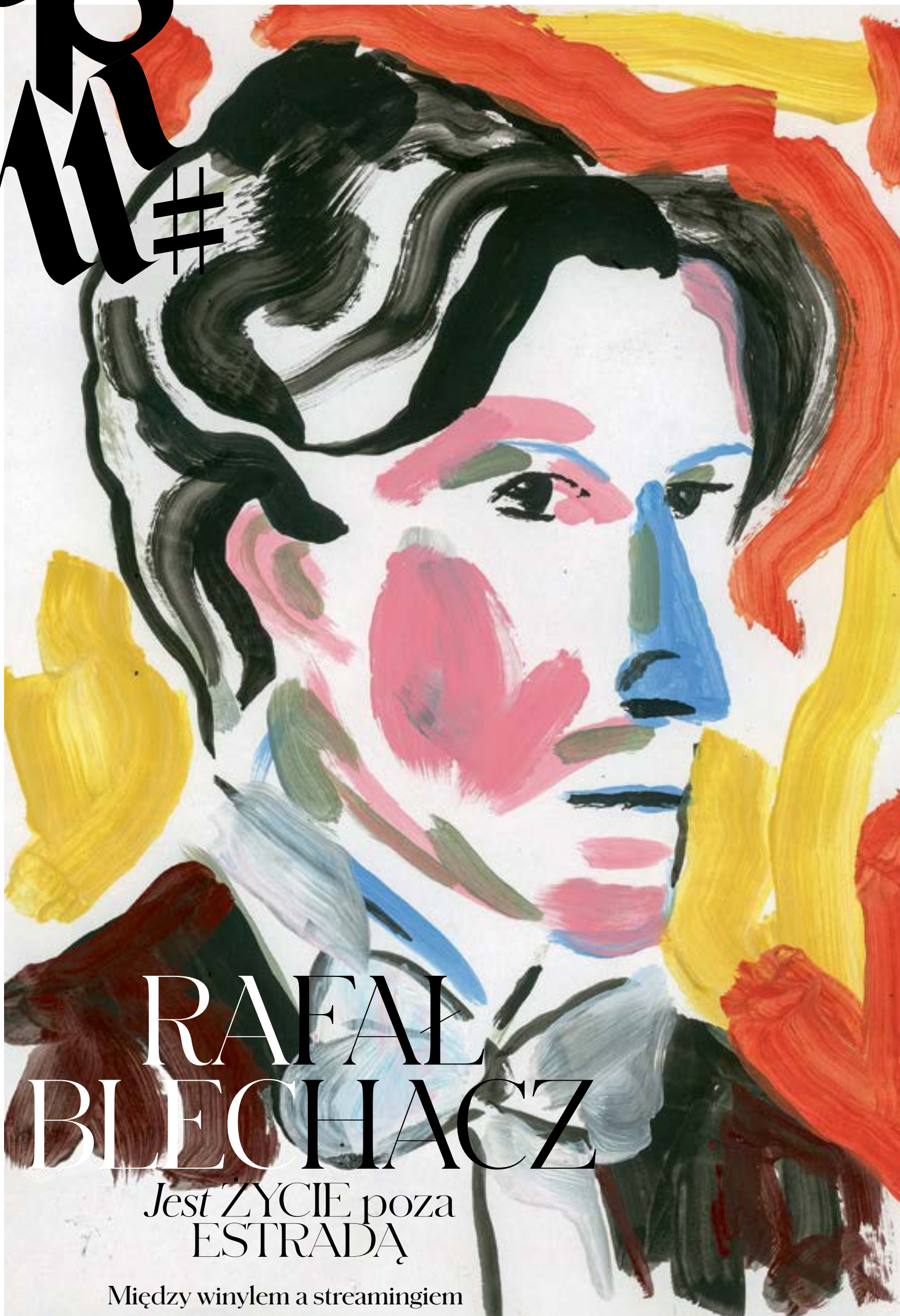




RAFAŁ BLECHACZ

*Jest ŻYCIE poza
ESTRADĄ*

Między winylem a streamingiem
Moniuszko prowincjusz?



11.2019



12.2019



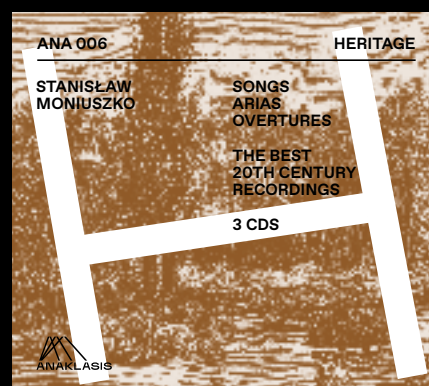
12.2019



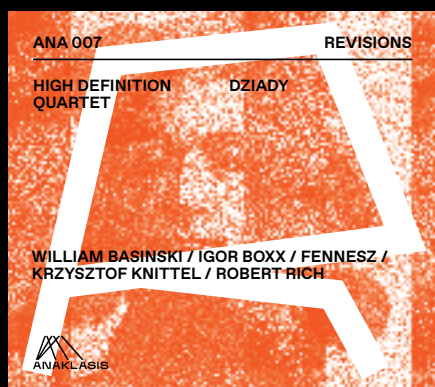
11.2019



11.2019



12.2019



11.2019



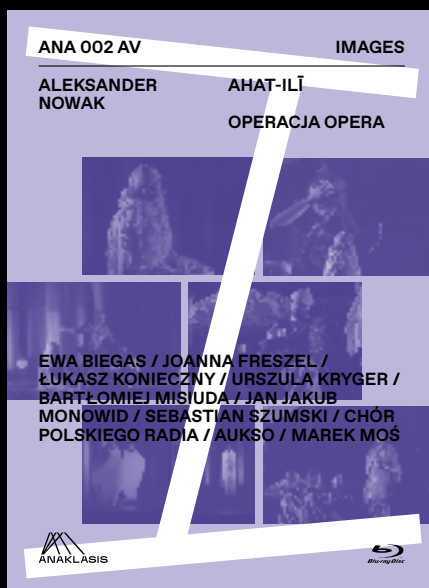
11.2019



11.2019



03.2020



03.2020



03.2020



31.12

Orkiestra i Chór
Filharmonii Narodowej

Joseph R. Olefirowicz
dyrygent

Bartosz Michałowski
dyrektor chóru

Offenbach

Na koncert zaprasza Mecenasa Roku
Filharmonii Narodowej



Koncert sylwestrowy

2019 / 2020

Dyrektor Artystyczny
Andrzej Boreyko

Filharmonia
Narodowa

22 listopada 2019

spis treści



0 | 2020

Strefa Ruchu

7 Co słyszać w filharmoniach?
Dorota Szwarcman

8 Dyrektorzy o sezonie
opr. Maciej Łukasz Gołębiowski

Relacje

12 Stary festiwal nowej muzyki
Krzysztof Stefański

15 Koncert doskonały
Agnieszka Nowok-Zych

15 Frapujące spotkanie z pieśniami
Tostiego
Józef Kański

16 Mistyczna ekspresja
Wioleta Żochowska

16 Londyński Weinberg Focus Day
Jacek Marczyński

17 Kompozytor wart szalonego
pomysłu
John Gilhooly

18 Dawne instrumenty na placu
Bastylii
Leszek Bernat

20 Richard lekki jak Johann
Bogusław Rottermund

21 Dydona Dojrzała
Karolina Kolinek-Siechowicz

Zagranica

22 Klasycznie, przekornie i kolejowo
Jolanta Łada-Zielke

Wydawnictwa

24 Kustosze innowacji
Przemek Psikuta

25 Atom gra Pendera
Grzegorz Dąbrowski

26 Beethoven wciąż żywy?
Kacper Miklaszewski

Bieżące informacje, relacje wideo, blogi i archiwum: www.ruchmuzyczny.art.pl

27 Fajne larmo
Katarzyna Ryżel

27 Mit i cierpienie
Tomasz Gregorczyk

28 1716 Wenecja Paryż
Adam Suprynowicz

29 O instrumentach w perksuji
Dorota Kosińska

30 Radość z *pregusto*
Magdalena Romańska

31 Ireneusz Dembowski:
Szukając Mozarta
Magdalena Romańska

Rozmowa

32 Rafał Blechacz: Trochę światła
na publiczność
Karolina Kolinek-Siechowicz

Swoboda Ruchu

38 Zdarta płyta
Mariusz Gradowski

40 Barbara Orzechowska: Anaklasis
brzmi muzycznie
Piotr Matwiejczuk

42 Moniuszko, obywatel muzycznej
Europy
Grzegorz Zięziula

44 Don Kichot piszący opery
w mieście bez opery
Magdalena Dziadek

5 Od redakcji

41 ¡Directores unidos jamás
serán vencidos!
Andrzej Babecki

43 Z archiwum R: Adam Rieger
o krytyce muzycznej

46 Historia jednego zdjęcia:
Pałac Hubermana
Olgierd Pisarenko



for. NAC

Kup książkę



Idzie NOWE

 Daniel Cichy

dyrektor-redaktor naczelny PWM

Był październik 1945 roku. Zaledwie pół roku po powołaniu do życia Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie w portfolio oficyny pojawił się dwutygodnik „Ruch Muzyczny”. Odradzające się po wojnie środowisko muzyczne potrzebowało prasowych łamów, na których znakomite pióra i wybitne postaci mogłyby opisywać życie koncertowe, rozmawiać z artystami, poddawać refleksji twórczość muzyczną, poruszać ważne problemy kulturowe. A że za sterami periodyku stanął Stefan Kisielewski, do współpracy chętnie przystąpili nie tylko najlepsi – Zygmunt Mycielski, Konstanty Regamey, Zbigniew Drzewiecki, Adam Rieger – lecz także ci najbardziej odważni. Skutkiem było zawieszenie w 1949 roku, po słynnym zjeździe w Łagowie, działalności „Ruchu Muzycznego”, by w czasie politycznej odwilży wznowić jego wydawanie osiem lat później. Na fali rozmaitych rewizji i weryfikacji koncepcji redakcję przeniesiono z Krakowa do Warszawy, a opiekę wydawniczą pisma przejęła najpierw Biblioteka Narodowa, potem zajmował się nim Instytut Książki.

Dziś, po latach tułaczki i walki o wysoki poziom merytoryczny, zakorzenioną w tradycji tożsamość „Ruchu Muzycznego”, starań o utrzymanie czytelników, podejmowania prób reagowania na wyzwania współczesności, redakcja powróciła do struktury wydawniczej PWM. To dobry moment, aby popatrzeć wstecz, wziąć ze spuścizny pisma to, co najbardziej wartościowe i spojrzeć w przyszłość, stworzyć nową jakość, która zadowolonych wiernych czytelników i skusi nowych. Dlatego wraz z Piotrem Matwiejczukiem – nowym redaktorem naczelnym oraz świetnym merytorycznie zespołem postawiliśmy przed sobą ambitny cel tworzenia pisma aktualnego i dynamicznego, żyjącego namiętnym komentarzem, gorącą recenzją i wnikliwą relacją, bogatego w głęboką rozmowę, rzetelną opinię i erudycyjny esej, z różnorodnym osobistym felietonem, subiektywną rekomendacją i obiektywną analizą, wreszcie ciekawego formą pisaną i mówioną, na papierze i w sieci, publikowanego analogowo co dwa tygodnie, dopełnianego w Internecie codziennie.

Wierzę, że będą Państwo razem z nami słuchać muzyki.



Tak BĘDZIE wyglądał nowy „RUCH MUZYCZNY”

 Piotr Matwiejczuk

Ruch Muzyczny

Od 2020 roku znów – jak przez kilkadziesiąt lat – pismo ukazywać się będzie w cyklu dwutygodniowym. Nadal będziemy dokumentować polskie i światowe życie muzyczne: ciekawie relacjonować, bezstronnie recenzować, rzetelnie informować. Nie rezygnujemy z pogłębionej refleksji o muzyce, esejów historycznych i poważnej – ale zawsze przystępnie podanej – publicystyki. Zamierzamy, jak dotąd, udostępniać łamy tylko najlepszym autorom. Niezmiennie gościć będziemy najważniejszych i najciekawszych polskich artystów i ludzi związanych z muzyką. Przesuwamy jednak akcenty – pojawiają się ważne tematy, na które dotąd nie starczało miejsca.

W tym numerze zastanawiamy się nad współczesną fonografią oraz pytamy o europejskość i prowincjonalność Moniuszki. Rozmawiamy z Rafałem Blechaczem, który dawno nie udzielał wywiadu polskiej prasie. Kontynuujemy również ważny temat podjęty w czerwcu tego roku, jakim jest kondycja polskich filharmonii, nie tylko zresztą ta artystyczna. Nasze łamy oddajemy dyrektorom wybranych instytucji i czekamy na kolejne głosy. Również Państwa głosy.

Istotnych tematów jest mnóstwo: szkolnictwo muzyczne, wykonawstwo historyczne i muzyka nowa, prawne i finansowe aspekty funkcjonowania w Polsce instytucji muzycznych, stan niezliczonych polskich festiwalów muzycznych, obchody rocznic i co po nich zostaje... Wszystkie będziemy podejmować sukcesywnie. Chcemy, by „Ruch Muzyczny” stał się miejscem ożywionej debaty. W styczniu zacznie działać nasza nowa strona internetowa. Pierwszego numeru odnowionego pisma proszę spodziewać się 16 stycznia.



ruch
muzyczny

#0 2020 rok LXIV

Dwutygodnik poświęcony
muzyce poważnej i życiu muzycznemu
założony w 1945 roku

Redaktor prowadzący
Piotr Matwiejczuk

Redaktor naczelny
Piotr Matwiejczuk
piotr_matwiejczuk@pwm.com.pl

Sekretarz redakcji
Maciej Kucharski
maciej_kucharski@pwm.com.pl

Festiwale, koncerty
Krzysztof Stefański
krzysztof_stefanski@pwm.com.pl

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

Muzyka współczesna, książki, płyty
Adam Suprynowicz
adam_suprynowicz@pwm.com.pl

Teatr muzyczny
Jacek Marczyński

Redaktorzy—seniorzy
Józef Kański
Olgierd Pisarenko

Sekretariat
Anna Palusińska
redakcja@ruchmuzyczny.pl

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

Studio graficzne
Adam Głowacki, Andrzej Swat (prepress)

Korekta
Maria Konopka-Wichrowska

Wydawca
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
al. Krasieńskiego 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
5000 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 skrótów, poprawek
stylistycznych, zmian tytułów i śródtytułów

Za treść reklam redakcja nie odpowiada

Redakcja czynna dla interesantów
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.art.pl
www.facebook.com/ruchmuzyczny

Konkurs Wieniawskiego przed LIFTINGIEM

 Magdalena Łoś

Polskie Radio



fot. Pierre Dumay



Rosyjski rok Mieczysława Wajnberga

ROCZNICE

Na początku grudnia w Państwowym Instytucie Sztuki w Moskwie odbędzie się dwudniowa konferencja naukowa „Życie i twórczość Mieczysława Wajnberga. W stulecie urodzin”. Będzie ona jednym z wydarzeń obchodzonego w Rosji Roku Mieczysława Wajnberga. Jego muzyka, babcini między innymi w salach koncertowych Moskwy, Petersburga, Kazania, Permu i Murmańska. Podczas koncertów będzie można usłyszeć nie tylko muzykę kameralną, lecz także utwory symfoniczne. Natomiast w Moskwie, w Teatrze Bolszoi i w Nowej Operze, w Petersburgu w Teatrze Maryjskim, a także w Państwowym Teatrze Opery i Baletu w Jekaterynburgu zobaczyć będzie można inscenizacje oper Wajnberga – *Pasażerki* i *Idioty*. Istotnym elementem obchodów jest, mający swój początek w 2017 roku, projekt wydawniczy, którego celem jest opublikowanie dzieł wszystkich kompozytora. Pod koniec 2019 roku ma ukazać się ostatni, trzynasty tom tej serii.

-- SW

liwość dyskusji jurorów oraz całkowita transparentność ich decyzji. Jawność punktacji po każdym etapie to kolejna zapowiadana zmiana.

Trzy zamiast czterech etapów i modyfikacje w repertuarze finału, w którym nadal obowiązkowe będzie wykonanie jednego z dwóch koncertów patrona, ograniczona natomiast zostanie pula wyboru drugiego koncertu. „Czy byłibyśmy w stanie ocenić talent aktorów, z których jeden przedstawiałby sztukę Szekspira, drugi lekką komedię włoską? Trzeba stworzyć wspólną przestrzeń, w której okaże się, czy ktoś jest naprawdę wielkim muzykiem, czy tylko bardzo utalentowanym instrumentalistą. Bardzo szanuję skrzypków, którzy potrafią na najwyższym poziomie wykonać koncert Czajkowskiego, ale czy pozwala nam to rozpoznać ich umiejętności interpretacji muzyki Mozarta, Beethovena, Schuberta? Absolutnie nie”.

Pomocna w tym będzie *Symfonia koncertująca* Mozarta, obowiązkowy punkt programu, co w Poznaniu akurat nowością nie jest. Tym razem jednak w konkursowej prezentacji przewidziany jest także udział jurora realizującego partię altówki. Otworzy to dostęp do szerszej wiedzy o kandydacie, który będzie obserwowany także podczas prób, pracując nad interpretacją z dyrygentem, orkiestrą i partnerem, z czego – jak zapowiada Dumay – może wynikać wiele różnych ciekawych rzeczy. Szczegóły można znaleźć na nowej stronie internetowej Konkursu: wieniawski.pl.

Cisza, która staje się FORMĄ

„The New Yorker”

Jürg Frey, szwajcarski kompozytor, jak określa go Alex Ross – jeden z najbardziej charakterystycznych głosów w muzyce współczesnej – w rozmowie z krytykiem „New Yorkera” dzieli się wspomnieniami i doświadczeniami, które kształtowały jego drogę kompozytorską. Nauczanie w szkole muzycznej w Szwajcarii kwituje: „Dwa, dwa i pół dnia na tydzień wystarczą, by mieć zabezpieczenie finansowe”. Ponad sześćdziesięcioletni kompozytor dopiero po przejściu na emeryturę poświęcił się wyłącznie komponowaniu. W rozmowie z Rossem przywołuje najważniejszy dla siebie czas, czyli początek lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy dołączył do grona kompozytorów pod nazwą Wandelweiser. Inspiracją dla nich była przede wszystkim twórczość Johna Cage’a. „Długo rozmyślaliśmy nad dźwiękiem i ciszą – wspomina Frey. – Według niektórych cisza po prostu nie istnieje. Tak twierdził Cage. [...] Jednak dla mnie cisza jest innym rodzajem materii. Jest podobna do placu znajdującego się w mieście czy w miasteczku. Plac może być pusty, ale jest określony przez budynek, które go otaczają, budynki zaś określone są przez ten plac. Cisza staje się dla mnie częścią figury, kształtu. To jest sposób myślenia, jaki towarzyszy mi po doświadczeniach związanych z Wandelweiser. Interesuje mnie forma i energia, która z ciszy się rodzi”.

-- SW

Kup książkę

Moniuszko zza ŻELAZNEJ kurtyny

„Opera Magazine”

Z okazji dwusetnej rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki i kończącego się właśnie Roku Moniuszkowskiego w „Opera Magazine” ukazał się artykuł poświęcony *Halce*. Nie bez znaczenia jest na pewno fakt, że na 15 grudnia w Theater an der Wien zaplanowano premierę właśnie tej opery w reżyserii Mariusza Trelińskiego. John Allison rekonstruuje historię wystawień *Halki* zarówno w Europie, jak i na świecie. Stara się również przedstawić kontekst kulturowy, w jakim powstawało dzieło Moniuszki. Problematyczne staje się dla autora stwierdzenie: „poza granicami Polski”. Zastanawia się, jak można zdefiniować w przypadku Moniuszki słowo „zagranica”, gdy granice Polski mocno zmieniły się od jego czasów. Allison pyta również, jak w takim wypadku definiować można słowo „narodowość”, skoro Moniuszko urodził się na terenach dzisiejszej Białorusi, a swoje dorosłe życie rozpoczynał w Wilnie, obecnej stolicy Litwy.



MBC

Rozpoczynając śledzenie losów *Halki*, porównuje ją do drugiej najważniejszej opery kompozytora – *Strasznego dworu*. Podczas gdy *Halka* zaistniała na światowych scenach operowych, *Straszny dwór* nie zyskał takiego uznania. Allison tłumaczy to jego hermetycznością, celebracją staropolskości, rozumianej i docenianej tylko na terenie Polski. *Halkę* natomiast postrzega jako historię uniwersalną, archetypiczną. Swoją przegład inscenizacji rozpoczyna od Teatru Bolszoi w Moskwie i premiery w 1869 roku. Potem prowadzi czytelnika przez Petersburg, Pragę, Rygę – aż do Wiednia, Hamburga, Berlina, Stanów Zjednoczonych. Od drugiej połowy XIX wieku do czasów nam współczesnych. Jako jedną z najbardziej nieoczekiwanych realizacji wymienia premierę z 2015 roku na Haiti. Jak podkreśla, dwusetna rocznica urodzin Moniuszki zbiegła się z trzydziestą rocznicą upadku komunizmu, ale choć otworzyły się granice, Moniuszko pozostał „polskim dobrze strzeżonym sekretem”.

Według Allisona wyzwaniem jest dzisiaj promowanie dzieła Moniuszki poza Polską, zachęcanie zagranicznych reżyserów do pracy z tą niezwykle literaturą muzyczną. Ważnym krokiem było zaproszenie Davida Pountney’a do wyreżyserowania w Warszawie *Strasznego dworu* czy Fabia Biondiego i Marca Minkowskiego do zadyrygowania *Halką*. Bowiem, jak czytamy w „The Oxford History of Music”: „*Halka* jest najwspanialszą polską operą. [...] Doskonale rozpiśnaną na głosy i doskonale zinstrumentowaną”.

—Sylvia Wachowska

Fortepian na wakacje

EDUKACJA

Teatr Wielki–Opera Narodowa w Warszawie zaprasza na letni kurs pianistyczny „Fortepian na dwie i na cztery ręce”, który odbędzie się od 5 do 12 lipca przyszłego roku. Zaproszenie skierowane jest do uczniów szkół muzycznych w wieku od 9 do 18 lat, dla których głównym instrumentem jest fortepian. Ideą kursu jest popularyzacja wspólnego muzykowania. Kurs poprowadzi Granat & Kreda Piano Duo – duet fortepianowy w składzie: Adrian Kreda – pianista, profesor i dziekan klasy fortepianu Conservatoire de Musique de Genève, oraz Tamara Granat – pianistka grająca w duetach fortepianowym od ponad trzydziestu lat. Kurs zakończy się koncertem w Salach Redutowych Teatru Wielkiego–Opery Narodowej w Warszawie. —SW

SIR SIMON RATTLE o sztuce dyrygowania

„The Guardian”

Zastanawia mnie, czy osoby niebędące muzykami zrozumieją kiedykolwiek, jak mocno miejsce, w którym się występuje, wpływa na grę i na cały występ. Inaczej brzmią doskonałe skrzypce, inaczej przeciętne. Muzyka rozchodzi się w przestrzeni, dlatego też miejsce, w którym koncertujemy, odgrywa tak istotną rolę i całkowicie zmienia wykonawstwo. Czasami sale koncertowe wydają się mieć swoją własną tożsamość, która popycha wykonawców na nieznaną im ścieżkę. Są sale, które otulają słuchaczy muzyką, w których publiczność potrafi się zaangażować. To są sytuacje i sale idealne. W takich chwilach znika bariera między wykonawcą, muzyką i publicznością. Być może brzmi to pretensjonalnie mistycznie, ale dla nas, wykonawców, to jest fakt. —SW

Appka operowa

MULTIMEDIA

Operalnia była pierwszym publicznym teatrem operowym, mieszczącym się w warszawskim Ogrodzie Saskim. Dziś to specjalna aplikacja TW-ON, która pozwala na jednoczesne oglądanie fragmentu *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki i obserwowanie, co dzieje się w tym samym czasie za kulisami. W aplikacji można także obejrzeć pracę dyrygenta, reżysera, scenografa, choreografa i projektantki kostiumów, wszystkich wykonawców: solistów, chóru, tancerzy i orkiestry oraz poszczególnych pracowni, gdzie powstają rekwizyty, kostiumy i dekoracje. Aplikację można pobrać z App Store oraz Google Play. —SW

„Jestem zbyt zajęty, by zajmować się swoją spuścizną”

OPERA

Premiera *Akhnatena* Philipa Glassa odbyła się w Stuttgarcie w marcu 1984 roku. Nową, niezwykle widowiskową inscenizację tej trzyaktowej opery wystawiono w londyńskiej English National Opera niespełna trzy lata temu, a tej jesieni zagościła na deskach Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Przy okazji tego wydarzenia w amerykańskiej prasie pojawiły się wywiady z kompozytorem i artykuły mu poświęcone.

Osiemdziesięciodwuletni Glass przyznaje, że jest zaskoczony sukcesem *Akhnatena*. „Skomponowałem po nim wiele dużo lepszych oper” – mówi. Na pytania o wiek reaguje irytacją. Jest twórcą niezwykle aktywnym, występuje, komponuje. Prowokuje z przekorą: „Jestem zbyt zajęty, by zajmować się swoją spuścizną. To wszystko nie ma tak naprawdę znaczenia”. Jednocześnie bardzo dba o to, by wszystkie jego kompozycje były nagrane i wydane. Jeśli natrafia na odmowę, żartuje, że należy poczekać, aż wrogowie umrą i dalej robić swoje. W wrześniu jego *King Lear Overture* otworzyła sezon w nowojorskiej filharmonii. Ten tytuł towarzyszył mu już od dawna.

Muzykę do broadwayowskiego przedstawienia *Króla Leara* skomponował na początku tego roku. W tytułowej roli wystąpiła niemalże rówieśniczka Glassa, wybitna brytyjska aktorka Glenda Jackson. Przedstawienie, do którego powstała niemal godzina rozpisanej na kwartet smyczkowy muzyki, cieszyło się ogromnym powodzeniem. Glass skwitował to we właściwy sobie sposób, mówiąc, że w teatrze często wycisza muzykę, niekiedy nawet redukuje kwartet, by mieć pewność, że nic z tekstu nie umknie. „Tu było jednak inaczej – Glenda ma głos jak puzon. [...] Była najgłośniejszym instrumentem, jaki mieliśmy”.

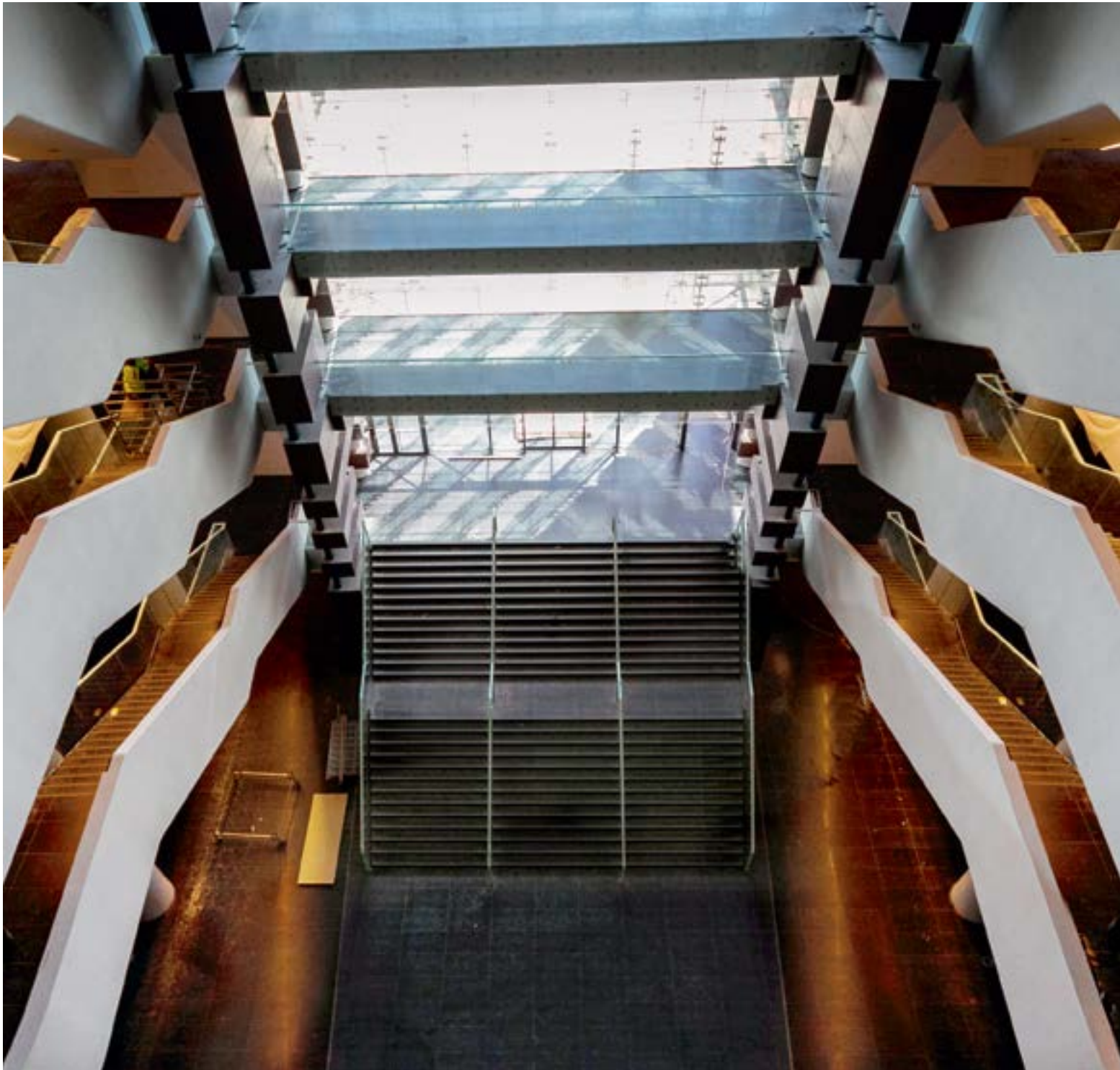
—SW

Facce d'Amore

PLEYTY

Francesco Cavalli, Georg Friedrich Händel, Alessandro Scarlatti, Giovanni Antonio Boretti to tylko część kompozytorów, których utwory pojawiły się na nowej, drugiej już płycie Jakuba Józefa Orlińskiego *Facce d'Amore*. Album ukazał się 9 listopada. Artyście towarzyszy orkiestra Il Pomo d'Oro pod dyktando Maxima Emelyanycheva.

Młody kontratenor, laureat nagrody magazynu „Gramophone” dla Młodego Artysty Roku za rok 2019, miał już okazję śpiewać nie tylko w najbardziej prestiżowych salach koncertowych, takich jak londyńska Wigmore Hall czy Carnegie Hall w Nowym Jorku, lecz także wystąpił podczas letniego festiwalu w Glyndebourne w tytułowej roli, w *Rinaldzie* Georga Friedricha Händla. Nowe wydawnictwo różni się od debiutanckiej płyty *Anima Sacra*, opowiadać ma o miłości pełnej pasji, emocji i niepokoju. —SW



NFM, fot. Łukasz Rajchert

Co SŁYCHAĆ w filharmoniach

Sezon koncertowy 2019/2020 jeszcze się ROZKRĘCA, ale od czego jest sieć. Ze stron internetowych można się DOWIEDZIEĆ, co będzie BRZMIAŁO we wszystkich polskich przybytkach koncertowych. I zobaczyć różne rzeczy, które dają do MYŚLENIA

✦ Dorota Szwarcman

Kup książkę

Przed wszystkim bardzo widoczny jest podział – może nie do końca na Polskę A i Polskę B (choć i takie porównanie nie jest całkiem od rzeczy), ale na instytucje, które w miarę spokojnie mogą zajmować się własną działalnością artystyczną i jej jakością, i na takie – a tych nie brak – które swój byt muszą uzasadniać licznymi wydarzeniami zewnętrznymi o bardzo różnej jakości. Jedno, co łączy większość filharmonii, częściowo z konieczności (z powodu przepisu zobowiązującego instytucje artystyczne do prowadzenia działalności edukacyjnej), a częściowo z dążenia do zysku, to obfitość rozmaitych koncertów dla dzieci w różnym wieku, a czasem także programów dla seniorów. Są

miejsca, co do których można odnieść wrażenie, że niemal wyłącznie tym się zajmują – i to akurat jest pozytywnym zjawiskiem, jeśli tylko serwowane zajęcia są na dobrym poziomie.

