

JESIEŃ
2011

BEEHOVEN

Nr 13

M A G A Z I N E

Sasnal...
Ziółkowski...
Teraz Zamojski!

Jak było w Salzburgu
i Bayreuth
s. 10

Od baletki
do balerinki
s. 47

Abel Korzeniowski,
człowiek Madonny
s. 50



Wilhelm Sasnal



Grupa twożywo



Bartek Materka



Marcin Maciejowski



Jakub Julian Ziółkowski

Od Sasnala do Zamojskiego

Od początku działalności Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena zwracało szczególną uwagę na jakość opracowań graficznych, towarzyszących organizowanym przezeń wydarzeniom. Dla mnie – jako osoby odpowiadającej za szeroko rozumiany marketing – było oczywiste, że nawet najlepsze wydarzenie musi zaistnieć z informacją o sobie i dotrzeć jak najskuteczniej do odbiorców; musi zadbać o identyfikację wizualną na poziomie kampanii reklamowej, plakatu widocznego w mieście, ale także druków ulotnych, jak bilety i zaproszenia. Realizując kampanie reklamowe

Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, do pracy nad plakatami kolejnych edycji zapraszam twórców, którzy wytyczają nowe kierunki w polskiej, a często i światowej sztuce. I choć zawsze ich wizje są śmiałe czy nawet – dla części środowiska – kontrowersyjne, nie waham się wcielać ich w życie, ponosząc odpowiedzialność za podjęte zobowiązania. Po kilku latach widać, jak bardzo opłaciło się takie – niełatwe przecież i wymagające nonkonformizmu w kwestiach artystycznych – podejście. Pomysł poparty dobrze zbudowaną kampanią jest omawiany w mediach i w rozmowach towarzyskich, skupia uwagę odbiorcy, budzi jego ciekawość i chęć

skonfrontowania graficznego przekazu z programem wydarzenia. Zdarzyło się przy tym coś niezwykle – rok po roku kolejne plakaty wybitnych postaci polskiej sztuki współczesnej zaczęły układać się w logiczny ciąg, tworząc galerię dzieł sztuki permanentnie towarzyszącą festiwalowi: Wilhelm Sasnal (2007), Grupa twożywo (2008), Bartek Materka (2009), Marcin Maciejowski (2010), Jakub Julian Ziółkowski (2011). Aktualny numer „Beethoven Magazine” przybliży Państwu sylwetkę autora przyszłorocznego plakatu Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena – Honzy Zamojskiego.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Od redakcji



BRUNO FIDRYCH

Kilka słów w sprawie gazety

Jak wygląda praca nad okładką? Jak powstaje takie pismo? Skąd tyle pomysłów na artykuły? – dopytują mnie czytelnicy, zapoznając się z kolejnymi numerami „Beethoven Magazine”. Dla mnie to dobry znak – jeśli pytają o „technologię”, widocznie im się podoba. Zdradzę więc mały sekret: okładka pierwszego numeru z wizerunkiem Anne-Sophie Mutter

powstała w kilkanaście sekund, jako efekt synergii myślowej dyrektora artystycznego i redaktora naczelnego. Wkrótce okazało się, że jest za to GrandFront, nagroda za najlepszą okładkę roku dla czasopism. Trzy miesiące temu było jasne, że bohaterką musi być Aleksandra Kurzak, ze względu na jej sensacyjny zagraniczny debiut fonograficzny. Mogliśmy oczywiście pokazać promocyjne zdjęcie śpiewaczki i uznać sprawę za załatwioną, ale wtedy nasz „front” nie różniłby się od okładek wielu innych czasopism. Stąd pomysł na nawiązanie do Warhola i pokazanie Aleksandry Kurzak jako ikony wysokiej kultury, a na pewno polskiej opery. Mam satysfakcję, redagując pismo, w którym muzyka, zwana dziś „poważną” lub „klasyczną”, jest wciąż ważnym tematem. I cieszy mnie, gdy słyszę, że magazyn „Beethoven” to nie tylko świetne okładki, dobrze dobrane zdjęcia i elegancki papier, ale również ciekawe publikacje. Ktoś mówi mi, że dowiedział się dużo o Mahlerze, kogoś zainteresowała rozmowa z Ewą

Podles, ktoś inny nie zgadza się z tezą artykułu o historii teledysku. Ja także mam swoich „ulubieńców”: artykuły Bartosza Żurawieckiego o *Czarnym labędziu* i *Pianistce*, esej Ewy Szczecińskiej o współczesnych dziełach pasyjnych czy sylwetkę Vladimira Horowitza pióra Wojciecha Bońkowskiego. Przygotowując to wydanie, „wciągnęłam się”, czytając korespondencję Jacka Marczyńskiego z Bayreuth, portret Franciszka Liszta, skreślony przez Stanisława Dybowskiego, i coś „lżejszego” – artykuł Moniki Małkowskiej o pokrewieństwie baletki i balerinki. Parę numerów wcześniej „Beethoven Magazine” stał się kwartalnikiem. Od niedawna mogą Państwo zamawiać go poprzez prenumeratę, a magazynowe artykuły komentować na Facebooku – na forum grupy społecznościowej sympatyków Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

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.

Jest także zdobywcą **ArtFrontu 2010** oraz prestiżowej **Stevie Award** w 2010 i 2011 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
Redakcja: Bogdan Rudnicki
Teksty: Maciej Łukasz Gołębiowski, Grzegorz Józefczuk, Dorota Relidzińska
Okładka: Honza Zamojski

ISSN: 2080-1076

© 2011 Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena

Prenumerata: www.beethoven.org.pl

Stevie Award 2011 dla „Beethoven Magazine”

Wydawany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena kwartalnik „Beethoven Magazine” otrzymał drugi raz z rzędu prestiżową amerykańską nagrodę Stevie Award, wyróżnienie przyznawane przez amerykańską kapitułę The International Business Awards. Nagrodę dla polskiego magazynu, nazywaną „Oscarem świata biznesu”, przyznali eksperci i współpracownicy związani z redakcją „New York Post”.

Piszą dla nas

Adam Kruk – filmoznawca, dziennikarz, laureat Konkursu im. K. Mętraka.

Monika Małkowska – niezależny krytyk, regularnie współpracuje z dziennikiem „Rzeczpospolita”, Pierwszym Programem Polskiego Radia i TOK FM oraz TVP. Wykłada na Wydziale Sztuki Mediów i Scenografii warszawskiej ASP, gdzie uzyskała doktorat.

Jakub Puchalski – krytyk muzyczny, współpracownik „Tygodnika Powszechnego”.

Jacek Marczyński – publicysta i krytyk muzyczny „Rzeczpospolitej”, autor *Przewodnika operowego*.

Krzysztof Kwiatkowski – krytyk muzyczny, redaktor „Ruchu Muzycznego”.

Łukasz Waligórski – krytyk filmowy, redaktor portalu www.muzykafilmowa.pl

Stanisław Dybowski – muzykolog, nauczyciel akademicki, publicysta muzyczny. Autor monografii Franciszka Liszta, Raula Koczalskiego, Aleksandra Michałowskiego, *Słownika pianistów polskich*, słownika *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*.

Róża Świątczyńska – dziennikarz muzyczny, prezenter, autorka cyklicznych audycji w radiowej „Dwójce”.

Gdzie znajdziesz BM:

Katowice – Hotel Monopol; **Kraków** – MOC AK – Muzeum Sztuki Współczesnej; Hotel Copernicus; Hotel Pod Różą; Hotel Stary; Kancelaria Adwokacka – 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; Sklep płytowy „Bolero” w Filharmonii Narodowej; Restauracja Concept, Restauracja Dom Polski; Restauracja Pod Gigantami; Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena; ZACHĘTA Narodowa Galeria Sztuki; **Wrocław** – Hotel Monopol.



Jak było w Salzburgu i Bayreuth – korespondencja Jacka Marczyńskiego z festiwalu
s. 10



Franciszek Liszt prekursor muzyki XX wieku. W 200. rocznicę urodzin wielkiego romantyka
s. 30



Don Giovanni – „opera oper”. Pisze Jakub Puchalski
s. 40



O **Honzie Zamojskim**, autorze plakatu 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena pisze Monika Małkowska
s. 56

co się dzieje

Katarzyna Janowska u steru TVP Kultura – rozmowa z nową dyrektorką
s. 8

o tym się mówi

Chopin i jego Europa: Argerich i Zarębski – gwiazda gra polskie arcydzieło
s. 16

Fortepian to żywa istota. Rozmowa z **Daniilem Trifonovem**
s. 17

co się szykuje

Jesień festiwalu
s. 22

Przed Konkursem Skrzypcowym im. Wieniawskiego: **Maxim Vengerov** wraca do skrzypiec?
s. 28

ranking

O najsłynniejszych parach operowych
s. 34

muzyka do czytania

Alex Ross, *Reszta jest hałasem* – recenzja i fragment muzycznej nowości książkowej
s. 43

recenzje

Gioia!, Wunder, Calleja – nowości fonograficzne
s. 45

wokół klasyki

Od baletki do balerinki. Monika Małkowska o dziejach pewnego bucika
s. 47

nasz bohater

Polak komponuje dla Madonny. Rozmowa z **Ablem Korzeniowskim**
s. 50

rejs filmowy

Kompozytorzy filmowi „zrzynają” z klasyki
s. 54

plastycznie

MOC AK – krakowskie muzeum „od zera”
s. 59

miasta

Dlaczego Lublin miał poważną szansę na tytuł Europejskiej Stolicy Kultury?
s. 62

BRUNO FIDRYCH



1 października na terenie powstającej siedziby **Europejskiego Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach** zabrzmiały utwory Weroniki Ratusińskiej, Dariusza Przybylskiego i **kompozytora Pasji według św. Łukasza**. Uroczysty koncert wpisany został w obchody Międzynarodowego Dnia Muzyki.

Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie oraz festiwal Misteria Paschalia w Krakowie otrzymały nominację do głównej nagrody przyznawanej przez Międzynarodową Federację Eventów i Festiwalu (IFEA) – IFEA/Haas & Wilkerson Pinnacle Awards 2011. Dodatkowo oba festiwale uzyskały nominacje do nagród Grand Pinnacle w kategoriach: „najlepszy program edukacyjny”, „najlepsza kampania public relations”, „plakat roku”, „najlepsza e-promocja” i inne. Każdego roku podczas światowej konferencji IFEA, o 60 regulaminowych nagród konkurują organizatorzy kilku tysięcy wydarzeń artystycznych na świecie. W tym roku uczestnicy konferencji obradować będą w Fort Worth w Teksasie, gdzie odbywa się słynny konkurs pianistyczny Vana Cliburna. Rok temu laureatem głównej nagrody zostało Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena za organizację Wielkanocnego Festiwalu. Ogłoszenie werdyktu nastąpi 3 października.

DG



Już wiadomo, z kim **Jan Lisiecki** nagra swoją pierwszą płytę dla Deutsche Grammophon – 16-letni Kanadyjczyk polskiego pochodzenia w ubiegłym roku podpisał wieloletni kontrakt z tą renomowaną wytwórnią. Koncerty: *d-moll* KV 466 i *C-dur* KV 467 Wolfganga Amadeusa Mozarta zarejestruje pod batutą Christiana Zachariasia, wybitnego niemieckiego pianisty i dyrygenta, znawcy Mozartowskiej twórczości.

Sesja nagraniowa odbędzie się w pierwszych dniach stycznia 2012 r. Wcześniej Lisiecki w Théâtre des Champs-Élysées otworzy sezon koncertów Orchestre de Paris pod dyktando Paavo Järvi.

4 września 2011 r. w Filharmonii Narodowej odbędzie się organizowana przez Filmotekę Narodową re-premiera filmu *Mania. Historia pracownicy fabryki papierosów* (1918), w którym wystąpiła 21-letnia **Polina Negri**. Znajdującą się w archiwum Filmoteki Narodowej kopię – najprawdopodobniej jedyną zachowaną na świecie – zrekonstruowano w zaawansowanej technologii. Niecodziennosc wydarzenia podkreśli towarzysząca projekcji niemego obrazu muzyka wykonywana przez Wrocławską Orkiestrę Kameralną „Leopoldinum”. Napisał ją specjalnie na tę okazję **Jerzy Maksymiuk**, wybitny dyrygent i kompozytor (twórca muzyki m.in. do 40 filmów), który zadyryguje wykonaniem.

NOWE HORYZONTY



18 września w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w ramach III Dni Sztuki Tańca zostanie pokazany trójwymiarowy film Wima Wendersa *Pina* o wybitnej niemieckiej choreografce **Pinie Bausch** (1940–2009). Biorą w nim udział tancerze i najbliżsi współpracownicy założycielki Tanztheater w Wuppertalu. Mottem obrazu są słowa Piny Bausch: „Tańczcie, tańczcie, inaczej jesteśmy zgubieni”. Polska premiera filmu odbyła się na festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu, wkrótce trafi on do kin. Wcześniej, 16 i 17 września w Operze Narodowej odbędą się pokazy dwuczęściowego przedstawienia w choreografii Bausch: **Cafe Müller | Das Frühlingsopfer**.

Na 5 września wytwórnia płytowa Deutsche Grammophon zaplanowała premierę płyty **Anne-Sophie Mutter**, obchodzącej w tym roku 35-lecie pracy artystycznej. Zarejestrowano na niej po raz pierwszy nowe utwory Wolfganga Rihma (*Lichtes Spiel, Dyjade*), Sebastiana Curriera (*Time Machines*) i Krzysztofa Pendereckiego – *Duo concertante* na skrzypce, kontrabas i orkiestrę, skomponowane specjalnie dla niemieckiej skrzypaczki.

7 października nastąpi kolejna odsłona krakowskiego cyklu „Opera Rara” – **Marc Minkowski** zadyryguje *Alcyną* Georga Friedricha Haendla, arcydziełem operowym

KBF



z 1735 r. (premiera odbyła się w Covent Garden). Szykuje się gwiazdorska obsada: w tytułowej roli wystąpi Inga Kalna, jej partnerkami będą Veronica Cangemi, Ann Hallenberg, **Romina Basso**, którym towarzyszyć będą Les Musiciens du Louvre i Capella Cracoviensis Vocal Ensemble.

Magdalena Kożena (mezzosopran), światowej sławy czeska śpiewaczka, wystąpi 15 października w Filharmonii Krakowskiej z programem złożonym z utworów Haendla i Vivaldiego. Towarzyszącym jej zespołem Collegium 1704 zadyryguje Andrea Marcon.

Dyrektorem muzycznym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej został Włoch **Carlo Montanaro**. Zastąpił na tym stanowisku Tadeusza Kozłowskiego. Montanaro studiował we Florencji i w Wiedniu, współpracuje z wieloma ważnymi orkiestrami we Włoszech, również w słynnym teatrze La Scala w Mediolanie, a także w Izraelu, Niemczech i Stanach Zjednoczonych. W Warszawie zadebiutował w kwietniu tego roku, dyrygując premierą *Turandot*. W nowym sezonie artystycznym Opera Narodowa pokaże m.in. *Holendra Tulacza* Wagnera, którego wyreżyseruje Mariusz Treliński, oraz *Halkę* Moniuszki w reżyserii Natalii Korczakowskiej, pod dyktando Marca Minkowskiego. Gościnnie wystąpi Teatr Maryjski z Sankt Petersburga pod dyktando Valery'ego Gergieva z operą *Wojna i pokój* Sergiusza Prokofiewa.

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina anonsuje trzy premiery płytowe. Z serii „Real Chopin” na dawnych instrumentach są to pieśni w wykonaniu Dorothee Miels (sopran) i Nelsona Goernera (fortepian) oraz utwory w opracowaniu na cztery ręce i *Koncert f-moll* w oryginalnej wersji na fortepian solo (Dina Joffe, Daniel Vaiman). Trzecia płyta to koncerty fortepianowe Dobrzyńskiego i Lessla w wykonaniu Howarda Shelley'a i Sinfonii Varsovi z nowej serii „Muzyka czasów Chopina”.

Z okazji 25. rocznicy śmierci **Andrzeja Markowskiego** w Krakowie, Łodzi i Wrocławiu odbędą się w listopadzie koncerty poświęcone jego pamięci. W programie znajdują się m.in. dzieła Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Andrzej Markowski był twórcą i dyrektorem (1966–1977) festiwalu Wratislavia Cantans.

Discover Warsaw in Style!

- Excellent location, in the heart of the city center
- 311 rooms and suites designed in 3 unique Maritime, Scandinavian and Italian styles
- Modern and High-tech conference facilities, with eight meeting rooms spread over 588 sq m
- 2 stylish restaurants and Bars
- First Class Fitness - an exclusive Fitness and Spa Club - with a floor space of 800 sq m offering swimming pool, jacuzzi, steam and dry sauna, two exercise rooms, solarium and beauty treatments
- Underground Parking for 120 spaces
- Free High Speed Internet Access for hotel guests and meeting participants
- Gold Points Plus loyalty program - enjoy your exclusive benefits

Radisson Blu Centrum Hotel

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

KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TW – ON



I lipca. Polska premiera *Króla Rogera* Szymanowskiego w reżyserii Davida Pountney'a na scenie Opery Narodowej z okazji rozpoczęcia polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Inscenizacja zaskakiwała klarownością scenografii i zamysłu reżysera. W roli tytułowej – **Mikołaj Zalasieński**.

MARCIN OLIVA SOTO



I lipca. W Filharmonii Narodowej prawykonanie *III Symfonii* **Pawła Mykietyna**, nawiązującej do muzyki młodzieżowej. Natychmiast nazwano ją „esemesową” – kompozytor użył krótkich tekstów, napisanych przez 25-letniego aktora Mateusza Kościukiewicza (na zdjęciu). Solistką była Jadwiga Rappé (alt).

ANNA KACZMARZ



23 lipca. Gorąco oklaskiwana w dniu premiery w Paryżu, po 150 latach zapomnienia powróciła na scenę. Na Festiwalu Muzyki Polskiej wykonano operę *Pierre de Medicis* Józefa Ksawerego Poniatowskiego, bratanka księcia Józefa. Odnalezioną partyturę utworu opracował z zespołem **Massimiliano Caldi**, który następnie dyrygował wykonaniem utworu w Krakowie.

MAREK GROTOWSKI



8 sierpnia. Atrakcją 77. Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach Zdroju były recitale laureatów, finalistów oraz osobowości XVI Konkursu Chopinowskiego. W Dworku Chopina wystąpili: Yulianna Avdeeva, Ingolf Wunder, Lukas Geniušas, Daniil Trifonov, Paweł Wakarecy oraz **Leonora Armellini**.

WOJCIECH GRZĘDZIŃSKI/NIFC



16 sierpnia. **Evgeni Bozhanov** zainaugurował festiwal Chopin i Jego Europa w Warszawie. Kontrowersyjny laureat IV nagrody ubiegłorocznego Konkursu Chopinowskiego jeszcze raz pokazał, że jest nieczuły na śpiewność i krągłość frazy Chopina.

FILIP POLIT/STOWARZYSZENIE „MUZYKA DAWNA W JAROSŁAWIU”



21 sierpnia. **Orkiestra Czasów Zarazy** otworzyła na rynku w Jarosławiu XIX Festiwal Muzyki Dawnej Pieśń Naszych Korzeni. W tym roku korzennie i po sąsiedzku – Ukraina, Białoruś, Rosja, Gruzja – zachęcali organizatorzy festiwalu.

HISTORIĘ TYCH MIEJSC TWORZYMY NIEPRZERWANIE



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

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 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.lhr.com.pl
www.hotel.com.pl

Czy TVP Kultura znów będzie sobą?

Od 4 września na antenę TVP Kultura wchodzi nowa ramówka opracowana przez nową dyrektorkę, Katarzynę Janowską.

Nominacja znanej dziennikarki wzbudziła spore zamieszanie. „Gazeta Wyborcza” nieoczekiwanie stanęła w obronie odwołanego Krzysztofa Koehlera, prawicowego poety, krytyka literackiego i eseisty (publikował m.in. na łamach „Frondu”). Dla Pawła Goźlińskiego, szefa działu kultury „Wyborczej” zdymisjonowanie Koehlera, o którym zdecydował nowy prezes TVP Juliusz Braun, przypominało najgorsze praktyki lewicowych i prawicowych decydentów telewizyjnych, „wycinających” z kierownictwa osoby o innych przekonaniach. Pod otwartym listem protestacyjnym, skierowanym do prezesa Brauna podpisali się m.in. Beata Stasińska, Agnieszka Holland, Kazimiera Szczuka i Jacek Żakowski.

W liście podnoszono, że nową dyrektorkę powołano pośpiesznie, „bez konkursu i konsultacji”, a Krzysztof Koehler „w okresie kryzysu, gdy budżet TVP Kultura zmniejszył się trzykrotnie, wręcz uratował kanał przed unicestwieniem”. Krzysztof Koehler był bodajże ostatnim człowiekiem prawicy, który utrzymał się w TVP na kierowniczym stanowisku. Jego rządy trwały pięć lat. Na Woronicza trafił z inicjatywy Bronisława Wildsteina, który jako prezes TVP obsadził telewizję publiczną ludźmi związanymi z „misyjną” prawicą. Aby zrobić miejsce dla Koehlera, pozbyto się twórców TVP Kultura, Jacka Wekslera i Jerzego Kapuścińskiego – kanał zadebiutował w kwietniu 2005 r., wtedy też był najlepszy – od początku stawiano na informację, publicystykę, debaty, własne produkcje. Oglądalność nie była dla jej twórców dogmatem, liczyło się to, że polska telewizja publiczna ma antenę poświęconą wyłącznie kulturze.

Obrońcy byłego dyrektora zwracali uwagę na jego fachowość. Inaczej rzecz widzą pracownicy redakcji TVP Kultura. Ich zdaniem, od pewnego czasu Krzysztof Koehler pozostawał człowiekiem bez zaplecza, który nie był w stanie uzyskać większych pieniędzy dla programu. Budżet wyjściowy w ubiegłym roku wynosił ok. 11 mln zł. To wystarczało na utrzymanie kanału, ale już nie na produkcje. Zniknęły „Informacje kulturalne”, jeden z pionierskich programów TVP Kultura. – Nie mieliśmy szans, by reagować na to, co wydarza się w kulturze. Było to frustrujące i miało się z celem. Jesteśmy po to, by odnosić się do aktualności i komentować je – mówi jeden z pracowników.

Zaczął się też rozmywać profil kanału jako stacji tematycznej, poświęconej kulturze. Coraz częściej emitowano amerykańskie filmy fabularne klasy B, stare polskie komedie w rodzaju *Samych swoich*, wszystko po to, by ratować oglądalność. Ta poprawiła się tylko na moment, w październiku – nadawane „na żywo” przesłuchania Konkursu Chopinowskiego (130 godzin transmisji) oraz komentarze ekspertów w studio zgromadziły średnio 37 tys. widzów. O Katarzynie Janowskiej mówi się, że ma poparcie Jacka Wekslera, dyrektora biura koordynacji programowej TVP (nowa jednostka organizacyjna) oraz Jerzego Kapuścińskiego, szefa telewizyjnej „Dwójki”, którzy zapowiedzieli więcej kultury w telewizji publicznej. Dziennikarską sławę zyskała jako współprowadząca – razem z Piotrem Mucharskim – „Rozmów na koniec wieku” oraz „Rozmów na nowy wiek” z wybitnymi przedstawicielami polskiej kultury, była też publicystką tygodnika „Polityka”, i szefową kanału telewizyjnego ITI Neovision nTalk.

W 2010 r. była redaktorką naczelną „Przekroju”, wydawanego przez krakowskiego biznesmena Grzegorza Hajdarowicza. Początkowo oboje deklarowali chęć powrotu do rudymetów pisma, tygodnika dla inteligencji, poświęconego w głównej mierze kulturze. Szybko okazało się, że nie ma już miejsca dla takiego pisma na polskim rynku i Janowska odeszła (także w związku z przeniesieniem „Przekroju” do Internetu, przy jednoczesnym ograniczeniu objętości „papierowego” wydania). Teraz ambicją Katarzyny Janowskiej jest nawiązanie do początków TVP Kultura, powrót „żywej anteny”, własnych produkcji i powrót do sprawdzonych cykli programowych. **red.**



ARCHIWUM TVP KULTURA

*To powinno czytelników „Beethoven Magazine”
ucieszyć szczególnie – będzie więcej muzyki
na antenie*

Adam Kruk: W lipcu została pani szefową kanału TVP Kultura. Jakich zmian możemy się spodziewać? Na ile jesienna ramówka będzie już pani autorską?

Katarzyna Janowska: Wszystko na to wskazuje, i proszę trzymać kciuki za to, że będzie to już ramówka przeze mnie odświeżona. Wróciłam do koncepcji podziału na dni tematyczne, ale będę ją realizowała bardziej liberalnie niż na początku istnienia TVP Kultura. W poniedziałek dokumenty i pasmo publicystyczne będą skoncentrowane wokół literatury. Wtorek będzie dniem teatralnym, środa – dniem muzycznym, głównie operowym. W czwartek proponować będziemy tematy ogólnocywilizacyjne, w piątek – filmowe. Nasze dyskusje będą podporządkowane rytmowi wydarzeń w kulturze, dlatego nie zawsze będziemy trzymać się sztywnych podziałów. Soboty i niedziele rządzą się swoimi prawami. Programując je, pamiętamy, że weekend to czas odpoczynku, oczywiście z propozycjami z wysokiej półki.

Każdy ostatni tydzień miesiąca będzie poświęcony jednemu wybranemu twórcy lub tematowi. We wrześniu przygotowujemy przegląd filmów gruzińskiego reżysera Otara Iosselianiego (od poniedziałku do czwartku włącznie, o 21.00), połączony z rozmowami na temat jego twórczości. W październiku, w związku z rocznicą wybuchu rewolucji w Budapeszcie, zaplanowaliśmy tydzień filmu węgierskiego. Będzie więcej czasu na muzykę. Od godziny 8.05 do 9.45 w ramach Muzyczne-go Początku Dnia będzie można słuchać klasyki w swobodniejszym, nie wymagającym wielkiej koncentracji wydaniu. Drugie duże pasmo muzyczne będzie codziennie między godziną 19.00 a 20.00. Prezentować będziemy w nim niemal wszystkie gatunki muzyczne.

Mówiła pani, że chce przywrócić „żywą” antenę. Przede wszystkim wracają „Informacje kulturalne”, które będą otwierać naszą antenę o godzinie 8.00. Włączając TVP Kultura o 8.00 rano, widzowie się, co wydarzy się w kulturze danego dnia. Informacje będą się pojawiać w formie „fleszy” przez cały dzień, o 20.05 pokażemy przegląd wydarzeń, po czym przeniesiemy się do studia, gdzie odbywać się będą „na żywo” rozmowy z gośćmi, zbudowane wokół dni tematycznych lub wydarzenia. Powróci też „Niedziela z...” – planujemy spotkania z Zygmuntem Baumanem, Markiem Koterskim, Agnieszką Glińską, Kingą Preis, Małgorzatą Szumowską... Codziennie po 21.00 emitowane będą premierowe pokazy filmów, a po nich wejdziemy z nowym pasmem „Przełamując fale”, poświęconym plastyce, prezentującym wideo-art, sztukę eksperymentalną. Tu będzie miejsce na szaleństwo i to od godziny 22.45, czyli w prime time. Jest to dość radykalny krok, ale kto ma promować awangardę, jeśli nie TVP Kultura?

Zamierza pani zaważać o 1% widzów. Czy chce ich pani odebrać innym stacjom czy pozyskać tych, którzy zrezygnowali z telewizji na korzyść radia, książki, Internetu?

Nie bardzo mam komu odbierać, bo nie ma stacji o podobnym profilu. Chcę powalczyć o widzów, którzy zrezygnowali z oglądania telewizji publicznej i telewizji w ogóle, uważając ją za medium nastawione na komercyjne treści. Myślę, że jest ich sporo. Uważam, zresztą nie tylko ja, że kanały tematyczne są przyszłością. Walczę o świadomego i wybrednego widza, jednocześnie nie chcę lekceważyć misji edukacyjnej TVP Kultura.

Określenie „kanał tematyczny” też jest pewnym uproszczeniem. Jesteśmy kanałem różnorodnym i uniwersalnym, prezentujemy wiele dziedzin sztuki i dyskutujemy o wszystkim, łącznie z problemami cywilizacyjnymi. Ta antena ma naprawdę ogromny potencjał.

Może sposobem, by pozyskać widzów jest ściślejsza integracja anteny z Internetem?

Priorytetem było dla mnie stworzenie nowej ramówki, żeby pokazać, że antena żyje, ale strona internetowa to kolejna rzecz, nad którą chcę pracować, bo warto porozumiewać się z widzami za pośrednictwem sieci. Marzę o paśmie, które byłoby wypełnione materiałami nadsyłanymi przez widzów. W tym także upatruję przyszłość telewizji. Ale po kolei. Mam nadzieję, że nowa ramówka się sprawdzi i widzowie zaczęną włączać na nowo TVP Kultura. Wówczas przyjdzie czas, by starać się o inne narzędzia komunikacji z widzami.

Niektórzy twierdzą, że powstanie tej telewizji w 2005 roku było wyrugowaniem kultury z pozostałych kanałów Telewizji Polskiej. Czy ten trend się odwraca?

Będzie mocne pasmo kulturalne w TVP2 w każdą niedzielę od 22.00. Kultura do „Dwójki” wraca, mamy więc plany, by mocno ze sobą współpracować. Pewne wydarzenia „Dwójka” będzie zapowiadać, a my będziemy je transmitować, np. Europejski Kongres Kultury, który odbędzie się we wrześniu we

Wrocławiu, czy Warszawską Jesień. Będziemy się uzupełniać, promować nawzajem, a nie rywalizować ze sobą.

Jakie wzorce widzi pani w telewizji światowej? Chce pani powrócić do współpracy z telewizją Arte, mówiła też pani o serialach HBO jako pożądanym wzorcu...

Jestem zafascynowana tym, co robi HBO, bo ich serie kreują nie tylko standardy produkcji telewizyjnych, ale i filmowych. To tam się eksperymentuje, tam szuka się wyzwań formalnych, tam świetni aktorzy kreują role, których nie mogą się doczekać w filmach fabularnych. Będziemy szukać czegoś na tę miarę.

TVP chce wrócić do współpracy z Arte [niemiecko-francuska Arte zerwała współpracę w marcu 2009 r., protestując w ten sposób przeciwko neonazistowskiej przeszłości Piotra Farfala, ówczesnego prezesa TVP – red.]. Jestem gotowa wygospodarować pasmo na swojej antenie dla programów przez ten kanał produkowanych.

Misyjność telewizji publicznej jest zupełnie wyświechtaną formułą, niejednokrotnie też skompromitowaną. Skoro chce ją pani zrehabilitować, jak ją pani definiuje?

Misją telewizji publicznej jest przede wszystkim – po prostu niezależnie od tego, jak górnolotnie to zabrzmie – włączenie się w cywilizacyjny projekt budowy świadomego, obywatelskiego społeczeństwa. Świadomy obywatel rozumie procesy, które dzieją się w jego kraju, dostaje do ręki kod kulturowy, dzięki któremu odczytuje znaki, treści, metafory, zawarte w bardzo różnych aspektach życia. Prezentując klasykę, tradycyjną sztukę i rzeczy najnowsze, ten klucz będziemy naszym widzom dawać.

Misyjność telewizji publicznej mierzy się także ilością programów skierowanych do mniejszości. Bardzo różnych mniejszości. Jeśli przyjmiemy to kryterium, TVP Kultura w 200 procentach wypełnia misję TVP. Adresujemy swoje programy do ludzi zainteresowanych kulturą, a to wciąż mniejszość.

Jak zdobyć środki na realizowanie tej misji? Magda Jethon przeprowadziła kiedyś zbiórkę publiczną dla radiowej „Trójki”.

W pewnym sensie ja też chcę zbiórki publicznej, bo opowiadałam się za abonamentem. Ale żeby przekonać polityków i widzów do abonamentu, musimy najpierw zaproponować coś naprawdę wartościowego. Musimy pokazać, że jest za co płacić, że kultura jest w telewizji obecna i to nie jako kwiatek do kożucha, ale jej istotny element. Dlatego programy kulturalne powinny być realizowane na najwyższym poziomie – za takie pieniądze i z takim rozmachem, jak programy komercyjne. To powinny być wielkie widowiska. Trochę się zagalopowałam, bo środki ciągle niestety są na poziomie minimalnym.

Przez pierwszy tydzień urzędowania spotkałam się z przedstawicielami narodowych instytucji kultury i ustaliliśmy wspólny program działania. Zainteresowanie współpracą jest obustronne, bo instytucje chcą się pochwalić swoimi produkcjami. Ten ruch został już wykonany – teraz czekamy na jego realizację.

Istnieją też komercyjne drogi pozyskiwania funduszy. Ważna jest rola mecenasów, którzy mogliby sponso-

rować wybrane pasma. Ludzie lubią się snobować na TVP Kultura, mówiąc, że to jest jedyny kanał, który warto oglądać. Zjawisko to może być zachętą dla potencjalnych mecenasów, szczególnie w sytuacji ścisłej współpracy z dużą anteną, jaką jest TVP2.

Sama udaję się w *tour* do prywatnych firm, którym będę przedstawiać naszą ofertę i przekonywać do wspólnych projektów. Jestem już także po rozmowach w samorządach, które są zainteresowane współpracą z TVP Kultura poprzez współfinansowanie „Niedzieli z...” artystą, który pochodzi z danego regionu. Po tegorocznych wyborach Europejskiej Stolicy Kultury jest dużo miast z ogromnym potencjałem i energią. TVP Kultura jest na ich pomysły otwarta.

To są plany na cztery lata – nie boi się pani, że kolejne rozszady w TVP mogą je pani pokrzyżować?

Liczę się z tym, bo wiem jak TVP ostatnio funkcjonowała: częste zmiany kadrowe, które pociągały za sobą zmianę kierunku. Gdybym się bała, to bym tu nie przyszła. Obecny zarząd TVP otwiera się na kulturę i misję. Mam nadzieję, że zły trend zostanie odwrócony z korzyścią dla telewizji, ale przede wszystkim z korzyścią dla widza. Ludzie przychodzą i odchodzą, firma zostaje. Niektóre wartościowe programy wprowadzone na antenę lata temu przetrwały – jak na przykład program „Kocham kino” Grażyny Torbickiej. Sama miałam program w telewizji publicznej przez 14 lat. Nie zakładałam dożywocia w TVP Kultura, ale chciałabym, żeby udało mi się wprowadzić na antenę coś wartościowego, co będzie funkcjonowało niezależnie od tego, kto będzie nią kierował.

Jak wpływa na pracę to, że była pani w TVP Kultura od początku, że jest pani niejako dyrektorem wywodzącym się z zespołu?

Trudno mówić mi o tym, jak się czuje ze mną zespół. Ja czuję się w „Kulturze” na miejscu.

Pracuję z ludźmi kreatywnymi, którzy chcą wiele zdziałać. Chcę im tę możliwość stworzyć, bo są to naprawdę wysokiej klasy specjaliści i mam do nich pełne zaufanie, a fakt, że byłam z tą anteną związana ułatwia współpracę i uwiarygodnia mnie, mam nadzieję, w ich oczach.

Czy doświadczenie kierowania dużym tygodnikiem opinii pomaga w pracy na nowym stanowisku?

Kierowanie „Przekrojem” było kolosalnym doświadczeniem. Zyskałam przekonanie, że poradzę sobie w bardzo trudnych sytuacjach.

Czy można połączyć bycie dyrektorem z byciem czynnym dziennikarzem?

Mam wielką nadzieję, że tak. Dla mnie zawsze większym wyzwaniem nie było stanowisko, lecz zrobienie ciekawego materiału – telewizyjnego czy prasowego. Nie chcę być wyłącznie urzędnikiem. Będę dalej od czasu do czasu pisała dla „Przekroju”. Pracuję nad książką-wywiadem z Krzysztofem Pendereckim, która ukaże się na jego urodziny. W TVP Kultura okazjonalnie będę prowadzić „Niedzielę z...” – najbliższą z Tadeuszem Różewiczem. Myślę, że dyrektor-dziennikarz powinien robić użytek ze wszystkich swoich umiejętności.

Rozmawiał **Adam Kruk**

Rozmowa odbyła się 8 sierpnia 2011 r.

Dobry dyrygent nie boi się
reżysera – pisze
Jacek Marczyński

Festiwal w Salzburgu imponował
w tym roku precyzją. A po raz
pierwszy współproducentem
jednej z premier była warszawska
Opera Narodowa.

