

wiosna
2024

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
36

Danuta Dąbrowska-Siemaszkiewicz



Trzysta lat Immanuela Kanta
Pasje Pucciniego
Wielcy inscenizatorzy

28. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena

Warszawa
17–19 marca 2024

Zapraszamy



**MECENAS
KULTURY**



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W LUSŁAWICACH

FESTIWAL MUZYKI EMANACJE / FESTIWAL DE NATURA SONORIS / KOSMOGONIA – DZIEŃ OTWARTY

LETNIA I ZIMOWA AKADEMIA MUZYKI / PREZENTACJE – PROMOCJA TALENTÓW

PENDERECKI YOUTH ORCHESTRA / LUSŁAWICKA ORKIESTRA TALENTÓW / CHÓR POLSKIEGO RADIA – LUSŁAWICE

STAŁA EKSPOZYCJA MULTIMEDIALNA / ZESPÓŁ DWORSKO-PARKOWY KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO



PENDERECKI-CENTER.PL

OD WYDAWCY

Przed paryską olimpiadą

Przez ponad dziesięć lat Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena ściśle współpracowało z Polskim Komitetem Olimpijskim w ramach kolejnych igrzysk. Za nami wiele projektów, podczas których w słynnych salach koncertowych w gronie Rodziny Olimpijskiej prezentowaliśmy światowym liderom opinii unikatowe kompozycje Fryderyka Chopina, Wojciecha Kilara czy Krzysztofa Pendereckiego w wykonaniu wybitnych muzyków, ambasadorów naszej kultury. Spotkania te procentowały licznymi publikacjami w światowych mediach, koprodukcjami czy kontraktami naszych artystów. Właśnie takie efekty powinny dawać profesjonalne narzędzia dyplomacji kulturalnej.

W tym roku w Paryżu w ramach XXXIII Letnich Igrzysk Olimpijskich celebrować będziemy stulecie polskiego olimpizmu. Data ta zobowiązuje – wymaga organizacji unikatowego wydarzenia nad Sekwaną. To należy się sportowcom, działaczom, osobom zaangażowanym w promocję rodzimego sportu oraz całej Rodzinie Olimpijskiej. Zapraszam do lektury materiału pokrótce przybliżającego wybitne postaci polskiego sportu oraz wydarzenia, o których warto pamiętać. (Na zdjęciu autor z Anne Hidalgo, merem Paryża).

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Muzyka najwyższą ze sztuk

Filozofowie mieli wpływ na kompozytorów, a muzyka – na filozofię. Młody Beethoven chłonił myśl filozofów oświecenia z ich pochwałą wolności człowieka. Znał pisma myśliciela z Królewca – Immanuela Kanta, którego filozofia zdobyła rozgłos w krajach niemieckich w dwóch ostatnich dekadach XVIII wieku. Rewolucja we Francji, zdobycie Bastylli i Deklaracja praw człowieka i obywatela ucieszyły Beethovena, podobnie jak Kanta, z tą jednak różnicą – o czym wspomina w tym numerze „Beethoven Magazine” filozof Jakub Szczepański – że autor *Krytyki czystego rozumu* odnosił się do rewolucji z pewną rezerwą, wiedząc, że zawsze towarzyszy jej okrucieństwo.

Dziś trudno nam wyobrazić sobie ów triumf ludzi wolnomyślnych – próbuje to naświetlić Jakub Szczepański. Żyjemy w świecie, w którym człowiek cieszy się wolnością, sam o sobie stanowi, może nawet wybierać własną tożsamość, kierując się indywidualnymi priorytetami. Doceniśmy zatem nasze czasy.

Beethoven musiał się buntować. Nie zgadzał się z systemem społecznym, w którym przyszło mu żyć, dającym większe prawa tzw. dobrze urodzonym, a nie ludziom wielkiego talentu i żelaznej woli – jak on sam. Zatem zachwycił się Kantem, ale czy filozof by to odwzajemniał? Jak pisze John Clubbe w książce *Beethoven: The Relentless Revoultionary*, Immanuel Kant nie cenił muzyki, zwłaszcza instrumentalnej – pozbawiona słów i głosu ludzkiego miała dla niego wartość jedynie rozrywkową, nie była sztuką samą w sobie. Być może doceniłby dopiero ostatnią z dziewięciu symfonii Beethovena. Wybaczmy mu to. Zgoła innego zdania był inny nadbałtycki filozof, pochodzący z Gdańska Arthur Schopenhauer, na którego wielki wpływ wywarła filozofia buddyjska. W swym dziele *Świat jako wola i przedstawienie* wychwalał muzykę jako najwyższą ze sztuk, a samą sztukę – jako formę kontemplacji i wyzwolenia spod presji woli i związanych z nią pożądań, których konsekwencją jest cierpienie. Kontemplujmy więc muzykę na Wielkanocnym Festiwalu i cieszymy się szczęściem, które nam daje.

Anna S. Dębowska

Redaktor naczelna „Beethoven Magazine”



Wydawca: Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
ul. Sławkowska 14/7
31-014 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor
generalna:
Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy
i pomysłodawca:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna:
Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:
Witold Siemaszkiewicz

Korekta:
Barbara Skowrońska

Grafika na okładce:
**Danuta
Dąbrowska-Siemaszkiewicz**

Druk:
SKLENIARZ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2024 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

Gramy dla kultury

Każda złotówka, którą przeznaczasz
na gry liczbowe LOTTO, to 19 groszy
dla sportu i kultury.



Jubileusz Krzysztofa Pendereckiego 2023

Krzysztof Penderecki obchodziłby 23 listopada 2023 roku swoje 90. urodziny. Najważniejsze instytucje muzyczne w Polsce uczciły pamięć Mistrza wykonaniem jego dzieł.

W Warszawie odbył się Festiwal Krzysztofa Pendereckiego (22–26 listopada). Jego organizatorami byli: Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena, Filharmonia Narodowa i Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, współorganizatorem – Teatr Wielki – Opera Narodowa, a partnerem – Narodowe Centrum Kultury. Festiwal sfinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zabrzmiły m.in. *II Koncert skrzypcowy „Metamorfozy”* w interpretacji Anne-Sophie Mutter z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Andrzeja Boreyki i *Te Deum* w wykonaniu Filharmonii Krakowskiej pod batutą Alexandra Humali.

Festiwal rozpoczął się koncertem kameralnym z muzyką Mistrza w wykonaniu świetnych artystów, a zarazem przyjaciół, z którymi kompozytor współpracował. Wystąpili m.in. wiolonczeliści Arto Noras i Claudio Bohórquez, klawecista Michel Lethiec, skrzypaczki Leticia Moreno i Aleksandra Kuls, kontrabasista Jurek Dybał, pianista Łukasz Krupiński i Kwartet Dafō.



Grzegorz Mart/NOSPR

W siedzibie Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod batutą Marin Alsop zabrzmiało półinscenizowane wykonanie *Czarnej maski* (1986), w którym wzięło udział znakomite grono solistów polskich i niemieckich. Na zdjęciu: Ewa Boguszyńska-Moore, dyrektorka naczelnia i programowa NOSPR, oraz Marin Alsop, dyrektorka artystyczna i pierwsza dyrygentka NOSPR.



Bruno Fidrych



Teatr Wielki w Łodzi

Dyrygent Rafał Janiak przygotował w Teatrze Wielkim w Łodzi premierę *Raju utraconego* (1978), *sacra rappresentazione* na podstawie poematu Johna Milтона, które powstało na zamówienie Lyric Opera w Chicago dla uczczenia dwusetnej rocznicy niepodległości Stanów Zjednoczonych. Reżyser Michał Znaniecki stworzył na łódzkiej scenie inscenizację o końcu świata, jaki znamy, eksponując profetyczne wątki dzieła.



Na finał Festiwalu Krzysztofa Pendereckiego w Operze Narodowej w Warszawie zabrzmiało *Credo* pod batutą Macieja Tworka

Ostatni raz w Polsce *Jutrznia* (1970–1971) zabrzmiała w 2010 roku pod dyktando Antoniego Wita na festiwalu Wratislavia Cantans, a za granicą – w 2018 roku w Los Angeles. Jest rzadko wykonywana ze względu na olbrzymią obsadę i duże wymagania wykonawcze. Głęboki ukłon kompozytora w stronę liturgii prawosławnej zabrzmiał wstrząsająco na Festiwalu Eufonie pod dyktando Zsolta Nagyego (na zdjęciu) w specjalnym miejscu, jakim jest kościół Wszystkich Świętych na placu Grzybowskim w Warszawie.



Narodowe Centrum Kultury



Krzyż Komandorski dla Elżbiety Pendereckiej

11 grudnia w Sali Senatorskiej Zamku Królewskiego na Wawelu odbyła się gala z okazji 20-lecia Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. W programie uroczystości znalazł się występ Chóru Polskiego Radia w Łusławicach pod dykcją Macieja Tworka oraz recital Łukasza Krupińskiego. Partnerom organizatorzy wręczyli okolicznościowe dyplomy. Z okazji jubileuszu decyzją Prezydenta RP w dowód uznania i zasług dla popularyzacji muzyki klasycznej Pani Elżbieta Penderecka, prezes zarządu Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena oraz dyrektor generalna Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, odznaczona została Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, a Andrzej Giza, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Sukces polskiej dyrygentki w Filadelfii

W pierwszej połowie XX wieku przez 29 lat szefem artystycznym Philadelphia Orchestra był wybitny dyrygent polskiego pochodzenia Leopold Stokowski. Warto o tym pamiętać, pisząc o sukcesie, który odniosła w styczniu tego roku Anna Sułkowska-Migoń, zwyciężczyni Międzynarodowego Konkursu Dyrygenckiego „La Maestra” w Paryżu w 2022 roku. Artystka otrzymała zaproszenie od Yannicka Nézet-Séguina, szefa filadelfijskiej orkiestry, i miała okazję dyrygować nią na dwóch koncertach 12 i 13 stycznia. W programie umieszczała uwerturę do opery *Legenda Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego, koncert Zhao Jipinga na tradycyjny instrument chiński o nazwie pipa oraz *V Symfonię* Piotra Czajkowskiego.

Zmiany w kierownictwie radiowej „Dwójki”

Małgorzata Małaszko, dyrektor radiowej „Dwójki”, oraz jej zastępca Jacek Hawryluk pod koniec stycznia złożyli rezygnację ze sprawowanych funkcji. Małaszko kierowała

„Dwójką” od 2012 roku, wcześniej stała na jej czele przez kilka lat jako pełniąca obowiązki dyrektora. Polskie Radio S.A. informuje, że oboje pozostają w strukturach spółki.

Nowym dyrektorem anteny został Piotr Kędziorek, zatrudniony w radiu publicznym od 1994 roku, współtwórca i szef Radiowego Centrum Kultury Ludowej.

Nowy artystyczny w Filharmonii Narodowej

Dyrygent Krzysztof Urbański został dyrektorem artystycznym Filharmonii Narodowej w Warszawie. W sezonie artystycznym 2024/2025 zastąpi – jako dyrektor desygnowany – Andrzeja Boreykę, który pozostaje na stanowisku do końca bieżącego sezonu artystycznego. Urbański pięcioletnią dyrektorską kadencję oficjalnie rozpocznie od sezonu 2025/2026. Jednocześnie artysta będzie szefem muzycznym Filharmonii Berneńskiej. Urbański ma 40 lat, pochodzi z Pabianic, jest absolwentem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, zaczynał

w Filharmonii Narodowej jako asystent dyrektora Antoniego Wita. Był szefem i pierwszym gościnnym dyrygentem orkiestr symfonicznych w Trondheim, Hamburgu, Indianapolis i Tokio.

Debiut w roli Mefistofelesa

Bas Rafał Siwek, wybitny wykonawca ról Borysa Godunowa, Zachariasza i Króla Filipa II, w listopadzie ubiegłego roku miał okazję po raz pierwszy w karierze zaśpiewać tytułową partię w *Mefistofelesie* Arriga Boita. Prapremiera opery, składającej się z czterech aktów, prologu i epilogu, miała miejsce w Mediolanie w roku 1868 i jest szeroko zakrojoną adaptacją *Fausta* Goethego. Partia Mefistofelesa wraz z efektowną arią „z gwizdem” to marzenie basów, dla których wzorem są kreacje Nikołaja Giaurowa czy Cesare Siepiego. Rafał Siwek debiutował w tej roli w Teatro Lirico di Cagliari na Sardynii. Premiera, która miała odbyć się 17 listopada, została odwołana z powodu strajku pracowników teatru i ostatecznie odbyła się dwa dni później.

Achmetszyna w Londynie

W styczniu wystąpiła u boku Piotra Beczały w *Carmen* Georges'a Bizeta na deskach Metropolitan Opera, tworząc niezwykle sugestywną postać zmysłowej uwodzicielki o hebanowej barwie głosu. Debiut 27-letniej mezzosopranistki Ajgul Achmetszyny stał się sensacją w Nowym Jorku. Wytwórnia Decca podpisała z nią kontrakt i na lipiec zapowiada jej solową płytę zatytułowaną *Aigul*. Achmetszyna, z pochodzenia Tataro-Baszkirka, jest drugim po Cecilii Bartoli mezzosopranem zakontraktowanym przez Decca. Specjalnością artystki, która uczyła się śpiewu w Ufie, a na jej dalszą edukację na Zachodzie złożyła się cała rodzinna wioska, jest *Carmen*. Miała 21 lat, gdy wystąpiła w tej roli w Royal Opera House w Londynie. 5 kwietnia powróci tam w nowej inscenizacji, której autorem jest Damiano Michieletto. Ponownie wystąpi u boku Piotra Beczały. W lecie artystka zadebiutuje w tej samej roli na Festiwalu w Glyndebourne.



Lera Nurgalieva/TACT



Jacek Nędzyński Artists Management

Odeszła Ewa Podleś

19 stycznia po długiej i ciężkiej chorobie odeszła Ewa Podleś. Miała 71 lat, zmarła w rodzinnej Warszawie. Jej głos był fenomenem na skalę światową: obdarzona została niezwykle rzadkim kontraltem z trzyoktawową skalą. Pozwalał jej sięgać do najniższych, „barytonowych” dźwięków, a w górnych rejestrach brzmieć lekko i zwiewnie. Do tego dochodziła silna osobowość i wyobraźnia artystyczna nadająca jej interpretacjom rzadko spotykany wymiar dramatyczny. Jej specjalnością był Rossini: zaczynała jako Rozyna w *Cyruliku sewilskim*. W 1984 roku debiutowała jako Rinaldo w Metropolitan Opera; na nowojorską scenę powróciła dopiero ćwierć wieku później, jednak od czasów roli w dziele Händla w teatrach operowych Ameryki była otaczana rodzajem kultu. Jej żywiołem była scena, lecz dała się też poznać jako wybitna wykonawczyni repertuaru pieśniowego, w którym zawsze szukała pierwiastka teatralnego.

Pamięci Borisa Pergamenschikowa

30 kwietnia minie 20. rocznica śmierci Borisa Pergamenschikowa, wybitnego rosyjsko-niemieckiego wiolonczelisty, bliskiego przyjaciela Krzysztofa Pendereckiego, któremu kompozytor dedykował znakomite *Divertimento* na wiolonczelę solo. Był on też pierwszym wykonawcą przeznaczonego na trzy wiolonczele i orkiestrę *Concerto grosso* (prawykonanie w Tokio w 2001 roku).

Pochodził z Petersburga, był uczniem Mściława Rostropowicza, który wywarł olbrzymi wpływ także na wyobraźnię kompozytorską Pendereckiego. W 1974 roku zdobył złoty medal na konkursie im. Czajkowskiego, a trzy lata później wyemigrował na Zachód, gdzie szybko zdobył uznanie godne swojej sztuki wykonawczej. Nagrywał dla czołowych wytwórni, występował na renomowanych festiwalach, często partnerując Gidonowi Kremerowi oraz kwartetom Amadeus i Alban Berg.

30 kwietnia w Berlinie odbędą się oficjalne obchody 20-lecia śmierci artysty. Wystąpią m.in. Claudio Bohórquez, Anastasia Kobekina, Julian Steckel, Nicolas Altstaedt, a zabrzmi muzyka Pendereckiego, Barbera, Aspa i Kodalya.

Również na Wielkanocnym Festiwalu 28 marca odbędzie się koncert dedykowany pamięci Pergamenschikowa, na którym Claudio Bohórquez z towarzyszeniem Orkiestry Filharmonii Krakowskiej wykona *Koncert altówkowy* Pendereckiego w wersji na wiolonczelę.



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



Tworzymy wyjątkowe miejsca
Kreujemy unikalne
doświadczenia



City
Europe

The heart of it.

Partner
28. Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena



PROMENADA

GALERIA
DOMINIKAŃSKA

TARGÓWEK



REDUTA

URBAN **HOME**



VIVA!

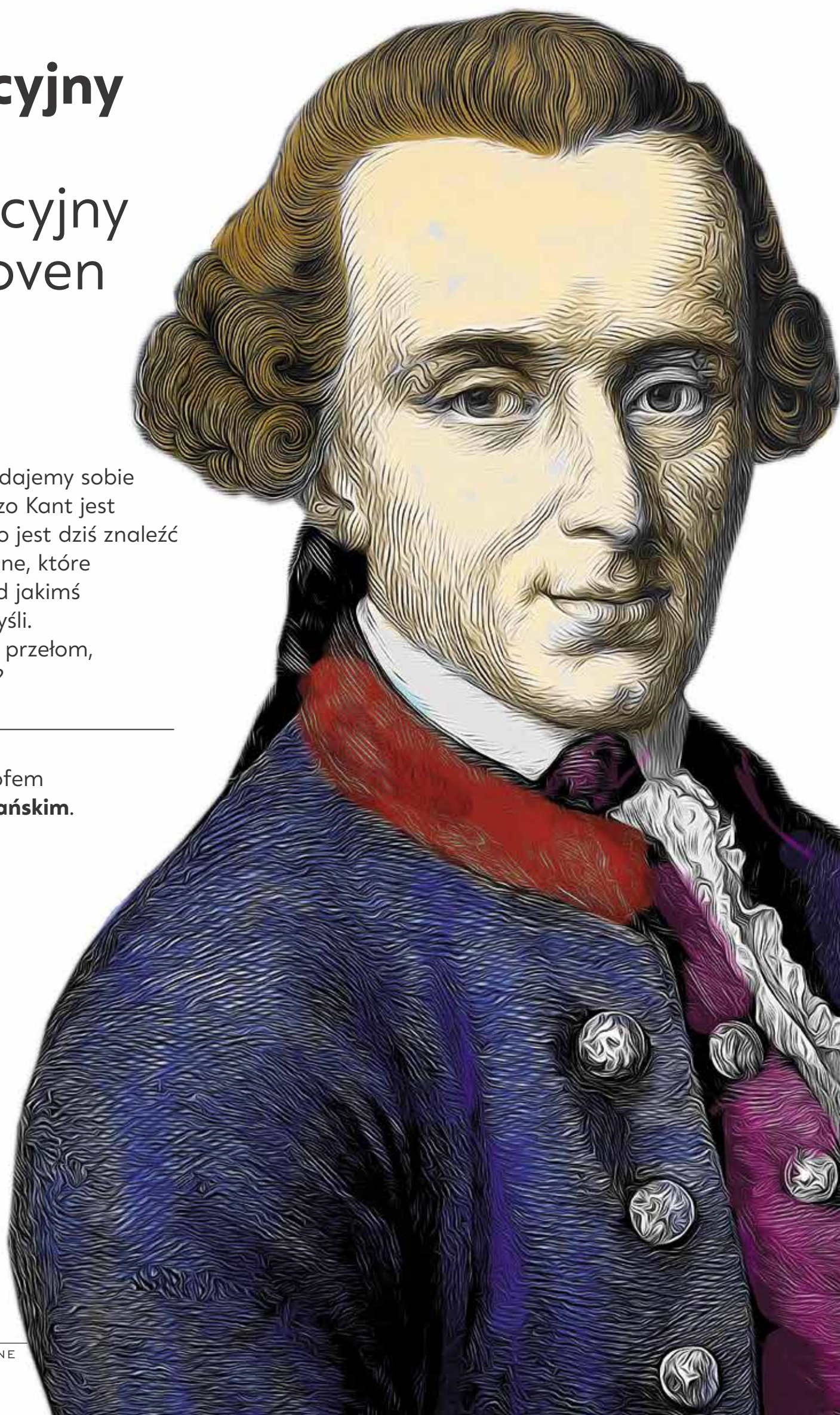


WEJDŹ
DO ŚWIATA
SZTUKI

Ewolucyjny Kant, rewolucyjny Beethoven

– Nie do końca zdajemy sobie sprawę, jak bardzo Kant jest wpływowy. Trudno jest dziś znaleźć kierunki filozoficzne, które nie pozostają pod jakimś wpływem jego myśli. Na czym polegał przełom, którego dokonał?

Rozmowa z filozofem
Jakubem Szczepańskim.



Anna S. Dębowska: „Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie” – Beethoven zanotował to zdanie w szkicach do *Missa solemnis*. Wśród jego książek było kilka prac filozoficznych Immanuela Kanta. Co mogło go w tym fragmencie zafascynować? Wolność?

Jakub Szczepański: – Jest to znany aforyzm Kanta, w którym jak w pigułce mieści się praktycznie cała jego myśl filozoficzna. Kant systemowo dzielił swoją filozofię na teoretyczną i praktyczną. „Niebo gwiazdziste” oznacza część teoretyczną, w której ramach człowiek odnosi się do świata fizycznego, „prawo moralne we mnie” oznacza filozofię praktyczną, ponieważ podstawą moralności jest według Kanta autonomiczna istota racjonalna. Zwłaszcza moralna składowa tego cytatu mogła odpowiadać demokracji Beethovenowi, który nie uznawał różnic społecznych ze względu na tytuły i urodzenie. Kant też nie był konserwatystą, a próbował to, co rewolucja francuska niosła na sztandarach, subtelność polegała tylko na preferowanym przez niego sposobie, w jaki dochodzi się do rozwiązań wolnościowych. Beethoven raczej nie wiedział, że Kant, pomimo pewnego rodzaju aprobaty dla rewolucji francuskiej, na gruncie swojej filozofii był zwolennikiem przemiany o charakterze ewolucyjnym. Myśliciel uważał, że ze względu na zbrodnie i przemoc, które towarzyszą rewolucjom, nie powinny one mieć miejsca. Był więc zainteresowany fenomenem rewolucji i przyjął go jako fakt historyczny, który po prostu się wydarzył, natomiast co do zasady rewolucji się sprzeciwiał. Zdecydowanie opowiadał się za republikanizmem, dzisiaj ten typ ustrojowy nazwalibyśmy raczej ustrojem demokratyczno-liberalnym. Jeśli chodzi o rozwój państwa, Kant zasadniczo podążał więc w tym samym kierunku, co Beethoven, opowiadał się jednak stanowczo za ewolucyjną postacią przemiany społecznej. Co ciekawe, u podstaw rewolucji francuskiej leżała myśl Rousseau, a był on jednym z autorytetów filozoficznych Kanta – miał ponoć w gabinecie portrety dwóch filozofów: Hume’a i właśnie Rousseau.

Co konkretnie inspirowało go w filozofii Jeana-Jacques’a Rousseau?

– Idee woli powszechnej i równości, koncepcja umowy społecznej – wszystkie te kwestie, które prawdopodobnie były również miłe sercu Beethovena.

A jednocześnie Kant był wiernym poddanym króla pruskiego.

– To tylko z pozoru paradoks. Należałoby

zapytać, jakiego króla pruskiego, o czym za chwilę. Pierwszy powód był taki, że Kant był legalistą. Jeżeli żył w ustroju, w którym rządził król, to uważał za stosowne się temu podporządkować – bo prawa należy przestrzegać. Drugi powód jest taki, że Kant przez część życia był poddanym Fryderyka Wielkiego, króla filozofa. Kant miał świadomość wielkości tej postaci, bo Prusy były fenomenem. Przez całą Europę przetoczyła się fala rewolucji wywołana wydarzeniami we Francji, a jednak państwo pruskie pozostało obojętne na to zjawisko – właśnie dlatego, że już wcześniej wprowadzono tam oczekiwane przez lud reformy. Dlatego Kant uważał Fryderyka za władcę genialnego – wyczuwając w swoim kraju potrzebę przemian społecznych, wprowadził on zmiany w prawodawstwie, które rewolucji zapobiegły.

I to jest absolutyzm oświecony?

– Jak by to powiedział Kant, Fryderyk Wielki to przykład doskonały absolutysty oświeconego. Fryderyk przyjaźnił się z Wolterem i innymi filozofami, był bardzo światłym i wykształconym władcą, a zarazem świetnym politykiem i dowódcą.

Przyjaźnił się też niestety z Katarzyną II.

– No tak. My, Polacy, źle wspominamy Fryderyka Wielkiego, ponieważ był to władca odpowiedzialny za rozbiory Rzeczypospolitej. Nawiasem mówiąc, Kant tym rozbiorem się sprzeciwiał.

Lecz obiektywnie patrząc, Fryderyk był władcą wybitnym. Wprowadził kodeks, który zapewniał obywatelom równość wobec prawa. Są zresztą na ten temat anegdoty. Fryderyk Wielki wybudował sobie piękną siedzibę Sanssouci w Poczdamie. Legenda głosi, że przeszkadzały mu odgłosy młyna, który znajdował się w pobliżu, więc postanowił ten młyn zlikwidować. Młynarz oddał sprawę do sądu i sąd przyznał mu rację. Król przegrał sprawę z młynarzem! To pokazuje sposób funkcjonowania tego władcy.

Fryderyk i Kant nie znali się osobiście, ale mimo to pokusiłbym się o porównanie ich relacji do innych znanych z historii przypadków, takich jak relacja Arystotelesa i Aleksandra Wielkiego.

Ogólnie rzecz biorąc, filozofowie raczej opowiadali się za władzą o charakterze kolektywnym, mając świadomość słabości związanych z władzą sprawowaną jednoosobowo. Ale jednocześnie nie mogli obojętnie przejść obok fenomenów takich jak geniuszy historycznych, jak Fryderyk Wielki czy Aleksander Macedoński. Beethoven

w podobny sposób był zafascynowany postacią Napoleona Bonaparte.

Czy Fryderyk czytał pisma Kanta?

– Nie, ponieważ zanim Kant stał się sławny i wart czytania, przynajmniej przez Fryderyka Wielkiego, król zmarł. Trochę się minęli w czasie. Natomiast wracając do Beethovena, jest ciekawy wątek spinający te dwie postaci.

Słucham z ciekawością.

– Wspomniałem, że słynny aforyzm dobrze opisuje cały system Kantowski, natomiast jest tutaj pewien niewidoczny element. Trochę upraszczając, można przedstawić dwa pisma odnoszące się do dwóch członów tego aforyzmu – „niebo gwiazdziste” to *Krytyka czystego rozumu*, „prawo moralne” – *Krytyka praktycznego rozumu*. Tylko że u Kanta są trzy *Krytyki*. Ta trzecia – *Krytyka władzy sądowniczej* – jest w kontekście postaci Beethovena szczególnie interesująca, bo właśnie w niej Kant bardzo dużo miejsca poświęcił estetyce. Może nie jest to dokładnie estetyka w sensie teorii sztuki, ale znajdziemy w tym tomie wiele fragmentów poświęconych pięknu i wzniosłości.

Myślę, że Beethoven tak głęboko nie sięgnął do myśli Kanta, zresztą na recepcję teorii osądu trzeba było długo czekać, bo Kant – po pierwszym okresie, kiedy ludzie myślący mocno zachłysłni się jego filozofią – zaczął być na poważnie przyswajany dopiero na początku wieku XX. Ten nurt nazywamy neokantyzmem, oznaczał najpierw powrót do filozofii teoretycznej, później do praktycznej, a na samym końcu do teorii osądu.

Tym niemniej to właśnie w trzeciej *Krytyce* możemy znaleźć wiele fragmentów, które mogłyby się Beethovenowi podobać. Kant pisze tam na przykład o geniuszu jako o takiej postaci, która rozrywa pewne schematy siłą swego talentu. Można zresztą dwojako interpretować ten wątek – jako opis geniusza w sensie twórcy albo „geniusza historycznego”, jakim był wspominany Fryderyk Wielki. Ponadto Kant przedstawił w tym dziele bardzo interesujące pojęcie wzniosłości, które co prawda pojawiło się już w starożytności, ale zaczęło być rozwijane w XVIII wieku. Wzniosłość bardzo dobrze pasuje do romantyzmu i też bardzo mocno łączyłbym to pojęcie z pewnymi cechami muzyki Beethovena.

A czym jest wzniosłość w rozumieniu Kanta?

– W odróżnieniu od piękna, które jest po prostu przyjemne, wzniosłość łączy ze sobą strach i przerażenie z fascynacją.

Zainteresowanie wzniosłością i powrót do tej kategorii w XVIII wieku wzięły się z zainteresowania dziką przyrodą. To są wątki obecne w muzyce Beethovena.

VI Symfonia F-dur „Pastoralna”.

– O tym utworze właśnie myślę. Obecny w nim motyw burzy jest niemal idealnym przykładem wzniosłości. Natomiast nie sądzę, aby kompozytor czytał *Krytykę władzy sądownia*, która bardzo długo była traktowana marginalnie. Nawiasem mówiąc, ukazała się w 1790, gdy Beethoven miał 20 lat. Natomiast jeśli chodzi o Kanta, cezura w jego dorobku, wyznaczającą granicę pomiędzy tzw. okresem przedkrytycznym i krytycznym, jest rok 1781, data wydania *Krytyki czystego rozumu*. Cztery lata później ukazało się *Uzasadnienie metafizyki moralności*, a w 1788 roku – *Krytyka praktycznego rozumu*. Zamknięciem cyklu krytycznego jest właśnie wspomniana trzecia *Krytyka* z roku 1790.

