

BEATA KORNATOWSKA
Poznań

FILHARMONIA BERLIŃSKA 1963 PRZEŁOMOWA WIZJA ARCHITEKTONICZNA

„Jestem przekonany, że potrzebujemy (...) podejścia, które dążyłoby do interpretacji przełomowych, dokonujących się na naszych oczach zmian za pomocą środków wyrazu dostępnych nowej architekturze”¹.

Walter Gropius

Otwarty w październiku 1963 r. budynek Filharmonii Berlińskiej projektu Hansa Scharouna to jeden z symboli miasta i europejskiego życia muzycznego. Jego charakter i losy nierozdzielnie związane są z historią powojennego Berlina. Budowę rozpoczęto dzięki determinacji i konsekwentnym działaniom inicjatywy obywatelskiej – Towarzystwa Przyjaciół Filharmonii Berlińskiej. W konkursie architektonicznym na projekt nowej siedziby Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej (*Berliner Philharmonisches Orchester*) zwyciężyła propozycja Hansa Scharouna, odważna i nowatorska, skrojona na miarę młodej republiki i społeczeństwa demokratycznego. Droga do urzeczywistnienia jego koncepcji okazała się trudna – kilka lat zajęły rozgrywki polityczne i debaty dotyczące optymalnej lokalizacji, finansowania oraz adekwatności projektu, który kwestionował tradycje sali koncertowej, w tym zburzonej podczas nalotów w styczniu 1944 r. starej Filharmonii.

Kilkanaście miesięcy po rozpoczęciu budowy tuż obok stanął mur berliński. Zamiast w sercu miasta, jak planowano, z dostępem dla mieszkańców jego wschodniej części, Filharmonia znalazła się na peryferiach Berlina Zachodniego, w bezpośrednim sąsiedztwie symbolu podziału miasta i świata. Początki nie napawały optymizmem: zabrakło środków na zgodne z projektem ozdobienie fasady, akustyka – oceniana szczególnie z perspektywy muzyków – pozostawiała wiele do życzenia, a berlińczycy nazywali budynek „cyrkiem Karajana” – była to aluzja do kształtu dachu Filharmonii i nazwiska dyrektora Orkiestry.

Po korektach akustyki, w kolejnych latach Filharmonia Berlińska stała się jednym z najwyżej cenionych wewnątrz koncertowych świata. W 1987 r. do użytku oddano jej Salę Kameralną². Oba budynki, o fasadach w kolorze złota, określane dziś niekiedy

¹ W. Gropius, *Pełnia architektury*, Kraków 2014, s. 105.

² Sala główna Filharmonii ma 2440 miejsc dla publiczności, a Sala Kameralna – 1195.

mianem „koron miasta w pobliżu Placu Poczdamskiego”³, wpisały się na stałe, wraz z zaprojektowaną przez tego samego architekta i stojącą po drugiej stronie ulicy Biblioteką Państwową, w krajobraz miasta.



Filharmonia Berlińska i Sala Kameralna © Schirmer / Berliner Philharmoniker

Filharmonia Berlińska to pierwowzór większości powstających od drugiej połowy lat 60. znaczących sal koncertowych świata – można powiedzieć, że „zrewolucjonizowała sposób kształtowania dużych obiektów koncertowych (symfonicznych), obowiązujący od drugiej połowy XIX wieku”⁴. Co składa się na przełomowy charakter wizji architektonicznej zrealizowanej w Berlinie? Próba odpowiedzi na to pytanie wymaga uwzględnienia tak różnorodnych czynników i kontekstów jak: sytuacja polityczna i społeczna lat 50. i 60. w Berlinie, wcześniejsze tradycje sali koncertowej, historia Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej, specyfika działalności jej legendarnego dyrektora Herberta von Karajana, kontrowersje i przeszkody w realizacji projektu, wyzwania w zakresie akustyki związane z centralnym ulokowaniem podium dla orkiestry oraz wzrost znaczenia aspektu wizualnego w odbiorze muzyki. Wszystkie one w istotny sposób wpłynęły na losy i ostateczny kształt sali koncertowej, która znalazła naśladowców na całym świecie.

³ A. Kleinert, *Berliner Philharmoniker. Von Karajan bis Rattle*, Berlin 2005, s. 3.

⁴ J. Jabłońska, *Nowatorstwo centralnej sali tarasowej filharmonii w Berlinie*, „Architectus” 1/2008, s. 81.

PIERWSZA FILHARMONIA BERLIŃSKA

Pierwszą siedzibą Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej była zaadaptowana w 1882 r. do celów koncertowych wrotkarnia przy Bernburger Strasse w dzielnicy Kreuzberg. Kiedy dotychczasowa rozrywka wyszła z mody, właściciele wynajęli budynek Hermannowi Wolfowi, menedżerowi muzycznemu, który w sezonie 1882/83 zapoczątkował tam cykl koncertów abonamentowych zespołu. Ostateczny kształt nadał wnętrzu w 1888 r. Franz Schwechten, autor projektów m.in. Kościoła Pamięci Cesarza Wilhelma w Berlinie (*Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche*) oraz Zamku Cesaarskiego w Poznaniu.



Zniszczona Filharmonia przy Bernburger Strasse, 1944 © Archiv Berliner Philharmoniker

Do budynku Filharmonii wchodziło się przez podwórze. W sali na planie prostokąta, która mieściła około 2500 słuchaczy (w tym 900 na miejscach stojących), odbywały się również bale, zebrania i przyjęcia. Wolfgang Stresemann⁵, długoletni intendent orkiestry (1959-1978, 1984-1986), wspomina, że wnętrze było bogato

⁵ Wolfgang Stresemann (1904-1998) – prawnik, autor książek, dyrygent, kompozytor. Intendent Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej.

zdobione i emanowało dostojeństwem, jednak brakowało mu wdzięku. Kojarzyło się z „mieszkańskim dobrobytem”, sprawiało wrażenie „wystawnej sali wielofunkcyjnej”, której „szlachectwo nadała” brząca tam muzyka⁶. Po dosadniejsze określenia sięgnął krytyk muzyczny Friedrich Herzfeld, w latach 1940-43 szef biura prasowego Filharmoników:

„Była bezprzykładnie okropna. Pomieszczenie to nigdy nie przewyżczyło swojego pierwotnego kształtu wrotkami. Oczywiście wiele razy je przebudowywano. Sala poprzeczna stała się podłużną. Ale zawsze trzymała się jej tania zbytkowość *Gründerzeit*. Zdobyła ją gipsowe stiuki – bezguście jakich mało. (...) Trudno o coś bardziej niewygodnego niż te twarde drewniane krzesła. Przy najdrobniejszym ruchu trzeszczały hałaśliwie”⁷.

W okresie III Rzeszy w Filharmonii oprócz koncertów odbywały się m.in. uroczystości państwowe z okazji urodzin Adolfa Hitlera – na tle orkiestry przemówienia wygłaszał Joseph Goebbels. Budynek został zniszczony podczas całonocnych nalotów z 29 na 30 stycznia 1944 r. i nigdy go nie odbudowano. W 1950 r. powstał krótki film na zgliszczach – Berlińska Orkiestra Filharmoniczna zagrała pod kierownictwem Sergiu Celibidache⁸ uwerturę *Egmont* Ludwiga van Beethovena, materiał wyemitowały wiadomości *Tagesschau*. Dziś o dawnej lokalizacji przypomina tylko pamiątkowa tablica na chodniku.

REICHSORCHESTER I PIERWSZE LATA POWOJENNE

Orkiestra, znana obecnie pod nazwą Filharmoników Berlińskich (*Berliner Philharmoniker*)⁹, powstała w 1882 r. z inicjatywy zbuntowanych muzyków kapeli Benjamina Bilsego¹⁰, którzy postanowili sami w demokratyczny sposób decydować o swoich losach. Do lat 20. ubiegłego wieku zespół działał na zasadach rynkowych jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością. Pociągało to za sobą konieczność intensywnej aktywności koncertowej w kraju i za granicą, bogatego repertuaru trafiającego do jak najszerszej publiczności oraz działań promocyjnych z wykorzystaniem

⁶ W. Stresemann, *Philharmonie und Philharmoniker*, Berlin 1977, s. 8.

⁷ Cyt. za E. Wisniewski, *Die Berliner Philharmonie und ihr Kammermusiksaal. Der Konzertsaal als Zentralraum*, Berlin 1993, s. 68.

⁸ Sergiu Celibidache (1912-1996) – dyrygent rumuński, w latach 1945-1952 kierował Berlińską Orkiestrą Filharmoniczną.

⁹ Do 2001 r. zespół występował pod nazwą Berlińska Orkiestra Filharmoniczna, na nagraniach zaś figurował jako Filharmonicy Berlińscy. Od 2002 r. obowiązuje wyłącznie druga nazwa.

