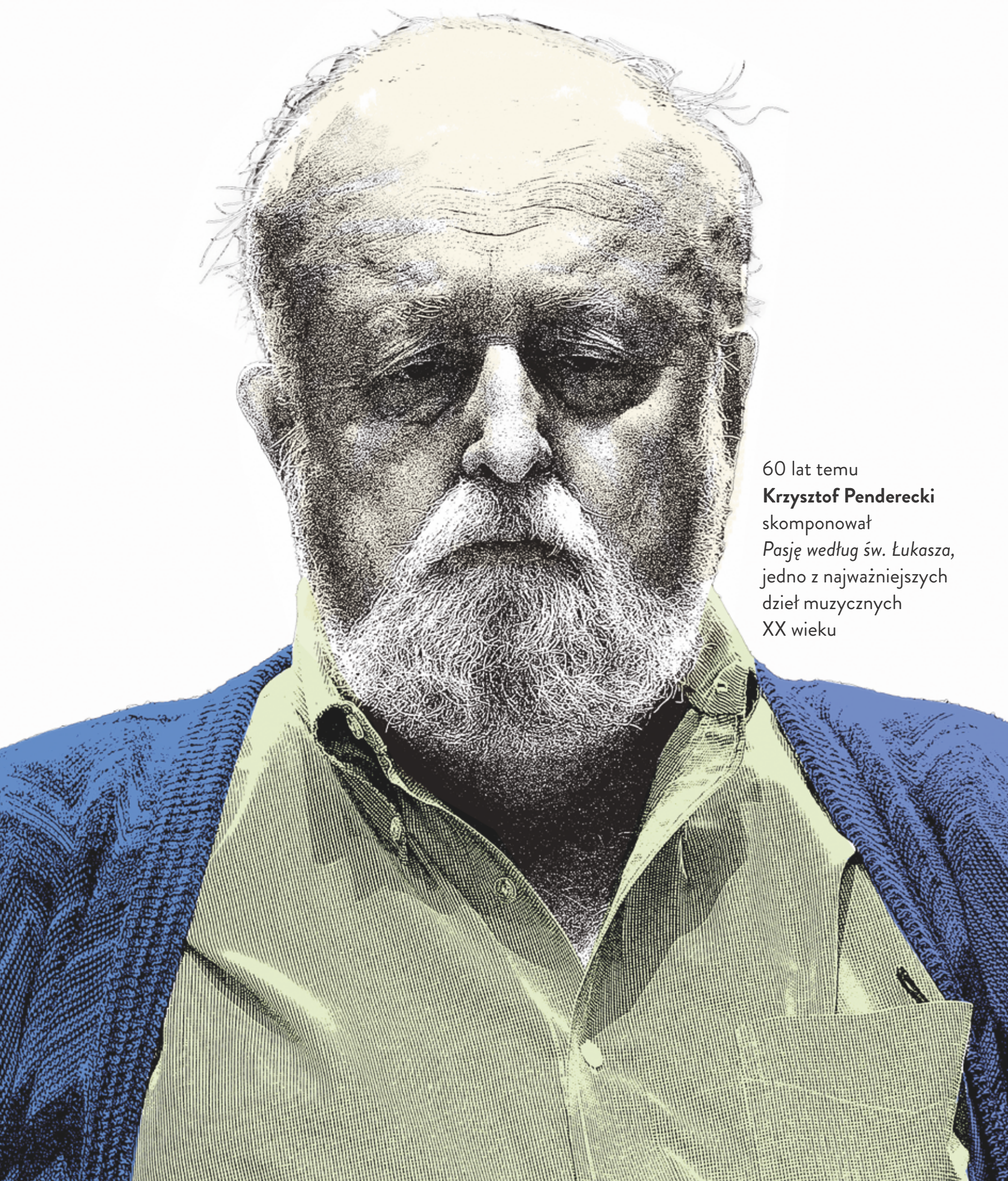


jesień
2024

BEETHOVEN

M A G A Z I N E

numer
37



60 lat temu
Krzysztof Penderecki
skomponował
Pasję według św. Łukasza,
jedno z najważniejszych
dzieł muzycznych
XX wieku



OD WYDAWCY

Sezon 2024/2025

Przed nami niezwykle interesująco zapowiadający się nowy sezon artystyczny 2024/2025. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej szykują się premiery m.in. *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego w reżyserii Davida Pountneya (22 listopada), *Simona Boccanegry* Verdiego (14 lutego) będącego reżyserskim debiutem Agnieszki Smoczyńskiej i *Ariadny na Naxos* Richarda Straussa w reżyserii Mariusza Trelińskiego (4 kwietnia).

15 listopada w ramach Festiwalu Eufonie także na deskach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej odbędzie się recital mezzosopranistki Eliny Garančy, w którego programie nie mogło zabraknąć fragmentów *Carmen* Bizeta.

Miłośnicy sztuk wizualnych nie mogą doczekać się zapowiadanego na jesień otwarcia Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Z wydarzeń poza granicami naszego kraju warto pamiętać o kolejnych odsłonach wystawy światowej EXPO (Osaka, 13 kwietnia – 13 października 2025) oraz Międzynarodowej Wystawy Architektury (Wenecja, 10 maja – 23 listopada 2025).

Niechaj Auftaktem do zbliżającego się sezonu będzie VI Festiwal romantycznych kompozycji przygotowany przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena we współpracy z Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Opera i przyjaciele

Dużo w tym numerze opery. Jest dziś chyba najbardziej wszechstronnym i przez to fascynującym gatunkiem sztuki w obrębie tzw. muzyki klasycznej. Olbrzymie sukcesy na operowych scenach odnoszą polscy śpiewacy i śpiewaczki. A każdego lata największe festiwale operowe prezentują nie tylko wokalne kreacje, ale również nowe arcydzieła sztuki reżyserskiej. Tak było w tym roku na festiwalach w Aix-en-Provence i Salzburgu.

U nas Jacek Marczyński kontynuuje cykl opisujący dokonania wielkich reżyserów operowych – w tym numerze jego bohaterami będą Barrie Kosky i Romeo Castellucci. Tomasz Pasternak rozmawia z wybitną śpiewaczką Ewą Płonką, sopranem spinto, która w tym roku – w setną rocznicę śmierci Giacoma Pucciniego – odnosi sukcesy w partii Turandot, ma ją również śpiewać w przyszłym roku na deskach Royal Opera House w Londynie. Piszemy także o arcyciekawym zjawisku, jakim jest niekończący się pochod wybitnych fińskich dyrygentów – początkom muzyki symfonicznej i dyrygentury w Finlandii przygląda się Oskar Łapeta. Zaś Dariusz Marciniśzyn zachwyca się interpretacjami mazurków Chopina w wykonaniu Jewgienija Kisina.

Rozmawiamy też z parą kameralistów: Kacprem Nowakiem i Łukaszem Krupińskim, którzy wystąpili rok temu na Festiwalu romantycznych kompozycji. W tym roku ukazała się ich pierwsza płyta, na której nagrali muzykę Chopina, Panufnika i Pendereckiego.

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

Na okładce:

fotografia **Janusz Marynowski**

opracowanie graficzne

Bartosz 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



MECENAS KULTURY

Zapraszamy na
VI Festiwal romantycznych kompozycji:
Józef Elsner i jego następcy



Iluminowany rękopis *Geografii* Ptolomeusza pochodzący z 1467 roku i przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie

Otwarty skarbiec Biblioteki Narodowej

Najcenniejsze zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie są już dostępne dla zwiedzających. Do tej pory były przechowywane w bibliotecznym skarbcu i eksponowane przy wyjątkowych okazjach. Dzięki dofinansowaniu ze środków norweskich pozyskanemu przez dyrektora BN Tomasza Makowskiego są obecnie wystawiane w odnowionym XVII-wiecznym Pałacu Rzeczypospolitej na placu Krasińskich w Warszawie. Wśród eksponatów znajdziemy najcenniejsze przykłady początków piśmiennictwa polskiego, bezcenne księgi kultury europejskiej, egzemplarz Konstytucji Trzeciego Maja, rękopisy największych pisarzy języka polskiego. Są tu również rękopisy muzyczne: manuskrypty *Koncertu f-moll* i *24 Preludiów op. 28* Fryderyka Chopina, *III Symfonii „Symfonii pieśni żalonych”* Henryka Mikołaja Góreckiego, a także muzyka Krzysztofa Komedy do filmu *Dziecko Rosemary*, *Zegarmistrz światła* Tadeusza Woźniaka, *Małgoszka* Agnieszki Osieckiej. Wstęp na ekspozycję jest wolny przez najbliższe pięć lat.

Ewa Bogusz-Moore w Kolonii

Ewa Bogusz-Moore, obecna dyrektor naczelna i artystyczna Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, wygrała międzynarodowy konkurs na stanowisko dyrektora generalnego (*Intendant*) Filharmonii Kolońskiej. Jest to najważniejsza instytucja

muzyczna w Nadrenii Północnej-Westfalii, w której rezydują orkiestry Westdeutscher Rundfunk (WDR) i Gürzenich Orchestra. Rolą nowej dyrektor będzie koordynowanie wszystkich wydarzeń odbywających się w Filharmonii Kolońskiej, łączenie oferty dwóch orkiestr rezydenckich i kreowanie programu wychodzącego poza muzykę klasyczną.

Bogusz-Moore będzie szefową NOSPR w Katowicach jeszcze przez rok – pracę w Kolonii rozpocznie w sierpniu 2025 roku.

Ewa Bogusz-Moore



Magdalena Kaczorowska na czele Polskiej Opery Królewskiej

Zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego konkurs na dyrektora Polskiej Opery Królewskiej wygrała na początku lipca tego roku Magdalena Kaczorowska, dotychczasowa wicedyrektor instytucji. Jest menedżerką kultury i teoretykiem muzyki.

Jej priorytetem będzie znalezienie stałej siedziby dla opery. Nowy gmach chciał wybudować były minister kultury Piotr Gliński, ale jego następcą Bartłomiej Sienkiewicz zrezygnował z inwestycji. Teatr Stanisławowski w Starej Oranżerii na terenie Łazienek Królewskich, w którym grane są obecnie wszystkie przedstawienia z repertuaru POK, jest jedynie siedzibą tymczasową.

Jodie Devos



Odeszła młoda sopranistka

Wiadomość o śmierci 35-letniej belgijskiej sopranistki koloraturowej Jodie Devos była szokiem dla świata muzycznego. Artystka chorowała na raka piersi, zmarła 16 czerwca tego roku. Walczyła z chorobą przez wiele miesięcy i z determinacją próbowała wrócić na scenę. Jeszcze w kwietniu śpiewała Bacha i Händla w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu.

Devos w 2013 roku wzięła udział w konkursie wokalnym im. Królowej Elżbiety w Brukseli, gdzie zajęła drugie miejsce. Rok później została przyjęta do zespołu paryskiej Opéra-Comique. Do jej popisowych ról należała partia Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* Mozarta. Zostały po niej nagrania, m.in. arie z oper i operetek Jacques'a Offenbacha.

Tymek Borowski i malowane memy

dsadasdads – pod tym tytułem odbyła się w galerii Turnus w Warszawie wystawa Tymka Borowskiego, jednego z autorów plakatów Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. „Była to wystawa najnowszych obrazów Tymka Borowskiego z lat 2023 i 2024. Ich głównym motywem są pojedyncze napisy, słowa, zdania i dłuższe fragmenty niezrozumiałego z pozoru tekstu powstałe w wyniku szybkiego wpisywania ciągu dowolnych znaków na klawiaturze. Typograficzne rozwiązania Borowskiego opierają się na popularnych układach pojawiających się w memach i instagrafikach” – wyjaśniał zamysł wystawy jej kurator Janek Owczarek.



GALERIA TURNUS NA WOLSKIEJ

Wystawa prac Tymka Borowskiego

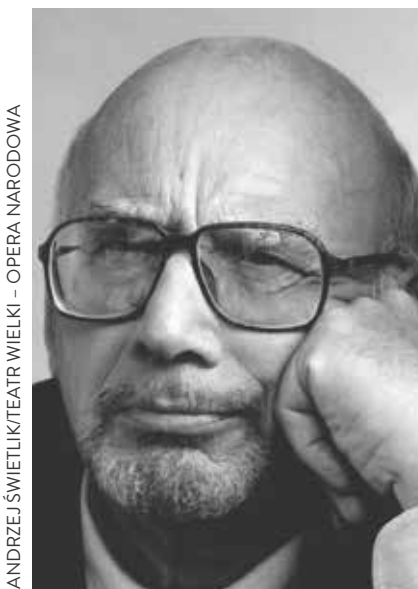
Orkiestra w Cavatinie

Wybudowana w 2022 roku sala koncertowa Cavatina Hall w Bielsku-Białej będzie miała własną orkiestrę. Cavatina Philharmonic Orchestra powstała ze wsparciem władz miasta i dysponuje kilkumilionowym rocznym budżetem. Dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem orkiestry został Kanadyjczyk Stanley Dodds. Studiował w Konserwatorium w Lucernie. Naukę gry na skrzypcach kontynuował w Akademii Karajana. W 1994 roku związał się z orkiestrą Berlińskich Filharmoników. Równoległe rozwijał karierę dyrygencką. Inauguracja działalności Cavatina Philharmonic Orchestra nastąpi 12 września tego roku. W programie uwertura koncertowa *Bajka* Stanisława Moniuszki, *Koncert fortepianowy f-moll op. 21* Fryderyka Chopina, w którym solistą będzie Szymon Nehring, i *V Symfonia c-moll op. 67* Ludwiga van Beethovena.

Czarna maska w Operze Narodowej

22 listopada w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej odbędzie się długo wyczekiwana premiera *Czarnej maski* Krzysztofa Pendereckiego. To trzecie dzieło sceniczne Pendereckiego, z niemieckojęzycznym librettem autorstwa Harry'ego Kupfera i samego kompozytora na podstawie sztuki Gerharta Hauptmanna. Prapremiera światowa odbyła się w roku 1986 na Festiwalu w Salzburgu. W Warszawie *Czarną maskę* wyreżyseruje David Pountney, muzycznie przygotowuje ją dyrygent Bassem Akiki. W partii burmistrza Silvanusa Schullera wystąpi Jacek Laszczkowski, jako Benigna – Natalia Rubiś.

Jerzy Artysz



ANDRZEJ ŚWIETLIK/TEATR WIELKI – OPERA NARODOWA

Jerzy Artysz nie żyje

23 lipca w wieku 93 zmarł Jerzy Artysz, jeden z najwybitniejszych polskich barytonów. Był solistą Teatru Wielkiego w Łodzi i w Warszawie, współpracował z Warszawską Operą Kameralną, również jako reżyser. Odnosił sukcesy na konkursach wokalnych w Moskwie (1957), Tuluzie (1959) i Genewie (1960). Koncertował i występował niemal w całej Europie, a także w Izraelu, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Nie stronił od muzyki współczesnej, wykonywał m.in. utwory Pawła Mykiety. Był pedagogiem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

Misia



CREATIVE COMMONS

Odeszła Misia

Była jedną z najpopularniejszych śpiewaczek fado, mającego posmak melancholii portugalskiego gatunku pieśniowego, którego tematem są los i przeznaczenie. Naprawdę nazywała się Susana Maria Alfonso de Aguiar. Pochodziła z Porto, jej matka była Katalonką. Unowocześniła fado, wprowadziła do niego elementy tanga i bolera. Śpiewała w wielu językach. Niejednokrotnie koncertowała w Polsce. Artystka od lat zmagiała się z chorobą nowotworową. Zmarła 27 lipca tego roku w jednym z lisbońskich szpitali. O jej śmierci poinformowali w mediach społecznościowych przyjaciele artystki. Gwiazda miała 69 lat.

MONIKA RITTERSHAUS/FESTIVAL AIX-EN-PROVENCE

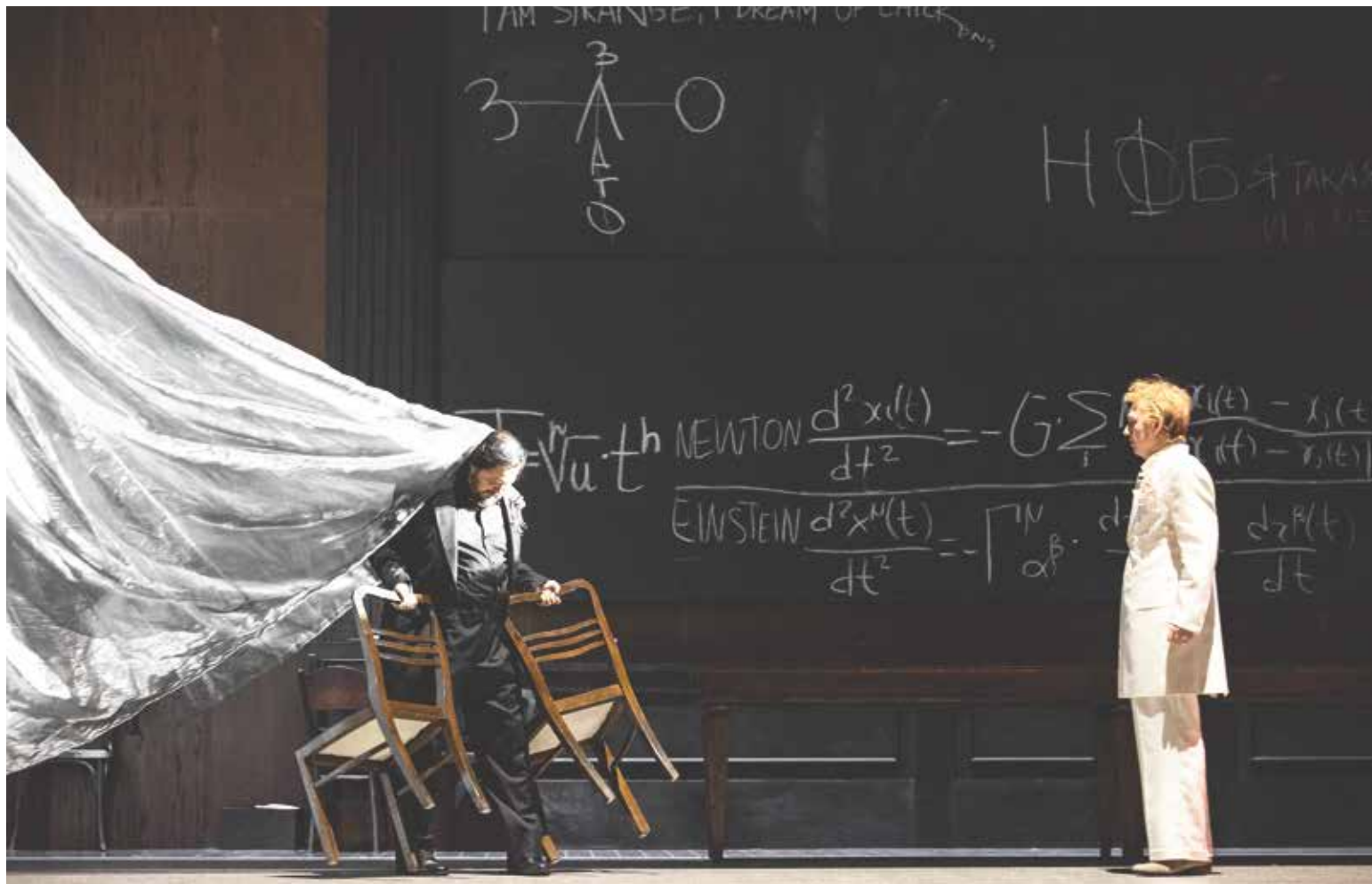


Jarrett Ott (po lewej) w światowej prapremierze *Samsona*, dawnego operowego projektu Rameau i Woltera, który na scenę przeniósł Claus Guth, Aix-en-Provence 2024

Corinne Winters jako Ifigenia na Festiwalu w Aix-en-Provence

MONIKA RITTERSHAUS/FESTIVAL AIX-EN-PROVENCE





BERND UHLIG/SALZBURGER FESTSPIELE

Władysław Sulimski (Rogożyn) i Bogdan Wołkow (Myszkina) w *Idiocie* Mieczysława Weinberga w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, Salzburg 2024

Ważne premiery na festiwalu w Aix-en-Provence

Istniejący od 1948 roku festiwal muzyczny w dawnej stolicy Prowansji odbywa się w kilku świetnych audytoriach, z których najważniejszym i najdłużej działającym jest Théâtre de l'Archevêché, drewniany amfiteatr na dziedzińcu XVII-wiecznego pałacu, dawnej siedziby arcybiskupstwa. Reżyser Pierre Audi, który od sześciu lat kieruje festiwalem, przywiązuje dużą wagę do repertuaru francuskiego. W tym roku w Aix zagrano więc *Peleasa i Melizandę* Debussy'ego (koprodukcja z Operą Narodową w Warszawie). W jednym, trwającym cztery i pół godziny przedstawieniu (w Grand Théâtre de Provence) połączono odmienne stylistycznie opery Christopha Willibalda Glucka – *Ifigenię w Aulidzie* (1774) i *Ifigenię w Taurydzie* (1779). Zwornikiem była podwójna rola Ifigenii w wykonaniu Corinne Winters debiutującej w tym repertuarze. Inscenizację przygotował Dmitrij Czerniakow, który w operach dostrzegł przede wszystkim opowieść o niszczycielskiej sile wojny. Za najważniejszą premierę tegorocznego festiwalu uznano jednak *Samsona*, operowy projekt Woltera i Jeana-Philippe'a Rameau z 1733 roku dokończony po blisko trzystu latach przez Clausa Gutha (scenariusz, reżyseria) i dyrygenta Raphaëla Pichona (rekonstrukcja muzyczna na bazie wybranych fragmentów z kilkunastu oper Rameau).

Sukces Krzysztofa Warlikowskiego w Salzburgu

Idiocie, najnowszemu przedstawieniu Krzysztofa Warlikowskiego (premiera 2 sierpnia), dziennik „Financial Times” gotów jest przyznać pięć gwiazdek. „To opera o miłości i manipulacji zrealizowana w tak perfekcyjny sposób, że aż nie sposób wyrazić tego słowami. Na długo zostanie w pamięci” – napisała recenzentka Shirley Aphorp, podkreślając przy tym dbałość o detale, kompozycję obrazu, rozplanowanie przestrzeni i stworzenie przez realizatorów – Warlikowskiego (reżyseria) i Małgorzatę Szczęśniak (scenografia) – przedstawienia wyjątkowo „intymnego przesyconego melancholijnym liryzmem”. *Idiota* to opera, którą Mieczysław Weinberg, kompozytor polsko-żydowski-rosyjski, skomponował na motywach powieści Fiodora Dostojewskiego. Współautorem libretta był Aleksander Miedwiediew, ten sam, z którym kompozytor stworzył *Pasażerkę*, operę o Auschwitz. Podobnie jak *Pasażerka*, *Idiota* doczekał się scenicznej prapremiery wiele lat po śmierci kompozytora. Premiera na Festiwalu w Salzburgu (Salzburger Festspiele) to wielka nobilitacja dla tego mało znanego dzieła. Muzycznie operę Weinberga przygotowała Mirga Gražinytė-Tyla mająca w swoim repertuarze wiele dzieł symfonicznych tego kompozytora, a w dorobku wydaną przez Deutsche Grammophon płytę z jego *II i XXI Symfonią*. Wystąpili m.in. Bogdan Wołkow, Aušrinė Stundytė, Xenia Puskarz Thomas, Władysław Sulimski i Pavol Breslik.

