

LATO
2011

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

Nr 12

Gioia!

**ALEKSANDRA
KURZAK**

rozmowa z gwiazdą
s. 26

Lato z muzyką

s. 14

Dyrygenci-tyrani

s. 8 i 40

Ranking śpiewaków

s. 30

Historia teledysku

s. 56

Od wydawcy

Lato wystaw i festiwali

Nadchodzi pora kanikuły, tradycyjnie uznawana za sezon ogórkowy – u nas, niestety, także w kulturze. No, może z wyjątkiem wielkich festiwali muzyki pop. Nie krytykując ich roli jako jedyne urozmaicenie ciepłych wieczorów lata, zastanawiam się – czy rzeczywiście musi tak być? Przykłady dosłownie zza miedzy świadczą, że nie: wielki festiwal Wagnerowski w Bayreuth, wystawa Maxa Liebermanna w Bonn. Ale też festiwal w Salzburgu i wielkie francuskie wydarzenia: muzyczne w Aix-en-Provence i teatralne w Awinionie, a w Grecji festiwal w Atenach... Koncerty i spektakle, często w malowniczych plenerach o historycznym znaczeniu, ściągają wielotysięczne masy melomanów i turystów, zadając kłam utartym opiniom o elitarności tzw. kultury wysokiej. Podobnie jest z wystawami – to właśnie podczas wakacji najsłynniejsze muzea przygotowują wielkie prezentacje i przedłużają godziny otwarcia, by ugościć jak najwięcej zwiedzających.

U nas i tak jest nieco lepiej niż zazwyczaj, głównie z racji narodowej mobilizacji na okoliczność rozpoczynającego się polskiego przewodnictwa w Radzie Unii Europejskiej. W oficjalnym programie kulturalnym polskiej prezydencji znalazła się m.in. wystawa *Skarby Korony Hiszpańskiej* w krakowskim Muzeum Narodowym; możliwość zobaczenia dzieł Velázqueza czy Goi z pewnością przyciągnie do Krakowa tłumy zwiedzających, niekoniecznie przecież zainteresowanych polityką. Jednocześnie jednak, z okazji tejże prezydencji, to samo muzeum przygotowało i wyeksportowało



do Madrytu wielką wystawę arcydzieł z polskich kolekcji, ze słynną *Damą z gronostajem* Leonarda da Vinci na czele. Znanie wszystkim perypetie tego obrazu, jego organizowane w atmosferze skandalu podróże sprowadziły się do jednego: podczas polskiej prezydencji *Damy* w Polsce nie będzie, a rozlewający się poza granice kraju spór o kompetencje w sprawie tego dzieła – być może najcenniejszego, jakie pozostało w Polsce po wojnie – nie przyczynia się do wzmacniania wizerunku naszego kraju. Tak oto udało się zatrzeć pozytywny efekt prezentowania w światowych metropoliach – bo po Madrycie będzie jeszcze Berlin i Londyn – obrazu, którego przybycie jest przecież świętem dla każdego miłośnika sztuki na świecie. Chcieliśmy jak najlepiej, wyszło jak zwykle?

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



Szczęście śpiewaczki

Aleksandra Kurzak jest szczęśliwa. Wkrótce światowa premiera jej pierwszej solowej płyty, wydanej przez słynną Decca Classics. Śpiewaczce przybywa też ról na ważnych scenach europejskich, jest stale obecna w nowojorskiej Metropolitan Opera. W „Beethoven Magazine” otwarcie odpowiada na pytania Remigiusza Grzeli, na przykład o to, jakie koszmary śnią się

śpiewaczkom. Zaryzykuję stwierdzenie, że nie było jeszcze w polskiej prasie tak ciekawej i szczerzej rozmowy z tą artystką.

Świat muzyczny już od dawna kręci się wokół opery, my też poświęcamy jej dużo miejsca, nie tylko w tym numerze, w którym ranking polskich śpiewaków pióra Jacka Marczyńskiego potwierdza najwyższą pozycję Piotra Beczały na śpiewaczym firmamencie; a także to, że dobry tenor jest dziś na wagę złota. Szkic Piotra Deptucha o Richardzie Wagnerze rozpoczyna nasz cykl *Przewodnik operowy nie po kolei*.

Choć teatrem od dawna rządzą reżyserzy, nas interesuje przede wszystkim muzyka, stąd tak wiele miejsca poświęcamy śpiewakom, ale przypominamy też sławnych dyrygentów. Czy orkiestrom potrzebni są dziś tyrani w rodzaju Toscaniniego, Mahlera, lub Maksymiuka? Gdyby tak było, nie mielibyśmy wielkich dyrygentów. Marc Minkowski nie ma osobowości kaprała czy sadysty, a przecież ma efekty. Dziś zresztą tyranom niełatwo, o czym świadczą wydarzenia ostatnich miesięcy, gdy posadę dyrektora muzycznego ważnych polskich orkiestr z powodu konfliktu z zespołem utraciło dwóch zdolnych kapelmistrzów (o czym również piszemy). Widocznie zapomnieli, że osobowość artystyczna nie zwalnia z szacunku dla drugiego człowieka.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”



„Beethoven Magazine”, wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, jest laureatem nagród Izby Wydawców Prasy: **GrandFrontu 2009**, za najlepszą okładkę prasową w kategorii czasopism, oraz **ArtFrontu 2010**.

Jest także zdobywcą prestiżowej **Stevie Award** w 2010 r. w kategorii „Najlepsza gazeta branżowa”, przyznanej w konkursie American International Business Awards.



BEETHOVEN MAGAZINE

Wydawca: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena
Prezes Zarządu, Dyrektor Generalny: Elżbieta Penderecka
ul. Długa 19/4, 31-147 Kraków
Reklama: andrzej@beethoven.org.pl
Dyrektor wydawniczy i pomysłodawca: Andrzej Giza
Redaktor naczelna: Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny: Witold Siemaszkiewicz
Autorzy: Joanna Bojańczyk, Beata Bolesławska-Lewandowska, Maciej Łukasz Gołębiowski, Aleksander Laskowski, Jędrzej Stodkowski, Łukasz Waligórski
Korekta: Bogdan Rudnicki
ISSN: 2080-1076
© 2011 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

Okladka: fot. Andrzej Świątlik / DECCA Classics

Prenumerata 13. numeru do 15 września br.:
www.beethoven.org.pl



ArtFront dla „Beethoven Magazine”

„BM” ponownie znalazł się w finale Konkursu Izby Wydawców Prasy na Prasową Okładkę Roku GrandFront. Wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena kwartalnik muzyczno-kulturalny zdobył nagrodę ArtFront 2010, przyznaną w kategoriach tematycznych, a wyróżnienie ArtFront 2010 otrzymała okładka nr. 6/2010 – z rysunkiem Bartka Materki. Wyróżniony został też nr 7/2010. Okładki zaprojektował Witold Siemaszkiewicz, dyrektor artystyczny pisma.

Do tegorocznego konkursu zgłoszono 319 okładek. Przypomnijmy, że w ubiegłym roku otrzymaliśmy główną nagrodę GrandFront oraz ArtFront.

Piszą dla nas

Remigiusz Grzela s. 26
Prozaik, poeta i dramaturg, autor wielu książek, m.in. *Hotel Europa. Rozmowy; Spełniony. Z Marianem Kociniakiem rozmawia Remigiusz Grzela.*

Jacek Marczyński s. 30
Publicysta i krytyk muzyczny „Rzeczpospolitej”, autor *Przewodnika operowego.*

Piotr Deptuch s. 36
Dyrygent i publicysta muzyczny.

Dorota Szwarzman s. 40
Publicystka tygodnika „Polityka”, autorka książek *Razem w życiu i muzyce; Czas Warszawskich Jesieni*, a także poczytnego bloga.

Wojciech Bońkowski s. 44
Muzykolog, publicysta, tłumacz współczesnej literatury włoskiej.

Monika Małkowska s. 46
Krytyk sztuki „Rzeczpospolitej”.

Anna Cymer s. 50
Historyk i krytyk architektury.

Adam Kruk s. 54
Filmoznawca, dziennikarz, redaktor, laureat Konkursu im. K. Mętraka.

Gdzie znajdziesz BM:

Katowice – Hotel Monopol; **Kraków** – Centrum Obsługi Ruchu Turystycznego, ul. Powiśle 11; Hotel Copernicus, Hotel Pod Różą, Kancelaria Adwokacka – Adw. Paweł Wroński, Pawilon Wyspiańskiego, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena; **Łódź** – Hotel Grand; **Warszawa** – Hotel Radisson Blue; Lotnisko Chopina w Warszawie: Salon VIP Lounge Prezydencki, Salon VIP Lounge Senatorski, Salon Executive Lounge Preludium, Salon Executive Lounge Ballada, Salon Executive Lounge Bolero; Restauracja Concept, Restauracja Dom Polski, Restauracja Pod Gigantami, Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, ul. Chmielna 15/10; **Wrocław** – Hotel Monopol.



EMI MUSIC

Festiwale, festiwale – lato z muzyką.
Kate Royal
s. 14



CC

Richard Wagner wciąż do odkrycia – szkic Piotra Deptucha
s. 36



ARCHIWUM SINFONIIETTY CRACOVII

Galeria dyrygentów-złośników – kto włożył sobie batutę do oka, a kto zdzielił nią muzyka. **Jerzy Maksymiuk** | s. 40



MAGIC RECORDS

Zabić radiowe gwiazdy, czyli krótka historia teledysku. **Lady Gaga**
s. 56

co się dzieje

Bunty orkiestr, nadużycia szefów – tak wyglądała wiosna w polskich operach. Czy przyniosła oczyszczenie?
s. 8

o tym się mówi

Król Roger zachwyconego Szymanowskim **Dawida Pountenya** na otwarcie polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej – wywiad z reżyserem
s. 10

co się szykuje

Koncerty laureatów konkursów im. Rubinsteina w Tel Awiwie i Czajkowskiego w Moskwie – wywiad z **Elżbietą Penderecką**
s. 12

wielka płyta

Jutrznia i Awangarda – **Krzysztof Penderecki** na płytach Polskich Nagrań
s. 42

budowle

Umuzycznianie architektury w Polsce i na świecie
s. 50

historia

Vladimir Horowitz – było coś przerażającego w tak kolosalnej energii skupionej w rękach jednej osoby
s. 44

rejs filmowy

Trent Reznor i Atticus Ross – kim są twórcy nagrodzonej Oscarem muzyki do filmu *The Social Network*?
s. 60

Od Bacha do Bizeta – **Marc Minkowski** w Naïve
s. 62



Jubileusz Marthy Argerich

5 czerwca 70 lat skończyła legendarna argentyńska pianistka, laureatka I nagrody VI Konkursu Chopinowskiego w Warszawie w 1965 r. Z okazji jubileuszu koncerty fonograficzne EMI i Universal Music Group wydały kompilacje, zawierające archiwalne nagrania artystki. EMI Classics wypuścił na rynek złożoną z trzech albumów serię wszystkich nagrań Argerich dla tej wytwórni (*Martha Argerich Edition*), oraz trzy płytowy zestaw *The Sound of Martha Argerich*. Z kolei Universal wydał zestaw najlepszych wykonanych przez pianistkę dla Deutsche Grammophon (*The Art of Martha Argerich*), którego wartość podnosi książeczka z niepublikowanymi zdjęciami Argentynki. Z archiwum Philipsa pochodzi zestaw legendarnych nagrań koncertowych i kameralnych.

Urodziny sławnej pianistki świętują dwa ważne festiwale muzyczne w Szwajcarii. Autorski festiwal Argerich w Lugano (8–30 czerwca) gości 50 zaprzyjaźnionych z artystką wybitnych muzyków. Polska muzyka zabrzmiała 24 czerwca – będzie to wykonanie *Kwintetu fortepianowego* Juliusza Zarębskiego (przy fortepianie Argerich). Jubilatka zagra także dwa koncerty na letnim festiwalu gwiazd w Verbier, m.in. *Wariacje na temat Paganiniego* Witolda Lutosławskiego w duecie z Evgeny'em Kissinem. Niewykluczone, że pianistka pojawi się także na sierpniowym festiwalu Chopin i Jego Europa w Warszawie – jest to wiadomość wciąż niepotwierdzona.

Nowy dyrektor Wratislavia Cantans

Giovanni Antonini w 2013 r. zastąpi **Paula McCreesha** na stanowisku dyrektora artystycznego festiwalu Wratislavia Cantans. Obaj artyści są ściśle związani z ruchem wykonawstwa historycznego. Mediolańczyk Antonini jest flecistą i dyrygentem. W 1989 r. założył zespół instrumentów dawnych Il Giardino Armonico, który okazał się jedną z najbardziej porywających grup muzycznych, wykonujących muzykę baroku (Vivaldi, Corelli). Włosi są od kilku lat stałym gościem festiwalu Misteria Paschalia w Krakowie. Tegoroczna Wratislavia Cantans odbędzie się od 2 do 18 września.

Jarzyna i Pasja

Ostatecznie to nie Mariusz Trelński, lecz **Grzegorz Jarzyna** wyreżyseruje *Pasję według św. Łukasza Krzysztofa Pendereckiego*. Premiera odbędzie się w teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie pod koniec listopada.

Koncertowy J. A. P. Kaczmarek

3 lipca w Filharmonii Narodowej nastąpi światowe prawykonanie *Koncertu Jankiela* na czworo cymbałów i orkiestrę kameralną. Autor utworu, Jan A. P. Kaczmarek, kompozytor muzyki do ponad 50 filmów pełnometrażowych, zdobywca Oscara za ścieżkę dźwiękową do filmu *Marzyciel*, zainspirował się sceną z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W koncercie weźmie udział Orkiestra Sinfonia Varsovia pod dyktando Marca Minkowskiego.

Baszmet i Szymczewska

Sławny rosyjski altowiolista Jurij Baszmet 13 października wystąpi w Filharmonii Narodowej w Warszawie ze swoim zespołem Soliści Moskwy. W programie koncertu ma się znaleźć *Koncert a-moll* Paganiniego na altówkę i orkiestrę, *Serenada C-dur* na smyczki oraz *Symfonia koncertująca* Mozarta na skrzypce i altówkę, w której partię skrzypiec zagra **Agata Szymczewska**. Wcześniej znakomita skrzypaczka otworzy sezon koncertowy 2011/12 w Filharmonii Narodowej, wykonując *Koncert skrzypcowy* Philipa Glassa pod batutą **Antoniego Wita**.



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BEETHOVENA

Zamachowski czyta listy Chopina

Popularny aktor teatralny i filmowy, związany z Teatrem Narodowym w Warszawie, zakończył w czerwcu nagranie wszystkich listów Fryderyka Chopina. Nagranie, dokonane w studio S-I Polskiego Radia zostanie udostępnione zwiedzającym Muzeum Fryderyka Chopina na Tamce. Ponadto na jesieni tego roku ukaże się płyta z wyborem 16 listów, pochodzących z różnych okresów życia kompozytora – począwszy od pierwszych listów napisanych w Szafarni do rodziców aż po ostatni, adresowany do Tytusa Woyciechowskiego.



Hiszpanie w Warszawie

4 listopada w Sali Kongresowej w Warszawie wystąpi światowej sławy tenor **José Carreras**, który weźmie udział w koncercie symfonicznym. W tym samym miejscu 22 grudnia wystąpi jeden z najlepszych sopranów koloraturowych naszych czasów – **Monteserrat Caballé**.

Wunder – jest płyta

Ukazała się długo oczekiwana płyta **Ingolfa Wundera**, faworyta publiczności XVI Konkursu Chopinowskiego w Warszawie i laureata II nagrody tego turnieju. Wunder debiutuje w Deutsche Grammophon, a jego pierwsza solowa płyta w barwach tej słynnej wytwórni poświęcona jest wyłącznie muzyce Fryderyka Chopina; znajdziemy na niej m.in. *Sonata h-moll* op. 58 i *Poloneza-Fantazję* op. 61.

Nowy koncert Glassa

20 maja odbyło się w Filharmonii Poznańskiej polskie prawykonanie *Koncertu na skrzypce* nr 2 *Amerykańskie cztery pory roku* Philipa Glassa. Solistą był Robert McDuffie, Orkiestrą Filharmonii Poznańskiej dyrygował Łukasz Borowicz.

Otwarcie Filharmonii Gorzowskiej

Od wiosny Gorzów Wielkopolski ma salę koncertową i zawodową orkiestrę, której dyrektorem artystycznym został dyrygent Piotr Borkowski. 18 maja 160 muzyków zainaugurowało działalność Centrum Edukacji Artystycznej – Filharmonia Gorzowska. Nowo utworzona orkiestra wraz z gościnnie występującymi Das Brandenburgische Staatsorchester z Frankfurtu nad Odrą, Chórem Akademii Sztuki w Szczecinie i chórem Singakademie, wykonała *IX Symfonię d-moll* Ludwiga van Beethovena. Jedną z partii solowych zaśpiewała Agnieszka Rehls (mezzosopran). Gośćmi honorowymi koncertu byli m.in. Elżbieta Penderecka, Jan Popis, Krystyna Prońko, Hanna Banaszak. Powołanie do życia Filharmonii razem ze stworzeniem od podstaw orkiestry i wybudowaniem dla niej sali koncertowej to w historii Polski po 1989 r. wydarzenie bez precedensu.



pierre cardin

TW – ON / KRZYSZTOF BIELIŃSKI



Kwiecień. **Turandot** w Operze Narodowej – Mariusz Treliński i Boris Kudlička po raz trzeci zrealizowali Giacomo Pucciniego.

BRUNO FIDRYCH



Kwiecień. **Pasja według świętego Łukasza** Krzysztofa Pendereckiego pod dyktando kompozytora na finał 15. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

KBF / GRZEGORZ ZIEMIŃSKI



Kwiecień. **Msza h-moll** pod batutą Marca Minkowskiego wzbudziła na krakowskim festiwalu Misteria Paschalia spore kontrowersje.

OPERA WROCŁAWSKA / MAREK GROTOŃSKI



Kwiecień. **Parsifal** Richarda Wagnera w reżyserii Georga Rooteringa. „Imponujące, że Opera Wrocławska jest w stanie obsadzić to dzieło niemal całkowicie swoimi artystami” – stwierdza w „Polityce” Dorota Szwarzman.

TW – ON / KRZYSZTOF BIELIŃSKI



Maj. W Operze Narodowej **Jakob Lenz** Wolfganga Rihma, pierwszy raz na polskiej scenie. Udany debiut Natalii Korczakowskiej jako reżyserki operowej. Holger Falk w roli tytułowej.

JACEK OSTALOWSKI / FOTORZĘPA



Maj. Wielka gwiazda w Operze Narodowej – recital **Renée Fleming** z pieśniami R. Straussa przyciągnął melomanów i śmietankę towarzyską.

Tyrani i ludzie na trudne czasy

Bunty orkiestr, nadużycia szefów – tak wyglądała wiosna w polskich operach. Pokazała głęboki kryzys w instytucjach muzycznych.

Czy przyniosła oczyszczenie?

JĘDRZEJ SŁODKOWSKI

Fala zmian na najwyższych stanowiskach przetoczyła się ostatnio przez polskie opery. Nowi dyrektorzy pojawiają się w Białymstoku, Gdańsku, Szczecinie, Łodzi i Warszawie. Czy na tym się skończy?

Białystok | Zaczęło się w Białymstoku. Konflikt między muzykami orkiestry Opery i Filharmonii Podlaskiej a szefującym jej przez 14 lat Marcinem Nałęczem-Niesiołowskim tlił się od dawna.

– Od 2003 r. Wtedy miał jeszcze wolę, żeby próbować się z nami porozumieć – precyzuje jedna z instrumentalistek, która prosi o niepodawanie nazwiska. – Nie potrafił kierować orkiestrą inaczej niż po dyktatorsku. Z biegiem lat było coraz gorzej – opowiada.

W 2009 r. orkiestra weszła z Nałęczem-Niesiołowskim w spór zbiorowy. Muzycy zarzucali dyrygentowi mobbing, kwestionowanie ich umiejętności, złe traktowanie muzyków starszego pokolenia, zwalnianie niepokornych członków orkiestry. Jednak część melomanów żądała przedłużenia dyrektorowi kontraktu nie o dwa, ale o cztery lata.

– W Białymstoku jest głód osobowości. Publiczność łaknie charyzmatycznych postaci – tłumaczy nasza rozmówczyni. – Doceniam jego talenty menedżerskie. Potrafił znakomicie wykreować pozytywny wizerunek naszej filharmonii w Polsce.

W lutym tego roku doszło do eskalacji konfliktu. Marcin Nałęcz-Niesiołowski zwolnił trzech muzyków, którym kończyły się umowy o pracę na czas określony. Zamiast umowy na czas nieokreślony, zaoferował im kontrakty. Negatywnie o tej propozycji wypowiedziała się Państwowa Inspekcja Pracy, więc dyrektor zwolnił muzyków.

– To nas zjednoczyło – mówi członkini orkiestry. Muzycy zapowiedzieli, że więcej pod batutą Nałęcza-Niesiołowskiego nie wystąpią i zażądali od marszałka Jarosława Dworzańskiego odwołania dyrektora. Marszałek czekał na opinię ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego; potem na sesję sejmiku, która miała zadecydować o ewentualnym odwołaniu jego samego. Próbowal pogodzić zwąsnione strony.

W tym czasie orkiestra odmawiała ćwiczenia z dyrygentem (z wyjątkiem kilku osób oraz chóru). Podczas prób muzycy wstawali i przez półtorej godziny mierzyli się wzrokiem z Niesiołowskim, odmawiając wykonania jego poleceń. Podczas urzędzonej pod koniec marca pikiety zagrano szefowi *Time To Say Goodbye*. Do absurdałnej sytuacji doszło parę dni później. Żadna ze stron nie chciała zrezygnować z udziału w koncercie z okazji rocznicy śmierci Jana Pawła II. W Białymstoku odbyły się więc dwa koncerty papieskie. Najpierw Nałęcz-Niesiołowski poprowadził chórzystów, a następnego dnia zagrała orkiestra z gościnnym dyrygentem.

Od 1 sierpnia Nałęcza-Niesiołowskiego zastąpi Roberto Skolmowski, dyrektor Wrocławskiego Teatru Lalek i dobry menedżer. Do tego momentu filharmonią zarządzać będzie klawecista orkiestry OiFP – Grzegorz Puchalski. Skolmowski zmierzy się z wyzwaniem zagospodarowania Europejskiego Centrum Sztuki

– nowego gmachu Opery i Filharmonii Podlaskiej, który ma kosztować 220 mln zł (otwarcie planuje się jesienią 2012 r.).

Pojawiły się głosy, że Nałęcz-Niesiołowski stracił polityczne poparcie władz województwa i dlatego został odwołany. – Kwestie polityczne nie miały wpływu na tę decyzję – twierdzi nasza rozmówczyni. – Już wcześniej apelowaliśmy do marszałka o odwołanie dyrektora. Miał zwolnić całą orkiestrę? Postawiliśmy go pod ścianą.

Były dyrektor OiFP dostał tzw. wilczy bilet od wszystkich orkiestr w kraju – to znaczy, że żadna orkiestra w Polsce nie zgodzi się z nim współpracować. Może dlatego próbuje jeszcze odwołać się od decyzji zarządu województwa podlaskiego.

Szczecin | W Operze na Zamku rewolucja. W marcu ze stanowiskiem dyrektora pożegnał się dyrygent Wacław Kunc, kierujący operą od 1992 r. (z przerwą w latach 2005–2007). Przyczyna? Błędy w dokumentacji remontu. A przede wszystkim podpis Kunca na oświadczeniu, że opera ma prawo dysponowania siedzibą na Zamku Książąt Pomorskich przez minimum pięć lat, co było warunkiem dofinansowania remontu opery z Regionalnego Programu Operacyjnego.

W rzeczywistości umowa miała wygasnąć dwa lata wcześniej.

Marszałek zawiadomił prokuraturę, ta jednak odmówiła wszczęcia śledztwa. Uznała, że choć działanie Kunca było „naganne”, nie podlega odpowiedzialności karnej. Były dyrektor przyznał się do błędu, ale nazwał sprawę absurdem, twierdząc, że urząd marszałkowski wiedział o wszystkim. „Głowski Szczeciński” powiedział: „Należałoby skierować sprawę do prokuratury o zmarnowaniu publicznych pieniędzy, przeznaczonych na remont opery przez zarząd województwa”.

Bo unijne pieniądze przepadły. Remont zostanie sfinansowany z budżetu wojewódzkiego. W tym czasie (przynajmniej do końca 2012 r.) artyści będą występować w gigantycznym namiocie, który kosztuje 7 mln złotych.

Nowy dyrektor naczelny ma zostać wybrany za kilka miesięcy. Do tego czasu sceną pokieruje dotychczasowy zastępca dyrektora – Michał Różański. Deklaruje, że weźmie udział w konkursie.

Powołano za to nowego dyrektora artystycznego. Został nim trzydziestoletni Wojciech Semerau-Siemianowski. Ostatnio asystował Carlowi Montanaro podczas prób do *Turandot* w reżyserii Mariusza Trelińskiego.

Plotce mówiącej jakoby Wacław Kunc miał teraz związać się z Teatrem Wielkim w Poznaniu, zdecydowanie zaprzecza dyrektor tej sceny, reżyser Michał Znaniecki (ostatnio współpracowali przy *The Fairy Queen* Purcella). – Nie ma takiej możliwości – ucina Znaniecki.

Gdańsk | Z Operą Bałtycką w atmosferze skandalu pożegnał się zastępca dyrektora ds. artystycznych José Maria Florêncio. Pochodzi z Brazylii, mieszka w Polsce, gdzie od 1985 r. rozwija z powodzeniem karierę dyrygentką. Wprawdzie słynie z krewkiego temperamentu, ale nic nie zapowiadało awantury, gdy 4 maja przyszedł na poranną próbę *Salome* Straussa.

– Szło nam dobrze. Rzadko kiedy współpraca z FlorÊNCiem bywała tak komfortowa – wspomina skrzypaczka Opery Bałtyckiej. – Oboistka, która jest bardzo dobrym muzykiem, nie zrozumiała, od którego momentu ma grać dalej. Dyrygent dostał szału, krzyczał, w końcu z impetem ruszył w jej kierunku i zaczął z furią walić w pulpit. Potem cała grupa musiała powtarzać wielokrotnie jeden fragment. FlorÊNCio ogłosił przerwę, polecając, by koleżanka została – opowiada skrzypaczka.

Przeprosił ją, ale muzycy byli wzburzeni. Ktoś rzucił hasło: „Nie gramy, dopóki FlorÊNCio nas nie przeprosi”. Dyrygent zaskakująco zareagował na postawę muzyków. – Powiedział, że byliśmy najgorszą orkiestrą, z jaką grał, i wyszedł. Więcej nie wrócił. I dobrze, bo byliśmy zmęczeni tą współpracą – kończy opowieść skrzypaczka.

Kilka godzin później dyrygent podsumował trzyletnią pracę w Operze Bałtyckiej na Facebooku: „Dostyc mierzności... nie ma co czekać dłużej, bo inaczej będę przyklejany już na dobre do tego miejsca, a zasługuję na lepszą orkiestrę...”.

– FlorÊNCio jest człowiekiem trudnym, niezwykle wybuchowym – komentuje reżyser Marek Weiss, szef Opery Bałtyckiej. – W minionych czasach dyrygenci, którym się wydawało, że są panami życia i śmierci muzyków, funkcjonowali znakomicie, ale dziś liczą się prawa człowieka. FlorÊNCio nie umiał pogodzić apodyktyczności swego zawodu z szacunkiem dla człowieka. Od dłuższego czasu łagodziłem konflikty między nim a orkiestrą, ale to się nie udawało. Posuwał się coraz dalej, to się musiało tak skończyć. Nagannie oceniam jego zachowanie. Stracił panowanie nad sobą tak bardzo, że to wykluczyło dalszą współpracę z zespołem.

Weiss zaznacza, że burzliwe rozstanie nie podważa ogromnych zasług dyrygenta. Podobne zastrzeżenia czynią muzycy. – To fakt, ma znakomitą rękę, jest profesjonalistą, mieliśmy wspaniałe występy – mówi członkini orkiestry.

W zgodnej opinii krytyków i muzyków FlorÊNCio to jeden z najlepszych, a zdaniem niektórych – najlepszy dyrygent operowy w kraju. Znacznie podniósł poziom gdańskiej orkiestry. Telewizja BBC zaliczyła Operę Bałtycką do dziewięciu najlepszych scen operowych w Europie, jej realizację pokazywała telewizja Mezzo. Marek Weiss nie śpieszy się z szukaniem następcy. – Kolejka tych, którzy chcieliby u nas dyrygować, liczy 30 osób. Na szczęście nie jesteśmy teatrem repertuarowym, do każdego bloku spektakli możemy zapraszać innego dyrygenta – wyjaśnia. – W najbliższych miesiącach będzie gościł u nas kwiat polskiej dyrygentury. Ale nie wystarczy, by ktoś znakomicie dyrygował, ja muszę bardzo długo przyglądać się takiemu człowiekowi. Nie pójdę na żadne kompromisy.

Łódź | Remontowo-personalne zmiany trwają także w Łodzi. Od połowy lipca nowego szefa będzie miał Teatr Wielki – wtedy końca dobiegnie trzyletni kontrakt menedżerski Marka Szyjki. Marszałkowi województwa potrzebny jest tzw. człowiek na trudne czasy, bo łódzką operę czeka poważny remont (z wykorzystaniem pieniędzy unijnych), który ma trwać przez cały rok 2012.

Został nim Wojciech Nowicki, dyrektor Teatru im. Jaracza (pozostanie nim nadal). Nowicki ma na koncie sukcesy; od 1993 r. prowadzi najlepszy teatr w Łodzi, w połowie minionej dekady wybudował regionalne sceny Teatru im. Jaracza w kilku mniejszych miastach.

Pojawiły wątpliwości, czy Nowicki da sobie radę z zarządzaniem aż dziewięcioma scenami (również sceną kameralną Teatru Wielkiego, która ma powstać w wyniku przebudowy gmachu).

Muzycy, śpiewacy i tancerze nie wiedzą, co się z nimi stanie, gdy teatr zostanie zamknięty na czas remontu. – Nikt z nami nie rozmawia – skarży się wybitna śpiewaczka Joanna Woś. Inszenizacje będą prezentowane w innych miastach, w Filharmonii Łódzkiej i klubie Wytwórnia (regularnie gości w nim zespół remontowanego Teatru Muzycznego). Duże zwolnienia nie są przewidywane, ale niewykluczone, że część pracowników starci pracę.

Jak się dowiedzieliśmy, nowy dyrektor przedstawi zespołowi dyrektora artystycznego dopiero po objęciu funkcji. Na tzw. giełdzie pojawia się nazwisko... José Marii Florência.

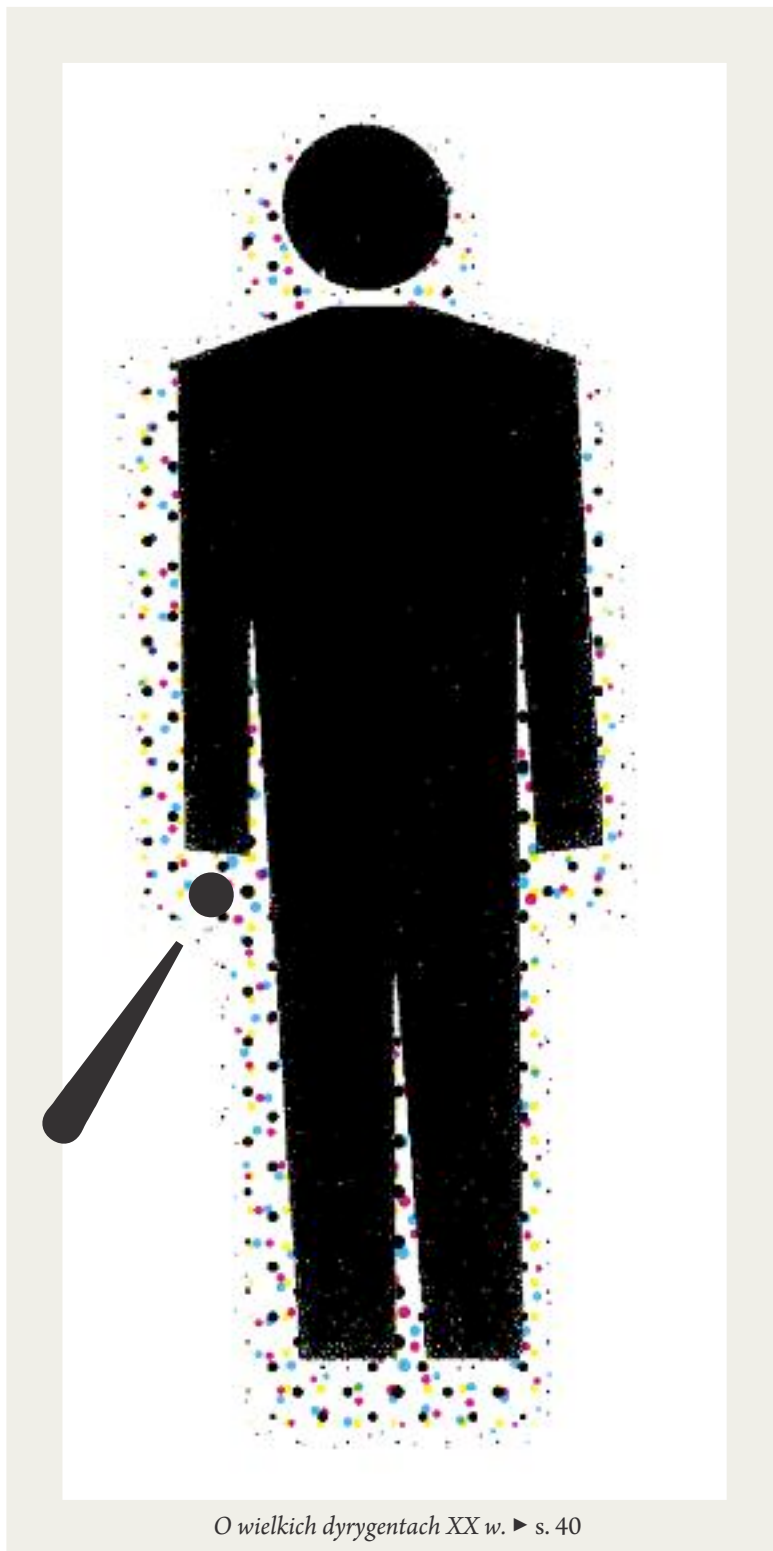
Warszawa | Stolica wciąż nie może otrząsnąć się po skandalu wywołanym przez dyrygenta Tadeusza Kozłowskiego, dyrektora muzycznego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej (także zastępcy dyrektora ds. muzycznych Teatru Wielkiego w Łodzi). Chodzi o incydent z 4 maja, kiedy Kozłowski, będąc pod wpływem alkoholu, dyrygował przedstawieniem *Turandot*.