¹⁰ Benjamin Bilse (1816-1902) – niemiecki kapelmistrz, kompozytor i przedsiębiorca muzyczny. W 1842 r. założył orkiestrę, z którą od 1867 r. występował w Berlinie, codziennie z innym repertuarem. Słynął ze znakomitego doboru muzyków, solidności i autorytarnego sposobu zarządzania. W 1882 r. grupa muzyków Kapeli Bilsego zbuntowała się i założyła własną orkiestrę, która po kilku miesiącach działalności przyjęła nazwę Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej. Bezpośrednim impulsem do zerwania z Bilsem były niekorzystne kontrakty, jakie zaproponował muzykom na podróż koncertową do Warszawy. Istotną rolę odegrały również ich rosnące ambicje artystyczne.

nowinek technicznych – nagrań i materiałów filmowych. Wraz z kryzysem na początku lat 30. orkiestra stanęła przed groźbą likwidacji – koniecznością stało się zabieganie o wsparcie miejskie i państwowe. To jednak z roku na rok malało – w 1933 r. zespół był już poważnie zadłużony, a dotację magistratu zmniejszono o połowę. Wtedy finansowanie przejęło państwo, o co osobiście zabiegał Joseph Goebbels¹¹. Miał świadomość potencjału marki „Berlińska Orkiestra Filharmoniczna” utożsamianej z „niemieckim brzmieniem”, dlatego dążył do jak najszybszego włączenia jej w maszynериę propagandową Trzeciej Rzeszy. Przejmował zespół na znakomitym poziomie¹², dobrze znany w kraju i za granicą. Ówczesny dyrektor muzyczny, Wilhelm Furtwängler¹³, był miłośnikiem i wybitnym interpretatorem repertuaru, który w najbliższych latach miał się stać sztandarowym w III Rzeszy – m.in. muzyki Ludwiga van Beethovena, Antona Brucknera i Richarda Wagnera. Od początku 1934 r. orkiestra podlegała Ministerstwu Oświecenia Narodowego i Propagandy (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*). Po kilku latach balansowania na granicy bankructwa muzycy przyjęli tę zmianę z ulgą. Do końca wojny cieszyli się przywilejami – byli znakomicie wynagradzani (płace wzrosły kilkakrotnie) i zwolnieni ze służby wojskowej. Jak wyraził się jeden z ówczesnych członków zespołu, żyli „jak pod muzycznym kloszem”¹⁴.

Jako Orkiestra Rzeszy (*Reichsorchester*) zespół reprezentował kulturę niemiecką za granicą, a podczas wojny koncertował w państwach okupowanych. W kraju zapewniał oprawę muzyczną najważniejszych uroczystości państwowych, m.in. zjazdów partii w Norymberdze oraz Igrzysk Olimpijskich w 1936 r. Występował co roku z okazji urodzin Adolfa Hitlera, a także w ramach programów oferowanych przez organizacje *Winterhilfswerk*, *Kraft durch Freude* i *Hitlerjugend*. Przez ponad dziesięć lat balansował między spełnianiem założeń polityki kulturalnej państwa a próbami zachowania autonomii artystycznej¹⁵.

Przerwa w działalności Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej trwała zaledwie 39 dni – ostatni koncert podczas wojny odbył się 16 kwietnia 1945 r., a pierwszy powojenny już 26 maja. Koniec wojny zastał zespół bez stałej siedziby i bez dyrygenta, który był symbolem jej międzynarodowych sukcesów. Ostrzeżony, że grozi mu aresztowanie, Wilhelm Furtwängler schronił się kilka miesięcy przed końcem wojny w Szwajcarii. Po jej zakończeniu miał zakaz występów na terenie Niemiec i Austrii,

¹¹ Zob. H. Haffner, *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie*, Mainz 2007, s. 98-99.

¹² Bardzo dobry poziom zespół uzyskał już pod kierownictwem Hansa von Bülowa (1887-1892) oraz Arthura Nikischa (1895-1922), jego międzynarodowa sława utrwaliła się pod kierownictwem Wilhelma Furtwänglera (1922-1945).

¹³ Wilhelm Furtwängler (1886-1954) – jeden z najwybitniejszych dyrygentów XX w., w latach 1922-1945 i 1952-1954 kierował Berlińską Orkiestrą Filharmoniczną.

¹⁴ Wypowiedź skrzypka Johanna Bastiana, który był członkiem orkiestry od 1934 r. Cytat z filmu *Das Reichsorchester* (reż. Enrique Sánchez Lansch, 2007), który stanowi próbę ukazania, jak funkcjonowała jedna z najwybitniejszych orkiestr świata w ramach maszyny państwowej Trzeciej Rzeszy.

¹⁵ Mechanizmy politycznego uwikłania berlińskiej i wiedeńskiej orkiestry filharmonicznej w okresie III Rzeszy rekonstruuje Fritz Trümpi w monografii *Politisierter Orchester: Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus* (Wien 2011).

zdjęty po denazyfikacji w 1947 r. Z orkiestry wykluczeni zostali członkowie *NSDAP*, których zresztą było niewiele – na początku lat 40. ośmiu na stu siedmiu muzyków¹⁶.

Tymczasowym dyrektorem artystycznym, wybranym przez zespół i zatwierdzonym przez berliński magistrat, został 2 czerwca 1945 r. Leo Borchard¹⁷. Stanowisko piastował bardzo krótko – 23 sierpnia zastrzelono go przy wjeździe do sektora amerykańskiego po godzinie policyjnej. Do czasu powrotu Wilhelma Furtwänglera, kierownictwo objął wspomniany już młody dyrygent rumuński Sergiu Celibidache.



Wilhelm Furtwängler i Berlińska Orkiestra Filharmoniczna w Filharmonii przy Bernburger Strasse ok. 1940 roku © Wilhelm Furtwängler / Archiv Berliner Philharmoniker

Bezpośrednio po wojnie¹⁸ jedna z najlepszych orkiestr świata tułała się między kolejnymi tymczasowymi siedzibami w różnych dzielnicach miasta – Neukölln, Mariendorf, Tegel i Dahlem. Grywano w kościołach, kinach, auli szkolnej, a nawet sie-

¹⁶ Por. H. Haffner, *op. cit.*, s. 103.

¹⁷ Leo Borchard (1899-1945) – urodzony w Moskwie dyrygent pochodzenia niemieckiego. Pracował w Królewcu i w Berlinie.

¹⁸ Pierwsze lata powojenne w historii orkiestry por. G. Forck (red.), *50 Jahre Berliner Philharmonie. Eine Zeitreise*, Berlin 2013, s. 26-30.

dzibie klubu hokejowego. Próby odbywały się m.in. w salce parafialnej kościoła Jezusa Chrystusa w Dahlem, w kościele nagrywano płyty, a na pierwszym piętrze mieściło się biuro orkiestry. Większość koncertów miała miejsce w Titania-Palast w Steglitz, w sali kinowej, na której akustykę skarżył się Furtwängler, a Celibidache określał jako katastrofalną. Od sezonu 1954/1955 orkiestra koncertowała w nowo wybudowanej sali Wyższej Szkoły Muzycznej przy Hardenbergstrasse. Nowoczesne wnętrze było dla Berlińczyków nadal rozwiązaniem prowizorycznym – jego akustyka dobrze współgrała wprawdzie z repertuarem współczesnym, jednak nie pozwalała ukazać walorów muzyki symfonicznej XIX w., stanowiącej ich repertuarową wizytówkę. W sali tej rozpoczął się nowy rozdział w historii orkiestry, nazywany „erą Herberta von Karajana”. Ten urodzony w Salzburgu dyrygent, którego ze względu na mnogość prestiżowych stanowisk i ogrom wpływów nazywano „dyrektorem muzycznym Europy”¹⁹, został w 1955 r. dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej z dożywotnim kontraktem.

INICJATYWA OBYWATELSKA I KONKURS ARCHITEKTONICZNY

Brak stałej siedziby nie służył stabilnemu rozwojowi zespołu i kształtowaniu wspólnego brzmienia. Herbert von Karajan wspominał, że przed powstaniem nowej Filharmonii podróże koncertowe były koniecznością również z punktu widzenia formy orkiestry – muzycy mieli szansę usłyszeć się we wnętrzach o dobrej akustyce, odbyć w tym samym miejscu próby i koncerty.