Za następną edycję, w 2012 roku,
będzie już odpowiadał Alexander
Pereira, menedżer, który zmienił Opernhaus
w Zurychu w świetny teatr operowy. Ponieważ
nie chciał opuścić go przed upływem kontraktu,
na kilkanaście miesięcy dyrektorem festiwalu
w Salzburgu został pianista Markus Hinterhäuser,
dotąd odpowiedzialny jedynie za jego część
koncertową.

Tryptyk Mozarta

Prowizorki nie dało się odczuć. Hinterhäuser
zakończył stare wątki ułożone przez poprzednika,
Jürgena Flimma, i dodał własne tematy.

Do pierwszego nurtu należała prezentacja
kompletu oper „spółki” Mozart – da Ponte
zrealizowanych przez **Clausa Gutha**.

Poszczególne tytuły miały premiery w minionych
latach, teraz można je było obejrzeć razem.

Powstał zadziwiająco spójny tryptyk
o beznadziei miłości.

Claus Guth to sztandarowa postać teatru
reżyserskiego w Niemczech. Ubiera więc – jak inni
– operowe postaci w dzisiejsze stroje, ale przede
wszystkim zagląda w ich dusze, by znaleźć
pragnienia, myśli i lęki dzisiejszego widza.

W jego spektaklach bohaterowie Mozarta
bezsukcesyjnie chcą zdobyć lub odzyskać obiekt
swych uczuć. *Wesele Figara* nie jest beztroską
komedią, bo wszyscy uwikłali się w pajęczynę
związków, z której nie potrafią się oswobodzić.
W finale nie triumfuje zaradny Figaro, lecz karę
ponosi Hrabia, który zdał sobie sprawę, jak
grzeszna jest jego pożądlivość wobec Zuzanny.

W *Così fan tutte* też nie ma happy endu.

Współcześni yuppie, Guglielmo i Ferrando pragną
przekonać się, jak daleko ich partnerki skłonne są
posunąć się w erotycznej grze. I dlatego w finale
zaślubin nie będzie. Oglądamy za to dawny film,
a na nim dwie pary, kiedyś szczęśliwie zakochane.
Jednak po tym, co się stało, tamtego czasu nie da
się już przywrócić.

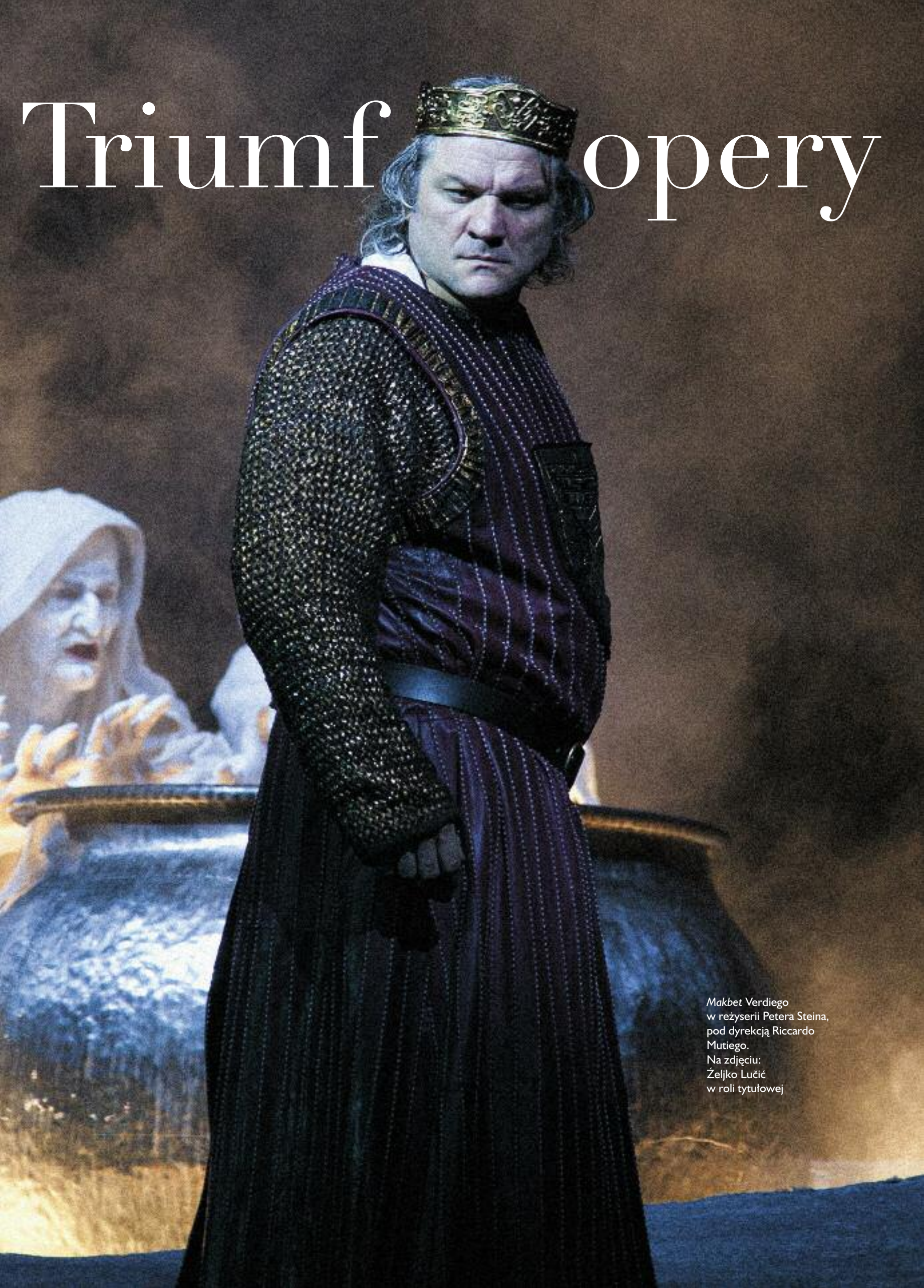
Wraz z rozwojem akcji do eleganckiej willi
w *Così...* zaczyna wkraczać ciemny las – ten sam,
który jest tłem akcji *Don Giovanniego*. Inscenizacja
pełna seksu, narkotyków i alkoholu szokuje, ale
i zapada w pamięć. Obrazy Gutha są sugestywne,
w jego spektaklach nie ma nic przypadkowego czy
zrealizowanego wbrew muzyce, dlatego śpiewacy
lubią z nim pracować. Rewelacyjny jest **Erwin
Schrott** jako naćpany, znerwicowany Leporello
(w tym roku śpiewa też Figaro), przejmująca
– **Dorothea Röschmann** (Donna Elvira).

SILVA LELLI/SALZBURGER FESTSPIELE

Salzburg.



Triumph opery



Makbet Verdiego
w reżyserii Petera Steina,
pod dyktando Riccardo
Mutiego.
Na zdjęciu:
Željko Lučić
w roli tytułowej

Tajemnica młodości

Każda z nowych premier wybranych przez Hinterhäusera to opowieść o konsekwencjach igrania z prawami natury i wyrokami losu. Dla nas najbardziej interesująca była *Sprawa Makropoulos* Leoša Janačka, zrealizowana w koprodukcji z Operą Narodową. Warszawską premierę zaplanowano na początek 2013 r., inscenizację przygotował wybitny twórca europejskiego teatru, **Christoph Marthaler**.

Sprawa Makropoulos to kobieca wersja mitu Fausta. Tytułowa bohaterka posiadała tajemnicę wiecznej młodości, lecz w ciągu trzystu lat życia nie zaznała miłości. Skomplikowaną intrygę opery opartej na śpiewanych dialogach, Marthaler zamienił w sztukę sądową. Oglądamy proces nie tyle nad Eliną Makropoulos, co nad współczesnym społeczeństwem, które uległo fetyszowi młodości. Spektakl jest precyzyjny jak sądowy wywód, nie tylko dzięki reżyserowi. **Esa-Pekka Salonen** narzucił Wiedeńskim Filharmonikom niesłychaną dyscyplinę, skrajnie zróżnicował brzmienia, niczego wszakże nie przerysowując. Muzyka Janačka zyskała ogromną dynamikę, orkiestra perfekcyjnie puentowała śpiewane kwestie, wzmacniała napięcie, budowała klimat. **Angela Denoke** pokazała Elinę Makropoulos jako kobietę zimną, bezwzględną, cyniczną, ale w gruncie rzeczy głęboko nieszczęśliwą.

Wiedźmy z Szekspira

Zupełnie inny rodzaj teatru zaproponował legendarny **Peter Stein** w *Makbecie* Verdiego. Wykorzystał naturalną, kamienną scenerię starej Felsenreitschule, gdzie 80 lat temu odbywały się pierwsze przedstawienia festiwalowe. Przypomniął widzom, jak prostymi środkami można tworzyć piękne kompozycje plastyczne, jak budować nastrój światłem, kolorem, półcieniem. Odwołał się do Szekspira. U Steina – jak u oryginale – są trzy Wiedźmy, które grają aktorzy-mężczyźni. Chór zamienił się w groźne drzewa, ledwo widoczne w półmroku nocy.

Riccardo Muti odczytał partyturę porywająco.

Ile muzycznych niuansów odkrył choćby w finale I aktu, traktowanym zazwyczaj jako statyczna scena zbiorowa. Proste melodie Verdiego współtworzyły szekspirowską tragedię, a dyrygentowi posłuszni byli także wykonawcy.

Tatiana Serijan i **Željko Lučić** stworzyli świetne postaci – zaborczej, zręczliwej Lady Makbet i słabego, chwiejnego Makbeta. Nie przeszkadzał nawet zbyt rozchwiany głos Rosjanki.

Makbet okazał się przebojem. Przed każdym spektaklem dziesiątki osób czekały pod Felsenreitschule, pragnąc odkupić bilet. Zresztą i na innych przedstawieniach czy koncertach wszystkie miejsca były zajęte. Właściciele hoteli w Salzburgu narzekali, co prawda, że przyjechało mniej gości, ale kryzys dotknął turystów, a nie festiwalową widownię, którą tworzą ludzie zamożni.

Młodzi zaś, nie tak zasobni fani, już w styczniu rezerwują sobie najtańsze miejsca, a nocleg znajdują w akademikach, zamienionych na czas festiwalu w niedrogie hotele.

WALTER MAIR/SALZBURGER FESTSPIELE



Angela Denoke
w przedstawieniu
Christopha Marthaler
Sprawa Makropoulos,
pierwszej koprodukcji
Opary Narodowej
w Warszawie
z Festiwalem w Salzburgu.



Karl Böhm przypomniany

Były więc sukcesy, ale i wpadki.

Nieporozumieniem okazała się inscenizacja *Kobiety bez cienia* Richarda Straussa, mimo że

Christof Loy robi zazwyczaj przedstawienia czyste plastyczne i klarowne myślowo.

Zgubiła go chęć wymyślenia niestandardowej koncepcji. Zamiast baśni o Cesarzowej, która chce odzyskać własny cień, a przy okazji poznaje siłę szczerych uczuć, oglądamy rekonstrukcję sesji nagraniowej *Kobiety bez cienia* z 1955 r. w Wiedniu pod dyktando Karla Böhma.

Sytuacje sceniczne były wydumane, relacje między postaciami – sztuczne, a dodana przez Loya ekipa realizatorów krążyła po scenie, nie zważając na muzykę. Zawiodła większość wykonawców i tylko śpiew **Evelyn Herlitzius** (Farbiarka) zapadł w pamięć. Na szczęście **Christian Thielemann** z Wiedeńskimi Filharmonikami dał ponad cztery godziny wielkiej, iście symfonicznej muzyki, godnej dawnej kreacji mistrza Böhma.

Przewaga batuty

I tak oto mimo udziału wielkich reżyserów, tegoroczny festiwal zdominowali dyrygenci. Trzeba przecież wspomnieć o koncertach, w których pojawili się m.in. **Daniel Barenboim** z West-Eastern Divan Orchestra, **Gustavo Dudamel** ze swoją Orkiestrą im. Bolívara, **Antonio Pappano** z Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, **Simon Rattle** z Berlińskimi Filharmonikami, a Wiedeńczykami dyrygowali też **Maris Jansson**, **Franz Welser-Möst** i **Pierre Boulez**.

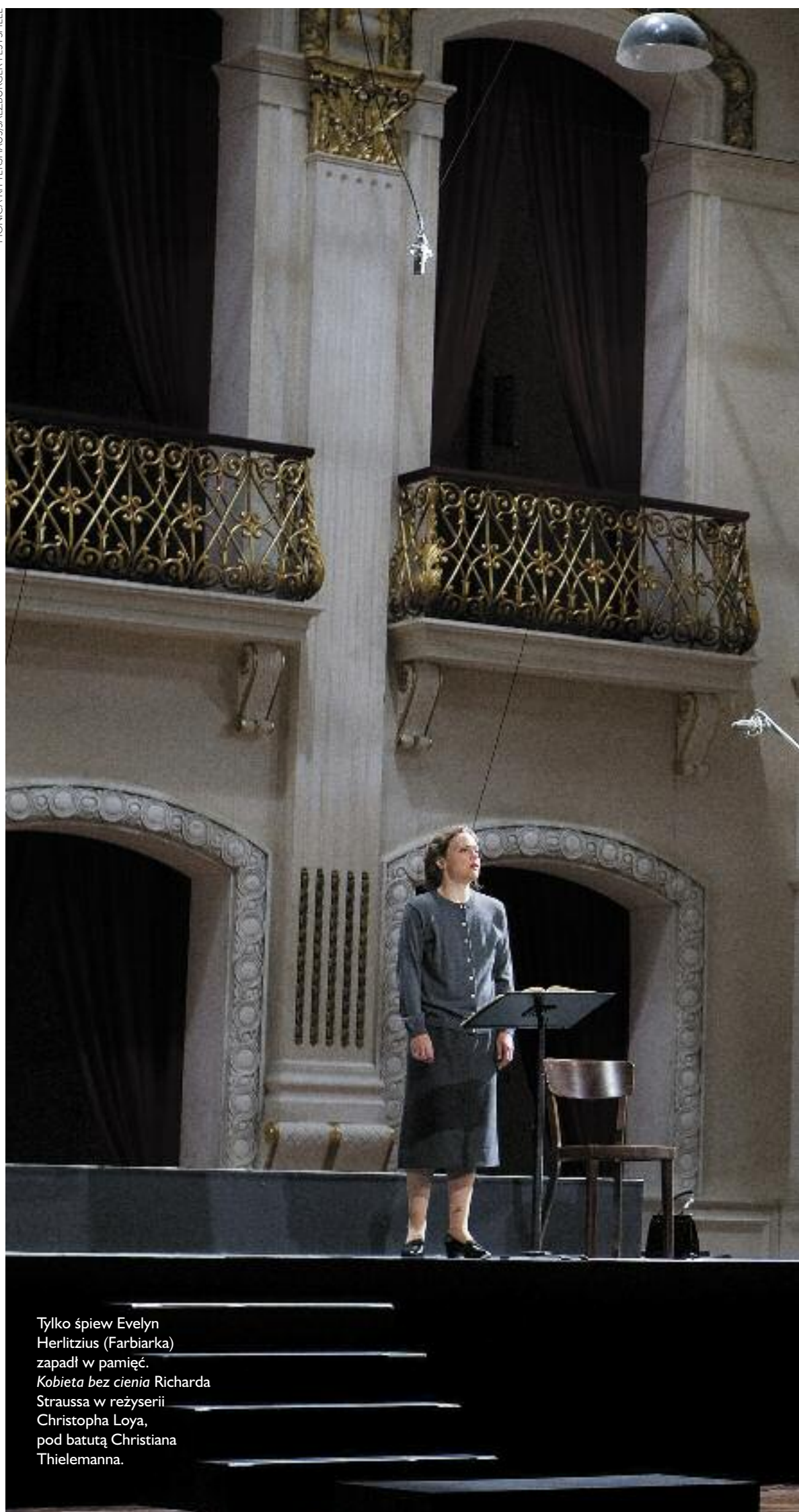
Triumf Piotra Beczały

Salzburg kocha gwiazdy. Dlatego tak olbrzymie zainteresowanie towarzyszyło dwóm występom **Anny Netrebko**, która mając u boku **Piotra Beczałę**, zaśpiewała w *Jolancie* Piotra Czajkowskiego. Oboje wraz z dyrygentem **Ivorem Boltonem** postanowili próbę generalną udostępnić publiczności, Pieniądze z biletów (ponad 158 tys. euro) przeznaczyli na odbudowę sali koncertowej w Kawasaki w Japonii. *Jolantę* przyjęto entuzjastycznie. Krytycy zachwycali się formą wokalną rosyjskiej gwiazdy, bardzo ciepło wyrażając się też o polskim tenorze. Muzyka Czajkowskiego bardzo odpowiada głosowi Anny Netrebko, nic dziwnego, że dykcja Metropolitan podpisała z nią kontrakt na debiut w roli Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*. W Nowym Jorku za partnerów będzie miała aż dwóch Polaków: Mariusza Kwietnia (Oniegin) i Piotra Beczałę (Leński), z którym jednak wcześniej, bo za rok, wróci do Salzburga. Zaśpiewają w *Cyganerii*.

Jacek Marczyński

Relacja z przedstawień w dniach 13–18 sierpnia

MONICA RITTERSHAUS/SALZBURGER FESTSPIELE



Tylko śpiew Evelyn Herlitzius (Farbiarka) zapadł w pamięć. *Kobieta bez cienia* Richarda Straussa w reżyserii Christopha Loya, pod batutą Christiana Thielemanna.





Filharmonia Narodowa, 17 sierpnia, Chopin i Jego Europa. Agata Szymczewska, Martha Argerich, Lyda Chen, Alexander Neustroev, poza kadrem Bartłomiej Nizioł.

Historia jednej nocy

Gdy Argerich gra, muzyka lśni. I jak tu jej nie kochać?

ANNA S. DĘBOWSKA

Chopin i Jego Europa jest festiwalem bardzo różnorodnym, w którym pojawiają się rozmaite wątki: wykonania na instrumentach historycznych pianistycznych i symfonicznych; promocja mniej znanej muzyki polskiej, która obejmuje także wykonania dzieł rodzimych kompozytorów przez uznane zespoły zagraniczne; recitale i koncerty laureatów Konkursów Chopinowskich w Warszawie; prezentowanie indywidualności pianistycznych; różne, często nieortodoksyjne spojrzenia na Chopina, ale też udana próba pokazania jego dorobku na fortepianach z epoki; wreszcie inspiracje muzyczne, z których czerpał, i wpływ, jaki wywarł. Dlatego też ograniczanie się w ocenie festiwalu wyłącznie do Marthy Argerich wydaje się znacznym zawężeniem spojrzenia – wprawdzie wielka to pianistka, ale nie powinna przesłaniać innych punktów programu. Cóż jednak zrobić, będąc jej fanem?

Zagrała Zarębskiego

Każdy koncert boskiej Marthy jest wydarzeniem artystycznym, bez względu na to, czy decyduje się ona wystąpić w głównej roli czy „wrzucić na luz” i dać pograć partnerom.

Nocny koncert (zakończył się o 1.30) w środę, 17 sierpnia, w drugi dzień festiwalu, miał szczególny charakter. Nie dość, że Argerich i nie dość, że pod romantyczną osłoną nocy, to jeszcze grająca muzykę polskiego kompozytora. I nie Chopina, ale zapomnianego nawet przez Polaków Juliana Zarębskiego (1854–1884), późnoromantycznego twórcy, ucznia Franciszka Liszta – jego *Kwintet fortepianowy g-moll* może się równać z największymi XIX-wiecznymi dziełami tego gatunku.

Stanisław Leszczyński, dyrektor Chopina i jego Europy, anonsował ten koncert z dumą. To za jego namową wielka pianistka sięgnęła po *Kwintet g-moll* Juliana Zarębskiego. – Jedenaście lat na przeróżne sposoby starałem się zainteresować Argerich naszym

znakomitym kompozytorem – mówi Leszczyński. Z pomocą przyszedł... Franciszek Liszt i Carlo Piccardi, dyrektor festiwalu w Lugano, na którym wirtuozka występuje każdego lata w ramach cyklu nazwanego „Progetto Martha Argerich” – zaprasza wtedy artystów, których ceni. – Udało nam się wykrzysnąć fakt, że Zarębski był najzdolniejszym uczniem Liszta. Liszt grał z powodzeniem w Lugano, a Martha kocha Lugano i Liszta – dodaje Stanisław Leszczyński.

Tak więc w czerwcu tego roku Zarębski zabrzmiał w głównym mieście kantonu Ticino, w międzynarodowej obsadzie. – Ten kwintet jest arcydziełem kameralistyki, które praktycznie było bez szans na uzyskanie większej popularności. Nazwisko Marthy Argerich i owacyjne przyjęcie utworu w Lugano otwiera przed nim drogę na światowe estrady – uważa dyrektor festiwalu Chopin i Jego Europa. Szczęśliwie udało się namówić słynną Argentynkę do powtórki w Warszawie. Nie było jednak szans

na odtworzenie pełnego składu ze Szwajcarii: Dorę Schwarzbach (I skrzypce) zastąpił Bartłomiej Nizioł, Lucię Hall (II skrzypce) Agata Szymczewska, Gautiera Capuçona (wiolonczela) – Alexander Neustroev. Pozostała tylko, jako ogniwo obowiązkowe, córka Argerich, altowiolistka Lyda Chen. Nowy skład nie miał czasu, by pograć razem dłużej. Nizioł, Szymczewska i Neustroev wykonali ten utwór pierwszy raz w swojej karierze. Zagrali koncert po zaledwie dwóch próbach, puszczeni na żywioł przez wielką pianistkę.

Były chwile ładnego zestrojenia II skrzypiec z altówką, wiolonczeli z fortepianem. Ciekawe było spotkanie dwóch odmiennych temperamentów – Argerich i Nizioła (I nagroda na Konkursie im. Wieniawskiego w Poznaniu w 1991 r., obecnie koncertmistrz Orkiestry Opery w Zurychu). Skrzypek zrobił dużo, by dotrzymać kroku Argerich – to był intensywny dialog I skrzypiec z fortepianem, który zresztą naturalnie pozostawał centrum dowodzenia. Momentami Bartłomiejowi Niziołowi brakowało tej swobody, niewymuszonego sposobu gry, który jest domeną wielkiej pianistki. Agata Szymczewska, zwyciężczyni Wieniawskiego w roku 2006, postawiła na delikatność, Lyda Chen nie zawsze była w zgodzie z intonacją, młody Rosjanin Alexander Neustroev wołał pozostać w cieniu; gdy z niego wychodził, grał ładnym, głębokim tonem i wykazywał wrażliwość na barwy wiolonczeli i fortepianu, z którym umiał zestroić się bardzo dobrze. W *Adagiu* jednak popłynęli na falach bardzo szerokiej frazy już bez żadnych zahamowań. Ze *Scherza*, które zagrali na bis, posypały się iskry.

Duet doskonały

Ciekawsza okazała się jednak część pierwsza, w której w duecie, na dwóch fortepianach, zagrały Argerich i znakomita rosyjska pianistka Lilya Zilberstein, laureatka Konkursu Busoniego w Bolzano. Zagrały *Fantazję f-moll* KV 608 Mozarta w opracowaniu Ferruccio Busoniego na dwa fortepiany i Franciszka Liszta *Concerto pathétique*. Utwory nieco ciężkie, bombastyczne; na szczęście bisy były dużo lepsze; przypomniało się, że muzykowanie to dobra zabawa (*Walc* Rachmaninowa, *Brasileira* Milhauda). Obie panie rozumieją się doskonale, nic dziwnego, że szykują wspólną płytę. Argerich przekazała przewodni głos Rosjance, która dała przykład wspianego muzykowania i oczarowała jakością dźwięku. W ich grze było tyle energii, że muzyka wydawała się wychodzić poza ramy fortepianu, wręcz je rozsadać.

U Argerich wszystko jest naładowane emocjami, niemal w każdym takcie. Tam, gdzie trzeba, rysunek frazy jest ostry i wyrazisty, ton głęboki (nie ma to jak bas Steinwaya zaintonowany przez nią), to znów fortepian brzmi perliście, szepcze – Argentynka tworzy po prostu poezję i jak poetka lub aktorka ma absolutną władzę nad nastrojami. Nawet gdy ją ponosi (w tempach, w dynamice), nie traci precyzji.

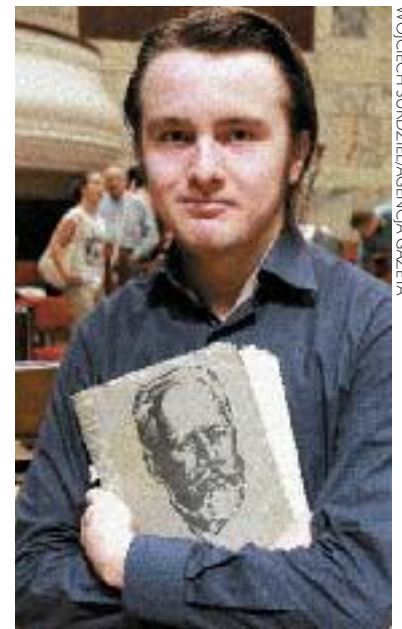
Gdy oddawaliśmy ten numer „Beethoven Magazine” do druku, festiwal Chopin i Jego Europa wciąż trwał (zakończył się 1 września).

Fortepian to żywa istota

Rozmowa z pianistą

Daniilem Trifonovem,

który zainauguruje 16. Wielkanocy Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie.



WOJCIECH SURDZIEL/AGENCJA GAZETA

Dorota Relidzińska: Która z nagród jest dla pana najważniejsza?

Daniil Trifonov: Ta, którą zdobyłem w Warszawie, ponieważ było to moje pierwsze wyróżnienie na konkursie tej rangi. Przekroczyłem wówczas pewien życiowy próg. Pojawiło się więcej zaproszeń na koncerty; poszerzyło grono fanów, którzy wciąż mnie wspierają. Wracam z ogromnym sentymentem.

Które ze zwycięstw otworzyły przed panem najwięcej drzwi?

W tej chwili jest jeszcze za wcześnie, by to oceniać. Po Konkursie Chopinowskim ukazały się moje trzy płyty, wydane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina oraz wytwórnie Dux i Decca. Pojawili się sponsorzy, polski menadżer, propozycje koncertów. Na nadchodzący sezon mam zaplanowanych aż 80 występów. To również pokłosie wygranej w Moskwie i Tel Awiwie. Udziału w kolejnych konkursach na razie nie planuję, podobnie jak nagrywania płyty, ponieważ trudno byłoby mi pogodzić koncertowanie z pracą w studiu. Jeśli już do tego dojdzie, chciałbym, żeby to była płyta z etudami Chopina oraz koncertami Mozarta.

Czy przygotowując się do konkursów, które wiążą się z dużym obciążeniem psychicznym, korzysta pan z pomocy psychologa, coacha?

Psychologa? Nie! Ale za to bardzo często bywam u masażysty. Mięśnie pleców, karku i szyi podczas gry na fortepianie bardzo się męczą. Pomoc dobrego masażysty może okazać się zbawienna!

W czym tkwi tajemnica pana sukcesu?

Pływam, dużo spaceruję, biegam, śpię odpowiednio długo. Nigdy nie byłem w klubie, nie chodzę do barów. Staram się dbać o rozwój emocjonalny i artystyczny. Czytam książki, oglądam filmy, które pobudzają wyobraźnię do pracy. Chodzę do teatru, zwiedzam muzea. Bardzo ważny jest też dla mnie kontakt z naturą.

Jak wygląda praca nad utworami, ile czasu im pan poświęca?

Czas odgrywa tu mniejszą rolę niż zaangażowanie w proces przygotowania utworu. Ważne jest, żeby podczas ćwiczenia jak najuważniej słuchać siebie

samego, być swoim głównym krytykiem.

To wymaga najwyższego skupienia i wysiłku.

Nie ćwiczę dłużej niż sześć godzin dziennie.

A kiedy jest pan zmuszony spędzać wiele godzin w samolocie bez dostępu do fortepianu?

Ćwiczę w wyobraźni. Mogę w ten sposób pracować na lotnisku, w pociągu, gdziekolwiek. Wyobraźnia jest dla pianisty równie ważna jak palce. Jeśli chcę uzyskać pewien rodzaj dźwięku, najpierw go sobie wyobrażam, a potem ów rodzaj *touché*, który – jak mi się wydaje – powinien odpowiadać poszukiwanej barwie. Jeśli dotyk jest zbyt agresywny, fortepian może odpowiedzieć ci pięknym za nadobne! Fortepian jest jak żywa istota. Reaguje na to, w jaki sposób palce dotykają klawiszy, na każde napięcie lub rozluźnienie mięśni.

Pod koniec marca przyszłego roku zainauguruje pan 16. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena Koncertem potrójnym. Podczas Konkursu im. Czajkowskiego spotkał się pan w Moskwie z Elżbietą Penderecką.

Spotkaliśmy się również podczas konkursu w Tel Awiwie. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena w Warszawie to impreza o międzynarodowej renomie – przyjeżdża na nią wielu doskonałych instrumentalistów. Jestem szczęśliwy, że będę miał okazję, specjalnie na Festiwal, przygotować *Koncert potrójny*. Jestem już po spotkaniu ze skrzypkiem i wiolonczelistą [Sergei Dogadin – skrzypce, Narek Hakhnazaryan – wiolonczela – red.], również zwycięzcami Konkursu im. Czajkowskiego. Jesteśmy bardzo podekscytowani tym przedsięwzięciem.

Rozmawiała Dorota Relidzińska

Daniil Trifonov ma 20 lat, kształci się w Cleveland Institute of Music pod kierunkiem Sergeia Babayana. Równolegle studiuje kompozycję. Jest zdobywcą III nagrody na Konkursie Chopinowskim w Warszawie, laureatem Konkursu im. Skriabina, złotym medalistą konkursów w Tel Awiwie i im. Czajkowskiego w Moskwie.

Festiwal prawnuczek

Wtym roku odbył się setny Festiwal Wagnerowski. Jego historia sięga jednak dalej, do 1876 r., kiedy Richard Wagner w teatrze wybudowanym na Zielonym Wzgórzu wystawił

Pierścień Nibelunga. Potem zdarzały się przerwy spowodowane wojnami, jakie przetaczały się przez Europę, a także finansowymi kłopotami.

W 1951 r. zgodzono się na reaktywację festiwalu, który musiał się rozliczyć z pronazistowskiej przeszłości. Powierzono kierownictwo wnukom Wagnera: Wielandowi i Wolfgangowi, którzy byli świadomi tego, że trzeba zerwać z przeszłością. Dlatego wystawiając *Parsifala* i *Pierścień Nibelunga*, Wieland uwolnił te dzieła od ideologicznego balastu z czasów Hitlera. Wprowadził na scenę wieczny mrok i abstrakcyjne tło. Akcję rozgrywał w pustce, akcentował pesymistyczne przekonanie kompozytora o fatalnym losie, ciężącym nad życiem człowieka.

Jego stylistyka wywarła wpływ na rozwój europejskiego teatru operowego w 2 połowie XX w. Śladem Wielanda Wagnera podążyli inni realizatorzy, doszukując się w klasycznych dziełach uniwersalnych znaczeń i paraboli ludzkiego losu. W Bayreuth tę koncepcję powielano przez lata, więc pod koniec stulecia nasiliły się głosy domagające się odmiany. Nawet Wolfgang Wagner, który po śmierci brata, od 1966 r. samodzielnie rządził festiwalem, czuł, że zmiany są niezbędne. Sam jako reżyser hołdował tradycyjnemu teatrowi, ale zaczął zapraszać coraz młodszych, coraz bardziej awangardowych twórców. Z ich rozmaitych autorskich pomysłów nie powstał wszakże nowy styl inscenizacyjny, który mógłby stać się symbolem Bayreuth XXI wieku.

Pomysły prawnuczki

Wbrew bowiem temu, co się na ogół sądzi, tu nie przyjeżdża wyłącznie publiczność o konserwatywnych gustach. Na widowni można zobaczyć więcej młodych ludzi niż na przykład w Salzburgu. To jest festiwal dla wytrwałych, którzy czekają latami na bilet, chętnych jest co roku dziesięciokrotnie więcej niż 55 tys. miejsc na 30 spektaklach. Przede wszystkim jednak w Bayreuth spotykają się ludzie zakochani w muzyce Wagnera. Znają ją doskonale, od realizatorów oczekują szacunku, ale chcą, by kolejne inscenizacje potwierdzały, że jego dramaty muzyczne mogą być nieustającym źródłem inspiracji.

W myśl ustaleń podjętych w 1973 r. potomkowie kompozytora przekazali nieodpłatnie gmach festiwalowy Fundacji im. Richarda Wagnera. W zamian niemieckie władze federalne i landu Bawarii zobowiązały się do stałego dotowania festiwalu, zgodzono się też,



Od trzech sezonów władzę w Bayreuth sprawują kobiety.

Eva i Katharina Wagner zmieniły festiwal radykalnie.

Nowe nadeszło, bo zmian oczekiwano od dawna.

Czy jednak takich, jakie się dokonały?

Z Bayreuth pisze
Jacek Marczyński

że ich kierownictwo będzie powierzane członkom rodziny. Gdy zatem sędziwy Wolfgang podał się w 2008 roku do dymisji, zastąpiły go jego córki, siostry przyrodnie **Katharina Wagner** i **Eva Wagner-Pasquier**. Urodzona w 1978 r. Katharina zdawała sobie sprawę, że festiwal wymagał odświeżenia. Dowodem na to był jej reżyserski debiut w Bayreuth – *Śpiewacy norymberscy* – w 2007 r. na zamówienie ojca. Tym spektaklem, pokazywanym również w tym roku, postanowiła udowodnić, że w dramatach pradziadka odbijają się problemy nękające współczesny świat.

Norymberskich rzemieślników, kultywujących w okresie renesansu reguły sztuki śpiewaczej, zamieniła w dostojną akademię, strzegącą ustalonych od wieków kanonów tzw. kultury wysokiej. Rycerz Walther von Stolzing stał się przedstawicielem współczesnego street-artu, za nic mającym akademickie dyplomy. Jego siłą jest w spektaklu spontaniczność i szczerść wyrażanych emocji. Kiedy jednak spostrzeża, że może odnieść sukces, zaczyna akceptować stare zasady i do finałowego turnieju staje ubrany w porządną garnitur. Czyż zatem nie jest to bohater naszych czasów, w których konformizm bywa korzystniejszy od buntu?

Lohengrin w krainie szczurów

Inną, ale nie mniej aktualną diagnozę dał doświadczony **Hans Neuenfels**, reżyserując *Lohengrina*. Jego spektakl jest cudownie czysty: nowoczesne, minimalistyczne dekoracje, biel i czerń ubiorów, przełamanych jedynie feerią barw strojów w scenie zaślubin Elsy i Lohengrina. Subtelny dramat Wagnera został jednak pozbawiony romantycznej aury, stał się historią z życia szczurów. W nieustannym pędzie gonią ku niewiadomemu celowi, są w stanie pokonać każdą przeszkodę. Każdy, kto stanie im na drodze, stanowi zagrożenie. Hans Neuenfels sportretował w ten sposób nas, żyjących w ciągłej pogoni, która bywa ważniejsza od celu, do którego się dąży. Lohengrin, pragnący bezinteresownie służyć pomocą, musi być skazany na odrzucenie przez taką społeczność.

Hans Neuenfels zrezygnował z dawnej konwencji inscenizacyjnej, ale nie sprzeciwił się muzyce Wagnera, która innym reżyserom sprawia kłopot. Współczesny teatr oddziałuje głównie obrazem, korzysta z techniki filmowego montażu, dynamizuje akcję ciągłą zmiennością scenicznych sytuacji. Wagnerowskie dramaty rozgrywają się w spowolnionym rytmie, w ich długich monologach słowo misternie splata się z muzyką, a ta nie poddaje się skrótom. Neuenfels tak precyzyjnie poprowadził postaci, operował tłumem, że jego spektakl nie raził statycznością.

Z muzyczną materią nie poradził sobie **Sebastian Baumgarten**, twórca tegorocznej premiery *Tannhäusera*. Należy do czołowych reżyserów niemieckich, zdobywał prestiżowe nagrody za inscenizacje oper Händla czy Pucciniego, w co trudno uwierzyć, oglądając jego najnowszą pracę. Zerwał z obowiązującym w Bayreuth rytuałem, zgodnie z którym początek orkiestrowego wstępu powinien rozbrzmiewać w mistyczny nastrój. Dopiero potem rozsuwana była kurtyna. Tym razem widzowie, wchodząc na salę, oglądali robotników uwijających się wokół cystern i kadzi. Średniowieczny zamek zamienił się w nowoczesną fabrykę biogazu, a w podziemia Wartburgu wciśnięto olbrzymią klatkę-beczkę. To królestwo Wenus, z której reżyser uczynił zrzedliwą, wyfiokowaną mieszczkę w ciąży, owoc związku z Tannhäuserem.