Co było tak przełomowego w filozofii Kanta w stosunku do filozofii europejskiej przed nim? I dlaczego okazał się tak wpływowy? Przecież Fichte, Schopenhauer, Hegel – oni wszyscy byli z Kanta.

– Myślę, że nie do końca zdajemy sobie sprawę, jak bardzo Kant jest wpływowy. Trudno jest dziś znaleźć kierunki filozoficzne, które nie pozostają pod jakimś wpływem jego filozofii. Na czym polegał przełom, którego dokonał? Punktem wyjścia jest początek epoki nowożytnej, kiedy toczył się spór racjonalistów z empirystami. W dużym uproszczeniu: spierano się o źródła naszego poznania i – też bardzo upraszczając – racjoniści twierdzili, że ono jest wrodzone, a empiryści, że nabyte. Apogeum tego sporu była filozofia Hume’a, który jako empirysta zauważył, że na gruncie tegoż empiryzmu pewnych elementów obecnych w naszym poznaniu nie da się wytłumaczyć. Chodziło o elementy nazywane apriorycznymi, czyli prawdy o charakterze koniecznym, których nie dało się wywieść z doświadczenia. Bo jeśli formułujemy jakąś zasadę o charakterze ogólnym, to ona teoretycznie dotyczy wszystkich przypadków, które obejmuje swoim opisem. Ale my nie jesteśmy w stanie wszystkich przypadków, których zasada dotyczy, empirycznie przebadать. I Hume zauważył, że jest to pewnego rodzaju nieścisłość. Z jednej strony z pełnym przekonaniem formułujemy tego rodzaju prawdy, z drugiej – na gruncie empirii nie mamy do tego podstaw. Hume – można powiedzieć – poległ na tym paradoksie, ponieważ nie był w stanie wyjść poza empiryzm, zauważył natomiast fakt istnienia tego problemu.

I tutaj pojawia się Kant.

– Tak, ale nim do tego przejdziemy, wspomnę tylko, że w filozofii nowożytnej nie było jeszcze zwyczaju cytowania czy wskazywania wpływu pewnych tez i odwoływania się do konkretnych nazwisk. Brano sobie fragmenty i czyjeś twierdzenia, i nikt nie przejmował się tym, że ich autor nie został wymieniony. Natomiast Kant, sięgając po tezy Hume’a, bardzo wyraźnie zaznaczył, że odwołuje się do tego właśnie autora. Jak gdyby w jakiś sposób zależało mu, żeby podkreślić u kogo te tezy znalazł. I dokładnie odniósł się do wskazanego przez Hume’a problemu. Ponieważ, jak wspomniałem, wydaje się, że ani racjoniści, ani empiryści nie mieli całkowitej racji, Kant dokonał syntezy obu tych kierunków. To jest właśnie ów „przewrót kopernikański”, jak sam Kant nazwał własne dzieło.

Na czym polegał ten przewrót?

– Hume – i cała wcześniejsza filozofia – koncentrował się na przedmiocie naszego poznania. Czyli zauważano, że pewne prawdy dotyczące przedmiotów naszego poznania układają się w określony sposób, pozostają w pewnych zależnościach i z tego rodzaju analiz przedmiotów naszego poznania powstał wspomniany paradoks. „Przewrót kopernikański” Kanta polegał na tym, że zauważył on, iż uzasadnienia prawd ogólnych należy szukać w podmiocie, nie w przedmiocie. Na tym polegało całe odkrycie. I co Kant zaproponował? Zauważył, że przedmioty naszego poznania to w tej sytuacji tworzą naszych struktur poznawczych oraz pewnego ładunku empirycznego, i wprowadził pojęcie tzw. fenomenu. Fenomen jest to informacja empiryczna przetworzona przez nasz umysł. Nie chcę wchodzić w szczegóły tej niełatwej teorii, powiem tylko, że wskazane przez Kanta tzw. dwie podstawowe formy naoczności, czyli najbardziej elementarne struktury naszego umysłu, to czas i przestrzeń.

Co ciekawego z tego wynika?

– Otóż wynika z tego, że czas i przestrzeń to nie są cechy świata zewnętrznego. To są pewne formy obecne w naszym umyśle, przy pomocy których umysł pochwycił materiał empiryczny, tworząc fenomeny. Powiedziałbym, że Kant wybiegł w przyszłość, co bardzo często mu się zdarzało i w pewien sposób przewidział coś, czego na przykład współczesna mu fizyka jeszcze nie wiedziała. Zauważył mianowicie, że czas jest tworem o charakterze subiektywnym albo względnym, w tym wypadku zależnym od naszego umysłu.

I to jest ta Kantowska żrenica oka?

– To jest element epistemologiczny, najbardziej interesujący na gruncie filozoficznym, ale warto dodać, że Kant rozwinął systemową filozofię, której bardzo ważnym elementem jest moralny aspekt jego myśli. Nauka Kanta o autonomii ludzkiej wolności czy jego słynna zasada moralna w postaci imperatywu i wynikająca z tego poniekąd pochwała demokracji też są bardzo istotne. Bardzo mocno badałem filozofię polityczną Kanta i uważam, że Kant jest filozofem bardzo proroczym, bo rozwijane przez niego wątki polityczne – czy to zagadnienie ustroju republikańskiego, czy idea luźnej federacji państw w traktacie *Ku wieczystemu pokojowi*, czy też bardzo ciekawa koncepcja kosmopolityzmu – to są kwestie, do których my dopiero współcześnie dojrzelismy. A w czasach Kanta były to zagadnienia o niemal proroczym charakterze. Wskazuje się na Kanta jako na tego, który sformułował w pewien sposób ideę Unii Europejskiej, chociaż Kant sięgał tutaj dużo dalej: myśląc o luźnej federacji państwa, miał na myśli federację na poziomie światowym.

Do tego raczej nie dojdzie, chyba że po III wojnie światowej. Ale chcę się skupić na paradoksie, że człowiek, który miał tak szerokie horyzonty myślowe, jednocześnie w życiu osobistym tkwił w jednym miejscu i bardzo się tego trzymał.

– Kant rzeczywiście był związany przez całe życie z Królewcem i był bodaj pierwszym wielkim filozofem akademikiem. Wzorowo przeszedł przez wszystkie szczeble kariery akademickiej, od funkcji bibliotekarza po funkcję rektora. Warto zaznaczyć, że jako obywatel Królewca został doceniony już za życia, a jego odejście było wielkim wydarzeniem w życiu miasta. Został pochowany w grobowcu, który jest umieszczony na zewnątrz katedry królewieckiej. Prawdą jest też, że Kant nigdy nie opuścił Królewca, wyjątkiem była jedna podróż do Goldapi. Natomiast nawet jeśli nie podróżował ciałem, podróżował, można powiedzieć, duchem. Bardzo interesował się geografią i wszelkiego rodzaju relacjami z różnych miejsc świata. Są świadectwa, że miał tak rozległą wiedzę dotyczącą pewnych miejsc, że osoby, które rzeczywiście tam były, rozmawiając o nich z Kantem, miały wrażenie, że on także je odwiedził. Może nie potrzebował tracić czasu i energii na opuszczanie Królewca, bo potrzebną wiedzę zdobywał w innym sposób. Jest też niemal legenda na temat jego punktualności i zdyscyplinowanego



Creative Commons

Pomnik Immanuela Kanta w Królewcu

życia. Trzeba jednak podkreślić, że ten do bólu uporządkowany styl życia jest charakterystyczny dla późnego okresu. Wcześniej Kant prowadził rozległe życie towarzyskie, regularnie urządzał u siebie obiady, na które zapraszał mnóstwo osób, a jego dom był jednym z ważniejszych salonów ówczesnego Królewca.

Nie był mizantropem jak Schopenhauer?

– Nie, dokonała się w nim przemiana, która wynikała z potrzeb jego filozofii. Stosunkowo późno, bo w wieku 57 lat, „odkrył” swoją filozofię krytyczną i miał świadomość tego, że ma bardzo mało czasu, żeby opisać wszystkie konsekwencje tego odkrycia. I ten jego do bólu zdyscyplinowany harmonogram wynikał właśnie z próby wykorzystania do maksimum czasu, który mu pozostał.

Wykorzystał ten czas? Jego dzieło jest skończone, dopięte?

– No właśnie, nie do końca. Kant nie zdążył dokończyć części politycznej swojej filozofii. I w drugiej połowie XX wieku rozgorzał spór wokół tego, czy polityczna filozofia Kanta istnieje czy nie, ponieważ z jednej strony istniały jego różne pisma i artykuły świadczące o tym, że Kanta ta tematyka zajmowała, z drugiej – nie było jednego dzieła, które by tę tematykę porządkowało i systematyzowało.

A jaki był stosunek Kanta do religii?

Beethoven miał powiedzieć, że „religia i bas cyfrowany stanowią same w sobie pojęcia skończone, nie podlegające dyskusji”.

– Wydaje mi się, że Kant w bardzo ciekawy sposób określił swoją relację do religii. Zauważył, że większa część treści prawd religijnych to jest coś, co leży poza granicami naszego poznania.

Zawsze mi się u niego podobało to, że nie miał żadnych oporów, żeby powiedzieć, że coś dla nas jest niepoznawalne lub że jakieś prawdy wydają się być na takim poziomie, do którego nie możemy sięgnąć. Takie wątki bardzo często pojawiają się w jego filozofii i są one wyrazem świadomości tego, że nasze poznanie ma granice, poza które nie możemy wykroczyć. I prawdy religijne znajdują się właśnie poza takimi granicami, co nie zmienia faktu, że możemy w sposób rozumowy wiele z tych prawd rozważać.

Kant po wydaniu *Religii w obrębie samego rozumu* został też dostrzeżony przez cenzurę. W kręgach bliskich Kościołowi to, co pisał, nie bardzo się podobało, ponieważ uważał na przykład, że o religii mamy prawo dosyć swobodnie dyskutować i jeżeli jakieś tezy dotyczące tej sfery mają charakter przemyślane, to uczony ma prawo je przedstawić i poddać pod dyskusję. W odpowiedzi ktoś z kręgów kościelnych postarał się, aby król pruski Fryderyk Wilhelm II wydał dekret zakazujący Kantowi wypowiadać się na tematy religijne.

A jednak wydaje się z dzisiejszego punktu widzenia konserwatywny. Wierzył w grzech.

– Kant pojęcie grzechu pierwotnego przekuł w tezę o złu radykalnym mówiąc o tym, że człowiek jest w sposób nienaprawialny zepsuty. Nie stanie się nigdy aniołem, ponieważ tkwi w nim pierwiastek zła. To znów spotkało się ze sprzeciwem kręgów kościelnych, bo mogło prowadzić do wniosków, że walka o poprawę człowieka i jego rozwój moralny jest skazana na niepowodzenie. To jest związane z bardzo specyficznym stosunkiem Kanta do idealizmu wszelkiego rodzaju. Na wielu płaszczyznach formułował różnego rodzaju ideały, jednocześnie zaznaczając, że ich pełne osiągnięcie jest niemożliwe.

Ale na gruncie religijnym jest do pewnego stopnia podobnie: z jednej strony człowiek powinien pracować nad sobą, próbując przestrzegając nakazów religijnych, z drugiej jednak strony jest powiedziane, że żaden człowiek nie jest bezgrzeszny.

Beethoven był w takim razie odważniejszy i wykraczał w przyszłość w przekreśleniu religii.

– Owszem, Kant nie odrzucał religii, ale traktował ją w nieco swobodny sposób. Jego zdaniem moralność była oparta na autonomii człowieka. Trzecia postać słynnego imperatywu to pojęcie woli prawodawczej, która de facto stanowi prawo moralne. To nie jest stanowienie w sensie dowolnym, ale odczytywanie pewnych prawd o charakterze uniwersalnym, ale – co ważne – odbywa się bez pomocy instytucji zewnętrznej. Kant uważał również, że powinniśmy mieć wolność dyskusji na tematy religijne, co kłóci się z ideą dogmatycznych treści objawionych. Jesteśmy istotami racjonalnymi, co sprawia, że człowieka nigdy nie można traktować jako środek, ale zawsze jako cel. To jest fundamentalna zmiana myślenia.

Na koniec ciekawostka – grobowiec Kanta przetrwał zniszczenia wojenne. Znamienne?

– Ciekawe. Zdziwiałe. Byłem w Kaliningradzie, bo tak po wojnie nazwano Königsberg, w którym mieszkał Kant. Zmiana nazwy była adekwatna, obecnie jest to miasto o raczej sowieckim charakterze. Tamto miasto – pamiętające Kanta – zostało niemal całkowicie zniszczone, co ciekawe, głównie przez aliantów. W ruinę zamieniono zamek królewiecki i stojący nieopodal dom Kanta. To wszystko zniknęło. A po wojnie dzieła zniszczenia dokończyli Rosjanie, którzy rozebrali pozostałości starej zabudowy. Ale po starym Królewcu ocalała katedra, przy której znajduje się grobowiec Immanuela Kanta z jego doczesnymi szczątkami. Po wojnie katedra była tzw. trwałą ruiną, ale w latach 90. XX wieku została odbudowana. Ocalała zapewne dlatego, że jest położona na wyspie i oddzielona od miasta, stoi nieco na uboczu. Natomiast dzisiejszy pomnik Kanta to rekonstrukcja. Oryginał został wzniesiony w XIX wieku, w czasie wojny został zniszczony, a zrekonstruowano go również w latach 90. XX wieku.

To jednak dobrze, że grobowiec przetrwał, mniejsza o pomnik.

– Oczywiście, warto też dodać, że komuniści dość łaskawie się obeszli z Kantem ze względu na pewnego rodzaju zależność – na ramionach Kanta stanął Hegel, a ten z kolei był ważny dla Marksa. I to zapewne sprawiło, że pamiątki po nim nie zostały do końca zniszczone. **BM**

Dr Jakub Szczepański – doktor habilitowany filozofii. Pracuje w Instytucie Filozofii UJ. Specjalizuje się w filozofii politycznej Immanuela Kanta. Autor książek: *Filozofia polityczna Immanuela Kanta, Metamorfoza. Immanuel Kant o przemianie politycznej w ujęciu teleologicznym, Polityczna władza sądzenia*. Mieszka w Krakowie.

W takich chwilach wiesz, że możesz zrobić wszystko

Chodzi o ułamki sekund, nie ma czasu na analizę. Jeśli wiemy, że ludzie są na nas skoncentrowani i możemy nimi pokierować, jest świetnie – z **Anną Sułkowską-Migoń** rozmawia Agnieszka Nowok-Zych.

Agnieszka Nowok-Zych: Nie sposób zacząć inaczej niż od gratulacji. Jak doszło do spotkania z Orkiestrą Filadelfijską i pani amerykańskiego debiutu?

Anna Sułkowska-Migoń: – Bardzo dziękuję. Dopiero teraz jestem w stanie myśleć o tym wydarzeniu „na chłodno”, bo emocji było naprawdę sporo. To spełnienie muzycznych marzeń: stać przed orkiestrą reprezentującą najwyższy poziom artystyczny, z możliwością budowania niezwyklej relacji nie tylko w trakcie prób, ale i na koncercie – orkiestra była niesamowicie zaangażowana.

Do spotkania z Filadelfijczykami doszło dzięki konkursowi La Maestra w Paryżu, który wygrałam. Wkrótce potem dostałam mail od jednego z dziennikarzy, że mój występ bardzo mu się podobał, więc pozwolił sobie wysłać informację do kilku dyrektorów, którzy mogliby być zainteresowani współpracą ze mną. Jednym z nich okazał się Yannick Nézet-Séguin, szef Philadelphia Orchestra. W ogóle wiadomość od niego dostałam na Instagramie. Nie odczytywałam jej przez trzy dni, bo byłam pewna, że ktoś się pod niego podszywa. Koncerty z moim udziałem zostały zaprogramowane na styczeń tego roku.

Czym charakteryzuje się praca z orkiestrami amerykańskimi?

– Amerykanie słyną m.in. z tego, że programują sezony na dwa lata do przodu. Zdradzę, że po moim debiucie w Filadelfii dobre wieści się rozeszły i powoli otwierają się dla mnie drogi artystyczne w Stanach – wiem o tym już teraz, z dwuipółletnim wyprzedzeniem. To niesamowite, bo my w Europie mamy jednak trochę inne podejście do planowania koncertów.

Czy może pani zdradzić, do jakich orkiestr amerykańskich zaprowadzą panią kolejne sezony?

– Dzisiaj mogę powiedzieć jedynie, że będzie to orkiestra z Saint Louis. Pozostałych nie powinnam zdradzać, dopóki wszystkie projekty nie zostaną oficjalnie potwierdzone, ale mogę powiedzieć, że jedna z orkiestr należy

do Wielkiej Piątki. Wciąż nie ogarniam tego swoim umysłem. Czuję się, jakbym ciągle otwierała kalendarz adwentowy...

...i każdego dnia jest dwudziesta czwarta czekoladka!

– Dokładnie! Wracając jeszcze do kwestii pracy z zespołami amerykańskimi, musimy pamiętać, że są inaczej finansowane, przede wszystkim z prywatnych funduszy. To wpływa m.in. na czas pracy zespołu. Jest znacznie więcej koncertów w stosunku do liczby prób. W Europie mamy nieraz cztery próby do jednego koncertu. Tutaj jest zupełnie inaczej: mamy dwie próby i dwa koncerty albo jedną próbę i do dzieła... Czas to pieniądz. Istnieje funkcja *stage managera*, który dokładnie, z licznikiem w ręku mierzy czas trwania każdego utworu, kontroluje czas wykonania w trakcie koncertu, by nic się nie przedłużyło. Próba trwa dwie i pół godziny, a trzeba przygotować repertuar na półtorej – w Stanach nie ma czasu na gadanie. Orkiestra z tego powodu jest o wiele bardziej czujna.

W Filadelfii została wykonana uwertura do *Legendy Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego. Czy to była pani propozycja?

– Tak, i nie ukrywam, że to był kolejny prezent w tym wszystkim. Bardzo chciałam pojechać do Stanów z czymś polskim. Wiedziałam, że orkiestra nie zgodzi się na symfonię, dlatego szukałam uwertury, która ich przekona. Nowowiejski doskonale wpisywał się w program koncertu ze względu na czas i obsadę. Do tego sam zrobił karierę w Stanach Zjednoczonych. W 1912 roku dyrygował jednym ze swoich utworów w Carnegie Hall, więc utworzyła się naturalna klamra historyczna. Amerykanie lubią taką symbolikę, powroty do przeszłości. Orkiestra naprawdę fantastycznie odebrała tę uwerturę. Sto dwadzieścia osób patrzyło mi w oczy, czy to był pierwszy skrzypek, czy trzeci puzon – dosłownie wszyscy. Wytworzył się niesamowity kontakt. W takich momentach wiesz, że możesz zrobić wszystko.

Nie bała się pani konfrontacji z tak wybitnym zespołem?

– Nie ma się co okłamywać – kiedy leciałam do Filadelfii, myślałam sobie: „Boże, wyjdzie takie chucherko... co ja tam zrobię? Muzycy z ogromnym doświadczeniem, o wiele bardziej ode mnie dojrzały...”. Można się w takim myśleniu zagubić.

Na pierwszym koncercie musiałam zmierzyć się z sytuacją losową: solistce Wu Man, która grała na pipie [chińska lutnia znana od ponad dwóch tysięcy lat – red.], puściła struna! To był taki moment w koncercie, gdzie akurat grała orkiestra, więc ona miała chwilę, by tę strunę naciągnąć. Potem fermata, na której na nią poczekałam, i pięć taktów granych przez wiolonczele. Byłam pewna, że solistka zrozumie, w którym miejscu utworu jesteśmy, ale tak się zestresowała, że ominęła wiolonczele i rozpoczęła swoje wejście. Widziałam przerażenie w oczach muzyków, zwłaszcza że ten koncert [*II Koncert na pipę* Zhao Jipinga – red.] w ogóle nie jest znany. W partyturze nie było liter, znaków, czegokolwiek. I wie pani co? To było wspaniałe doświadczenie. Nie sądziłam, że w Filadelfii poczuję się tak naprawdę, stuprocentowo potrzebna zespołowi, pokazując każde kolejne wejście danemu muzykowi.

Trudno zachować zimną krew w takiej sytuacji.

– Nie chcę powiedzieć, że lubię takie sytuacje, ale dobrze się w nich odnajduję. Chodzi o ułamki sekund, nie ma czasu na analizę. Jeśli wiemy, że ludzie są na nas skoncentrowani i możemy nimi pokierować, jest świetnie. Trzeba jednak przyjąć, że bywa i tak, iż nie mamy wpływu na cudzy błąd i choćbyśmy skakali za pulpitem, sytuacja jest od nas niezależna.

Istotne jest dla pani przy wyborze projektu, czy pozwala się on pani realnie rozwinąć?

– Tak, na pewno. Wydaje mi się, że z każdego projektu jestem w stanie wyciągnąć coś dla siebie. Nie ukrywam, że lubię wracać do



orkiestr, które znam, z repertuarem, którego nie znam i który będę robiła po raz pierwszy.

W jaki sposób dyrygent, zwłaszcza młody, buduje autorytet w zespole?

– Myślę, że tego ciągle się uczymy, bo kończąc studia dyrygenckie, niewiele wiemy na ten temat. Na pewno na pierwszym miejscu wymieniałabym umiejętności, bo bez nich autorytetu człowiek nigdy nie zdobędzie. Niejednokrotnie od różnych zespołów otrzymuję komentarz: „Pani Aniu, dziękujemy za ten tydzień, pani wie, czego chce”. I tak sobie myślę, że jak to jest możliwe, że ktoś tego nie wie? Skoro przyjeżdżam jako lider i mam prowadzić próby, muszę mieć jakieś zdanie, ktoś przecież musi podejmować decyzje, jaka ma być interpretacja, jak organizować próbę. Poza tym nie można marnować czasu orkiestry. Jestem zwolenniczką kultury osobistej w pracy, która wyklucza tyranię. Stawiam na partnerstwo.

Mimo młodego wieku przemawia przez panią wielkie doświadczenie. Byłaby pani gotowa uczyć?

– Na pewno mogę powiedzieć, że szybko uczę się sama i bardzo wiele dało mi obserwowanie innych dyrygentów. Na

tej podstawie najlepiej wiem, co w pracy z zespołem mnie irytuje. Bardzo chętnie przyjąłabym rolę asystentki prowadzącej dodatkowe zajęcia ze studentami. Problem polega na tym, że trudno być na uczelni, mając kalendarz pełen koncertów, które odbywają się kosztem pracy ze studentami. Nie podjęłabym się prowadzenia klasy dyrygentury. Cały czas się rozwijam, więc jako asystent mogłabym coś podpowiedzieć, pokazać, wypracować pewne techniczne rzeczy, ale jak na przykład uczyć Mahlera, do którego sama dojrzewam? Poza tym jako młody człowiek upierałabym się przy pewnych rozwiązaniach. Teraz coś mnie porywa, a coś zupełnie nudzi – a po roku jest zupełnie odwrotnie. To chyba nie jest do końca dobre dla studentów.

Jak dba pani o kondycję mentalną i fizyczną?

– W tym pilnuje mnie mój mąż – zawsze pyta, czy danego dnia uprawiałam gimnastykę. Staram się! W wolnym czasie jeżdżę na nartach, rowerze, spotykam z rodziną i znajomymi... Próbuję odpocząć od muzyki, nie otwieram partytury. Często nie słucham muzyki, a najbardziej lubię szmer lasu, delikatne odgłosy – to mnie uspokaja. Jeśli jest możliwość wyjazdu w góry, zawsze robię to z ogromną radością.

Wracając na koniec do kalendarza adwentowego – czy być może w którymś z jego okienek znalazła się propozycja kierowania jakimś zespołem na stałe?

– Nie mogę niestety powiedzieć, bo to kwestia konkursów trwających niekiedy lata. Spłynęły do mnie dwie propozycje bycia dyrektorem artystycznym. Jedna ze Szwajcarii, ale z racji tego, że rekrutacja trwa aż cztery lata wraz z moją agencją stwierdziliśmy, że to nie będzie dla mnie dobre na początku kariery. Drugą propozycję dostałam z Irlandii, jesteśmy w trakcie rozmów. Zobaczymy, jak sprawa się potoczy dalej. **BM**

Anna Sulłowska-Migoń – dyrygentka, zwyciężczyni konkursu La Maestra w Paryżu (2022), uczestniczka Gstaad Conducting Academy (2023), laureatka Taki Alsop Conducting Fellowship. 12 i 13 stycznia tego roku dyrygowała Orkiestrą Filadelfijską podczas dwóch koncertów abonamentowych w siedzibie zespołu.

Agnieszka Nowok-Zych – teoretyczka muzyki, asyst. dr na Akademii Muzycznej w Katowicach, członkini Towarzystwa Muzycznego im. Karola Szymanowskiego (sekretarz).

KLONNI



tam, gdzie sztuka spotyka smak
w cieniu 200-letniego klonu

RESTAURACJA KLONN
JAZDÓW 1B, 00-467 WARSZAWA

KLONN.PL

ZAREZERWUJ STOLIK

RESTAURACJA@KLONN.PL

+48 22 100 63 63

Czy idea Barenboima przetrwa?

West-Eastern Divan Orchestra, Barenboim-Said Akademie – czy instytucje tworzone ze szlachetną intencją będą wciąż istnieć w tak podzielonym, rozrywanych wojnami świecie? – zastanawia się **Dorota Szwarzman**.



Daniel Barenboim – dyrygent urodzony w Argentynie jako potomek rosyjskich Żydów, obywatel Izraela, zakorzeniony w Berlinie. Edward W. Said – literaturoznawca urodzony w Jerozolimie jako Palestyńczyk [urodził się w 1935 roku, gdy Jerozolima leżała na terytorium Brytyjskiego Mandatu Palestyny – red.], ale od dziecka mieszkający w Stanach Zjednoczonych. Poznali się przypadkiem na początku lat 90. XX wieku w hotelowym lobby w Londynie. Szybko znaleźli wspólny język na gruncie muzyki, której również Said był wielkim miłośnikiem, a później także na gruncie idei porozumienia między dwoma sąsiadującymi, spokrewnionymi narodami, z których się wywodzili.

Poza głównymi uprawianymi przez siebie dziedzinami każdy z nich miał szczególną pozycję. Barenboim był w Berlinie postacią kultową. Od 1992 roku stał na czele Staatsoper Unter den Linden i jej orkiestry Staatskapelle – i miał pełnić tę funkcję dożywotnio, jednak zrezygnował w styczniu 2023 roku z powodów zdrowotnych. Berlin na jego pożegnanie z tym stanowiskiem obdarzył go honorowym obywatelstwem. W ciągu trzydziestu lat rządów w operze Barenboim mógł w tym mieście wszystko: zakładać nowe instytucje (jak uczelnia, o której za chwilę) i znajdować dla nich miejsce (w budynku, który kiedyś służył jako magazyn opery, a który obecnie mieści również Pierre Boulez Saal).

Said był człowiekiem kultury, intelektualistą – to on zaprezentował pojęcie „orientalizm” jako określające sposób opisywania świata Wschodu przez ludzi Zachodu wyłącznie z własnego, wywodzącego się z postkolonialnej dominacji punktu widzenia. Ale był również politykiem uznawanym za głównego rzecznika Palestyńczyków w Stanach Zjednoczonych. Przez lata należał do władz Organizacji Wyzwolenia Palestyny, będąc jednak w opozycji do jej ówczesnego przewodniczącego Jasera Arafata: podpisane przez tego ostatniego w roku 1993 porozumienie z Oslo dające – krótką i złudną, niestety – nadzieję na pokój izraelsko-palestyński Said uważał za zbyt korzystne dla Izraela.



Daniel Barenboim jest uwielbianym przez publiczność pianistą i dyrygentem

Poglądy polityczne Barenboima również odbiegały od schematów. W Izraelu nieraz zachowywał się jak *enfant terrible*: łamał niepisany bojkot utworów Richarda Wagnera (jest jednym z jego najwybitniejszych interpretatorów w naszych czasach), co spotkało się z wieloma protestami. Zwłaszcza ze strony ocalałych z Zagłady, którzy uważali, że wykonywanie ulubionego kompozytora Adolfa Hitlera, a przy tym autora antysemitckiego pamfletu *Żydostwo w muzyce*, jest w tym kraju nie na miejscu. Dyrygent został więc w Izraelu uznany za postać kontrowersyjną, tym bardziej że jednocześnie krytykował politykę państwa, w którym zresztą nie mieszkał od lat.

Ponad podziałami

Zetknięcie z Edwardem W. Saidem miało na Barenboima ogromny wpływ. Zaprzyjaźnili

się i zaczęli działać wspólnie. Z cyklu publicznych rozmów, jakie prowadzili w nowojorskiej Carnegie Hall, powstała w 2002 roku książka *Parallels and Paradoxes: Explorations on Music and Society* (*Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, w polskim tłumaczeniu wydana przez PIW w 2008 roku). Wcześniej jeszcze, w 1999 roku, założyli młodzieżową orkiestrę, w której uczestniczyć mieli muzycy skłóconych narodów, by odnaleźć porozumienie przez muzykę. Nazwali ją West-Eastern Divan Orchestra w nawiązaniu do tytułu zbioru poezji Johanna Wolfganga von Goethego *West-östlicher Divan*. W Weimarze, mieście Goethego, które było wówczas stolicą kulturalną Europy, odbyły się warsztaty, na których młodzi muzycy grali Beethovena. To doświadczenie, jak podkreślali Barenboim i Said, pozwoliło

im przekroczyć tożsamość narodową i stać się po prostu muzykami. Przez kolejne dwa lata warsztaty miały miejsce w Chicago, gdzie Barenboim był wówczas dyrektorem Chicago Symphony. Wreszcie od 2002 roku znalazły przystań i sponsorów w Sewilli, czego skutkiem stała się również obecność muzyków hiszpańskich. Skład narodowościowy zespołu, początkowo pomyślanego jako spotkanie Izraelczyków i Palestyńczyków, z czasem poszerzał się o Egipcjan, Irańczyków, Jordańczyków, Libańczyków, Syryjczyków, a nawet Latynosów. Daleko więc pod tym względem orkiestra odeszła od początkowego zamysłu. Jednak wciąż jej głównym motywem przewodnim, poza muzyką oczywiście, jest porozumienie. „Separacja między narodami nie jest rozwiązaniem żadnego z problemów, które je dzielą. Nie pomoże też w niczym



West-Eastern Divan Orchestra

Pierre Boulez Saal w Berlinie, sala koncertowa, która powstała z inicjatywy Daniela Barenboima

nieznajomość drugiego człowieka. Pomocna może być współpraca i współistnienie tego rodzaju, jakie istnieje w żywej muzyce” – mówił Said.

