

wiosna
2025

BEETHOVEN

numer
38

M A G A Z I N E



Julita Michałowska – plakat
dla Wielkanocnego Festiwalu

Akrobacje z batutą

Ranking młodych śpiewaków i śpiewaczek

Maurice Ravel – tajemniczy geniusz



ORLEN Mecenasem

VII Festiwalu romantycznych kompozycji

Elsner i jego następcy – Salon Chopina



@ORLENArtScience



@orlenartscience

Gdy grasz, wszystko gra!

SuperGracze mają moc



Dzięki Wam przekazaliśmy w 2024 roku
ponad **1,5 miliarda złotych** na sport i kulturę.



Graj w punktach LOTTO, w aplikacji i na lotto.pl



Tworzymy wyjątkowe miejsca
Kreujemy unikalne
doświadczenia



City
Europe

The heart of it.

Partner
29. Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena



PROMENADA

GALERIA
DOMINIKAŃSKA

TARGÓWEK



REDUTA

City HOME



Plakat: Grzegorz Kozera

DOŁĄCZ DO KLUBU PRZYJACIÓŁ Muzeum Łazienki Królewskie

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





OD WYDAWCY

Credo Pendereckiego w Rzymie

Dla uczczenia piątej rocznicy śmierci Krzysztofa Pendereckiego, która zbiegła się z 20. rocznicą śmierci św. Jana Pawła II, w papieskiej bazylice Matki Bożej Większej w Rzymie odbył się uroczysty koncert symfoniczny. W programie wydarzenia wykonane zostało *Credo* kompozytora. To monumentalne dzieło ukończone w 1998 roku jest głębokim wyznaniem wiary twórcy, który o jego powstaniu powiedział: „W pewnej chwili swego życia należy zastanowić się i stwierdzić »Tak, wierzę«”. Polskie prawykonanie utworu, które miałem zaszczyt współorganizować, zaprezentowane zostało 5 października 1998 roku w krakowskim kościele św. Katarzyny. Aż trudno uwierzyć, że od tej chwili minęły już blisko trzy dekady. Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena aktywnie wspiera upowszechnianie dziedzictwa twórcy *Polskiego Requiem*, czego dowodem jest program tegorocznego 29. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena, na którego wydarzenia zapraszam.

dr Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia
im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Twórcy czy pośrednicy?

„Przyczajony tygrys”, „roztańczony elf” – są dyrygenci, którzy na podium minimalizują gesty, i tacy, którzy nie ukrywają, że muzyka doprowadza ich do euforii. Czy potrzebny jest nam dyrygent showman, który całym ciałem i każdym gestem ukazuje tytaniczną potęgę muzyki, czy raczej ktoś oszczędny w ruchach, nie dążący do skupiania na sobie uwagi? Wolimy w tym kontekście Leonarda Bernsteina czy Fritza Reinerja? A z młodszych – Kłusa Mäkelä czy raczej Jakuba Hrůšę? Tak naprawdę wszystko zależy od tego, co słyhać. Zamknij oczy, otwórz uszy i za ich pośrednictwem oceń, czy dyrygent ma temperament. O ekspresji mistrzów batuty pisze dla „Beethoven Magazine” Oskar Łapeta, a znakomita dyrygentka Susanna Mälkki próbuje wyjaśnić, na czym polega idea mądrego przywództwa w orkiestrze i muzyce symfonicznej. W zupełnie innej sytuacji jest występujący solo pianista koncertujący. Pozostając w intymnej relacji z publicznością, tym bardziej powinien wypowiadać się poprzez „mowę dźwięków”, a nie gestów, ruchów czy mimiki twarzy. Największym wyzwaniem dla wielu artystów, którzy w muzyce szukają głębi, jest oczywiście Johann Sebastian Bach. Chcę polecić Państwu niezwykle ciekawą rozmowę, którą z Ewą Pobłocką przeprowadził dla nas Paweł Siechowicz. „Lubię, gdy światło pada tylko na klawiaturę i nuty, nie na mnie, bo to nie ja jestem najważniejsza. Ludzie przychodzą na koncert dla Bacha. Chcą posłuchać jego genialnej muzyki. Ja w tym tylko pośredniczę” – mówi pianistka.

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:
Julita Malinowska, plakat
29. Wielkanocnego Festiwalu
Ludwiga van Beethovena

Druk:
SKLENIARZ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2025 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl

 Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

 Narodowy
Instytut
Muzyki
i Teatru

 projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

PRESENTA L'ASSOCIAZIONE
LUDWIG VAN BEETHOVEN DI CRACOVIA



KRZYSZTOF PENDERECKI
CREDO

BASILICA PAPALE DI SANTA MARIA MAGGIORE
ROMA, 1 APRILE 2025, 20:30

ORCHESTRA E CORO DELLA FILARMONICA
DI CRACOVIA

MACIEJ TWOREK · IWONA HUSSA · NATALIA RUBIŚ
ANNA LUBAŃSKA · ADAM ZDUNIKOWSKI · ŁUKASZ KONIECZNY

ORGANIZACJA

MECENAS



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ambasciata
della Repubblica di Polonia
presso la Santa Sede



MAŁOPOLSKA
Projekt zrealizowany przy wsparciu
finansowym Województwa Małopolskiego



INSTITUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA



Kraków



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie



CHIESA ED OSPIZIO
DI S. STANISLAO V.M.
IN ROMA



EUROPEJSKIE CENTRUM MUZYKI
KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

wyborcza.pl



VIVA!

JCDecaux



HISTORĘ TYCH MIEJSC PISZEMY NIEPRZERWANIE

BOOK ONLINE: warszawa.hotel.com.pl





Akrobacje z batutą

Ruchy jego batuty były tak nieznaczne, że usadowieni dalej muzycy mieli podobno problem z wyłapaniem rytmu. To o Fritzu Reinerze. Bernstein na odwrót – bywało, że dyrygował, klęcząc na taborecie od fortepianu.

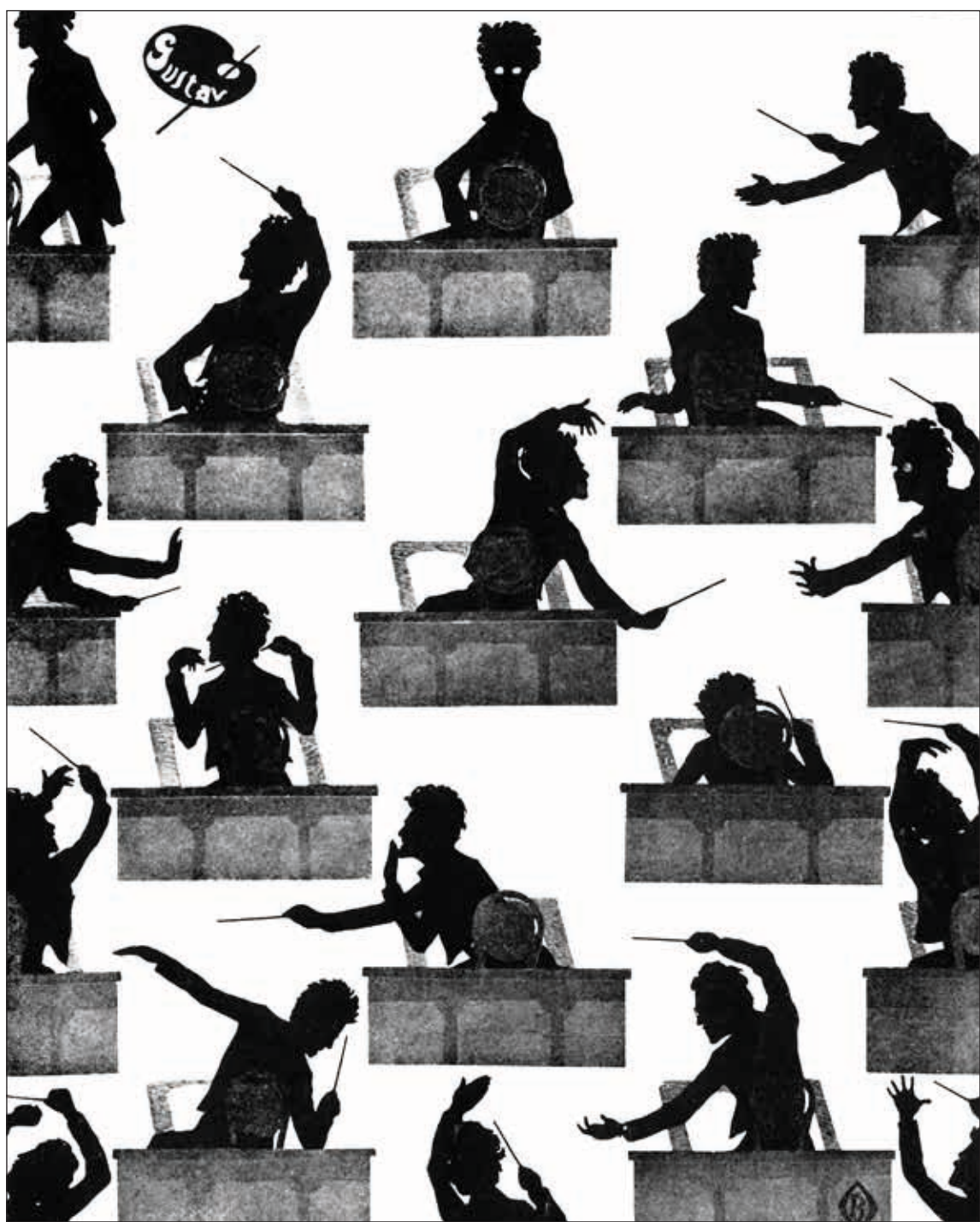
Oskar Łapeta

Truizmem jest stwierdzenie, że dyrygowanie opiera się na ruchu. *Nolens volens*, osoba kierująca orkiestrą, stojąc na podium, jest najlepiej widoczna nie tylko dla muzyków, ale także dla publiczności. To na jej gestach i mimice skupia się uwaga wszystkich obecnych na sali. To o nich często bardzo żywo rozmawia zgromadzona na wydarzeniu publiczność, czy to znawcy, czy laicy.