Potentaci i biedacy

Większość filharmonii to wojewódzkie instytucje samorządowe, poza kilkoma wyjątkami. Filharmonia Narodowa i Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia (ta akurat nie jest filharmonią, ale od czasu powstania nowej siedziby, w której koncerty odbywają się często i regularnie, można powiedzieć, że pełni funkcję analogiczną) są instytucjami państwowymi, całkowicie na garnuszku Ministerstwa Kultury

i Dziedzictwa Narodowego. Dość złożony – ale siłą rzeczy działa to na jego korzyść – jest status wrocławskiego Narodowego Forum Muzyki. Organizatorem jest gmina Wrocław, a współprowadzącymi są minister kultury i województwo dolnośląskie (na szczęście udało się uniknąć niebezpieczeństwa wycofania dotacji przez Urząd Marszałkowski). Przez ministra i województwo współprowadzone są Filharmonia Łódzka, Filharmonia Podkarpacka w Rzeszowie i Filharmonia Zielonogórska. W Szczecinie współprowadzą miasto i minister; całkowicie miejską instytucją jest Filharmonia Gorzowska.

Przy obecnym coraz większym obciążeniu samorządów placówki wyłącznie od nich zależne mają o wiele mniejsze szanse na sensowną działalność. Choć nie wszędzie jest to zasadą –

Próby kształtowania GUSTÓW

Jan Miłosz Zarzycki

Filharmonia Kameralna w Łomży od 2013 roku jest modernizowana, w związku z tym koncerty organizujemy w rozmaitych salach. Mamy jednak nadzieję, że pod koniec 2020 roku, a najpóźniej w 2021 będziemy mogli wrócić pod stały adres. Funkcjonujemy obecnie pod mecenateм nie tylko miasta, lecz także ministerstwa, gdyż od półtora roku współprowadzi nas MKiDN, co poprawiło stan naszych finansów. Odkąd jestem dyrektorem, a to już piętnaście lat, intensywnie pracuję nad poziomem artystycznym zespołu. W tym czasie pięć naszych płyt otrzymało nominację do Fryderyka, a w tym roku zostaliśmy laureatami tej nagrody za nagranie koncertów Marcina Błażewicza, Pawła Łukaszewskiego i Sławomira Czarneckiego. Mamy też w dorobku nominację do nagrody ICMA. To wszystko daje argumenty w rozmowach o losie instytucji i staraniach o finansowanie. Dzięki temu udaje się też pozyskiwać niewielkie wsparcie prywatnych sponsorów. W porównaniu z filharmoniami w większych miastach mamy skromne środki, ale staramy się prowadzić działalność wartościową artystycznie.

Programując koncerty, bierzemy pod uwagę gusta naszej publiczności, ale próbujemy też je kształtować. Trzeba pamiętać, że Łomża to niewielkie miasto – nie ma tu wielu osób wykształconych muzycznie. Prezentujemy zatem najczęściej klasyczne pozycje repertuarowe, co nie znaczy, że nie udaje się niekiedy umieścić w programie koncertu dzieł mało znanych, czy też współczesnych. Niedawno zagraliśmy premierowy utwór Sławomira Czarneckiego *Concerto Lendinum*, a koncert zakończył się owacją na stojąco. Z dużą satysfakcją muszę też powiedzieć, że w ciągu ostatnich trzech lat sprzedaż abonamentów z sezonu na sezon się podwajała, a frekwencja na koncertach także wyraźnie wzrosła. Ostatnio gościł u nas Hadrian Tabęcki z Buenos Aires Tango Show i słuchała go wypełniona po brzegi sala licząca 350 miejsc. Równie dobrze sprzedają się koncerty sylwestrowe albo wieczory z przebojami operetkowymi. Trudniej wypełnić salę, gdy gramy Haydna czy Mozarta, a najtrudniej, gdy mamy wykonać utwór współczesny. To, czy publiczność przyjdzie, zawsze zależało także od miejsca koncertu. Nasza stara sala miała wręcz fatalne warunki nie tylko dla muzyków, lecz także dla słuchaczy. Zimą musieli słuchać nas w płaszczach, latem z trudem znosili potworny upał w pomieszczeniach bez klimatyzacji. Także akustyka nigdy nie była tak dobra, jak powinna być w sali koncertowej. Mam jednak nadzieję, że publiczności będzie nam nadal przybywać. Bardzo na to liczę.

nadszpodziewanie dobrze radzi sobie na przykład Filharmonia Poznańska. Jak to się dzieje? Z jednej strony oczywiście region jest silny, z drugiej jest to dowód, że wiele zależy od polityki dyirekcji instytucji. Jednocześnie jest to placówka, która do dziś przecież nie ma własnej sali koncertowej: korzysta z Auli Uniwersytetu Adama Mickiewicza, a to już wyklucza wszelkie pokusy goszczenia rozmaitego rodzaju wydarzeń specjalnych, by nie powiedzieć – chałtur.

Zmiany, zmiany, zmiany

Wśród „potentatów” jednak w najbliższym sezonie też będzie różnie – wiąże się to ze zmianami na kierowniczych stanowiskach. W Filharmonii Narodowej jest to pierwszy sezon nowego dyrektora artystycznego – Andrzeja Boreyki, ale nie w pełni przez niego zaplanowany. Być może dlatego wydaje się mniej atrakcyjny. Sam główny dyrygent, który wciąż ma jeszcze swoje zajęcia zagraniczne (prowadzi filharmonię w Naples na Florydzie), pojawia się w tym sezonie – licząc z inauguracją – osiem razy (jeden koncert pojedynczy, siedem piątkowo-sobotnich). O ile poprzedni szef Jacek Kaspszyk miał predylekcje do wielkiej symfoniki XIX-wiecznej, o tyle Boreyko skłania się raczej ku XX wiekowi (głównie pierwszej połowie) i pewne odzwierciedlenie tego można już zauważyć w repertuarze. Choć deklaruje również zainteresowanie muzyką dawną (sam ją kiedyś uprawiał), to wciąż jest jej w Narodowej mało, i to ograniczonej do edukacyjnego cyklu „Po prostu... Filharmonia!”.

Stolica winna być miejscem, gdzie publiczność miałaby okazję stykać się z wielkimi indywidualnościami muzycznymi – nie tylko przy okazji festiwalu, takich jak Chopin i jego Europa, lecz także w sezonie. Tym razem tych okazji nie będzie za wiele. Piotr Anderszewski na inauguracji, Lukas Geniušas, Seong Jin Cho, rytualny doroczny recital Grigorija Sokołowa, Szymon Nehring i Eric Lu – to chyba wszystkie atrakcje pianistyczne; ze skrzypków – Julian Rachlin, Gidon Kremer (ale w ramach festiwalu Eufonie), Bartłomiej Nizioł i Bomsori Kim.

Pojawia się nowy cykl koncertów: „Scena dla muzyki polskiej” – pokłosie jednego z programów Instytutu Muzyki i Tańca. Polscy muzycy z polskimi utworami będą jeździć po kraju z występami. W niektórych miejscach, jak Olsztyn czy Kielce, to jedna z nielicznych ambitnych propozycji w sezonie.

Moment kryzysowy przeżywa też NOSPR. Po zeszłorocznej zmianie dyrekcji naczelnej zmieniło się tam właśnie kierownictwo muzyczne: objął je wybitny amerykański dyrygent Lawrence Foster. Ale ten przypadek jest jeszcze trudniejszy niż Boreyki: Foster pełni jednocześnie funkcję szefa muzycznego opery i orkiestry filharmonicznej w Marsylii. W Katowicach pojawi się zatem zaledwie sześć razy (w momencie pisania tych słów nieznane są jeszcze program i obsada wiosennego festiwalu Kultura Natura).

Dobra atmosfera, CIEKawe projekty

Adam Kłoczek

Filharmonia Kaliska ma skromny budżet, ale dzięki moim kontaktom z artystami udaje się regularnie zapraszać wybitne osobowości, płacąc im takie honoraria, na jakie stać tę instytucję. Myślę, że program artystyczny jest tu nie mniej ciekawy niż w większych ośrodkach. Niedawno gościliśmy na jednym koncercie Nelsona Goernera i Juliannę Awdiejewę, a wcześniej – młodą gwiazdę wiolinistky, zwyciężczynię Konkursu Isaaca Sterna w Szanghaju, Nancy Zhou. W Filharmonii Częstochowskiej także nie brakuje występów gwiazd, szczególnie na Międzynarodowym Festiwalu Wiolinistycznym im. Bronisława Hubermana (Bell, Vengerow, Maisky, Midori, Repin). Mamy dużą salę na 900 miejsc, niegdyś kubaturowo drugą w Polsce zaraz po Filharmonii Narodowej. Po projekcie unijnym z 2012 roku, kiedy dobudowano nową część budynku, jest to dziś okazały nowoczesny obiekt ze znakomitym zapleczem dla muzyków. Sali zaprojektowanej przez samego Witolda Straszewicza nie ruszamy, bo jest znakomita akustycznie. Całość uważam za jedną z najlepszych filharmonii w naszym kraju. W Kaliszu przez lata filharmonia funkcjonowała w niewielkiej sali szkoły muzycznej. Od 2008 roku korzystamy z sali koncertowej Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM mieszczącej 450 słuchaczy. Ma dobrą akustykę i bardzo dużą scenę, sam obiekt jest także bardzo nowoczesny. Oczywiście współpraca dwóch instytucji, które chcą korzystać z tego samego miejsca, zawsze niesie z sobą różne trudności i wymaga kompromisów.

Mam jednak nadzieję, że Kalisz już niedługo wzbogaci się o jeden z najciekawszych obiektów muzycznych, moją *idée fixe* od wielu lat. Pomysł został już wpisany do strategii środków unijnych województwa wielkopolskiego. Ma to być nie tylko nowa miejska sala koncertowo-widowiskowa, lecz także prawdopodobnie jedyne w Europie interaktywne muzeum poświęcone wyłącznie instrumentom klawiszowym.

Dla mnie szczególnie ważne jest też to, że dzięki wymianie pokoleniowej muzycy w obydwu tych orkiestrach obecnie prezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Minęły więc czasy, gdy można było mówić, że im mniejsze polskie miasto, tym gorsza orkiestra. Dziś zagraniczna publiczność i sami artyści są zachwyceni naszymi zespołami. Mamy wielu świetnych młodych muzyków, którzy zaczynają tu swoje kariery skuszeni dobrą atmosferą pracy i ciekawymi projektami. Niektórych z nich potem z żalem, ale i z satysfakcją żegnamy, gdy odchodzą, by grać w najlepszych orkiestrach. Ostatnio dwoje naszych muzyków dostało się na pierwszych miejscach do zespołu Narodowego Forum Muzyki. Jedna z instrumentalistek bez kłopotu zdała do orkiestry w Kuala Lumpur, inna gra w orkiestrze w San Sebastian. Oznacza to, że mieścimy się obecnie w europejskiej lidze profesjonalnych, dobrych zespołów.

Stałym problemem są oczywiście zarobki. Władze obu miast przychylnie patrzą na filharmonie. W Kaliszu po zdobyciu Grammy jesteśmy nawet prawdziwym oczkiem w głowie, wiadomo, że jest to miasto średniej wielkości i nie możemy marzyć o takich pensjach, jak te w czołowych ośrodkach. Obecnie nasi muzycy zarabiają podobnie jak dyplomowani nauczyciele w szkołach średnich – brutto w okolicach trzech tysięcy złotych. Smutne i żenujące jest to, że ludzie z wyższym wykształceniem artystycznym, którzy całe swoje życie poświęcili temu zawodowi, zarabiają mniej niż pracownicy popularnych sieci dyskontów spożywczych. By choć trochę poprawić sytuację muzyków, realizujemy dodatkowe projekty – uczestniczymy w sesjach nagraniowych oraz festiwalach na terenie Polski, wyjeżdżamy na zagraniczne trasy koncertowe, organizujemy koncerty muzyki kameralnej, zachęcamy też muzyków, by występowali z orkiestrą jako soliści. Korzystając z tego, że próby trwają do południa, większość naszych artystów pracuje także na drugim etacie w szkołach muzycznych.

Jeśli chodzi o repertuar, to staram się tak układać program, by trafić w potrzeby różnych słuchaczy. W Kaliszu w 2006 roku rozpoczęliśmy cykl „Filharmonia nie gryzie” – odbywały się koncerty jazzowe, muzyki folk czy pop w połączeniu z aranżacjami na orkiestrę symfoniczną. To od początku przyciągało publiczność i świetnie się sprzedawało. Koncerty klasyczne mają stałe grono odbiorców i zauważam z radością, że ono się stopniowo powiększa. To efekt naszych nieustających działań promocyjnych. W sezonie regularnie gramy też muzykę współczesną, dokonujemy prawykonań utworów młodych polskich kompozytorów, beneficjentów programów stypendialnych IMIT. Nie unikamy klasyki XX wieku. Niedługo zabrzmi u nas dość rzadko wykonywana *I Symfonia* Witolda Lutosławskiego. Prezentujemy też zapomniane dzieła dawnych epok, jak na przykład współczesne prawykonanie opery Karola Kurpińskiego *Aleksander i Apelles*. Zasadą, którą wyznaję, jest łączenie popularnego repertuaru z utworami trudniejszymi, mniej znanymi i często okazuje się, że ludzie one zaciekawiają.

Smutno się robi, kiedy patrzy się na repertuary większości pozostałych filharmonii. A możliwości poprawy sytuacji brak



Rafał Blechacz, od lat nie do posłuchania w Warszawie), a ponadto pojawiają się m.in. Vadym Kholodenko, Cédric Thibergien, Louis Lortie, Henning Kraggerud, Pierre-Laurent Aimard. Nie boją się tu w repertuarze pozycji i kompozytorów nieznanymi: będą Nikołaj Rosławiec i koncertowe wykonanie opery Cherubini *Faniska* (oczywiście pod dyktando Łukasza Borowicza, specjaliści od dzieł zapomnianych).

Jednak szczególnie imponuje to, co dzieje się w Filharmonii Szczecińskiej. Pomyśleć, że ponad pięć lat temu była to mierna orkiestra w miernej siedzibie. Dziś to już zupełnie inny świat. Muzykę można tu usłyszeć najróżniejszą – może tylko dawnej brak. Przestrzeń oryginalnego budynku jest sama w sobie obiektem artystycznym, który wykorzystywany jest na takich imprezach, jak festiwal MDF (Music-Design-Form). Tu lista solistów jest szczególnie imponująca: Christian Tetzlaff (jego ojciec urodził się w Szczecinie), Xavier de Maistre, Danjulo Ishizaka, Denis Kozhukhin, Isabelle Faust (z Il Gardino Armonico) i wielu innych. Także dużo cie-

Muzyka to również BIZNES

✎ Ewa Bogusz-Moore

Zmieniło się zresztą w NOSPR daleko więcej, poczynając od podwyższonych cen abonamentów (cały parter z amfiteatrem zostały zaliczone do pierwszej strefy). Dalej mają swoje cykle Kwartet Śląski i Orkiestra Muzyki Nowej, natomiast dużo rzadziej występują Camerata Silesia i Aukso (ten ostatni już wyłącznie z lejszym repertuarem). Scena Młodych, wcześniej co tydzień, pojawia się raz w miesiącu. Muzyki dawnej też jest niedużo, nawet miejscowej {oh!} Orkiestry Historycznej. Jazzu jest wciąż sporo, ale głównie polskiego, bez gwiazd.

Co zaś do dużych nazwisk solistycznych, jest ich w tym sezonie o wiele mniej. Osobowości pianistycznych niewiele (Elena Bashkistrova, Martin Helmchen, Plamena Mangova), ze skrzypków Julia Fischer, z wiolonczelistów Alexander Kniazev i Antonio Meneses. Pojawiła się Magdalena Kožená z Simonem Rattlem jako pianistą; zapowiadany jest też przesunięty występ wokalny Patricii Petibon. Pojawia się parę znakomitych kwartetów – Chiaroscuro, Hagen, Emerson, Eliot. W sumie jednak jest to zdecydowanie okres przejściowy.

Gdzie warto wpadać

Nieźłą ofertę ma w tym sezonie NFM. Repertuar zróżnicowany, wiele ciekawych propozycji, także zagranicznych orkiestr – w przyszłym roku Wrocław będzie ich gościł aż trzy: Litewską Narodową Orkiestrę Symfoniczną, NDR Radio-philharmonie z Hanoweru i londyńską Royal Philharmonic Orchestra. Urozmaicona oferta repertuarowa wiąże się również z licznymi działającymi przy instytucji zespołami, między innymi orkiestrą Leopoldinum i Wrocławską Orkiestrą Barokową. Jest też mocny sezon jazzowy z kulminacją w postaci festiwalu Jazztopad.

Cieszy też, jak wspominałam, dobra kondycja Filharmonii Poznańskiej. Choć dyrygentem szefem jest tam Marek Piłkowski, a pierwszym gościnnym – Łukasz Borowicz, to ten drugi pojawia się częściej, z korzyścią dla zespołu; współpraca z takimi kapelmistrzami, jak Paul McCreeh, Andreas Spering czy Václav Luks również ma bardzo pozytywny wymiar. Można pozazdrościć, gdy patrzy się na listę wspianych solistów występujących w sezonie: artystką rezydentką jest Midori (w zeszłym sezonie był

Sala wyzwań, przed którymi staje nawet tak nowoczesny i światowej klasy obiekt, jak siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, jest ogromna, a życie potrafi pisać własne scenariusze, z którymi musimy się zmierzyć. To, co z pewnością mamy i nie dziwię się, że wielu nam zazdrości, to orkiestra, sala i wyjątkowa publiczność. Z drugiej strony funkcjonujemy w konkretnej rzeczywistości, także tej finansowej. Do filharmonii w Kolonii przyjechała niedawno orkiestra prowadzona przez Daniela Barenboima, a solistką była Anne-Sophie Mutter. Zapytałam dyrektora tej instytucji, jak dużo musiał dołożyć pieniędzy, by koncert się odbył, i ze zdumieniem usłyszałam, że nic nie dokładał. U nas tego typu wieczory zawsze wiąże się z koniecznością znalezienia dodatkowego finansowania poza sprzedażą biletów. Jeśli chcemy mieć u siebie te same orkiestry, które grają na Zachodzie, musimy zapłacić te same stawki, ale nie możemy sprzedawać miejsc po cenach, które są gotowi zaakceptować tylko zachodni melomani. Ta sytuacja wymaga ogromnej kreatywności w zakresie planowania budżetu i bilansowania go.

Polska jest krajem, w którym wielką rolę w kulturze odgrywa mecenas państwa. Moim marzeniem jest, by państwo nie tylko wspierało kulturę, lecz także – choćby przez system ulg podatkowych – doceniało prywatnych mecenasów. Trzeba pamiętać, że kultura i muzyka poważna to nie są dziedziny, które interesują komercyjne firmy. Tym bardziej należałoby je zachęcić i w ten sposób dać naszej publiczności jeszcze więcej okazji cieszenia się koncertami gwiazd i najlepszych zespołów. Ważna jest też zmiana naszego myślenia o rynku sztuki najwyższej jakości. To nie tylko piękna muzyka i niezapomniane chwile z wielkimi artystami, lecz także światowy biznes, w którym bez zażenowania mówi się o pieniądzach i prowadzi twarde negocjacje. Trzeba pielęgnować osobiste kontakty z muzykami i starać się nawiązywać nowe, pamiętając, że ci najwięksi mają tyle propozycji z całego świata, że czasami chodzi im już nie o honorarium, ale o to, gdzie chcą zagrać, gdzie czują się najlepiej.

Po ponad roku od objęcia funkcji dyrektora NOSPR mogę powiedzieć, że czuję się tu jak w domu. Bardzo cenię sobie zaufanie, jakim obdarzyli mnie muzycy i ich otwartość na rozmowy, jeśli nawet jest między nami różnica zdań. Uważam, że dialog zawsze jest najlepszym sposobem wypracowania kompromisu. Cieszę się również z tego, że nasza publiczność jest wyjątkowa. Na każdym kroku czuje się jej głęboki emocjonalny związek z nami. To prawdziwy ewenement.

Ze swojej strony staram się dać jak najwięcej, by tę publiczność zadowolić, by zrozumieć jej wybory i zauważać, jak się zmienia. Musimy być wrażliwi na to, czym publiczność jest w danej chwili zainteresowana i od razu odpowiadać na te oczekiwania repertuarem kolejnych sezonów. Stąd obecność w naszych murach młodych muzyków jazzowych oraz rozwijane projekty edukacyjne, które cieszą się wręcz niespodziewanym zainteresowaniem. Niedawno w ciągu godziny wyprzedaliśmy całą dużą salę na dwa koncerty rodzinne! Z pewnością ciekawym i ważnym wydarzeniem, które planujemy w sezonie 2021/2022, będzie premiera naszych organów. Zastanawiamy się już, jak uczcić pojawienie się tego pięknego instrumentu w naszej sali i jak go wykorzystać, wykonując utwory, które dotąd nie mogły u nas zabrzmieć.

Wypowiedzi notował Maciej Łukasz Gołębiowski (Polskie Radio)

kawego jazzu i muzyki tradycyjnej. I tu zagra orkiestra z Wilna, pojawiają się też Bamberger Symphoniker z Christophem Eschenbachem. Szczecińska placówka od lat gości również melomanów niemieckich zza pobliskiej granicy, ale o ile przed powstaniem nowej siedziby nie przejmowała się nimi (tyle że w drukowanych programach były też opisy po niemiecku), to teraz stara się dać atrakcyjną ofertę i dla nich, i dla miejscowych.

No i reszta...

Smutno się robi, kiedy patrzy się na repertuary większości pozostałych filharmonii. Jeszcze smutniejsze jest to, że najczęściej możliwości poprawy sytuacji brak. Bo skąd w mniejszych ośrodkach pieniądze na takie fanaberie, jak kultura? A już orkiestry symfoniczne – te duże zespoły, które trzeba wyżywić... Niektóre instytucje nie są w stanie planować sezonu dalej niż na najbliższych parę miesięcy: Filharmonia Świętokrzyska w Kielcach, jedna z najbiedniejszych w tym zestawie (mimo nowej, ładnej siedziby), podaje na swej stronie program zaledwie do końca roku (we wrześniu i październiku odbywały się tam wyłącznie imprezy zewnętrzne), a Podkarpacka w Rzeszowie i Lubelska – tylko do końca stycznia; w tej ostatniej jest zaledwie po kilka imprez w miesiącu. Ale nawet w repertuarze Filharmonii Łódzkiej widać, że koncerty symfoniczne w ostatnich miesiącach roku są ograniczane i do normalnego rytmu czterech abonamentowych w miesiącu placówka powróci dopiero w 2020 roku.

W Łodzi – czy też w takich ośrodkach, jak Gorzów – repertuar zdominowały koncerty edukacyjne. W Filharmonii Śląskiej, która działa w tym samym mieście, co uprzywilejowany NOSPR, jest też muzykoterapia dla seniorów. W tym miejscu atutami są jeszcze patron Henryk Mikołaj Górecki (jego muzyka jest zwykle uwzględniana w repertuarze, nie brak też dzieł współczesnych) oraz Konkurs Dyrygencki im. Grzegorza Fitelberga – zawsze można liczyć na współpracę laureatów.

Nieatrakcyjnie jest w Krakowie, co tylko częściowo związane jest z tym, że w budynku filharmonii co najmniej do końca roku trwać będzie remont. Filharmonia Pomorska to też już nie to, co kiedyś. Polską Filharmonię Bałtycką ratują festiwale, częściowo projektowane przez redaktora Konrada Mielnika z Polskiego Radia. W Bydgoszczy czy Gdańsku jednak bywają jeszcze różne ciekawe imprezy w innych miejscach. Gorzej z takimi miastami, jak Olsztyn, Wałbrzych czy Jelenia Góra, gdzie trudno o ciekawą ofertę muzyczną.

Na koniec mały zestaw wydarzeń, na które w wielu miastach w tym sezonie można wybrać się do filharmonii, choć jako żywo z ambitnym repertuarem filharmonicznym nie mają wiele wspólnego. Spektakle *Królowa Śniegu* i *Mały księż* Teatru Piasku Tetiany Galitsyny, zwyciężczyni programu „Mam talent” sprzed kilku lat. Koncert dziesięciu tenorów. Sławek Uniatowski – *Metamorphosis*. Gale operetkowo-musicalowe w wykonaniu artystów z Odessy. Nieśmiertelni Maciej Niesiołowski („Z batutą i humorem”) i Waldemar Malicki (Filharmonia Dowcipu). Andrzej Piaseczny Show. Korteż przedpremierowy. Koncert Alicji Majewskiej i Włodzimierza Korcza. IRA akustycznie. Muzyka z gier komputerowych. Piotr Rubik. Balet ze Lwowa. I tak dalej, i tym podobne... Uważaj, słuchaczu, bo jedno z tych wydarzeń, albo i więcej, prawie na pewno cię dopadnie.

ANNA CHĘĆKA

A JAK APOLLO
BIOGRAFIA
ALFREDA
COR
TOTA



PREMIERA

LISTOPAD
2019

WWW.SKLEP.NIFC.PL

WIELCY
PIAŃSCI

Kup książkę

STARY festiwal NOWEJ muzyki

Odnoszące się do *przeszłości* utwory Steen-Andersena i Shlomowitza paradoksalnie były najbardziej NOWOCZESNYMI ze wszystkich festiwalowych propozycji

✎ Krzysztof Stefański

Donaueschinger
Musiktage
18–20.10.2019,
Donaueschingen

Ile właściwie lat ma nowa muzyka? Zależy jak liczyć. Można jej początków upatrywać w przełomowych dziełach, jak *Święto wiosny* Strawińskiego (1913) czy *Pierrot lunaire* Schönberga (1912), można też liczyć jej dni od przełomowych teorii, jak opracowanie (1921)

i ogłoszenie (1923) przez tego ostatniego techniki dodekafonicznej. Można wreszcie spojrzeć od strony instytucjonalnej – Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej ukonstytuowało się w 1922 roku. Rok później w Salzburgu odbyły się pierwsze Światowe Dni Muzyki Współczesnej. Nie był to jednak pierwszy festiwal nowej muzyki. O dwa lata wyprzedziły je Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst, znane dziś po prostu jako Donaueschinger Musiktage.

Jakkolwiek liczyć, nowa muzyka ma już ponad sto lat albo do setki właśnie się zbliża. Jak bardzo zmieniły się w tym czasie realia jej funkcjonowania, najlepiej pokazuje właśnie ów najstarszy festiwal. Organizacja tego typu wydarzenia w dwudziestotysięcznym sennym, choć malowniczym szwarcwaldzkim miasteczku, z dała od jakichkolwiek większych ośrodków miejskich i akademickich, wydaje się dziś absurdem. Swoje początki Musiktage zawdzięczają jednak nie środowiskowemu umocowaniu, infrastrukturalnemu zapleczu czy wiernej publiczności. Powstały na skutek kaprysu i hojności lokalnego feudała, księcia Maxa Egona II zu Fürstenberg. Ród Fürstenbergów – do dziś drugich największych posiadaczy lasów w Niemczech – nadal ma swoją siedzibę w Donaueschingen, funkcjonuje tu też ich browar warzący całkiem przyzwoitego pilsa, którego lojalnie serwują wszystkie okoliczne lokale. Fürstenbergowie nie są już związani z festiwalem, choć jeszcze w latach siedemdziesiątych w zwyczaju były przyjęcia na zamku u księcia. Tymczasem Donaueschinger Musiktage wciąż wiele znaczą, a goszczące je sale Donauhallen są w stanie pomieścić ponad tysiąc słuchaczy. Wszystko za sprawą południowoniemieckiego radia i telewizji SWR, która od 1950 roku angażuje się w organizację festiwalu.

Festiwal z taką tradycją oczywiście ma swoją specyfikę i swoje rytuały. Na żadnym innym festiwalu nowej muzyki nie spotkałem się z nabożeństwem w oficjalnym programie (oczywiście przeplatany współczesnymi kompozycjami, choć nie na tyle awangardowymi, by szokować lokalną wspólnotę). Żaden inny festiwal nie dominuje też tak w przestrzeni publicznej. Małe Donaueschingen nie jest w stanie przyjąć wszystkich gości, stąd festiwalowicze rozlokowani są po okolicznych miejscowościach, do których po koncertach odwożą ich festiwalowe busy. Publiczność składa się głównie z osób w wieku poprodukcyjnym i gdyby nie warsztaty dla studentów „Next Generation”, młodszych słuchaczy mogłoby w ogóle zabraknąć. Głównie ze względów finansowych. Starszym festiwal daje okazję do spędzenia miłego weekendu z muzyką współczesną w pięknej okolicy, ale dla młodszych – dojazd, zakwaterowanie i bilety

stanowią spory wydatek, na który nie każdy może sobie pozwolić.

O długiej tradycji festiwalu zapewne myśleli organizatorzy, gdy zamówili u Simona Steen-Andersena utwór, który bazowałby na nagraniu wideo z archiwum SWR. *TRIO* bawi się konwencją (kilkakrotnie powtórzony na początku rytuał braw i wychodzenia dyrygenta) i zmyślnie sampluje chór, symfoniczne i rozrywkowe nagrania, komentowane na żywo przez trzy analogiczne radiowe zespoły: chór, orkiestrę i big-band. Nierzadko skutkuje to komycznym efektem, jak wtedy, gdy chór podkłada głos pod wideo z próby Sergiu Celibidache do *Dyla Sowizdrzała* lub gdy Krzysztof Penderecki ogłasza, że „wszyscy są już zmęczeni nową muzyką”. Nagromadzenie wielkich nazwisk, wielkich ego, gwiazdorstwa i muzyczno-wizualnych popisów skłania do refleksji nad medialnym wizerunkiem artystów i roli nagrań w kreowaniu

tychże. Żart opowiadany zbyt długo (*TRIO* trwa ponad czterdzieści minut) w końcu jednak zaczyna nużyć, a Steen-Andersen nie przekracza tego, co na mniejszą, wiolonczelową skalę pokazał Michael Beil w *String Jack*. Pozostaje też aspekt hołdowniczego stosunku utworu wobec SWR, potężnej instytucji, która jest w stanie takie dzieło zamówić i wykonać. Kompozytor wprawdzie sam zmontował podobne zdanie z archiwalnych wypowiedzi, ale czy ta szczypta ironii faktycznie zmienia wydźwięk kompozycji?

I choć to Steen-Andersen na koniec cieszył się z nagrody dla autora najlepszej orkiestrowej kompozycji, mnie dużo bardziej przypadło do gustu *Glücklich, Glücklich, Freude, Freude* Mat-

thew Shlomowitza. Utwór miesza wszystkie radosne topoty muzyki: kreskówkowe melodie z platformówkowym brzmieniem syntezatora, progresjami i glissandami rodem z *Turangalili* Messiaena oraz szumem morza. Wszystko to pisane jest z beethovenowskim rozmachem w prowadzeniu tematów i przetwarzaniu kolejnych motywów. Rzadko zdarzają się dziś utwory na orkiestrę, które zarówno są nowoczesne, jak i w pełni wykorzystują idiom symfoniczny. Tu ta trudna sztuka się udała, a przez cały utwór uśmiech nie schodził mi z twarzy.

Paradoksalnie odnoszące się do przeszłości (choć twórczo ją przetwarzające) utwory Steen-Andersena i Shlomowitza były najbardziej nowoczesnymi ze wszystkich festiwalowych orkiestrowych propozycji. Niektóre wprost nawiązywały do języka neoromantyzmu, jak *Melancholie* Saeda Haddada. Inne – jak *Elemental Realities* Jürga Freya, męczyły —



Emilio Pomárico,
fot. SWR/Ralf Brunner

Kup książkę

długo wybrzmiewającymi akordami i ich pogłosem w pizzicatach smyczków. Michael Pelzel w *Mysterious Benaras Bells* kontynuował tradycję poszukiwań brzmieniowych, eksplorując możliwość wykonania ciągłego glissanda na instrumentach perkusyjnych. Jednak ani możliwości instrumentów perkusyjnych, ani nie do końca wykorzystana topofonia nie wyznaczyły nowych horyzontów muzyki. Z kolei Eva Reiter w *Wächter* podjęła próbę dekonstrukcji orkiestrowej hierarchii przez zastąpienie wszystkich instrumentów tekturowymi tubami, w które muzycy dęli lub nimi potrząsali, tworząc spektralne tło dla trzech niskobrzmiących fletów – basowego i dwóch Paetzolda. Ładne, choć brzmieniowo znacznie mniej rewolucyjne niż gest wymiany instrumentów. Na tym tle przyzwoicie wypadła Lidia Zielińska, której *Klangor* bronił się wyobraźnią brzmieniową kompozytorki układającej bogactwo instrumentalnych szmerów i stuków w fantastyczne krajobrazy – z klekotaniem i ptasimi odgłosami dętych.