Początki *Pasji według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego

60 lat temu Krzysztof Penderecki przystąpił do komponowania *Pasji według św. Łukasza*, która stała się jednym z najważniejszych dzieł muzycznych drugiej połowy XX wieku.

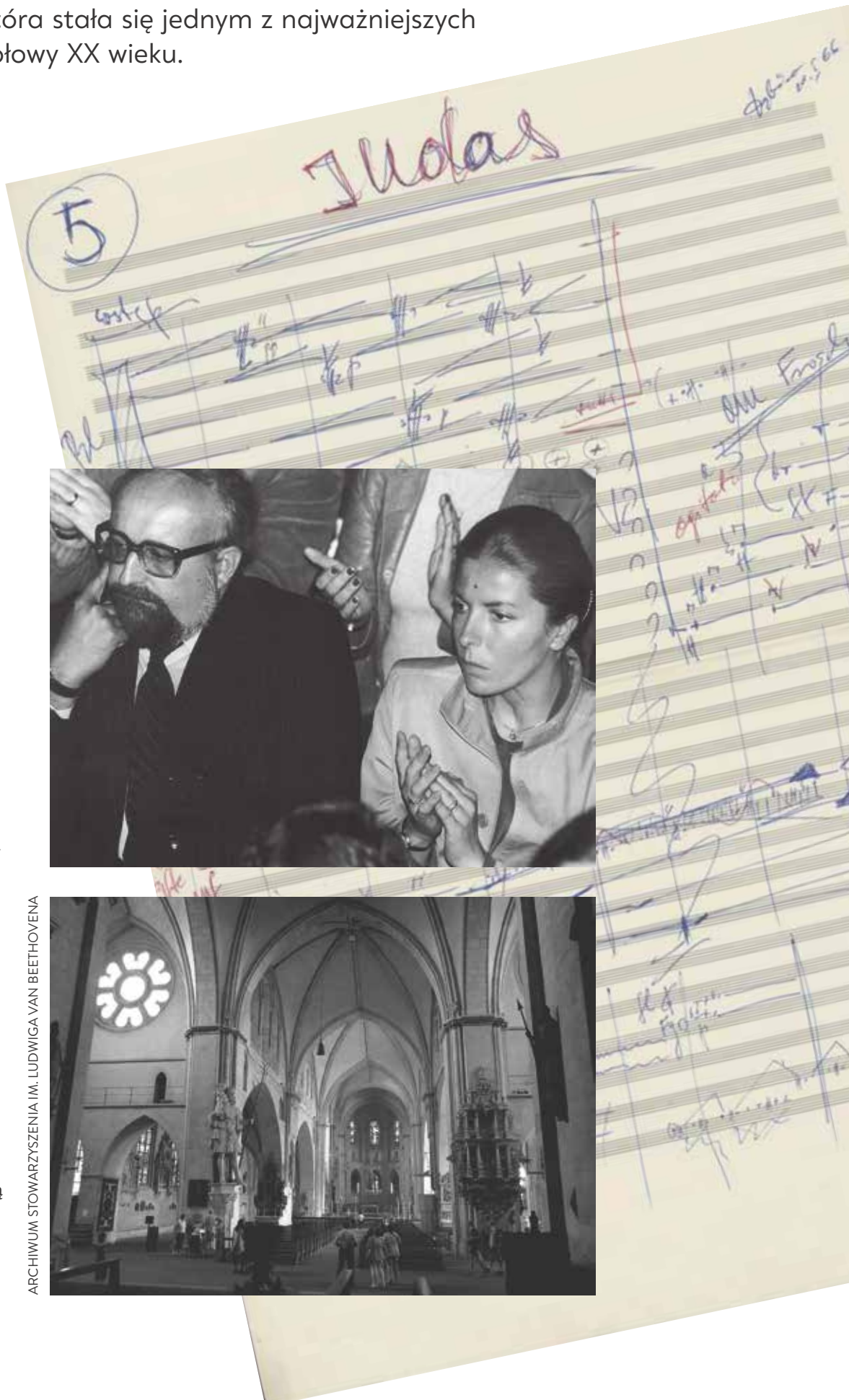
Krzysztof Penderecki w wywiadzie udzielonym 12 lat temu magazynowi „Beethoven” (nr 14) tak wspominał okoliczności zamówienia utworu: „To było w 1962 roku podczas festiwalu w Donaueschingen, na którym odbyło się prawykonanie *Fluorescencji*. Reakcje były bardzo gwałtowne, ja też byłem wzburzony, więc po koncercie poszedłem na spacer, żeby odetchnąć. Dołączył do mnie dyrektor muzyczny radia kolońskiego, wybitny muzykolog Otto Tomek. Zapytał, czy nie napisałbym utworu na 700-lecie katedry w Münster. Rzuciłem, że napiszę pasję. Śmiał się, nie wierzył, sugerował jakąś mniejszą formę, ale ja się uparłem. Pomysł ten chodził mi już wcześniej po głowie”.

Pasję Łukaszkową kompozytor dedykował żonie Elżbiecie Pendereckiej, z którą pobrali się w 1965 roku, w czasie, kiedy gorączkowo kończył komponować to dzieło.

Prawykonanie odbyło się 30 marca 1966 roku w Münster pod batutą Henryka Czyża. Wystąpili polscy soliści: Stefania Woytowicz (sopran), Andrzej Hiolski (baryton) i Bernard Ładysz (bas), recytatorem był Rudolf Jürgen Bartsch, ponadto wystąpił chór radiowy z Kolonii, chór chłopięcy z Bad Tölz i Orkiestra Radia Zachodni Niemieckiego.

Było to pierwsze dzieło Pendereckiego o tak dużych rozmiarach – od razu arcydzieło, które skomponował w wieku 33 lat. „Odcina się w nim od awangardy – i łącząc współczesną ekspresję z dawnymi wzorami zachodniego chrześcijaństwa – tworzy nowy model pasyjnego dzieła. Podobnie jak u Bacha, żywioł epicki spotyka się w niej z dramatyzmem – wydarzenia ostatnich godzin życia Zbawiciela przedstawiane są w sposób teatralny, choć wyłącznie za pomocą środków muzycznych” – pisała o *Pasji* Ewa Szczecińska na łamach 11. numeru „Beethoven Magazine” (2011).

BM



ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVENA

Gramy dla kultury

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



Wspólna podróż

Pianista mieszka wprawdzie w Londynie, a wiolonczelista w Brukseli, ale dzieli ich tylko kanał La Manche. Grają w duecie i właśnie nagrali pierwszą wspólną płytę *Polish Journey* z muzyką Chopina, Panufnika i Pendereckiego.

Z **Łukaszem Krupińskim** i **Kacprem Nowakiem** rozmawia Maciej Łukasz Gołębiowski.

Maciej Łukasz Gołębiowski: **Obaj zaczęliście muzyczną przygodę przy fortepianie. Co pamiętacie z tamtych czasów? I co było powodem, że w dwa lata po pierwszej lekcji gry na fortepianie młody Kacper Nowak zaczął grać na wiolonczeli?**

Kacper Nowak: – Na pierwsze lekcje fortepianu zaprowadziła mnie mama, która była dyrygentką chóralną. Po dwóch latach zacząłem równoległe naukę gry na wiolonczeli. Ponownie był to pomysł mamy, która w czasie studiów grała trochę na tym instrumencie, ale nie opanowała go wystarczająco dobrze. Dla mnie wiolonczela była najpierw instrumentem dodatkowym, ale stopniowo stała się ważniejsza i ostatecznie – jedyna. Poprzez jej brzmienie, zbliżone do głosu ludzkiego, najłatwiej wyrażam emocje. Fortepian nie dawał mi takich możliwości.

Łukasz Krupiński: – Przede wszystkim pozwolę sobie zgodzić się z Kacprem, że na fortepianie nie da się śpiewać czy wyrażać emocji. Wydaje mi się, że on podświadomie wiedział, że spotka się ze mną 20 lat później i dlatego wybrał wiolonczelę. Połączenie tych dwóch instrumentów stanowi duet doskonały i tak się właśnie dogadujemy. A co do moich początków, to byłem w trochę w innej sytuacji niż Kacper, ponieważ moi rodzice nie są zawodowymi muzykami. Muzyka w domu jednak zawsze była. Tata grywał na gitarze, mama skończyła szkołę baletową. W mieszkaniu mieliśmy stare pianino w stroju wiedeńskim, przy którym w wieku pięciu lat mnie posadzono. Przez pierwsze dwa lata uczyłem się u znajomej mojej mamy. Język muzyki stał mi się bliski. Do tego stopnia, że czytania nut nauczyłem się szybciej niż alfabetu.

A kiedy zapadła ostatecznie decyzja o podjęciu zawodu artysty muzyka?

KN: – Mama ze względu na swój zawód od początku miała nadzieję, że będę muzykiem, ale gdy przyszło do wyboru studiów, uświadomiła mi również, że życie muzyka

bywa ciężkie i okrutne. Myślę, że równie mocno cieszyłaby się z innych branż wóczas pod uwagę kierunków – fizyki kwantowej albo prawa. Sam myślałem nawet przez chwilę o studiowaniu dwóch kierunków jednocześnie. Ostatecznie jednak muzyka zwyciężyła. Uznałem, że aby być naprawdę dobrym wiolonczelistą, muszę się poświęcić w całości temu instrumentowi, a wiedzę z innych dziedzin zdobywać samodzielnie w czasie wolnym.

ŁK: – Dla mnie takim przełomowym momentem było dostanie się w wieku 16 lat do liceum muzycznego im. Zenona Brzewskiego w Warszawie. Wtedy poczułem, że trzeba do muzyki podejść profesjonalnie, odstawić na bok inne pasje, z grą bilardową snooker na czele, w którą wóczas grałem trzy razy w tygodniu pod okiem trenera. Okres studiów, najpierw w Warszawie, potem w Niemczech i Londynie, jedynie mnie utwierdził w tej decyzji. Znalazłem dużo satysfakcji i przyjemności w rozwijaniu umiejętności i poszerzaniu wiedzy o muzyce. Uważam, że w życiu muzyka ciągle rozwój jest kluczowy. Trzeba dbać o to, aby zyskać jak najszerszą perspektywę.

Kolejny wspólny wątek w tej rozmowie to wasze wielokrotne uczestnictwo w konkursach, często z sukcesami wymienianymi w biografiiach, ale pewnie też czasem z porażkami. Co myślicie o konkursach dla muzyków? Rzeczywiście ułatwiają karierę?

ŁK: – Zawsze traktowałem konkursy jak zło konieczne. Może to brzmi brutalnie, jednak w mojej ocenie nie są one optymalną drogą do kariery. Wielu uznanych artystów wyrabiało sobie pozycję, wygrywając w konkursach. To się jednak zmienia. Mamy coraz więcej konkursów i coraz liczniej muzycy w nich uczestniczą, a przez to zwycięstwa nawet w kilku – wydawałoby się – ważnych wydarzeniach wcale nie gwarantują światowej kariery trwającej długie lata. Bywa tak, że triumfator znanego

konkursu staje się gwiazdą kilku sezonów, a potem znika z afisza, bo zastępuje go ktoś młodszy. Równie ważne jest więc poszerzanie sieci kontaktów, poznawanie menedżerów, organizatorów festiwalu i koncertów. Dzięki tym znajomościom buduje się pozycję na trudnym rynku, gdzie konkurencja jest coraz większa. Brałem udział w wielu konkursach, to było cenne doświadczenie nie tylko wtedy, gdy wygrywałem, ale również wtedy, gdy doszedłem do półfinału Konkursu Chopinowskiego w 2015 roku. To, co wóczas odczuwałem jak porażkę, dziś uważam za sukces tamtego Łukasza Krupińskiego sprzed lat. Spojrzenie z perspektywy czasu jest w tym przypadku kluczowe i potrafi dużo zmienić.

KN: – Zawsze traktowałem konkursy jako element edukacji, ale nigdy nie byłem ich wielkim fanem. Uczestnicząc w konkursach, utrwała się program, buduje odporność na stres, można się wiele nauczyć. Trzeba jednak mieć dystans do samej idei i liczyć się z tym, że to, co się tam dzieje, jest w pewnym stopniu subiektywne. Ryzyko porażki zawsze istnieje. Nikt nie lubi przegrywać, ale w ten zawód wpisane są codzienne, małe porażki. Czasem nie złapie się oktawy, zagra nieczysto. Kolejnego dnia może się to wszystko odwrócić. Konkursy są częścią naszej codzienności tak samo, jak ćwiczenie gam i pasaży, poznawanie nowego repertuaru i doskonalenie techniki. Konkursowe sukcesy dodają nam otuchy, a przepracowane porażki – odwagę na przyszłość.

Nauka i zamieszkanie za granicą – w jednym z wywiadów Kacper Nowak powiedział, że łączy to was z Iosem Chopina. Lecz Chopin opuszczał Warszawę w zupełnie innych dziejowych okolicznościach. Co was skłoniło do wyjazdu?

ŁK: – We wrześniu minie sześć lat, odkąd wyjechałem do Londynu na studia w Royal College of Music. Nauka była pretekstem, to miasto fascynowało mnie od lat.



Lukasz Krupiński i Kacper Nowak

ARCHIWUM STOWARZYSZENIA IM. LUDWIGA VAN BEETHOVEN

Po roku studiów postanowiłem zostać dłużej i na razie tak to trwa, choć z Polską nadal mam bliskie kontakty. Nie czuję się emigrantem. Myślę, że żyjąc w Europie, mamy ogromną swobodę w podróżowaniu do różnych wspaniałych miejsc albo wracania do domu rodzinnego na niedzielny obiad, kiedy tylko chcemy. Gdybyśmy mieszkali w Australii, nie byłoby to takie proste.

KN: – Przeprowadziłem się do Brukseli z rodzicami jako nastolatek. Tata tam pracował, a mama zrobiła sobie przerwę w karierze i zdecydowali się na przeprowadzkę, bym wspólnie z młodszą siostrą mógł uczyć się francuskiego. Początkowo miało to trwać rok, a trwa 20 lat. Okazało się, że w Belgii dobrze się mieszka, geograficznie jest też nieco bliżej do Londynu, Paryża, Berlina czy Kolonii. Nie zrywam jednak kontaktu z Polską. Często tam bywałem, gdy żyli moi dziadkowie, teraz również wpadam odwiedzać rodzinę. Brakowało mi natomiast przez wiele lat artystycznej kariery w Polsce. To zmieniło się jesienią ubiegłego roku, gdy wystąpiłem wspólnie z Łukaszem w Łazienkach Królewskich na Festiwalu romantycznych kompozycji. Był to moment szczególnie, bo ostatni polski występ przed wyjazdem do Belgii również dałem w tym miejscu. Historia zatoczyła niesamowite koło, rozpoczynając dla mnie nowy rozdział życia i kariery.

Wspomniałem już Chopina, który z oczywistych względów jest bliski każdemu polskiemu artyście, ale do repertuaru wydanej niedawno pierwszej wspólnej płyty włączyliście również muzykę Panufnika i Pendereckiego. Tytuł albumu to *Polish Journey* – cóż to więc za polska podróż?

ŁK: – Mieliśmy ogromny zaszczyt i szczęście osobiście poznać wdowę po Andrzeju Panufniku – lady Camillę Panufnik, w której domu ćwiczyłem nawet podczas pandemii, gdy nie miałem fortepianu, a ona akurat mieszkała niedaleko, w Twickenham. Była jedną z osób, która zainspirowała nas do nagrania płyty. Drugą była pani Elżbieta Penderecka, która od początku bardzo nas wspierała, przyjechała nawet do Lusławic, gdy nagrywaliśmy nasz album. *Polish Journey* to w założeniu podróż w czasie, od romantycznych uniesień w muzyce Chopina, po modernizm i awangardę XX wieku, ale też podróż po Europie spleciona z losami Polaków.

KN: – Udało nam się nagrać kompozycje trzech wybitnych twórców, którzy w swoich czasach wpłynęli na rozwój muzyki polskiej i światowej, a do tego zrobiliśmy to przy ogromnym wsparciu dwóch najbliższych im osób. Czego chcecie więcej?

Wszystkie kompozycje na tej płycie zasługują z pewnością na uwagę, każda ma swój wyjątkowy klimat. Przy okazji okazało się raz jeszcze, że kompozycje wokalne brzmią równie dobrze na wiolonczeli. Jak długo zajęło Kacprowi przygotowanie ćwierćtonowej chwilami partii wiolonczeli z niesamowitej zupełnie kompozycji *Dreamscape* Andrzeja Panufnika?

KN: – Do ćwierćtonów podchodzi się jak do każdego innego interwału. Trzeba je po prostu ćwiczyć, aż osiągnie się właściwą barwę. Potrzeba było kreatywności i otwarcia się na nowe współbrzmienia, rzadkie dla nas, europejskich muzyków. Grałem już wcześniej w Jordani i Libanie, gdzie ćwierćtony są czymś naturalnym. Grywam też w grupie, w której jest Tunezyjczyk. Dzięki niemu lepiej poznałem orientalne brzmienia. Ważne, żeby oddać poprzez nie emocje. Szczęśliwie wiolonczela jest instrumentem najbardziej podobnym barwą i ekspresją do ludzkiego głosu. Łatwiej mi więc było zbliżyć się do intencji kompozytora, który przeznaczył *Dreamscape* i *Love Song* na ciepły mezzosopran Meriel Dickinson.

ŁK: – Ta płyta jest pierwszym materialnym efektem naszej współpracy ze Stowarzyszeniem im. Ludwiga van Beethovena. Mamy nadzieję, że zaowocuje kolejnymi koncertami w Polsce i bliższymi kontaktami z publicznością, która jest dla nas bardzo ważna. Jestem w Stowarzyszeniu od 2016 roku i przez te lata doświadczyłem cennego wsparcia wszystkich pracujących tam osób, na czele z panią Elżbietą Penderecką, dla której młodzi artyści są bardzo istotni. Ona w nich wierzy i chce im pomagać. Specjalne podziękowania należą się mojej menedżerce Joannie Tomaszewskiej, która pasją i zaangażowaniem potrafi przynosić góry. Wydarzenia organizowane przez Stowarzyszenie to ważne punkty na kulturalnej mapie Polski i mam nadzieję, że wkrótce zdarzy się okazja, by wspólnie na nich wystąpić.

KN: – Dla mnie ta przygoda zaczęła się niedawno, bo w październiku ubiegłego roku, ale pierwsze wrażenia są bardzo dobre. Doceniam znakomity kontakt

z ekipą Stowarzyszenia i zaufanie, jakim obdarzyła mnie pani Penderecka. Mocno wierzę, że dzięki tej współpracy narodzą się fantastyczne projekty.

Chciałbym zapytać przewrotnie – a co was dzieli?

KN: – Bezdyskusyjnie – kanał La Manche! A tak na serio, to – Łukasz, teraz nie słuchaj! – naprawdę rzadko trafia się na takie osoby, z którymi można się od razu dogadać. Nasze pierwsze spotkanie takie właśnie było. Natychmiast okazało się, że kontakt mamy świetny, doskonale rozumiemy się jako artyści i jedyne, co nam pozostało, to rozwijanie tej więzi. Prywatnie mamy obaj dosyć sarkastyczną naturę, więc czasem sobie dogadujemy, pewnie mamy też różne charaktery, ale jak to precyzyjnie określić – nie wiem. Łukasz, może ty?

ŁK: – Też mam problem z tym pytaniem, bo tak się składa, że mamy wiele wspólnych cech, a różnic jest niewiele. Jeśli coś mogę wskazać, to może to, że gdy jedziemy na wspólne koncerty i mamy się spotkać na śniadaniu w hotelu, to Kacper zazwyczaj się na nim nie zjawia, bo jeszcze smacznie śpi. Przyznaję, że nie lubię wcześniej wstawać, ale o dziewiątej już zazwyczaj jestem na nogach, a Kacper potrafi nawet do południa...

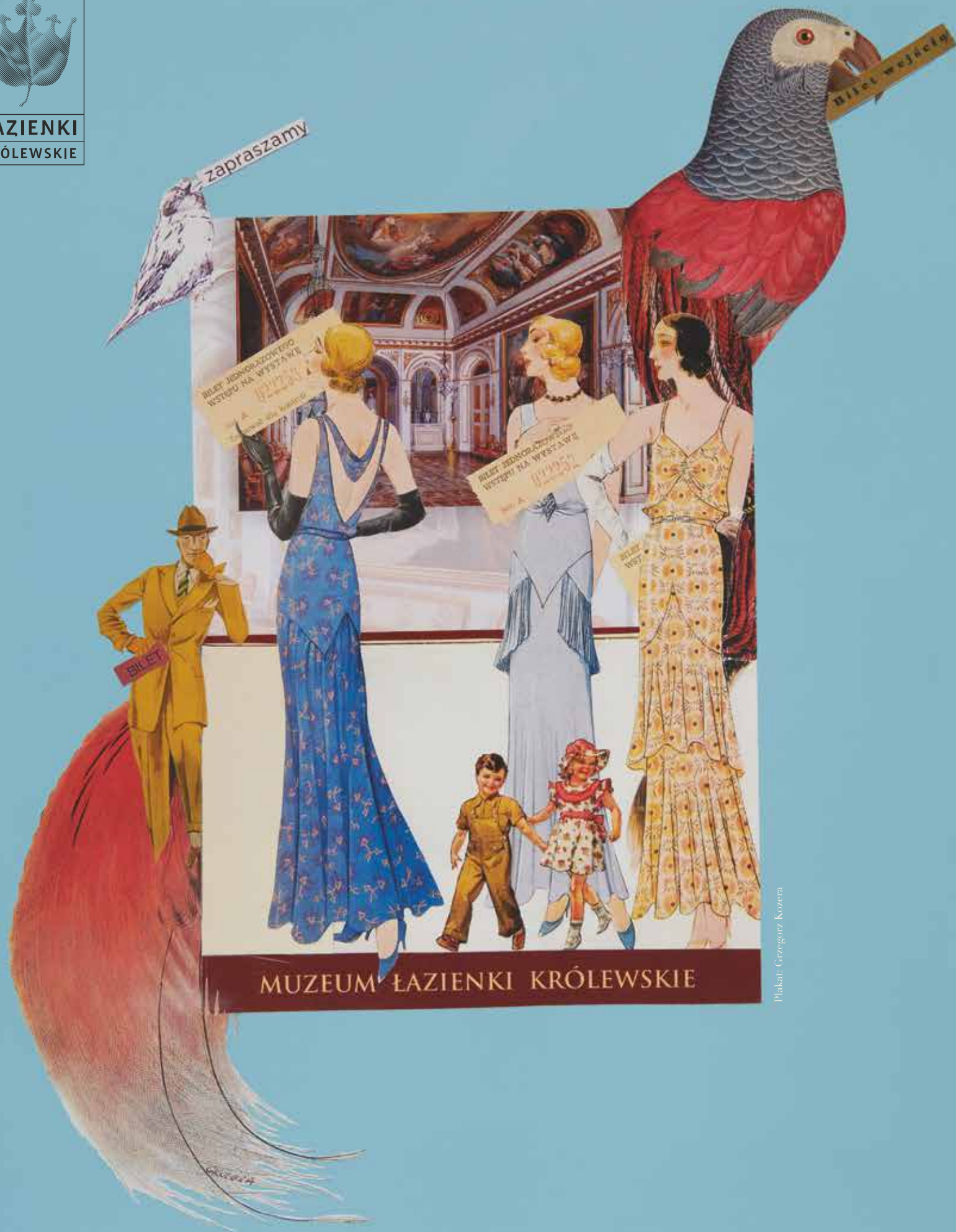
KN: No bez przesady! Zgadzam się, że wstają trochę później od Łukasza, ale za to w nocy pracuję, dużo czytam, słucham muzyki. Noc mnie bardzo inspiruje, dlatego późno chodzę spać. Charakterologicznie jestem może trochę bardziej towarzyski, ale wydaje mi się, że obaj mamy w sobie zarówno intro-, jak i ekstrawertyka.