Ktoś może zapytać, gdzie leży granica pomiędzy kierowaniem orkiestrą a urządzaniem przedstawienia dla publiczności. Dla węgiersko-amerykańskiego kapelmistrza Antala Dorátiego sprawa była jasna: „Szarlataneria w prowadzeniu orkiestry zaczyna się z chwilą, gdy prowadzący świadomie wykorzystuje naiwność słuchaczy, którym się zdaje, że ruchy dyrygenta są dla nich przeznaczone, i kiedy zaczyna »grać« dla publiczności zamiast prowadzić orkiestrę¹”. Czy jednak odpowiedź na to pytanie rzeczywiście jest prosta i jednoznaczna?

Żywiłowość i spokój

Zarówno historia, jak i teraźniejszość obfitują w przykłady wybitnych dyrygentów, którzy w udany sposób łączą ekwilibrystykę z wielkimi sukcesami artystycznymi. I na odwrót – byli i są wśród kapelmistrzów osoby, które wykonują ruchy praktycznie niezauważalne dla publiczności, w związku z czym wydają się



Gustav Mahler w ujęciu Otto Böhlera

całkowicie pozbawione ostentacji. A jednak także osiągają zamierzone rezultaty artystyczne.

Nie wiemy, jak kierowali swoimi orkiestrami kompozytorzy Hector Berlioz czy Richard Wagner, którzy położyli podwaliny pod współczesną dyrygenturę. Trochę więcej na temat sposobu, w jaki dyrygowali, zdradzają karykatury tych osób i popularne wówczas papierowe sylwetki ukazujące ich z profilu przy pulpicie dyrygenckim, np. wykonane przez Wilhelma Bithorna, a przedstawiające twórcę *Parsifala*. Wagner w ujęciu Bithorna jest mężczyzną dyrygującym niezwykle

ekspresyjnie, z ramionami wyrzuconymi wysoko w górę.

Często reprodukowany jest też zestaw sylwetek wykonanych przez Otto Böhlera przedstawiający prowadzącego orkiestrę Gustava Mahlera. Za młodu artysta ten wyróżniał się nie tylko subiektywnymi interpretacjami klasyków, które często przyjmowane były jako obrazoburcze, ale także żywiłowością ruchów na podium dyrygenckim. Widać to doskonale na sylwetkach Böhlera – dyrygent to skulony jest nad partyturą, to wyrzuca rękę w powietrze, to zaś zwraca się w kierunku któregoś z muzyków, aby

¹ Jerzy Waldorff, *Diabły i anioły*, Kraków 1988, s. 368.

śmiałym gestem i spojrzeniem pokazać mu wejście. Legendarna żywiołowość Mahlera zmalała dopiero pod koniec życia artysty. Bruno Walter, jego zaufany przyjaciel, wspominał: „W ostatnich latach jego sposób dyrygowania stał się niesamowicie spokojny, ale nie miało to wpływu na intensywność ekspresji. Pamiętam wykonanie *Sinfonia domestica* Richarda Straussa pod batutą Mahlera, w którym kontrast pomiędzy wrzawą wytwarzaną przez orkiestrę a nieruchomością dyrygenta, który wywoływał ją swoimi ruchami, sprawiał niezwykle wrażenie”².

Obie pięści do góry

Karykatury, sylwetki i innego rodzaju przedstawienia graficzne to jedno, ale słowne opisy wyczynów poszczególnych dyrygentów na podium także potrafią być niezwykle barwne, zwłaszcza kiedy autor omawiał sposób prowadzenia orkiestry przez artystę, którego nie darzył sympatią. W marcu 1902 roku Emil Młynarski poprowadził w Filharmonii Warszawskiej pierwsze w tym mieście wykonanie *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena. Niejaki Adam Horski na łamach tygodnika „Głos” ostro skrytykował styl dyrygencki Młynarskiego: „Że p.M. nie odpowiada najskromniejszym wymaganiom stawianym kapelmistrzom, to dla znawców nie ulega wątpliwości. Patrząc na p. M. dyrygującego, po pierwsze niepodobna uchwycić momentów, w których daje muzyczne znaki orkiestrze, po drugie nie wiadomo czym właściwie dyryguje, bo rusza i łokciem, i głową, i nogami, i obydwoma końcami pałeczki, widać tylko dokładnie, że jedynie uszy nie funkcjonują. Doprawdy, miałoby się prawo chyba wymagać, żeby główny dyrektor orkiestry Filharmonji miał przynajmniej ucho! To kiwanie się całej figury dyrektora razem z melodją i to najgrubszą, akcentowaną przez puzony i widocznie dostępną dla słuchu dyrektorskiego, działa wprost denerwująco na słuchacza. W miejscach dramatycznych znów dyrektor wznosi rozpaczliwie obie pięści do góry i machając niemi jak wiechą na gołębie, zdaje się wołać: bywaj Beethoven, a bywaj, ratuj!”³.

Trzeba jednak przyznać, że poza tym styl dyrygencki Młynarskiego był opisywany pozytywnie, a komentatorzy podkreślali elegancję ruchów tego kapelmistrza.

Gładiator we fraku

Postać zdecydowanie bardziej pod tym względem kontrowersyjną był Zdzisław Birnbaum piastujący stanowisko pierwszego dyrygenta Filharmonii Warszawskiej w latach 1911–1915 i 1916–1921. Roman Jasiński wspominał, że był on „niewątpliwie utalentowany, pełen temperamentu, lecz nierówny i czasem wręcz nieobliczalny. Wykańczanie i cyzelowanie wykonywanych przezeń z orkiestrą utworów nie było jego mocną stroną, natomiast zbyt często, chcąc przeprowadzić swoje koncepcje, zgrywał się w czasie dyrygowania w sposób aż nadto rażący. Nie spotkałem już nigdy potem dyrygenta z podobnie ekscentryczną mimiką i nieopanowanymi gestami. Chwilami odnosiło się wrażenie, że jest się na występie aktorskim, a nie na koncercie”⁴. Dyrygent ten stał się bohaterem dowcipnego felietonu autorstwa poety Leo Belmonta zatytułowanego *O kapelmistrzach w ogóle i o Zdzisławie Birnbaumie w szczególności*, opublikowanego na łamach tygodnika „Wolne Słowo”: „Obejrzał się – czeka, aż ostatni szmer wśród zapóźnionych słuchaczy zamrze – już sala zastygła w milczeniu... [...] Co on czyni? Czy to Herkules wyzywający do boju lwa lernejskiego albo Krotón rozdierający byka? Ach nie, to bokser angielski, który wyzywa na bój wszystkich członków orkiestry. Próbuje pięści. Wygraża nimi. Pokazuje moc swoją, pewny, że nikt nie waży się mu iść naprzeciw... Już zmienił pozę. Nachylił się. Rękę wyciągnął. Zdaje się, że to gladiator rzucający dysk. Dlaczego nie zdejmie fraka i... wszystkiego? Gladiator we fraku?”⁵.

Choć opis ten brzmi humorystycznie, tego typu estradowe ekstrawagancje były prawdopodobnie wczesnymi objawami rozwijającej się choroby psychicznej artysty. W październiku 1921 roku „Nowości Ilustrowane” opublikowały tekst *Atak szalu kapelmistrza podczas koncertu*. Anonimowy autor napisał w nim, że

Birnbaum podczas dyrygowania odwrócił się do publiczności i zaczął na nią krzyczeć. Sprowadzono go z estrady, a jego miejsce za pulpitem zajął jeden z muzyków orkiestry. Sprawa miała tragiczny koniec – niedługo później dyrygent popełnił samobójstwo, topiąc się w podberlińskim jeziorze Wannsee.

Od Bacha do Walta Disneya

Zdecydowanie inny przebieg miała kariera działającego w Stanach Zjednoczonych Brytyjczyka pochodzenia polskiego Leopolda Stokowskiego, kolejnego dyrygenta znanego z showmańskiego stylu dyrygowania. Choć na kapelmistrzów mówi się czasem, że są mistrzami batuty, to w stosunku do Stokowskiego określenie takie nie jest do końca trafne. Jednym ze znaków rozpoznawczych jego stylu wykonawczego było bowiem odrzucenie tego narzędzia emblematycznego dla zawodu dyrygenta. Nie był w tym względzie zresztą ani pierwszy, ani ostatni. Bez batuty jako pierwszy dyrygował bodajże Wasilij Safonow, a później nie używali jej np. Pierre Boulez, Dimitri Mitropoulos, Hermann Scherchen czy Jurij Tiemirkanow. Jednak to Stokowski był z nich wszystkich najbardziej medialny, do czego przyczyniła się starannie wystudiowana, efektowna – a niektórzy twierdzili, że efekciarska – technika dyrygencka połączona z niezwykle wyczuciem kolorystyki i nierzadko skrajnym subiektywizmem interpretacji. Artysta bez skrupowania korzystał też

Böhlerowska sylwetka Richarda Wagnera



⁴ Roman Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie 1910–1927*, Warszawa 1979, s. 12.