Kirsten Reese *Néglou*,
fot. SWR/Ralf Brunner

Mogłoby to potwierdzać tezę, że orkiestra jest medium nieadekwatnym do nowej muzyki, ale kameralne koncerty Ensemble Resonanz i Ensemble Intercontemporain też nie przyniosły wielu pozytywnych wrażeń. *Sepulchre* Nicole Lizeé dość zręcznie łączył motywy fortepianowe z motoryką smyczków i jazzowym beatem perkusji podobitym okazjonalnym klaskaniem muzyków. O ile trywialną muzykę Lizeé należałoby nazwać *smooth contemporary*, o tyle *Remember Me* Gordona Kampego, zestawiający obiegowe smyczkowe faktury z nagraniami niemieckich *Volkslieder* bez żadnego pomysłu na przenikanie się tych dwóch światów, był po prostu złym utworem. *T. E. R. R. A II* Niny Šenk było kompetentnym, ale przewidywalnym przedstawicielem postspektralizmu, a w *Allein* Johanna Borisa Borowskiego słychać było kwartowe nawoływania i szeregi harmoniczne rogów oraz ślizganie się po alikwotach w smyczkach. Trochę ciekawsze było *Rumorium* Pierre-Yves’a Macégo, w którym tytułowe szумы i szmery przykrywały melodyczne motywy pozostałych instrumentów, tylko czasem przeblyskujące zza tej zasłony.

Nawet w obiegowym postspektralnym języku wciąż można powiedzieć coś ciekawego. Honor obydwu koncertów ratowali „starzy mistrzowie” – Beat Furrer z pierwszą częścią *Koncertu klarnetowego*, w której połamane rytmy partii solowej łączą się z narastającymi brzmieniami zespołu, oraz Mark Andre, którego *rwł 1* mówił półgłosem, w lekkim powiewie, delikatnie rozchodząc się w sali. Najbardziej ujął mnie jednak monumentalny cykl o przestrzeni, *Poética del espacio* Alberta Posadasa w wykonaniu Klangforum Wien. Muzycy zmieniali swoje położenie, brzmienia rozchodziły się osiowo, poszczególne motywy odzywały się w coraz to innych instrumentach, zataczały coraz szersze kręgi. Muzyka poruszała się także w osi wysokościowo-dźwiękowej oraz po skali dynamicznej, co zdawało się dodawać jej głębi. Posadas tworzy wielką formę, w której każdy dźwięk ma swoje źródło i konsekwencje. Żadne nagranie nie odda tych przestrzennych gier.

Donaueschinger Musiktage zostały zdominowane przez tradycję, co nie znaczy, że nie szukano sposobów na jej przełamanie. Jednym z nich było oddanie głosu sztucznej inteligencji, a konkretnie programowi CurAItor stworzonemu przez Nicka Collinsa. Program na podstawie stu współczesnych utworów fortepianowych oraz korpusu tradycyjnej literatury na ten instrument nauczył się oceniać współczesne kompozycje na fortepian. Spośród dzieł nadesłanych na festiwal wybrał trzy utwory, które zostały zaprezentowane na żywo. Jedyny problem polega na tym, że choć algorytm świetnie wyłapuje cechy współczesnych utworów, nie jest w stanie zaproponować nic nowego, a zatem – także dostrzec prawdziwego nowatorstwa. W rezultacie wyselekcjonowane utwory pełne były repetycji, preparacji fortepianu i gry na strunach – widać, że program wykształcił już sobie własny gust. Niestety, z trzech utworów tylko *Colotomy* Adrésa Guadarramy bronił się na poziomie estetycznym.

Jak większość festiwali nowej muzyki, Donaueschinger Musiktage starają się przełamywać granice między sztuką akademicką i nieakademicką, poważną i popularną. Koncert irańskiego artysty dźwiękowego Sotego (Ata

Ebtekar) przetwarzał pozaeuropejską tradycję muzyczną. Pętle na tradycyjnych bliskowschodnich instrumentach santour i tar były amplifikowane i przetwarzane, wzbogacone elektronicznym, czasem lekko noise’owym beatem. Glitchowo-klasterowa kompozycja *...und kann nich die Stille erreichen* Rdecy Rakety i Billy Roisz tworzyła psychodeliczny nastrój wzmagany przez video i unoszący się nad sceną dym, a gęsta, polirytmiczna i jazzująca *Open Form for Society* była czystą emanacją energii. Dobrze, że do udziału w festiwalu zaproszono artystów z pozaeuropejskiego kręgu. Dobrze, że jeden z cross-overowych projektów stworzyły kobiety. Niestety, miałem wrażenie, że wszystkie te elementy – choć dobrane kompetentnie i ze smakiem – były tylko ładnym kwiatkiem do festiwalowego kożucha.

Nieco więcej nadziei dawały festiwalowe prezentacje sztuki dźwięku, i to też nie wszystkie. Z dwóch *Elliptical Song Drawing Machine* Angeli Bulloch jedna była zepsuta, a druga do muzyki repetytywnej rysowała wciąż podobne kształty, co raczej nie było zaskoczeniem. *Anna & Marie* Marko Cicilianiego była ambitną próbą stworzenia otwartej opowieści o dwóch XVII-wiecznych twórczyniach woskowych modeli anatomicznych: Annie Morandi i Marie Bihéron. Słaba jakość grafiki komputerowej oraz naiwne aktorstwo nagranych partii mówionych sprawiło, że zamiast zatopić się w tej opowieści, było się coraz bardziej zirytowanym. Szkoda też, że otwarta struktura dzieła była kontrolowana tylko przez dwie wykonawczynie skrzypaczki, a nie przez publiczność. Znaczenie przyjemniejszy w odbiorze był performans-instalacja *Néglou* Kirsten Reese na basenie sanatoryjnym. Muzyka dobiegała z głośników nad i pod wodą, wokół basenu krążył trębacz, na zewnątrz uderzano w gong. Po zanurzeniu uszu ujawniało się całe bogactwo zatopionych dźwięków, a swoim odbiorem można było dowolnie sterować, wynurzając i zanurzając się na przemian. Ciekawe były dźwięczące dyski *TONSPIEGELRAUM* Bernharda Leitnera, choć instalację na zewnątrz Donauhallen łatwo było przeoczyć w biegu między jednym a drugim wydarzeniem.

Pełen bezpretensjonalnego uroku był performans *Music for Hotel Bars* Michaela Rautera (kompozycja), Aliénor Dauchez (reżyseria) i Bastiana Zimmermanna (koncept i dramaturgia) zaaranżowany w lobby najdroższego miejscowego hotelu. Odrobina luksusu i cały sztafaż niemieckiego kiczu: fontanny, sztuczne rośliny, figury zwierząt i drewniany zegar z szyszkami, muzyka lekko sącząca się z głośników oraz trzy performerki w ludowych strojach śpiewające piosenki z osobliwą choreografią, przerywane dzikimi uderzeniami w perkusję, stworzyły występ doskonale kampowy. Można tylko organizatorom pogratulować dystansu do samych siebie. Był to jednak wyjątek, gdyż w Donaueschingen wciąż królują klasyczne formy koncertów. Z tego względu powiew świeżości wносił *Das Festival* duetu Herbort/Mohren – rodzaj alternatywnego „festiwalu w festiwalu”, z własnym biurem i cateringiem, zakładający współuczestnictwo publiczności w wykonaniu krótkich partytur zamówionych specjalnie w ramach projektu. *Das Festival* był otwarty także dla najmłodszych słuchaczy, a w programie obowiązywał parytet uwzględniający niebinarnych twórców. W rzeczywistości na Donaueschinger Musiktage tylko trzydzieści pięć procent utworów napisały kobiety, ale może *Das Festival* niedługo przestanie być fantazją.

Kup książkę

Koncert DOSKONAŁY. Kożeną w Katowicach

Muzyka francuska, późny romantyzm niemiecki, tradycja czeska i należące do trzeciego okresu twórczości Strawińskiego Trzy pieśni do słów Szekspira... na taką miksturę stylów mogą pozwolić sobie jedynie artyści najwyższej próby, świadomi swego warsztatu i wyjątkowego talentu

Agneszka Nowok-Zych

Sir Simon Rattle w Katowicach: jeszcze kilka lat temu marzenie lub jedno z pobożnych muzycznych życzeń. Dziś ten sen się ziścił. Nie sposób opisać, jak wielką rolę wieloletni dyrygent Filharmoników Berlińskich odegrał w propagowaniu polskiego dziedzictwa na arenie międzynarodowej. W jednym z wywiadów przyznał, że w muzyce Karola Szymanowskiego zakochany jest od czasu, gdy pierwszy raz ją usłyszał. Wybitny dyrygent w zeszłym roku należał również do Komitetu Honorowego I Międzynarodowego Konkursu Muzycznego im. Karola Szymanowskiego, którego Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia była głównym organizatorem. Tym razem Simon Rattle nie zajął swojego zwyczajowego miejsca przy pulpicie dyrygenckim: jako pianista z kameralistami towarzyszył swej żonie Magdalenie Kożeną (sopr.), Simon Rattle (fort.), Giovanni Guzzo, Rahel Maria Rilling (skrz.), Amihai Grosz (alt.), Kaspar Zehnder (fl.), Andrew Marriner (klar.), David Adorján (wiol.)

Śpiewaczka rozpoczęła przejmującą *Chanson perpétuelle* op. 37 Ernesta Chaussona – tym większy kontrast stanowiły wykonane później wspomniane *Trzy pieśni*. Kożeną znakomicie kreowała swoje partie w odniesieniu do pozostałych artystów: jej głos o ciepłej barwie i niskim brzmieniu pięknie stapiał się z barwą al-

tówki czy wiolonczeli w wysokim rejestrze, co można było podziwiać zwłaszcza w mistrzowskich pod tym względem *Zwei Gesänge* op. 91 Johannes Brahmsa, którego *Fünf Ophelia-Lieder* również zabrzmiały na koncercie. W duecie z mężem śpiewaczka wykonała *Drei Lieder der Ophelia* op. 67 Richarda Straussa. Interpretacja Kożeny nie ograniczała się do emocjonalnego kształtowania poszczególnych pieśni, wręcz przeciwnie – budowała napięcie całego cyklu na wzór sceny dramatycznej rodem z dzieł operowych, tak przecież jej bliskich. Ten sam sposób prowadzenia narracji można było zaobserwować w *Chansons madécasses* Ravela. Artyści popisali się też doskonałym poczuciem humoru, wykonując *Rikadla* Leoša Janáčka. Chciałoby się napisać, że publiczność mogła poczuć się jak „w czeskim filmie” – Kożeną z ogromnym przejęciem i powagą śpiewała krótkie rymowanki, w trakcie których dwukrotnie na estradę wbiegali kameraliści skandujący czeskie wersety. Występ Kożeny zakończyły *Pieśni cygańskie* Dvořáka. W zależności od zastosowanej przez czeskiego kompozytora

stylizacji na lasso i friskę (części czardasza), śpiewane były to z liryczną improwizacyjną swobodą, to z prawdziwą iskrą i błyskiem w oku. Na bis kameraliści wykonali *Dobrá noc* Dvořáka, sugestywnie żegnając się z pełną entuzjazmu publicznością.

Trzeba uważać na takie słowa, jak „doskonały”: nie waham się jednak użyć go w przypadku opisywanego koncertu. Cóż można dodać więcej? Poza Magdaleną Kożeną oraz sir Simonem Rattlem usłyszeliśmy jeszcze sześciu wybitnych muzyków: skrzypków Giovanniego Guzzo i Rahel Marię Rilling, altowiolistę Amihai Grosza, wiolonczelistę Davida Adorjana, flecistę Kaspara Zehndera oraz klarnecistę Andrew Marrinera.

Frapujące spotkanie z pieśniami Tostiego

Józef Kański

Mało u nas znany Francesco Paolo Tosti (1846–1916) to znakomity włoski kompozytor, ceniony wysoko przez Verdiego i Pucciniego, cieszący się sympatią brytyjskiej królowej Wiktorii. Powierzyła mu ona muzyczne-wokalne kształcenie swoich dziewięciorga dzieci, a jej następca uhonorował go tytułem szlacheckim. Pieśni Tostiego chętnie włączali do repertuaru najwięksi śpiewacy, jak legendarni bracia Reszke, Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Tito Schipa czy Jan Kiepura. W naszym kraju jednak twórczość Tostiego do tej pory nie zyskała szerzej popularności.

Promuje ją od jakiegoś czasu Stanisław Daniel Kotliński, wybitny bas-baryton, występujący z powodzeniem na scenach i estradach od Nowego Jorku po Pekin. Dla firmy DUX nagrał płytę z pieśniami Tostiego, zaś 13 października wystąpił w sali balowej Zamku Królewskiego w Warszawie – pod egidą Warszawskiej Opery Kameralnej – z pełnym uroku recitałem wypełnionym w całości dwunastoma pieśniami wybranymi z dwudziestu jeden zawartych na płycie.

Swymi interpretacjami ujął słuchaczy, prezentując nie tylko głos o rozległej skali i ciekawej barwie, lecz także intensywną ekspresję oraz doskonałe wyczuwanie klimatu poszczególnych pieśni – od lekkich pogodnych piosenek aż po dramatyczne ballady określone jako arie salonowe (*romanze da salotto*). Artysta każdy utwór poprzedzał komentarzem słownym, opowiadając barwne epizody z życia Tostiego i recytując pięknie przetłumaczony na polski tekst każdej pieśni. Do powodzenia całego koncertu przyczynił się w niemałym stopniu pianista i dyrygent Marco Balderi, czujnie akompaniujący śpiewakowi i sugestywnie eksponujący co ciekawsze motywy partii fortepianowej. Widać było, że obaj artyści stanowią zgrany duet.

Można się też o tym przekonać, słuchając pieśni na wspomnianej płycie. Dodatkowo zaletę tego wydawnictwa stanowi książeczka, zawierająca – prócz treściwej biografii kompozytora i tekstów (w trzech językach) pieśni – frapujący tekst, w którym wielki baryton Rolando Panerai, na kilka tygodni przed śmiercią w wieku dziewięćdziesięciu pięciu lat, podnosi nie tylko artystyczne, lecz także pedagogiczne zalety pieśni Tostiego jako pomocne w prawidłowym ustawieniu głosu. Panerai wielokrotnie polecał je swym uczniom, a wśród nich i Danielowi Kotlińskiemu.

13.10.2019
Warszawa, Zamek
Królewski
Stanisław Daniel
Kotliński (bas-baryton),
Marco Balderi (fort.)

Mistyczna ekspresja

Wioleta Żochowska
„Glissando”

Nie mogę wyobrazić sobie lepszego utworu dla uczczenia pamięci zmarłego w lipcu Bogusława Schaeffera niż wykonana w SI jego *Missa elettronica* na chór mieszany i taśmę. Dzieło przełomowe zarówno dla samego autora, jak i dla rozwoju gatunku. Schaeffer o utworze sakralnym myślał już wcześniej, jednak dopiero w 1975 roku spore doświadczenie w dziedzinie kompozycji elektro-nicznej pozwoliło mu satysfakcjonująco zawiązać dialog między sacrum a profanum. Z pewnością przyczyniła się do tego owocna współpraca z Eugeniuszem Rudnikiem i Barbarą Okoń-Makowską, którzy w czeluściach „czarnego pokoju” dokonywali trans-lacji z Schaefferowskiego na nasze.

Chór Polskiego Radia pod batutą Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej i z udziałem realizatorki dźwięku Ewy Guziółek-Tubelewicz skrupulatnie odtworzył dźwiękowy kosmos przenikających się zgodnie z intencją autora światów: sakralnego, religijnego i liturgicz-nego. Zapisane na taśmie elektronicznie wy-

generowane obiekty dźwiękowe i dźwięki konkretne rytmicznie ko-respondowały z partią chóru, utrzymując zano-towane przez kompozy-tora atmosferę i tempo. Ta swoista przeplatanka głosów i taśmy zapowie-działa dalsze eksperym-enty, ale już bez war-stwy elektronicznej. Pra-wykonana tego wieczoru

Glosolalia na chór mieszany Sławomira Kup-czaka, mimo akustycznej proveniencji, utrzymała elektronicznego ducha. Na tym jednak nie koniec metafizycznych odnie-sień, bo charakterystyczne współbrzmienia kompozytor zaczerpnął między innymi z gruzińskich pieśni religijnych.

Głos od dawna leży w kręgu zaintereso-wań Kupczaka. Wrocławski kompozytor, specjalista od muzyki elektroakustycznej, dał się poznać jako twórca o ogromnej wy-obrazni i wrażliwości na specyfikę faktury wokalne. *Glosolalia* pokazała, że świetnie odnajduje się także w fakturze choralnej. Dwadzieścia cztery głosy pędziły po kole-inach partytury, wykonując akrobacje, które łatwiej opisać kategoriami zaczerpniętymi z muzyki elektronicznej niż akustycznej. Zmienna gęstość struktury czasowej, barw-ny kolaż współbrzmień, wrażenie prze-strzenności, płynny ruch między głosami, a nade wszystko urok asemantycznych zgło-sek. Szelesty, szepty, krzyki złożyły się na nieistniejący język mistycznej ekspresji. Kupczak szukał akustycznego odpowiedni-ka odgłosów syntetycznych i konkretnych, skąd już niedaleko do wdzięcznych prze-tworzeń głosu zapisanych na taśmach Rudnika.

Londyński Weinberg Focus Day

II Sonata na skrzypce solo op. 95 Wajnerberga jest zaskakująco awangardowa jak na utwory powstające w tym okresie w Związku Radzieckim. Daniel Elphick uważa, że dowodzi to inspiracji ówczesną polską AWANGARDĄ, którą Wajnerberg poznał podczas pobytu na Warszawskiej Jesieni

Jacek Marczyński



Linus Roth,
fot. Barrek Barczyk/IAM

Takiej skondensowanej porcji muzyki kameralnej Mieczysława Wajnerberga bry-tyjska publiczność wcześniej nie otrzyma-ła. Londyńska Wigmore Hall zaplanowała na najbliższe miesiące jedenaście koncer-tów z utworami polsko-żydowsko-so-wieckiego kompozytora, jak określa się go w Wielkiej Brytanii, kładąc wszakże na-cisk na pierwsze dwa członki. W Wigmore Hall zabrzmiał komplet siedemnastu kwartetów Wajn-berga. Zadanie ich wykonania powierzono Qu-atuor Danel, który nagrał je na płyty, a w stycz-niu tego roku wykonał wszystkie w Paryżu. Na inauguracji całego cyklu kwartet zabrał słucha-czy w podróż szlakiem skomplikowanych pere-grynacji Mieczysława Wajnerberga. Wybrano utwory najwcześniejsze, które i dla polskiego słuchacza stanowią pewne zaskoczenie.

I kwartet op. 2 Wajnerberg napisał jeszcze w Warszawie, miał wtedy osiemnaście lat. Wprawdzie prawie pół wieku później dokonał jego rewizji, ale zostało to, co było źródłem młodzieńczych fascynacji. Nad trzyczęścio-wym, rozwichrzonym formalnie utworem, w którym tradycyjna tonalność łączy się z cieka-wymi dysonansami, unosi się duch Szymanow-skiego, ale słyhać też, że autor interesował się Bartókiem i Bergiem. Zupełnie inny jest nato-miast *II Kwartet* op. 3 powstały po wybuchu wojny, w okresie studiów w konserwatorium

24–26.10.2019
Londyn, Wigmore Hall
Ilona Domnich (sopran),
Linus Roth, Janusz
Wawrowski (skrz.),
Danjulo Ishikaza (wiol.),
José Gallardo (fort.),
Quatuor Danel

Danel dodał *I Kwartet skrzypcowy* op. 49 Szosta-kowicza, bo cały cykl ma łączyć ich obu. W 1938 roku, gdy ten kwartet powstał, Szosta-kowicz był już uznanym twórcą, ale na gruncie muzyki kameralnej odważniej poczynił sobie młokos Wajnerberg.

W Wigmore Hall 26 października urzędzo-no „Weinberg Focus Day” – trwający od połu-dnia do wieczora – z trzema koncertami i z pro-mocją książki Daniela Elphicka *Musica behind the Iron Curtain*. Mieczysław Wajnerberg został w niej ukazany na tle kompozytorów tworzących za żelazną kurtyną, w Polsce i w Związku Radziec-kim. Pod względem muzycznym ten dzień był przede wszystkim spotkaniem z indywidualno-ściami artystycznymi. Należy do nich z pewno-ścią Linus Roth, który nagrał komplet utworów skrzypcowych Wajnerberga. Niemiecki artysta dysponuje doskonałym warsztatem, a do każde-go utworu podchodzi z ogromną wnikliwością. Dał tego dowód choćby w sonatach na skrzypce solo skomponowanych w latach sześćdziesią-tych dla Michaiła Fichtenholza. *I Sonata* op. 82 wymaga niewiarygodnej wirtuozerii, *Druga* pod względem wykonawczym jest prost-sza, ale zaskakująco awangardowa jak na utwo-ry powstające w tym okresie w Związku Ra-dzieckim. Daniel Elphick uważa, że dowodzi to inspiracji ówczesną polską awangardą, którą Wajnerberg poznał podczas pobytu na Warszawskiej Jesieni.

Jeszcze ciekawsza jest *Sonata na dwoje skrzy-piec* op. 69, którą Linus Roth zagrał z Januszem Wawrowskim. Obaj muzycy mają w tym utwo-rze równorzędne role, dialogując ze sobą – od początkowego *Allegro* będącego cyklem wariacji po finał odwołujący się w swej strukturze do formy ronda. Całość wypadła wręcz fascynują-co. Linus Roth dał się także poznać jako wrażli-wy kameralista w duecie z pianistą José Gallar-do. Zagrałi razem *I Sonatę skrzypcową* op. 12 na-pisaną podczas wojny w Taszkencie oraz *IV Sonatę* op. 39 z 1947 roku dedykowaną Leoni-dowi Koganowi. W *Trio fortepianowym* op. 24 powstałym w 1945 roku, już po osiedleniu się kompozytora w Moskwie, do obu muzyków do-łączył wioloncelista Danjulo Ishikaza.

„Weinberg Focus Day” miał także swój nurt wokalny. Ilona Domnich wykonała *Pieśni ży-dowskie* op. 17 Wajnerberga i *Siedem romansów do wierszy Aleksandra Błoka* op. 127 Szostakowicza. Rosyjska śpiewaczka dysponuje sopranem o ład-nej barwie, ale brakuje jej finezji i umiejętności interpretacyjnego niuansowania liryki wokalne. Raziło to zwłaszcza w cyklu Wajnerberga, będą-cym ciekawą próbą połączenia poezji żydow-skiej z radzieckim patriotyzmem czasu wojny.

Warto natomiast zauważyć, że każdy kolej-ny koncert gromadził w Wigmore Hall coraz więcej publiczności. W sobotę wieczór było już i tłoczno, i wręcz entuzjastycznie.

w Mińsku. To kompozycja bardziej klasyczna, z wpły-wami Czajkowskiego i z se-renadowym początkowym *Allegro*, ale w kluczowych punktach Wajnerberg nie zre-zygnował tu z chromatyki. Do obu utworów Quatuor

Kompozytor wart szalonego pomysłu

John Gilhooly
dyrektor Wigmore Hall

O Mieczysławie Wajnerbergu myślałem od dawna, rozmawiałem o nim z różnymi oso-bami, także z przedstawicielami Polski w Londynie. Znaleźliśmy w końcu okazję, jaką jest setna rocznica urodzin, co więcej, spotkałem Daniela Elphicka, autora książki o Wajnerbergu, a on uświadomił mi, jak jego muzyka różni się od tego, co tworzyli polscy kompozytorzy XX wieku – ci, którzy zostali w kraju. Stąd zrodził się pomysł cyklu, do-skonale wpisującego się w historię naszej sali. W latach czterdziestych XX wieku dla uciekinierów, którzy do Londynu trafili z Warszawy, Wiednia czy Berlina, muzyków amatorów i melomanów, Wigmore Hall stała się miejscem spotkań z kameralistyką, tu mogli z nią obcować. Tak jest do dzisiaj, nawet Wiedeń nie ma takiego miejsca.

Chcemy pokazać, jak rozwijała się i zmieniała muzyka Mieczysława Wajnerberga. Można to doskonale zaobserwować na przy-kładzie jego siedemnastu kwartetów, które konfrontujemy z kwartetami Szostakowi-cza. Nieprawdziwe są twierdzenia, że Wajn-berg to „mały Szostakowicz”. Inspiracje były wzajemne.

Ogromnie pomógł Wajnerbergowi David Pountney. Inscenizacja *Pasażerki* należy do najważniejszych w jego karierze, a przecież dorobek, choćby z lat pracy w English Na-tional Opera, ma on ogromny. Przy okazji wystawienia *Pasażerki* pokazał także światu, jak interesującą muzykę wokalną i kameral-ną tworzył Wajnerberg. Myślę, że odegrał po-dobną rolę, jak Charles Mackerras dla twór-czości Janáčka. David to mój przyjaciel, więc gdy powiedziałem mu o swoim pomysłe, odparł: „Musisz to zrobić”.

Mimo to nie ukrywam, że nasz pomysł był ryzykowny, wręcz szalony, mimo że mieliśmy wsparcie ze strony Polski, choćby Instytutu Adama Mickiewicza i programu Polska Music. Nie wiedzieliśmy, czy nazwi-sko Wajnerberga przyciągnie słuchaczy. Wie-rzę, że tak i że w ciągu dwóch lat będziemy mogli urządzić duży cykl polskiej muzyki kameralnej – Góreckiego, Szymanowskiego, Lutosławskiego. Oczywiście kontakty z Pol-ską i z jej artystami mieliśmy już wcześniej. Przy Wajnerbergu pomyśleliśmy natomiast od razu o Quatuor Danel, który wykonuje jego utwory, obawialiśmy się, że poszukiwania innych wykonawców zajęłyby zbyt dużo czasu. Ale do prezentacji polskiej muzyki zaprosimy wyłącznie polskie zespoły.

--notował Jacek Marczyński

Kup książkę

Dawne instrumenty na placu BASTYLII

W tej niemalże zupełnie pozbawionej dramaturgii realizacji (o mgliście antykolonialnym przesłaniu), tylko *sporadycznie* „rozjaśnianej” przeblaskami wizualnej poezji, EKSPRESJA i kreatywność członków zespołu Bintou Dembélé stają się nośnikiem EMOCJI i źródłem wrażeń estetycznych

Leszek Bernat

J.Ph. Rameau,
Les Indes Galantes
1.10.2019,
Opéra de Paris

Zapowiedź wystawienia *Les Indes Galantes* (w zręcznym polskim tłumaczeniu Piotra Błońskiego: *Zamorskie zaloty*) Jean-Philippe’a Rameau na przepastnej scenie Opéra Bastille, z orkiestrą instrumentów dawnych w kanale, wzbudziła duże zainteresowanie i zarazem wiele wątpliwo-

ści. Gorętsze i skrajnie odmienne emocje wywołuje teraz realizacja sceniczna projektu, którą powierzono młodemu, debiutującemu w teatrze operowym reżyserowi Clémentowi Cogitore, znanemu głównie z aktywności na pograniczu filmu, fotografii i instalacji plastycznych, oraz jednej z najważniejszych przedstawicielek hip-hopu we Francji, choreografce Bintou Dembélé. Umieścili oni tę operę-balet we współczesnej subkulturze przedmieść. W ten sposób dzieło będące feerycznym widowiskiem i szczytowym osiągnięciem dworskiej rozrywki, gloryfikujące także dominację monarchii francuskiej nad koloniami, nabrało pseudopolitycznej i dwuznacznej wymowy. Całe przedsięwzięcie spotkało się zresztą z uszczypliwymi komentarzami niektórych dziennikarzy, wypominających dyrekcyi Opery Paryskiej chęć zapewnienia sobie dobrego samopoczucia za cenę wpuszczenia do świątyni sztuki elitarnej przedstawicieli marginalizowanych na ogół społeczności, co zresztą od pewnego czasu stało się tendencją w wielu teatrach.

W ujęciu Cogitore’a baśniowo-orientalna nastrojowość czy wymaginowana podróż do Nowego Świata libretta Louisa Fuzeliera giną w zimnej, bezbarwnej przestrzeni (scenografia Alban Ho Van) kojarzącej się z wybetonowanym, nieprzyjaznym gettem, symbolizującym świat globalizacji oraz wykluczenia społecznego. Tak zasygnalizowany punkt wyjścia nie przekłada się na spójną narrację sceniczną, ograniczającą się w zasadzie do katalogu dość banalnych pomysłów lub odsłon zbyt dosłownie odwołujących się do telewizyjnych newsów.

W prologu bogini Hebe, przyciągająca uwagę ekstrawagancką peruką, organizuje rewie mody, zakłóconą przez boginię wojny Bellonę, która zabiera się za przebieranie paru tancerzy w policyjne mundury (autor kostiumów: Wojciech Dziedzic). Środek sceny wypełnia ogromny krater – symbolizujący na zmianę wulkan lub morze – z którego wielkie ramię dźwigu powoli wyciąga kolejno elementy niezbędne w treści opery. W pierwszym entré jest to wrak okrętu roztrzaskanego u brzegów Turcji: uratowani z niego ludzie okrywani są kocami ratunkowymi oraz badani przez służbę sanitarną. Kiedy wskakują rozbitkowie, przypominający nam o tragedii imigrantów na Morzu Śródziemnym, ruszają w wesołe pląsy, widz ma prawo czuć się zażenowany. Drugie entré *Inkwizycja z Peru* zatracca melancholijny klimat w zamęcie starć dresiarzy z policjantami w strojach robocopów. *Święto perskie* (trzecie entré) przenosi nas do amsterdamskiej dzielnicy czerwonych latarni – z roznegliżowanymi dziewczętami i przebranym za burdelmamę księciem Takmasem. Wreszcie w ostatnim entré *Dzicy*, gdy piękny tubylec Adario zostaje zamknięty w komórce przez dwóch oficerów pałających miłością do jego ukochanej Zimy, wszystko zmierza do szczęśliwego finału. Spektakl kończy entuzjastycznie przez publiczność przyjęty słynny *Taniec fajki pokoju* (*Forêts paisibles*), wykonany dynamicznie przez tancerzy Compagnie Rualité.

W tej niemalże zupełnie pozbawionej dramaturgii realizacji (o mgliście

Kup książkę

antykolonialnym przesłaniu), tylko sporadycznie „rozjaśnianej” przeblaskami wizualnej poezji, jak podczas arii Phani *Viens, Hymen*, ekspresja i kreatywność członków zespołu Bintou Dembélé stają się nośnikiem emocji i źródłem wrażeń estetycznych. Tym bardziej że ich inspirowane stylami ulicznego tańca (krump, hip-hop, popping, waacking, voguing) układy niespodziewanie i fascynująco współgrają z muzyką Rameau, przerzucając most między współczesnością i muzyką dawną. Jedynie w niektórych momentach witalność i spontaniczność popisów tancerzy ograniczają wystudiowane sekwencje jakby zbyt symetrycznej i zatracającej puls choreografii.

Wyjątkowo celną decyzją było oddanie warstwy muzycznej w ręce pochodzącego z Argentyny, a zamieszkałego we Francji klawesynisty i dyrygenta Leonarda Garcíi Alarcóna, uważanego za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli młodego pokolenia „barokowców”. Uznanie międzynarodowej krytyki i publiczności na całym świecie przyniosły mu szczególnie interpretacje oper Francesca Cavalliego na Festiwalu w Aix-en-Provence (*Elena, Erismena*), w genewskim Grand Théâtre (*Il Giasone*) i Operze Paryskiej (*Eliogabalo*). Także i tym razem prowadząc swój zespół Capella Mediterranea o rozszerzonym składzie i Chór Kameralny Namur, Alarcón oczarowuje mieniącymi się odcieniami i pulsującymi życiem planami dźwiękowymi, błyskotliwym wydobywaniem kontrastów rytmicznych, ciekawym doбором ornamentów i kolorystyki. Pod jego batutą ujawnia się wyrafinowanie harmoniczne i instrumentalne muzyki, a jej taneczna żywiołowość nie przyćmiewa bardziej subtelnych i emanujących gracją pasaży. Co ważne, nie potwierdziły się wcześniejsze obawy, czy zespół instrumentów dawnych jest zdolny do wypełnienia dźwiękiem wielkiej sali przy placu Bastylli, bo jej akustyka okazała się dla niego wystarczająco przyjazna.