ŁK: Myślę, że te cechy osobowości są też związane z tym, na jakim instrumencie gramy. Pianiści tak już mają z konieczności, że bardzo dużo czasu spędzają we własnym towarzystwie, i to wpływa na ich sposób postrzegania świata. Wiolonczeliści częściej grają w składach kameralnych czy orkiestrach, więc może dlatego są bardziej otwarci? **BM**

Na płycie Kacpra Nowaka (wiolonczela) i Łukasza Krupińskiego (fortepian) zatytułowanej *Polish Journey*, wydanej przez wytwórnię płytową DUX, znalazły się następujące kompozycje: *Sonata g-moll* na fortepian i wiolonczelę op. 65 i *Introdukcja i polonez C-dur* op. 3 Fryderyka Chopina; *Dreamscape* i *Love Song* Andrzeja Panufnika; *Sonata nr 1* na skrzypce (w wersji na wiolonczelę) i fortepian Krzysztofa Pendereckiego w aranżacji Marcina Zdunika.



ŁAZIENKI
KRÓLEWSKIE



Plakat: Grzegorz Kozera

DOLĄCZ DO KLUBU PRZYJACIÓŁ Muzeum Łazienki Królewskie

Join the Friends of Royal Łazienki Museum Club
www.lazienki-krolewskie.pl



Do Chopina wracam jak do domu



ANITA WAŚK-PŁOCIŃSKA

– Czasem nachodzi mnie myśl, że jest tyle pięknych utworów, których w życiu nie zagram, że aż żal – przypominamy obszerne fragmenty wywiadu z pianistą **Markiem Szlezerem** opublikowanego w 35. numerze „Beethoven Magazine”.

Agnieszka Nowok-Zych: W twoim repertuarze bardzo ważne miejsce zajmuje muzyka polska, zwłaszcza Fryderyka Chopina, za której interpretacje otrzymałeś wiele nagród i wyróżnień. Mówisz, że „Chopin to powrót do domu”.

Marek Szlezer: – Tak, bo szczególnie moje młode lata aktywności pianistycznej były z jego muzyką bardzo związane i gdy wracam do tego repertuaru, czuję, jakbym

wracał „do domu”, na swoje terytorium, które bardzo dobrze znam i czuję się na nim komfortowo. Jest w tych powrotach coś nostalgicznego. Nie ukrywam, że zawsze jest miło, gdy polski pianista, który nie zdobył nagrody na Konkursie Chopinowskim – jak w moim przypadku – jest z muzyką tego twórcy kojarzony. Publiczności podoba się, w jaki sposób interpretuję tę muzykę. To ważne, zwłaszcza że w Polsce utwory Chopina stanowią ryzykowny repertuar, bo poddawany zawsze krytycznemu oglądowi.

Chopin to twój wierny towarzysz, ale jest też jeszcze szczególna towarzysząca: odkryta przez Ciebie Jadwiga Sarnecka, której muzykę przywróciłeś do życia artystycznego.

– Miałem bardzo dużo szczęścia, że natknąłem się na autografy Jadwigi Sarneckiej. Od początku interesował mnie przełom XIX i XX wieku, stąd w moim programie pojawiło się dużo utworów Karola Szymanowskiego. Wiele lat temu, szukając materiałów do pracy doktorskiej, robiłem przegląd autografów w Bibliotece Jagiellońskiej – sterty nut, bo pamiętajmy, że to była era przedcyfrowa. Nagle natknąłem

się na nuty Sarneckiej – *Temat z wariacjami* – i usłyszałem muzykę, której zupełnie się nie spodziewałem. W porównaniu z resztą to było coś na zupełnie innym poziomie artystycznym, znacznie wyższym. Byłem bardzo zdziwiony, że nigdy wcześniej o niej nie słyszałem. Zacząłem szukać innych jej utworów, które tylko potwierdziły wysoki poziom sztuki kompozytorskiej Sarneckiej i które pod jakimś względem przypominały mi twórczość Szymanowskiego – zatem wysoka półka. Okazało się, że Sarnecka zmarła w Krakowie, więc zacząłem coraz bardziej wglębiać się w temat. Jej rękopisy były źle skatalogowane, stąd do większości z nich nie było dostępu, ale duża część jej twórczości się zachowała. Była jednak niewydana drukiem. Postanowiłem zrobić wszystko, co w mojej mocy, by tę postać i muzykę przywrócić publiczności. Cieszę się, że to się udało, a co dalej wydarzy się z jej dziełami – to już nie zależy ode mnie.

Póki co rozmawiamy o twojej działalności solistycznej, ale jesteś też cenionym kameralistą. W jaki sposób doświadczenie gry kameralnej pomaga Ci jako soliście i odwrotnie – czy i jak

bycie solistą wpływa na Twoją kameralną działalność?

– Wydaje mi się, że to dwa światy, które bardzo się przenikają. Przechodzenie między sferami solistyczną i kameralną jest jedną z fajniejszych rzeczy, jeśli chodzi o moją aktywność koncertową, bo jedna z drugą jakby się balansują. Zamknięcie się tylko w tym pierwszym aspekcie działalności sprawia, że atrofia ulegają pewne elementy kolorystyki dźwiękowej i elastyczności, które są bardziej potrzebne w tej drugiej sferze aktywności. Z kolei w muzyce kameralnej znajdziemy pewne elementy solistyczne w partii fortepianu, która często jest bardzo rozbudowana np. w sonatach – trzeba przyznać, że w repertuarze klasycznym i romantycznym pianista ma tutaj naprawdę ciężkie życie. Tak naprawdę jedno bez drugiego nie istnieje na dłuższą metę, natomiast połączenie tych gałęzi artystycznej działalności jest często wyzwaniem. Gdy przez dłuższy czas gram solowo, a potem wracam do kameralistyki, pewne elementy muszą dopasować, solistyczne aspekty może nie tyle schować, co dostosować do struktury kameralnej. I odwrotnie: gdy wychodzę z repertuaru kameralnego, muszę „przestawić wajchę” na tryb solowy. Mimo pewnych problemów związanych z takimi przejściami uważam, że uprawianie równocześnie gry solowej i kameralistyki przynosi korzyści obu tym sferom. Niezwykle poszerza wyobraźnię muzyczną i uczy słuchać muzyki. Odczuwam wielką przyjemność z obcowania z muzyką w sensie czystym i to jest absolutnie fantastyczne. Gdybym grał wyłącznie repertuar solowy, kategoryzowałbym go pod kątem efektywności albo jej braku, patrzyłbym na niego tylko z perspektywy osiągnięcia określonego efektu. Kameralistyka mnie przed tym broni.

Wśród swoich pianistycznych autorytetów wymieniasz m.in. Cortota, Rubinsteina, Rachmaninowa. Uwielbiasz słuchać ich nagrań ponad wszystko. Skąd ta wielka miłość do dawnych mistrzów?

– Zawsze ciągnęło mnie ku przeszłości – uwielbiam historię, zwłaszcza starożytną. Miałem wówczas 15 lat, dokładnie to pamiętam: włączyłem sobie w domu nagranie Schumanna w wykonaniu Alfreda Cortota. Chodziłem do francuskiej szkoły, którą założył Cortot, byłem więc ciekaw, jak grał. To było dla mnie artystycznie

uderzające, nigdy wcześniej czegoś takiego nie doświadczyłem. W tych „starych” rejestracjach jest jakieś magiczne traktowanie czasu. Gdy słucham nagrań dzisiejszych, mam wrażenie, że ktoś prowadzi mnie przez park: wszystkie ścieżki są dokładnie wytyczone, uporządkowane, wiem, gdzie idę. Gdy grają Cortot, Rubinstein czy Rachmaninow, idę przez las: jest w tym pewien element narracji muzycznej, jednak pełen spontanicznej reakcji. Wiadomo, że aspekty dźwiękowe nie do końca mogły być oddane ze względu na czas nagrania. Rejestracje z lat 30. XX wieku nie są tak przejrzyste pod tym kątem, ale mimo wszystko ten charakter brzmienia, ten typ *rubata* zupełnie mnie zafascynowały. Zacząłem szukać innych nagrań z tej epoki i zauważyłem, że o wiele bardziej przemawiają do mnie tamte interpretacje. Nie dlatego, że stoją wyżej od pomysłów innych, bardziej współczesnych pianistów. Stanowią po prostu propozycję artystyczną, z którą bardziej się identyfikuję. Wyraźnie słyszę w nagraniach z minionej epoki osobowość artysty, naturalność. To rodzaj narracji muzycznej, w której nie widać sztucznego perfekcjonizmu i dopasowywania się do gustów. Każdy gra w zgodzie ze swoim typem osobowości i artystycznym *credo*. Cortot i Lipatti to mistrz i uczeń, a przecież prezentują dwa zupełnie kompletnie odmienne podejścia estetyczne, wiodą nas różnymi ścieżkami. Nie próbują nagiąć swojej interpretacji do jakiegoś wzorca, tylko wchodzą w dyskurs z tradycją.

Wracamy zatem do początku naszej rozmowy i artystycznych rozważań dotyczących oryginalności, naturalności i kreatywności. Skoro tak, to na koniec załóżmy, że nie ograniczają cię czas i przestrzeń: z kim i co chciałbyś najbardziej wykonać?

– Na pewno z Leonardem Bernsteinem któryś z koncertów Beethovena. Ach, to byłby koncert marzeń! Chciałbym również poznać osobiście pianistów z minionej epoki, których tak namiętnie słucham, przede wszystkim Alfreda Cortota. Myślę też, że naprawdę sympatyczną osobą i wspaniałym artystą musiał być Franz Liszt. Mówi się o nim, że był trochę jak gwiazda rocka, ale z relacji jego uczniów wynika, że nie pobierał opłat za lekcje, wykorzystywał swój wizerunek, by ich promować, pisał im oraz zaprzyjaźnionym muzykom

rekomendacje – był bardzo hojny pod tym względem, nie hierarchizował studentów ze względu na ich talent i uznanie społeczne. Nawet zarzucano mu, że zbyt szeroko szafuje swoim nazwiskiem. Te relacje zdają się wskazywać na człowieka, który musiał być bardzo otwarty i dobry z natury.

Jakiś repertuar na cztery ręce?

– Tak, oczywiście – z Rachmaninowem. To byłoby niesamowite doświadczenie!

A marzenia repertuarowe?

– Czasem nachodzi mnie myśl, że jest tyle pięknych utworów, których w życiu nie zagram, że aż żal... Miałem jednak w karierze takie sytuacje, że pewne utwory niegdyś przygotowane, ale niewykonane, co do których straciłem już nadzieję, że będę mógł je zagrać, niespodziewanie do mnie wracały. Dla przykładu: 20 lat temu rozczytywałem koncert Stojowskiego i w końcu w 2021 roku udało mi się nagrać go na płytę. Taką samą sytuację mam z *III Koncertem* Rachmaninowa. Bardzo chciałbym kiedyś pokazać publiczności *Koncert d-moll* Brahmsa i jego późne opusy na fortepian solo. Z kameralnego programu zagrałem już wiele utworów, o których marzyłem, głównie w duecie z Jankiem Kalinowskim, z którym tworzymy od ponad 20 lat Cracow Duo, ale nie zagrałem np. wszystkich sonat skrzypcowych Beethovena. Bardzo lubię też *Sonatę fletową* Prokofiewa... Zobaczymy, ile z tych planów uda się zrealizować. Puenta jest taka: muzyka jest fascynującym, nieskończonym wszechświatem, niesamowitym morzem możliwości repertuarowych i mieści w sobie zapewne mnóstwo fantastycznych utworów, o których nawet nie wiem, że pragnę je zagrać. **BM**

Prof. Marek Szlezer – pianista, solista, kameralista i pedagog, absolwent École normale de musique „Alfred Cortot” w Paryżu, Akademii Muzycznej w Krakowie i studiów podyplomowych w La Chapelle Musicale Reine Elisabeth w Brukseli. W Krakowie uczęszczał do klasy interpretacji dzieł kameralnych Krzysztofa Pendereckiego, gdzie przygotowywał utwory pod kierunkiem kompozytora. Kierownik katedry fortepianu Akademii Muzycznej w Krakowie.

Recital fortepianowy Marka Szlezera na VI Festiwalu romantycznych kompozycji odbędzie się w środę 4 września w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

Wizualny świat Patrycji Longawy

Autorką wszystkich plakatów Festiwalu romantycznych kompozycji jest **Patrycja Longawa**. Plastyczka z Podkarpacia zajmuje się głównie projektowaniem plakatów, ilustracji i identyfikacji wizualnych, profesjonalną reklamą, grafiką projektową i rysunkiem satyrycznym.

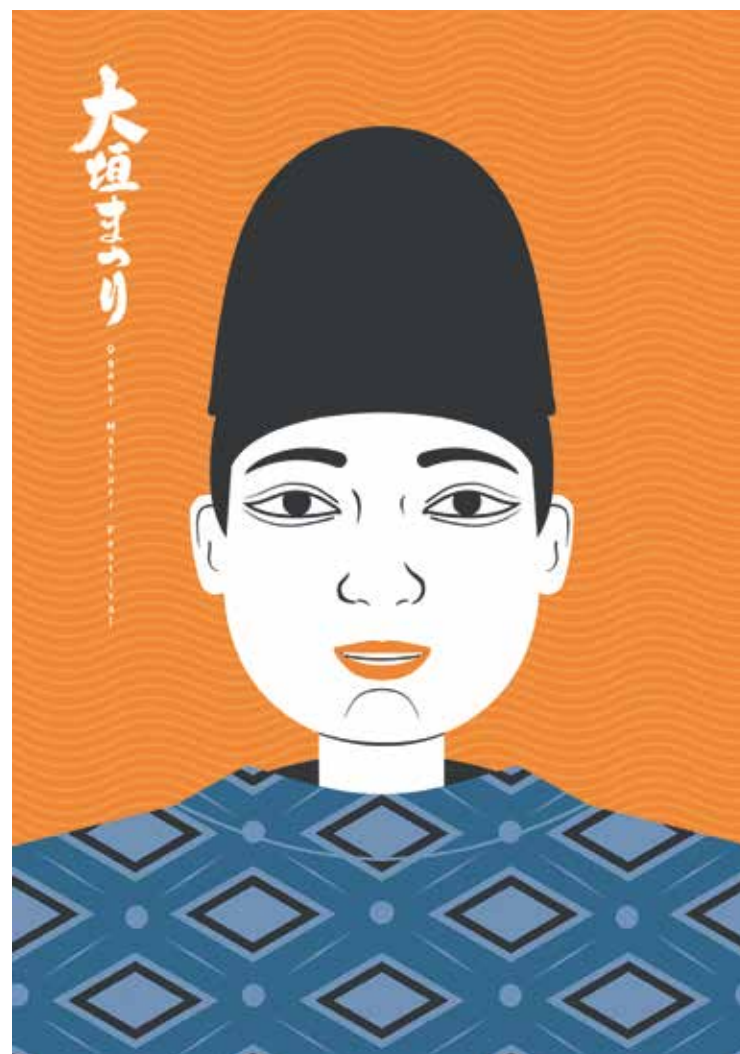
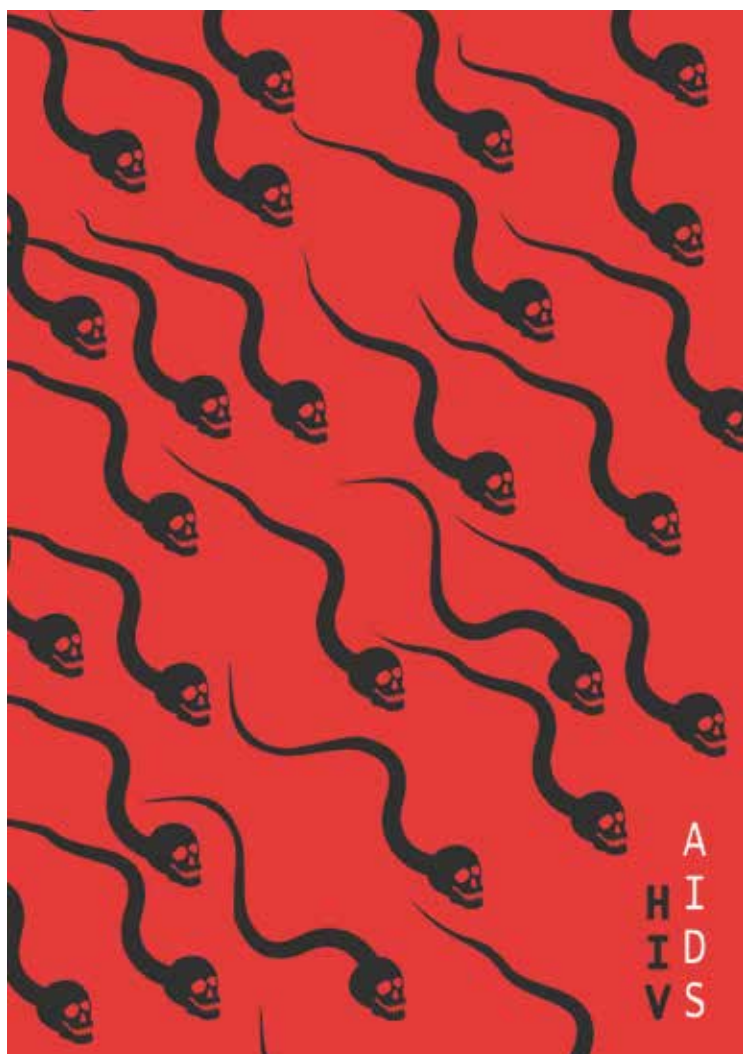
W 2012 roku obroniła tytuł magistra sztuki na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego w pracowni malarstwa prof. Jadwigi Szmyd-Sikory.

Rok później otrzymała dyplom z wyróżnieniem w pracowni druku cyfrowego pod kierunkiem dr hab. Joanny Janowskiej-Augustyn, również na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Dyplom z grafiki warsztatowej nominowany był do Nagrody im. Jerzego Panka za najlepszy dyplom artystyczny tej uczelni w 2013 roku. Stworzyła też dyplom projektowy w pracowni projektowej II pod kierunkiem dr. hab. Wiesława Grzegorzcyka.

Jej prace były prezentowane na wystawach w całej Europie, w Azji, Australii i Oceanii, w Stanach Zjednoczonych i wielu krajach Ameryki Południowej.

BM







Pałac Na Wyspie, Stawy Łazienkowskie i widoczny po prawej stronie u dołu fragment amfiteatru

Łazienki Królewskie – historyczna rezydencja we współczesnym mieście

Po wybranych zakątkach zabytkowego parku prowadzi czytelników „Beethoven Magazine”
dr Marianna Otmianowska, dyrektorka Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

Muzeum zachwyków

To nazwa malarskiego przewodnika stworzonego przez nasz Dział Edukacji, ale również tak właśnie nazywamy dziś Muzeum Łazienki Królewskie. Ważne było dla nas wystąpienie prof. Marty Rakoczy, kulturoznawczyni z Uniwersytetu Warszawskiego, która przypominała postulat filozofa Hansa-Georga Gadamera traktujący o potrzebie świętowania w życiu człowieka i znajdowaniu takich obszarów, które wyrwywają nas z rutyny, budzą zachwyt. I takim właśnie obszarem – dla ducha, intelektu, poczucia smaku, odpoczynku i rekreacji – są Łazienki Królewskie. Letnia rezydencja ostatniego króla Polski zlokalizowana w ścisłym centrum stolicy to wszechogarniający zachwyt: atmosfera miejsca, zieleni, zapach ogrodu, piękno otaczających nas zabytków. Ów zachwyt jest niezwykłą kategorią, która pozwala wprowadzić element święta do naszego życia, nie tylko gdy przychodzimy do muzeum, ale także kiedy parkowymi alejami zmierzamy z domu do pracy. Z naszych danych wynika, że Łazienki Królewskie odwiedza rocznie pięć milionów osób, przy czym są to z pewnością dane niedoszacowane. To świadczy o wyjątkowej roli, jaką to miejsce odgrywa w życiu w Warszawie.

Stanisław Herakliusz Lubomirski i jego łaźnia

Początki Łazienek sięgają XVII wieku: w lutym 1674 roku tereny te zakupił marszałek Stanisław Herakliusz Lubomirski – co ciekawe, datę wyznaczył mu horoskop. Tereny Łazienek nazywane były wówczas Zwierzyńcem. Tutaj Lubomirski spędzał czas na polowaniach, a jego siedzibą był Zamek Ujazdowski. W sercu Zwierzyńca magnat postanowił wybudować łaźnię, w której mógłby zażywać wód i wytchnienia. Budynek zaprojektował na jego zamówienie

znakomity architekt Tylman z Gameren. Stał się on założnikiem dzisiejszego pałacu Na Wyspie, letniej rezydencji królewskiej wzniesionej na zlecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Jest to pałac zbudowany na palach na sztucznie utworzonej wyspie, niezwykle subtelną konstrukcją.