Po pierwszym akcie musiał go zastąpić asystent, kiedy okazało się, że Kozłowski nie był w stanie dalej dyrygować. Dyrygent miał zostać zwol-

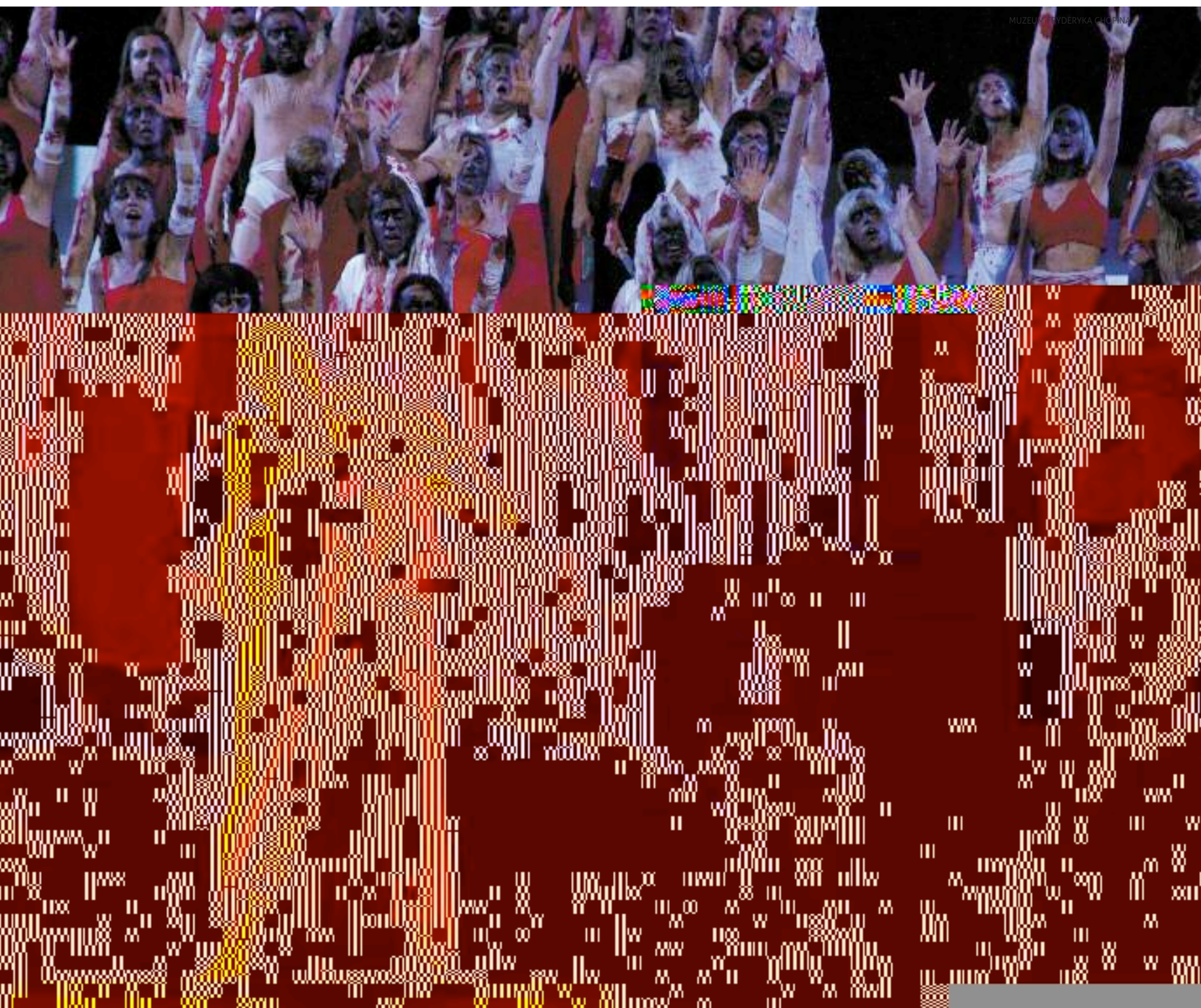
niony dyscyplinarnie. Dyrekcja temu zaprzeczyła, twierdząc, że Kozłowski pozostaje na stanowisku do końca sezonu (wtedy kończy mu się kontrakt). Na stronie internetowej Opery Narodowej nie jest już jednak wymieniony jako dyrektor muzyczny – na tym stanowisko jest wakat.

Na giełdzie potencjalnych kandydatów pojawiały się nazwiska Łukasza Borowicza i Carla Montanaro. Konferencję prasową w tej sprawie zapowiedziano na 28 czerwca.

BM



O wielkich dyrygentach XX w. ► s. 40



Król Roger (1924) Karola Szymanowskiego na Festiwalu w Bregencji, 2009.

KARL FORSTER/BREGENZER FESTSPIELE

1 lipca inscenizacja Davida Pountney'a zostanie pokazana w Operze Narodowej w Warszawie.

Dzikus jest w nas

Dlaczego angielski reżyser sięgnął po operę polskiego kompozytora?

David Pountney w rozmowie z Aleksandrem Laskowskim opowiada o swojej inscenizacji *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, któremu jako dyrektor festiwalu w Bregencji poświęcił edycję w 2009 r. Polska premiera inscenizacji Pountneya odbędzie się 1 lipca w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie w ramach inauguracji polskiego przewodnictwa w Radzie Unii Europejskiej.

Aleksander Laskowski: Jaki jest pana zdaniem główny temat opery *Król Roger*?

David Pountney, reżyser: To opowieść o tym, jak ludzie – jako jednostki i społeczeństwa – radzą sobie z dzikusem, który jest w każdym z nas.

Co skłoniło pana do sięgnięcia właśnie po ten tytuł?

Przede wszystkim wspaniałe brzmienie muzyki Szymanowskiego. To jeden z wielkich kolorystów. Należy do kanonu muzyki XX w., obok Debussy'ego czy Ravela. Tak jak oni, prowadził poszukiwania gdzieś na rubieżach harmonii i sonorystyki postwagnerowskiego świata.

Rzecz jasna, także sam temat dzieła – pytanie o to, jak radzimy sobie z elementem dionizyjskim w nas samych. Sprawa ta zajmowała już starożytnych Greków i do dziś pozostaje ważnym tematem debaty intelektualnej.

Czym się pan inspirował przygotowując tę inscenizację?

Utwór opowiada o przemocy, posługując się wyrazistymi obrazami, a orkiestra to swego rodzaju dźwiękowe tornado. Uznałem więc, że dodanie inscenizacji powielającej te efekty byłoby poważnym błędem. Z tego względu wybraliśmy mało radykalny pomysł sceniczny. Jest w nim element magii, którą uzyskujemy dzięki dekoracji – bohaterowie mogą niespodziewanie pojawiać się na scenie i z niej zniknąć. Wydawało mi się, że to lepsza próba odczytania muzyki niż zdawanie na scenie jej erotycznych mocy.

Niemniej jest to inscenizacja bardzo krwawa.

To prawda. Dochodzi do zbiorowego samobójstwa, gdy bohaterowie wpadają w szaleństwo. Takie rzeczy zdarzały się naprawdę. Wydawało mi się, że ciekawe będzie zestawienie obrazu ludzi, spadających w otchłań dzikości – z postacią Rogera, który potrafi pójść inną drogą, wybrać jasność, Słońce, siłę rozumu.

W Polsce kontrowersje może wzbudzić to, jak zaczyna pan opowieść, która metaforycznie – a w pana inscenizacji także dosłownie – prowadzi nas do Słońca. Odziany na czarno zespół tworzy na scenie kształt potężnego krzyża. Jak należy to interpretować?

Oficjalna religia to sposób, do jakiego społeczeństwa się uciekają, próbując opanować ukrytą w nich dzikość i przemożną siłę erotyki. Nie jest to jednak metoda skuteczna. Akcja *Króla Rogera* zaczyna się, gdy rządy sprawują ludzie religii, którzy domagają się śmierci dionizyjskiego Pasterza. Powoli jednak ich władza słabnie, w końcu zaś całkowicie ją tracą.

Pana inscenizację pokazywano już w Bregencji i w Barcelonie. Czy reakcje publiczności w obu miastach były podobne?

Nie zauważyłem różnic. Bardzo ciekawi mnie za to, jak przyjmą ją Polacy, w końcu to ich opera.

Rozmawiał Aleksander Laskowski

Muzyka Szymanowskiego jest tak zmysłowo ponętna, że wprost nie można się jej oprzeć – „St. Galler Tagblatt”.



KARL FORSTER/BREGENZER FESTSPIELE



Prezydencja i kultura

Program towarzyszący rozpoczynającej się 1 lipca polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej będzie największą od ponad 20 lat prezentacją naszej kultury.

Przez najbliższe półrocze ma się odbyć 1400 wydarzeń w kraju i za granicą. Programowi zagranicznemu, który przygotowuje Instytut Adama Mickiewicza, patronują Karol Szymanowski, Czesław Miłosz i Stanisław Lem. Szymanowski zabrzmi m.in. w Teatro Real w Madrycie, La Monnaie w Brukseli i w Filharmonii Moskiewskiej.

W Warszawie program kulturalny zainauguruje 1 lipca w Operze Narodowej premiera *Króla Rogera* w reżyserii Davida Pountney'a. Równocześnie w Filharmonii Narodowej odbędzie się prawykonanie *III Symfonii* Pawła Mykiety. W dniu inauguracji polskiej prezydencji działać będą cztery otwarte sceny muzyczne: dziecięca, eksperymentalna, etniczna i główna pod Pałacem Kultury i Nauki, gdzie klasyczne polskie przeboje zagrają światowe gwiazdy (m.in. Tricky), a koncertowi towarzyszyć będzie pokaz sztucznych ogni, zintegrowany z rytmem muzyki.

Dzień wcześniej w Krasnogrudzie na Suwalszczyźnie w dworcu rodziny Miłoszów, w setną rocznicę urodzin Czesława Miłosza, w dyskusji pod tytułem „Rodzinna Europa” wezmą udział socjolog Zygmunt Bauman, filozof Giorgio Agamben, poeci Tomas Venclova i Julia Hartwig. We wrześniu we Wrocławiu odbędzie się Europejski Kongres Kultury z dużym programem kulturalnym (m.in. premiera spektaklu Doroty Masłowskiej i Krystiana Lupy w Teatrze Polskim, przegląd kina europejskiego przygotowany przez Romana Gutka i koncert awangardowej muzyki Krzysztofa Pendereckiego w autorskiej wersji Jonny'ego Greenwooda z Radiohead i Aphexa Twin). W ramach prezydencji w listopadzie w Krakowie odbędzie premiera inscenizacji *Pasji według świętego Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego, przygotowana przez Grzegorza Jarzynę.

Od Rubinsteina do Czajkowskiego

Rozmowa
z **Elżbietą Penderecką**,
prezesem Stowarzyszenia
im. Ludwiga
van Beethovena



PIOTR KUCIA

Daniil Trifonov został zwycięzcą 13. Konkursu Pianistycznego im. Artura Rubinsteina, który odbył się w Tel Awiwie między 10 a 26 maja tego roku. Ten dwudziestoletni rosyjski pianista jest już laureatem III nagrody XVI Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (2010), a pod koniec czerwca weźmie udział w 14. Konkursie im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie – wyniki będą znane 30 czerwca.

Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena w przyszłym roku będzie reprezentować laureatów obu konkursów w Polsce, organizując cykl koncertów w różnych miastach.

„Beethoven Magazine”: Była pani obserwatorką zakończonego pod koniec maja Konkursu im. Rubinsteina w Tel Awiwie.

Elżbieta Penderecka: Przyjechałam na finał konkursu, w którego jury zasiedli wspaniali pianiści, m.in. Yefim Bronfman, Andrzej Jasiński, Arie Vardi, Cecile Ousset, Dimitri Bashkurov – legendarny profesor szkoły Reina Sofia w Madrycie. Występów słuchali też syn Artura Rubinsteina – John i lady Anabelle Weinfeld, która ufundowała nagrodę dla najlepszego wykonawcy muzyki kameralnej.

Dla mnie Konkurs im. Rubinsteina ma ogromne znaczenie ze względu na osobę tego wielkiego pianisty, którego miałam szczęście znać osobiście. Był uroczym człowiekiem i genialnym pianistą.

Jak przyjęto zwycięstwo Daniila Trifonova i przyznanie mu większości nagród dodatkowych?

Byłam pozytywnie zaskoczona reakcją publiczności, która tylko tego pianistę nagrodziła owacją na stoją-

co. Pięknie zagrał Chopina i porwał słuchaczy. Spół, w jaki wychodzi na estradę i kłania się publiczności, jest bardzo ujmujący. To młody artysta, który całym sercem poświęcił się muzyce.

Dzięki inicjatywie Stowarzyszenia im. Beethovena zwycięzca wystąpi w przyszłym roku w Polsce.

Wysłałam do dyrekcji konkursu zaproszenie na Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, zaproponowałam także inne daty koncertów w różnych miastach Polski. Konkurs im. Rubinsteina ma

prawo do reprezentowania laureatów przez jeden rok. Myślałam także o zaproszeniu dwóch innych pianistów, zdobywców III i IV nagrody – chodzi o Ilię Raszkowskiego i Erica Zubera.

Trifonov być może wykona *Koncert b-moll* Czajkowskiego, przymierza się także do *III Koncertu* Rachmaninowa, i do Prokofiewa. Byłaby więc szansa usłyszeć go w tym wielkim repertuarze. Ma zamiar przystąpić także do Konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie. Odradzałam mu to po pierwszej nagrodzie na konkursie im. Rubinsteina, pytałam: „Czy wytrzymasz psy-



Daniil Trifonov podczas pierwszego etapu konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie, 18 czerwca 2011

ARCHIWUM KONKURSU IM. CZAJKOWSKIEGO

chicznie taki ciężki konkurs? Może warto poczekać". Ale to jest kwestia indywidualna, on ma w sobie ogromny zapał i determinację, a wygrana w Moskwie gwarantuje wspaniały start. Jest więc o co walczyć.

Czy podobne plany Stowarzyszenie ma również wobec laureatów Konkursu im. Czajkowskiego, który potrwa do 30 czerwca?

Wiadomo już, że laureaci wiolonczelowej i pianistycznej części konkursu w czasie przyszłorocznego Wielkanocnego Festiwalu będą koncertować w Ameryce, więc przedstawimy ich w późniejszym terminie. Jest za to szansa na zaproszenie zwycięzcy skrzypcowej odsłony. Jeśli chodzi o wokalistów, to mamy w repertuarze festiwalu kilka utworów wokально-instrumentalnych, w których byłoby możliwe obsadzenie laureatów Czajkowskiego. Będę obserwatorem finałów XIV edycji; mam nadzieję, że objawią się wielkie talenty.

Martwi to, że w żadnym z konkursów nie biorą udziału Polacy.

To znaczy, że nie jesteśmy gotowi, a są to przecież największe konkursy na świecie.

Wracając do planów Stowarzyszenia – realizują Państwo projekt pt. *Weekend z muzyką polską w Pekinie*.

Odbyliśmy dwa spotkania z ambasadorem Polski w Pekinie i z ambasadorem Chińskiej Republiki w Warszawie. Potwierdzone są daty koncertów, które organizujemy w stolicy Chin. Są to 11, 12 i 13 listopada. Pierwszy koncert – w polskiej ambasadzie z okazji święta narodowego – to forma promocji polskiej muzyki w okresie prezydentury kraju w Radzie Unii Europejskiej. Wystąpi Krzysztof Jabłoński, który 13 listopada zagra recital chopinowski, połączony z multimedialnymi projekcjami obrazów Jerzego Dudy-Gracza. Staramy się, by koncert ten mógł się odbyć w sali kameralnej w National Centre for the Performing Arts.

12 listopada China National Orchestra pod dyktando Krzysztofa Pendereckiego wykona poemat symfoniczny *Step* Noskowskiego, *II Symfonię Bożonarodzeniową* Pendereckiego, a także *I Koncert skrzypcowy* Szymanowskiego z Agatą Szymczewską jako solistką.

Mamy nadzieję na dalszą współpracę z Chinami. Zamierzamy zorganizować Festiwal Muzyki i Sztuki Polskiej w Pekinie od 2012 r. Nie tylko muzyka, także malarstwo i plakat polski. O Chinach nie wolno zapomnieć. Ich znaczenie będzie rosło i warto starać się o dobre kontakty z tym krajem.

Jeśli mamy promować tam Polskę, to trzeba już.

BM

Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Artura Rubinsteina w Tel Awiwie powstał w 1974 r. z inicjatywy Jana Jacoba Bistrizky'ego, który został jego pierwszym dyrektorem. W tym roku wzięło w nim udział 33 pianistów, w jury zasiadli m.in. Arie Vardi, Yefim Bronfman, Dimitri Bashkirow, Andrzej Jasiński, Hiroko Nakamura. Laureat pierwszej nagrody otrzymał złoty medal oraz 25 tys. dolarów.



Pierwszym laureatem w historii Konkursu im. Czajkowskiego był fenomenalny amerykański pianista **Van Cliburn**. W czasach zimnej wojny udało mu się zdobyć nawet sympatię władz ZSSR. Na zdjęciu: z Anastasem Mikojanem, popiecznikiem Stalina, a później Chruszczowa.

Konkurs na miarę Rosji



ARCHIWUM KONKURSU IM. CZAJKOWSKIEGO

Rozmowa z Richardem Rodzinskim, dyrektorem generalnym Konkursu im. Piotra Czajkowskiego

„Beethoven Magazine”: Dlaczego wprowadzono zmiany w regulaminie konkursu? Czy chodziło o wizerunkowy refresh?

Richard Rodzinski: Zmiany były konieczne, by zasady przyznawania punktacji stały się jaśniejsze i bardziej zrozumiałe dla wszystkich. Poprzedni system był dość zawiły i budził sporo kontrowersji. Rozmawiamy w trakcie konkursu, właśnie zakończył się pierwszy etap. Dla przykładu, niedawne głosowanie na konkursie wiolonczelowym pokazało, że nowa procedura się sprawdziła. Jurorzy byli zadowoleni, że nie było sporów i wszyscy, którzy dobrze się zaprezentowali w tym etapie, przeszli do następnego. To stwarza korzystny klimat wokół konkursu.

Czy obecność tylu osobistości muzycznych w jury wpłynęła na zainteresowanie konkursem?

Jeśli przesłuchania oceniają tak wielcy artyści, jak Anne-Sophie Mutter, Vladimir Ashkenazy, Yefim Bronfman, Krzysztof Penderecki, Maxim Vengerov, to ich obecność oznacza aprobatę dla konkursu – dają przecież nie tylko swoje nazwisko, ale też swój cenny czas. Uważają konkurs za ważny i uczciwy.

Co różni go od innych konkursów na świecie?

Skala. Cztery różne dyscypliny, które odbywają się jednocześnie w dwóch miastach, w siedmiu różnych salach koncertowych; bierze udział 120 uczestników, a ocenia 45 jurorów. Wysoki poziom, wspaniały zestaw wielkich muzyków w jury. Na konkursie obecne są trzy wielkie agencje menedżerskie, co jest magnesem dla wielu uczestników. Bo przecież nie chodzi im o pieniądze z nagrody czy o złoty medal, lecz o to, by konkurs otworzył im drogę do kariery. **BM**

Międzynarodowy Konkurs im. Piotra Czajkowskiego (15–30 czerwca 2011). Odbywa się od 1958 r. co cztery lata, obecnie w czterech kategoriach: przesłuchania dla pianistów i wiolonczelistów (od 1962 r.) w Moskwie, dla skrzypków i wokalistów (od 1966 r.) – w Sankt Petersburgu. Dyrektorem generalnym konkursu jest Richard Rodzinski, wcześniej dyrektor Konkursu im. Van Cliburna w Fort Worth w Teksasie. Prezydentem konkursu jest światowej sławy dyrygent Valery Gergiev, a w tegorocznym jury zasiadają m.in. Anne-Sophie Mutter, Vladimir Ashkenazy, Maxim Vengerov, Krzysztof Penderecki, Nelson Freire, Yuri Bashmet, Lynn Harrell, Antonio Meneses, Teresa Berganza, Olga Borodina, Renata Scotto. Konkurs ma wspaniałą tradycję, jego laureatami byli m.in. Van Cliburn, Vladimir Ashkenazy, Mikhail Pletnev, Grigory Sokolov, Gidon Kremer, Vladimir Spivakov, Viktoria Mullova, David Geringas, Natalia Gutman; Elena Obraztsova i Deborah Voigt.



Promsy – letnie koncerty promenadowe w Londynie. Od ponad stu lat Royal Albert Hall gości 8 tysięcy słuchaczy.

BBC.CO.UK/PROMS

Lato z muzyką

co się szykuje

Co w tym roku mają do zaoferowania festiwale muzyczne we Francji i Włoszech, w Niemczech, Austrii, Szwajcarii, Anglii, Rosji i Polsce? Oto niektóre z nich.



Festiwal w Glyndebourne

21 maja–28 sierpnia

www.glyndebourne.com

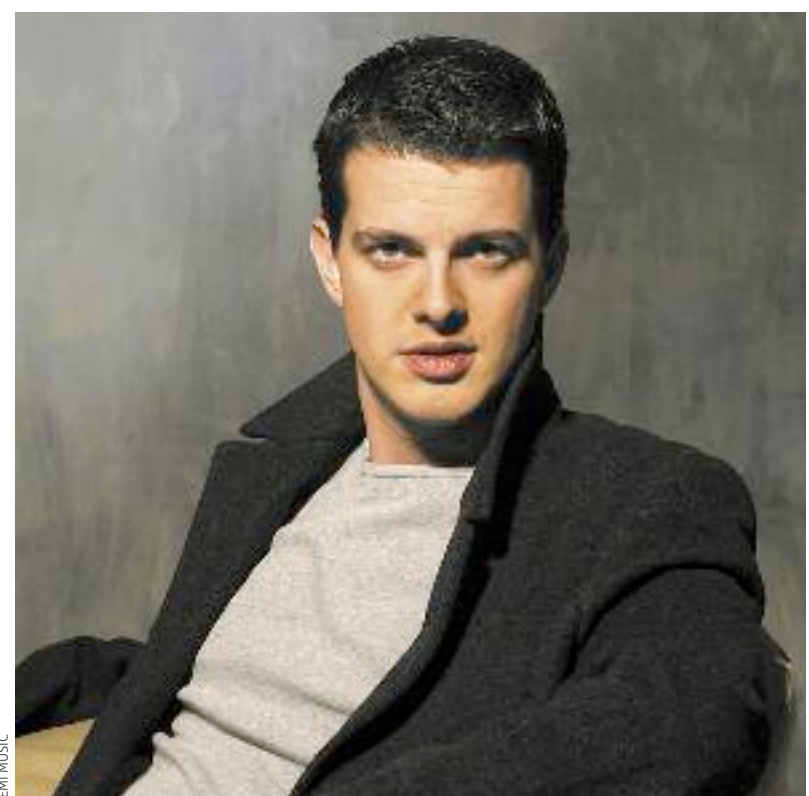
Jeden z najbardziej elitarnych festiwali operowych, nobilitujący artystę, który na nim wystąpi. Wśród tegorocznych produkcji szczególnie atrakcyjnie zapowiadają się *Don Giovanni* i *Rusalka* w inscenizacji Jonathana Kenta. Wystąpią też młode gwiazdy wokalne: Kate Royal i **Danielle de Niese**, a Vladimir Jurowski zadyryguje *Śpiewakami norymberskimi*.

Festiwal Białe Noce w Petersburgu

23 maja–24 lipca

www.mariinsky.ru

Wspaniały festiwal, wpisujący się w wyjątkową właściwość szerokości geograficznej, na której położone jest miasto Dostojewskiego. W białe noce rozbrzmiewają wielkie symfonie, opery z repertuaru Teatru Maryjskiego, występują wielcy muzycy, dyryguje **Valery Gergiev**. Będą także polscy soliści (Izabela Matuła, Agnieszka Rehlis, Mariusz Godlewski) w rosyjskim prawykonaniu *Pieśni zadumy i nostalgii* Krzysztofa Pendereckiego.



Festiwal Operowy w Aix-en-Provence

5–25 lipca

www.festival-aix.com

Od ponad 60 lat do historycznej stolicy Prowansji co roku zjeżdżają tłumy miłośników opery, by słuchać, oglądać i dyskutować. W tym sezonie szykuje się sześć produkcji operowych, m.in. *Traviata* z **Natalie Dessay**, *Łaskawość Tytusa* pod dyktando sir Colina Davisa i z Sarah Connolly, *Nos* Szostakowicza pod batutą Kazushi Ono. Ponadto recitale Andreasa Staiera i Véronique Gens (od Glucka do Berlioza).

Festiwal Muzyczny w Szlezwiku-Holsztynie

9 lipca–28 sierpnia

www.shmf.de

Ponad półtora miesiąca wydarzeń muzycznych w najróżniejszych punktach regionu oraz jego stolicy, Kilonii – od kościołów, poprzez portowe doki, lotnisko i inne niekonwencjonalne miejsca – integruje wokół muzyki wokalne, instrumentalnej, barokowej (**Philippe Jaroussky**), klasycznej. W tym roku festiwal poświęcono Turcji, stąd sporo koncertów muzyki tureckiej i solistów z tego kraju (np. Fazıl Say).



Na zdjęciu: Arena di Verona w dekoracjach do *Aidy* wzorowanych na prapremierze w Kairze

WWW.ARENA.IT

Arena di Verona

17 czerwca–3 września

www.arena.it

Jeden z najstarszych festiwali operowych pod gołym niebem, odbywający się w starożytnym amfiteatrze w Weronie od 1913 r. Właśnie tam Maria Callas zaczęła odnosić pierwsze włoskie sukcesy w latach 50. XX w. W tym roku, obok tak znakomitych wykonawców, jak tenor Marcelo Álvarez, znajdzie się także Polka Aleksandra Kurzak, która wcieli się w Rozynę, jedną ze swych popisowych ról, w lipcowych przedstawieniach *Cyrulika sewilskiego*.

BBC Proms w Londynie

15 lipca–10 września

www.bbc.co.uk/proms

Festiwal w londyńskim Royal Albert Hall należy do największych i najważniejszych imprez muzycznych w Europie. W 1895 r. Henry Wood poprowadził w Londynie pierwszy koncert promenadowy z muzyką poważną dla szerokiej publiczności. Od samego początku część słuchaczy mogła stać lub przechadzać się po sali. Dziś Promsy to machina muzyczna: codziennie odbywają się koncerty, czasem nawet kilka dziennie, a najtańszy bilet kosztuje kilka funtów. Festiwal ściąga gwiazdy z całego świata (w tym roku Marthę Argerich, sir Rogera Norringtona, Gustavo Dudamel, Nigela Kennedy'ego, Valery'ego Gergieva, Viktorię Mullovą). Ostatnia noc na Promsach (Last Night of The Proms) to cykl widowisk radiowo-telewizyjnych.



Festiwal Wagnerowski w Bayreuth

25 lipca–28 sierpnia

www.bayreuther-festspiele.de

W tym roku ten wyjątkowy festiwal, poświęcony twórczości jednego tylko kompozytora, obchodzi 135. rocznicę założenia. W 1876 r. Richard Wagner doprowadził do wykonania w Bayreuth *Pierścienia Nibelunga*, swojej tetralogii scenicznej, opartej na germańskich mitach o miłości i władzy. Wykonanie było zarazem inauguracją festiwalu i działalności teatru, zaprojektowanego przez kompozytora we współpracy z architektem Otto Brückwaldem (sam budynek wart jest obejrzenia). Odtąd Bayreuth stało się mekką wyznawców muzyki Wagnera. Festiwal jest mniej konserwatywny od czasu, gdy dyрекcję objęło młodsze pokolenie – prawnuczki Wagnera: Eva Wagner-Pasquier i reżyserka **Katharina Wagner**. Ta ostatnia w swoich inscenizacjach zrywa z kanonem ustanowionym przez ojca, a wnuka kompozytora, Wolfganga Wagnera, który przez ponad pół wieku kierował festiwalem. Tego lata można obejrzeć m.in. *Śpiewaków norymberskich* w reż. Wagner i *Tristana i Izoldę* w reż. Christopha Marthaler.

Międzynarodowy Festiwal Muzyczny Chopin i Jego Europa w Warszawie

16 sierpnia–1 września

www.nifc.pl

Znakomity festiwal, organizowany przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina będzie miał w tym roku trzy wątki. W programie znajdziemy – oprócz dzieł Mozarta i Chopina – Mahlera, Liszta i Noskowskiego z okazji jubileuszu tych kompozytorów. Szykuje się powtórka z ubiegłorocznego Konkursu Chopinowskiego – wystąpią jego laureaci, z Yulianną Avdeevą na czele. Wątek koncertów na dawnych instrumentach klawiszowych również będzie żywy i bardzo eksponowany; jest wizytówką Chopina i Jego Europy, wyróżniającą go spośród innych festiwali w Europie. Nie zabraknie gwiazd – podobno kolejny występ w Warszawie szykuje Martha Argerich, zagrają Alexei Lubimov, Stephen Hough, Katia Buniatishvili, Nelson Goerner, wystąpią zespoły o światowej renomie: Orchestre des Champs-Élysées z Philippem Herreweghem, Orchestra of the Age of Enlightenment z Vladimirem Jurowskim, Rosyjska Orkiestra Narodowa pod dyрекcją Mikhaila Pletneva. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do zmian w programie, artystycznych wrażeń jednak nie zabraknie.



Festiwal w Salzburgu

27 lipca–30 sierpnia

www.salzburgerfestspiele.at

Najbardziej bodaj prestiżowy z europejskich festiwali muzycznych, wielkie święto operowe i koncertowe. Odbywa się od 1920 r. w rodzinnym mieście Mozarta. Wydarzeniem będą w tym roku trzy premiery: *Makbet* Verdiego pod dyрекcją Riccardo Mutiego, *Kobieta bez cienia* R. Straussa z Angelą Denoke i pod batutą **Christiana Thielemanna** oraz *Sprawa Makropoulos Janáčka* z Esą-Pekką Salonenem za pulpitem dyrygenckim. Operę Janáčka wyreżyseruje Christoph Marthaler, a przedstawienie będzie koprodukcją z warszawską Operą Narodową. Ponadto Salzburg wznowi tryptyk operowy Mozarta i Da Pontego (*Wesele Figara*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) w reżyserii kontrowersyjnego Clausa Gutha.



Festiwal Septembre Musical w Montreux

2–18 września

www.septmus.ch

Festiwal nad Jeziorem Genewskim, w położonym malowniczo u stóp Alp Montreux. Jego gospodarzem jest Orchestre de la Suisse Romande pod dyрекcją Marka Janowskiego. W tym roku wystąpi plejada gwiazd, ale szczególnie ciekawie zapowiada się koncert Wiedeńskich Filharmoników pod dyрекcją **Yannicka Nézet-Séguina**, zdaniem magazynu „Gramophone” – wschodzącej gwiazdy batuty.





Aida w reżyserii Felixa Breisacha, Davida Pountney'a i Grahama Vicka na scenie na Jeziorze Bodeńskim

BREGENZERFESTSPIELE.COM

Festiwal Operowy w Bregencji

20 lipca–21 sierpnia

www.bregenzerfestspiele.com/de

Festiwal operowy, koncertowy i teatralny po austriackiej stronie Jeziora Bodeńskiego. Dyrektorem artystycznym jest angielski reżyser David

Pountney. Dzięki niemu w latach poprzednich na festiwalu prezentowano muzykę polską, m.in. *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego i *Pasażerkę* – operę o Auschwitz Mieczysława Weinberga. W tym roku wydarzeniem będzie wykonanie opery Umberta Giordana *Andrea Chénier* (pierwszy raz na scenie na jeziorze) w reż. Keitha Warnera (premiera 20 lipca) oraz opery współczesnej angielskiej kompozytorki Judith Weir *Achterbahn/ Miss Fortune* (21 lipca).

DG



Beethovenfest w Bonn

9 września–9 października

www.beethovenfest.de

Najstarszy z festiwali beethovenowskich odbywa się w jego rodzinnym mieście. Jego tradycja sięga 1845 r., kiedy to pierwszy raz odbył się trwający trzy dni festiwal z okazji odsłonięcia pomnika Beethovena.

W tym roku otworzy ją koncert **Anne-Sophie Mutter**; w pierwszych tygodniach festiwalu wystąpią także inne gwiazdy: Zubin Mehta, John Eliot Gardiner (symfonie Beethovena), sir Colin Davis, Steve Reich.

KBF



Sacrum Profanum w Krakowie

11–18 września

www.sacrumprofanum.com

W 2011 r. poświęcony będzie kompozytorom amerykańskim z nurtu minimalizmu, szczególnie eksponując postać **Steve'a Reicha**. On sam zainauguruje festiwal (11 września) niecodziennym koncertem z rockowym gitarzystą Jonnym Greenwoodem (Radiohead) i Ensemble Modern. Festiwal zaprezentuje też projekt *Miłosz Sounds*: pięciu wybitnych młodych polskich kompozytorów zadedykuje swoje utwory Czesławowi Miłoszowi.

EMI MUSIC



musikfest berlin

2–20 września

www.berlinerfestspiele.de

Festiwal organizowany wspólnie przez Berliner Festspiele i fundację Filharmoników Berlińskich, którzy (pod batutą **Simona Rattle'a**) są gospodarzami tej imprezy. W tym roku wystąpi śmietanka światowej dyrygentury, zabrzmia *VIII Symfonia* Mahlera oraz wybrane utwory Wolfganga Rihma.

DG



Wratislavia Cantans

2–18 września

www.wratislaviacantans.pl

Uznany festiwal, poświęcony muzyce oratoryjno-kantatowej oraz dawnej odbywa się w zabytkowych kościołach Wrocławia, a także poza miastem – w najciekawszych obiektach Dolnego Śląska.

Dyrektorem artystycznym po raz ostatni dla tej edycji jest wybitny angielski dyrygent **Paul McCreech**. Festiwal, podzielony na trzy wrześniowe weekendy, będzie ściśle związany z tematyką religijną.

Wybr. asd

Transatlantyk marzyciela

5 sierpnia w Poznaniu zadebiutuje Międzynarodowy Festiwal Filmu i Muzyki Transatlantyk, kolejne dzieło kompozytora Jana A.P. Kaczmarka.