O wybudowaniu nowego gmachu filharmonii marzył już Wilhelm Furtwängler, który po denazyfikacji wrócił do współpracy z Berlińską Orkiestrą Filharmoniczną. Pierwszy wspólny koncert po wojnie odbył się 25 maja 1947 r. Sojusznika znalazł w osobie Erika Regera, pisarza i dziennikarza, jednego z założycieli dziennika „Der Tagesspiegel”. W tej gazecie 25 września 1949 r. ukazała się odezwa w sprawie powołania Towarzystwa Przyjaciół Filharmonii Berlińskiej (*Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie*). Jej pierwsze zdanie brzmiało: „Berlińska Orkiestra Filharmoniczna jako instytucja kultury o wspaniałej tradycji i międzynarodowym znaczeniu jest nie tylko sprawą Berlina, lecz sprawą, która leży na sercu całym Niemcom”²⁰. W idei postulowanego Towarzystwa „zjednoczyć się miało podziękowanie Niemiec za dokonania orkiestry z wolą uczynienia Berlina znów centrum europejskiego życia muzycznego”²¹. Plan poparły najwyższe władze – w skład honorowego prezydium

¹⁹ Herbert von Karajan (1908-1989) – jeden z najwybitniejszych dyrygentów XX w. W chwili objęcia stanowiska dyrektora Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej był dyrektorem artystycznym trzech ważnych austriackich instytucji muzycznych: Opery Wiedeńskiej, *Wiener Singverein* i Festiwalu w Salzburgu, dużo koncertował z Filharmonikami Wiedeńskimi, regularnie występował w *La Scali*, nagrywał z Londyńską Orkiestrą Filharmoniczną i prowadził Szwajcarską Orkiestrę Festiwalową w Lucernie.

²⁰ G. Eberle, *Herzenssache für ganz Deutschland*, <http://www.berliner-philharmoniker.de/philharmonie/freunde/> (dostęp 12.03.2015).

²¹ G. Forck (red.), *50 Jahre Berliner Philharmonie. Eine Zeitreise*, Berlin 2013, s. 34.

Towarzystwa weszli prezydent Republiki Federalnej Niemiec Theodor Heuss, kanclerz Konrad Adenauer oraz burmistrz Berlina Ernst Reuter. Pod odezwą podpisały się osobistości ze świata kultury, nauki i gospodarki. Towarzystwo ukonstytuowało się w październiku, a w marcu 1950 r. rozpoczęła się zbiórka funduszy na budowę nowej filharmonii – w kolejnych latach organizowano na ten cel loterie, publiczne zbiórki pieniędzy oraz koncerty z udziałem słynnych artystów. Celem było zebranie miliona marek – wtedy projekt miał otrzymać finansowanie ze środków publicznych. Próg ten został przekroczony w połowie 1955 r., a w sumie zebrano półtora miliona marek.

Od początku istnienia Towarzystwa odżegnywano się od odbudowy starego gmachu Filharmonii przy Bernburger Strasse, m.in. ze względu na jej położenie na gruzowisku i w pobliżu granicy sektorów. Pierwsza propozycja dotycząca lokalizacji pojawiła się na początku 1952 r. i dość długo nie była kwestionowana. Chodziło o częściowo zniszczony budynek dawnego gimnazjum przy Bundesallee. Dyskusje toczyły się wokół kwestii, czy należałoby go rozbudować, przebudować czy raczej wznieść od nowa. Senat Berlina podjął 30 stycznia 1956 r. decyzję na rzecz tej ostatniej opcji. Planowano budowę sali na dwa tysiące miejsc, a jej przewidywany koszt szacowano na siedem milionów marek. W celu realizacji projektu budowlanego 14 sierpnia 1956 r. powstała spółka *Konzerthaus der Berliner Philharmoniker GmbH*, a majątek przekazało jej Towarzystwo. Niezwłocznie ogłoszono konkurs architektoniczny „na nową budowę sali koncertowej wraz z pomieszczeniami towarzyszącymi dla Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej”. Po raz pierwszy w historii architektury projekt sali koncertowej miał spełniać nie tylko wytyczne budowlane, związane w tym przypadku z lokalizacją za fasadą gimnazjum z okresu *Gründerzeit*, lecz także precyzyjnie sformułowane wymogi akustyczne – chodziło o dwusekundowy pogłos przy pojemności przynajmniej dwóch tysięcy miejsc. Razem z projektem należało złożyć model wnętrza w proporcji 1:50.

Do udziału w konkursie zaproszono dwunastu architektów, wpłynęło dziesięć projektów opatrzonych numerami. Jury składało się z siedmiu fachowców z branży architektonicznej i budowlanej oraz sześciu laików. Decyzja zapadła 16 grudnia – po dwudniowych obradach i szesnastogodzinnej dyskusji stosunkiem głosów 9:4 wyłoniono zwycięski projekt, oznaczony kodem 002200. Okazało się, że jego autor to Hans Scharoun, wybitny przedstawiciel modernizmu organicznego²², twórca m.in. koncepcji wielkiego zespołu mieszkaniowego Siemensstadt w Berlinie. Jury konkursu doceniło oryginalny charakter i wymowę ideową jego propozycji: „Jako jedyny (...) autor proponuje zgrupowanie orkiestry na środku między słuchaczami, wycho-

²² Modernizm organiczny, funkcjonalizm organiczny – nurt architektury, którego założenia teoretyczne w Niemczech sformułował Hugo Häring (1882-1958). Projektowanie polegać miało na poszukiwaniu formy wynikającej z funkcji budynku, a nie z przyjętych *a priori* założeń estetycznych. Pierwszy etap stanowiło badanie ludzkich potrzeb, jakie miał spełniać budynek, drugi – nadawanie projektowi adekwatnego do wyniku tych badań kształtu. Budynek postrzegano jako „organ” człowieka, spełniający określoną funkcję. Miał harmonijnie wpisywać się w otoczenie. Por. V. M. Lampugnani (red.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1998, s. 154-155, 276-277.

dząc od idei więzi łączącej muzykujących i słuchaczy. Wszystkie miejsca siedzące są skierowane pod względem optycznym i akustycznym w stronę orkiestry”²³.

Hans Bernhard Scharoun (1893-1972) urodził się w Bremie, dorastał w Bremerhaven – w wielu jego projektach, również w Filharmonii Berlińskiej, widać fascynację marynistyczne. Studiował architekturę w Berlinie, po I wojnie światowej uczestniczył w projekcie odbudowy miast w Prusach Wschodnich. Należał do grupy *Die Gläserne Kette*, zjednoczenia architektów *Der Ring* oraz do *Werkbundu*. W latach 1925-1932 był profesorem Państwowej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego we Wrocławiu. Od 1932 r. pracował jako niezależny architekt w Berlinie. Podczas II wojny światowej nie otrzymywał zleceń na budynki publiczne, zaprojektował tylko kilka domów mieszkalnych. W tym czasie jego wizje znajdowały odzwierciedlenie na papierze – przekazane krótko przed śmiercią Akademii Sztuki w Berlinie archiwum obejmuje prawie osiemnaście tysięcy rysunków. Dopiero po wojnie, po pięćdziesiątym roku życia, mógł w pełni skupić się na praktyce i nauczaniu. W maju 1945 r. został powołany przez Rosjan na stanowisko Radnego do Spraw Budownictwa i Mieszkalnictwa (*Stadtrat für Bau- und Wohnungsfragen*), powierzono mu odpowiedzialność za przygotowanie koncepcji odbudowy zniszczonego miasta. „Plan Kolektywny”²⁴ został zaprezentowany latem 1946 r. na wystawie *Berlin plant. Erster Bericht*. W październiku, po podziale magistratu i nowych wyborach do senatu, Scharoun stracił stanowisko. Pracował później jako profesor katedry urbanistyki Uniwersytetu Technicznego w Berlinie (1946-1958), był dyrektorem Instytutu Budownictwa Niemieckiej Akademii Nauk (1947-1950, Berlin Wschodni) oraz rektorem zachodnioberlińskiej Akademii Sztuki (1955-1968)²⁵.

OD PROJEKTU DO BUDOWY – PRZESZKODY I KONTROWERSJE

W styczniu 1957 r. członek jury konkursu architektonicznego i zwolennik projektu Hansa Scharouna, Hans Heinz Stuckenschmidt, próbował na łamach dziennika „Die Welt” zwrócić uwagę opinii publicznej na absurdalność zaistniałej podczas konkursu sytuacji: jeden z głosów negatywnych oddany został z premedytacją, by projekt nie otrzymał trzech czwartych głosów na tak, bowiem zgodnie z zapisem re-

²³ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 66.