⁵ Leo Belmont, *O kapelmistrzach w ogóle i o Zdzisławie Birnbaumie w szczególności*, „Wolne Słowo” 1911 nr 147 z 21 listopada, s. 5, 6.

² Bruno Walter, *Mahler*, Nowy Jork 2013, s. 86.

³ Adam Horski, *Dziwiątą Symfonię w Filharmonji*, „Głos” 1902, nr 15, s. 237, 238.



Leopold Stokowski

z rozpoznawalności, jaką dawała mu kinematografia. Po raz pierwszy pojawił się w obrazie *The Big Broadcast of 1937*, gdzie podczas dyrygowania podświetlony był od dołu, a wejścia poszczególnych instrumentów w orkiestrowym opracowaniu *Fugi g-moll* Bacha pokazano w nowatorskim kadrze, a mianowicie z perspektywy dyrygenta wskazującego poszczególnych muzyków i plastycznie kształtującą narrację. Rozpoznawalność Stokowskiego ugruntowała komedia *Ich stu i ona jedna*, w której kreował samego siebie, dyrygując w kilku scenach. Kulminacją było pojawienie się Stokowskiego w *Fantazji* Walta Disneya, gdzie uściśnął dłoń Myszce Miki. Za pracę nad tym filmem otrzymał honorowego Oscara w 1942 roku. Kilka lat później w jednej z kreskówek sparodiował go Królik Bugs, wchodząc na podium dyrygenckie i łamiąc batutę. Intrygującego porównania można dokonać, oglądając *Carnegie Hall* z 1947 roku, w którym Stokowski dyryguje *Piątą* Czajkowskiego, a Artur Rodziński, będący wcześniej jego asystentem w Filadelfii – *Piątą* Beethovena. Chociaż Rodziński twierdził zgryźliwie, że od Stokowskiego nauczył się tylko sposobu, w jaki dyrygent powinien się czesać, na filmie widać, że przejął sporo z ekstrawaganckiej techniki swego pryncypała. On także dyrygował bez batuty. W późniejszych latach styl Stokowskiego uległ przemianie. Na nagraniach z prób i koncertów z ostatnich dwóch dekad życia dyrygenta widać, że komunikował się z orkiestrą za pomocą gestów oszczędnych, niemal ascetycznych, na

czym nie traciła muzyczna ekspresja. Tak pisał o Stokowskim Ludwik Erhardt, kiedy artysta dyrygował dziełami Ravela, Lutosławskiego i Szymanowskiego w Filharmonii Narodowej w 1959 roku: „Celowość oszczędnych gestów Stokowskiego jest zdumiewająca. Od strony orkiestry są to wskazówki dla poszczególnych muzyków, podkreślenia rytmu w miejscach bardziej skomplikowanych, akcenty i wejścia podawane z dużym wyprzedzeniem, lekkie szkicowanie dynamiki i artykulacji. Od strony sali jest to piękny, pełen dyskretnej poezji balet rąk”⁶.

Bernstein – showman wszystkich showmanów

Dyrygentem, który zyskał wielką popularność i stał się wręcz ikoną amerykańskiej kultury muzycznej, był Leonard Bernstein, także kompozytor, pianista i edukator. Błyskotliwą karierę zaczynał jako asystent Artura Rodzińskiego w Filharmonii Nowojorskiej, a kilkanaście lat później objął stanowisko szefa tej znakomitej orkiestry. Także jego technika dyrygencka charakteryzowała się ekspresyjnością, niekiedy wręcz nadmiarową rozrzutnością gestów i mimiki. Zainteresowanie postacią tego artysty jest ciągle żywe, czego dowodem jest choćby poświęcony mu film *Maestro*, w którym w Bernsteina wcielił się Bradley Cooper. Jedną z najbardziej efektownych scen w filmie jest ta, w której aktor odtwarza koncert w Ely Cathedral

w 1973 roku, podczas którego Bernstein poprowadził *II Symfonię* Mahlera. Coopera przygotował do niej kanadyjski dyrygent Yannick Nézet-Séguin.

Do Polski Bernstein zawitał dwa razy, po raz pierwszy w sierpniu 1959 roku, a więc kilka miesięcy po Stokowskim. Wystąpił z Nowojorczykami trzykrotnie (18 i 19 sierpnia w Filharmonii Narodowej, a 20 sierpnia w Sali Kongresowej). Występy te były częścią trasy koncertowej, podczas której orkiestra wystąpiła też w Jugosławii i Związku Radzieckim. Tournée miało poparcie prezydenta Dwighta D. Eisenhowera, a jego celem było ocieplenie stosunków pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a krajami leżącymi po drugiej stronie żelaznej kurtyny.

W programie warszawskich występów oprócz dzieł szacownych klasyków – Beethovena, Berlioza, Brahmsa, Mozarta i Ravela – pojawiły się też dzieła Barbera, Bernsteina, Coplanda, Gershwinia i Pistona. Chociaż Amerykanin zjawiał się w Warszawie, ciesząc się opinią celebryty, to jego występ nie wszystkich zachwycił. Ostro i z niechęcią wypowiedział się o technice dyrygenckiej Bernsteina Jerzy Waldorff: „W klasach dyrygentury wszystkich konserwatoriów świata uczy się wychowanków, że gesty dyrygenta winny być oszczędne, a służyć mogą tylko i wyłącznie prowadzeniu orkiestry. Tymczasem Leonard Bernstein zdawał się mieć na celu właśnie zwrócenie uwagi publiczności na siebie, zmuszenie jej do zachwyty nad swym temperamentem. Przy batucie skakał w górę, potem kuczał, tupał, podrygiwał, tańczył, gryzł palce, zaś bisowy utwór w Sali Kongresowej prowadził... klęcząc na taborecie od fortepianu. [...] Sądzę, że jeśli kapelmistrz pozwala sobie na gestykulację odwracającą uwagę słuchaczy od muzyki, to przejawia tym samym brak szacunku do muzyki. Ktoś mógłby powiedzieć, że ruchy dyrygenta są obojętne, byle tylko wywoływana nimi muzyka była piękna. Otóż nie!”⁷. Warszawa musiała czekać równo trzy dekady na kolejny występ Leonarda Bernsteina. Pojawił się u nas dopiero w 1989 roku podczas koncertu upamiętniającego 50. rocznicę wybuchu II wojny światowej. Poprowadził wówczas NOSPR i Poznańskie Słowiki w wykonaniu własnego dzieła *Chichester Psalms* oraz

⁶ Ludwik Erhardt, *Z notatnika recenzenta. Misterium muzyki*, „Express Wieczorny” 1959, nr 124, s. 3.

⁷ Jerzy Waldorff, *Diabły i anioły*, Kraków 1988, s. 366.

uwertury *Leonora III* Beethovena. Występ Amerykanina odbił się szerokim echem w polskim życiu muzycznym, a wykonanie pierwszego z tych utworów jest dostępne w serwisie YouTube⁸.

Bernstein okazał się też wpływowym nauczycielem, który zainspirował całe pokolenie dyrygentów. Do jego podopiecznych zaliczali się m.in. Marin Alsop, Michael Tilson Thomas, Seiji Ozawa, Claudio Abbado czy Jaap van Zweden. Nie wszyscy jego uczniowie byli nim zachwyceni. Z rozbawieniem połączonym z lekceważeniem wypowiadał się o nim Herbert Blomstedt. Urodzonym showmanem jest za to inny jego podopieczny, doskonale znany polskiej publiczności japoński dyrygent Eiji Oue.



Leonard Bernstein

Oszczędny jak Nikisch

W historii muzyki równie wielu było dyrygentów sławnych nie ze względu na ekspansywność techniki, lecz ze względu na jej oszczędność. Doskonałym przykładem takiego właśnie podejścia do dyrygowania był węgierski kapelmistrz Arthur Nikisch, szef orkiestr w Berlinie, Bostonie, Lipsku i Londynie, artysta nie bez powodu nazywany ojcem współczesnej dyrygentury. Zachował się trwający zaledwie kilkanaście sekund niemy film z 1913 roku pokazujący dyrygującego Nikischa. Jego ruchy są płynne, eleganckie, oszczędne, a dłonie znajdują się blisko oczu. Nikisch podkreślał zawsze potrzebę utrzymywania kontaktu wzrokowego z muzykami i dawania im wskazówek właśnie za pomocą oczu i mimiki.

Na przełomie XIX i XX wieku dyrygent ten często występował w Warszawie – najpierw w sali koncertowej w Dolinie Szwajcarskiej, a następnie w Filharmonii Warszawskiej. Jego występy krytycy witali zawsze z jednogłośnym zachwytem. Tak o sposobie muzykowania Nikischa pisał na łamach „Ateneum” pisarz i plastyk Feliks Jabłczyński: „Nikisch nie dyryguje – a gra razem z orkiestrą, pozostawiając jej dużą swobodę i pod tym względem przypomina premiera cygańskiej orkiestry, który jest tylko pierwszym solistą w rzędzie innych, a nie dyrektorem, do którego się inni niewolniczo stosować muszą. Ten stosunek porozumienia ze współgrającymi, to dyrygowanie oczami, ta wyrazistość ruchów to nie są tradycje niemieckiej orkiestry,

opartej na wielu próbach, przedwstępnych objaśnieniach, studiach, etc. To tradycja orkiestry cygańskiej – niewielkiego kompletu ludzi dobranych, wirtuozów, improwizatorów, którzy grają razem, czują się jednym ciałem, jedną duszą, wsłuchują się w siebie, odgadują wzajemnie”⁹. Innym artystą należącym do tego samego pokolenia, co Nikisch, i także znanym z oszczędności gestów był odwiedzający wówczas regularnie Warszawę Richard Strauss. W przypadku tego artysty mamy więcej szczęścia – zachował się bowiem całkiem długi fragment wideo z 1944 roku przedstawiający Straussa dyrygującego Filharmonikami Wiedeńskimi w poemacie symfonicznym *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała*. Dyrygujący kompozytor wydaje się pozornie mało zainteresowany tym, co dzieje się na estradzie – jego ruchy są minimalne, oczami śledzi partyturę, okazjonalnie zerkając na poszczególnych muzyków, aby upewnić się, że nie przegapią swojego wejścia. A jednak jego podejście sprawdzało się.