Jeden z nielicznych Polaków, którzy odnieśli sukces w Hollywood, zdobywca Oscara za muzykę do filmu *Marzyciel* – od dawna marzył o projekcie, pokazującym młodym artystom w Polsce, w jaki sposób wykorzystać doświadczenia płynące z globalizacji i spotkania wielu kultur. Kilka lat temu założył Instytut Rozbitek, miejsce spotkań filmowców i twórców muzyki filmowej, którzy wzięli udział w seminariach kompozytorskich. „Zawsze lubiłem działać społecznie. Niewielu ludzi o tym wie, bo było to dawno temu, potem wyjechałem do Ameryki i musiałem walczyć, żeby zbudować karierę. Wydaje mi się, że każdy ma potrzebę dzielenia się z innymi” – tłumaczył wówczas kompozytor na łamach portalu MuzykaFilmowa.pl. Po kilku latach idea powraca ze wzmoczoną siłą w postaci Transatlantyku, który za pomocą filmu i muzyki ma edukować, poruszać i skłaniać do dyskusji. – Transatlantyk jest festiwalem idei. Używając siły filmu i muzyki, chcemy inspirować rozmowę na ważne tematy – tłumaczy twórca i dyrektor festiwalu. Jan A.P. Kaczmarek od lat jest zdania, że artysta nie może się skupiać wyłącznie na uprawianiu sztuki, ale powinien angażować się w życie polityczne i chcieć naprawiać świat. „Wierzę w edukację. To wiedza o świecie i pokarm dla umysłu, a bez wartościowego pokarmu umysł wędnie. Jako kompozytor czuję taką potrzebę, jako artysta mam wręcz obowiązek interesować się światem, reagować na niego, choćby w skromny sposób wpływać pozytywnie na jego rozwój” – powiedział niedawno na falach RMF Classic. Osią festiwalu będą pokazy filmowe w kilkunastu cyklach tematycznych. Oprócz premier i najciekawszych filmów sezonu 2010/2011 (*Transatlantyk Panorama*), będzie można obejrzeć kino północnej Afryki i Bliskiego Wschodu (*Rewolucje Arabskie – „Wczoraj i Dziś...”*), nowe kino skandynawskie oraz zaangażowane społecznie dokumenty (*Transatlantyk Docs*). W ramach tego ostatniego cyklu będzie można poznać mechanizmy inżynierii finansowej, które przybliży sekcja *Wall Street Story*. Do refleksji na temat otaczającego świata ma skłonić również cykl *Transatlantyk Eko*,

w którym prezentowane będą filmy poruszające tematykę alternatywnych źródeł energii i nanotechnologii. Zaangażowanie Festiwalu w ekologię zaakcentuje również zielony dywan, który zastąpi czerwony dywan gwiazd. Co nie oznacza, że ich zabraknie, choć jak przyznaje dyrektor „nie jest to festiwal próżności. Na pewno pojawiają się wybitni ludzie, mam nadzieję, że będzie ich wielu, ale nigdy nie chcę ich definiować jako gwiazdy”.

A wśród niezwykłych gości będzie **Bjorn Lomborg**, nazwany przez „The Guardian” „jednym z 50 ludzi, którzy mogą ocalić świat”.



Poliss, film o jednostce specjalnej śledzącej pedofili, nagroda specjalna na festiwalu w Cannes. Łączy dobre kino z trudnym tematem.

Autor bestsellerowej powieści *Cool It* pojawi się na polskiej premierze filmowej adaptacji jego książki oraz weźmie udział w debacie o przeciwdziałaniu skutkom zmian klimatycznych. Wśród gości specjalnych Transatlantyku ma być słynny kompozytor muzyki filmowej **Christopher Young** – twórca ścieżek dźwiękowych do *Kronik portowych*, *Ghost Ridera* czy dwóch ostatnich części *Spidermana*. Będzie mu towarzyszył **William Goldstein**, autor muzyki do serialu *Fame*, nagrodzonego trzema statuetkami Emmy. Oprócz kina skłaniającego do dyskusji i refleksji pojawiają się również filmy, rozbudzające zmysły i wyobraźnię – w cyklu *Transatlantyk Spotlight* – dokumenty poświęcone różnym miejscom na świecie, a w sekcji *Transatlantyk Art* – koncerty, dokumenty muzyczne, filmy ukazujące współczesne wydarzenia artystyczne. Furorę ma szansę zrobić *Kino Kulinarne*, przygotowane wspólnie z Międzynarodowym Festiwalem Filmowym w Berlinie oraz *Slow Food* – będzie to wyjątkowe połączenie projekcji filmowych i degustacji potraw oraz win. Oczywiście na festiwalu, którego pomysłodawcą jest kompozytor nie może zabraknąć muzyki. Transatlantyk daje młodym twórcom muzyki filmowej z całego świata szansę udziału w dwóch konkursach. *Transatlantyk Film Music Competition* będzie polegał na napisaniu ścieżki dźwiękowej do dwóch fragmentów filmowych (dostępnych już od jakiegoś czasu na stronie festiwalu), ocenionych następnie przez międzynarodowe jury. Zwycięzca otrzyma 20 tys. dolarów oraz tytuł Transatlantyk Young Composer. Wielki finał z udziałem 10 najlepszych kompozytorów przewidziano na 11 sierpnia. Równie ciekawie zapowiada się *Transatlantyk Instant Composition Contest*, podczas którego uczestnicy mają na żywo skomponować przy fortepianie muzykę do materiału filmowego. W jury zasiądą m.in. Peter Golub (dyrektor muzyczny Festiwalu Sundance) oraz Paul Broucek (prezydent ds. muzyki wytwórni Warner Bros.). Ponadto w programie retrospektywa Miloša Formana, pokazy filmów z festiwalu w Cannes, kino plenerowe, kino dla dzieci.

Łukasz Waligórski



executive
lounge

już za
98 zł/osobę

Zaczynij wakacje
all inclusive*

*dotyczy Salonów Executive Lounge na Lotnisku Chopina
w cenie: przekąski, napoje, alkohol, TV, Internet

Warszawa przed wielką szansą

– Warszawa jest w Europie postrzegana jako miasto biznesu i polityki, nie zaś kultury. A przecież bardzo dużo się tu dzieje, tylko że Europa o tym nie wie – mówi Ewa Czeszejko-Sochacka, Pełnomocnik Prezydenta m. st. Warszawy ds. Europejskiej Stolicy Kultury 2016.



ARCHIWUM URZĄDU MIASTA STOLECZNEGO WARSZAWY

„Beethoven Magazine”: Rozmawiamy niedługo przed rozstrzygnięciem starań Warszawy o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. W finale stolica rywalizuje z Katowicami, Gdańskiem, Wrocławiem i Lublinem.

Ewa Czeszejko-Sochacka: 21 czerwca okaże się, które z polskich miast otrzyma tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Zadecyduje o tym komisja selekcyjna, w skład której wchodzi siedmiu reprezentantów Europy i sześciu z Polski oddelegowanych przez Ministerstwo Kultury.

Pierwsza wizyta ekspertów europejskich zaczęła się od tego, że wjechaliśmy na taras Pałacu Kultury i Nauki. Pani prezydent pokazała: „To jest moje miasto. Tutaj będzie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, tam jest budowane Muzeum Historii Żydów Polskich, a tam dalej – Europejskie Centrum Muzyki”. Byli zachwyceni, także tym, że mamy dystans do historii, że możemy przekształcić naszą bolesną przeszłość w coś twórczego i że mamy siłę.

Przy ocenie aplikacji liczy się jednak coś innego?

Ocenia się wyzwania, które miasta sobie stawiają i to, jak poprzez kulturę zamierzają je realizować. Czy się wykorzysta np. istniejące już festiwale, jak to robi Wrocław, czy też stworzy nowe wydarzenia, to jest już kwestia realizacji. Chodzi głównie o to,

czy miasto ma dalekosiężną politykę kulturalną i co zamierza zrobić dla swoich mieszkańców, bo na sprawę obywatelskości Unia Europejska, jako organizator ESK, kładzie szczególny nacisk.

Po co jednak Warszawie te starania?

Stolica ma dwa podstawowe problemy. Jeden z nich dotyczy poczucia tożsamości mieszkańców. Uważam, że szansą na rozwiązanie jest uczynienie ze stolicy miejsca przyjaznego, dzięki kulturze. Ludzie przyjeżdżają tu po pieniądze, nie lubią tego miasta, mówią, że jest okropne, na weekendy uciekają do domu. My mówimy: „Poświęć nam trochę czasu, spróbuj poznać Warszawę lepiej, a przekonasz się, że będzie ci tu dobrze”.

Drugie wyzwanie, które stoi przed nami – chcemy reprezentować Polskę, ponieważ tak powinna działać stolica, która chce dobrze pełnić swoją rolę. Rzecz w tym, że Warszawa jest w Europie postrzegana jako miasto biznesu i polityki, a nie jako miasto kultury. Przegrywa pod tym względem z Pragą, Budapesztem, Krakowem.

Tymczasem bardzo dużo się tu dzieje. Dajemy coraz większe pole do działania organizacjom pozarządowym, tutaj jest ich najwięcej i są najlepiej finansowane. To widać niemal na każdym kroku, ale Europa o tym nie wie!

Gdy zyskamy tytuł...

...dostaniemy szansę, by to zmienić, gdyż daje on niesamowite wręcz możliwości promocyjne.

Jakie korzyści płyną samego faktu ubiegania się o tytuł?

Mieszkańcy mają świadomość, że ubiegamy się o tak zaszczytną sprawę i że kultura może wpływać na jakość ich życia. Wszystkie imprezy i festiwale, które zorganizowaliśmy w związku z naszymi aspiracjami, mogły uzmysłowić wielu osobom fakt, że kultura nie musi być droga i nieprzystępna.

Druga rzecz to pokazanie mieszkańcom, że zamiast zamykać się w swojej prywatności, mogą mieć wpływ na otoczenie. Tego nie było, ale wiemy, że zaczyna to być widoczne. Dobrym przykładem, który obrazuje nasze myślenie, jest festiwal Warszawa w Budowie, który władze miasta stworzyły wspólnie z Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Warszawa jest wciąż w budowie, dosłownie i w przenośni. Nowością jest to, że odeszliśmy w nim od tradycyjnej koncepcji myślenia. Jeżeli mówimy o festiwalu projektowania, nie chodzi nam tylko o wystawy czy instalacje w przestrzeni, ale o czynny udział ludzi i o dialog. Przez cały październik, kiedy trwa Warszawa w Budowie, spotykają się mieszkańcy, artyści i władze miasta i rozmawiają o tym, co warto zmienić.

W tej chwili wiele wartościowych projektów mogło zostać zrealizowanych dzięki ośmiu milionom złotych, które ratusz wyasygnował z okazji starań o Europejską Stolicę Kultury. Jeśli wygramy, będziemy mieli dodatkowe 250 mln złotych z budżetu miasta na tzw. projekty miękkie na rok 2016.

Ponadto zwycięzca dostaje nagrodę im. Meliny Mercouri w wysokości 1,5 mln euro.

Te pieniądze Unia Europejska przekazuje na rok przed wydarzeniami, a nagrodzone miasto może je zainwestować według własnego uznania. W aplikacji napisaliśmy, że jeżeli wygramy, nagrodę przeznaczymy na lata, które nastąpią po 2016 r., aby Europejska Stolica Kultury procentowała na przyszłość.

Co jeszcze może zmienić się w stolicy?

Gdy mówimy o problemie poczucia tożsamości, mamy na myśli jedną z trzech linii tematycznych: Wisła – rzeka, która łączy.

W tej chwili Wisła wciąż jest symbolem podziału Warszawy na prawo- i lewobrzeżną, na gorszą i lep-



– Jeśli nie zdobędziemy tytułu Europejskiej Stolicy Kultury, może być problem z ukończeniem pewnych ważnych inwestycji na czas – mówi Ewa Czeszejko-Sochacka. Na zdjęciu: projekt sali koncertowej i siedziby Orkiestry Sinfonia Varsovia przy ul. Grochowskiej. Planowane otwarcie w 2016 r.

szą, także ze względu na nierówny dostęp do kultury. Dążymy do tego, by nie było już tak dużych różnic między warszawską Pragą a „lepszymi” dzielnicami. Chcemy ożywić poprzez infrastrukturę i wydarzenia artystyczne oba brzegi rzeki, stąd zapowiadane plaże, bulwary, sportowe i artystyczne wydarzenia na powstającym właśnie Stadionie Narodowym. Jednym z pierwszych kroków jest otwarcie niedawno Centrum Nauki Kopernik, frekwencyjny strzał w dziesiątkę. We wrześniu tego roku rozpoczynamy wraz z CNK i organizacjami pozarządowymi Festiwal Przemiany. Będzie miał charakter rozmowy i zabawy z mieszkańcami, z całymi rodzinami na bulwarach nadwiślańskich.

W ramach wyrównywania różnic, wchodzimy na praski brzeg, który już od pewnego czasu fascynuje młodych twórców, ludzi z pasją. W ramach ESK władze miasta zakupiły teren dawnego Instytutu Weterynarii na Grochowie, gdzie będzie siedziba Orkiestry Sinfonia Varsovia, której dyrektorem artystycznym jest Krzysztof Penderecki, jeden z tzw. ambasadorów Warszawy. Konkurs został rozstrzygnięty w ten sposób, że zrewitalizowane zostaną zabytkowe budynki, zostanie wybudowana sala koncertowa. W 2016 r. powstanie tam Europejskie Centrum Muzyki. Już w tej chwili odbywają się na Grochowskiej koncerty, na razie w plenerze, w pięknym parku, połączone z warsztatami. To się wpisuje w ideę ESK, która promuje również edukację. Stąd pomysł na warsztaty dla szkół, dla młodych muzyków, na kontakty z mistrzami, którzy będą koncertować na Grochowskiej. Podkreślam – na Pradze, a nie znów po tej „lepszej”, śródmiejskiej stronie Wisły.

Jeśli jednak nie wygramy, może si pojawić problem z ukończeniem tej inwestycji na czas. Trzeba więc trzymać kciuki.

Wokół jakich wartości budowana jest marka warszawskiej kandydatury?

Jak wspomniałam, kładziemy nacisk na obywatelskość. Podam istotny przykład projektów organizowanych wspólnie z dzielnicami, przy współudziale mieszkańców. Dzięki temu powstał Park Rzeźby Pawła Althamera na bródnowskim blokowisku. To wyszło od samych mieszkańców, którzy wyrazili potrzebę posiadania rzeźb kwiatowych, kawiarenki i fontanny; my przeznaczyliśmy na to pieniądze z budżetu ESK, a Paweł Althamer stworzył wspinalne obiekty.

Wycieczki z Japonii zwiedzają i nie mieści im się w głowie, że w środku blokowiska powstało coś takiego. Znów podkreślam – artyści, mieszkańcy, władze.

Jak więc wygląda przewaga stolicy nad rywalami?

Mamy najsilniejszy ośrodek akademicki, mamy największą ilość organizacji pozarządowych. Warszawa jest wiarygodnym partnerem, ponieważ przeznacza największy procent środków na kulturę, ma najwięcej teatrów, muzeów, artystów oraz konsumentów kultury. Ale tytuł dostaje się za koncepcję rozwoju.

Warszawa w swojej aplikacji podkreśliła znaczenie szansy, jaką jest dla niej tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, bez którego będzie nam trudniej osiągnąć cel. Pozostanie stereotyp miasta niespełnionego.

BM

Co to jest Europejska Stolica Kultury?

W 2016 roku jedno z polskich miast, wspólnie z wybranym miastem hiszpańskim, będzie Europejską Stolicą Kultury. Chęć wystartowania wyraziły:

Białystok, Bydgoszcz, Gdańsk, Katowice, Lublin, Łódź, Poznań, Szczecin, Toruń, Warszawa i Wrocław.

Do finału przeszły: Warszawa, Wrocław, Katowice, Lublin i Gdańsk. Idea Europejskiej Stolicy Kultury (ESK) zrodziła się w 1985 r.

z inicjatywy greckiej minister kultury Meliny Mercouri. Według badań Komisji Europejskiej inicjatywa wywarła korzystny wpływ na rozwój kultury i turystyki w poszczególnych miastach.

Corocznie tytuł ten otrzymują inne miasta, od 2009 r.

– po dwa, jedno ze „starego” i jedno z „nowego” państwa członkowskiego.

Jubileusz w Łańcucie

Niewiele festiwali na świecie może się cieszyć równie atrakcyjnym miejscem, jak ten, który od 50 lat odbywa się na zamku w Łańcucie.

Od pół wieku każdej wiosny w tym legendarnym gmachu rozbrzmiewa muzyka. Choć łańcucki festiwal ma tak długą i bogatą tradycję, pozostaje nieco zamkniętą i mało spopularyzowaną imprezą. W latach 80. przeprowadzano transmisje z zamkowych koncertów, lecz od tego czasu pojawiły się nowe festiwale. W wielkich miastach próżno szukać afiszy, bannerów czy plakatów informujących o festiwalu w Łańcucie. Nie widać go w żadnej z komercyjnych stacji telewizyjnych, w państwowej wzmianki są sporadyczne.

Inaczej było jeszcze w latach 90. Krzysztof Penderecki określił nawet „Łańcut” mianem najsłynniejszego festiwalu w Polsce.

Zaczynało się skromnie. Ówczesny dyrektor Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie, Janusz Ambros, zwiedzając zabytkowe wnętrza, zapragnął je wykorzystać jako tło i dopełnienie dla muzyki. Słowo „festiwal” nie było wtedy w smak władzy ludowej. Dlatego na początek wybrano skromniejszą nazwę – Dni Muzyki Kameralnej. Pierwsza edycja (1961) trwała cztery dni i od razu wzbudziła duże zainteresowanie. Wśród słuchaczy był znany krytyk i popularyzator muzyki, Józef Kański, autor takich książek, jak *Przewodnik operowy* czy *Mistrzowie sceny operowej*, redaktor „Ruchu Muzycznego”. Zachwyciwszy się miejscem i atmosferą muzycznych dni, wracał do Łańcuta przez kolejne lata.

– Jeszcze zanim do zamku wpuszczono publiczność, trzeba było przekonać dyrektora, że melomani nie zadowolą zabytkowych podłóg i nie zostawią po sobie śmieci – wspomina Józef Kański. – Wtedy nikt tego miejsca nie zwiedzał, uważano bowiem, że magnacką siedzibą nie warto się chwalić. Chodziły nawet słuchy, że premier Edward Osóbka-Morawski osobiście próbował skuć z frontonu herb Potockich. Gdy o przedsięwzięciu zaczęto głośno mówić, zainteresowały się nim także zagraniczne zespoły i soliści. Pojawili się sąsiedzi z bloku wschodniego, artyści z Europy Zachodniej. Miejscową publiczność szybko uzupełnili ludzie z całego regionu, dowożeni na koncerty autokarami. Poza pobliskim Rzeszowem, widać było rejestrację z Jarosławia, a nawet ze Śląska.

W 1968 r. włączono do programu Dni Muzyki nowe miejsce – bazylikę oo. Bernardynów w Leżajsku; po części dzięki inicjatywie Kańskiego, który zachwyił się unikatowym, rzeźbionym XVII-wiecznym prospektem organowym, biegnącym przez wszystkie nawy kościoła. Uznał, że warto pokazać ludziom to miejsce i wkrótce odbyły się tam bardzo udane recitale Joachima Grubicha czy Gabora Lehotki. Wszystko jednak dość szybko się skończyło, gdy w ślad za muzyką przysłała władza ludowa, która zapragnęła w bazylice organizować swoje imprezy. – Biskup Tokarczuk powiedział wtedy, że w takim razie nikt więcej tam nie wejdzie i kropka – mówi Józef Kański. Koncerty wróciły w to miejsce po latach,



ARCHIWUM FILHARMONII PODKARPACKIEJ

Łańcut:
powrót do tradycji festiwalu gwiazd?
Mischa Maisky wystąpił 26 maja.

już za kadencji Adama Natanka, kiedy zaczęto prezentować muzykę oratoryjną, np. *Requiem* Mozarta. Długo musiało czekać na łańcuckie wykonanie *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego – kompozytor oświadczył, że dopóki przed główną bramą stoi obelisk umieszczony w 1964 r., jego noga tam nie postanie. Napis na kamieniu był charakterystyczny dla owych czasów i brzmiał: „Rezydencja ta przez całe stulecie była symbolem nierówności społecznej i chłopskiej krzywdy. W XX rocznicę zamienienia jej na muzeum i przeprowadzenia reformy rolnej w hołdzie bojownikom o Polskę Ludową 1944–1964”. Kański wiele razy rozmawiał z różnymi partyjnymi urzędnikami o demontażu tego mało zachęcającego napisu, ale przeprowadzono to dopiero w 1989 r. Krzysztof Penderecki był potem na festiwalu wielokrotnie.

W latach 70. Dni Muzyki straciły na atrakcyjności. By ożywić imprezę, w 1981 r. zaproponowano jej organizowanie Bogusławowi Kaczyńskiemu, który zmienił nie tylko formułę i nazwę. Dni Muzyki Kameralnej nazywały się odtąd Festiwal Muzyki Łańcut. W ramach reformy zaczęto organizować koncerty większych zespołów. W plenerze wykonano np. *Messa da Requiem* Verdiego. Występowały też gwiazdy lżejszej muzy. W Łańcucie śpiewali: Juliette Gréco, Edyta Geppert, Gilbert Bécaud, Wojciech Młynarski, Hanna Banaszak.

Na Festiwalu pojawiały się przedstawienia operowe. W 1988 r. zagrano *Wesele Figara* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza – jak wspomina Józef Kański – w przepełnionej do granic możliwości sali Filharmonii w Rzeszowie, gdzie także zagościła łańcucka publiczność. Za Kaczyńskiego odbywały się recita-

le znanych śpiewaków i instrumentalistów – wystąpili m.in. Katia Ricciarelli, Stefania Toczyska, Bella Davidovich, Adam Harasiewicz, Garrick Ohlsson, Dmitri Sitkovetsky. Wiele z nich transmitowała i rejestrowała telewizja, która w tamtych czasach mocno przyczyniła się do popularyzacji imprezy. Jednak po dziesięciu latach Bogusław Kaczyński zerwał współpracę z Łańcutem. Organizacją festiwalu zajęła się Filharmonia Podkarpacka. Przyjęło się, że jeden koncert odbywał się w Rzeszowie. Nowa lokalizacja umożliwiła m.in. pokazanie tak gigantycznego dzieła, jak odnaleziona pod koniec lat 60. *Messa di Gloria* Rossiniego.

Obecnie dyrektorem festiwalu jest Marta Wierzbieniec, dyrektor naczelna Filharmonii im. Artura Malawskiego w Rzeszowie, a szefem artystycznym Vladimir Kiradjiev. Marta Wierzbieniec zdecydowała, że koncert inauguracyjny każdego festiwalu odbędzie się w plenerze. Były wprawdzie obawy, że publiczność nie dopisze, ale szybko się rozwiały, gdy już czasie pierwszego takiego koncertu trzeba było dostawiać krzesła dla setek słuchaczy.

Jubileuszowa edycja otrzymała przekrojowy program pod hasłem „od Bacha do Pendereckiego”, obejmujący koncerty kameralne, symfoniczne oraz szczyptę rozrywki w postaci wieczoru z Kayah i Royal String Quartet. Obok stałych gości festiwalu, Krzysztofa Jakowicza czy Konstantego Andrzeja Kulki, pojawili się młodzi artyści – ulubieniec publiczności XVI Konkursu Chopinowskiego Ingolf Wunder, harfista Xavier de Maistre czy puzonista Peter Moor. Światową ekstraklasę reprezentowali Mischa Maisky i Shlomo Mintz.

W odnowionej sali Filharmonii Podkarpackiej zabrzmiała *II Symfonia* Mahlera. Po trwającym rok remoncie obiekt otrzymał nowoczesne wnętrze z pełnym wyposażeniem i zapleczem dla artystów. Zadbano także o dobrą akustykę, z której zawsze słynęła rzeszowska filharmonia. Finałem festiwalu był koncert Sinfonii Varsovii pod dyktando maestro Pendereckiego. Kompozytor dyrygował własnym *Agnus Dei* na orkiestrę smyczkową oraz *Koncertem altówkowym* w transkrypcji na wiolonczelę, w którym partię solową wykonał Rafał Kwiatkowski.

Organizacja jubileuszu była dużym wyzwaniem w obliczu cięć budżetowych, które spotkało wiele instytucji kulturalnych w Polsce. Marta Wierzbieniec już w czasie festiwalu mówiła wprost: „Od wielu miesięcy robiliśmy wszystko, by zapewnić rocznicowej edycji odpowiednią oprawę. Dzięki prywatnym sponsorom i samorządowi udało się zrealizować prawie wszystkie nasze plany. Tylko jeden koncert przesunęliśmy na przyszły rok, wtedy przyjadą do nas z Wiednia artyści z muzyką eksperymentalną”. Nie zdradza jednak na razie planów, związanych z przyszłością festiwalu; chce je ujawnić na jesieni.

Maciej Łukasz Gołębiowski



HOTEL COPERNICUS



Ojcowie Kościół fresa z XVI w. - Aparament w Hotelu Copernicus.

HISTORIĘ TYCH MIEJSC TWORZYMY NIEPRZERWANIE

Hotel Stary, Szczepańska 5, Kraków, +48 12 384 08 08, stary@hotel.com.pl

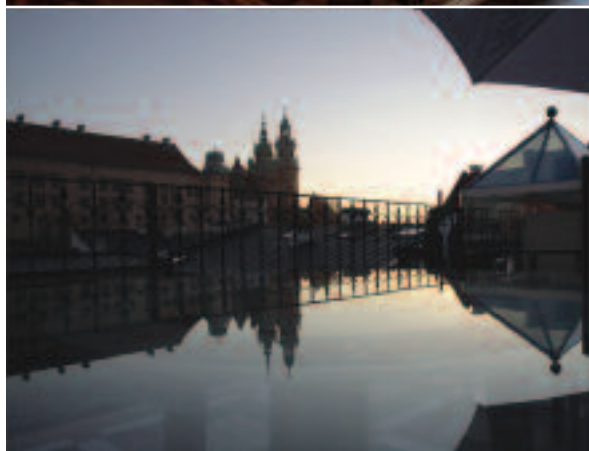
Hotel Copernicus, Kanonicza 16, Kraków, +48 12 424 34 00, copernicus@hotel.com.pl

Hotel Pod Różą, Floriańska 14, Kraków, +48 12 424 33 00, pod-roza@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Dworcowa 5, Katowice, +48 32 782 82 82, monopol@hotel.com.pl

Hotel Monopol, Modrzejewskiej 2, Wrocław, +48 71 77 23 777, monopol.wroclaw@hotel.com.pl

Hotel Grand, Piotrkowska 72, Łódź, +48 42 633 99 20, grand@hotel.com.pl



lhr
HOTELE & RESTAURACJE

book online:

www.hotel.com.pl

www.lhr.com.pl

Zdarza mi się fruwać

– *Czego się pani boi? – Zranienia, rozczarowania ludźmi, ich przyjaźnią albo miłością. Inny strach jest mi obcy* – mówi śpiewaczka **Aleksandra Kurzak** w rozmowie z Remigiuszem Grzelą.

Remigiusz Grzela: Udało się pani coś, co nie udało się dotąd żadnej polskiej śpiewaczce. Podpisała pani wyłączny kontrakt z wytwórnią muzyczną Decca. To spełnienie marzeń?

Aleksandra Kurzak: Jak najbardziej. Traktuję ten kontrakt jako ukoronowanie kariery i wysiłków, które w nią włożyłam od początku mojej drogi muzycznej. Podpisanie kontraktu z tak prestiżową firmą fonograficzną to wielki zaszczyt. Ta wytwórnia wydawała płyty wielkich śpiewaków: Joan Sutherland, Renaty Tebaldi, Luciano Pavarottiego, a obecnie Renée Fleming, Jonasa Kaufmanna, Juana Diego Floreza. Bardzo jestem z tego dumna.

Na ile płyt podpisała pani kontrakt?

Na cztery. W przyszłym roku ma wyjść druga płyta, jestem na etapie szukania repertuaru. Być może będzie w całości poświęcona Rossiniemu. A może będzie to wielkie sceny obłędu, a więc Donizetti i Bellini.

Jak trafiła do pani ta propozycja?

Właściwie od 2001 r., kiedy zaczęłam pracę w Operze Hamburskiej, pojawiały się propozycje nagrania płyt w innych, mniejszych wytwórniach. Z ówczesnym menadżerem odsuwaliśmy te plany – uznając, że jeśli spełniać marzenia, czyli wydać płytę, to w jednej z najbardziej liczących się wytwórni w świecie klasyki. W styczniu 2010 r. szefowie Decca Classics przyjechali do Hamburga na mój spektakl *Rigoletto*. Po tygodniu dostałam propozycję kontraktu. Początkowo idea tej płyty była inna, miałam nagrać arie jednego kompozytora. Jednak w czerwcu ubiegłego roku dyrektor Decca Londyn, Paul Moseley przyjechał do Opery Narodowej w Warszawie obejrzeć *Traviatę*. Po spektaklu powiedział: „Szkoda byłoby skupiać się na jednym kompozytorze. Masz więcej do zaoferowania. Pokażmy zestaw wszystkich środków operowania barwami, jakie masz w głosie, poruszania się w różnych stylach”.

Tak narodził się pomysł zestawu najlepszych arii, które śpiewałam w ostatnich latach. Potem długo trwały pertraktacje, którymi zajmował się mój menadżer. Kontrakt przyszedł, kiedy byłam w Seattle (w czasie premiery *Łucji z Lammermooru* jeszcze w październiku), a w grudniu ubiegłego roku nagrałyśmy płytę z Orquestra de la Comunitat Valenciana pod dyktando Omera Wellbera. Premiera międzynarodowa, w tym polska zaplanowana jest na sierpień. Płyta jest już do kupienia w Hiszpanii i we Włoszech, gdyż jej prapremiera towarzyszy moimi występom w *Weselu Figara* w Teatro Real

w Madrycie, a następnie w *Cyruliku sewilskim* w Arena di Verona. Przeżywam bardzo miły dla mnie czas.

Na płycie *Gioia!*, obok arii z oper Mozarta, Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, znalazła się też aria *Do grobu trwać w bezzęnnym stanie!* ze *Strasznego dworu* Moniuszki. Szefowie wytwórni chętnie przystali na ten polski element?

Ten pomysł wyszedł od nich. Bardzo się cieszę, że jest na tej płycie polski akcent. Spotkałam się już z bardzo pochlebnymi recenzjami tej arii. Słuchacze są zachwyceni nieznaną im muzyką. Podobnie zareagowała orkiestra, z którą nagrywałam płytę.

Zdarza się pani sięgać po skrzypce?

Ze skrzypcami pożegnałam się zaraz po maturze, w 1996 r. Niestety je sprzedalam. Od tamtego czasu chyba tylko raz miałam skrzypce w rękach – na jakiejś próbie wzięłam je od kolegi z orkiestry, chciałam sobie coś przypomnieć. Zrobiłam to bardziej dla zabawy, niż z tęsknoty za instrumentem.

Ma pani swoich ulubionych skrzypków?

Cenię Anne-Sophie Mutter, lubię Nigela Kennedy’ego, który potrafi wyjść z klasyką do szerokiego grona odbiorców. Ale na co dzień nie słucham muzyki klasycznej. Jestem tak zajęta operą i nauką nowych partii, a mój dzień tak bardzo wypełnia muzyka, że po zajęciach wybieram ciszę. Słuchałam więcej, kiedy chodziłam do szkoły średniej. Teraz potrzebuję czasu na odłączenie się od muzyki. Raczej zdarza mi się słuchać radia, w samochodzie albo w domu, lubię piosenki popowe. Nie jestem audiofilem. Nie mam ulubionych wykonawców, lubię muzykę lat 60., 70., standardy jazzowe.

Co myśli pani o śpiewakach, którzy nagrywają repertuar popowy?

Nie znam zbyt wielu takich płyt. Renée Fleming nagrała znakomitą płytę jazzową. Wcześniej nie zajmowała się tego rodzaju muzyką, a jej wykonanie jest fenomenalne. Podziwiam ją za to, że potrafi połączyć bardzo dalekie sobie techniki operowania głosem. Koncerty *Pavarotti i przyjaciele*, na których Pavarotti śpiewał operowym głosem popularne piosenki, przyciągały tłumy. Dlaczego miałabym być przeciwko upowszechnianiu opery, zwłaszcza jeśli takie koncerty czy nagrania są na wysokim poziomie?

Jakich wykonawców słuchała pani w liceum?

Byłam zakochana w Plácido Domingo. Jego wielki plakat z koncertu w Zabrzu powiesiłam nad łóżkiem. Oczywiście uwielbiałam Marię Callas. To są nazwiska, które podobają się większości. Kiedy pro-

fesjonalnie zajęłam się śpiewaniem, zaczęłam słuchać nagrań pod kątem techniki wykonania. Wśród najważniejszych artystów była na pewno Mirella Freni, którą ubóstwiam, szczególnie w Puccinim. Teraz, przy okazji mojego debiutu w *Łucji z Lammermooru*, słuchałam Joan Sutherland, Beverly Sills i wielkiej Marielli Devii, która może nie jest popularna, ale jest wielką artystką i odtwórczynią ról belcantowych.

Domingo to dla Pani ważny artysta?

Moja kariera na liczących się scenach świata miała początek na konkursie Plácido Domingo w Los Angeles. Później spotkaliśmy się w Londynie i w Hamburgu. Powiedziałam mu, że zawsze byłam jego wielką fanką, zresztą nie tylko ja, również moja mama. Śmiał się, kiedy wspomniałam o tym plakacie nad moim łóżkiem. To świetny człowiek, wielka postać. Ma niesamowitą pamięć. Śpiewał w Londynie w Operze Królewskiej w *Walkirii*, a ja w tym samym teatrze debiutowałam w operze Mozarta. Spotkaliśmy się w barze teatralnym. Podeszłam do niego i nieśmiało powiedziałam: „Maestro, to było wielkie przeżycie usłyszeć pana na żywo na scenie. Zawsze o tym marzyłam, chciałam się przypomnieć, brałam udział w pana konkursie”. Nie tylko to pamiętał, nie tylko wiedział o moim debiucie w Metropolitan Opera, ale pamiętał też, co śpiewałam w pierwszym etapie jego konkursu. Po pięciu latach! Pamiętał, chociaż konkursu nie wygrałam, nawet nie znalazłam się w finale. Mimo to, okazał się najważniejszy w mojej karierze, bo zostałam zauważona – kilka miesięcy później dostałam list z Londynu od dyrektora od obsad z Covent Garden, Petera Mario Katony. Napisał, że słyszał mnie podczas przesłuchań i pytał o moje plany, jak się rozwijam. Po czterech latach przyjechał do Hamburga, a jadąc prosto z Polski, zaśpiewałam dla niego audycję. Zdałam ten „egzamin” pozytywnie i tak się wszystko zaczęło.