Pozostałości po łaźni Lubomirskiego można w pałacu Na Wyspie podziwiać do dziś – są to przedsionek, a także pokój Bachusa i pokój kąpielowy wyłożone białobłękitnymi kafłami holenderskimi. W rotundzie znajdowała się fontanna, która symbolizowała antyczne źródło Hipokrene. Na prezentowanej do 1 września wystawie *Sztuka dobrego myślenia. Dziedzictwo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego* pokazujemy zbiór rycin, zapisków i planów dotyczących budowy łaźni, ale też późniejsze dokumenty historyczne, jak np. ryciny Zygmunta Vogla z czasów królewskich pokazujące stan wyjściowy przed rozbudową pałacu.

Więcej o pałacu Na Wyspie

W 1764 roku Stanisław August, szukając miejsca na letnią rezydencję, zakupił łaźnię wraz z Ujazdowem. Dzięki talentowi włoskiego architekta Domenico Merliniego i urodzonego w Dreźnie Jana Chrystiana Kamsetzera król przekształcił barokowy pawilon łaźni w elegancki, klasycystyczny pałac Na Wyspie. Muzeum Łazienki Królewskie jest wyjątkowe z wielu względów. Jednym z nich jest to, że w porównaniu do skali zniszczenia Warszawy zabytki Łazienek w większości przetrwały II wojnę światową. W 1944 roku po upadku powstania warszawskiego okupanci wywiercili setki otworów na dynamit. Do wysadzenia na szczęście nie doszło, jednak pałac podpalono. Zniszczenia były na tyle poważne, że do dziś sala Salomona pozostaje pozbawiona



MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Widok na pałac Na Wyspie w Łazienkach Królewskich

dekoracji – to smutne świadectwo tamtych wydarzeń. We wrześniu odbędzie się u nas międzynarodowa konferencja o tym, jak można przywracać świetność temu wnętrzu w oparciu o źródła i najnowsze technologie.

Renowacja amfiteatru

W Muzeum Łazienki Królewskie znajdują się dwie sceny teatralne. Jedna to Teatr Królewski przy Starej Oranżerii. Druga – amfiteatr na wodzie w bliskiej okolicy pałacu Na Wyspie. Jest wyjątkowe miejsce zaprojektowane przez drezdeńskiego architekta Jana Chrystiana Kamsetzera, dla którego inspiracją były rozpowszechnione w Europie wzorniki ilustrujące odkrycia w Herkulanum, a także ruiny rzymskiego Forum Romanum. Amfiteatr – otwarty 7 września 1791 roku – był przeznaczony na wielkie widowiska dla blisko tysiąca odbiorców. Jak wiemy z przekazów historycznych, odbywały się w nim przedstawienia ważne dla króla Stanisława Augusta, którym towarzyszyły pokazy fajerwerków i statki na wodzie. W zachowanych akwarelach widzimy nawet okręt zacumowany przy amfiteatrze. Planujemy przywrócenie temu miejscu świetności i powrót do regularnych przedstawień i koncertów. Kompleksowe i złożone, z uwagi na strukturę tej budowli i lokalizację na sztucznej wyspie,

prace konserwatorskie i remontowe już się rozpoczęły, a powrót sztuk performatywnych do obiektu powinien nastąpić latem 2026 roku.

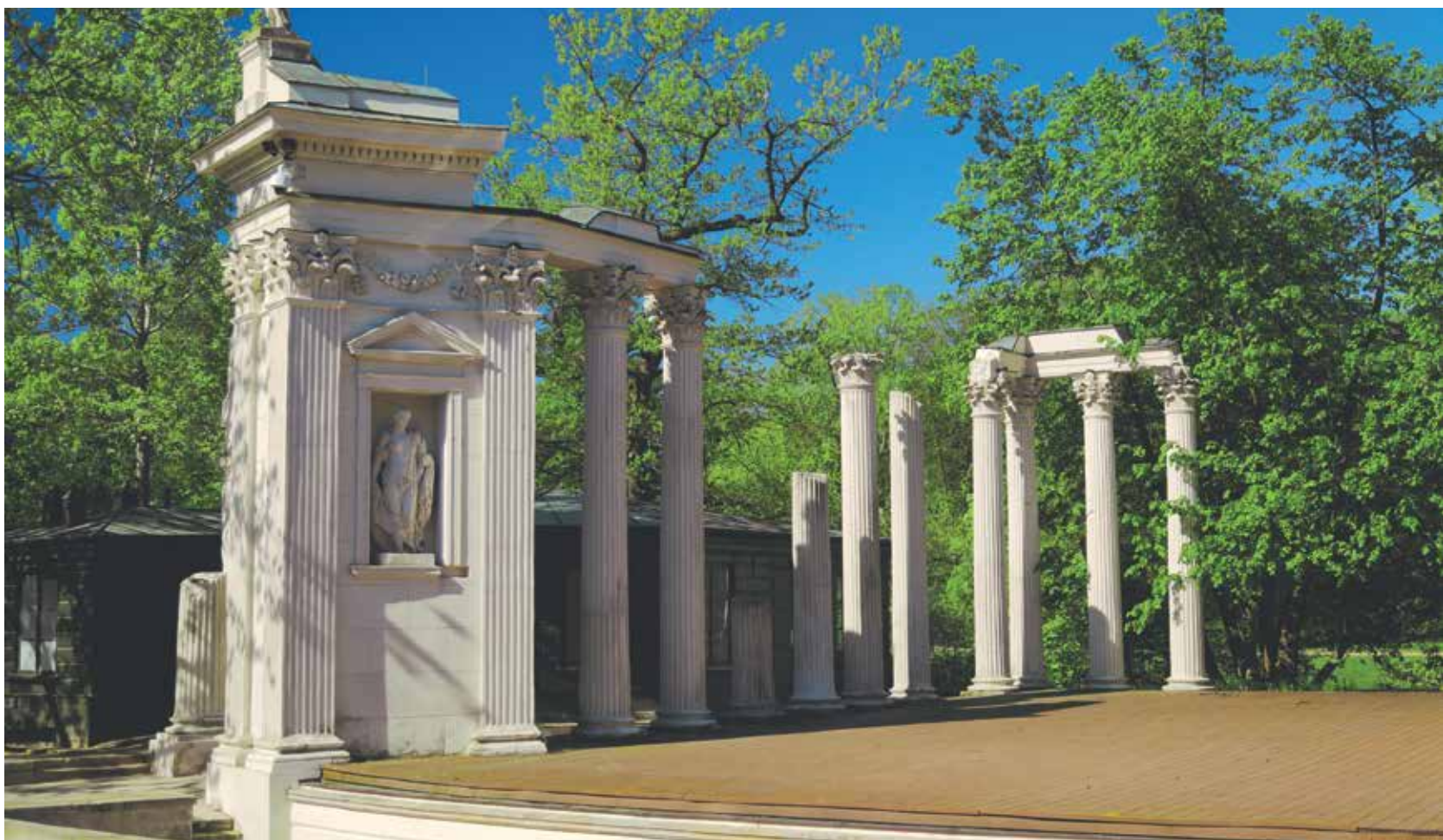
Zabytkowe ogrody historyczne w centrum miasta

Od lat mierzymy się z presją cywilizacyjną związaną z dynamicznym rozwojem Warszawy, ale także zmianami klimatycznymi. Lipcowa wichura powaliła u nas około stu drzew, część z nich rosla w najstarszej części Muzeum Łazienki Królewskie – w Ogrodzie Królewskim. Dlatego staramy się konsekwentnie egzekwować zapisy muzealnego regulaminu. W Łazienkach – poza wyznaczonymi miejscami – nie siada się na trawie, zwłaszcza w Ogrodzie Królewskim, nie jeździ się rowerem ani na hulajnodze, nie wchodzi się też tutaj ze zwierzętami domowymi. Ważna jest eliminacja wszelkich zagrożeń, które mogą negatywnie wpłynąć na zabytkową substancję Muzeum Łazienki Królewskie. Przypominam, że nie jest to po prostu park miejski, ale zabytkowy ogród – rezydencja królewska pod stałym nadzorem głównego konserwatora zabytków, obiekt unikatowy na skalę europejską. Łazienki Królewskie to ponad 74 hektary wspaniałego ogrodu. Bioróżnorodność, o którą dbamy, ma też wpływ na życie

miasta. To płuca Warszawy. Schronienie znajdują u nas wolno żyjące miejskie zwierzęta, które w naturalny sposób szukają tu domu. Natura w wielkim mieście walczy o siebie. W Łazienkach można spotkać m.in. pawie białe, kolorowe i mieszane, wiewiórki, kaczki, puszczyki i łasice.

Pawie w Łazienkach

Można powiedzieć, że pawie obecne są w Łazienkach Królewskich od zawsze, a dziś są bez wątpienia ich symbolem. Malował je już Jan Bogumił Plersch, który na zamówienie Stanisława Augusta Poniatowskiego dekorował wnętrza Białego Domku, pałacu Myślewickiego czy Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii. Słuchając koncertów na Festiwalu romantycznych kompozycji, również widzą Państwo na ścianach sali balowej w pałacu Na Wyspie owoce talentu tego malarza. A jak widać, podejmował różne tematy i poruszał się swobodnie w rozmaitych konwencjach – od dekoracji z motywem antycznej groteski, przez weduty, sceny rodzajowe, mitologiczne, *chinoiseries*, po malowidła iluzjonistyczne. Kiedy rozpoczęłam pracę w muzeum w 2018 roku, pawi w Łazienkach było niewiele. Teraz jednak dzięki intensywnej pracy, szczególnie pani Grażyny z naszego Działu Ogródów, pawi przybyło – do tego



Amfiteatr projektu Jana Chrystiana Kamsetzera otwarty w roku 1791

Pawie są ozdobą Łazienek Królewskich

stopnia, że mamy ich około 40. Co więcej, nasz zwierzyniec wzbogacił się o pawie białe. Nieustannie dbamy o ich rozwój. Kiedy samica składa jaja, są one otoczone szczególną opieką i pieczołowicie chronione przed ewentualnymi atakami drapieżników. Wspiera nas w tym Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego – jedno z naszych pawich jaj leżało tam nawet w inkubatorze!

Dr Marianna Otmianowska – dyrektorka Muzeum Łazienki Królewskie. Jest historykiem sztuki i pedagogiem, doktorat obroniła w dyscyplinie nauk socjologicznych. Działa jako muzealnik, edukator, badacz, wykładowca akademicki, moderator design thinking. Należy do prezydium ICOM Polska oraz do Stowarzyszenia Historyków Sztuki; związana jest również z Forum Edukatorów Muzealnych. Wykłada na UKSW i UW. W latach 2016–2018 była dyrektorem Narodowego Archiwum Cyfrowego, zaś w latach 2013–2016 kierownikiem Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie. Z Muzeum Łazienki Królewskie związana jest od 2018 roku, najpierw jako zastępczyni dyrektora, następnie jako dyrektorka.

Wystawa *Sztuka dobrego myślenia. Dziedzictwo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego* w pałacu Na Wyspie i Podchorążówce jest czynna do 1 września 2024 roku.

Bilety:
30 zł normalny, 15 zł ulgowy, 20 zł dorośli z Kartą Dużej Rodziny, w piątki wstęp wolny.



Gwiazdy północy



CREATIVE COMMONS

Patrząc na życie muzyczne Finlandii i krajów bałtyckich, trzeba przyznać, że Mäkelä, Rouvali i Peltokoski z ich spektakularnymi karierami nie wzięli się znikąd – ich popularność jest wynikiem długiego procesu sięgającego przełomu XIX i XX wieku.

Protoplaści gwiazd

W 1882 roku na świat przyszli Karol Szymanowski i Igor Strawiński, ale dla Finów rok ten jest szczególnie z innych względów. Założono wówczas pierwszą w tym kraju profesjonalną orkiestrę – Helsingin Orkesteriyhdistys, obecnie znana jako Helsingin kaupunginorkesteri albo Helsinki Philharmonic Orchestra. *Spiritus movens* przedsięwzięcia był kompozytor i dyrygent **Robert Kajanus** (1856–1933), który objąwszy stanowisko głównego dyrygenta, piastował je przez pół wieku. Kajanus kształcił się w Lipsku u Hansa Richtera, Carla Reinecke'go i Salomona Jadassohna oraz w Paryżu u Johana Svendsena. Tworzył dzieła inspirowane fińskim eposem narodowym *Kalevala* (poemat symfoniczny *Aino* na orkiestrę i chór męski) i folklorem swojego kraju (dwie *Rapsodie fińskie*). Promował twórczość Jeana Sibeliusa, z którym pozostawał w przyjacielskich stosunkach. Na początku lat 30. w Londynie przy wsparciu finansowym fińskiego rządu dokonano z udziałem London Symphony Orchestra pierwszych rejestracji dzieł Sibeliusa. Kompozytora poproszono wcześniej o zarekomendowanie dyrygenta, który powinien podjąć się tego zadania, a ten bez wahania wskazał na Kajanusa. W rezultacie powstały nagrania *I, II, III i V Symfonii*, a także

Klaus Mäkelä,
Santtu-Matias Rouvali,
Tarmo Peltokoski –
ci młodzi dyrygenci
budzą dziś ogromne
zainteresowanie w świecie
muzycznym, wywołują też
wiele kontrowersji.

Oskar Łapeta

poematów symfonicznych *Córka Pohjoli*, *Tapiola* oraz kilku mniejszych utworów Sibeliusa. W planach było także nagranie pozostałych trzech jego symfonii, jednak na przeszkodzie stanęła śmierć dyrygenta.

Postacią być może nieco kontrowersyjną z fińskiego punktu widzenia był **Georg Schnéevoigt** (1872–1947). Karierę muzyczną zaczynał jako wiolonczelista i to właśnie w roli koncertmistrza tej grupy instrumentów dał się poznać helsińskiej publiczności w orkiestrze założonej przez Kajanusa. Pełnił tę funkcję w latach 1896–1902, a następnie działał jako dyrygent kolejno w Monachium, Rydze, Oslo i Sztokholmie. Powrócił jednak do stolicy Finlandii i w 1912 roku założył Helsingin sinfoniaorkesteri – Helsińską Orkiestrę Symfoniczną. Pomiędzy tym zespołem a orkiestrą Kajanus'a wybuchł ostry spór, po części ambicjonalny, a po części wynikający z faktu, że miasta liczącego wówczas zaledwie 150 tysięcy mieszkańców nie było stać na dwie orkiestry. Schnéevoigt mógł liczyć na wsparcie szwedzkich patronów (a musimy

pamiętać, że nie wszyscy Finowie kochają Szwedów), podczas gdy mecenasami Kajanus'a byli przeważnie Finowie. Po dwóch latach orkiestry połączono, a obu artystom zaproponowano równorzędne stanowiska, ale nie zmieniło to faktu, że toczyli ze sobą zaciekle spór na łamach prasy. Po śmierci starszego z dyrygentów to właśnie Schnéevoigt przejął po nim stanowisko w Helsingin Orkesteriyhdistys i to z tym zespołem zarejestrował *IV i VI Symfonię* Sibeliusa podczas trasy koncertowej w Londynie. Pierwsze z tych dzieł doczekało się nagrania na żywo, którego wówczas nie opublikowano, drugie po rejestracji studyjnej ukazało się na płytach, chociaż zaznaczyć trzeba, że orkiestrę określono mianem Finnish National Orchestra. W latach 1927–1929 Schnéevoigt był także dyrygentem Los Angeles Philharmonic Orchestra i chociaż jego koncerty przyjmowano dobrze, to jednak pamięć o Finie została przyćmiona przez dwóch następnych kapelmistrzów, którzy stanęli na czele tej orkiestry – Artura Rodzińskiego i Otto Klemperera. W styczniu 1905 roku fiński dyrygent wystąpił w Filharmonii Warszawskiej, a w programie znalazły się dwa dzieła niewykonywane wcześniej w tym mieście: *I Symfonia g-moll* Wasilija Kalinnikowa oraz *Wariacje Enigma* Edwarda Elgara. Prasa przyjęła jego występ entuzjastycznie. Nestor warszawskich krytyków Aleksander Poliński pisał na łamach „Kuriera Warszawskiego”: „[Fin] okazał się kapelmistrzem energicznym, przytomnym, umiejącym cieniować subtelnie, tempa wskazywać akuratnie, i w ogóle dyrektorem wybitnie utalentowanym”, a Władysław Miller dodał w „Kurjerze

Codziennym”, że artysta „dyrygował bardzo umiejętnie, wykazując doświadczenie niepoślednie, dużo polotu i temperament energiczny”.

Wizjonerzy i nauczyciele

Chociaż impulsem, który pchnął **Paavo Berglunda** (1929–2012) do zajęcia się dyrygenturą, było zetknięcie się na żywo ze sztuką dyrygencką Wilhelma Furtwänglera, to styl, który wypracował Fin, był skrajnie odmienny od sposobu dyrygowania niemieckiego kapelmistrza. Berglund znany był z wielkiej uwagi dla detali oraz dyktatorskiego usposobienia. Z wiekiem złagodniał, gdyż jak argumentował, poziom orkiestr podniósł się tak bardzo, że bycie autokratą mija się z celem. On także zdobył spory rozgłos dzięki interpretacjom muzyki Sibeliusa. W latach 1972–1979 szefował Bournemouth Symphony Orchestra i to właśnie wówczas zarejestrował swój pierwszy cykl jego symfonii oraz kilka poematów symfonicznych i – po raz pierwszy w historii fonografii – *Kullervo*. Nagranie tego cyklu przyniosło mu wielkie uznanie i do dziś uznawane jest za jedno z najlepszych dostępnych na rynku. Berglund ponownie zarejestrował te dzieła dekadę później, tym razem z Helsinki Philharmonic Orchestra. W latach 90. nagrał je z Chamber Orchestra of Europe. Cykl ten jest szczególnie ciekawy ze względu na zastosowanie mniejszego niż zwykle składu. Skutkiem była zmiana balansu pomiędzy grupami instrumentalnymi oraz wydobywanie wielu detali z tych pozornie oczywistych już dzieł. Berglund zdobył popularność i uznanie dzięki występom gościnnym, podczas których prowadził m.in. Berliner Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Gewandhausorchester, New York Philharmonic Orchestra, Cleveland Orchestra czy Israel Philharmonic Orchestra.

Niezwykle barwną, ale też kontrowersyjną postacią fińskiego życia muzycznego jest urodzony w 1944 roku dyrygent, kompozytor, skrzypek i pianista **Leif Segerstam**. Napisał do tej pory 317 symfonii, a w wywiadzie udzielonym „Helsingin Sanomat” bez skrępowania przyznał, że „w świecie muzyki ma do wyznania prawdy równie wartościowe jak nauczania Jezusa”. Cóż, artyści rzadko bywają skromni. Muzyk ten często żartuje na temat swojego fizycznego podobieństwa do Johanna Brahmsa czy Świętego Mikołaja, a podczas wykonania *Szerezyd* Rimskiego-

-Korsakowa z Orquesta Sinfónica de Galicia w 2015 roku zaszokował publiczność, każąc muzykom krzyczeć w kulminacyjnym momencie utworu.

Segerstam rozpoczął karierę jako skrzypek i altowiolista, debiutował jako dyrygent w Tampere w 1963 roku, tym samym, w którym ukończył Akademię Sibeliusa w Helsinkach. W latach 1975–1982 był szefem ORF Radio-Symphonieorchester Wien, później kierował Radion sinfoniaorkesteri (Finnish Radio Symphony Orchestra), DR Symfoniorkestret (Danish Radio Symphony Orchestra) i – *last but not least* – Helsinki Philharmonic Orchestra. Znany jest z promowania muzyki współczesnej. Oprócz cykli symfonii Mahlera czy Sibeliusa (Segerstam nagrał dwa – jeden w Kopenhadze dla Chandos, drugi, znacznie lepszy, w Helsinkach dla Ondine), intensywnie promował też twórczość Einojuhaniego Rautavaary, Poula Rudersa, Pera Nørgårda czy Allana Petterssona. Był także aktywny jako pedagog. W latach 1997–2013 prowadził klasę dyrygentury w Akademii Sibeliusa w Helsinkach, a do jego uczennic zalicza się osiągnięta obecnie duże sukcesy fińska kapelmistrzyni **Susanna Mälkki** (ur. 1969). Pięć lat temu Segerstam popełnił spektakularne wizerunkowe seppuku seksistowską wypowiedzią dla duńskiego magazynu „Klassik” o bylej studentce, ówczesnej szefowej Helsinki Philharmonic Orchestra. I chociaż artysta gęsto się tłumaczył i przeproszał, niesmak pozostał.

Szkoła Jormy Panuli

Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku na świat przyszło dwóch fińskich dyrygentów, którzy zyskali dużą rozpoznawalność. Pierwszy po spektakularnym starciu kariery nie spełnił pokładanych w nim nadziei, drugi jako pedagog wywarł – i nadal wywiera – ogromny wpływ na kolejne pokolenia. W 1969 roku Herbert von Karajan zorganizował pierwszą edycję konkursu dyrygenckiego swojego imienia. Laureatem został **Okko Kamu** (ur. 1946), który w konsekwencji wygranej zarejestrował dla Deutsche Grammophon trzy pierwsze symfonie Jeana Sibeliusa – *Pierwszą* i *Trzecią* z Helsinki Radio Symphony Orchestra, *Drugą* z Berliner Philharmoniker. Ale jego kariera nie rozwinęła się tak spektakularnie, jak można było się tego spodziewać. Próżno szukać jego nazwiska na listach dyrygentów współpracujących z najlepszymi orkiestrami na świecie. Od 1996 do 2000 roku szefował

Suomen Kansallisooppera ja -baletti (Finnish National Opera and Ballet), a w latach 2011–2016 kierował orkiestrą Sinfonia Lahti, z którą nagrał niezbyt udany cykl symfonii Sibeliusa. Promuje także twórczość fińskiego kompozytora współczesnego Aulisa Sallinenena.

Wyjątkowe miejsce w fińskim życiu muzycznym zajmuje natomiast 94-letni **Jorma Panula**, wpływowi pedagog związany m.in. z uczelniami muzycznymi w Helsinkach, Sztokholmie i Kopenhadze. Od 1999 roku artysta organizuje w mieście Vaasa konkursy dyrygenckie swojego imienia, podczas których uczestnicy dyrygują zespołami Jyväskylä Sinfonia (Sinfonia Finlandia) i Vaasan kaupunginorkesteri (Vaasa City Orchestra).

Do artystów, którym mentorował Panula, zaliczają się **Osmo Vänskä** (ur. 1953), **Jukka-Pekka Saraste** (1956), **Esa-Pekka Salonen** (1958), **Sakari Oramo** (1965), **Hannu Lintu** (1967), **Mikko Franck** (1979), **Santtu-Matias Rouvali** (1985), **Klaus Mäkelä** (1996) i **Tarmo Peltokoski** (2000).