²⁴ Koncepcja przewidywała wyburzenie ocalałej zabudowy i wzniesienie linearnego „Miasta Pracy”. Na północy i południu miały znaleźć się obszary mieszkalne wyposażone w infrastrukturę (jadalnie, ośrodki zdrowia, szpitale, żłobki, przedszkola szkoły, kina, teatry, księgarnie). Miasto miało zostać pokryte geometryczną siatką tras szybkiego ruchu „o 64 bezkolizyjnych skrzyżowaniach w kształcie liści koniczyzny”. Centrum miało zaś stać się „oknem wystawowym Berlina”. Projekt nawiązywał do założeń Karty Ateńskiej – chodziło o oddzielenie stref przeznaczonych do mieszkania, pracy i wypoczynku. Zob. Sz. P. Kubiak, *Odbudowa modernizmu - modernizm odbudowy. INTERBAU, urbanistyka i architektura Berlina lat 50. XX wieku*, „Artium Quaestiones”, nr XVI (2005), s. 101-103.

²⁵ Por. V. M. Lampugnani (red.), *Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1999, s. 326-328; G. Forck, *op. cit.*, s. 46-52.

gulaminowym był to wymóg zlecenia zwycięzcy konkursu jego realizacji²⁶. „Sztuka dla sztuki” nazwał w artykule *Czy to co najlepsze nie zostanie zbudowane* konkurs, w którym jury przyznaje pierwszą nagrodę, ale udaremnia rekomendację autora zwycięskiego projektu do jego realizacji. W dodatku chodziło o „jednego z największych architektów o międzynarodowej sławie, którzy kształtowali styl architektoniczny współczesności”²⁷. Pisał o „metodycznej próbie uniemożliwienia tego, co wskazane jest ze względu na jakość”²⁸.

W poprzednich latach Hans Scharoun wygrał dwa inne konkursy architektoniczne: na projekt sali koncertowej *Liederhalle* w Stuttgarcie i Teatru Państwowego w Kassel. W obu przypadkach jego projekty nie zostały z różnych przyczyn zrealizowane, a zlecenie powierzono komuś innemu. Również w Berlinie realne były obawy, że scenariusz może się powtórzyć, tym bardziej, że początkowo projekt uchodził w kręgach specjalistów za fikcję budowlaną. Uważano, że „takiego budynku pozbawionego kątów prostych nie da się w ogóle skonstruować”²⁹.

Edgar Wisniewski³⁰ twierdził, że w latach 1957-1959 sprawa wydawała się beznadziejna. Pisał o „ciągnących się latami walkach o przeforsowanie i realizację budowy” oraz „smutnym rozdziale intryg, sporów i uprzedzeń”, symptomatycznym dla przypadków, gdy „genialny pomysł (...) zderza się z panującą modą architektoniczną”³¹. Wspominał próby przeforsowania tradycyjnego projektu, który otrzymał trzecią nagrodę oraz „ginięcie” w urzędzie rysunków składanych przez biuro Scharouna – ich brak miał stanowić dowód nieudolności architekta.

Krótko po ogłoszeniu wyników konkursu w tygodniku „Der Spiegel” ukazał się obszerny artykuł poświęcony projektowi Filharmonii, w którym omówiono również najważniejsze zarzuty zgłaszane pod jego adresem: „Dyskusje, które rozgorzały w Berlinie, dotyczyły przede wszystkim ulokowania orkiestry w centrum oraz ogromnego reflektora dźwięku, który ma unosić się nad głowami orkiestry”³². Wątpliwości budziło zerwanie ze sprawdzonym układem sali koncertowej: „Jak dotąd przyjęte było, że lokowano orkiestry razem z solistami i chórami na przypominającym scenę podium w ten sposób, że instrumenty o słabszym brzmieniu i głosy były najbliżej

²⁶ Z protokołu posiedzenia jury wynika, że Johannes Rossig, który reprezentował Federalne Ministerstwo Budowlane (*Bundesbauministerium*), „głosował wprawdzie przeciwko przyznaniu pierwszej nagrody temu projektowi, ... bo czuł się związany drugim ustępem warunków konkursu, ale jest za przyznaniem mu pierwszej nagrody, ponieważ uważa ideę leżącą u podstaw projektu za wybitną”. Cyt. za: E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 70.

²⁷ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 74.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Forck, *op. cit.*, s. 63.

³⁰ Edgar Wisniewski (1930-2007) – architekt; student i współpracownik Hansa Scharouna, m.in. przy projekcie Filharmonii Berlińskiej. Po śmierci Scharouna kontynuował realizację jego projektów: Biblioteki Państwowej w Berlinie i Państwowego Instytutu Badań Muzycznych z Muzeum Instrumentów Muzycznych. Zaprojektował i zrealizował Salę Kameralną Filharmonii Berlińskiej.

³¹ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 76.

³² *Achteckige Philharmonie*, „Der Spiegel” 30.01.1957, s. 46.

publiczności”³³. Nowatorski układ z orkiestrą w centrum oceniano jako przydatny z punktu widzenia muzyki XX w., która „nie wymaga określonego kierunku”³⁴, jednak niewłaściwy dla muzyki symfonicznej XIX w., którą „cechuje kierunek linearny od orkiestry do słuchacza”³⁵. Podkreślano, że „filharmonia nie ma być tylko salą koncertową przyszłości, lecz również przeszłości”³⁶. Zwracano uwagę na nachalne wyeksponowanie technicznego aspektu muzyki: reflektory nad sceną przypominają „że cud słyszenia to zjawisko fizyczne, sterowane przez naukę”³⁷.

Związane z lokalizacją, finansowaniem i kontrowersyjnym kształtem projektu dyskusje, rozgrywki polityczne i manewry opóźniające budowę trwały przez kolejnych kilka lat, a rozpoczęcie realizacji wciąż odsuwano na niesprecyzowaną przyszłość. W przeddzień zapustnego poniedziałku, 9 lutego 1958 r. ukazała się w „Welt am Sonntag” karykatura: trzy ubrane w surduty śpiewające lalki ze znacznymi brakami w uzębieniu trzymają plansze z napisami „Stanie tu”, „Stanie tam”, „Może, może, może”³⁸.

Decydujący impuls, który doprowadził do ustalenia ostatecznej lokalizacji i rozpoczęcia budowy, wyszedł od Herberta von Karajana. Jako najważniejszy walor projektu Scharouna uwypuklił w swojej ekspertyzie „całkowite skupienie słuchaczy na muzyce”³⁹ wynikające z układu centralnego. Miało ono zapewnić optymalne warunki dla „typowego stylu interpretacji muzycznej Orkiestry Filharmonicznej, którego głównymi cechami jest długie, szerokie wybrzmienie i szczególnie oddech na początku i na końcu frazy muzycznej”⁴⁰. W maju 1958 r. intendent Filharmoników, Gerhart von Westerman, przesłał dyrygentowi protokół ostatniego posiedzenia Senatu z komentarzem, iż sprawa jest „tak skandaliczna, że brak już na to słów”⁴¹. Karajan, który uchodził za mistrza dyplomatycznego szantażu, interweniował skutecznie – Edgar Wisniewski twierdzi, że zagroził opuszczeniem Berlina, jeśli nie dojdzie wkrótce do budowy Filharmonii.

Na początku 1959 r. Senat podjął decyzję, że budynek powstanie przy Kemperplatz, na skraju parku Tiergarten. W dziesiątą rocznicę założenia Towarzystwa podpisano kontrakty z Hansem Scharounem i akustykiem Lotharem Cremerem, a 6 września 1960 r. Senat zatwierdził budowę za sumę trzynaście i pół miliona marek. Jej rzeczywiste koszty wyniosły siedemnaście i pół miliona. 19 września 1960 r. Herbert von Karajan położył kamień węgielny, wraz z którym wmurowano następującą dedykację: „Oby ukończona budowla była w zjednoczonych Niemczech, w już niepodzielonej stolicy, oddalonym od politycznej codzienności i jej zamętu miejscem spotkań

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, s. 47.

³⁷ *Ibidem*, s. 46.

³⁸ Zob. G. Forck, *op. cit.*, s. 45.

³⁹ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 75.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. Forck, *op. cit.*, s. 45.

wszystkich mieszkańców Berlina⁴². Kilkanaście miesięcy później tuż obok stanął mur berliński. Dopiero wtedy ucichły głosy wzywające do modyfikacji projektu pod kątem oszczędności. Nowa Filharmonia usytuowana tuż przy murze zyskała wymiar polityczny i funkcję wizytówki Berlina Zachodniego.

1 grudnia 1961 r. miała miejsce uroczystość zawieszenia wiechy, 23 listopada 1962 r. członkowie Towarzystwa zwiedzali budynek w stanie surowym, a 14 października 1963 r. odbył się koncert testowy – Herbert von Karajan poprowadził wykonanie *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena. Dzień później zabrzmiała ona na uroczystym koncercie inauguracyjnym, którego data zbiegła się z ustąpieniem Konrada Adenauera z urzędu kanclerza Republiki Federalnej Niemiec. Planowanie, przygotowania i budowa Filharmonii trwały aż czternaście lat – całą epokę Adenauera.