W całkowicie frankofońskiej obsadzie solistów znalazły się niemalże same gwiazdy estetyki barokowej, z Sabine Devieille na czele, pieśczącą uszy słuchaczy tęsknymi i eterycznymi frazami w górze skali, w dodatku w zależności od partii (Hebe, Phani, Zima) spektakularnie zmieniającą wokalną osobowość. Pięknie brzmią soprały zdradzającej ukryty talent taneczny Julie Fuchs (Emilia, Fatima) oraz śpiewającej rolę Amora (a także Zairy) Jodie Devos. Ich przeuroczy duet ze *Święta perskiego*, w którym dołącza imponujący dużym wolumenem atrakcyjnego głosu i przednim aktorstwem tenor Matthias Vidal (Takmas), stanowi jeden z niezapomnianych momentów przedstawienia.

Duże wrażenie wywierają potężne barytony Alexandre’a Duhamela, świetnie odtwarzającego arcykapłana Huascara, i Florianą Sempeya, przekonująco ukazującego zarówno marsowy wizerunek bogini wojny Bellony, jak i miłosne zauroczenie tubylca Adario. Trzeba jeszcze wspomnieć o cenionym przez paryską publiczność tenorze Stanislasie de Barbeyrac, bezbłędnie oddającym obłudną naturę hiszpańskiego oficera Carlosa, a także o budzącym podziw homogeniczną barwą i kolektywną muzykalnością Chórze Kameralnym Namur, którego Leonardo García Alarcón jest szefem artystycznym. To właśnie pełna symbioza muzyki z tańcem podrywa widzów do *standing ovation*, co w Operze Paryskiej należy do zjawisk zaiste niespotykanych.

Richard *lekki* jak Johann

Najsłabszym ogniwem wykonawczym okazał się leniwie dyrygujący Peter Schneider, który nie wydawał się zainteresowany czuwaniem nad śpiewakami. Jego uwagę przykuwała głównie równa gra ORKIESTRY, a nie jej zgranie z solistami, stąd brak precyzji i koordynacji między nimi

✎ Bogusław Rottermund



Ariadna na Naksos, fot. ©Staatsoper/Michael Pöhn

R. Strauss,
Ariadna na Naksos
06.10.2019, Staatsoper,
Wiedeń

Opera Wiedeńska to matecznik Richarda Straussa (był jej dyrygentem w latach 1919–1924), w stałym repertuarze jest kilka jego oper: *Salome, Elektra, Kawaler srebrnej róży, Arabella, Kobieta bez cienia* i oczywiście *Ariadna na Naksos*, bo też prapremiera jej ostatecznej wersji odbyła się tu 4 października 1916 roku. Karkołomny pomysł połączenia w jednym utworze wątków opery seria z akcją osadzoną w starożytności i z arlekinadą typu dell’arte, a do tego zagranie jej jako „teatr w teatrze” – ze wstępem osadzonym w XVII wieku i mającym w pierwszej wersji (z 1912 roku) nawiązywać do komedii *Mieszczanin szlachcicem* Moliera (w wersji z 1916 roku znacznie zmienionym), zakończył się jednak pełnym sukcesem. Stało się tak dzięki nie tylko samym walorom dzieła, ukazującego genialną inwencję Richarda Straussa, lecz także – talentowi Hugona von Hofmannstahla, poety, pisarza i librecisty współpracującego z kompozytorem też przy innych jego utworach.

Kameralność, delikatność *Ariadny na Naksos* wymagała od realizatorów obecnej inscenizacji – dyrygenta (Peter Schneider), reżysera (Sven-Eric Bechtolf) i scenografa (Rolf Glittenberg) – wyczucia w balansowaniu między operą seria a buffa oraz uwzględnienia uwarunkowań i ograniczeń konwencji teatru w teatrze. Kostiumy – od jednobarwnych starożytnych tunik, przez wielobarwne trykoty arlekinów, do modnych ubrań z przełomu wieków XIX i XX, bo w tę epokę przesunięto akcję – zaprojektowała Marianne Glittenberg. Scenografia obejmowała w pierwszej odsłonie salę recepcyjną arystokratycznej rezydencji, w drugiej – garderobę teatralną (*Vorspiel*), a po przerwie salę teatralną ze sceną i widownią (*Oper*). Czarne pudła fortepianów pozbawionych „wnętrznosci” symbolizowały pustkę, osamotnienie, rozpacz Ariadny, by za chwilę stać się miejscem zalotów skierowanych do Zerbinetty oraz miłosnych igraszek. Dwutorowość dramatu i komedii – w drugiej części przedstawienia – była realizowana konsekwentnie i bez popadania w trywialność dzięki zachowaniu pewnej dozy dystansu.

Mocną stroną spektaklu był międzynarodowy zestaw solistów z czterech kontynentów. Z jednym wyjątkiem: pompatyczny i sztuczny Hans Peter Kammerer jako majordomus nie był przekonujący. Jego przerysowany, chwilami manieryczny i pretensjonalny sposób mówienia nadawał się raczej do teatru dla dzieci. Bez zarzutu wypadły za to postaci grane przez kobiety. W młodego Kompozytora bardzo udanie wcieliła się Kate Lindsey, śpiewając z pasją mocnym, dramatycznym i pełnym blasku mezzosopranem. Muzyka jest sztuką świętą – wielokrotnie zapewnia ze sceny, by po pewnym czasie zrozu-

mieć, że musi podporządkować się woli mecenasa i połączyć swoje pierwsze dzieło z włoską operą komiczną.

Hila Fahima (Zerbinetta) z lekkością, wdziękiem oraz stuprocentową pewnością techniczną i intonacyjną pokonywała najtrudniejsze koloraturowe fioritury (aria *Noch glaub’ ich dem einen*). Jej ciepły sopran i gra aktorska nieustannie przykuwały uwagę. Duet Kompozytora i Zerbinetty był świetny. Zaś Adrienne Pieczonka z powściągliwą dystynkcją skupiała się na ekspresji postaci Ariadny nadając jej to żałobny, to dramatyczny wymiar. Sprzyjał temu jej nasycony, dźwięczny, pozbawiony romantycznej maniery głos (bez nadmiernej wibracji). Artystka wypadła znakomicie w tej partii nawiązującej z jednej strony do wielkiej tradycji tragedii Racine’a, a z drugiej do oper Glucka. Maria Nazarova (Najada), Svetlina Stoyanova (Driada) i Ileana Tonca (Echo) tworzyły doskonały tercet Nimf. Ich wyrównane głosy (każdy o nieco innej charakterystyce i barwie, co ułatwiało śledzenie kilku linii melodycznych naraz), plastyczne frazowanie, naturalność emisji oraz wzorowe zgranie były przykładem, jak należy interpretować ansamble, których stylistyka jest pokrewna i parodiuje tercet chłopców z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta.

Sceniczny Nauczyciel i doradca Kompozytora – baryton Jochen Schmeckenbecher (z racji predyspozycji głosowych znany z ról wagnerowskich oraz występów w dziełach oratoryjno-kantatowych) z werwą walczył o wystawienie opery swego pupila. Z kolei obdarzony ciepłym tenorem Thomas Ebenstein (Tanzmeister) brylował na scenie z nieco sztuczną aktorską lekkością. Czterech adoratorów Zerbinetty: znakomity głosowo Samuel Hasselhorn (Arlekin – rewelacyjnie zinterpretowana przez niego piosenka *Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen*), jowialny Carlos Osuna (Scaramuccio), przekonujący Peter Kellner (Truffaldin) i naturalny Leonardo Navarro (Brighella) – tworzyło barwną sceniczną mozaikę w znaczeniu dosłownym (kostiumy) i przenośnym (charakterologicznie), kontrastującą z kręconymi przez nich w jednej ze scen szarymi parasolami, co miało symbolizować tezę, że życie „kręci się” wokół miłości.

Władczy Stephen Gould (Bacchus) dysponujący nadzwyczaj silnym tenorem bohater-skim zdominował ostatnie minuty spektaklu ze stylizowanym, symbolicznym tańcem jak z oper Lully’ego. Ariadna podążyła za się śpiewem Bacchusa (*Ich sage dir...*), gdyż nie doczekała się Tezeusza. Miłość jak zawsze zwyciężyła, a powtarzany po trzykroć refren rozbrzmiewał nierzeczywiście niekończącą się melodia...

Trzydziestosiedmioosobowa orkiestra brzmiała przejrzyście i tylko w końcowych minutach sporadycznie zagłuszała solistów (Ariadnę, Nimfy, a nawet Bacchusa). Mocną stroną było kilka solowych wejść klarnetu i rogów. Fatalny okazał się natomiast pianista, który rozbudowaną, chwilami wręcz wirtuozowską partię realizował z metronomiczną precyzją i bezdusnością, co powodowało, że stanowczo zbyt często wyprzedzał solistów, zwłaszcza w zakończeniach fraz i zdań muzycznych. Najsłabszym ogniwem wykonawczym okazał się jednak leniwie dyrygujący Peter Schneider, który nie wydawał się zainteresowany czuwaniem nad śpiewakami. Jego uwagę przykuwała głównie równa gra orkiestry, a nie jej zgranie z solistami, stąd brak precyzji i koordynacji między nimi. Sześciominutowe końcowe oklaski nie były więc przeznaczone dla niego.

Dojrzała Dydona

✎ Karolina Kolinek-Siechowicz

Żałuję, że dziesięć lat temu nie byłam na spektaklu dyplomowym Natalii Kozłowskiej. Żałuję, bo sądząc po pierwszej obsadzie, zachowanych fotografiach i zaufanych opiniach, czuję, że sporo z młodzieńczego czaru tamtej produkcji bezpowrotnie pierzchno.

Ogromnym atutem spektaklu jest skoncentrowanie się na wyrazistych napięciach – między pragnieniem a (rzekomym) przeznaczeniem, tragicznością a komizmem, żarem uczucia a niewiarą w jego moc sprawczą. Te napięcia zostały podkreślone czytelnymi elementami inscenizacji: prefiguracją uczucia Dydony i Eneasza w teatrze maskowym z prologu, motywem przewodnim całej scenografii (ogromna płachta ciemnego materiału), a także ukazaniem mrocznej strony ludzkiego oblicza w doskonałej scenie z Czarownicą jako postacią paralelną do Dydony. Wydźwięk tych pomysłów został osłabiony pstrokatymi kostiumami, girlandami sztucznych kwiatów, monotonnymi fragmentami tanecznych i całą charakterystyczną dla POK scenografią Marleny Skoneczko. Mimo więc wielu dobrych intencji, miałam wrażenie, że koncepcja jest kompromisem między ideą reżyserki a wizją teatru, który sztywno trzyma się swoich standardów scenicznych.

Atutem były trzy znakomite śpiewaczki: Olga Pasiecznik (Dydona), Marta Boberska (Belinda) i Dorota Lachowicz (Czarownica). W *Dydonie* i *Eneasz* wszystkie trzy spisały się zresztą na niwie nie tylko wokalne, lecz także aktorskiej: powaga i fatalizm Dydony zostały przez Pasiecznik konsekwentnie uwypuklone, optymizm i wiara w dobro Belindy świetnie współgrały z wyrazistą mimiką Boberskiej, a *Schadenfreude* Czarownicy idealnie ziściło się w prześmiewczym śpiewie Lachowicz (w tej scenie brawa należą się imitującemu diabli chichot chórowi!).

Obecność dojrzałych głosów zmienia wydźwięk opery: to już nie zauroczenie młodocianych kochanków, ale uczucie, które rodzi się między królową w kwiecie wieku a młodszy od niej mężczyzną. Niewiera Dydony w trwałość uczucia Eneasza znajduje więc inne – poza jej fatalistycznym usposobieniem – wytłumaczenie. To jednak, że bohaterka sama skazuje się na los cierpiętnicy pozostaje niezmienną prawdą. Jeśli nawet w trakcie całego spektaklu razły mnie zbędne szczegóły, to w ostatniej scenie – śmierci Dydony – udało się zachować tak wytęskniony minimalizm. Olga Pasiecznik, zaśpiewawszy *Lament Dydony*, tak jak to ona potrafi, poruszając najczulsze struny muzycznej wrażliwości, odeszła w otchłań falującej ciemnej płachty, która dyskretnie skryła ją przed oczami widza. Dla subtelności tej sceny warto było przełknąć wszystkie kompromisy.

H. Purcell,
Dydona i Eneas
26.10.2019, Polska
Opera Królewska



Klasycznie, PRZEKORNIE i kolejowo

W listopadzie zostanie otwarta wystawa „Mit Ludwiga van” w badeńskim *Kaiserhaus*. Organizatorzy adresują wystawę nie tylko do *wielbicieli* kompozytora, zapraszają także tych, którzy „nienawidzą go jak PSA”

✎ Jolanta Łada-Zielke



Trwają przygotowania do Roku Beethovena 2020. W samych Niemczech planowane są nie tylko uroczyste koncerty i przedstawienia z udziałem gwiazd światowej sławy, lecz także liczne pomniejsze imprezy z udziałem muzyków amatorów. Oprócz klasyki będą jazz i pop, okolicznościowe wystawy, pokaz malowania graffiti w wykonaniu szkockiego artysty Michaela Keipa i imprezy kulinarne, organizowane między innymi w berlińskiej restauracji Rutz. Patronat nad całością obchodów objął prezydent Republiki Federalnej Niemiec Frank-Walter Steinmaier.

W Niemczech wciąż żywa jest tradycja koncertów domowych, wspólnego muzykowania w gronie rodziny i przyjaciół. Powołane przez Muzeum Beethovena w Bonn Towarzystwo Jubileuszowe (Beethovens Jubiläum Gesellschaft) zachęca do rejestrowania autorskich wydarzeń na specjalnej stronie internetowej „Beethoven bei uns” (Beethoven u nas). Można zgłaszać imprezy wszelkiego rodzaju, pod warunkiem, że będą związane z Beethovenem, ponieważ „Beethoven to my!”, jak brzmi motto przedsięwzięcia. Już zgłoszono ponad pięćset wydarzeń, głównie o charakterze prywatnym. Pewna rodzina z Welmerskirchen w Nadrenii-Północnej Westfalii urządza w grudniu śniadanie z towarzyszeniem streamingu *IX Symfonii* d-moll op. 125 w wykonaniu Filharmoników Wiedeńskich pod dyktando Herberta von Karajana. Małżeństwo z Drezna organizuje u siebie koncerty kameralne i zapowiada, że w razie potrzeby pożyczą krzesła od sąsiadów, aby goście mogli siedzieć nawet na klatce schodowej. W programie „Beethoven bei uns” są recitale renomowanych pianistów, jak Lars Vogt, Hinrich Alpers i Susanne Kessel, która na Uniwersytecie Folkwang wystąpi z autorskim projektem „250 Piano Pieces for Beethoven”. Natomiast pianista amator Steffen Prell zaprasza do swojego mieszkania w Berlinie innych muzyków hobbystów do udziału w przedsięwzięciu przekornie zatytułowanym „Avanti Dilletanti”. Będą wykonywać wybrane sonaty Beethovena na zabytkowym pianinie Bechsteina z 1895 roku.

Muzeum Beethovena w Bonn inauguruje już 17 grudnia festiwal pod nazwą Beethoven pur (Czysty Beethoven). Przez cały 2020 rok organizowane będą tam koncerty z udziałem wy-

bitnych artystów, a w lutym odbędzie się międzynarodowy kongres muzykologiczny „Beethoven Perspektiven”. Program obejmuje również wykłady, pogadanki i warsztaty dla dzieci i młodzieży.

Szczęśliwa ręka

W hamburskiej Elbphilharmonie już od września występuje z recitalami fortepianowymi Igor Levit, który gra sonaty Beethovena. Na 25 stycznia 2020 roku zaplanowano eksperymentalne warsztaty „Szczęśliwa ręka do Beethovena” z udziałem Orkiestry Radia Północnoniemieckiego pod dyktando Petra Popelki. Uczestnicy projektu przysyłają zdjęcia lub nagrania wideo przedstawiające ich ręce grające któryś z utworów kompozytora. Materiały te posłużą jako tło do koncertu finałowego znów o nieco przekornym temacie, orkiestra NDR wykona bowiem *Oktet Es-dur* op. 103 oraz *VII Symfonię A-dur* op. 92 – dzieła, które zostały ostro skrytykowane przez współczesnych Beethovenowi. Pisarz Karl Heinz Ott porównał brzmienie wszystkich części *Siódmej* do tańca kulawej kaczki, a Carl Maria von Weber po wysłuchaniu *Oktetu* stwierdził, że Beethovena powinno się odesłać do domu wariatów. „Sami tego uważnie posłuchajcie” – zachęcają autorzy projektu, zakładając, że każde dzieło klasyka jest wartościowe, potrzebuje tylko „szczęśliwej ręki” do wykonania.

Berlińska Opera Unter den Linden planuje w kwietniu 2020 cykliczne koncerty ze wszystkimi symfoniemi kompozytora w wykonaniu Staatskapelle pod dyktando Daniela Barenboima. W Berlinie wystąpią też z okazji jubileuszu Beethovena dwaj nasi rodacy, Kacper Krupa i Jakub Królikowski, którzy wykonają wariacje na tematy Beethovenowskie w ramach Jazz Jam Session w Instytucie Polskim. Z kolei fortepianowy duet Tastissimo z Bonn zagra tanga inspirowane Beethovenem. Przyszłoroczny Festiwal Wagnerski w Bayreuth zakończy się wykonaniem *IX Symfonii* Beethovena z udziałem Chóru Festiwalowego i Orkiestry Festiwalowej w Bayreuth oraz solistów pod dyktando Marka Janowskiego. Koncert odbędzie się w Festspielhaus.

Również Austria nie zapomniała o wielkim klasyku wiedeńskim. Jego jubileusz świętowany będzie nie tylko w stolicy, lecz także na przykład w miejscowości Baden w Dolnej Austrii. W domu, w którym kompozytor przebywał tam na kuracji w latach 1821, 1822 i 1823, pracując jednocześnie nad *IX Symfonią*, dziś jest mu-

zeum mu poświęcone. Już odbywają się tam comiesięczne spotkania „Odwiedziny u Ludwiga van”, z udziałem znanych muzyków, muzykologów, pisarzy i osób zajmujących się twórczością kompozytora.

W sali Kasyna Kongresowego w Baden 24 listopada Gottlieb Wallisch zagra recital na oryginalnym pianoforte używanym przez Beethovena. Na instrumentach historycznych będzie mu towarzyszyć zespół solistów Orkiestry Akademii Wiedeńskiej. W programie znajdą się między innymi *Fantazja H-dur* op. 77, *Sonata c-moll* op. 13 „Patetyczna”, a także *I Koncert fortepianowy C-dur* op. 15 w opracowaniu Vinzenza Lachnera na fortepian i kwartet smyczkowy. Instrument należący do muzeum w Baden został odrestaurowany specjalnie na tę okazję dzięki inicjatywie mieszkańców miasta. W listopadzie zostanie także otwarta wystawa „Mit Ludwiga van” w badeńskim Kaiserhaus. Jak wskazuje tytuł, tematem jest mit kompozytora, jaki narodził się po jego śmierci. Pierwszym rzucającym się w oczy eksponatem ma być łożo, na którym Beethoven zmarł. Zwiedzający zapoznają się też z inspirowanymi twórczością Beethovena dziełami malarzy, grafików i rzeźbiarzy, ale i twórców reklam i kiczowatych produkcji. Organizatorzy adresują wystawę nie tylko do wielbicieli kompozytora, zapraszają także tych, którzy „nienawidzą go jak psa”.

Lokomotywa z Beethovenem

W repertuarze Theater an der Wien pojawi się obowiązkowo *Fidelo* w reżyserii Christopha Waltza i pod dyktando Manfreda Honecka; premiera planowana jest na 15 marca. W lutym rozpoczną się tam koncerty z uwerturą *Egmont*. Austriacy zrobili również specjalny prezent mieszkańcom Bonn z okazji 250. urodzin najbardziej znanego obywatela ich miasta. Przedsiębiorstwo Kolejowe SETG z Salzburga przygotowało już dwa lata temu lokomotywę Vectron z portretem Beethovena na korpusie. Namalowano też sylwetkę ratusza i rynku w Bonn, a w tle umieszczono fragment zapisu nutowego Ody do radości, hymnu zjednoczonej Europy. Lokomotywa przejeżdża przez Węgry, Słowację, Czechy, Niemcy, Austrię i Słowenię. Ale mieszkańcy Bonn mogą poszczycić się własną lokomotywą, która już od kwietnia stoi przy dworcu głównym, a w 2020 roku wyruszy w trasę. Przewidziane są połączenia Kolonia-Berlin i Hamburg-Kolonia.

Klucz do trumny Ludwiga van Beethovena (1863),
fot. ©Wien Museum



Kup książkę

ahat illi

alek nowak

medialeka

tycny

20.12.2019

19.00

olga tokarczuk

siostra bogów

auksodrone

x-tra

bilety: ticketmaster

www.auksopl www.auksodrone.com

organizatorzy:

AUKSO

TYCHY DOBRE MIEJSCE

współorganizatorzy:

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

dwójka

PWW



©DG Archive

Kustosze INNOWACJI

Nigdy dotąd nie byliśmy bliżej artystów sprzed stu dwudziestu lat. Dystans do nich skrócił się NIEWYOBRAŻALNIE. Ciekawe, czy w 2140 roku też ktoś będzie rekonstruował dzisiejsze nagrania? Czy ktoś będą obchodziły pliki wysokiej rozdzielczości kryjące interpretacje Netrebko, Zimmermana czy Maxa Richtera? Wreszcie, czy dźwięki zarejestrowane w 2020 roku przetrwają? Szelaki TAK, to już wiemy

Przemek Psikuta#

Polskie Radio

The Shellac Era
The Golden Age of Shellac
120 Years of Deutsche Grammophon

Powyższymi tytułami oficyna Deutsche Grammophon oraz przedsięwzięcie internetowe Google Arts & Culture reklamują szeroko zakrojony projekt archiwalny. Na winylach, na kompaktach, a także w plikach wysokiej rozdzielczości otrzymujemy nagrania, które ukazywały się na szelakowych płytach gramofonowych tłoczonych w Hanowerze w drugiej, trzeciej, czwartej i piątej dekadzie ubiegłego stulecia. Wiele z nich pojawia się oficjalnie na rynku po raz pierwszy od tamtych czasów. Wszystko odrestaurowane dźwiękowo i zremasterowane przez zespół fachowców, któremu przewodzili Meike Lieser i Martin Dirnberger.

Simon Reynolds, autor głośnej książki *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, dotyka kwestii, którą śmiało możemy przenieść na omawiany obszar (przecież Caruso czy Ruffo byli megagwiazdami kultury popularnej lat dwudziestych XX wieku). Reynolds: „Mentalność retro jest wszechobecna w całej kulturze, jednakże najuporczywiej przejawia się w muzyce. Kolekcjonerzy płyt i nagrań tworzą grupę uzależnioną od przeszłości. Socjologicznie rzecz ujmując, jest to wciąż klasa hołdująca postawie innowacyjnej, jednak zamiast stać się pionierami, inicjatorami nowych kierunków, wybrali rolę kustoszy i archiwistów. Awangarda stała się dziś ariergardą”. Czyli jesteśmy uzależnieni, stanowimy straż tylną oddziału, który jednak wciąż jest w natarciu! To może teraz kilka słów o pionierach i wynalazcach, o ludziach kryjących talenty, jakich dziś już chyba nie ma...

Firma Deutsche Grammophon Gesellschaft była pierwszą tłocnią płyt na świecie. Powstała w grudniu 1898 roku w Hanowerze i zajmowała się z początku wyłącznie tłoczeniem, jak się później okazało, jednym z najważniejszych etapów produkcji nagrań gramofonowych. Interes założyli bracia: Emil i Joseph Berliner. Dziesięć lat wcześniej, w Instytucie Franklina w Filadelfii, Emil Berliner zaprezentował swój wynalazek – pierwszy gramofon, a na nim cynkową płytę pokrytą warstwą wosku, w której rylec nagrywający wycinał ślad dźwiękowy, odsłaniając metalowe podłoże. Tak przygotowana płyta była poddawana kąpeli kwasowej – kwas wytrawiał odsłoniętą powierzchnię cynku, tworząc przestrzenny rowek o równej głębokości i zygzakowatym kształcie. Przeszłość za swoim wynalazku, Berliner wybiegł daleko w przyszłość: „Kiedyś, dzięki znakomitej jakości nagrań i dowolnej liczbie ich kopii, wybitni śpiewacy, recytatorzy i wykonawcy instrumentalni będą mogli uzyskiwać dochody w postaci tantiem od sprzedaży ich fonogramów”.

W 1902 roku w Mediolanie, w apartamencie hotelowym przekształconym w prowizoryczne studio, Fred Gaisberg (prawdziwy pionier muzycznej produkcji!) nagrał pierwsze dziesięć arii operowych w wykonaniu Enrica Carusa i pianisty Salvatora Cottone. Specyficzny tembr głosu śpiewaka idealnie wręcz zestroił się z akustyczną charakterystyką membrany nagrywającej. Płyty wytłoczono w Hanowerze w szelaku – nowej masie, znacznie trwalszej i wygodniejszej w produkcji, z której zrezygnowano dopiero po drugiej wojnie światowej. Nagrania te powszechnie uważa się za pierwsze w pełni zadowalające płyty gramofonowe; odniosły one niebywały sukces handlowy i artystyczny. Caruso otrzymał za nie w 1902 roku sto funtów. Gdy umierał w 1921 roku, jego tantiemy uzyskane z fonografii przekraczały dwa miliony dolarów.

Sukces Carusa mocno napędził branżę płytową. Wielkimi przebojami stały się płyty: *Verdi: Otello – Esultate!* – Francesco Tamagno, włoski tenor bohaterski, pierwszy Otello! (1903, Ospedaletti, Włochy); *Puccini: La Bohème – O soave fanciulla* – Nellie Melba, Enrico Caruso (1907, Nowy Jork); *Rossini: Il barbiere di Siviglia – Largo al factotum* – Titta Ruffo, baryton, o którym mówiono, że ma głos prawdziwego lwa (1912). Do studiów nagraniowych weszli giganci fortepianu. W Wiedniu zarejestrowano grę Alfreda Grönfelda. Jego interpretacje uwieczniono w latach 1899–1915 na blisko stu pięćdziesięciu płytach szelakowych (Chopin, Grieg, Poldini, Schumann, Debussy, wiele utworów własnych).

Niezwykłej urody Chopinowskich rejestracji dokonał polski pianista Raul Koczalski, uczeń Karola Mikulego, uważany za ostatniego przedstawiciela tradycji wykonawczej sięgającej samego Chopina. Jego interpretacje z lat trzydziestych (*Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, wybór *Preludiów* op. 28) to indywidualne, natchnione, swobodne rytmicznie kreacje – wersje opracowane zresztą przez Mikulego i przez niego wydane. Albo najtrudniejsza do nagrania orkiestra i pierwszy Beethoven! *Piąta* z 1913 roku, z Berlińskimi pod batutą największego autorytetu tamtych lat – Arthura Nikischa. *Siódma* z 1926 roku ze Staatskapelle Berlin pod dyktando Richarda Straussa. Ten sam Strauss prowadzący fragmenty *Salome* w 1928 roku. Pietro Mascagni dyrygujący własnymi dziełami, Erich Kleiber i jego zjawiskowe pomysły w *Tańcach słowiańskich* Dwořáka w rejestracji z roku 1929. Wreszcie Louis Armstrong & His Orchestra i ich elektryzujący *Tiger Rag* – Paryż, 1934. Chyba jeszcze nigdy nie byliśmy bliżej tych wszystkich legendarnych artystów. Dystans do nich skrócił się niewyobrażalnie.

Simon Reynolds zauważa, że historia muzyki jest nam dziś serwowana jak pozaczasowy szwedzki stół, że brzmienia ze wszystkich przeszłych okresów są równie łatwo dostępne, jak muzyka aktualna, stąd wzmożona obecność przeszłości w teraźniejszości. Czas został zamieniony w przestrzeń, w której zanika zjawisko historycznej głębi i dystansu. Przeszłość traci swą tajemnicę i magię – konstatuje Reynolds. Czy aby na pewno? A jeśli nawet, to przecież dzięki tak dobremu dostępowi do tych archiwów możemy dziś, po stu latach, lepiej je zrozumieć, możemy je ocenić, zachwycić się nimi lub je zlekceważyć, a nawet obśmiać.

Kup książkę

Atom gra Pendera

Grzegorz Dąbrowski
Polskie Radio



1 CD, FILHARMONIA
SZCZECIN, FS 008
*Penderecki. Atom
String Quartet*

Artyści związani z jazzem i muzyką improwizowaną od lat czerpią inspirację z utworów Krzysztofa Pendereckiego. Wystarczy przypomnieć projekt *Penderecki... jazz*, w który zaangażowani byli m.in. bracia Oleśowie, czy intrygujący debiut płytowy Piotra „Pianohooligana” Orzechowskiego *Experiment: Penderecki*. Nawet w twórczości samego kompozytora znajdziemy wyjątkowy i trudny do zaklasyfikowania utwór *Actions* na zespół jazzowy. Zapisane szkice stanowiły w nim punkt wyjścia do improwizacji, a jednocześnie owe „akcje”, czy też „stymulatory” określały ramę dzieła. Podobnymi „akcjami” stały się dla Atom String Quartet inne partytury Pendereckiego.

Muzycy wybrali kompozycje krótkie, przede wszystkim kameralne, na solowe instrumenty dęte. Jest tu opracowanie zarówno studentckiego utworu – *Trzech miniatur na klarnet i fortepian* z 1956 roku, jak i fragmentów *Suity na wiolonczelę solo*, której ostateczna wersja miała premierę w 2010 roku. Całość łączą kolejne części *Trzech utworów w dawnym stylu*, zagrane nie po kolei, ale zgodnie z chronologią. Dwa menuety pochodzą z filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), a otwierająca aria powstała dwa lata później do dokumentu *Passacaglia na Kaplicę Zygmuntowską* w reżyserii Zbigniewa Bochenka. Co ciekawe, *Trzy utwory* pozostają na płycie w formie wiernej partyturze, względnie niezmiennionej. Jedynie aria poddana jest quasi-barokowej improwizacji, która dzięki jazzowemu zacięciu rozpycha się w ramach konwencji.

To, co w treściwych oryginałach Pendereckiego skondensowane jest na jednej, może kilku stronach partytury, został znacząco rozwinięty przez członków zespołu. *Capriccio na tubę*, w oryginale około pięciominutowe, w wersji ASQ trwa dziesięć minut. Czwierominutowe *Miniatury na klarnet i fortepian* rozrosły się do trwającej ponad kwadrans kompozycji. A jednak jazzu na tej płycie jest niewiele, estetycznie bliżej jej do albumu *Made in Poland*. Artyści pozostają w idiomie brzmieniowym Pendereckiego, doskonale się w nim odnajdując, choć na przykład we wspomnianych *Miniaturach* skupili się bardziej na barokowskim brutalizmie niż na neoklasycznej prostocie w stylu Strawińskiego, które w oryginalnej kompozycji Pendereckiego zręcznie się przeplatają. Chciałoby się poznać trochę artystycznej kuchni: gdzie w tych opracowaniach szczegółowy zapis nutowy, a gdzie miejsce na improwizację czy aleatorykę. Niewiele dowiemy się z samej publikacji, bo choć płyta wydana jest przez Filharmonię Szczecińską w twardej oprawie, a książeczkę wydrukowano na błyszczącym papierze, to prócz zdjęć, oficjalnego diagramu kwartetu i rysunkowych portretów bohaterów nagrania nie dostajemy żadnego eseju. Niczego, co przybliżyłoby słuchaczom fascynującą ideę płyty i metodę pracy artystów. Szkoda, bo to właśnie merytoryczna wartość dodana daje wciąż płytom przewagę nad serwisami streamingowymi.