Idea wzbudzała przez lata szacunek i podziw wybitnych muzyków różnych pokoleń, którzy współpracowali z zespołem, jak Martha Argerich, która w 2015 roku została jego honorowym członkiem, Anne-Sophie Mutter czy Igor Levit. Orkiestra trafiła do najlepszych sal koncertowych świata: Filharmonii Berlińskiej, Teatro alla Scala w Mediolanie (jeszcze jedno miejsce, gdzie Barenboim był dyrektorem), Musikverein w Wiedniu, Carnegie Hall w Nowym Jorku i wielu innych; występowała na festiwalach w Salzburgu i Lucernie. Ale też w Rabacie, Dausze, Abu Zabi czy Ramallah. Od paru lat przy orkiestrze działa też zespół kameralny, prowadzony przez koncertmistrza Michaela Barenboima, syna dyrygenta.

Bez Saida

Edward W. Said zmarł w 2003 roku. Daniel Barenboim kontynuował wspólne dzieło sam, ale w duchu, który razem wypracowali. Przedłużeniem działań koncertowych i warsztatowych West-Eastern Divan Orchestra stała się Barenboim-Said Akademie, której pilotażowe zajęcia zainaugurowano w 2015 roku, jeszcze przed otwarciem nowej siedziby (tej właśnie, gdzie mieści się też Pierre Boulez Saal), a oficjalnie wprowadziła się doń w 2017 roku. To uczelnia specyficzna, która naucza nie tylko

muzyki, ale też humanistyki i muzykologii. Barenboim próbował też realizować ideę porozumienia na inne sposoby. W 2007 roku zebrał grupę dwudziestu muzyków ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Francji i Niemiec oraz jednego artystę z Palestyny, by wystąpić w Gazie. Palestyńczyk, mieszkający na co dzień w Izraelu, otrzymał pozwolenie na tę podróż, ale na granicy został zatrzymany i ostatecznie muzycy solidarnie odwołali koncert. Parę miesięcy później Barenboimowi udało się wystąpić w Ramallah, czego efektem było nadanie mu honorowego obywatelstwa palestyńskiego jako pierwszemu w historii Żydowi z Izraela (nominalnie, bo przecież tam nie mieszkał). Tym samym stał się pierwszym człowiekiem z obywatelstwem izraelskim i palestyńskim zarazem. Jednak z występami na Bliskim Wschodzie było różnie: rok później trzeba było odwołać koncerty Divanu w Katarze i Kairze. Z kolei w 2011 roku z grupą muzyków kilku czołowych orkiestr zachodnich, nazwaną przezeń Orkiestrą dla Gazy, wystąpił w tym palestyńskim mieście; muzyków na miejsce koncertu eskortował konwój ONZ. Powitała ich publiczność złożona z uczniów i pracowników organizacji pozarządowych. Muzycy grali Mozarta, a dyrygent wygłosił przemówienie podkreślające, że sprawa palestyńska jest słuszna, jednak przemoc może tę słuszość tylko osłabić.

„Zagłuszeni przez ekstremistów”

Te wypowiedzi padają jednak w próżnię. Porozumienie Izraela i Palestyny jest dziś nierealne. I choć wydawało się, że konflikt z innymi krajami arabskimi stopniowo się wycisza, rządzący niepodzielnie Palestynczykami Hamas postanowił storpedować ten kruchy pokój i dokonał bestialskiego napadu na Izrael 7 października 2023 roku. Zrozpaczony Barenboim wydał oświadczenie przedrukowane w kilku zachodnich gazetach, w którym twierdził: „Nasze przesłanie pokojowe musi być dziś silniejsze niż kiedykolwiek. Największym niebezpieczeństwem jest to, że wszyscy ludzie, którzy tak gorąco pragną pokoju, zostaną zagłuszeni przez ekstremistów i przemoc. Jednak każda analiza, każde równanie moralne, jakie możemy sporządzić, musi opierać się na podstawowym zrozumieniu: po obu stronach są ludzie”.

Na to już obecnie za późno – za późno z tym Hamasem, który przez ostatnie lata za środki pomocowe otrzymywane z całego świata zbudował „metro Gazy”, czyli system tuneli pod szpitalami, szkołami, budynkami mieszkalnymi, gdzie przechowuje broń i ukrywa się, biorąc za zakładników cywili. Nie wystarczy cierpień napadniętych i porwanych Izraelczyków, potrzebne jeszcze było męczeństwo własnej ludności. Wojsko izraelskie, działając tam, jest skazane na to, by być sprawcami owego męczeństwa, co siłą rzeczy wywołuje oburzenie na świecie. Spirala przemocy rozkręca się bez końca, ogarniając kolejne kraje i organizacje. Pokój staje się niemożliwy.

A co z ideami orkiestry i akademii? Do Sewilli i Berlina będą przyjeżdżać ci, którym udało się uciec na Zachód, ponieważ nie chcą walczyć, tylko uprawiać muzykę. Daniel Barenboim, choć wciąż działa, jest już w nie najlepszym stanie zdrowotnym. Być może zastąpi go syn. I póki się da, będzie się to toczyć nadal.

W wywiadzie dla brytyjskiego „Guardiana” dyrygent powiedział kiedyś o swojej orkiestrze: „Mówi się o niej pochlebnie jako o projekcie pokojowym. Ale nim nie jest. Nie przyniesie pokoju niezależnie od tego, czy będzie grać dobrze czy gorzej. Divan jest pomyślany jako projekt dotyczący ignorancji. (...) Nie próbuję przekonać arabskich członków zespołu do izraelskiego punktu widzenia ani odwrotnie, ale pragnę stworzyć płaszczyznę, na której obie strony mogą się ze sobą nie zgadzać bez używania noży”. Choćby tyle. **BM**



CLIP Intermodal Terminal

Leader is only one

www.clip-group.com

Wirtuozeria ma wiele odcieni

– Clara Schumann to moja wielka inspiracja. Wspaniała wirtuozka i pierwsza kobieta na świecie, która zrobiła międzynarodową karierę, mając przecież kilkoro dzieci
– tłumaczy włoska pianistka **Beatrice Rana** w rozmowie z Różą Świątczyńską (Polskie Radio).

Róża Świątczyńska (Polskie Radio):
Beatrice, urodziłaś się i wychowałaś w mieście Lecce, zwanym „Florencją południa”, gdzie dziś w rzadkich przerwach od światowej kariery organizujesz festiwal. Jak ważne są dla ciebie włoskie korzenie i świat, w którym dorastałaś?

Beatrice Rana: – Kocham moje rodzinne miasto. To wspaniałe miejsce z barokową architekturą, malowniczo położone w Apulii, na obcasie włoskiego „buta”, przesycone artystyczną atmosferą. Dorastałam w inspirującym otoczeniu, które wywarło na mnie wielki wpływ. W głębi duszy czuję się Włoszką z południa, ale na co dzień jestem obywatelką świata. Podróżuję od wczesnej młodości i ta perspektywa pozwala mi bardziej docenić, skąd pochodzę i kim jestem. To powód, dla którego zaczęłam organizować festiwal w Lecce: chciałam przenieść tam część miejsc, które spotykam na swojej drodze. Oczywiście, w zgodzie z moim osobistym smakiem, który domaga się wciąż nowych podniet. Traktuję to jak przygodę, która służy mojemu artystycznemu rozwojowi.

Na międzynarodową arenę wkroczyłaś jako srebrna medalistka konkursu Van Cliburna, którą w jednej chwili poznał cały świat. Pamiętasz jeszcze inne punkty zwrotne w swoim artystycznym rozwoju?
– To prawda, konkurs Van Cliburna bardzo odmienił moje życie. Ale już poprzednia wygrana na konkursie w Montrealu była dla mnie istotnym zwrotem. Miałam szczęście poznać tam mojego przyszłego agenta i ludzi z firmy, dla której dziś nagrywam. To był kluczowy moment mojej kariery. Konkurs Van Cliburna otworzył przede mną jedynie więcej drzwi. Momentem, który zmienił mój artystyczny świat było spotkanie z Antoniem Pappano. Miałam zaledwie 21 lat, kiedy nagrałam z nim pierwszą płytę. Potem pojechalismy na moje pierwsze w życiu tournée. Grałam wiele wymagających koncertów w Ameryce Południowej. Antonio pomógł mi przejść

przez trudne doświadczenia i wejść w głąb repertuaru. Odkrył przede mną tajemnice zarówno *Koncertu b-moll* Czajkowskiego, jak i *Symfonii „The Age of the Anxiety”* Bernsteina. Wiele mu zawdzięczam i uważam go za swego mentora. Współpraca z tak świetnym muzykiem to prawdziwy dar dla młodego artysty.

Co było dla ciebie największym wyzwaniem w początkach kariery?

– To zawsze jest wyzwanie, kiedy prezentuję cię publiczności jako nową pianistyczną sensację. Nie chciałam tego typu etykiet. Nie zamierzałam być wirtuozką na jeden sezon, myślałam o długofalowym rozwoju artystycznym. Byłabym szczęśliwa, mogąc koncertować jako Beatrice Rana, a nie jako triumfatorka wielkich konkursów. To dziś poważny problem dla pianistów młodego pokolenia. Uzyskanie rozpoznawalności wymaga czasu, którego wciąż brakuje w dzisiejszym świecie.

Twój repertuar bardzo się poszerzył w ostatnich latach. Są w nim *Wariacje Goldbergowskie* Bacha i *Sonata „Hammerklavier”* Beethovena. Jest bardzo osobisty wybór utworów Chopina, są koncerty Mozarta, Clary Wieck i Roberta Schumanna, ale też wirtuozowskie dzieła Ravela, Prokofiewa i Strawińskiego. Na ile ten wybór wyraża cię jako artystkę o określonym temperamencie i wrażliwości?

– Ważne jest, aby mieć świadomość, jaka muzyka określa cię w danym momencie. Dziesięć lat temu nie byłabym w stanie grać *Sonaty „Hammerklavier”*, teraz zaś niekoniecznie lubię wirtuozowskie fajerwerki. Osobowość młodego artysty ciągle ewoluuje. Dla mnie kluczowe jest to, aby grać repertuar, z którym czuję łączność. Są kompozytorzy, w których muzyce poruszam się swobodnie, ale nie każdy utwór mnie jednakowo przekonuje. Szukam dla siebie takich dzieł, w których mam coś osobistego do przekazania. Repertuaru, poprzez który komunikuję się

z publicznością. Kiedy gram recital, nie jest to kolekcja przypadkowych utworów, które lubię. To raczej wyjątkowe doświadczenie kontaktu ze słuchaczami, którym chciałabym dać szansę odkrycia czegoś nowego, czego istnienia w ogóle nie podejrzewali.

Kiedy więc proszą cię o repertuar wirtuozowski, odmawiasz? Czy jednak lubisz czasem błysnąć wirtuozérią?

– Wirtuozowskie utwory pozwalają nam poczuć pewną ekscytację. Trzeba też stawiać sobie wyzwania. Sama wirtuozeria ma przecież wiele odcieni. Oczywiście, może to być *II Koncert fortepianowy* Prokofiewa, jedno z najtrudniejszych dzieł w całej literaturze fortepianowej. Ale wirtuozérią jest także umiejętność kontrolowania siebie, kiedy masz zacząć na estradzie koncert Mozarta. Ona jest tylko jednym ze sposobów wyrażania siebie. Dobrze pamiętam, jak po rejestracji koncertów Czajkowskiego i Prokofiewa miałam nagrać płytę z recitalem solowym. Postanowiłam, że będę to *Wariacje Goldbergowskie*. Była to ważna deklaracja, że nie jestem tylko wirtuozką, która wygrała konkurs. Chciałam przekazać światu, że kocham Bacha. Zresztą granie tych *Wariacji* także wymaga wirtuozerii.

Pamiętam, że jeden z krytyków nazwał cię kiedyś w recenzji „starą duszą” („the old soul”). Sugerował zapewne twoje duchowe pokrewieństwo z wielkimi romantycznymi wirtuozami, jak Hofmann czy Horowitz. Jak się czujesz z tym porównaniem?

– Myślę, że my wszyscy jako miłośnicy fortepianu czujemy za nimi nostalgię. Uwielbiamy przeszłość, kochamy także wielką tradycję pianistyczną. Mogę sobie wyobrazić, jakie przeżycia wywoływały występy Rachmaninowa. Cudownie byłoby go posłuchać. Albo być na koncercie Horowitza czy Rubinsteina. Nie wspominając o Clarze Schumann. Chciałabym się przekonać, co oznaczało wykonawstwo w tamtych odległych czasach. Ale świat muzyczny idzie do przodu,



co niekoniecznie musi być stratą. To raczej ewolucja zgodna z czasami, w jakich żyjemy. Musimy pogodzić się z faktem, że muzyka jest dostępna na kliknięcie i niemal z każdego miejsca. Znaczenie koncertu jest więc inne, bo ludzie szukają w nim innych wrażeń, niż szukali jeszcze sto lat temu. Esencja muzyki pozostaje jednak ta sama, ponieważ uczucia się nie zmieniają. Uwielbiamy muzykę klasyczną, bo mówi nam wiele o nas samych. Nie znam nikogo, kto rozumiałby mnie w pewnym momencie życia lepiej niż Beethoven. Podobnie było z Bachem i Chopinem, kompozytorami, których bardzo kocham.

Skoro wspomniałaś Clare Schumann, której Koncert fortepianowy a-moll grasz w Warszawie na Wielkanocnym Festiwalu, zdradź proszę, jak ją postrzegasz.

Jako cudowne dziecko opresyjnego ojca, a potem żonę kompozytora o skomplikowanej psychice, czy raczej młodą kobietę walczącą o niezależność i o miłość?

– Zawsze podziwiałam postać Clary, pociągała mnie jej osobowość. Kiedy miałam 14 lat, odkryłam dzienniki Clary i Roberta. To były ich małżeńskie zapiski. Z lubością się w nie zagłębiałam. Uwielbiałam czytać o ich codziennych problemach i przemyśleniach. To było jak dorastanie na zapleczu życia dwojga ludzi, których zawsze kochałam. Kiedy byłam dzieckiem, Schumann był jednym z moich ulubionych kompozytorów. Na drugim biegunie znajdowała się Clara, moja wielka inspiracja. Wspaniała wirtuozka i pierwsza kobieta na świecie, która zrobiła międzynarodową karierę, mając przecież kilkoro dzieci. Musiała stawić czoła przeciwnościom losu, w tym własnemu ojcu i chorobie umysłowej męża. Pokonywała wiele trudności, wychowując dzieci po śmierci Roberta. Z kart ich dzienników wylania się portret niezwykle silnej kobiety. Odważnie myślącej o życiu i doradzającej mężowi w sprawach muzycznych. Potwierdziło się to, gdy zaczęłam studiować jej *Koncert fortepianowy a-moll*. To było spore wyzwanie, ponieważ Clara posługuje się w nim specyficznym językiem, pełnym młodzieńczego entuzjazmu i wirtuozerii. Była przecież świetną pianistką i czuje się to w jej muzyce, podobnie jak pokrewieństwo z operą. Oczywiście, trzeba pamiętać, że to dzieło 14-letniej kompozytorki, a wszystkie nastolatki lubują się w pewnych ekstremach. U niej też wszystko jest czarne albo białe. Zawsze ekstremalne.

Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



Beatrice Rana

Zauważyłaś w koncercie Clary jakieś związki z twórczością Roberta?

– Zwykliśmy sądzić, że Clara tworzyła pod silnym wpływem Roberta, ponieważ była z nim związana. Z lektury jej koncertu wynika natomiast, że było zupełnie inaczej. To jej własny język, zainspirowany raczej Chopinem i jego *Koncertem e-moll*. Jej muzyka wiele mu zawdzięcza, ponieważ młody Fryderyk Chopin także lubował się w wirtuozerii. Oboje komponowali dla siebie, na potrzeby swoich występów. Ten związek z Chopinem jest bardzo wyraźny. Są podobieństwa w tematach i rodzaju instrumentacji. Zaskakujące jest na przykład użycie przez Clary tylko jednego puzonu, podobnie jak w partyturze u Chopina. To nie zdarza się praktycznie w żadnym innym koncercie fortepianowym. Jedyną różnicą jest konstrukcja, w jej przypadku bardzo niemiecka: dzieło Clary to właściwie jedna rozbudowana część. Nie ma przerw między kolejnymi ogniwami. Drugie z nich jest najbardziej niezwykle. To po prostu romans na wiolonczelę solo i fortepian. Moim zdaniem mamy tu do czynienia z zupełnie wizjonerską ideą, całkowicie bez precedensu w tamtym czasie. Oto przykład muzycznej inteligencji, dla której nie istnieją ograniczenia.

Dużo mówisz o Chopinie, którego Sonatę b-moll nagrałaś ostatnio wraz z monumentalną Sonatą B-dur op. 106 Beethovena. Szukasz w tych dziełach pokrewieństw czy zestawiasz je na zasadzie kontrastu?

– Widzę wiele związków między tymi dwiema sonatami. Przede wszystkim pokrewieństwo tonacji oraz romantyczną

koncepcję treści i formy. W obu zdumiewają też ostatnie części. U Chopina to niesamowity *Marsz żałobny*, który wcześniej można znaleźć tylko u Beethovena. Czuje się tu wyraźnie dotyk śmierci, z którego wylania się niebiańskie trio. Część czwarta to trzy strony niespotykane wcześniej w muzyce. Żaden kompozytor nie wpadł na taki pomysł – wszystko w unisono, *pianissimo*, do ostatniego akordu, który okazuje się prawdziwym szokiem. To bardzo osobista wypowiedź, podobnie jak trzecia część sonaty Beethovena – bardzo melodyjna, niemal chopinowska.

A *Hammerklavier* to potężna konstrukcja i dzieło bez precedensu. Bardzo introwertyczne, wręcz introspektywne, z szaloną fugą na końcu. To też było wbrew schematom i ta oryginalność bardzo łączy oba te utwory, tak różne, jak różnymi osobowościami byli Beethoven i Chopin. Być może uda mi się ich obu do siebie zbliżyć, bo postrzegani są rozłącznie, a przecież ich sonaty dzieli zaledwie 30 lat.

Niedawno występowałaś z Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Teraz grasz w Warszawie. Z jakimi uczuciami wracasz do Polski, gdzie zadebiutowałaś dekadę temu na festiwalu w Dusznikach, grając *Preludia Chopina*?

– Cieszy mnie każdy powrót do Polski. Ogromne wrażenie zrobiła na mnie sala w siedzibie NOSPR w Katowicach, gdzie grałam niedawno Mozarta z Academy of St Martin in the Fields i maestro Adamem Fischerem. To miejsce wyzwoliło w nas ogromną twórczą energię. Ale lubię też wracać do Warszawy, gdzie w 2016 roku wystąpiłam na Festiwalu „Chopin i jego Europa”. Kocham Chopina w każdym wymiarze, podziwiam jego zmysł konstrukcji i harmonii, wspaniałe kantyleny i szczere emocje. Mój stosunek do Chopina ciągle ewoluuje i mam nadzieję, że to zdrowy objaw. **BM**

Rozmowa przeprowadzona w lutym 2024 roku.

Beatrice Rana – urodziła w 1993 roku w rodzinie muzyków, debiutowała z orkiestrą w wieku dziewięciu lat wykonaniem *Koncertu fortepianowego f-moll* Bacha. Jako 18-latką zdobyła pierwsze miejsce i wszystkie specjalne nagrody na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym w Montrealu. Dwa lata później zdobyła srebrny medal na amerykańskim konkursie Van Cliburna. Nagrywa na wyłączność dla Warner Classics. Mieszka w Rzymie.



HEXELINE

Víkingur Ólafsson – wirtuoz czy mistyk?

Fortepian go po prostu słucha. Jego gra to wirtuozeria z domieszką artystycznej hipnozy. Brawura ze szczyptą zatrzymania muzycznego czasu. Selektywność dźwięku sprzężona z pianistycznym transem.

Dariusz Marciniszyn

Wytwórnia fonograficzna Deutsche Grammophon od lat przyzwyczaiła słuchaczy do propozycji wyrazowo i emocjonalnie jałowych. Nawet najwięksi artyści współpracujący z tą wytwórnią na tym tracą – podkreślam, że to moja opinia. Wspomniane zjawisko dobitnie obrazują koncertowe wykonania Grigorija Sokołowa, poddane przez reżyserów DG kuriozalnym zabiegom. Mając przeogromny dystans do polityki Deutsche Grammophon, przez lata automatycznie pomijałem dorobek świetnego, intrygującego artysty Víkingura Ólafssona. Był to bardzo duży błąd – *mea maxima culpa*.

Pianista enigma

O biografii islandzkiego pianisty nie będę się rozpisywał – dostępne w internecie materiały w skrupulatny sposób ukazują jego życiorys i dorobek. Chciałbym jednak pochylić się nad specyfiką gry tego nietuzinkowego pianisty. Dlaczego? Gdyby ktoś zapytał mnie, jak odbieram grę Ólafssona, z miejsca odpowiedziałbym – nie wiem. To po prostu przedziwne zjawisko muzyczne, wymykające się logice i wszelkim regułom. Co w pianistyce może tak bardzo zdziwić? Ólafsson oferuje nam coś, co określiłbym mianem nowego typu wirtuozerii. Islandczyk jest na swój sposób szalony. Jako chyba pierwszy muzyk na świecie zaoferował wykonania, które można uznać z jednej strony za eteryczne, z drugiej zaś – za wirtuozowskie i brawurowe. Mam świadomość, że technika Ólafssona może być automatycznie porównywana do aparatu gry Grigorija Sokołowa. Nie da się ukryć, że tych pianistów coś łączy. Coś, co trudno zdefiniować i scharakteryzować. Słuchając wykonania i koncertów Sokołowa, da się rozpoznać artystę już po kilku dźwiękach. Artystyka, jej selektywność

i wybitna technika to cechy wyróżniające go na tle innych pianistów (także mistrzów klawiatury w XX wieku). Z grą Ólafssona jest nieco podobnie. Pianista zawsze gra w sposób klarowny i maksymalnie czytelny. Jego technika jest wręcz niezawodna. Co ciekawe, Islandczyk na tym tle często proponuje koncepcje pełne zadumy, refleksji i mistyki. To taka wirtuozeria z domieszką artystycznej hipnozy. Brawura ze szczyptą odrealnienia i zatrzymania muzycznego czasu. Selektywność dźwięku sprzężona z pianistycznym transem. Myślę Państwo, że to niemożliwe? Proszę posłuchać muzyki Jeana-Philippe’a Rameau w ujęciu Ólafssona – a uwierzą Państwo w tę nieprawdopodobną tezę.

Manieryczny lewy pedał

Warto jednak zaznaczyć: Islandczyk początkowo nie był tak śmiały i odkrywczy. Wczesne nagrania artysty odznaczały się większym obiektywizmem i prostolinijną wirtuozerią. Dobitnie obrazuje to interpretacja *Wariacji „Eroica”* op. 35 Ludwiga van Beethovena. To kreacja żywiołowa, a przy tym wyrazowo obiektywna. Specyfika gry Ólafssona jednak ewoluuje. Pianista z albumu na album coraz bardziej zagłębia się w wykonywany repertuar. Ostatnia płyta Islandczyka – *Wariacje Goldbergowskie* – to majstersztyk. Jest to gra perfekcyjna, doskonała brzmieniowo i dopracowana agogicznie. Czego chcieć więcej? Wielu muzyków – w tym Rosalyn Tureck i András Schiff – poległo na Bachowskim arcydziele. Ólafsson tymczasem wyszedł z tego spotkania z tarczą – po prostu mną wstrząsnął. Choć nie wszystkie jego propozycje są aż tak charyzmatyczne, pianista nigdy nie schodzi z bardzo wysokiego interpretacyjnego poziomu. Jest tylko jedna cecha, która przeszkadza mi w tej grze. Artysta, chcąc

osiągnąć „hipnotyczne” efekty, nadużywa lewego pedału. Na coś podobnego Grigorij Sokołow nigdy by sobie nie pozwolił. Dlaczego aż tak bardzo mnie to razi? Wiem, że Ólafsson to „zdolna bestia”. To artysta o wielkich brzmieniowych kompetencjach, który nie musi silić się na oryginalność. Dźwiękiem Ólafsson przerasta Marthę Argerich czy Maurizia Polliniego – potrafi zrobić z nim niemal wszystko. To kolorysta, bardzo wrażliwy na barwę instrumentu. Fortepian go po prostu słucha. Nadużywanie lewego pedału w kontekście tak ogromnej techniki odbieram jako zabieg groteskowy i na wskroś manieryczny. Ólafsson nie powinien uciekać się do tego rodzaju tandetnych zabiegów, nie wypada mu oszukiwać słuchaczy.

Gdzie ten romantyzm?

Pianista najlepiej odnajduje się na gruncie muzyki czasów baroku i rokoka. O *Wariacjach Goldbergowskich* już wspominałem. To pianistyczne mistrzostwo. Islandczyk równie wybitnie radzi sobie z miniaturami Jeana-Philippe’a Rameau. Pod palcami Ólafssona muzyka francuska nabiera nieznanego wcześniej brzmieniowego kolorytu. Artysta gra ją równie charyzmatycznie jak Grigorij Sokołow, choć, rzecz jasna, jego kreacje pod względem estetycznym są całkowicie odmienne. Żałuję tylko, że Ólafsson nie chce sięgać po dzieła romantyczne, chociażby Chopinowskie sonaty czy Brahmsowskie wariacje. Jestem przekonany, że mógłby mnie niejednym zaskoczyć i zachwycić. Ólafsson to pianista nietuzinkowy, oryginalny i wielki. A jego znakiem rozpoznawczym stała się eteryczna wirtuozeria. Czy wirtuozeria może być eteryczna? Jeśli myślę Państwo, że nie, serdecznie zachęcam do zapoznania się z dyskografią Skandynawa. **BM**



Deutsche Grammophon

Vikingur Ólafsson

Pinkio



PREMIERA 21/04/2024

SPEKTAKLE 23, 24, 25, 26/04/2024

Balet ANNY HOP wg powieści CARLA COLLODIEGO

MUZYKA MIECZYŚŁAW WAJNBERG DYRYGENT MARTA KLUCZYŃSKA

SCENOGRAFIA I MULTIMEDIA MAŁGORZATA SZABŁOWSKA KOSTIUMY KATARZYNA ROTT

Mecenasi Teatru | Partnerzy Akademii Operowej



Filharmonia
Narodowa

**Skrowaczewski:
A Centennial Tribute**

CD 1 Stanisław Skrowaczewski
1. Preludium
Arthur Honegger
2-4. II Symfonia



MKiDN

Orkiestra I Chór
Warsaw Philharmonic



**Skrowaczewski:
A Centennial Tribute**

WARSAW PHILHARMONIC ARCHIVES

**Mikołaj
Górecki**

1. Uwertura op. 16
2-4. Trzy fragmenty
5-7. Concerto-Nottu
8-10. Koncert na akordeon
11-13. Divertimento op.



MKiDN

Orkiestra Kameralna Filharmonii
Warsaw Philharmonic Chamber Orchestra



**Mikołaj
Piotr
Górecki**



**Szymanowski
Reimagined**

Karol Szymanowski
1. Etiuda b-moll op. 10
2-4. Mity op. 30 / Mity
5-7. Maski op. 34 / Maski



MKiDN

Orkiestra Filharmonii Narodowej
Warsaw Philharmonic Orchestra
Andrzej Boreyko – dyrygent
Bartłomiej Nizioł – skrzypce

Boreyko / Nizioł
Orkiestra Filharmonii Narodowej
Warsaw Philharmonic Orchestra

**FILHARMONIA
W TWOIM DOMU**
płyty wydane
w sezonie 2023/2024

filharmonia.pl

Organizator

Strategiczny
Mecenas

Mecenas

Sponsor

MKiDN



Bank Polski



Polska Grupa Energetyczna



TAVEX

Pierwszy towarzysz na całe życie

– Jedną z największych zalet przeprowadzki do Anglii i nauki w szkole Menuhina było to, że poza graniem gam i wprawek zacząłem wcześniej grać muzykę kameralną. To było coś, co by się nigdy nie zdarzyło w Moskwie – mówi skrzypek **Alexander Sitkovetsky**.

Maria Sławek: Jesteś teraz w Nowym Jorku, jest pierwsza połowa lutego, rozmawiamy pomiędzy próbami i koncertami. Opowiesz, co robisz w Stanach Zjednoczonych?

Alexander Sitkovetsky: – Już od dobrych paru lat jestem częścią wspaniałej organizacji Chamber Music Society of Lincoln Center. Gram *Trio Ravela* z moim triem fortepianowym, ale także kilka utworów z innymi artystami: duety Leclair’a, trio Debussy’ego. Wystąpimy też z recitalem w centrum Wolf Trap w Waszyngtonie, które prowadzi śpiewaczka Arianna Zukerman, córka Pinchasa Zukermana. A później od razu lecimy do Niemiec – w Monachium gramy *Koncert potrójny* Beethovena. Niebawem zacznę przygotowania do kolejnych koncertów z orkiestrą NFM Leopoldinum, której od niedawna jestem szefem.