W jaki sposób przygotowuje pani role?

Wychowywałam się w operze, moi rodzice są muzykami. Mama – Jolanta Żmurko – jest śpiewaczką, ojciec – Ryszard Kurzak – waltornistą. Wiele oper znam bardzo dobrze. Kiedy uczę się zupełnie nieznanego mi utworu, jak było na przykład z *Matilde di Shabran*, kupuję płytę, żeby poznać muzykę, jednak nigdy nie sugeruję się wykonaniem i interpretacją. Przygotowuję się sama, bez pomocy pianisty.

Mama często przyjeżdża na pani występy?

Nie przypominam sobie, żeby jakiś opuściła. Przyjeżdża, jeśli akurat nie ma premiery lub spektaklu. Je-



Traktowałam teatr jak bajkę. Spacerowałam za kulisami, oglądałam maszynierię, zbierałam świecidelka i piórka, które odpadały od kostiumów.

zeli nie może dotrzeć na premierę, zjawia się na kolejnym przedstawieniu. Ostatnio była u mnie przez tydzień w Madrycie, miałyśmy trochę czasu dla siebie.

Jest wobec pani krytyczna?

Zawsze była. Jestem jej za to wdzięczna. Tego oczekuję, bo jest moim jedynym nauczycielem. Zawsze wdzięczam jej naprawdę wszystko. Mam świadomość, że krytyka jest ważna, bo przez nią je-

stem w stanie robić postępy, wciąż się uczyć, pracować nad słabościami. Nie jestem doskonała. Jeśli tylko mam jakiś problem techniczny, dzwonię do mamy po poradę.

To prawda, że zdarzało się pani dzwonić nawet w przerwie spektaklu?

Zdarzało się nam odbywać lekcje przez telefon, później przez Skype'a. Od jakiegoś czasu właściwie ra-

dzę sobie sama, potrafię rozwiązać większość problemów. Bywało jednak, że śpiewając – czułam niewygodę. Przy dobrej technice śpiewowi nie powinien towarzyszyć wysiłek fizyczny. Jeśli więc poczułam, że coś nie wyszło tak, jak powinno, albo kiedy w przerwie spektaklu wiedziałam, że jest przede mną problem, z którym sobie nie radzę, potrafiłam zadzwonić do mamy i zaśpiewać przez telefon. Taka

konfrontacja jest potrzebna, bo słyszymy siebie zupełnie inaczej niż ktoś, kto nas słucha z zewnątrz.

W ostatnich latach zdarzało się pani śpiewać z mamą. Jakie to uczucie?

Był taki piękny wieczór przy okazji jubileuszu Jolanty Żmurko, na którym zaśpiewaliśmy razem. Ona – pierwszy akt *Traviaty*, pierwszy akt *Rigoletta*, razem – drugi akt *Zemsty nietoperza*, mama partię Rozalindy, ja Adeli. Dwa lata temu zaśpiewaliśmy też razem *Wesele Figara*, w dziesięciolecie naszej premiery. Tak, tak, debiutowałam w tej operze jako studentka, właśnie u boku mamy. Śpiewałam partię Zuzanny, mama Hrabinę. Piękne wspomnienie, emocje, które zostają na długo. Taka sentymentalna podróż wstecz. Żartujemy, że to wyjątkowy czas, bo nauczycielka matka i e s z c z e może, a córka j u ż może. To w ogóle rzadkość, żeby matka i córka śpiewały w jednym przedstawieniu.

Patrzyłycie na siebie bardziej krytycznie, będąc razem na scenie?

W czasie spektaklu nie myśli się o relacjach rodzinnych. Weszliśmy w postacie, w ich emocje. Mama wspomina, że dużo większe znaczenie miało dla niej to nasze pierwsze spotkanie sceniczne w 1999 r. Bardzo wtedy przeżyła, że śpiewa z córką i uczennicą. Przyznam się panu do czegoś. Mama przypomniła mi niedawno, że podczas pierwszego recytatywu tak się zdenerwowała, że wypadła z tonacji, a ja weszłam na scenę i podobno przez zaciśnięte zęby powiedziałam: „Mamo!”. Uświadomiła sobie wtedy, że jest dobrze, że powinna myśleć o sobie, nie o mnie, zrozumiała, że córka czuje się na scenie bardzo pewnie. A ja zupełnie nie pamiętam, że ją wtedy skarciłam.

Kiedy była pani dzieckiem i obserwowała za kulisami mamę zmieniającą kostiumy, wcielającą się w różne role, zazdrościła jej pani?

Nie. W jakimś sensie traktowałam ten świat jak bajkę. Spacerowałam za kulisami, oglądałam maszynę, elementy scenografii, po spektaklach zbierałam świecidełka i piórka, które odpadały od kostiumów. Żyłam w takim uroczym dla dziecka świecie. Pamiętam, że gdy miałam może kilka lat, poszłam z cicią na operetkę *Student Żebrek*. Mój tata grał w orkiestrze. A ponieważ operetka była po polsku, wszystko rozumiałam. Mama miała miłosny duet z tenorem. Śpiewała do niego: „Kocham cię, kocham cię”. Pamiętam, że po przyjściu do domu podarłam wszystkie zdjęcia, na których był ten tenor. Nie mogłam zrozumieć, że podczas gdy tata jest w orkiestrze, mama wyznaje na scenie miłość innemu panu. To była chyba jedyna oznaka zazdrości.

Jak mama reaguje na pani karierę? Sama żyła w rzeczywistości, która nie sprzyjała próbom zrobienia zagranicznej kariery.

Dostawała zaproszenia z zagranicy. Kiedyś nie otrzymała paszportu, innym razem mogła zostać w Niemczech na długim kontrakcie, ale bała się, że nie pozwoli jej wrócić do Polski. Rodzina była dla niej ważniejsza niż zagranica. Podjęła decyzję o powrocie. Teraz przeżywa wielką radość, pewnie nawet dumę, że realizuję jej własne marzenia. Bardzo się moimi sukcesami wzrusza. Kiedy po moim debiucie w Metropolitan Opera zapytałam ją, jak było, odpowiedziała, że nic nie wie, bo przez cały wieczór płakała i że chce jeszcze jeden bilet, bo musi spokojnie obejrzeć spektakl, by móc go ocenić.

Jakie są pani najwcześniejsze wspomnienia związane z domem?

To oczywiście wspomnienia związane z teatrem. Pamiętam, jak mama zabrała mnie na próbę do opery. Siedziałyśmy z tyłu, na widowni. Wielki tenor Opery Wrocławskiej Janusz Zipser, urodziwy mężczyzna, odwrócił się do mnie i puścił mi oczko. Widziałam go wcześniej w spektaklu i byłam przekonana, że nie jest śpiewakiem, tylko prawdziwym księciem. Zachwycona powiedziałam: „Mamo, a ten pan zrobił do mnie tak” i pokazałam, że puścił oko. A mama zapytała: „A co ty zrobiłaś, kochanie?”. „To samo”. To teatr. A dom? Był przepełniony miłością rodziców. Starali się, żeby niczego mi nie brakowało w ciężkich



Głos to zwierciadło duszy. Można w nim usłyszeć radość, spokój albo nieszczęście, które jest ukrywane przed światem. Teatro Real w Madrycie: Zuzanna w *Weselu Figara*

czasach. A ponieważ nic nie można było w Polsce dostać, tato często wyjeżdżał do Niemiec, wracał zapakowanym po brzegi samochodem, w którym było wszystko – od artykułów spożywczych po ubrania i zabawki. Dom kojarzy mi się z poczuciem bezpieczeństwa. Najpierw mieszkaliśmy w dwupokojowym mieszkaniu w bloku. Miesiąc przed moją komunią przeprowadziliśmy się do dzielnicy willowej. Przyjęcie po komunii odbyło się w ogrodzie.

Nie brakowało pani rodzeństwa?

Siostra mojej mamy ma córkę. Między nami było tylko dziewięć miesięcy różnicy, więc wychowywałyśmy się właściwie razem. Miałyśmy wspólne wyjazdy wakacyjne. Nigdy nie nazywałam jej kuzynką; zawsze mówiłam, że to moja siostra. Oczywiście, że brakowało mi rodzeństwa. Moja mama przeżyła wielką traumę w trakcie ciąży i również w czasie porodu, do dziś jak o tym opowiada, przeżywa emocje i zdarza jej się mówić przez łzy. Urodziłam się jako wcześniak, po urodzeniu nie było ze mną najlepiej, miałam niewielkie szanse na przeżycie. Mama straciła głos na kilka lat, a była w trakcie studiów. To było drastyczne, emocjonalne przeżycie i rodzice nie zdecydowali się na następne dziecko. Mój czas dzieciństwa był wypełniony szkołą muzyczną, skrzypcami, teatrem, spektaklami baletowymi, na które

uwielbiałam chodzić, bo marzyłam, żeby zostać tancerką. Nie narzekałam na brak towarzystwa.

Ale nie poszła pani do szkoły baletowej?

Koledzy rodziców z opery odradzali posłanie dziecka do szkoły baletowej (i mieli rację), twierdząc, że to bardzo ciężki i krótkotrwały zawód. Ponieważ jestem jedynaczką, a we Wrocławiu nie było szkoły baletowej, rodzice nie chcieli tak szybko wypuścić mnie spod swoich skrzydeł.

Co dzisiaj czuje pani, oglądając balet? Jest zadra?

Lubię chodzić na spektakle baletowe i przeżywam wielkie wzruszenie. Widziałam niedawno premierę *Kopciuszka* Prokofiewa w Operze Narodowej w Warszawie. W dzieciństwie czasem udawało mi się pójść na wagary (co było uzgodnione z rodzicami), na spektakle baletowe dla szkół. Tata zabierał mnie właśnie na *Kopciuszka*, więc do dzisiaj muzyka Prokofiewa przywołuje wspomnienia z dzieciństwa. Ostatnio, występując w Londynie w Royal Opera, miałam okazję zobaczenia przepięknej *Giselle* z fenomenalnym Sergiejem Poluninem, tancerzem z Ukrainy. Nie pamiętam, kiedy widziałam takiego tancerza na żywo. Sprawiał wrażenie, że fruwa, a nie tańczy. Poza tym miałam znakomitego partnera do oglądania, bo w łóżko koło mnie siedział Paul McCartney. Po spektaklu miałam okazję spotkać się i porozmawiać nie tylko z tancerzami, ale także z nim. Niespodziewane spotkanie z legendą.

A pani zdarzyło się kiedyś frunąć podczas śpiewania?

To się zdarza przy rolach tragicznych. Bywają takie spektakle jak *Traviata*, *Łucja z Lammermooru*, z dużym nasileniem emocji; to piękne momenty, w których zapominam, że to ja jestem na scenie, bo tak głęboko udaje się „wejść w postać”, jej emocje, w muzykę. Tak, na scenie zdarza mi się odlecieć w inny wymiar.

Co pani czuje pani, śpiewając?

Mam wrażenie, że stoję i słyszę swój głos naokoło siebie. Nie mam poczucia, że głos wydobywa się z ciała. Żadnego fizycznego wysiłku. Śpiew się staje. Oczywiście to się zdarza jedynie wtedy, gdy jestem w stuprocentowej formie, bez psychicznego zmęczenia, bez prywatnych kłopotów, które zajmują głowę. Głos to zwierciadło duszy. Można w nim usłyszeć radość, spokój albo nieszczęście, które jest ukrywane przed światem.

Często pani zaskakuje siebie?

Już nie. Jestem osobą poukładaną. Nie przypominam sobie, żebym zdecydowała się na jakieś ryzykowne kroki. To nie ma nic wspólnego z wychowaniem. Wiem, że trzeba czasem pójść za emocjami, za głosem serca, ale staram się zawsze najpierw pomyśleć, bo nie lubię siebie zaskakiwać, więc wolę podejmować racjonalne decyzje.

Mówiła pani, że mama straciła głos, kiedy panią urodziła. Myślała pani kiedykolwiek, że to mogłoby się pani przytrafić?

Broń Boże! Nawet nie chcę tak myśleć. Rodzina jest dla mnie ważna, chciałabym mieć dzieci, nie mogę sprowadzać na siebie takich myśli, zakładać z góry, że coś się może przytrafić.

Jakie koszmary śnią się śpiewaczkom?

Że wchodzi na scenę i nie zna tekstu. Ale to pół biedy, bo gorzej, kiedy wchodzi na scenę i w ogóle nie zna muzyki. Takie sny są okropne.

To się śni przed premierą?

Mnie najczęściej, kiedy uczę się nowej roli. Jestem zdolna, uczę się szybko. Ale bywam też leniwa, więc odkładam w czasie naukę. Zostaje dziesięć dni do rozpoczęcia prób, a wciąż „jestem w lesie”. Wtedy miewam takie sny. Zawsze jest tysiąc rzeczy do zrobienia. Teraz uczę się *Così fan tutte*, od marca wszędzie wożę ze sobą nuty, jest czerwiec, a pierwsza próba piętnastego sierpnia. Zapoznałam się z muzyką, ale czas goni i wiem, że muszę się za to wziąć, bo na wakacjach zamiast cieszyć się wolnym czasem, będę leżeć na plaży z słuchawkami i nutami. Wprawdzie obiecałam sobie, że do końca czerwca się nauczę, ale kto to wie. Mam jeszcze spektakle w Weronie, chciałbym więc pozwiedzać Włochy, pojeździć, usiąść sobie w jakiejś małej trattorii przy starej uliczce. A tu nuty w głowie.

Te sny stawiają panią do pionu?

W niewielkim stopniu, bo nie wyciągam wniosków i dalej uczę się na ostatnią chwilę; z przekonaniem, że jak zwykle zdążę.

Przeczytałem zaskakujące pani wyznanie, że śpiewa pani z cukierkiem przyklejonym do podniebienia?

To prawda (*śmieje się*). Ja to powiedziałam? No dobrze, wytłumaczę się. Nie zawsze możemy śpiewać w świetnej formie. Czasem występujemy, kiedy jesteśmy chorzy, bierzemy antybiotyki, mamy wysuszone gardło. Mnie przydarzyło się to dwa razy, w operze w Monachium i niedawno w operze w Londynie. Strasznie mi wyszło w gardle, podczas arii myślałam, że oszaleję z bólu. Miałam atak kaszlu, który musiałam wstrzymać, ścisłałam gardło, leciały mi łzy, rozmazałam makijaż, odpadły mi rzęsy i to wszystko działo się w trakcie arii. Nic nie mogłam zrobić, mogłam jedynie śpiewać dalej. Odkryłam takie małe cukierki nawilżające gardło, które znakomicie przyklejają się do podniebienia i nie przeszkadzają w śpiewaniu.

Ewa Podleś, w rozmowie ze mną powiedziała, że kiedy przychodzi na próbę, od razu wchodzi w konflikt z dyrygentem. Zdarza się to pani?

Nie (*śmieje się*), nie zdarzyło mi się to nigdy. Byłam skrzypaczką i koncertmistrzem, więc łatwo dogadyję się z orkiestrami i dyrygentami. To teraz procuntuje. A konflikty? Mogą się każdemu przydarzyć.

A z reżyserami, którzy każą śpiewać, stojąc na głowie, też się pani nie spiera?

Ja bym tego nie zrobiła, bo nie potrafię stać na głowie. Widziałam *Lulu* w reżyserii znakomitego Petera Konwicznego, śpiewała Marlis Petersen; śpiewała stojąc na głowie, bo zajmowała się wcześniej lekkoatletyką. Dobrzy reżyserzy mają swoje wizje, ale liczą się ze śpiewakami. Twórczość w teatrze polega przede wszystkim na współpracy.

Jaka była najdziwniejsza inscenizacja, w której wzięła pani udział?

Zaskoczyła mnie inscenizacja barokowej opery *Juliusz Cezar w Egipcie*, gdzie śpiewałam Kleopatrę. Nastawiłam się na zupełnie inny spektakl. Okazało się, że nie miał nic wspólnego ani z Egiptem, ani ze starożytnością. Kupowałam kostiumy na Reeperbahn, w dzielnicy domów publicznych w Hamburgu. Opera w oryginale kończy się happy endem, tutaj tak nie było. Muszę być w stu procentach przekonana do projektu, żeby się w niego zaangażować,

muszę zrozumieć ideę. Potrafiłyśmy z reżyserką całą trzygodzinną próbę przesiedzieć nad jedną arią. Zadawałam jej mnóstwo pytań, a ona umiała na wszystkie wyczerpująco odpowiedzieć. Przekonała mnie do swojej wizji, a efekt końcowy był znakomity, spektakl odniósł wielki sukces. Był logiczny i inteligentny. Ale uwielbiam też piękne, tradycyjne wystawienia operowe. Może nawet coraz bardziej je lubię, bo coraz rzadziej mam możliwość śpiewać w takich spektaklach. Tęsknota za tradycją, pięknymi kostiumami, wiąże się z marzeniem małej dziewczynki o byciu księżniczką. To wspaniałe uczucie móc przenieść się w inne czasy. Zdarza mi się też mieć poczucie, że śpiew wystarczy. To przekonanie



Urodziłam się jako wcześniak, po urodzeniu nie było ze mną najlepiej, miałam niewielkie szanse na przeżycie. Na zdjęciu Aleksandra Kurzak w roli Gildy na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera

mogło się wziąć z moich doświadczeń w teatrach niemieckich, bo nowoczesność inscenizacji dochodziła tam do absurdu. Teatr zawsze musi być logiczny i mądry, bez względu na to, jakimi środkami się do niego dochodzi.

Traktuję ten kontrakt jako ukoronowanie kariery i wysiłków, które w nią włożyłam od początku mojej drogi muzycznej. Premiera płyty *Gioia!* w sierpniu br.



Którzy dyrygenci i reżyserzy panią ukształtowali?

Mnie? Powiem szczerze, że nie dałam się nigdy nikomu ukształtować. Zachowywałam zawsze swoją indywidualność. Patrząc, słucham, uczę się, ale nie pozwolę stłamsić swojego ja. Oczywiście pod względem techniki wokalne ukształtowała mnie mama. Ojciec jeździł ze mną do szkoły, ćwiczył ze mną na skrzypcach, słuchał, więc ukształtował mnie jako muzyka. Spotkania z innymi reżyserami i dyrygentami to było już tylko dokształcanie.

Jest pani trudna we współpracy?

Myślę, że ze mną dobrze się współpracuje. Jestem lubiana przez dyrygentów, reżyserów, kolegów, sami to przyznają. A że czasami dochodzi do sporów, to normalne. Wszyscy jesteśmy indywidualnościami, każdy ma własne spojrzenie na stronę muzyczną, interpretację danej arii.

Nie musi mi się podobać to, co ktoś proponuje. Ważne, by umieć znaleźć kompromis. Nie chcę się z nikim kłócić, nie znoszę ciężkiej, nie milej atmosfery na próbach. Najpiękniejsze są praca nad rolą i powstawanie spektaklu.

Śpiewaczki są kapryśne?

To opinia z zamierzchłych lat. Nie żyjemy w czasach legendarnych diw operowych.

Konkurują ze sobą?

Różnie bywa. Z nikim nie konkuruję, bo jestem kontraktowana; przyjeżdżam, wiem kiedy i co śpiewam. Ale wiem też, że w teatrach etatowych może dochodzić do ostrych starć między śpiewaczkami, bo obsadza się ich kilka w jednej roli. Ta, która będzie najlepsza, wystąpi w premierze.

Prawdziwy artysta musi być trochę egoistą i osobowością narcystyczną. Bo na scenie uprawiamy ekshibicjonizm. Jeśli śpiewam ze świetnym partnerem, tym lepiej. Taka rywalizacja jest mobilizująca, to forma konkursu na scenie, jeden chce dorównać drugiemu: byłeś znakomity, chcę być lepsza. To podnosi poziom spektaklu.

Jakie są pani marzenia?

Wdrapać się na górę jest trudno, ale na szczycie jest dużo mniej miejsca niż u jej podnóża. Marzeniem jest utrzymanie się na tym poziomie, na którym jestem. A w życiu? Mieć więcej wolnego czasu dla osób, które kocham.

Czego się pani boi?

Zranienia, rozczerowania ludźmi, ich przyjaźnią albo miłością. Inny strach jest mi obcy.

Jest pani szczęśliwa?

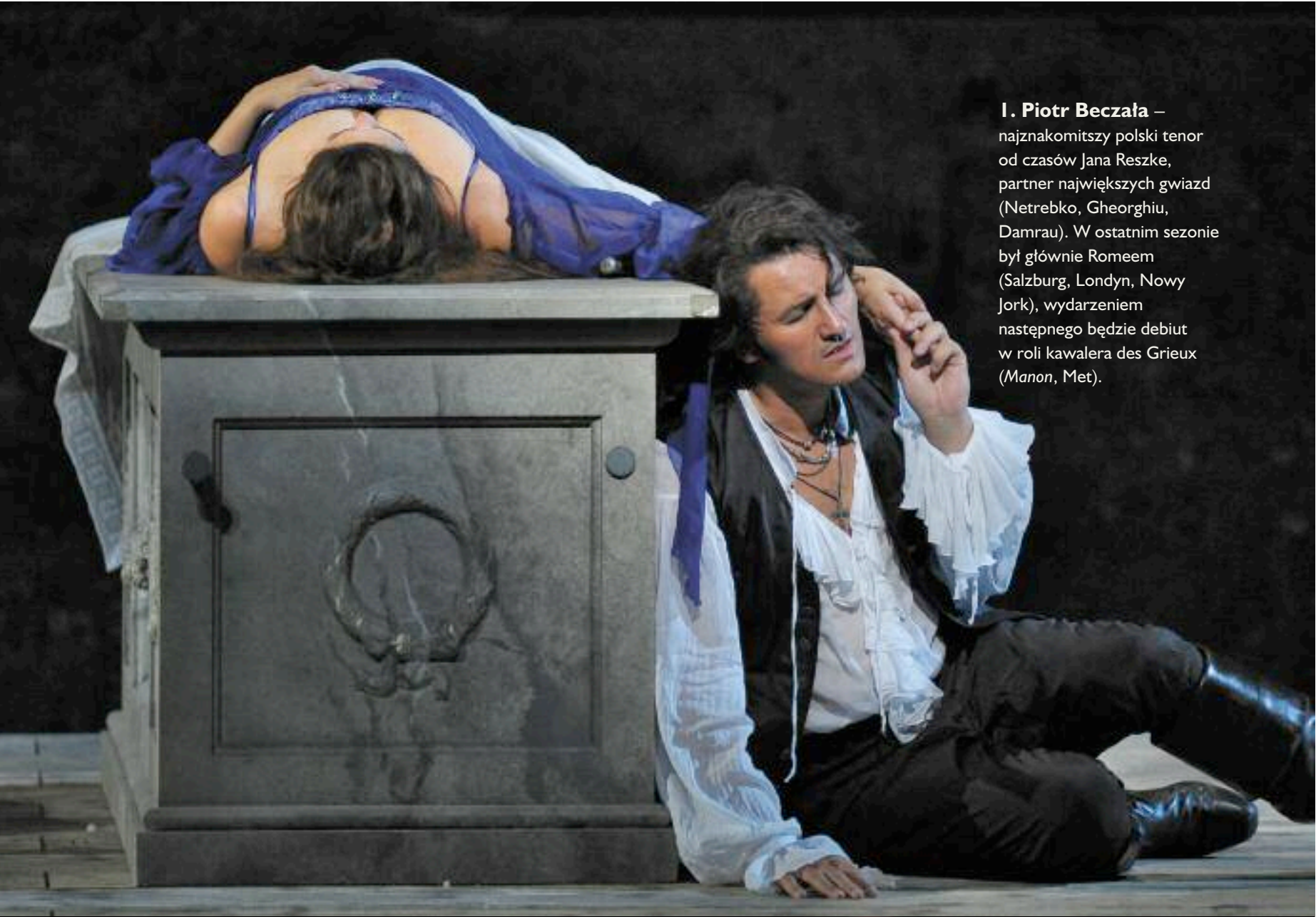
Bardzo. To bardzo dobry czas w moim życiu.

Od kiedy czuje się pani na właściwym miejscu?

Od zawsze. Kocham swój zawód. Od dwóch, może trzech lat wiem, że warto było tak ciężko pracować, niejako pozbawić się beztroskiego dzieciństwa, jakie miały koleżanki z podwórka. Czuję się na właściwym miejscu, bo mam nieustannie apetyt na życie i apetyt na pracę.

7 czerwca 2011 r. rozmawiał Remigiusz Grzela

Aleksandra Kurzak, sopran, 1977, absolwentka AM we Wrocławiu. W wieku 21 lat wygrała Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Moniuszki, po którym związała się z operą w Hamburgu. Dziś śpiewa na największych scenach, m.in. Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Royal Opera House w Londynie, Teatro Real w Madrycie, w La Scali i na festiwalu w Salzburgu.



1. Piotr Beczała – najznakomitszy polski tenor od czasów Jana Reszke, partner największych gwiazd (Netrebko, Gheorghiu, Damrau). W ostatnim sezonie był głównie Romeem (Salzburg, Londyn, Nowy Jork), wydarzeniem następnego będzie debiut w roli kawalera des Grieux (*Manon*, Met).



2. Mariusz Kwiecień – od kilku lat gwiazdor Met, jesienią 2011 r. wystąpi tam w swej popisowej kreacji Don Giovanniego. Inne tegoroczne wcielenia to hrabia Almaviva (Paryż), Belcore (Nowy Jork) i Roger (Madryt). Nową rolę szykuje na grudzień, wystąpi jako Alfons XI w *Faworycie* (Berlin).



Basów pod dostatkiem, tenorzy pożądani

Nikt nie ma wątpliwości, kto od kilku sezonów jest najwybitniejszym polskim śpiewakiem.

JACEK MARCZYŃSKI

Oczywiście, jest nim **Piotr Beczała**. Znając jego rozwój w kierowaniu karierą, można być pewnym, że na pozycji lidera pozostanie długo. Jeszcze nie wyśpiewał przecież wszystkiego. Największe teatry świata czekają na jego nowe role. W przyszłym sezonie ma być kawalerem des Grieux w *Manon Masseneta*, za kilka lat, zgodnie z wcześniejszymi zapowiedziami, powinien wcielić się w tytułowego bohatera *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha.

W operowym świecie Piotr Beczała osiągnął więcej niż kiedyś Jan Kiepura czy Wiesław Ochman. Ten pierwszy był, co prawda, bardziej popularny, dzięki rolom filmowym i występom estradowym. Drugi może się poszczycić dłuższym stażem na scenie nowojorskiej Metropolitan, ale powierzano mu tam role mniej prestiżowe lub tak trudne, że nawet Włosi nie lubią ich śpiewać (m.in. Arrigo w *Nieszporach sycylijskich*).

Piotr Beczała musi nam wystarczyć za innych tenorów, bo w kraju cierpimy na ich deficyt. Niemal wszystkie nasze teatry posilkują się artystycznym importem, głównie ze wschodu. Z nielicznych rodzimych talentów wciąż mało powodów do satysfakcji daje **Rafał Bartmiński**, z rzadka ciesząc widzów taką kreacją jak Boris w *Katii Kabanowej* Janačka (Opera Narodowa, 2010). Więcej nadziei należy chyba wiązać z **Arnoldem Rutkowskim**, który pod koniec tego roku ma zaśpiewać na ważnych scenach niemieckich: w Hamburgu (Książę Mantui) i Berlinie (Leński).

Cieszymy się natomiast urodą głosów niskich, bo w tej kategorii mamy urodzaj talentów. Przyzwyczailiśmy się już do mocnej obecności w świecie **Mariusza Kwietnia** i **Andrzeja Dobbera** teraz w ich ślady idzie inny baryton, **Artur Ruciński**, ale w związku z tym rzadziej będziemy go podziwiać na krajowych

estradach. Objawił się świetny wagnerowski bas-baryton, **Tomasz Konieczny**, o którym zdążyliśmy zapomnieć. Trudno się zresztą dziwić – w kraju był przede wszystkim aktorem po łódzkiej „Filmówce” (debiutował w *Pierścionku z orłem w koronie* Andrzeja Wajdy). Skończył studia wokalne, zaśpiewał Mozartowskiego Figara w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1997), a potem wyjechał do Niemiec – doskonalić głos. I zrobił to skutecznie.

Tomasz Konieczny jest aktywny na scenach niemieckich i austriackich, z kolei bas **Wojciech Śmielek** od 1990 r. śpiewa we Francji. W każdym sezonie można go usłyszeć w paryskiej Opera Bastille, śpiewa w Lille, Strasburgu, Marsylii, na festiwalu w Orange. **Rafał Siwek** często występuje we Włoszech i jako jedyny z tej trójki otrzymuje wiele propozycji w kraju. Jego ostatnia ważna rola to Timur w *Turandot* w Operze Narodowej.

W rankingu najlepszych śpiewaków znaleźli się też baryton **Mariusz Godlewski** i bas **Wojciech Gierlach**, ale jest jeszcze kilku artystów, aspirujących do miejsc w czołówce, choćby brat Wojtka – **Robert Gierlach** czy **Marcin Bronikowski**, który w ostatnich sezonach zapuszcza się w dość egzotyczne rejony.

W najbliższych miesiącach będzie śpiewał w *Pajacach* i *Rycerskości wieśniaczej* w New Zealand Opera i w *Wolnym strzelcu* w chińskim Macau. W kraju mamy ponadto **Mikołaja Zalasieńskiego** oraz **Adama Szerszenia**, który jako markiz Posa był bohaterem niedawnej premiery *Don Carlosa* w Bytomiu. Warto uważnie śledzić rozwój młodego basa, **Adama Palki**, który świetną rolę Leporella w *Don Giovannim* w Operze Wrocławskiej potwierdził, iż słusznie zdobył nagrodę w ubiegłorocznym Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Moniuszki. **BM**



3. Andrzej Dobber – rok 2011 witał premierą *Traviaty* w nowojorskiej Met, w następnych miesiącach potwierdził na scenach Europy, że jest znakomitym barytonem verdiowskim oraz Scarpią w *Tosce*. Przed nim nowe role w *Sprawie Makropoulos* (Berlin) i *Salome* (Hamburg).

5. Artur Ruciński – od dwóch lat błyskawicznie pnie się w górę, świetnie wypadł na scenach Berlina, Hamburga i Walencji, przed nim występy m.in. na festiwalu Arena di Verona i debiut amerykański (*Cyganeria*, Los Angeles). A w grudniu zaśpiewa w nowej warszawskiej *Halce*.



4. Tomasz Konieczny – pierwszy od lat polski śpiewak wagnerowski europejskiej klasy, m.in. Alberyk i Wotan w *Pierścieniu Nibelunga* w Staatsoper w Wiedniu. Wystąpi tam też jesienią w *Arabelli* (Mandryka), w Polsce pojawił się jedynie na krótko na Festiwalu Beethovenowskim.



WWW.TOMASZKONIECZNY.COM

6. Wojciech Śmielek – od 20 lat mieszka w Paryżu, w kraju nieobecny, na głównych scenach francuskich (jako Wojtek Smielek) cieszy się zasłużoną renomą, choć Oroveso w *Normie*, Angelotti w *Tosce* czy Banco w *Makbecie* nie są rolami pierwszoplanowymi. Taka jest dola basa.



EASTNEWS



KRZYSZTOF BELIŃSKI / TW - ON

7. Rafał Siwek – poza Polską zaistniał zwłaszcza na scenach włoskich, latem 2011 r. wystąpił w rzymskiej *Aidzie*, a niedawno podobał się też w Berlinie (*Wielki Inkwizytor* w *Don Carlosie*).



9. Jacek Laszczkowski – jako sopranista wzbudził sensację w Londynie w *Niobe* i *Regina di Tebe* Steffaniego (Covent Garden), śpiewał Nerona i Księcia Orlovsky'ego (Wiedeń), ale nie unika muzyki współczesnej, ostatnio był Hamletem w nowym dziele Pierre Thilloya (Metz).

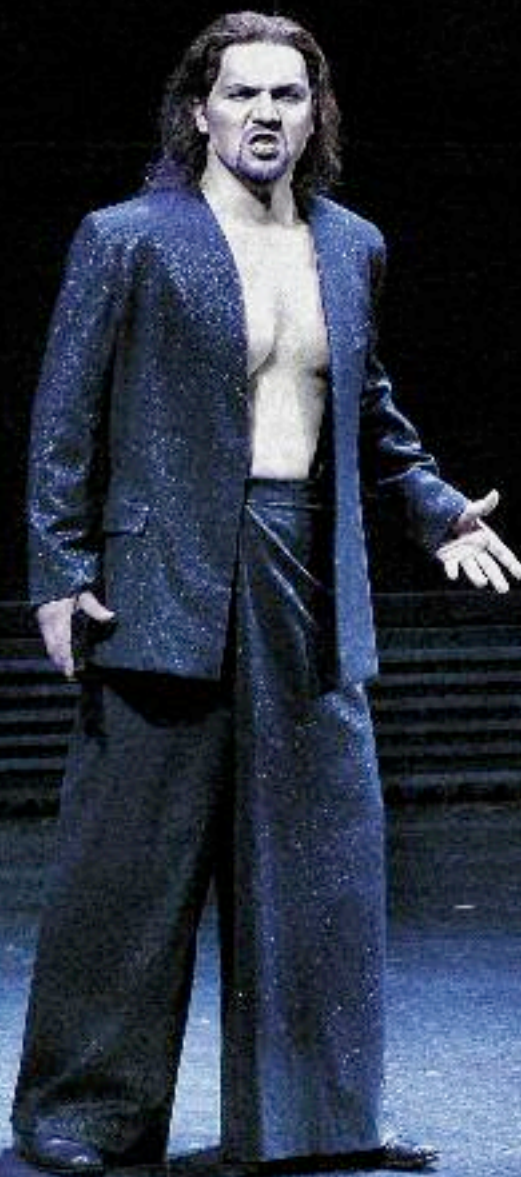
JACEK ŁAGOWSKI/AGENCIA GAZETA

8. Mariusz Godlewski – najlepsze role stworzył w Operze Wrocławskiej (Roger, Janusz w *Halce*, Don Giovanni), w Warszawie był hrabią Almavivą w *Weselu Figara*, mocno zaznaczył obecność w prawykonaniu cyklu pieśni Pendereckiego, ale wciąż chyba nie w pełni doceniani.