Widziny przez lunetę

Było też całkiem sporo wybitnych dyrygentów, dla których zarówno Nikisch, jak i Strauss byli wzorami. Należał do nich artysta, który zapisał się w historii jako osoba o wyjątkowo autorytarnym nastawieniu: Fritz Reiner, który – notabene – uczył dyrygentury Bernsteina. Znany ze swej oschłości i nieprzyjemnego sposobu bycia Reiner nie był lubiany przez muzyków, którzy grali pod jego dyktando.

Ruchy jego batuty były tak nieznaczne, że usadowieni dalej muzycy mieli podobno problem z wyłapaniem rytmu. Wśród muzyków Chicago Symphony Orchestra krążyła anegdota o tym, jakoby odchodzący na emeryturę kontrabasista przyniósł na swój ostatni koncert lunetę, przez którą ostentacyjnie patrzył na Reinera, wyraźnie dając mu do zrozumienia, co sądzi o jego technice.

Jednak w ostatecznym rozrachunku wydaje się ona nie mieć wcale aż takiego wielkiego znaczenia. Jest tylko jedną z wielu możliwych dróg do wytworzenia odpowiedniej w danym momencie komunikacji pomiędzy orkiestrą a stojącym na jej czele liderem. Interpretacja, która w rezultacie powstanie, może być przecież porywająca niezależnie od środków. **BM**

Oskar Łapeta – psycholog, muzykolog i publicysta. Interesuje się muzyką XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku. W listopadzie 2019 roku obronił w Instytucie Muzykologii UW dysertację poświęconą biografii i recepcji twórczości Eugeniusza Morawskiego. Jest autorem licznych publikacji naukowych i popularnonaukowych publikowanych w „Muzyce”, „Res Facta Nova”, „Przeglądzie Muzykologicznym”, „Kwartalniku Młodych Muzykologów”

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=7Y-hnml4DW9g&ab_channel=PoznanskieS%C5%82owiki.

⁹ Feliks Jabłczyński, *Nikisch*, „Ateneum” 1903, t. 1 nr 5, s. 110, 111.

Muzyka pojawia się nawet w moich snach

– Kiedy stoję przed muzykami, robię wszystko, aby przekonać ich do mojej wizji danego dzieła – z **Christophem Eschenbachem** rozmawia Maciej Łukasz Gołębiowski.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Gdy po raz pierwszy usłyszał pan Filharmoników Berlińskich pod dykcją Wilhelma Furtwänglera, miał pan 11 lat, debiutował pan 21 lat później po studiach pod kierunkiem Herberta von Karajana i George’a Szella. Czego pan się od nich nauczył, obserwując ich na próbach i prowadząc z nimi długie rozmowy?

Christoph Eschenbach: – Nauczyłem się od nich wszystkiego. Były to dwie wielkie, bardzo różne osobowości. Obserwowanie ich na próbach było okazją jedyną w swoim rodzaju. Byłem niezwykle zaangażowanym słuchaczem każdego ich słowa, wnikliwie śledziłem każdy gest. Pokazywanie orkiestrze wyłącznie tempa i taktu jest stosunkowo proste, najważniejsza pozostaje muzyka, która ma popłynąć i którą należy zinterpretować. George Szell w pracy z zespołem koncentrował się przede wszystkim na strukturze dzieła i transparentności orkiestry. Jego osobistym celem było pokazanie, jak wspaniale partytura może „mówić” do publiczności. Natomiast Herbert von Karajan był niczym malarz. Dla niego najważniejsze były subtelne barwy orkiestry, które wydobywał z wielkim pietyzmem. Był w tym absolutnym mistrzem.

Muszę też zaznaczyć, że z tego, co udało mi się osobiście odczuć, Karajan nigdy nie traktował muzyków i orkiestr jedynie jako narzędzia. Nie mogę się zgodzić z opiniami, że był autokratą. Widziałem, z jaką troską

opiekował się zespołami, które często były dla niego jak rodzina.

Jerzy Semkow powiedział mi kiedyś, że dyrygent to *primus inter pares*, pierwszy pośród równych sobie. Jak pan widzi rolę dyrygenta w orkiestrze?

– *Primus inter pares* to bardzo piękne i właściwe określenie. Przede wszystkim dyrygent musi być zawsze pewny tego, co daje się odczytać z partytury. Lektura musi być niezwykle drobiazgowa, z uwzględnieniem wszystkich detali. Tylko tak można potem myśleć o własnej interpretacji i pracy z orkiestrą. Każdy zespół jest jednak inny i oferuje dyrygentowi swój sposób gry oraz sobie właściwe odczytanie danej partytury. Moim zdaniem dyrygent sugeruje sposób, w jaki muzycy powinni pracować nad utworem. Kiedy więc stoję przed muzykami, robię wszystko, aby przekonać ich do mojej wizji. Opowiadam o strukturze utworu, o pojawiających się tam barwach i detalach, staram się od razu traktować ich po partnersku. Bez muzyków dyrygent jest nikim. Potem jest już praca za pomocą słowa, gestu, kontaktu wzrokowego z poszczególnymi instrumentalistami i ciągle upewnianie się, czy dobrze zrozumieli i zapamiętali. W ostatnich dekadach miałem szczęście pracować wyłącznie z wybitnymi orkiestrami, a obecnie jestem bardzo podekscytowany rozpoczynając się współpracą z wrocławskim zespołem i zarazem ciekawy, jak się porozumiemy.

Pan przecież urodził się we Wrocławiu, który potem w dramatycznych wojennych okolicznościach musiał pan opuścić. Dziś wraca pan do tego miasta – na stanowisko dyrektora artystycznego NFM Filharmonii Wrocławskiej.

– We Wrocławiu spotkałem znakomitych muzyków, bardzo otwartych i zaangażowanych w swoją pracę. To piękne umysły i serca. Mocno wierzę, że razem daleko zajdziemy i będzie to fantastyczna przygoda. Na razie mogę zdradzić tylko tyle, że w najbliższych dwóch latach chciałbym zrealizować z wrocławską orkiestrą cały cykl symfonii Beethovena. Gdy pierwszy raz się spotkaliśmy, przygotowałem z nimi *VI Symfonię „Pastoralną”* i wyszło to naprawdę znakomicie, nie tylko wykonawczo, ale pod kątem zrozumienia istoty utworu. Na tegorocznym Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Warszawie zagramy wspólnie *IX Symfonię d-moll*.

Często brzmiała w chwilach ważnych dla historii świata, jak choćby obalenie muru berlińskiego. Jakie przesłanie ma dla pana to dzieło w obecnych, niespokojnych czasach?

– Przede wszystkim w sposób wyjątkowo podniosły i dobitny niesie ono przesłanie pokoju. „Seid umschlungen, Millionen” – pisał Schiller. Oczywiście, w tym utworze jest też dramatyzm, szczególnie w pierwszej części, a także przejmujący liryzm przepełniający część trzecią.



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Christoph Eschenbach



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Christoph Eschenbach

Wszystko zmierza do słynnego finału z *Odą do radości*. Choć od premiery upłynęło dwieście lat, jest to zaskakująco współczesne dzieło, które przemawia w sposób bardzo mocny i dobitny. Po zakończeniu II wojny światowej bardzo popularnym i oczywistym hasłem było „Nigdy więcej wojny!”. Okazało się jednak, że nie wszyscy zrozumieli to przesłanie i dziś wciąż mamy wojny w różnych częściach świata, również w Ukrainie. Ta symfonia po raz kolejny przypomina, jak ważna jest idea pokoju i braterstwa między ludźmi.

Powiedział pan kiedyś, że muzyka to nie tylko pana pasja, ale wręcz obsesja i w związku z tym nie zostaje wiele czasu na cokolwiek innego. Chciałbym

jednak zapytać, jak spędza pan czas, gdy muzyka na chwilę cichnie i gdy nie trzeba wsiadać do samolotu. Jaki jest Christoph Eschenbach prywatnie?

– Znakomicie rozumiem ludzi, których oprócz muzyki, fascynuje sport: prędkość, emocje związane z lotami samolotem, żeglowaniem czy wyścigami samochodowymi. Ale nie należę do nich. Ja przede wszystkim dużo czytam. Mam rozległą bibliotekę, z której staram się wybierać kolejne ciekawe pozycje. Poznaję literaturę, zaczytuję się w poezji. Kiedy dokąds przyjeżdżam, staram się znaleźć czas, aby obejrzeć miejscowe muzea czy galerie. Jestem przekonany, że poza muzyką jest na świecie wiele do przeżycia, choć muszę przyznać, że ona stale we mnie rozbrzmiewa, nawet w snach. **BM**

Christoph Eschenbach – pianista i dyrygent.