W trio fortepianowym grasz z żoną, pianistką Wu Qian. Podróżujecie całą rodziną?

– Nie, dzieci są teraz w domu, chociaż sytuacja się nieco skomplikowała, bo od niedawna nie mamy niani. Całe nasze życie to mieszanka improwizacji i dokładnego planowania. Teraz dzieci są trochę starsze, więc priorytety się zmieniły.

Zawsze podziwiam kobiety, które są w stanie godzić karierę w naszym zawodzie z macierzyństwem. Ale widzę też, że coraz częściej ten temat dotyczy także mężczyzn.

– Tak, staram się bardzo podolać temu wszystkiemu, ale i tak kiedy widzę, jak radzi sobie moja żona, zwłaszcza teraz, kiedy nie mamy pomocy... Jest po prostu w tym o wiele lepsza ode mnie, znacznie mądrzejsza. Widzę, ile czasu poświęca, żeby nasz dom funkcjonował, a dzieci były szczęśliwe.

Trochę jak w muzyce: dużo improwizacji, dużo planowania, a na końcu i tak nie wiadomo, co z tego wyjdzie.

– Dokładnie! Muzyka to nasza pasja, nie każdemu dane jest dostać do ręki skrzypce w wieku czterech czy sześciu lat, rosnąć razem

z nimi, dojrzewać, zmieniać się. Skrzypce to nasz pierwszy prawdziwy towarzysz na całe życie, rodzaj relacji, która już zawsze będzie bardzo bliska.

Urodziłem się w schyłkowym okresie Związku Radzieckiego, a tam zawsze bardzo poważnie podchodzono do edukacji muzycznej. Trzeba było udowodnić, że się ma dobry słuch, poczucie rytmu i ogólne zdolności. To nie miało nas bawić, jak zajęcia dodatkowe, to było przygotowanie do zawodu. Gdy dorastamy, myślę, że nasze priorytety się rozszerzają. Mamy partnerów, dzieci, zwierzęta, dom. Dla większości ludzi to najważniejsze cele w życiu. Praca często jest na drugim miejscu. A dla nas, muzyków, znalezienie balansu pomiędzy pracą a życiem to ogromne wyzwanie. Muzyka i instrument, na którym gramy, są czymś, co jest z nami od początku naszego życia, to jego nieodłączna część.

To prawie jak część ciała...

– Oczywiście! Kiedy tylko wyjeżdżam bez skrzypiec, mam wrażenie, że gdzieś je zostawiłem, coś się z nimi stało. W zeszłym roku pojechaliśmy na rodzinne wakacje i specjalnie nie zabrałem ze sobą instrumentu, żeby naprawdę odpocząć. Nie zgadniesz, ile razy zastanawiałem się, czy zostawiłem go w hotelu, czy zgubiłem na lotnisku...

A lubisz grać razem z żoną?

– Znamy się od czasu, gdy oboje mieliśmy po piętnaście lat. Spotkaliśmy się w Yehudi Menuhin School, ale oczywiście nie byliśmy parą od samego początku. Bardzo lubię z nią pracować, gramy razem od lat siedemnastu. Występowaliśmy w duecie, teraz w trio. Publiczność często nawet nie wie, że jesteśmy małżeństwem, i bardzo komplementuje nasze zgranie i zrozumienie na scenie.

Nie chcę znowu pytać cię o przeprowadzkę z Moskwy do Londynu i o początki w Yehudi Menuhin School. Czytałam w jednym z wywiadów, że czujesz się szczęściarzem, mając takich pedagogów. Czy przekazujesz to dalej?

– Myślę, że wszyscy jesteśmy kształtowani przez naszych nauczycieli – w dobry czy zły sposób. Zwykle wspaniały pedagog ma silną osobowość i potrafi mocno ukształtować ucznia. Czasami może być to także negatywne doświadczenie, choć mnie akurat nic takiego się nie zdarzyło. Do Anglii przyjechała ze mną moja rosyjska nauczycielka Natalia Bojarska, więc tak naprawdę uczyłem się według metod typowej rosyjskiej szkoły.

Jedną z największych zalet przeprowadzki do Anglii i nauki w szkole Menuhina było to, że poza graniem gam i wprawek zacząłem wcześniej grać muzykę kameralną. To było coś, co by się nigdy nie zdarzyło w Moskwie. Uformowano kwartet smyczkowy złożony z czterech ośmioletnich chłopców: mieliśmy grać Mozarta. Wtedy wydawało nam się, że to zupełna łatwizna – teraz, jako dorośli, widzimy w tym morze trudności. Pamiętam, że gdy poszliśmy na pierwszą lekcję do naszego nauczyciela, który był wychowankiem Nadii Boulanger, nie pozwolił nam stroić skrzypiec maszynkami, kazał używać kołków. To było ogromne wyzwanie, bo żaden z nas nigdy tego nie robił – na lekcji skrzypiec to nauczyciele stroili za nas instrument.

Mieliście też w szkole orkiestrę smyczkową.

– Tak, dołączyłem do niej w wieku jedenastu lat. Graliśmy z różnymi dyrygentami, czasami przyjeżdżał do nas sam sir Yehudi Menuhin. Muszę powiedzieć, że to właśnie w tamtych czasach poznałem większość utworów, które teraz chciałbym włączyć do repertuaru orkiestry Leopoldinum.

Dla takiego dzieciaka to było naprawdę trudne, ale chyba jednak zaszczepiło pasję do grania w takim zespole. W szkole zachęcano nas do komponowania – teraz już tego nie robię, może oprócz grania własnych kadencji w koncertach skrzypcowych. Ale jako nastolatek napisałem kilka fug, a nawet kilka partytur baletowych.

Myślę, że nie zostałbym tak wcześniej wprowadzony w ten świat, gdybym został w rosyjskim systemie edukacji i uczył się w Moskwie.



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Alexander Sitkovetsky

W tamtym systemie pewnie chodziło o to, żeby „wychodować” jak najwięcej wspaniałych solistów...

– Tak, ale ja miałem szczęście widzieć także inne możliwości. Mój stryj, sławny skrzypek Dmitrij Sitkowiecki był nie tylko wspaniałym solistą dającym około dwustu koncertów rocznie. Prowadził też swoją własną orkiestrę kameralną, był dyrektorem kilku festiwali muzyki kameralnej, dyrygował i uczył. Wszyscy chyba znają jego transkrypcję *Wariacji Goldbergowskich* na trio smyczkowe, ale aranżował również np. *Serenadę* Ernsta von Dohnányiego, sekstety smyczkowe Brahmsa na orkiestrę smyczkową. Część tego repertuaru wykonam z moją orkiestrą we Wrocławiu.

Wygląda na to, że zostałeś wychowany na wszechstronnego muzyka.

– Myślę, że tak właśnie muszę działać, żeby czuć się spełniony. Pamiętam mój pierwszy profesjonalny angaż – byłem nastolatkiem, a stryj zaprosił mnie do Niemiec, żebym zagrał pierwsze skrzypce w kwartecie we wspaniałym *Koncertcie na skrzypce, fortepian i kwartet smyczkowy* Chaussona. Solistami byli Dmitrij i jego mama, słynna pianistka Bella Dawidowicz. Nie wiem, czy kiedykolwiek coś tak ostro ćwiczylem, jak wówczas swoją partię! Lubię tę różnorodność, trudno się nudzić.

Dla mnie brzmi to doskonale – prowadzisz ciekawe życie, grasz z różnymi ludźmi. Nie lądujesz sam w hotelowym pokoju, po tym, jak po raz piętnasty z rzędu zagrałeś koncert

Sibeliusa. Ale zapytam cię o coś jeszcze: wielu skrzypków zaczyna też dyrygować. Czy też o tym myślałeś? Kiedy odwiedzasz inne orkiestry, występujesz głównie jako gościnny koncertmistrz czy prowadzisz zespół od skrzypiec?

– O, nie! Nigdy nie dyryguję. Nie jest to takie proste, jak niektórzy myślą. Jeden z moich najlepszych przyjaciół, który kiedyś grał na wiolonczeli w naszym trio, został dyrygentem, ale wrócił na studia, żeby się tego porządnie nauczyć. Nie przyjmuję też propozycji wystąpienia jako gościnny koncertmistrz. Nigdy naprawdę nie pracowałem na stałe w orkiestrze i po prostu nie czułbym się w tym dobrze. Ale dyrygowanie od skrzypiec to co innego, a co najważniejsze – nadal jest to muzyka kameralna. Tak naprawdę, cegokolwiek byśmy nie grali, to zawsze jest to muzyka kameralna.

Wanda Wilkomirska powiedziała mi kiedyś, że nawet gdy grasz solo, jest to kameralistyka między twoją prawą a lewą ręką, więc to ma sens.

Od niedawna jesteś dyrektorem artystycznym Orkiestry Leopoldinum we Wrocławiu i właśnie z tym zespołem wystąpisz podczas Festiwalu Wielkanocnego w Warszawie.

– Jestem naprawdę szczęśliwy, że objąłem to stanowisko i nie mogę doczekać się kolejnych wspólnych koncertów. Artyści Leopoldinum to nie tylko wspaniali muzycy, ale też bardzo fajni ludzie. Atmosfera na próbach jest fantastyczna. Ale to także wielka odpowiedzialność – muszę zaplanować naszą pracę, nasz wspólny rozwój. Zapraszam na finał sezonu z Miszą Maiskim jako solistą. Ogromnie cieszę się, że mogę pracować w Polsce – to jest niesamowite miejsce dla muzyki klasycznej. Macie wspaniałą publiczność. I spotykam na koncertach mnóstwo młodych ludzi!

W Warszawie gracie bardzo interesujący program – Mozart, Haydn i Schnittke. Ale chciałabym zapytać cię o muzykę polską.

Kilka lat temu dokonaleś wspaniałego nagrania *Koncertu skrzypcowego* Andrzeja Panufnika. Jak dotarłeś do tego utworu?

– Nigdy wcześniej nie występowałem w Warszawie, więc już nie mogę się doczekać! Absolutnie uwielbiam *Koncert skrzypcowy* Panufnika. Wiedziałem, że Panufnik i Menuhin byli bardzo bliskimi przyjaciółmi, a ten utwór był dedykowany Yehudiemu i także on dokonał pierwszej rejestracji. Niestety, nie miałem okazji poznać kompozytora, ale bardzo zaprzyjaźniłem się z jego cudowną żoną – lady Camillą Panufnik. Kilka lat temu byliśmy

w bliskim kontakcie. Doceniam jej pracę nad popularyzacją muzyki Panufnika. Wydaje mi się, że ja także trochę się do tego przyczyniłem – gram go na całym świecie od wielu lat. Uwielbiam brzmienie tego koncertu, harmonię rozpiętą pomiędzy interwałami tercji i sekst, które przechodzą ciągle metamorfozy. Podoba mi się, że jego trzy części są tak od siebie odmienne. Pierwsza jest swobodna, bardzo emocjonalna, druga to powolna aria, a w trzeciej jest mnóstwo zabawy, jazzu, tańca. Pierwszy raz nagrałem ten koncert, kiedy miałem 15 lat, z orkiestrą pod dyрекcją Dmitrija Sitkowieckiego. W 2014 roku lady Camilla poprosiła mnie o ponowne nagranie – obchodzona była wtedy uroczystość setna rocznica urodzin Panufnika, wydawano komplet nagrań jego dzieł. Tym razem zarejestrowaliśmy koncert z Łukaszem Borowiczem dyrygującym Konzerthausorchester Berlin dla wytwórni CPO.

Dużo mówimy o muzyce, to zupełnie naturalne, ale czy znajdujesz czas na coś innego? Jakiś sport? A może joga jak Yehudi Menuhin?

– Kiedy nie gram, to zazwyczaj uczę studentów albo spędzam czas z moimi dziećmi. One mają bardzo wiele zajęć i pomysłów, staram się im towarzyszyć. Ale oczywiście uwielbiam sport. Jak typowy facet, lubię oglądać mecze piłki nożnej.

To zabawne, kiedy pyta się muzyków o sport, zazwyczaj odpowiadamy, że „lubimy go oglądać”. Od dzieciństwa tłumaczy się nam, że trzeba dbać o ręce i przez to większość sportów jest niemal zakazana.

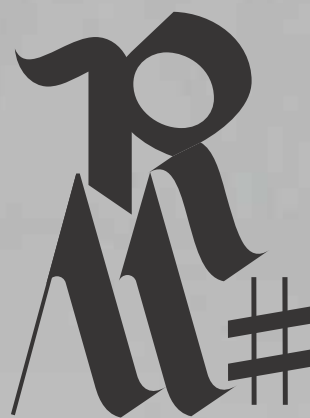
– Bardzo chciałbym grać w piłkę nożną, ale jestem w tym po prostu beznadziejny. Masz rację co do zakazów – oczywiście, musimy uważać na ręce. Ale wielu muzyków, w tym ja, lubi grać w ping-ponga. Myślę, że to dla nas idealne. Nie możesz sobie zrobić krzywdy, ale nadal trochę się ruszasz, uczysz koncentracji, szybkości i refleksu. Zupełnie tak samo jak w muzyce! **BM**

Rozmowa przeprowadzona 10 lutego 2024 roku.

Alexander Sitkovetsky – brytyjski skrzypek, wychowanek The Yehudi Menuhin School, dyrektor artystyczny NFM Orkiestry Leopoldinum.

Dr Maria Sławek – skrzypaczka, wykładowczyni, badaczka. Prezeska Instytutu Mieczysława Wajnerberga, doktor habilitowana. Prowadzi klasę skrzypiec w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, wykłada także na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie.

ruch muzyczny



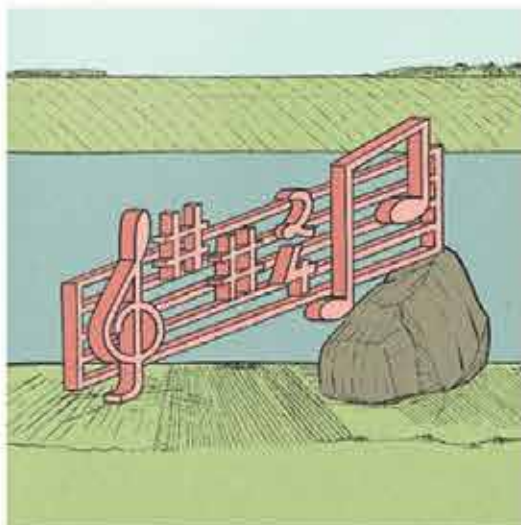
Jak SPRZEDAĆ KLASYKĘ 2.0 *Taboo trade-offs i wymiany nie do pomyślenia*

Menadżerowie, agenci, marszandzi, WYDAWCY czy producenci gwarantują zachowanie **BEZPIECZNEGO** dystansu do sfery *wymiany handlowej*. Bez tego **SZTUKA** narażona zostalaby na bezpośrednie działanie *symbolicznie degradującej SIŁY* pieniądza

✎ Maria Opalka

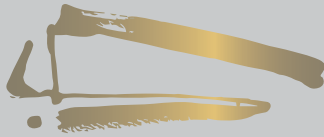
Wydawnictwo Instytut Muzyki i Tańca

✎ Maciej Sierczyk



Visit online bookstore:
pwm.com.pl/ruch-muzyczny




GRAND
ŁÓDŹ

BOOK ONLINE: grand.hotel.com.pl

HISTORIĘ TYCH MIEJSC PISZEMY NIEPRZERWANIE


HOTELE & RESTAURACJE
hotel.com.pl

Danuta, odbierz, „The New Yorker” do ciebie!

Jedyną Polką, która zaprojektowała okładkę dla słynnego nowojorskiego tygodnika, niezmiennie pozostaje Danuta Dąbrowska-Siemaszkiewicz, autorka plakatu 28. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Anna S. Dębowska



Archiwum własne

Halina przychodzi we środę, giclée

Broadway NYC, giclée



Archiwum własne

Któregoś dnia w pewnym krakowskim mieszkaniu rozległ się dzwonek telefonu. Pan domu przyłożył słuchawkę do ucha i usłyszał nieśmiały głos kobiety: „My name is Françoise Mouly. Could I talk to Mrs. Danuta Dąbrowska?”. Szybko zorientował się, że rozmówczyni dzwoni z daleka, a potem o mało nie spadł z krzesła, usłyszawszy nazwisko osoby odpowiedzialnej za okładki „The New Yorkera”. Françoise Mouly, paryżanka w Nowym Jorku, od 1993 roku jest dyrektorką artystyczną słynnego tygodnika. Nadzorowała powstanie blisko półtora tysiąca okładek „The New Yorkera”. Każda z nich różniła się stylem, pomysłem, klimatem. Mouly jest też żoną

wybitnego rysownika Arta Spiegelmana, laureata Nagrody Pulitzera za komiks książkowy *Maus*. Założyła wydawnictwo Raw Books & Graphics, oboje przez wiele lat redagowali pismo „Raw” poświęcone komiksowi i grafice.

Françoise Mouly zadzwoniła do Krakowa, ponieważ wpadło w jej ręce portfolio krakowskiej malarki i graficzki Danuty Dąbrowskiej-Siemaszkiewicz, która pełnymi garściami czerpała wówczas ze stylistyki art déco. Zaproponowała współpracę, której efektem była zaprojektowana przez Polkę okładka „The New Yorkera” z 8 listopada 1999 roku.

Grecki profil

Co wam przypomina monumentalna, ustawiona profilem do widza czarna głowa z plakatu 28. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena? Skojarzeń i interpretacji może być sporo, ponieważ i autorka plakatu Danuta Dąbrowska-Siemaszkiewicz czerpała inspirację z wielu źródeł.

Moje pierwsze skojarzenie związane było z Picassem i jego okresem klasycyzującym z lat 1917–1925. Oddalił się wówczas od kubizmu i z zaciekawieniem spoglądał na grecką i rzymską sztukę antyczną. Na malowanych przez niego portretach kobiet z tamtego okresu widać pewien monumentalizm figur i póź przybieranych przez stojące lub siedzące modelki. Od razu można też zauważyć charakterystyczne cechy, które nadał im malarz, znane z rzeźbiarskich wizerunków greckich bogów: duże oczy, tzw. grecki profil, w którym nos łączy się z czołem linią prostą, specyficzne utrefienie włosów.

Mniej więcej w tym samym czasie w Paryżu Igor Strawiński skomponował neoklasyczny balet *Apollon musagète* o grecko-rzymskim bogu sztuki i jego trzech muzach: Kaliope, Polihymnii i Terpsychorze. Autorem choreografii był George Balanchine. Ucharakteryzowany na antyczną modłę, ze złotym wawrzynem na głowie pierwszy tancerz Baletów Rosyjskich Serge Lifar, występując jako Apollo, prezentował przed obiektywem swój piękny profil.

Ale jest też inny picassowski trop: malowane dużo później portrety Jacqueline Roque-Picasso, drugiej żony artysty i jego niekwestionowanej muzy. W ciągu dwunastu lat małżeństwa Picasso namalował aż czterysta jej portretów – spójrzmy choćby na obraz zatytułowany *Jacqueline z kwiatami*. To portret geometryczny, być może echo art déco, być może abstrakcji. Kobieta jest zwrócona do widza profilem, malarz wyeksponował nienaturalnie długą szyję, wydłużony krój oka, „grecki” nos.

Wytwórca głów

Gdy rozmawiam z Danutą Dąbrowską-Siemaszkiewicz, dowiaduję się, że Picasso to oczywiście niejedyny trop. Siemaszkiewiczowie od lat pasjonują się



Archiwum własne

Marilyn Monroe, giclée

pracami, które tworzy Mimmo Paladino, włoski malarz, rzeźbiarz, grafik i rysownik. Wśród inspiracji wymienia on mitologię grecką i rzymską, sztukę starożytnego Egiptu, plemienną i oczywiście współczesną. Od 30 lat maluje głowy. Patrząc na jego obraz zatytułowany *Attori*, w którym po mistrzowsku łączy rysunek z kolorem, a geometrię z monochromatycznymi plamami barw, można się zastanawiać, czy widoczne na nim czarne bryły zwróconych profilem ludzkich głów oraz głowa konia przywołują bardziej echa mitologii greckiej czy może sztuki afrykańskiej.

Uroki art déco i pop-artu

Danuta Dąbrowska-Siemaszkiewicz jest absolwentką wydziału grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; z tym miastem jest związana prywatnie i zawodowo: mieszka i tworzy na Kazimierzu, przez wiele lat projektowała okładki dla krakowskiego „Przekroju” (w 2001 roku jedna z nich została nagrodzona w konkursie na najpiękniejszą okładkę roku). Publikowała także w „The New Yorkerze”, o czym za chwilę, „Marie Claire”, „Newsweeku” i magazynie „Rzeczpospolitej”. Źródłem jej artystycznej inspiracji przez długi czas był nowoczesny styl art déco z początku XX wieku.

Times Square NYC, akryl

„Jej prace w swej formie, kompozycji i stylistyce stanowią reminiscencję stylu art déco »szalonych lat dwudziestych«, epoki glamour, szyku i wyrafinowanej elegancji, nieskrywanego hedonizmu, pragnienia zabawy, tańca i ekstrawagancji. Nasycone, mocne kolory przyciągają wzrok niemal tak silnie, jak wizerunki urokliwych kobiet w otoczeniu wytwornych mężczyzn i luksusowych samochodów” – czytamy na stronie Desa UNICUM.

Jeśli więc ktoś z państwa, patrząc na jej plakat, zaczyna krążyć myślami wokół architektury, grafiki czy malarstwa art déco – ma rację. Ale to nie są wszystkie tropy i inspiracje. Malarka, której prace wystawia w warszawskiej i brukselskiej galerii Katarzyna Napiórkowska, zwróciła się w ostatnich latach w stronę pop-artu, zwłaszcza obrazów Roya Lichtensteina. Ten uprawiający malarstwo komiksowe nowojorczyk chętnie sięgał po motywy muzyczne, jakby idąc śladem sławnych kubistów – Picassa i Georges’a Braque’a. Do kanonu przeszedł jego „saksofonowy” projekt plakatu Aspen Winter Jazz Festival z 1967 roku. Artysta tworzył też serie obrazów *Composition 1, 2, 3, 4*. Były one wariantami tego samego motywu – splotów pasm pięciolini łączących się ze sobą niczym estakady dróg szybkiego ruchu, po których zsuwały się nuty i pauzy. U Dąbrowskiej-Siemaszkiewicz motywy muzyczne to klawiatura fortepianu i główki instrumentów smyczkowych w końcówkach włosów czarnej głowy.

Pamiętka po „bliźniakach”

W maju 2017 roku otwarto w Nowym Jorku wystawę zatytułowaną *Cover Stories: Remembering the Twin Towers on The New*

Yorker. Pokazano ją w National September 11 Memorial & Museum wzniesionym na miejscu zniszczonego w tragicznym zamachu 11 września 2001 roku World Trade Center. Wystawa miała charakter sentymalny, ukazała serię okładek „The New Yorkera” z motywem World Trade Center zaprojektowanych przez 25 artystów w ciągu minionych czterdziestu lat, a więc od momentu, gdy w Nowym Jorku stanęły słynne dwie wieże. Była tam legendarna żałobna okładka z wieżami zaprojektowana przez Arta Spiegelmana wspólnie z Françoise Mouly, była też utrzymana w stylu art déco okładka Danuty Dąbrowskiej-Siemaszkiewicz.

Przedstawia ona pięć amerykańskich kariatyd, elegantek stojących na tle drapaczy chmur i w kapeluszach w kształcie historycznych nowojorskich gmachów: artdekowych wieżowców Empire State Building i Chryslera czy postmodernistycznego AT&T Building. Natomiast „kobaltowe” bliźniaczki dźwigały wieże World Trade Center – po jednej każda. Okładka powstała w 1999 roku, nikomu jeszcze wtedy nie śniło się, że wieże mogłyby zniknąć z powierzchni ziemi.

Od tego czasu, m.in. dzięki kontaktom nawiązywanym i utrzymywanym w mediach społecznościowych, wielu polskich ilustratorów zaczęło pracować dla amerykańskich dzienników i tygodników, m.in. dla „The Economist” i „The Hollywood Reporter” (Bartosz Kosowski), „The Washington Post” (Joanna Grochocka) i „The New York Times” (Paweł Mildner). Ilustrację dla sekcji książkowej „The New Yorkera” przygotowała kilka lat temu wrocławska rysowniczką Gosia Herba. Ale okładka jest wciąż niezdobyta i – jeśli nie zwodzą nas źródła publikowane przez Condé Nast, wydawcę tygodnika i właściciela marki – Danuta Dąbrowska-Siemaszkiewicz wciąż pozostaje jedynym polskim autorem, który zaprojektował okładkę dla „The New Yorkera”. **BM**

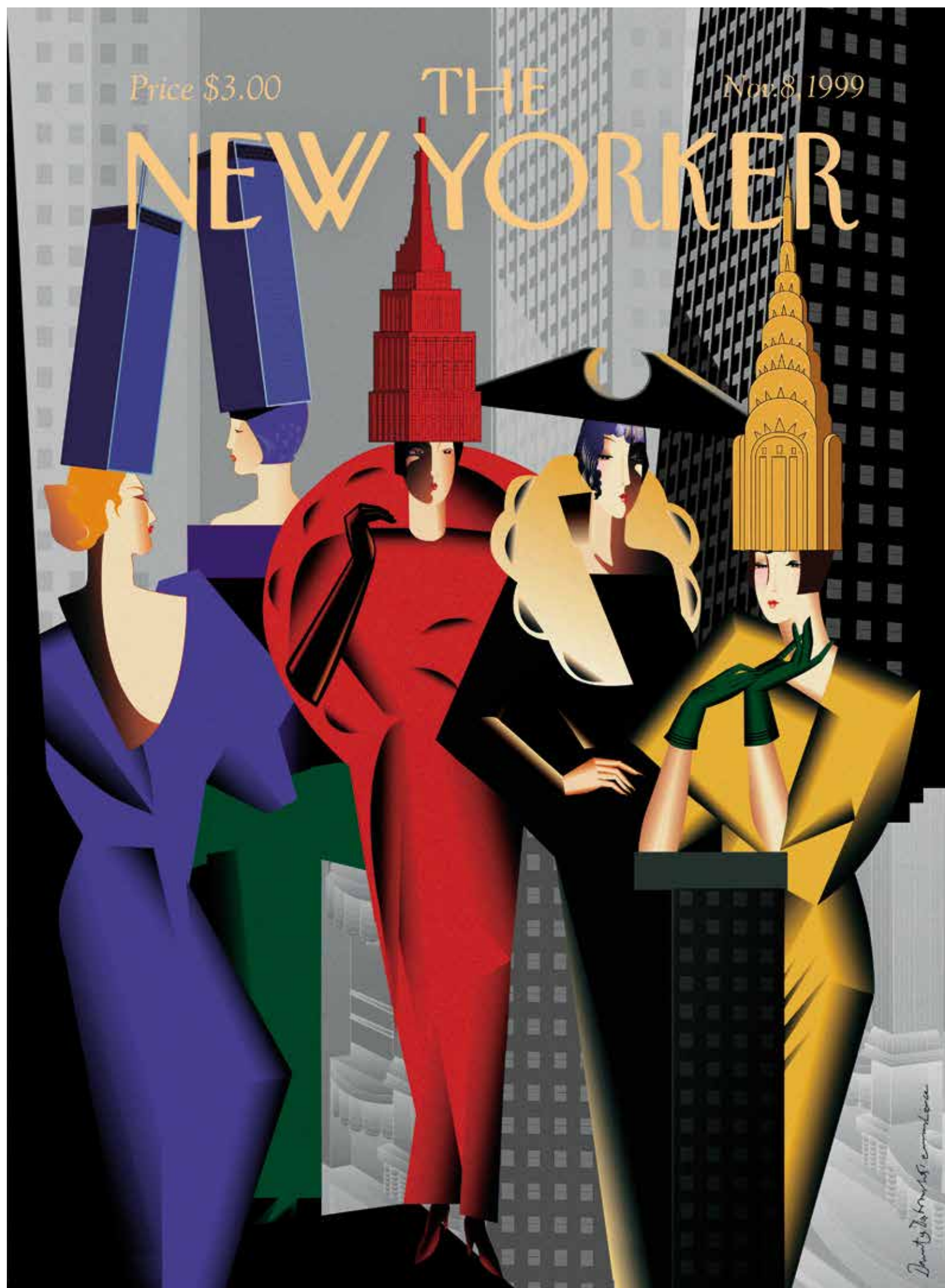


Archiwum własne

Oczekiwanie, akryl



Archiwum własne

The New Yorker, giclée

Wrażliwość nie jest wadą

Krzysztof Kalinowski



O zarządzaniu Filharmonią Krakowską opowiada dyrektor naczelny **Mateusz Prendota**.

Maria Wilczek-Krupa: W 2023 roku Filharmonię Krakowską odwiedziła blisko dwustutysięczna publiczność. Czy tak duża zwyczajka w stosunku do lat poprzednich to efekt zwiększenia liczby koncertów abonamentowych? A może poszerzenia oferty?

Mateusz Prendota: – To efekt wielu działań, które podejmujemy sukcesywnie od przeszło trzech lat. Naszą misją statutową jest przede wszystkim organizacja koncertów symfoniczno-oratoryjnych, ale otwieramy się także na inne rodzaje muzyki, takie jak operetka czy jazz. Budujemy w ten sposób widownię, która później przyjdzie słuchać Beethovena, Mozarta czy Brahmsa. I to się sprawdza, bo do tej pory publiczność koncertowa liczyła siedemdziesiąt pięć tysięcy słuchaczy, a w ubiegłym roku była o jedną piątą większa. Pozostała część to odbiorcy dodatkowych wydarzeń, głównie związanych z edukacją – razem faktycznie blisko dwieście tysięcy osób. Przełożyło się to na zwiększenie wpływów z biletów, które w 2023 roku były najwyższe w historii instytucji.

Czy w związku z tak dużym zapotrzebowaniem na koncerty planowane są też ruchy w kwestii cen biletów?