TW-ON

10. Wojciech Gierlach – w kraju ceniony w repertuarze oratoryjnym i operowym (z M. Godlewskim uratował od totalnej klapy *Wesele Figara* w Operze Narodowej), współpracuje z berlińską Deutsche Oper (Don Basilio) i z Teatrem w St. Gallen (Rodolfo, *Lunatyczka*).



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. L. VAN BETHOVENA



Richard Wagner (1813–1883)

Wagner

– paradoksy i uprzedzenia

Kompozytor *Parsifala* nie czeka w Polsce na rehabilitację, lecz wciąż na odkrycie

– pisze w swoim szkicu Piotr Deptuch.

1. Richard Wagner to w historii opery, a może nawet historii muzyki postać bezprecedensowa. Jedna osoba stała się właściwie potężnym prądem muzyczno-estetyczno-filozoficznym, zmieniającym całkowicie muzyczną mapę Europy drugiej połowy XIX w. To tak, jakby mały kamyczek uruchomił potężną lawinę, zmiatającą wszystko, co znajdowało się na jej drodze. Kiedy Wagner rozpoczynał swoją artystyczną drogę, Beethoven w niekończących się poprawkach obsesyjnie powracał do klasycznej w końcu partytury *Fidelii*, a Weber przymierzał się dopiero do skomponowania *Wolnego strzelca*. Gdy umierał w roku 1883, w Europie kielkował już modernizm – na horyzoncie jaśniały arcydzieła Richarda Straussa, Franza Schreкера, Ericha Wolfganga Korngolda czy nawet Claude’a Debussy’ego (związki *Peleasa i Melizandy* z *Parsifalem* są oczywiste).

W czasie, gdy powstawały pierwsze Wagnerowskie próby kompozytorskie: *Zakaz miłości* i *Boginki*, opera dzieliła się na wyraźnie rozczłonkowane numery, a jej konstrukcja była wysoce schematyczna. Fakt – już Donizetti łączył recytatyw z arią w jedną nierozrwalną scenę, ale totalne połączenie wszystkich współczynników formy operowej stało się dopiero dziełem Wagnera, który przekomponował i „przeorał” operową tkankę dźwiękowo-dramaturgiczną w niekończącą się ilość wariantów, doprowadzając do wykryształizowania się formy dramatu muzycznego.

Fenomen Wagnera polega też na jego wielostronności: kompozytor (i to kalibru porównywalnego tylko z największymi gigantami w historii muzyki), teoretyk, librecista, scenograf, specjalista od efektów specjalnych – można mnożyć i mnożyć. Tego typu kombinacja nie zaistniała nigdy przedtem, a i potem trudno znaleźć kogoś równie wszechstronnego, choć w owej wszechstronności do bólu kontrowersyjnego. Po śmierci mistrza z Bayreuth, Hugo Wolf napisał znamienne słowa: „Cóż mi teraz pozostało? Nie pozostawił mi żadnej przestrzeni, niczym gigantyczne drzewo zakry-

wające swoim cieniem młode pędy kielkujące pod potężnymi konarami”.

2. Muzyka Wagnera stanowi szczyt wyrafinowania. Szczególną wynalazczością odznacza się harmonika. Wystarczy wsłuchać się we wstęp do ostatniego aktu *Parsifala* albo w duet bohatera tego dzieła z Kundry, w którym modulacje, alteracje i chromatyczne „ekscesy” pod względem piękna nie mają sobie równych; nawet jeśli porównamy je z totalną chromatyką takich arcydzieł, jak *Verklärte Nacht* Schönberga czy *Die Frau ohne Schatten* Straussa. O *Tristanie* nie wspominać świadomie – bo wszelkie wywody na temat zatarcia się granic tonalności w tym dziele graniczyłyby tu z truizmem.

Daniel Barenboim zwraca uwagę na niezwykle ciekawy aspekt dzieła Wagnera, a mianowicie na jego koncepcje interpretacyjno-wykonawcze, wydobywające z muzyki ciężar i ciągłość dźwięku – czyli coś, co stoi w bardzo wyraźnej opozycji do praktyki wykonywania muzyki na historycznych instrumentach, odznaczającej się atomizacją fraz, „wyszczuplającej” poszczególne dźwięki i zbudowane z nich akordy. Ma to oczywiście również związek ze specyficznym stylem i tokiem narracji muzyki Wagnera.

Barenboim twierdzi, iż „Mówiąc o ciężarze, musimy mówić o harmonii. Oczywiście dużo łatwiej byłoby realizować tę koncepcję w czasach muzyki preatonałnej, kiedy podstawa harmoniczna była dużo mocniejsza. Będąc pod wpływem przyciągania harmonicznego, Wagner miał możliwość stworzenia coraz większego napięcia za pomocą ciągłego dźwięku. I te niedostrzegalne zwolnienia rzeczywiście wówczas nie były zauważalne. Pod koniec utworu powracał do oryginalnego tempa. Te słowa – „niedostrzegalne”, „niezauważalne” – są bardzo istotne, bo mówią o sztuce przechodzenia między częściami kompozycji. Wagner zmienił sposób, w jaki wcześniej świat postrzegał muzykę – klasyków, głównie niemieckich czy środkowoeuropejskich – Mozarta, Beethovena, Schuberta, Schumann’a itd., nie mówiąc już o jego współczesnych”. Muzyka Wagnera, jak wiadomo, nie tylko mieni się pełną pale-

tą orkiestrowych barw, ale operuje też potężną masą dźwięków – często zarzuca się jej więc bombastyczność, co z właściwą sobie ironią skwitował Oskar Wilde: „Bardzo lubię muzykę Wagnera. Jest tak głośna, że jedna osoba może mówić cały czas ze świadomością tego, iż druga w ogóle jej nie usłyszy”.

3. Jako osobowość Wagner był szczególnym upostaciowaniem typu człowieka-monstrum. Monachijski psychiatra Theodor Puschmann w 1872 r. przedstawił go wręcz jako potwora, twierdząc, iż kompozytor cierpiał na chroniczną megalomanię, paranoję i moralne szaleństwo. Pewnie lepsze to, niż nieustanne depresje Brucknera czy nerwice lękowe Mahlera, blokujące harmonijny rozwój ich talentu. Nie są tajemnicą rasistowskie i antysemickie poglądy „czarodzieja z Bayreuth”, które tak silnie zaciążyły na recepcji tej muzyki w czasach późniejszych. Oliwy do ognia dolał jeszcze konserwatyzm, który dominował w wagnerowskiej świątyni sztuki we wczesnych czasach Republiki Weimarskiej. Cytowany wcześniej Daniel Barenboim uważa Bayreuth tamtych lat za najbardziej konserwatywny i bezmyślny teatr świata. Nowe idee pojawiły się tam dopiero w 1951 r., gdy wnuk kompozytora Wieland Wagner stwierdził, że „o ile muzyka Richarda Wagnera jest zapisana i jasno określona, to zapisu inscenizacji nie ma i dlatego powinna być ona zaadaptowana do estetycznych wymogów swoich czasów”. Stało się to podstawą tamtejszych inscenizacji operowych, które na przełomie wieków szokowały radykalizmem.

Wróćmy jeszcze do niezmiernie interesujących wywodów Daniela Barenboima twierdzącego, iż: „Richard Wagner jako osoba jest absolutnie odpychający i podły. W pewnym sensie trudno skojarzyć go ze skomponowaną przez niego muzyką, która często wywołuje wręcz odwrotne uczucia. Jest szlachetna. Wspaniała. Zaczynamy tu dyskusję na temat tego, czy muzyka jest moralna czy nie (...). Antysemityzm Wagnera był koszmarny (...). Użył też strasznych sformułowań, które w najlepszym razie można uznać za wypowiedziane pod wpływem chwili, np. że Żydów



Walkiria (2004) i *Zygfryd* (2005) w Hali Ludowej we Wrocławiu. Udane inscenizacje Opery Dolnośląskiej.

powinno się spalić. (...) Nie ma wątpliwości, że był strasznym antysemitą. Wiem, że naziści używali, nadużywali i wykorzystywali jego poglądy.. I sądzę, że trzeba to powiedzieć – wykraczali przy tym poza ich faktyczne granice. Antysemityzm nie był wynalazkiem Richarda Wagnera. Istniał przez pokolenia i stulecia. Różnica pomiędzy wcześniejszym antysemityzmem a nazistami polegała na tym, że jeśli się nie mylę, naziści pierwsi stworzyli plan systematycznej eksterminacji Żydów. (...) Dla jasności wyводу trzeba też dodać, że w operach Wagnera nie ma ani jednej żydowskiej postaci. Ani jednego sformułowania o charakterze antysemickim. W żadnej z wielkich oper Wagnera nie ma ani jednej postaci, choćby z grubsza przypominającej Shylocka. To, że Mimme-go i Beckmessera można interpretować w sposób antysemicki (tak jak *Latającego Holendra* jako *Żyda wiecznego Tulacza*), świadczy nie o Wagnerze, ale o naszej wyobraźni. O tym, jak reaguje ona, stykając się z tymi dziełami”.

4.

Recepcja muzyki Wagnera w Polsce to zupełnie inny temat. Od samego początku tworzywo dźwiękowe mistrza z Bayreuth „gryzło się” z wyobraźnią polskich muzyków – i to zarówno wokalistów, jak i instrumentalistów, wychowanych na szkole włoskiej i rosyjskiej. Wagnera należy śpiewać sylabicznie, trafiając niejako „w punkt” – wszelkie melodyczne zaśpiewy i portamento, z taką lubością stosowane przez naszych wokalistów, w jego estetyce się po prostu nie mieszczą. Oprócz tego panuje mit, iż Wagner niszczy głosy – tyleż skutecznie, co bezpowrotnie, w związku z czym należy unikać jego partytur jak ognia. Były oczywiście wyjątki – dramatyczne tenory: Ignacy Dygas i Stanisław Gruszczyński, legendarna Helena Zboińska-Ruszkowska, sławna Hanna Lisowska czy obecnie czołowy Wotan wiedeńskiej Staatsoper – Tomasz Konieczny. Polskie prapremiery dzieł Wagnera odbywały się z reguły bardzo późno. *Holender Tulacz* po raz pierw-

szy zaistniał we Lwowie dopiero w 1902 r. (pierwsze wykonanie – niemal 80 lat wcześniej). Nieco więcej szczęścia miał *Tannhäuser*, a to dzięki występowi wiedeńskiej trupy operowej we Lwowie w 1863 r. Warszawa zrealizowała własną produkcję w 22 lata później, czyli już w erze pomoniuskowskiej. O ile po II wojnie światowej najczęściej wystawianą w Polsce operą był *Holender*, to najwspanialszą tradycję ma *Lohengrin*, do roku 1958 wykonany 248 razy, a wspaniałe role stworzyli w tym dziele Salomea Kruszelnicka, bracia Reszkowie, Michalina Frenklówna, Ignacy Dygas, Stanisław Gruszczyński i Adam Didur.

5.

Czasy socrealizmu z prosowiecką propagandą nie sprzyjały umacnianiu się wagnerowskiej tradycji nad Wisłą. Niewiele zmieniła pod tym względem odwilż lat 60. Wagner w rozumieniu ówczesnej propagandy uosabiał to, co mieszczańskie, imperialne, dekadentkie, wprost prowadzące do hitlerowskiej zawieruchy, triumfalnie zmiecionej w Berlinie w roku 1945. Na szczęście nikt nie wpadł na pomysł, by eksplorować jego dzieło w związku z antysemickimi wydarzeniami Marca '68. Wagner lata całe pozostawał więc w Polsce kompozytorem nieobecnym. Sam za siebie mówi fakt, iż sztandarowe dzieło – tetralogię *Pierścień Nibelunga* – w całości polska publiczność ujrzała dopiero w 1978 r., dzięki gościnnym występom Opery Królewskiej ze Sztokholmu. Na szczęście znakomite tradycje wykonawcze miało drugie ogniwo cyklu – *Walkiria*, która po raz pierwszy pojawiła się w Warszawie w 1903 r., z legendarnymi rolami Aleksandra Bandrowskiego i Heleny Zboińskiej-Ruszkowskiej, najsławniejszej polskiej Brunhildy. Pierwsze pełne powojenne wystawienie całego cyklu przez polski zespół odbyło się w Warszawie dopiero w latach 1988 i 1989 pod batutą Roberta Satanowskiego, a w latach 2003–2006 po *Pierścień* sięgnęła w Operze Wrocławskiej Ewa Michnik.

Tristan i Izolda pojawił się w Warszawie w 1921 r. z Ignacym Dygasem i Heleną Zboińską-Ruszkowską pod batutą Emila Młynarskiego. W 1968 r. po ten arcydramat sięgnął Robert Satanowski, wykonując go w Poznaniu z udziałem Stanisława Romańskiego i Antoniny Kaweckiej.

Najsmutniej prezentują się losy *Śpiewaków norymberskich*, których polska premiera w 1908 r. odniosła mierny zresztą sukces. Po wojnie żaden polski teatr operowy nie zdecydował się na wystawienie tego dzieła. Pewnie zaciążyła na tym jego „germańskość”, choć gdy ogląda się obrazoburczą produkcję Kathariny Wagner (niekoniecznie udaną, choć udanie prowokującą), widać wyraźnie, iż wytrawny inscenizator potrafi rozegrać to dzieło na wielu płaszczyznach.

Nieco lepiej prezentują się losy *Parsifala*, który polską premierę miał w 1927 r. Partię tytułową śpiewał wówczas Stanisław Gruszczyński, dyrygował Emil Młynarski. Po wojnie sceniczne misterium Wagnera wystawił warszawski Teatr Wielki (stało się to dopiero w 1993 r.) oraz Teatr Wielki w Poznaniu (1999). W bieżącym roku udane recenzje zebrała premiera w Operze Wrocławskiej.

6.

Czy Wagner czeka w Polsce na rehabilitację? Nie. Cały czas czeka na odkrycie – pozbawione kompleksów, fobii i uprzedzeń. Szlak przetrwał już Krzysztof Warlikowski, który własną, jakże kontrowersyjną wizję *Parsifala* przedstawił na... scenie Opery Paryskiej. Nowe odczytanie *Holendra Tulacza* w sezonie 2011/12 na scenie Opery Narodowej zapowiada Mariusz Treliński. A co z *Tristanem*, *Pierścieniem* czy wyklętymi niemal *Śpiewakami norymberskimi*? W oczekiwaniu na te tytuły musimy jeździć do Berlina, Wiednia czy Monachium, chociaż to już żelazny kanon operowego repertuaru. Pora więc zweryfikować nasz stosunek do sztuki „czarodzieja z Bayreuth” Oby jak najprędzej.

BM



NOWOCZESNA KUCHNIA POLSKA NOUVELLE POLISH CUISINE

Lhr
HOTELE & RESTAURACJE

book online:
www.lhr.com.pl
www.hotel.com.pl

Restauracja Trzy Rybki, ul. Szczepańska 5, Kraków, +48 12 384 08 06, trzy-rybki@hotel.com.pl

Restauracja Pod Różą i Amarone, ul. Floriańska 14, Kraków, +48 12 424 33 81, ristorante@hotel.com.pl

Restauracja Copernicus, ul. Kanonicza 16, Kraków, +48 12 424 34 21, restauracja@hotel.com.pl

Restauracja Monopol i Cristallo, ul. Dworcowa 5, Katowice, +48 32 782 82 08, monopol@hotel.com.pl

Restauracja Monopol i Acquario, ul. H. Modrzejewskiej 2, Wrocław, +48 71 772 37 77, monopol.wroclaw@hotel.com.pl

Restauracja Concept, ul. Krakowskie Przedmieście 16/18, Warszawa, +48 22 492 74 09, lcs_restauracja@hotel.com.pl

Restauracja Malinowa, ul. Piotrkowska 72, Łódź, +48 42 633 99 20, grand@hotel.com.pl



Herbert von Karajan, 1978



ERNST HAAS/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Szatan za pulpitem

Kto zastraszał, tupał i wyzywał ludzi od kretynów? Najwięksi dyrygenci, których wielbimy.

**DOROTA SZWARCMAN
ANNA S. DĘBOWSKA**

Gustava Mahlera, którego setną rocznicę śmierci obchodzimy w tym roku, cenimy dziś jako wielkiego symfonika i twórcę pieśni. Ale współcześni mu odbiorcy mieli do czynienia przede wszystkim z dyrygentem – charyzmatycznym, legendarnym. Jego koncepcja kreowania muzyki była w owych czasach, czyli w 2 poł. XIX w., rewolucyjna. Jako szef Opery Wiedeńskiej traktował dzieła operowe jako integralne połączenie muzyki z teatrem; wcześniej liczyły się właściwie tylko popisy śpiewacze. To również on wprowadził wyciemnienie widowni, żeby widz mógł bardziej skupić się na scenie. Jego wykonawstwo było rangi najwyższej. Ale dochodził do wysokiego poziomu drastycznymi czasem sposobami. Inny wielki dyrygent owej epoki – młodszy od Mahlera i zaprzyjaźniony z nim – Bruno Walter, twierdzi

w swych wspomnieniach, że twórca *Pieśni o ziemi* doprowadzał śpiewaków do precyzji bliskiej instrumentom muzycznym, nie gubiąc przy tym pełni wyrazu dramatycznego. Był perfekcjonistą i egocentrykiem, całkowicie oddanym sprawie muzyki i zarazem pozbawionym empatii w stosunku do muzyków. Mawiał: „Jako człowiek jestem gotów poczynić każde możliwe ustępstwo, ale jako muzyk nie pójdę na żadne”. Miał przy tym temperament wybuchowy, więc nieraz zdarzało się, że ciskał przekleństwami i wyzywał ludzi od idiotów. Ponoć dwóch śpiewaków wyzwało go na pojedynek. Nie lubiano go i bano się, doceniając jednak ostateczny efekt. Trzeba przyznać, że najczęściej wymagał od samego siebie. Filharmonikom Nowojorskim kazał w nieskończoność powtarzać początkowy motyw *V Symfonii* Beethovena, ale gdy wreszcie udało

im się wykonać to tak, jak sobie wymarzył, ucieszony zaprosił całą orkiestrę na kolację. Jego rywal i następca na stanowisku szefa Filharmoników Nowojorskich – **Arturo Toscanini** – także miał wielki temperament, gorący jak włoskie lato. Na próbach od pulpitu dyrygenckiego leciały przekleństwa i obelgi pod adresem muzyków. Bano się go powszechnie, podobnie jak Mahlera, a może nawet bardziej – Toscanini potrafił użyć agresji fizycznej, na przykład zdzielić muzyka batutą przez głowę. Jedną z niezliczonych relacji na temat prób, przytoczona zresztą przez biografę Toscaniniego, Harveya Sachsa, mówi o ataku, jaki przypuścił na skrzypka La Scali Licariego. Dyrygent nazywał go próżniakiem i nieukiem. Licari próbował zbyć napaść żartem, ale to tylko dołało oliwy do ognia. Toscanini zareagował wrzaskiem, a gdy muzyk wstał od pulpi-

tu i wyszedł z sali, krzyknął za nim: „Nareszcie poszedł sobie ten kretyn! Od pięciu lat działał mi na nerwy!”.

Ostatecznie jednak osiągał perfekcyjny efekt. On też przyczynił się do unowocześnienia obyczaju operowego; mimo protestów ze strony solistów – zlikwidował bisowanie arii, zwłaszcza, kiedy taki bis łączył się z sytuacją absurdalną, np. gdy bohater operowy musiał umierać po raz drugi.

Batutą w pulpit

Z impulsywnego traktowania muzyków znany był także słynny łodzianin **Paweł Klecki**, który w świecie przybrał pisownię nazwiska Paul Kletzki. Jak wspomina pianista Rudolf Buchbinder, Kleckiemu zdarzało się rzucać butami w fałszujących muzyków i urządzić na próbach psychodramy z płaczem i wyzwiskami. Jerzy Waldorff w *Diablach i aniołach* opisuje koncert gościnny pod batutą Kleckiego w 1963 r. w Filharmonii Warszawskiej. Bardzo wymagający *III Koncert fortepianowy* Rachmaninowa grała mało doświadczona pianistka, która w obliczu tak sławnego dyrygenta wpadła w panikę. Słyszając jej fałsze i pomyłki, Klecki nie tylko nie pomógł solistce, ale przyśpieszył tempo, ze złością bijąc batutą w pulpit, czym z kolei wprowadził w popłoch orkiestrę, która też zaczęła się mylić.

Inny Polak z pochodzenia, ale wychowany w Wielkiej Brytanii – **Leopold Stokowski**, dyrygował z wielką elegancją, ale odnosił się do członków orkiestry chłodno, a niech no tylko ktoś się nie przygotował...

Podobnie jedna z największych legend dyrygentury, Herbert von Karajan. Ten z kolei zamęczał muzyków powtarzaniem wciąż tych samych fraz, by osiągnąć pożądane proporcje brzmienia i energię. Było to męczące, ale efekt – porywający.

Stereotyp dyrygenta jako lwa estradowego sprzyjał podobnym zachowaniom. Oczywiście nie wszyscy kapelmistrzowie mieli taki styl pracy. Byli i tacy, którzy potrafili zdobyć autorytet dzięki elegancji i empatii, od **Artura Nikischa** i **Bruno Waltera** począwszy. Jednak **Henryk Czyż** – dyrygent, którego największe sukcesy przypadły na lata 60. XX w. – stwierdził kiedyś, że nie da się jednocześnie być kochanym dyrygentem i mieć dobrą orkiestrę.



Jerzy Maksymiuk

ERNEST HAAS/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Nasi furiaci

W Polsce model lwa estradowego, prężącego muskuły na próbach, również swego czasu miał się świetnie. Słynne są przekazywane przez starsze pokolenia muzyków orkiestrowych anegdoty o złośliwych powiedzonkach (złośliwość to też ostra broń) **Waleriana Bierdajewa**, tzw. Dziadzi, czy **Grzegorza Fitelberga**. Ten ostatni, nazywany powszechnie Ficiem, czasem wręcz specjalnie wywoływał awantury, by podnieść napięcie i zburzyć nastrój stagnacji. Świetnie mu się to udawało. Natomiast spontaniczne starcia z muzykami miał **Witold Rowicki**. **Bohdan Wodiczko** był bardziej elegancki i konkretny, ale w razie potrzeby potrafił rozwiązać orkiestrę i powołać na nowo.

Co do młodszych nieco dyrygentów; słynny był katorżniczy system pracy, jaki wprowadził **Jerzy Mak-**

symiuk w stworzonej przez siebie Polskiej Orkiestrze Kameralnej. Sam twierdził później, że takie próby „chyba niemożliwe byłyby w żadnym kraju i w innym ustroju”. Katował swoich muzyków całymi dniami. Kiedyś, doprowadzony do wściekłości, rzucił: „Wszyscy jesteście ch...”. „A pani Ewa?” – padło ze strony orkiestry pytanie na temat jedynej wówczas w zespole kobiety. „Pani Ewa też!” – odparł dyrygent.

Efektom były słynne „maksymiukowe tempa” i chirurgiczna wręcz precyzja. Po latach dyrygent patrzył na swoją dawniejszą pracę z dystansem: „Dążąc do perfekcji szlifowałem i poprawiałem. Teraz wiem, że niekiedy zabijałem to, co było walorem”.

Najwyżej dwa razy

Ani Maksymiuk, ani Mahler czy Toscanini nie zrobiliby kariery dziś, gdy każde ostrzejsze odezwanie się dyrygenta do muzyka – a wiadomo, że w zdenerwowaniu może być różnie – traktowane jest jak mobbing, podobnie, jak przeciąganie próby w nieskończoność czy wielokrotne powtarzanie fraz. W *Próbie orkiestry* Federica Felliniego z 1979 r., gdy dyrygent – stylizowany na kapelmistrza-tyrana w dawnym stylu – każe muzykowi powtórzyć po raz kolejny jakiś motyw, ten wstaje i oznajmia, że jest umowa ze związkami zawodowymi, która ustala, że można powtarzać najwyżej dwa razy. Film był wprawdzie satyryczną metaforą ówczesnej sytuacji politycznej we Włoszech, ale ukazywał prawdę, która wówczas dopiero się przebijiała, a dziś rządzi życiem muzycznym, także w Polsce: rosnącą dominację związków zawodowych, podporządkowywanie sztuki nie koncepcji artystycznej, lecz prawom pracowniczym.

Z tego powodu odwołano już w Polsce w ostatnich latach paru dyrektorów filharmonii, np. **Tadeusza Wojciechowskiego** w Łodzi i **Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego** w Białymstoku. Obaj charakteryzowali się apodyktycznym sposobem bycia w stosunku do muzyków, powodowanym pragnieniem bezwzględnej realizacji swojej wizji muzycznej. Wygląda na to, że taka taktyka nie jest już dziś skuteczna. Ale czy uleganie muzykom będzie bardziej efektywne? Też nie. Anarchia w sztuce nie płaca.

BM

Słynni dyrygenci-złońnicy

Szpikulec w rękach szaleńców i furiatów? Wspaniały dyrygent węgierskiego pochodzenia **sir George Solti** miał zwyczaj brutalnie bić batutą w pulpit, aby zmusić muzyków do utrzymania energicznej pulsacji rytmicznej. W wyniku takich „zabaw” niemal pozbawił się oka, kiedy niechcący dźgnął się w twarz własną batutą. **Arturo Toscanini** wyrażał wściekłość tupaniem – jemu również przydarzyła się przygoda z batutą, którą upuścił na próbie i rozdeptał. Swoim narzędziem pracy rzucił też o podłogę wybuchowy **Serge Koussevitzky** – w ataku furii przerwał koncert i zszedł z estrady. Jeszcze bardziej niebezpieczny dla otoczenia był

podobno **Artur Rodziński**, bardzo ceniony w Ameryce dyrygent polskiego pochodzenia. Wieść niesie, że nosił przy sobie rewolwer i potrafił w jednej chwili, bez powodu wyrzucić muzyka z zespołu.

Fritz Reiner i **Otto Klemperer** budzili postrach samym spojrzeniem, **Ernest Ansermet** potrafił na próbach doprowadzić ludzi do płaczu. Z kolei **George Szell** wprowadził taki reżim, że jego podwładni porównywali warunki pracy do więziennego rygoru, ale to Szell spowodował, że Cleveland Orchestra uchodziła za jego czasów za najlepszą orkiestrę świata.



Arturo Toscanini

NEW YORK TIMES CO/ARCHIVE PHOTOS/GETTY IMAGES/FLASH PRESS MEDIA

Jutrznia i awangarda

Polskie Nagrania wznowiły właśnie płyty z utworami Krzysztofa Pendereckiego, które przesądziły o jego światowej sławie.

Po reedycji *Pasji wg św. Łukasza* Pendereckiego Polskie Nagrania zapowiedziały na lipiec tego roku dwie kolejne płyty, prezentujące niezwykle istotne w dorobku kompozytora utwory: *Jutrznię* i najlepsze przykłady z okresu awangardowego. Oba wydawnictwa łączy osoba dyrygenta – Andrzeja Markowskiego, wybitnego artysty, który miał ogromny wkład w sukces twórców „polskiej szkoły kompozytorskiej”. Jego zaangażowanie w przygotowywanie nowych partytur do wykonania, a często także inspirowanie nowych dzieł, pozostały w pamięci wielu i przeszły do historii, o czym przypomina krytyk muzyczny Ludwik Erhardt, autor esejów do obu płyt.

Fascynacja prawosławiem

Pierwsza z przygotowanych płyt przypomni dostępne dotychczas wyłącznie na płycie winylowej nagrania *Jutrzni*.

Dwuczęściowa *Jutrznia*, ukończona przez kompozytora w 1971 r., stanowi logiczne dopełnienie wcześniejszej *Pasji według świętego Łukasza* – koncentruje się na opłakiwaniu ukrzyżowanego Chrystusa (cz. I: *Złożenie Chrystusa do grobu*) oraz na wielbieniu Jego wskrzeszenia (cz. II: *Zmartwychwstanie*). Warto jeszcze dodać, że w tym roku mija 40 lat od prawykonania *Jutrzni*, które odbyło się 28 maja 1971 roku w Katedrze w Münster (tej samej, w której w 1966 r. prawykonano też *Pasję według św. Łukasza*).

Penderecki odzwierciedlił tu swą fascynację liturgią i rytuałami kościoła prawosławnego, co diametralnie różni ten utwór od *Pasji*, związanej z tradycją rzymsko-katolicką. Kompozytor użył tym razem tekstów staro-cerkiewnych, zaczerpniętych z liturgii prawosławnej, którą pilnie studiował przed przystąpieniem do pracy nad utworem. Warto dodać, że inspiracja kościołem ortodoksyjnym nie była czymś niespodziewanym – kompozytor od dziecka interesował się tym obrządkiem, dzięki ojcu, który był wyznania greckokatolickiego i zabierał syna do cerkwi. W późniejszych latach Penderecki odwiedzał cerkwie podczas podróży do Rosji i Bułgarii, a w Polsce – na Podlasiu. Ekstatyczny mistycyzm prawosławia silnie na niego działał – to właśnie ten aspekt cerkiewnych obchodów świąt Wielkiej Nocy został odzwierciedlony w *Jutrzni*.

W związku z tym ogromną rolę w obu częściach pełnią sceny z udziałem tłumu wiernych, powierzone chórom. Wyraźnie zaznaczone już w *Pasji*, w *Jutrzni* zostały nie tylko bardziej rozbudowane, ale mają też inny – zwłaszcza w drugiej części – charakter: pełen radości, rozgorączkowania i ekstatycznego

entuzjazmu z powodu zmartwychwstania Pana. Dla oddania owych nasyconych niezwykle ekspresją nastrojów Penderecki użył środków sonorystycznych, intensywniejszych niż w *Pasji* – gęsta, klasterowa faktura głosów chóralnych i orkiestrowych łączy się z okrzykami i hałaśliwymi uderzeniami w klekotki, które kompozytor polecił rozdać chórzystom. Rwestes ów przeplatany jest fragmentami o charakterze wyciszonym, bardziej skupionym – zwłaszcza w części pierwszej. Duch i atmosfera muzyki cerkiewnej, znaczonej w swej mistycznej ekstazie również głosami głębokich basów, przenika *Jutrznię* na wskroś. Pendereckiemu zależało, aby słuchacz poczuł się jak uczestnik prawosławnych obchodów Triduum Paschalnego i dał porwać emocjom tłumu, najpierw oplakującego śmierć Chrystusa, a potem wielbiącego Jego zmartwychpowstanie.

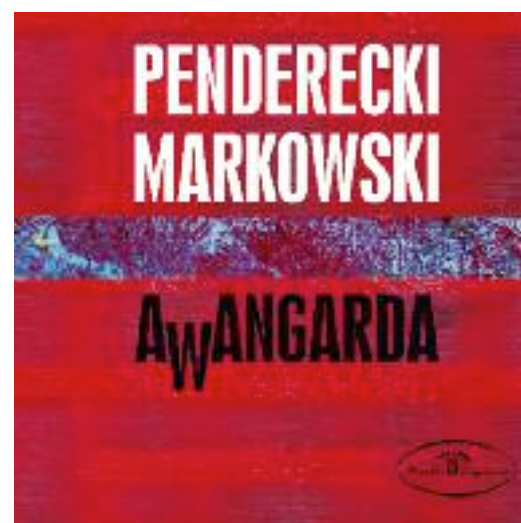
Ponieważ kompozytor użył większej niż w *Pasji* palety środków sonorystycznych, krytycy – zwłaszcza ci, którzy obawiali się odejścia Pendereckiego od ideałów awangardy – przyjęli utwór z entuzjazmem, uznając *Jutrznię* za jego największe dokonanie. Z dzisiejszej perspektywy nie ulega wątpliwości, że to *Pasja według św. Łukasza* była dziełem bardziej przełomowym, pod każdym względem zaskakującym i nowatorskim. *Jutrznia* zaś stała się kolejnym – jakże ważnym – krokiem na drodze kompozytora ku wielkim dziełom wokально-instrumentalnym. Przypomniane nagranie to interpretacja Chóru i Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyktando Andrzeja Markowskiego, z udziałem znakomitych solistów – Delfiny Ambroziak, Stefanii Woytowicz, Kazimierza Pustelaka, Włodzimierza Denysenki, Bernarda Ładysza, Borisa Carmeliego i Petera Laggera.

Poraża, intryguje, niepokoi

Druga z przygotowanych przez Polskie Nagrania płyt zatytułowana została *Krzysztof Penderecki – Awangarda*. Jest gratką dla wielbicieli wczesnej twórczości kompozytora. Prezentuje jego najwybitniejsze osiągnięcia z przełomu lat 50. i 60. XX w., a co ważniejsze jest to wybór całkowicie oryginalny, a nie reedycja. Takiej płyty jeszcze nie było! Znalazły się tu: *Psalmy Dawida* na chór mieszany i perkusję (1958), *Strofy* na sopran, głos recytujący i dziesięć instrumentów (1959), *Anaklasis* na smyczki i perkusję (1959/1960), *Wymiary czasu i ciszy* na chór mieszany, perkusję i smyczki (1960), *Tren ofiarom Hiroszimy* na smyczki (1961), *Polymorphia* na smyczki (1961) oraz *Fluorescencje* na orkiestrę (1962). Dodatkową atrakcją jest to, że nagranie *Strof*, pochodzące z prawykonania utworu w 1959 r. na festiwalu Warszawska Jesień, nie było dotychczas nigdzie pu-



Krzysztof Penderecki, *Utrnja (Jutrznia)*, Polskie Nagrania 2011



Krzysztof Penderecki, *Awangarda*, Polskie Nagrania 2011

blikowane. Również nagrania *Trenu* i *Polymorphii* pochodzą z wykonania na Warszawskich Jesieniach (kolejno z 1961 i 1963 r.) i tylko *Polymorphia* ukazała się na winylowych płytach kroniki festiwalu. Dyryguje – jak wspominałam – Andrzej Markowski. Jest to więc niebywała okazja, aby usłyszeć pierwsze interpretacje najbardziej sonorystycznych utworów Krzysztofa Pendereckiego – utworów, które otworzyły mu drzwi do międzynarodowej kariery i ugruntowały pozycję jednego z najbardziej odważnych twórców „polskiej szkoły kompozytorskiej”, obdarzonego niezwykle talentem i wyobraźnią dźwiękową. Po latach, *Tren* wciąż poraża dramatyzmem, *Polymorphia* intryguje, a może i niepokoi (nie bez powodu użyta została przez Stanleya Kubricka w słynnym *Łśnieniu*), utwory chóralne zaskakują pomysłami, a *Fluorescencje* fascynują brzmieniową różnorodnością i niemal symfonicznym rozwojem formy. Warto zagłębić się w ten intrygujący świat, nie tylko po to, aby przypomnieć sobie (a może dopiero poznać) niegdyś szokujące propozycje polskiego mistrza, ale też i odkrywać te utwory na nowo dla siebie. Wzbogacając wyobraźnię i „otwierając uszy”, pozostając świadectwem oryginalności polskiej muzyki początku lat 60. ubiegłego wieku.