1 CD SONY 2019,
19075950402
Wien, Jonas
Kaufmann (ten.),
Wiener Philharmoniker,
Adam Fischer
(dyr.)

Pochodzi z Monachium, ale jako dzieciak spędzał wakacje u dziadków w Tyrolu, gdzie oglądał austriackie programy telewizyjne. Wtedy „przyszła” muzyka. *Wien* – to powrót do własnej przeszłości: arie i piosenki z wiedeńskich operetek, wale, szlagiery. Kaufmann szlachetny i sentymentalny. Takiego go lubię. Po prostu Wiener Blut.



1 CD, Ars Sonora
2019, ARSO-CD-137
*Tansman: Chamber
Music*, Magdalena
Kling-Fender
(skrz.), Elżbieta
Mrozek-Loska (alt.),
Robert Fender
(wiol.), Hanna
Holeksa (fort.)

Tansman kameralista – kolorowy i przyjemny. Muzycy nie dają się zwieść neoklasycznej rzeczowości – *Cinq Pièces* cieszą liryką i tanecznym rytmem, w *Suite-Divertissement* sentymentalizm przyprawiony jest humorem, *Trio nr 2* wnosi odcień dramatyzmu. Kameralistyka na poziomie i z nerwem.

--ASUPR

--JH

Beethoven wciąż ŻYWY?

U progu roku Beethovenowskiego pojawiają się nowe nagrania dzieł kompozytora. Artyści znów próbują nadać własny KSZTAŁT jego utworom, przypisać im nowe znaczenia. Jak wiele w tych interpretacjach nas zaskoczy? Czy wywołają kolejną dyskusję o *kanonie*? Album Jana Lisieckiego zwiastuje zmiany

✎ Kacper Miklaszewski



Od początku XIX wieku do naszych czasów możemy mówić o ciągłości tradycji wykonawczej muzyki klasycznej. Przyczynili się do tego romantyczni wirtuozi i blask, jaki bił od talentu Ludwiga van Beethovena. Wielcy wykonawcy prócz dzieł własnych i kompozycji rówieśników chętnie interpretowali jego utwory, z zapamiętaniem – jak w przypadku Liszta – je propagując. Stąd też zapewne, gdy pojawił się cud fonografii i kolejne interpretacje w sposób już trwały zaczęły ową tradycję bogacić, upowszechniło się przekonanie (raczej z różnych pobudek wśród amatorów i profesjonalistów), że trafnie dostrzegamy dziś sedno kompozycji Beethovena, potrafimy odczytać ukryte w nutach emocje i rozumiemy niesione przez nie przesłania.

Wielka rocznica urodzin kompozytora, przypadająca w przyszłym roku, może stać się dobrą okazją do rewizji tych poglądów. Obok reedycji interpretacji kanonicznych i nowych nagrań utrzymanych w stylistyce, nazwijmy ją, XX-wiecznej, mogą bowiem pojawić się próby nadania kompozycjom znanym i uwielbianym przez szerokie rzesze słuchaczy nowych odcieni, kształtów, przypisania im odmiennych znaczeń niż dotychczas. Zwiastunem odnowy jest album z kompletem *Koncertów fortepianowych* Beethovena. Zawiera on zarejestrowane na żywo występy Jana Lisieckiego, który wykonał partie solowe i prowadził od fortepianu Academy of St Martin-in-the-Fields w Konzerthaus w Berlinie w grudniu roku ubiegłego.

Trzypłytowy zestaw łączy z XX-wieczną tradycją fonograficzną jedynie „płytyowy” – jak mawiała prof. Regina Smendzianka – program, ograniczony do dzieł jednego gatunku, ich kolejność (zgodna z numerami opusowymi) i współczesne instrumenty. Reszta od samego początku co najmniej intryguje, w wielu momentach oryginalność pomysłów wzbudza podziw, zachwycając piękno i warsztatowa perfekcja.

Odrębność charakterów wiąże się z nadaniem poszczególnym koncertom znaczeń różnych od tych, do jakich przywykliśmy. *Koncert B-dur* z lat 1794–1795, wydany i redagowany przed drukiem w 1801 roku, jako jedyny nawiązuje w tym wykonaniu do tradycji haydnowsko-mozartowskiej i jest radośnie wirtuozowski. W *Koncertcie C-dur*, wydanym w tym samym czasie, pisany jednak po *B-dur*, nikt już innego kompozytora niż Beethoven nie odnajdzie. I oddane sprężystą artykulacją dostojęństwo części pierwszej, i nokturnowa niemal liryka drugiej, wreszcie szalona turecczyzna finału –

wszystko ukazuje twórcę genialnego, miejscami nieokiełznanego, rozsadzającego zastane kanony estetyczne. Z *Koncertu c-moll*, drukowanego po raz pierwszy w 1804 roku, wielu wielkich wirtuozów fortepianu czyniło opowieść ponurą i wielce dramatyczną. Lisiecki eksponuje tu nade wszystko lirykę, dostrzega subtelność faktur, poezję niezwykle osobistą, w części pierwszej lekko owianą smutkiem, w drugiej niemal erotyczną, w finale zaś uśmiechniętą, schlebującą i tu modzie na „ucywilizowaną” turecczyznę. W późniejszym o cztery lata *Koncertcie G-dur*, dotychczas interpretowanym najczęściej bardzo lirycznie i granym swoistym dla współczesnych fortepianów ciepłym, kragłym tonem, Lisiecki zdaje się mówić: słuchajcie – toż to najprawdziwsza awangarda, czegoś takiego nikt jeszcze nie napisał! Dzieło skrzy się pomysłami – przez kompozytora utrwalonymi w nutach, przez wykonawców podkreślanymi nieustannymi, lekkimi zmianami tempa, barwy dźwięku, artykulacji, frazowania. W części pierwszej słyszemy nagle mnóstwo „tematów”, spostrzegamy, że ekspozycja wcale nie jest „orkiestrowa”, że uczucia ciepłe i radosne (tonacja G-dur miała takie konotacje!) można wyrazić na wiele sposobów, nie zaniedbując jednocześnie spójności i logiki narracji. W podręcznikowej „formie dialogowej” części drugiej orkiestra nie jest wcale groźna, a mimo to kontrast między jej głosem, a „argumentami” fortepianu jest fascynujący. Finałowe refreny oddalają się nieco od tradycji otomańskich, dryfując w stronę... krakowiaka. Miły to ukłon, może nawet sugestia dotycząca wzoru dla innego koncertowego wcielenia tego tańca?

Wreszcie *Koncert Es-dur* z 1809 roku, drukiem wydany dwa lata później, staje się w wykonaniu Jana Lisieckiego i Akademii św. Marcina Polnego prawdziwie „cesarskim”. Określenia tego użył po raz pierwszy J.B. Cramer, wydawca londyński, wiedząc zapewne, że pierwszym wykonawcą partii solowej, na przedpremierowym wieczorze prywatnym, był arcyksiążę Rudolf, adresat dedykacji *Koncertów G-dur* i *Es-dur*. Dramat wyrażany powszechnie masywnym brzmieniem rozpoczynającej dzieło kadencji, a potem – w przetworzeniu – diabolicznymi niemal pochodami oktawowymi ustąpił tu subtelnie zarysowanemu patosowi i wszechobecnej godności. Nokturn – część druga – czaruje prostotą, jest jeszcze „przedfieldowski”, a szaleństwa finału zostały utrzymane w ryzach dobrego smaku. Arcyksiążę Rudolf nie mógł pozwolić sobie na zbyt otwarte ekstrawagancje; nie dorównywał też zapewne wirtuozowi Friedrichowi Schneiderowi i Carlowi Czernemu, solistom pierwszych wykonań publicznych w Lipsku i Wiedniu.

Oczywiście nie każdemu przypadną do gustu wszystkie propozycje Lisieckiego. Niektórym zabraknąć może wspomnianego krągłego, ciepłego brzmienia, zwłaszcza w *Koncertach IV* i *V*. Rytmiczna precyzja i rytmiczno-artykulacyjna konsekwencja artysty, skuteczność w ukazywaniu bogactwa faktur i często pomijanych warstw oraz – to chyba najważniejsze, bo nawiązujące do opinii Haydna o Mozarcie – dobry smak wszystkich wykonawców bez wątpienia przekonają nawet najbardziej zajadłych miłośników tradycji do otwarcia szerokiej dyskusji o przejawach wielkości Ludwiga van Beethovena.

Kup książkę

Fajne larmo

✎ Katarzyna Ryzel

W tegorocznym 22. Konkursie Muzyki Folkowej Nowa Tradycja zespół Krzikopa zdobył trzecią nagrodę „za współczesne odczytanie wielowiekowych tradycji Górnego Śląska”. Po tym występie sięgnęłam po ostatnią płytę zespołu i po jej przesłuchaniu nie mogę się oprzeć wrażeniu, że występ na Konkursie był świadomie reperturowo grzeczny. W komentarzu Radiowego Centrum Kultury Ludowej czytamy: „Sentymentalne echo ginącego języka, myślenie magiczne i pieśni pełne tajemnic i symboli – to śląska muzyka tradycyjna oczami Krzikopy”. Faktycznie, dobór utworów na konkurs (*Doliny* bez intra, *W ciemnym lasku* w wersji bliższej EP-ce *Backwoods* z 2016 roku, nieobecny na płytach *Oj, chmielu, chmielu* w bardzo ładnej aranżacji, spokojna *Sowa* i kołysanka *Nynej ty, nynej*) mógł zasugerować taki refleksyjny styl zespołu. Tymczasem na płycie... na płycie dzieją się też rzeczy być może zbyt bezcelne na konkurs: galopujące *Doliny*, portamento skrzypiec i mocny werbel w piosence *W ciemnym lasku*, połamany rytmicznie *Gdybym to ja miała*, głęboki bas w *Karliku, Karliku*, akordeonowe skrecze w *Zabiliśmy kokota*, prześmiewcze *Hasiorki*, do wszystkiego gęsty beat i breaki. Jest tu też najciekawsza interpretacja *Karolinki*, jaką słyszałam. Z dość już biesiadnego evergreena zespół zrobił klubowy „Mortal Kombat” (skojarzenie nieprzypadkowe). Jest odważnie i mocno.

Słyszę w *Krzkopie* delikatne podobieństwa do najlepszych pomysłów PsioCrew czy Village Kollektiv, a nawet Kapeli ze Wsi Warszawa, ale nie brak własnego nowatorstwa. Podejście do tradycji jest tu dobrze przemyślane, dojrzałe – bo zrobić z muzyki tradycyjnej spójny idiom nowoczesny nie jest wcale tak łatwo. Wszystkie utwory są inspirowane pieśniami i tekstami z regionu Górnego Śląska (poza *Dolinami* z Beskidu Żywieckiego, *Karliku, Karliku* do słów Zdzisława Pyzika oraz *Gdybym to ja miała* do słów Henryka Sienkiewicza, z muzyką na podstawie opracowania Stanisława Hadyny). W opracowaniach tradycyjnego repertuaru nie ma banału i przaśności. Warstwa wokalna (Katarzyna Dudziak – wokal, bęben obrobaczowy, czasem wiolonczela i Karo Przewłoka – wokal, skrzypce, „przeszkadzajki”) technicznie należy do muzyki tradycyjnej (głos biały), natomiast instrumentalna i elektroniczna – to muzyka zupełnie współczesna. Akordeonista Mateusz Dyszkiewicz sprawdziłby się w kompozycjach awangardowych, skrzypek Adam Romański nie boi się metalowych wręcz riffów, Spacepierre na perkusji płynnie zmienia style i metrum gry, a warstwa elektroniczna Dominika Kalamarza przechodzi od ambientu do muzyki klubowej. W wywiadach muzycy Krzikopy mówią, że robią *larmo* [śl. hałas]. Ładnie wydane (z modelem śląskiego krajobrazu), fajne to larmo.



1 CD, samodzielne wydanie zespołu, 2018
Krzikopa Krzikopa



1 CD; CONSTELLATION 2019, CST145
Matana Roberts *Coin*
Coin Chapter Four: Memphis

Monumentalna seria *Coin Coin*, w której historia czarnej Ameryki i amerykańskiej muzyki XX wieku splata się z rodzinną genealogią Matany Roberts, dobiegła do jednej trzeciej zamierzonej, dwunastoczęściowej całości. *Chapter Four* jest historią linczu. Strukturę albumu wyznaczają fragmenty dziecięcego dziennika, fikcyjnego, mającego jednak oparcie w opowieściach babci saksofonistki o niezidentyfikowanej z nazwiska krewnej, Liddie. Zapiski obejmują tydzień z życia rodziny z południowych stanów, pełne są niepokojących obserwacji stosunków rasowych, które zapowiadają tragiczny finał.

Wielu Afroamerykanów odmawia opowiadania o historii amerykańskiego Południa językiem mitu, zacierającym prawdę o miejscu i czasach opresji, woli przemawiać językiem surowego naturalizmu, rewidując zakorzenione w kulturze popularnej tropy: krainy bluesa, rozśpiewanych czarnych kongregacji i wielkiej, pięknej Missisipi. Matana Roberts tego mitu nie porzuca. Sięga po amerykańską tradycję muzyczną, której nie da się dzisiaj odbierać bez pewnego rodzaju sentymentu. Kompozycja Matany *Fit To Be Tied* to rozłożysty blues, zaśpiewane *a capella Her Mighty Waters* brzmią majestatycznie niczym stary *spirituals*, uważny słuchacz dostrzeże też nawiązania do *St. Louis Blues* czy *Tennessee Waltz*. Ale nostalgia znika szybko, mit się rozwiązuje i wraca nieoswojona rzeczywistość. W takiej interpretacji funkcję wyrywania słuchacza z bezpiecznego kokonu pełni freejazzowy rejewach – choć taka perspektywa zubaża warstwę instrumentalną, która nie jest wyłącznie komentarzem do opowieści.

Bo też poza historią i ludzkim dramatem jest na *Memphis* po prostu dużo świetnej muzyki improwizowanej. Sama melorecytacja Matany ma ogromne walory czysto muzyczne, dzięki niepowtarzalnej, naturalnej melodyce języka artystki. Mając do dyspozycji ciekawe instrumentarium – między innymi akordeon i skrzypce Hannah Marcus oraz oud i zatopioną w delayu gitarę Sama Shalabiego – Roberts umiejętnie manewruje bliskimi i dalekimi planami, tworząc zestawienia brzmieniowe bardzo odległe od typowo jazzowych.

Zwykle nawet w zaawansowanej muzyce improwizowanej myśl realizuje się w obrębie jednego utworu. Tymczasem konstrukcja *Memphis* niejako zmusza słuchacza do tego, aby potraktował album jako całość. Podział na utwory, niekiedy bardzo drobne, robi wrażenie umownego, pojedyncze ścieżki niewiele znaczą bez odniesienia do sąsiadujących kompozycji i tylko w szerszym kontekście stają się zrozumiałe (w orientacji pomagają odbiorcy tekstowe i dźwiękowe leitmotivy: hymniczne, aylerowskie sygnały saksofonu, grupowe quasi-medytacje i alarmowe zawołania Matany). Nie ma na płycie osławionych jazzowych solówek – w zasadzie wszystkie improwizacje są kolektywne. Graficzna notacja wprowadza – przy wielkiej aranżacyjnej swobodzie i nacisku na działanie intuicyjne – element wyraźnej dyscypliny; muzycy swobodniej mogą się wypowiedzieć w zasadzie tylko w dłuższym *Trail Of The Smiling Sphinx*, którego ozdobą jest dialog, fantastyczny, bluegrassowych skrzypiec Marcus i freejazzowego altu liderki. Na *Chapter Four* Matana kazała czekać cztery lata. Ale było warto. —



3 CD, Ideal Recordings 2019, Ideal 192CD
Kali Malone
The Sacrificial Code



1 CD, Fundacja Słuchaj! 2019, FSR16
Awatair Plays
Coltrane

Niemal dwie godziny powolnych i emocjonalnych dronów wydobywanych z instrumentu, który dla muzyki nowej wciąż stanowi wyzwanie. Powściągliwy minimalizm Malone opiera się jedynie na głębokiej, dźwięcznej barwie organów. Można popaść i w trans, i w melancholię.

Lata dominacji mniej lub bardziej oryginalnych epigonów Johna Coltrane’a mamy już za sobą; coraz mniej muzyków ma ochotę i odwagę mierzyć się ze spuścizną wielkiego saksofonisty. Jak odświeżająco w tej sytuacji brzmi album Tomasza Gadeckiego! To raczej rozmowa z Mistrzem niż składanie mu wiernopoddanych hołdów.

--IS

--TG



1716 Wenecja PARYŻ

Dwa dzieła, odmienne muzyczne światy i dwie nowe INTERPRETACJE, które jeśli nawet bezpośrednio nie korespondują ze sobą, pokazują *różnorodne* aspekty współczesnego wykonawstwa barokowego

📖 Jacek Hawryluk

Polskie Radio

Judyta triumfująca, zwycięska nad barbarzyńcami Holofernesa RV 644 to „sakralne oratorium wojskowe”. Vivaldi, podbudowany wreszcie dobrymi wiadomościami docierającymi z wojny peloponeskiej i pomyślnym zwrotem akcji na rzecz Republiki Weneckiej, skomponował utwór ku pokrzepieniu serc. Jordi Savall, odpowiedzialny za przygotowanie nowej interpretacji oratorium, nieco sarkastycznie dodaje: „propagandowy”. Bowiem „nie mniej ważna od zwrotów militarnych na Morzu Egejskim była działalność na terytorium weneckim, którą dziś nazywamy propagandową. Muzyka zawsze była jej wspianiałym orężem”. Dodajmy, że wciąż jest.

Militarny zwrot z 1716 roku Vivaldi wykreślił świetnie. Mając do dyspozycji zespół muzyczny L'Ospedale della Pietà, stworzył dzieło, w którym mógł wreszcie zaspokoić swoje instrumentacyjne kaprysy. Jego ukochana opera, niestety, ograniczała udział koncertujących instrumentów do minimum. W oratorium opiewającym wojskowy triumf kompozytor nie miał żadnych ograniczeń. Stąd w *Judycie* zdumiewający skład dętych (z kłarnetami, trąbkami, obojami), kotły, mandolina, organy, klawesyn, rozbudowane continuo. Na bogato. Orkiestra skrzy się, bowiem biblijna Judyta to Serenissima, a biedak Holofernes z odciętą głową („słabiutką” od nadmiaru trunków) uosabia Turków, którzy wprawdzie jeszcze nie odpu-



2 CD, GLOSSA 2019, GCD 924007

Charles-Hubert Gervais: *Hypermnestre*. Katherine Watson (sopr.), Mathias Vidal (ten.), Thomas Dolié (bar.), Chantal Santon-Jeffery (sopr.), Juliette Mars (mezz.), Purcell Choir, Orfeo Orchestra, György Vashegyi (dyr.)



2 CD, ALIA VOX 2019, AVSA 9935
Vivaldi: Juditha triumphans. Marianne Beate Kielland (mezz.), Rachel Redmond (sopr.), Marina de Liso (mezz.), Lucía Martín-Cartón (sopr.), Kristin Mulders (mezz.), La Capella Reial de Catalunya, Le Concert des Nations, Jordi Savall (dyr.)

ścili, ale przynajmniej zrezygnowali z obłączenia strategicznej twierdzy Korfu.

Jordi Savall wojskowe oratorium Vivaldiego zamienia w operę. Fakt ten nie dziwi, bo w utworze nie ma narratora (jak to w oratorium bywa), a akcja dramatyczna rozwija się między głównymi bohaterami (jak to na scenie). Przepych i potęgą Le Concert des Nations są jak najbardziej na miejscu, zresztą Katalończyk ma do tego dobrą rękę i wycucie (już czekam na zapowiadane Mesjasza). Nie zawsze jednak zgadzam się z wyborami głosów solowych. Savall – słusznie, bo utwór był wykonany w żeńskiej instytucji – powierzył partie wokalne kobietom. Zbyt małe zróżnicowania barwy i nasycenia głosów odbierają jednak nieco przyjemności. Zwłaszcza Marianne Beate Kielland w roli tytułowej nie wypadła triumfująco i bohatersko. Stąd w moim prywatnym rankingu wygrywa mezzosopran Mariny de Liso, czyli... zwyciężony Holofernes, którego Vivaldi obdarzył wyjątkowo pięknymi stronicami.

Za to śpiewacy – w większości francuscy – są atutem nagrania tragedii lirycznej *Hypermnestre*. Zresztą nie tylko oni. Zaletą tej interpretacji jest cały skład wokально-instrumentalny. Węgrzy z Chóru Purcella i Orkiestry Orfeusza (wzmocnieni legią cudzoziemską, między innymi koncertmistrzem Simonem Standage'em) dają niezwykle spójną, barwną, mieniącą się kolorami interpretację, w której, jak to bywa w przypadku francuskich oper barokowych, wszystko zaczyna się od... słowa. Ale gdy i ono wybrzmiewa, a do głosu dochodzą instrumentalne błyskotki (menuety, preludia, sarabandy), radości muzykowania nie ma końca.

Wreszcie sama opera – ta pojawia się na płycie po raz pierwszy. Któż to taki ów Charles-Hubert Gervais (1671–1744)? Benoit Dratwici (z Centrum Muzyki Barokowej w Wersalu, które jest współproducentem nagrania) wyjaśnia: „[Gervais] miał piętnaście lat, gdy umarł Lully, dwadzieścia dwa, gdy Charpentier wystawił *Médée*: był zatem zdecydowanie dzieckiem XVII wieku i jego muzyka o tym świadczy. Współczesny Camprze i Destouches'owi, tak jak i oni należy do generacji, która przygotowuje nadejście Rameau, zachowując dziedzictwo Lully'ego”. Wszystko jasne. *Hypermnestre* – do libretta Josepha de La Fonta – tropi grecki mit Hypermnestry, jednej z Danaid, która sprzeciwiła się rozkazowi ojca, Danaosa, i nie zabiła swojego męża, Linkeusa. Dzieło wpisuje się w tradycję pięcioaktowej tragedii lirycznej z prologiem, tak charakterystycznej dla Francji tamtych czasów.

Dyrygent György Vashegyi wybrał wersję z paryskiego wznowienia w 1717 roku, choć by zaspokoić naszą ciekawość, nagrał także, jako alternatywny, oryginalny układ aktu piątego (z premiery w 1716 roku). Prawdziwa niespodzianka i czysta przyjemność (do premiery *Hipolita i Arycji* Rameau w 1733 roku pozostało jeszcze... siedemnaście lat!). I jeszcze jeden dowód na to, że centralizacja w muzyce dawnej dawno przestała obowiązywać. Żadne tam szkoły i geograficzne uwarunkowania. Liczą się współpraca i dobrze zainwestowane pieniądze. I talenty, które należy pielęgnować. Węgrzy (i Czesi) to potrafią. Ale i nam też to czasami wychodzi.

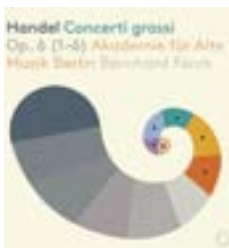
Kup książkę

4× Nowości



1 CD BIS 2019, BIS2363
Schubert: Music for Violin, Vol. 1, Ariadne Daskalakis (skrzyp.), Paolo Giacometti (fort.), Kölner Akademie, Michael Alexander Willens

Sonatina D 408 czy Konzertstück D 345 to mniej znane utwory Schuberta, ale przecież jego frazę, harmonię i brzmienie mamy w uszach. Tu jednak wszystko jest inaczej – specjaliści od wykonawstwa historycznego dowodzą, jak mało o autorze *Pstraga* wiemy. Zapowiada się ciekawa seria fonograficzna. --PM



1 SA-CD Pentatone 2019, PTC5186737
Handel: Concerti Grossi op. 6, Akademie für Alte Musik Berlin, Bernhard Forck (kier. art.)

Akamus to jedna z niewielu dziś orkiestr, których brzmienie można rozpoznać od razu. Po prawie czterech dekadach od powstania zespół nadal utrzymuje spektakularne „szarże” z ostrą artykulacją, szalonymi tempami, skrajnie różną dynamiką, przy jednoczesnej dbałości o jakość brzmienia. Znacze? To posłuchajcie! --PM



CD +DVD, ERATO 2019, 0190295430641
Berlioz: Requiem, Michael Spyres (ten.), London Philharmonic Choir, Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, John Nelson (dyr.)

Dzieło religijne czołowego agnostyka romantyzmu, zarejestrowane w katedrze św. Pawła w Londynie. Wszystko jest tu, zgodnie z intencją kompozytora, ogromne: kilkuset wykonawców i kilkusekundowy pogłos. Trzeba wejść „do środka”, by docenić. Wrażenie piorunujące. Podobnie jak zjawiskowy, samotny głos Spyresa... --JH



2 CD Gramola 2019, 99199
Haydn/Wranitzky: Creation, Fritz von Friedl (narrator), Pandolfis Consort

Jedno z najsłynniejszych oratoriów w historii muzyki w wersji na kwintet smyczkowy bez śpiewaków, za to z narratorem. Opracowanie sporządził przyjaciel Haydna, skrzypek Hofkapelle, Anton Wranitzky. Ciekawostka sprzed ponad dwustu lat? Owszem, ale świetnie zrobiona, również wykonawczo. Nie tylko dla znawców. --PM

📖 Dorota Kozińska



Philip Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyki*, tłum. Jerzy S. Malinowski
Oficyna Wydawnicza Alma-Press, 2019 [s. 224]

O instrumentach w *perksuji*

Książki Philipa Wilkinsona ukazują się w Polsce od ponad ćwierci wieku: poświęcone najrozmaitszym zagadnieniom – od mitologii i historii religii przez dzieje wojskowości aż po teorię architektury – przystępnie i wciągająco napisane, zawsze bogato ilustrowane. I bardzo mnie to cieszy, bo Wilkinson, absolwent Corpus Christi College Uniwersytetu w Oksfordzie, kontynuuje najlepszą brytyjską tradycję popularyzacji nauki. Świetnie włada piórem, czerpie informacje z wiarygodnych źródeł i przed oddaniem nowej pozycji do druku konsultuje ją z tabunem profesjonalistów. Przygotowane w ten sposób „książki z obrazkami” zalicza się w krajach anglosaskich do kategorii *companion books*, pięknie wydanych i solidnie opracowanych książek towarzyszy, po które z równym zapałem sięgają najmłodszy oraz ich rodzice i dziadkowie.

W 2014 roku Wilkinson opublikował rzecz pod zabawnym i przewrotnym tytułem *The History of Music in Fifty Instruments*, czyli „historię muzyki w pięćdziesięciu instrumentach”. Zwięzłe i celnie zilustrowane eseje uporządkował chronologicznie, na podstawie przybliżonych dat wzbogacania europejskiego instrumentarium o kolejne wynalazki oraz przybyszów z innych kultur muzycznych świata. W swoim almanachu uwzględnił zresztą nie tylko instrumenty – odrębne szkice poświęcił między innymi batucie dyrygenckiej i urządzeniom do zapisu dźwięku. Wyłoniła się z tego bardzo ciekawa historia zachodniego życia muzycznego – od średniowiecza po czasy współczesne.

Niestety, polski wydawca albo – co bardziej prawdopodobne – współpracujący z nim specjaliści od marketingu uznali tytuł za zbyt wymyślny, a co za tym idzie, niedostatecznie chwytliwy, i zmienili go na tyleż bałamutne, co koślawe *50 instrumentów z historii muzyki*. A ściślej „instrumentów”, bo w takim brzmieniu wyraz pojawił się na okładce wydania polskiego. Wewnątrz można też poczytać między innymi o „perksuji”. Zawiodła jednak nie tylko korekta. Przekład – składniad dość sprawny pod względem językowym – nie doczekał się ani porządnej redakcji merytorycznej, ani tym bardziej konsultacji specjalisty z dziedziny instrumentoznawstwa.

Coraz powszechniejsza w naszych oficynach polityka pośpiechu i oszczędności miała w tym przypadku dość zaskakujący skutek. Widać, że tłumacz i współpracujący z nim redaktor bardzo się starali i poświęcili trochę czasu na wyjaśnienie nurtujących ich pytań, buszując w zasobach Wikipedii i innych stron internetowych. A jednak, w przeciwnieństwie do Wilkinsona, nie zawsze wiedzieli, gdzie szukać i jak oddzielić ziarno od plew. Błędy i nieścisłości wynikają zresztą z rozmaitych przyczyn, na przykład z przesadnie skrupulatnego przeliczania miar angielskich na jednostki systemu metrycznego. Stąd zapewne wzięło się intrygujące stwierdzenie, że heckelfon ma 122 centymetry długości. Po pierwsze, z reguły jest trochę dłuższy, po drugie, podaną przez autora miarę w stopach należy traktować jako przybliżoną. Tłumacz nagminnie myli nutę z dźwiękiem, tonację ze strojem, pasaż z przebiegiem muzycznym. Określenie „zawór” stosuje zamiennie z terminem „wentyl”, i to ruchem konika szachowego. Wprowadza dodatkowe zamieszanie w – i tak nie do końca uporządkowanej – terminologii instrumentoznawczej: „gong tam-tam” to po prostu gong, a określenie „tam-tam” jest wciąż zarezerwowane w polszczyźnie dla afrykańskiego bębna szczelinowego. „Bęben basowy” to określenie stosowane wyłącznie w muzyce rozrywkowej, instrument używany w orkiestrze symfonicznej nazywa się bęben wielki. „Bęben tenorowy” to w rzeczywistości werbel głęboki. Konia z rzędem temu, kto mi wytłumaczy, o co chodzi w sformułowaniu: „Waltornia ma cylindryczny otwór, ale dodatek wentyli sprawia, że część wiercenia jest cylindryczna”.

Chętnie spytałabym też wydawcę, czy naprawdę sądzi, że zamieszczone na ostatniej stronie okładki zdanie: „Od najdawniejszych czasów ludzie gromadzili się z różnorodnymi instrumentami i grali muzykę, ale dopiero kilkaset lat temu uległo to formalizacji i powstało coś, co uważamy za orkiestrę” zachęci kogokolwiek do kupna tej pozycji, napisanej przede wszystkim z myślą o młodym czytelniku. Na szczęście młodzież uczy się języków i bez większych trudności może się zaopatrzyć w oryginał. Gorąco polecam. Chyba że woli coś, co w wyniku formalizacji procesu wydawniczego może tylko uchodzić za książkę.

Radość z *pregusto*

Magdalena Romańska

Dwadzieścia osiem lat po ukazaniu się *Listów Mozarta* w tłumaczeniu i redakcji naukowej Ireneusza Dembowskiego (PWN, 1991) Państwowe Wydawnictwo Naukowe opublikowało wybór korespondencji rodziny Mozartów i innych ważnych osób z kręgu kompozytora – w tym samym przekładzie. Znalazło się tu także wiele innych dokumentów. Jest to jednak zaledwie wycinek całości, bezcennego archiwum obejmującego w sumie siedem tomów, już przetłumaczonego i opatrzonego komentarzami. I ta informacja otwiera wstęp tłumacza, a czytelnik, nim przystąpi do właściwej lektury, ma świadomość bolesnego kompromisu. Z niedosytem zostaje również na końcu, bo apetyt w miarę jedzenia rośnie i *pregusto* go nie zaspokoi. Zamiast jednak rozpaczać nad tym, czego nie ma, warto docenić to, co jest. W 1991 roku dostaliśmy niemal wszystkie listy samego Wolfganga, tym razem ich liczba została ograniczona do około osiemdziesięciu. Pojawiają się w tych fragmentach zbioru, które mają ukazać dialog między ojcem i synem – bo największym skarbem tego wydania jest znaczący wybór zachwycających listów Leopolda. Redaktor zadbał też o wypełnienie okresów, z których listy ojca zaginęły oraz o teksty z ostatnich lat Wolfganga. Całość została tak skomponowana, by naświetlić kluczowe etapy jego życia i – co ważne – także pierwsze dwadzieścia lat po jego śmierci. Korespondencję uzupełnia drobniagowe kalendarium – warto, czytając listy, do niego zaglądać.

Korespondencja Mozartowska w opracowaniu Ireneusza Dembowskiego olśniewa bogactwem języka i stylu, przynosi też niezliczone informacje zarówno o życiu kompozytora, jak i o realiach epoki, uzupełnione przez tłumacza rozkosznymi detalami. Komentarze są właściwie osobną, fascynującą książką, dowodzącą erudycji, poczucia humoru oraz niezwykłej dociekliwości, płynącej z głębokiego uczucia, jakim tłumacz darzy swojego bohatera. Listy rodziny Mozartów, a szczególnie Wolfganga i Leopolda, poruszają otwartością, zaufaniem, wewnętrzną miłością, a czasem rozpaczą. Same w sobie mogłyby stanowić kanwę wstrząsającego dramatu scenicznego, w którym ani najgłębszy płacz, ani najszczęrszy śmiech nie trwa dłużej, niż wymaga tego teatralna konwencja – tak jak w największych operach Wolfganga.