– Tak, mamy już strategię zmian zaplanowaną w tej kwestii. Zamierzamy zdywersyfikować wachlarz cen biletów standardowych przy jednoczesnym utrzymaniu niższych dla abonamentowiczów. Staram się prowadzić Filharmonię w pewnym sensie jak firmę, być konkurencyjnym na rynku. Od lat w Polsce toczy się dyskusja na temat tego, czy dyrektorem instytucji kulturalnej powinien być menedżer czy artysta. Z moich doświadczeń wynika, że powinien to być menedżer. Taki, który stoi z tyłu i zapewnia odpowiednie warunki do pracy dyrektorowi artystycznemu i prowadzonym przez niego muzykom. Jednak każda instytucja jest inna.

Ale ty przecież jesteś także artystą – od piętnastu lat związanym z Filharmonią Krakowską.

– Jestem tenorem z chóru i wiem, że podstawą zarządzania ludźmi jest okazywanie im szacunku. Instytucję kultury tworzą delikatne organizmy, indywidualności i ludzie ogromnie wrażliwi. Już kiedyś rozmawialiśmy o tym, że wrażliwość nie jest wadą, ale zaletą umożliwiającą tworzenie sztuki na najwyższym poziomie. Trzeba być dla pracowników partnerem i nie lansować swojego zdania na siłę, bo zespół zwykle więcej rzeczy dostrzeże. Wiem, bo w nim byłem.

Zostałeś dyrektorem we wrześniu 2020 roku, tuż po zakończeniu remontu budynku i w środku pandemii. Co cię zaskoczyło w szczególności?

– Ilość spraw do załatwienia oraz biurokracja. Wyznaczyłem sobie pięć głównych celów, które postanowiłem realizować w kolejnych sezonach artystycznych. Uzupełnienie remontu o Salę Błękitną i pomieszczenia administracyjne, sprowadzenie pracowników do budynku i umożliwienie im funkcjonowania

w pandemicznej rzeczywistości – to był pierwszy krok, który udało się zrobić w ciągu kilku inicjalnych miesięcy. Kolejny był ogromnie trudny, bo dotyczył przebudowy zespołów artystycznych i zmian kadrowych, które okazały się konieczne, żeby można było stworzyć energiczną i nowoczesną formację.

To chyba długi proces, bo Kraków nie lubi radykalizmu, zwłaszcza w obrębie sztuki.

– Długi i wymagający szczególnie delikatności. Ale i efektywny, bo w ciągu trzech lat Filharmonia wzbogaciła się o blisko pięćdziesięciu nowych pracowników, w tym o czterdziestu członków orkiestry i chóru, którzy przeszli wieloetapową i bardzo wymagającą rekrutację. Zapewniamy uznanych solistów oraz wspaniałych dyrygentów, z którymi muzycy po prostu chcą grać. W ten sposób staramy się budować markę luksusową i szlachetną – także dla ludzi, którzy tu pracują.

Markę buduje się również poprzez repertuar?

– Oczywiście. Już cieszę się na wielkie koncerty zaplanowane na kolejny sezon, z *Deutsches Requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego i *VIII Symfonią* Mahlera w programie. Ale ważne jest nie tylko to, co się gra, ale także to, z jakim zaangażowaniem się to robi. I to był mój trzeci cel – sprawić, by muzycy czuli się dumni z poziomu artystycznego, który reprezentują. Żeby nie traktowali swojej pracy w kategorii przymusu, a instytucji jako miejsca pobierania pensji podstawowej i ZUS-u. Żeby chcieli się chwalić znakomitym produktem, który dzięki umiejętnościom, talentom i wysokiej wrażliwości tworzą.

Z tym zapewne łączy się krok czwarty, czyli rozszerzenie współpracy o kolejne podmioty w ramach zainicjowanej przez Filharmonię Krakowską platformy wymiany doświadczeń „Muzyczne Mosty”. Przed wami udział w Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

– To moja wielka radość. Po dwudziestu latach Festiwal Beethovenowski wraca formalnie do Krakowa, a Filharmonia Krakowska jest jednym z jego współorganizatorów, obok Filharmonii Narodowej i Teatru Wielkiego w Warszawie. Program „Muzyczne Mosty” udowodnił, że wielkie instytucje kultury mogą działać na zasadzie partnerstwa. Łączymy siły

ze Stowarzyszeniem im. Ludwiga van Beethovena, ale także z Akademią Muzyczną im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, która w sposób naturalny zasila nasze zasoby talentami absolwentów i studentów, a my umożliwiamy im zdobycie doświadczenia na profesjonalnej estradzie. Zaprosiliśmy do Filharmonii krakowskie zespoły kameralne, które nie mają jeszcze swoich domów, czyli Capellę Cracoviensis i Sinfonietę Cracovię. Zanim powstanie Krakowskie Centrum Muzyki przeznaczone na ich siedzibę, będą gościły u nas. Stworzenie rozległego kręgu interesariuszy to bardzo istotny cel.

Czy dotyczy to także innych środowisk i grup społecznych?

– Jak najbardziej. Zwróciliśmy się na przykład w stronę melomanów, tworząc dla nich specjalne formacje artystyczne, takie jak chór społeczny, czy rozbudowując zespoły dziecięce. Zyskujemy dzięki temu rzesze rodzin uczęszczających na filharmoniczne koncerty. Kolejny krąg to środowiska akademickie – gramy na wszystkich krakowskich uczelniach i w ogóle poza murami Filharmonii.

Nawet w galeriach handlowych.

– Tak. Trzeba wyprowadzać kulturę wysoką do ludzi. Jest większe prawdopodobieństwo, że kiedy usłyszą po raz pierwszy Mozarta czy Vivaldiego, to muzyka ich zauroczy, a nie przeciwnie. Następny krąg to instytucje kultury województwa małopolskiego. Gramy w Tarnowie, Nowym Sączu, Zakopanem, Wadowicach, także w mniejszych ośrodkach, jak Żabno, Wolbrom, Kęty czy Libiąż. W samym Krakowie też zintensyfikowaliśmy działalność, przywracając Wieczory Wawelskie w Sali Senatorskiej Zamku Królewskiego na Wawelu, grając w Hotelu Saskim pamiętającymi występy Brahmsa, Paderewskiego i Liszta czy organizując Kameralną Scenę Patriotyczną w Muzeum Armii Krajowej. Mamy nadzieję na współpracę z Muzeum Narodowym w Krakowie. Koncerty w holu budynku przy alei 3 Maja, w Muzeum Czartoryskich oraz w Sukiennicach wspaniale dopięłyby naszą ofertę. Filharmonia jest kulturalnym sercem regionu, mamy stu siedemdziesięciu muzyków na etatach. Kto ma to zrobić, jeśli nie my?

Pozostaje jeszcze kwestia: gdzie? Bo przy Zwierzynieckiej już się nie mieścicie.

– Znalezienie dla nas własnego domu jest piątym krokiem w mojej strategii, realizowanym od pierwszego dnia dyrektorskiej kadencji. Jesteśmy jedną

z dwóch polskich filharmonii, która mieści się w nieswojej siedzibie, z akustyką wzbogaconą o odgłosy przejeżdżającego tramwaju, co przeszło już do legendy. Budynek jest piękny i mamy do niego sentyment, ale należy do kurii i jest po prostu za mały. Po rezygnacji z projektu wspólnego Centrum Muzyki na Grzegórkach udało mi się zaszczepić u decydentów ideę, aby przeznaczyli na budowę siedziby Filharmonii działkę przy rondzie Grzegórzeckim, gdzie pierwotnie miał stanąć budynek marszałkowskiego ratusza. Moim marzeniem jest, aby w przyszłym sezonie otworzyć, przeprowadzić i rozstrzygnąć konkurs na projekt nowej świątyni muzyki, a w dalszej kolejności – zdobyć środki na jego realizację.

Przed Filharmonią Krakowską jubileuszowy rok osiemdziesięciolecia istnienia – liczba słuchaczy wzrośnie. Istnieje plan B, zanim powstanie nowa siedziba?

– Jest w Krakowie sala, dwukrotnie większa od naszej, w której moim zdaniem dzieła oratoryjne i wielkie formy symfoniczne brzmią wspaniale. Myślę o Centrum Kongresowym ICE Kraków, gdzie w pierwszej kolejności chcielibyśmy wykonać *Siedem bram Jerozolimy* Krzysztofa Pendereckiego w sali jego imienia. W ICE Kraków planujemy wykonać jeszcze trzy koncerty symfoniczno-oratoryjne, na ich repertuar złożą się m.in. wspomniana *VIII Symfonia* Gustava Mahlera, *VI Symfonia „Patetyczna”* Piotra Czajkowskiego i *Odwieczne pieśni* Mieczysława Karłowicza. Ten piąty krok to bowiem nie tylko budowa, ale przede wszystkim umożliwienie funkcjonowania dużego zespołu we właściwej przestrzeni. Trzeba zmierzać do powstania samodzielnej siedziby i mieć do tego odwagę. **BM**

Mateusz Prendota – dyrektor naczelny Filharmonii Krakowskiej. Absolwent wydziału historii na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz studiów podyplomowych z zarządzania kulturą UJ. W latach 2008–2019 artysta śpiewak Chóru Filharmonii Krakowskiej. Od roku 2011 prezes Stowarzyszenia Passionart, z którym zorganizował prawie pół tysiąca koncertów.

Dr Maria Wilczek-Krupa – teoretyk muzyki, dziennikarka i publicystka, adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej w Krakowie. Autorka nagradzanych biografii książkowych: *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, *Górecki. Geniusz i upór*, *Żuan Don. Biografia Jeremiego Przybory*.



Ricordi Archives

Giacomo Puccini w 1924 roku

Puccini.

Melodramma w czterech aktach

Zmarły sto lat temu Giacomo Puccini miał dwa nałogi. Pierwszy skrócił mu życie i nie pozwolił ukończyć *opus magnum*, na drugi tracił czas kosztem komponowania.

Jerzy Snakowski

Kurtyna w górę!

Król operowych statystyk. W pierwszej dziesiątce najchętniej granych oper na świecie od lat bez problemu znajdują miejsce *Madama Butterfly*, *Tosca* i *Cyganeria*. Być może w tej grupie byłoby więcej Pucciniowskich tytułów, gdyby tylko kompozytor więcej ich napisał. Pod tym względem ustępuje starszym kolegom: Verdiemu (ponad trzydzieści utworów scenicznych), Massenetowi (34), Rossiniemu (39), Donizettiemu (71).

Powodem nie było lenistwo. W przeciwieństwie do większości z powyższych Puccini nie był „librettowym” wszystkożercą. Był wybredny. Poszukiwania tematów zajmowały mu nie mniej czasu niż komponowanie muzyki. Nie interesowały go szablony, zgrane historie o mitycznych herosach i biernych heroinach.

Był człowiekiem swoich czasów, unurzany w dekadencji i teoriach Freuda. Gadzieciarzem jeżdżącym samochodem i rejestrującym swoje życie przy pomocy kamery filmowej. I takie historie go interesowały: współczesne, szybkie, logiczne, wiarygodne, błyskotliwe, efekciarskie. Opowiadające o kobietach, które potrafiły zarówno czule całować, jak i oszukiwać w pokera czy ciąć bebechy gwałciciela nożem do steków. Zaledwie dwanaście tekstów wyzwoliło w nim erupcję muzycznych pomysłów i stało się operami.

I kto wie, może Pucciniowskich oper byłoby o jedną więcej, gdyby popatrzył na swoją biografię z boku. Zobaczyłby wówczas, że życie napisało mu najatrakcyjniejsze libretto.

Akt I

Gdy miał pięć lat, stracił ojca. Dla radnych Lukki było oczywiste, że mały Giacomo pójdzie w ślady przodków, którzy od kilku pokoleń parali się kompozycją. Zagwarantowana posada organisty w rodzinnym mieście i renta przyznana matce dały mu rozleniwiające poczucie bezpieczeństwa. Najgorsze jednak nie było to, że nie był szkolnym prymusem – ale, o zgrozo, nie przejawiał żadnych zainteresowań muzyką! Do czasu, gdy za grę na organach dostał pierwsze pieniądze. Wtedy zobaczył, że muzyka może być sposobem na wyrwanie się z biedy, w jakiej żyła jego rodzina.

By schlebiać swej kościelnej „publiczności”, w trakcie mszy wplatał w organowe improwizacje melodie z modnych wówczas oper. Był uroczym chłopcem i wszystko uchodziło mu na sucho. Tym bardziej że Włosi uwielbiali operę – była dla nich taką samą świętością jak pacierz. A gdy Puccini zobaczył spektakl *Aida* – stał się cud! W osiemnastolatku obudziła się drzemiąca w jego genach miłość do muzyki.

Zaczął od muzyki sakralnej, którą wprowadził w zachwyt lokalnych melomanów. To wystarczyło, by uzyskać stypendium włoskiej królowej. Małą pożyczkę dodał bogaty wujek. I tak Giacomo rzucił bezpieczną posadę organisty i wyruszył na północ. Jego celem było konserwatorium w stolicy operowego świata – Mediolanie.

Akt II

Studia to dla Pucciniego okres klepania biedy. Takiej, jaką później pokazał w *Cyganerii*.

W pewnym momencie był nawet gotów rzucić naukę i wyjechać w ślad za bratem do Brazylii. Na szczęście plan nie wypalił.

W 1883 roku skończył szkołę jako jeden z najlepszych studentów. Rozpoczął życie na własny rachunek. Na ogłoszony przez jednego z wydawców konkurs wysłał pierwszą operę – *Willidy*. Dziełko o wściekłych duchach dziewic, które mszczą się na mężczyznach za to, że umarły w cnocie, przepadło z kretesem. Nie dlatego, że było złe. Nerwowy charakter pisma Pucciniego spowodował, że komisja nie mogła rozszyfrować zapisu nutowego. Na szczęście pomógł jeden z byłych profesorów i opera ujrzała światła sceny.

Teatro Dal Verme stał się miejscem pierwszego sukcesu przyszłego twórcy operowych szlagierów. Kompozytor musiał kłaniać się przed kurtyną kilkanaście razy, przybierając dziwne pozy – robił wszystko, by publiczność nie dostrzegła wytartych łokci leciwej marynarki. Tamtego wieczoru Puccini zapadł w pamięć kilku znaczącym ludziom w branży.

Akt III

Czas na wątek miłosny. W tych chudych mediolańskich latach rozkochał w sobie młodszą o dwa lata, dwudziestoczeroletnią piękność Elvirę Gemignani. I jak w najlepiej skrojonym librecie tuż po duecie miłosnym musiało dojść do konfliktu. Otóż istniał jeszcze pan Gemignani, bogaty kupiec, a także dwójka Gemignaniątek. W katolickich Włoszech rozwody nie istniały. Jedyne, co mogło pomóc kochankom, to śmierć kupca. Nie, nie! Teraz nie pojawi się ani trucizna, ani nóż. Już na

początku stwierdziliśmy, że Puccini unikał zużytych szablonów. Elvira zdecydowała się na rozwiązanie tyleż racjonalne, co szalone: zabrała córkę i odeszła od męża, by związać się z biednym kompozytorem. „Addio!” – rzuciła na odchodne bogatemu rogowi. Zapewne poczuła się w tym momencie jak operowa heroina.

Żyjąc z Puccinim na kocią łapę, spłodzili syna Tonia. Obie rodziny były oburzone. Wuj Giacomina zażądał zwrotu pożyczki, wychodząc ze słusznego skądinąd założenia, że skoro stać go na utrzymanie kochanki z dwójką dzieci, to stać go również na oddanie pieniędzy. Młodzi postanowili snuć swój duet *amoroso* wbrew światu. I tu opera mogłaby się skończyć, gdyby była to *opera buffa*. Ale nie, to jeszcze nie finał.

Po jakimś czasie niczym w *Weselu Figara* namiętność między kochankami wygasła. Minęły *bei momenti di dolcetta*, pojawiły się sława i pieniądze. A wraz z nimi okazje, by spotykać secesyjne piękności. Od momentu prapremiery trzeciej opery Pucciniego *Manon Lescaut* (1893) kompozytor stał się nie tylko sukcesorem Verdiego, ale i bogatym człowiekiem. Tantiemy spływały z całego świata. Zniknęły problemy egzystencjalne. Pojawiło się za to rodzinne piekielko. O uwagę Pucciniego zabiegały kobiety, które spotykał w teatrach, w podróży, na towarzyskich spotkaniach. A on nie żałował im względów. Za swoją operową bohaterką Toską szeptał im czule pod wąsem: „Żyję sztuką, żyję miłością”.

Przystojny za młodu, wraz z wiekiem i puchnącym kontem bankowym stawał się coraz bardziej męski i ponętny. Doskonale ubrany uwodził, mknąc swymi samochodami, motorówkami i motocyklami. Korzystał z życia, mówiąc, że jest „zapalonym myśliwym, polującym na dzikie ptactwo, libretta operowe i piękne kobiety”.

Za to uroda Elviry prędko minęła. W jej miejsce pojawiły się podejrzliwość i niebezpieczna zazdrość. Nie chciała śpiewać w tercetach czy nawet większych ansamblach, w których zaczął gustować Giacomo. Okazało się, że niewiele ich łączy. Mimo to, gdy mąż Elviry zmarł, zdecydowali się w roku 1904 zalegalizować związek. Może miała nadzieję, że przysięga złożona na ołtarzu obniży mężowi poziom testosteronu.



Creative Commons

Puccini za młodu

Kolejne opery: *Cyganeria*, *Tosca*, *Madama Butterfly* falą sukcesu opasały cały świat. Mając zapewniony byt, pracował nad nimi powoli w swojej posiadłości Torre del Lago, kurorcie położonym niedaleko Lukki. Uwielbiał to miejsce. Elvira nie. Czuli się tu źle psychicznie i fizycznie. Stała się drażliwa. Jej pobożność przemieniła się z czasem w dewocję. To z kolei denerwowało Pucciniego. Uciekał więc w znajomości z innymi kobietami. Szczególnie mocno zaangażował się w romans z niejaką Corinną, która była jego Traviatą, bo z czasem wydało się, że była utrzymanką wielu mężczyzn. Do rozhisteryzowanej żony po którejś z awantur pisał: „Wyobrażasz sobie jakieś ogromne romanse, a to tylko sport, któremu prawie wszyscy mężczyźni poświęcają jakąś ulotną myśl, wszakże bez porzucania tego, co jest prawdziwie poważne i święte, to znaczy bez porzucania rodziny”.

Argumentacja typowo samcza. Jednak Elvira nie chciała wypełniać tylko „poważnej i świętej” części jego życia. Jako ta, która za młodu poświęciła dla Pucciniego reputację i bezpieczne życie i która w końcu była jego żoną – pragnęła mieć monopol. Na to nie godził się Puccini. Im ona bardziej naciskała, tym on częściej uprawiał swoją ulubioną dyscyplinę sportu – seks z każdą atrakcyjną kobietą. Zrozpaczona Elvira wykorzystywała domowe sposoby zdradzanych żon. Dodawała brom do posiłków niewiernego, co miało uśmierzyć jego popęd. Nie był wystarczająco skuteczny, podobnie jak kulki śmierdzącej naftaliny wkładane do kieszeni jego marynarek. Śledziła go przebrana za

mężczyznę. Przeszukiwała jego rzeczy, w których znajdowała niekiedy fotografie z czuлыми dedykacjami.

Puccini korzystał z każdej nadarzającej się okazji, by wyrwać się z domu. Zatrzymywał się wówczas z kochankami w hotelach, ukrywając się pod fałszywymi nazwiskami. Jeździł niemal po całym świecie, zapraszany na premiery swych oper. To ułatwiało mu nawiązywanie przelotnych romansów. Czasem tylko zabierał ze sobą żonę, którą nazywał „policjantem”. Szczególnie chętnie wymykał się, gdy Elvira zaczęła sprowadzać do ich domu bliższą i dalszą rodzinę. Krewni mieli być świadkiem jej krzywdy i stanąć po stronie ofiary.

„Patrzcie na moją gehennę! Zdradza mnie, podły! Niewierny!” – krzyczała do swych ciotek, kuzynek, pociotków, którzy bez oporów tygodniami gościli w domu bogatego i sławnego powinowatego. Tej dusznej atmosfery nie wytrzymał w końcu syn Tonio. Uciekł z domu i przez kilka miesięcy ukrywał się przed rodzicami.

Także Ricordiego, wydawcę i przyjaciela Pucciniego, martwił tryb życia kompozytora. Wolał, by ten zajął się pisaniem przynoszących zysk oper, a nie tracił siły na przygodny seks. Pisał do ich wspólnego znajomego: „To niemożliwe, by człowiek, który własnymi rękami przygotowuje swój fizyczny i moralny upadek, mógł komponować”.

Akt IV

Atmosfera gęstniała, co rzutowało na inwencję kompozytora. W dodatku zaczęły przytłaczać go sukcesy Straussa, Strawińskiego i Schönberga, którzy odważnie niż on poczynali sobie na polu muzyki. Być może potrzeba odreagowania stresu wzmogła jeszcze bardziej seksualną aktywność Pucciniego. W końcu jego nieokiełzany popęd i jej zazdrość doprowadziły do najbardziej tragicznej odsłony tej historii.

Jej ofiarą stała się nastoletnia służąca, której zadaniem była opieka nad Puccinim, gdy ten kurował się po wypadku samochodowym. I choć można przypuszczać, że kompozytor miał ochotę i na nią, to powstrzymywał się, wiedząc, że pod jednym dachem nie ma miejsca i na żonę, i na kochankę. Ale być

może właśnie ta wstrzemięźliwość wobec Dorii wzbudziła w Elvirze podejrzenie dobrze ukrywanego romansu. Jeśli miała wątpliwości, to rozwiła je Fosca, jej córka z pierwszego małżeństwa, która potwierdziła, że ojczym i służąca mają romans.

I tu następuje najbardziej melodramatyczny moment tego aktu. Oskarżenie było efektem strachu przed kompromitacją. Jakiś czas wcześniej Doria nakryła Foskę w sytuacji niedwuznacznej z librecistą kompozytora. Zamężna pasierbica Pucciniego, chcąc uprzedzić donos, postanowiła zdyskredytować Dorię. W efekcie Elvira wyrzuciła dziewczynę z domu. Namawiała księdza, by napiętnował ją z ambony. Zaczęła rozpuszczać plotki na jej temat. Spotkawszy na ulicy, wyzwała od wywłok. Odgrażała się, że ją zabije. Tonio stanął po stronie matki.

Puccini, pracujący wówczas nad operowym westernem *Dziewczyna z Zachodu*, uciekł do Paryża, skąd pisał do Sybil Seligman (nota bene swojej kochanki i długoletniej przyjaciółki, do której listy podpisywał „niegrzeczny chłopczyk”): „Nie mam już sił (...). Powiem wyłącznie prawdę, mówiąc, że często z przyjemnością brałem do ręki rewolwer! A wszyscy (włącznie z tobą), mówią, że jestem najszcześniejszym człowiekiem na świecie!”.

Ucieczka męża tylko utwierdziła Elvirę w jej podejrzeniach. A Doria musiał sama zmierzyć się w rozszalałą furia. I znów życie Pucciniego zaczęło przypominać jego opery, w których mężczyźni są słabi, a problemy pozostawiają do rozwiązania kobietom.

Na początku roku 1909 Doria, być może wzorem operowych bohaterek, zdecydowała się na desperacki krok. Popelniła samobójstwo. Jeśli jednak myślała, że umrze tak efektownie jak na scenie, to bardzo się pomyliła. Po zażyciu trutki na szczury umierała przez pięć dni, w ogromnych męczarniach i tocząc pianę z ust. Wstrząśnięta rodzina Dorii i mieszkańcy wsi niemal zlinczowali Elvirę. Władze nakazały dokonanie sekcji zwłok. Ta wykazała, że dziewczyna była dziewczyną.

Elvira stanęła przed sądem, który skazał ją na grzywnę i pięć miesięcy więzienia. Tym razem atakowała męża za to, że przez

niego znalazła się na ławie oskarżonych jak przestępca. W końcu rodzina Dorii dała się przekupić ogromną ilością pieniędzy i wycofała skargę. Puccini początkowo planował separację. Wyprowadził się z domu. Widząc jednak szczerą skruchę żony, jej rozpacz i zagubienie, powrócił. Od tej pory ich relacje były poprawne, co nie oznacza, że dobre. Dopiero z wiekiem małżonkowie ponownie zbliżyli się do siebie.

Final

Mając sześćdziesiąt pięć lat, Puccini zaczął się zadreć spadkiem sprawności seksualnej. Planował poddać się terapii polegającej na wszczepianiu wyciągu z gruczołów płciowych małp. Jednak już wkrótce miało się okazać, że jego zdrowie jest w o wiele większym niebezpieczeństwie. Plotkarska legenda mówi, że tragedia Dorii nie pozostała bez wpływu na Pucciniego i jego twórczość. W roku 1920 rozpoczął pracę na operę *Turandot*. Jedną z bohaterek jest dobra, cicha i kochająca niewolnica Liù. Tytułowa chińska księżniczka Turandot każe poddać ją torturom, by dziewczyna wyjawiała tajemnicę, która może kosztować życie ukochanego mężczyzny. (On oczywiście kocha Turandot i to on ponosi odpowiedzialność za to, że Liù trafia w ręce kata). Bojąc się, że tortury ją złamią, dziewczyna popełnia samobójstwo.

W 1924 roku, gdy opera była niemal ukończona, okazało się, że drugi po seksie nałóg Pucciniego – papierosy – także może stać się przyczyną tragedii. Lekarze wykryli u niego raka gardła. Kompozytor nie liczył się ze zdrowiem. Chciał jednego: ukończyć *Turandot*. Rozpoczął się rozpaczliwy wyścig ze śmiercią. Komponował niemal w obłędzie, z nieodłącznym papierosem w kąciку ust. Dał się namówić na operację w nowoczesnej klinice w Brukseli. I choć sam zabieg zakończył się sukcesem, to nie wytrzymało serce. Kompozytor zmarł 29 listopada 1924 roku w wieku sześćdziesięciu sześciu lat. Ostatnią sceną, jaką napisał w *Turandot*, była scena śmierci i oplakiwania dobrej i niewinnej Liù. Jest tak wzruszająca, że chętnie wyobrażamy sobie, iż komponując ją, miał przed oczyma Dorię.

Ciało kompozytora złożono w domowej kaplicy w Torre del Lago. W roku 1930 obok niego spoczęła Elvira. Miejsce Dorii było na wiejskim cmentarzu. Ale to nie kończy

jeszcze tego melodramatu. Bo to nie tylko melodramat, ale i saga.

Epilog

Kilkanaście lat temu w zapomnianej walizce na strychu (oczywiście!) odkryto listy, zdjęcia, a nawet filmy Pucciniego (jako zapalony gadżeciarz miał swoją kamerę). Na ich bazie można byłoby napisać kolejne libretto. Okazało się, że intuicja nie zawiodła Elviry, brakło jej jedynie precyzji. Podejrzewając męża o związek z Dorią, nie zauważyła, że romansował on z kuzynką dziewczyny Giulią Manfredi.

Kompozytor prowadził podwójne życie, odwiedzając regularnie dom Giulii i wspomagając ją finansowo. Pomoc była szczególnie potrzebna, gdy kochanka zaszła w ciążę. Rok po narodzinach syna Antonia Puccini zmarł. Antonio nigdy nie odważył się ujawnić prawdy o swym pochodzeniu. Część bajecznego majątku Pucciniego odziedziczył syn z prawego łóża Tonio, który zmarł bezpotomnie. Tak się przynajmniej wydawało do roku 1995. Wtedy to, uwaga! pojawiła się nowa bohaterka – Simonetta Giurumello, która przed sądem dowiodła, że jest nieślubną córką Tonia, a tym samym wnuczką kompozytora.

Tego samego próbowała dokonać Nadia Manfredi, córka nieślubnego Antoniego (chyba tylko ci, którzy gustują w intrygach oper Händla, są w stanie się zorientować, kto jest kim w tej Pucciniowskiej dynastii!). Sąd nie dał jej wiary, do czego przyczyniła się poniekąd Simonetta, już wówczas Puccini. Jednak wystarczy spojrzeć na zdjęcia Nadii, jej ojca i jej syna, by bez trudu zauważyć, że każde z nich to skóra zdjęta z Pucciniego. Wszystko to jest intrygujące nie mniej niż *Tosca* czy *Butterfly*. Fani opery zapewne woleliby jednak, by jakaś inna walizka na innym strychu skrywała raczej nieznanie dzieło kompozytora, a nie ślady jego romansowej działalności. **BM**

Cytaty z listów Giacomina Pucciniego zaczerpnąłem z książki *Miłości wielkich kompozytorów*, której autorem jest Fritz Spiegel (wyd. Philip Wilson, Warszawa 1999).

Jerzy Snakowski – popularyzator teatru muzycznego, reżyser, wykładowca, konferansjer. Autor edukacyjnych cykli scenicznych, m.in.: „Opera? Si” w Operze Bałtyckiej w Gdańsku i „Snack Opera” w Warszawskiej Operze Kameralnej.

Legendy Bałtyku

Litwinki i Łotyszki sięgają z powodzeniem po repertuar dla wielkich głosów dramatycznych. Z krajów bałtyckich wywodzą się najbardziej intrygujące osobowości sceniczne ostatnich lat.

Jacek Melchior

Były już dekady Rumunek, Rosjanek, Bułgarek i Amerykanek. Obecnie aż pięć spośród najgorętszych nazwisk współczesnej opery należy do śpiewaczek z Litwy i Łotwy.

Elina superstar

Najdłużej – jak na razie – na szczycie utrzymuje się **Elina Garanča**, jedyna mezzosopranistka w tym gronie. Można ją uznać za spadkobierczynię wielkiej włoskiej tradycji, najbliższej może Fiorenzy Cossotto, bo włoskich mistrzyń tej klasy nie ma od dawna, w żadnym zresztą z rodzajów damskich głosów.