Beata Bolesławska-Lewandowska

16.

ANDREY
BOREYKO

VALERY
GERGIEV

PAAVO

JÄRVI

INGO
METZMACHER

JERZY
SEMKOW

WIELKANOCNY FESTIWAL

LUDWIGA VAN
BEETHOVENA

WARSZAWA 25.03-6.04.2012

ELŻBIETA PENDERECKA

DYREKTOR GENERALNY

www.beethoven.org.pl



Łamigłówka Horowitza

Było coś przerażającego w tak kolosalnej energii skupionej w rękach jednej osoby – o monografii *Horowitz. Życie i muzyka* Harolda C. Schonberga pisze **Wojciech Bońkowski**.

1. Najważniejszy amerykański krytyk muzyczny napisał biografię największego pianisty XX w.

Schonberg (1915–2003), nestor nowojorskich krytyków, od lat 50. zeszłego stulecia był szefem działu muzycznego dziennika „The New York Times”. Biografia Vladimira Horowitza jest książką modelową – na poziomie merytorycznym, literackim i komunikatywnym – jaką rzadko się spotyka. To nie monografia z długim wykazem źródeł, przetrząsaniem archiwów, uczonymi przypisami, lecz żywa, wartka opowieść o życiu i twórczości wybitnego artysty; potoczna, pełna barwnych anegdot i kontekstów, zarazem nie nazbyt szczegółowa. Niebanalne walory konstrukcyjne tej książki sprawiają, że sięga się po nią na pięć minut, a kończy lekturę po trzystu pięćdziesięciu stronach. (Złośliwi zechcą pewnie dostrzec w niej prosty dziennikarski szablon: biografia zaczyna się od końca, by wrócić do początku i zatoczyć koło; nazwy rozdziałów są chwytliwe jak gazetowe śródtytuły, a każdy zaczyna się zaczerpniętym z wypowiedzi Horowitza mottem).

2. Słynnemu pianiście poświęcono wcześniej tylko dwie książki. Pierwsza to *Horowitz. A Biography* Glenna Plaskina (1983) wspaniale udokumentowana, lecz skupiona na wątkach biograficznych (homoseksualizm pianisty, rodzinne awantury) i pozbawiona szerszego spojrzenia. Druga to narcystyczne i niewarte uwagi *Evenings with Horowitz* Davida Dubala (1991).

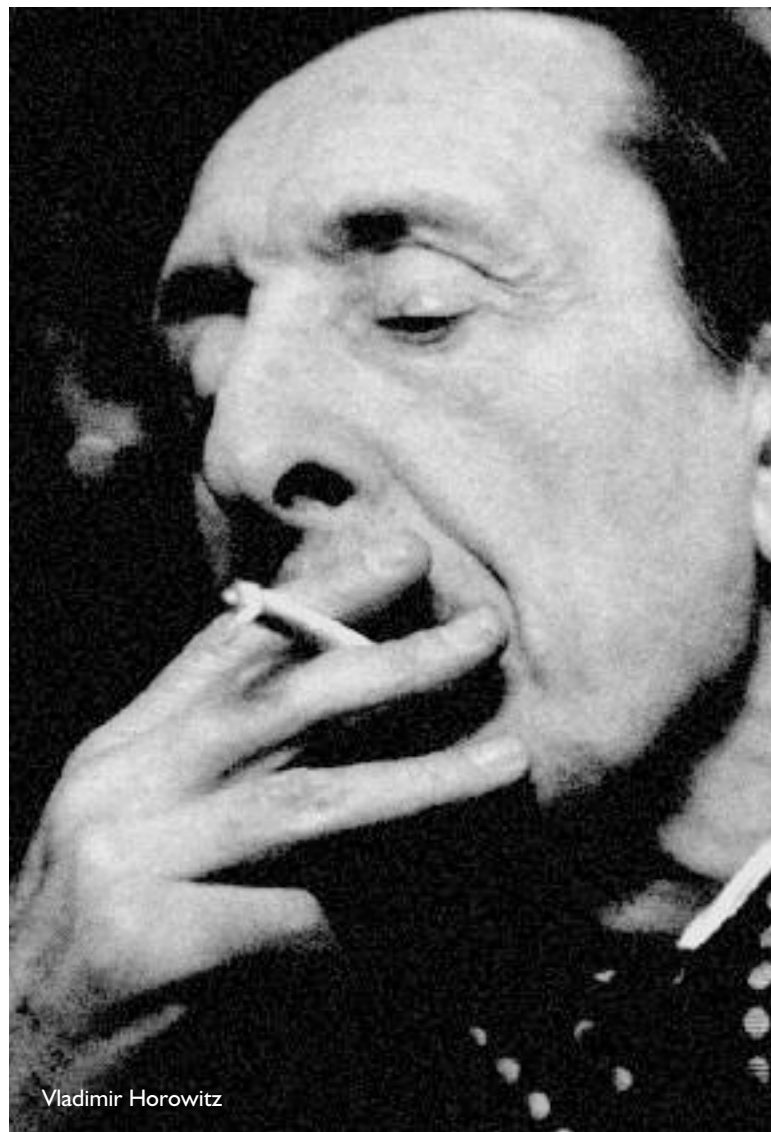
Praca Schonberga jest tym cenniejsza, że zawiera informacje z pierwszej ręki – krytyk znał osobiście Horowitza, przez 50 lat utrzymywał z pianistą stosunki na tyle zażyłe, na ile było to możliwe w owładniętej problemem bezstronności i konfliktu interesów Ameryce. Duża część materiału pochodzi z kilkunastu wywiadów, które przeprowadził z nim w 1987 r., na dwa lata przed śmiercią pianisty (miały na ich kanwie powstać pamiętniki).

Zarazem Schonberg patrzy na swego bohatera w szerokiej perspektywie; jego dziełem życia pozostaje historia pianistyki od XVIII do XX w. pt. *The Great Pianists from Mozart to the Present* (1964), a w swej karierze krytyka od 1939 r. słuchał i recenzował wszystkich liczących się pianistów – od Rachmaninowa po Kissina.

3. Co ciekawsze, książka (oryginał ukazał się w 1992 r.) stanowi symboliczne rozliczenie krytyki muzycznej z jedną z jej najczarniejszych kart. Nie jest bowiem tajemnicą, że krytycy nigdy nie szczędzili Horowitzowi gorzkich słów i atakowali go w sposób bezprecedensowy. W krucjacie, prowadzonej przeciw artyście po obu stronach oceanu od lat 30. aż do jego śmierci w 1989 r., brali udział najwybitniejsi autorzy naszych czasów. Harvey Sachs w książce *Virtuoso* zawarł istny paszkwil; pisał m.in. o „wątpliwej muzykalności” i „całkowitym zniekształcaniu muzyki” przez pianistę, któremu „nie tylko nie zależy na próbie zrozumienia intencji kompozytora, ale w ogóle nie ma on żadnej wizji dzieła”. Obrzydzenie budziła w nim myśl, że Horowitz mógłby zagrać *Das wohltemperierte Klavier* Bacha.

Wtórował mu Virgil Thomson, określając Horowitza jako „mistrza zniekształcenia i przesady”, a jego grę jako „monotonną i muzycznie fałszywą”. Jeden z wybitniejszych historyków pianistyki, Piero Rattalino, w pracy *Da Clementi a Pollini* (1982) atakował Horowitza z furją. „Hasłem młodego Horowitza było: sukces przede wszystkim” (przeciwstawiał mu „moralną postawę” Świątosława Richtera wobec tekstu muzycznego).

4. Harold Schonberg nie posuwał się do takich epitetów, lecz nazywał przypadkiem Horowitza „złożonym”. Schonberg – trafnie zauważając u rosyjskiego pianisty charyzmę bez paraleli i magnetyczne oddziaływanie na koncertową publiczność, a także nieograniczone muzyczne horyzonty, pozwalające mu zmierzyć się z dowolnym właściwie repertuarem – nie krył zarazem sceptycyzmu wobec niektórych interpretacji artysty. I to nie dlatego, że okazywały się



Vladimir Horowitz

RICHARD E. ARON / REDFERNS / GETTY IMAGES / LASH PRESS MEDIA

nieudane, lecz na podstawie z gruntu fałszywych przesłanek. Z Beethovenem „miewał problemy”, jego Chopin to „złepk detali”, Schumannowi „brakowało wewnętrznego spokoju”. W opiniach o późnych nagraniach Horowitza pojawia się sakramentalne słowo „manieryzm”.

5. W historii recepcji chóralskie unisono krytyków, zarzucających Horowitzowi zniekształcanie muzyki i brak muzykalności jawi się jako osobliwy dysonans. Typ zarzutów jest co prawda dziwnie znajomy – te same wysuwano w XIX w. wobec Liszta, Paganiniego i innych superwirtuozów, którzy rozszerzali granice fizycznych, technicznych możliwości gry na instrumencie. Paganini miał paktować z diabłem, parafrazy Liszta uważano za szczyt złego smaku, a występy Paderewskiego poważni krytycy zaliczali do atrakcji cyrkowych. Historia, pokrywając wizerunek mistrzów patyną klasycyzmu, zrewidowała te sądy. W przypadku Horowitza pęknięcie było tym ostrzejsze, że powstawało na naszych oczach. Krytycy mieli w sobie tym więcej żółci, w im większy zachwyt popadała publiczność – wchodziła na koncerty oknami, oczekiwała na bilety w kilkudniowych kolejkach (w 1965 r. Horowitz z żoną kupili dla kilkuset kolejkowiczów kawę i pączki), bisy wymuszała wyciem i tupaniem.

6. A przecież poruszeni grą Horowitza byli nie tylko podatni na estradową magię melomani. Także wśród innych muzyków pianista cieszył się niemal mistycznym respektem. Niezapomnianą lekturą są świadectwa, zebrane przez Davida Dubala w książce *Remembering Horowitz: 125 Pianists Recall a Legend*. Przywołajmy niektóre.

Shura Cherkassky: „Nie mogę wyrazić w pełni, ile Horowitz dla mnie znaczył. Stał się dla mnie idolem, symbolem. Nigdy nie zapomnę, jak usłyszałem go po raz pierwszy w *III Koncercie* Rachmaninowa. Myślałem, że po prostu zemdleję. (...) Jego Schumann nie da się opisać. Myślę o jego dźwięku w Schumannie, o

tej wewnętrznej tęsknocie. W wielu utworach nikt nie osiągnął poziomu Horowitza i zapewne już nikt nie osiągnie”.

Pollini: „Najbardziej fascynowała mnie jego absolutna wolność ekspresji, poczucie improwizacji, które podkreślało każdy szczegół harmoniczny i melodyczny. Miał niezapomniany sposób grania lirycznych odcinków w *Humoresce* Schumanna... Była to dla mnie chwila niezrównanej emocji muzycznej”.

A stuletni w trakcie zbierania materiałów do książki Mieczysław Horszowski, jeden z wielkich muzyków XX wieku, wysłał Dubalowi dwa zdania: „Kulminacją wielu okazji, gdy go słuchałem, było wykonanie przez Horowitza *Humoreski* Schumanna. Byłbym szczęśliwy, gdyby tych kilka słów przyczyniło się do zachowania na zawsze pamięci o niebywałym pięknie tego wykonania”.

W historii muzyki taką aurę rozciągał wokół siebie chyba tylko Chopin.

7. Biografia Schonberga jest więc znakiem przewartościowania – wciąż niepełnego – krytycznej opinii o Horowitzu. W swej poprzedniej pracy z 1964 *The Great Pianists* – Schonberg chwalił Horowitza za późnych romantyków i Skriabinę, lecz o jego Mozarcie i Schubercie pisał chłodno. W *Horowitz. Życie i muzyka* dopisał specjalny „aneks” poświęcony interpretacjom Mozarta z lat 80. Szybkie tempa, śpiewną, ekspresyjną linię melodyczną, improwizacyjne elementy w repetycjach, pełne, barwne brzmienie fortepianu powiązał z nowymi wynikami badań nad praktyką wykonawczą w czasach kompozytora. (Horowitz doskonale znał listy Mozarta, pełne wskazówek wykonawczych). W czasach obsesji na punkcie wykonań „z epoki” i przywracania do życia instrumentów historycznych podobna krytyczna pochwała dla rozemocjonowanego Mozarta na Steinwayu to ewenement.

8. Horowitz należy już do historii, lecz pełne docenienie jego sztuki musi się dopiero dokonać. Nielatwo rozwikłać Horowitza rebus: prostotę adagiów Mozarta i polifoniczną gęstwinę *II Sonaty* Rachmaninowa. Delikatny liryzm *Serenady* Schuberta i diaboliczną potęgę własnych *Wariacji na temat Carmen*, gdy w kodzie pianista budzi oktafowe pandemonium. Przygotowane w najdrobniejszych szczegółach studyjne nagranie *Sonaty f-moll* Schumanna i o trzy miesiące późniejsze koncertowe, pełne dramatycznego napięcia, z ogromnymi kontrastami – prawie improwizowane... Jak to możliwe, że ten trawiony neurozą wrażliwiec, który połowę kariery spędził z dala od estrady, przy fortepianie tkwił nieruchomy z twarzą jak posąg, nie wyrażając żadnych emocji? Jak to się stało, że demon romantyzmu, „zjadający” na śniadanie najtrudniejsze rapsodie Liszta, lwia część swej dyskografii poświęcił Scarlattiemu, Clementiemu, Czernemu, Mozartowi i Schubertowi? Horowitz zmagał się ze sobą, lecz w muzyce zaskakująco często osiągał czyste piękno. Jak pisze Schonberg, „owa milionwoltowa technika była mocno trzymana w ryzach, choć było coś przerażającego w tak kolosalnej energii w rękach jednej osoby. Czuć było, że w tym wszystkim tkwił demon, usiłujący się oswobodzić. Co się stanie, jeśli demon się uwolni? Ale to nigdy się nie stało”.

BM



Harold Charles Schonberg,
Horowitz. Życie i muzyka;
przekład i aneks dyskograficzny:
Robert Ginalski; Niebieska
Studnia 2010

„BUDOWAĆ MOŻLIWIE NAJLEPSZE FORTEPIANY”

Henry E. Steinway (1797-1871)



pro/pianoforte®
autoryzowany dystrybutor

Boston
DESIGNED BY STEINWAY & SONS



Essex
DESIGNED BY STEINWAY & SONS

STEINWAY & SONS

SALON PIANIN I FORTEPIANÓW
GMACH FILHARMONII NARODOWEJ

PLAC EMILA MŁYNARSKIEGO 2, 00-009 WARSZAWA

TEL. (+ 48 22) 828 45 49, TEL./FAX (+ 48 22) 828 44 79

E-MAIL: PIANO@PROPIANOFORTE.PL WWW.PROPIANOFORTE.PL



Najciekawsze wystawy sezonu poleca **Monika Małkowska**.

Sztuka

Uderzmy się w pierś: latem nie nadrabiamy kulturalnych zaległości w takim stopniu, jak to deklarujemy, planując urlop. Niejeden ma szczere chęci odwiedzić zabytki, galerie i muzea w obcych miastach. W konfrontacji z upalną pogodą i wakacyjnym rozleniwieniem najsilniejsza wola jest na straconej pozycji. Wybieramy to, co nie wymaga wyczynowej kondycji fizycznej ani większego wysiłku intelektualnego. I tej – jakże ludzkiej potrzeby relaksu – niektóre instytucje kulturalne wychodzą naprzeciw.

Coś lekkiego dla ciała

Oto kilka prezentacji, łączących wizualną atrakcyjność z przyjemnością. Bardziej z kategorii rozrywki, niż sztuki poważnej, prowadzącej do głębszych refleksji. Więc – moda! Najwięksi mistrzowie, których kunszt pobudza zbiorową wyobraźnię, choć nielicznych stać na ubieranie się w te cuda.

Zacznę od damy. **Madame Grès**, zmarła w 1993 r. wieku 90 lat. Przez ponad pół wieku lansowała minimalistyczne kreacje stylizowane na greckie tuniki, jednocześnie obiekty rzeźbiarskie. Jej domena to wieczorowe suknie w drobnutkie plisy, drapowane bezpośrednio na ciele modelek lub klientek. Jako ostatnia z „wielkich krawców” zaakceptowała linię prêt-à-porter, wcześniej przez

długie lata nazywała ją „prostytucją”. Kto chce zrozumieć artystyczną duszę Madame Grès, niech pędzi do paryskiego **Musée Bourdelle**, gdzie urządzono jej retrospektywę. Nowojorskie **Metropolitan Museum** uhonorowało niedawno zmarłego super-ekstrawaganta mody, **Alexandra McQueena**. *Dziki piękno* – tak zatytułowano pokaz jego ubraniowych dokonań. No i dziko kosztowne. Na przeciwnym biegunie (choć też nie na zwykłą kieszeń) wypada usytuować z pozoru proste, w istocie wyrafinowane stroje **Yohji Yamamoto**, jednego z Japończyków ubierających Zachód. Zdobył markę, w genialny sposób łączył tradycję kimono z inspiracjami europejskimi. Ekspozycja też znakomicie zaaranżowana: przypomina tekstylny labirynt, dopełniony fotosami i filmami. Oto hit londyńskiego **Victoria & Albert Museum**. I jeszcze moda od innej, malarskiej strony. **Kees van Dongen**, Holender osiadły nad Sekwaną, stał się kimś na podobieństwo współczesnego stylisty. Ulubieniec kosmopolitycznych snobów i francuskiej socjety, miał współudział w kreowaniu art déco. Portretował ówczesne elegantki, gwiazdy i gwiazdeczki, wszystkie nieco idealizując wedle swego gustu. Francja nie zapomniła mu zasług, czego dowodem retrospektywa w **Musée d'Art Moderne de la Ville Paris**.

Ruch na świeżym powietrzu

Niedaleko od wystaw mody sytuują się pokazy obiektów mniej lub bardziej użytkowych.

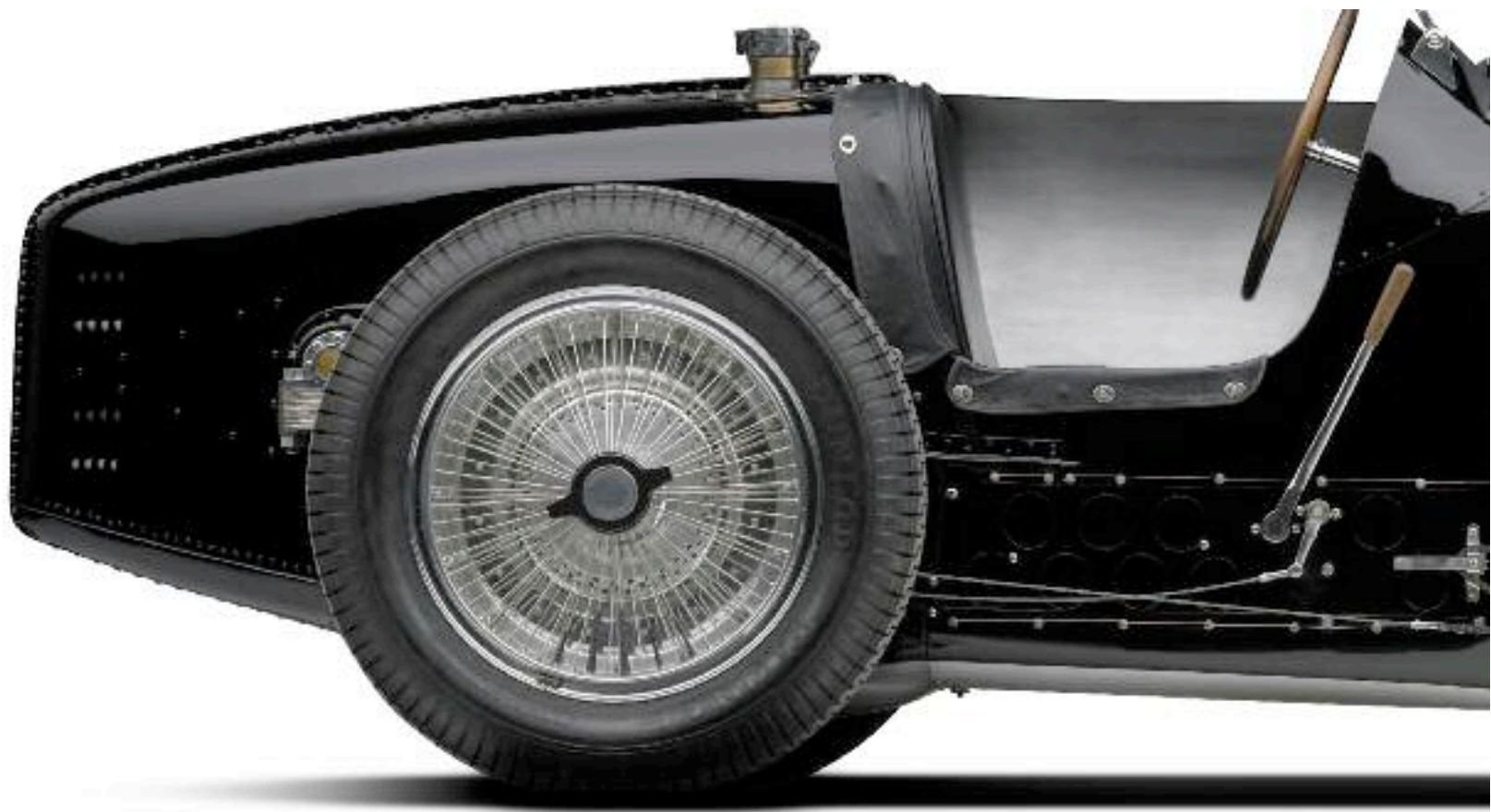
W **Les Arts Décoratifs** w Paryżu pokazywane są automobile z kolekcji **Ralfa Laurena**.

Skoro o pojazdach mowa – kogo drogi zaprowadzą do Glasgow, koniecznie musi zobaczyć pierwsze monumentalne architektoniczne dzieło **Zahy Hadid** w Wielkiej Brytanii. Dopiero co otwarte **Riverside Museum**, już z myślą o Olimpiadzie 2012, poświęcone jest różnym środkom transportu, indywidualnego i publicznego, od zabytkowych rowerów i motocykli po lokomotywy.

Zjawiskiem pośrednim między popkulturą, designem a sztuką elitarną była twórczość Wiedeńczyka **Hansa Makarta**.

Król inscenizacji, autor ulicznych parad, projektant imponujących kostiumów stylizowanych na dawne epoki, malarz scen rodzajowych oraz portrecista, brylował za czasów Franciszka Józefa i Sissi. Niestety, w 1884 r. zmarł u szczytu kariery, w wieku 44 lat. To lato przypomni cesarskiego faworyta dwoma równoległymi wystawami, pod wspólnym nadtytułem *Makart superstar*.

Odsłona w **Belvedere** nosi nazwę *Malarz zmysłów*, a druga, w **Künstlerhaus** – *Artysta, który dyryguje miastem*. Chyba w rytm walca...



na gorące dni

Chłód świątyni sztuki

Teraz wielka sztuka, wielkie nazwiska i... turystyczne pewniaki. Skoro jesteśmy w Wiedniu, proponuję wizytę w **Kunsthistorisches Museum** na wystawie *Portrety Dürer & Co.* To słynne wizerunki powstałe około 1500 r., stworzone przez tytułowego bohatera oraz dwóch innych niemieckich mistrzów, Hansa Holbeina Młodsze i Lucasa Cranacha Starszego.

W **Luwrze** – geniusz holenderski: **Rembrandt** i twarz Jezusa. Czyli religijne dzieła van Rijna oraz jego uczniów.

W madryckim **Thyssen-Bornemisza** też nabożne klimaty – europejskie malarstwo religijne od XIV do XVIII w. A nieopodal, w **Prado** – **Goya** i więcej oraz Młody **José de Ribera**, czyli największa duma hiszpańskiego malarstwa. Hiszpanem szczyli się też **Tate Modern** w Londynie – ale tu mowa o innej, bliższej nam w czasie epoce. **Joan Miró**, współtwórca surrealizmu, któremu nadał własne, jakby podszyte dzieckiem piętno. Propozycja idealna na lato.

Hiszpańskich mistrzów można także spotkać w Muzeum Narodowym w Krakowie.

W zamian za nasze skarby, w tym największą dumę – *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci, krakowskie muzeum gości ponad sto arcydzieł wypożyczonych Patrimonio Nacional de Espana. Wśród *Skarbów Korony Hiszpańskiej* – obrazy El Greca, Goi, Ribery, Zurbarana, Tycjana

i Veronesego, a także znakomite przykłady rzemiosła, broni, mebli. Ciekawostką są portrety przyszłego króla Zygmunta III Wazy i Anny Marii Wazówny pędzla Marcina Kobera.

Niezapomnianych wrażeń dostarczy też spacer po ogrodzie, zaaranżowanym na... dachu Kunst- und Ausstellungshalle w Bonn. Inspiracją stała się twórczość jednego z pionierów nowoczesnej sztuki – Maxa Liebermanna. Ogrodnictwo było jedną z jego pasji, której oddawał się podczas letnich pobytów nad jeziorem Wannsee (to w Berlinie). Teraz eksperymenty Liebermanna z żywopłotami, kwietnymi kompozycjami, ścieżkami pod brzoziakami oraz punktami widokowymi zostały odtworzone na wielkim, płaskim dachu galerii. To wymarzone miejsce na realizację takiej koncepcji, bowiem nie jest to normalny dach, lecz ogromny trawnik, na którym od wiosny organizowane są przyjęcia. Inne powody, dla których Liebermannowi przyznano tytuł „pioniera nowoczesności”, można zobaczyć w salach Ausstellungshalle, gdzie zgromadzono ponad sto obrazów artysty.

Piekło nad kanałem

Na deser coś dla masochistów. Wenecja i najbardziej prestiżowe wydarzenie lata – **Międzynarodowe Biennale Sztuki**. *Must see?* Do dyskusji, bo niektórzy już buntują się przeciwko temu molochowi. Od kilku lat

przedsięwzięcie nad Canal Grande przypomina smoka żywca pożerającego każdego, kto się doń zbliży. A nie brakuje ciekawych, których kusi fama najstarszej na świecie konfrontacji plastycznych nowinek.

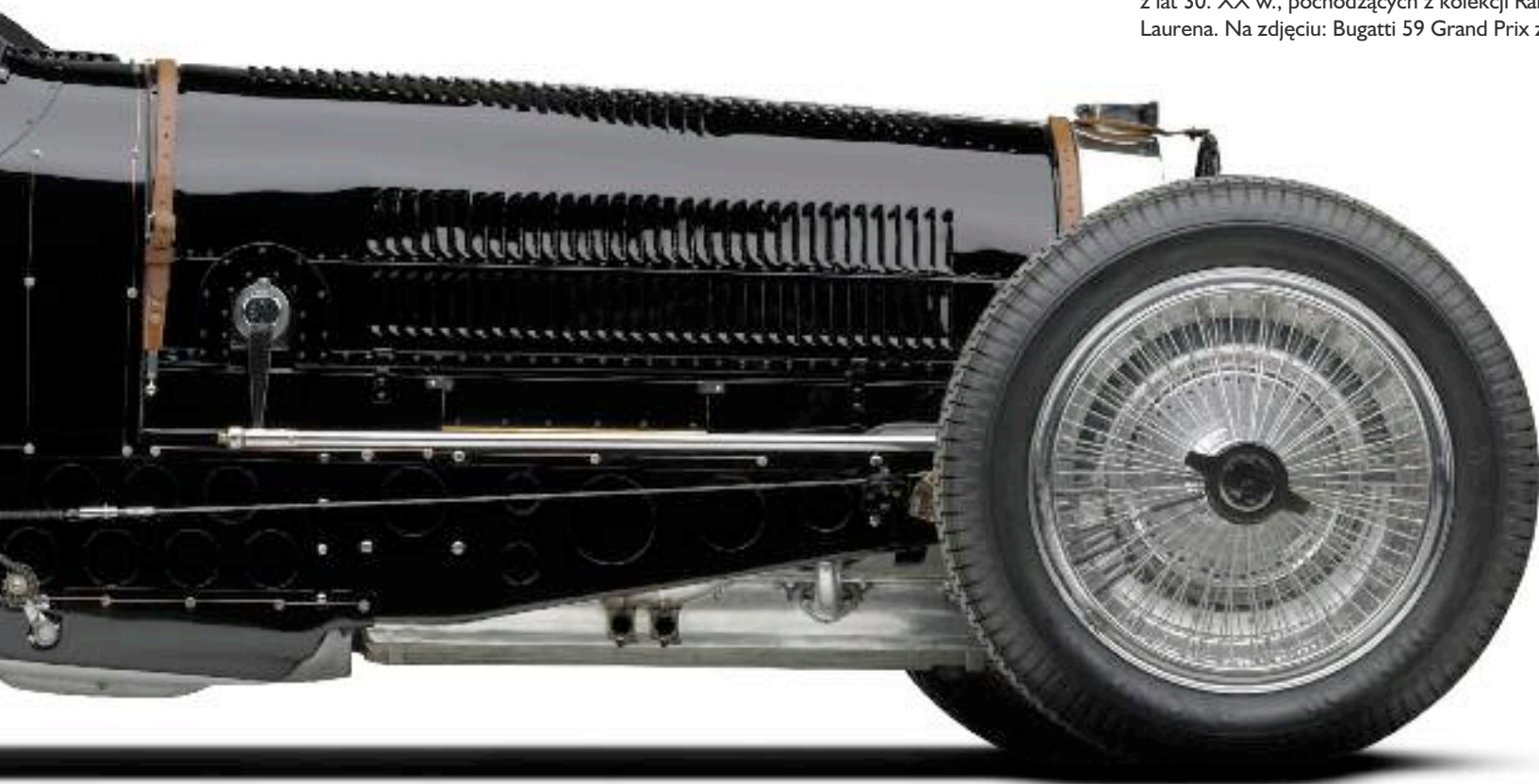
W efekcie na Placu Świętego Marka tłum „zwykłych” turystów miesza się z amatorami sztuk wizualnych i pokrewnych. Bo każdy chce podczepić się pod wenecką sławę. Co więcej, biennale, kiedyś do obejrzenia w pawilonach Giardini i Arsenale w dzień czy dwa, z biegiem lat rozrosło się, wypełzło na całe miasto i okoliczne wyspy. Teraz wyluskanie ciekawszych ekspozycji w zalewie chłamu wymaga około dwóch tygodni codziennego ekstremalnego wysiłku.

Czy można dziwić się krytykom, że rezygnują z raportowania weneckiego święta?

Nieszczęśnicy wysłani przez redakcję dostają oczopląsu i wybierają na chybił trafił swoje typy. Może się zdarzyć, że jest to strzał udany.

Tak uznała korespondentka „Guardiana”, która skarżąc się na niskie loty obecnej imprezy, rozpoczętej 4 czerwca, wymieniła jeden konkretny: polski pawilon z tryptykiem filmowym „... i zadziwi się Europa” **Yael Bartany**, izraelskiej artystki, reprezentującej nasz kraj. Projekt brawurowy, utopia przemieszana z prowokacją i aluzjami do socrealistycznej manieri. Doskonała propozycja dla kogoś, kto nie może żyć bez polityki nawet podczas wakacji. ►

Bentley, Porsche, Jaguar, Mercedes-Benz, Alfa Romeo – w Paryżu trwa pokaz sportowych samochodów z lat 30. XX w., pochodzących z kolekcji Ralpha Laurena. Na zdjęciu: Bugatti 59 Grand Prix z 1933 r.





- Zresztą, w ostatnich latach artyści chętnie mieszają się do najważniejszych problemów globu, bawią się w polityków i społeczników. W złudzeniu, że cokolwiek mogą zdziałać, podtrzymuje ich wystawa w Palazzo Grassi *The World Belongs to You* (jedna z wielu, otwartych równolegle do biennale). Tak naprawdę, świat należy do finansowych magnatów pokroju François Pinaulta, który nabył i wyremontował wenecki pałac nad Canal Grande, gdzie prezentuje swą wciąż powiększaną kolekcję. Jego zbiory można skonfrontować z innymi kolekcjami, odmiennymi w charakterze. W **Palazzo Venier dei Leoni**, niegdyś weneckim domostwie Peggy Guggenheim, gości pokaz *Ileana Sonnabend. An Italian Portrait* – czyli co amerykańskiej galerystce kojarzyło się z Włochami. I akcent polski: w **Palazzo Dona** ekspozycja *Particolare* z kolekcji Fundacji Signum założonej przez Hannę i Jarosława Przyborowskich. Druga odsłona dyptyku wybranych prac (m.in. autorstwa **Mirosława Bałki, Anny Molskiej, Krzysztofa Wodiczki, Artura Żmijewskiego**) dotyczy relacji między sztuką a demokracją. Jasne, że niejasnych. Nawet w weneckim słońcu. **BM**



Lato ze sztuką

Bonn

Kunst- und Ausstellungshalle – *Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne*, do 11 września; *Max Liebermann. Der Künstlergarten auf dem Dach*

Kraków

Muzeum Narodowe – *Skarby Korony Hiszpańskiej*, od 13 lipca do 9 października



Londyn

Tate Modern – *Joan Miró*, do 11 września

Victoria & Albert Museum – *Yohiji Yamamoto*, do 10 lipca

Glasgow

Riverside Museum of Transport

Madryt

Museo Nacional del Prado – *No solo Goya; El joven Ribera*, do 31 lipca

Museo Thyssen-Bornemisza – *Encuentros. Escenas religiosas de los siglos XIV al XVIII en las colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza*, do 4 września

Nowy Jork

Metropolitan Museum – *Alexander McQueen. Savage Beauty*, do 7 sierpnia

Paryż

Luwr – *Rembrandt et la figure du Christ*, do 18 lipca

Musée Bourdelle – *Madame Grès*, do 24 lipca

Musée Des Arts Décoratifs – *L'Art de l'automobile. Chefs-d'œuvre de la collection Ralph Lauren*, do 28 sierpnia

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris – *Van Donegen. Fauve, anarchiste et mondain*, do 17 lipca

Wenecja

54. Międzynarodowe Biennale Sztuki – *ILLUMInations*, do 27 listopada

Palazzo Grassi – *Il mondo vi appartiene*, do 31 grudnia

Peggy Guggenheim Collection – *Ileana Sonnabend. Un Ritratto Italiano*, do 2 października

Palazzo Dona – *Particolare; Art That Sparks Unrest* do 26 listopada;

Wiedeń

Kunsthistorischesmuseum – *Dürer – Cranach – Holbein*, do 4 września

Belvedere – *Makart. Maler der Sinne* (Unteres Belvedere), do 9 października

Künstlerhaus – *Makart – ein Künstler regiert die Stadt*, do 16 października



+sacrum
+profanum

11/09 — 17/09/11

KRAKÓW

9. FESTIWAL SACRUM PROFANUM

STEVE REICH
APHEX TWIN
JONNY GREENWOOD (RADIOHEAD)
ADRIAN UTLEY (PORTISHEAD)
LESZEK MOŹDŻER

ENSEMBLE MODERN
ALARM WILL SOUND
ASKO | SCHÖNBERG
KLANGFORUM WIEN
BANG ON A CAN ALL-STARS
AMADRUMS

www.sacrumprofanum.com



Organizatorzy:



kbfs



Dofinansowano
ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Współpraca:



UMUZYKALNIANIE

Jaka jest dziś architektura budynków muzycznych na świecie?