Dawnemu światu, w którym obowiązywały surowe normy moralne, a zmysłowe uciechy były występkiem, Baumgarten chciał nadać współczesną formę. Zajęty krzątaniem fabrycznej załogi, zagubił istotę konfliktu w *Tannhäuserze*. Zabrakło zróżnicowania postaci, turniej śpiewaczy stracił sens, a laska pielgrzymów wniesiona przez robotników w podkoszulkach stała się nie znaczącym rekwizytem. To jeszcze jeden dowód na to, że oparty na konkrety współczesny teatr, który nie znosi poetyckich metafor, miewa kłopoty z reinterpretowaniem wagnerowskiej symboliki.



Po raz trzeci przeprowadzono bezpośrednią transmisję jednego ze spektakli. Na olbrzymim ekranie o powierzchni 180 m², ustawionym na bloniach, można było obejrzeć *Lohengrina*. Z tej szansy skorzystało w tym roku ponad 40 tys. osób. W ten sposób siostry Wagner urzeczywistniają ideę pradziadka, który marzył, by jego sztuka była prawdziwie demokratyczna. Wstęp na spektakle miał być bezpłatny, ale budując swą artystyczną świątynię popadł w takie długi, że od pierwszego festiwalu musiał wprowadzić drogie bilety. Dziś transmisje ogląda się za darmo lub za niewielką opłatą w Internecie.

Kto kusi Parsifala

Twórca o poetyckiej wyobraźni potrafi jednak stworzyć fascynujące widowisko. Niezwykłym *Parsifalem* **Stefan Herheim** rozliczył się z historią Niemiec, od zjednoczenia aż po dzień dzisiejszy. W I akcie wrzucił widza w gąszcz obrazów i symboli, potem jednak akcja stawiała się coraz bardziej klarowna i przejmująca. Wytworne suknie pań i surduty panów ozdobił czarnymi skrzydłami, posępny znakiem germańskiej siły. Były okopy I wojny światowej i dziewczęta-kwiaty z zamku Klingsora przemienione w sanitariuszki. Gdy zjawił się Parsifal, stały się wyuzdanymi tancerkami z berlińskich kabaretów, a Kundry pojawiła się jako błękitny anioł we fraku i niczym Marlena Dietrich kusiła Parsifala. Wraz z pojawieniem się złowrogiego Klingsora na scenie w Bayreuth załopotwały po raz pierwszy od czasów II wojny flagi ze swastykami.

Ostatni akt rozpoczął się wśród ruin, Parsifal powrócił jednak z cudowną włócznią i świat został odbudowany. Miejscem finałowego spotkania rycerzy świętego Graala nie była tym razem góra Monsalvat, lecz niemiecki Bundestag. Herheim nie wnika w dzisiejsze spory polityków, wyświetlił natomiast motto

Wielanda i Wolfganga Wagnerów z 1951 r.: „Uprasza się nie wszczynać żadnych politycznych debat podczas festiwalu. Tu rządzi sztuka”.

Pytanie, kto ma ją uprawiać, pozostaje aktualne. Na scenę odmłodzonego festiwalu wkracza nowe pokolenie, zdarzają się pomyłki obsadowe. Widzowie buczeniem skwitowali występ Amerykanki Stephanie Friede i Szweda Lars Clevemana, bezbarwnych odtwórców ról Wenus i Tannhäusera, dostało się też Danielowi Gattiemu za ospale dyrygowanie *Parsifalem*.

Plusów było wszakże więcej: Niemiec Klaus Florian Vogt o delikatnym, ale nośnym i dźwięcznym głosie (*Lohengrin*), drugi, mocniejszy tenor Simon O'Neill, rodem z Nowej Zelandii (*Parsifal*), dwa olśniewające mezzosoprany: gwiazda ostatniego Festiwalu Beethovenowskiego Petra Lang (*Ortrud*) oraz Amerykanka Susan Maclean (*Kundry*), czy świetni w *Tannhäuserze* – Austriak Günther Grossböck (landgraf Hermann) i Węgier Michael Nagy (*Wolfram von Eschenbach*). Warto też zapamiętać nazwisko 32-letniego Łotysza **Andrisa Nelsonsa**, z subtelnością i wyczuciem dyrygującego spektaklami *Lohengrina*.

Nibelung nie straszy dzieci

Zmiany dotyczą nie tylko tego, co dzieje się w teatrze na Zielonym Wzgórzu. Jedno z najważniejszych przedsięwzięć to wprowadzony trzy lata temu program „Wagner dla dzieci”. Dla najmłodszych widzów przygotowywane są specjalne wersje jego dramatów; w tym roku było to przedstawienie oparte na baśniowych wątkach *Pierścienia Nibelunga*. Niektórym propozycjom siostry Wagner jednak się sprzeciwiają. Odmówiły otwarcia teatru na Zielonym Wzgórzu poza czasem trwania festiwalu, nie chcą wprowadzać do repertuaru – co sugerowali zwolennicy zmian – wczesnych oper Wagnera. Wyjątek uczynią w 2013 roku – z okazji 200. rocznicy urodzin kompozytora planowane są te tytuły. Będą jednak pokazywane na innych scenach Bayreuth. Świętem na Zielonym Wzgórzu ma być nowy *Pierścień Nibelunga* w reżyserii **Wima Wendersa**.

A w 2015 r. Katharina Wagner planuje przygotować swoją drugą inscenizację – *Tristana i Izoldę*. Wtedy też dobiegnie końca kadencja obu siostr. Po raz pierwszy w historii kierownictwo festiwalu powierzono członkom rodziny na czas określony, choć z możliwością przedłużenia kontraktu. **BM**



Sylvain Cambreling



Ingo Metzmacher



Paavo Järvi



Rudolf Buchbinder



Valery Gergiev



Łukasz Borowicz



Truls Mørk



Julian Rachlin



Andrey Boreyko

Wielkie dzieła, sławni dyrygenci

Wojna i pokój jako temat przewodni. *Zmierzch bogów* i słynna *VII Symfonia „Leningradzka”* pod batutą Ingo Metzmachera. Valery Gergiev dyryguje *Aleksandrem Newskim* – to tylko część zapowiadanego programu 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Mówi Elżbieta Penderecka, pomysłodawczyni i dyrektor generalna Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Temat wojny i bohaterskich czynów przewijał się w twórczości wielu kompozytorów. W dziełach Beethovena słycać echa batalii napoleońskich. Wielka wojna ojczyźniana tragicznym piętnem naznaczyła twórczość Dymitra Szostakowicza, świadka okrutnego oblężenia Leningradu. Wspaniały fresk batalistyczny, przedstawiający zmagania Napoleona w Rosji i zwycięstwo cara odmalował Piotr Czajkowski w uwerturze *Rok 1812*. Z kolei *Aleksander Newski* to kantata Prokofiewa, poświęcona księciu, który w XIII w. odparł atak Tatarów. Kompozytor napisał najpierw muzykę do pierwszego dźwiękowego filmu Sergiusza Eisensteina, później przerobił ją na samodzielny utwór – centralnym punktem kantaty jest obraz wielkiej bitwy, w której prawosławny święty pokonał wojska zakonu Kawalerów Mieczowych na zamrożonym jeziorze Pejpus (Czudzkim).

Aby wszystkie te dzieła zabrzmiały tak, jak na to zasługują, zaprosiłam na festiwal wybitnych dyrygentów i solistów, nie mówiąc już o zespołach.

16. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena otworzymy koncertem laureatów 14. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Piotra Czajkowskiego. Usłyszymy Orkiestrę Akademii Beethovenowskiej pod batutą Clemensa Schulda, laureata Konkursu Dyrygenckiego Donatella Flick w Londynie. Zwycięzcy moskiewskiej imprezy: pianista Daniil Trifonov (również laureat I nagrody Konkursu Pianistycznego im. Artura Rubinsteina), skrzypki Sergei Dogadin i wiolonczelista Narek Haknazaryan wykonają *Koncert potrojny* Beethovena.

W Beethovenowskim repertuarze usłyszymy również Orkiestrę Düsseldorfer Symphoniker – kierowaną kiedyś przez Roberta Schumanna, w roku festiwalowym pod dykcją Andreey Boreyki (*III Symfonia „Eroica”*), Orkiestrę i Chór Filharmonii Narodowej pod dykcją Jerzego Semkowa, ponownie Orkiestrę Filharmonii Narodowej poprowadzoną przez Miguela Gómeza Martíneza (muzyka sceniczna do tragedii *Egmont*).

Mam zaszczyt gościć Valery’ego Gergieva, który dyryguje m.in. *Newskim* – po raz kolejny z wybitnym mezzosopranem, Ekateriną Semenchuk, w partii solowej. Cieszę się bardzo, że powraca na fe-



PIOTR KUCIA

stiwal Ingo Metzmacher, dyrygując tym razem Gustav Mahler Jugendorchester, z którą przypomni *VII Symfonię „Leningradzką”* Szostakowicza, jak również właściwie nieobecny w Polsce dramat muzyczny Richarda Wagnera *Zmierzch bogów* z tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Usłyszymy fragmenty tego arcydzieła w wersji koncertowej.

Jacek Kasprzyk, prowadząc Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia i Chór Filharmonii Krakowskiej, przedstawi *Polskie Requiem* Krzysztofa Pendereckiego – dzieło, które ostatecznie ukończył kompozytor po śmierci papieża Jana Pawła II, komponując *Chaconę* dedykowaną Ojcu Świętemu.

Specjalnym wydarzeniem tej edycji festiwalu będzie cykl wszystkich symfonii Roberta Schumanna, które podczas dwóch wieczorów wykona Deutsche Kammerphilharmonie Bremen pod dykcją Paavo

Järvi. To wyjątkowo utalentowany dyrygent, kierujący kilkoma światowymi orkiestrami, by wspomnieć tylko Orchestre de Paris. Prezentacja przez ten sam zespół i dyrygenta wszystkich symfonii Beethovena była w ocenie krytyki sensacją Wielkanocnego Festiwalu w roku 2010.

Kontynuuję cykl „Nieznane opery”, realizowany od czterech edycji festiwalu i utrwalany regularnie na płytach. Tym razem po raz pierwszy na polskiej estradzie zabrzmiało dzieło włoskiego kompozytora Italo Montemezziego *L’amore dei tre re (Miłość trzech królów)* z 1913 r. Podobnie jak w poprzednich latach koncertowe wykonanie opery poprowadzi Łukasz Borowicz, dyrygując Polską Orkiestrą Radiową i Chórem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W partiach solowych wystąpią młodzi amerykańscy wokaliści, studenci i absolwenci Yale School of Music w New Haven, przygotowani przez profesor Doris Yarick-Cross. Jest to kolejny rok współpracy z Uniwersytetem Yale (Voice and Opera Department).

Cieszę się, że mogę przedstawić warszawskiej publiczności solistów: Rudolfa Buchbindera, Igora Levita i Yeol Eum Son, wiolonczelistę Trulsa Mørka, klarnecistę Michela Lethieca, i wokalistów: Rebekkę Evans, Liobę Braun, Nikolaya Didenko, Anję Kampe.

Kładę nacisk na program koncertów kameralnych. Dzieła patrona festiwalu wypełnią koncert duetu Julian Rachlin i Itamar Golan (sonaty na skrzypce i fortepian), zaznaczą się w programie zespołu Altenberg Trio (*Trio op. 70/2*), który wykona także tria Ravela i Szostakowicza. Wojenny *VIII Kwartet smyczkowy* Szostakowicza zagra Artis Quartet. Zabrzmia też *Suita* z baletu *Historia żołnierza* Igora Strawińskiego w opracowaniu na klarnet, skrzypce i fortepian oraz *Kwartet na koniec czasu* Oliviera Messiaena, a wśród wykonawców znajdą się Michel Lethiec, Yeol Eum Son i Arto Noras.

16. Wielkanocny Festiwal zwieńczy misterium *Męczeństwo św. Sebastiana* Claude’a Debussy’ego, którego 150. rocznicę urodzin będzie obchodzić świat muzyczny w przyszłym roku. Misterium poprowadzi Sylvain Cambreling.

16. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena odbędzie się w dniach 25 marca–6 kwietnia 2012 r.

54. „Warszawska Jesień”

Muzyka jako komentarz do rzeczywistości – społecznej i politycznej.

Wybrane wydarzenia poleca **Tadeusz Wielecki**,
dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”

• **Strange News** norweskiego kompozytora Rolfa Wallina i belgijskiego dramaturga Josse De Pauwa to mocna i prosta muzyka na orkiestrę, aktora, dźwięk przestrzenny i wideo. Projekt przeprowadzony w związku z realizacją telewizyjnego reportażu norweskiej telewizji publicznej o cynicznie wykorzystywanych dzieciach w Afryce, które jako żołnierze niejednokrotnie zmuszane były do popełniania zbrodni nawet na członkach własnego plemienia. Aktorem jest Arthur Kisenyi z Ugandy, który szczęśliwie uniknął wcielenia do wojska. Wciela się w rolę jednego z dzieci-żołnierzy w *Dziwnych wieściach*. Pod koniec utworu tańczy. Taniec, śpiew i lokalny rytuał okazują się być środkiem, który umożliwia wydobycie się z traumy.

Na tym samym koncercie usłyszymy **Scontri** (Zderzenia) Henryka Mikołaja Góreckiego (1933–2010), przykład tak zwanego sonoryzmu w muzyce, nurtu powojennej polskiej awangardy. Poprzez swój dźwiękowy radykalizm nabrały politycznego znaczenia i stały się groźne dla władz (koncert inauguracyjny, 16 września, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa).



• **Koncert Philla Niblocka**, słynnego amerykańskiego artysty intermedialnego i kompozytora, który przedstawi jedno ze swych głównych dzieł *The Movement of People Working*. Jego tematem jest praca ludzkich rąk, jej powtarzalność, uporczywość, magia. Kompozycja ma formę koncertu-instalacji i wykorzystuje przestrzenną projekcję dźwięku oraz filmy, kręcone w Chinach, Brazylii, Portugalii, Portoryko, Hong Kongu, Meksyku, Peru i górach Adirondacks (16 września, godz. 22.30, hala OSiR na Ochocie).

• **Paramyth Yannisa Kyriakidesa** to kompozycja wykorzystująca autentyczny materiał: nagranie kobiety opowiadającej baśń (cypryjski wariant historii o Sinobrodym). Jej mowa przetwarzana jest za pomocą komputerowej syntezy w rodzaj zaśpiewu (wrażenie niezwykle – pojedyncze głoski są rozciągane w długo trwające dźwięki, które czasem tracą swój wokalny charakter, czasem brzmią ni to jak głos ludzki, ni to jak jakiś nieznan instrument). Głos wtapia się w brzmienia klarnetu, fortepianu i skrzypiec – wydaje się, że historia opowiadana jest przez samą muzykę. Zwróćmy uwagę, że dokumentem rzeczy-

wistości jest tu nie tyle baśń, co głos narratorki (Athinoulea Christou Kyriakou ze wsi Potami) – nagranie z lat 70., znajdujące się w zbiorach Peloponeskiej Fundacji Folkloru (17 września, godz. 16.00, Uniwersytet Muzyczny).

• **Brygada śmierci** Krzysztofa Pendereckiego była wykonana tylko raz – w 1963 r. (w formie koncertu, choć to rodzaj słuchowiska, radiowa opera zamówiona przez Polskie Radio). Szokowało wówczas użycie w dziele artystycznym autentycznego tekstu obozowego dziennika Romana Weliczera, wcielonego do brygady, usuwającej ślady nazistowskich mordów w okolicach Lwowa. Nagrane recytacje i muzykę przetworzono w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia – w tamtych czasach jednym z najważniejszych centrów muzyki elektronicznej w Europie. Kompozycja zostanie wyemitowana do sali Filharmonii z Programu 2 Polskiego Radia. Będzie to jej premiera antenowa (18 września, g. 19.30).

• **Lelele** fińskiej kompozytorki Lotty Wennäkoski to monodram na sopran, trio instrumentalne i projekcję wideo, który wykorzystuje materiał dokumentalny – autentyczne imiona, statystyki finansowe i relacje kobiet uprowadzonych z Europy Wschodniej, sprzedanych na Zachód i zmuszanych do prostytucji. Czy można śpiewać na takie tematy? (18 września, godz. 22.30, Centrum Kultury Koneser na Żąbkowskiej).

• **Freizeitspektakel** (Spektakl na czas wolny) Daniela Köttera i Hanessa Seidla w dość przewrotny sposób wykorzystuje teksty francuskiego filozofa Guy Deborda, który pisał o społeczeństwie „spektaklu”. W takim społeczeństwie w relacjach pomiędzy ludźmi pośredniczą obrazy. Kompozycja przeznaczona jest na pięciu śpiewaków zespołu Neue Vocalsolisten, dźwięki elektroniczne i obrazy właśnie. Warstwa wokalna jest projekcją rozmaitych efektów dźwiękowych – szumowych i perkusyjnych (19 września, godz. 22.30, Teatr Dramatyczny).

• **Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy Zofii Wollny i Artura Zagajewskiego**. Utwór, który w sposób dosłowny zabiera głos w debacie społecznej, jest rodzajem zakomponowanej manifestacji ulicznej. Tekst powstał na podstawie improwizacji warszawiaków, wyłonionych podczas otwartej próby, i jest przez nich wykonywany. Propozycja współpracy z artystami została wysłana zarówno do wybranych organizacji pozarządowych, jak i do gazet w formie otwartego zaproszenia. To uliczne oratorium, w warstwie dźwiękowej wkomponowane w kontekst odgłosów miasta, jest wielogłosem obywateli, którzy czują się pomijani w społecznym dyskursie (24 września, godz. 12.00, ul. Chmielna).



Już od ponad dekady koncerty „Warszawskiej Jesieni” odbywają się w halach i postindustrialnych obiektach stolicy.

• **Il canto sospeso** (Śpiew zawieszony; 1955/56) Luigi Nona na głosy solowe, chór i orkiestrę zawiera tekst o charakterze dokumentalnym – pożegnalne listy młodych członków ruchu oporu z różnych krajów Europy, pojmanych przez nazistów i oczekujących śmierci. Nono był zwolennikiem politycznego zaangażowania w muzyce, ideowcem solidaryzującym się (szczerze) z krzywdzonymi i cierpiącymi niesprawiedliwość. *Il canto sospeso* to utwór emblematyczny, należący do kanonu dzieł powojennej europejskiej awangardy. Ta „mózgowa”, serialna muzyka, jest u Nona niezwykle ekspresyjna, gorąca, przejmująca (koncert finałowy, 24 września, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa).

• **W kontrapunkcie** do utworów otwartych na rzeczywistość są m.in. dwa koncerty-spektakle, odznaczające się od jakichkolwiek znaczeń: *Hellhörig* Caroli Bauckholt oraz *Sandglasses* Juste Janulyte. *Hellhörig* to forma opery i instalacji. Spektakl, w którym dźwięki tworzą rodzaj fantastycznego języka. Instrumenty imitują dźwięki otoczenia, zwykle przedmioty i akcesoria codziennego użytku stają się generatorami dźwięku. Nieposkromiona wyobraźnia dźwiękowa kompozytorki rozbudza wyobraźnię (21 września, godz. 19.30, Studio Tęcza).



• **Songs of Wars I have seen Heinera Goebbelsa**. Teatr muzyczny. Tekst (fragmenty dzienników *Wars I have seen* Gertrudy Stein) wypowiadają nie aktorzy, lecz muzycy.

Goebbels jest zdania, że polityka nie powinna być obecna na scenie. W dziennikach Gertrudy Stein kwestie osobiste i polityczne są wymieszane i traktowane na równi. Powierzając je do czytania muzykom, a więc osobom, które tekstu nie interpretują, pragnął

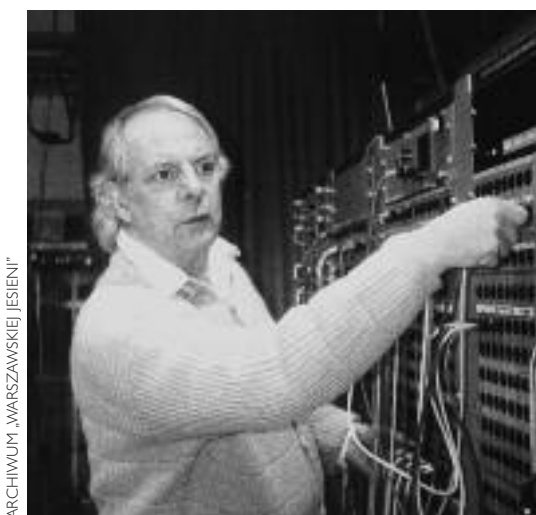
sluchaczowi dać właśnie wolność rozsądzania tego, co jest istotne, a co nie, „przyjemność własnego rozumienia” (koncert połączonych sił zespołów London Sinfonietty i Orkiestry Wieku Oświecenia, 17 września, godz. 19.30, Soho Faktory).

Z Heinerem Goebbelsem, świetnym kompozytorem i reżyserem, jest ciekawa sprawa. Czy jego utwory należą do porządku muzyki, czy do porządku teatru? Prawdopodobnie jest taka: jeśli są wykonywane na festiwalu muzycznym – są muzyką. Jeśli na teatralnym – teatrem. Tu i tam przychodzi bowiem inna publiczność i co innego odbiera. Chyba słusznie postąpił redaktor „El País”, wysyłając na koncert artysty dwóch krytyków: teatralnego i muzycznego. Słuchacze, a zarazem czytelnicy gazety, mieli szansę uchwycenia w sposób pełniejszy „mówiącej” (teatrem) muzyki Goebbelsa.

• Za osobne wydarzenie należy uznać dzień z muzyką **Karlheinz Stockhausena**, jednego z najbardziej twórczych modernistów muzyki 2. połowy XX w. Przez ostatnie trzydzieści lat życia (zmarł w 2007 r.) pochłonięty był komponowaniem monumentalnego cyklu operowego LICHT, oraz równie szeroko zakrojonego cyklu KLANG – utworów na różne obsady instrumentów z elektroniką i bez. Każda opera – jest ich siedem – otrzymała tytuł od innego dnia tygodnia, każdy utwór z KLANG – jest ich dwadzieścia jeden (powinno być dwadzieścia cztery – Stockhausen nie zdążył dokończyć cyklu) – oznaczony został kolejną godziną dnia. Niektóre z tych utworów były już wykonywane na Warszawskiej Jesieni. Obecnie będzie można usłyszeć: Natürliche Dauern, Paradies, Urania, Orvonton, Freude (3, 21, 19, 15 i 2 godzinę z cyklu KLANG – 24 godziny dnia). Będzie to rodzaj maratonu trzech koncertów. Stockhausen jest mistrzem długich form: nie tylko nie nuży, ale jak nikt potrafi zaczerpować muzykę i swoistym teatrem, który jej towarzyszy. W jednej z części Natürliche Dauern pianista gra z nasuniętymi na palce prawej dłoni dzwoneczkami. We Freude harfistki nie tylko grają, ale także śpiewają. Całości spójnego brzmienia dopełnia dźwięk elektroniczny. Wykonawczynie ubrane są na białą, a światło z ciemności wydobywa jedynie ich szaty oraz harfy, swym ustawieniem przywodzące na myśl skrzydła jakiejś ogrodowej bramy.

(22 września, godz. 19.30, 21.00, 21.30; Soho Factory)

54. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 16–24 września 2011



Średniowiecze i przemijanie

Dużo muzyki średniowiecznej,
VIII Symfonia Krzysztofa Pendereckiego
i Elias Mendelssohna pod Paulem McCreeshem
na 46. Wroclawii Cantans.



Kilka miesięcy temu Andrzej Kosendiak, dyrektor generalny Wroclawii Cantans, zapowiedział rewolucję: za dwa lata festiwal rozstanie się z Paulem McCreeshem, wybitnym dyrygentem, szefem Gabrieli Consort and Players, który od sześciu lat jest dyrektorem artystycznym „Wroclawii”. Jak sugerowała „Gazeta Wyborcza” we Wrocławiu, przyczyną odejścia Anglika mogą być kłopoty finansowe festiwalu i związana z tym utrata swobody w planowaniu koncertów (Andrzej Kosendiak zaprzeczył). Zadania McCreesha przejmie inny „gigant” wykonawstwa historycznego, Giovanni Antonini, lider świetnego zespołu instrumentalnego Il Giardino Armonico z Mediolanu. Oznacza to przesunięcie akcentów z muzyki angielskiej (repertuar, wykonawcy) na włoską, która z pewnością zacznie dominować – Antonini już pracuje nad programem przyszłych edycji. Nie zmieni się jednak formuła festiwalu, poświęconego muzyce oratoryjno-kantatowej różnych epok w zabytkowych kościołach Wrocławia i Dolnego Śląska. W tym roku festiwal opiera się na trzech filarach repertuarowych. Pierwszy tydzień poświęcony będzie muzyce średniowiecza i renesansu; zabrzmi muzyka chóralna, sakralna, dramat liturgiczny, muzyka biesiadna i pieśni trubadurów. The Orlando Consort wykona utwory wielogłosowe ze Szkoły Notre Dame (XII i XIII w.), Sequetia Benjamin Bagby’ego przedstawi śpiewy paryskich eklezjastów z tego samego czasu, a Schola Teatru Węgajty odegra słynny dramat liturgiczny Ludus Danielis z XII w. Joculatores Dei – Trubadurzy Chrystusa to koncert z udziałem tego samego

zespołu, który ukaże tradycję średniowiecznej pieśni: dzieła trubadurów i minnesingerów, włoskie laudy franciszkańskie, pieśni meistersingerów, pieśni polskie z tradycji bernardyńskiej, pieśni lirników i dziadowskie z żywej tradycji. Pieśni biesiadnej – towarzyszącej uctwowaniu w średniowiecznej i renesansowej Europie – będzie poświęcony koncert Orlando Consort. To tylko niektóre propozycje z tego nurtu.

Drugi filar stanowią utwory o przemijaniu – zostaną przypomniane: III Symfonia – „Symfonia pieśni żałobnych” Henryka Mikołaja Góreckiego, VIII Symfonia „Pieśni przemijania” Krzysztofa Pendereckiego, Grave Witolda Lutosławskiego, utwory kompozytorów angielskich (wykonanie: Gabrieli Consort). Podczas festiwalu odbędą się także recitale wybitnych solistów, grających na instrumentach z epoki: skrzypaczki Rachel Podger, wiolonczelista Pietera Wispelwaya, legendarnego klawesynisty Gustava Leonhardta.

Na finał zabrzmi oratorium Elias Felix Mendelssohna z angielskimi solistami, Gabrieli Consort and Players i Chórem Filharmonii Wrocławskiej pod dyktando Paula McCreesha. Będzie to powtórka koncertu, który odbył się 28 sierpnia na londyńskich Promsach w innym składzie solistów, z udziałem 440 muzyków. Koncert został zarejestrowany, nagranie ma się ukazać w 2012 r. na płycie wydanej nakładem prywatnej wytwórni McCreesha Winged Lion.

red.

46. Międzynarodowy Festiwal Wroclawia Cantans we Wrocławiu, (2–18 września)

Amerykańskie granie

Reich, Greenwood, *Made in Poland* w postindustrialnych punktach Krakowa to nowa propozycja festiwalu **Sacrum Profanum** w Krakowie.

Tegoroczne „Sacrum” to przede wszystkim cykl koncertów Steve’a Reicha – w trzech weźmie udział osobiście, jako solista, w programie sześciu znajdzie się wybór jego utworów. W ten sposób, w formie retrospektywy twórczości, Sacrum Profanum uczci 75. rocznicę urodzin amerykańskiego kompozytora. Jego muzyka zabrzmi w wykonaniu sławnego Ensemble Modern, a ponadto Bang on a Can All-Stars z Nowego Jorku, rodzinnego miasta Steve’a Reicha, oraz polskiej grupy perkusyjnej Amadrams.

Reich weźmie udział w koncercie otwierającym, a potem prawie codziennie do końca festiwalu prezentowane będą jego utwory, od najwcześniejszych (z lat 60. XX w.) po nowsze. Będzie to m.in. *Three Tales* (2002), trzyczęściowa video-opera, napisana wspólnie z Beryl Korot, odnosząca się do epokowych wydarzeń historycznych XX w. i dylematów współczesności (12 września, godz. 22.00, Teatr Łaźnia Nowa). Reich jest główną postacią kompozytorską, ale ważną rolę odgrywać będą też przeglądy dorobku innych twórców amerykańskich: Johna Adamsa, Davida Langa, Julii Wolfe, Michaela Gordona. Zgodnie z formułą festiwalu, każda edycja poświęcona jest muzyce wybranego kraju; w tym roku szykuje się amerykańska. Wokalistka Agata Zubel wraz z Klangforum Wien wykona *In C* (1964) Terry’ego Riley’a, klasyka amerykańskiego minimalizmu (15 września, godz. 19.00, Muzeum Inżynierii Miejskiej).

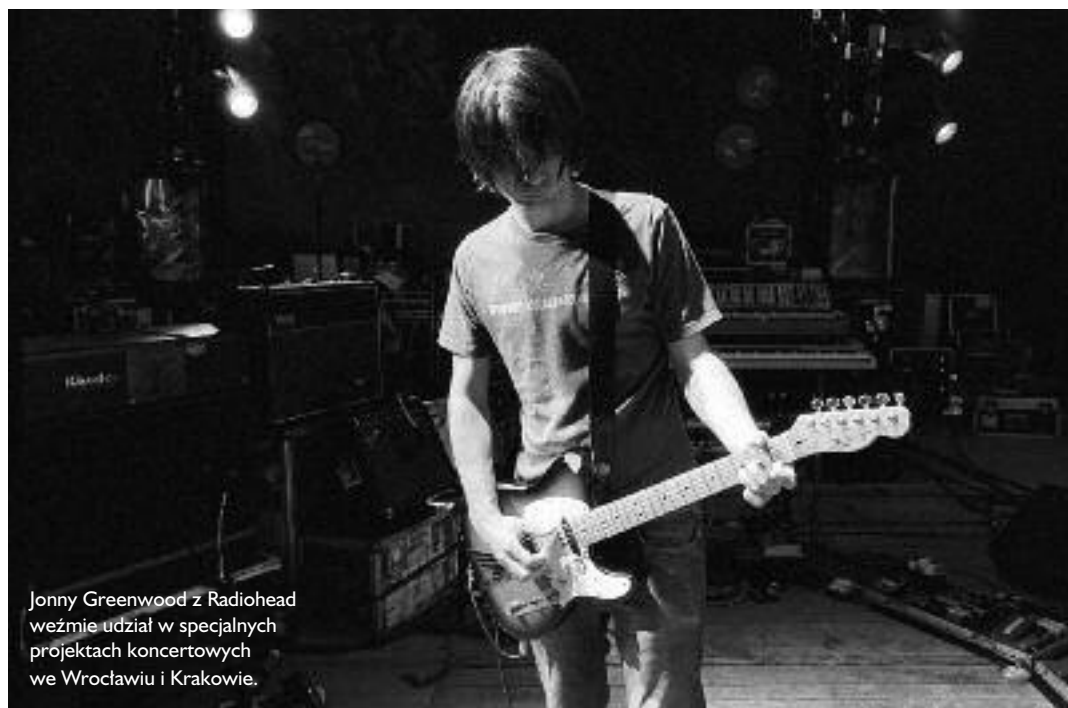
Na tegoroczną edycję złoży się także kilka nietypowych projektów, wykraczających poza ramy festiwalu „poważnej” muzyki współczesnej. Należy do nich koncert rozpoczynający festiwal z udziałem Jonny’ego Greenwooda, gitarzysty brytyjskiego zespołu rockowego Radiohead, który zagra własną wersję Reicha, a Amerykanin zasiądzie przy fortepianie. Wezmą też udział Synergy Vocals, Ensemble Modern oraz recytatorzy: Maja Ostaszewska i Zygmunt Malanowicz (11 września, godz. 19.30, Hala ocywno ArcelorMittal).

Koncert finałowy, *Reich 75* odbędzie się w tym samym miejscu, niemal tydzień później i zapowiada się jako brawurowe spotkanie

muzyków kilku pokoleń. Ponownie na estradę wstąpi nestor Reich. W grupie solistów znajdują się także: Aphex Twin, gwiazda ambientu, acid techno i muzyki laptopowej – pierwszy artysta techno, którego utwory zostały przetranskrybowane na orkiestrę i wykonywane w najważniejszych salach koncertowych na świecie; Adrian Utley, gitarzysta, basista, klawiszowiec, członek bristolskiej grupy Portishead; Tom Verlaine (Television), przez

bo byłoby to już za dużo. Zrobiłem utwór multimedialny, gdzie główną rolę odgrywają słowa, jest dwójka aktorów, mówiących teksty, i minimalna dawka muzyki oraz wideo – mówi Paweł Mykietyn.

Festiwal rozpocznie się 11 września, w 10. rocznicę ataku terrorystów islamskich na World Trade Center w Nowym Jorku, zakończy się 17 września. Organizatorem jest Krakowskie Biuro Festiwalowe. **red.**



Jonny Greenwood z Radiohead weźmie udział w specjalnych projektach koncertowych we Wrocławiu i Krakowie.

ARCHIWUM JONNY'EGO GREENWOODA

magazyn „Rolling Stone” uznany za jednego z najwybitniejszych gitarzystów wszech czasów (56. w setce najlepszych); Will Gregory z duetu Goldfrapp, goszczącego niedawno na festiwalu Misteria Paschalia; pianista Leszek Możdżer, gwiazda polskiego jazzu; Envee, współzałożyciel kolektywu didżejskiego Niewinni Czarodzieje; Pianohooligan, czyli Piotr Orzechowski, pianista jazzowy, który w tym roku zdobył główną nagrodę na Montreux Jazz Piano Solo Competitionale. Wprawdzie posługują się odmiennymi środkami i gatunkami (rock, trip-hop, muzyka elektroniczna, klubowa, improwizacja fortepianowa), ale każdy z nich tworzy muzykę, w której element psychodelii, transowości, przenoszenia się w inny wymiar, wizjonerstwa ma istotne znaczenie; podobnie jak tworzenie nietypowych, subtelnych brzmień (17 września, godz. 21.00). Trzeci wątek to projekt *Made in Poland*, dedykowany Czesławowi Miłoszowi w setną rocznicę urodzin poety. Dyrektor artystyczny festiwalu, Filip Berkowicz, powierzył skomponowanie utworów do wierszy noblisty pięciu polskim kompozytorom: Aleksandrze Gryce (*einerjedeneithe*), Agacie Zubel (*Aforyzmy na Miłosza*), Wojciechowi Ziemowitowi Zychowi (*Postgramatyka Miłosza...*), Jagodzie Szmytce (*electrified memories of bloody cherries*) i Pawłowi Mykietynowi (*Dwa wiersze Miłosza*). – Poezja Miłosza jest do tego stopnia głęboka, zamknięta, intelektualna, często trudna, że uznałem, iż nie da się do niej napisać muzyki,

Greenwood we Wrocławiu

Wcześniej, 9 i 10 września podczas Europejskiego Kongresu Kultury we Wrocławiu odbędą się dwa koncerty, będące efektem współpracy Krzysztofa Pendereckiego, Jonny’ego Greenwooda i Aphexa Twina, zaproponowanej przez Filipa Berkowicza, kuratora projektu. Powstanie takiego „tria” nie miało do tej pory precedensu. Podczas dwóch koncertów mają zostać wykonane trzy awangardowe kompozycje Krzysztofa Pendereckiego: *Polymorphism*, *Ofiarom Hiroszimy – tren* i *Kanon* w wersjach zaproponowanych przez Greenwooda i Aphexa Twina.

W kwietniu tego roku gitarzysta legendarnego zespołu Radiohead udzielił ekskluzywnego wywiadu „Beethoven Magazine” – zapowiadając projekt, opowiedział o swojej fascynacji Pendereckim i Messiaenem. – Ujęło mnie, że za pomocą tradycyjnych metod komponowania potrafił stworzyć zupełnie nowy świat dźwięków. Miałem nauczyciela, który zapoznał mnie z fragmentem *Trenu*. Nawet nie podejrzewałem, że można tak komponować! Zacząłem polować na partytury Pendereckiego i pod ich wpływem zupełnie zmieniłem podejście do kwestii tonacji i czasu w muzyce. Fascynuje mnie, że Penderecki zaczerpnął dużo z muzyki elektronicznej, i że potrafił przenieść swoje obserwacje na grunt kompozycji orkiestrowych. To była jeszcze jedna rzecz godna uwagi – powiedział Tomaszowi Handzlikowi Jonny Greenwood („Beethoven Magazine” nr 11/2011).

jacek majchrowski prezydent miasta krakowa zaprasza

conrad festival

kraków

2-6 listopada 2011



www.conradfestival.com



Organizatorzy:



kbf★



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Partner strategiczny:

TYGODNIK
POWSZECHNY

Steve Reich

– będzie gościem festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie. O obchodzącym 75. urodziny amerykańskim kompozytorze, który zatarł granice między muzyczną kulturą wysoką i niską pisze Krzysztof Kwiatkowski.