Wielkie uznanie i renomę wypracował sobie zwłaszcza Esa-Pekka Salonen, rozwijający także karierę kompozytorską. Szefował Los Angeles Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra i San Francisco Symphony Orchestra. Polska publiczność doskonale zna Salonena z licznych koncertów, a także ze względu na intensywną promocję muzyki Witolda Lutosławskiego. Fiński artysta interesował się także muzyką Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda, Bogusława Schaeffera. *Cyberjada* Stanisława Lema stała się inspiracją do skomponowania przez niego cyklu pieśni *Floof*.

Mäkelä i Peltokoski to najmłodszy artyści w tym zestawieniu. Pierwszy z nich jest obecnie szefem artystycznym Orchestre de Paris i Oslo Philharmonic, desygnowano go także do objęcia kierownictwa nad Royal Concertgebouw Orchestra i Chicago Symphony Orchestra. Brzmi i wygląda to spektakularnie – Mäkelä kreowany jest na dyrygenta równie genialnego, co Karajan i Bernstein razem wzięci, a w Finlandii przedstawia się go wręcz jako bohatera narodowego. Jego nagrania publikowane przez firmę Decca budzą jednak mieszane odczucia. Fin zadebiutował cyklem symfonii Sibeliusa z Oslo Philharmonic. Zdaniem piszącego te słowa albumu tego nie można postawić w jednym rzędzie z rejestracjami

Berglunda, Segerstama, Bernsteina, Maazela, Blomstedta czy Colina Davisa. Znajduje w nich odbicie niedostatek doświadczenia kapelmistrza, przejawiający się choćby w braku umiejętności ułożenia przez niego planów brzmieniowych.

Na zasadzie kontrastu na myśl przychodzi Stanisław Skrowaczewski, który swój cykl symfonii Brucknera nagrał w okolicach siedemdziesiątki, a cykl symfonii Beethovena – po osiemdziesiątce. Być może błędem byłoby oczekiwanie, że każdy kapelmistrz będzie czekał aż tak długo na utrwalenie swoich interpretacji, ale nie było też nic złego w podejściu, w którym zarejestrowanie cyklu dzieł danego kompozytora było swego rodzaju perłą w koronie osiągnięć.

Jeśli zaś chodzi o Peltokoskiego, to pełni on obecnie funkcję szefa Latvijas Nacionālais simfoniskais orķestris (Latvian National Symphony Orchestra), od tego sezonu obejmie też Orchestre national du Capitole de Toulouse. Jest również głównym dyrygentem gościnnym Rotterdam Philharmonic Orchestra oraz Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Z tym ostatnim zespołem zarejestrował kilka symfonii Wolfganga Amadeusa Mozarta dla wytwórni Deutsche Grammophon. Rzecz w tym, że nagrania te mówią o nim bardzo niewiele. Zespół równie dobrze mógłby grać bez dyrygenta, a w jego brzmieniu trudno dopatrzeć się indywidualnych cech. Szybkie tempa, mało wibracji w smyczkach, agresywne kotły wysunięte na pierwszy plan – słyszeliśmy to już w wielu innych rejestracjach.

Klan z Estonii

Międzynarodowe kariery robią muzycy z rodziny Järwich pochodzącej z leżącej po drugiej stronie Zatoki Fińskiej Estonii. Nestorem rodu jest **Neeme Järvi** (ur. 1937). Edukację rozpoczął w rodzinnym Tallinie, a uzupełniał ją w ówczesnym Leningradzie u Jewgienija Mrawińskiego i Nikołaja Rabinowicza.

W początkowych etapach kariery związany był z estońskimi instytucjami muzycznymi – w latach 1963–1979 (i później od 2010 do 2020 roku) był głównym dyrygentem Eesti Riiklik Sümfooniaorķester (Estonian National Symphony Orchestra).

W 1980 roku podjął decyzję o emigracji do Stanów Zjednoczonych. Od tego momentu jego kariera nabrała rozpędu. Szefował Göteborgs Symfoniker (1982–2004), Royal

Scottish National Orchestra (1984–1988), Detroit Symphony Orchestra (1990–2005), New Jersey Symphony Orchestra (2005–2009), Het Residentie Orkest (2005–2012), a także Orchestre de la Suisse Romande (2012–2015). O jakości jego pracy świadczy olbrzymia liczba nagrań dokonanych z tymi i wieloma innymi zespołami (takimi jak Concertgebouw czy Chicago Symphony Orchestra). Dorobek fonograficzny Neeme Järvi obejmuje blisko pięćset albumów, a bardzo wiele z nich poświęcone jest muzyce twórców kompletnie zapomnianych. Artysta promuje także twórczość kompozytorów estońskich, m.in. zarejestrował komplet symfonii Eduarda Tubina. W 1968 roku dyrygował prawykonaniem *Credo* Arvo Pärta, a w 1972 roku – zadedykowanej mu *III Symfonii*.

Järvi nadal pozostaje aktywny zawodowo – koncertuje teraz przeważnie w Estonii, nagrywa z Estonian National Symphony Orchestra. Na wydanie czeka zarejestrowany przez niego w maju album z *II Symfonią* Wilhelma Furtwänglera.

Dyrygenturą i pedagogiką parają się także synowie Neeme – 62-letni **Paavo** i o 10 lat od niego młodszy **Kristjan**, choć to pierwszy z nich osiągnął większą sławę i uznanie. Kierował lub nadal kieruje takimi zespołami jak Malmö Symphony Orchestra (1994–1997), Royal Stockholm Philharmonic Orchestra (1995–1998), Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (od 2004), Orchestre de Paris (2010–2016), Tonhalle-Orchester Zürich (od 2019). Jednak oczkiem w głowie artysty jest założona przez niego w 2011 roku Estonian Festival Orchestra. Zespół ten, co oczywiste, blisko współpracuje z festiwalem w Parnawie i organizowaną tam akademią. Wykonuje i nagrywa dzieła kompozytorów estońskich, ale w jego repertuarze (i na albumach wydawanych przez firmę Alpha) znalazło się także miejsce dla dzieł Witolda Lutosławskiego i Grażyny Bacewicz.

Łotwa i Litwa

Nie sposób nie wspomnieć też o dyrygentach łotewskich. Kariera **Marissa Jansonsa** (1943–2019) nie była związana z instytucjami w jego ojczyźnie. Był synem dyrygenta **Arvidsa Jansonsa** (1914–1984), który w 1956 roku wyjechał wraz z rodziną do Leningradu, gdzie został asystentem Jewgienija Mrawińskiego. Mariss kształcił się w tamtejszym konserwatorium, a później w Wiedniu u Hansa Swarowskiego i w Salzburgu u Herberta von Karajana.

W 1971 roku zajął drugie miejsce w konkursie dyrygenckim organizowanym przez tego ostatniego. Karajan zaproponował mu wówczas stanowisko asystenta, ale władze sowieckie nie udzieliły mu zgody na wyjazd. Później stał na czele Oslo Philharmonic i Pittsburgh Symphony Orchestra, był też głównym dyrygentem gościnnym London Philharmonic Orchestra i London Symphony Orchestra. Największą sławę przyniosły mu nagrania, których dokonał z Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oraz Royal Concertgebouw Orchestra, na których czele stał. Ceni się go nadal zwłaszcza za świetne rejestracje symfonii Rachmaninowa i Szostakowicza. Innym łotewskim dyrygentem cieszącym się rozpoznawalnością jest obecnie **Andris Nelsons** (ur. 1978). Karierę rozpoczął jako trębacz w Latvijas Nacionālā opera (Latvian National Opera), gdzie objął też pierwsze w karierze stanowisko dyrygenta. Do jego mentorów zaliczają się Jorma Panula, Neeme Järvi i Mariss Jansons. Jego międzynarodowa kariera rozpoczęła się w 2006 roku, kiedy został szefem Nordwestdeutsche Philharmonie, a dwa lata później objął stery nad City of Birmingham Symphony Orchestra. Na tym jednak nie koniec. Od 2014 roku Nelsons jest szefem Boston Symphony Orchestra, a od 2018 roku kieruje lipską Gewandhausorchester. Nagrywa dla wytwórni Deutsche Grammophon, a wśród albumów firmowanych jego nazwiskiem znajdują się cykle symfonii Beethovena, Brahmsa, Brucknera i Szostakowicza. Miejsce Nelsonsa w Birmingham zajęła w 2016 roku urodzona w Wilnie **Mirga Gražinytė-Tyla** (ur. 1986). Litwinka pochodzi z rodziny artystycznej – muzyka była w jej życiu od zawsze. Podejmuje frapujące decyzje dotyczące wyboru repertuaru. Dla Deutsche Grammophon nagrywa m.in. dzieła Mieczysława Weinberga (jej pierwszy album z dziełami tego twórcy otrzymał nagrodę „Album of the Year” magazynu „Gramophone”) czy współczesnej twórczyni litewskiej Raminty Šerkšnytė. Śmiało można więc powiedzieć, że gwiazdy północy były z nami od zawsze – odkąd istniały orkiestry symfoniczne i zapotrzebowanie publiczności na repertuar orkiestrowy. A czy jakość pracy młodych artystów warta jest roztaczanego wokół nich szumu medialnego? Jest jeszcze za wcześnie, aby w tej sprawie wydawać wiążące opinie. Czas pokaże. **BM**



Tworzymy wyjątkowe miejsca
Kreujemy unikalne
doświadczenia



City
Europe

The heart of it.

Partner VI Festiwalu
Romantycznych Kompozycji.
Józef Elsner i jego następcy.



PROMENADA

GALERIA
DOMINIKAŃSKA

TARGÓWEK



REDUTA

URBAN **HOME**

Jewgienij Kisin



CREATIVE COMMONS

Pianista legenda. Artysta, który jako jeden z bardzo niewielu urodzonych w drugiej połowie XX wieku muzyków nie musiał brać udziału w żadnym konkursie, żeby zaistnieć na światowym rynku. Od lat jego występy kojarzą się z pokazami wielkiej techniki i wrodzonej muzykalności. Prezentując podczas recitali mazurki Chopina, Kisin wytycza własną, unikatową drogę. Na czym ona polega – wyjaśnia Dariusz Marciniszyn.

Nastoletni debiut

O Jewgieniju Kisine (Evgeny Kissin) głośno zrobiło się w 1984 roku. Moskiewski debiut 13-latka był sensacją ze względu na sposób, w jaki wykonał oba koncerty fortepianowe Fryderyka Chopina oraz trzy Chopinowskie miniatury na bis. Tym występem zapewnił sobie niezwykłą popularność, prowadzącą go do największych sal koncertowych świata. O fenomenie Kisina może świadczyć fakt, że mając zaledwie 19 lat, debiutował w nowojorskiej Carnegie Hall, a występ został zarejestrowany i wydany na płycie. W 1997 roku na londyńskich Promsach dał recital przyjęty przez słuchaczy z wielkim entuzjazmem. Był to zarazem pierwszy recital

– słowiański wirtuoz

fortepianowy w historii Promsów.

Pianista kilkakrotnie występował także w naszym kraju: w 1999 roku zagrał recital chopinowski, na którym z wielką ekspresją wykonał m.in. *Scherzo b-moll* op. 31, zaś w roku 2010 uświetnił obchody dwusetnej rocznicy urodzin Chopina, prezentując *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21. Dyskografia pianisty obejmuje zarówno pokaźną liczbę nagrań studyjnych, jak i liczne zapisy publicznych występów. Ponadto wiele recitali Kisina, m.in. z kolejnych festiwali w Verbier, przez lata udostępniła medici.tv.

Kisin już w wieku 13 lat zaskakiwał rzadko spotykaną techniczną swobodą, ekspresją i naturalnością. Pianista doskonale odnajduje się w niemal każdym repertuarze, pomijając dzieła Debussy'ego i Ravela, których zazwyczaj nie gra. Dlatego też, charakteryzując specyfikę gry artysty, postanowiłem skoncentrować się na tych interpretacjach, które oceniam najwyżej. Są utwory, które Kisin wykonuje w absolutnie mistrzowski i niezwykle sposób. Co ciekawe, pianista obecnie nie jest specjalnie mocno kojarzony z ich wykonawstwem – mam na myśli mazurki Fryderyka Chopina. Osiąga w nich zdumiewające efekty, a jego propozycje – w mojej opinii – przewyższają kreacje wielu legendarnych mistrzów, w tym Artura Rubinsteina.

Pomysł na mazurki

Istnieje wiele różnorodnych podejść do interpretacji Chopinowskich miniatur. Tacy pianiści jak Ignacy Friedman czy Raul Koczalski uwypuklają ich taneczny charakter. Daniil Trifonow, Jakub Kuszlik, a w szczególności Michel Block postrzegają je jako utwory na wskroś poetyckie i liryczne. Jerzy Godziszewski czy Nikita Magaloff traktowali mazurki w sposób obiektywny i klasycyzujący. Istnieją także koncepcje o wiele bardziej wywrotowe i ekstrawaganckie – warto wymienić w tym miejscu Ivo Pogorelicia, Ewgeniego Bożanowa czy Patricka Cohena (ten ostatni artysta utrwalił cały komplet na fortepianie historycznym).

Jak widać, istnieje bardzo wiele interpretacyjnych ścieżek związanych ze wspomnianymi mazurkami, a każda z nich

może okazać się słuszną. Jewgienij Kisin, prezentując podczas recitali te arcydzieła, wytycza własną, unikatową drogę. Na czym ona polega? Pianista zazwyczaj prezentuje mazurki w umiarkowanych tempach, w maksymalny sposób uwypuklając schematy rytmiczne charakterystyczne dla polskich tańców. Robi to jednak w sposób niezwykle obrazowy, tak jakby zależało mu na zilustrowaniu na klawiaturze, jak tańczyć mazura czy oberka. Doskonale pokazują to nagrania mazurków: D-dur op. 33 nr 3, H-dur op. 63 nr 1, G-dur op. 50 nr 1 czy E-dur op. 6 nr 3.

Z kolei w mazurkach lirycznych o kujawiakowej proveniencji, m.in. a-moll op. 7 nr 2, cis-moll op. 41 nr 4 czy b-moll op. 24 nr 4, koncentruje się na śpiewności wyrażanej doбором wolnych temp i podkreśleniem tematów. Mamy tu do czynienia z wizjami niezwykle wyrazistymi i charyzmatycznymi, choć artysta daleki jest od ekstrawagancji. Wielu zwycięzców Konkursu Chopinowskiego w tej materii mogłoby się od niego sporo nauczyć.

Beethoven Kisina

Jewgienij Kisin niezwykle chętnie sięga po Beethovena: regularnie prezentuje publiczności wybrane sonaty, drobniejsze utwory czy koncerty fortepianowe. Dla mnie w szczególności interpretacja ostatniej z sonat – c-moll op. 111 – okazuje się niezwykle imponująca i odkrywczą. Pianista wykonywał to dzieło wyłącznie w 2013 roku, m.in. podczas recitali w Verbier i w nowojorskiej Carnegie Hall. Zazwyczaj traktujący Beethovena w sposób dość kanoniczny, tym razem niespodziewanie zaskoczył mnie całkowicie odmiennym podejściem. Wizja drugiej części sonaty (*Arietta*) bazuje na nieustannych agogicznych kontrastach. Każda z wariacji zaprezentowana jest w autonomicznym tempie, a mimo to narracja *Arietty* rozwija się płynnie i logicznie. Szkoda, że prezentując inne sonaty, Kisin nie oferował równie oryginalnych propozycji. Warto wspomnieć o jeszcze jednej Beethovenowskiej kompozycji. Po swoim londyńskim recitalu w 1997 roku artysta na bis wykonał *Rondo a capriccio* op. 129, a jego brawurowa, podparta niezwykle selektywną artykulacją wizja zrobiła furorę.

W późniejszych latach pianista zawsze grał ten utwór równie energetycznie i ekscytująco.

Rosjanin gra Rosjan

Od początku kariery Kisin bardzo często sięga po muzykę rosyjską, z powodzeniem wykonując dzieła Rachmaninowa, Prokofiewa i Skriabina. Kiedy jako nastolatek natrafiłem na koncertowe wykonanie *VI Sonaty A-dur* op. 82 Prokofiewa – pochodzące z debiutanckiego recitalu pianisty z Carnegie Hall – przeżyłem szok. Ta interpretacja imponuje mi do dziś. Kisin za pomocą niezwykle precyzyjnej artykulacji i wyważonego tempa uzyskał wyjątkowo spójną, dość ostrą wyrazowo koncepcję (jedynie Ivo Pogorelic osiągał podobne efekty, grając ten utwór). W 2015 roku na recitalach w Amsterdamie i Carnegie Hall pianista sięgnął po *IV Sonatę c-moll* op. 29 i tak samo mnie zachwycił. Pisząc o Kisinie, nie sposób pominąć dzieł czysto wirtuozowskich. Artysta podczas niemal każdego recitalu prezentuje chociaż jeden tego rodzaju utwór. W tej bogatej kolekcji warto zwrócić uwagę na dwie błyskotki autorstwa Liszta: *XII Rapsodię węgierską* (nagranie pochodzi ze wspomnianego londyńskiego debiutu z 1997 roku) oraz *Etiudę transcendentalną „Błędne ogniki”* (materiał zarejestrowany przez jednego z słuchaczy podczas występu w Carnegie Hall w 1994 roku). W przypadku obu utworów pianista po prostu eksploduje i szaleje, nigdy przy tym nie szarżując, grając natomiast z niezwykłą precyzją.

Wskazując tych kilka najbliższych mi przykładów z dyskografii artysty, pragnę zwrócić uwagę na niezwykle spontaniczność każdej interpretacji. Pianista, dysponujący przecież tak kolosalną techniką, nigdy nie stara się nią przesadnie epatować, a wiele z jego kreacji intryguje dużą świadomością i muzykalnością. Liczę na więcej występów Kisina w Polsce. Artysta już na początku wojny wyraził jasne stanowisko wobec agresji Władimira Putina, w zdecydowany sposób ją potępiając. Nic nie stoi więc na przeszkodzie, aby zaprosić go do któregoś z czołowych polskich ośrodków koncertowych. **BM**

Dla mnie Turandot płynie jak rzeka

Z Ewą Płonką rozmawia
Tomasz Pasternak.

Tomasz Pasternak: Regularnie występuje pani w partiach uznawanych za mordercze, takie jak Lady Makbet czy Abigaille w *Nabucco*. Wykonuje je pani z lekkością. Czy one rzeczywiście są przeklęte?

Ewa Płonka: – Te partie są niebezpieczne, jeśli nie ma się predyspozycji głosowych i technicznych. A zarazem nie są wcale proste dla tych artystów, którzy są na nie gotowi i mają odpowiednią budowę strun głosowych. Można je porównać do wspinaczki na Mount Everest albo do udziału w ultramaratonie. Trzeba wiedzieć, kiedy robić przerwy i czuć nad strukturą roli. Należy się do nich przygotować także fizycznie. Tę wiedzę studiuje się latami. Do tego dochodzą talent i intuicja – żeby nie przesadzić i się nie „prześpiewać”, innymi słowy wskazana jest duża doza ostrożności.

Na początku śpiewała pani mezzosopranem. Jak to się stało, że sięgnęła pani do sopranowych ról dramatycznych?

– Głos sam tego chciał. Wcześniej miałam inny zawód: byłam koncertującą pianistką. Zawsze równolegle studiowałam śpiew, już od 18. roku życia, jednak traktowałam to jako hobby. Mój głos był wtedy inny, wysokie nuty trochę skrzekliwe, nie tak jak u moich koleżanek – piękne, lekkie i od razu aksamitne. Profesorowie zawyrokowali, że jestem mezzosopranem. Później, gdy ukończyłam szkoły i byłam w prestiżowej agencji artystycznej, miałam na koncie debiuty jako mezzosopran w tak poważnych rolach, jak Azucena w *Trubadurze* czy Giovanna Seymour w *Annie Bolenie*. Jednak mój głos chciał iść wyżej. Czulałam, że nie jestem jeszcze u szczytu możliwości. W moim przypadku wszystko wydarzyło się później – przez fortepian, przez mezzosopran. Ominęły mnie wszystkie partie na młody głos dramatyczny, jak Leonora z *Trubadura* czy Madame Butterfly. Próbowałam po nie sięgnąć, ale zawsze były dla mnie fizycznie niewygodne, zbyt lekkie. W partiach dramatycznych czuję się zdecydowanie lepiej. Stąd wzięła się odwaga, aby od razu mierzyć się właśnie z nimi.

Czy to prawda, że aby udowodnić agentom, iż jest pani sopranem, zaśpiewała pani *In questa reggia*?

– Tak, i zrobiło to na nich ogromne wrażenie. Oprócz *In questa reggia* wykonałam m.in. arię *O patria mia* z *Aidy*, mimo że ta aria sprawiała mi wtedy duże trudności. Potrzebowałam czasu, żeby rozluźnić „góry”. Aida to najłżejsza rola, którą wykonuję, więc wiem, że za kilka lat mogę ją utracić. Głos jednak – za sprawą hormonów – zawsze podąża w kierunku cięższych ról, a nie odwrotnie.

Nikt w to nie wierzył?

– Że jestem sopranem? Nikt, poza jednym człowiekiem. W kilka miesięcy w Austin, stolicy Teksasu, z moim profesorem Nikitą Storojevem zbudowaliśmy instrument na nowo, zaczynając od samogłosek, potem biorąc się za arie starowłoskie, następnie arie Cieki, Erdy, Ulryki, Dalili, Santuzzy, Eboli, Rozyny i Kopciuszka. Wreszcie sięgnęliśmy po Turandot. I wtedy jego werdykt był jasny. Poradził natomiast, abym kontynuowała karierę jako mezzosopran, gdyż nad sopranem dramatycznym muszę jeszcze popracować. Musiał upłynąć czas i musiałam to zrobić sama. Przeprowadziliśmy się z mężem na Manhattan. Nikt nie wierzył, że jestem w stanie utrzymać sopranową tessiturę i śpiewać wysokie nuty dźwiękiem bardziej rozluźnionym. Kilkanaście osób jednogłośnie zawyrokowało: mezzosopran. Po jedynych ukończonych przeze mnie studiach wokalnych w The Juilliard School przejrzałam wiele partii sopranowych i najbardziej „leżały” mi te dla sopranu dramatycznego. Przykładowo do roli Abigaille nie musiałam się za bardzo rozśpiewywać, a tzw. wsadzanie partii w głos polegało na intelektualnym znalezieniu sposobu na kilka fraz koloraturowych i kilkukrotnym ich prześpiewaniu, zanim zadebiutowałam tą rolą na Arena di Verona pod batutą wielkiego maestro Daniela Orena.

Czyli naturze trzeba ufać?