Łyżka dziegciu – chciałoby się, by wydawca tej publikacji wykazał się starannością choćby zbliżoną do pracy tłumacza. Niestety, tak się nie stało i rozkosze lektury burzą literówki, niekonsekwentna pisownia tytułów i imion, a najbardziej doskwiera brak indeksu utworów, co w przypadku wydawnictwa naukowego, za jakie uważa się PWN, po prostu zdumiewa.



Wolfgang Amadeus Mozart, *Wybór listów*, tłum. i red. Ireneusz Dembowski
Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2019 [s. 672]



fot. Krzysztof Skłodowski

Szukając Mozarta. Podróż TŁUMACZA tropem zagadek

TRZY DEKADY zajęło tłumaczenie na język polski całej zachowanej korespondencji Wolfganga Amadeusza. „Mozart żył 13 093 dni – miałem takie dziecinne MARZENIE, żeby udokumentować każdy dzień. Właściwie cały czas nad tym pracuję...” – mówi tłumacz i redaktor tego przedsięwzięcia

Z IRENEUSZEM DEMBOWSKIM rozmawia

Magdalena Romańska



Przetłumaczył pan kompletną korespondencję Wolfganga Amadeusa Mozarta – listy kompozytora, jego rodziny, przyjaciół, osób z jego kręgu, dokumenty, świadectwa... Całość z przypisami i indeksami zajmuje siedem tomów. Na razie ukazał się jednotomowy wybór – jak mawiał Wolfgang: *pregusto*. Jak i kiedy rozpoczęła się pana podróż z Mozartem?

To znaczące, że użyła pani słowa „podróż” – ono jest bardzo ważne w kontekście Mozarta, bo on sam uwielbiał podróże i podróżował bardzo wiele. Trudno mi jednak odpowiedzieć na to pytanie: listami zajmuję się nieco ponad trzydzieści lat, ale Mozart był w moim życiu obecny dużo wcześniej. Pracę nad tłumaczeniem jego listów zacząłem około roku 1986 i w 1991, dokładnie w dwusetną rocznicę śmierci kompozytora, wyszły drukiem w PWN. Wtedy jeszcze nie przewidywałem, jaką skalę przybierze to przedsięwzięcie. Niedługo później zostałem członkiem Mozarteum i na początku naszego wieku miałem okazję uczestniczyć w uroczystości nadania doktoratu honoris causa Japończykowi Binowi Ebisawie, który wraz z Hideo Takahashim dokonał przekładu kompletnej korespondencji Mozarta (ukazywała się w latach 1976–2001). To był chyba impuls do podjęcia się tej pracy.

Co stanowiło podstawę pana edycji?

Przed wszystkim pomnikowe wydanie siedmiu tomów korespondencji i dokumentów pod redakcją Bauera i Deutscha, które wychodziło w latach 1962–1975. Ale w wydaniu z 1991 roku, obejmującym wyłącznie listy Wolfganga, opierałem się także na wydaniu francuskim (z lat 1986–1999) autorstwa Geneviève Geffray, badaczki, którą dobrze znałem, przez wiele lat pracującej w Mozarteum. W wyborze korespondencji, który ukazał się w tym roku nakładem PWN, zrewidowałem to tłumaczenie, w większym stopniu opierając się na oryginale. Oprócz francuskiego, korzystałem też z wielokrotnie wznawianego wydania angielskiego Emily Anderson z 1938 roku – ale są to tylko trzy tomy. Te przekłady – japoński, francuski i angielski – to jedyne wydania całości poza oryginalnym i wszystkie są już właściwie częściowo nieaktualne, bo badania nad Mozartem cały czas trwają. Dlatego moje tłumaczenie tej korespondencji, które wciąż jeszcze czyteluję, jest obecnie najbardziej aktualnym i pełnym na świecie.

Po jakie inne źródła sięgał pan w trakcie tej pracy?

Mozart żył 13 093 dni – miałem takie dziecinne marzenie, żeby udokumentować każdy dzień. Właściwie cały czas nad tym pracuję... A do takiego zadania listy i dokumenty z kręgu samego Mozarta nie mogły wystarczyć. Kiedy zaczynałem, nie było jeszcze dostępu do Internetu i do tarcie do źródeł stanowiło większy problem niż dziś. Zwłaszcza u nas. Przez te lata zgromadziłem chyba największą w Polsce prywatną bibliotekę mozartowską – kilkaset tytułów. Nawiązałem kontakty z kilkoma mozartologami – między innymi z wybitnym badaczem Nealem Zaslawem, wspomnianą Geneviève Geffray, Philippe'em Autexierem, a zwłaszcza z H.C. Robbinsenem Landonem. Szperałem też w pamiętnikach z czasów Mozarta i książkach histo-

rycznych, rozmaitych archiwach, także parafialnych, cmentarnych. Oglądałem stare mapy, bo, jak wspomniałem na początku, niesłuchanie ważną częścią życia Mozarta były podróże – odbył ich aż siedemnaście, a najdłuższa trwała trzy i pół roku. Podróżowałem jego śladami, co zajęło mi pewnie około dziesięciu lat. Byłem też na wielu cmentarzach, gdzie spotkałem mnóstwo znajomych z korespondencji – byłem na przykład w Bayreuth na grobie słynnej kuzyneczki Bäsle, bratanicy Leopolda, adresatki najbardziej kontrowersyjnych i frywolnych listów Wolfganga. We Włoszech, w miejscowości Ala, odwiedziłem między innymi dom, w którym zatrzymywali się Mozartowie. Rozmawiałem z jego właścicielem, niestety obecnie już nieżyjącym, wielkim pasjonatem Mozarta i potomkiem hrabiów Pizzinich, u których gościli

Przekłady listów Mozarta na japoński, francuski i angielski to jedyne wydania całości poza oryginalnym – wszystkie częściowo nieaktualne. Moje tłumaczenie jest obecnie najbardziej aktualnym i pełnym na świecie

Wolfgang i Leopold. I jeszcze jedno: podróże sprawiły, że w korespondencji pojawia się bez mała tysiąc postaci; każda z nich, jeśli za nią podążać, może wnieść coś nowego do naszej wiedzy o Mozarcie. Czasem są to drobiazgi, ale każdy taki detal sprawia, że obraz jest pełniejszy. I to chyba powoduje, że Mozart fascynuje mnie z latami coraz bardziej...

Udało się panu wytropić coś nowego?

Owszem, na przykład chrześniaka kompozytora, o którym we wcześniejszych wydaniach korespondencji nie ma ani słowa. Jest taki list z 20 kwietnia 1784 roku, w którym znalazła się lista stu siedemdziesięciu czterech subskrybentów utworów Mozarta. Postanowiłem przyjrzeć się tym postaciom dokładnie – jedną z nich był książę Karl Joseph von Palm-Gundelfingen. Na jego dworze, jako radca, pracował niejaki pan Nebe i okazało się, że jego syn Wolfgang Amade Nebe był chrześniakiem Mozarta – wprawdzie *in loco parentis* wystąpił ktoś inny, bo 1 czerwca 1787 roku Wolfgang akurat dowiedział się o śmierci ojca i w uroczystości nie wziął udziału. Ale ten chrześniak chodził później z jego synem Franzem Xavierem do szkoły pijarów.

Poza tym – choć może to nie są jakieś odkrycia – udało mi się zaktualizować informacje i usunąć wiele błędów z oryginalnych komentarzy w edycji Bauera i Deutscha. Wiele przypisów jest też efektem moich własnych poszukiwań i ta część była najbardziej pracochłonna, ale przyniosła mi też najwięcej satysfakcji. Podam przykład, jakiego rodzaju zagadki wciąż można rozwiązywać, zagłębiając się w samą tylko korespondencję. Wszyscy znamy słynny *Koncert fortepianowy Es-dur* KV 271 „Jeunehomme”. Ten przydomek wziął się stąd, że Saint-Foix, słynny biograf Mozarta z przełomu wieków XIX i XX, uznał, że Mozart, pisząc w liście o Madame Jenomé – pomylił się, a w rzeczywistości chodzi o panią Jeunehomme, nazwisko popularne we Francji jak u nas Kowalski, i że jest to postać nieznana. I pewnie tak by zostało, gdyby nie docieklivość muzykologa Michaela Lorenza, który uznał, że koncert jest zbyt trudny dla zupełnej

amatorki, wczytał się dokładniej w korespondencję i w 2004 roku ustalili, że była to pani Victoire-Louise Jenamy, pianistka i córka Jeana-Georges'a Noverre'a, z którym Mozart miał bliskie kontakty podczas swojego pobytu w Paryżu. Ale ten zachwycający koncert pewnie na zawsze już zostanie „Jeunehomme”...

Fascynujący jest język tych listów. Żarty słowne, wierszyki, mieszanie kilku języków, stylów – to wszystko musiało być dla pana jako tłumacza wspaniałym wyzwaniem.

O tak, ale też wielką przyjemnością. Mozart miał cudowną zdolność bawienia się językiem i niewątpliwy talent literacki. Zresztą wiele jego listów ma w pewnym sensie muzyczną formę –

są bardzo starannie skomponowane pod względem dramaturgicznym, pełne niespodzianek, zmian tempa, akcji, nastrojów i emocji... Jak jego muzyka. Dlatego tłumaczenie tych tekstów można szlifować bez końca – zwłaszcza tam, gdzie w grę wchodzi lapidarność dowcipu. A często są to żarty oparte na powiedzonkach już nieużywanych, musiałem więc improwizować.

Mozart miał też dużą łatwość uczenia się języków; oprócz niemieckiego (i dialektu salzburskiego, w którym pisywali do siebie Mozartowie) znał francuski, włoski i angielski. Język stanowił jego wielką inspirację, co widać szczególnie w listach poświęconych pracy nad dwiema operami: *Idomeneo* i *Urowadzeniem z seraju*. Tak się szczęśliwie złożyło, że pracował nad nimi, będąc z dala od ojca – i dzięki temu mamy listy dokumentujące ten fascynujący proces.

A jak te lata, które spędził pan, badając jego życie, wpłynęły na pana odbiór muzyki Mozarta?

Ja tej muzyki słucham codziennie i cały czas na nowo. Jest taki pogląd, że najdoskonalszymi artystami są małe dzieci, które mają swobodny dostęp do swej wyobraźni. Kiedy dojrzewają, coś się psuje. U Mozarta nie zepsuło się nigdy. Do końca zachował magiczną, wyrafinowaną prostotę trafiaania w sedno bez intelektualnych zawłości. Ale jak to było możliwe? Tej tajemnicy nigdy nie wyjaśnimy, żadnymi badaniami, dokumentami. Nawet jego własny ojciec przyznawał, że nie pojmuje fenomenu tego talentu, a sam Wolfgang też nie wiedział, jak to jest, zresztą niespecjalnie go to interesowało... Każdy z nas musi próbować rozwikłać tę zagadkę sam. ➤

Ireneusz Dembowski, tłumacz, dziennikarz filmowy, mozartolog. Członek Mozarteum w Salzburgu.

Pełna wersja wywiadu ukaże się na początku 2020 roku na nowej stronie internetowej #.

Kup książkę

TROCHE ŚWIATŁA na publiczność

Dla mnie koncert zawsze jest wydarzeniem,
WYDARZENIEM pod każdym względem.

Nie jest tak, że tylko wykonuję
RZEMIEŚLNICZO pracę, którą
przygotowałem w domu, to jest rzeczywiście
coś WIĘCEJ. To jest przekaz idei tego utworu,
podzielenie się PIĘKNEM z drugim
człowiekiem, nawiązanie z nim relacji

Rafał Blechacz, #1985, zwycięzca XV Międzynarodowego Konkursu
Pianistycznego im. Fryderyka Chopina.

z RAFAŁEM
BLECHACZEM
rozmawia

✦ Karolina Kolinek-Siechowicz
✦ Cyprian Kościelniak

Karolina Kolinek Siechowicz: Lubi
pan słuchać odgłosów świata?

Rafał Blechacz: Tak, odkąd mieszkam na wsi,
to jestem bardziej wyczulony na uroki przyrody.
Mam mały ogródek, ale nie mam czasu się nim
zajmować. W mojej okolicy są bardzo ładne lasy
i jeziora. Lubię spacerować.

A jak tam doktorat? Chodzą słuchy, że już
skończony.

Praca jest napisana, ma dwieście stron, czekamy
jeszcze na drugą recenzję.

Filozofia Romana Ingardena jest w centrum
pana dociekań?

Ingarden i Gadamer – obaj są w centrum,
to jest taka analiza fenomenologiczno-
-hermeneutyczna.

Z perspektywy czasu widać, że jest dużo
problemów, których Ingarden nie mógł
przewidzieć, jego teoria dotyczy dość
wąskiego wycinka historii muzyki,
z drugiej strony jednak odpowiada
znakomicie repertuariowi, który sam pan
wykonuje.

To było dla mnie bardzo wygodne. W ogóle za-
cząłem poznawać filozofię od Tatarkiewicza
i Ingardena.

Więc jak jest z tą tożsamością dzieła
muzycznego? Gdyby na przykład porównać
różne – zwłaszcza kontrowersyjne – inter-
pretacje z Konkursu Chopinowskiego...

Niektórzy rzeczywiście podchodzą do utworu
tak, jakby go tworzyli, przekomponowywali go...

...jednak wciąż rozpoznajemy, że to utwór
Chopina.

Ale mamy wątpliwości, czy to rzeczywiście cały
czas jest styl Chopinowski, czy to cały czas jest
mazurek.

Dźwięki się zgadzają...

Mazurek ma jednak swoją specyfikę rytmiczną,
jeżeli ktoś dobierze tempo, które wypacza ten
rytm – już nie mówię, że zrobi na przykład
z mazurka walca – ale całkowicie swobodnie po-
traktuje tę mazurkową rytmikę, to chyba jednak
gdzieś ta tożsamość się gubi.

Czyli styl byłby pewnym kryterium
tożsamości?

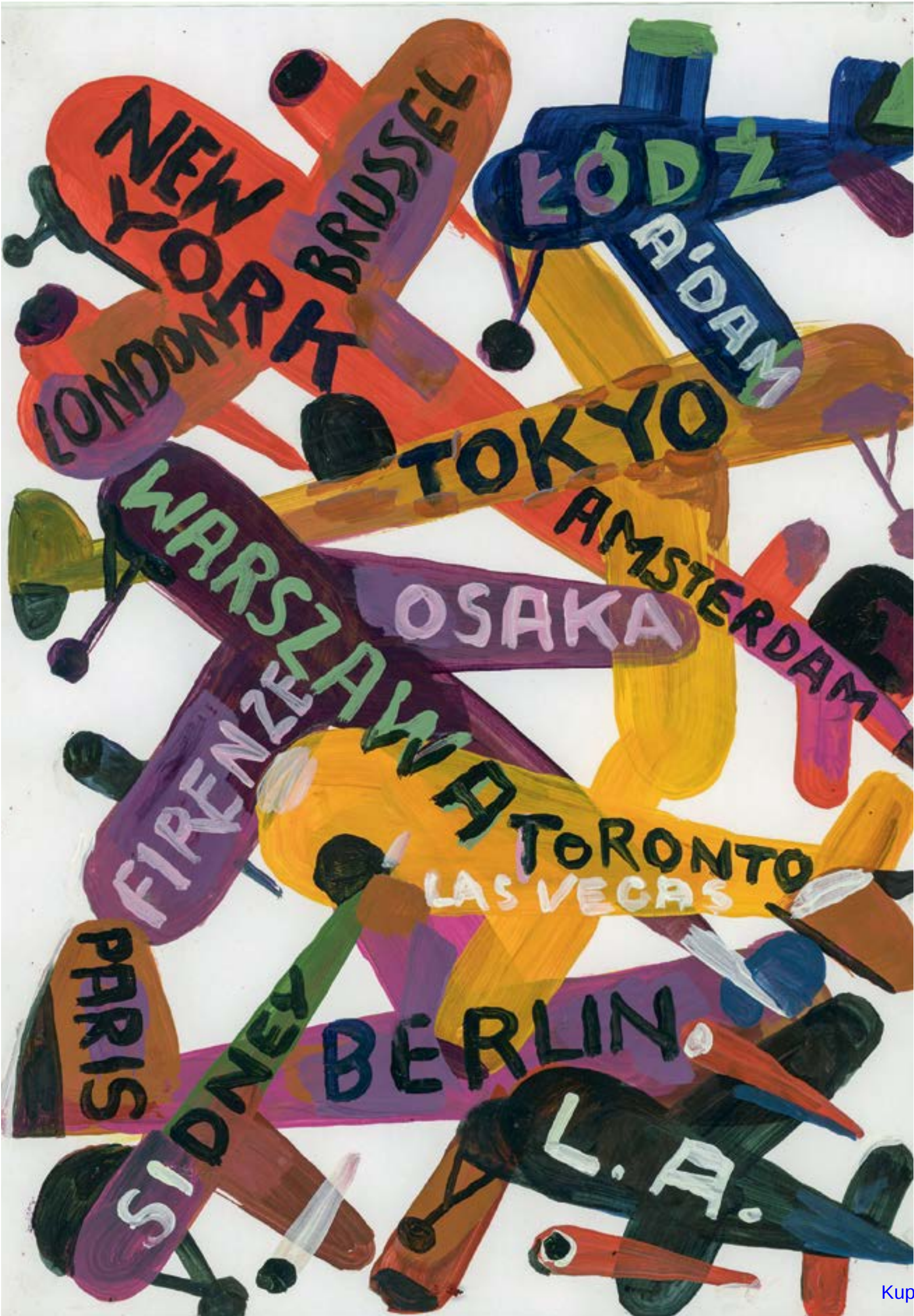
W tym przypadku styl tańca.

To dość mgliste kryterium. Przecież
w istocie nie wiemy, jak bardzo tanecznie
grał swoje mazurki Chopin...

To prawda, ale można przeanalizować tradycję
wykonawczą od czasów Chopina – to się da zro-
bić. Jest dużo listów uczniów Chopina, są nagra-
nia Raula Koczalskiego, który był uczniem jego
ucznia. Można przeanalizować tradycję przed-
wojenną i powojenną na przykładzie choćby
i mazurków. W tych interpretacjach – a nieraz
manierach – nie ma bardzo dużych od-



[Kup książkę](#)



Kup książkę

Blechacz

I nadal tak jest? Nie czyta pan recenzji?

Już dawno nie czytałem recenzji. Na początku czytałem. Przez pierwsze lata po Konkursie Chopinowskim wszystko było dla mnie dosyć nowe, ciekawe. Pierwszy raz byłem w różnych miejscach. Pierwszy raz spotkałem się z tym, że właściwie po każdym koncercie może być recenzja, nawet kilka recenzji, wtedy czytałem, umieszczaliśmy je na stronie internetowej.

A jak trafiały się jakieś gorsze? Bolało?

Na ogół nie było złe. Czasami były jakieś tam sugestie, ale nie bolało mnie to aż tak bardzo. Zawsze słuchałam przede wszystkim publiczności, patrzyłam na publiczność. Tak było też na konkursie. I potem ta reakcja była dla mnie chyba najważniejsza. To mi zostało. Bo jeśli publiczność dobrze zareagowała, a ja mam następne zaproszenia, to znaczy, że jest w porządku.

Czyli publiczność jest ważna.

Jest bardzo ważna.

Ma pan psychofanki?

Tak. Nawet trzy. Teraz, od dwóch–trzech lat, sytuacja trochę się wyciszyła, ale bywało intensywnie.

Jako wykonawca, przy fortepianie, staje się pan w pewnym sensie innym człowiekiem. Czy to jest dla pana odczuwalne, że ta sytuacja wyzwała szczególną energię, budzi podziw, nawet uwielbienie słuchaczy, a szczególnie słuchaczek?

Tak, czuję to czasem, zdarzają się duże oznaki sympatii i to nie tylko w Japonii. Wiadomo, tam mam legalnie działający fanklub z całą administracją. Ale to dotyczy różnych zakątków świata, także Europy.

To bywa męczące?

To zależy, na ile pozwala się na pewne rzeczy. W Japonii z reguły kończy się na jednym czy dwóch spotkaniach z fanklubem, które są zaplanowane w ten sposób, że zawsze są tam osoby, które je moderują, kontrolują. Wtedy jest dobrze. Niemożliwe jest, żeby odpisywać na wszystkie listy. Zdaje sobie sprawę, że to czasami może prowadzić do rozgoryczenia czy żalu. Ktoś napisze długi list na dwadzieścia siedem stron, opíše całą historię swojego życia, a nie otrzyma odpowiedzi. Nie zawsze uda się odpowiedzieć, a jak się odpowie, to i tak ktoś może mieć pretensje, że za krótko.

Czy kiedykolwiek zdarzyło się coś takiego w relacji ze słuchaczami, dzięki czemu pomyślał pan, że dla tych ludzi naprawdę warto się starać?

Było parę takich sytuacji. Najbardziej pamiętna była chyba cisza po koncercie w Hamburgu. Pamiętam ten koncert z 2009 roku, jeszcze w starej sali – w Laeiszhalle – kiedy grałem *Mazurki* op. 17 Chopina, i czwarty mazurek kończy się tym wybrzmiewającym akordem pianissimo. Cisza naprawdę była ogromna. Hipnotyczna.

Wtedy rodzi się poczucie, że to było naprawdę dobre wykonanie?

Można też jeszcze bardziej kameralnie – na przykład koncerty Chopina z kwartetem smyczkowym...

Tak, grałem tę wersję dwa razy z Kwartetem Meccore we Francji. Może trochę brakuje tam tej waltorni czy fagotu, do których jesteśmy przyzwyczajeni, ale dla mnie to były naprawdę bardzo miłe chwile.

Ostatnia płyta z Bomsori Kim to już repertuar typowo kameralny. Ma pan w planach więcej nagrań z kameralistyką fortepianową? Kwartety, kwintety?

Tak, w planach są kwintety Schumanna i Brahmsa. Na razie nie są to plany nagraniowe, chociaż nie wykluczam takiej możliwości. Teraz chciałbym przede wszystkim wykonać je na koncertach, żeby po prostu pomuzykować.

Kameralistyka to na pewno inny rodzaj spotkania niż przebywanie na estradzie sam na sam z fortepianem.

Oczywiście. Uwielbiam wychodzić na wielką estradę i widzieć tylko fortepian. Nie ukrywam jednak, że od pewnego, dłuższego już czasu, nabieram coraz większej ochoty na muzykowanie kameralne. Teraz myślę też dosyć poważnie o *Sonacie skrzypcowej* Paderewskiego.

Byłem i nadal jestem fanem GLENNA GOULDA. Grał tak, jak czuł. To jest fascynujące

A muzyka polska mniej znana, zapomniana?

Jest bardzo dużo naprawdę dobrych utworów, wiele osób mnie do tej muzyki namawia, na przykład do Zarębskiego czy Bacewicz.

Muzyka współczesna też pana trochę interesuje?

Interesuje mnie, bardzo ją lubię. Byłem i nadal jestem fanem Glenn'a Goulda. A wiadomo, że Gould to nie tylko Bach. Jego podejście do utworu jest bardzo indywidualne, to fascynuje.

Co pana w nim fascynuje?

Że on po prostu się nie przejmował. Grał tak, jak czuł. To jest fascynujące, grał w sposób naprawdę wciągający.

Pan też chyba się nie przejmuje. W trakcie konkursu odciął się pan od wszystkiego, zamieszkał sam, z dala od innych uczestników.

Tak chciałem. Wydawało mi się, że to będzie dla mnie dobre i ta strategia zadziałała.

Tak, że publiczność cały czas jest w tym świecie, który został wykreowany.

Jak to jest fizycznie? Czy zdarza się panu poczucie oderwania od rzeczywistości cielesnej, wrażenie, że umysł całkowicie zanurza się w muzyce, a ciało staje się mu całkowicie podległe?

Rzeczywiście, czasami miałem takie uczucie, na przykład jak ćwiczyłem *Poloneza-fantazję* op. 61. Jeśli uda mi się nawet nie skupić, ale dać ponieść atmosferze – a to nie zawsze się zdarza, nie zawsze też na koncercie – to wtedy przychodzi właśnie takie poczucie, że są tylko te dźwięki, że dotyka się tych dźwięków. Ale nie ma wrażenia, że jest jakaś fizyczność, że istnieje ta bariera fizyczna, jest się po prostu jakby otoczonym dźwiękami.

Cielesność może dać o sobie znać, kiedy pojawiają się kontuzje, przecwiczenie.

Na szczęście na razie nie mam problemów z rękami. Opracowuję oczywiście wygodniejsze palcowanie i tak dalej. Opracowanie tej aplikacji jest bardzo ważne, ale pomyśla na wygodne rozwiązania w utworach przychodzą raczej od razu.

Instrument sam podpowiada?

Instrument, doświadczenie i układ ręki. Pamiętam, że znalazłem parę takich ciekawych patentów na *I Koncert d-moll* Brahmsa, *IV Koncert G-dur* Beethovena. Ostatnio dzieliłem się nimi ze studentami na kursie „Paderewski Piano Academy” w Bydgoszczy.

Studenci docenili te ułatwienia?

W koncercie Brahmsa bardzo docenili, zwłaszcza w kwestii tryli. To bardzo ważne, żeby te tryle brzmiały gęsto i mocno, żeby się przebiwały przez orkiestrę.

Czasami mówi się, że wirtuoz, który sam jest naturalnym talentem, ma trudność w przekazaniu uczniom wiedzy, bo jemu muzyka przychodzi bez trudu.

To był już czwarty albo piąty kurs, którego prowadzenia się podjąłem, zawsze podchodziłem do tego z rezerwą, nadal podchodzę z rezerwą. Oczywiście mówię wtedy o swoim spojrzeniu na utwór, jeżeli ktoś coś ciekawego znajdzie w tym, co mam do przekazania, to może to wykorzystać. Każdy ma swojego profesora, jest przez niego prowadzony przez dłuższy czas, takie kursy to jest tylko chwila z określonym utworem. Ale rzeczywiście to jest też trochę in-spirujące dla mnie, bo jak dany student ma jakieś pytania, to zastanawiam się, jak zwerbalizować odpowiedź, żeby do niego trafiła. Sam nieraz intuicyjnie odczuwam pewne rozwiązania, nie muszę sobie tego uświadamiać, po prostu wiem, jak to zrobić. To zawsze ciekawe doświadczenie.

Czy praca nad doktoratem, która ostatecznie też jest werbalizacją problemów muzycznych, pomaga w interpretacji kolejnych utworów?

Na pewno. Świadomość wielu różnych aspektów dzieła muzycznego. Przeżycia estetyczne. Koncert. Kontakt z publicznością. To wszystko

Blechacz

owocuje, trudno wskazać konkretne elementy, ale na pewno z większą świadomością podchodzić do samego koncertu. Do doboru repertuaru. Do tego, czego oczekuję od koncertu.

Czego pan oczekuje?

Maksymalnego przeżycia utworu. Nie wyobrażam sobie, żeby skonstruować program recitalu, na którym gram tylko rapsodie Liszta, same fajerwerki. Mam jakiś niedosyt, czegoś w takim koncercie brakuje. Musi być tak, żeby słuchacz się zachwycił i wzruszył, a nawet zastanowił nad życiem.

Muzyka może być doświadczeniem, które odmienia życie?

Może kształtować naszą moralność, jak najbardziej.

Może być tak, że ktoś pójdzie na koncert i stanie się lepszym człowiekiem?

Tak, może doznać czegoś w rodzaju katharsis.

A może to być doświadczenie więcej niż estetyczne?

Religijne? Ja na przykład miałem takie doświadczenie, kiedy byłem na koncercie Andrása Schiffa w Wiedniu, na którym wykonał *Wariacje goldbergowskie*. Dla mnie to w jakimś sensie było przeżycie religijne.

W swoim doktoracie pisze pan również o takich religijnych czy też duchowych aspektach muzyki?

Tak, wychodzę od logiki, później jest ontologia, która przechodzi w metafizykę. Jest nawet otarcie o mistycyzm.

Muzyka jest pierwiastkiem boskim?

Można tak powiedzieć.

To kim w takim razie jest muzyk? Kapłanem?

Kapłanem transcendencji, jak to kiedyś ktoś powiedział [śmiech].

Coś w tym jest, bez takich kapłanów my, zwykli słuchacze, nie dostapilibyśmy uczestnictwa w misterium muzyki.

Pamiętam, że już mój pierwszy profesor przywiązywał bardzo dużą wagę właśnie do este-

„ Zdarzają się duże oznaki sympatii. W Japonii mam legalnie działający FANKLUB z administracją

tycznej strony muzyki, także pod względem przygotowania do koncertu. Uważał, że to jest właśnie rodzaj święta dla artysty, że to święto rozpoczyna już w domu, z samego rana – a koncert jest wieczorem. Że ważne jest przygotowanie stroju, że pianista wychodzi na estradę jak kapłan. Stwarzał tymi opowieściami niezwykłą atmosferę. Jako dziecko słuchałem tego z otwartą buzią.

To bardzo ciekawe. Czy wciela pan tę naukę w życie?

Dla mnie koncert zawsze jest wydarzeniem, wydarzeniem pod każdym względem. Nie jest tak, że tylko wykonuję rzemieślniczo pracę, którą przygotowałem w domu, to jest rzeczywiście coś więcej. To jest przekaz idei tego utworu, podzielenie się pięknem z drugim człowiekiem, nawiązanie relacji z drugim człowiekiem. Każdy inaczej będzie odbierał utwór, będzie go wypełniał swoimi wspomnieniami, swoimi doświadczeniami. Każdy inaczej zareaguje. Mimo że w danej chwili to jest tylko jedna interpretacja, może być tysiąc różnych historii związanych z utworem.

Jak się w tym odnaleźć? Jak uszanować „testament” Chopina, a jednocześnie powiedzieć coś od siebie?

Trzeba to czuć, trzeba się po prostu utożsamić. To się wewnętrznie czuje, kiedy się dobrze interpretuje muzykę danego kompozytora, dany utwór. Ale muszę też czuć, że mogę się w tej interpretacji wypowiedzieć, że to jest w jakimś stopniu moja muzyka.

Na etapie przygotowania utworu dużo myśli pan o jego strukturze, wewnętrznej logice?

Tak, oczywiście zastanawiam się nad różnymi aspektami na różnych etapach przygotowywania utworu. Ja w ogóle potrzebuję bardzo dużo czasu na bycie z utworem, zanim go gdzieś przedstawię. Więc w tym byciu z utworem jest czas i na typowo techniczne zagadnienia, co już pomijam, bo to każdy musi przejść, i właśnie na myślenie o utworze, na jego odczuwanie. On musi jakby wejść cały w krwiobieg artysty. Czasami to przychodzi szybciej, czasami wolniej, ale generalnie zawsze wybieram tylko te utwory, co do których czuję, że to po prostu będzie działało.

To się pewnie zmienia w czasie. Teraz zagrałby pan inaczej niż na konkursie?

Pewnie tak.

Pamięta pan jeszcze te emocje? Tego się nie zapomina?

Nie zapomina się, zwłaszcza finału *Koncertu e-moll*. Kurs, który miałem w sierpniu – Paderewski Academy – odbył się tylko z koncertami fortepianowymi. To było tak zorganizowane, że Toruńska Orkiestra Kameralna była do dyspozycji uczestników przez całe osiem dni i po prostu ćwiczyliśmy te koncerty z orkiestrą. Ktokolwiek gra *Koncert e-moll* Chopina, zwłaszcza trzecią część – ostatnie dwie strony – to zawsze przypomina mi się Konkurs Chopinowski.

Blechacz

szę o trochę światła skierowanego na publiczność, żeby mieć kontakt wzrokowy. Całkowita ciemność w teatrze pozwala aktorom bardziej się skoncentrować. Jednak na estradzie, kiedy się kłaniam, i przed, i w trakcie, i po, to lubię widzieć twarze, przynajmniej te w pierwszych rzędach.

To dodaje animuszu?

Nie lubię całkowitej ciemności. Wolę mieć poczucie, że jest dla kogo grać. Ale na przykład Grigorij Sokołow lubi absolutną ciemność.

Mam wrażenie, że czasami artyści wybierają tę ciemność z potrzeby odcięcia się od świata zewnętrznego.