Minęły dwie dekady od czasu, gdy dwudziestosiedmioletnia wówczas Elina wystąpiła w Salzburgu w *Laskawości Tytusa*. Z jej głosem, aparycją i nieomylnym instynktem scenicznym zawsze miała szczęście, właściwie od urodzenia, jest bowiem córką wybitnej łotewskiej śpiewaczki i profesorki śpiewu Anity Garančy, która przez niemal ćwierćwiecze prowadziła młodzieżowy chór Zvani. Bardzo pielęgnowane w krajach bałtyckich tradycje śpiewania w chórze po części tłumaczyć mogą sukcesy śpiewaczek i śpiewaków z tego rejonu Europy, jak również ich doskonale przygotowanie do zawodu – co dotyczy przecież także tych, którzy wielkich karier nie zrobili. To oczywiście przypomina sytuację angielską, gdzie głęboko zakorzeniony w tradycji powszechny śpiew chóralski jest kapitalną lekcją wykonawstwa nawet dla tych, którzy w przyszłości nie poświęcą się mu zawodowo. Warto też wspomnieć

o jeszcze jednym aspekcie – ideologicznym. Estończycy na przykład traktowali śpiewanie w chórach jako rodzaj obywatelskiego nieposłuszeństwa wobec sowieckiej opresji; powstał o tym nawet film dokumentalny *The Singing Revolution* (2006).

Elina dość wcześnie wyjechała z kraju, aby dalej kształcić się w Wiedniu, a następnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie pobierała lekcje u słynnej Virginii Zeani, stąd może niezwykła potoczystość frazy w jej głosie. Po wspomnianym występie w Salzburgu posypały się propozycje – od Wiednia, przez Paryż, po Nowy Jork – i role, te najważniejsze w mezzosopranowym repertuarze. Garančę cechuje wszechstronność, bo obok koloraturowego *Kopciuszk*a Rossiniego znajdziemy w jej dorobku *Kundry*, obok *Santuzzy* – *Oktawiana*, a do tego jeszcze repertuar francuski: *Dalila*, *Charlotta* czy *Carmen* w bodaj pięciu różnych inscenizacjach. Także belcanto i oczywiście Verdiego – *Amneris* i *Eboli* należą do jej najlepszych ról. Docenimy też wyjątkowe zdolności przeistaczania się, nawet w obrębie tej samej partii. Jakże inna jest jej księżna *Eboli* w inscenizacji *Don Carlosa* w kostiumach historycznych (np. w *La Scali* w zeszłym roku) od współczesnej kobiety targanej namiętnościami (paryski spektakl Krzysztofa Warlikowskiego). Jeśli ktoś więc woli nawet

Agathe Poupeney/Paris Opéra Ballet



Elina Garanča jako Eboli w paryskim *Don Carlosie*

Ruth Walz/Saltzburger Festspiele



Marina Rebeka

„gęstsze”, ciemniejsze mezzo à la Giulietta Simionato czy Marilyn Horne, musi przyznać, że Łotyszka zawsze robi wielkie wrażenie.

Marina z Polakami

Również w Rydze urodziła się **Marina Rebeka**, gwiazda pierwszej tegorocznej premiery La Scali, gdzie śpiewała tytułową partię w *Medei* Cherubiniego. Rebeka to rodaczka Garančy, choć ma ojca Białorusina, a matka urodziła się na Syberii, gdzie zesłano jej dziadka (który w dwóch książkach opisał gehennę zgotowaną ich rodzinie przez Sowietów).

Równie świetnie wykształcona zarówno na Łotwie, jak i we Włoszech, m.in. w mistrzowskiej klasie Grace Bumbry, zaczynała karierę na scenach niemieckich i także dla niej trampoliną stał się Festiwal w Salzburgu – w jej wypadku była to rola w *Mojżesz i faraonie*.

Krągły, słoneczny, lekki, a zarazem mocny głos z idealną koloraturą, i to wszystko przy doskonałej prezencji scenicznej – oto atuty 43-letniej Rebeki. Od piętnastu lat króluje na najważniejszych scenach świata, zwłaszcza w XIX-wiecznym włosko-francuskim repertuarze: Łucja i Mimi, Małgorzata i Norma, Thaïs i Leonora w *Trubadurze*. Występowała często z polskimi śpiewakami, by wspomnieć świątą Donnę Annę w *Don Giovannim* z Mariuszem Kwietniem, występy z Piotrem Beczałą i Arturem Rucińskim. Z tym ostatnim zaśpiewała m.in. dość



W. Hoesl/Bayerische Staatsoper

Vida Miknevičiūtė jako Chryzotemis w *Elektrze* w Monachium

niezwykłą, graną w czasie pandemii *Traviatę* w Teatro Real w Madrycie. Na scenie rozrysowane były kwadraty, poza które artyści nie wychodzili, żeby się ze sobą za blisko nie stykać, co sprawiło też – w sposób chyba niezamierzony – że oglądaliśmy wyjątkowe, egzystencjalne przedstawienie o ludzkiej samotności.

Asmik zmienia charaktery

O rok młodsza od Rebeki jest **Asmik Grigorian**, jedna z największych, jeśli nie największa gwiazda dekady w tzw. ciężkich rolach przeznaczonych na sopran dramatyczny. Dziesięć lat już trwa jej zawrotna kariera, rozkręcona błyskawicznie po występie w roli Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* w Komische Oper w zmyślnej inscenizacji, którą Barrie Kosky w całości umieścił w... lesie. Wkrótce potem „porwał”

ją Festiwal w Salzburgu – po *Wozzecku* wystąpiła jako Chryzotemis w *Elektrze* w reżyserii Warlikowskiego, a w *Tryptyku* Pucciniego wykonała trzy diametralnie różne role.

Także w przypadku Grigorian zdumiewa różnorodność repertuarowa, jednak szybkość, z jaką doskonale wciela się w kolejne bohaterki, jest pozorna. Wystarczy prześledzić początki jej biografii, czas pracy w Operze Wileńskiej, Operze Łotewskiej i Teatrze Maryjskim, gdzie jako dwudziestokilkulatka śpiewała Manon Lescaut, Rusalkę, Butterfly czy Lizę, którymi to rolami potem zasłynęła. Oczywiście, wciąż dodaje kolejne i od pewnego czasu uchodzi za tę, która burzy stereotypy, choć zasługa to tyleż jej samej, co reżyserów. Grigorian to bowiem śpiewaczka z dużym głosem, piękna kobieta o ciele i sprawności tancerki, a to rzadkie połączenie. Byłaby może gwiazdą i w balecie, czego dowód dała w madryckiej *Rusalkie* osadzonej przez Christofa Loya w świecie artystów: przebojową arię do księżycza zaśpiewała przy... choreografii na puentach! W hamburskiej *Salome* jej talenty pantomimiczno-taneczne wykorzystał także Dmitrij Czerniakow.

W zeszłym roku Grigorian kompletnie odmieniła dwie słynne bohaterki. W *Makbecie* Verdiego w inscenizacji Warlikowskiego jej Lady nie była demonem zła, ale nieszczęśliwą kobietą, która nie może mieć dzieci. W wiedeńskiej *Turandot* Clausa Gutha zamieniła „lodową księżniczkę” w dziewczynę po traumie, śpiewającą słynny monolog w dziecięcej sypialni pomiędzy lalkami... Wagnerzyści wciąż dyskutują o jej Sencie z Bayreuth: krnąbrnej zgrywusce z papierosem i kolorowymi pasemkami we włosach, przyjętej owacyjnie



Monika Rittershaus/Staatsoper Hamburg

Asmik Grigorian wcieliła się w Salome w Staatsoper w Hamburgu



Aušrinė Stundytė śpiewała Elektrę w salzburskiej inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego z 2020 roku

w wybuczonym, a przecież świetnym przedstawieniu Czerniakowa. Gwoli ścisłości, nie wszyscy melomani są nią zachwyceni i chodzi tu tyleż o koncepcje postaci, co o głos Grigorian: jasny, silny, tnący jak zyletka, podobny nieco do głosu Anji Silji, a nie – jak mawia się potocznie – „od ściany do ściany”, do czego przyzwyczaiła nas większość wykonawczyń Lady Makbet czy Turandot. Czy umiałaby tak doskonale się nim posługiwać, gdyby nie dom, w którym wyrosła? Podobnie jak Garanča jest przecież córką wybitnej śpiewaczki i pedagogi Ireny Milkevičiūtė (słyszeliśmy ją lata temu w Warszawie w *Otelli* Verdiego, którego przywiozła Opera Wileńska). Ojcem Asmik był zaś nieżyjący już armeński tenor bohaterski Gegam Grigorian.

Szalone bohaterki Aušrinė

Irena Milkevičiūtė wykształciła też inną sławną Litwinę – **Aušrinė Stundytė**. Obdarzona bardziej lirycznym i nieco mniejszym głosem od swej koleżanki stała się specjalistką od bohaterek dziwnych, trudnych, dotkniętych szaleństwem. Czy to z zemsty, jak Straussowska Elektra, czy z wielkiego pożądania, jak Katarzyna Izmałowa, czy z podszeptów demona, jak Renata, bohaterka *Ognistego anioła*. Powiedzieć, że Stundytė ma w repertuarze m.in. te trzy partie, to nic nie powiedzieć, bo w każdej inscenizacji jest to kompletnie inna rola, czasem także inaczej śpiewana. Trudno porównać Elektrę z ekspresjonistycznego spektaklu Warlikowskiego z bohaterką umiejscowionej w mieszczańskim salonie

wersji Czerniakowa. Najnowszą kreację stworzyła w styczniu w londyńskiej Royal Opera House w oszczędnym przedstawieniu Loya – zastąpiła w nim Ninę Stemme, która nie powinna już mierzyć się z tą partią. Również trzykrotnie wykreowała Renatę w *Ognistym aniele*. I właśnie w tej roli słyszeliśmy ją w Warszawie w inscenizacji Mariusza Trelińskiego (2018). Stundytė jest przy tym charyzmatyczną aktorką, grającą całym ciałem i często „nieobecnym” wzrokiem, co z kolei świetnie widać na zbliżeniach telewizyjnych: wszystko przygotowane perfekcyjnie, jej role to zawsze wybitne kreacje. Taka właśnie była jako matka Joanna w *Diablach z Loudun* Pendereckiego w kapitalnym przedstawieniu Simona Stone’a w Monachium (2022) – jest to z pewnością jedna z jej najlepszych ról. Po studiach na Litwie (także filozoficznych) Stundytė kształciła się w Lipsku, gdzie równocześnie już występowała. (Warto podkreślić, jak ważna dla przyszłego artysty jest praktyka sceniczna, której naszym absolwentom szkół muzycznych wciąż brak). Następnie dostała angaż do Kolonii, jest więc kolejnym przykładem legendarnej już szlifowania talentu na niemieckich scenach. Ma też na koncie kilka nagród konkursowych, m.in. prestiżowego konkursu Belvedere.

W spisie jej ról figurują Mimi i Elektra, Butterfly i Leonora z *Fidelii* – to jest dziś częste zjawisko. Podział na głosy liryczne i dramatyczne zaciera się, nie zawsze z pożytkiem dla muzyki i słuchaczy, a śpiewaczki wykonują diametralnie różne partie mniej więcej w tym samym czasie, bez

powolnego „dojrzwiania” do cięższych ról, jak bywało niegdyś. Dzieje się tak również dlatego, że o nową Nilsson jest naprawdę trudno, a i swoje zrobiła Callas, śpiewając i Rossiniego, i Wagnera, choć nie bezkarnie.

Vida jak Marlene Dietrich

Najpóźniej do międzynarodowego panteonu dołączyła **Vida Miknevičiūtė**, obecnie czterdziestokilkulatka, obdarzona pięknym, „lejącym się” głosem w typie dawnych Straussowskich primadonn. Ona także po studiach w Kownie znalazła się w Niemczech, by doskonalić talent. Przez niemal dekadę należała do zespołu Opery w Moguncji, gdzie śpiewała wiele partii na swój głos, od Maddaleny w *Andrei Chenierze* po Blanche w *Dialogach karmelitanek*. Czasem na szczęście trzeba poczekać. W 2021 roku Vida zadebiutowała na Festiwalu w Salzburgu jako Chryzotemis w *Elektrze* – w tej samej inscenizacji Warlikowskiego, w której wcześniej śpiewały Stundytė i Grigorian. W kolejnym sezonie pojawiła się w Berlinie w *Walkirii* pod batutą Christiana Thielemanna jako zjawiskowa Zyglinde. W porażającej *Salome* Loya w Helsinkach – w której wszyscy bohaterowie są ubrani, a prorok Jokanaan nagi – dostała zadanie wyjątkowe, bo słynny *Taniec siedmiu zasłon* rozegrany był jako traumatyczna scena zbiorowego gwałtu. Poza głosem artystka prezentuje też urodę w stylu przedwojennych gwiazd filmowych, co z kolei docenił inny wielki wizjoner teatralny Christoph Marthaler, przygotowując w Monachium swoją wersję *Giuditty* Lehára. Z operetki przypominającej melodramatyczne *Maroko* z Marlene Dietrich stworzył coś w rodzaju estetycznej panoramy międzywojnia, inkrustując Lehára m.in. Korngoldem, Bergiem i Schönbergiem. A Vida Miknevičiūtė bez specjalnej charakterystyki wyglądała tu jak Marlene... Za nobilitację trzeba też uznać jej występ u boku Waltraud Meier w ubiegłorocznej *Elektrze* będącej pożegnaniem legendarnej niemieckiej artystki ze sceną.

*

Józef Kański w *Mistrzach sceny operowej* przypomina niegdysiejsze dyskusje, że Callas i Di Stefano nie wytrzymują porównania z Ponselle i Giglim, ci zaś – z Emmy Destinn i Carusem, a tamci z kolei z Adeliną Patti i Janem Reszke... Do końca nigdy tego nie sprawdzimy i wiedzieć nie będziemy, niech jednak nasi antenaci żalują, że nie mogą podziwiać Eboli – Garančy, Violetty – Rebeki, Elektry – Stundytė czy Rusalki na puentach – Asmik Grigorian. **BM**



Czy wiesz, że najpiękniejszy pałac Łazienek Królewskich – Pałac na Wyspie powstał z barokowej Łaźni? Mały pawilon kąpielowy, od którego swą nazwę wzięła rezydencja króla Stanisława Augusta, wybudował polityk i pisarz Stanisław Herakliusz Lubomirski.

Dokładnie 350 lat temu marszałek wszedł w posiadanie rozległych terenów Ujazdowa, na których znajdują się dzisiejsze Łazienki Królewskie.

Data objęcia dóbr w Ujazdowie przez Lubomirskiego jest wyjątkowa, nawet dla historyków. Choć z dawnych epok znamy tylko datyienne najważniejszych wydarzeń w historii, to w tym wypadku możemy podać nie tylko dokładny dzień, ale także godzinę! Lubomirski objął bowiem swoje nowe dobra zgodnie z zaleceniem horoskopu, który wieszczył, że najlepszym momentem będzie godzina 9.00 rano 16 lutego 1674 roku. Dokładnie w tym momencie rozpoczęła się historia Łazienek Królewskich, która trwa do dzisiaj.

Lubomirski był ważnym graczem na scenie politycznej Rzeczypospolitej w 2. połowie XVII wieku. Był także fundatorem i mecenasem, pisarzem i poetą. Jego biografia obejmowałaby tak wiele dziedzin, że do dziś nikt nie podjął się jej napisania. Wyzwanie przybliżenia tej postaci szerokiej publiczności podjęło właśnie Muzeum Łazienki Królewskie.

Zapraszamy na wystawę do Podchorążówki i Pałacu na Wyspie wiosną 2024 r.

Sztuka dobrego myślenia

Dziedzictwo
Stanisława
Herakliusza
Lubomirskiego

Po co reżyser w operze

O prawdziwej sile opery świadczą reżyserzy, którzy potrafią odkryć rzeczy nowe i często zaskakujące. Jak Robert Carsen czy Claus Guth, o których pisze **Jacek Marczyński**.

1.

Do nowoczesnego teatru opera zbliżała się powoli. Najpierw po II wojnie światowej odrzuciła zwyczaj prezentowania dzieł w byle jakich dekoracjach i prywatnych kostiumach śpiewaków, a 24-letni Peter Brook zaszokował w 1949 roku Londyn inscenizacją *Salome* Richarda Straussa z dekoracjami Salvadora Dalego, która tak nie podobała się publiczności, że po sześciu spektaklach została zdjęta z afisza. Wielki mag teatru zdania jednak nie zmienił. Twierdził, co warto zapamiętać, że „opera jak wszelkie dzieło teatralne wyraża stosunki między ludźmi”.

Tym jednak, który operę odmienił, był Austriak Walter Felsenstein. Po II wojnie w komunistycznym wschodnim Berlinie otrzymał od władz swój teatr: Komische Oper. Kierował nim przez ponad ćwierć wieku, do 1975 roku. Podczas prób potrafił miesiącami ustawiać chór i solistów tak, by w *Otelli* poddawali się burzy zgodnie z każdym taktem Verdiego.

Walter Felsenstein wychował wielu uczniów, jego śladem poszli kolejni reżyserzy nie tylko w Niemczech, ale i sławni potem twórcy brytyjskiego teatru operowego. Jak to jednak w historii bywa, kolejne pokolenia nie chciały wyłącznie kontynuować dzieła swojego mistrza. Puszka Pandory z nieograniczoną liczbą teatralnych pomysłów została otwarta.

2.

Klasycznym dziełom zaczęto zmieniać czas akcji, dowodząc, że w muzyce Verdiego czy Wagnera zawarty jest duch epoki, w której ją skomponowano. Patrice Chéreau w historycznej dziś inscenizacji *Pierścienia Nibelunga* w Bayreuth (1976) akcję przeniósł w świat XIX-wiecznego pazernego kapitalizmu. W latach 80. XX wieku Brytyjczyk Jonathan Miller w *Rigoletcie* opowiadał o włoskiej mafii w Chicago. U Amerykanina Petera Sellarsa *Così fan tutte* działa się w kalifornijskim coffee shopie, *Wesele Figara* na Manhattanie, a *Don*

Giovanni w Harlemlu, gdzie tytułowy bohater był narkotykowym dilerem.

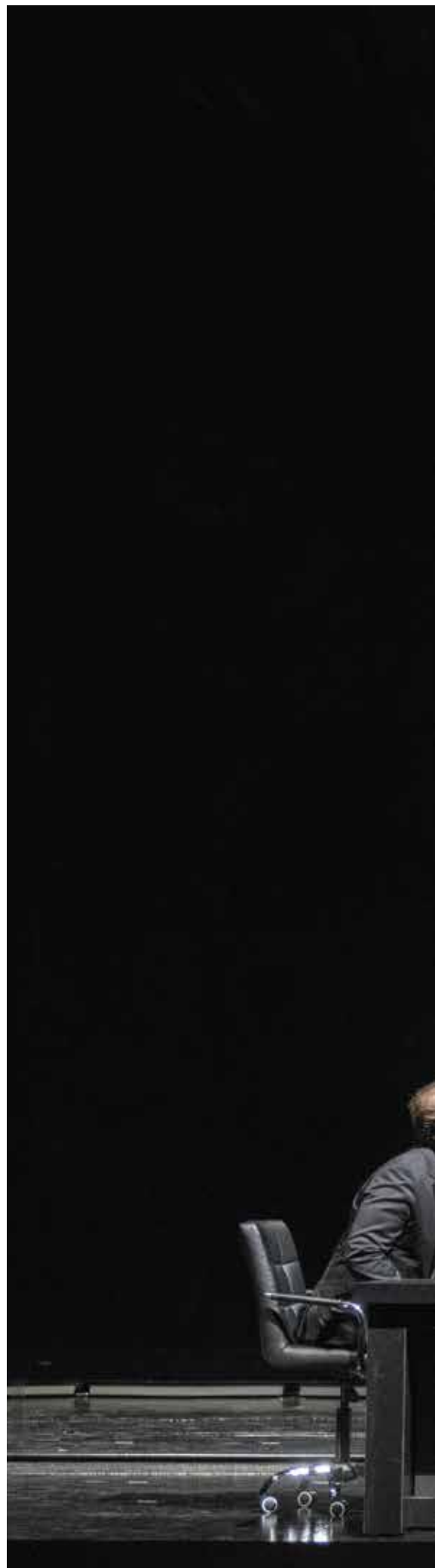
Każde z tych inscenizacyjnych rozwiązań wywoływało szok. Dziś takie spektakle traktowalibyśmy jako coś normalnego. Proste uwspółcześnienie akcji spowszedniało, nastał czas dopisywania klasyce nowych znaczeń. Opera – tak jak teatr dramatyczny – ulega brutalizacji. Seks zastępuje uczucia, romantyczny Werther gwałci więc ukochaną Charlotte w publicznej pralni przy dźwiękach lirycznej muzyki Jules’a Masseneta. Takie pomysły też się bowiem zdarzają.

3.

Czy tego procesu nie da się zatrzymać i czy tego rzeczywiście chce operowa publiczność? Z pewnością nie zaakceptuje każdego inscenizacyjnego eksperymentu, ale teatr operowy przestał być dla współczesnego widza miejscem, w którym chce oglądać świat odwzorowany. Dziś nikt lub prawie nikt nie wybiera się na *Śpiewaków norymberskich*, by zobaczyć zapisaną w didaskaliach przez Richarda Wagnera renesansową Norymbergę „jak żywą”, bo ciekawszy jej obraz znajdziemy w malarstwie z epoki lub filmach historycznych.

Współcześni reżyserzy dali w zamian operom tak cenne pogłębienie psychologicznych wizerunków jej bohaterów. Mniejsze znaczenie ma to, czy bohaterka *Traviaty* pojawia się na scenie w sukni XIX-wiecznej czy współczesnej. Ważniejsza jest ponadczasowa szczerść przeżyć, bowiem muzyka Verdiego zawiera znacznie więcej psychologicznej prawdy niż się tradycjonalistom wydaje.

Wprawdzie starania o to, by opera w swym teatralnym kształcie nawiązywała kontakt ze współczesnym światem, nie tylko prowadzą do artystycznych odkryć, ale i umożliwiają działania artystycznych hochsztaplerów. Ci jednak przeminą szybko. O prawdziwej sile opery świadczą zaś reżyserzy, którzy potrafią odkryć rzeczy nowe i często zaskakujące.



Monika Rittershaus

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno w reżyserii Roberta Carsena, Salzburg 2021





Agathe Poupeney/Paris Opéra Ballet

Paryski *Ariodante* Carsena ze wspaiałą mezzosopranistką Emily d'Angelo w roli tytułowej, 2023

I ROBERT CARSEN

Artysta unikający skandali

Wśród rozmaitych inscenizacyjnych szaleństw w teatrze Robert Carsen konsekwentnie udowadnia, że mniej znaczy więcej – i lepiej. Tworzy proste, zapadające w pamięć obrazy. Jest Kanadyjczykiem, który marzył, by zostać aktorem, ale w słynnej brytyjskiej Bristol Old Vic Theatre School profesor poradził mu, by zajął się reżyserią, co on uznał wtedy za życiową klęskę. Mój pierwszy z nim kontakt zdarzył się na Festiwalu w Salzburgu.

Mistrz sugestywnych obrazów

W 2004 roku bohaterem mediów stał się pewien pięćdziesięciosześcioletni mężczyzna. Jego nazwiska nie pamiętam, był jedynie statystą w *Kawalerze srebrnej róży* Richarda Straussa w inscenizacji właśnie Roberta Carsena. Pojawiał się goły w trzecim akcie jako roztargniony bywalec burdelu, gdzie przeszkadzał bohaterom, bo szukał wszędzie swojego zegarka. Reżyser przeniósł bowiem akcję finałowego aktu do domu erotycznych uciech – jego zdaniem było to miejsce bardziej odpowiednie do zdemaskowania oblesnego barona Ochsa. I tylko Marszałkowa nie pasowała do tej scenarii.

Robert Carsen nie jest jednak reżyserem lubiącym skandale, a cały spektakl zrealizował z ogromnym rozmachem. Na ścianie w salonie Faninala wisiała scena batalistyczna o rozmiarach większych niż Matejkowska *Bitwa pod Grunwaldem*, stół do kolacji przygotowywało czterdziestu służących, a Oktawian wjeżdżał do salonu na białym rumaku. Inscenizacyjny hiperrealizm Roberta Carsena robił wrażenie. Tym niemniej w tym *Kawalerze srebrnej róży* było też to, co najważniejsze dla Straussa. Najbardziej poruszał finał pierwszego aktu, gdy Marszałkowa przechodziła przez ciąg pałacowych pokoi. To był symbol wędrówki przez życie, w której wciąż otwieramy nowe drzwi, nie znajdując nikogo, choć czas mija i coraz mniej mamy szans na miłość. Robert Carsen jest mistrzem takich prostych, pięknych i zapadających w pamięć obrazów. Na nich opierał się *Eugeniusz Oniegin* w Metropolitan Opera (1997, wznowienie 2007), znacznie ciekawszy od późniejszej nowojorskiej inscenizacji z Mariuszem Kwietniem i Piotrem Beczałą. Robert Carsen zrezygnował z realizmu, natomiast świetnie oddał klimat opery Czajkowskiego, rozgrywając ją na pustej niemal scenie, z precyzyjnie zmieniającym się w każdym akcie kolorem i rodzajem oświetlenia. Fantastyczny był pomysł pierwszych obrazów z podłogą zasłaną

jesiennymi liśćmi, robił wrażenie pojedynku Leńskiego z Onieginem, których sylwetki wyglądały niczym w teatrze cieni.

Gra barw

Jest artystą wyjątkowym, bo wśród rozmaitych inscenizacyjnych szaleństw współczesnego teatru konsekwentnie udowadnia, że mniej znaczy więcej – i lepiej. Wystawiając *Katię Kabanową* Janáčka w 2008 roku w Teatro Real w Madrycie, a przez kolejne lata powtarzając ją w innych teatrach, całą scenę zalał wodą. Pomysł to pozornie dziś standardowy, ale Wołga jest przecież wszechobecna w tej operze, wręcz implikuje losy bohaterów, zatem Robert Carsen dodał ułożone pod różnym kątem pomosty i na nich rozegrał wszystkie trzy akty. Inną operę Janáčka – *Z domu umarłych* – przedstawił, zamykając bohaterów w pomieszczeniu o surowych ścianach z cegieł (Strasburg, 2013). Do minimum ograniczył relacje między postaciami, podkreślając, że w więzieniu każdy jest sam ze swoim losem. Precyzyjnie prowadzona gra światła (kolejna cecha ważna dla stylu Carsena) wydobywała sylwetki, gesty, ruchy, tworząc brutalny obraz męskiego świata. Potrafi właściwie wszystko. *Orfeusza* Monteverdiego (Lozanna, 2016) przedstawił w radosnych barwach początkowych scen, w mroku, w wodzie i czerni podczas



Agathe Poupeney/Paris Opéra Ballet

 Robert Carsen wierzy w siłę teatru. *Opowieści Hoffmanna*, Paryż 2020

wędrowki do podziemi, finał zaś miał kolory srebrzysto-szare. Zaskoczył *Toską* w Zurychu (2009), której nie uwspółcześniał na siłę ani też nie rekonstruował autentycznych wnętrz Rzymu opisanych w librecie. Akcja wszystkich trzech aktów toczyła się w tym samym anturazie przywodzącym na myśl pustą scenę teatralną ze ścianami z surowej cegły. W akcie pierwszym umieszczono, niczym w teatrze, kilka rzędów krzeseł dla wiernych podczas *Te Deum*, a także ogromny obraz malowany przez Cavaradossiego. Potem ten obraz leżał zniszczony na podłodze, to na nim Tosca miała oddać się Scarpai. W finale odchodziła powoli w głąb sceny, znikając w oślepiającym świetle reflektorów.

Wierzy w siłę teatru

Często lubi teatralizować swoje inscenizacje. W *Capricciu* Richarda Straussa przepych wnętrz paryskiego Palais Garnier odgrywał istotną rolę w spektaklu. Premiera miała miejsce w 2004 roku i przez kilkanaście lat wracała na scenę. W *Don Giovannim* Mozarta (La Scala, 2011) wykorzystał widownię teatru, po której wędrowali Don Giovanni z Leporellem, Komandor objawiał się w królewskiej loży, a podstawą scenografii była w wielu momentach efektowna kurtyna La Scali. Zdaniem Carsena Don Giovanni traktował życie jak teatr, więc nieustannie

wybierał dla siebie na przemian garnitury i stroje, niczym kostiumy do kolejnej roli. A w *Opowieściach Hoffmanna* (Paryż, 2020) słynną barkarolę Giulietta śpiewała z Nicklausem wśród rzędów pluszowych teatralnych foteli na scenie, które kołysały się niczym wodne fale.

Robert Carsen wierzy w siłę teatru i w piękno. Jego spektakle są wysmakowane estetycznie i nienaganne wizualne. *Falstaffa* Verdiego w Metropolitan (2013) przeniósł do Wielkiej Brytanii pierwszej połowy XX wieku. Pani Quickly odwiedzała Falstaffa w klubie dla dżentelmenów, budząc zdziwienie siedzących tam mężczyzn.

Top Model i The Crown

Jeszcze ciekawszego zabiegu dokonał w 2023 roku, inscenizując w Palais Garnier *Ariodante* Händla. Na scenie odtworzył wnętrza zamku Balmoral w Szkocji należącego do monarchów brytyjskich. Nie sprzeniewierzył się oryginałowi, ponieważ osią dramaturgiczną tej opery są intrygi na dworze króla Szkocji. Takie potraktowanie *Ariodante* nasuwało skojarzenia z bohaterami serialu *The Crown*, zwłaszcza że rysunek poszczególnych postaci przywołał na myśl obecnych członków brytyjskiej rodziny królewskiej.