Był głównym dyrygentem i dyrektorem artystycznym Tonhalle-Orchester Zürich (1982–1986), dyrektorem muzycznym Houston Symphony (1988–1999), dyrektorem artystycznym Schleswig-Holstein Musik Festival (1999–2002), dyrektorem muzycznym NDR Sinfonieorchester (1998–2004), Philadelphia Orchestra (2003–2008), Orchestre de Paris (2000–2010), National Symphony Orchestra w Waszyngtonie (2010–2017) oraz Konzerthausorchester Berlin (2019–2023). Od września 2024 roku jest dyrektorem artystycznym NFM Filharmonii Wrocławskiej – w mieście, w którym się urodził.

*Niedziela 6 kwietnia, godz. 19.30,
Filharmonia Narodowa w Warszawie*



Filharmonia
Narodowa

Dyrektor Artystyczny
Krzysztof Urbański

2024/2025

FILHARMONIA NARODOWA W TWOIM DOMU

**transmisje koncertów
na kanale YouTube**

Zespoły Filharmonii Narodowej poprowadzą:

26.04 – Anna Sułkowska-Migoń

24.05 – Christoph König

14.06 – Krzysztof Urbański

filharmonia.pl

Organizator

MKiDN

Strategiczny
Mecenas



Bank Polski

Mecenas



Polska Grupa Energetyczna

Sponsor



TAVEX

Polifoniczne ucho

– Czasem mówi się o Finach, że z natury nie są zbyt wylewni i towarzyscy, muzyka jest więc dla nich naturalnym sposobem wyrażania siebie –
z **Susanną Mälkki** rozmawia Maciej Łukasz Gołębiowski.

Maciej Łukasz Gołębiowski: Jak to się stało, że po latach bardzo udanej kariery wiolonczelistki, zdecydowała się pani zamienić smyczek na batutę?

Susanna Mälkki: – Od początku przygody z wiolonczelą grałam w młodzieżowych orkiestrach. Mogłam z bliska obserwować, jak dyrygenci pracują nad utworem. Okazało się, że mam coś, co mogę określić jako „polifoniczne ucho”. Zwracałam uwagę nie tylko na partię mojego instrumentu – cała orkiestra była dla mnie fascynującym instrumentem. Występując jako solistka, czekałam na wspaniałe *tutti* orkiestrowe i wsłuchiwałam się w jego głębię. Równie często jak w orkiestrach grywałam w składach kameralnych i tam również istotna była dla mnie interakcja. Dyrygowanie to jakby kolejny poziom tworzenia muzyki, bardziej rozbudowany i skomplikowany.

I co było dalej?

– Ziarno dyrygenckiej kariery zostało zasiane, gdy studiowałam w Sztokholmie. Wzięłam wtedy udział w kilkudniowym kursie wprowadzającym do dyrygentury. Pierwszy raz miałam okazję stanąć przed zespołem. W mojej pamięci to wydarzenie zachowało się jako moment przemiany – zaczęłam poważnie myśleć o dyrygenturze. Było to w latach 90. XX wieku, więc w zupełnie innych czasach. Stosunek do kobiet w tym zawodzie był inny od dzisiejszego, który jest bardziej otwarty. Wcielenie w życie mojego marzenia zajęło mi więc sporo czasu. Podeszłam do tego bardzo spokojnie, wiedziałam, że zawsze mogę grać na wiolonczeli, jeśli nie uda mi się dostać na dyrygenturę.

Jak na stosunkowo niewielki kraj Finlandia jest ojczyzną wielu znakomitych dyrygentów.

– Czasem mówi się o Finach, że z natury

nie są zbyt wylewni i towarzyscy, muzyka jest więc dla nich naturalnym sposobem wyrażania siebie, ponieważ nie wymaga słów. Kiedy dorastałam, w Finlandii istniała bardzo rozległa sieć szkół muzycznych, były też różne zespoły i chóry. Mieszkając w Helsinkach, miałam z oczywistych względów najłatwiejszy dostęp do tej edukacji. Państwo dawało nam dobre warunki rozwijania talentu, również rodzice rozumieli, że dzieci powinny od małego mieć kontakt z muzyką. Coś z tego jeszcze zostało, ale sytuacja w Finlandii nie wygląda teraz tak dobrze, jak wtedy.

Gdy czytam biografie fińskich dyrygentów, dosłownie w każdej pojawia się jedno nazwisko – Jorma Panula.

Jak pani wspomina studia u niego i jak odebrała pani jego kontrowersyjną wypowiedź z 2014 roku, że dyrygentki mogą być efektywne tylko w repertuarze kobiecym?

– Przede wszystkim poczułam się rozczarowana. Tym bardziej że dla mnie i dla innych uczniów on był naprawdę dobrym, pomocnym profesorem. Wiele nas nauczył o technice dyrygenckiej i dał tym samym poczucie pewności siebie. Zawsze szanował naszą niezależność i pytał, co chcemy zrobić, bez narzucania własnego zdania. Gdy dostałam się do jego klasy, napisał list polecający, aby pomóc mi w uzyskaniu grantu Fińskiej Fundacji Kultury. Pojawiło się tam takie zdanie: „Susanna jest jak dotąd jedyną dyrygentką, w którą naprawdę wierzę”. Poczułam się wtedy wyróżniona. Myślę, że można być świetnym nauczycielem, lecz niekoniecznie wspaniałym człowiekiem. On ma temperament i do tego jest z pokolenia nauczycieli, którzy potrafili bez wahania trzasnąć komuś drzwiami przed nosem albo rzucić krzesłem, jeśli coś się nie spodobało.

Zastanawiam się nad tajemnicami pani pracy nad utworem. Jak zrozumieć intencje kompozytora, mając do dyspozycji wyłącznie rodzaj instrukcji obsługi muzyki, która nie u każdego jest precyzyjna?

– By zrozumieć właściwie i dogłębnie tę „instrukcję obsługi muzyki”, trzeba na pewno mieć dobre przygotowanie muzyczne, nie tylko technikę dyrygencką. Trzeba wiedzieć, jak działa polifonia, znać style muzyczne i zasady architektury muzycznej, trzeba kierować się instynktem. Potrzebna jest cierpliwość, bo interpretacja nie rodzi się od razu, wymaga czasu i z biegiem czasu się zmienia. Dla mnie ważne jest zrozumienie powodów, dla których kompozytor napisał dzieło właśnie w taki, a nie inny sposób. Nie chodzi tylko o odegranie dźwięków, ale stworzenie pewnego dramatu, napięcia rosnącego aż do kulminacji.

W jednym z wywiadów mówiła pani o tworzeniu interpretacji jak o układaniu puzzli. Problem w tym, że w dziełach symfonicznych, jak choćby w symfoniach Mahlera, tych puzzli są tysiące. Jak się samemu ograniczyć i podjąć ostateczną decyzję?

– To bardzo dobre pytanie. Jedyną drogą, jaką widzę, jest pozwolić sobie na próbowanie różnych rozwiązań, nie zawsze od razu tych najlepszych. Nie warto natomiast skupiać się na detalu, lepiej budować logiczną koncepcję całości. Resztę zawsze oddaję muzykom w orkiestrze i ich inwencji. Są dla mnie równorzędnymi partnerami. Moim zadaniem jest nakreślenie ram utworu, które muzycy mogą wypełnić, wyrażając siebie. I co ciekawe, choć mój pomysł jest niezmienny, to wykonanie tego samego utworu z różnymi orkiestrami brzmi zawsze trochę inaczej. Jednocześnie w arcydziełach



Susanna Mälkki wystąpi w Warszawie z European Union Youth Orchestra. To część programu kulturalnego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Organizuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, realizuje Narodowe Centrum Kultury

takich twórców jak Mahler naprawdę należy zaufać kompozytorowi. Zaprogramował dzieło w 99 proc., wykonawcy dodają do tego ów jeden procent własnej wrażliwości i pomysowości.

Często przygotowuje pani wykonania dzieł operowych. Jaka jest pozycja dyrygenta w dzisiejszym teatrze muzycznym i jak ona pani odpowiada?

– Gdy rozmawiamy, akurat kończę próby do *Fidelii* w nowojorskiej Metropolitan Opera. Ta inscenizacja Jürgena Flimma ma ponad 20 lat i jest przygotowana z pełnym szacunkiem zarówno dla dzieła, jak i dla śpiewaków. Jest tak pomyślana, by wykonawcy zawsze mieli ze sobą właściwy kontakt. Zgadzałem się na różne spojrzenia reżyserów na dzieło muzyczne. Oczywiście, zdarzają się ekstremalne pomysły, ale nie jest to nic nowego. Bywają więc i bardzo dobre

stare produkcje, i bardzo złe również. W operze dobre libretto zawsze ma do opowiedzenia ciekawą ludzką historię i reżyser powinien ją uszanować. Kiedy tak się dzieje, jestem otwarta na nowości. Nie mogę się natomiast zgodzić na reżysera, który przychodzi na próbę, nie znając w ogóle muzyki. To nieakceptowalne. Pracując w operze, trzeba zadać sobie trud poznania intencji kompozytora. To on jest pierwszym reżyserem, on wybrał tempo, nastrój i znaczenie kolejnych scen.

Rozmawiamy o sztuce dyrygenckiej dziś, a jaka jest przyszłość dyrygentów? Czy nie zastąpi ich kiedyś sztuczna inteligencja?