To odcięcie przychodzi jakby samoistnie, kiedy już siada się do instrumentu.

I wtedy nie przeszkadza panu kaszel słuchaczy, niepokorne telefony komórkowe?

Nie zdarzało się, by to było tak nagminne, żeby mnie rozproszyć. Wiem, że Bomsori też lubi widzieć publiczność, nie ma więc w tej kwestii konfliktu między nami.

Właśnie, Bomsori Kim wyłowił pan, śledząc Konkurs Wiedeński.

Tak, miałem wtedy wolny rok...

Śledził pan konkurs właśnie z myślą o znalezieniu skrzypka czy skrzypaczki do współpracy?

Myślałem o tym już wtedy i oczywiście śledziłem przesłuchania dosyć dokładnie, ale konkurs właściwie przyspieszył zajęcie się kameralistyką na szerszą skalę.

Miewa pan koszmary senne, na przykład, że nie zdał pan egzaminu z kształcenia słuchu i trzeba go powtórzyć?

Może raz czy dwa razy śniło mi się coś takiego, ale dosyć regularnie w moich snach powtarza się taki scenariusz, że drugi raz występuję na Konkursie Chopinowskim i w momencie, kiedy gram chyba pierwszy etap, to sobie myślę: „Po co ja się na to zdecydowałem? Przecież już raz wygrałem!”.

A gdyby pan znał swoją pokonkursową przyszłość, to zdecydowałby się pan na wzięcie udziału w konkursie, wtedy, w 2005 roku?

Zdecydowanie tak. Może byłbym w pierwszych latach po konkursie bardziej spokojny, zwłaszcza w planowaniu kalendarza, chociaż i tak byłem – niektórzy mi zarzucali, że gram za mało koncertów, że tyle odmawiam. Wtedy trochę tak myślałem, że może źle robię, ale teraz widzę, że to było potrzebne, żeby nie przesadzić z koncertami. I tak jest właściwie do dziś.

Czy w kalendarzu jest też czas na życie pozakoncertowe?

Jest, absolutnie jest. Nawet burzliwe czasem.

A co to znaczy burzliwe?

Niech to tak zostanie. Niech tak wybrzmii. —



Emocje zawarte w nutach?

Tak, są już w nie wpisane. Przed konkursem marzyło się, żeby te ostatnie dwie strony zagrać z takim poczuciem, że zagrało się dobrze cały koncert. Te dwie ostatnie strony są wyjątkowe. Jak już się gra na Konkursie Chopinowskim i dochodzi się do nich – te pasaże! – to już ma się wrażenie, że się dobiega do mety, i to są rzeczywiście duże emocje. A potem reakcja publiczności. I czekanie na werdykt. To było przyjemne.

Śledził pan kolejne konkursy? Przed nami już trzeci od czasu pana wygranej.

W 2010 roku trudno mi było śledzić konkurs, bo miałem akurat tournée po Japonii, a zmiana czasu w tym nie pomagała. Ale po zakończeniu konkursu przesłuchiwałem nagrania w Internecie. Podobnie było w 2015 roku – miałem na początku koncerty w Kanadzie i w Stanach, a później wakacje we Włoszech i dopiero po wakacjach posłuchałem nagrań z przesłuchań.

Chadza pan do opery? Na koncerty? Powiedzmy sobie szczerze.

Czasami chodzę, ale może mógłbym więcej. Chociaż to też trochę pomaga, żeby się nie sugerować, zwłaszcza jeśli chodzi o repertuar, który

Kup książkę

Zdarta PŁYTA. W konstelacji mediów

Wieści o śmierci kolejnych mediów powtarzają się i nudzą jak zdarta płyta.

W gruncie rzeczy nie chodzi przecież o *wady* i *zalety* tego czy innego nośnika, bo nie ma nośnika IDEALNEGO. A skoro tak, to nie ma sensu skupianie się na jednym (najnowszym?) i porzucaniu innych (starszych?). Warto natomiast wykorzystać zalety każdego z nich. Dopiero *tu* zaczyna się prawdziwa przygoda

✎ Mariusz Gradowski

Z dawnych tekstów o fonografii powiewało czasem grozą. Płyta winylowa – martwa. Kaset magnetofonowa – trup. Kompakt – ledwo zipie, dobija go streaming. W tle – nośniki zombie: taśmy szpulowe, DAT, mini-disc, CD-R, CD-RW, sticki. Niby padły, a tu i ówdzie wciąż żywo wykorzystywane. Część nośników (mediów) rzeczywiście pożegnała się z historią fonografii na dobre: trudno wyglądać renesansu płyty szelakowej, wałków Edisona czy czterościeżkowych cartridge'y. Ale wbrew żałobnym tonom dawnych prognoz te nośniki, które okazały się na tyle skuteczne, by na długi czas zdominować rynek, nie poddają się tak łatwo i jednak przetrwać nie chcą. W efekcie żyjemy w czasach, w których współistnienie różnych mediów jest zupełnie naturalne. Każde z nich może zaferować coś, czego inne nie mają.

W konstelacji mediów

Najmłodszy w tej grze o muzykę jest streaming. Strumieniowa transmisja muzyki z Internetu w czasie rzeczywistym, która stała się symbolem współczesnej kultury muzycznej. Najstarszy jest winyl, dziś reprezentowany głównie przez płytę długogrającą, ale obecny we wszystkich wariantach płyty drobnorolkowej (long-play, singiel, epka, pocztówka dźwiękowa). Między winylem a streamingiem – płyta kompaktowa. Cyfrowy zapis pcha ją w stronę streamingu i nowoczesności XXI wieku, ale historia, a także fizyczny charakter zatrzymuje kompakt po stronie XX-wiecznych mediów, które można już chyba określić mianem tradycyjnych. Do tego

jeszcze dwa stany pośrednie. Po stronie tradycji kaset magnetofonowa (taka sama, jak ta, która podbiła rynek w latach siedemdziesiątych, potem, na przełomie dekad, zalegała na wyprzedażach, a dziś ponownie jest w użyciu wydawniczym i prywatnym). Po stronie nowoczesności – pliki cyfrowe (od skompresowanych plików mp3, od których rozpoczęła się wielka przemiana rynku i kultury, do formatów bezstratnych, jak wav czy flac, które nie ustępują zapisowi płyty kompaktowej).

W tej konstelacji pięciu mediów objawiają się różne napięcia, wśród których musi odnaleźć się współczesny słuchacz. Przede wszystkim: analogowe (winyl, taśma) versus cyfrowe (kompakt, pliki i streaming). Początek tego konfliktu sięga oczywiście wejścia na rynek płyty kompaktowej. Zapis cyfrowy, a więc informacja o dźwięku w miejsce odwzorowania kształtu jego fali (jak w zapisach analogowych), stał się obiektem krytyki jako rzecz nienaturalna, chłodna, sterylna. W kontrze do niego stawiano ideę zapisu analogowego, podkreślając jego wierność fizycznym zjawiskom oraz ciepłe brzmienie będące efektem współdziałania całego spektrum składowych, zarówno tych słyszalnych, jak i pozostających poza zakresem słyszalności (w zapisie cyfrowym – pomijanym). Zwolennicy kompaktów akcentowali z kolei jakość dźwięku, czystość, wytrzymałość na zniszczenia, a także brak zakłóceń. Te ostatnie – szumy, trzaski, pyknięcia, zachwiania intonacji – jak się okazuje, dla części słuchaczy winyli czy kaset magnetofonowych są w pełni akceptowalne, a nawet stanowią wręcz dodatkową wartość tych nośników. Może dlatego, że

skoro cyfrę oskarża się o odhumanizowany, nadzbyt sterylny charakter, to ułomność analogów lepiej współgra z niedoskonałą naturą człowieka?

Pewne, niepewne

Inna linia frontu dotyczy fizyczności nośników. Winyl, kasetę czy kompakt można potrzymać, poczuć, że jest. Do tego cała otoczka: różnorakie opakowania, okładki, książeczki, wkładki ze zdjęciami, tekstami, informacjami. Wszystko to stanowi przestrzeń ekspresji artystycznej, która w... szukam słowa... mediach niematerialnych jest skrajnie zredukowana. Warto przypomnieć na przykład estetykę wydań płyt Winter & Winter, Lado ABC czy Bólt Records. Pojawia się tu dodatkowa, fizyczna przyjemność wyjmowania z opakowania, umieszczania w urządzeniu grającym, włączania. Zapach, faktura miła dla palców, błysk płyty, jej ruch na talerzu.... Fizyczność daje także – w przypadku oficjalnych wydawnictw – wrażenie pewności: oto słuchacz trzyma w ręku coś, co zostało nagrane, a przed wydaniem – sprawdzone i zredagowane. Nazwiska kompozytorów, autorów tekstów, wykonawców, listy instrumentów, nazwiska reżyserów, producentów, techników; czasem słowa piosenek, czasem esej, czasem słowo od twórców, do tego projekt graficzny. Pliki cyfrowe i streaming podają tylko podstawowe informacje sprofilowane pod odbiorcę muzyki pop (wykonawca, tytuł, płyta). Wszelkie niuanse (relacja: wykonawca-kompozytor-autor tekstu), tak ważne dla muzyki poważnej, ale też muzyki tradycyjnej, folkowej, jazzowej, czy nawet dla pio-

senki artystycznej, są albo pomijane, albo ich obecność jest niepełna, szczątkowa i pozostawia wiele do życzenia (jak w serwisie Spotify).

Kwestia pewności i sprawdzalności dotyczy nie tylko informacji i tego, co wokół muzyki, lecz także jej samej. Warto zrobić eksperyment i wyszukać *Tutti frutti* Little Richarda w dowolnym serwisie streamingowym. Już pierwszy rzut oka na listę rekordów (będzie ich sporo, ta piosenka pojawia się na wielu płytach autorskich, ale także na wielu składankach) ujawni różnice w długości poszczególnych nagrań, odsłuchanie kolejnych wersji dowiedzie różnic tempa (niewielkie, ale przecież kluczowe dla wysokości dźwięku i brzmienia!), masteringów, mikśów (trafiałem na wersję z zamienionymi kanałami stereo). Uważny słuchacz w obliczu wielu wariantów musi zadać sobie pytanie: które nagranie jest tym właściwym, najbliższym winylowemu oryginałowi? Streaming ani pliki cyfrowe nie pomogą w rozstrzygnięciu tej kwestii, pomóc może dopiero sięgnięcie do fizycznych wydawnictw, które zostały zdigitalizowane.

Mieć w rękach czy mieć w chmurze?

Fizyczność nośników ma przy tym wady: zajmowana przestrzeń (regaly zawałone płytami), podatność na uszkodzenia, stopniowa utrata jakości dźwięku (taśma, winyl). Streaming i zakupione w Internecie pliki z muzyką nie niszczą się, nie zabierają miejsca na półce, nie trzeba ich utylizować, są przy tym maksymalnie mobilne. Z nostalgią wspominam problemy z wyborem kasety do walkmana czy płyty do discmana, ale cyfrowej chmury z ogromem utworów już bym nie oddał. Ten ogrom ma oczywiście gorsze strony: skoro można wszystko, to czasem trudno się zdecydować na to jedno nagranie. Serwisy zresztą to wiedzą, dlatego na podstawie algorytmów analizujących to, czego słuchamy, podsuwają playlisty – w założeniu ułatwiające wybór, a w praktyce będące wyrafinowanym narzędziem promocji.

Jest jeszcze jeden podział: mieć w rękach czy mieć dostęp. Zakupiony nośnik (w tym poabrany na dysk plik cyfrowy) pozostaje pod kontrolą użytkownika. Mam i mogę słuchać. Mogę przekazać, sprzedać – nieraz z dużym zyskiem (to ostatnie dotyczy płyt winylowych i kompaktowych oraz kaset, pliki zakupione takiej lokaty nie stanowią). Inaczej w przypadku streamingu: wykup dostępu gwarantuje wejście do ogromnej biblioteki, ale i akceptację jej reguł. I tak: wielu twórców w serwisach streamingowych z różnych przyczyn nie ma. Ta lista się skraca, do streamingu trafił i wyczekiwani The Beatles, i katalog ECM, od niedawna można przeglądać dyskografię zespołów Tool i King Crimson. W streamingu pojawiły się też nieobecne przez długi czas płyty Czesława Niemena. Ale nie wszystkie. Nie ma możliwości legalnego posłuchania choćby jego albumu *Terra deflorata*. Takich przykładów jest wiele. Niektórych płyt wydanych na winylu, kompaktach czy na kasecie po prostu w streamingu nie ma. Bo niezdigitalizowane, bo niewznawiane, bo rzadkie, bo zapomniane, bo kwestia praw. Okazuje się, że część wydawnictw łatwo dostać w małych sklepach, na aukcjach, nie płacąc przy tym fortuny (choć bywa odwrotnie – i z dostępnością, i z fortuną).

Kwestia odsłuchu to kolejna linia napięć między różnymi mediami, a może lepiej napisać – między różnymi sposobami ich wykorzystania. Głośniczki smartfonów i laptopów, —

Kup książkę

Odkryj muzykę na nowo.

Słuchaj gwiazd światowych estrad. Nie z tego świata.

Odkrywaj do woli. W każdym serwisie streamingowym.

Kupuj gdzie chcesz i jak chcesz. Na całym świecie.

Przygotuj się na dźwięk niesłuchanej jakości. I usłysz więcej.

Przeglądaj playlisty naszych ekspertów i wybierz idealną dla siebie.

ESTABLISHED IN 1992 WWW.DUX.PL

słuchawki douszne, głośniki bluetooth kontra stacjonarne zestawy z odtwarzaczem CD, dobrym magnetofonem, gramofonem, wzmacniaczem, z odpowiednimi kolumnami. Sposoby słuchania muzyki wpływają na dobór nośników i odwrotnie. Rysuje to linię podziału: streaming i pliki kontra tradycyjne media. Łatwo przy tym jednak o pochopne sądy. Czy winyl odtworzony na średnim gramofonie, podłączonym do średniego wzmacniacza i takich kolumn, brzmi lepiej niż nagranie cyfrowe zakupione w formacie flac i odtworzone na dobrej jakości torze, z dobrą kartą dźwiękową i zamkniętymi słuchawkami z wysokiej półki? Czas łatwego deprecjonowania skompresowanych plików mp3 próbkowanych 128 kilobitów na sekundę, słyszalnie zniekształconych i płaskich minął, część serwisów streamingowych oferuje wysoką jakość strumienia. Pliki bezstratne, odkąd ich megabajty nie są przy terabajtowych dyskach problemem, z powodzeniem zastępują płyty kompaktowe. Jeśli jednak z poziomu świadomego słuchacza zerkniemy na użytkownika przeciętnego, to okaże się, że wraz z popularyzacją streamingu rośnie przyzwolenie na gorszą jakość odtwarzanego dźwięku, pokusa mobilności usprawiedliwia niedobre głośniki. To z kolei wpływa na decyzje producentów o kompresowaniu nagrań, by brzmiały dobrze zawsze i wszędzie. Co prawda wydaje się, że szaleństwo tej „wojny głośności” (*loudness war*) powoli mija, ale cień pozostaje: starsze nośniki często brzmią lepiej od nowszych (paradoksalnie, czy to na kompaktce, czy to na winylu).

Wieści o śmierci kolejnych mediów powtarzają się i nudzą jak zdarta płyta. W gruncie rzeczy nie chodzi przecież o wady i zalety tego czy innego nośnika, bo nie ma nośnika idealnego. A skoro tak, to nie ma sensu skupianie się na jednym (najnowszym?) i porzucaniu innych (starszych?). Warto natomiast wykorzystać zalety każdego z nich. Dostępność muzyki w streamingu ułatwia poznawanie, weryfikowanie, porównywanie, odświeżanie. Pliki łatwo montować, zestawiać, przetwarzać, zwalniać, analizować widmo ich nagrań, skakać po częściach większych całości, przydają się też offline (nie zawsze przecież jest dostęp do Internetu). Płyta kompaktowa jest z kolei synonimem dostępności, uniwersalności, fizyczności i radości posiadania na własność. Kasetę magnetofonową nieprzypadkowo chętnie wykorzystują wydawnictwa niezależne: jest tania w produkcji, ma rys alternatywności, ciepło analogu, duży potencjał indywidualizacji – stare domowe kasety są jak wehikuly czasu, między utworami nagrywanymi z radia odzywa się uchwycony przypadkiem głos nieżyjącego prezentera, urywek prywatnej rozmowy, a przetarcie taśmy uszkadzające nagranie staje się linią papilarną tej konkretnej kopii. Wreszcie płyty winylowe – z bogactwem starych wydań, rzadkich nagrań, mało znanych wykonawców ze wszystkich stron świata; z przyjemnością celebry i wymuszoną przerwą po dwudziestu minutach odsłuchu – co stanowi ograniczenie wręcz wyzwalające.

Jest przy tym coś, co te media łączy: po prostu muzyka. Przeczesywanie kartonów winyli, stukanie pudełkami kompaktów i kaset, surfowanie po falach streamingu – wszystkie te czynności mają potencjał kolejnych odsłon tej samej pasji. Jeśli pamięta się o ograniczeniach poszczególnych mediów, jeśli potrafi się wykorzystywać ich zalety – to pozostaje czysta przyjemność odkrywania nowych dźwięków. I dopiero tu zaczyna się prawdziwa przygoda. 

Anaklasis brzmi muzycznie

z BARBARĄ ORZECZOWSKĄ-BERKOWICZ rozmawia

 Piotr Matwieczuk

Co co dziś w Polsce kolejna wytwórnia płytowa?

To pytanie o rynek fonograficzny w skali światowej. Wypieranie nośników tradycyjnych przez streaming internetowy postępuje. Dlatego nasze nagrania będą obecne w obu tych obiegach. Anaklasis ma tę przewagę, że – pozostając pod auspicjami Polskiego Wydawnictwa Muzycznego – współpracuje na partnerskich warunkach z najważniejszymi instytucjami muzycznymi i najlepszymi muzykami, ma także możliwość pozyskiwania środków z różnych źródeł, w tym publicznych, dlatego możemy kierować się kryteriami artystycznymi. Jestem przekonana, że to właśnie pozwoli nam na zaistnienie na rynku fonograficznym.

Bo mimo wszystko ten rynek wciąż żyje.

A wytwórnie płytowe nie przestają działać. Zmienia się tylko sposób dystrybuowania nagrań. Mamy ambicję, by dołączyć do najpoważniejszych graczy w branży płytowej. Naszą obecność z w internetowych serwisach streamingowych i w sklepach płytowych zapewni Universal Music Polska. Mamy też własne kanały dystrybucyjne PWM. Z kolei o dystrybucję zagraniczną zadba firma, z którą lada chwila podpiszemy umowę.

Wszystko zaczęło się od projektu „100 na 100. Muzyczne dekady wolności”.

Dzięki niemu powstało aż sześćdziesiąt jeden nowych nagrań, które stały się podstawą nowego katalogu.

Profil artystyczny Anaklasis to...

...sprawa bardzo prosta. Publikujemy muzykę polską naszych czasów – wieków XXI i XXI. Naszym celem jest przysporzenie jej odbiorców.

Byłoby dużą stratą, gdybyśmy nie sięgnęli po nieznane dotąd szerzej znakomite rejestracje z zasobów Polskich Nagrań (dziś w dużej mierze w posiadaniu Narodowego Archiwum Cyfrowego) i Polskiego Radia. Już w tym roku pojawią się nagrania Moniuszkowskie z tych źródeł, między innymi *Flis*, a także wybór uwertur i arii z oper oraz pieśni ze *Śpiewników domowych*. Wszystko podrasowane, w dobrej jakości technicznej – po procesie odszumiania i remasteringu.

Katalog Anaklasis został podzielony na serie wydawnicze.

I jest ich pięć: „Portraits” – czyli monograficzne prezentacje dorobku najwybitniejszych polskich kompozytorów, „Sounds” – tu wspólnym mianownikiem są tu instrumenty solowe i ich wirtuozi, „Revisions” – gdzie znajdziemy eksperymenty i poszukiwania artystyczne na pograniu gatunków muzycznych, „Heritage” – ze skarbami z archiwów, „Images” – wydawnictwa audio-wideo realizowane samodzielnie lub we współpracy z TVP, zawierające filmy dokumentalne o twórcach i rejestracje utworów.

Anaklasis to tytuł utworu Krzysztofa Pendereckiego z 1959 roku. Skąd pomysł, by była to również nazwa marki płytowej?

Mamy tu kilka kontekstów. Oczywiście nasuwa się skojarzenie z kompozycją naszego wielkiego kompozytora, o której sam mówił, że to „prawdziwy awangardowy utwór, który uważam za absolutnie mój”. Termin *anaklasis* w języku greckim znaczy „załamanie światła”, pojawia się też w metryce greckiej. Słowo *anaklasis* – samo w sobie – brzmi dla mnie bardzo muzycznie, sonorystycznie, intrygująco, jak zakłęcie...



Ilustr. Anna Dyakowska

¡Directores unidos jamás serán vencidos!

 Andrzej Babecki
Z Ciudad de San Escobar



Trudno w to uwierzyć. W Polsce taki urzędnik bardzo szybko musiałby się pożegnać ze swoim stanowiskiem.

San Escobar może wam tylko zazdrościć tak wysokiej kultury politycznej i długich tradycji społeczeństwa obywatelskiego. Moje pokolenie jest pierwszym wychowanym w demokratycznym kraju. Wcześniej panował tu nie tylko autorytaryzm, lecz także realny feudalizm. Dziewięćdziesiąt procent społeczeństwa stanowili niepiśmienni chłopię, praktycznie nieznający swoich praw. Dla ich dzieci sam wyjazd do stolicy stanowił taką nobilitację, że dla kariery gotowe były zgodzić się na rolę „żuźłu”. Trudniej mi jednak zrozumieć obecnych *directores* – tych urodzonych na biednym „feudalnym” południu, potem przelewających krew za swoich *compañeros*, a dziś traktujących ich jeszcze gorzej niż czynili to urzędnicy junty.

Diego Lessi, dyrektor Casa Central de la Música, największej instytucji kulturalnej w kraju, uczynił ze swojego zastępcy prywatnego niewolnika. Wysoki urzędnik państwowy robił zakupy dla Lessiego i jego kochanki, słynnej skrzypaczki, zajmował się ich domem i dziećmi. Gdy w końcu odszedł po nieudanej próbie samobójczej, Lessi nie wiedział, co ze sobą począć. Internet obiegło nagranie rozmowy telefonicznej, w której namawiał główną księgową Casa Nacional, aby osobiście zajęła się regulowaniem jego rachunków, powtarzając nerwowo: „Sin mí no serías nada”.

Beze mnie byłabyś niczym... A więc mania wielkości.

Ale też kompleks kulturowej i ekonomicznej niższości, zwłaszcza wobec sąsiedniej Argentyny. Gdy nasz narodowy kompozytor José Pendiendo obraził się na kraj i naród, przeniósł się na stałe do Buenos Aires. A poszło o to, że jego córce odmówiono pieniędzy na dosyć ekscentryczne przedsięwzięcie. Otóż Lisa Pendiendo postanowiła postawić stumetrowy pomnik swojemu żyjącemu jeszcze ojcu. Odsłonięciu towarzyszyć miał specjalny koncert Lady Gagi, która ponoć zgodziła się wykonać – napisany specjalnie na tę okazję przez Pendiendo – cykl pieśni *Pendido amor*.

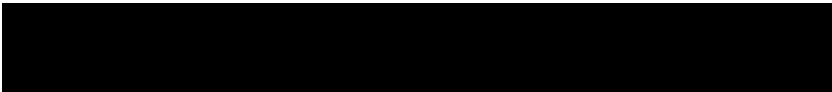
Pan jednak sięgnął nie po temat z twórczości Pendiendo, lecz po melodię słynnej chilijskiej pieśni rewolucyjnej *Lud zjednoczony nigdy nie będzie zwyciężony*, zmieniając tylko ironicznie jej bohatera na „zjednoczonych dyrektorów”...

El pueblo unido... była także nieoficjalnym hymnem rewolucji w San Escobar. Tutaj zna ją każde dziecko.

W Polsce znamy ją głównie za sprawą słynnych wariacji fortepianowych Fredericka Rzewskiego. Byłem na koncercie Warszawskiej Jesieni, na którym sam kompozytor wykonywał swój utwór chwilę przed wprowadzeniem przez komunistyczny reżim stanu wojennego – niektórzy słuchacze płakali. Niestety potem wyznał publicznie swoje komunistyczne poglądy, co wywołało wstrząs... Większość go wyśmiała, ale niektórzy zaatakowali, nie tylko słownie...

My też trochę się obawiamy niezrozumienia. Zwłaszcza że prądowe media określają moją parafrazę *El pueblo unido* mianem faszystowskiej profanacji. Wierzę jednak głęboko, że lud San Escobar tego nie kupi... 

„Czemu nie jestem chamelem ze sztachetą w rękę? Ktoś by się ze mną liczył, gdybym rzucił cegłą!” – narzeka Adaś Miauczyński, sfrustrowany inteligent, humanista, bohater filmu *Dzień świra* Marka Koterskiego. Tymczasem na drugim końcu świata, u ujścia Parany do Atlantyku, artyści próbują udowodnić, że rząd można zmusić do ustępstw także pieśnią, tańcem i deklamacją. Kilka dni temu dla „Ruchu Muzycznego” rozmawiałem z przywódcą niecodziennego protestu, słynnym dyrygentem Gustavem Gaitą.



Staął pan na czele protestów, które minister kultury San Escobar określił mianem próby puczu. Nie boi się pan represji?

Szczerze wierzę, że nasi *compañeros* pójdą po rozum do głowy. Przecież jeszcze pół roku temu ci sami politycy nazywali mnie cudownym dzieckiem ludowej rewolucji. Moi rodzice walczyli u boku obecnego prezydenta i zostali straceni przez reżim w jednym z jego ostatnich aktów przemocy. Ja sam stałem się największym beneficjentem słynnego dziś na całym świecie projektu edukacyjnego „Acción social por la música”, dzięki któremu w młodym wieku mogłem poprowadzić najlepsze europejskie orkiestry. Gdyby nie rewolucja i „Acción social”, publiczność w Berlinie, Wiedniu czy Paryżu nie miałaby pojęcia o istnieniu takiego kraju, jak San Escobar.

Strona rządowa sugeruje, że podróżując po świecie, po prostu stracił pan kontakt z rzeczywistością San Escobar i dał się zmanipulować prowokatorom i wicherzycielom...

Właśnie perspektywa „obywatela świata” pozwala mi trzeźwo spojrzeć na to, co stało się z naszą piękną kulturą. Społeczeństwo San Escobar – przywykłe do samowoli władzy i pogodzone z nią – nie widzi nic zdrożnego w poczynaniach dawnych przywódców rewolucji. A ci decydują dziś o losach kraju oraz kultury i otwarcie mówią na przykład: „No soy millonario pero vivo como tal”.

„Nie jestem milionerem, ale żyję jak on” – to fraza z napisanego przez pana tekstu *¡Directores unidos jamás serán vencidos!*, którego chóralnym wykonaniem zadyrgiwał pan właśnie przed gmachem parlamentu. Sądziłem, że zmyślił pan ten szlagwort...

Nie! To autentyczna wypowiedź dyrektora Oficina de Cultura Pedra Parery, która wybrzmiała na antenie państwowego radia. Parera opowiadał wtedy o swoich międzynarodowych wojażach. Kiedy indziej powiedział też, że partnerami do rozmowy są dla niego wybitni artyści, podczas gdy pracownicy jego instytucji to po prostu „żuźel”. W naszej pieśni wspominamy o czterystu kastanietach i organach. To obsada utworu, który Parerze kiedyś się przysnił. Zamówił go za ogromne pieniądze u ulubionego kompozytora i na imprezie pożegnalnej, którą zorganizował na swoją cześć – odchodził akurat na emeryturę – dzieło zostało wykonane. Zresztą zabrzmiało tylko raz, żeby Parera mógł pochwalić się nim na łamach „La voz de San Escobar”...

Kup książkę

Moniuszko



Moniuszko, OBYWATEL muzycznej Europy

Czy twórca, którego tak łatwo można było wprowadzić na NARODOWE sztandary, a później uczynić rekwizytem SOCJALISTYCZNEJ propagandy, był pełnoprawnym obywatelem muzycznej Europy?

Grzegorz Zieziula

Zabrzmi to banalnie, ale u schyłku Roku Moniuszkowskiego powinniśmy wreszcie zadać sobie pytanie, dlaczego zaczęliśmy do Moniuszki powracać. Jakiego Moniuszki poszukujemy? I dlaczego stał się nam znowu potrzebny? Czy tylko z powodu zmiany, jakiej uległy w ostatnich dziesięcioleciach ogólne kryteria oceny muzyki XIX wieku? Czy chodzi także o nasze potrzeby estetyczne? A może jest to raczej powrót do źródeł naszej zbiorowej tożsamości, próba ponownego odczytania ukrytego przekazu jego najwybitniejszych dzieł operowych? Racjonalista podpowie z kolei, że przyczynił się do tego po prostu rozwój techniki umożliwiający digitalizację setek niedostępnych dotychczas rękopisów oraz ich konfrontację z nutami będącymi w obiegu.



Jakakolwiek byłaby odpowiedź na te pytania, uruchomiliśmy nieodwracalny proces reinterpretacji faktów biograficznych i artystycznych, z których skompilowana została – coraz mniej nas satysfakcjonująca, a zarazem coraz bardziej irytująca – oficjalna wersja wizerunku kompozytora. Nie zadowala już nas ani portret XIX-wieczny, wyretuszowany zgodnie z oczekiwaniami naszych przodków, ani ten, który powstał w epoce PRL. Coraz bardziej aktualna staje się kwestia, czy twórca, którego tak łatwo można

było wprowadzić na narodowe sztandary, a później uczynić rekwizytem socjalistycznej propagandy, był pełnoprawnym obywatelem muzycznej Europy.

Niemieckie początki

Jedną z największych niespodzianek naukowych okazało się odnalezienie i wystawienie najwcześniejszej bodaj opery Moniuszki. Napisała do libretta w języku niemieckim *Die Schwe-*

izerhütte (*Szwajcarska chata*) przeleżała tak długo na archiwalnych półkach, że można się zastanawiać, czy jej „przeoczenie” przez kilka pokoleń badaczy nie było celowym unikiem, ucieczką przed dziełem niechcianym lub wręcz niepożądanym. Może obawiano się ujawnić niewygodną prawdę, że „narodowy kompozytor” swą przygodę z teatrem operowym zaczynał od napisania muzyki do niemieckiego libretta? Dziś, gdy mamy już za sobą ubiegłoroczne prawykonanie tego niezwyklego znaleziska oraz *Noclegu w Apeninach* na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej, a także premiery kilku innych wileńskich „operetek” (*Nowego Don Kiszota*, *Karmaniola* i *Ideatu*) na Międzynarodowym Festiwalu Moniuszkowskim w Kudowie-Zdroju, musimy przystąpić do rewidowania niesprawiedliwych sądów o niskim rzekomo poziomie wczesnej twórczości Moniuszki oraz nieprawdziwej opinii, jakoby w trakcie swojego pobytu w Berlinie kompozytor niewiele się nauczył, zaś wiedza, jaką wyniósł, skazywała go na status twórcy prowincjonalnego (notabene łatkę kompozytora „niedouczonego” jako pierwszy przypisał Moniuszce... Władysław Żeleński). Tymczasem *Die Schweizerhütte* to świadectwo świetnej znajomości europejskich konwencji operowych. Dwuczęściową, wyraźnie rossiniowską uwerturę powiązał Moniuszko tematycznie z łańcuchowymi finałami obydwu aktów (do pierwszego finału włączył ponadto prawdziwą perłę – zachwycające *concertato*). Spójność tkanki muzycznej całego utworu osiągnął także przez zastosowanie kilku „motywów przypominających”. Dowodzi to poważnych przemyśleń dwudziestoletniego zaledwie, operowego nowicjusza na temat sposobów wewnętrznej integracji dzieła, zaskakująco dojrzałej świadomości reguł dramaturgii muzycznej. Przemyśleń, których kontynuacją stanie się *Halka* „wileńska”.