ANNA CYMER

W Polsce właśnie powstaje lub jest zaprojektowanych kilkanaście nowych sal koncertowych.

Trwa niezwykle boom na inwestycje, związane z muzyką. Co ciekawe – zjawisko to jest zauważalne na całym świecie.

Wizje ze szkła i stali

Oddana do użytku w 2003 r. **Walt Disney Concert Hall** w Los Angeles jest najsłynniejszą związaną z muzyką budowlą na świecie. Dekonstruktivistyczne dzieło Franka Gehry'ego – kolos z giętej, lśniącej blachy – to szeroko komentowana ikona architektury przełomu XX i XXI w. Budynek rzadko jest opisywany w kontekście muzyki, jak gdyby w ogólnej świadomości jego forma wzięła górę nad funkcją. Pytanie, co jest priorytetem w budownictwie – kształt czy funkcja – zadawano od wieków. Na początku ubiegłego stulecia moderniści uznali, że prostota i czytelność formy – zależnej od przeznaczenia budynku – powinny być wyznacznikiem dla projektanta. Przez kilka dekad

ten schemat był powszechnie stosowany, dziś jednak nie jest już dogmatem. Patrząc na projekt **Centrum Symfonicznego** ze szkła i stali, który w 2005 r. dla Atlanty przygotował hiszpański wizjoner, Santiago Calatrava, łatwo dostrzec, że cel inwestycji był tylko pretekstem do wykreowania rzeźbiarskiej kompozycji, z czego zresztą Calatrava słynie [warto wspomnieć o zrealizowanych projektach dworców kolejowych w Liège i w Zurychu, Puente del Alamillo – zbudowanym na Expo 1992 w Sewilli oraz Auditorio de Tenerife na Wyspach Kanaryjskich – red.]. Ażurowa, strzelista struktura głównej sali koncertowej, przypominająca ozdobny hełm hoplity, jest najbardziej przykuwającym uwagę elementem tego kompleksu budynków. Pomieści się tu potężne centrum kulturalno- edukacyjne, z salami do prób, szkołą i miejscem na warsztaty dla dzieci. Widowiskowa budowla miała po prostu nadać rozgłos całemu przedsięwzięciu. Niestety, z powodu kryzysu finansowego w USA na razie zawieszono realizację projektu.

Elbphilharmonie w Hamburgu także zdobyła sławę, zanim została zbudowana. Zaprojektowana przez szwajcarski duet Herzog&de Meuron, choć jest tylko jednym z elementów programu rewitalizacji poprzemysłowej dzielnicy portowej, już stała się „landmarkiem”, najbardziej rozpoznawalnym elementem założenia. Architekci zaadaptowali na potrzeby filharmonii stary, ceglany budynek portowy, nabudowując na nim jakby górę lodową. Otoczony z trzech stron wodą gmach, przykryty spiczastą „czapą” ze szkła, do złudzenia przypomina dryfujący lodowiec. Choć budowa obiektu ma się zakończyć najwcześniej za rok, już dziś hamburska filharmonia jest jednym z najbardziej znanych obiektów w mieście, a rewitalizowana okolica dzięki temu stała się modna. Niewątpliwie jedną z najbardziej widowiskowych inwestycji tego typu jest gmach **Opery** w chińskim Guangzhou. Ukończony w ubiegłym roku według projektu Zahy Hadid budynek ma powierzchnię 70 tys. m² i kształt – wedle architektki – „kamieni w strumieniu, wygładzanych przez erozję”.

Architektura przyjazna otoczeniu: Opera Narodowa w Oslo w dzielnicy portowej



ARCHITEKTURY

Muzyka i natura

O ile Azja w ostatnich latach stała się poligonem doświadczalnym dla najbardziej niezwykłych i szalonych inwestycji budowlanych, w Europie wszystko odbywa się w mniejszej skali. Dlatego też **Beethoven Festspielhaus (BF)**, Beethovenowskie Centrum Festiwalowe, zaprojektowane przez Hadid dla miasta Bonn, na pewno nie da się porównać z chińską operą. Wyłoniony w konkursie projekt ma zostać zrealizowany na terenie tuż nad Renem i nie dotyczy wyłącznie bryły budynku. To założenie urbanistyczne, które ma ożywić ten brzeg rzeki, wykreować przyjazną przestrzeń publiczną (BF połączy się z istniejącą już promenadą), a więc także „wyjść” z programem muzycznym na zewnątrz. Podobną koncepcję zrealizowała pracownia Snohetta w Oslo; projekt **Opery Narodowej** to budynek, ale też duży fragment nabrzeża, zaaranżowany tak, by mieszkańcy – niekoniecznie melomani – chcieli tam spędzać czas. Propozycję docenili nie tylko Norwegowie – w 2009 r. przedsięwzięcie zostało nagrodzone najbardziej

prestizową europejską nagrodą architektoniczną Mies van der Rohe Award.

Na polskim podwórku

Zdaje się, że takiego pomysłu brakuje polskim samorządom, masowo w ostatnich latach inwestującym w nowe filharmonie i opery. Doświadczenia innych krajów pokazują, że nowa sala koncertowa może ożywić fragment miasta, stać się nie tylko budynkiem o dobrej akustyce, ale też miejscem, gdzie chce się być. Jest tylko jeden warunek – instytucja w nim ulokowana musi być żywym miejscem z atrakcyjnym programem. W Polsce o tym się zapomina – dzięki w miarę łatwym do zdobycia funduszom europejskim powstają nowe budynki, ale nie planuje się z wyprzedzeniem ich programu. Organizowany raz w tygodniu koncert nie spowoduje, że okolice filharmonii w Kielcach, Gorzowie Wielkopolskim czy Koszalinie będą tętnić życiem – tchnięcie w nie ducha nie jest przecież zadaniem dla architektów. Różne miasta różnie sobie z tym radzą.

Gdy w listopadzie 2010 r. rozstrzygnięto konkurs na **siedzibę orkiestry Sinfonia Varsovia**, zwycięski projekt wzbudził wiele kontrowersji. Według wizji Thomasa Puchera cały teren (z zabytkowym pałacem po dawnym Wydziale Weterynarii SGGW oraz nową salą koncertową i parkiem) zostanie ogrodzony murem. Mimo że ma się on unosić trzy metry nad ziemią, w Warszawie – która od lat zmagą się z wyrastającymi wszędzie ogrodzeniami, zamkniętymi osiedlami i zanikaniem otwartej przestrzeni miejskiej – kolejny obszar wydzielony budzi niepokój. Jednocześnie wizja austriackiego architekta jako jedna z niewielu aranżuje przestrzeń wokół samej sali tak, by stała się terenem ogólnodostępnym i przyjaznym okolicznym mieszkańcom. O tym, aby nowa budowla „żyła” nie tylko w dni koncertów, myśli już dyrekcja Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia (**NOSPR**), której **nową siedzibę** na terenie zlikwidowanej kopalni Katowice zaprojektował Tomasz Konior. Gmach, który z wyglądu ma



przypominać stos partytur, powinien być – jak mówi dyrekcja – „otwarty cały czas” na występy i spotkania nie tylko z NOSPR, ale też z zespołami ze Śląska i ze świata. Budowa ma się zakończyć w 2013 r.

Sala symfoniczna, trzy kameralne, pomieszczenia do prób, profesjonalne studio nagraniowe oraz sale konferencyjne i ekspozycyjne mają się znaleźć we wrocławskim **Narodowym Forum Muzyki**. Stonowany, elegancki budynek (z zewnątrz obłożony drewnem i miedzią, jak instrumenty muzyczne) projektuje biuro Stefana Kuryłowicza (1949–2011). „Inspirujące miejsce nie jest jedynie tłem, może także dopełniać rozgrywające się w nim wydarzenia” – mówią inicjatorzy projektu. Podobnie jak w Hamburgu, NFM w stolicy Dolnego Śląska ma też odmienić charakter okolicy – stanie w 2013 r. na Placu Wolności, który dziś jest miejscem nieco zapomnianym i martwym, choć odległym tylko kilkaset metrów od Starego Rynku.

Nowoczesność i tradycja

Oryginalna (lub po prostu dobra) architektura pomaga nagłośnić każdy projekt. Czasem jednak rozgłos – w negatywnym sensie – przynoszą bardzo nieudane realizacje. Tak stało się z gmachem **Opery Krakowskiej**, który stanął w 2008 r. niedaleko Ronda Mogińskiego (projekt Romualda Loeglera). Złożony z trzech niepasujących do siebie brył – czerwonej, szarej i pasiastej – od początku jest krytykowany (zajął trzecie miejsce

w ogólnopolskim plebiscycie na Makabryłę, najbrzydszy budynek w kraju). Toporne kształty i mało subtelne okładziny na elewacjach spowodowały, że krakowianie nazywają go „supermarketem”. Krakowskiej operze zarzuca się też nieuwzględnienie kontekstu miejsca, niedopasowanie do sąsiadującej zabudowy. Inaczej jest z salą koncertową zaprojektowaną dla toruńskich Jordanek. Hiszpańska pracownia Menis Arquitectos, której propozycja zwyciężyła w 2008 r. w międzynarodowym konkursie, dostosowała się do specyficznego charakteru średniowiecznego miasta, projektując gmach z nierównomiernie tynkowanej czerwonej cegły. Fernando Menis przed stworzeniem projektu odwiedził Toruń i w zamyśle budynku odwołał się do wyglądu kamienic na toruńskiej Starówce. Budując nowy gmach wśród najważniejszych zabytków w mieście trzeba znaleźć kompromis pomiędzy nowoczesnością a tradycją. Wiele wskazuje na to, że osiągnęli to Hiszpanie, Fabrizio Barozzi i Alberto Veiga, których pomysł na siedzibę **Filharmonii Szczecińskiej** (po sąsiedzku z Zamkiem Książąt Pomorskich) zwyciężył w konkursie i ma być zrealizowany do połowy 2013 r. Szklane, strzeliste i świetliste bryły, z jakich „skomponowano” budynek, są współczesną parafrazą kształtu renesansowej kamienicy.

Mniej oczywiste inspiracje można znaleźć w projekcie, który ma szansę stać się jednym z najbardziej oryginalnych w Polsce.

Od 2007 r. w Białymstoku powstaje gmach opery i filharmonii – **Europejskie**

Centrum Sztuki (ECS). Zaprojektował go Marek Budzyński, i umieścił na porośniętym zielenią wzgórzu. Główny budynek obrośnięty będzie trawą; znajdą się w nim sala główna (z miejscami dla tysiąca osób), sala kameralna oraz pomieszczenia do prób. Poza tym kompleks ECS obejmie amfiteatr i park, a do wnętrza ma prowadzić monumentalna kolumnada. ECS różni się od innych muzycznych (i nie tylko takich) inwestycji, bo nie jest pojedynczym, wolno stojącym budynkiem, lecz kompozycją krajobrazową. „Chcieliśmy stworzyć nastrój współzycia między kulturami, które zostały częściowo zniszczone lub zaniedbane. Naszym zamierzeniem było połączenie natury z kulturą” – tłumaczył Marek Budzyński.

Socjologowie twierdzą, że mnogość inwestycji związanych z kulturą świadczy o zamożności społeczeństwa. I w Polsce, i w całej Europie w ciągu ostatnich pięciu lat zaczęto budować co najmniej kilkudziesięciu sal koncertowych. Dla melomana gmach filharmonii czy opery ma być przede wszystkim funkcjonalny i odznaczać się doskonałą akustyką. Dla badacza architektury, ale też mieszkańca miasta, w którym inwestycja powstaje – ma być atrakcyjnym budynkiem, który wpisze się w otoczenie (niekoniecznie je naśladując) i podniesie jakość życia w mieście. Większość muzycznych inwestycji w naszym kraju ma szansę spełnić takie oczekiwania, pod warunkiem, że samorządy będą w stanie te obiekty utrzymać. Na budowę fundusze dało się zdobyć z zewnątrz, ale Unia Europejska nie zadba już o atrakcyjny program i nie zapełni nowych sal. **BM**

Architektura wizjonerska: Walt Disney Concert Hall w Los Angeles, dzieło Franka Gehry'ego





Zaha Hadid, Beethoven Festspielhaus w Bonn nad Renem, wciąż w fazie projektu.



Niedoścignione arcydzieło architektury – gmach Opery w Sydney. Aż trudno uwierzyć, że został zaprojektowany w 1957 r.



Moda w operze

Czy projektant może tak samo zaszaleć na scenie, jak na wybiegu?

JOANNA BOJAŃCZYK

Do Opery Narodowej w Warszawie szło się na *Don Giovanniego* w reżyserii Mariusza Trelińskiego, jak na pokaz mody. Kostiumy – zaprojektowane przez Arkadiusa, który w 2002 r. znajdował się u szczytu nieco skandalizującej popularności – były rzeczywiście popisowe. Mocne, prześmiewcze, zestrojone ze scenografią Borisa Kudlički.

„Kostiumy uświadamiają nam, że mamy dziś kolejną epokę rokokowego przeładowania – nie tak bardzo odległą stylistycznie i mentalnie od tej dawniejszej, jak by się wydawało. Nie ma tu jakichś specjalnych ekstrawagancji – poza odbłaskową kratownicą wściekle żółtej <spódnicy> Zerliny, przetykaną piórami (w duecie *La ci darem la mano* Don Giovanni oskubuje ją z tych piór jak gąskę), oraz wspaniałym, wielkim płaszczem Don Giovanniego ze sceny balu we wzór z pawich piór” – pisała w tygodniku „Polityka” Dorota Szwarzman.

Arkadiusz ubrał bohaterów w czapki błazeńskie; sam na premierze wystąpił w podobnej.

Potem znikł z horyzontu mody i przepadł. W maju powrócił wraz z nową wersją *Don Giovanniego* w Operze Wrocławskiej tego samego reżysera, i z tymi samymi kostiumami.

Fleming inspiruje Versace

Czym mogą dziś porwać historie o pokojówkach i hrabiach? O podstępach, przebierankach, salonowych intrygach? Opera musi szukać nowego języka porozumienia z widzem. Aktualizując realia, szukając punktów styčných ze współczesnością, upraszczając scenografię, zachwycając efektami. A co z kostiumem? Pudrowana peruka i suknia z tiurniurą już nie przemawiają. Zatem – nowoczesność?

Czy wpuszczając do opery modę, nie ryzykujemy trywializacji i nie dezorientujemy widza?

Co wybrać z licznych pomysłów, które podsuwa moda? Upraszczać, redukować szczegóły – jak Helmut Lang czy Jill Sander; barokowo zaszaleć – jak Christian Lacroix czy Vivienne Westwood? Zaciemnić obraz – jak Yamamoto; szukać nowoczesnej, zdyscyplinowanej elegancji – jak Paul Smith?

– Nowoczesne ubranie przybliży utwór historyczny – mówi Gosia Baczyńska, która zaprojektowała kostiumy do opery *Iwona, księżniczka Burgunda* Zygmunta Krauzego, i razem z Tomaszem Ossolińskim pracowała przy *Traviacie* w reżyserii Mariusza Trelińskiego. – Nie widzimy kostiumu jako dekoracji, opowieść odczuwamy jako coś bliskiego. *Traviata* to historia o miłości, o megalomanii, aktualna także dziś.

Wiele oper światowych angażuje do współpracy projektantów mody. Yohji Yamamoto stworzył nowoczesne, ascetyczne kostiumy do *Tristana i Izoldy* w Operze Paryskiej. Holenderski, awangardowy duet Viktor & Rolf ma na koncie operę *Wolny strzelec* Carla Marii von Webera w reżyserii Roberta Wilsona, zaprezentowaną w 2009 r. na festiwalu w Baden-Baden. Ich kostiumy, inspirowane tradycyjnymi strojami niemieckimi, były bardziej futurystyczne niż historyczne. Solistów projektanci ubrali w kostiumy o efekcie przestrzennym, z naszytymi z taśmami, na których były napisane słowa sztuki. Użyto jedwabiu, organdy, lureksu oraz miliona kryształów Swarovskiego.

Dużą aktywność wykazują Amerykanie. W 2000 r. w Metropolitan Opera kostiumy do *Orfeusza i Eurydyki* zaprojektował Isaac Mizrahi. Met kilkakrotnie zwracała się do różnych projektantów z prośbą o podarowanie strojów na cele charytatywne lub na au-

kcje, z których dochód zasiliby budżet instytucji. W tym roku poproszono kilku amerykańskich twórców mody, aby naszkicowali kostiumy dla swoich ulubionych postaci z oper. To nie miała być praktyczna realizacja, tylko koncepcja, ale szkice zostały sprzedane. Zandra Rhodes wymyśliła strój dla Papageny z *Czarodziejskiego fletu*, Narcisco Rodriguez pokazał Cio-Cio San z *Madame Butterfly*, Gilles Mendel „ubrał” Violetkę z *Traviaty*.

Talent jednego najważniejszych współczesnych kreatorów mody, urodzonego w Prowansji Christiana Lacroix, wielokrotnie wykorzystano w operze. Jego barokowa wyobraźnia tworzyła ubrania pełne barw, ruchu, niespodziewanych połączeń. Lacroix ma na koncie m.in. *The Tarnished Angels* w Operze Paryskiej, *Il Re Pastore* w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli, *Wesele Figara*, *Carmen*.

Ubrana przez Lacroix słynna śpiewaczka Renée Fleming – z przedłużonymi jasnymi włosami, podwiewanymi przez maszynę do robienia wiatru – wypadła tak zachwycająco, że znalazła się na reklamie Metropolitan Opera. Ta z kolei zadziałała tak sugestywnie, że zainspirowała Donatellę Versace



MIŁOŚĆ GROTESKU / OPERA WROCŁAWSKA



Popisowe kostiumy Arkadiusa – mocne, prześmiewcze, zestrojone ze scenografią Borisa Kudlička. Don Giovanni, Opera Wrocławska, 2011

do stworzenia kolekcji, w której wystąpiła polska top modelka Kasia Strus. Jak widać, przepływy są obustronne: moda działa na operę, opera odwzajemnia się modzie.

Upinałam fałdy

Teatr nie raz korzystał z pomocy mody. W 1927 r. Gabrielle Chanel wspólnie z Pablem Picassem stworzyła kostiumy do spektaklu *Parady* Jeana Cocteau z muzyką Erica Satie. Z modą wiązała się przeważnie lżejsza muza – operetka, musical. Zakończona w styczniu wystawa *On stage in fashion* w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej zaprezentowała stuletnią historię współpracy teatru, opery i baletu z modą. Pokazano ponad 100 sukni użytych w amerykańskich spektaklach teatralnych, musicalach, operze. Projektowali je Chanel, Lanvin, Halston, Lacroix, Mizrahi, Bill Blass.

Joanna Klimas w 2001 r. zaprojektowała kostiumy do opery *Oniegin* w Operze Narodowej. Reżyserował Mariusz Treliński, scenografię opracował Boris Kudlička. – To było dla mnie wyróżnienie, że chcieli ze mną pracować – mówi projektantka. – Ich kon-

cepcja wizualna (minimalizm, klarowność) była zgodna z moim stylem.

Komuś, kto zawsze szefował swojej firmie, nie było łatwo odnaleźć się w roli członka dużego zespołu. Należało zaakceptować sytuację, że w teatrze decyduje reżyser. – On wiedział, w jaki sposób kostium ma przetłumaczyć jego ideę. I temu trzeba się było podporządkować. Kostiumograf ma świadomość, że jego praca jest w dużej mierze usługowa – mówi Joanna Klimas.

Zrozumiała, jak bardzo różni się praca projektanta i kostiumografa. Projektant szyje dla anonimowego odbiorcy. W operze każda rzecz powstaje na miarę – kostiumograf pracuje dla konkretnego aktora. Musi także pamiętać, że na scenie nie liczy się detal; ważne jest to, co widać z daleka: bryła, ruch. – Upinałam fałdy, łamałam sobie głowę nad drobnymi rzeczami, a potem ten efekt zniknął. Na pokazie wygląda to zupełnie inaczej. W teatrze nie jest ważne, czy tkanina jest miła w dotyku. Równorzędnym partnerem staje się światło. Kostium z tłem nabiera zupełnie innego znaczenia niż widziany w pracowni. Nad wspomnianą *Traviatą* pracowała z Trelińskim

dwójka znanych projektantów: Gosia Baczyńska i Tomasz Ossoliński. On znany jest głównie z wyrafinowanego, trochę dandysowego stylu ubrań męskich. Ona to mistrzyni delikatnych, wypracowanych kreacji damskich. Podzielili się pracą; Małgorzata przygotowała kostiumy damskie, Tomasz – męskie. W sumie ponad 200 – dla solistów, chóru i baletu. Koncepcja reżysera była współczesna. – Dotknąłem opery od strony niewidocznej dla widza – mówi Tomasz Ossoliński. Pokrewieństwo z modą wyrażały współczesne kostiumy. Operowy Baron był bliski postaci Karla Lagerfelda.

Krzysztof Pastor, autor libretta, scenariusza muzycznego, inscenizacji i choreografii do *Kurta Weila* pracował z Maciejem Zieniem. – Współczesny kostium jest szansą na świeże spojrzenie – mówi choreograf, dyrektor Polskiego Baletu Narodowego. – Projektant musi uważać, żeby pokazując siebie, nie zapominał o celu, jakim jest cały spektakl. Maciejowi Zieniowi to się udało. Użył pięknych materiałów, ale ze świadomością, że kostium musi dawać pełną swobodę ruchu i wyrażać ekspresję ciała.

BM

Zabić radiowe gwiazdy, czyli krótka historia teledysku

W historii wideoklipu muzyka spotyka się z kinem, moda ze sławą, sztuka z wielkimi pieniędzmi.

ADAM KRUK

30 lat temu – 1 sierpnia 1981 r. – MTV, pierwsza na świecie stacja wyłącznie muzyczna, rozpoczęła nadawanie programu. Tego dnia wyemitowano krótki film do piosenki o znaczącym tytule *Video Killed The Radio Star* zespołu **The Buggles**. Rozpoczęła się „złota era” wideoklipu, która trwa do dziś.

Rapsodia czy truskawkowe pole?

Teledyski kręcono jeszcze zanim Robert W. Pittman opracował format muzycznej stacji i wykształcił „pokolenie MTV”. Niektórzy za pierwszy wideoklip w historii uważają *Bohemian Rhapsody* grupy **Queen** z 1975 r., inni – *Strawberry Fields Forever* z 1967 r., wszak **Beatles** już podczas lata miłości realizowali muzyczne filmiki do piosenek *Something*, *All You Need Is Love*, *Hey Jude*.

Jak wiadomo, sukces ma wielu ojców, zatem dzieje wideoklipu sięgają dużo dalej – aż do narodzin kina. Prekursorów teledysku odnajdziemy jeszcze w kinie niemym (które nigdy nieme nie było, bo pokazom zawsze towarzyszyła muzyka) i w pierwszych latach filmu dźwiękowego.

Początkowo charakterystyczną cechą teledysków promowanych przez MTV był żywiołowy ruch w kadrze, uchwycony w szybko zmieniających się krótkich ujęciach. Wywoływało to oszołomienie, zachwyt dynamiczną formą i rytmicznym montażem, który medioznawca Eugeniusz Wilk nazywał efektem decentracji (nieciągłości), przypominającym wizję senne. Szybko jednak formuła wideoklipu zaczęła się wzbogacać, prezentując zróżnicowany wachlarz stylistyczny.

Najpopularniejszym rodzajem wideoklipu jest – jak nazywa go Ann E. Kaplan – **teledysk romantyczny**. Preferuje proste schematy narracyjne (dotykające zazwyczaj miłosnych rozterek), często posiłkując się rozbudowaną choreografią i wykonawcą w roli głów-



MAGIC RECORDS



nej. Taki rodzaj przedstawień ma źródło w inspirowanej wodewilem i burleską wczesnej fazie musicalu. Ewidentnie nawiązała do niego **Madonna** w teledysku do *Material Girl*. Klasyczne musicale, jak *Podnieść kotwicę* (1945) czy *Deszczowa piosenka* (1952), łatwo zresztą podzielić na wideoklipy – i tak z powodzeniem funkcjonują na Youtube. **Teledysk nienarracyjny** (Kaplan nazywa go „modernistycznym”) zapożycza pomysły od twórców video-artu i kina eksperymentalnego, pokroju Lena Lye’a, który już w latach 30. XX w. malował na taśmie filmowej abstrakcyjne figury i synchronizował je z popularnymi utworami. Wysuwając na pierwszy plan konflikt lub wyobcowanie, wprowadza do klipu elementy krytyczne wobec społeczeństwa (*Killer/ Papa Was a Rolling Stone* George’a Michaela, *Paranoid Android* Radiohead). Wideoklip wykorzystujący doświadczenia dokumentalne bierze natomiast za wzór twórców międzywojennych symfonii miejskich, jak *Człowiek z kamerą* Dżigi Wiertowa [sowiecki scenarzysta, reżyser, twórca idei kroniki filmowej – red.] czy *Berlin: symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna, reżysera filmów eksperymentalnych. Próbuując zrealizować koncepcje „muzyki wizualnej”, stworzyli kanon korespondencji rytmu z obrazem – inspiracje te widać w **paradokmentalnych teledyskach**, np. *Unfinished Sympathy* Massive Attack czy *Stress* Justice. Pomysły popularnych w wideoklipie efektów specjalnych czerpano z dokonań wielkiego Georges’a Mélièsa – dowiedli tego chociażby **Jonathan Dayton** i **Valerie Faris** w teledysku do *Tonight Tonight* Smashing Pumpkins, wyraźnie inspirowanym *Podróżą na księżyc* (1902). Teledysk nie jest bowiem odrębnym gatunkiem filmowym, tylko krótkim metrażem sprofilowanym w muzycznym kierunku. Obecność X Muzy daje więc o sobie znać co i rusz. Chociażby poprzez *found footage*, czyli w teledyskach zmontowanych z klasyki filmowej (np. *Pandora’s*

Box OMD, wykorzystujący fragmenty filmu z Louise Brooks z 1925 r.) lub zawierających przejrzyste aluzje do historii kina (*Bad Girl* Madonny, parafraza *Nieba nad Berlinem* Wima Wendersa).

Wkraczają reżyserzy

Przez dwa lata po rozpoczęciu działalności MTV w amerykańskim radiu nie odtwarzano piosenek nadawanych przez tę stację. Radiowcy uznali muzyczną telewizję za groźną konkurencję. W końcu jednak, wedle proroczych słów piosenki The Buggles, radio musiało dostosować się do reguł wyznaczonych przez teledysk. Bowiem w latach 80. właśnie ta forma nadawała ton całemu przemysłowi muzycznemu. Wtedy, jak twierdzi **Zbigniew Rybczyński**, twórca Oscarowego *Tanga*, wideoklip był kuźnią filmowego eksperymentu. Trudno się z tym nie zgodzić – Rybczyński jest tego najlepszym przykładem. Kręcił sporo – głównie dla nowojorskiej bohemy: Lou Reeda, Grandmaster Flash, Johna Lenno (Imagine) i dla Brytyjczyków – Micka Jaggera czy Pet Shop Boys. Tym ostatnim klipy realizował też **Derek Jarman** – reżyser *Caravaggia* i *Wittgensteina*, autor teledysków dla The Smiths czy Suede.

Nadeszły lata 90., kiedy – jak chciał pisarz i badacz popkultury Michael Bracewell – „powierzchnia była głębią”. Koniec wieku przyniósł urodzaj reżyserskich talentów: **Michel Gondry** (większość klipów Björk), **Chris Cunningham** (Aphex Twin) czy **Spike Jonze** (Beastie Boys, Fatboy Slim), którym teledyskowa formuła zawdzięcza dalszą rafinację. Ich odświeżające pomysły, poczucie smaku i rozmach wywindowały niejedną przeboję i usankcjonowały teledysk jako potencjalne dzieło sztuki. Dziś, kiedy MTV nadaje tylko *reality shows*, a i telewizja – jako medium – musiała zaakceptować supremację Internetu, wideoklip przeniósł się do sieci. Dalej radzi sobie świetnie, podlegając weryfikacji nie tylko dyrektorów programowych stacji muzycznych, decydujących o ich rotacji, ale przede wszystkim bezpośredniej ocenie widzów, wyrażanej liczbą kliknięć. Także w Polsce we wczesnych latach 60. nagrywano kilkuminutowe filmy muzyczne z udziałem popularnych artystów, które emitowano w telewizji jako przerywniki między programami. Później przyszły rejestracje festiwali muzycznych w Opolu, Sopocie, Kołobrzegu, które uczyły muzyków telewizyjnych póż i choreografii. W latach 80. Aleksandra Laska tworzyła kostiumy dla Urszuli, Izabeli Trojanowskiej, Krystyny Prońko, nadając im teledyskowy *look*. Klipami, osadzonymi w modnej wówczas wybujałej estetyce, czarowały grupy Lady Punk i Bajm. W latach 90. doświadczenie teledysku stało się udziałem filmowców – reżyser *Młodych wilków* **Jarosław Żamojda** realizował klipy dla Firebirds i Rotary, **Mariusz Grzegorzek** – dla Maanam. Od początku lat 90. funkcjonuje też Festiwal Polskich Wideoklipów Yach Film – jedna z niewielu takich imprez w Europie.

Żądza pieniądza

Wbrew formalnym inspiracjom, hołdom składanym X Muzie i ambicjom niektórych dzieł, wideoklip pełnił rolę służebną, nie tylko wobec muzyki – przede wszystkim wobec rynku. Pozostał rodzajem filmu reklamowego, którego główną funkcją jest



podniesienie sprzedaży – singla, albumu czy choćby wizerunku. W przeciwieństwie do świata reklamy, gdzie do produkcji 30-sekundowego utworu angażowano wielkie środki i mnóstwo czasu, teledyski znane były z ograniczonych budżetów i krótkich terminów. Zdjęcia do *Bohemian Rhapsody* trwały zaledwie cztery godziny. Jeszcze w latach 80. dominowało błyskawiczne tempo pracy i skrupulatna kalkulacja kosztów. Aspekt marketingowy w wideoklipie okazał się jednak na tyle ważny, że kryterium jego jakości stała się w końcu sama cena, czyli – innymi słowy – wciąż rosnące rozmiary inwestycji.

Do deklarowanych wysokości nakładów poniesionych na produkcję klipów należy jednak podchodzić z ograniczonym zaufaniem, bo budżety bywały zawyżane, by pochwalić się nakręceniem tego „najdroższego” i w ten sposób przedostać się do mediów. Niegdyś w tej konkurencji zawzięcie ścigał się **Michael Jackson** z... Michaeliem Jacksonem, bijąc kolejne rekordy włożonych w teledysk pieniędzy. Rewolucyjny 14-minutowy klip do *Thrillera*, zrealizowany w 1983 r. przez **Johna Landisa** (reżysera m.in. komedii *The Blues Brothers* i *Szpiedzy tacy jak my*) pokazał, że formułę wypracowaną przez MTV można do woli przekształcać, rozciągać, badać jej granice – także finansowe. Droższe okazało się wideo do *Remember the Time* (1992) w reżyserii **Johna Singletona**, który obsadził w nim Eddiego Murphy’ego, koszykarza Magica Johnsona i top-modelkę Iman. Za najbardziej kosztowny klip Jacksona (ok. 7 mln \$) uchodzi *Scream* Marka Romanka (nagroda Grammy w 1996 r.). Tu 3 tys. dolarów kosztował sam makijaż Jacko, a 53 tys. wydano na zniszczone podczas realizacji gitary. Choć trudno precyzyjnie wyliczyć, na ile wideoklip zwiększa komercyjny sukces piosenki, tych rozmiarów inwestycji często się zwracają, szczególnie w przypadku piosenek, które bez teledysków nie miałyby prawa zaistnieć.

Do niedawna za najdroższy teledysk w historii uważano *Toxic* **Britney Spears**, choć jego jakość nie potwierdzała zainwestowanych w niego pieniędzy. Walka trwa – Britney zdetronizowała niedawno **Lady Gaga**, której singiel *Judas* (nakręcony w dwóch wersjach) kosztował 10 mln dolarów (sic!), a uchodzi poza tym za obrazoburczy ze względu na wykorzystywanie nowotestamentowej ikonografii [Gadze towarzyszy 12 mężczyzn w skórach, pędzących po autostradzie na Harleyach, niczym szwadron śmierci – red.]. Autorką teledysku jest **Laurieann Gibson**, która wcześniej pracowała nad choreografią w klipach dla „nowej królowej popu”.

Filmografia Gagi tworzy zresztą efektowną i zadziwiającą spójną opowieść, mimo że teledyski do jej piosenek realizowali przecież różni twórcy (m.in. Steven Klein, Jonas Åkerlund). Znajdziemy w niej i rozbudowaną choreografię (*Judas* nawiązuje do musicalu *Jesus Christ Superstar*), wątki romantyczne (ich ironiczną tawestacją jest *Paparazzi*), jak i postmodernistyczny pastisz (w *Alejandro* pojawiają się aluzje do teledysków Madonny i *Zmierzchu bogów* Viscontiego). W tym wszystkim wybujała erotyka koresponduje z estetyką brzydoty, co sprawia, że – jak twierdzi Marta Słomka – „Lady Gaga rozpoczęła nieformalną debatę o kobiecości tam,

gdzie Madonna ją skończyła – odnajduje seksapil tam, gdzie pozornie nie można by się go spodziewać”.