– Zawsze! Przecież nikt nie wierzył, że jestem sopranem. Wręcz mnie wyśmiewano, bo tego nie było niby słyhać. Mój

instrument był w górze bardzo ściśnięty. Chodziłam do wielu profesorów na konsultacje i od każdego wzięłam coś, czego brakowało w mojej wokalnejszej układance, i każdemu z nich jestem za to wdzięczna. Jeśli natomiast mogę poradzić coś młodym adeptom sztuki wokalnejszej – nie ma profesora, który zbuduje wasz instrument od A do Z. Bądźcie czujni i nie składajcie ciężaru na niczyje barki. To wy nosicie ten instrument w sobie, nikt inny nie potrafi go czuć tak, jak wy!

Turandot to też mordercza i przeklęta partia?

– Mój głos jest przeznaczony głównie do ról u Verdiego, z wyjątkiem kilku oper Pucciniego. Nie wiem, jak to zabrzmiał, ale czuję, że partia Turandot nie sprawia mi wielkich trudności. Jeżeli jestem zdrowa i niewymęczona próbami, mogę ją swobodnie zaśpiewać. Dla mnie wokalnie Turandot płynie jak rzeka. Wymaga jednak wielkiej czujności i przygotowania mentalnego. Śpiewanie to jak podążanie za mapą nakreśloną wcześniej w procesie ćwiczenia.

To jedna z najtrudniejszych partii.

– Owszem, Turandot wraz z Abigaille i Brunhildą uważane są za najtrudniejsze partie na głos kobiecy.

Bardzo często jest pani zapraszana do roli Turandot. Ten sezon upływa pani pod znakiem tej postaci.

– Rok 2024 to 100. rocznica śmierci Pucciniego. Zmarł podczas pisania właśnie tej opery. Początek sezonu spędzam w Palermo, przygotowując nową produkcję *Turandot*. Wybrano pierwsze zakończenie Alfana, którego nigdy nie śpiewałam. Dramaturgicznie to dłuższa historia, która bardziej tłumaczy przemianę księżniczki i odpowiada na pytanie, dlaczego wybiera ona miłość, a nie śmierć. Natomiast jest bardzo trudne i niewygodnie napisane. Za mną Berlin i Hamburg, a jeszcze w grudniu tego roku wielki debiut w Seulu na wznowienie produkcji Franca Zeffirellego, które przygotowuje David Livermore. To ogromne przedsięwzięcie. Teraz, kiedy rozmawiamy, jestem w Tokio, gdzie występuję



Ewa Płonka jako Turandot w inscenizacji Yony Kim w Operze Hamburskiej, 2024

w produkcji w ramach Royal Opera House Tour. To przedstawienie miało premierę prawie 50 lat temu, Turandot kreowała legendarna Gwyneth Jones. Dyryguje Antonio Pappano – będę miała niezwykłą przyjemność wystąpić w spektaklu, który będzie dla niego ostatnim jako dyrektora muzycznego Royal Opera House po 22 latach współpracy. To będzie wydarzenie historyczne! W kwietniu 2025 roku powrócę do tej produkcji, ale już w Londynie. Latem przyszłego roku czeka mnie nowa inscenizacja na sławnym festiwalu operowym w Savonlinnie w Finlandii. A w następnych sezonach mam zakontraktowaną Turandot w legendarnej La Scali.

Ta rola to właściwie nieustanne śpiewanie w najwyższych rejestrach sopranu dramatycznego. Jaka emocjonalnie jest ta partia? Lubi pani swoją bohaterkę?

– O księżniczce można myśleć w dwojaki sposób – jako o kobiecie i jako o archetypie. Jako o kobiecie czytamy o niej już w XII wieku. Nizami, perski poeta suficki, napisał o niej epos. Jej imię oznacza „córa Turanu” – Turan to region w Azji Środkowej będący niegdyś częścią imperium perskiego. To historia o niezwykle pięknej księżniczce, która szuka męża gotowego praktykować jej wierzenia. A ponieważ owe wierzenia były tajemnicze, rozmawiała o nich z kandydatami na męża w sposób zawołany, sprawdzając, czy oni wierzą w to samo. W operze zostało to zmienione na zagadki.

Kalaf, widząc jej wizerunek, zakochał się w niej.

– Kalaf nie miał potrzebnej wiedzy, aby wygrać ten „konkurs”. Postanowił więc ją zdobyć i przez osiem lat szukał mędrców, którzy by go tego nauczyli. Udało mu się, żyli długo i szczęśliwie.

Czy Turandot była okrutna?

– W swojej historii Nizami nic nie mówi o obcinaniu głów – pisze, że kandydaci stracą głowę, a to bardzo wieloznaczne. Według wierzeń i doświadczeń Wschodu (a do pewnego momentu historycznego i w chrześcijaństwie mówiono o reinkarnacji) wciąż umieramy i rodzimy się na nowo, jesteśmy w kole sansary. *Turandot* to piękna filozoficznie historia. Carlo Gozzi, włoski mistrz komedii z XVIII wieku, kompletnie tego nie zrozumiał, zrobił z Turandot pośmiewisko i sadystkę. Do tego

opowieść o krwawej morderczyni przeniósł do Chin, których egzotyką się wtedy zachwycano.

A Puccini zrozumiał?

– Najważniejszy jest tekst, czyli libreciści, a było ich dwóch. Lubię się bawić w Sherlocka Holmesa, odgadywać niewerbalne znaczenia muzyki absolutnej, bazując na wskazówkach pozostawionych przez kompozytorów czy librecistów. Po analizie struktury wydaje się, że Verdi, pisząc *Aidę*, rozumiał prawdy gnostyczne. Myślę, że Puccini także. Pamiętajmy, że istnieją prawdy uniwersalne, których możemy nie być świadomi, jednak wpływają one głęboko na naszą podświadomość. Dlatego nie należy tak znęcać się nad księżniczką. To była wspaniała, potężna, piękna kobieta, która swoją postawą zirytowała europejskiego pisarza. Postanowił ją ośmieszyć, mutując jej historię. Musimy zacząć o tym mówić, ponieważ ta opera boryka się teraz z wieloma problemami wynikającymi z dbałości o poprawność kulturową. A mnie, wcielającej się w tę bohaterkę, zależy na tym, aby nie zrzucić jej z urwiska w przepaść tylko dlatego, że jest niezrozumiana. Już czas na to, aby świat poznał prawdę o pięknej córce ziem Turan.

Czy ta historia powinna mieć zakończenie?

– Oczywiście, ta historia ma przecież swój koniec. Dla mnie osobiście najbardziej trafnym dramatycznie i wokalnie jest zakończenie Franca Alfana, które sporo skrócił Arturo Toscanini. To zakończenie wykonuje się najczęściej, choć jest krytykowane za to, że przemiana w księżniczkę odbywa się zbyt szybko. Moment pocałunku jest zbyt nagły, pozostawia wiele pytań, niedopowiedzeń. Ja go rozumiem, bo znam symbolikę, ale dla osób traktujących wszystko dosłownie jest to problematyczny moment przywołujący na myśl gwałt. Nie uważam jednak, że traktowanie publiczności jak niedouczonej, którym wszystko należy podać na tacy, jest dobre. Sztuka nie jest po to, aby wszystko było dopowiedziane. Inaczej nie byłaby sztuką. Musi nieść symbolikę, żeby ludzie mogli odnaleźć interpretację i w sobie, a nie tylko w wizji twórców.

Kilka tygodni temu zadebiutowała pani w Waszyngtonie, gdzie zrealizowano zupełnie nowe zakończenie tej opery.

– To była światowa prapremiera zakończenia autorstwa Christophera Tina. Ten kompozytor nigdy wcześniej nie pisał dla głosu operowego. Byłam z nim w kontakcie, proponowałam nawet inne rozwiązania wokalne niż te napisane pierwotnie. Niestety, nie można zmieniać struktury, a tylko melodię, więc byliśmy ograniczeni, jeśli chodzi o liczbę rozwiązań. Powstało również nowe libretto. Chris ma zamiar przeprowadzić jeszcze redakcję utworu i będę mu w tym asystować, jako że jest to koprodukcja z innymi teatrami. Będzie więc jeszcze kilka okazji, aby usłyszeć to dzieło, i coś mi mówi, że będę jeszcze mogła ten finał zaśpiewać. W Waszyngtonie okazał się on ogromnym sukcesem, także ze względu to, jakie mamy obecnie czasy. W Stanach Zjednoczonych jesteśmy w trakcie wielu perturbacji społecznych, trudności politycznych, za chwilę są wybory. To się ciągnie jeszcze od pandemii. Nowe zakończenie w stylu amerykańskim i duchu muzyki filmowej, które dyrektorka artystyczna Opery w Waszyngtonie Francesca Zambello zamówiła u Chrisa i jego librecistki Susan Stanton, było jak balsam. Wszystkie przedstawienia zostały wyprzedane już w trakcie prób.

O jakich rolach pani marzy?

– W listopadzie w Holandii będę śpiewała tytułową Lorelei w dziele Catalaniego – to mało znana opera, w której występowała Gena Dimitrowa. Ale czy marzę o jakichś rolach? To byłoby błuźnierstwem. Jestem naprawdę ogromną szczęściarą. Proszę spojrzeć na mój kalendarz i na to, co zrobiłam w zaledwie trzy sezony! Oczywiście, są role, w których chciałabym zadebiutować już wkrótce, jak *Amelia w Balu maskowym* czy *Leonora w Mocy przeznaczenia*, ale ja już żyję moim marzeniem – Turandot. Chciałabym cały czas się doskonalić i przy każdym wyjściu na scenę przynosić niezapomniane chwile publiczności. I najważniejsze, aby zdrowie pozwoliło mi na to wszystko. Mam wspaniałego agenta – Marcina Kopcia, który mnie wspiera. Przede mną, mam nadzieję, jeszcze długa droga. Nie mogę wypalić się zbyt szybko, bo życie jest dla nas, a nie my dla życia. Jednak wydaje mi się, że gdy rzucasz się na nową produkcję jak głodny wilk, publiczność czuje, że występ jest również dla nas czymś bardzo wyjątkowym. I to jest chyba właściwy klucz. **BM**

29 WIELKANOCNY FESTIWAL
LUDWIGA VAN BEETHOVENA



WARSZAWA 6–18 KWIETNIA 2025 BEETHOVEN.ORG.PL

Po co reżyser w teatrze

O prawdziwej sile opery świadczą reżyserzy, którzy potrafią odkryć rzeczy nowe i często zaskakujące. Część druga pocztu wielkich inscenizatorów, o których dla „Beethoven Magazine” pisze Jacek Marczyński. Poprzednio bohaterami byli Claus Guth i Robert Carsen, teraz – Barrie Kosky i Romeo Castellucci.

Jacek Marczyński

BARRIE KOSKY

Bezgraniczny optymista

Polska publiczność sądzi, że Barrie Kosky jest reżyserem, którego spektakle gwarantują dobrą zabawę. A to jedynie skromna część prawdy o tym artyście.

Od 2016 roku w repertuarze Opery Narodowej niezmiennym powodzeniem cieszy się inscenizacja *Czarodziejskiego fletu*, która narodziła się w berlińskiej Komische Oper i stąd trafiła do Warszawy.

Stado wilków na smyczy

Barrie Kosky oraz zespół 1927 połączyli w niej filmową animację z teatrem. Efekty okazały się zdumiewające. Królowa Nocy jest gigantycznym pajakiem, który mackami próbuje schwycić Tamina. Pamina z Papagenem odbywają szaleńczą pogoń po dachach domów, Monostatos o wyglądzie Nosferatu prowadzi na smyczy stado wilków, a pijany Papageno unosi się w górę w towarzystwie różowych słoni. Wykonawcy nie ruszają się z miejsca, lecz ukazują na platformach w różnych częściach białego ekranu. Resztę załatwiają rysunkowe animacje, feeria barw i pomysłów. Barrie Kosky zrobił przedstawienie w konwencji niemego kina. Tamino to amant jak Rudolf Valentino, Pamina przypomina słynną ongiś gwiazdę Louise Brooks, Papageno – komika Bustera Keatona. Zamiast dialogów widz otrzymuje napisy na ekranie. Od ponad dwustu lat reżyserzy próbują zgłębić sensy ukryte w arcydziele Mozarta, a Barrie Kosky zaproponował beztrudną, szaloną zabawę. Ma poczucie humoru i rozumie, co znaczy komediowa lekkość. Udowodnił to po raz kolejny w 2023 roku *Weslem Figara* w wiedeńskiej Staatsoper. Znów wbrew obecnej modzie inscenizacyjnej nakazującej w tej operze doszukiwać się współczesnych sensów rozegrał całą intrygę niemal na proscenium na tle tylnej ściany niby-

kurtyny. Precyzyjnie poprowadził wszystkie sytuacje, uściślił motywacje postaci i relacje między nimi. Powstała błyskotliwa komedia, w której najbardziej nieprawdopodobne zdarzenia przedstawione w librecie zyskały logiczne uzasadnienie.

Z Melbourne do Berlina

Sam reżyser jest postacią barwną i kolorową, co może wynikać z jego wielokulturowych tradycji rodzinnych. Urodził się w Melbourne, ale po jednych dziadkach ma tradycje węgierskie, po drugich polsko-rosyjskie: jedna z babek nazywała się Lea Sowinski i pochodziła z Warszawy. Obie rodziny zetknęły się ze sobą przed II wojną światową w Londynie, tam się poznali rodzice, którzy po ślubie postanowili wyjechać do Australii.

Kontakt z teatrem Kosky zaczął od roli w *Karierze Artura Ui* Brechta w Melbourne w 1981 roku – miał wtedy 25 lat. Szybko zaczął reżyserować. Jedną z pierwszych jego operowych inscenizacji była australijska premiera *The Knot Garden* Tippetta w 1991 roku. Pięć lat później został dyrektorem cenionego festiwalu w Adelajdzie. Europa dowiedziała się o nim na przełomie stuleci, a w 2001 roku został reżyserem w wiedeńskim Schauspielhaus. Olśnił m.in. spektaklem o Poppei z muzyką Monteverdiego, Cole’a Portera oraz fragmentami z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha i *Makbeta* Verdiego. Wreszcie w 2012 roku objął w rękach Komische Oper w Berlinie i nadał jej nowe, barwne oblicze m.in. dzięki brawurowym inscenizacjom operetek z okresu Republiki Weimarskiej, w których poprzez rozerotyżowane choreografie, charakterystyczne dla nagich rewii tamtej epoki, podkreślał często queerową wymowę.

I do Bayreuth

Po 10 latach zrezygnował z dyrektorowania, ale nadal inscenizuje w Komische Oper i wielu innych teatrach. Jest pierwszym



BAYREUTHER FESTSPIELE

żydowskim reżyserem, którego zaproszono do Bayreuth, na dodatek zaproponowano mu *Śpiewaków norymberskich*, w których przez lata widziano tam symbol świętej niemieckiej sztuki. Jak mówił w jednym z wywiadów, początkowo chciał zrezygnować, w końcu się zdecydował – i zaskoczył wszystkich swoją koncepcją. Pierwszy akt tej opowieści, która w oryginale osadzona jest w renesansowej Norymberdze, przeniósł do willi Wahnfried w Bayreuth, gdzie Wagner grał na cztery ręce ze swoim teściem Lisztem. W domu kompozytora odbywało się zebranie norymberskich rzemieślników, a wstępnej ocenie śpiewaczych umiejętności poddawano tam bohatera opery – Waltera. Jego głównym oponentem był oczywiście Beckmesser, którego pochodzenia Kosky nie ukrywał. Sprowokowaną przez Beckmessera uliczną bójkę w drugim akcie wieńczyła ukazująca się w tle wielka gwiazda Dawida. „Wagner nie pokazywał Żydów na scenie, to oczywiste. W postaci Beckmessera kumulowały się jednak wszystkie soki XIX-wiecznego antysemityzmu” – tłumaczył reżyser.



Śpiewacy norymberscy Richarda Wagnera w reżyserii Barriego Koskiego na Festiwalu w Bayreuth

Śpiewaków norymberskich przyjęto entuzjastycznie, od lat takiego sukcesu nie odniosła żadna inscenizacja festiwalu w Bayreuth. A Barrie Kosky czasami wraca do Wagnera. Jesienią 2023 roku w Royal Opera House w Londynie zrealizował *Złoto Renu*, pierwszą część *Pierścienia Nibelunga*. Zapowiada się, że całość będzie opowieścią o zniszczeniu Ziemi (premiera części drugiej, czyli *Walkirii*, planowana jest na maj 2025 roku). W *Złocie Renu* przez cały czas na scenie obecna jest drobna staruszka. To Erda – z przerażeniem patrząca, co zostało po katastrofie, i próbująca zrozumieć, jak doszło do kataklizmu. Bogowie zaś niczym brytyjscy kolonizatorzy uważają, że mają nieograniczone prawo do zasobów naturalnych i do czerpania korzyści z pracy innych. Jednak muszą czasem wchodzić w układy i kompromisy, bratać się z tymi, którymi gardzą.

Prawda uczuć

Barrie Kosky lubi także zaskakiwać prostotą i wówczas osiąga często najciekawsze efekty. Taki był *Eugeniusz Oniegin* w Komische Oper w 2016 roku rozegrany na scenie

wyłożonej trawą z potężnymi sylwetkami drzew z tyłu. Jedyne w trzecim akcie na chwilę pojawiły się ściany petersburskiego pałacu. W prostej scenerii lepiej mogły wybrzmieć tęsknoty rosyjskiej duszy, pełniejsze stały się portrety bohaterów żyjących w zgodzie z naturą lub nią znudzonych.

Niezwykła okazała się też inscenizacja *Peleasa i Melizandy* w Komische Oper w 2017 roku. Pomysł wyjściowy znów Barrie Kosky miał szalony – przedstawił wszystkie zdarzenia na małej, pudełkowej scenie jak w teatrze marionetek, na którą postaci wjeżdżały z kulis jak lalki. W muzyce był szum bezkresnego morza, wiatr i mrok nocy, a on skupił się na dramatycznych relacjach między bohaterami, którzy pozbawieni cech symbolicznych przemawiali niezwykłą prawdą uczuć.

W *Katii Kabanowej* Janáčka (Salzburg, 2022) scenę zapełniał niemy tłum – kilkaset ustawionych tyłem do widowni hiperrealistycznych manekinów w zwykłych, codziennych strojach. Z tłumy, który w każdym kolejnym akcie potężniał, zostawiając coraz mniej miejsca i swobody

dla Katii, wychodziły postaci dramatu. Zamiast na nastroju obezwładniającej melancholii Barrie Kosky skupił się na opozycji: lokalna społeczność – jednostka. Katię pokazał jako kobietę silną, która pragnie odmienić swój los, wyrwać się z prowincjonalnego marazmu i życia wśród odrażających ludzi. Spektakl nie epatował finałowym samobójstwem bohaterki, ale pokazywał, jak nikłe bywają szanse ucieczki ku innemu, lepszemu światu.

Jedną z najnowszych prac Koskiego jest tegoroczna premiera *Tryptyku* Pucciniego w De Nationale Opera w Amsterdamie. Wszystkie jego tak odmienne części rozegrał w tej samej, ascetycznej scenografii, jedynie proste ściany w każdej opowieści układały się pod innym kątem. Motywem scalającym *Tryptyku* była dla reżysera śmierć oraz ekstremalne emocje kolejnych bohaterów – zazdrość, rozpacz, chciwość.

„Opera jest w stanie powiedzieć więcej o naszej śmiertelności i o naszych emocjach niż jakakolwiek inna sztuka. Dlatego pozostają bezgranicznym optymistą co do jej przyszłości” – wyznał kiedyś Barrie Kosky.

ROMEO CASTELLUCCI

Sny i iluzje za kotarą z tiulu

Jako reżyser Romeo Castellucci potrafi zatrzeć granicę między operą a realnym życiem dziejącym się tu i teraz.

W 2014 roku w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka na Wiener Festwochen widz na początku otrzymał na ekranie informacje o Karin Annie, która od trzech lat przebywa w wiedeńskim szpitalu w stanie śpiączki wegetatywnej. Dziewczyna jest karmiona drogą pozaprzelykową, codziennie ma zajęcia z muzykoterapii, ale niczym Eurydyka znajduje się w swoim Hadesie. Nad jej losem rozpaczal siedzący na pustej scenie Orfeusz. Kiedy Amor kazał mu udać się do podziemi, by odzyskać ukochaną, na ekranie widz oglądał podróz ulicami Wiednia do szpitalnej sali, w której ze słuchawkami na uszach leżała Karin Anna. Spektakl był próbą jej wybudzenia, dramatyczne frazy Orfeusza w żadnej innej inscenizacji nie brzmiały tak przejmująco. Ale tak jak w antycznym micie nie udało się wyprowadzić Eurydyki do świata żywych. Ręce kogoś z personelu medycznego zdjęły z jej uszu słuchawki.

Z Rafaelem w nazwie

Romeo Castellucci (rocznik 1960) od ponad czterech dekad, gdy z siostrą, przysłą żoną i jej bratem założył w 1981 roku stowarzyszenie Societas Raffaello Sanzio, tworzy teatr jedyny w swoim rodzaju. Imię włoskiego malarza w nazwie pojawiło się nieprzypadkowo: malarstwo było pierwszym źródłem inspiracji dla działań Castellucciego łączących sztuki wizualne, teatr i performans.

W jego spektaklach można odnaleźć liczne odniesienia do konkretnych obrazów i malarzy. Wszystko ulega jednak przetworzeniu, ponieważ Castellucci nie uznaje odtwarzania rzeczywistości na scenie – panuje atmosfera snu, iluzji, fantazji. Widzów od aktorów oddziela często kurtyna z folii czy tiulu uniemożliwiająca dokładny ogląd akcji. Włoch nie tworzy też opowieści z linearnie rozwijającą się fabułą, zamiast tego widz ma zinterpretować prezentowane obrazy i ułożyć z nich własną całość.

Między pięknem a brzydotą

Teatr Romea Castellucciego prowokacyjnie zaciera też granicę między pięknem a brzydotą. W *Tannhäuserze* w Staatsoper

w Monachium (2017) Wenus była odrażającym monstrem, leżała naga na scenie, a fałdy jej obwisłego cielska przechodziły w grupę tancerzy. W salzburskim *Don Giovannim* (2021) tytułowego uwodziciela osaczał niemy tłum ponad stu kobiet: młodych i starych, wysokich i niskich, chudych i monstrualnie otyłych. W *Czarodziejskim flecie* w La Monnaie w Brukseli (2018) do świata *Królowej Nocy* reżyser zaangażował niewidomych aktorów amatorów, a do słonecznego świata Sarastra – ofiary poparzeń. Zamiast recytatywów publiczność słuchała opowieści o ich przeżyciach. Swą teatralną twórczość Romeo Castellucci prezentował nieraz na festiwalach Malta w Poznaniu czy Dialog we Wrocławiu. Przegląd jego dorobku zorganizował też warszawski Nowy Teatr. Mniej wiemy natomiast o poczynaniach reżysera w operze, choć w ostatnich latach zajmuje się nią coraz częściej.