TRADYCJE SALI KONCERTOWEJ I PRZEŁOMOWY PROJEKT HANSA SCHAROUNA

Wykonywanie muzyki przez długi czas związane było z liturgią kościelną i funkcjami reprezentacyjnymi dworu. Zapoczątkowanie koncertów publicznych, a następnie powstanie poza kręgami dworskimi stałych orkiestr złożonych z zawodowych muzyków oraz specjalnych sal przeznaczonych do wykonywania i słuchania muzyki stanowi efekt aktywności mieszczańskich towarzystw muzycznych, które zaczęły się tworzyć (najpierw w Anglii) od 1710 r. W Niemczech w roli ośrodków muzycznych pierwsze uaktywniły się miasta handlowe: Frankfurt nad Menem, Hamburg i Lipsk. Miało to związek z silną pozycją i znaczącą rolą mieszczaństwa. Początkowo organizowano koncerty w restauracjach, w których „muzykowano dla publiczności gotowej zapłacić”⁴³ za wstęp. Muzyce towarzyszył nierzadko akompaniament brzęku filizanek i sztuców – tak było jeszcze w 1882 r. podczas koncertów „byłej kapeli Bilsego”, późniejszej Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej⁴⁴. Pierwsza sala ściśle koncertowa powstała w 1781 r. w Lipsku, na drugim piętrze sukienic (*Gewandhaus*). Razem z galerią i miejscami stojącymi mieściła do pięciuset słuchaczy. Znajdowało się w niej podium dla orkiestry, do którego publiczność siedziała bokiem lub przodem – „osobne ułożenie wykonawców po jednej stronie a słuchaczy po drugiej”⁴⁵ było jedną z cech mieszczańskiego życia koncertowego.

Pierwszy budynek z przeznaczeniem koncertowym (*Konzerthaus*) wybudowano w 1869 r. – była to siedziba Towarzystwa Muzycznego (*Musikverein*) w Wiedniu. Jego Sala Złota znana jest na całym świecie z transmisji koncertów noworocznych Filharmoników Wiedeńskich. *Musikverein* stał się pierwowzorem budynku i układu

⁴² G. Eberle, *op. cit.*

⁴³ R. Mörchen, *Konzerthäuser in Deutschland*, Bonn 2008, http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/moerchen.pdf, s. 1 (dostęp 12.12.2014).

⁴⁴ G. Forck, *op. cit.*, s. 11.

⁴⁵ H-U. Glogau, *Der Konzertsaal*, New York 1989, s. 32.

sali koncertowej w typie pudełkowym (*Schuhkarton, shoebox*)⁴⁶. Odzworowano go później m.in. w *Concertgebouw* w Amsterdamie, *Stadtcasino* w Bazylei, *Tonhalle* w Zurychu czy *Boston Symphony Hall*. Architekt Teophil Hansen zaprojektował Salę Żółtą jako wielofunkcyjną. Możliwe jest, po usunięciu krzeseł, wykorzystanie jej do innych celów – co roku odbywa się tam m.in. bal Filharmoników Wiedeńskich. Obecnie prawie każde ze średnich i dużych miast niemieckich dysponuje salami o wielorakim przeznaczeniu – oprócz koncertów organizuje się w nich m.in. kongresy czy bankiety⁴⁷.

Tradycyjna forma sali koncertowej, ukształtowana w drugiej połowie XIX w., odzwierciedlała doświadczenia i oczekiwania ówczesnej publiczności. W znacznie większym stopniu niż obecnie przeżywanie muzyki związane było z jednorazowością, uroczystym charakterem zdarzenia oraz konotacjami bliskimi religijnym. W sali typu pudełkowego spojrzenia słuchaczy kierowane są na podwyższone podium dla muzyków i górujące nad nim organy. Wolfgang Stresemann zwraca uwagę, że organizacja tego typu wnętrz przypomina kościół i narzuca czytelną hierarchię:

„Z wyżyn podium wykonawca – kiedyś prawie zawsze tożsamy z kompozytorem – głosi przesłanie piękna, u jego stóp, a jednak wyraźnie oddzieleni, znajdują się słuchacze, których wielki odwoławca, porównywalny z apostołem, potrafi wprawić nie tylko w stan zachwyty, ale również pełnego czci skupienia”⁴⁸.

Siła zakorzenionej w XIX w. tradycji dała o sobie znać również podczas konkursu architektonicznego na projekt nowej filharmonii w Berlinie – wszystkie propozycje wychodziły od przyjętego i utrwalonego modelu sali koncertowej. Był tylko jeden wyjątek – projekt Hansa Scharouna. Edgar Wisniewski wspominał, że w pracy tego architekta kluczowa była zawsze „idea całości”, przez co rozumiał „nowe rozwiązanie zadania społecznego, funkcjonalnego czy urbanistycznego”⁴⁹. W przypadku Filharmonii zadaniem było stworzenie sali optymalnej do wykonywania i słuchania muzyki. Scharoun wyszedł w swoim myśleniu od prostej obserwacji:

„(...) nie jest to z pewnością przypadek, że ludzie dziś i od zawsze natychmiast łączą się w krąg, kiedy gdzieś spontanicznie rozbrzmiewa muzyka. Ten naturalny proces, zrozumiały dla każdego z perspektywy psychologicznej i muzycznej, musiałby dać się przenieść na salę koncertową – to była decydująca refleksja”⁵⁰.

Architekt nazywał tę ideę „muzyką w centrum”: „Orkiestra z dyrygentem staje się punktem centralnym w sensie przestrzennym i optycznym – nie znajduje się wprawdzie w matematycznym centrum pomieszczenia, ale otoczona jest ze wszystkich stron

⁴⁶ Sala pudełkowa, *shoebox, Schuhkarton* – określenie sali koncertowej na planie prostokąta, przymagającej pod względem proporcji pudełko do butów. Model uchodzi za szczególnie korzystny pod względem akustycznym przy pojemności sali do 1600 miejsc.

⁴⁷ R. Mörchen, *op. cit.*, s. 1.

⁴⁸ W. Stresemann, *op. cit.*, s. 25.

⁴⁹ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 54.

⁵⁰ Komentarz Hansa Scharouna do projektu konkursowego. Cyt. za: E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 64.

rzędami słuchaczy”⁵¹. Projekt powstawał metodą *inside-out* – koncepcja wnętrza koncertowego przełożyła się na organizację i kształt całego budynku. Do sali koncertowej przylegają usytuowane pod kątem wygody i praktyczności sale prób, garderoby i foyer dla muzyków, pomieszczenia techniczne oraz garderoby i foyer dla słuchaczy.

W tekście do programu koncertu inauguracyjnego Hans Scharoun przywołał skojarzenia krajobrazowe: wnętrze sali koncertowej pomyślane jest jako dolina, „na której dnie znajduje się orkiestra, otoczona wspinającymi się ‘winnicami’”⁵² czyli piętrzącymi się blokami miejsc dla publiczności, sufit zaś to „obraz nieba”. Określenie *vineyard* weszło do obiegu – jest powszechnie używane do opisu stworzonego przez Scharouna i powielanego przez innych architektów układu sali koncertowej.

Motywy przewodnim projektu, logo Filharmonii i Orkiestry, są trzy nałożone na siebie pięciokąty⁵³, które symbolizować mają jedność „przestrzeń-muzyka-człowiek”. Scharounowi zależało, by jego sala koncertowa wywoływała w słuchaczach poczucie „bezpośredniego, współtwórczego uczestnictwa w muzycznym dzianiu się”⁵⁴, dlatego dążył do uzyskania wrażenia intymności mimo sporych rozmiarów pomieszczenia. Motyw pięciokątów zapisany jest w rzucie wnętrza koncertowego, w formach detali architektonicznych, w układach tarasów „winnicy” i reflektorów akustycznych nad sceną, znajdziemy go także w najwyższym punkcie sali.

Już na etapie projektu Hans Scharoun zapewnił sobie współpracę akustyka Lothara Cremera, ówczesnego dyrektora Instytutu Akustyki Technicznej Uniwersytetu Technicznego w Berlinie. Początkowo Cremer był sceptyczny wobec centralnego położenia orkiestry i wskazywał na możliwe komplikacje akustyczne. O podjęciu wyzwania zadecydowała ciekawość naukowca, jaką wzbudzał niezbadany jeszcze teren. Zastosowane rozwiązania były pionierskie, a na sukces złożyły się: niewielkie oddalenie słuchaczy od orkiestry, brak balkonów, sufit w kształcie namiotu, pofałdowane ściany, panele refleksyjne oddzielające poszczególne grupy słuchaczy. Składane fotele obite są tkaniną również pod spodem, dzięki czemu warunki akustyczne nie różnią się znacznie, gdy w sali nie ma publiczności, co jest ważne podczas prób i nagrań.