Wierzący w siłę ponadczasowego piękna kanadyjski reżyser interesuje się jednak

i problemami współczesności. W La Scali podjął się prapremiery opery Giorgia Battistello *CO₂* (wzór dwutlenku węgla) stanowiącej rodzaj raportu o postępującym niszczeniu świata, co efektownie przedstawił w dziewięciu scenach zwieńczonych epilogiem (2015). A na Festiwalu w Salzburgu w 2021 roku brawurowo podszedł do przedstawionej w oratorium Händla *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* (*Triumf Czasu i Rozczarowania*) przypowieści o Pięknie, któremu za sprawą podszeptów Przyjemności wydawało się, że będzie trwać wiecznie. Punktem wyjścia był tu dla Carsena telewizyjny show *Top Model*, w którym uczestników w charakterze jurorów oprócz Przyjemności oceniają także Czas i Rozczarowanie. Piękno wygrywa i szybko zostaje wprzęgnięte w maszynę show-biznesu za sprawą kontraktu podsuniętego przez Przyjemność – energiczną menedżerkę kuszącą mirażem sławy i nieustannego imprezowania. Spektakl realizowany jak migotliwy teledysk z użyciem kilku kamer i wielkich ekranów stawał się w kolejnych scenach coraz bardziej refleksyjny i wyciszony. Piękno zrozumiało w końcu, że uległo złudnym wyobrażeniom. Ostatni obraz, kiedy na scenie bez dekoracji odwrócone plecami do widzów Piękno odchodzi w dal, zyskał wręcz mistyczny charakter.



Monika Rittershaus

Michael Spyres i Brenda Rae w monachijskiej *Semele* w reżyserii Clausa Gutha, 2023

II CLAUS GUTH

Psychoanaliza operowej klasyki

Urodzony we Frankfurcie Claus Guth, który w styczniu tego roku obchodził 60. urodziny, karierę reżyserską zaczynał w ostatniej dekadzie XX wieku, inscenizując przede wszystkim opery współczesne. To wtedy – po raz pierwszy i jak dotąd jedyny – wziął na warsztat polski utwór: w 1996 roku w Theater im Marstall w Monachium podczas trwającego w tym mieście biennale sztuki przygotował premierę *Matki czarnoskrzydłych snów* Hanny Kulenty. Nieprzypadkowo się nią zainteresował, bo to świetny utwór, który u nas doczekał się tylko jednego wystawienia (Opera Wrocławska, 2010). *Matka czarnoskrzydłych snów* opowiada o dziewczynie, która doświadczając rozszczepienia osobowości, pogrąża się w schizofrenii. A Claus Guth chętnie zagłębia się w psychikę bohaterów, by wydobyć z niej to, co głęboko ukryte, nieoczywiste, przez innych nieodkryte, za to rzutuje na ludzkie działania. Dlatego właśnie jego spektakle bywają tak zaskakujące.

Inny Wagner

Interpretuje w ten sposób dzieła należące do operowego kanonu, choćby Richarda Wagnera,

który należy do szczególnie ważnych dla niego kompozytorów. W 2003 roku w Bayreuth zamienił *Latającego Holendra* w ponury mieszczański dramat w klimacie sztuk Augusta Strindberga. Zamiast bezkresnych morskich przestrzeni i statku widma dowodzonego przez tułacza skazanego na wieczne potępienie pokazał dom, z którego nie można uciec. Była to pierwsza od lat tak konsekwentna próba zaprezentowania Wagnerowskiego dzieła w scenicznym kształcie innym niż ten, który przez pół wieku dominował w świątyni kompozytora w Bayreuth.

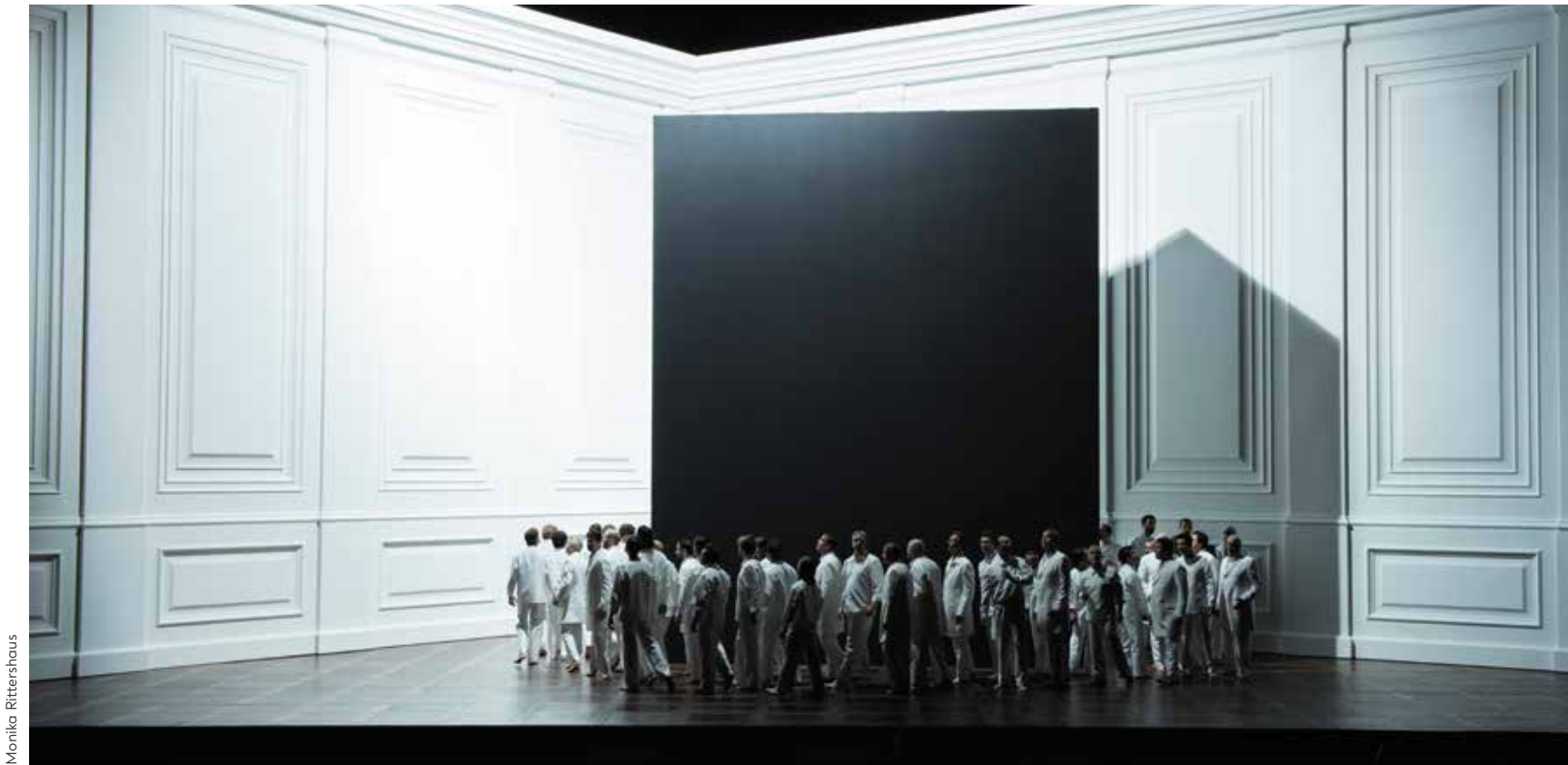
Claus Guth nie potraktował *Latającego Holendra* jak romantycznej opowieści. Senta – obecna na scenie w dwóch osobach – jako mała dziewczynka bawiła się okręcikami i lalkami marynarzami, a przede wszystkim była zafascynowana ojcem kapitanem. Jako kobieta pokochała Holendra, ponieważ był taki jak ojciec: sterany życiem bohater żywiołów. Ale nie skoczyła za nim w morze, pozostała w rodzinnym domu pogrążona w beznadziejnej miłości do ojca.

W *Lohengrinie*, inscenizowanym najpierw w Mediolanie w 2012 roku, a pięć lat później powtórzonym w Paryżu, blakający się po scenie mały chłopiec wywoływał u Elsy bolesne halucynacyjne wspomnienia z przeszłości doprowadzające ją do depresji.

Nieme pianino, na którym usiłowała grać, było symbolem niemożności wykrzyczenia traumy. Akcja przeniesiona w czasy rewolucyjnego buntu w Niemczech 1848 roku rozgrywała się na podwórzu monumentalnej industrialnej konstrukcji. W trzecim akcie małżeńską alkowę zastąpiły trzciny i wody, ale dzika natura nie przynosiła wyzwolenia, tylko stanowiła rodzaj pułapki.

Mozart w mrocznym lesie

Claus Guth często umieszcza bohaterów spektakli w zamkniętych pomieszczeniach, by w ten sposób lepiej ich sportretować, natomiast przyroda – mroczna i nieprzyjazna – jest wyrazem ciemnej strony człowieka. W takiej scenerii wykreował głośną inscenizację trylogii Mozarta i Da Ponte na Festiwalu w Salzburgu w latach 2006–2009. W *Weselu Figara* nie było żadnej zabawy, Claus Guth spojrzał na tę komedię znów przez pryzmat skandynawskiej dramaturgii. Bohaterami kierowało skrywane pożądanie, nie umieli stłumić erotycznych pragnień, a potem mieli wyrzuty sumienia. Ich poczynania kontrolował zaś chłopięco urokliwy bóg miłości, który okazał się wodzącym na pokuszenie diabłem. *Così fan tutte* było spektaklem dla i o współczesnych *yuppies*. Guglielmo i Ferrando nie tyle chcieli zweryfikować



Monika Rittershaus

Fidelio Beethovena w reżyserii Clausa Gutha w Wiener Staatsoper

uczucia partnerek, co pragnęli przekonać się, jak dalece są one skłonne posunąć się w erotycznej grze. Im głębiej bohaterowie się w niej pogrążali, tym bardziej do ich nowoczesnej, minimalistycznie urządzonej willi wkraczały groźne drzewa. Claus Guth pozbawił bowiem tę operę happy endu. Owszem, winy kochanków zostały wybaczone, ale zaślubin – jak w oryginale – nie było. Bawiąc się, zniszczyli miłość, być może jedyną, jaką mogli spotkać. O beznadziejnym jej poszukiwaniu był także salzburski *Don Giovanni*, powtarzany potem na różnych europejskich scenach. Bohaterowie błakali się po lesie w nocnym mroku, a przejmującą samotność bezskutecznie próbowali zabić narkotykami. Te mroczne wizje niezbyt do mnie przemawiały, choć Aleksandra Kurzak, kreująca w Salzburgu Donnę Annę, powiedziała mi: „Czuję się w tym spektaklu wyjątkowo bezpiecznie, bo Claus Guth dokładnie określił, kim jest dana postać i jak powinna zachowywać się na scenie”.

Reżyser na manowcach

W przeciwieństwie do wielu dzisiejszych twórców teatru operowego Claus Guth nie jest jedynie inscenizatorem z pomysłami, ale i perfekcyjnym reżyserem. Sceniczne

obrazy są u niego tak sugestywne, że ulegamy jego wizjom, nawet jeśli nie zawsze bywają trafione. *Fidelio* w Salzburgu (2015) także rozegrał w zamkniętym pomieszczeniu o ścianach bez drzwi i okien. Pośrodku obracał się jedynie ogromny czarny prostopadłościan, który unióśł się na początku drugiego aktu, odsłaniając lochy. Każdy z bohaterów dostał swoje nieme drugie wcielenie snujące się po scenie – by w ten sposób podkreślić dwoistość postaci opery Beethovena – co jednak zaciemniało zamysł reżysera.

Atmosfera nocnego koszmaru panowała również przez trzy akty *Rigoletta* w Opéra Bastille (2016), a tytułowy bohater, zamieniony w uwspółcześnionego śmieszno-żałosnego Arlekina, także miał swoje alter ego. Widz oglądał rodzaj retrospektywnej historii, w której Rigoletto – całkowicie przegrany, z resztkami dobytku w pudle i z zakrwawioną suknią Gildy – raz jeszcze przeżywał spowodowaną przez siebie tragedię.

Zamykanie bohaterów w przestrzeni bez wyjścia częściej przynosi jednak fascynujące rezultaty. Tak było w *Juliette* Bohuslava Martinů w berlińskiej Staatsoper im Schiller Theater w 2016 roku. Surrealistyczną opowieść o mężczyźnie próbującym odnaleźć

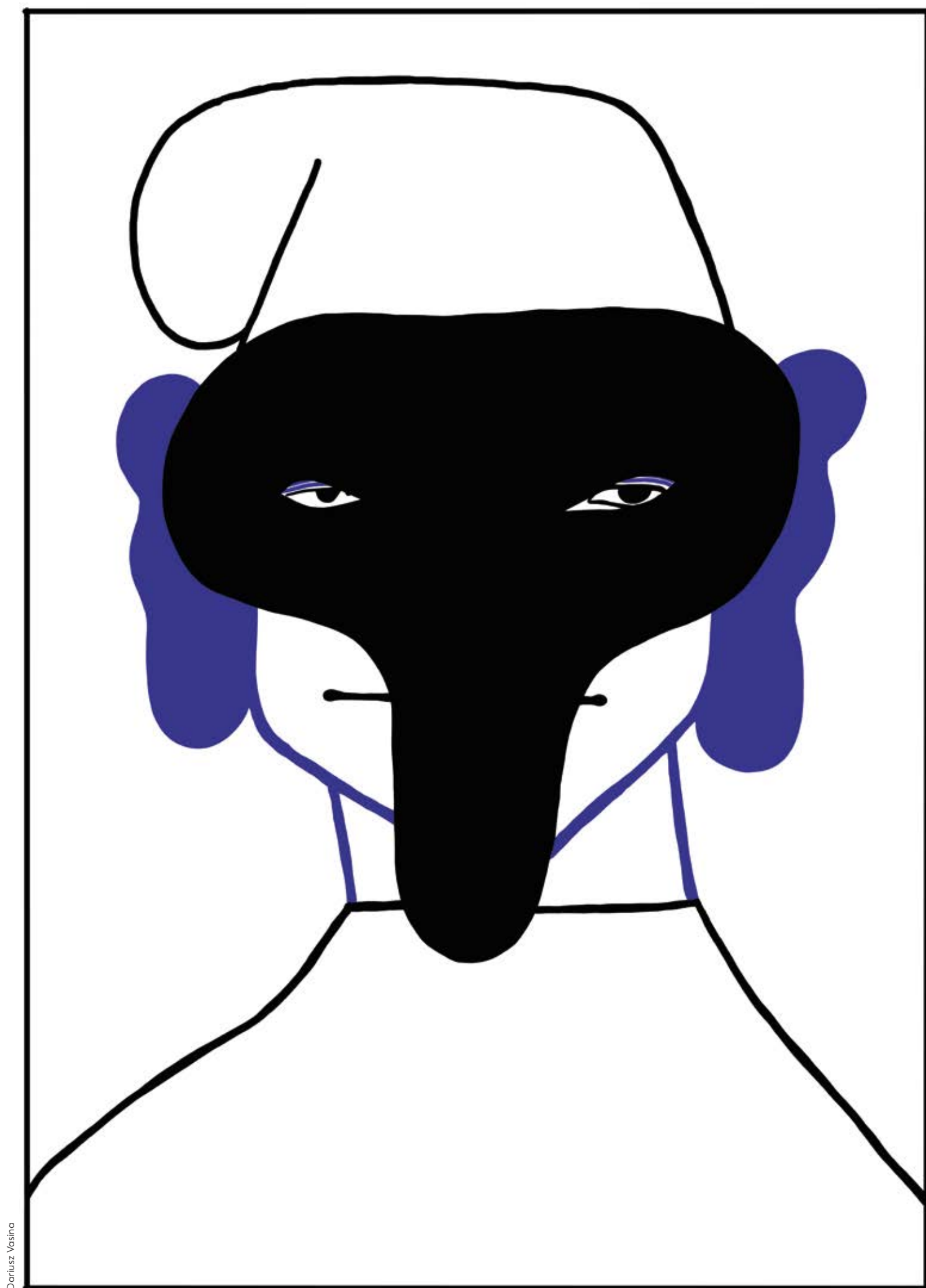
dziewczynę, w której kiedyś się zakochał, Claus Guth rozegrał w pomieszczeniu pełnym tajemnych drzwi, szafek i szuflad, skąd wylaniały się poszczególne postaci. Całość trzymała w napięciu jak mroczne filmy Davida Lyncha.

W wykazie niemal stu inscenizacji stworzonych przez Gutha w ciągu ponad trzech dekad w teatrach najpierw Niemiec, a potem Europy znajdziemy tytuły najpopularniejsze i zapomniane, dzieła współczesne i z dawnych epok.

Gdy sięga po opery barokowe, interpretuje je w ten sam sposób. W *Rodelindzie* Händla w Lyonie w 2018 roku wprowadził niemą postać Flavia, syna tytułowej bohaterki, i poprowadził całą narrację właśnie z perspektywy chłopca, który stał się zakładnikiem brutalnej walki o władzę oraz miłosnych intryg.

W jednym z ostatnich spektakli – *Semele* w Monachium w 2023 roku – tytułową bohaterkę, która swego kochanka Zeusa postanowiła zmusić, by ukazał się jej w boskiej postaci, Guth przemienił we współczesną dziewczynę, która pragnie być doskonała i z jasnego, czystego świata ludzi ucieka w świat marzeń znaczonego czernią. Powiodło ją to ku zgubie i śmierci – tak jak grecką Semele. **BM**

Dariusz Vasina, *Pulcinella*, ilustracja do *Salade* Dariusza Milhauda, 2024



Dariusz Vasina

Darius Milhaud – neoklasyk, erudyta, prekursor

– Jego wkład w melodykę, szczególnie w dziełach wokalnie-instrumentalnych i na tle innych neoklasyków, jest nieprzeciętny. To łączy się z równoległym prowadzeniem od dwóch do kilku melodii – z **Łukaszem Borowiczem** rozmawia Michał Klubiński.

Michał Klubiński: Usłyszymy dwa nieznane dzieła Dariusza Milhauda, którego 50. rocznicę śmierci będziemy obchodzić w czerwcu. Jego twórczość nie zakorzeniła się mocno na polskim gruncie, choć obejmuje 441 opusów. Nie ma takiego gatunku, takiego języka i formy ekspresji, którego nie reprezentowałby Milhaud. Znajdujemy w jego dziele fascynację poezją i prozą XX wieku, wpływy jazzu, muzyki dawnej, prowansalskiej, żydowskiej, amerykańskiej, południowoamerykańskiej, hiszpańskiej i włoskiej. Neoklasycyzm łączy się u niego z polimodalnością, a po wojnie zahacza o aleatoryzm kontrolowany i muzykę konkretną. Kolejny akcent francuski w pana cyklu?

Łukasz Borowicz: – To prawda, że w cyklu nieznanymi operami na Wielkanocnym Festiwalu interesowała nas muzyka francuska. Wykonaliśmy m.in. *Ifigenię na Taurydzie* Glucka powstałą dla Opery Paryskiej, *Djamileh* Bizeta, w zeszłym roku dwie paryskie jednoaktówki: *Socrate* Satiego i *Alexandre bis* Martinu. Nie ukrywam, że za sprawą coraz częstszych spotkań z zespołami i muzykami z Francji coraz bardziej fascynuje mnie ten świat kulturowy. Ale także przypominam sobie radę, którą Karol Szymanowski kierował do młodych polskich kompozytorów: „Tylko Paryż liczy się dzisiaj w kompozycji”. Zawsze myślałem o muzyce francuskiej również w kategoriach współtworzenia jej przez emigrantów.

Milhaud był jednak rodowitym Francuzem. Co prawda jego Śródziemnomorze rozciągało się od Stambułu po Rio de Janeiro...

– Jego przypadek jest bardzo interesujący. Pochodził z zasymilowanej rodziny żydowskiej od wieków osiadłej

w prowansalskiej Marsylii, niezwiązanej z popularnym podziałem na Żydów aszkenazyjskich i sefardyjskich. Dodatkowo, ukształtowało go miasto rodzinne, z mieszaniną kultur, morzem, wpływami antyku. To wszystko zawędrowało z nim do Paryża, a później, w czasie II wojny światowej, za sprawą jego ucieczki z Europy – do Stanów Zjednoczonych. Tu nastąpiło kluczowe dla muzyki XX wieku zetknięcie kompozytora z Nowym Światem, gdzie współtworzył nową muzykę amerykańską i uczył wielu Amerykanów – przedstawicieli późniejszych, niemal masowych nurtów, jak Philip Glass, Steve Reich czy jazzman Dave Brubeck. Jego wpływ można porównać tylko z oddziaływaniem Nadii Boulanger. Fascynuje u niego również kierunek odwrotny – to on m.in. wniósł do muzyki europejskiej jazz, a także muzykę latynoamerykańską. Poza tym obecny jest u niego silny pierwiastek folklorystyczny, tradycja i liturgia żydowska, ludowość z Prowansji czy innych regionów Francji.

Dlaczego zatem muzyka Milhauda jest w Polsce tak nieznana – poza kilkoma próbami Bohdana Wodiczki, który też korespondował z kompozytorem? Czy nie odpowiada za to – po części choćby – Karol Szymanowski, który sam obrażony na Diagilewa za odrzucenie jego *Harnasiów*, nazwał neoklasycyzm paryski „muzyką tawern” i „szczytem trywialności”?

– To także, ale winna jest również niedostępność materiałów nutowych w czasach Polski Ludowej i w ogóle problemy z wiązaniem stylu kompozytora ze „straconym pokoleniem” polskich neoklasyków emigracyjnych. Grania ich dzieł – jak wiemy – zakazano ze względów politycznych w poprzedniej epoce, dopiero później zastąpiła ich narastająca awangarda.

Milhaud to Grupa Sześciu, z traktatem *Cocteau Kogut i arlekin* postulującym odwrót muzyki od romantycznej i impresjonistycznej hipertrofii na rzecz zbliżenia do cywilizacji i codzienności. Kogut jest tu symbolem galijskiej muzyki narodowej, arlekin – obcej przebieranki. A więc neoklasycyzm. Z drugiej strony wiele innych nurtów.

– Milhaud był jednym z najmocniejszych członków Grupy Sześciu. Wykorzystywał potencjał rodzących się środków artystycznych w międzywojennym Paryżu: awangardowej literatury, filmu, sztuki aktorskiej, później radia. Ale sama przynależność do grup kompozytorskich jest nietrwała i schematyzująca. W przypadku *Les Six* sprowadziła się właściwie do jednego wspólnego utworu, skomponowanego zresztą przez pięciorgo z sześciorga członków grupy, w której działała także kompozytorka Germaine Tailleferre. Chodzi o *Narzeczoną na wieży Eiffla*. Do dzieł wspólnych można jeszcze zaliczyć wcześniejszy fortepianowy *Album Sześciu*, gdzie pokazali się wszyscy twórcy. Rzecz jasna, inspiracją dla grupy był surrealistyczny balet *Parada* Erica Satiego z 1917 roku. Milhaud szybko wzbogacił neoklasycyzm o pierwiastki ekspresjonistyczne czy liryczne.

Muzyka Grupy Sześciu pozostawała silnie w kontrze do muzyki niemieckiej. To paradoks, bo za muzykę rdzennie francuską uznano odziedziczoną po Niemcach muzykę sakralną i polifoniczność, a bardzo francuską w stylu operę XIX wieku – za nienarodową.

– Często u Francuzów to, co francuskie, pochodzi z innych kultur, a to, co uznane za niefrancuskie, reprezentuje ten rdzenny wymiar. W przypadku Milhauda paralelę

możemy odnaleźć z twórczością Niemca Paula Hindemitha – obaj byli neoklasykami, bardzo ważnymi dla rozwoju muzyki XX wieku, obaj inspirowali się polifonią i działali w obrębie politonalności. Obaj mieli wielką łatwość pisania, komponowali bardzo dużo, za co trochę odpokutowali, bo ich twórczość rzadko przebija się dzisiaj do repertuarów.

I podobnie jak u Hindemitha, u Milhauda silne są zainteresowania teoretyczne. Kompozytor opublikował traktat o polimodalności, interesował się aleatoryzmem kontrolowanym. Schönberg zadedykował mu swój V Kwartet smyczkowy.

– Był również życzliwy dla drugiej awangardy, np. dla twórczości Krzysztofa Pendereckiego. To przez świadomość, że istnienie awangardy międzywojennej bardzo szybko ucięła II wojna światowa i jej idee się wyczerpały, a młodzież jest w stanie wnieść coś nowego. A co do przyjaźni z Schönbergiem – rozwijali ją nie tylko w Kalifornii, ale także podczas wizyt Milhaudów w międzywojennym Wiedniu. Zachowały się wspólne zdjęcia z tego okresu, na których Schönberg, co rzadkie, się uśmiecha.

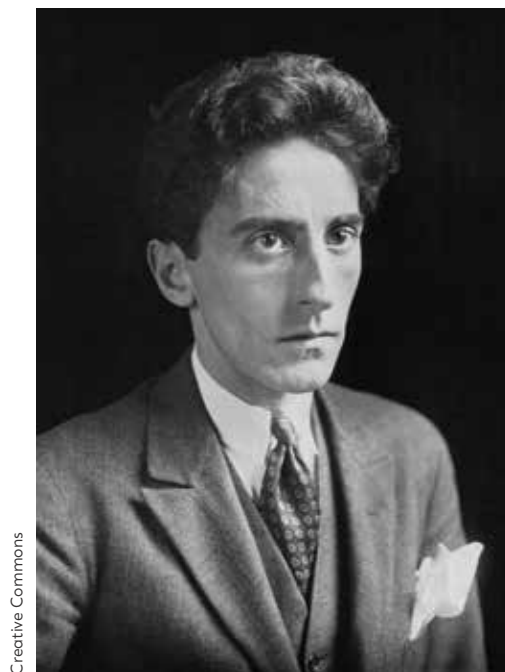
Milhaud to również, jak napisał jego biograf Paul Collaer, „wielki muzyk” – czyli taki, „który wymyśla wspaniałe melodie”. Czy zgodzi się pan z tym twierdzeniem?

– Milhaud kazał swoim uczniom, tak zresztą jak jego mistrz André Gedalge, komponować melodie bez akompaniamentu, aby rozwijać zmysł melodyczny. Tak, rzeczywiście, jego wkład w melodykę, szczególnie w dziełach wokalnie-instrumentalnych i na tle innych neoklasyków, jest nieprzeciętny. To łączy się również z kwestią bitonalności i politonalności – równoległym prowadzeniem od dwóch do kilku melodii.

Porozmawiajmy o tegorocznych wykonaniach. Tak jak w zeszłym roku mamy do czynienia z dyptykiem tragedia–komedia.

– Tak, to się bardzo sprawdza, ta moc kontrastu, który ożywia z gruntu sztuczną sytuację prezentacji koncertowej opery.

W pierwszym dziele – trzyaktowej operze kameralnej *Le pauvre matelot* (Biedny marynarz, 1927), z podtytułem „lament” (szanta) do libretta proroka neoklasycyzmu Jeana Cocteau – mamy do czynienia z opracowaniem



Creative Commons

Jean Cocteau

Darius Milhaud



Creative Commons

gazetowej historii o rodzinie, która w trosce o byt swego bliskiego w wyniku nieporozumienia zamordowała jego samego. Ten wątek pojawia się również w dramatach Karola Huberta Rostworowskiego *Niespodzianka* (1929) i *Nieporozumienie* Alberta Camusa (1944). Milhaud nadaje jednak rzeczy quasi-surrealistyczny dystans.

– Utwór możemy odbierać na dwóch płaszczyznach. Albo jest to surowy dramat społeczny z brutalnym morderstwem, à la *Wozzeck* Berga z tego samego czasu, albo utwór w duchu Cocteau, walczący z patosem i koturnem, skierowany przeciw niemieckiemu ekspresjonizmowi, na co zresztą wskazuje dość neoklasyczna muzyka,

skontrastowana z tekstem i z morskim walczykiem jako motywem przewodnim. Bohaterka po dokonanych zabójstwie śpiewa błahą piosenkę – tak jakby twórcy chcieli powiedzieć, że dystansują się od niemieckiego z ducha *katharsis*, albo chcieli zasugerować, że ten dystans ma wymiar antycznej, egzystencjalnej z ducha ironii. Wybór pozostaje po stronie słuchacza. Jeżeli nie wiemy, czy to jest śmieszne czy straszne – to jest to bardzo *moderne*.

Drugi utwór to „balet śpiewany” o przewrotnym tytule *Salade* z 1924. „Salade” to sałatka, ale jednocześnie odwołanie do popularnych w XVI i XVII wieku hiszpańsko-prowansalskich kołaży pieśni jednocześnie w różnych językach – *ensaladas*. *Salade* oparty jest na wątkach zaczerpniętych z *commedii dell’arte*. Tu Milhaud wykorzystał intonacje prowansalskie i neapolitańskie. To chyba blisko *Pulcinelli*.

– Utwór – rodzaj *divertissement* – rzeczywiście oparty jest na intrydze miłości i zazdrości, z licznymi przebierankami i burleską charakterystyczną dla *commedii dell’arte*. Chodzi tu nie o fabułę, a o drakę, o maski i ich zdejmowanie. Warstwa wokalna jest silnie deklamacyjna, pokrewna schönbergowskiemu *Sprechgesang*. U Milhauda melodeklamacje są także ściśle wpisane w partyturę, oparte na określonych jednostkach rytmicznych. Wspierają się na rozbudowanej partii perkusji. Jeśli chodzi o porównanie do *Pulcinelli*, podobny jest temat, tak samo odwoływanie się do wielu obcych melodii, ale większą rolę odgrywa bitonalność, no i kontynuowany po Glucku francuski styl deklamacyjny. *Pulcinella* to balet z pojedynczymi włoskimi pieśniami.

Podczas festiwalu zaprezentuje pan też szczególną wystawę.