– Temat sztucznej inteligencji jest faktycznie trochę przerażający, ale jestem spokojna, jeśli chodzi o muzykę. Moim zdaniem ma ona tak potężną moc łączenia ludzi, że jeśli tylko zbierzemy ich w sali

koncertowej i damy im wysokiej klasy wykonanie, to nic tego przeżycia nie zastąpi. Wiem, że młodsze pokolenia mogą o tym myśleć inaczej, ale wierzę, że jeśli będą mieć kontakt z muzyką od najmłodszych lat, to potrzeba obcowania z żywym wykonaniem nigdy nie zginie. **BM**

Rozmowa przeprowadzona 3 marca 2025 roku.

Susanna Mälkki – wiolonczelistka i dyrygentka, w latach 2016–2023 główny dyrygent Helsińskiej Orkiestry Filharmonicznej jako pierwsza kobieta w historii tego zespołu. Stale gości w nowojorskiej Metropolitan Opera, gdzie w 2016 roku przygotowała m.in. prawykonanie opery *L'Amour de loin* swojej rodaczki Kaii Saariaho.

Susanna Mälkki dyryguje II Symfonią „Zmartwychwstanie” Gustava Mahlera w środę 9 kwietnia, godz. 19.30, w Filharmonii Narodowej w Warszawie.

elixir

RESTAURANT BY DOM WÓDKI

Food & vodka pairing po polsku
z rekomendacją Michelin.

Wierzbowa 9/11, Warszawa | +48 22 828 22 11 | elixir@domwodki.pl



GRUPA GOOD FOOD CONCEPT



www.gfc-grupa.pl

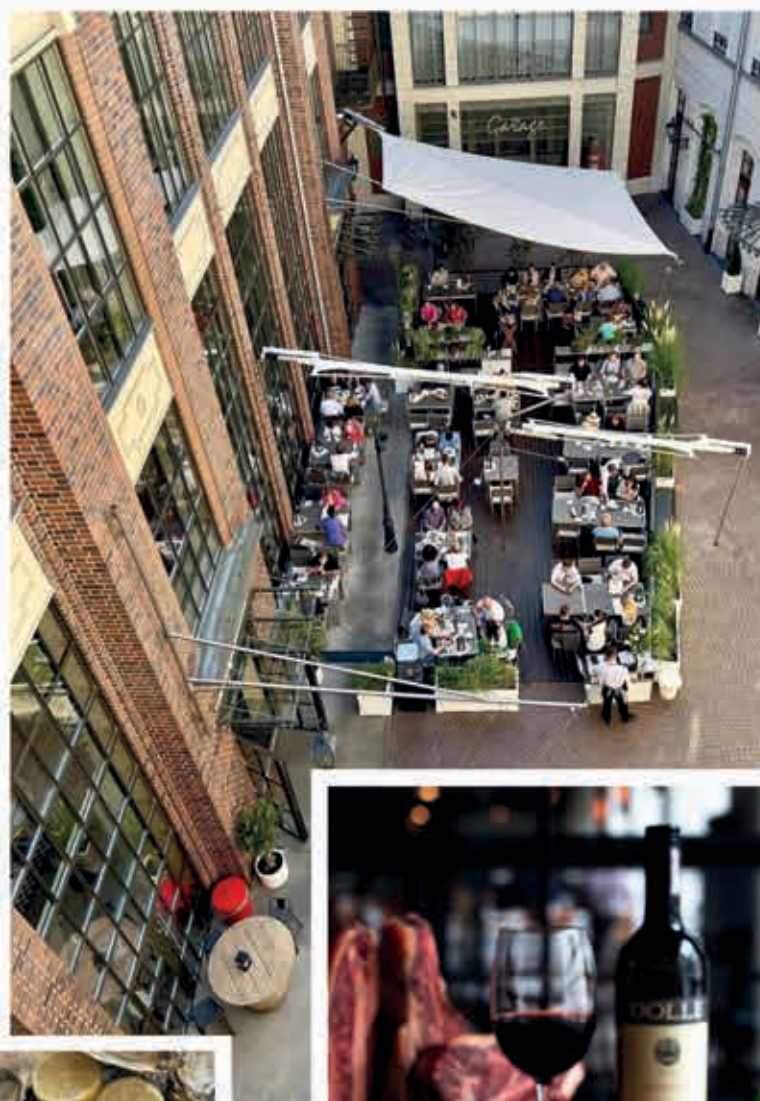
DER ELEFANT

The Whole World on Your Plate
SINCE 1990

Założona w 1990 roku, nowojorska restauracja Der Elefant znajduje się w odrestaurowanych, zabytkowych wnętrzach przy placu Bankowym 1 w Warszawie. Jej dziedziniec zaprojektował laureat Oscara Allan Starski.

Menu oparte jest na świeżych, lokalnych składnikach. Oprócz bogatej karty win i pierwszego w Polsce dziecięcego studia kulinarnego (Warsaw Cooking University), znajduje się tu Fishmarket – restauracja specjalizująca się w rybach i owocach morza.

Wiezorami odbywają się koncerty jazzu na żywo przy fortepianie Steinway. Restauracja oferuje także letni ogród, idealny do wypoczynku.

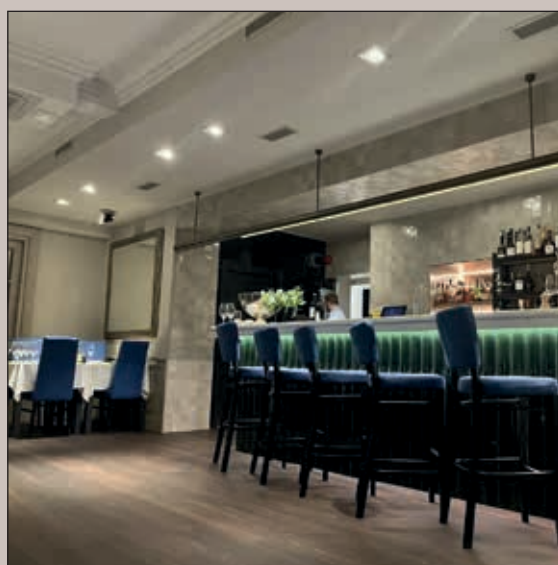
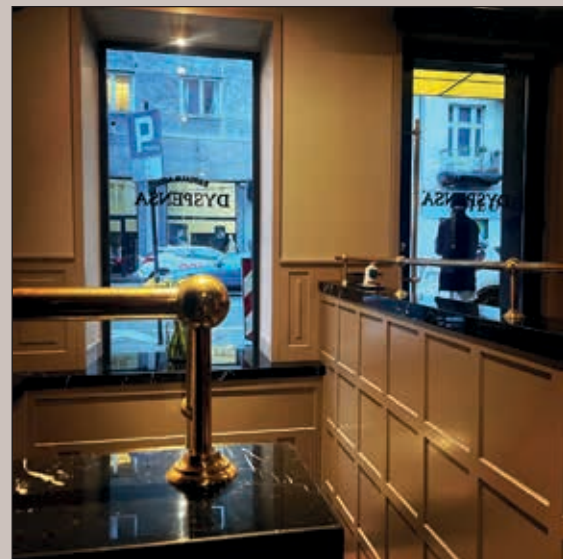
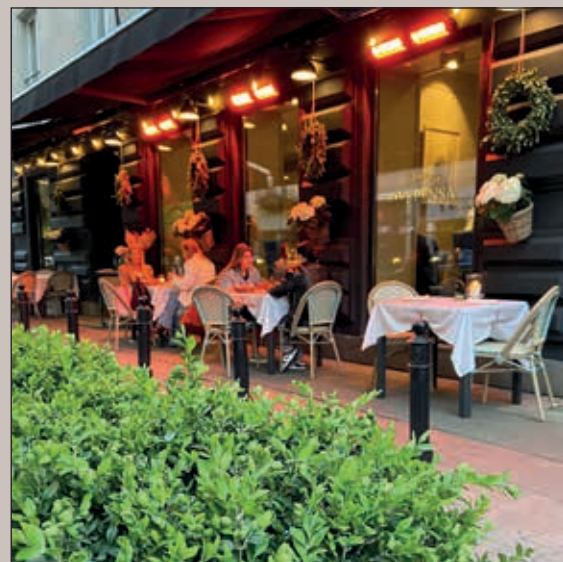


Founded in 1990, the New York-style restaurant Der Elefant is located in restored historic interiors at Plac Bankowy 1 in Warsaw. Its courtyard was designed by Oscar winner Allan Starski.

The menu is based on fresh, local ingredients. In addition to an extensive wine list and Poland's first children's culinary studio (Warsaw Cooking University), it is home to Fishmarket – a restaurant specializing in fish and seafood.

Evenings feature live jazz concerts on a Steinway piano. The restaurant also offers a summer garden, perfect for relaxation.

RESTAURACJA
DYSPENSA
1995



Mokotowska 33/35, 00-560 Warszawa
Rezerwacje + 48 720 980 700
kontakt@restauracjadyspensa.pl
www.restauracjadyspensa.pl

 [restauracja-dyspensa](https://www.facebook.com/restauracja-dyspensa)

 [restauracja_dyspensa](https://www.instagram.com/restauracja_dyspensa)

RESTAURACJA
AleGloria
magda Gessler

Rozsmakuj się w kulinarnej poezji

Delight in culinary poetry

Restauracja AleGloria, wyjątkowe miejsce na mapie Warszawy.

AleGloria Restaurant, a unique place on the map of Warsaw.



