie się nie kończy! Na kolejny odcinek obchodów 70 urodzin pokolenia '51 zaprasza Kwartet Śląski. Zespół wykona *II Kwartet smyczkowy* jubilata Eugeniusza Knapika, ale też *Symfonię kameralną* op. 9 Arnolda Schönberga oraz, najciekawszy w programie, niedokończony *Kwartet fortepianowy a-moll* Gustava Mahlera (fortepian – Michał Szymanowski). I może to nietypowe – przychodzić na koncert dla prelegenta – ale na ten wybrałabym się przynajmniej po to, żeby posłuchać Marcina Trzęsioka.

Maciej Kucharski

4, 5, 6, 8.02 | Warszawa, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Carmen wraca. Realizację, która miała premierę w 2018 roku, jedni pokochali, a inni zniechęcili. Reakcji obojętnych nie zanotowałem. Spektakl reżyserował Andrzej Chyra, który zabłysnął między innymi na Festiwalu Teatralnego Malta w Poznaniu swoją wizją *Czarodziejskiej góry* Pawła Mykiety. Nie muszę dodawać, że ślicznych widoków z Sewilli tym razem nie należy się spodziewać.

Karolina Kolinek-Siechowicz

28.01.2022 | Platforma Zoom Muzeum Sztuki w Łodzi

Do 13 lutego trwać będzie wystawa poświęcona twórczości Leopolda Buczkowskiego.

Ten znany głównie z dzieł literackich artysta zajmował się także szeroko pojętą twórczością wizualną, i – marginalnie – muzyczną. W jego mało znanych utworach odbijają się echa folkloru rodzinnego Podola. Na wystawie można zaś obejrzeć inspirowane podolską sztuką rzeźby, które artysta gromadził w swoim ogrodzie w Konstancinie. Dla tych, którzy nie zdołają dotrzeć do Łodzi i władają językiem migowym, przewidziano zwiedzanie online na platformie Zoom. Zapisy pod adresem: m.madrzycka@msl.org.pl.

Jacek Marczyński

27, 28, 29.01 2022 | Warszawa, Teatr Wielki – Opera Narodowa

Po raz pierwszy, za sprawą Polskiego Baletu Narodowego, mamy możliwość poznania pracy wielkiego XX-wiecznego choreografa Kennetha MacMillana. Jego *Mayerling* to historia tragicznej miłości austriackiego arcyksięcia Rudolfa i Mary Vetsery w świecie dworskich intryg, politycznych problemów, sztywnego ceremoniału i marzeń o wolności. Skomplikowane motywacje bohaterów zostały przedstawione w wielkim widowisku na 24 solistów (bo tyle postaci pojawia się w *Mayerlingu*), nie licząc efektownych scen zespołowych.



**Pierwszy kompletny portal
o życiu i twórczości
kompozytora**

nieznane fakty z biografii

unikatowe zdjęcia i fotografie

szczegółowy spis twórczości:
nagrania / bibliografia / dedykacje,
nagrody / wspomnienia przyjaciół,
kompozytorów i wykonawców



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego, w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.



www.andrzejkrzanowski.pl



Na gór szczytce, czyli DEBIUTANT na SCENIE

Rok 1927 stał się punktem zwrotnym w karierze Wiktora Brégy'ego. Po fiasku pierwszej audycji w Teatrze Wielkim w Warszawie, z tym większą determinacją kontynuował studia pod okiem Marii Łubkowskiej. Wielkie znaczenie przywiązywał do dobrych kontaktów towarzyskich z innymi uczniami Maestry. Wymienia Mieczysława Saleckiego – „cenionego tenora lirycznego, którego kariera zapoczątkowana w Teatrze Wielkim w Warszawie zawiodła go następnie do Opery Rosyjskiej w Paryżu, dalej do Szwajcarii (Zürich) i wreszcie do Niemiec (Braunschweig i Dresden). [...] Odznaczał się swoistą komunikatywną muzykalnością, ujmującą szczerym liryzmem”; córkę Witolda Maliszewskiego, Magdalenę Halfter – „Nigdy nie występowała jako śpiewaczka, gdyż głos miała nieładny i władanie nim nie doprowadziło do wymaganej w zawodzie perfekcji technicznej. Śmiało weszła na drogę pedagogiczną. Pełne wykształcenie muzyczne (śpiew u p. Łubkowskiej i fortepian w Konserwatorium Warszawskim), poparte pracowitością oraz ambicją, umożliwiły jej w ciągu lat zdobycie poważnej pozycji w świecie muzycznym”. Szacunkiem darzył Grzegorza Orłowa (brata pianisty Mikołaja), podkreślał jego wrażliwość muzyczną i talent pedagogiczny, choć, jak pisał: „Natura obdarzyła go bardzo ubogim i szkaradnym głosem, przy pomocy którego potrafił wyczarowywać nieprzeciętne efekty wokально-muzyczne”. Zwraca też uwagę na Zofię Suchankównę, późniejszą żonę, która zrezygnowała ze znakomicie zapowiadającej się kariery śpiewaczki, by wspierać męża i wychować dzieci. Według Brégy'ego: „Pełną rekompensatę moralną i w pewnym sensie artystyczną znalazła później w pięknej, niezwykle owocnej karierze pedagogicznej”.