Pierwszy raz z operą

Po raz pierwszy zrobił to w 2000 roku, gdy na zamówienie festiwalu w Brukseli przygotował *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* Monteverdiego. Śmiertelny pojedynek Tankreda z rycerzem, w którym nie rozpoznał ukochanej Kloryndy, Castellucci przeniósł tam, gdzie życie walczy ze śmiercią – do szpitalnej sali.

W teatrze operowym pozostaje wierny zasadzie, że widz powinien być poruszony do szpiku kości. Zaskakuje go więc nieoczywistymi skojarzeniami. Mottem *Salome* w Salzburgu (2018) uczynił słowa wyryte na portalu w tunelu tamtejszej góry Mönchsberg: „Te saxa loquuntur” („Kamienie mówią o tobie”). Scenografią zwiokrotnił kamienne wnętrze dawnej szkoły jazdy końskiej sto lat temu zamienionej na festiwalowy teatr, zderzając surową szarość z błyszczącą, złotą podłogą – taki kontrast stanowił intrygujące tło dla opowieści o namiętności, rozwiązłości i moralnej surowości. Proroka Jokanaana symbolizował żywy czarny rumak, ucięta końska głowa pojawiła się w finale. A taniec siedmiu zasłon okazał się grą z tym, co mogą wyrazić kamienie.

Dafne w płatkach śniegu

Minimalistyczne inscenizacje Castellucciego urzekają plastyczną urodą i nienaganną kompozycją scenicznych obrazów. Zaczerpniętą z mitologii opowieść o Dafne



SALZBURGER FESTSPIELE

odrzucającej ziemską oraz boską miłość Apollina, którą Richard Strauss uczynił bohaterką swojej opery, rozegrał w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden w 2023 roku w sypiącym nieustannie śniegu. Z początku spadające płatki tworzyły niemal sielankowy nastrój, z czasem jednak zaczynały budzić lęk. Według Castellucciego Dafne ma wyjątkową więź z naturą; gdy inni widzą w przyrodzie zagrożenie, ona półnaga tarza się w śniegu. Być może niemożność zbudowania głębszych związków z ludźmi przywiodła ją do idealizowania natury, a ta okazała się dla niej śmiertelnym zagrożeniem.

Na dwóch żywiołach – ogniu i wodzie – oparł *Zamek Sinobrodego* w Salzburgu w 2022 roku. Sceniczny mrok rozświetlał jedynie skąpy blask płonących liter: ICH. To słowo „ja” było symbolem rozgrywki toczonej przez bohaterów Bartóka. Judyta chciała poznać wszystkie

Salzburski *Don Giovanni* w inscenizacji Romea Castellucciego

tajemnice Sinobrodego, co miało być dowodem miłości, on miał świadomość, że nie powinien do tego dopuścić. W wielu inscenizacjach Sinobrody jest stanowczy, u Castellucciego to ona niemal od początku atakowała, co symbolizowała właśnie woda, a władczy Sinobrody ujawniał zadziwiające pokłady nieśmiałości i zakłopotania.

Joanna i Giovanni

W Operze w Lyonie w 2017 roku *Joannę d'Arc na stosie* Honeggera odarł z mitów, jakie narosły przez wieki wokół tej bohaterki. Spektakl rozpoczął od sceny w szkole, gdzie dzieci uczyły się o Joannie d'Arc. Pojawiający się potem woźny zabierał się do sprzątnięcia, a zdarłszy z siebie ubranie, okazywał się Joanną. Pod podłogą, za ceramicznymi płytkami na ścianach odkrywała ona przedmioty i relikwie pozwalające rozliczyć się z przeszłością,

a może z własną psychiką. Nie było finałowego ognia na stosie, on wydawał się płonąć w duszy skrajnie wyczerpanej nagiej kobiety. Śpiewacy i chór zostali ukryci poza sceną, spektakl miał przemawiać siłą teatralnych obrazów.

Do najciekawszych spektakli Castellucciego należy owacyjnie przyjęty w Salzburgu i pokazany tam w 2024 roku już po raz trzeci *Don Giovanni*. Przed uwerturą ekipa remontowa wносиła z barokowego kościoła posągi, obrazy, krzyż, tabernakulum. Dopiero kiedy Boga już nie było, a po pustym wnętrzu mogła biegać swobodnie żywa koza, niczego nie bezczeszcząc, pojawił się on, człowiek, który zawsze układał życie według własnych zasad. A jednak nie oznaczało to, że teraz będzie szczęśliwszy, bo wraz z wyrzuceniem Boga rozpadł się świat Don Giovanniego. Sensacją stała się też tegoroczna *Walkiria* w La Monnaie, w której dominowały

cztery barwy: czerń, biel, czerwień i rozmaite odcienie szarości – koloru ziemi. Niezwykłych było kilka scen spektaklu: końskie oko w olbrzymim okręgu obserwujące Zyglinde i Zygmunta niczym wszechwiedzący bóg czy dziewięć koni wwożących na scenę nagie zwłoki poległych wojowników, które walkirie układały w stosy. Ogromne wrażenie wywierała też miłosna scena Zygmunta i Zygliny przywodząca na myśl pradawny rytuał w kwietnej scenerii, ale z dominującymi barwami krwi i mleka (czy może spermy?). Spektakl w Brukseli, na który nie sposób było zdobyć biletów, okazał się jednak swoistą porażką Romea Castellucciego. Po złoto-białym *Złocie Renu* i surowej *Walkirii* włoski artysta oświadczył, że nie jest w stanie przygotować w zaplanowanym terminie kolejnych części *Pierścienia Nibelunga*. Tego zadania podjął się reżyser Pierre Audi. **BM**



TEATR WIELKI OPERA NARODOWA

Od Verdiego

Cztery premiery operowe, dwie opery w wersji koncertowej i dwa nowe przedstawienia baletowe – tak będzie wyglądać kolejny sezon w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

Wśród dyrygentów obok Patricka Fournilliera wystąpią Bassem Akiki, Fabio Biondi, Marta Kluczyńska, Lothar Koenigs. Wśród reżyserów: sir David Pountney, Agnieszka Smoczyńska, Mariusz Treliński, Cezary Tomaszewski. W 2025 roku przypada także 12. edycja Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki, zaplanowane są gościnne występy Aleksandry Kurzak, a dla widzów online – nowość w repertuarze: *Pinokio* w choreografii Anny Hop z muzyką Mieczysława Weinberga i *María de Buenos Aires* Astora Piazzolli w reżyserii Wojciecha Farugi.

– Opera jest jak lustro, w którym odbija się zarówno przeszłość, jak i współczesny świat – uważa Waldemar Dąbrowski, dyrektor naczelny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. – Zmieniają się pejzaże społeczne i polityczne, „scenografie” poszczególnych epok, ale nie zmienia się ludzka psychika. Staje się źródłem emocji, konfliktów, uczuć. A jest to materia najpełniej wyrażająca piękno ludzkiego

głosu i wielką muzykę, w którą wpisane jest główne przesłanie dramaturgiczne dzieła operowego – przekonuje szef Opery Narodowej, który w ten sposób zaprasza widzów na sezon artystyczny 2024/2025 w kierowanym przez siebie teatrze.

Trzecia opera Pendereckiego

Pierwszą premierą operową sezonu (listopad 2024) będzie *Czarna maska Krzysztofa Pendereckiego*. Trzecia opera w jego dorobku opowiada historię bohaterki – Benigny, która skrywa mroczny sekret. Próbuje od niego uciec, przeszłość jednak dopada ją niespodziewanie i doprowadza do rozpadu rzeczywistości. Akcja opery rozgrywa się w XVII wieku i porusza wątek niepokojów religijnych. Sztuka, na której oparte jest libretto, powstała w latach 20. XX wieku – w czasach stabilizacji po Wielkiej Wojnie, ale także rosnących napięć, które doprowadziły do kolejnej światowej tragedii. **David Pountney**, reżyser inscenizacji w Operze Narodowej, będzie starał się pokazać, że *Czarna maska* to bardzo aktualna przestroga przed budowaniem ładu społecznego na kruchych podstawach. Kierownictwo muzyczne obejmie **Bassem Akiki**.

Przyszłość po apokalipsie?

Jako ostrzeżenie można traktować także *Simona Boccanegrę Giuseppe Verdiego*. To tragiczna historia miłosna ukazana na tle rozgrywek politycznych w średniowiecznej Genui, choć najważniejszy jest w niej wymiar uniwersalny – walka archetypów. Spektakl debiutującej w operze reżyserki filmowej **Agnieszki Smoczyńskiej** przeniesie nas nie do dawnej Italii, lecz do postapokaliptycznej przyszłości po katastrofie klimatycznej i po upadku

wielkiego projektu wspólnotowego – i pokaże, że lepiej zapobiegać kryzysom, niż budować nowy świat ze zgliszczy. Premiera pod batutą **Fabia Biondiego** z Sebastianem Cataną w partii tytułowej oraz **Rafałem Siwkim** jako Jacopo Fiesco odbędzie się w lutym 2025 roku.

Treliński o Ariadnie

Między oczekiwaniami społecznymi a realizacją osobistych dążeń zbudowany jest konflikt w *Ariadnie na Naxos Richarda Straussa*. Opera skupia się na losach dwóch głównych postaci. Pierwszą jest młody Kompozytor, który nieoczekiwanie musi pod wpływem warunków zewnętrznych nagiąć swoje zasady i ostatecznie kapitulować przed rzeczywistością. Drugą – tytułowa Ariadna, która po porzuceniu przez Tezeusza, musi ponownie odnaleźć swoje miejsce na ziemi. Dwie historie i dwa zupełnie różne zakończenia – jakim kluczem odczyta je **Mariusz Treliński**? Dyryguje **Lothar Koenigs** (premiera w kwietniu 2025 roku).

Od tragedii do komedii

O miłości niemożliwej do zaakceptowania wobec konfliktu rodzinnego i politycznego opowiada opera *Romeo i Julia Charles’a Gounoda*, która zostanie wykonana w wersji koncertowej pod dyrekcją **Patricka Fournilliera** w maju 2025 roku. Dzieło francuskiego kompozytora podąża wiernie za Szekspirem, a jednocześnie daje możliwość wglądu w rodzące się uczucie zniszczone przez społeczeństwo, którym kieruje nienawiść. Nieszczęśliwa miłość jest także tematem cyklu **Łukasza Godyli Wóló Bòskò**. Opierając się na tradycyjnych tekstach i melodiach kaszubskich wybranych przez

do Pendereckiego

(Materiał nadesłany)

pochodzącego z regionu śpiewaka **Damiana Wilmę**, kompozytor stworzył pieśni na baryton i fortepian. Historia Hanuszki i Jaśka może przywołać na myśl *Piękną młynarkę* Schuberta, jednak w przypadku utworu Godyli zostaje ona opowiedziana z wykorzystaniem folkloru i języka kaszubskiego, które nieczęsto pojawiają się w muzyce poważnej. Wersję sceniczną cyklu na scenę kameralną przygotowuje **Jarosław Kilian** (premiera w grudniu 2024 roku). W niepewnych czasach rozgrywa się opera **Duch wojewody Ludwika Grossmana**, choć kompozytor wybiera tu konwencję komediową i szczęśliwe zakończenie miłosnych perypetii. To niezwykle popularne w XIX wieku – nie tylko w Polsce – dzieło zostanie przypomniane dzięki dyrygentce **Marcie Kluczyńskiej** i reżyserowi **Cezaremu Tomaszewskiemu**. *Duch wojewody* to opera komiczna, która pozwala z optymizmem spoglądać na możliwość rozwiązania wszelkich konfliktów, mimo że droga do pomyślnego finału bywa czasem kręta. Premiera wersji koncertowej w kwietniu 2025 roku.

Nowe premiery baletowe

Peer Gynt Henrika Ibsena to niezwykle trudny do wystawienia poemat dramatyczny o poszukiwaniu własnej drogi życiowej. Dzięki użyciu języka baletu **Edwardowi Clugowi** udało się oddać fantastyczną atmosferę przygód tytułowego antybohatera z wykorzystaniem niezwykle współczesnego języka wizualnego, a przy okazji w przekonujący sposób pokazać jego wewnętrzną drogę ku dorosłości. Pierwsza baletowa premiera sezonu odbędzie się w październiku 2024 roku. **Krzysztof Pastor** na warsztat weźmie historię **Prometeusza**. Dyrektor Polskiego

Baletu Narodowego w swoim najnowszym baletcie postanowił rozwinąć grecki mit przy muzyce Philipa Glassa i Wolfganga Amadeusa Mozarta. Choreograf nie kryje fascynacji symboliką postaci tytana, ale też z niepokojem spogląda na wciąż nowe konsekwencje jego czynu. Prapremiera odbędzie się w czerwcu 2025 roku.

Konkurs, występy gościnne i Eufonie

W nadchodzącym sezonie na scenie Teatru Wielkiego nie zabraknie również spektakli z poprzednich lat. Będą to zarówno dzieła współczesne, jak *Ślepy tor* Krzysztofa Meyera i *Pinokio* Mieczysława Weinberga, jak i pozycje z kanonu operowego: *Carmen*, *Czarodziejski flet*, *Straszny dwór*, *Così fan tutte*, *Madama Butterfly* i *Tosca* (w dwóch ostatnich przedstawieniach usłyszymy m.in. **Aleksandrę Kurzak**) oraz baletowego: *Dama kameliowa*, *Don Kichot* i *Giselle*.

Okazją do śledzenia karier nowych gwiazd opery będzie 12. już edycja **Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki** (2–7 czerwca 2025 roku). W Teatrze Wielkim odbędzie się też uroczysta inauguracja prezydencji Polski w Radzie Unii Europejskiej, a także otwarcie, wspólnie z Narodowym Centrum Kultury, VI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej Eufonie. Premierowa inscenizacja nowego sezonu Teatru Wielkiego **Czarna maska** znajdzie się też w programie Eufonii. To początek partnerskiej współpracy obydwu instytucji.

Publiczność międzynarodowa zobaczy natomiast dwa spektakle – *Giselle* i *Aida* zostały zaproszone do Opery w Dubaju. Dzięki **streamingowi** widownia polska

i zagraniczna będzie miała możliwość zapoznania się z tytułami cieszącymi się w zeszłych latach niezwykle powodzeniem. Będą to m.in. *María de Buenos Aires* Piazzolli w reżyserii Wojciecha Farugi, *Pinokio* z muzyką Weinberga w choreografii Anny Hop, tryptyk baletowy *Beethoven i szkoła holenderska* oraz *Cyganeria Pucciniego* w reżyserii Barbary Wysockiej.

Kontynuację będzie miał cykl „Preludia premierowe” – koncertów i recitali w Salach Redutowych – będący innym, bardziej kameralnym i osobistym spojrzeniem na sylwetki kompozytorów, których dzieła będą miały premierę w Teatrze Wielkim.

Ponadto **Muzeum Teatralne** przygotowuje dwie ekspozycje: o Cesare Trombinim oraz Jadwidze Marii Jarosiewicz, **Galeria Opera** natomiast pokaże wystawy prac Stanisława Baja i Andrzeja Dudzińskiego.

W 2025 roku obchodzić będziemy dwie ważne rocznice: 200 lat temu położono kamień węgielny pod budowę Teatru Wielkiego, **60 lat temu** natomiast otwarto gmach Teatru Wielkiego po odbudowie ze zniszczeń wojennych. To szczególnie czas i rocznica, powód do tego, aby nie tylko zaprosić mieszkańców Warszawy do wnętrza na co dzień niedostępnych dla gości opery, ale również wrócić do tematu odbudowy „najlepszego miasta świata” i jego ikonicznych budowli.



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Stulecie pokolenia

Pokolenie urodzone w latach 20. ubiegłego wieku było naprawdę wyjątkowe.

Pozostawiony przez nich dorobek fonograficzny sprawia, że kolejne pokolenia śpiewaków wciąż mają „pod górkę”.

Felieton jubileuszowo-nostalgiczny
Jacka Melchiora



CREATIVE COMMONS

Leontyne Price, sopran wszechczasów

1.

Zeszłoroczne obchody setnej rocznicy urodzin Marii Callas stały się okazją do otwarcia w Atenach pierwszego muzeum poświęconego artystce. Kolekcja liczy ponad tysiąc eksponatów. To wisienka na torcie świętowania stulecia całego pokolenia śpiewaków, na których nagraniach wychowało się kilka generacji melomanów. Byli to artyści, którzy jako pierwsi nagrali najważniejsze dzieła z operowego repertuaru – mam tu na myśli nowoczesne, komfortowe dla ucha nagrania studyjne powstające od lat 50. XX wieku („pirackie” dokonywane na żywo tylko dodatkowo potwierdzają ich możliwości).

Porównać z tymi kreacjami nie mogli uniknąć ich następcy, coraz młodszy wykonawcy *Wesela Figara*, *Carmen*, *Traviaty*. I tak jest aż do dziś. Choćby byli nie wiem jak świetni, to już na wstępie kariery mają trochę „pod górkę”. Bo pokolenie urodzone w latach 20. zeszłego stulecia było naprawdę wyjątkowe.

2.

Spójrzmy w kalendarz.

W roku 1920 przychodzi na świat **Fedora Barbieri**, wielokrotna partnerka Callas w rolach mezzosopranowych. Ich pełen pasji „duet zazdrości” w *Giocondzie* nagranej w 1952 roku (miały wtedy odpowiednio 32 i 29 lat) do dziś nie ma na płytach godnej siebie konkurencji.

1921 to rok urodzin **Inge Borkh**, słynnej Salome i Elektry o głosie tnącym jak skalpel. W samym roku urodziła się **Sena Jurinac**, subtelna mistrzyni „wiedeńskiej szkoły” śpiewania Mozarta i Richarda Straussa, a także **Giuseppe Di Stefano** i **Franco Corelli** – tenorzy bohaterscy, o jakich dziś można tylko pomarzyć. Patrzymy na kolejne roczniki.

1922 – **Renata Tebaldi**, o której maestro Toscanini mówił, że to „głos jak płynne złoto”, kreowana przez media na rywalkę Callas, choć w rzeczywistości żadnej rywalizacji nie było.

Regina Resnik, córka żydowskich emigrantów z Ukrainy, temperamentna Carmen z nagrania Leonarda Bernsteina, a także para naszych śpiewaków klasy absolutnie światowej, którzy z różnych przyczyn nie zrobili międzynarodowej kariery: baryton **Andrzej Hiolski** („wzorcowy” Miecznik ze *Strasznego dworu*) oraz bas **Bernard Ładysz**, jedyny polski śpiewak, który partnerował Callas, a miało to miejsce w jej drugim nagraniu *Łucji z Lammermooru*.

1923 – sama **Maria Callas**, której nikomu przedstawiać nie trzeba. Ale także **Ettore Bastianini** i **Cesare Siepi** – dwóch verdiowskich barytonów o głosach wyjątkowej urody.

1924 – **Victoria de los Angeles**, zwana „hiszpańskim skarbem”, sopranistka o delikatnym głosie, wdzięku i wykonawczej finezji, niepowtarzalna Mimi czy Rozyna.

1925 – **Virginia Zeani**, sopran liryczny o przepięknej barwie, gwiazda La Scali i Met, którą przypominam, mimo że – podobnie jak jej koleżanka Leyla Gencer – była regularnie pomijana przez wielkie wytwórnie płytowe i pozostały po niej głównie „piraty”. To także rok urodzenia szwedzkiego tenora **Nicolaia Geddy** i niemieckiego barytona **Dietricha Fischera-Dieskaua**.

1926 – **Joan Sutherland**, fenomenalna Australijka, „postrach” wszystkich ówczesnych i późniejszych koloratur, która z sukcesem nagrała także partię... Turandot. W tymże roku na świat przyszedł **Leonie Rysanek**, Austriaczka uznawana za jedną z najbardziej porywających aktorek operowych swoich czasów, i **Galina Wiszniewska**, radziecka legenda, a potem – po wyjeździe na Zachód z mężem Mścislawem Rostropowiczem – genialna odtwórczyni Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* i tytułowej partii w *Katarzynie Izmańskiej*.

1927 – **Leontyne Price**, oszałamiający sopran jak przysłowiowy dzwon o oddechu zmiatającym ze sceny rekwizyty, niedościgniona odtwórczyni ról w operach Verdiego (*Aida*, *Leonora w Trubadurze* i w *Mocy przeznaczenia*). Także **Régine Crespin**, francuska *prima donna assoluta* o wagnerowskim głosie, oraz dwóch doskonałych tenorów lirycznych: Peruwiańczyk **Luigi Alva** i Hiszpan **Alfredo Kraus**.

1928 – **Leyla Gencer**, wspomniany już charyzmatyczny sopran dramatyczno-koloraturowy z ojca Turka i matki Polki, oraz **Christa Ludwig**, bez której trudno sobie wyobrazić pejzaż wykonawczy niemieckiego repertuaru.

1929 – **Beverly Sills**, królowa amerykańskich koloratur, „skarb narodowy”, zaproszona nawet do... *Muppet Show*, a ponadto **Antonietta Stella**, jeszcze jeden włoski sopran, którego teraz tak bardzo brak, i Bułgar **Nikołaj Gjaurow**, najsłynniejszy operowy bas lat 70.

3.

W większości wypadków w Polsce Ludowej i za żelazną kurtyną na żywo nigdy nie występowali. Na polskim rynku dostępne były płyty, często kopiowane – legalnie lub nie – przez radziecką Mielodię, eneradowską Eterę, węgierski Hungaroton czy czechosłowacki Supraphon. I była przez całe lata audycja Piotra Nędzyńskiego *Opera tygodnia* w radiowej „Trójce”. Dzień po dniu późnym wieczorem Nędzyński przez kwadrans opowiadał o dziełach z kanonu, ilustrując je nowymi nagraniami, przeważnie wymienionych artystów, i kapitalnie edukując co najmniej dwa pokolenia melomanów.

Gdy nieliczne gwiazdy z płyt i audycji pojawiały się w Polsce, widownię ogarniała lekka konsternacja. Renata Tebaldi w 1975 roku śpiewała przedwcześnie zmęczonym głosem tylko pieśni i inne drobiazgi, nie inaczej było z Christą Ludwig, Victorią de los Angeles i Joan Sutherland. Po Victorii pozostał program w postaci krzywo odbitego ksero, bo taka u nas wtedy była poligrafia, a po dame Joan – wspomnienie wchodzenia na estradę bokiem, bo czarna krynolina nie mieściła się inaczej. W chwili, gdy piszę te słowa, żyje jeszcze dwoje z przypomnianych wyżej artystów. Oboje skończyli 97 lat – w lutym Leontyne Price, pierwsza czarnoskóra diwa Met, a w kwietniu Luigi Alva, niezapomniany Don Ottavio z „absolutnego” nagrania *Don Giovanniego* z Joan Sutherland i Elisabeth Schwarzkopf pod batutą Carla Marii Giuliniego. Za wszystko dziękujemy! **BM**



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



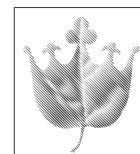
Alla polacca!