Plac Trzech Krzyży 3
00-535 Warszawa
E-mail: alegloria@alegloria.pl

Rezerwacja stolików:
Tel. +48 (22) 584 70 80
Wydarzenia, przyjęcia i uroczystości
Tel. +48 539 535 178



[restauracja_alegloria](https://www.instagram.com/restauracja_alegloria)



[AleGloria](https://www.facebook.com/AleGloria)



**BĄDŹMY MISTRZAMI
W BURZENIU BARIER.**

**POKAŻMY, ŻE CIESZYMY SIĘ
NA CZYJŚ WIDOK.**

NAPISZMY PIERWSI PO KŁÓTNI.

**ZAUWAŻMY SIĘ WRESZCIE.
CO NAS POWSTRZYMUJE?
PRZECIEŻ NIE TECHNOLOGIA.**

DOŁĄCZASZ?

#BurzymyBariery

Lucas Debargue – intelektualista w poszukiwaniu nostalgii

Najpierw uczy się muzyki ze słuchu, następnie doskonalili znajomość utworu z partytury. Przekonany o głębokiej więzi między improwizacją jazzową a improwizacją romantyczną pogardza „wyuczeniem” i predylekcją do techniki.

Michał Klubiński

Od momentu, gdy w 2015 roku 25-letni francuski pianista Lucas Debargue pojawił się w finale XV Międzynarodowego Konkursu im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie, rozpoczął się spór o recepcję tego szczególnego talentu.

Debargue otrzymał IV nagrodę i wyróżnienie Stowarzyszenia Moskiewskich Krytyków Muzycznych, jednak lwia część jury (m.in. Barry Douglas) była zdania, że artysta za sprawą swej osobowości – łączącej głęboko intelektualne podejście do natury dźwięku i konstrukcji muzycznej, przekraczanie granic estetycznych z sążoną delikatnie nostalgią – powinien dostać I nagrodę i złoty medal. Te zaś trafiły do rąk wyrafinowanego, lecz grającego po akademicku Dmitrija Maslejewa z Rosji. Za kulisami francuski pianista stres konkursowy rozładowywał improwizacjami jazzowymi. Sztuce tej zresztą od kilku lat poświęcał szczególną uwagę, zarabkując w klubach jazzowych Paryża.

Do muzyki okrężnymi drogami

Śledząc znakomitą karierę 34-letniego dziś pianisty, możemy pokusić się o stwierdzenie, że dochodził do niej okrężnymi drogami: poprzez namiętą eksplorację innych sztuk, obszarów i stylów muzycznych. Urodzony w Paryżu 23 października 1990 roku, dorastał w Compiègne, godzinę drogi na północ od stolicy Francji, gdzie w wieku dziewięciu lat, bez rodzinnych tradycji muzycznych, sam nauczył się czytać nuty, przepisyując partytury. W wieku 11 lat wstąpił do konserwatorium w Compiègne. Jednak jego droga do zainteresowania klasycznym wykonawstwem była wyboista. Jako nastolatek przestał zajmować się muzyką klasyczną i zwrócił się w stronę rocka – zaczął grać na gitarze basowej w szkolnym zespole. Poglębiał także



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena



Za kulisami konkursów Lucas Debargue rozładowuje stres improwizacjami jazzowymi

relacje z literaturą: w wieku 17 lat wstąpił na fakultet literaturoznawstwa i sztuk na Université Paris-Diderot w Paryżu. Dopiero kilka lat później na dobre powrócił do muzyki, kiedy został poproszony, aby wystąpić podczas Fête de la Musique w Compiègne. Zdecydował się przyjąć zaproszenie wybitnej pedagog rosyjskiego pochodzenia profesor Reny Szereszewskiej, aby studiować pod jej kierunkiem w legendarnej, założonej przez Alfreda Cortota École normale de musique de Paris, gdzie przed wojną u Nadii Boulanger studiowało także wielu Polaków. Jeszcze przed studiami, niepewny swojego dalszego losu, Debargue pracował w supermarkecie na pół etatu. Wkrótce jego droga życiowa miała się całkowicie odmienić.

Improwizator, poeta, kompozytor

Krytycy chwalą go za wszechstronność, znakomitą inwencję muzyczną, subtelny dźwięk, przekraczanie granic estetycznych, witalność, eteryczną poetyckość interpretacji. Debargue często inspirował się literaturą, malarstwem, filmem i jazzem, co przekłada się również na jego pracę kompozytorską. Wyrazem tego jest ponad 20 utworów na fortepian solo i zespoły kameralne oraz z zakresu muzyki

koncertującej (m.in. *Orfeo di camera – Concertino na fortepian, orkiestrę smyczkową i kotły*, 2017).

Pianiście służy instynkt improwizatora łączący tradycję Bacha, Beethovena, Chopina i Liszta ze współczesną muzyką jazzową. Najpierw uczy się muzyki ze słuchu, następnie doskonali znajomość utworu z partytury. Przekonany o głębokiej więzi między improwizacją jazzową a improwizacją romantyczną pogardza „wycuciem” u współczesnych pianistów i predylekcją do techniki. Bezkompromisowy w ocenie współczesnych akademickich sporów o stylowość interpretacji i perfekcję aparatu wykonawczego, pogłębia introspekcję muzyczną.

Hasło przewodnie jego poetyki to uchwycenie nieuchwytnego, tajemniczy, typowo polski „żał”, który pojawia się w tytule jego płyty z muzyką Miłosza Magina, polskiego pianisty i kompozytora, ucznia Margerity Trombini-Kazuro i Jana Maklakiewicza (Sony Classical 2021). Utrwalony na niej *III Koncert fortepianowy* Magina Debargue wykonał w 2020 roku w Filharmonii Narodowej z Andrzejem Boreką.

Debargue wokół Szymanowskiego

Druga gałąź jego zainteresowań to

muzyka Karola Szymanowskiego, czego przejawem jest płyta nagrana także dla Sony Classical w 2017 roku zestawiająca sonaty Schuberta (a-moll D 784 i A-dur D 664) z młodzieńczą *II Sonatą* polskiego kompozytora.

O Lucasic Debargue’u wykonującym *IV Symfonię „Koncertującą”* Szymanowskiego z Christophem Königiem przy pulpicie w Filharmonii Narodowej w 2023 roku pisałem dla „Ruchu Muzycznego”: „To pianista obdarzony wyjątkowo dopieszczonym pianem, obfitującym w wiele odcieni kolorystycznych dźwięku, energiczny, pełen podskórnego witalizmu i znakomitej refleksji nad narracją”.

Podobnie sugestywne są jego inne albumy dla Sony Classical: z muzyką Domenica Scarlattiego, Bacha, Chopina, Liszta, Ravela, Medtnera, Faurégo (komplet dzieł na fortepian solo, 2024) oraz *Kwartetem na koniec czasu* Messiaena (z klarnecistą Martinem Fröstem, skrzypaczką Janine Jansen i wiolonczelistą Torleifem Thedéenem, 2017). **BM**

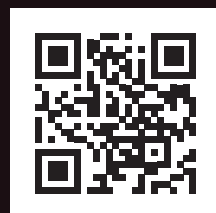
Poniedziałek 7 kwietnia, godz. 19.30,
Sala Kameralna Filharmonii Narodowej
w Warszawie



VIVA!



WEJDŹ
DO ŚWIATA
SZTUKI



Z samotni pracowni



– *Wariacji Goldbergowskich* uczę się mniej więcej od połowy lat 80. Teraz przyszedł w końcu moment, kiedy mogę powiedzieć, że wiem, jak chcę je grać –
z **Ewą Pobłocką** rozmawia Paweł Siechowicz.

w samotnię estrady

Paweł Siechowicz: Chciałbym coś pani pokazać. To egzemplarz *Małych preludiów na fortepian* Jana Sebastiana Bacha, który w rodzinie mojej żony służył już kilku osobom. Widać po nim, że służył dobrze i wiernie. Czy pani także zaczynała przygodę z Bachem od tych drobnych utworów zebranych w jednym zeszycie przez redaktorów PWM Zbigniewa Drzewieckiego, Jana Ekiera, Jana Hoffmana i Adama Riegera?

Ewa Pobłocka: – Moje pierwsze wspomnienie z Bachem jest inne: siedzę pod fortepianem, a moja mama [Zofia Janukowicz-Pobłocka – przyp. red.] ćwiczy arię z *Pasji Janowej*. Pamiętam, że słuchałam jej wtedy tak, jakby była tańcem, a przecież to była aria pasyjna!

A pierwszy utwór grany samodzielnie na fortepianie?

– To musiało być jedno z tych małych preludiów. Później towarzyszyłam mamie w programie ułożonym z wybranych arii z kantat Bacha. Miałam wtedy 12, może 13 lat. Dzisiaj trudno już sobie coś takiego wyobrazić – arie z kantat zaaranżowane na głos i fortepian. Ale wtedy tak się grało Bacha. Pamiętam, że było to dla mnie duże wyzwanie.

Czy może pani powiedzieć, że to właśnie z Bachem spędziła pani największą część życia?

– Bach towarzyszy mi na co dzień, każdego dnia, ale co pięć lat powraca Konkurs Chopinowski i przywołuje wspomnienia. Przygotowując studentów do udziału w konkursie, wracam do utworów, które kiedyś grałam. Mam poczucie, że role nauczyciela i jurora zobowiązują do podtrzymywania żywej relacji z tym repertuarem. Czasem tęsknię za romantycznym westchnieniem, wzruszeniem.

Chopin lubił mieć przy sobie utwory Bacha, ale to, jak je wykonywał, pozostaje zagadką.