Po wakacjach, we wrześniu, wkrótce po rozpoczęciu lekcji śpiewu odwiedził mnie nieoczekiwany gość, oficer Wojska Polskiego, który przedstawił się jako kierownik ruchomego Teatru Żołnierza i Ludu „Scena Polska” [...]. Zaproponował mi przyjęcie roli Jontka w przedstawieniu opery *Halka* zaprojektowanym na pierwszą połowę października. Jako drugi odtwórca partii tenorowej przewidziany był G. Banaszekiewicz, jako Halka – E. Jankiewiczowa, jako Janusz – M. Ardatti oraz jako Stolnik – S. Zagraj. Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach dyrygenta Wiktora Siroty, układy taneczne przygotował baletmistrz Fr. Trojanowski¹. [...] Zobowiązałem się do samodzielnego muzycznego przygotowania partii i stawienia na próbach w drugiej połowie września. Nie pamiętam, czy udział w imprezie związany był z jakimś honorarium, dość że miał to być mój pierwszy sceniczny występ w partii operowej. Od tej chwili postać Jontka całkowicie opanowała moją wyobraźnię. Przystrojenie tekstu muzycznego nie nastroczało żadnej trudności. [...] Szukałem dla niej najodpowiedniejszego ujęcia



w różnych sytuacjach dramatu. Niemalą rolę odgrywały przy tym wspomnienia z *Halki* kijowskiej z Sobinowem oraz Beliną-Skupiewskim, który w szczególny sposób oddziaływał na moją wyobraźnię aktorską. Coraz bardziej utwierdzałem się w przekonaniu, że partię Jontka należy traktować jako liryczną, co odpowiada zarówno charakterowi postaci, jak i całej muzyce z wyjątkiem pewnych fragmentów arii z drugiego aktu. Stawiając na liryzm, zakładałem jednocześnie, że nie ma on oznaczać braku temperamentu. [...] Z premiery² pozostało mi wspomnienie jednego, ale zasadniczego wątku: byłem nadspodziewanie spokojny i opanowany! Muzycznie czułem się absolutnie pewny, głosowo – jak to się mówi – dawałem sobie radę. Z czterech recenzji, jakie zachowały się w moim archiwum, jedna, wyjęta z „Polski Zbrojnej”, pióra Władysława Fabry, nosi datę 9 października 1927 roku: „Nie było w Polsce żadnej wielkiej śpiewaczki i żadnego wielkiego śpiewaka, którzy nie mieliby w swym repertuarze *Halki* i Jontka. A więc olbrzymia skala porównawcza jest dla wykonawców bardzo niebezpieczna, albowiem obciążona dziesiątkami nazwisk tej miary, jak Kruszelnicka, Polińska-Lewicka, Mokrzycka i inne, Myszuga, Leliwa, Dygas, Gruszczyński, Kiepusza i wielu innych. Toteż do parodii wykonania tylko krok jeden, zwłaszcza gdy w tym samym dniu wieczorem wystawia *Halkę* Teatr Wielki z p. Polińską-Lewicką w roli tytułowej. Jednak stwierdzamy z prawdziwą radością, że do tego nie doszło, a para głównych wykonawców zasłużyła na szczerzy poklask. Stanowili ją p. Jankiewiczowa (*Halka*) i p. Brégy (*Jontek*). Obydwa głosy młode i świeże, doskonale postawione i dobrze niosące”. [...] Oto opinia z pisma rosyjskiego podpisana przez Grzegorza Orłowa. Podaję ją w dosłownym przekładzie: „Artysta dysponuje dobrym głosem i techniką wokalną pozwalającą przewycięzać wszystkie trudności partii. Jednakże na szczególną uwagę zasługuje jego rzadko spotykana kultura muzyczna i wrażliwość artystyczna. Śpiewak czuje frazę, dzięki czemu wykonanie staje się tak bardzo szczerym i przekonującym. Jako szczególnie trafne w tym sensie wymienię wykonanie arii aktu drugiego, jeszcze bardziej pierwsze frazy słynnej dumki”. Recenzja ta, napisana wprawdzie przez kolegę z klasy pani Łubkowskiej, była niemniej szczerym wyrazem jego przekonania, co wielokrotnie potwierdzał w ciągu dalszych lat mojej kariery artystycznej. Początki mojej prawdziwej kariery świadczą dobitnie o tym, jak dalece młody artysta, nawet najbardziej uzdolniony, zależny jest od zbiegu okoliczności, czyli od owego przysłowiowego „łutu szczęścia” i od zycziwej, w odpowiedniej chwili podanej pomocnej ręki. [...] Dopomógł mi w tym momencie szczerze życzliwy Grzegorz Orłow. Ożeniony z siostrzenicą Emila Młynarskiego, ówczesnego dyrektora Teatru Wielkiego, był w jego domu, co też wykorzystał, zwracając przy pierwszej okazji uwagę „wuja” na bardzo udany debiut młodego, doskonale zapowiadającego się tenora. Młynarski, poważnie zainteresowany tą wiadomością, polecił natychmiast wezwać mnie do siebie. Z drżeniem serca stawiłem się w Teatrze Wielkim. Sekretarz powiadomiony o mojej wizycie przywitał mnie uprzejmie i zaprowadził do „jaskini lwa”.