Dźwięk dociera do słuchacza z różnych kierunków: bezpośrednio od orkiestry, a także odbity od nieregularnych powierzchni bocznych i sufitu, co wywołuje wrażenie bycia otoczonym muzyką⁵⁵. Największym wyzwaniem okazało się zapewnienie dobrej słyszalności na podium. W tradycyjnych salach koncertowych przylegają do niego tylna i boczne ściany pomieszczenia, tutaj otaczać je miała otwarta przestrzeń

⁵¹ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 131.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Pięciokąt symbolizuje wzbogacenie geometrii o element nieracjonalny – wyobraźni, natchnienia, tajemnicy (Scharoun mawiał o „tajemnicy formy”). Jest to nawiązanie do znaku używanego przez średnio-wiecznych budowniczych katedr, a chodzi o syntezę formy i wyobraźni, obiektywnej struktury z ludzką indywidualnością, rozumu i tego, co nieracjonalne.

⁵⁴ E. Wisniewski, *op. cit.*, s. 131.

⁵⁵ Mamy tu do czynienia z wykorzystaniem energii odbić bocznych. Teza jej dotycząca została sformułowana i opublikowana w ramach badań na uniwersytecie w Southampton w 1966 r., czyli już po otwarciu Filharmonii.

i miejsca dla publiczności, od sufitu dzielić zaś odległość aż dwudziestu dwóch metrów. By stworzyć muzykom komfort akustyczny, bezpośrednio nad orkiestrą, na wysokości dwunastu metrów, umieszczono dziesięć paneli refleksyjnych kształtem przypominających zawieszone poziomo żagle. We wspomnianej konwencji krajobrazowej nazywa się je „chmurami” (*clouds*).

Hans Scharoun zachęcał, by przemierzać salę nowej Filharmonii, wędrować między blokami przeznaczonymi dla słuchaczy, gdyż z każdego z nich „krajobraz” wnętrza wygląda inaczej. Nie opuszczając go, osoba siedząca np. w bloku przednim C może przejść i przywitać się z osobami siedzącymi w którymś z bloków bocznych lub za orkiestrą. W tradycyjnych salach koncertowych publiczność na balkonach nie ma kontaktu z publicznością na parterze, a ważne osobistości obecne na koncercie zaprasza się do łoża. W Filharmonii Berlińskiej zajmują one miejsca w bloku B, wraz z pozostałymi słuchaczami.

Wolfgang Stresemann wspomina, jak bardzo zaskoczeni byli fotografowie, którzy pojawili się na uroczystości otwarcia, by zrobić zdjęcia nowej sali. Okazało się, że z każdego miejsca wewnątrz prezentuje się ona inaczej, „że potrzeba godzin, dni, żeby uchwycić wszystkie aspekty piękna architektonicznego tej budowli”, by „oddać sprawiedliwość niemal nieograniczonej fantazji budowniczego, która znalazła odzwierciedlenie w szczegółach, których wyliczyć niemal nie sposób”⁵⁶.

Wędrówka zaplanowana przez Scharouna zaczyna się już przy wejściu do Filharmonii. Architekt kształtuje drogę do sali koncertowej, by wzmóc nastrój oczekiwania, przygotować słuchacza do obcowania ze sztuką. Wejście do Filharmonii znajduje się na wysokości gruntu. Na parterze umieszczono przestrzenny hol, z którego systemem schodów i galerii docieramy w wielu etapach do sali znajdującej się na piętrze. Scharoun przywołał klimat luksusowego parowca – tworzą go dominacja bieli, przełamanej wyrazistymi akcentami kolorystycznymi, bulaje, lekkie schody o metalowych białych poręczach i galerie. Jako że organizacja wnętrza nie przypomina tego znanego z innych sal koncertowych, zaskoczenie odczuwają szczególnie słuchacze odwiedzający Filharmonię Berlińską po raz pierwszy.

Świadectwem pierwszego pobytu we wnętrzu Filharmonii jest list, jaki otrzymał Hans Scharoun od Maxa Frischa – nie tylko wybitnego pisarza, lecz także architekta, który miał za sobą kilka lat praktyki w zawodzie i zrealizowane projekty budowlane:

„We foyer byłem zaskoczony i podekscytowany, szliśmy schodami w górę i w dół, zafascynowany zmieniającymi się widokami; niestety nie było ludzi, ich ruchu w tej przestrzeni. A zatem szliśmy i szliśmy, prowadzeni jak przez labirynt, prowadzeni nie przez przewodnika, lecz przez ducha tego tworu. Labirynt – chodzi mi o to, że jak dokładnie bym się nie rozejrzył, nadal nie obejmuję go rozumowo, tak jak nie sposób rozumowo objąć żywego krajobrazu. Jednocześnie czułem się prowadzony, nie zagubiony, (...) w kuszący sposób prowadzony pomysłami architekta. Była to duża przyjemność, preludium, które zdejmuję z nas skorupę codzienności i uwalnia nas (...).

W sali rozdzieliliśmy się, usiedliśmy, milczeliśmy, byliśmy tam. Unikaliśmy siebie nawzajem, by tu nie dyskutować. (...) To wnętrze jest jednym z największych dzieł naszego stulecia, nowe,

⁵⁶ W. Stresemann, *op. cit.*, s. 27.

niezrównane, porównywalne pod względem oddziaływania jedynie z najpiękniejszymi wnętrzami, jakie kiedykolwiek i gdziekolwiek zostały stworzone przez architekturę. Pan to wie, ale musi Pan również wiedzieć, jak wdzięczni jesteśmy. Jak dumni (co rzadko się zdarza) z architektury naszego stulecia.

Siedzieliśmy długo. Siadaliśmy to tu, to tam. Brzmienie orkiestry, która ćwiczyła, oszczędziło nam gadaniny; byłyby to same superlatywy. Ale po co. Po prostu się tam jest. Jest się tam, skąd pochodzi muzyka, w muzyce.

Tęsknię za tym wnętrzem –
Z wielkim podziwem
Pański Max Frisch⁵⁷.



Filharmonia Berlińska © Schirmer / Berliner Philharmoniker

Poświęcony Hansowi Scharounowi dziesiąty tom pism Akademii Sztuki w Berlinie z 1974 r. zawiera listę stu dwudziestu dziewięciu artykułów o nowej Filharmonii Berlińskiej w czasopismach fachowych – najprawdopodobniej żaden powojenny budynek nie wywołał tylu reakcji, krytyki i opinii. O Filharmonii pisali nie tylko fachowcy europejscy – artykuły ukazywały się od Bombaju po Buenos Aires. Zainteresowanie ekspertów nie dziwi, gdy uzmysłowimy sobie nowatorski i przełomowy charakter projektu zrealizowanego w Berlinie. Od tego czasu niewiele już powstało dużych sal koncertowych w tradycyjnej formie *shoebox*.

⁵⁷ List z Rzymu, datowany na 20 kwietnia 1964 r. Cyt. za: G. Forck, *op. cit.*, s. 127-130.

Za wzorem nowej Filharmonii Berlińskiej poszło wielu architektów, choć nikt nie odtworzył jej niepowtarzalności i złożoności formalnej. Wśród ważnych sal reprezentujących model *vineyard* wymienić można: salę koncertową opery w Sydney (Jørn Utzon 1973), nowy *Gewandhaus* w Lipsku (Rudolf Skoda 1981), *Suntory Hall* w Tokio (Shoichi Sano 1986), *Parco della Musica* w Rzymie (Renzo Piano 2002), *Walt Disney Concert Hall* w Los Angeles (Frank Gehry 2003), *Musiikkitalo* w Helsinkach (Marko Kivistö 2011) czy *Elbphilharmonie* w Hamburgu (Herzog & de Meuron, w budowie). Model centralny realizuje również nowa sala Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach (Tomasz Konior 2014).

DEMOKRACJA W SALI KONCERTOWEJ

Podczas otwarcia Filharmonii, a także podczas kolejnych uroczystości z nią związanych, przywoływano hasła dotyczące funkcjonowania społeczeństwa i demokracji. Porównaniom takim sprzyja organizacja budynku i sali, w której nie ma radykalnego rozdzielania muzyków i publiczności oraz podziału na lepsze i gorsze miejsca. Dyspozycja „tarasów winnicy”, czyli grup miejsc dla słuchaczy to wyraz starań o równoprawienie, o demokratyczny charakter wnętrza. Dzięki wypiętrzeniu bloków widowni żadne miejsce nie jest oddalone więcej niż trzydzieści trzy metry od podium orkiestry, każde ma z nim bezpośredni wizualny i akustyczny kontakt.