1.

Muzyka repetytywna (*repetitive music*), dziś uchodząca za bardziej przystępną część muzyki współczesnej, w latach 60. XX w. miała oblicze awangardowe i kontrkulturowe. Seanse muzyki długich dźwięków La Monte Younga – na których pogrążona w transie publiczność wsłuchiwała się w nieuchwytnie zazwyczaj zjawiska akustyczne – wymagały od słuchaczy medytacyjnego zaangażowania, jakiego nie można było oczekiwać ani od tradycyjnej publiczności filharmonicznej, ani od miłośników zaawansowanej kompozycji współczesnej. Terry Riley proponował wprawdzie muzykę bliższą znanej idiomatyce (tradycja indyjska, jazz), lecz forma, w jakiej ją uprawiał (całonocne koncerty, łączące kompozycje z improwizacją), przyciągała dość specyficzną, poszukującą „odlotów” publiczność.

2.

Obchodzącego w tym roku 75. urodziny Steve’a Reicha wymienia się zwykle jednym tchem z Youngiem i Rileyem jako twórcę muzycznego minimalizmu. Reich uczestniczył w pierwszych wykonaniach *In C* Riley’a, sztandarowej pozycji tego nurtu, lecz wkrótce okazało się, że odmienny temperament, raczej intelektualisty niż hipisa, prowadzi go w stronę muzyki „repertuarowej”, popularnej zarówno wśród stroniących od muzyki współczesnej słuchaczy (także tych, którym bliżej do rocka niż do „klasyki”), jednak zawierającej tyle wyrafinowanych elementów, że grywają ją chętnie zespoły specjalizujące się w nowej muzyce, jak Ensemble Modern czy Ensemble InterContemporain. Utwory Reicha – od kiedy zdecydował się podążać ścieżką odmienną od tej, jaką poznawał, studiując kompozycję w Mills College w San Francisco u Dariusza Milhauda i Luciana Berio



Na Sacrum Profanum zabrzmiała opera *Three Tales*, którą Reich skomponował we współpracy z artystką wideo Beryl Korot.

– przyciągały uwagę dość specyficznym, surowym urokiem obiektywnego procesu, nie odwołującego się do określonej idiomatyki czy stylistyki. *It's Gonna Rain* (1965) wykorzystuje zjawisko polegające na tym, że dwa magnetofony odtwarzające to samo nagranie nigdy nie mają doskonale identycznej prędkości. W *Piano Phase* (1967) dwaj pianiści grają te same motywy raz w idealnym unisonie, raz z lekką, powiększającą się wskutek *acceleranda* (przyspieszenia tempa) desynchronizacją. W tych utworach migotliwa, subtelnie i niemal niepostrzeżenie przekształcająca się pulsacja nasuwała słuchaczom skojarzenia raczej z abstrakcyjnym minimalizmem i wykorzystaniem optycznej iluzji w sztukach plastycznych niż z muzyką popularną. Wkrótce jednak muzykę Reicha, zgodnie zresztą z jego intencjami, zaczęto uważać za przykład obalania wznieśionych w XX wieku sztywnych granic między muzyczną kulturą wysoką a niską. Nieraz, zwłaszcza na koncertach dla „klasycznej publiczności”, jego powoli przebiegające procesy stopniowych

zmian, w których nieustannie brzmiało „to samo, a jednak nie to samo” odbierano jako awangardową prowokację z Cage’owskiego ducha. Reich jednak nigdy nie chciał ani prowokować, ani wprowadzać słuchacza w bezrozumny trans – mówiąc o percepcji swej muzyki, posługuje się buddyjskim wyobrażeniem „umysłu, który słucha” i podkreśla, że uruchamiane przez niego muzyczne procesy nie są, jak u serialistów, jakąś „ukrytą strukturą”, bo każdy może je percypować takimi, jakie są.

3.

„Przesunięcie fazy” (*phase shifting*) stało się ulubioną techniką nowojorskiego kompozytora. Stosował ją także w bardziej rozbudowanych pod względem formy i obsady kompozycjach, jak *Drumming* (1970/1971), *Music for 18 Musicians* (1974–1976), *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979) czy *Desert Music* (1984). Wynikające z niej złożone struktury muzyczne wzbogacał o zdobywaną praktycznie wiedzę o afrykańskiej muzyce perkusyjnej – w roku 1970 po raz pierwszy udał się do Ghany, by uczyć się

u tamtejszych mistrzów.

Podczas kolejnych podróży studiował jawański gamelan (1974), i śpiew synagogałny (1977). Był poddał specyficznym dla jego muzyki problemom wykonawczym, w 1966 r. założył własny zespół – Steve Reich and Musicians, złożony z trzech muzyków, ale skład szybko się powiększył (w 1997 r. odwiedził z nim festiwal Warszawska Jesień). Stopniowo rozbudowywał konstrukcję harmoniczną utworów, początkowo zredukowaną do minimum w postaci najprostszych zestawień modalnych (choć duża stabilność harmonii nadal jest cechą wyróżniającą jego dzieła); do muzyki instrumentalnej wprowadzał zarejestrowane odgłosy rzeczywistości i mowę (*Different Trains* napisany w 1988 r. dla kwartetu Kronos; *City Life*, 1995); wprowadzał złożone układy polifoniczne (*Tehillim*, 1981); tworzył rozbudowane formy sceniczne z udziałem projekcji wideo, jak *The Cave* (1990–1993) i *Three Tales* (2002), będące komentarzami do ważnych wydarzeń w historii ludzkości: źródeł trzech największych monoteistycznych religii, załamania się demokracji w Republice Weimarskiej, pierwszych prób z bronią atomową, klonowania żywych istot.

4.

Język muzyczny Reicha, choć nieustannie się wzbogacał – także przez wielość odniesień do europejskiej muzycznej tradycji – jest zawsze od razu rozpoznawalny dzięki jego nierozdzielalnemu związkowi z muzycznymi podstawami: pulsacją i krótkimi motywami o wyrazistym melodycznym profilu. Wychodząc od nich, zawsze tworzy coś nowego, gdyż możliwości muzyki budowanej z prostych wzorów, powtarzanych i poddawanych przekształceniom okazują się niewyczerpane.

BM



NOWOCZESNA KUCHNIA POLSKA



NOUVELLE POLISH CUISINE

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



Lhr
HOTELE & RESTAURACJE

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

VENGEROV

Skrzypce – mój język ojczysty

Po trzyletniej przerwie w solowych występach Maxim Vengerov powraca na estrady. W październiku będzie przewodniczył jurorom 14. Konkursu Skrzypcowego im. Wieniawskiego w Poznaniu. Wprowadził innowacje w regulaminie.

RÓŻA ŚWIATCZYŃSKA (Polskie Radio)

1. Po długiej przerwie Maxim ostrożnie powraca do ukochanych skrzypiec. Nie lubi mówić o kontuzji, unika tego tematu w wywiadach, których dziś zresztą niemal nie udziela. – Czuję się jak nowo narodzony – deklarował po recitalu w Brukseli, gdzie 2 maja zagrał sonaty Brahmsa. Fani wciąż się zastanawiają, czy to oznaka trwałego powrotu do koncertowania. A on pomału planuje nowe nagrania, w kalendarz wpisuje pierwsze występy. I wciąż stawia sobie nowe wymagania – właśnie postanowił nauczyć się grać na instrumentach dętych. By móc lepiej zrozumieć ich specyfikę i mieć lepszy kontakt z orkiestrą – objaśnia, widząc moje zaskoczenie.

2. 36-letni rosyjski skrzypek to jeden z największych talentów muzycznych naszych czasów. Zdobył ogromną popularność, wyznaczył szczyty współczesnej wiolinistyki. Wszystko wskazuje na to, że niebawem znów zacznie koncertować – 2 maja tego roku wystąpił w Brukseli z pierwszym od lat recitalem. Dziś jednak Vengerov to nie tylko skrzypek – gra na altówce, dyryguje, uczy, próbuje swych sił w jazzie i kompozycji. I wciąż zdobywa nowe umiejętności. A w październiku stanie na czele jury Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Jego sukcesy to zasługa talentu, szczęścia i ciężkiej pracy. W rodzinnym Nowosybirsku mały Maxim zdradza fenomenalne zdolności, jednak do klasy profesor Turczaninowej dostaje się przez przypadek. Słynna pedagog sądzi, że rozbrykany pięcioletek to protegowany dyrektora szkoły. Wkrótce okazuje się, że los zesłał jej wspaniały dar. Jeszcze w tym samym roku cudowne dziecko wygrywa swój pierwszy konkurs. Mówiąc „taki skrzypek rodzi się raz na sto lat...”, Galina Turczaninowa czuje, że instynkt pedagogiczny jej nie myli. Ojciec chłopca, filharmoniczny oboista, zabiera go na próby i zachęca do gry na skrzypcach. Matka, dyrygentka chóru, dba o rozwój jego talentu. – Mama wracała z pracy o szóstej wieczorem, o siódmej jedliśmy kolację, potem zaczynałem ćwiczyć. Było zimno, więc zakładałem rękawiczki bez palców i grałem godzinami. Kończyłem około trzeciej nad ranem i wtedy dopiero mogłem pojeździć na rowerze. Wtedy wydawało mi się to zupełnie normalne – opowiadał mi podczas swego warszawskiego debiutu w 1999 r.

3. W wieku 10 lat Vengerov po raz pierwszy wyjeżdża za granicę. Na zachód, do Lublina. Na międzynarodowym konkursie, tzw. małym Wieniawskim, zdobywa wszystkie możliwe nagrody. Jest już wtedy uczniem Zachara Brona, jednego z najbardziej cenionych, i bardzo wymagających rosyjskich pedagogów. Kiedy profesor emigruje do Lubeki, Maxim nie waha się ani chwili. Dołącza do swego mistrza, podobnie jak jego kolega z klasy, sławny dziś Vadim Repin. Życie w Lubecie okazuje się jednak kosztowne – Maxim zaczyna więc udzielać lekcji. Wkrótce pedagogika stanie się jego pasją i powołaniem.

W 1990 r., jako najmłodszy z uczestników, w wielkim stylu wygrywa renomowany londyński Konkurs im. Carla Flescha. „Technika jest dla niego tylko narzędziem do wydobycia istoty muzyki. Umiejętności rozwijane przez niezwykłą muzyczną dociekliwość Vengerova obejmują chyba każdy wyobrażalny przejaw skrzypcowego rzemiosła – muzykowanie oznacza dla niego niekończącą się podróż w odkrywany świat dźwięków, w nieustannym poszukiwaniu piękna” – zachwycą się rok później recenzent magazynu skrzypcowego „Strad”. Tak zaczyna się międzynarodowa kariera Vengerowa i jego stałe kontakty z Anglią, gdzie spotka Mścisława Rostropowicza.

– To mój muzyczny ojciec, pierwszy i najważniejszy. Praca z nim była dla mnie niezwykle ważnym doświadczeniem, także w wymiarze duchowym. Drugim mistrzem był Daniel Barenboim. Obaj przekazali mi przede wszystkim swą filozofię muzyki – mówi Vengerov.

Rostropowicz do końca życia pozostanie jego mentorem. Wspólnie nagrali kilka płyt, żadna nie dorównała jednak pierwszej, która jest dowodem szczególnego porozumienia i długich rozmów o rosyjskiej historii. Wydany w 1997 r. album z koncertami Prokofiewa i Szostakowicza otrzymuje serię prestiżowych nagród, Rostropowicz nazywa go „nagraniem stulecia”, a 23-letni Vengerov zostaje „Muzykiem roku” miesięcznika „Gramophone”.

– Podczas wojny moja babcia przeszła prawdziwą gehennę. Wraz ze swym licznym rodzeństwem musiała przewędrować tysiąc kilometrów, z Ukrainy do Stalingradu (obecnie Wołgograd). Ona jedyna ocalała, reszta dzieci zginęła w drodze. Chciała, abym grając Szostakowicza, przekazywał ludziom tę tragiczną historię. Może dlatego ta muzyka jest mi tak bliska – tłumaczy Vengerov swe zadziwiająco dojrzałe odczytanie *Koncertu a-moll*. Głęboko emocjonal-

ne, kreślące mroczny portret sowieckiej Rosji. To dzieło zrośnie się z jego osobą, jak przez lata kojarzone było z Dawidem Ojstrachem, ukochanym skrzypkiem młodego Maxima.

W tym samym 1997 r. jako pierwszy klasyczny muzyk zostaje Ambasadorem Dobrej Woli UNICEF.

Grywa dla dziecięcych ofiar wojen, angażuje się w pomoc poszkodowanym i cierpiącym. – Dla mnie dzieci są jak piękne nasiona. Jeśli zainwestuje się w nie miłość i pasję przyniesie to kiedyś wspaniałe owoce – wyjaśnia.

4. Kariera Vengerowa nabiera przyspieszenia. Świat stoi przed nim otworem, zewsząd nadchodzą zaproszenia na koncerty. Występuje na najbardziej prestiżowych estradach świata, gra z najsłynniejszymi orkiestrami, nagrywa płyty – najpierw dla wytwórni Teldec, potem dla ekskluzywnego EMI. Pierwszy album w nowej wytwórni przynosi jednak rozczarowanie. To komercyjna składanka, seria popularnych skrzypcowych miniatur, zarejestrowanych z zespołem Virtuosi. Potem już sam narzuca warunki – na płytach pojawia się Strawiński i Szchedrin, solowy Bach i Ysaÿe, czy świetnie przyjęte koncerty – skrzypcowy Brittena i altówkowy Waltona. – Gra na altówce dodała moim skrzypcom nowego koloru. Dźwięk stał się bogatszy, gęstszy i bardziej intensywny – powiedział mi podczas tegorocznego spotkania w Gdańsku.

Krótko po tym nagraniu ogłasza roczną przerwę w koncertowaniu. Swoją nieoczekiwany „sabbatical” [dłuższa przerwa w koncertowaniu i nagrywaniu – red.] wykorzystuje jednak intensywnie – studiuje kompozycję i dyrygenturę, zgłębia dawną praktykę wykonawczą. Pod okiem słynnego jazzowego skrzypka, Didiera Lockwooda, ćwiczy jazzową improwizację.

Uczy się także tanga – w napisanym dla niego *Tango Rock Concerto* Benjamin Yusupov każe mu improwizować, tańcząc i grając na skrzypcach elektrycznych oraz na altówce.

– Drzemie we mnie niespokojny duch, a kompozycja to moje niezrealizowane marzenie. Wierzę w powrót dawnych czasów, kiedy świetni instrumentalisci pisali dla siebie znakomitą muzykę. Może więc stwórzmy w szkołach klasy improwizacji i spójrzmy na sztukę w nowy sposób. Tak, aby młodzi muzycy potrafili komponować, choćby własne kadencje – przekonuje mnie podczas rozmowy, a w jego głosie czuć prawdziwą pasję.



5. Po powrocie z urlopu Vengerov po raz ostatni nagrywa z Mścislawem Rostropowiczem. Płytkę z *Koncertem skrzypcowym* Beethovena dedykuje ofiarom zamachów w londyńskim metrze. Nagranie piękne, choć monumentalnie rozciągnięte w czasie. – Dopiero po kilku latach zrozumiałem, o co wtedy chodziło Rostropowiczowi – przyznał Vengerov całkiem niedawno.

W 2006 r. jest u szczytu sławy, gra ponad 100 koncertów rocznie, robi zawrotną karierę. Coraz więcej czasu poświęca też pracy z młodzieżą. Z orkiestrą kameralną festiwalu w Verbier nagrywa swą ostatnią jak dotąd płytę. Gra na niej koncerty Mozarta i *Symfonię koncertującą*, dyrygując od instrumentu. Jesienią, w finale Konkursu im. Wieniawskiego wykonuje *I Koncert skrzypcowy a-moll* Szostakowicza. Jeszcze głębiej, dojrzalej i bardziej przejmująco. Nie spodziewa się chyba, że pięć lat później sam stanie na czele poznańskiego jury. Zanim to nastąpi, będzie jednak musiał przewartościować wiele spraw. W wywiadzie dla magazynu „Strad” przyznaje: „Planuję ograniczyć występy do 60 rocznie. Zamierzam więcej czasu spędzać w muzeach i galeriach, jeszcze wnikliwiej studiować grany repertuar. (...) Moje życie przypomina dziś rozpędzony pociąg – próbujesz go wyhamować, ale on już nie daje się zatrzymać...”

Na początku 2007 r., gdy wydaje się, że osiągnął już wszystko, jego „pociąg” hamuje samoczynnie. Niewinnie wyglądająca kontuzja barku na ponad trzy lata każe mu odłożyć skrzypce. Przymusowy odpoczynek poprzedza seria odwołanych koncertów i recitali. Lekarz potwierdza blokadę nerwu, o graniu na razie nie ma mowy. Na szczęście pomagają zastrzyki, aplikowane w dalekiej Japonii. Sforsowana re-

ka wymaga jednak specjalnej terapii. Rok później skrzypek oficjalnie anonsuje przerwę w solowej karierze. „Mam zamiar skoncentrować się na razie na dyrygowaniu i pedagogice. Wiem, że publiczność czuje się zawiedziona, ale nie mogę się wycofać. Wrócę do skrzypiec, dziś jednak nie umiem powiedzieć, kiedy – mówi w wywiadzie dla miesięcznika „Gramophone”.

6. Zaprzestaje solowych występów, wreszcie ma czas na inne zajęcia. Powraca do dyrygentury, która pociąga go od wielu lat, a teraz wypełnia większą część zawodowego życia. Pod okiem doświadczonego mistrza, Yurija Simonova, studiuje partytury Brucknera i Szostakowicza, poszerza repertuar o utwory symfoniczne. Chętnie dyryguje polskimi zespołami – Sinfonią Varsovią, Sinfonietta Cracovia, Sinfonią Iuventus. Przy okazji promuje młode talenty, jak Agata Szymczewska i Alona Baeva. – To wspaniałe skrzypaczki, bardzo już dojrzałe artystycznie. Ich sukcesy potwierdzają, że nagrody w Poznaniu to znakomita trampolina do przyszłej kariery – zachwala obie laureatki Konkursów im. Wieniawskiego.

Z pasją rzuca się w wir nauczania, czuje w tym swoje powołanie. Uczy zawodowo od 2000 r., jak mówi – kocha pedagogikę i głęboko wierzy w sens pracy z młodymi talentami. Ma swoją klasę mistrzowską w Royal Academy of Music, uruchomił własną szkołę skrzypcową w Izraelu, niemal na całym świecie prowadzi kursy mistrzowskie. Także w Gdańsku, dokąd zaprosiła go Filharmonia Bałtycka oraz zaprzyjaźniony skrzypek z Nowosybirsk, dziś działający w Polsce impresario – Jefim Stinerman. Profesor Kaja Danczowska, która w Gdańsku wysłuchiwała niemal stu lek-

cji Vengerova, wciąż jest pod wrażeniem jego pedagogicznej charyzmy. – Maxim ma cudowny dar przekazywania wiedzy i absolutnej miłości do muzyki – mówi. – Potrafi dotrzeć do każdego studenta, otworzyć go na artystyczne przesłanie utworu. Wspaniale uczy też fizycznego kontaktu z instrumentem i eliminacji jakiegokolwiek wysiłku. Kryje się za tym nie tylko intuicja, ale też osobiste doświadczenie. I dodaje: – Kilkuletnia przerwa w koncertach zmusiła go, jak sam mi przyznał, do zmiany sposobu gry i nowego, bardziej naturalnego podejścia do muzyki. Dziś uczy, jak unikać zbędnych napięć i niepotrzebnych gestów, całej tej skrzypcowej „pantomimy”, która utrudnia właściwy przekaz. A ponieważ dyryguje i świetnie zna partyturę, tłumaczy swe idee z punktu widzenia dyrygenta, co niesłychanie wzbogaca świadomość wykonawcy.

7. Takiego rozumienia muzyki będzie też oczekiwał w Poznaniu. Jako przewodniczący XIV Konkursu im. Wieniawskiego, Vengerov wprowadził duże zmiany w regulaminie. Podczas eliminacji osobiście przesłuchiwał ponad stu kandydatów w dziewięciu miastach świata. Do konkursowego jury zaprosił wybitnych muzyków, w tym swego profesora Zachara Brona i dyrygenta Yurija Simonova. Będą oceniać nie tylko skrzypcowe umiejętności, ale przede wszystkim partnerską współpracę na estradzie i kreatywność wykonawców. Dobrze widziane, choć nieobowiązkowe, będą własne kadencje do koncertów Mozarta oraz zdolności dyrygenckie. – Konkurs to nie zawody w biciu rekordów szybkości. Stawiamy na muzykalność kandydatów, poszukując wśród nich nowego Wieniawskiego. Jego wszechstronny talent jest dla mnie wielką inspiracją – deklaruje Vengerov, który, podczas galowego wieczoru na finał zagra *Koncert skrzypcowy* Beethovena, ten sam, którym przed laty debiutował w Polsce.

Konkurs odbędzie się od 8 do 23 października 2011 r.

BM

Zapraszamy do wysłuchania rozmowy z artystą w Programie 2 Polskiego Radia w dniu 2 października o godz. 14.00.

Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im.

Henryka Wieniawskiego to najstarszy skrzypcowy turniej na świecie. Odbyna się w Poznaniu od 1935 r., od początku wyłania skrzypków, których dalsza kariera pokazuje słuszność wyborów jury. Pierwszą złotą medalistką była wybitnie utalentowana Francuzka Ginette Neveu, której rozwój przerwała śmierć w katastrofie lotniczej. II nagrodę na tym samym konkursie w 1935 r. zdobył Dawid Ojstrach. Laureatką była również wielka polska skrzypaczka Ida Haendel. Druga edycja konkursu odbyła się w 1952 r., a zwycięzcą został Igor Ojstrach. Kolejnymi triumfatorami byli Roza Fajn, Charles Treger, Piotr Janowski, Wadim Brodski, Keiko Urushihara, Ewgenij Buszkow, Bartłomiej Nizioł, Alena Baeva i Agata Szymczewska. Od 1977 r. konkurs odbywa się co cztery lata. Organizatorem jest Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego w Poznaniu.



Franciszek Liszt w obiektywie Franza Hafstaengla, rok 1858, pięć lat po skomponowaniu *Sonaty h-moll*.

Buntownik i wynalazca

Jego poglądy były absolutnie rewolucyjne.

W 200. rocznicę urodzin Franciszka Liszta

STANISŁAW DYBOWSKI

Słyszysz się czasem pytanie – napisał Stefan Kisielewski – czy nie za dużą wagę przywiązujemy do sztuki, a zwłaszcza do artystów? Czy nie za bardzo się ich wielbi, czci, otacza legendą? Przecież to w gruncie rzeczy zwyczajni ludzie; nierzadko

przy tym pospolici, zawistni, mali. Pracują w dziedzinie piękna, a sami wcale nie są piękni – pisał o tym Krasiński.

Franciszek Liszt (1811–1886) był właśnie postacią piękną w każdym wymiarze: jako człowiek i artysta. Nie miał w sobie cienia zawiści czy zachłanności. Przeciwnie – altruista, uczynny aż do rozrzutności, wyżej cenił osiągnięcia innych niż własne, hojnie obdarowywał wszystkim, co posiadał. Jako artysta – pianista, dyrygent, pedagog, kompozytor – otoczony był przez legiony zawistników, którzy wymyślali niestworzone historie, aby go zdeprecjonować. Melomani wiedzieli jednak swoje; tłumnie przychodzili na jego recitale, szczególnie wypełniali sale, gdy prowadził prawykonania własnych lub cudzych dzieł, a wybitnie utalentowana młodzież jeździła za nim po Europie i chłonęła od niego wiedzę. Mianem ucznia Liszta szczyliło się spore grono Polek i Polaków, dla których mistrz miał wielką uwagę, wyrażaną nie tylko pedagogicznym oddaniem, ale i często materialną pomocą. Ile zawdzięczają mu m.in. bracia Henryk i Józef Wieniawscy, Tausig, Zarębski, Michałowski, Rosenthal, Krzyżanowski, Majewska, Konopacka, Kownacka, Friedenthal, Lambert, Zielińska-Piasecka, Marek, Tarnowski, Sobolewski, a nawet Moniuszko, Noskowski czy Marcelina Sembrich dzisiaj nie da się oszacować, ale z pewnością bardzo wiele...

Domniemany celebryta

Na początku XIX stulecia Liszta wielbiono przede wszystkim jako wyjątkowego pianistę-wirtuoza. Liszta-kompozytora nie rozumiano, bo wciąż zaskakiwał śmiałymi pomysłami twórczymi, wybiegającymi ponad pół wieku do przodu i przewidującymi narodzenie Debussy'ego, Ravela, Busoniego i Bartoka. Czyż nie było rewolucją w europejskiej twórczości lat 30. tamtego czasu pojawienie się jego *Koncertu e-moll „Malédiction”* na fortepian i smyczki, w którym wykorzystał kwartę zwiększoną (tryton) jako podstawę harmoniczną utworu, notując w nim ponadto

obszerny fragment bez kresek taktowych? Albo czyż nie był zaskoczeniem dla świata muzycznego utwór pt. *Bagatela bez tonacji* wtedy, gdy wszyscy tworzyli w systemie dur-moll, stosując „grzeczne” – zgodne z prawami sztuki kompozytorskiej – modulacje, harmoniczne pochody i „wypiełgnowane”, wpadające w ucho melodie?

W oczach przeciętnego melomana Franciszek Liszt jawi się jako romantyczny wirtuoz, który potrafił podbić serca publiczności, dobrze się reklamował, dbał o swój wizerunek, zabiegał o poklask widowni, komponował błyskotliwą, niezbyt pogłębianą muzykę dla własnych estradowych potrzeb i był nieco egzaltowany, a także kochliwy. Niektórzy widzą w nim ponadto ekscentrycznego bufona, osiagającego sławę różnymi sztuczkami, a nawet szarlatanerią artystyczną. Nie miał z tym nic wspólnego, a to, że jeździł własnym powozem-salonką z fortepianem, sekretarzem i pięknymi dziewczynami przebranymi za paziów, było raczej dowodem romantycznej fantazji i zawodowego pragmatyzmu, a nie autokreacji.

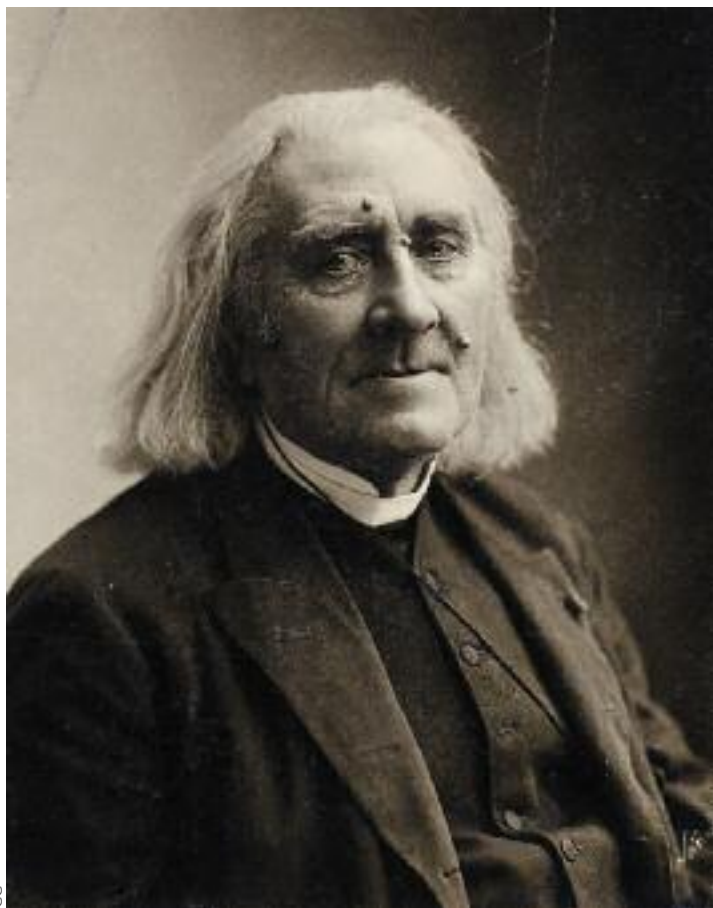
Rewolucjonista fortepianu

O twórczości Liszta do dziś mówi się często stereotypowo, że pisał głównie popisową muzykę fortepianową, czego dowodem mają być rapsodie węgierskie, etiudy, koncerty, fantazje oparte na modnych melodiach operowych itd. W świadomości przeciętnego odbiorcy muzycznego Liszt ustawiany jest raczej na końcu listy twórców romantycznych, po Mendelssohnie, Schubercie, Chopinie, Schumannie. Tymczasem winien zajmować miejsce wręcz czołowe. O Beethovenie mówi się czasem, że otworzył „wrota do romantyzmu muzycznego”. Z całą pewnością „Liszt otworzył wrota do muzyki XX wieku”, wyznaczając jej drogę rozwoju. Był rewolucjonistą w wielu wymiarach: chciał zmieniać świat, ulepszać go, sztukę muzyczną kierować na nowe tory. Jako pianista zrewolucjonizował wirtuozostwo fortepianowe. Pierwszy zaczął używać tego instrumentu w sposób symfoniczny, „instrumentując” – jak mawiał – na nim, wydobywając kolory i brzmienia, jakich się nie spodziewano oraz wywołując nastroje, jakich nie oczekiwano. Na nutach pisał oznaczenia: „quasi flauto”, „a la tromba”,

„timpani”, „voce”, „suonare”, „martellato”, „piacevole” itp., wprowadzał wymyślone przez siebie oznaczenia graficzne określające dynamikę. „Liszt – stwierdzał Balzak – posiada nadzwyczajny talent wykonawczy, z którym równać się może jedynie sam mistrz Paganini”. Wtórowali mu Schumann („jako pianista doszedł do zadziwiających wprost osiągnięć”); Chopin („w tej chwili Liszt gra moje *Etiudy* i przenosi mnie poza obręb rozsądnych myśli. Chciałbym mu wykraść sposób wykonywania moich własnych utworów”); Heine („gra jego nie tylko oczarowywała, ale wzbudzała prawdziwe obłąkanie, szła niespotykany”) i inni. Liszt wprowadził nowy typ koncertu – występując „bez muzyki”, jak wówczas mawiano, czyli bez towarzyszącej orkiestry – który dzisiaj nazywamy recitalem. Liszta-wirtuoza podziwiano, Liszta-kompozytora ledwie tolerowano. Zacytowani wyżej wielcy romantycy o twórczości Węgry pisali: „jako kompozytor pozostał daleko w tyle [za pianistą]” (Schumann), „twórczego geniuszu bardzo mu brakuje”, „posiada tylko palce” (Balzak) itp. Chopin, jak zwykle, opinii o dziełach kolegi nie wygłosił.

Wynalazca poematu

Kompozytorski wizerunek Liszta, twórcy niezrozumiałego, a więc słabego, wytworzony został w XIX w. i utrzymał się na długo. Sytuacja podobna jak w przypadku Chopina, któremu jego epoka przylepiła łatkę „kompozytora salonowego”. Dzisiaj nikt już nie powtórzy zacytowanej opinii o geniuszu z Żelazowej Woli; stopniowo, w miarę poznawania dzieł Liszta, zmienia się też spojrzenie na tego kompozytora. Liszt pozostawił ponad tysiąc kompozycji, z czego część utworów ma swoje warianty. Napisane dzieło nie miało dla niego ostatecznej formy. Często wracał doń po latach, aby coś poprawić lub wręcz zmienić, albo już następnego dnia pisał inną wersję. Dowodzi to ciągłego niepokoju twórczego i poszukiwania kształtu idealnego dla danej partytury. Owo poszukiwanie dotyczyło także form muzycznych. Jeśli myśl nie mieściła się w istniejącej strukturze, trzeba było wprowadzić nową. Tak powstał poemat symfoniczny, gatunek stworzony przez Lisztą, zawierający w sobie niejako syntezę kilku form już istniejących, uprawianych przez dziesięciolecia, jak allegro



W roku śmierci (1886)
sfotografował go Nadar

sonatowe, rondo, cykl wariacyjny czy fuga. Swój nowy wynalazek nazwał w roku 1854 z niemiecka „Symphonische Dichtung”. Utwory w tym gatunku pisał pod wpływem różnych inspiracji: literackich, filozoficznych, plastycznych i osobistych. Początkowo nowa kompozytorska struktura przyjmowana była z rezerwą. Lecz gdy zauważono, iż daje kolosalne możliwości do osobistej, często intymnej wypowiedzi, pomysły Liszta szybko podchwycili inni. Powstały poematy symfoniczne Czajkowskiego, Smetany, Noskowskiego, Musorgskiego, Karłowicza, Borodina, Debussy’ego itd., oraz utwory określane niemieckim słowem „Tondichtung”, stosowanym na przykład przez Ryszarda Straussa. W poematach symfonicznych Liszta, do których załączone są programy, „występują – napisał prof. Józef M. Chomiński – zazwyczaj dwie przeciwstawne siły działające w sferze dylematów moralnych i uczuciowych względnie będące przejawami zjawisk przyrody”. Na ich bazie kompozytor podejmował tematy, które go nurtowały. W muzyce symfonicznej pojawienie się tego gatunku miało przełomowe znaczenie, czego świadom był już Saint-Saëns, pisząc: „Liszt stworzył poemat symfoniczny. To świetne i zapładniające dzieło będzie wobec potomnych najpiękniejszym tytułem do jego chwały, a kiedy czas zatrze świecące ślady największego pianisty, jaki kiedykolwiek istniał, imię twórcy, który wyzwolił muzykę instrumentalną pozostanie w sztuce wypisane złotymi zgłoskami”. Swojego wynalazku bynajmniej nie wykorzystywał wyłącznie w muzyce symfonicznej. Widzimy go i w utworach fortepianowych, np. *Sonacie h-moll*, gdzie komplikacja formalna osiągnęła niemal swoje apogeum.

W Roku Lisztowskim warto zweryfikować zakorzenione w świadomości fałszywe poglądy, jakoby trzonem jego twórczości była muzyka fortepianowa. Nic bardziej mylnego, bowiem uprawiał wszystkie ówczesne gatunki. Mało kto pamięta, że jest autorem dwóch (młodzieńczych) oper, kantat, oratoriów, mszy, psalmów, muzyki chóralnej, kameralnej, organowej, prawie stu pieśni na głos z fortepianem (m.in. do tekstów Goethego, Heinego, Hugo, Dingelstedta, Corneliusa, Musseta, Rellstaba, Petrarki, Schillera, Uhlanda, a nawet Tolstoja, Lermontowa czy księcia Lichnowskiego), melodeklamacji na głos z orkiestrą (*Vor hundert Jahren*) i na głos z fortepianem (*Lenora, Der blinde Saenger* i in.) oraz *Koncertu skrzypcowego*, skomponowanego w 1860 r. dla przyjaciela, świetnego wirtuoza węgierskiego Ede Remenyi’ego (dzieło nie zostało odnalezione).

Rozterki duchowe

Aby poznać Liszta-człowieka, kompozytora, działacza i muzycznego rewolucjonistę, trzeba zrozumieć jego duchowość. Od najmłodszych lat mały Puzi, jak go w domu nazywano, wykazywał skłonności religijne. Pojawił się nawet moment, kiedy sam rozważał przyjęcie stanu duchownego. Muzyka zwyciężyła, ale rozterki światopoglądowe pozostały. Przełomowym momentem było dla niego poznanie w 1834 r. księdza Lamennais’a, początkowo rzecznika odnowy Kościoła rzymskiego, a później apostaty. Twierdził on, że po rewolucji francuskiej religia powinna się wtopić w nowy ład społeczny, a po rewolucji w 1830 r., że nowa sytuacja wymaga liberalizacji również w Kościele. Wiedziony intuicją, w którą głęboko wierzył, postulował rozdział państwa od Kościoła.

Był przekonany, że zachowawczość hierarchów powiększać będzie „wyrwę” w łączności ze społeczeństwem.