Burza idzie jak burza

Niektórzy wielcy twórcy teledysku, jak **Herb Ritz** (*Whicked Game* Chrisea Izaaka, *Underneath Your Clothes* Shakiry) czy **Jean-Baptiste Mondino** (*Justify my Love* i *Hollywood* Madonny) związali się ze światem mody, tworząc ikoniczne okładki dla „Vogue’a” czy „Vanity Fair” lub kampanie reklamowe dla najważniejszych marek. Dla większości główną ambicją pozostało kino. Jakość kręconych klipów nieraz stawała się przepustką do dłuższego metrażu i większego budżetu. **Mark Romanek**, reżyser *Scream*, od lat należący do światowej czołówki – jako autor wielokrotnie nagradzanych klipów do *Closer* Nine Inch Nails, *Got Till It's Gone* Janet Jackson czy *Hurt* Johnny'ego Casha, ostatnio zadebiutował na wielkim ekranie filmem *Nie opuszczaj mnie* z Keirą Knightley i Carey Mulligan.

To naturalna ścieżka rozwoju, o czym pisze w *Historii Hollywood* Mark Kermode: „O ile początek lat 80. w Hollywood zaznaczył się napływem reżyserów wykształconych na reklamie, o tyle druga połowa dekad była świadkiem pojawienia się nowego pokolenia twórców, którzy zbierali doświadczenia, realizując wideoklipy. Przewodził im utalentowany Australijczyk **Russell Mulcahy**, który samodzielnie wypracował styl współczesnego wideoklipu, kręcąc ekstrawaganckie filmy z udziałem Queen, The Buggles i Duran Duran”. To właśnie Mulcahy zrealizował historyczny teledysk do *Video Killed the Radio Star*, a do świata kina przedostał się za sprawą dwóch części *Nieśmiertelnego*.

Podobne doświadczenie mają największe gwiazdy reżyserii, jak rozpieszczany za *The Social Network* **David Fincher**. Zanim nakręcił *Obcego 3* i *Siedem*, stworzył głośne klipy dla George’a Michaela (*Freedom*), Madonny (*Vogue*) czy Michaela Jacksona (*Who is it*). Teledyskiem parali się też **Bernard Rose** (*Mr. Nice*), **Jonathan Dayton** i **Valerie Faris** (*Mała miss*), twórca najważniejszych klipów Lady Gagi – *Paparazzi* i *Telephone* – **Jonas Åkerlund** (*Horseman – jeźdźcy Apokalipsy*). Na duży ekran przedostał się nawet sam „papież wideoklipu”, autor teledysków dla Depeche Mode i U2, **Anton Corbijn** (*Control*, *Amerykanin*); a wreszcie i „złote dzieci” lat 90. – **Michel Gondry** i **Spike Jonze** (*Być jak John Malkovich*).

Zwalniane przez awansujących filmowców miejsca szybko zajmują młodzi, ambitni reżyserzy. Ostatnio w świecie wideoklipu oszałamiającą karierę robi **Kinga Burza**, Polka urodzona w Australii, pracująca głównie w Londynie. Uwielbia ją całe pokolenie młodych artystów, dla których tworzy interesujące i wyraziste formy, jak klip do *Homecoming* The Teenagers, *Quicksand* La Roux, *The City* Patricka Wolfa.

BM



Lampowe radio „z oczkiem” było bohaterem przeboju *Radio Gaga* grupy Queen (1984).
Poniżej: nasze kultowe radio Pionier.



NAJWAŻNIEJSZE TELEDYSKI W HISTORII

The Beatles, *Strawberry Fields Forever* (1967), reż. Peter Goldman.
Uznawany za pierwszy wideoklip w historii. Sprawa jest sporna, na pewno był pierwszym klipem Beatlesów zrealizowanym w kolorze.

Queen, *Bohemian Rhapsody* (1975), reż. Bruce Gowers. Szybki montaż, różne plany, wyszukane jak na ów czas efekty wizualne. Zapowiadał już erę MTV.

The Buggles, *Video Killed The Radio Star* (1979), reż. Russell Mulcahy.
Dwa lata po zrealizowaniu zostanie nadany z okazji inauguracji działalności MTV.

Michael Jackson, *Thriller* (1983), reż. John Landis. Teledysk rozrasta się do 14-minutowego filmu, radio przegrywa z telewizją walkę o muzyczne gusta.

George Michael, *Freedom* (1990), reż. David Fincher. Teledysk sprzymierza się ze światem mody. W kadrze pojawiają się top-modelki, a za kamerą najwięksi fotografowie mody.

Weezer, *Buddy Holly* (1994), reż. Spike Jonze. Nowy duch w wideoklipie. W latach 90. rozpoczyna się ekspansja reżyserów-autorów.

Aphex Twin, *Windowlicker* (1999), reż. Chris Cunningham.
Największa ilość wulgaryzmów w historii teledysku – średnio co 2 sekundy w 10-minutowym klipie jednego z najbardziej oryginalnych jego twórców.

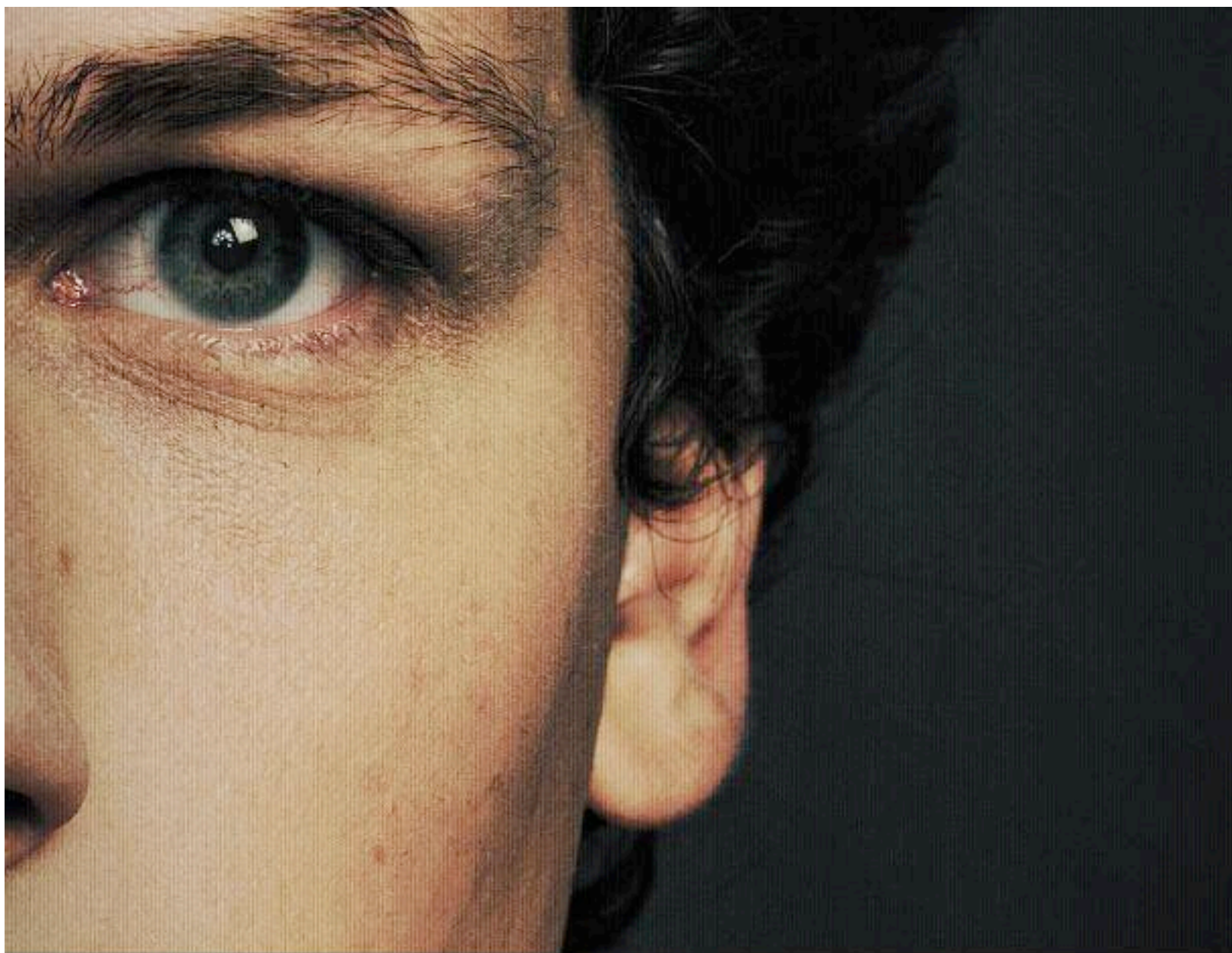
Lady Gaga, *Bad Romance* (2010), reż. Francis Lawrence.
Teledysk triumfuje w Internecie. To najczęściej oglądany klip na Youtube, do czasu, kiedy pobił go Justin Bieber z *Baby*.

Discover Warsaw in Style!



Grzybowska 24, 00132 Warsaw, Poland
Tel: +48 22 321 88 88, Fax: +48 22 321 88 89
reservations.warsaw@radissonblu.com
radissonblu.com/hotel-warsaw

Radisson **BLU**
CENTRUM HOTEL, WARSAW



INTERIA.PL

Kim są twórcy nagrodzonej Oscarem muzyki do filmu *The Social Network*?

Buntownicy na salonach

ŁUKASZ WALIGÓRSKI

W świecie kina pojawili się niemal znikąd, zdobywając Złoty Glob i Oscara za ścieżkę dźwiękową filmu *The Social Network* w reżyserii Davida Finchera.

Trent Reznor i Atticus Ross są ucieleśnieniem zmian, jakie zachodzą w świecie muzyki filmowej, do tej pory kojarzonej z dystygowanymi kompozytorami starszego pokolenia i symfonicznym brzmieniem. Ich miejsce zajęli długowłosy gitarzyści i didżeje ukryci za migoczącymi ekranami komputerów. Przyznanie tym twórcom najważniejszych wyróżnień w przemyśle filmowym wywołało kontrowersje. Zderzenie nowej estetyki z ugrzecznonym wizerunkiem klasycznych kompozycji filmowych spowodowało, że

w środowisku zawrzało. Szczególnie postać lidera tego duetu – Trenta Reznora – okazała się przysłowiową łyżką dziegciu w beczce miodu, za jaką wciąż może uchodzić amerykańska fabryka snów. Obrazoburca, bluźnierca, prowokator, heretyk – to tylko niektóre określenia, które przyłgnęły do tego artysty w czasie dwudziestoletniej kariery. Nieustannie szokuje tekstami piosenek, muzyką i teledyskami, których nie chcą pokazywać stacje muzyczne. „Jest coś zadziwiająco muzycznego w hałasie” – te słowa Reznora najlepiej oddają istotę jego twórczości. Ciężki, industrialny rock pełen dwuznaczności i buntu zyskał spore grono fanów na całym świecie, dzięki czemu Reznor stał się idolem milionów i bogatym człowiekiem. Szerszemu gronu słuchaczy znany jest przede

wszystkim jako założyciel i frontman zespołu Nine Inch Nails, który zaledwie kilka lat po powstaniu (w 1988 r.) zdobył miano kultowego, sprzedawszy ponad 20 milionów płyt na całym świecie. Już sama nazwa zwiastowała jego kontrowersyjny charakter – według wielu fanów chodzi w niej o gwoździe, którymi przybito Chrystusa do krzyża. Zdaniem Reznora, „wymyślanie nazwy dla zespołu jest prawdziwym przekleństwem. Zwykle wydaje ci się, że masz świetny pomysł, który następnego dnia okazuje się głupi. Nine Inch Nails przeszło dwutygodniowy test, świetnie wyglądało w druku i dawało się łatwo skrócić”.

Reznorowi zależy na rozgłosie, choć – jak sam przyznaje – nie cierpi udzielać wywiadów. Najwięcej emocji wywołują źródła jego inspiracji. W połowie lat 90. wynajął dawną willę Romana

Polańskiego, w której w 1969 r. sekta Charlesa Mansona zamordowała ciężarną żonę reżysera Sharon Tate i troje jej przyjaciół. Trent przerobił budynek na studio nagraniowe, w którym zamknął się na jakiś czas, tworząc najsłynniejszą jak do tej pory płytę Nine Inch Nails – *The Downward Spiral*. Jakby tego było mało, w pokoju, na którego ścianach mordercy krwią ofiar napisali słowo „Pig”, artysta nakręcił teledysk do piosenki *March of the Pigs*. Po ukończeniu dzieła Reznor wyprowadził się z willi, zabierając ze sobą frontowe drzwi, które umieścił w wejściu do swego nowego studia nagraniowego.

Filmem zainteresował się na długo przed *The Social Network*. Od połowy lat 90. produkował soundtracki do takich obrazów, jak *Urodzeni mordercy* Oliviera Stone’a czy *Zagubiona autostrada* Davida Lyncha. Rozgłos przyniosła mu także gra komputerowa *Quake*, do której skomponował mroczną i ambientową ścieżkę dźwiękową. Jako artysta niezwykle kontrowersyjny nie zawsze był rozumiany i akceptowany. W roku 2001 po raz pierwszy stworzył oryginalną muzykę do filmu *Zdjęcie w godzinę* Marka Romaneka, w którym główną rolę zagrał Robin Williams. Dzieło Reznora jednak nie spodobało się reżyserowi i ostatecznie nie znalazło się w filmie.

Pod koniec 2010 r. David Fincher złożył Reznorowi propozycję skomponowania muzyki do filmu, opowiadającego o Marku Zuckerbergu, twórcy portalu społecznościowego Facebook. „To było jak sen i to dość dziwny, bo zazwyczaj nie miewam snów, w których mam na sobie spodnie” – śmiał się Trent Reznor w jednym z wywiadów. „Wszedłem na nowe terytorium, niezwykle inspirujące”. Oferta Finchera obejmowała również najwierniejszego współpracownika Reznora, jakim do tej pory jest Atticus Ross. Pochodzący z Wielkiej Brytanii specjalista od elektronicznych brzmień, z liderem Nine Inch Nails współpracuje od ponad 10 lat. Zdecydowanie góruje nad nim doświadczeniem w pracy nad muzyką filmową, mając na koncie ścieżki dźwiękowe do kilku seriali i filmów pełnometrażowych (najbardziej znany to *Księga ocalenia* z Denzelem Washingtonem).

Pojawienie się Trenta Reznora w roli autora muzyki do najbardziej oczekiwanego filmu 2010 r. wywołało niemałe poruszenie w mediach. Zaczęto spekulować nad zasadnością takiego angażu – nie brakło głosów, że jest to wyłącznie zagranie marketingowe, mające kontrowersyjnym nazwiskiem przyciągnąć do kin więcej widzów. Jednak Fincher wiedział co robi, zatrudniając artystów, którzy nie posługują się najpopularniejszym w Hollywood aparatem ilustracyjnym, jakim jest orkiestra symfoniczna. „Zasugerował, żebyśmy kompletnie pominęli orkiestrę i stworzyli syntetyczną muzykę” – wspomina Reznor. – „Podsuwał nam porównania z Tangerine Dream i Vangelisem”. Takie podejście miało być kolejnym nawiązaniem

do przesłania filmu *The Social Network*, który zwraca uwagę na postępującą digitalizację życia. Dosłownym urzeczywistnieniem tej wizji jest elektryzująca wersja utworu *W grocie króla gór* Edvarda Griega, w której Reznor i Ross brzmienie każdego instrumentu orkiestry zastąpili dźwiękami generowanym syntetycznie. Ogromny sukces wywołał jeszcze więcej dyskusji na temat kształtu współczesnej muzyki filmowej. „Mogę szczerze powiedzieć, że rezultat jaki osiągnęliśmy przy pracy nad tym projektem, przerósł nasze oczekiwania” – przyznaje Atticus Ross. Elektroniczny soundtrack, zaskakujący prostotą i sterylnym brzmieniem, wygrał wyścig o najważniejsze nagrody z takimi tuzami muzyki

filmowej, jak Alexandre Desplat, John Powell, Hans Zimmer czy Danny Elfman. Okazał się też zwiastunem innych tego typu projektów. Niespełna kilka tygodni po premierze *The Social Network* w kinach pojawił się film *Tron: dziedzictwo* ze ścieżką dźwiękową skomponowaną przez Daft Punk – legendę muzyki klubowej (dwóch didżejów) w strojach robotów. Niedawno ukazał się także obraz *Hanna* Joe Wrighta, do którego muzykę stworzył elektroniczny duet z Wielkiej Brytanii The Chemical Brothers. Trent Reznor i Atticus Ross zapowiadają rozpoczęcie współpracy z Davidem Fincherem nad kolejnym filmem – adaptacją słynnej książki Stiega Larssona *Dziewczyna, która igrała z ogniem*.

BM



Trent Reznor

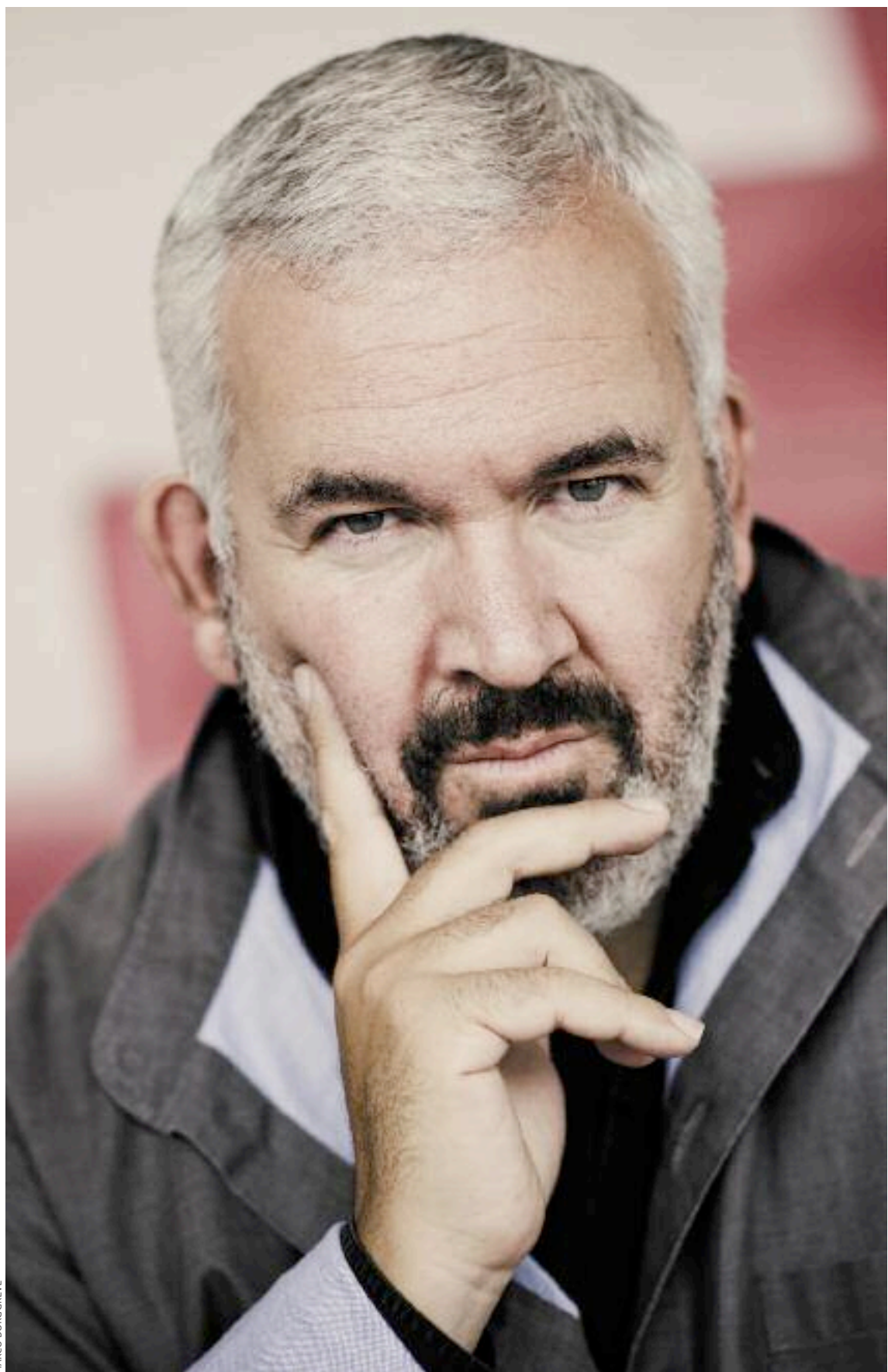
GETTY IMAGES

Od Bacha do Bizeta

Czy przejście Marca Minkowskiego z wielkiego koncernu płytowego do niezależnej wytwórni okazało się trafną decyzją?

MACIEJ ŁUKASZ GOŁĘBIEWSKI

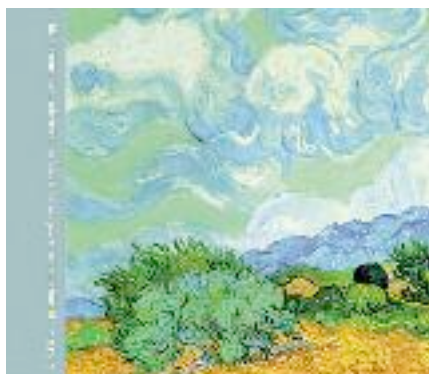
W 2008 r. Marc Minkowski po 14 latach współpracy z wytwórnią Archiv Produktion (Universal Music Group) ogłosił, że przechodzi do mniejszej francuskiej firmy Naïve. Przyjęto to wówczas z niedowierzaniem – taką decyzję można porównać z przeprowadzką z apartamentu na Manhattanie do chatki na przedmieściach. Jednak z pewnością nie była ona spontaniczna. Sławny francuski dyrygent tak ją uzasadnił: „Zależy mi, by móc widzieć i poznawać ludzi, dla których pracuję. Nie chcę być widzem baletu menedżerów, którego obsada zmienia się co miesiąc, ani czuć na sobie oczy wielkiego brata z Nowego Jorku, który zza biurka wydaje kompletnie niezrozumiałe, za to niepodważalne decyzje”. Naïve to jeden z liderów francuskiej fonografii, dodatkowo nobilitowany przez obecność w katalogu nagrań piosenkarki Carli Bruni, pierwszej damy Francji. Płyty tej wytwórni trudno porównywać wizualnie z typowymi krążkami wypuszczanymi przez Archiv, Deutsche Grammophon czy EMI. Choć rozmiarem odpowiadają pudełku na CD, są w wielu przypadkach pięknie ilustrowaną książeczką w twardej oprawie z tekstami daleko wykraczającymi poza skromne omówienie repertuaru, podanymi w kilku językach. Producentom z Naïve zależy też na dobrej jakości technicznej nagrań – mają mniej komercyjny stosunek do swoich produktów niż inni wydawcy. Dotychczasowe nagrania Minkowskiego powstały w kilku salach – Maison de la Culture w Grenoble, wiedeńskim Konzerthaus, kościele San Domingos de Bonaval w Santiago de Compostella oraz w warszawskim radiowym studio S1. Wykorzystano w nich najwyższej klasy mikrofony Schoepsa, Neumanna i Sennheisera, a montażu dokonano w systemie Pyramyx. Wszystko to sprawiło, że realizacje brzmią fantastycznie. Przechodząc do francuskiej wytwórni, Minkowski i jego zespół Les Musiciens du Louvre-Grenoble mieli już pokaźną dyskografię, w której dominowała muzyka dawna. Dla Archiv Francuzi nagrali Händla, Glucka, Rameau, Lully’ego, Mondoville’a, Charpentiera. Minkowski romansował z lżejszą muzą – np. dla EMI zarejestrował *Orfeusza w piekle* i *Piękną Helenę* Offenbacha, a z dzieł większego formatu warto wspomnieć o *Symfonii fantastycznej* Berlioza (DG). Nowi szefowie pozwolili Minkowskiemu na rozwinięcie skrzydeł i z pewnością artysta z tego skorzystał. Warto krótko omówić jego dotychczasowe dokonania dla nowej wytwórni.



MARCO BORGGREVE

Marc Minkowski nagrał płytę z Orkiestrą Sinfonia Varsovia, której jest dyrektorem muzycznym.

2008



Bizet *Carmen, L'Arlesienne*

Pierwsze nagranie dla nowej wytwórni. Spodziewano się po Minkowskim kolejnej płyty z repertuarem dawnym, tymczasem on zdecydował się na Bizeta. To był dobry wybór. Minkowski jest artystą, który równie dobrze odnajduje się w poważnych, dużych formach, jak w tanecznych i filuternych miniaturach. W muzyce z *Arleżjanki* pokazał barwną opowieść z wartką akcją, szybkim tempem i bogactwem szczegółów. Ta muzyka porywa. Orkiestra, która tak świetnie brzmi w Mozarcie i Händlu, także tutaj wypada doskonale. Lekkość i przejrzystość wszystkich sekcji nadała XIX-wiecznej muzyce subtelności, nasyciła ją energią i zadziornością prawdziwie hiszpańskiej proveniencji.

2009



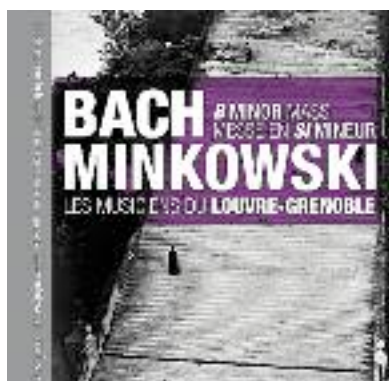
To Saint Cecilia Purcell, Händel, Haydn

Kilka miesięcy przed premierą albumu Minkowski mówił: „Szefowie wielkich wytwórni rzadko zgadzają się, by na jednej płycie pokazywać repertuar różnych kompozytorów. W Naïve nie ma tego problemu”. Ten album to niecodzienna okazja porównania stylów trzech znanych twórców w repertuarze poświęconym patronce muzyki – św. Cecylii. Purcell i Händel skomponowali Ody na jej cześć, a Haydn *Caecilienmesse*. Wykonuje je ten sam zestaw solistów, co jest ciekawym zabiegiem dyrygenta. Tempa są szybkie, ale nie zagonione, dużo tu pompatycznej atmosfery z kotłami i trąbkami, ale też pięknych arii i fantastycznych chórów.



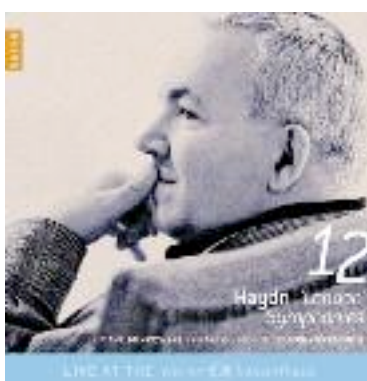
Händel Water Music

Minkowski ma coś z reżysera teatralnego. Chętnie szuka kontekstów, odniesień, lubi „opowiadać”. W *Händlowskiej Muzyce na wodzie* odnajdziemy taką właśnie opowieść. 17 lipca 1717 r. król Jerzy I wraz z londyńską arystokracją wsiadł na barki przycumowane na Tamizie w Whitehall. Razem popłynęli w górę rzeki, do Chelsea, gdzie odbyła się wystawna kolacja trwająca do trzeciej nad ranem. W czasie obu rejsów barkom królewskim towarzyszyły mniejsze łodzie, a w jednej z nich siedziała orkiestra, grająca *Water Music*. W interpretacji Minkowskiego odnajdziemy dużo z tej plenerowej atmosfery – nagranie Minkowskiego może mierzyć się z interpretacją Trevora Pinnocka z 1983 r.



Bach *Messe in h-moll*

W tym wyjątkowym dziele Bacha wielu interpretatorów próbuje odnaleźć filozofię kompozytora lub wbudować weń własną. Kłopot w tym, że wielkość formy i intensywność przekazu stają się często dla słuchacza rzeką zbyt głęboką i rwącą. Minkowski postawił jej tamę. Tu wszystko jest spokojne, uszeregowane, a dyrygent pewnie panuje nad rozwojem narracji dzieła. Takie podejście sprawiło, że *Msza h-moll* pojaśniała, nabrała żywych barw i stała się wyrazem pogodnej wiary w Boga. W osiągnięciu tego efektu z pewnością pomogła świetna orkiestra oraz dziesięcioosobowy zespół solistów. Zachwylił anielski sopran Lucy Crowe i równie błyszczący głos młodziutkiej Julii Lezhnevej, fantastyczna okazała się alceistka Nathalie Stutzmann, bardzo dobrze wypadły głosy męskie – tenor Markus Brutscher i bas Luca Tittoto. Minkowski ma wyjątkowy dar dobierania głosów – brzmią dobrze w solowych partiach, współgrają w ansamblach. Tworzą wówczas jeden polifoniczny instrument splatający się doskonale z orkiestrą.



2010 Haydn *London Symphonies*

Czteropłytowy album zawiera najdojrzalsze symfonie Haydna. Minkowskiemu udało się uchwycić ich klimat. Les Musiciens du Louvre-Grenoble grają szybko, energicznie i diabelnie precyzyjnie. Nie przedkładają tempa nad elegancję stylu. Elementem kluczowym jest tutaj wszechogarniający taniec. Pulsacja rytmiczna jest stale obecna i prowadzi słuchacza jak po nitce wśród meandrów harmonii i kontrpunktu. Takie podejście dodaje wigoru częściom szybkim, odbiera nieco spokoju wolniejszym. Niemniej całość wciąga, również dzięki doskonałej jakości technicznej nagrania.



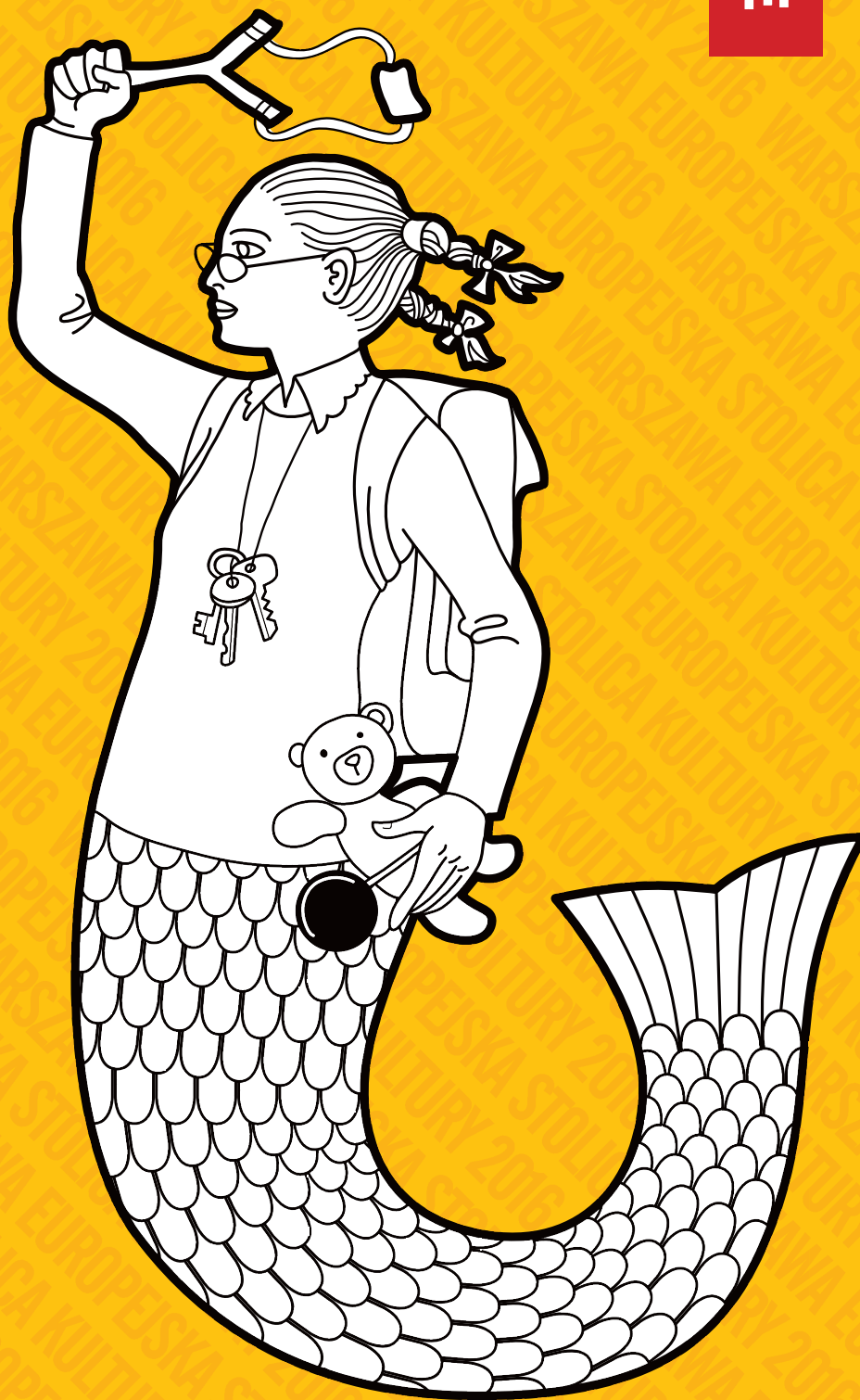
2011 Rossini *Opera arias*

Płyta ważna, bo to pierwsze wspólne nagranie zespołu Sinfonia Varsovia z nowym dyrektorem artystycznym. Orkiestra występuje tu głównie w roli akompaniatora, ale trzeba docenić zaangażowanie muzyków w trudne partie zespołowe; grają żywo i dynamicznie, sprawnie podążają za gestem dyrygenta i głosem solistki. To ona bowiem jest tu najważniejsza. Julia Lezhneva to najnowsze odkrycie Minkowskiego i nie tylko jego. Dwudziestodwuletnia Rosjanka urodzona w Jużnosachalińsku, choć dopiero zaczyna karierę, już ma status gwiazdy. W Rossinim pokazuje doskonałą technikę wokálną. Z łatwością pokonuje nawet najdrobniejsze biegniki, bawi się trylami, obiegnikami i mordentami w koloraturowych ariach. Jej głos jest jednak inny niż ten, którym zachwycała w nagraniu *Mszy h-moll*. Dojrzewając – ściemniał i zmatowiał, stracił blask w niskich rejestrach, zyskał za to na łagodności. Nagranie jest dowodem ciężkiej pracy i talentu, choć trudno jeszcze ocenić, czy w przyszłości dojrzałość techniczna pójdzie w parze z dojrzałością artystycznej duszy i wrażliwością na emocje. **BM**

WARSZAWA

KANDYDUJE

MY



EUROPEJSKA

STOLICA

KULTURY

2016