W ostatnim czasie przypadkowo stałem się posiadaczem kilku pamiątek związanych z Milhaudem, należących wcześniej do Jacques’a Chailley, wybitnego paryskiego muzykologa, kompozytora i dyrygenta, profesora Sorbony, autora świetnego studium o *Czarodziejskim flecie*. Zakupiłem je za grosze na pewnej aukcji internetowej. Jest tam kilka partytur Milhauda z lat międzywojennych z uwagami Chailley’a z prób. Pokażemy je na małej wystawie w foyer Filharmonii Narodowej. Mam nadzieję, że zarówno wykonania dwóch dzieł Milhauda na festiwalu, jak i te artefakty będą krokiem do polskiej recepcji tego znakomitego kompozytora. **BM**

Restauracja AleGloria Magdy Gessler

Niekończąca się uczta dla zmysłów w kameralnej restauracji w centrum Warszawy.
Tutaj każdy powód do świętowania jest dobry, a celebrowaniu nigdy nie ma końca.

★
An endless feast for the senses in an intimate restaurant in Warsaw.
We love any reason to celebrate, and the celebration never ends.



RESTAURACJA
AleGloria
Magdy Gessler

Plac Trzech Krzyży 3
00-535 Warszawa
E-mail: alegloria@alegloria.pl
Tel: +48 (22) 584 70 80
www.alegloria.pl



@restauracja_alegloria



facebook.com/AleGloria

– Dziś modne stało się nagrywanie zaginionych utworów, światowych premier nieznanych dzieł, niedawno odkrytych manuskryptów, ale warto też wrócić do dobrze znanych kompozycji i na nowo odkryć ich piękno – uważa szef artystyczny zespołu Il Pomo d'Oro, z którym rozmawiał **Jacek Kornak**.

Maksim Jemieljanyczew – intrygująca postać w świecie muzyki dawnej

Względnie młody, bo 35-letni dyrygent Maksim Jemieljanyczew nagrywa z początkiem roku 2024 swój kolejny album z zespołem Il Pomo d'Oro. Tym razem jest to XXXVI *Symfonia C-dur KV 425*, zwana *Linzką*. Dzieje się tak, ponieważ francuska wytwórnia fonograficzna Aparte Music podpisała z artystą kontrakt na wydanie wszystkich symfonii i wybranych koncertów Wolfganga Amadeusza Mozarta. W dzisiejszych czasach tak duży projekt fonograficzny wydaje się dość ryzykowny, jednak szefowie Aparte Music są przekonani, że nagrania pod batutą Jemieljanyczewa przyniosą im sukces.

Od dziecka dyrygent

Maksim Jemieljanyczew zaczął dyrygować już w dzieciństwie, które spędził nad rzeką Oką w europejskiej części Rosji. Urodził się w Dzierżyńsku, muzyki uczył się w Niżnym Nowogrodzie. Zdarzało mu się już wtedy prowadzić lokalne orkiestry. Następnie studiował dyrygenturę w Konserwatorium Moskiewskim im. Piotra Czajkowskiego w klasie Giennadija Rożdiestwienskigo. Kształcił się też w klasie fortepianu Aleksieja Lubimowa. Jego kariera rozpoczęła się u boku Teodora Currentzisa. W musicAeterna grał na fortepianie i asystował dyrektorowi artystycznemu. Jednak gdy przeniósł się do Europy, jego kariera nabrała tempa. Już w 2013 roku otrzymał stanowisko głównego dyrygenta zespołu instrumentów dawnych Il Pomo d'Oro, a trzy lata później został jego szefem artystycznym. Natomiast w 2019 roku został pierwszym dyrygentem Scottish Chamber Orchestra. Jemieljanyczew regularnie występuje z Orchestre national du Capitole de Toulouse oraz Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, a w ostatnich latach zapraszały go do

współpracy Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Royal Concertgebouw Orchestra, Rotterdam Philharmonic, Deutsches Symphonie-Orchester, Toronto Symphony, Swedish Radio Symphony Orchestra, a nawet Berliner Philharmoniker. Słynną orkiestrą berlińską dyrygował w listopadzie 2022 roku, w programie tego koncertu znalazły się m.in. *Symfonia „Praska”* i *Msza c-moll* Mozarta, w której solistką była Sabine Devieille (sopran). Warto dodać, że młody maestro ma w dorobku ponad 20 nagrań płytowych, w tym dwa albumy z polskim kontratenorem Jakubem Józefem Orlińskim i cztery z gwiazdą Metropolitan Opera – Joyce DiDonato. Z DiDonato Jemieljanyczew wielokrotnie koncertował, również w Polsce, a w londyńskiej Royal Opera House poprowadził *Agrypinę* Georga Friedricha Händla z amerykańską artystką w roli tytułowej. Jemieljanyczew przyznaje, że nagrania ze sławnymi śpiewakami operowymi pomagają młodemu dyrygentowi zdobyć rozpoznawalność.

W sztuce nie zawsze chodzi o nowość

W przerwie między sesjami nagraniowymi za kulisami teatru w Reggio Emilia udało mi się go spotkać i namówić na krótką rozmowę. Zanim jednak zaczęliśmy rozmawiać, Maksim Jemieljanyczew musiał pobiec po espresso. Po kilku minutach, wciąż nieco zdyszany po intensywnej próbie, był gotów do rozmowy. Z początku wydawał się nieco zdystansowany, jakby nieśmiały, ale gdy zaczął opowiadać o muzyce, zupełnie się zmienił – mówił o niej w bardzo osobisty, zarazem prosty sposób. Gdy zapytałem, po co nagrywa wszystkie symfonie Mozarta, odpowiedział z rozbrajającą naiwnością: „Bo są piękne”. Tego typu totalne projekty fonograficzne powstawały pod koniec XX wieku.

Wtedy pojawiły się na rynku uznawane dziś za wzór komplety symfonii Mozarta pod dyktando Neville'a Marrinera, Trevora Pinnocka i Nikolausa Harnoncourta. Dziś, gdy firmy fonograficzne liczą straty i szukają sposobów na przetrwanie, zaskakująca wydaje się decyzja, aby powierzyć jednemu artyście nagranie serii płyt z symfonią i koncertami Mozarta, jednak Maksim odpowiada, że jest muzykiem, a nie menedżerem w firmie fonograficznej: – Nie zastanawiam się nad tym, ile osób kupi moje płyty. Planowanie, marketing zostawiam specjalistom w tej dziedzinie. Dla mnie istotne jest to, aby jak najlepiej wykonać muzykę Mozarta. Chciałbym, aby ludzie, słuchając naszych nagrań, czuli pasję, z jaką podchodzimy do tego zadania – mówi. Na pytanie, czy jego interpretacja może wnieść coś nowego do obecnych już na rynku nagrań Mozarta, Maksim odpowiada, że w sztuce nie zawsze chodzi o nowość. – Dwóch różnych dyrygentów nie da nam dokładnie takiej samej interpretacji. Prekursorzy wykonawstwa historycznie poinformowanego, tacy jak Pinnock czy Gardiner, są dla mnie mistrzami. Wprawdzie nigdy ich nie spotkałem osobiście, ale mieli wpływ na kształtowanie się mojego myślenia o muzyce. Nie oznacza to, że próbuję kogokolwiek naśladować czy też gonić za oryginalnością. Od wielu lat pracuję z Il Pomo d'Oro. Bardzo dobrze się znamy i muzyka, którą wykonujemy, bierze się z naszej wrażliwości i wspólnego rozumienia piękna. Oczywiście, jako dyrygent jestem odpowiedzialny za ostateczny kształt nagrania, ale myślę, że czasy, gdy dyrygent nie rozmawiał z muzykami, tylko autorytarnie narzucał swoją wizję się kończą. W zespole staramy się wzajemnie dobrze rozumieć i kształtować wspólną wizję muzyki – podkreśla.

Maksim Jemieljanyczew

Andrzej Grilc



Odkryjmy Mozarta

Mnie jednak wciąż zastanawia wybór repertuaru. Mozart jest często wykonywany przez młodych muzyków. Studenci pianistyki wyrabiają sobie technikę i smak, wykonując sonaty Mozarta, a orkiestry młodzieżowe często wykonują jego symfonie. Maksim odpowiada:

– Muzyka Mozarta jest niezwykła. Czuję ją, widzę w niej piękno i dlatego uwielbiam ją grać na fortepianie i nią dyrygować. Dziś modne stało się nagrywanie zaginionych utworów, światowych premier nieznanych dzieł, niedawno odkrytych manuskryptów. Z pewnością jest to bardzo interesujące i my też to robimy, ale warto wrócić do dobrze znanych kompozycji i na nowo odkryć ich piękno. Dobrze, że młodzi pianiści, dyrygenci doskonałą technikę na Mozarcie, ale nie znaczą to, że muzyka ta nie posiada głębi. To do wykonawcy należy jej odkrycie i pokazanie. Czasem bardzo prosta miniatura Schuberta może odkryć swoją niezwykłą głębię pod palcami wybitnego artysty. Mozart jest wielowymiarowy, można w nim odnaleźć coś głęboko ludzkiego – radość miesza się w nim z rozczarowaniem, śmiech z pewnym filozoficznym spojrzeniem na świat. Jemieljanyczew kształcił się w Rosji, gdzie nie ma długiej tradycji wykonawstwa historyczne poinformowanego. Maestro uważa jednak, że dziś żyjemy w kosmopolitycznym świecie muzycznym, gdzie tradycyjne narodowe szkoły muzyczne się zacierają.

– W Moskwie Rożdiestwienski był niekwestionowanym autorytetem dla mnie i dla pokoleń studentów dyrygentury, natomiast specyficznej wrażliwości na muzykę dawną uczyłem się od Lubimowa. Słuchałem też mnóstwa nagrań. Miałem możliwość grania na fortepianach historycznych należących do kolekcji konserwatorium i to skierowało moje zainteresowania w stronę muzyki dawnej. Wiele zawdzięczam Rogerowi Norringtonowi – dzięki jego nagraniom nauczyłem się specyficznego sposobu myślenia o muzyce. Od lat 90. XX wieku popularyzacja nagrań sprawiła, że w Polsce czy Rosji młodzi muzycy mieli dostęp do różnych stylów wykonawczych i mogli zapoznać się z tym, co działo się w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych. Starałem się uczyć z różnych źródeł – tłumaczy. Nie daję jednak za wygraną. Chcę wiedzieć, czy artysta jako Rosjanin wnosi jakąś specyficzną wrażliwość do świata muzyki dawnej. Maksim wyraża sceptycyzm: – Chyba nie, oczywiście urodziłem się w Rosji, ale dziś muzycy mają dostęp online do kursów mistrzowskich prowadzonych w różnych stronach świata. Ludzie pochodzący z różnych krajów pracują razem. Świat muzyki stał się bardziej otwarty i dostępny. Kiedyś istniały szkoły wykonawcze zbudowane niejako wokół jednego charyzmatycznego profesora. Dziś najczęściej muzycy kształcą się u wielu artystów, czerpiąc wiedzę i inspirację z różnych stron.

Wojna i sztuka

Gdy rozmawiamy, w Ukrainie wciąż trwa wojna. 24 lutego minęły dwa lata od napaści Putina na sąsiedni kraj. Czy dziś artyści – poza wykonywaniem muzyki najlepiej, jak potrafią – mają też obowiązki moralne? Rosjanin Jemieljanyczew był wielokrotnie pytany o stosunek do tego, co dzieje się w Ukrainie. Wydał też w tej sprawie oświadczenie, w którym wyraził solidarność z narodem ukraińskim. Ja jednak postanowiłem zapytać go, czy – jego zdaniem – publiczność ma prawo oczekiwać od artystów odpowiedzi na pytanie o stosunek do tej okrutnej wojny, a być może też do innych konfliktów zbrojnych, jak konflikt izraelsko-palestyński.

– Oczywiście, ludzie mają prawo pytać. Nie wiem, gdzie jest granica oczekiwań moralnych wobec artystów. Jako człowiek jestem przeciwko wszelkim konfliktom zbrojnym, w których giną ludzie. Jako artysta mogę wydać oświadczenie, ale czy ono coś zmieni? Być może w idealnym świecie słuchacze przyszliby na mój koncert, ja zacząłbym dyrygować, a wtedy ludzie przestaliby się zabijać. Niestety, muzyka nie ma takiej mocy sprawczej. To, co mogę zrobić, to uprawiać muzykę najlepiej, jak umiem, w tych ciężkich czasach zaprezentować publiczności piękno. Będzie ono chwilowe, ulotne. Czy to coś zmieni? Nie wiem. Mam nadzieję – mówi Maksim Jemieljanyczew. **BM**

Polscy olimpijczycy na arenach światowych igrzysk wywalczyli łącznie 321 medali – 79 złotych, 96 srebrnych i 146 brązowych. Dokonali tego przy udziale ponad trzech tysięcy zawodniczek i zawodników startujących w trzydziestu dwóch letnich i dwudziestu czterech zimowych imprezach międzynarodowego ruchu olimpijskiego.

Stulecie polskiego olimpizmu

O historii sportowych i dyplomatycznych sukcesów biało-czerwonych zawodników pisze **Andrzej Giza**.



Karol Rómmel, któremu złoty medal igrzysk olimpijskich w Sztokholmie wręczył król Gustaw V



Halina Konopacka

Pod wieloma sztandarami

Przed stu laty w stolicy Francji polska reprezentacja zainaugurowała starty w najważniejszych zawodach sportowych, jakimi są igrzyska olimpijskie. Formalnie już 1919 roku w krakowskim Hotelu Francuskim działalność zainaugurował Polski Komitet Olimpijski, jednak wojna z bolszewikami o przebieg wschodniej granicy (1919–1921) uniemożliwiła narodowej drużynie debiut podczas igrzysk w Antwerpii w 1920 roku. Warunki udziału w igrzyskach zapisane w Karcie Olimpijskiej zabraniają bowiem występów pod narodową flagą sportowcom, których ojczyzna znajduje się w stanie wojny.

Przed rokiem 1918 Polacy mogli reprezentować jedynie barwy innych państw. W 1908 roku Jerzy Gajdzik (1885–1938) jako członek ekipy Stanów Zjednoczonych wywalczył na igrzyskach w Londynie brązowy medal w skokach z trampoliny,

a cztery lata później w Sztokholmie w reprezentacji Rosji wystąpił jeździec Karol Rómmel (1888–1967). Dał się poznać jako nieustępliwy i waleczny Polak w przejściowych barwach sportowych, tracąc w dramatycznych okolicznościach szansę na złoty medal. Prowadził w stawce pod koniec drugiego, bezbłędnego przejazdu przez przeszkody, spadł jednak z konia, którego kopyta ugrzęzły w błotnistym podłożu parkuru, i złamał sześć żeber. Walczył z niewyobrażalnym bólem, jednak dosiadł ponownie rumaka i ukończył zawody na piętnastym miejscu. Jego heroizm docenił król Szwecji Gustaw V

– co warto zaznaczyć, oba wywalczone w ostatnim dniu paryskiej imprezy. Srebrny krążek przypadł torowej sztafecie kolarskiej na dystansie czterech kilometrów (Józef Lange, Jan Łazarski, Tomasz Stankiewicz, Franciszek Szymczyk), a brąz w konkurencji skoków przez przeszkody zdobył Adam Królikiewicz dosiadający Picadora, zasłużonego na frontach I wojny światowej rumaka z proveniencją amerykańską, zwanego potocznie Maćkiem. Skromny dorobek naszej reprezentacji wiązać należy przede wszystkim z problemami finansowymi drużyny, której udział zapewniły tylko publiczne

w niezliczonych komitetach niosących pomoc najbardziej potrzebującym. W jej życiorysie do bogatych zasług i rekordów dla polskiego sportu, medali wywalczonych na międzynarodowych arenach m.in. w pchnięciu kulą oraz w rzucie dyskiem i oszczepem, trzeba podkreślić także wsparcie ojczyzny w chwili próby. Gdy wybuchła II wojna światowa, nie bacząc na konsekwencje i narażając życie, usiadła za kierownicą ciężarówki wypełnionej złotem Narodowego Banku Polskiego i ewakuowała polskie dobra na Zachód. Z kolei Irena Szewińska do dziś dzierży tytuł najbardziej utytułowanej



Irena Szewińska



Zygmunt Chyła



Kazimierz Deyna

(1858–1950): w szpitalu w Sztokholmie wręczył olimpijczykowi kopię złotego medalu igrzysk. Wydarzenie to nie umknęło uwadze światowych mediów, które na kilka lat przed powrotem naszego kraju na mapy Europy rozpiswały się o heroicznym wyczynie Polaka. Na paryskich igrzyskach w 1924 roku Rómmel wystąpił już z orłem w koronie na piersi i pod białą-czerwoną flagą – uplasował się na dziesiątym miejscu w Wszechstronnym Konkursie Konia Wierzchowego.

Konopacka i Szewińska

W trakcie VIII Igrzysk Olimpijskich w Paryżu polska reprezentacja liczyła siedemdziesięciu pięciu zawodników występujących w dziesięciu konkurencjach (boks, hipika, kolarstwo, lekkoatletyka, strzelectwo, szermierka, wioślarstwo, zapasy, żeglarstwo i piłka nożna). W dorobku białą-czerwonych znalazły się dwa medale

zbiórki pieniędzy, oraz brakiem sprzętu, często kupowanego na miejscu przed zawodami. Nie pomagała też niezajomość regulaminów, czego najdosadniej doświadczyli nasi bokserzy dyskwalifikowani w pierwszych minutach walk za nieprzestrzeganie zasad olimpijskich walk. Szczegółnej uwadze polecam natomiast sylwetki dwóch nieprzeciętnych polskich lekkoatletek. Owe dwie Damy Orderu Orła Białego – Halina Konopacka (1900–1989) oraz Irena Szewińska (1946–2018) – są dla kolejnych pokoleń sportowców niedoścignionym wzorem sportsmenek świadomie reprezentujących barwy kraju. Konopacka pierwsza wywalczyła dla Polski złoto olimpijskie – w konkurencji rzutu dyskiem w Amsterdamie w 1928 roku. W trzeciej dekadzie XX wieku popularyzowała ideę olimpizmu oraz sport w całym kraju, fundowała stypendia dla najzdolniejszych, zasiadała

polskiej olimpijki, mając w dorobku start w czterech kolejnych imprezach olimpijskich (1964–1976). Wywalczyła dla Polski aż siedem medali, w tym trzy złote (w Tokio, Meksyku i Montrealu). Pani Irena, bo tak wszyscy się do niej zwracali, po zakończeniu profesjonalnej kariery wzorem Haliny Konopackiej aktywnie włączała się w niezliczoną ilość wydarzeń upowszechniających sport i kulturę naszego kraju, zasiadała też jako dożywotnia członkini w najwyższych gremiach Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego.

Lekkoatletyka mocną stroną

Nie jest prawdą, że sukcesy Polaków na arenach kolejnych igrzysk wiązać należy tylko z występami indywidualnymi. Wiele powodów do dumy dała nam legendarna „jedenastka” prowadzona przez Kazimierza Górskiego w 1972 roku w Monachium

Creative Commons



Polska drużyna piłkarska odbiera złoty medal w Monachium

(mistrzostwo olimpijskie) oraz cztery lata później w Montrealu (srebrny medal). W trakcie kanadyjskich igrzysk w 1976 roku pod wodzą Huberta Wagnera siatkarska reprezentacja biało-czerwonych zdobyła olimpijskie złoto, a szczypiorniści prowadzeni przez duet trenerski Stanisław Majorek i Jakub Czerwiński – brąz (w meczu gwarantującym podium wygrali z Republiką Federalną Niemiec 21:18). Przez dziesięć dekad koronną dyscypliną Polaków była i wciąż jest lekkoatletyka. W okresie PRL-u dużo satysfakcji przynosiły nam starty zapaśników, bokserów, ciężarowców i kolarzy. Podczas kilku ostatnich igrzysk szczególną uwagę zwracają wyczyny m.in. wioślarzy. Impreza, która do dziś wywołuje rumieńce na twarzach kibiców są igrzyska w Atlancie w 1996 roku, z której Polacy przywieźli aż siedemnaście medali, a nasza reprezentacja uplasowała się na historycznym jedenastym miejscu w klasyfikacji generalnej. Wśród złotych medalistów znaleźli się późniejsi

idole nastolatków: Renata Mauer (strzelectwo), Paweł Nastula (dźudo), Andrzej Wroński, Włodzimierz Zawadzki i Ryszard Wolny (zapasy), Mateusz Kusznierewicz (żeglarstwo) oraz Robert Korzeniowski (lekkoatletyka). Wprawdzie w Moskwie w 1980 roku Polacy stawali na podium aż trzydzieści dwa razy, ale trzeba wziąć pod uwagę, że igrzyska te, z uwagi na zbrojną interwencję Związku Radzieckiego w Afganistanie, zbojkotowała większość zachodnich reprezentacji. Podczas tej imprezy zasłynął Władysław Kozakiewicz, zdobywca nowego rekordu świata i tytułu mistrza olimpijskiego w skoku o tyczce, który pokazał światu w charakterystycznym geście, co sądzi o zimnej wojnie i radzieckich braciach.

Dyscypliny sztuki

W latach 1912–1948 organizowanym igrzyskom sportowym towarzyszyły odbywające się równolegle Olimpijskie Konkursy Sztuki i Literatury, w których artyści zdobywali laury w takich konkurencjach, jak architektura, malarstwo, poezja czy rzeźba. Od drugiej połowy XX wieku tematy artystyczne towarzyszyły przede wszystkim dyskursom toczonym wokół produkcji ceremonii otwarcia i zamknięcia igrzysk. Prezentowane tam utwory podbijały światowe listy przebojów, a występujący artyści – w tym reżyserzy, scenarzyści czy operatorzy – łączeni byli z produkcjami z Hollywood. Jednak nie oznacza to, że podczas najważniejszych imprez sportowych szefowie narodowych komitetów czy przedstawiciele światowych federacji nie uczestniczą w imprezach z udziałem najwybitniejszych artystów. Nie mam tu na myśli hymnów komponowanych na kolejne igrzyska przez uznanych kompozytorów – w tym gronie znajduje się Krzysztof Penderecki (Monachium, 1972). Od wielu lat narodowe komitety organizują podczas igrzysk

szereg wydarzeń promujących dziedzictwo kulturowe swoich krajów w formule recitali czy koncertów muzyki klasycznej. Wśród tych w „rodzinie olimpijskiej” niezwykle popularny był koncert w ramach Dnia Polskiego organizowany w latach 2012–2022 z inicjatywy wieloletniego prezesa Polskiego Komitetu Olimpijskiego Andrzeja Kraśnickiego. Przez dekadę w wydarzeniach tych występowali wybitni polscy artyści prezentujący światowym liderom opinii polski repertuar: Chopina, Moniuszkę, Szymanowskiego czy wspomnianego już Pendereckiego. Koncerty odbywały się w najbardziej prestiżowych salach miast goszczących igrzyska (m.in. Cadogan Hall w Londynie, Theatro Municipal do Rio de Janeiro). Kraśnickiemu, menedżerowi i dyplomacie, w krótkim okresie udało się wśród szefów misji olimpijskich czy sportowców wykreować modę na bywanie podczas igrzysk na wybranych imprezach we fraku, a nie w dresie.

Niezrealizowane pozostaną plany zaakcentowania w Paryżu stulecia polskiego olimpizmu – obejmowały one występ Jana Lisieckiego i towarzyszącą koncertowi galę z udziałem światowych władz olimpijskich, przedstawicieli świata kultury, polityki i biznesu. Ważnym elementem uroczystości miały być odwołania do sławetnego udziału Polaków w paryskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa z 1925 roku, w której zrzeszeni w Krakowskich Warsztatach polscy artyści z Zofią Stryjeńską na czele zawładnęli wyobraźnią artystów programowo odrzucających secesję. Sukces, jaki odniosła Polska podczas paryskiej wystawy sprzed lat, opisują słowa jej kuratora Jerzego Warchałowskiego: „Tam dopiero, nad brzegami Sekwany, odzyskałiliśmy naszą niepodległość artystyczną”. O unikatowości i sile polskiego pokazu decydowali wybitni artyści, producenci i menedżerowie, doskonale przygotowani do działań kreujących polski wizerunek na arenie międzynarodowej. Polska prezentacja okrzyknięta została sensacją międzynarodowej wystawy – o czym warto pamiętać w Paryżu w 2024 roku. Wierząc, że do tych planów kiedyś będzie można powrócić, trzymam kciuki za biało-czerwonych podczas występów na XXXIII Letnich Igrzyskach Olimpijskich w Paryżu.

BM

Dr Andrzej Giza – historyk, historyk sztuki i animator kultury, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

Creative Commons





FILHARMONIA im. KAROLA SZYMANOWSKIEGO w KRAKOWIE
INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
ALEXANDER HUMALA – Dyrektor Artystyczny • ŁUKASZ BOROWICZ – I Dyrygent Gościenny • ANTONI WIT – Dyrygent Honorowy

Garrick OHLSSON

fortepian

W programie:

Ludwig van BEETHOVEN

Sonata fortepianowa Es-dur op. 81a *Les Adieux*

Franz SCHUBERT

Fantazja C-dur op. 15 D. 760

Fryderyk CHOPIN

Wariacje B-dur op. 12

Barkarola Fis-dur op. 60

Nokturn H-dur op. 62 nr 1

Scherzo b-moll op. 31

19.05.2024

niedziela, godz. 18.00

**SALA KONCERTOWA
FILHARMONII**

WWW.FILHARMONIAKRAKOW.PL



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
w KRAKOWIE

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA



OP
SALON OPTYCZNY
KOWALCZYK

EXCELLENT
REALIZACJE POD KLUCZ



TVP3
KRAKÓW

Radio
Kraków

Radio
Kraków
Kultura

Kraków Culture
FESTIWAL

Presto

Restauracja Der Elefant powstała w 1990 roku przy placu Bankowym 1, w samym sercu Warszawy. W zmodernizowanych zabytkowych wnętrzach mieści się przestronna, wielopoziomowa restauracja, która swoją atmosferą przypomina Nowy Jork. Jej dziedziniec zaprojektował nie kto inny jak sam Allan Starski – scenograf nagrodzony Oscarem. Kuchnia restauracji oparta jest na świeżych, lokalnych składnikach, inspiracjach z kulinarnych podróży jej twórców oraz na najwyższej jakości mięsie.

Der Elefant kryje w sobie nie tylko bogaty Skład Win czy pierwsze w Polsce dziecięce studio kulinarne (Warsaw Cooking University), ale także Fishmarket – jedyną dzisiaj na mapie Warszawy w pełni rybną restaurację. Obok słynnych krabów z Alaski podaje się tu świeże ryby i owoce morza z całego świata.

Wieczorami natomiast rozbrzmiewa żywy jazz (m.in. na sprowadzonym na specjalne zamówienie fortepianie Steinwaya) ku ucieście ceniących światową atmosferę Gości.

Ogród letni na dziedzińcu placu Bankowego 1 to idealne rozwiązanie na słoneczne dni – czas spędzony w gronie przyjaciół w wysublimowanej scenerii przy pysznym jedzeniu i miłej atmosferze to prawdziwa uczta dla najbardziej wymagających Gości.

Niepowtarzalny klimat, piękne wnętrza, wyselekcjonowana muzyka i pyszna kuchnia to najważniejsze składowe tego magicznego miejsca.



Der Elefant was founded in 1990 in the heart of Warsaw at a historical, beautifully renovated Saski Hotel. Located inside in a spacious, multi leveled restaurant which atmosphere resembles lively New York vibe. The courtyard was designed by no other than Allan Starski – Oscar winning stage designer.

Restaurant's dishes are based on fresh, local ingredients and finest quality meats. Der Elefant's cuisine is an mix of travel inspirations of its creators. Der Elefant also hides a spacious Wine Repertory and Poland's first kids culinary studio named Warsaw Cooking University. It is also home to Fishmarket – unique fish and seafood restaurant, serving the best Alaskan crabs, fresh fish and seafood from all over the world.

In the evenings, guests can enjoy live jazz recitals performed on a specially imported Steinway piano.

Summers are especially pretty at the courtyard of Plac Bankowy 1. It is an ideal venue to spend a sunny afternoon in the city – time spent with friends, beautiful surroundings, delicious food and amazing atmosphere is a true feast for the most demanding guests.



DORACO

PART OF *Hass* HOLDING

Od ponad **30 lat** umacniamy pozycję jednego z liderów rynku generalnego wykonawstwa.

Kompleksowość oraz jakość świadczonych przez nas usług sprawia, że pomagamy naszym klientom zmieniać świat i realizować ich wizjonerskie projekty.

Lubimy wyzwania inżynierskie, a nasza dewiza brzmi: jeśli potrafisz to sobie wyobrazić, my potrafimy to zrealizować.

www.doraco.pl



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu
Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”,
realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca



projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

PARNER GŁÓWNY



MECENAS



PARTNER



Filharmonia
Narodowa



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



ZACHĘTA



FILHARMONIA
im. Karola Szymanowskiego
W KRAKOWIE

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE



BIBLIOTEKA
JAGIELLOŃSKA



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY



AKADEMIA
MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA
PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE



polsko
luksemburska
izba gospodarcza



GRAND DUCHY OF LUXEMBOURG
Embassy in Warsaw



AMBASADA
REPUBLIKI LITEWSKIEJ
W RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ



Ambasaid na hÉireann | An Pholainn
Embassy of Ireland | Poland
Ambasada Irlandii | Polska



Ambasada Norwegii



Ambasada Republiki Czeskiej
w Warszawie



Ambasada
Austrii
Warszawa



Ambasada
Republiki Federalnej Niemiec
Warszawa



Ambasciata d'Italia
Varsavia



FERRERO



KLONNI



DORACO



VITKAC
VITKAC.COM



wyborcza.pl

POLITYKA

VIVA!

ELLE

JCDecaux

BEETHOVEN
MAGAZINE