Liszt chłonił jego nauki i natychmiast przekładał na dziedzinę muzyczną. Gdy w kwietniu 1834 r. wybuchło powstanie tkaczy w Lyonie, gdzie przez pięć dni prowadzili walki uliczne o swe prawa, utwierdził się tylko w przekonaniu o słuszności głoszonych przez Lamennais’a poglądów. Pod wpływem tych wydarzeń skomponował utwór fortepianowy pt. *Lyon*, zamieszczony później w pierwszym zeszycie *Album d’un voyageur* z dedykacją dla swego mentora. Zainspirowany filozoficznymi myślami duchownego napisał również dla niego, dopiero niedawno odnaleziony, wstrząsający i wizjonerski utwór na fortepian z orkiestrą *De profundis (Psaume instrumental)* oparty na 130 Psalmie z *Księgi Psalmów (De profundis clamavi ad Te, Domine etc.* – „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie, o Panie, słuchaj głosu mego! / Nakłoń swoich uszu ku głosnemu błaganiu mojemu!”).

Artysta i jego owieczki

W sześciu szkicach *O położeniu artystów...*

Liszt wkrótce napisze własny program ideowy, przedstawi postulatory i ogłosi żądania. Idąc za myślą Lamennais’a, był przekonany, że Bóg ujawnia się poprzez sztukę, która uszlachetnia gatunek ludzki. Stąd artysta jest kimś w rodzaju księdza dogłądającego swojego stada, ale jest także nosicielem i przekazicielem Piękna. „Geniusz zobowiązuje” – pisał – zatem artyści mają obowiązek dzielenia się owocami swych talentów z ludźmi potrzebującymi”.

Żądał wprowadzenia egzaminów dla recenzentów muzycznych i nauczycieli muzyki, chcących publicznie wykonywać te zawody; powoływania konkursów co pięć lat w dziedzinie muzyki kościelnej i symfonicznej, w wyniku których wyłonione dzieła upowszechniane byłyby przez państwo i drukowane na jego koszt; wprowadzenia nauki muzyki w szkołach powszechnych; zakładania wyższych szkół muzycznych w miastach prowincjonalnych oraz powoływania katedr historii muzyki; popularyzowania literatury muzycznej kompozytorów dawnych i współczesnych oraz wydawania najlepszych utworów z notami o ich autorach i okolicznościach powstania, aby z tego zaczęła się składać wielka encyklopedia muzyczna. Ponadto rzucił myśl założenia wszechświatowego związku muzyków w celu obrony tej warstwy zawodowej. Czyż nie przypomina to dzisiejszych związków zawodowych muzyków?

Otwarty umysł Liszta wybiegał daleko wprzód. Jak przewidywał kierunek rozwoju muzycznego, tak widział zmieniający się porządek społeczny. Tu intuicja i wnikliwa obserwacja życia go nie zawiodły. Wyznawane idee towarzyszyły mu przez całe życie, i z pewnością determinowały tworzenie i postępowanie. „Muzyka – powiedział kiedyś – jest powietrzem mej duszy, moją modlitwą i pracą”.

BM



VIP LOUNGE

www.chopin-airport.pl/vip



LOTNISKO
CHOPINA

Kompozycja ekskluzywnych usług

Poczuj się komfortowo w eleganckim wnętrzu Salonu VIP na Lotnisku Chopina. Otoczmy Cię indywidualną opieką niezależnie od tego, czy dopiero rozpoczynasz podróż czy też właśnie ją kończysz. Odpocznij od zgiełku i zrelaksuj się w luksusowej strefie ciszy i spokoju.

Oszczędność czasu w podróży

Szanujemy Twój bezcenny czas - zapewniamy indywidualną odprawę paszportową, biletowo-bagazową i celną oraz dyskretną kontrolę bezpieczeństwa nawet na 30 minut przed odlotem. Wygodne auto zawiezie Cię bezpośrednio do samolotu i będzie na Ciebie czekać również po Twoim powrocie.

Elastyczność i najwyższy standard obsługi

Zadbamy o Twoje poczucie komfortu, proponując bogaty wybór przekąsek, napojów alkoholowych. Tu możesz również posłuchać muzyki, oglądać TV i korzystać z Internetu.

Zapraszamy do Salonu VIP w dogodnym dla Ciebie czasie przez cały rok.

Dołącz do grupy naszych stałych gości i zostań posiadaczem rocznej karty imiennej.



Duety...

Publiczność kocha piękne sopranowe primadonny i bohaterskich tenorów. Najbardziej wtedy, gdy śpiewają we dwoje. Oto wokalne tandemy stulecia.

JACEK MARCZYŃSKI

To „wymarzona para” – pisano o nich, gdy w maju 2006 roku na scenie Staatsoper w Wiedniu, jako Romeo i Julia występowali **Rolando Villazón** i **Anna Netrebko**. Wszyscy chcieli ich zobaczyć. Przed budynkiem teatru kolejka ustawiała się wczesnym rankiem. Kilkanaście godzin później najwytrwalsi otrzymywali bilet na miejsce stojące, siedzące były wyprzedane wiele miesięcy wcześniej. Dzisiejszy świat potrzebuje bohaterów dla mas, a dwie gwiazdy połączone w miłosnym uścisku (choćby tylko na scenie) są wspanialsze niż jedna. Zresztą i w przeszłości atrakcyjny duet pomagał w umocnieniu sławy, by wspomnieć choćby losy jednej z najsłynniejszych par minionego stulecia – **Marty Eggerth** i **Jana Kiepury**.

W siłę duetów wierzyła także **Maria Callas**. Wprawdzie u szczytu sławy kopała partnerujących jej tenorów w łydkę, gdy do ukłonów po spektaklu wysuwali się przed nią, lecz kiedy z początkiem lat 70., po bardzo długiej przerwie postanowiła wrócić do śpiewania, wsparcia udzielił jej dobry kolega, **Giuseppe di Stefano**, z którym w latach 50. wystąpiła w wielu przedstawieniach. Gdy w 1973 r. zapowiedziano ich wspólny koncert w Londynie, chętnych było dziesięciokrotnie więcej niż miejsc w Royal Festival Hall. W ciągu następnych miesięcy objechali Europę, USA, Koreę i Japonię.

Dla **José Carrerasa** dobrym aniołem okazała się starsza o 14 lat **Montserrat Caballé**. W 1970 r. przyjechała do Barcelony zaśpiewać w *Normie*, a w tym spektaklu w małej rólce Flavia debiutował Carreras. Caballé tak spodobał się jego głos, że w następnej premierze (*Lukrecja Borgia*) na tej samej scenie wystąpili w głównych rolach. To był początek wielkiej przyjaźni i czas wspaniałych spektakli oraz nagrań – od *Elżbiety, królowej Anglii*, poprzez *Łucję z Lammermooru*, do *Toski* i *Turandot*.

Luciano Pavarotti miał dwie przyjaciółki. **Joan Sutherland** usłyszała go po raz pierwszy w 1963 r. w Covent Garden. Ich wieloletnie związki sceniczne dokumentują płyty, samych nagrań całych oper zebrano 13. W przypadku kilku tytułów (*Madame Butterfly*, a zwłaszcza *Cyganerii*) wolał jednak koleżankę z dzieciństwa, z rodzinnej



Eggerth – Kiepura



Callas – di Stefano



Gheorghiu – Alagna



Caballé – Carreras

Modeny, **Mirellę Freni**. Jako Mimi i Rudolf byli bezkonkurencyjni, nawet przekroczywszy 50. potrafili wzruszać autentycznością przeżyć swoich bohaterów.

W ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia uwagę milionów skupili na sobie **Angela Gheorghiu** i **Roberto Alagna**. Ona – piękna i kapryśna Rumunka – stała się gwiazdą po londyńskiej *Traviacie* w 1994 r. Jego – Francuza z sycylijskim rodowodem – okrzyknięto następcą Pavarottiego. Gdy w 1996 r. wzięli ślub, ich płyta z najsłynniejszymi duetami znalazła się na liście przebojów muzyki pop w Wielkiej Brytanii. Specjaliści od marketingu chcieli, by byli nierozłączni. Firma EMI, z którą mieli podpisaną kontrakty, wstrzymała nawet promocję wcześniej nagranej *Cyganerii*, bo partnerką Alagnii na tej płycie była inna śpiewaczka, Albanka Inva Mula. Gheorghiu i Alagna przez prawie 10 lat starali się sprostać oczekiwaniom. Występowali razem w operach i na estradach, nagrywali płyty z repertuarem wymarzonym dla obojga (*Napój miłosny*, *Romeo i Julia*, *Manon*) i tym mniej wygodnym dla Angeli (*Carmen*, *Tosca*). Miłość skończyła się w 2009 r., gdy Alagna ogłosił decyzję o małżeńskiej separacji, praktycznie zaś kilka lat wcześniej, gdy oboje zmęczeni wspólnymi występami, zaczęli w pojedynkę realizować swe ambicje artystyczne.

Media nie pasjonowały się zbytnio finałem tej miłości, miały już innych bohaterów. W parę marzeń połączono piękną Rosjankę Annę Netrebko i żywiołowego Meksykanina Rolando Villazóna. Netrebko prywatnie obdarzyła uczuciem basę Erwina Schrotta, ale na scenie chętnie była partnerką Villazóna. Szczyt popularności tego duetu przypadł na rok 2005 i głośną inscenizację *Traviaty* w Salzburgu, natychmiast wydaną na płytach CD i DVD. Potem miała być jeszcze bardziej rozreklamowana premiera *Romea i Julii* w Salzburgu w 2008 r., ale Anna Netrebko zaszła w ciążę i zastąpiła ją Gruzinka Nino Machaidze. A kilka miesięcy później rozpoczęły się problemy z głosem Villazóna, który nie odzyskał dawnej formy. Od tego czasu świat czeka na kolejną parę marzeń. I prędzej czy później, ona się pojawi. **BM**

...na topie

I. Anna Netrebko – Piotr Beczała.

Największa primadonna ostatniej dekady powinna mieć stałego partnera, kiedy więc zachorował Rolando Villazón, zaczęto szukać jego następcy. Najwięcej szans ma polski tenor. Netrebko i Beczała podbili już publiczność w *Romeo i Julii* oraz jako Mimi i Rudolf. Wydarzeniem tegorocznego festiwalu w Salzburgu był ich występ w *Jolancie* Czajkowskiego, w planach mają spektakle *Manon* Masseneta w Metropolitan Opera.



2. Natalie Dessay – Juan Diego Flórez. W ostatnich trzech sezonach wspinały „tenore di grazia” z Chile święcił triumfy w *Córce pułku*, z wdziękiem jako Tonio wyśpiewując dziewięć wysokich „c” w Wiedniu, Londynie, Mediolanie, Nowym Jorku. Znakomitą Marią w tej wędrującej inscenizacji Laurenta Pelly’ego była Francuzka Natalie Dessay. Sukces potwierdzili *Lunaticzką* w Met.

METROPOLITAN OPERA



3. Petra Maria Schnitzer (sopran) – Peter Seiffert (tenor). Niemcy zawsze mają wybitnego tenora wagnerowskiego, obecnie jest nim Peter Seiffert. W ubiegłym sezonie w berlińskiej Deutsche Oper wystąpił w najtrudniejszej roli – Tristana, Izoldą zaś była jego stała partnerka i żona, Maria Schnitzer, mimo że bardziej odpowiadają jej nieco lżejsze partie w *Tannhäuserze* czy *Lohengrinie*. Popisową operą małżeńskiego duetu jest *Wolny strzelec* Webera – na zdjęciu.

SALZBURGER FESTSPIELE





4. Daniela Dessi (sopran) – Fabio Armiliato (tenor). Małżonkowie, którzy nie rozstają się na scenie. Ich specjalność to repertuar włoski, wymagający głosów liryczno-dramatycznych: *Aida*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Manon Lescaut* czy *Andrea Chenier*. Te opery nagrali na płyty, a występują w nich zwłaszcza na scenach włoskich i hiszpańskich. Wokalnie są bez zarzutu, choć może ich interpretacje nie porównają, dlatego pozostają o krok za największymi gwiazdami.



5. Elina Garanča (mezzosopran) – Roberto Alagna (tenor). W 2009 r. Angela Gheorghiu odmówiła występu w *Carmen* w Met u boku męża, Roberto Alagnii, który chciał separacji. Tenor stworzył w tym przedstawieniu wspaniały duet z Łotyszką Eliną Garančą. Sukces powtórzyli w następnym sezonie, a media zaczęły snuć domysły, że połączyła ich nie tylko muzyka. Niestety, mezzosopran nie ma wielu możliwości efektownego śpiewania z tenorem.



ARCHIWUM OPERY WROCŁAWSKIEJ

6. Aleksandra Kurzak (sopran) – Andrzej Dobber (baryton). W Operze Narodowej jako Violetta i Germont-ojciec stworzyli porywający duet; to dzięki nim *Traviata* uwspółcześniona przez Mariusza Trelińskiego stała się przejmującą tragedią. Równie znakomici byli jako Gilda i Rigoletto w Operze Wrocławskiej, na świecie raczej nie występują razem.

A dramatic, low-key portrait of Mariusz Kwietnia as Don Giovanni. He has long, dark, wavy hair and a light beard. He is wearing an ornate, dark blue military-style jacket with gold embroidery and tassels. The lighting is moody, with strong highlights on his face and hair, and deep shadows elsewhere. The background is dark and textured.

Gwałcień, morderca, tchórz

Don Giovanni
to życiowa rola Mariusza Kwietnia.
W nadchodzącym sezonie
wcieli się w uwodziciela
na scenie nowojorskiej
Metropolitan Opera.

Wystarczyło kilkanaście lat od premiery w 1787 r., by *Don Giovanni* nie tylko awansował do miana najsłynniejszej opery Mozarta, lecz by urósł do rangi absolutu, stając się objawieniem dla następnych pokoleń – o „operze oper” pisze Jakub Puchalski.

Z żadnego innego dzieła (przynajmniej do czasów Wagnera, który bez *Don Giovanni* też by nie zaistniał) nie wyrosło tyle refleksji i poetycko-filozoficznych analiz, nie skierowano do niego tylu peanów, poczynawszy od genialnej imaginacji E.T.A. Hoffmanna, przez podziw Goethego, po spojrzenie Kierkegaarda, które miało zawładnąć odczytaniem utworu na kolejne stulecie. Mozartowska opera buffa, wypełniona znacznie bardziej schematycznymi postaciami niż wcześniejsze *Wesele Figara* i późniejsze *Così fan tutte* – stała się dla pisarzy i myślicieli wyrazicielką skrajnych objawów erotyki, atrofii lub nadmiaru miłości, zachowań ludzi w ekstremalnych sytuacjach, znudzenia światem lub przeciwnie – nieustannego nad nim zachwyty. Oś dramatyczną widziano w starciu idealnych, żyjących wyłącznie namiętnością postaci – Donny Anny i samego Don Giovanni. Reszta protagonistów, choć równie starannie budowana przez autorów, niekiedy niemal nikła w ich cieniu. Oglądając kolejne inscenizacje, zastanawiam się, ile tracimy, pasąc się wciąż paroma wykutymi w XIX stuleciu mitami (niezłomnością Giovanni, żądzą zemsty Anny, Ottaviem jako ofiarą domniemanej niechęci Mozarta do tenorów, Leporellem jako domniemanym lustrem swego pana...), i nie potrafiąc oderwać się od nich inaczej, niż przez całkowite, a w skutkach niemal zawsze banalne oddalenie się od treści utworu.

Morderczy początek

Proponuję zatem krok wstecz, do samego dzieła. Na początek węzłowe punkty akcji. Całość zaczyna się sceną zabicia przez zamaskowanego Don Giovanni ojca Donny Anny, Komandora, który staje w obronie czci córki. Jego agonii towarzyszy iscie magiczny tercet barytonu i dwóch basów. Później komiczne spotkanie uwodziciela z dawną kochanką, Donną Elvirą, flirt z młodą wieśniaczką Zerliną, awantura na chłopskim weselu; następnie ważny kwartet – Elvira oskarża Giovanni przed Anną i jej narzeczoną Ottaviem, po czym wielki recytatyw – Anna opowiada narzeczonemu przebieg zajścia, rozpoznawszy wśród gości weselnych napastnika. Finał I aktu to bal, z którego Giovanni salwuje się ucieczką.

II akt: randka Leporella, przebranego w szaty swego pana, z Elvirą, zdemaskowanie tej farsy (sektet), prowadzące do uznania Giovanni za zabójcę Komandora, oraz scena na cmentarzu, gdzie morderca napotyka pomnik swej ofiary, zapraszając go na kolację. Wreszcie uczta, na którą przychodzi kamienny gość, a na koniec sektet moralizatorski pozostałych bohaterów. Intryga niezbyt wyrafinowana; była już na drodze do teatralnej rupieciarni, gdy dość nieoczekiwanie Mozart z Lorenzo da Pontem wydzwignęli ją na nieśmiertelny Olimp. Wiecznie zielone wieńce laurowe zapewniło dziełu pokolenie romantyków, wielbiące bohaterów targanych namiętnościami. „Donna Anna, dzięki najświetniejszym darom natury, jest przeciwieństwem Don Juana. Jak Don Juan był pierwotnie człowiekiem piękności i siły cudownej, tak Donna Anna jest boską kobietą, której czysta dusza wymyka się spod wpływu diabła. Wszystkie sztuczki piekielne mogły zniszczyć jedynie jej życie ziemskie i gdy szatan dokonał tego zniszczenia, za dopustem niebios zemsta piekielna musiała się dopełnić. (...) Czyż nie było przeznaczeniem Donny Anny otworzyć oczy Don Juana na wartość miłości, którą szatan w nim zniszczył, dać mu poznać potęgę drzemiącej w nim natury boskiej i wyrwać go z rozpacz bezpłodnych wysiłków?” – siła wizji E.T.A. Hoffmanna miała zapewne udział w skupieniu uwagi na dwójce antagonistów, tworząc z nich parę przyciągających się przeciwieństw. Od tego momentu głównym problem egzegezy jest, czy Giovanniemu udało się, czy też nie udało skonsumentować zainteresowania Donną Anną. Łamią sobie nad tym głowy i pióra znawcy, gdyż w samej operze nie jest to ani powiedziane, ani nawet zasugerowane. Jednak może nie wiemy tego na pewno, bo ani Mozarta, ani da Pontego ten akurat problem specjalnie nie interesował?

Uciekający libertyn

Oczywiście, Giovanni jest libertynem i erotomanem, który zapewne skrywa – jak dziś go czytamy – jakieś głębsze problemy i potrzeby (nic prostszego, niż dopisać mu freudowską historię choroby), do tego cynikiem, nie wahającym się dla swych ekscesów zabić. Z naszego punktu widzenia to łatwa konstatacja, jednak w XVIII wieku morderstwo popełnione na scenie, już na początku utworu – i to opery komicznej! – to sprawa poważna. Don Giovanni jest, owszem, uwodzicielem, lecz przede wszystkim mordercą; zbrodnia dokonana na Komandorze domaga się zadośćuczynienia. Dodajmy, że jest też Don Giovanni szlachcicem, *cavaliere*, co ma tu znaczenie zasadnicze, dziś kompletnie umykające. Jego adwersarzami, uznawanymi za głównych, są Anna, Ottavio i Elvira. Donna Anna – (nie)doszła ofiara gwałtu, to najwyższa heroina – Mozart przedstawił ją jako furie, właściwie postać wyjętą z opera seria, jednak w zderzeniu z bohaterami bardziej „realistycznymi” (i komicznymi) właśnie klasycyzm jej typu staje się śmieszny. Piorunujące są arie zemsty i wielki recytatyw *accompagnato*, jednak wszystkie omdlenia,

nieustanne „io moro!”, erupcje emocji, które Hoffmannowi w opowiadaniu kazały w końcu uśmiercić śpiewaczkę, wyglądają de facto na komiczną histerię. Anna wydaje się cokolwiek niezrównoważona (oczywiście można to zrozumieć, zważywszy na doświadczenia pamiętnej nocy), jednak skoro jest to pokazane tak wyraźnie, dlaczego odmawiamy jej narzeczonemu, Ottaviowi, prawa do dostrzegania problemu, który widzimy sami? Gdy sentymentalnie śpiewa „Od jej spokoju zależy i mój spokój”, nie tylko wzdycha, ale i wyjaśnia, że cóż, taki już jego los – pozycie z histeryczką. Wydaje się naturalne, że ma do Anny nieco ograniczone zaufanie.

Tutaj dochodzimy do sedna problemu Ottavia, zawsze sprowadzanego do roli ospałego fircyka (czemu sprzyja jego skromny profil muzyczny), który już w finale I aktu trzyma Giovanni na muszce, jednak nie czyni użytku z pistoletu. Ottavio po prostu nie może wymierzać zemsty wyłącznie na podstawie oskarżenia rzucanego przez Donnę Annę. Robi tylko to, co mu wolno: zgodnie z własną zapowiedzią w kwartecie („Nie ruszę się stąd, póki nie dowiem się, o co tu chodzi!”), bierze Giovanni pod lupę. Trafia na trop Zerliny, która miała być następną ofiarą uwodziciela, ale nawet dowiedzenie chęci gwałtu na wieśniaczkę nie może spowodować, aby jeden szlachcic zastrzelił drugiego, na dodatek zaprzyjaźnionego. (Ottavio nie może uwierzyć, by „pod świętym węzłem przyjaźni” mogła się skrywać taka obłuda). Pamiętajmy, że jest to świat feudalny, jeszcze przed rewolucją francuską; a i długo później podobna „słabość” do „podpiecznych” cieszyła się dużą tolerancją (co jakiś czas dowiadujemy się, że problem bynajmniej nie odszedł w niepamięć). Strzelanie do „pana brata” nie wchodzi w grę. Jedyne, co może zrobić Ottavio, to nastraszyć Giovanni, by miał się na baczności.

„Nieustraszone” Don Giovanni zresztą boi się tego panicznie – gdy widzi pościg, zamiera ze strachu, w finale także musi wziąć się w garść; z „zamętu w głowie” wydobywa go odruch ucieczki, zmyka bowiem przez cały akt – choć jest we własnym domu, otoczony służbą, która mogłaby przecież po prostu wyrzucić celujących do niego „mścicieli”.

O winie Giovanni przekonuje Ottavia dopiero wyznanie przyłapanego in flagranti z Elvirą Leporella – czyli sektet z II aktu. Wówczas dopiero stwierdza: „teraz już nie można wątpić, że Don Giovanni jest zabójcą ojca Donny Anny”. W ten sposób zamyka się klamra, przypominająca, co jest główną zbrodnią Giovanni. Bynajmniej nie ponad tysiąc pań i panien wpisanych w rejestr seksualnych zdobyczy (choć to one są tu pikantną przyprawą). Czynem, za który Giovanni musi osiągnąć karę, jest morderstwo. Cyniczne lądactwo zbrodniarza jest zaś mocą, która spowoduje, że duch zabitego poruszy posąg i samodzielnie – lekkomyślnie wezwany przez sprawcę – sięgnie po zemstę. „Qui attendo la vendetta” głosi odczytany głośno napis na pomniku – i zemsta nastąpi.



ARCHIWUM TVP KULTURA

Rozpustnik ukarany, czyli Don Giovanni – tak brzmi pełny tytuł opery, którą Mozart określił w partyturze jako opera buffa. W libertyna wcielały się największe barytony: Nicolai Ghiaurov, Ruggero Raimondi, Renato Bruson, Samuel Ramey, Ingvar Wixell. Na zdjęciu: Thomas Hampson (Don Giovanni), Ildebrando d'Arcangelo (Leporello). Inscenizacja Martina Kuseja z Salzburga zostanie pokazana na antenie TVP Kultura w nowym cyklu „22 opery Mozarta”.

Zło ma być ukarane

Trzeba teraz domknąć symetryczny nawias. Opera zaczyna się od zabójstwa Komandora i kończy jego zemstą, a jest nią nie tylko pogrążenie Giovanniego w otchłani, ale i samo przyjście posągu na ucztę. Tego bohater się jednak nie spodziewał, rzucając nagrobnej postaci aroganckie wyzwanie. Więc teraz karty wypadają mu z rąk.

W tym świecie nie ma miłosierdzia, i nie ma sensu wstawianie do opery symboli chrześcijańskich. To zupełnie inny porządek – nie Chrystus wyciąga litościwą dłoń do złooczyńcy, lecz posąg, którego nie można już zabić, każe mu wybrać rodzaj upokorzenia.

Czy w ostatnim momencie ze strachu ugnie się, czy z honorem pójdzie na dno? W obliczu nieuniknionej a zasłużonej śmierci (*vendetta!*) Don Giovanni jednak dotrzymuje placu, choć wcale nie przyjmuje swego losu bez lęku, skoro żegna nas krzykiem. Jego pycha, interpretowana romantycznie jako heroizm, myli jednak po raz kolejny. Opera Mozarta nie spełnia się w tragizmie, anonsowanym już przez początek uwertury, choć to przeświadczenie zaowocowało później wydumanymi interpretacjami na temat domniemanego „wesołego dramatu” – *dramma giocoso* – określenia, jakim Mozart opatrzył partyturę, a które było jednym ze zwykłych

synonimów opery komicznej.

Don Giovanni jest – zgodnie z tradycją mitu Don Juana – rodzajem moralitetu, w którym zło zostaje ukarane. Moralitetem o znakomitej konstrukcji i zjawiskowo genialnej muzyce – to one dają mu wartość ponadczasową. Wystarczy trochę reżyserskiego wysiłku, wystarczy postawić sobie kilka pytań, by fascynująca konstrukcja ożyła. Pytań temu dziełu zadawać można wiele, o znakomitości świadczą ukryte w nim logiczne odpowiedzi. Nie byle jacy autorzy zadbali, by ułożona z nich całość nie była mniej ciekawa niż tworzone na siłę dziurawe uwspółcześnienia. **BM**

Nietypowe rozwinięcie mitu wiecznego uwodziciela.
Brigitte Bardot w filmie Rogera Vadima *Gdyby Don Juan był kobietą* (1973)



CORBIS/PHOTOCANALS

Cały ten XX wiek

Mało kto pisze tak żywo i barwnie o muzyce współczesnej, jak nowojorczyk Alex Ross.

KRZYSZTOF KWIATKOWSKI

1.

„Dwudziestowieczna muzyka poważna (...) dla wielu ludzi jest po prostu hałasem. Jest to sztuka w znacznej mierze nieujarzmiona, będąca niezasymlowanym podziemiem kulturowym. Abstrakcyjne obrazy Jacksona Pollocka sprzedaje się na aukcjach za setki milionów dolarów. Eksperymentalne dzieła Matthew Barneya czy Davida Lyncha analizuje się na uczelniach, jak kraj długi i szeroki. Natomiast ich muzyczne ekwiwalenty wciąż budzą poważny niepokój bywalców sal koncertowych, a w szerszym świecie w ogóle nie są zauważane” – stwierdza Alex Ross we wstępie do książki *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*. Bestseller tego krytyka muzycznego, pisującego na łamach magazynu „The New Yorker”, wydano właśnie po polsku.

Dlaczego zatem książka o muzyce współczesnej zdobyła tak wiele pochwał, prestiżowych nagród i znalazła się na listach najbardziej polecanych pozycji ogłaszanych przez największe wysokonakładowe pisma („New York Times” uznał ją za jedną z dziesięciu najważniejszych książek roku 2007)?

2.

Powodów jest wiele. Temat został ujęty w kategoriach zrozumiałych dla każdego: muzyka nie jest tu abstrakcyjnym bytem opisywalnym jedynie w odnoszących się do niej samej pojęciach, lecz stanowi element szerszego kontekstu kulturowego, a historia, polityka i losy artyści wpływają nie tylko na sposób, w jaki funkcjonuje w społeczeństwie, lecz także na dobór dźwięków, co pokazuje Ross w opisach konkretnych utworów.

„*Reszta jest hałasem* to nie tylko opowieść o artystach, lecz także o politykach, dyktatorach, milionerach, patronach sztuki i dyrektorach, którzy starali się kontrolować proces komponowania muzyki, o intelektualistach, którzy oceniali jej styl; o pisarzach, malarzach, tancerzach i filmowcach, którzy towarzyszyli kompozytorom podczas ich samotnych wypraw badawczych; o publiczności, która na zmianę podziwiała, odrzucała bądź ignorowała to, co czynili kompozytorzy, o technologiach, które zmieniły sposób tworzenia i słuchania muzyki, o rewolucjach, gorących i zimnych wojnach, falach emigracji i głębokich przemianach społecznych kształtujących świat, w którym działali i działają kompozytorzy” – pisze Ross w dalszej części wstępu.

Warto jednak z całą mocą podkreślić, że autor bynajmniej nie ucieka w publicystykę, biografizm i anegdotę, jak to często bywa w popularnych publikacjach, wystrzegających się „muzykologii”, by nie odstraszać czytelnika – podtytuł *Słuchając XX wieku* oddaje istotę metody Rossa i jego zachętę, by wszystko, co muzyki dotyczy, usłyszeć w niej samej. Jego analizy, przeprowadzone jedynie przy użyciu elementarnej terminologii muzycznej, pełne trafnych i sugestywnych metafor, są zapisem intensywnego emocjonalnego i intelektualnego odzewu, jaki w autorze budzi to, jak muzyka brzmi, i zawsze trzymają się konkretności, czyli dźwiękowej konstrukcji.

3.

Podejście Rossa cechuje otwartość wobec wszelkich, nierzadko względem siebie antagonistycznych nurtów w muzyce i twórczych postaw. Nowojorski krytyk nie opowiada się za „postępem” przeciw „konserwatyzmowi” ani odwrotnie – zachwycą go zarówno symfonia Szostakowicza, jak i dzieło Weberna, przemawia do niego popularna postminimalistyczna estetyka Johna Adamsa, fantasmagoryczne zakończenie *Soboty z Licht* Stockhausena, polistylizyka Alfreda Schnittkego, „rozrzedzone powietrze” opery *L'amour de loin* Kaiji Saariaho...

Możemy domyślać się upodobań nowojorskiego krytyka, i w książce znajdziemy wiele podstaw do przypuszczeń na ten temat, niemniej cenny w niej jest brak uprzedzeń i ciekawość odmienności, co jest postawą godną naśladowania. Autor potrafi przekazać prawdziwy entuzjazm dla żywotności współczesnej kultury muzycznej w jej najrozmaitszych odmianach.

4.

Alex Ross umie opowiadać. Barwna galeria postaci, polityczne i kulturalne wydarzenia są w jego książce przedstawione niezwykle zajmująco, nierzadko w nowym świetle, czasem w sposób nieco przerysowany. Jego bohaterowie – dotyczy to zwłaszcza wybitnych twórców z pierwszej połowy XX wieku – to postacie z krwi i kości, uwikłane w historię i ukazane w całej ambiwalencji ich osobowości, nie tylko twórczych – bez zbędnego wybielania postaw, często moralnie wątpliwych. Mottem książki (jednym z dwóch) jest zresztą odpowiedni cytat z *Doktora Faustusa* Tomasza Manna: „Wydaje mi się raczej, że przy całej logiczno-moralnej surowości, której pozor poniekąd sobie nadaje, przynależy ona [muzyka] do tej sfery duchowej, za której bezwzględna rzetelność w sprawach rozumu i godności ludzkiej nie byłbym skłonny włożyć ręki w ogień. Fakt, iż mimo wszystko jestem jej z serca oddany, należy do owych sprzeczności, które, czy się tego żałuje, czy znajduje w tym radość, nieodłączne są od natury ludzkiej”.

Książka dzieli się na trzy części, odpowiadające chronologii wydarzeń. Ross zaczyna opowieść od nakreślenia scenerii. Atmosfera wokół wykonania *Salome* Richarda Straussa w Grazu w roku 1906, na które przybyło sporo koronowanych głów, oraz już – lub w przyszłości – sławnych kompozytorów (Mahler, Puccini, Zemlinsky, Schönberg, Berg), wiele mówi o tym, co właśnie przemijało i co miało się dopiero wydarzyć. Kolejne rozdziały traktują o przewycięzaniu tonalności w muzyce kręgu Schönberga i Debussy'ego, o nowych impulsach (nieraz awangardowych, jak u Strawińskiego i Bartoka) czerpanych z folkloru i „muzyce dnia codziennego” Grupy Sześciu. Jest też rozdział o wyzwaniu się twórców ze Stanów Zjednoczonych spod wpływu europejskiej tradycji, w czasie, gdy nie mogli liczyć na skromne choćby miejsce w muzycznym Panteonie. Tu warto zwrócić uwagę na cieka-

we, a mało znane fakty obrazujące proces muzycznej emancypacji Afroamerykanów, dokonujący się nie tylko poprzez jazz (Duke Ellington potraktowany został w książce jak kompozytor „klasyczny”), lecz także na obszarze „poważnej” kompozycji.

Rozdarty między dumą z sukcesu i prowadzącą do długotrwałej twórczej blokady niemożnością odnowienia własnego języka muzycznego, „samotnik” Jean Sibelius jest bohaterem kolejnego rozdziału tej części, zakończonej opisem barwnego i uwikłanego w politykę życia muzycznego Berlina i Republiki Weimarskiej.

5.

Okres od roku 1933 do 1945 omówiony został w drugiej części książki. Jego początek wyznacza dojście Hitlera do władzy oraz – nieco mniej precyzyjnie – nasilenie stalinowskiego terroru i nastanie amerykańskiego New Deal. Podobieństwo czasów Franklina Delano Roosevelta i totalitarnych dyktatur nie dotyczy oczywiście zasadniczych cech, niemniej wspólne wszystkim odwołanie do „zwykłego człowieka” przyniosło pewne estetyczne analogie. Oddani ideałom demokracji intelektualisci, jak Aaron Copland, Roy Harris czy Samuel Barber, swą populistyczną estetykę kształtowali częściowo pod nieświadomym, a czasem świadomym wpływem „muzycznej polityki” Kominternu. W efekcie znacząco osłabili w Stanach Zjednoczonych nurty modernistyczne, kwitnące w latach 20. i przychylne przyjmowane.

Niezwykle ciekawa jest dokonana przez Rossa analiza muzycznych upodobań Hitlera i Stalina, ich wyobrażeń o politycznej funkcji muzyki, której poświęcali o wiele więcej uwagi niż demokratyczni politycy. Choć ich muzyczne horyzonty były dość ograniczone (nie szersze w każdym razie niż gusty konserwatywnych muzyków i melomanów), obaj (zwłaszcza Hitler) na akceptowanym obszarze wyrażali się raczej wyrobionym smakiem.

6.

„Doświadczony boleśnie umysł odseparowuje się od złych wspomnień. Artyści także starają się chronić przed dalszym cierpieniem, przybierając pozę *niesentymentalną*” – tą regułą Ross wyjaśnia estetyczny zwrot w muzyce po I wojnie światowej, co sprawdza się także w odniesieniu do nowych prądów bezpośrednio po roku 1945. Trzecia część książki mówi o darmstadtzkiej awangardzie, o niepodatnym na jej wpływ Brittenie (Ross podkreśla wielkie znaczenie, nieproporcjonalne do procentowego udziału w całej populacji, jakie w muzyce XX w. odegrali twórcy o orientacji homoseksualnej). Píše o Messiaenie i jego wybitnych uczniach (Boulez, Stockhausen, Xenakis), Ligetim oraz o amerykańskich eksperymentatorach (Cage, Partch) i minimalistach, zrzucających brzemień europejskiej tradycji, pielęgnowanej na swój sposób zarówno w nurtach neostylizacyjnych, jak „awangardowych”. Ostatnie strony książki to rzut oka na pluralistyczną teraźniejszość. W porównaniu z treścią poprzednich części, trzecia

sprawa wrażenie szkicu, nakreślonego dość pobieżnie, mniej interesująco i błyskotliwie; informacje o twórcach są przeważnie zwięzłe. Przyznajmy jednak, że wyważenie elementów jest tu zadaniem znacznie trudniejszym – starsze dzieła i ich szacowni twórcy obrosli już w monografie i komentarze, do tej bardziej aktualnej współczesności brak nam często koniecznego dystansu. Z pewnością nie dałoby się przypisać Rossowi niemądrego, acz gdzieś niegdzie z całą powagą głoszonego poglądu, że prawdziwie wielka muzyka dziś już nie powstaje. W *Epilogu* autor stwierdza przecież, że „już na samym początku XXI wieku powstały monumentalne dzieła, które dopraszają się o porównanie z dziełami z bliższej i dalszej przeszłości”.