Nasze obecne spojrzenie na Moniuszkę wkracza zatem na zupełnie nowe obszary. Już samo przestudiowanie partytur zapomnianych dzieł i „dziełek” stworzonych w czasie studiów berlińskich i w okresie wileńskim prowadzi do oczywistego wniosku, że styl operowy kompozytora od jego zarania ściśle powiązany był nie tylko z tradycją lokalną, lecz także z poetyką opery włoskiej i francuskiej. Dotychczasowa analiza muzyczno-dramaturgiczna operowej spuścizny Moniuszki nie była z pewnością dostatecznie pogłębiona. Nawet tak podstawowe zagadnienia, jak formy uwertur, budowa ustępów solowych i ansambli czy koncepcja dramaturgiczna poszczególnych scen i całych aktów, nie doczekały się w istniejącej literaturze żadnej próby kompleksowego opracowania.

Polskie porównania i... rozczarowania

Szczątkowe spostrzeżenia na ten temat poczynił w zasadzie tylko Zdzisław Jachimecki (który swoją książkę o Moniuszce opublikował blisko sto lat temu). Moment, w którym te opinie formułował, nie sprzyjał jednak ich obiektywizacji. Ukształtowany w epoce fin de siècle'u i prześlągnięty atmosferą Młodej Polski, Jachimecki – wielki admirator dramatów muzycznych Wagnera – nieustannie porównywał Moniuszkę z twórcą *Tetralogii*. Stworzył w ten sposób zupełnie fałszywy kontekst interpretacyjny, punkt wyjścia dla stawianych Moniuszce do dzisiaj absurdalnych zarzutów, związanych z rozczarowaniem tym, że autor *Halki* nie należał do europejskiej awangardy

ilustr. Anna Dyakowska

muzycznej i intelektualnej swoich czasów.

W związku ze światowym rozwojem badań nad powszechną kulturą operową epoki Moniuszki, mamy dzisiaj wgląd w szerokie europejskie tło, na którym zaistniała twórczość polskiego kompozytora. Z drugiej strony mamy także coraz większą wiedzę na temat funkcjonowania oraz repertuaru polskich teatrów operowych w latach 1820–1870, scen muzycznych Warszawy, Krakowa, Lwowa czy Wilna. Na tym tle Moniuszko sytuuje się jako twórca znacznie przewyższający swoich kolegów w zawodzie i wybijający jako wyjątkowa indywidualność. Zwłaszcza, że na miejsce i warunki, w jakich działał, nie miał z pewnością szans na inicjowanie artystycznych rewolucji i wznoszenia sztandaru „muzyki przyszłości” (europejskich wstrząsów nie spowodowali zresztą wówczas także nasi krajowi literaci i przedstawiciele sztuk plastycznych). Dzieła, które po sobie pozostawił, pod względem poziomu artystycznego nie odbiegają jednak od wielu popularnych i w całej ówczesnej Europie oklaskiwanych utworów.

Francuska opera komiczna

Większość oper, które stworzył, to dzieła komiczne, nawiązujące bezpośrednio do wodewilu i *opéra-comique* – gatunków o rodowodzie francuskim – łączących ustepty muzyczne z „prozą” dialogów mówionych. Stały one w pół drogi między teatrem muzycznym a dramatycznym. Co prawda, spośród pięciu oper komicznych powstałych w okresie warszawskim (*Flis*, *Hrabina*, *Verbum nobile*, *Straszny dwór* i *Beata*) tylko ta druga oraz ostatnia zawierają „prozę”, jednak w trzech pozostałych, opatrzonych recytatywami, sama struktura, w której uprzywilejowaną pozycję zajmują formy zwrotkowe i akompaniamenty oparte na rytmach tanecznych, potwierdza ewidentne związki z poetyką *opéra-comique*.

Oprócz osobistych inklinacji, do faworyzowania gatunków komicznych mogły skłonić polskiego twórcę chociażby zapotrzebowanie na lekki repertuar albo specyficzne polskie doświadczenia polityczne, odpowiedzialne za francuskie sympatie i wyjątkową podatność naszych elit na przejmowanie paryskich mód. Ale istniały także przyczyny bardziej oczywiste. W latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku, kompozytor operowy pragnący tworzyć w gatunkach komicznych był wręcz skazany na odwoływanie się do francuskich wzorców. Powód był prosty: tylko we Francji opera komiczna była ciągle gatunkiem żywym i mającym nadal swoich mistrzów, takich jak ulubieniec Moniuszki Daniel F.E. Auber. W twórczości XIX-wiecznych kompozytorów włoskich nastąpiło załamanie tego typu produkcji. Po kulminacji rozwoju, jaką gatunek opera buffa osiągnął u Rossiniego, u jego następców schodził wyraźnie na plan dalszy.

Włoskie bel canto i solita forma

Wchłonięcie przez Moniuszkę wzorców włoskich ilustrują z kolei najlepiej jego dwie „muzyczne tragedie” *Halka* i *Paria* (określane zresztą przez niego terminem opera seria). Kompozytor sięgnął tutaj po gotowy szablon zwany *solita forma* (forma typowa), polegający na budowaniu całej sceny na podstawie różnych wariantów schematu *cantabile–cabaletta*, konwencji zapoczątkowanej przez Rossiniego, udosko-



FILHARMONIA
POMORSKA

IM. IGNACEGO JANA PADEREWSKIEGO
W BYDGOSZCZY



Daj się przytulić
muzyce...

www.filharmonia.bydgoszcz.pl

Kup książkę

nalonej przez Belliniego i Donizettiego, która ewoluowała później u Verdiego i zo- stała przez niego w końcu przełamana. Nie można jednak zaprzeczyć, że *Halka* i *Paria* są jednocześnie świadectwem zaadaptowa- nia pewnych zdobyczy wielkiej opery fran- cuskiej (*grand opéra*), z jej charakterystyczną skłonnością do widowiskowości, ekspono- wania *couleur locale*, nagłych zwrotów akcji i epatowania odbiorców zaskakującymi – niekiedy wręcz wstrząsającymi – teatralny- mi trickami i efektami specjalnymi.

Oryginalny idiom operowy Moniuszki jest zatem wynikiem kompilacji elementów francuskiej i włoskiej poetyki operowej pierwszej połowy XIX wieku oraz tradycji polskiego teatru muzycznego ukształtowa- nych przez jego bezpośrednich poprzedni- ków – Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego (których popularne dzieła, takie jak *Król Ło- kietek*, czyli *Wiśliczanki*, *Zamek na Czorszty- nie* oraz *Zabobon*, czyli *Krakowiacy i Górale* Moniuszko dobrze znał i umiał docenić).

Warszawskie przesilenie

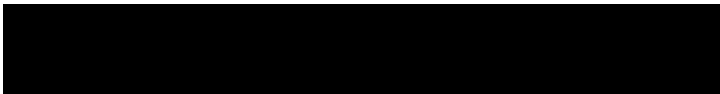
Istotna ewolucja, której styl operowy Mo- niuszki uległ po jego osiedleniu się w War- szawie, spowodowała radykalne odejście od nieskomplikowanych wzorców wodewilo- wych (zakreślających ramy estetyczne tak zwanych wileńskich „operetek”) i rozwinię- cie pomysłów znacznie ambitniejszych (które miały jednakże swoje przebliski dużo wcześniej: w *Die Schweizerhütte* oraz w dwuaktowej *Halce* „wileńskiej”, a być może również – tu skazani jesteśmy ciągle na domysły – w zaginionej pierwszej operze seria *Twardowski*). W Warszawie zmierza już Moniuszko w stronę pogłębitego i rozwi- niętego modelu opery komicznej (czego naj- lepszymi przykładami są *Hrabina* i *Straszny dwór*). Z czasem podejmuje też kolejną próbę zmierzenia się z „muzyczną tragedią” (*Paria*). Sprzymierzeńcami takiego kierunku działań okazują się nie tylko znakomici soli- ści, dobra orkiestra i porządne chóry, lecz także libreciści. Doświadczenie zawodowe, obycie ze sceną i warsztat pisarski Włodzi- mierza Wolskiego, Stanisława Bogusław- skiego i Jana Chęcińskiego zagwarantowały wreszcie Moniuszkowskiemu operom trwałe i solidne fundamenty literackie (jak pamię- tamy, w okresie wileńskim kompozytor ska- zany był przeważnie na wykorzystywanie tekstów gotowych albo rozmaitych przerób- bek i tłumaczeń dostarczanych przez Oskara Korwin-Milewskiego).

Mijający Rok Moniuszkowski zachęca nas do odkrywania znanych i mniej znanych dzieł operowych kompozytora oraz do rewido- wania obiegowych opinii na ich temat. W tak sprzyjających warunkach powstanie nowych monografii jego twórczości opero- wej – po wielu latach prawdziwej posuchy – wydaje się już jedynie kwestią czasu. To samo powiedzieć można o edycjach źródło- wo-krytycznych, nad którymi prace znajdu- ją się w stadium bardzo zaawansowanym. Nie zmienia to faktu, że tworzenie wizerun- ku Moniuszki jako „obywatela muzycznej Europy” dopiero się rozpoczęło. Możemy mieć pewność, że w najbliższych latach bę- dzie kontynuowane, a nasz stosunek do Mo- niuszkowskiej spuścizny ulegać będzie dal- szym przewartościowaniom.

Don Kichot piszacy OPERY w mieście bez opery

Warszawa powitała Moniuszkę dość obojętnie; szybko przygasł szum medialny, jaki powstał w związku z wystawieniem *Halki*, przyjętym przez publiczność niezwykle gorąco – nie bez zachęty ze strony grupy entuzjastów, a raczej entuzjastek, które na premierze odegrały rolę klaki

Magdalena Dziadek



Don Kichotem piszącym opery w mieście bez opery nazwał Stanisława Moniuszkę Karol Stromenger w studium o kompozytorze wyda- nym w „Czytelniku” w 1946 roku. Studium to zostało przetłumaczone na język rosyjski i włą- czone do tomiku poświęconego Moniuszce, opublikowanego w Moskwie w 1952 roku¹. Figu- ruje tam obok prac uznanych badaczy jego życia i twórczości – Jana Prosnaka i Igora Bełzy. Nie wiadomo, jak się to stało, że radziecki wydawca przepuścił owego Don Kichota – jakkolwiek by było, brzmiącego dość ironicznie i właściwie niegrzecznie. Być może nie zrozumiał aluzji. W tonie tym uwielbiali wszakże wypowiadać się o Moniuszce krytycy międzywojenni, należący do tego samego pokolenia co Stromenger.

Ponad fasadą oficjalnych uniesień związa- nych z próbami promowania twórczości kom- pozytora w kraju i za granicą odbywał się wówczas systematyczny demontaż mitu mo- niuszkowskiego, opartego na figurze reprezen- tacyjnego kompozytora narodowego. Nasunęły się tu oczywiście kwestia znaczenia, jakie osią- gnęła muzyka Moniuszki w Europie, a także bardziej prozaiczne pytanie, jak radził sobie ar- tysta z próbami wyjścia ze swoimi utworami z „zaścianka”. W 1922 roku dziennikarz prawi- cowej gazety warszawskiej „Rzeczpospolita” Stanisław Woyna napisał tekst *Pan Stanisław Moniuszko w Paryżu* – także niegrzeczny – w którym wyolbrzymił nieporadność Moniusz- ki i jego brak obycia w wielkim świecie. Intencja przedstawienia kompozytora jako prowincjusza

jest w tym tekście aż nadto widoczna, nie od- mówimy wszakże autorowi trzeźwego spojrze- nia, gdy chodzi o pewien istotny szczegół: „nadmierne zajmowanie się jego osobą przez ludzi obcych”².

Moniuszkowscy promotorzy

Gdy spojrzymy na dzieje kariery Moniuszki, za- uważymy, że na kolejnych jej etapach miał wokół siebie osoby, które wzięły sobie za cel wypromowanie jego muzyki na forum ogólno- polskim i „światowym”. Nie zaliczmy do nich Wiktora Każyńskiego, którego ubolewania nad tym, że „człowiek ten [jest] w naszym niemuzu- kalnym Wilnie zakopany”³, mają odcień złośli- wej satysfakcji (Każyński właśnie się wtedy z Wilna „wykopał”), weźmiemy natomiast pod uwagę warszawskiego krytyka Józefa Sikorskie- go, który w końcu 1844 roku odkrył dla Warsza- wy pieśni Moniuszki, poddając ocenie w „Bi- bliotece Warszawskiej” pierwszy *Śpiewnik do- mowy*. Recenzja Sikorskiego była dla kompozytora zupełnym zaskoczeniem. W liście dziękczynnym do Sikorskiego z lipca 1845 roku napisał: „Rozbiór moich śpiewów w przeszło- rocznej «Bibliotece Warszawskiej» umieszczo- ny, był dla mnie zupełnie niespodziewanym wy- padkiem, i długo nie mogłem domyśleć się, kto

by mógł u nas coś podobnego napisać”. Ów nie- spodziewany wypadek miał bardzo poważne konsekwencje – uprawdopodobnił możliwość rozszerzenia pola działania kompozytora poza granice rodzinnej Litwy. Wileńscy przyjaciele i współpracownicy gorzko oplakiwali stratę, jaką było przeniesienie się Moniuszki do War- szawy; dla niego była to także strata, również w sensie artystycznym – wyjazd oznaczał rezy- gnację z dalekosiężnych planów współtworze- nia z kresowymi literatami miejscowej sztuki, aspirującej do bycia szkołą litewską.

Jak wiadomo, Warszawa powitała Moniusz- kę dość obojętnie; szybko przygasł szum me- dialny, jaki powstał w związku z wystawieniem *Halki*, przyjętym przez publiczność niezwykle gorąco – nie bez zachęty ze strony grupy entu- zjastów, a raczej entuzjastek, które na premie- rze odegrały rolę klaki. („Po czwartym akcie baby wszystkie pewno poszalały, bo bili brawo na zabój” – czytamy w dopisku Jana Müllera do listu Moniuszki pisanego do żony dzień po pre- mierze opery)⁴. Klakę tworzyły panie z najlep- szego towarzystwa. Niektóre z nich postarały się następnie zainteresować Moniuszką wysokie sfery krajowe i emigracyjne. Dzięki staraniom gospodyní warszawskich salonów: Niny Łusz- czewskiej, Pauliny Wilkońskiej i Marii Kalergis, a także przebywającej w Petersburgu Heleny Malewskiej (córkii Marii Szymanowskiej) nazwi- sko kompozytora poznało wiele znakomitych osób w kraju i na emigracji. Miały one dopomóc Moniuszce w przedostaniu się na sceny świata.

Najwięcej możliwości miała w tym zakresie Maria Kalergis. Wkrótce też zabrała się z wiel- kim entuzjazmem do promowania kompozyto- ra. Urządziła koncert na dochód artysty, aby umożliwić mu wyjazd do Paryża. Stanisław Woyna ujął to tak: „Pani Marja zaś postanowiła sobie ni mniej ni więcej, tylko wypromować do- tychczasowego organistę kościoła św. Jana w Wilnie na sławę europejską. Do Paryża (!) miał jechać pan Stanisław, miał się tam w wielkim muzycznym świecie obetrzeć, nabrać do swych wileńskich płuc kosmopolitycznego tchu, słowem – wypolerować się na prawdziwego ma- estra”⁵. W tekście mowa o pierwszej podróży Moniuszki do europejskiej stolicy latem 1858 roku. Wyjazd nie przyniósł żadnych rezul- tatów oprócz rozgoryczenia kompozytora, który nie potrafił odnaleźć się w „wielkim świe- cie”. W końcu 1860 roku rozeszła się jednak w prasie warszawskiej pogłoska, że grono Pola- ków mające kontakty w Paryżu podjęło się wy- stawienia tam *Hrabiny*. Starania tajemniczej grupy nie odniosły zrazu skutku, ale dwa lata później „Kurier Warszawski” (1862, nr 71) po- nownie poinformował, że trwają stara- nia o wprowadzenie oper Moniuszki na scenę paryską.

Paryska idée fixe

Historia tych starań mówi wiele o nieznamomo- ści paryskich realiów przez protektorów kom- pozytora. W 1862 roku – świeżo po spektakular- nej klęsce *Tannhäusera* – nieznany kompozytor z dalekiego, nawet nie zachodniego kraju nie miał przecież żadnych szans wejścia na elitarny paryski rynek. Niemniej w umyśle Moniuszki

zagnieździła się paryska *idée fixe* – jak ją nazwał, walcząc o pozyskanie francuskiego przekładu *Verbum nobile*, jako że ostatecznie ta opera wy- dała się mu najbardziej odpowiednia na Paryż. Czytając listy Moniuszki i jego żony, pisane w okresie paryskiej kampanii, uświadamiamy sobie, że starania przyjaciół o uczynienie kom- pozytora paryżaninem były przysłowiową niedźwiedzią przysługą, bowiem ich fiasko wy- wołało u obojga małżonków ogromne poczucie zawodu i żal. „Czy da się to nowe niepowodze- nie biednego grajka poprawić? Trudno zgadnąć, ale wyobrażam sobie, jakim to dla niego jest cio- sem, on, co był tak szczęśliwym, że nareszcie przyjęto jego operę na scenę paryską, dziś za cudze grzechy ma pokutować, niech też tam ko- chany Pan poradzi tej jego niedoli, tylko w Panu cała jego nadzieja” – pisała Aleksandra Mo- niuszkowa do Józefa Ignacego Kraszewskiego, w nadziei, że pomoże w uzyskaniu przekładu *Verbum nobile* od Edwarda Chojeckiego, co wy- dawało się ostatnią przeszkodą w batalii o zdo- bycie Opéra Comique.

Sława i chwała

W grę wchodziło ewentualnie napisanie nowej opery dla Paryża – z tą myślą Moniuszko obcho- dził się jednak bardzo ostrożnie. W lipcu 1862 roku zwierzał się Kraszewskiemu: „Zresztą przy dzisiejszej dystrakcji na nic bym się lepszego nad *Verbum* lub to, com dotychczas napisał, pewno nie zdobył, a ta myśl, że piszę dla Paryża, nieustannie kępowałaby swobodę pomysłów, spoufalonych przez wynurzanie się przed swoją publicznością”. W kolejnych latach plany euro- pejskiej kariery stale blokowała owa „dystrak- cja”, przekładająca się na coraz bardziej widocz- ną nerwicę. Dylemat: pisać dla „swoich” czy dla zagranicy? – wyziera wyraźnie z ostatnich li- stów kompozytora. Za nim idą dalsze wątpliwo- ści: jeśli dla zagranicy, to „po polsku” czy w świa- towym muzycznym esperanto? I dla kogo decy- zja w tej sprawie będzie miała znaczenie?

Równo sto lat po warszawskiej premierze *Halki* wyszła *Sława i chwała* Iwaszkiewiczza; w drugim tomie pisarz umieścił następującą rozmowę pianisty z Łodzi Artura Malskiego i kompozytora Edgara Szyllera – *alter ego* Szymanowskiego:

„Rysio miał rację, pytając, co znaczy moja muzyka dla Łowicza. Przecież nie ma tam ona żadnego znaczenia...

– To i co z tego? – oburzył się, odzyskując cały swój piskliwy i ostry głos Malski. – To i co z tego? Pan pisze nie dla Łowicza...

– A może właśnie należy pisać dla Łowicza? – smutnie zastanowił się Edgar.

[...] Pana twórczość, powiadam, nie dla Ło- wicza, tylko dla Europy.

Uśmiech Edgara zastygł. Nie wiedział, jak Malskiemu powiedzieć, że jego muzyka nie ma najmniejszego znaczenia dla Europy”⁶.

Adam Rieger O krytyce muzycznej

„Ruch Muzyczny” nr 2, styczeń 1946 (rok II), s. 5-9.

Zła krytyka jest gorsza niż brak krytyki. [...]

Celem krytyki muzycznej jest podno- szenie poziomu życia muzycznego przez wszechstronne informowanie o całokształ- cie tego życia i jego warunkach, pośredni- czenie między twórcą a odbiorcą, rzeczowe objaśnianie i ocenianie dzieł i wykonawców, urabianie smaku ogółu publiczności, wzbu- dzanie zainteresowania dla dobrej muzyki, propagowanie ideałów głębszej kultury mu- zycznej i jej upowszechnianie. Kompetent- na, surowa, a zarazem życzliwa krytyka, zwłaszcza jeśli jest poparta poważnym auto- rytetem, zmusza instytucje muzyczne i ar- tystów do zwiększonej czujności i pracy, i utrudnia niepowołanym dostęp do estrady, a może ułatwić karierę wybitnym młodym talentom.

Warunki potrzebne dla istnienia takiej krytyki możemy podzielić na warunki ze- wnętrzne i na takie, które są związane z osobami krytyków.

O warunkach zewnętrznych decyduje dobra wola redakcji czasopism zamieszcza- nia (w porę!) recenzji i artykułów muzycz- nych, i zapewnienia krytykowi niezależno- ści i swobody sądu.

Warunki związane z osobą krytyka są tak liczne i skomplikowane, że niezmiernie rzadko łączą się one w jednym człowieku. Dobry krytyk musi posiadać nie tylko specy- ficzny, wrodzony talent, ale i pewne okre- ślone cechy charakteru oraz właściwe przygotowanie.

Talent krytyka polega głównie na intu- icyjnie trafnym wartościowaniu, popartym rozumnym uzasadnieniem, i na umiejętno- ści wydobycia rzeczy najistotniejszych. Musi on mieć zdolność zarówno aktywnego prze- żywania dzieła muzycznego, jak i wyrażenia przeżycia w słowach plastycznych, jasnych, sugestywnych; musi więc łączyć zdolności muzyczne i literackie. Nade wszystko musi mieć zdecydowaną indywidualność. Jeśli krytyka to „przygody duszy pośród arcy- dzieł”, to przygody te będą tym ciekawsze, im większe bogactwo duszy, im więcej strun w niej będzie współbrzmieć. Rutyna i wie- dza nie mogą stępić ciekawości intelektual- nej, wrażliwości wiecznie świeżej. [...]

Nasuwać się następujące refleksje i de- zyderaty, które nie mogą naturalnie ani w przybliżeniu wyczerpać tematu. Krytyka najczęściej się dąsko umiuje swe zadanie, ograniczając się do omawiania ruchu kon- certowego, będącego przecież tylko jednym wycinkiem z życia muzycznego. [...] W dzi- siejszym szczególnie okresie należy poru- szać wszelkie zagadnienia, takie jak szkol- nictwo, radio, wydawnictwa, muzyka ko- ścielna, ruch amatorski, etnografia muzyczna, życie muzyczne za granicą itp. Recenzja jest jakby informacją o końcowym rezultacie pewnych procesów: jeśli informa- cja nie ma być jednostronna i niepełna, czy- telnik winien zapoznać się, choćby z innego artykułu, z tłem społecznym i warunkami owych procesów. [...] Opracowała Katarzyna Ryzel.Pisownia uwspółcześniona.

1 *Moniuszko i jego swiazi z russkoj muzykalnoj kulturoj*, w: I. Bełza (red.), *Stanisław Moniuszko. Sbornik statiej*, Moskwa 1952.

2 S. Woyna, *Pan Stanisław Moniuszko w Paryżu*, „Rzeczpospolita” nr 210 z 3.08.1922, s. 5.

3 Zawarte w pamiętniku W. Każyńskiego, *Notatki z podróży muzycznej po Niemczech odbytej w roku 1844*, Kraków 1957.

4 Cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 1, Kraków 1955, s. 390.

5 S. Woyna, *Pan Stanisław Moniuszko w Paryżu*, „Rzeczpospolita” nr 208 z 1.08.1922, s. 4.

6 Jarosław Iwaszkiewicz, *Sława i chwała*, t. 2, Warszawa 1958, s. 8–9.



Pałac Hubermana

Olgię Pisarenko



Ten pewny siebie użytkownik wspinał się limuzyny (towarzyszy mu szofer) to jeden z wielkich skrzypków pierwszej połowy XX wieku – Bronisław Huberman. Zapisał się w historii jako charakterystyczny solista i niezrównany mistrz kameralistyki, partner znakomitych dyrygentów i najwybitniejszych muzyków swojej epoki. Wydarzeniami z jego biografii dałoby się obdzielić co najmniej kilka frapujących życiorysów – nie zabrakło w niej nawet katastrofy samolotowej oraz dwukrotnej kradzieży tego samego stradiwariusa (dziś na odzyskanym po pół wieku instrumencie gra Joshua Bell). Były też oczywiście typowy dla epoki niewesoły epizod cudownego dziecka „Bronisia”, potem wczesna dojrzałość artystyczna, koncerty w najważniejszych ośrodkach życia muzycznego, honory i zaszczyty (między innymi Polonia Restituta), ale także pasja do polityki, dość niecodzienna w świecie muzyki. W czasach świeżych podziałów kontynentu po Wielkiej Wojnie, wzmagających się nacjonalizmów, konfliktów terytorialnych i wojenek celnych stał się orędownikiem europejskiego zjednoczenia „od Portugalii po Polskę”,

postulowanego przez współczesnego mu twórcę koncepcji Paneuropę hr. Coudenhove-Kalergi. W pewnym momencie nawet zawiesił na kilka miesięcy działalność koncertową, by studiować nauki polityczne na Sorbonie. Określał się chętnie jako „Żyd, Polak, Paneuropejczyk”. Dla idei zjednoczenia Europy starał się pozyskać znakomitości, takie jak Albert Einstein i Sigmund Freud, poświęcił jej też szereg artykułów i książkę Vaterland Europa, która ukazała się w 1932 roku w Berlinie.

Niebawem jednak sukcesy totalitaryzmów odsunęły te marzenia w nieokreśloną przyszłość, a ich powojennej realizacji artysta już nie doczekał. Poświęcił się za to innej pasji: idei stworzenia w Palestynie (ówcześnie pod mandatem brytyjskim) orkiestry symfonicznej złożonej z żydowskich uchodźców z Europy. Na przesłuchania i poszukiwania muzyków poświęcił ponoć aż dwa lata, sprowadzając do Palestyny także ich rodziny. W sumie uchronił przed Holocaustem około tysiąca osób. Palestyńska Orkiestra Symfoniczna zadebiutowała w grudniu 1936 roku w Tel Avivie pod batutą Artura Toscaniniego. Po utworzeniu państwa Izrael stała się Izraelską Orkiestrą Filharmoniczną.

Wszystkim zainteresowanym postacią Hubermana warto polecić monografię Piotra Szalszy *Bronisław Huberman, czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza* (Częstochowa 2001). Wracając zaś do publikowanego wyżej zdjęcia, datowanego na rok 1927, wypada zwrócić uwagę na jego nieco przekłamany opis na stronie Narodowego Archiwum Cyfrowego, gdzie czytamy: „skrzypek Bronisław Huberman [...] przed swoim pałacem”, a przy innym zdjęciu z tej serii: „w swojej posiadłości”. Otóż widoczny tu pałac, wiedeński Schloss Hetzendorf, nie

był nigdy jego własnością ani posiadłością. Sławny skrzypek zapewne wynajmował w nim kilka komnat, gdy przenosił się z Berlina do Wiednia. W dawnej habsburskiej stolicy w latach 1932–1936 prowadził klasę mistrzowską i właśnie w Hetzendorf przyjmował studentów. Podczas swej kariery koncertował w Wiedniu wielokrotnie, między innymi w 1896 roku grał *Koncert skrzypcowy* Brahmsa w obecności kompozytora. Spodobał się Mistrzowi i otrzymał fotografię z dedykacją.

Huberman nie był zresztą jedynym lokatorem pałacu, mieszkał tam też ceniony rzeźbiarz Anton Hanak, przyjaciel Klimta. W oficynach pałacu mieściło się sanatorium dla weteranów wojennych. Pałac znajduje się w 12. dzielnicy Wiednia, w niewielkiej odległości od pałacu Schönbrunn, niemal na przedłużeniu jego głównej osi i alei parkowej, po drugiej stronie wzgórza ze słynną Glorietą. Od roku 1742 do 1918 był własnością domu Habsburgów. Cesarzowa Maria Teresa urządziła tu barokową rezydencję dla swej matki, cesarzowej wdowy Elżbiety Krystyny. Później mieszkali w pałacu różni członkowie rodziny panującej i ich goście, a w latach 1912–1914 arcyksiążę Karol wraz z małżonką Zytą – od 1916 roku ostatnia para cesarska Austro-Węgier.

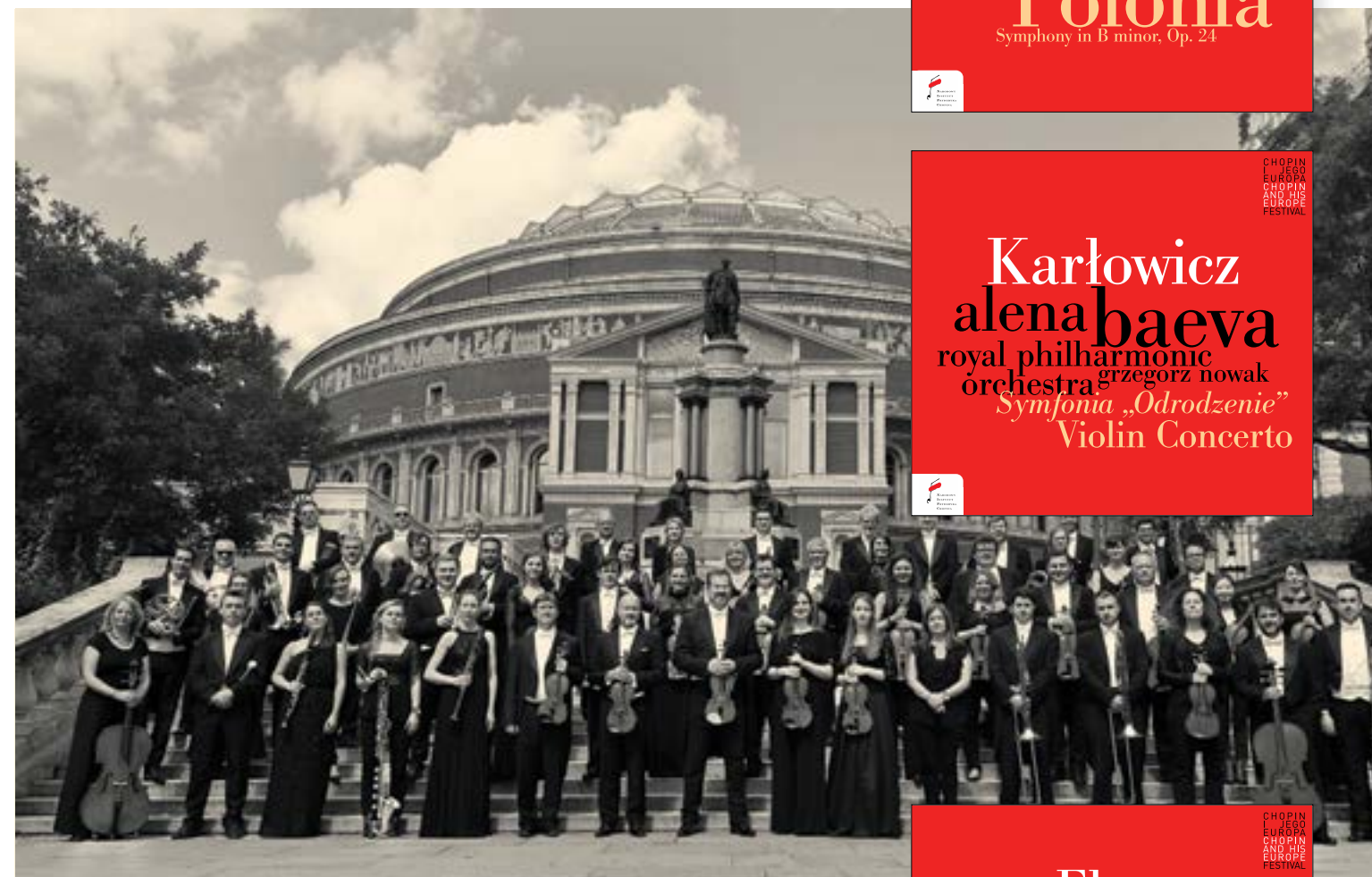
Najcenniejsze wnętrza pałacu – z uroczymi iluzjonistycznymi freskami – zostały w latach 2010–2011 pieczołowicie odrestaurowane. Niestety, można je podziwiać tylko na zdjęciach w Internecie, zwiedzanie nie jest możliwe. Można je także wynajmować od wiedeńskiego magistratu na specjalne uroczystości. W mniej reprezentacyjnych salach mieści się Wiedeńska Szkoła Mody, renomowana placówka kształcąca wielkich krawców i projektantów odzieży.

Kup książkę

Royal Philharmonic Orchestra i polska muzyka

na płytach

Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina



Records published by The Fryderyk Chopin Institute

w sprzedaży / on sale > www.sklep.nifc.pl

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