Elsner, Dobrzyński, Chopin for four hands KSIĄŻEK PIANO DUO

ORGANIZATOR



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



ŁAZIENKI
KRÓLEWSKIE



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 „Muzyczny ślad”, realizowanego
przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca





Jerzy Duda-Gracz, *Jeźdźcy Apokalipsy, czyli Fucha*, olej na płótnie, 1977

Jerzy Duda-Gracz – kronikarz swoich czasów



Jerzy Duda-Gracz, *Autoportret (Ora et colabora)*, olej na płycie pilśniowej, 1979

Przez całe życie pracował na własnych warunkach. W latach 70. i 80. minionego stulecia jego popularność bliska była statusowi gwiazd srebrnego ekranu.

Andrzej Giza

Przed dwoma dekadami zmarł Jerzy Duda vel Gracz (1941–2004), jeden z najoryginalniejszych malarzy drugiej połowy XX wieku, artysta operujący własnym, bardzo rozpoznawalnym stylem obrazowania. Przez całe życie czerpał fascynację z dziedzictwa polskich mistrzów realizmu, wśród których na piedestale stawiał Józefa Chełmońskiego. Profesor akademicki, mentor kilku pokoleń artystów, ideowiec i kreator wszystkiego, co rodzime, i wszystkiego, co polskie.

Nie wstydić się słomy w butach

Tworzył rozbudowane alegorie, swoiste rozprawy na temat szeroko pojętej moralności. Określany mianem wnikliwego obserwatora i publicysty był prześmiewcą Polski Ludowej. Piętnował głupotę i drobnomieszczaństwo, jednocześnie czerpiąc fascynację z polskiej prowincji. Przez całe życie pracował na własnych warunkach. W latach 70. i 80. minionego stulecia jego popularność bliska była statusowi gwiazd srebrnego ekranu. Po okresie transformacji ustrojowej został zmarginalizowany zarówno przez krytyków,



Jerzy Duda-Gracz, *Józefowi Chełmońskiemu (wersja II)*, olej na płótnie, 1976

jak i kuratorów. Jednak od kilku lat na polskim rynku sztuki wyraźnie rośnie zainteresowanie twórczością artysty, którego prace regularnie przekraczają rekordy sprzedaży. Obok płócien Zdzisława Beksińskiego, z którym Duda-Gracz przyjaźnił się i jeździł na plenery, jego prace należą wśród kolekcjonerów polskiej sztuki współczesnej do zdobywczy najbardziej pożądanym.

Urodziłem się w Częstochowie, mieszkam na Śląsku, maluję wyłącznie w Polsce, bo jestem człowiekiem chorym na Polskę. Mogę żyć i pracować tylko tutaj. Gdzieś w świecie najpewniej zgłupiałbym do reszty, zmarniał i wreszcie umarł z tęsknoty. Jestem przywiązany do tego, co moje, bliskie, lokalne i zanurzając się w polskość malarstwa, muzyki i literatury, od sarmackich trumniaków, poprzez Chopina i Gombrowicza, próbuję ten ukochany, peryferyjny grajdoł nie tyle „podnieść do wymiarów wszech,

*do wymiaru kosmicznego”, ile wyrazić tak, żeby adresaci moich obrazów nie zapierali się rodzinnej ojcowizny, nie wstydzili własnej słomy w butach, swojej tubylczości i odrębności, bo są jak linie papilarne, niepowtarzalni w tym, co dobre i złe (J. Duda-Gracz, *Zapiski o życiu i sztuce przemijania*, Katowice 2001).*

Opowieści o ludziach

Malarstwo Dudy-Gracza to dla mnie katalog dziedzictwa naszych przodków, rozprawa o istocie polskości, o tym, co chowamy w sercach i co rozpala nasze umysły. Jest opowieścią – zapisaną na kartach papieru, płótnach, deskach czy jedwabiu – o członkach rodziny malarza, w tym o ukochanej żonie Wilmie i uwielbianej córce Agacie, o przyjaciółach, ludziach anonimowych, a także tych łatwo rozpoznawalnych. Wyobrażane postaci często przedstawiane



Jerzy Duda-Gracz, *Jurajski*, olej na płycie pilśniowej, 1979

są w konkretnych kontekstach historycznych, zestawiane z ważnymi datami naszych dziejów. To historie o tym, co dobre i czego należy się wystrzeżać, a przede wszystkim o tym, co polskie i lokalne. Jego obrazy, podobnie jak dzieła innych twórców wychowanych na dziełach Słowackiego i Norwida czy pracach Wyspiańskiego i Tetmajera, podszyte są motywami polskiego folkloru i obyczajowości. Dla wielu jego pejzaże – przede wszystkim należące do cyklu *Chopinowi Duda-Gracz* – to powrót do ikonicznych przedstawień polskiej wsi, toposów noszonych w naszej podświadomości: brzozowych zagajników, złocistych pól pełnych dojrzewających zbóż czy zaczerpniętych z Fałata zimowych krajobrazów. Ci obdarzeni wyobraźnią muzyczną, wpatrując się w jego obrazy odtwarzające wiejskie sielanki i sceny tańca, z pewnością usłyszą muzykę Wojciecha Kilara, z którym malarz blisko się przyjaźnił.

Na pozór chaotyczny dobór tematów – sarmatyzm i romantyzm, powstania i komuna – to rozprawa o naszej zbiorowości rozpiętej na przeciwległych biegunach: od oświeceniowego racjonalizmu do skłóconego wewnątrz i zewnątrz zaścianka wschodniej Europy. W tym aspekcie szczególnie miejsce w grupie ponad trzech tysięcy dzieł, jakie zostawił po sobie artysta, znajdują się dwa obrazy odwołujące się do dziedzictwa czołowego polskiego malarza okresu realizmu.

Polska wieś na tranzystorach

Obraz zatytułowany *Józefowi Chełmońskiemu* powstał w 1974 roku w technice oleju na płótnie. Bezpośrednio nawiązuje do słynnego *Babiego lata*, w którym Chełmoński w nastrojowym klimacie

przedstawia bosą pasterkę pochłoniętą obserwowaniem pajęczych nici. Jego praca, z charakterystycznym dla mistrza unikatowym ujęciem mieniącego się błękitami nieba, to epopeja o miłości artysty do prowincji, w której znajduje ukojenie wszelkich trosk.

Pierwotny obraz Dudy-Gracza wzbudził sensację wśród warszawskich odbiorców. Krytyków analizujących dzieło Chełmońskiego, wystawione po raz pierwszy w 1875 roku w Zachęcie, oburzał naturalizm przedstawienia epatujący brudnymi stopami wieśniaczki, na której ciele wraz z wiejącym wiatrem falowała luźna chłopska odzież.

Bohaterka Dudy-Gracza jest również mieszkanką niewielkiej miejscowości, ale źródłem ukojenia jest dla niej nie natura, lecz muzyka wydobywająca się z przenośnego radioodbiornika wyposażonego w długą antenę. Amatorka radiowych dźwięków z zamkniętymi oczami wsłuchuje się w odtwarzaną muzykę, chcąc niejako uciec od otaczających ją wiejskich krajobrazów. Możemy się domyślać, że czuje się ograniczona, a swój bunt wyraża strojem – skąpą minispódniczką naciągniętą na wydatne pośladki, czarnymi kozaczkami symbolizującymi modowe trendy PRL-owskiej prowincji lat 70. XX wieku oraz obcisłą przeźroczystą czerwoną bluzką dopełniającą koszmaru stylizacji. Niebo nad nią mieni się szarościami zapowiadającymi zmrok lub burzę. Roztyta młoda dama stanowi karykaturę czasów, w których rodacy bezrefleksyjnie gonią za nowinkami technicznymi. Pod wpływem zachodnich trendów marginalizowane są wielowiekowe tradycje, lokalny folklor staje się symbolem czasów minionych. Te nowe zwyczaje kłócą się z wychowaniem i kanonami piękna artysty, a wylewająca się na ulicach polskich miast moda wzorowana na amerykańskich gwiazdach filmu i muzyki zapowiada narzucające się trendy oraz odwrócenie się od dziedzictwa przodków.

Trzej robotnicy, jeźdźcy Apokalipsy

Można się domyślać, że bezrefleksyjna bohaterka pracy dedykowanej Chełmońskiemu chciałaby spędzać długie godziny wśród dźwięków muzyki, oddając się blogiemu lenistwu. Temat polskiego nieróbstwa, niedbalstwa i beznadziejności wszelkich podejmowanych działań zawarty został w sztandarowym dziele Dudy-Gracza – obrazie *Jeźdźcy Apokalipsy, czyli Fucha*. Praca przywołująca słynną *Trójkę* Chełmońskiego sięga do tematu zaczerpniętego z Apokalipsy św. Jana. Bohaterami obrazu Dudy-Gracza są trzej pędzący po dziurawej miejskiej ulicy robotnicy ciągnący za sobą betoniarkę. Dlaczego Duda-Gracz przedstawia grupę trzech, a nie czterech jeźdźców Apokalipsy? W latach 70. i 80. robotnik utożsamiał kwintesencję PRL-owskiej rzeczywistości – pijaństwo, nieróbstwo, cwaniactwo, które przekładały się na biedotę, szarzyznę i wszechobecne przeświadczenie o braku perspektyw. Być może biblijni „jeźdźcy” stanowią jedynie metaforę, symbolizując coś, co znajduje się w odległym horyzoncie, ku któremu zmierzają lub przed którym uciekają robotnicy. Jest ich trzech, gdyż czwarty z jeźdźców biblijnych wyobrażał śmierć, trzej pozostali jeźdźcy symbolizują „stany”, nad którymi człowiek może zapanować. Praca zachwyca realizmem, a perspektywa, z której Duda-Gracz narzuca nam obserwowanie owego „pędu” robotników, wywołuje wśród oglądających poczucie braku komfortu i zagrożenie. Twarze postaci kojarzą się z bólem, zmęczeniem oraz walką wewnętrzną, jaką toczą sami ze sobą. Swoistym dopełnieniem opowieści Dudy-Gracza o „PRL-owskich jeźdźcach” jest oprawa obrazu stanowiąca drewniane elementy okiennej framugi, a zabieg ten pozwala na nieskończone możliwości formułowania nowych interpretacji.



Jerzy Duda-Gracz, *Motyw polski – Wesele*, olej na płycie pilśniowej, 1987

Opiekun dorobku

Artyści jako wielkie indywidualności, których talent wynika z wiedzy i niczym nieograniczonej wyobraźni, mają zdolności profetyczne. Duda-Gracz zostawił po sobie setki historii, które poruszały i poruszać będą kolejne pokolenia. Dostrzegam w nich autentyczność, dobrze opowiedziany reportaż o życiu Polaków doby schyłku komuny, o ich małych i wielkich problemach, o tematach, które wówczas spajały naród.

Wśród jego prac znajdują się te szczególnie poruszające – o kompleksach trawiących nasz naród: braku akceptacji dla samych siebie i negowaniu dziedzictwa naszych przodków, którego się wstydzimy.

Wybór tematów prac nosi naturalnie autorski rys twórcy, opatrzone numerem i sygnaturą malarza, wydaje się być jednak wyjątkowo trafny dla czasów, w których żył. Obecnie, dzięki zabiegom córki

artyści, wybitnej reżyserki Agaty Dudy-Gracz malarstwo autora *Jeźdźców Apokalipsy* nadal intryguje i porusza nowe pokolenia odbiorców i studentów historii sztuki. W ich gronie jest jedyny wnuk artysty – Stanisław, student historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, któremu w przyszłości przypadnie rola opiekuna dorobku Jerzego Dudy-Gracza. **BM**

Dr Andrzej Giza – historyk i historyk sztuki, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena, w latach 2004–2017 prezes zarządu Fundacji Conspero zarządzającej m.in. dziedzictwem Jerzego Dudy-Gracza; producent wystawy *Chopinowi Duda-Gracz* prezentowanej w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w ramach XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, organizator wystaw popularyzujących twórczość malarza m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Francji, Izraelu, USA. Autor publikacji *My, Polacy – Jerzy Duda-Gracz*.

Reprodukcje: jerzydudagracz.pl



JEAN-MICHEL BAILE

Koncert zespołu muzyki dawnej La Guilde des Mercenaires

Domowy festiwal –

Itinéraire Baroque to dość niezwykły projekt, który powstał bez wielkich budżetów, sponsoringu banków czy wsparcia dużych instytucji kulturalnych. Lokalny projekt budowany oddolnie przez okolicznych mieszkańców. Muzyka jest niejako naturalną częścią tutejszej wspólnoty, dumnej ze swojego festiwalu.

Jacek Kornak

1.

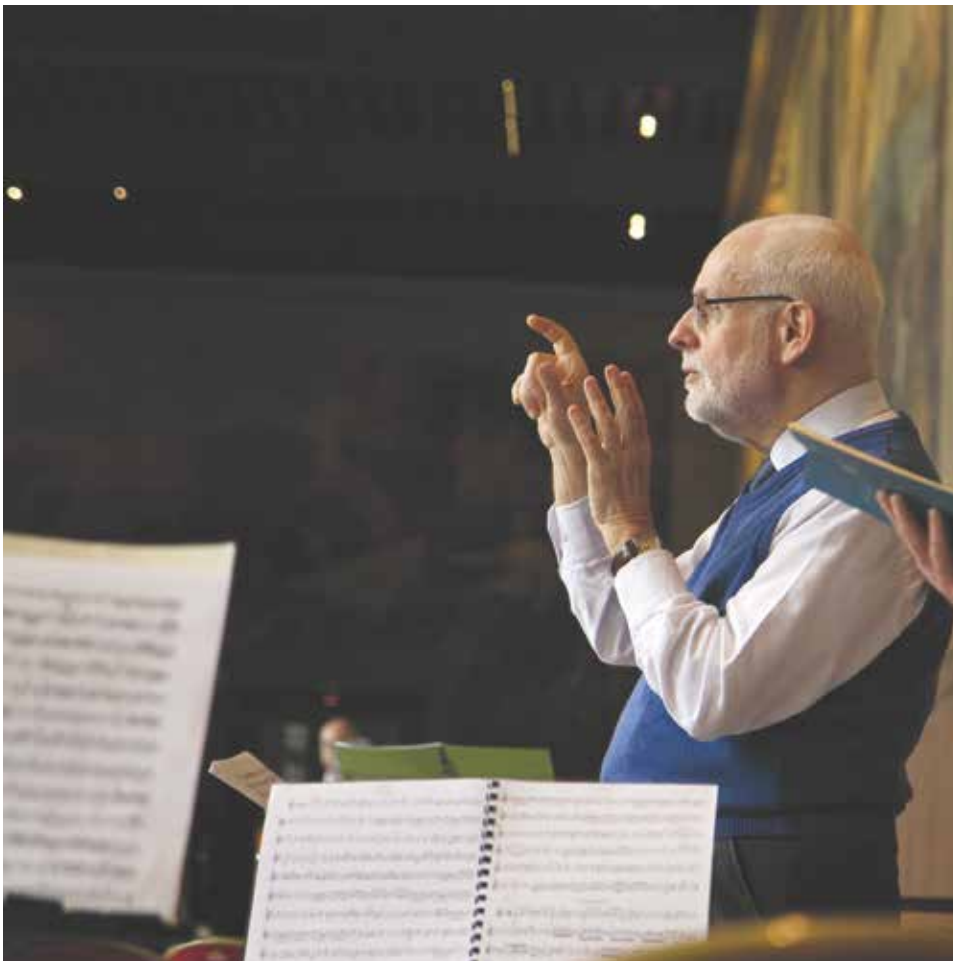
Istnieje dziś mnóstwo różnej jakości festiwalu muzyki klasycznej. Często mają wnieść nowe życie do miast nieco zapomnianych przez turystów, ale w efekcie końcowym niewiele się od siebie różnią. Za pieniądze z lokalnych grantów organizowanych jest kilka koncertów, które nie mają zbyt wielkiego wpływu na życie kulturalne kraju czy regionu. Ich celem jest przyciągnięcie turystów, rzadko chodzi o wydarzenia, które wyznaczają standardy wykonawcze lub wnoszą coś nowego w życie muzyczne Europy. Wiele festiwali nie potrafi określić własnej roli i tożsamości, a duża liczba koncertów niekoniecznie przekłada się na ich jakość.

2.

Zdarzają się jednak interesujące wyjątki, jak Itinéraire Baroque w Périgord,

historycznym regionie południowo-zachodniej Francji. Nieco ponad dwadzieścia lat temu sąsiedzi Ton Koopman oraz Robert-Nicolas Huet postanowili zorganizować niewielki festiwal muzyki barokowej w małej wiosce Cercles. Jego trzonem stały się występy kierowanej przez Koopmana Amsterdam Baroque Orchestra.

Rozmawiając z Tonem Koopmanem, zapytałem, jak narodziła się idea tego festiwalu. Dyrygent z rozbrajającą szczerością odpowiedział, że parę dekad wcześniej kupił dom w okolicy, a sąsiedzi byli bardzo serdeczni i podczas któregoś z rozmów pojawił się pomysł urządzenia w wiosce niewielkiego festiwalu muzycznego. Ta sąsiedzka inicjatywa przerodziła się w wysokiej klasy wydarzenie, które ściąga muzyków i melomanów z różnych stron Europy.



Ton Koopman

Itinéraire Baroque

3. W ramach tegorocznej, dwudziestej trzeciej edycji festiwalu podczas sześciu dni (27 lipca – 4 sierpnia) odbyło się czterdzieści koncertów w wykonaniu stu artystów, w dodatku w dziesięciu różnych lokalizacjach. Ton Koopman nie chciał, aby był to kolejny typowy festiwal, podczas którego w ciągu kilku dni w sali koncertowej artyści prezentują swoje umiejętności, ale raczej wydarzenie, które jest organiczną częścią regionu i lokalnej wspólnoty. Itinéraire Baroque odbywa się w lokalnych starych kościołach. Wiele z nich na co dzień jest zamkniętych, ale to prawdziwe perły. Niektóre z nich to romańskie świątynie z pierwszego tysiąclecia naszej ery. Większość koncertów odbywa się w niewielkiej wsi Cercles, pozostałe są rozsiane po okolicy, po której poruszać się można samochodem, ale wszędzie

dojedziemy także rowerem. Miejscowe pagórki z pewnością poprawiły mi formę, choć nieraz przyprawiły o zadyszkę! Większość koncertów odbywa się bez przerwy i trwa około godziny. Wśród publiczności dostrzegłem melomanów z Amsterdamu i Londynu, ale też lokalnych mieszkańców, którzy zazwyczaj nie słuchają muzyki klasycznej.

4. Po koncertach publiczność wspólnie z artystami przed kościołem w Cercles próbuje lokalnej, domowej kuchni i wina, wymieniając się wrażeniami. Tym, co mnie urzekło w Itinéraire Baroque, jest właśnie ta domowa atmosfera. Niektórzy na koncerty przychodzą w szortach i sandałach, nie jest tutaj wymagana żadna elegancja, a jednak czułem w powietrzu atmosferę ekscytacji i skupienia na muzyce.

Gdy pytam Tona Koopmana o dobór artystów i programu, odpowiada z uśmiechem, że wybiera muzyków, których zna. Koopman to jeden z najwybitniejszych pedagogów i interpretatorów Bacha. Pod jego kierunkiem kształciło się kilka pokoleń specjalistów od muzyki dawnej, którzy dziś cieszą się światową karierą. Maestro ma więc z czego wybierać, bo dawni uczniowie zapewne nie odmówią, gdy zaprosi ich na festiwal. Fakt, że artyści dobrze się znają, przekłada się na ciepłą, przyjacielską atmosferę. Maestro często nie narzuca wykonawcom repertuaru – daje im możliwość zaprezentowania programu, w którym czują się swobodnie. Najczęściej jest to muzyka od XVII i XVIII wieku, zatem usłyszymy tutaj kompozycje od Monteverdiego po Mozarta.

5. Ten rok jest szczególnie, gdyż Ton Koopman obchodzi osiemdziesiąte urodziny. By uczcić tę okazję, kulminacją festiwalu było wykonanie Bachowskiej *Pasji według św. Jana*. Już w latach 70. XX wieku koncerty i nagrania Koopmana wyznaczały standardy wykonawstwa muzyki dawnej. Warto wspomnieć, że w 1973 roku Koopman jako pierwszy wykonał *Pasję według św. Jana* na instrumentach dawnych. Gdy pytam, czy od tamtego czasu jego podejście do Bacha się zmieniło i czy znalazł idealną interpretację tego dzieła, Ton z miną buddyjskiego mnicha i wyrozumiałym uśmiechem odpowiada, że każde wykonanie jest inne. – Nawet po dekadach wykonywania muzyki Bacha wciąż odkrywam w nim nowe rzeczy. Nie ma idealnej interpretacji. Każde wykonanie wymaga staranności. Nigdy nie mam poczucia, że znam już świetnie tę muzykę i jest ona dla mnie łatwa – tłumaczy. Opowiadając o swoich interpretacjach dzieł Bacha, konkluduje, że najważniejsza jest wierność kompozytorowi i sobie. – Oczywiście, inaczej grałem jako młody człowiek, a inaczej gram teraz. W moich wykonaniach są też moje osobiste doświadczenia, do pewnych wyborów interpretacyjnych trzeba dojrzeć, a nie jedynie się ich nauczyć – dodaje. *Pasja Janowa* w wykonaniu Amsterdam Baroque Orchestra & Choir z solistami: Elisabeth Breuer, Sophią Faltas, Tilmanem Lichdim i Klaussem Mertensem była oczywiście perfekcyjna technicznie. Jednak najbardziej urzekają radość i zaangażowanie, z jakimi muzycy wykonywali to dzieło. To się po prostu czuło. **BM**

DER ELEFANT

The Whole World on Your Plate



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 uciechu 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.

JÓZEF ELSNER I JEGO NASTĘPCY

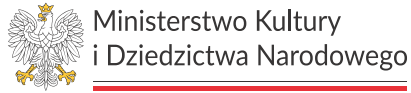
VI Festiwal Romantycznych Kompozycji Warszawa, 30 sierpnia – 5 września 2024



ORGANIZACJA



**Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena**



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

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



PARTNER



PATRONAT MEDIALNY



PARTNER