Pamiętajmy też, że autor postawił sobie nieco inne cele niż twórcy licznych podręcznikowych pozycji o muzyce XX wieku i nie należy wyciągać zbyt daleko idących wniosków z proporcji zajmowanego miejsca. Dlatego nie powinno dziwić na przykład to, że mało komu znany, choć utalentowany, usiłujący „zawojować królestwo czcigodnej klasyki” Afroamerykanin Will Marion Cook, jest jednym z kilkunastu kompozytorów, którzy mają w książce osobne podrozdziały, a wielu słynnych twórców nie zostało w ten sposób wyróżnionych.

7. Przekład Aleksandra Laskowskiego oddaje żywy i barwny styl autora i zasadniczo jest bardzo udany, choć razi trochę poufale „tykanie” bohaterów książki, którego nie ma w oryginale. Szkoda tylko, że merytoryczna redakcja nieco szwankuje – kilku rażących błędów dałoby się uniknąć, bardziej wnikliwie konsultując przekład. To jednak tylko drobne usterki.

Warto też wiedzieć, że *Reszta jest hałasem* to nie tylko książka, o czym można się przekonać odwiedzając internetowe strony autora (www.therestisnoise.com). Znajdziemy tam m.in. liczne fragmenty omówionych w niej utworów, składające się na obszerną dźwiękową ilustrację – trudno (a nawet niemożliwe?) byłoby znaleźć lepsze wprowadzenie w muzyczny XX wiek! **BM**

Alex Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, przekład Aleksander Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy 2011



Alex Ross

Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku

W Ewangelii według św. Mateusza księżniczka Judei tańczy dla swego ojczyzna Heroda. Jako nagrody żąda głowy Jana Chrzciciela. Postać ta kilkakrotnie pojawia się w historii opery, zwykle jednak najpiękniejsze szczegóły były pomijane. Nader śmiało, współczesne dzieło Straussa oparte jest na sztuce Oscara Wilde'a *Salomé* z 1891 r.

Rozerotyzowana księżniczka bezwstydnie traktuje ciało Jana Chrzciciela, składając nekrofilski pocałunek na jego martwych ustach. Strauss, przeczytawszy niemieckie tłumaczenie sztuki Wilde'a pióra Hedwiga Lachmanna, który imię *Salomé* pisze bez akcentu, zdecydował się nie poddawać tekstu poetyckiej adaptacji.

Po prostu napisał muzykę do słów Lachmanna. Obok pierwszego wersu – „Jak pięknie księżniczka *Salomé* wygląda tej nocy”

– kompozytor zanotował, że trzeba w tym miejscu użyć tonacji cis-moll. Miało to jednak być cis-moll zupełnie innego rodzaju niż u Bacha czy Beethovena.

Strauss potrafił dobrze zaczynać. W 1896 r. napisał utwór, którego pierwsze dźwięki sławą ustępują chyba tylko *V Symfonii* Beethovena: to *Wschód słońca w górach* w poemacie symfonicznym *Tako rzecze Zaratustra*, który Stanley Kubrick z wielkim powodzeniem wykorzystał w filmie *2001: Odyseja kosmiczna*. Fragment ten swoją kosmiczną siłę zawdzięcza prawom natury rządzącym światem dźwięku: pusta struna c daje dźwięk c, skrócona o połowę także c, tyle że oktawę wyżej. Dalsze dzielenie struny daje kolejne interwały – kwintę (c-g), kwartę (g-c górne) i tercję wielką (c-e).

Są to pierwsze tony składowe szeregu alikwotów, które niczym kolory tęczy dźwięcznie migoczą wokół rozwibrowanej struny. Właśnie te interwały pojawiają się w pierwszych taktach *Zaratustry*, by po chwili połączyć się w świetlisty akord C-dur. Napisana dziewięć lat później *Salomé* zaczyna się zupełnie inaczej niż *Zaratustra*. Początek jest ulotny, brak tu stabilności. Pierwsze dźwięki klarnetu to po prostu skala grana z dołu do góry, ale złamana w połowie: najpierw cztery dźwięki w Cis-dur, potem cztery w G-dur. Z kilku powodów to otwarcie nader niepokojące. Po pierwsze między dźwiękami cis i g jest interwał zwany trytonem, który jest o pół tonu mniejszy niż kwinta czysta. (Piosenka *Maria* w *West Side Story* Leonarda Bernsteina zaczyna się trytonem, który rozwiązuje się na kwintę). Ów interwał przez wieki niedobrze brzmiał w ludzkich uszach, a średniowieczni uczeni nazywali go *diabolus in musica*, diabłem w muzyce.

W skali, od której zaczyna się *Salomé*, mamy nie tylko zderzenie dwóch dźwięków, ale także

dwóch tonacji, dwóch różnych pól harmoniczných. Od samego początku znajdujemy się więc w środowisku, w którym ciała i myśli krążą swobodnie, w którym przeciwieństwa się stykają. Czuć tutaj powiew wielkiego miasta: śmiałe kroki klarnetu zdają się zapowiadać jazzujące glissando z *Błękitnej rapsodii* George'a Gershwin. Skala ta może też symbolizować spotkanie religii, których dogmatów pogodzić nie można: akcja *Salomé* rozgrywa się w świecie, w którym wyznawcy starych rzymskich bogów, żydzi oraz chrześcijanie żyją obok siebie. Tych kilka dźwięków odsłania przed nami tajemnice umysłu dziewczęcia, w którym odnaleźć można wszystkie sprzeczności owego świata. Pierwsza część opery opowiada o konfrontacji między *Salomé* a prorokiem Jochanaanem; ona jest symbolem rozbuchanej zmysłowości, on symbolizuje ascezę. Ona stara się go uwieść, on od mawia i rzuca na nią kłutwę. Tu orkiestra reaguje bardzo mocno, grając interludium w tonacji cis-moll – stentorowym głosem proroka Jochanaana, ale w tonacji księżniczki *Salomé*. Na scenie pojawia się Herod. Tetrarcha Galilei to żywy obraz współczesnej neurozy, hedonista, który marzy o moralnym życiu. Towarzyszy mu muzyka. Mieszają się w niej style i nastroje. Herod wychodzi na taras, spogląda na księżniczkę, następnie na księżyc, który „zatacza się wśród chmur niczym pijana kobieta”; zamawia wino. Potem, poślizgnąwszy się w kałuży krwi, potyka się o ciało żołnierza, który przed chwilą popełnił samobójstwo. Herod czuje chłód, zimny powiew wiatru, jakby w powietrzu przed nim były jakieś skrzydła. Znowu zapada cisza. Potem znów wiatr i kolejne wizje. Orkiestra gra fragmenty walców, dysonansowe zbitki akordów w duchu ekspresjonistów, dźwiękowe fale przywodzące na myśl impresjonistów. Dalej mamy gwałtowną scenę kłótni pięciu Żydów, którzy w pałacu Heroda spierają się o sens przepowiedni Baptysty. Dwóch Nazarejczyków broni chrześcijańskiego punktu widzenia.

Herodowi w końcu udaje się nakłonić *Salomé*, by wykonała dla niego „taniec siedmiu zasłon”. Muzyka, która jej towarzyszy – słyszana po raz pierwszy – rozczarowuje. Równomiernie wybijany rytm i pseudoorientalna kolorystyka brzmiań wulgarnie. Mahler, słuchając *Salomé*, uznał, że jego kolega zaprzepaścił to, co mogło być najbardziej efektywnym fragmentem utworu. Jednak Strauss zapewne dobrze wiedział, co robi: to muzyka, która podoba się Herodowi, doskonale kiczowate tło dla makabrycznej sceny, która rozegra się za chwilę. *Salomé* żąda obiecaną głowę proroka. Herod, ogarnięty nagłym napadem paniki i pobożności, stara się ją nakłonić do zmiany zdania. Księżniczka odmawia. Kat przygotowuje się, by ściąć głowę Jana Chrzciciela. Wówczas muzyka dosłownie sięga dna. Głuche uderzenia bębna basowego oraz zduszone krzyki kontrabasów pokrywa ściana dźwięku całej orkiestry. W kulminacji opery głowa świętego Jana Chrzciciela leży przed *Salomé* na srebrnej tacy. Wcześniej Strauss drażnił słuchacza

nieznanymi mu dysonansami, teraz niepokoi prostymi akordami nekrofilskiej rozkoszy. Mimo swego perwersyjnego charakteru, jest to jednak historia miłosna, a kompozytor szanuje uczucia głównej bohaterki. „Tajemnica miłości – śpiewa Salome – jest potężniejsza niż tajemnica śmierci”. Heroda przeraża owoc, który zrodził się z jego kazirodczych żądz. „Niech zniknie księżyc, niech znikną gwiazdy!” – krzyczy. „Stanie się rzecz straszna!”. Odwraca się i po schodach wchodzi do swego pałacu. Księżyc posłusznie kryje się za chmurami. I wówczas z dolnego rejestru instrumentów dętych wydobywa się niezwykle dźwięk: początkowy motyw opery, zmieniony o pół tonu, widziany z oddali jako jeden akord. Ponad nim flety i klarnety zatracają się w obsesyjnie przedłużonym trylu. Znowu pojawia się temat miłosny Salome. Gdy dziewczyna całuje martwe usta, dwa akordy zachodzą na siebie. Przez chwilę słyszymy dysonans ośmiu dźwięków. Księżyc wychyla się zza chmur. Herod odwraca się u szczytu schodów, wołając: „Zabijcie tę niewiastę!”. Orkiestra, starając się przywrócić porządek końcowym c-moll, powiększa jedynie zamieszanie: rogi grają szybkie przebiegi, przechodzące w wycie, perkusja wybija czterodźwiękowy motyw chromatyczny, a w górze krzyczą dęte drewniane. Opera kończy się ośmioma taktami hałasu. Publiczność przyjęła *Sal me* gorącą owacją... i właśnie to było najbardziej szokujące. „Na niemieckiej scenie operowej nie widziano dzieła bardziej satanicznego i bardziej artystycznego” – pisał zachwycony Decsey. Owe nocy Strauss przyjmował gości w hotelu Elefant. Do tak niezwykle spotkania już nigdy więcej nie doszło – obecni byli Mahler, Puccini i Schönberg. Kiedy ktoś powiedział, że wolałby się zastrzelić, niż nauczyć na pamięć partii Salome, Strauss odparł, że on także, czym rozbawił całe towarzystwo. Następnego dnia kompozytor napisał do swojej żony Pauliny, która została w domu w Berlinie: „Pada deszcz, a ja siedzę w hotelu na tarasie. Pragnę Cię poinformować, że *Salome* odniosła ogromny sukces. Ludzie bili brawo przez dziesięć minut, kurtyna musiała iść w górę aż pięć razy. Itd.”. Zaraz potem *Salome* wystawiono w dwudziestu pięciu miastach. Opera cieszyła się takim powodzeniem, że Richard Strauss mógł uśmiechniętym zbyć krytykę, która padła z ust cesarza Wilhelma II. Kaiser miał powiedzieć: „Przykro mi, że Strauss skomponował *Salome*. Naprawdę go lubię, a to dzieło może bardzo mu zaszkodzić”. Opowiadając o tym, Strauss dodawał z dumą: „*Salome* zaszkodziła mi tak bardzo, że mogłem zbudować sobie willę w Garmisch!”.

Przekład: Aleksander Laskowski

Fragment pierwszego rozdziału pt. *Złoty wiek. Strauss, Mahler i fin de siècle*

La Diva Kurzak

Urodziła się do bel canta i o tym świadczy *Gioia!*



Jak dobrze usłyszeć czystą polszczyznę Aleksandry Kurzak na płycie renomowanej wytwórni płytowej Decca, która słynie z nagrań największych śpiewaków naszych czasów.

Gioia! to solowy debiut Kurzakówny, co więcej, śpiewaczka podpisała kontrakt z tą ekskluzywną firmą fonograficzną jako pierwsza Polka. Ale to dopiero połowa sukcesu. Najważniejsze, że jest to wyjątkowo piękna płyta, po której na pewno pójść następne.

Arię Hanny ze *Strasznego dworu* Kurzak śpiewa wirtuozowsko i z takim wyrazem, że nie ma już znaczenia, iż towarzyszą jej Orquestra de la Comunitat Valenciana pod dyktando Omera Wellbera, gra „szlacheckiego”, polonezowego Moniuszkę nieco frywolnie. Aria Hanny jest puentą omawianej płyty. Pokazuje wspaniałą formę polskiej śpiewaczki, jej rozległe możliwości wokalne. Artystka miała wolną rękę w doborze repertuaru, a menedżerowie Dekki tak bardzo wierzą w jej talent, że zgodzili się zamieścić fragment twórczości nieznanego kompozytora. Podoba mi się ta dbałość o promocję polskiej muzyki, a Hanna to jedna z pierwszych wybitnych ról Kurzakówny.

Taki był zresztą zamysł płyty (nagranej w grudniu ubiegłego roku w Walencji) – pokazać wszechstronność śpiewaczki oraz role, w których odniosła największe sukcesy w Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Covent Garden w Londynie i na innych ważnych scenach operowych. Urodziła się do bel canta i o tym świadczy *Gioia!*

Płyta zaczyna się mocnym akcentem – *Una voce poco fa* z *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego brzmi po prostu koncertowo. Kurzak unosi się lekko nad trudnościami tej partii. Zaraz potem pojawia się kolejna perła – aria Zuzanny z *Wesela Figara*, „wędrująca” po prawie całej skali głosu sopranowego. I znów lekkość. Przypomina mi się zdanie z wywiadu dla „Beethoven Magazine”: „Zdarza mi się fruwać”. Istotnie – posłuchajmy choćby *Sempre libery* z I aktu *Traviaty*.

Gioia! jest od początku do końca znakomita. Donizetti (*Łucja z Lammermooru*, *Napój miłosny*), Bellini (*Purytanie*), Verdi (*Rigoletto*) świetnie leżą w głosie solistki. Canzona Musetty z *Cyganerii* Pucciniego brzmi upajająco – głos Kurzak jest płynny, „lejący się”. Oprócz „dzwoneczków”, znajdziemy w nim inne tony, ciemne i mocne. Bogactwo kolorystyczne to jeszcze jeden atut polskiego sopranu. Wspaniała płyta.

Anna S. Dębowska

Aleksandra Kurzak (sopran), *Gioia!*, Orquestra de la Comunitat Valenciana, Omer Meir Wellber, Decca

Tenor maltański

Nie mówcie, że nie ma tenorów, gdy śpiewa ktoś taki, jak Joseph Calleja.



Niespełna 10 lat temu zabłyszły gwiazdy młodych śpiewaków: Rolando Villazón, Juana Diega Floreza i Josepha Calleja. Widziano w nich następców słynnych „trzech tenorów”: Pavarottiego, Domingo i Carrerasa. Te oceny były nieco na wyrost, zwłaszcza w przypadku Maltańczyka Calleja, którego płyta *Tenor Arias* (2004) była ciekawa, ale nie do końca przekonująca. Minęło siedem lat (po drodze była jeszcze płyta *The Golden Voice*) i oto, słuchając najnowszego nagrania Calleja – *The Maltese Tenor* – stajemy naprzeciw wspaniałego śpiewaka, którego głos rozwinął się i otworzył, jak szlachetne wino. Emploi Maltańczyka także przechodzi metamorfozę – Calleja nie ogranicza się do lirycznych partii z oper Verdiego i Pucciniego, sięga po role o większym ciężarze (spinto), jak Riccardo w *Balu maskowym* (wybornie brzmi *E lucevan le stelle* z *Toski*) i dąży do ról dramatycznych (*Mefistofele* Boita).

Głos mocny, nośny, raczej z tych „ciemnych” tenorów, niezawodny niezależnie od repertuaru i od rejestru głosowego, w jakim się porusza. Calleja ma świetną dykcję, gdy śpiewa po włosku, gorzej jest z francuskim (*Poławiacze pereł*, *Opowieści Hoffmanna*, *Manon*). Drażnić może zbyt szybka vibracja, która jest znakiem rozpoznawczym tego śpiewaka.

Pięknie partneruje mu L'Orquestre de la Suisse Romande pod dyktando Marco Armiliato. Jest jeszcze jedna niespodzianka – duety z Aleksandrą Kurzak w *Poławiaczach pereł* i *Cyganerii*. Cóż za piękna para!

asd

Joseph Calleja, *The Maltese Tenor*, L'Orquestre de la Suisse Romande, Marco Armiliato, Decca

nowe fale kultury

Jesień w Dwójce

Transmisje
z XIV Międzynarodowego Konkursu
Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego
w Poznaniu
od 8 do 23 października
na naszej antenie

Zapraszamy do słuchania
Programu 2
Polskiego Radia

Mgliste wspomnienie konkursu

Płytowy debiut Ingolfa Wundera
w Deutsche Grammophon



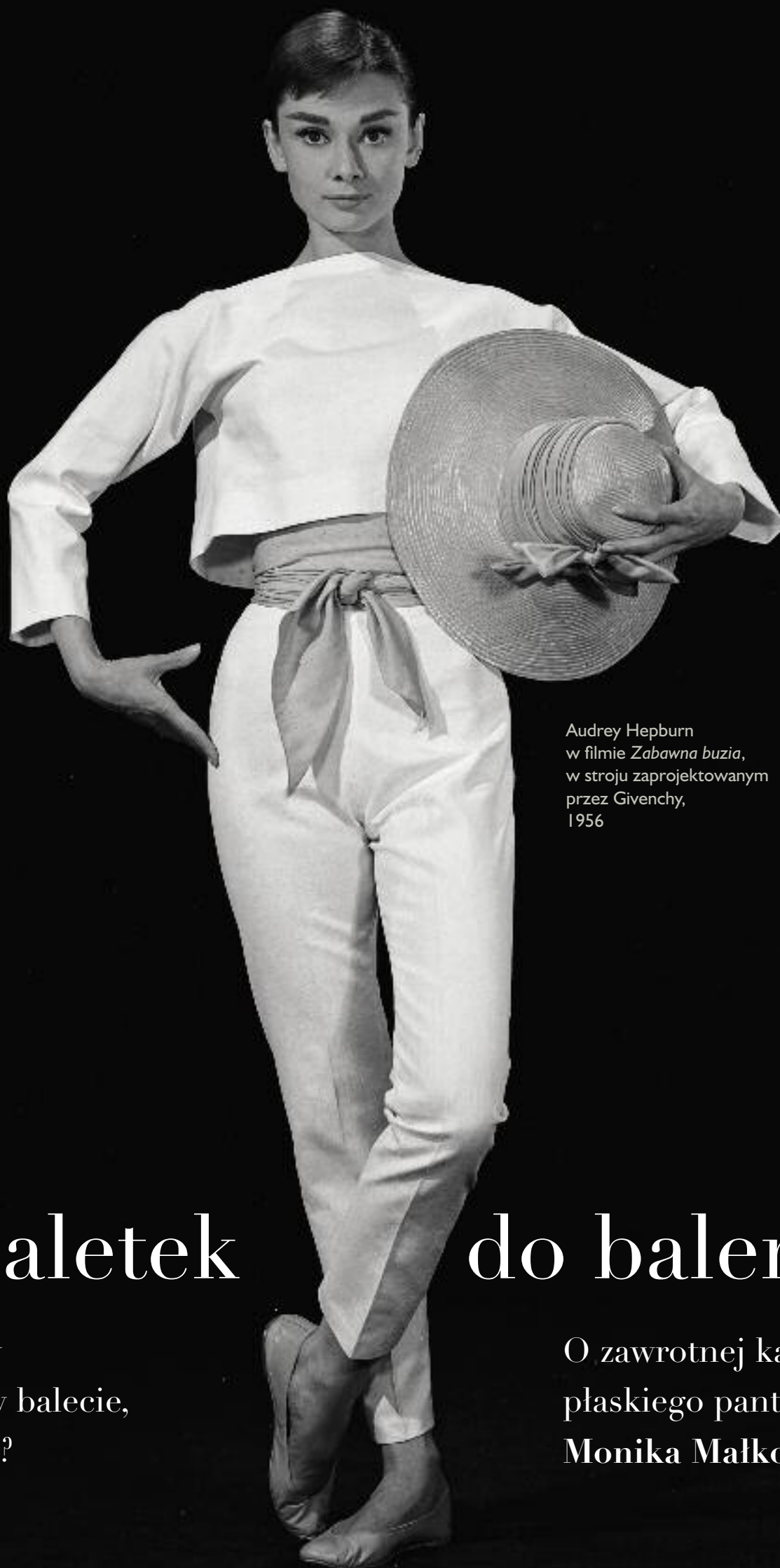
Przystępując do I 6. Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina Ingolf Wunder z pewnością czuł mocne wsparcie publiczności i wielkie nadzieje, które w nim pokładała. Owiany famą fenomenalnie zdolnego pianisty, któremu jury poprzedniego konkursu nie dało szansy zagrać w finale, był od początku faworytem słuchaczy. Kolejne przesłuchania pokonywał bez trudu, a zanim ogłoszono ostateczny werdykt jurorów, większość ekspertów z góry uznała Wundera za zwycięzcę. Skończyło się jednak inaczej, zamiast złota Austriak otrzymał srebro, którym musiał się podzielić z Lukaszem Geniuśsem.

Mimo to odniósł sukces może nawet większy, niż zwycięzcy – Yulianna Avdeeva – zainteresował sobą muzyczny świat, czego skutkiem był kontrakt, który zaproponowała mu jedna z największych światowych wytwórni płytowych – Deutsche Grammophon. Niedawno na rynku ukazała się debiutancka płyta Wundera z złotym logo DG. Repertuar był znany od dawna – Wunderowi zależało na zarejestrowaniu programu z konkursu, którym ujął warszawskich słuchaczy. Jednak zaciśnięcie studia Funkhaus w Berlinie to nie to samo, co Filharmonia Narodowa wypełniona żądną wrażeń publicznością i jurorami czułym na najmniejsze szczegóły. Zdawałoby się, że ów spokój powinien dać młodemu pianiście szansę dopracowania detali, wyeliminowania błędów i w efekcie stworzenia muzyki jeszcze ciekawszej i piękniejszej niż zarejestrowała konkursowa kronika. Jednak znaczące różnice pojawiają się już na poziomie czasu poszczególnych utworów i ich części. Wunderowska *Sonata h-moll* na konkursie trwała 25 min, 23 s, a na krążku wydłużyła się do 27 min, 26 s. Choć dwie minuty to pozornie niewiele, w praktyce zmieniło to wyraz dzieła. Tam, gdzie na konkursie był żywioł, na płycie jest wahanie, chłód powstrzymywanych niepotrzebnie fraz. Największe różnice słychać w finale oraz części trzeciej. *Largo* miast swobodnie płynąć, niemal stanęło w miejscu. W finale *Presto non tanto* zniknęła lekkość i potoczność. Jakby pianista za bardzo przejął się wierną realizacją tekstu.

Na konkursie potrafił nie tylko wyciszyć swoją grę, ale również zmiękczyć nieco dźwięk, co w III części *Sonaty* i wstępie do *Poloneza-Fantazji* dało wspaniały efekt szeptu. Na płycie brzmienie jasne, doniosłe, twarde – nawet w piano. Tak jest we wszystkich utworach, które Wunder grał na konkursie i postanowił umieścić na płycie – w *Polonezie-Fantazji*, *Balladzie f-moll* i *Andante spianato* z *Wielkim Polonezem Es-dur*.

Jeśli ktoś chce zrozumieć fenomen Wundera, lepiej niech sięgnie do konkursowej kroniki, a płytę DG pozostawi na sklepowej półce.

Maciej Łukasz Gołębiowski



Audrey Hepburn
w filmie *Zabawna buzia*,
w stroju zaprojektowanym
przez Givenchy,
1956

Od baletetek do balerinek

Kto pierwszy
zdjął obcas w balecie,
a kto w kinie?

O zawrotnej karierze
płaskiego pantofelka pisze
Monika Małkowska. ►

*Życie, kochanie, trwa tyle co taniec
fandango, bolero, bebop...*

Tak Agnieszka Osiecka podsumowała nasze ziemskie bytowanie, a zespół Lady Pank zachęcał „Tańcz, głupia, tańcz, swoim życiem się baw...”. Tu pojawia się problem – w czym pisać najdłużej jak się da, z wdziękiem i bez katowania nóg? Oczywiście, w pantofelkach skonstruowanych specjalnie w tym celu! Lekkich jak piórko, miękkich, wygodnych, do tego seksownych. Ten obuwniczy cud to baleriny, inaczej zwane baletkami. Wymienność nazewnictwa trochę myląca: prawdziwe baletki wciąż są zarezerwowane dla sceny, a baleriny (balerina to tancerka w balecie klasycznym) już dawno temu przeniknęły z teatru na ulicę, w codzienność. Za XX-wieczną karierą balerinek kryją się dwie megagwiazdy kina: Brigitte Bardot i Audrey Hepburn. Niedawno baletki znów pojawiły się na scenie mody za sprawą *Czarnego łabędzia*, odtączonego przez Natalie Portman. Jeszcze przed ukazaniem się filmu styliści wyczuli koniunkturę. W kobiecej prasie pojawiły się sesje mody stylizowane „na łabędzia”; pisano o niebezpieczeństwach zawodu tancerza, o dziecięcych szkołach baletu; maluchach, zwanych „szczurkami”, które przedwcześnie polknęły bakcyli rywalizacji i nie widzą życia poza tańcem. Jasne, że dance niejedno ma imię i wcielenie. W gatunku breake (co widać np. w filmach *Step up – Taniec zmysłów*, *Kochaj i tańcz*, *Street Dance*, *Wytąńczyć marzenia*) baleriny nie mają zastosowania. Za to trampki i sneakersy, czyli niby-sportowe obuwie na gumie – jak najbardziej.

Pomnik w satynie

Gdy ktoś spyta, co symbolizuje klasyczny taniec, odpowiedź narzuca się sama. Oczywiście, baletki! Najśłynniejsze baletki można zobaczyć... na obrazach i rzeźbach Edgara Degasa. Słynnemu impresjoniście nie chodziło o przedstawienie efektownych wzlotów na puentach, lecz

o uchwycenie scen „zakurtynowych”, kiedy tancerki odpoczywają, zawiązują pantofelek, przybierają relaksujące pozy. Albo zdejmują baletki. Co ciekawe, nawet dance-buntownicy kojarzą się z tym obuwem. Twórca Baletów Rosyjskich, Sergiej Diagilew, nie żył zbyt długo, bo 57 lat, ale zdążył zrewolucjonizować balet, wypromować swój „produkt” na świecie i zaprosić do współpracy geniuszy wszelkich twórczych domen. Dowód uznania dla jego zasług spoczywa na kamiennej płycie grobu na słynnym weneckim cmentarzu na wyspie San Michele. Oto wśród kwiatów leżą... satynowe baletki. Małeńkie, zszarzałe. Ktoś je tam kładzie od 1929 roku, od kiedy Diagilew odszedł na zawsze. Sądzę, że na tę pamiątkę bardziej zasługuje jego największa, obok Wacława Niżyńskiego, gwiazda – primabalerina stulecia Anna Pawłowa, która w roli umierającego łabędzia nie miała równej sobie wykonawczynie.

Nie każda prima balerina płała obuta. Isadora Duncan, genialna kreatorka tańca wyzwolonego, odrzuciła *tutu* i baletki wraz z klasycznym kanonem. Zapoczątkowała styl modern – spontaniczny, improwizowany, połączony z pantomimą. Występowała boso, z rozpuszczonymi włosami i półnaga, spowita jedynie w szaty imitujące grecką tunikę lub trykot. Przypomina się Pina Bausch, w kontekście filmu Wima Wendersa i spektaklu *Pina* w wykonaniu jej wychowanków z Teatru Tańca z Wuppertalu, które przywołują dorobek zmarłej przez dwoma laty choreografki. Była nie mniej anarchistyczna niż Duncan czy Diagilew. Nikt przed nią nie ośmielił się wymieszać baletowego kunsztu z popkulturą, nawet z kiczem. A balerinki? Mimo krytycznego stosunku do tradycji, nosiła je na co dzień, także w filmie Pedra Almodóvara *Porozmawiaj z nią*.

Rzymski rodowód

Buciki do tańca po raz pierwszy założono na dworze Ludwika XIV, który swój przydomek wziął z baletu właśnie – w roli Króla Słońce wystąpił w sztuce *Le Ballet de la Nuit*. Natura nie obdarzyła wielkiego monarchy imponującym

wzrostem, „nadrabiał” więc peruką oraz pantoflami na obcasach. Z czasem przybrał na wadze i zrezygnował z publicznych tanecznych popisów, lecz miał słabość do baletu, czego dowodem było założenie Królewskiej Akademii Tańca w 1661 r., dekadę później przekształconej w Operę Paryską. Tancerze zyskali status zawodowców, a od roku 1681 na jej scenie zaczęły występować kobiety.

Początkowo wszyscy kręcili piruety na obcasach. Dopiero niejaka Marie Anne de Camargo, primabalerina paryskiej Opéra Ballet, zbuntowała się i postawiła pierwsze pas w płaskich czółenkach. Po Rewolucji Francuskiej za jej przykładem poszły wszystkie zawodowe tancerki.

Nie tylko one wyeliminowały obcasy z użytku. Modne panny doby empire’u stylizowały się na antyczne piękności. Inspirację stanowiły odkrycia archeologiczne i badania Johanna Joachima Winckelmana nad światem antycznym. Kobiety przywdziały proste, przewiązane pod biustem tuniki, obcięły włosy à la Tytus i odrzuciły biżuterię. Pokazywały głębokie dekolty, nagie ramiona i bose stopy, ewentualnie nosiły sandały, wzorowane na butach rzymskich legionistów. W razie niesprzyjających warunków termicznych, bosonogie elegantki nakładały minipantofelki z brokatu, satyny lub innych tekstyliów, zakrywające palce i pięty, zwieńczone „sandałowo” krzyżowanymi wstążkami, czyli... prototyp baetek! Oczywiście, jedwabne „kaptcie” nie nadawały się na spacer po ulicach czy parkach, toteż szybko zastąpiono je skórzanymi.

Rozrabianie buta

Prawdziwe baletki wbiegły na scenę dzięki romantykom. Fascynacja metafizyką, zjawiskami dziwnymi i fantastycznymi, a także zaciekawienie folklorem, przyczyniły się do powstania nowego typu tańca. Wtedy to zaistniał taniec na puentach (*en pointes*), najbardziej charakterystyczny element klasycznego baletu. Właściwie, to wynalazek twardego czubka bucików zrewolucjonizował taniec. Za dawnych czasów kwadratowo zwieńczony nosek lepiono z warstw



Grób Diagilewa na San Michele

materiału konopnego i papieru nasączonego klejem. Choć dość wygodna, tradycyjna puenta nie miała długiego żywota, przetrzymywała najwyżej jedno przedstawienie. Nie tylko czubki usztywniano; cały pantofelek sklejało grubą warstwą kleju i obciążano satyną. Tak utwardzony bucik miał wiele wad – strasznie hałasował i nie dawał stopom dostatecznego zabezpieczenia. Niektórzy tancerze wkładali w noski kulki wełny, lecz wtedy nie wyczuwali dostatecznie podłoża. Robione na indywidualne zamówienie penty były na ogół o trzy numery mniejsze niż zwykle obuwie; dobrane do każdej stopy oddzielnie, ale... upiornie twarde, więc by dało się w nich swobodnie tańczyć, stosowano różne metody zmiękczające: walenie młotkiem, moczenie w wodzie bądź alkoholu, przytrząskiwanie drzwiami, wielogodzinne ugniatanie. Nazywało się to „rozrabianiem” penty. Dziś są tak nowoczesne, jak balet. Mimo to maluchy ze szkół podstawowych stopniowo są przygotowywane do wspinania się na nie. Bo to nie lada sztuka! Podbicie wsparte bukszpanową podeszwą, potem gipsowy nosek i owalny czubek; gumki i troczki; nosek i reszta buta z jednego kawałka materiału. Noski i podeszwy można zamówić w różnych szerokościach, wedle potrzeb.

Balerinki pani Repetto

Oczywiście, tańczyć można nie tylko w baletkach. Epoka wiktoriańska ponad pantofelki stawiała trzewiki. Wysokie, sznurowane, na obcasiku. Do tańca – z kankanem włącznie – i do różańca. Potem, przez pierwszą połowę XX w. większość kobiet podwyższała się o co najmniej kilka centymetrów. Płaskie baleriny zarezerwowane były dla tancerek i nikomu nie śniło się wkładać je na codzienne okazje. Ale i to miało się zmienić. W 1947 r. pani Rose Repetto, właścicielka niewielkiej pracowni obuwniczej przy paryskiej Rue de la Paix, zaprojektowała dla syna, Rolanda Petita, tancerza i choreografa, obuwie znakomicie nadające się do tańca – na płaskiej podeszwie, wygodne i tak skonstruowane, że nie wymagało żadnych podtrzymujących pasków ani wstążek. Balerinami Petita, znanej postaci w baletowym i filmowym świecie, zachwyciły się gwiazdy: Rudolf Nuriejew, Margot Fonteyn, Leslie Caron. Tu słowo o Caron, wciąż żyjącej legendzie musicalowego kina. Jako dwudziestoletnia tancerka odniosła niebawem sukces w superprodukcji *Amerikanin w Paryżu* (1951), gdzie zagrała u boku Gene’a Kelly’ego. W tym filmie, a potem w kolejnym głośnym obrazie *Gigi* (1958) tańczyła z Maurice’em Chevalierem w tradycyjnych sznurowanych baletkach, ale w scenach ulicznych popisów skakała w nowoczesnych czółenkach. Jednak to nie ona postawiła balerinki na piedestale mody, lecz jej najsłynniejsza rodaczka. Zanim mianowaną ją seksbombą francuskiego kina, Brigitte Bardot także uczyła się śpiewu i tańca klasycznego (w 1947 roku przyjęta do Konserwatorium Paryskiego, przez trzy lata wraz ze wspomnianą Leslie Caron uczęszczała do klasy baletowej rosyjskiego choreografa Borysa



Czternastoletnia tancerka, Edgar Degas; 1881

Knyazeva). W obrazoburczym filmie swego ówczesnego męża, Rogera Vadima, miała wykonać ogniste mambo. Do tej sceny zamówiła u madame Repetto czerwone baleriny. I stało się, *I Bóg stworzył kobietę* w 1956 roku. Bardotka nie musiała zakładać obcasów – miała 173 cm wzrostu i była wyższa od partnerującego jej Jeana-Louisa Trintignanta. Po premierze piękna blondyna oraz obuwie Repetto zrobiły oszałamiającą karierę.

Fruwające rock’n’rollki

W dziedzinie tańca i balerinek amerykańską konkurentką BB okazała się Audrey Hepburn. Nie tylko dlatego, że dała taneczny popis w filmie *Zabawna buzia* (1957). Mniej seksowna niż gwiazdy tamtej epoki, krucha, dziewczęca, ale z charem damy, chętnie chodziła w płaskim obuwiu. Powód? Była wysoka (170 cm wzrostu) i niezwykle szczupła (50 kg), o wąskich biodrach i prawie bez biustu, co optycznie dodawało jej kilka centymetrów. Wydawała się tyczkowata, zwłaszcza kiedy występowała u boku Freda Astaire’a czy innych nieobdarzonych wybujałym wzrostem aktorów. Po *Śniadaniu u Tiffany’ego* została okrzyknięta „ikoną elegancji”. I to Audrey wylansowała balerinki na co dzień – do spodni oraz szerokich i wąskich spódnic. Ba, do ślubu z drugim mężem, Andreą Dottom, poszła w mini i niziutkich czółenkach.