Hans Scharoun programowo unikał traktowania publiczności jako masy: w sali koncertowej dzieli ją na grupy, w każdej umieszczając około 128 miejsc, co odpowiada liczebności Filharmoników Berlińskich w pełnym składzie. Przekształca tradycyjną jednowymiarową, autorytarną relację między muzykiem-nadawcą i słuchaczem-odbiorcą w wielowymiarową formę komunikacji, którą tak opisuje Sir Simon Rattle, obecny dyrektor muzyczny Orkiestry: „Na scenie ma się dziwne uczucie, że można dotknąć wszystkich muzyków i większości słuchaczy. Oczywiście to tylko iluzja, ale towarzyszy jej prawdziwe poczucie wspólnoty”⁵⁸.

Dążenie Scharouna do demokratyzacji sali koncertowej przejawia się również w możliwości wyboru miejsc o różnorodnych walorach, w zależności od preferencji w odbiorze muzyki. Z bocznego bloku przy podium można z bliska obserwować orkiestrę jako organizm, przyglądać się pracy poszczególnych muzyków czy grup instrumentów. „Tarasy winnicy” ulokowane za orkiestrą dają wgląd w pracę dyrygenta – tutaj słuchacz przyjmuje perspektywę bliską tej, jaką ma muzyk orkiestry. Wisniewski wspomina o słuchaniu emocjonalnym, kontemplacyjnym i analitycznym, w zależności od tego, w którym miejscu sali się siedzi.

⁵⁸ Cytat z filmu *Die Philharmonie Berlin – Ein Fünfeck mit Aura*, reż. Alexander Lück 2013. <https://www.digitalconcerthall.com/de/film/113>.



*Sir Simon Rattle i Filharmonicy Berlińscy otoczeni publicznością.
Otwarcie sezonu w Filharmonii Berlińskiej 28 sierpnia 2015 © Monika Rittershaus*

„Tutaj budowniczym była demokracja”⁵⁹, mówił na uroczystości otwarcia Adolf Arndt, senator do spraw nauki i sztuki. Nazwał nową Filharmonię symbolem „tego co nowe w naszym porządku, tego co wolnościowe, woli, by człowiek był w centrum”⁶⁰. Podkreślał, że organizacja wnętrza sprzyja budowaniu wspólnoty muzycznej, która może przełożyć się na wspólnotę społeczną oraz praktykowaniu zasad społeczeństwa otwartego.

Wilfried Wang, architekt i publicysta, członek berlińskiej Akademii Sztuki, jeden ze współautorów monografii *Philharmonie. Berlin 1956-1963* zwraca uwagę na specyfikę konkursu na projekt nowej siedziby Berlińskiej Orkiestry Filharmonicznej. Inwestycję prowadziły osoby, które potrafiły docenić wyjątkowość propozycji Hansa Scharouna, ponieważ oczekiwały od architektury nowego otwarcia, a nie powielania zastanych wzorców, ten zaś przedłożył projekt korespondujący z zasadami demokracji, odwracający się wyraźnie od architektury monarchii i niedawnej dyktatury⁶¹.

Propozycję Scharouna można postrzegać jako kontrprojekt do nazistowskiej gigantomanii architektonicznej, a lokalizację nowej Filharmonii jako znak odnowy. W latach 30. XX w. okolice Kemperplatz objęły plany Hitlera i Speera – tu przebie-

⁵⁹ G. Forck, *op. cit.*, s. 70.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ M. Nöther, *Urbild des modernen Konzertsaaals*, skrypt audycji SWR, <http://www.swr.de/-/id=11788172/property=download/nid=10748564/pvmhyl/index.pdf> (dostęp 14.03.2014).

gać miała jedna z osi ich projektu *Hauptstadt Germania*. Do 1964 r. nieopodal stał niedokończony monumentalny Dom Turystyki (*Haus des Fremdenverkehrs*), dziś to część terenu zajmowanego przez Bibliotekę Państwową. Tuż obok terenów przewidzianych na Forum Kultury (*Kulturforum*)⁶² projektu Hansa Scharouna stanąć miała w ramach *Hauptstadt Germania* gigantyczna hala na sto osiemdziesiąt tysięcy osób – w 1938 r. Adolf Hitler zlecił Albertowi Speerowi, by zaprojektował neoklasycystyczny budynek o wysokości dwustu dziewięćdziesięciu metrów.

Wilfried Wang podkreśla, że projekt, wsparty przez siły polityczne kształtujące młodą powojenną demokrację, „pozorną lekkością przewycięża ciężar niedawnej przeszłości oraz daje przykład, jak można uczcić nowo zdobytą demokrację nowoczesną architekturą”⁶³. Wtórzy mu Wim Wenders w filmie z cyklu *Cathedrals of Culture*, poświęconym Filharmonii Berlińskiej: „Prawdopodobnie stworzenie takiej otwartej przestrzeni publicznej jako rezonatora młodej republiki federalnej było możliwe tylko w tym czasie, w latach sześćdziesiątych, pod rządami socjaldemokratów i burmistrza Willy’ego Brandta”⁶⁴.

Do dziś przy uroczystych okazjach przywołuje się ideowy wymiar budynku Scharouna. W przemówieniu z okazji koncertu uświetniającego pięćdziesiątą rocznicę otwarcia Filharmonii, który odbył się 20 października 2013 r., burmistrz Berlina, Klaus Wowereit, określił ją jako „symbol kulturalny w centrum zjednoczonej, otwartej na świat metropolii” oraz „najbardziej demokratyczną salą koncertową Niemiec”, ponieważ „muzyka powstaje tutaj wewnątrz społeczeństwa”⁶⁵.

FILHARMONIA CAŁEGO BERLINA – FILHARMONIA GLOBALNA

Po upadku muru, wraz z zabudową i ożywieniem Placu Poczdamskiego, ziściła się wizja twórców o centralnym położeniu Filharmonii. Mieszkańcy Berlina Wschodniego dotarli do niej trzy dni po upadku muru. Na 12 listopada 1989 r. na godz. 11.00 zaplanowano koncert Orkiestry Filharmonicznej dla obywateli Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Po zapowiedzi w mediach zainteresowani słuchacze przybyli z różnych stron kraju. Wielu nocowało w samochodach na parkingu przy Filharmonii, by o czwartej nad ranem ustawić się w długiej kolejce po wejściówki – odebrać je moż-

⁶² W 1958 r. Hans Scharoun zajął drugie miejsce w konkursie urbanistycznym *Hauptstadt Berlin*. Zaproponował stworzenie *Kulturforum*, Forum Kultury jako obszaru aktywności kulturalnych o znaczeniu ponadregionalnym i nowego centrum kulturalnego Berlina. Złożyć się miały na nie Filharmonia Berlińska, jej Sala Kameralna, Galeria Sztuki Nowoczesnej, Biblioteka Państwowa, Państwowy Instytut Badań Muzycznych wraz z Muzeum Instrumentów Muzycznych oraz dom gościnny dla artystów. Większość budynków powstała w kolejnych dziesięcioleciach, a dyskusje o dalszym zagospodarowaniu terenu i nadaniu mu bardziej spójnego i przyjaznego charakteru trwają do dziś.

⁶³ W. Wang, *The Philharmonie or the Lightness of Democracy*, w: W. Wang, D. Sylvester (red.), *Hans Scharoun: Philharmonie, Berlin 1956-1963*, Tübingen 2013, s. 21.

⁶⁴ *The Cathedrals of Culture. The Berlin Philharmonic*, scenariusz i reżyseria Wim Wenders (2014), <https://www.digitalconcerthall.com/en/film/227>.

⁶⁵ *Festkonzert: „50 Jahre Philharmonie – Raumklang”. Grußworte zur Festveranstaltung. Digital Concert Hall*, <https://www.digitalconcerthall.com/de/concert/16914>.

na było za okazaniem dowodu osobistego. Na nagraniu⁶⁶ widać salę wypełnioną po brzegi, przejętych muzyków i zapłakaną publiczność. Członkowie orkiestry, którzy wystąpili tego dnia, wspominają, że był to dla nich koncert o wyjątkowym ładunku emocjonalnym:



*Koncert dla obywateli NRD po upadku muru berlińskiego, 12 listopada 1989 r.
(Daniel Barenboim i Berlińska Orkiestra Filharmoniczna)
© Reinhard Friedrich / Archiv Berliner Philharmoniker*

„Koncert po upadku muru był dla mnie jednym z najbardziej poruszających momentów w moim życiu muzycznym. Nigdy wcześniej nie doświadczyłam takiej publiczności. To byli ludzie, którzy nie słyszeli orkiestry od kilkudziesięciu lat, którzy znali ją bardzo dobrze z poprzednich czasów. Filharmonia była wypchana po brzegi, na koniec koncertu zostaliśmy zasypani kwiatami, a w sali było tyle emocji – to było niesamowite”⁶⁷. (Madeleine Carruzzo – pierwsze skrzypce)

„TEN koncert, tak go nazywamy w pracy, jest i pozostanie jednym z najbardziej poruszających wydarzeń w moim życiu muzycznym (...) Ładunek emocji, którego nie sposób opisać. Powietrze tak gęste, że można je było ciąć nożyczkami. (...) Wiedziałem, że nie mogę ani na chwilę nawiązać kontaktu wzrokowego z kimś z publiczności. Gdybym na kogoś spojrział – byłbym pewien – straciłbym kontrolę nad sobą”⁶⁸. (Fergus McWilliam – waltornia).