2 Adam Wieniawski podaje w recenzji miejsce spektaklu (który odbył się prawdopodobnie 7.10.1927) – Teatr Nowości w Warszawie.

1 Prawdopodobnie tancerz i baletmistrz Jan Trojanowski (działał 1895–1936).



NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

KONKURS
CHOPIN
OWSKI
CHOPIN
PIANO
COMPE
TITION
WARSAW
2021

Chopin
bruce liu
xiaoyu liu
Ballade in F major *Rondo à la Mazur*
Sonata in B flat minor
Concerto
in E minor

Płyta zwycięzcy
XVIII Konkursu
Chopinowskiego

BRUCE LIU

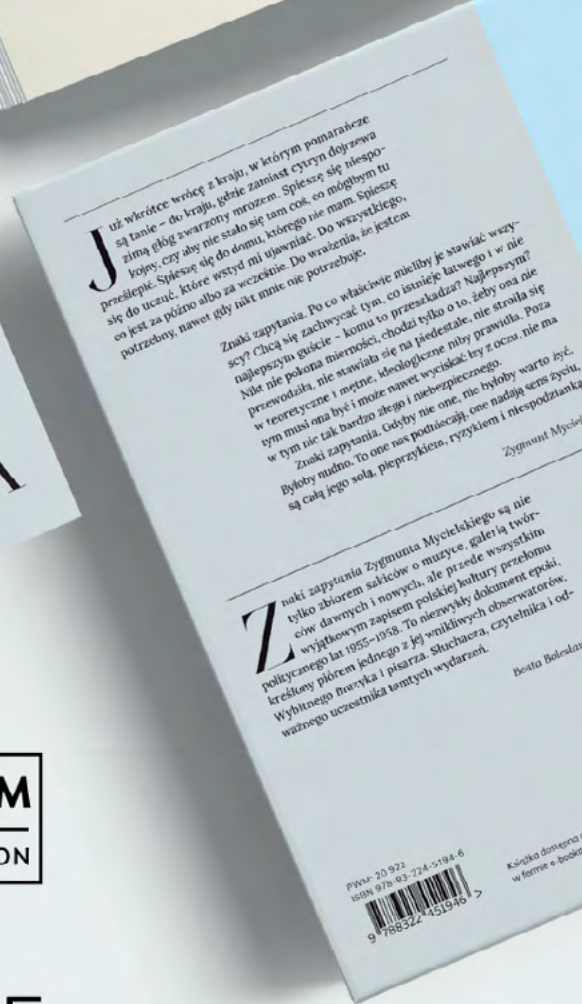
www.chopin2020.pl sklep.nifc.pl



APPLE MUSIC

TIDAL





PWM
EDITION

PIERWSZE WYDANIE
BEZ SKREŚLEŃ
I CENZURY

PWN 20 922
ISBN 978-03-724-5194-6
9 788324 451946
Książka dostępna również w formie e-booka.