Tańczyć każdy może

Bardotka i Audrey – ekranowe ideały piękna, niedościgłe wzorce mody. Podobnym kultem otoczone były inne ikony stylu lat 50. Intelktualna Juliette Gréco, zmysłowa Marilyn Monore, niewyobrażalnie piękna Elizabeth Taylor, lodowato chłodna Grace Kelly i wyzywająco swobodna Anita Ekberg; „bosonoga

contessa”, czyli Ava Gardner, egzotyczna Sophia Loren. Na te gwiazdy stylizowały się „zwyčajne” dziewczęta i kobiety końca lat 50. Jednak nie mniej ważne były wpływy „oddolne”, nowości lansowane przez nikomu nieznanymi młodych ludzi, spędzających wolny czas w trendy knajpkach. To wtedy taniec i muzyka taneczna stały się dobrem masowym. Kultem. Modą, obyczajem, obowiązkiem. Taniec zaczął kształtować oblicze epoki. Jak odzwierciedlało się to na nogach? Właściwie chodziło o jedno: żeby ułatwiać wielogodzinne wirowanie. We Francji, wciąż uchodzącej za kulturalną stolicę świata, wylęgarnią „nowej cyganerii”, egzystencjalizmu i abnegacko-wyrafinowanego stylu były kafejki i „boites” (nocne kluby) przy Saint-Germain-de Prés. Bywali tam Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Cocteau, Boris Vian; grano czarny jazz, śpiewano literacko-swingowe piosenki. No i tańczono „murzyńskie” tańce. Najwygodniej – na bosaka lub w płaskich bucikach. Widziałam zdjęcie z epoki – panny wirujące pod sufitem w czarnych baletkach. Do dziś bardzo paryskie! W Wielkiej Brytanii młodzieżowy styl zwano „Beat look” (styl bitników). W damskim wydaniu wymagał szerokiej kloszowej spódnicy noszonej z bluzką w łódkę albo tzw. bliźniakiem (wiadomo, golf plus sweterek), a na nogach – pepegów, czyli płaskich pantofli. Za oceanem w połowie dekady wybuchł rock’n’roll. Amerykańskie nastolatki ruszyły w tan, prowadzone na pokuszenie głosem Elvisa, muzyką Billa Haleya czy Jerry Lee Lewisa. Ich styl, ubiór i tańce importowała Europa. Od końca lat 50. przez całą następną dekadę w rytm rock’n’rolla wirowały szerokie spódnice na nylonowych halkach, wysoko odsłaniając dziewczęce nogi obute w pantofelki na płaskich elastycznych podeszwach, „przylepione” do stopy gumową lamówką. Do tego końskie ogony dla dziewczyn; dla chłopaków – kacze czuby. Małolatki z Nowego Świata narzuciły styl Starej Europy. A wszystko można było zobaczyć na małym ekranie. Nadchodziły czasy dominacji telewizji.

Obcasy precz!

Moda, jak to bywa, wróciła. Baleriny to pewniak, alternatywa dla niebotycznych obcasów i platform jak kopyta. Obok klasycznych i drogich Repetto, są w wersjach mniej luksusowych. Bywają też prowokująco tandetne, z barwnego plastiku, nabijane cekinami, ze szmatek. A na scenie, jak zawsze z połyskliwej satyny, na łabędziu białym lub czarnym...

Na koniec coś z innej beczki: Ballet Shoes przedostały się nawet do literatury. W 1936 r. pani Noel Streatfeild za pośrednictwem powieści *Zaczarowane baletki* pouczyła brytyjskie dziewczęta, jak powinny wykorzystać wrodzone talenty. Walory dydaktyczne i fabularne książki docenili filmowcy. W 1975 r. powstał miniserial, a w 2007 – film, obydwie dzieła zatytułowane jak prozatorski oryginał. Bo baletki to nie tylko obuwie. To także historia, mit, symbol. Coś w rodzaju pantofelków Kopciuszka – i w życiu, i w sztuce. **BM**

Abel

człowiek Madonny

Jak kompozytor z Krakowa podbija Hollywood.

Z Ablem Korzeniowskim

rozmawia Łukasz Waligórski

Otrzymał w zeszłym roku nominację do Złotego Globu za ścieżkę dźwiękową do filmu Toma Forda *Samotny mężczyzna* z Colinem Firthem.

1 września na wyspie Lido, podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Wenecji, odbędzie się światowa premiera *W.E.* w reżyserii słynnej piosenkarki Madonny – do którego napisał muzykę. Dwa tygodnie później film obejrzą widzowie festiwalu w Toronto.

Abel Korzeniowski do chwili premierowego pokazu *W.E.* unikał wypowiedzi na temat współpracy z Madonną, ograniczając się jedynie do krótkich komentarzy: „To może być póki co, moja najlepsza muzyka filmowa. Madonna naprawdę pozwoliła mi rozwinąć skrzydła”. Film, w dwóch równoległych wątkach, opowiada o romansie brytyjskiego króla Edwarda VIII z rozwódką Wallis Simpson oraz o zafascynowanej tą historią dziennikarce z Nowego Jorku, Wally Winthrop i jej perypetiach miłosnych pod koniec lat 90. XX w.

Oto, co Abel Korzeniowski powiedział nam o swoich początkach, drodze do hollywoodzkiej „fabryki snów” i renomie polskich kompozytorów w Ameryce.

Łukasz Waligórski: Czy wybór muzyki jako drogi życiowej był dla pana czymś naturalnym?

Abel Korzeniowski: Moja mama jest wiolonczelistką i duża część mojej rodziny od dawna zajmowała się muzyką. Dostałem wiolonczelę do ręki w wieku sześciu lat. Przyjąłem to bez sprzeciwu. Walka nastąpiła później, kiedy oznajmiłem, że chcę zostać kompozytorem. Polegała na próbach przekonania rodziny, że współcześnie kompozytorzy nadal są potrzebni. **Przyznam, że rozmawiałem niedawno z kilkoma osobami, które dobrze pana znały i dowiedziałem się, że miał pan pewne problemy z dostaniem się na Akademię Muzyczną w Krakowie. Jak wyglądały te nieudane przesłuchania, egzaminy i co ostatecznie przekonało komisję?**

Moim pierwszym wyborem były studia wiolonczeli, ponieważ było to naturalnym przedłużeniem drogi, którą szedłem od dziecka. Ale wymarzyłem sobie również, że chciałbym studiować kompozycję, więc spróbowałem dostać się na drugi kierunek. Faktycznie – udało mi się dopiero za drugim razem. Cóż mogę powiedzieć... Wymagania stawiane kandydatom na kompozycję są bardzo wysokie i zawsze jest ogromna konkurencja. Dzięki temu, że miałem ten dodatkowy rok na przygotowanie się, zrodziła się w mojej głowie myśl, że może warto spróbować dostać się do profesora Krzysztofa Pendereckiego.

Po wielu miesiącach starań udało mi się umówić na spotkanie, porozmawiać z nim i jakimś cudem przekonać do siebie.

Co dały panu studia pod kierunkiem Pendereckiego?

To, czego nauczyłem się u profesora Pendereckiego, jest związane przede wszystkim z kompozycją klasyczną i trochę innym procesem myślenia o muzyce. Pewne rzeczy są nieprzekładalne na słowa i nie można się ich nauczyć z książek. Pracowałem pod okiem mistrza, którego *Pasja wg św. Łukasza* i *Jutrznia* były moim pierwszym spotkaniem z muzyką współczesną. Zaczynaliśmy kompozycję od pisania utworów na pojedyncze instrumenty, potem na duety, stopniowo zwiększając liczbę głosów. Studiując u profesora Pendereckiego, pracowałem jednocześnie zawodowo, komponując muzykę do sztuk teatralnych. Pomimo tego, proces klasycznej nauki kompozycji był dla mnie budowaniem od podstaw i burzeniem wszystkiego, co dotychczas wiedziałem o komponowaniu.

Jednym z pana profesorów był również Adam Walaciński. To postać nieco zapomniana, mimo że ma w swoim dorobku muzykę do *Faraona* czy sławną piosenkę *Deszcze niespokojne* z serialu *Czterej pancerni i pies*. Czy spotkanie z nim miało dla pana znaczenie w kontekście wyboru muzyki filmowej jako dalszej drogi kariery?

Był to rzeczywiście jedyny z profesorów na Akademii, który miał poważny związek z muzyką filmową, który mógł się wykazać ogromną znajomością tej dziedziny i sporym dorobkiem. Niestety, nie mieliśmy zbyt wielu wspólnych zajęć, dlatego w zasadzie mój kontakt z nim był sporadyczny. Niemniej jednak, profesor Walaciński bardzo mnie wspierał, wiedząc, że studia kompozycji klasycznej pomogą mi później w pisaniu muzyki filmowej. Pamiętam doskonale, że dostałem kiedyś od niego unikatowy egzemplarz książki do instrumentacji na orkiestrę dętą. Książki, która była w całości po czesku. To była dla mnie wielka sprawa, że chciał mi coś tak cennego ofiarować i w ten sposób popierał drogę, którą szedłem.

Jeszcze w trakcie studiów pracował pan z Jerzym Stuhrem.

Pisałem muzykę do etud i filmów krótkometrażowych. Te pierwsze filmy robiliśmy wspólnie z Borysem Lankoszem, z którym znamy się od szóstego roku życia, i obaj zakochaliśmy się w filmie. To właśnie dzięki muzyce, napisanej do tych krótkich filmów Borysa, dostałem pierwszą pracę w teatrze, u Jerzego Stuhra. On szukał wtedy młodego kompozytora do pracy przy *Makbecie* w Teatrze Ludowym. Jedną z moich koleżanek, aktorka Marta Bizoń, poleciła mnie Stuhrowi. To była wielka sprawa – z duszą na ramieniu podałem swoją kasety demo i jakimś cudem Jerzy Stuhr coś w tym usłyszał. Teraz, kiedy patrzę wstecz, widzę jak to wszystko strasznie brzmiało na tej kasce, pisane na marnych syntezatorach, bez żywych instrumentów. W każdym razie dzięki temu

rozpoczęliśmy współpracę, która trwała przez wiele lat. Spotykaliśmy się najpierw w teatrze, aż w końcu Jerzy Stuhr zdecydował się dać mi szansę w filmie *Duże zwierzę*. To było ponad 10 lat temu. Od tamtej pory moja kariera ruszyła z miejsca.

Co miało wpływ na pana wyjazd do USA?

Moment, w którym Jan A.P. Kaczmarek dostał Oscara. Poznaliśmy się z Janem, kiedy starał się o angaż do *Marzyciela*. Pamiętam, że przyjechał wtedy do Polski, by nagrać demo do tego projektu. W Hollywood wygląda to w ten sposób, że kompozytor wyklada własne pieniądze, opłaca nagranie i muzyków, by nagrać demo, które przedstawi producentom, starając się o pracę przy konkretnym filmie. Konkurencja jest ogromna i takie nagranie niczego nie gwarantuje – to jest autentyczny konkurs. Moja żona pomagała wtedy przy organizacji tego nagrania z konsultantem muzycznym, Zbigniewem Zbrowskim. Strasznie chciałem poznać Jana. On się zgodził. Dużo rozmawialiśmy, zaczął mi uświadamiać, jak to właściwie jest w Hollywood i dlaczego musi podejmować takie ryzyko.

Gdy Jan dostał swojego Oscara, ogromnie mnie to zainspirowało i zacząłem intensywnie myśleć o wyjeździe. Spotkaliśmy się wtedy kilka razy, on mi opowiadał jak to tutaj funkcjonuje, na czym polega system studyjny, jak działają agencje.

Okazało się, że w zasadzie na początku kompozytor nie ma dostępu do producentów ani reżyserów. Nikt tutaj nie traktuje poważnie autora, który sam puka do drzwi i pyta o pracę. Żeby dostać angaż, trzeba mieć agenta, ale żeby do takiego dotrzeć – trzeba mieć za sobą udany projekt, bo inaczej nikt się nie zainteresuje. Jan udzielił mi pierwszych lekcji z biznesu w Hollywood, które bardzo wiele mi dały. Już przed samym wyjazdem, kiedy było wiadomo, że znalazłem w Stanach agenta i przygotowuję się do wylotu, Jan poznał mnie ze swoim prawnikiem, który pomógł mi w sformułowaniu kontraktu.

Jakie były pana pierwsze wrażenia?

Początki były bardzo trudne. Przez pół roku nie miałem pracy. To jest ogromny stres – przyjeżdżasz z niewielkimi oszczędnościami, które topnieją w błyskawicznym tempie. Już raz coś takiego przeżyłem, gdy po przeprowadzce do Warszawy też przez pół roku nie miałem propozycji. Jednak w Kalifornii jest więcej słońca, co chroni przed depresją, poza tym masz poczucie, że wokół jest naprawdę wiele projektów, mnóstwo ludzi związanych z filmem i nawet jeśli nie załatwisz sobie czegoś od razu, to jeszcze nic straconego. Można zacząć jakiś mniejszy film, niezależny projekt, spróbować najpierw zrobić coś z amatorami, po prostu robić swoje, nie zniechęcać się i poznawać ludzi. Przy takim podejściu, mając dobrego agenta, można liczyć, że prędzej czy później się uda.

Co Hollywood myśli o polskich twórcach?

Z wielkim zaskoczeniem odkryłem, że jest o nich bardzo dobrego zdania! Od wielu Amerykanów związanych z filmem słyszałem, że polscy kompozytorzy cieszą się w Hollywood bardzo dobrą opinią. Nie znaczy to, że Amerykanie są w stanie od razu wymienić ich nazwiska. ►

W BIAŁYMSTOKU UGOŚCIMY M U Z

NAJLEPSZY
WYBÓR
TOWIECZÓR
W FILHARMONII

STRĘGWIĄZD, NAKTÓRREPODLASIEGZEKĄŁOLATAMI

Opera i Filharmonia Podlaska w Białymstoku to najnowocześniejsza scena muzyczna i teatralna w kraju, zaprojektowana przez wybitnego architekta Marka Budzyńskiego. - Nie ma takiego obiektu nigdzie na wschód od Berlina. Możemy zagrać wszystko: od koncertów symfonicznych i organowych po coraz bardziej popularne koncerty multimedialne, opery, dramaty - podkreśla dyrektor Opery i Filharmonii Podlaskiej Roberto Skolmowski. Już w przyszłym roku zobaczymy jak działa ten „kombinat artystyczny”. Widownia główna została zaprojektowana na 800 miejsc, ale urządzono też scenę kameralną i amfiteatr przylegający do budynku. Scena kameralna to klasyczny teatralny blackbox, gdzie widownię i przestrzeń gry można dowolnie kształtować. Posiada na środku platformę, dzięki której można podnieść lub opuścić podest. Jeszcze większe możliwości daje amfiteatr na 600 miejsc „przyrośnięty” do budynku opery - tylna ściana jest zarazem boczną ścianą sali koncertowej. Wystarczy ją odsunąć... i już widzimy kilkadziesiąt metrów maszynerii teatralnej, wózki sceny, scenę obrotową. Komplet dekoracji może wyjechać na zewnątrz. A dekoracje będą niezwykle, skoro głównym scenografem Opery Podlaskiej został prof. Paweł Dobrzycki, jeden z najbardziej uznanych twórców scenografii w Polsce, kierownik Katedry Scenografii na warszawskiej ASP. Ma na swoim koncie ponad 250 zrealizowanych scenografii w teatrach w kraju i zagranicą. Do swojego dorobku dołoży jeszcze scenografię „Strasznego dworu”, bo właśnie dzieło Moniuszki zostanie wystawione w przyszłym roku na inaugurację działalności Opery Podlaskiej.

- To będzie spektakl mocno zanurzony w klimacie Podlasia i wielonarodowej szlachty podlaskiej: polskiej, białoruskiej, litewskiej i tatarskiej. Pragnę zrobić z tej okazji wielką wystawę portretów sarmackich Wielkiego Księstwa i portretów trumiennych - tłumaczy Roberto Skolmowski. W planach jest także wystawienie legendarnego musicalu „Skrzypek na dachu”. - Trudno nie zrobić tego spektaklu w takim mieście jak Białystok, w tutejszym getcie zginęło kilkadziesiąt tysięcy osób. W 2013 mamy 70 rocznicę Zagłady Getta w Białymstoku, i to będzie bardzo specjalny „Skrzypek”. Na przełomie XIX i XX wieku niemal pół Podlasia wyjechało do Ameryki, dlatego akcja będzie rozgrywać się na transatlantyku, którym popłyną podlascy Żydzi - mówi dyrektor Skolmowski. Nosi się też z zamiarem przedstawienia widzom niezwyklej historii teatru i opery, sztuk performatywnych i kina na Podlasiu. Siedemnaście lat przed powstaniem Teatru Narodowego Wojciecha Bogusławskiego na Podlasiu zaczęła funkcjonować „Komedialnia” Księcia Branickiego – pierwsza stała scena teatralna w Polsce, która miała operę, niezwykle modne wówczas balety i pantomimy. Organizowano na niej nawet pokazy mody dla ówczesnej arystokracji. Do tego posiadała kompletne wyposażenie teatralne, bo grywali na niej aktorzy sprowadzani z Włoch i Austrii.

- Szykujemy się też do uruchomienia projektu pod nazwą „Europejska Unia Muzyczna”, który będzie skupiał instytucje od Helsinek do Mołdawii, zrzeszał teatry i filharmonie z Ukrainy, Białorusi, Litwy, Łotwy, Estonii, Polski, aby robić koprodukcje, współtworzyć przedstawienia i koncerty, odwiedzać się ze spektaklami. To ogromny potencjał artystyczny - uważa Roberto Skolmowski. Zanim jednak „Europejska Unia Muzyczna” ruszy, warto odwiedzić Białystok, żeby posłuchać jak pracuje „Polska Unia Dyrygentów” czyli sprawdzić jakość koncertów w Filharmonii, w ostatnim sezonie przed przeprowadzką. Melomani się nie zawiodą, koncerty poprowadzi creme de la creme polskiej dyrygentury, a następne sezony będą równie dobre. Obok Tadeusza Strugały, Marka Pijarowskiego, Jerzego Salwarowskiego, Mieczysława Dondajewskiego, Tadeusza Kozłowskiego, Gabriela Chmury, jesienią 2012 pojawi się prawdopodobnie maestro Stanisław Skrobaczewski. Program jest tak ułożony, że każdy znajdzie coś dla siebie. Miłośnicy opery też już powinni wpisać Białystok do planu podróży, choć scena operowa rusza dopiero w przyszłym roku. Ale już w tym sezonie Mieczysław Dondajewski i Tadeusz Kozłowski przygotowali ciekawy cykl koncertów, prezentujących sztandarowe utwory operowe. Pokazane zostaną również przedstawienia i widowiska muzyczne, w których muzykę wspomogą na przykład filmy dokumentalne. Ukoronowaniem będzie wieczór poświęcony zwierzętom. Melomani usłyszą „Karnawał Zwierząt” Kamila Saint – Saëns'a i Adama Wajraka, który opowie o podlaskich zwierzętach. Na czas koncertu lew będzie musiał ustąpić królewski tron żubrowi. - To symbol Podlasia, choć mam nadzieję, że teraz tym symbolem regionu będzie muzyka i sztuka, ściągająca do Białegostoku widzów z całej Polski - mówi Roberto Skolmowski.

- Zapraszam serdecznie, podlaska gościnność jest najwyższej próby, więc ugościmy tym, co u nas najlepsze. Muzyką.

red. Beata Maciejewska



Polacy pracujący w filmie są postrzegani jako profesjonaliści. To samo dotyczy polskich operatorów. To naprawdę fajne, że można tutaj przyjechać bez kompleksów.

Czym różni się praca nad filmem w Polsce i w USA?

Proces tworzenia filmu w Stanach jest podzielony na więcej mniejszych elementów i pracuje przy nim więcej ludzi. Wiele z rzeczy, które jako kompozytor musiałem robić w Polsce, tutaj wykonują osoby, które się na tym świetnie znają. Jest to wspaniałe uczucie, bo można się dzięki temu skupić na samej twórczości artystycznej, zapomnieć o wielu zadaniach czysto technicznych i złożyć je w ręce innych osób.

Napisał pan muzykę do niezależnego filmu animowanego *Battle for Terra*. Podobno konkurował pan z Philipem Glassem.

Tak, obaj staraliśmy się o ten film. Udało mi się wygrać tę rywalizację i przekonać producentów, że jeżeli chcą muzykę tak oryginalną, jak Philipa Glassa, to powinni zatrudnić mnie, a nie jego. Do filmu była potrzebna muzyka trochę inna niż typowo hollywoodzka, ale też taka, która funkcjonuje dobrze z obrazem.

Zainteresowałem się tym projektem, będąc na pokazie filmu z muzyką Glassa, po którym było spotkanie z samym kompozytorem.

Podszedłem do niego, chwilę rozmawialiśmy. Zauważyłem, że podeszło do niego potem parę osób, producentów jakiegoś filmu animowanego, i oferowali mu pracę przy tym projekcie. Uznałem, że skoro chcą w swoim filmie mieć muzykę Glassa, to jest to projekt, który bez wątpienia i mnie zainteresuje. To jeden z tych kompozytorów, których ogromnie podziwiam. Zaczepiłem ich, rozmawialiśmy chwilę, ale nic konkretnego z tego nie wynikło. Parę miesięcy później okazało się, że mój przyjaciel, który jest edytorem muzycznym, pracuje właśnie przy tym filmie i w zasadzie dzięki niemu udało się odnowić kontakt z producentami i rozpocząć poważne rozmowy o współpracy.

Pana muzykę nominowano do Złotego Globu. Jak wyglądała droga do *Samotnego mężczyzny*?

Dostałem się do niego dzięki swojemu pierwszemu filmowi w Hollywood, *The Half Life of Timofey Berezin*. Podczas produkcji poznałem montażystkę Tatianę Riegel, która poleciła mnie Tomowi Fordowi, gdy ten szukał kompozytora do swojego pierwszego filmu. Podobno przesłuchał wszystko, co było dostępne w różnych agencjach, ale dopiero gdy usłyszał moją muzykę, po prostu się w niej zakochał. Ta fascynacja przesądziła o wszystkim. To był łut szczęścia i zaszczyt, że tak znana osoba – głównie w świecie mody – chce zadebiutować jako reżyser z nieznanym nikomu kompozytorem.

W czym pana zdaniem tkwi siła muzyki filmowej polskich kompozytorów, którzy podbili Hollywood?

Nasze wschodnioeuropejskie brzmienie jest zdecydowanie inne. Opiera się przede wszystkim na smyczkach, a nie na instrumentach dętych blaszanych. Przy standardowym filmie hollywoodzkim, producenci szukają komercyjnego brzmienia. To samo podejście można zaobserwować w grach komputerowych. Średnia filmów powstających w Hollywood odpowiada potrzebom widzów, którzy często domagają się różnych powtórek i sequeli. Zasada jest jednak taka, że na tle tej średniej pojawiają się rzeczy naprawdę dobre. Od czasu do czasu powstają wybitne filmy, które tworzą nowe ikony i mają ambicję przełamywania standardów. Do takich filmów poszukiwana jest inna muzyka i to jest miejsce, w którym ja szukam przestrzeni dla siebie. **BM**

Abel Korzeniowski (właśc. Adam Korzeniowski), rocznik 1972, pochodzi z Krakowa, gdzie studiował w Akademii Muzycznej pod kierunkiem Krzysztofa Pendereckiego. Za muzykę do filmu Toma Forda *A Single Man* otrzymał nominację do Złotego Globu 2010, wyróżnienia przyznane przez International Film Music Critics Association i World Soundtrack Academy.



Brioni

TO BE ONE OF A KIND

WOLF BRACKA

ul. Bracka 9, Warszaw

Klepto-kompozytorzy z fabryki snów

Dlaczego niektórzy autorzy muzyki filmowej są złodziejami muzyki własnej i cudzej?

ŁUKASZ WALIGÓRSKI

Nie jeden meloman, wychodząc z kina po obejrzeniu kolejnej premiery, zachodził w głowę: „Gdzie ja to słyszałem?”. Stworzenie wpadającej w ucho ścieżki dźwiękowej, która jednocześnie spełniałaby swoją funkcję w filmie, nigdy nie było łatwym zadaniem. Dlatego kompozytorzy często osiągał cel na skróty – inspirując się, kopiując, a czasem po prostu kradnąc pomysły z utworów Holsta, Czajkowskiego, Prokofiewa, Dwořaka.

Hollywood w sądzie

„Dobrzy artyści pożyczają, wielcy – kradną” – mawiał Pablo Picasso. To zdanie trafnie charakteryzuje problem, który od dawna istnieje w muzyce filmowej. Najwięksi kompozytorzy ścieżek dźwiękowych nieustannie posądzeni są o kopiowanie cudzych pomysłów, melodii, orkiestracji – choć wcale nie rzadziej czynią to ich młodszy i mniej doświadczony koledzy. Wiele z takich oskarżeń trafia na salę sądową, ale rozprawy odbywają się za zamkniętymi drzwiami, bez ujawniania wyroku, bo nie życzą sobie tego studia filmowe, chcąc uniknąć negatywnego rozgłosu. Doskonałym przykładem jest niedawny konflikt Fundacji Gustava Holsta z **Hansem Zimmerem** – najbardziej wpływowym twórcą muzyki filmowej w Hollywood. Spadkobiercy angielskiego kompozytora oskarżyli słynnego Niemca o skopiowanie fragmentów suity *Planety* w *Gladiatorze* Ridleya Scotta (chodziło o część zatytułowaną *Mars*). Kompozytor bronił się w specjalnym oświadczeniu: „Użyłem jedynie tego samego języka muzycznego, słownictwa oraz składni”. Podobieństwo obu utworów było jednak bardzo wyraźne, choć ostatecznie sprawa nie trafiła do sądu.

Podobne oskarżenia nie ominęły również innych kompozytorów z „fabryki snów”. **James Horner** – twórca muzyki do filmów *Titanic*, *Apollo 13*, *Braveheart*, *Avatar* – otarł się o sąd na początku lat 90. Okazało się, że w filmie *Kochanie, zmniejszyłem dzieciaki* (1989) aż w 17 scenach nielegalnie wykorzystał utwór *Powerhouse* Raymonda Scotta (1908–1994). Po roku negocjacji wytwórnia Walta Disneya, reprezentująca w tej sprawie Hornera, zawarła ugodę z wydawcami Scotta, wypłacając

kompozytorowi sowite zadośćuczynienie. Nie udało się co prawda zmienić napisów końcowych filmu, jednak poszkodowany artysta otrzymał sporą część praw autorskich do ścieżki dźwiękowej. Sądowi rzeczoznawcy przyglądali się również oscarowej muzyce z filmu *E.T.* **Johna Williamsa** – najslawniejszego hollywoodzkiego kompozytora, współtwórcy *Gwiezdnych wojen*, *Indiany Jonesa*, *Listy Schindlera*. W roku 1983 został on oskarżony przez niejakiego Lesa Baxtera, który uważał, że w muzyce do filmu Stevena Spielberga pojawiają się fragmenty jego utworu *Joy*, napisanego 30 lat wcześniej. Pikanterii sprawie dodał fakt, że Williams, który na początku kariery był przede wszystkim pianistą studyjnym, wielokrotnie współpracował z Baxterem, a w latach 60. grał *Joy* na koncertach w Hollywood Bowl. Proces toczył się blisko siedem lat – John Williams wyszedł z tego starcia obronną ręką, lecz nie dlatego, że oskarżenia Baxtera uznano za bezzasadne. Okazało się, że utwór *Joy*, który tak bardzo przypominał ścieżkę z *E.T.*, nie był chroniony prawami autorskimi, dlatego w świetle przepisów nie mógł zostać ukradziony.

Zdradziecka rola temp-tracku

Jest wiele przyczyn muzycznej kleptomanii w świecie filmu. Samo użycie orkiestry narzuca rozwiązania brzmieniowe i kolorystyczne, które często nawiązują do muzyki klasycznej. Pastisz, stylizacja, odwzorowanie epoki czy pewna symbolika wymagają tego typu zabiegów. Z drugiej strony trzeba pamiętać, że edukacja muzyczna kompozytorów opiera się przede wszystkim na analizowaniu partytur Beethovena, Mozarta czy Czajkowskiego, kształtując w ten sposób określoną estetykę i nawyki instrumentacyjne. W takiej sytuacji bardzo łatwo o nieumyślne wykorzystanie określonej formy, figury muzycznej, motywu czy brzmienia, które zostaje uznane za odwołanie do twórczości kompozytora klasycznego. Jednak najczęstszą przyczyną powszechnego kopiowania dawnych mistrzów jest specyficzny proces powstawania ścieżek dźwiękowych... Otóż, zanim jakiegokolwiek kompozytor zostanie zatrudniony do napisania muzyki do konkretnego filmu, podkłada się do roboczej wersji danego obrazu tzw. muzykę tymczasową (*temp-track*).

Są to najczęściej kompozycje klasyczne bądź utwory pochodzące z innych filmów, które tworzą swego rodzaju wskazówkę i emocjonalny szkic dla późniejszej, oryginalnej ścieżki dźwiękowej. W Hollywood tworzeniem tego typu muzycznych makiet zajmują się odpowiednio do tego przygotowane osoby, posiadające ogromną wiedzę i dostęp do bibliotek dźwiękowych. Tak zmontowany film jest wielokrotnie oglądany i oceniany przez reżysera, producentów, a czasem też przez grupę testową widzów. To wszystko sprawia, że kiedy kompozytor rozpoczyna pracę nad filmem, jego twórcy są już tak przyzwyczajeni do „muzyki tymczasowej”, że prawie niemożliwością staje się przekonanie ich do nowej, oryginalnej ścieżki dźwiękowej. Prowadzi to często do sytuacji, w której kompozytor musi walczyć o swoją muzykę i twórcze podejście do zadania. – Kiedy otrzymuję *temp-track*, staram się od razu go zakwestionować – mówi zdobywca Oscara, Jan A.P. Kaczmarek. – To jest oczywiście niebezpieczna gra i niewielu ludzi ma nerwy i odporność, żeby ją prowadzić. Stąd biorą się ścieżki dźwiękowe, które w wielu przypadkach są wynikiem kopiowania *temp-tracku*, albo zbliżenia do niego na tyle, ile się da – uważa Kaczmarek. Często w starciu z „muzyką tymczasową” kompozytor z góry stoi na straconej pozycji – niezależnie od ilości prób i poświęconego czasu, reżyser odrzuca kolejne wersje muzyki, ostatecznie w filmie pozostawiając makietę. Tak stało się w przypadku końcowych scen *Jak zostać królem* Toma Hoopera, gdzie wykorzystano *Allegretto* z *VII Symfonii* Beethovena. Ten utwór był podłożony w filmie jako *temp-track* – wspomina kompozytor Alexandre Desplat. – Od razu wiedziałem, że nie będę w stanie zastąpić Beethovena. Doskonale działał i od początku miał sens, ze względu na swoją uniwersalną wymowę. Nie byłbym w stanie z nim konkurować. Podobnie wygląda historia powstania ścieżki muzycznej do filmu Stanleya Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*. Reżyser początkowo podłożył pod kadry muzykę klasyczną – Richarda Straussa, György’ego Ligetiego, Arama Chaczaturiana, a następnie zatrudnił uznanego wówczas kompozytora, Alexa Northa, z którym wcześniej współpracował przy *Spartakusie*. North napisał ok. 40 minut oryginalnej muzyki, która jednak nie spełniła oczekiwań Kubricka i została w całości

odrzucona. Reżyser pozostawił w filmie wyłącznie „klasykę”. Muzyka Northa po kilkunastu latach została wydana na płycie jako ciekawostka dla fanów muzyki filmowej.

Autoplagiat, megaplagiat

Niestety, bardzo często zamiast wykazać się uporem i własną inicjatywą, kompozytorzy posłusznie podążają wytyczoną przez reżysera drogą i imitują *temp-track*, poruszając się na wąskiej granicy między niewinną inspiracją a zwykłym plagiatem. Większość tego typu sytuacji jest wynikiem kompromisu, jaki musi przyjąć twórca ścieżki dźwiękowej, żeby w ogóle pozostać przy projekcie. Niechlubnym liderem pod tym względem, już od lat, jest wspomniany wyżej James Horner. Alex Ross, krytyk muzyczny „New Yorkera”, nazwał go wręcz „kleptomaniem, który przerabia nie tylko prace innych, ale również własne”. Dowodem jest jedna z najbardziej cenionych ścieżek dźwiękowych tego twórcy, pochodząca z filmu Rona Howarda *Willow*. W utworze pod tytułem *Escape from the Tavern* można bez problemu rozpoznać długi fragment *Śmierci Tybalta* z suity baletowej *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa. Słuchając dalej tego samego soundtracku, natrafiamy na *Willow the Sorcerer*, który do złudzenia przypomina *Confuntatis* z *Requiem* Mozarta. Jakby tego było mało, temat przewodni filmu zdaje się być żywcem wycięty z *VI Symfonii* Gustava Mahlera... Zarzuty pod adresem Jamesa Hornera pojawiają się niemal przy każdym z jego dzieł. Sam kompozytor z żelazną konsekwencją odmawia komentowania tego typu oskarżeń, ograniczając się jedynie do stwierdzenia: „Mam słabą pamięć. Gdy coś skomponuję, zupełnie o tym zapominam”. Tłumaczyłoby to proceder nagminnego powielania przez Hornera własnej muzyki. Hasło „autoplagiat” wręcz przylgnęło do nazwiska amerykańskiego kompozytora po sukcesie muzyki z *Pięknego umysłu*, która okazała się bezwstydną kopią wcześniejszego *Człowieka przyszłości*. Najwięcej kontrowersji wywołuje czerpanie przez Hornera z dorobku kompozytorów klasycznych. W niektórych przypadkach tego typu zapożyczenia można tłumaczyć krótkim terminem na napisanie muzyki i koniecznością ułatwienia sobie pracy poprzez naśladowanie „muzyki tymczasowej”. Taka sytuacja dotyczyła filmu *Troja* Wolfganga Petersena. Horner został zatrudniony do tego projektu na kilka tygodni przed premierą. (Przyczyną było zerwanie kontraktu z poprzednim kompozytorem, Gabrielem Yaredem, którego praca nie odpowiadała oczekiwaniom reżysera). Mając tak niewiele czasu na napisanie i nagranie muzyki, Horner wykorzystał wszystkie możliwe skróty, aby to zadanie wykonać. W rezultacie na ścieżce dźwiękowej wręcz roi się od plagiatów i zapożyczeń – już sam temat Achillesa jest żywcem wycięty z *V Symfonii* Dymitra Szostakowicza. Z kolei w filmie *Chwała* Edwarda Zwicka temat przewodni jednoznacznie kojarzy się z *Iwanem Groźnym* Prokofiewa; również Carl Orff ze słynnym *O Fortuna!* nie umknął uwadze

Jamesa Hornera i znalazł się tu w utworze pod tytułem *Charging Fort Wagner*.

Gwiezdne wojny Wagnera

Muzyczna kleptomania była udziałem postaci tak legendarnych, jak przywoływany już John Williams. Zapożyczenia z klasycznego repertuaru można znaleźć w jego najsłynniejszych tytułach, poczynając od *Szczęk*. Słowny motyw, zwiastujący w filmie Stevena Spielberga zagrożenie ze strony krwiożerczego rekina, według wielu ekspertów został zaczerpnięty z *IX Symfonii* Dwořaka. Istną kopalnią muzycznych zapożyczeń są również *Gwiezdne wojny*. W kilku miejscach Williams tak bardzo zbliżył się do źródła inspiracji, że bez problemu można rozpoznać kompozycje wykorzystane w *temp-tracku* pierwszej części sagi. Temat przewodni, pojawiający się na początku kolejnych filmów cyklu, jest blisko spokrewniony z główną melodią Erica Wolfganga Korngolda z filmu *King's Row* z 1942 r. Również słynny *Marsz imperialny* kojarzy się ze wspomnianym poprzednio *Marsem* z *Planet* Gustava Holsta. Williams niejednokrotnie przyznawał się do klasycznych inspiracji w *Gwiezdnym wojnach*. Za wzór służyły mu kompozycje Czajkowskiego, Holsta, Dwořaka, Bartoka czy Elgara. Najczęściej wymieniany w tym gronie jest Richard Wagner, z którego oper Williams zaczerpnął ideę leitmotywów, tematów muzycznych przypisanych każdej postaci lub sytuacji. – To nie była muzyka, która miała opisywać obcy świat, miała przywoływać znajome, głęboko zakorzenione emocje, które dla mnie jako kompozytora najłatwiej było przetłumaczyć na XIX-wieczną formę operową w stylu Wagnera – wspominał Williams.

Reżyser kontra kompozytor

Przykłady klasycznych zapożyczeń w muzyce filmowej można wymieniać w nieskończoność. Popelniają je wszyscy kompozytorzy, niezależnie od dorobku artystycznego. Zdecydowanie częściej sugestiom producentów związanym z imitowaniem muzyki tymczasowej ulegają oczywiście młodzi twórcy, którzy pnąc się po szczeblach kariery, przystają na ryzykowne kompromisy. Czasem odrobina kontrowersji przyspiesza ich karierę, przynosi rozgłos – doskonałym tego przykładem jest niedawny plagiat w filmie *300* Zacka Snydera. Autorem ścieżki dźwiękowej był nikomu nieznan **Tyler Bates**, który na potrzeby dwóch najważniejszych tematów filmu w mało finezyjny sposób skopiował fragmenty muzyki innego kompozytora, Elliota Goldenthala, z *Tytusa* (1999). Sprawa trafiła do sądu, a wytwórnia Warner Brothers musiała oficjalnie przeprosić okradzionego twórcę. Co ciekawe, kariera Tylera Batesa po tym zdarzeniu raptownie przyspieszyła, dając mu szansę pracy przy remake'u *Conana barbarzyńcy*. Na szczęście w Hollywood nadal są kompozytorzy, którzy cenią sobie oryginalne brzmienie i wolność muzycznej wypowiedzi, nawet kosztem zerwania współpracy z rozchwytywanymi reżyserami i producentami.