⁶⁶ *Das Konzert von 1989 für Bürger der DDR*, <https://www.digitalconcerthall.com/de/concert/22093>.

⁶⁷ *Der Fall der Berliner Mauer - Erinnerungen der Berliner Philharmoniker*, źródło: Digital Concert Hall, <https://www.digitalconcerthall.com/de/concert/20290>.

⁶⁸ *Ibidem*.

„Muzykowaliśmy wtedy jak na palcach. Koncert był rodzajem dialogu. Widzieliśmy twarze na sali, widziałem jak ludzie w bloku A bez przerwy płakali. Jako orkiestra mieliśmy poczucie, że możemy podarować publiczności coś, czego akurat szczególnie potrzebuje – bliskość”⁶⁹.
(Andreas Wittmann – obój)



Sir Simon Rattle, *Digital Concert Hall*, zapis koncertu
© Monika Rittershaus / Berlin Phil Media

W 2008 r. Filharmonia Berlińska zyskała wymiar globalny – pod jej szyldem działa Cyfrowa Sala Koncertowa (*Digital Concert Hall*). Transmisje wybranych koncertów Filharmoników, około czterdziestu rocznie, można śledzić na żywo za pośrednictwem Internetu z dowolnego zakątka świata. Cechuje je znakomita jakość techniczna – nad podium umieszczono mikrofony oraz siedem sterowanych zdalnie kamer, które pozwalają na filmowanie z bliska orkiestry, solistów i dyrygenta. Dostępne *online* jest także bogate archiwum obejmujące m.in. wybrane występy zespołu z ostatnich kilkunastu lat oraz filmy związane z jego historią i działalnością edukacyjną.

Digital Concert Hall to kolejny logiczny krok na drodze, którą zainicjował Hans Scharoun, wspierany przez jednego z największych orędowników i beneficjentów rejestracji muzyki, Herberta von Karajana. Dyrygent towarzyszył powstawaniu Filharmonii z zaangażowaniem tak znaczącym, że zasługuje na miano współautora jej sukcesu. Już w latach 50. podczas tournée po Japonii zafascynowały go możliwości,

⁶⁹ V. Blech, *Als das Publikum geweint hat*, „Die Welt kompakt” 06.11.2014, http://www.welt.de/print/welt_kompakt/berlin/article134040828/Als-das-Publikum-geweint-hat.html (dostęp 02.04.2015).

jakie dają telewizyjne transmisje koncertów, m.in. dotarcie do wielomilionowej publiczności. Podczas każdego kolejnego pobytu w tym kraju śledził nowinki techniczne – jego pokój hotelowy wyposażano w najnowszy sprzęt, a dyrygent spędzał długie godziny na jego testowaniu. Jednym z jego bliskich współpracowników i przyjaciół był Akio Morita, współzałożyciel koncernu *Sony*.



Studio Digital Concert Hall podczas transmisji koncertu © Peter Adamik

Sposób pracy Karajana z Berlińską Orkiestrą Filharmoniczną korespondował z potrzebami rejestracji muzyki; wśród aspektów, na które zwracał szczególną uwagę, były estetyka i bogactwo brzmienia, skrupulatność realizacji partii wszystkich instrumentów oraz wysoka kultura gry. Ich znaczenie wzrosło wraz z upowszechnieniem nagrań. O ile na żywo pewne techniczne niedoskonałości mogły uchodzić uwadze słuchaczy, o tyle na nagraniu, przeznaczonym do wielokrotnego odtwarzania, były nie do zaakceptowania. Krytycy już około 1960 r. doceniali perfekcyjną grę Berlińczyków: „Każda nuta rozkwitała, a wszystkie były ze sobą powiązane. Brzmienie bez skazy. Słyszać było rzeczy, których normalnie trzeba szukać wzrokiem w partyturze”⁷⁰. Herbert von Karajan zarejestrował z Filharmonikami Berlińskimi na płycie gramofonowej, taśmie wideo i płycie kompaktowej najszerszy repertuar w historii fonografii, korzystając zawsze z najnowszych dostępnych technologii.

⁷⁰ W. Schreiber, *Große Dirigenten*, München 2005, s. 191 n.



*Herbert von Karajan i Berlińska Orkiestra Filharmoniczna.
Kadr z filmowej realizacji IX Symfonii Ludwiga van Beethovena, 1968 © Unitel*

Wraz z rozpowszechnieniem nagrań przeżycie muzyczne straciło swoją niepowtarzalność i jednorazowy charakter oraz właściwy dla epoki mieszczańskiej posmak *sacrum*. Kiedyś muzyka towarzyszyła ludziom od święta, poczucie wyjątkowości pojawiało się przez sam kontakt z nią w sali koncertowej. Dzisiejszy słuchacz ma na wyciągnięcie ręki, w postaci płyt czy plików, dorobek światowej fonografii ostatnich kilkudziesięciu lat. Możliwość przywołania utworu lub jego fragmentu w każdej chwili oraz porównywania różnych interpretacji powoduje, że muzyka staje się czymś powszednim. Wpływ na recepcję zyskały także oczekiwania wizualne ukształtowane przez transmisje telewizyjne, kinowe i internetowe. Publiczność przyzwyczajona do widoku ekspresyjnych ruchów dyrygenta, mimiki śpiewaka, wydętych policzków trębacza, pracy palców skrzypka, także na koncercie spodziewa się nie tylko bodźców akustycznych, lecz również wizualnych.

Hans Scharoun stworzył wnętrze Filharmonii Berlińskiej, w które wpisane są paradigmaty współczesnego wykonawstwa i percepcji muzyki. Słuchaczy usadowił jak najbliżej muzyków, umożliwił im przyglądanie się, jak powstaje interpretacja muzyczna. Zapewnił również wyjściowe warunki techniczne, które pozwoliły Filharmonii odnaleźć się w epoce cyfrowej, w roli globalnej sali koncertowej w Internecie.

Realizacja tak zaawansowanego technicznie projektu była możliwa dzięki koncepcji budynku, w której uwzględniono sześć studiów telewizyjnych. Scharoun spełnił tym samym zawiązanie, bo wybiegając w przyszłość, przytoczony jako motto niniejszych wywodów postulat Waltera Gropiusa, by przełomowe zmiany interpretować za pomocą środków architektonicznych. Filharmonia Berlińska rozumiana jako przekład idei na język architektury to harmonijny dwugłos: w budynku przy Kemperplatz odzwierciedlenie znalazły zarówno przemiany polityczne i ustrojowe w powojennych Niemczech, jak i współczesne tendencje w wykonawstwie i odbiorze muzyki. Scharoun nieodwracalnie zmienił światową architekturę koncertową – centralny układ tarasowy, który na przełomie lat 50. i 60. XX w. uchodził za ekstrawagancję, niemożliwą do przełożenia na rzeczywistość i absurdalną z punktu widzenia akustyki, dziś jest światowym standardem przy budowie dużych sal koncertowych.

Dr Beata Kornatowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Filologii Germańskiej (beatris@amu.edu.pl)

Słowa kluczowe: Filharmonia Berlińska, Hans Scharoun, Filharmonicy Berlińscy, Herbert von Karajan, mur berliński, sala koncertowa, Berlin

Keywords: Berlin Philharmonic Hall, Hans Scharoun, Berlin Philharmonic, Herbert von Karajan, Berlin Wall, concert hall, Berlin

ABSTRACT

Whenever improvised music is played, people form a circle – this simple consideration lies at the basis of the idea behind Hans Scharoun's design of a central terraced concert hall, known as vineyard. Established in 1963, the new home of the Berlin Philharmonic is not only one of the best known concert halls of the world, but also a prototype architectural solution as the vineyard configuration has been adopted and developed in many important subsequent concert hall designs since the 1960s. The article is an attempt to present the specifics of the project and the various contexts that influenced its shape. The subject of discussion are the earlier traditions of the concert hall and the democratic turn made by Hans Scharoun, the situation of the Berlin Philharmonic Orchestra during the Third Reich and shortly after the war, political and social conditions in Berlin in the 1950s and 60s, controversies and obstacles to implementation of the design, acoustic challenges associated with central terraced configuration and the growing importance of the visual perception of music.