Taki los spotkał **Danny'ego Elfmana**, który przy okazji *Spidermana 2* zakończył długoletnią współpracę z Samem Raimim. Reżyser tak mocno naciskał na kompozytora, aby imitował „muzykę tymczasową” podłożoną pod jedną z kluczowych scen, że Elfman postanowił zrezygnować z projektu. Dało to zielone światło **Christopherowi Youngowi** – i właśnie on dokończył ścieżkę dźwiękową do drugiej części przygód *Człowieka Pajaka*.

*

Nawiązania do dzieł klasycznych nieustannie pojawiają się w muzyce filmowej, a stopień ich zakamuflowania jest tak naprawdę miarą talentu i sprytu kompozytora. Chcąc spełnić oczekiwania reżysera dotyczące podążania drogą wyznaczoną przez „muzykę tymczasową”, a jednocześnie zaspokoić własną potrzebę wolności twórczej, kompozytorzy muszą wykazać się nie tylko ogromną cierpliwością i przebiegłością, ale i znajomością technik negocjacyjnych. Muzyka filmowa mimo swojego eklektycyzmu nieustannie wraca do źródeł, oddając hołd wielkim mistrzom, którzy swoimi dziełami odkrywali i definiowali współczesny sposób pojmowania świata. **BM**





Autoportret (*Ruszam prezydentem jak Barack Obama*), 2010/2011, z wystawy „Me, Myself & I” w warszawskiej Galerii Leto.

Gra w absurd

O Honzie Zamojskim,
autorze plakatu 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena

Ciepły, miły człowiek, fan hip-hopu, rybołówstwa i w ogóle zwierząt; kiedy ma okazję, odwiedza Zoo i ogląda filmy przyrodnicze Davida Attenborough; uwielbia kryminały – tak scharakteryzowała Honzę Zamojskiego Marta Kołakowska, szefowa warszawskiej galerii LETO, z którą artysta współpracuje.

Magnetyzujący facet

Po raz pierwszy zobaczyłam go z... prezydentem Barackiem Obamą. Na pierwszym planie prezydent USA, krok dalej – autor, na zdjęciu, rzecz jasna. Zabawny chwyt: Honza trzymając w wyciągniętej ręce kubek ozdobiony kalkomanią z podobizną męża stanu, drugą pstryknął fotkę. Potem odpowiednio wykadrował i tak powstał *Autoportret (ruszam prezydentem jak Barack Obama)*. To nie jedyny autoportret modnego ostatnio twórcy. Inny, znacznie trudniejszy do rozszyfrowania wizerunek (z podtytułem *Dwulicowy kutas*), wkomponowany został w szkło zbrojone. Na jednej ścianie –

fotograficzna odbitka podobizny autora ułożona z ciasteczek (kruche z dziurką); na drugiej, umieszczonej pod kątem 90 stopni, facjata narysowana za pomocą trzech kółek.

Na jednej ścianie – podobizna autora ułożona z ciasteczek (kruche z dziurką); na drugiej, umieszczonej pod kątem 90 stopni, facjata narysowana za pomocą trzech kółek.

Kolejne przewrotne przedstawienie samego siebie to *Człowiek-magnes*. Znów fotografia, tym razem wielkości plakatu (100 x 70 cm). Przedstawia środkowy fragment ciała artysty (żeby nie było nieporozumień – ubranego). Górna krawędź ucięta na linii ust; dolna – tuż za kolanami. Dłoni też nie widać, tkwią w kieszeniach. Do tej niekompletnej postaci przyklejają się bliżej niezidentyfikowane przedmioty, jakaś biała sztaba i rulon. Bo do „człowieka-magnesu” lgnie wszystko, rzeczy potrzebne i śmieci. Podobnie sprawa ma się z materiałem ludzkim.

Wpisany w drzewo

Z jakiego artystycznego pnia pochodzi Honza Zamojski? Daje odpowiedź rzeźbą (obiektem?) *Człowiek-Drzewo*: zwinięta w rulon tektura,

na wierzchu gęba rysowana węglem. Znam tę mordę-maszkę: trzy owale (oczy, usta), kreska zamiast nosa. Niby dziecięce bazgroły, nawiązujące do ciasteczkowej układanki. Na moje oko, Zamojski to krewniak dadaistów. Prześmiewca, ironista, nie wierzy w żadne trwałe wartości. Jednak ufa w swój twórczy instynkt. I daje temu wyraz w sztuce. Świat jest absurdalny, więc jedyna sensowna postawa, to nonsens. Pesymistą bywa, z czego zwierzył się w jednym z wywiadów. Ale jego ulubiony slogan tchnie optymizmem: „Trzeba robić, żeby zrobić”. Spolszczona wersja angielskiego „Always nonstop”.

– Nie uważam się za nihilistę, raczej za ciekawskiego humanistę – tak określił się Zamojski. – Wierzę w to, co robię. Gdyby było inaczej, to bym się zajął projektowaniem i pracował w jakiejś agencji. Faktycznie, świat jest do pewnego stopnia absurdalny (jeden umysł nie jest w stanie go w pełni zrozumieć), ale trzeba coś robić, nie rezygnować. Dlatego powtarzam na każdym kroku „trzeba robić, aby zrobić”. Dada jest mi o tyle bliski, że lubię sztukę pozbawioną patosu, co nie znaczy mniej ważną. Śmiech, ironia

– tak, lecz nie cynizm. Humanizm, nie nihilizm. Ciekawość, nie bierność.

Słodkie wyznania

Honza lubi smak banału. Jego dokonania wyprane są z wzniosłości, zadęcia, intelektualnych czy warsztatowych popisów. Inspiruje go wszystko i nic. Nic takiego, co da się ująć kilkoma słowami, dookreślić.

– Taki już jestem, nie lubię robić „przedstawienia”, nie lubię ekshibicjonizmu – zarzeka się Honza.

– Moje prace to nie są zagadki logiczne z jednym jedynym rozwiązaniem i puentą. Wierzę w inteligencję odbiorcy. Nie trzeba mnie znać, żeby od tych prac dostać coś dla siebie.

Czasem twórczy popęd Honzy wyzwala konkretna sytuacja, innym razem jakieś miejsce (np. galeria, do klimatu i wielkości której dostosowuje charakter i skalę prac). Bywa też, że inspirują go własne kulinarne preferencje. Niewybredne, dodajmy. Podczas ostatniej wystawy w Galerii Leto (lipiec 2011) całymi dniami konstruował wieżę z ciasteczek. Kruchych z dziurką, posypanych cukrem, kupowanych w paczkach. Pomysł z gatunku ready-made nosił nazwę *Projekt monumentalnej rzeźby*. Wyglądało to tak: jedno ciasteczko położone precyzyjnie na drugim, i następne, i kolejne. Miały osiągnąć wysokość 3,5 metra. Niestety, ciasteczka na spodzie kruszyły się (bo przecież są kruche!). Syzyfowa praca. Czysta artystyczna utopia, rzecz nie do zrealizowania w użytym surowcu.

– Lubię słodkie – wyznaje artysta. – Im mniej wyrafinowane, tym lepiej: biszkopt z truskawkami, cukierki kukulki czy zwykłe kruche z cukrem. Zazwyczaj pracuję z tym, co mi bliskie w formie i treści, toteż zacząłem wykorzystywać w niektórych pracach jedzenie. Taki sam materiał jak każdy inny, więc wykorzystując go, komunikuję istotne dla mnie treści.

Kolekcjoner monet

W instalacjach i obiektach Zamojski zawsze szyfruje prywatne wyznania. Żaden szokujący ekshibicjonizm, raczej informacje niewiele znaczące dla postronnych obserwatorów. W obiekcie zatytułowanym *Tea Time* nakrył szklanym akwariem szachownicę, pofałdowaną i pozakręcaną jak w pijanym widzie; na niej – wspomniane ulubione łakocie, pomiędzy nimi – wyschnięte, zużyte saszetki herbaty. Szachownica to aluzja do Marcela Duchampa, który kilkadziesiąt lat poświęcił szachowym rozgrywkom, najchętniej z fotografem Manem Rayem. Honza również ma słabość do logistyki i teorii gier. W serii *Matematyka (Gra)* wykorzystał ilustracje z wydanej przed 40 laty książki K. Dobrowolskiego *50 gier na kolorowych planszach*. Wycięte i oprawione ilustracje powiesił w jednym ciągu. Wyglądały jak wykwintne konstruktywistyczne kompozycje.

W LETO Honza pokazał też *Podniecenie*, podłogową kompozycję skonstruowaną z karton-gipsu: kilka płaskich stopni, na nich rozłożony w równych odstępach szereg jednocentówek. Monety były lub są w kursie



GALERIA LETO

Człowiek-Drzewo (2011), rysunek na tekturze; Galeria Leto

Projekt monumentalnej statui Resztek (2011).
Obiekt z wystawy „Monumental Statues” w KIM? Contemporary Art Centre, Ryga.



GALERIA LETO



WU (2010), kreda na papierze.

Honza Zamojski Rocznik 1981. Matka pochodzi z Moraw, stąd czeskie imię. Absolwent poznańskiej ASP (dyplom z wyróżnieniem w pracowni Typografii Znak, 2008). Mieszka i pracuje w Poznaniu. Artysta sztuk wizualnych, autor, wydawca i projektant książek, także kurator. W 2008 r. – stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Poznania. Autor graficznej oprawy kampanii zimowo-świątecznej 2009/2010 poznańskiego CH Stary Browar. W 2010 założył wydawnictwo Morava (moravabooks.com). Jest twórcą plakatu 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Modernism (2010), wideo z wystawy „I see things”;
Cleopatra's, Nowy Jork.



od 1940 roku do roku bieżącego. Te najstarsze znalazły się na najwyższym poziomie; te aktualne zeszły prawie do poziomu podłogi.

Stopniowanie monet uzmysłowiło mu coraz niższą siłę nabywczą dolara.

– Fascynujące i podniecające jest to, że w Ameryce te pieniądze są w obiegu, mimo że nie mają już prawie żadnej wartości – mówi. Przy okazji miał własną kolekcjonerską uciechę, skupując monety.

Czy ma inne zbiory?

– Nie uważam się za typowego kolekcjonera, bo nie fetyszyzuję zbieranych „rzeczy” i nie otaczam się wartościowymi „rzeczami” – wyjaśnia artysta. – To zbieractwo wynika raczej z chęci porządku i z ciekawości. Jeżeli zauważam gdzieś „schemat” godny uwagi, podążam za nim i staram się go uchwycić, aby dowiedzieć się czegoś nowego. Zbieram bardzo wybiórczo, ale niezbyt metodycznie. Oprócz jednocentówek mam np. znaczki z Hitlerem z Protektoratu Czech i Moraw. Jako dziecko zbierałem pióra, muszle, owady, kamienie.

Atrakcje z kserokopiarki

W prace chętnie wplata element zaskoczenia. Przykładem dzieło zatytułowane *Raz Dwa Raz Dwa*. Oto na wystawie w LETO, wśród obiektów własnej konstrukcji, Honza umieścił rzecz wyprodukowaną seryjnie – kserokopiarkę. Ale nie na tym polegała siurpriza. Odbiorca, który znalazł się odpowiednio blisko urządzenia, uruchamiał je za pośrednictwem odpowiedniego czujnika. Niespodziewanie, z charakterystycznych chrzęstem i szumem, maszyna rozpoczęła kserowanie stronicy z książki Honzy o Honzie. Autora cieszyło, że zmusza widza do dialogu z dziełem sztuki.

Sam unika rozrywkowych miejsc. Lubi Poznań, bo to nudne miasto. – W Poznaniu urodziłem się i wychowałem na Ratajach, czyli w dzielnicy bloków. Teraz mieszkam w kamienicy na Jeźcach, a pracownię mam bliżej centrum. Lubię to, że do większości miejsc mogę dojść lub dojechać w miarę szybko. Bliskość Berlina jest jakimś atutem, ale nie dlatego zdecydowałem się zostać w Poznaniu. Pewnie prędzej czy później gdzieś się przeniosę, ale na razie nie czuję takiej potrzeby. A jaki związek mają artystyczne poszukiwania Honzy Zamojskiego z Wielkanocnym Festiwalem Ludwiga van Beethovena?

– Łącznikiem będzie chyba plakat, który zaprojektuję. Bardzo mnie cieszy ta „robota”. Nie jest to udział w wystawie ani typowe zlecenie dla grafika. Coś nowego, z czym chętnie się skonfrontuję. Jak do tej pory, wszyscy artyści projektujący wizualną oprawę Festiwalu Beethovenowskiego zaskakiwali nieszablonowymi rozwiązaniami. Co wymyśli Zamojski, rozpięty między zwyczajnością a nieokiełznaną wyobraźnią?

BM

Cud pod Wawelem

Lubię tę nazwę: MOCAK.

Brzmi buńczucznie, z werwą, wręcz mocarnie
– pisze Monika Małkowska.

I takie też jest nasze pierwsze muzeum wybudowane od zera po wojnie. Historię krakowskiego Muzeum Sztuki Współczesnej (w wersji angielskiej w skrócie MOCAK) można w Polsce stawiać za przykład. Instytucja zainaugurowała działalność 19 maja tego roku. Jak na skalę wydarzenia, zaskakująco spokojnie – bez medialnych awantur, plucia, szczucia i krucjat o pieniądze.

Tempo jak z bajki

A było tak. W 2004 r. Gmina Kraków wykupiła budynki i teren dawnej Fabryki Schindlera przy ul. Lipowej 4, przeznaczając je na przyszłe muzeum. Rok później minister kultury – Waldemar Dąbrowski i Jacek Majchrowski – prezydent Krakowa podpisali porozumienie o dofinansowaniu placówki. W 2007 r. jury rozstrzygnęło konkurs na projekt budynku muzealnego. Wygrała propozycja florenckiego architekta Claudia Nardiego, który przewidywał wzniesienie w postindustrialnym zespole jednego nowego budynku oraz adaptację sześciu istniejących. Całkowita powierzchnia użytkowa wynosi 10 tys. m². Budowa ruszyła w 2009 r., a jej koszt opiewał na 76 mln zł. Niemal połowę (35 mln) uzyskano ze środków unijnych. W listopadzie ub. roku MOCAK przekazano miastu. Budynek został laureatem Międzynarodowej Nagrody ALA-Assoarchitetti (Związku Architektów Włoskich).

Przytulanki dla singielek

Jak MOCAK wygląda? Z poziomu ulicy – skromnie, elegancko, i niewielkich rozmiarów. To zmyłka. Krok za bramą, muzeum zdaje się rozrastać w głąb działki, pączkuje kolejnymi odnogami. Kolejna niespodzianka: oglądane z dziedzińca, bardziej przypomina pawilony różnorakiego przeznaczenia niż galerię sztuki. Dookoła podwórca przeszklone parterowe pomieszczenia o wnętrzach widocznych jak na dłoni (w tym gabinet dyrektorki i sale czasowych ekspozycji). Także do wglądu biblioteka Mieczysława Porębskiego – pokój wyposażony w księgozbiór, biurko i dzieła sztuki, które profesor miał w swym otoczeniu (prace od przyjaciół, więc Nowosielski sąsiaduje z Jaremią, Kantorem, Brzozowskim, Makowskim). Penetracja woluminów będzie przywilejem nielicznych, którym przyda się w celach naukowych.

Największym zaskoczeniem jest rozprzestrzenianie się muzeum w podziemiach. Podobnie jak górne sale, poziom poniżej

parteru wydaje się znacznie większy niż budynki widoczne z zewnątrz. Znów brawo dla projektanta: nowoczesny, surowo-betonowy wystrój stanowi znakomite tło dla różnorodnych stylistycznie prac. Tych jednak nie jest zbyt wiele, zaledwie 50 obiektów. Ale czego spodziewać się po instytucji, która nie dostała grosza na zakupy? Mimo to pokazano całkiem przyzwoity zestaw. Bo artystom zależy. Na miły gest zdobył się m.in. Edward Dwurnik, który pokrył ściany niedużej salki malowidłem przedstawiającym zasłużonych krakowian. Najłatwiej rozpoznać Piotra Skrzyneckiego i Zbigniewa Wodeckiego. No i Marię Annę Potocką, dyrektorkę MOCAK-u, królującą w centrum paneau.

Na deser wizyta w butik. Ostatnia niespodzianka: zamiast banalnych gadżetów – tanie obiekty artystyczne. Unikaty. Klocki-obrazki Piotra Lutyńskiego, rzeźbiarskie torby z recyklingu Małgorzaty Markiewicz, poduchy w kształcie męskiego ramienia uszyte przez Iwonę

Demko. Takie przytulanki dla singielek. O ile odwiedzą muzeum.

Co widać w środku

„Ambicją kolekcji jest ogarnięcie różnorodności, jaką obecnie operuje sztuka” – czytamy w tekście M.A. Potockiej, uzasadniającym obecny kształt MOCAK-owego zbioru. „Walka intelektu z codziennością doprowadziła do postmodernizmu, neoawangardy, sztuki krytycznej, sztuki ironicznej, sztuki w przestrzeni publicznej i sztuki ulicy. (...) To „życiowe” podobieństwo wyniknęło z wielości form, komplikacji problemów oraz użycia tematów przynależnych życiu. I właśnie ta właściwość sztuki, to jej medialne i tematyczne nieposkromienie, stała się punktem wyjścia dla kolekcji MOCAK-u”. Znalazła się w niej silna grupa twórców krakowskich. Słusznie, przecież miasto niebiedne w talenty. Starszą generację reprezentuje Maria Stangret, była żona Tadeusza Kantora, świetną *Grą w klasy*; pokolenie

średnie – Piotr Lutyński z instalacją *Pięć elementów*; do najmłodszych należą Bartek Materka i Małgorzata Markiewicz. Oczywiście, nie zabrakło znanych twórców z innych regionów Polski. Jak zawsze wyraziste stanowisko przeciwko głupocie i wypaczeniom rzeczywistości zajął poznański artysta Jarosław Kozłowski w instalacji *Zjednoczony świat – wersja totalitarna*. Podobnie krytycznie wypowiada się Krzysztof Wodiczko, warszawiak mieszkający w Nowym Jorku, w swych projekcjach na budynkach publicznych (w MOCAK-u są zapisy filmowe projekcji w różnych miejscach świata, także w Krakowie). Robert Kuśmirowski (Lublin) pokazał zagrożenia, jakie niesie kolekcjonerskie szaleństwo. Miśtrzowski zespół dopełniają Józef Robakowski (Łódź) oraz Edward Dwurnik, Mirosław Bałka, Paweł Susid.

Mundur dla członków

Imponująca reprezentacja młodych artystek i kuratorek. Prawie same baby z pazurami, talentem, wyobraźnią. Będzie dużo o związkach sztuki z modą. Od początku września zobaczymy *Sobotę*, indywidualny show Anny Okrasko (7 IX–30 X). Rzecz o kształtowaniu przestrzeni miasta – w tym przypadku holenderskiego Rotterdamu – przez mieszkańców. W tym samym terminie (7 IX–30 X) Halina Mrożek zaprezentuje prace z serii *Między rzeźbą a modą* – a chodzi w tym projekcie o różne sylwetki psychologiczne człowieka, wyrażone w ubraniu-rzeźbie. Od 9 listopada do 1 stycznia 2012 Małgorzata Markiewicz pokaże *Tkaniny UE*, czyli strój ogólnonarodowy dla obywateli Unii Europejskiej: bluzki w kształcie litery „E” i spodnie na wzór litery „U”. Dla przedstawicieli poszczególnych nacji przewidziane są różnorodne tkaniny i odmienne wykończenia detali. Jednocześnie Ane Lan, twórca z Norwegii (rocznik 1972), zamierza dowieść, że – jak głosi tytuł jego pracy – *Są we mnie wszystkie kobiety świata!*. Będzie się wciełala w różne postaci rozmaitych profesji, w odmiennych sytuacjach.

Do tego trochę historii: *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*. To prace i filmy (głównie z lat 60. i 70. XX w.) z wiedeńskiej kolekcji Essl Museum. I na zakończenie bieżącego oraz początek nowego roku trzeba przygotować się do *Podróży na wschód*, a to za sprawą artystów z Armenii, Azerbejdżanu, Gruzji, Białorusi, Mołdowy, Ukrainy i Polski. Co ich i nas porusza? Zobaczymy i usłyszymy.

BM



ARCHIWUM MOCAK

Kraków nabrał chęci na sztukę najnowszą

– Pokazujemy, że sztuka współczesna ma swoje głębokie uzasadnienie, jest kontynuacją „pięknej sztuki dawnej” – mówi dyrektorka MOCAK-u. Z Marią Anną Potocką rozmawia Monika Małkowska



ARCHIWUM MOCAK

MM: Jakim cudem Krakowowi udało się wyjątkowo szybko i bez swarów wznieść budynek MOCAK-u i otworzyć muzeum?

MAP: Tego typu rozwiązania kulturowe zależą w dużym stopniu od pasji organizatora. Wszystko szło płynnie, bo ze strony miasta była dobra wola, a nawet podniecenie, żeby coś takiego otworzyć. Poza tym, zdecydowano się na wariant skromniejszy, który mieścił się w marszałkowskiej aplikacji do Unii Europejskiej. Temperatura oczekiwania doszła do takiego stopnia, że prezydent co tydzień pojawiał na budowie.

Cały proces powstawania MOCAK-u, zapoczątkowany w 2006 r., podzieliłabym na kilka etapów. 1. przejęcie budynków od Grzegorza Hajdarowicza; 2. zabezpieczenie zastanej struktury; 3. wstępne remonty i opis funkcyjny; 4. konkurs architektoniczny; 5. kamień węgielny jesienią 2009; 6. oddanie budynku rok później; 7. oficjalne otwarcie muzeum w maju tego roku.

Jak udało się pani przełamać ogólnopolską niechęć do sztuki współczesnej?

Miałam niezwykle szczęście: po latach pisania monitów w sprawie muzeum władze nabrały chęci na sztukę najnowszą. Bardzo tu pomógł Waldemar Dąbrowski, który – jako minister kultury – przekonywał krakowskich rajców do tej instytucji. I nagle okazało się, że ojcowie miasta „na gwałt” jej potrzebują...

W jaki sposób przy rocznym budżecie 7 mln muzeum może funkcjonować i gromadzić zbiory?

Prawda, to nader skromna kwota. Na dodatek nie dostałam ani grosza w ramach programu budowania kolekcji współczesnych, czym byłam straszliwie rozgoryczona, zwłaszcza że nasz wniosek został przyjęty, a argumenty przeciwko były bardzo nieprzekonujące. Stwierdzono na przykład, że nie zostaliśmy jeszcze oficjalnie otwarci.

Powyżej:
Andrzej Szewczyk, *Diariusz*,
drewno, ołów; 1981–1983.



Po lewej:
Tadeusz Kantor, *Kłęska wrześniowa*,
assemblage; 1990.

ARCHIWUM MOCAK

Podobnie nie zostało otwarte warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które jednak dostało ogromną dotację. W zeszłym roku oszczędzałam, na czym się dało, żeby kupić załączek kolekcji. Udało się zdobyć kilkadziesiąt prac. Teraz znowu mam w zakupowych planach kilkadziesiąt kolejnych obiektów. Niedawno wzbogaciliśmy się o rzeźbę Mirosława Bałki. Kończę też inwentaryzację mojego zbioru, który za moment będzie przekazany do MOCAC-u. Tak więc muzeum, jeśli oceniać kolekcję, będzie wkrótce całkiem zamożne.

Co jest największym atutem MOCAC-u – lokalizacja, budynek, sąsiedztwo? A może program?

Lokalizacja nie jest zachwycająca na dzień dzisiejszy, lecz przyszłościowo – znakomita. W nieodległym czasie Zabłocie stanie się atrakcyjną dzielnicą Krakowa. Architekturę naszego budynku uważam za wyjątkowo udaną. Na szczęście, nie należy do gatunku archi-sculpture. Sąsiedztwo Fabryki Schindlera, gdzie ulokowano Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, napędza nam wielu odwiedzających, niekoniecznie oswojonych ze sztuką nowoczesną. A właśnie na takich nam zależy!

Generalna zasada programowa polega na powiązaniu teraźniejszości z przeszłością, pomaga widzom w zrozumieniu wystaw.

Jakie innowacje wprowadza pani do programu i sposobu funkcjonowania muzeum?

To miejsce samo w sobie jest innowacją! W wyglądzie MOCAC-u musiałam jednak trochę namieszać, bo z punktu widzenia zasad ekspozycyjnych źle zaprojektowano oświetlenie naturalne. Słońce „chodziło” po salach zgodnie ze swoim programem kosmicznym, a nam potrzebny był inny rytm...

Jak wygląda praca „królowej” MOCAC-u?

Jestem dyrektorem pracującym, nie wyłącznie zarządzającym. Praca zupełnie mnie nie męczy, nawet mam problem z nazywaniem moich zajęć pracą. To bardziej realizacja światopoglądu. W muzeum spędzam kilka dobrych godzin dziennie. Natomiast wszystkie teksty – to, co trzeba przeczytać i napisać – zabieram do domu. Bardzo sobie cenię energotwórcze właściwości wakacji. Jeżdżę, trochę na dziko, przede wszystkim do Włoch, za którymi zaczynam tęsknić już w połowie grudnia. Pasjonują mnie Etruskowie, oglądam wszystkie muzea i odwiedzam miejsca, gdzie mogę natrafić na ślady ich kultury. Nie jest wielką sztuką ani oryginalnością zakochać się w Toskanii, ale to uczucie daje mi wiele radości.

BM

Maria Anna Potocka – założycielka kilku galerii sztuki, od 2002 r. kierowała Galerią Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” w Krakowie, obecnie dyrektorka Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOCAC, od angielskiej wersji nazwy Museum of Contemporary Art in Kraków). Jeszcze na studiach, w 1972 r., założyła w swej sypialni (!) Galerię PI, pierwszą prywatną galerię w PRL. Wyniosła wszystkie meble prócz łóżka i tam pokazywała „sztukę z rodowodem awangardowym”. Galeria działała do 1980 r. Cztery lata potem Potocka rozpoczęła starania o założenie w Krakowie muzeum sztuki nowoczesnej. Zebrała międzynarodową kolekcję: 600 obiektów 85 artystów z Polski i z zagranicy. Po latach poszukiwań znalazła miejsce w Niepołomicach. Tam, na zamku, miało zaistnieć powołane w 1996 r. Muzeum Sztuki Nowoczesnej – do czego, jak wiadomo, nie doszło. Biuro muzeum mieściło się w małej galerii Potocka (niedaleko krakowskiego Muzeum Narodowego). Tę właśnie niepołomiczką kolekcję Masza Potocka podarowała MOCAC-owi. W kolekcji: Stanisław Dróżdż, Robert Kuśmirowski, Lars Laumann, Edward Dwurnik, AES+F, Mirosław Bałka, Jarosław Kozłowski, Krzysztof Wodiczko, Kristof Kintera, Tomasz Bajer, Ane Lan, Józef Robakowski, Wilhelm Sasnal, Josef Dabernig, Koji Kamoji, Heimo Zobernig i in.

mm

ZACHĘTA

...jesień w Zachęcie



Agata Bogacka, *Pamiętniki*, 2011, fotografia, dzięki uprzejmości artystki

AGATA BOGACKA. PAMIĘTNIKI

POKOLENIE PRZEMIANY. NOWA SZTUKA Z INDII

SPOJRZENIA 2011 — Nagroda Fundacji Deutsche Bank

GOSHK MACUGA

w ramach Festiwalu **Warszawska Jesień** 2011

Oratorium na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy

Zorka Wollny i Artur Zagajewski

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

pl. Małachowskiego 3, Warszawa, www.zacheta.art.pl

patroni
medialni:

gazeta

TOKiE
Pierwsze
Radio
Informacyjne

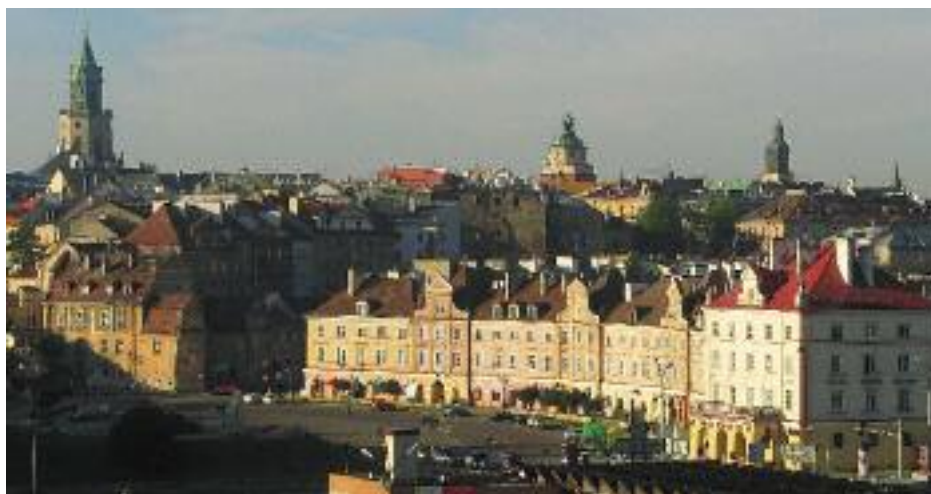
THE WARSAW
VOICE
Radio and Culture Europe's Voice

Art&Business

artinfo.pl

Lublin

Miasto przy granicy strefy Schengen potrzebuje kultury.



Kiedy 21 czerwca 2011 r. ogłaszano wynik konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, na placu Po Farze w centrum Starego Miasta w Lublinie, gdzie ustawiono telebimy i scenę muzyczną, zgromadziły się tłumy. Lublin był w piątce kandydatów, przeszedł do drugiej tury razem z Gdańskiem, Katowicami, Warszawą i Wrocławiem. Niektórzy na placu płakali, kiedy okazało się, że wygrał Wrocław.

Miasto ambitne

Lublin, dla wielu ludzi z różnych miast cichy faworyt konkursu ESK 2016, był decyzją rozczarowany, posypały się gromy na ministra kultury Bogdan Zdrojewski, byłego prezydenta Wrocławia; uważano, że sprzyjał stolicy Dolnego Śląska, a decyzja komisji wypacza ideę ESK. To nie były jedynie emocjonalne wyładowania frustracji artystów, animatorów kultury czy dziennikarzy lokalnych.

W Lublinie panowało przekonanie, że idea konkursu najbardziej promuje właśnie to miasto, skoro celem ESK jest przede wszystkim wsparcie radykalnych przemian danego ośrodka i regionu, pokazanie nowych zjawisk oraz partycypacja obywateli w kulturze. Inaczej mówiąc: uważano, że Gdańsk czy Wrocław i tak mają tyle atutów, taką infrastrukturę kultury, budżet i wyjątkowe eventy, że tytuł ESK tylko potwierdzi ich pozycję, i de facto nie wpłynie na rozwój miasta. Co innego Lublin, największe miasto Polski Wschodniej niedaleko granicy Unii Europejskiej, symbolizujące problemy tej wyraźnie biedniejszej części kraju, ale i jej ambicje. W Lublinie tytuł Europejskiej Stolicy Kultury był oczekiwany jako wsparcie dla przełomowych – i poniekąd wzorowych – przemian, jakie się tu rozpoczęły. Lublin uwierzył, że może wygrać – i już samo to jest dowodem energii i ambicji miasta, które w 2017 r. obchodzić będzie 700-lecie nadania praw miejskich.

Miasto i tradycje

Lublin liczy około 350 tys. mieszkańców, studiuje tu 80 tys. młodych ludzi. Sercem miasta od kilkunastu lat jest częściowo odrestaurowane Stare Miasto i łączący się z nim deptak Krakowskiego Przedmieścia. To zwarty, w istocie nieduży, taki „na ludzką miarę”

kompleks, w którym nie można się zgubić; z instytucjami kultury, muzeami, kościołami, atrakcjami turystycznymi i rozrywkami.

Stare Miasto jest autentyczne, dlatego w Lublinie nie mówi się o nim „starówka”. Położone na wzniesieniu, z Rynkiem i główną ulicą Grodzką na linii między Bramą Krakowską a Grodzką, jest głównym miejscem spotkań i wielu imprez kulturalnych.

Powody do dumy

Lublin odwołuje się do kilku tradycji. To miasto Jagiellonów i Unii Lubelskiej, a więc tolerancji religijno-kulturowej oraz geograficzna, handlowa i kulturowa brama na Wschód, miejsce styku Zachodu ze Wschodem.

Chyba najlepiej symbolizuje to Kaplica św. Trójcy na lubelskim zamku – gotycka budowla z 2. połowy XIV w., w której w 1418 r. król Władysław Jagiełło ufundował przepiękne malowidła bizantyjsko-ruskie.

Lublin to miasto, w którym przed 700 laty osiedlili się pierwsi Żydzi, miasto Widzącego z Lublina, ale i miasto Majdanka. Tradycja żydowskiego Lublina wymaga rozwoju kultury pamięci. Od kilkunastu lat Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN” dokumentuje w nowatorski sposób żydowską przeszłość miasta, opowiada o Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata, organizuje misteria pamięci.

Jest też tradycja inna, nowa, sięgająca lat 70. XX wieku – tradycja Lublina jako ośrodka eksperymentów kulturalnych oraz awangardowych poszukiwań w sferze teatru offowego i plastyki.

I jeszcze jedna: Lublin był pierwszą stolicą Polski komunistycznej, ale tu też wybuchły pierwsze strajki „solidarnościowe” w lipcu 1980 roku!

Wykorzystując geopolitykę i tradycje dawne oraz nowe, Lublin zbudował wizję i praktykę otwartego „miasta w dialogu”, przyjaznego mieszkańcom i przyjezdnym, przekraczającego granicę Schengen wspólnymi projektami m.in. ze Lwowem, rozwijającym zarówno kulturę masową jak i niszową, tworzącym nowe instytucje kultury i otwierającego dyskusję o możliwościach kreatywnych przemysłów kultury. Lecz do wielokulturowości i awangardy odwołują się wszyscy. Jaki jest patent lubelski?

Tradycje i przyszłość

W 2007 r. młodzi menadżerowie kultury zorganizowali imprezę, której oddźwięk zaskoczył wszystkich. Była to czerwcowy „Noc Kultury”, podczas której może zaprezentować się każdy, nie tylko renomowane grupy czy instytucje; w czasie Nocy A.D. 2011 było ponad 200 wydarzeń, a przez Stare Miasto przewalały się tłumy. To był pierwszy sprawdzian, że obywatele chcą kultury i poprzez kulturę szukają identyfikacji ze swoim miastem.

Drugą wielką imprezą nawiązującą już do tradycji I Rzeczypospolitej jest sierpniowy Jarmark Jagielloński; uczestniczy w nim ponad 250 rzemieślników, rękodzielników i pasjonatów z Polski, Białorusi, Ukrainy, Litwy, jak i innych krajów. Prawie drugie tyle uczestników to członkowie zespołów, kapel, bractw rycerskich itd. Obok starszych, jak Mikołajki Folkowe, powstały festiwale nowych zjawisk kultury: Carnaval Sztuk-Mistrzów (cyrkowcy, żonglerzy, buskerzy) i Lubelski Festiwal Graffiti. Obok Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Konfrontacje Teatralne”, który ma ponad 15 edycji, odbywają się nowe – Festiwal Teatrów Europy Środkowej „Sąsiedzi” oraz Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca. Tu działa sławny teatr Gardzienice Włodzimierza Stanisławskiego i Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika.

Trzy edycje ma nowy festiwal sztuki w przestrzeni miejskiej „Open City” oraz Festiwal Tradycji i Awangardy Muzycznej „Kody” o bardzo ciekawej formule prezentacji przenikania się muzyki archaicznej, źródłowej z nowoczesnymi poszukiwaniami twórców współczesnych.

Twórcy ludowi i cyrkowcy, teatry z Rosji i USA, artyści ze Lwowa, giganci awangardy muzycznej – jak John Zorn, Jan Garbarek czy Tomasz Stańko i Voo Voo są gośćmi imprez w mieście przy granicy Schengen.

W Lublinie odbywa się ponad 50 najróżniejszych festiwali. Miasto uczestniczy również w prestiżowym programie „Intercultural Cities”, który jest wspólną inicjatywą Rady Europy i Komisji Europejskiej.

Grzegorz Józefczuk



L MIASTO INSPIRACJI

To tu historia przeplata się ze współczesnością,
 a bogate dziedzictwo kulturowe wpływa na codzienne życie.
 Aby się o tym przekonać, trzeba tego doświadczyć...



HEXELINE

WWW.HEXE.COM.PL