– Bardzo bym chciała usłyszeć, jak Chopin grał. Szczególnie ciekawi mnie, jak poruszał się w dynamice *forte*, np. w *Barkaroli* albo finale *Sonaty h-moll*. Przypuszczam, że grał Bacha bez żadnych dodatków, uduziwnień. Mógł traktować jego utwory jak oczyszczenie od wszelkiej emocjonalnej emfazy, tak charakterystycznej dla muzyki jego czasów.

W których utworach Chopina najlepiej słyhać inspirację Bachem?

– Bardzo często mamy z nią do czynienia. Słysząc ją między innymi we fragmentach *fugato* i polifonicznych zestawieniach dwóch lub więcej płaszczyzn. W *Balladzie f-moll* są takie miejsca. Są w *Sonacie h-moll* w przetworzeniu, także w *Nokturnie H-dur* op. 62.

A w mazurkach? Myślę konkretnie o pani interpretacji *Mazurka c-moll* op. 56. Wykonuje pani trio tego mazurka tak, jakby grała pani symfonię albo preludium Bacha: jednolitym dźwiękiem, na jednym oddechu, bez najmniejszego *rubata*.

– Przyznam się, że nie znam swoich nagrań, w ogóle ich nie słucham. Mam płyty, które nadal leżą zafoliowane, nierozpakowane. Towarzyszy mi poczucie, że teraz na pewno zagrałabym te utwory

lepiej, a przecież nagrania nie można już poprawić. Nie chodzi nawet o poprawianie błędów. Po prostu zmienia się moje słyszenie tych utworów.

Czy muzyka, którą znamy, zmienia się razem z nami?

– Przywołam niedawne doświadczenie. Grałam w Gdańsku drugi tom *Das wohltemperierte Klavier*. Nie czułam się tego dnia w pełni sił, więc postanowiłam darować sobie zwyczajowe próby przed koncertem. Zastąpiłam je cichą lekturą Bachowskiej partytury. Znalazłam wtedy kilka miejsc, które usłyszałam w swojej wyobraźni zupełnie inaczej, niż je dotychczas grałam. Podczas wieczornego koncertu byłam w stanie przestawić swoje myślenie. Zdarzało mi się na przykład intuicyjnie modyfikować dynamikę, grałam fragment *piano*, który wcale nie wymaga wyciszenia – muzyka toczy się w tym miejscu dalej, nie można przerywać jej biegu. Kiedy się gra bez instrumentu, skupienie jest o wiele większe. Przy instrumencie zaczynamy zwracać uwagę na nasze ciało, na sam instrument, na akustykę sali. Ciche ćwiczenie jest bardzo pouczające.

Podzielię się z panem cudownym wspomnieniem. Mieliśmy kiedyś grać w Poznaniu koncert wspólnie z Dang Thai Sonem. Terminarz był napięty. Wiedzieliśmy, że nie uda się przed koncertem zrobić próby. Jechaliśmy z Gdańska i w drodze prześpiewywaliśmy program, który mieliśmy zagrać. To był nasz najlepszy koncert! Oddychaliśmy razem, frazy biegły w tym samym kierunku, bo w śpiewie znacznie łatwiej to osiągnąć niż na fortepianie.

Może dlatego Chopin zalecał swoim uczennicom i uczniom słuchanie śpiewaków.

– Tak, a dla mnie śpiew jest czymś naturalnym, wyssanym z mlekiem matki. Studenci się ze mnie śmieją, że na lekcjach o wiele więcej śpiewam, niż gram.

Czy Dang Thai Son jest pani wymarzoną partnerką przy klawiaturze?

– Zdecydowanie tak. Pracujemy teraz nad nowym programem z duetami Schuberta, Mozarta, Ravela, który jest jeszcze w przygotowaniu.

A w jakiej przestrzeni czuje się pani z muzyką najlepiej?

– W mojej pracowni, gdzie zamykam za sobą drzwi i zostaje sama, otoczona ciszą. Kiedy nie ćwiczę dzień czy dwa, czuję się źle, bo brakuje mi tej przestrzeni, którą stworzyłam dla siebie.

Proszę ją nam opisać. Stoi tam fortepian. Co jeszcze panią otacza?

– Są tam nawet dwa fortepiany. Poza tym sekretarzyk z 1830 roku, kilkaset ołówków i cała ściana zapelniona zdjęciami moich wspólników i przyjaciół: zdjęcie z Yehudim Menuhinem, Andrzejem Panufnikiem, zdjęcie Katarzyny Popowej-Zydroń, którą ogromnie cenię, zdjęcie Fou Ts'onga, ogromny plakat Kazimierza Korda, plakat z Olgą Pasiecznik, zdjęcia kompozytorów, którzy

pisali dla mnie utwory – Szymańskiego i Mykietyna – oraz pierwsze strony ich *Koncertów fortepianowych*.

Zaintrygowały mnie te ołówki. Sugerują, że w nutach, z których pani gra, zostawia pani ślady swoich interpretacji.

– To także, ale ja po prostu przywożę ołówki z całego świata. To moja prywatna kolekcja, w ten sposób przechowuję wspomnienie miejsc, które odwiedziłam. A zaczęło się od tego, że na fortepianie mamy zawsze leżał ołówek, który ciągle z niego spadał. Pamiętam, że mama przyklejała go nawet taśmą klejącą, a on i tak znajdował sposób, żeby spaść na podłogę. Okazuje się, że ołówki zachowują się w ten sposób niezależnie od szerokości i długości geograficznej.

Czy korzysta pani z tych prywatnych odręcznych notatek zapisywanych w nutach we własnej pracy pedagogicznej?

– Studenci mają obowiązek przychodzenia z własnymi nutami. Nie lubię pracować na tabletach. Papier to jednak papier. Sama cały czas korzystam z nut, z których grałam, kiedy miałam kilkanaście lat. Pamiętam, kiedy jeszcze żył mój ojciec Hubert Pobłocki, wziął kiedyś ode mnie nuty *Andante spianato* i *Wielkiego Poloneza Es-dur* i poprzycinał ich postrzępione krawędzie. Byłam na niego trochę zła, bo razem ze śladami użytkowania te nuty straciły swój urok. A jeśli chodzi o *Wariacje Goldbergowskie*, mam w tej chwili chyba siedem różnych wydań. Pierwsze to wydanie Petersa kupione przy okazji kursu w Weimarze w latach 70. XX wieku. Później był Henle i kilka jeszcze innych, które kupowałam, szukając wygodnej aplikatury i różnic redakcyjnych.

Utwory klawiszowe Bacha, podobnie jak sonaty Scarlatti, mają w sobie także wymiar ludyczny. Jest w nich dużo okazji do pianistycznego popisu. Tego nie tylko dobrze się słucha, ale też dobrze się ogląda.

– Dla mnie ideałem pozostaje jednak Światosław Richter, który wychodził na estradę z kamienną twarzą, siadał do fortepianu i po prostu grał. Nie było w tym żadnego teatru.

Czy lubi pani tę samotność? Bycie sam na sam z muzyką?

– Tak, bo kiedy wychodzę na estradę jako solistka, mam poczucie, że o wszystkim sama decyduję i ma się to odbyć tak, jak sobie to wyobraziłam. Nie muszę się godzić na żadne artystyczne kompromisy. Decyduję o tym, jakie będzie światło na sali. Lubie, kiedy pada tylko na klawiaturę i nuty, nie na mnie, bo to nie ja jestem najważniejsza. Ludzie przychodzą na koncert dla Bacha. Chcą posłuchać jego genialnej muzyki. Ja w tym tylko pośredniczę. *Wariacji Goldbergowskich* uczę się mniej więcej od połowy lat 80. Teraz przyszedł w końcu moment, kiedy mogę powiedzieć, że wiem, jak chcę je grać.

Lubi pani grać Bacha przed publicznością, poza bezpiecznym azylem pracowni?

– Odpowiem panu historią z życia wziętą. Instytut Muzyki i Tańca od kilku lat realizuje program *Z klasyką przez Polskę*, organizując koncerty w małych miejscowościach, w których nie ma regularnego życia muzycznego. Dla osób, które tam mieszkają, taki koncert to rzadka okazja posłuchania muzyki wykonywanej na żywo. Postanowiłam wziąć udział w tym programie. Zorganizowano mi trzy recitale w małych kościołach ewangelickich w Szczytnie, Wejsunach i Sorkwicach – w jednym z tych miejsc nigdy wcześniej nie odbywał się żaden koncert! Uczestniczyła w nich publiczność

zupełnie „nieskażona” atmosferą premiery w operze czy tak zwanego „wydarzenia” w filharmonii – a widziałam osoby, które przyszły na koncert z nutami Bacha i słuchały, podążając wzrokiem za partyturą! Wielkie wrażenie zrobiła na mnie atmosfera tych kościołów pozbawionych ozdób: białe ściany, żadnej kokieterii, żadnego zabiegania o uwagę – doskonała przestrzeń do wypełnienia muzyką Bacha.

Niektórzy widzą w niej mniej lub bardziej utajoną modlitwę. Tak mówiła o jego muzyce legendarna pianistka Maria Judina, tak odczytuje ją także polski teolog Józef Majewski. Czy pani także odnajduje w niej rodzaj metafizycznej opoki, duchowego azylu?

– Może nie aż tak, ale kiedy zaczynam drugi tom *Das wohltemperierte Klavier* tym organowym (tak je odczuwam) preludium, to pragnę tym recitalem zbudować świątynię, której drzwi otwierają się przy jego dźwiękach, a kolejne utwory wypełniają jej wnętrze. Podzielię się z panem pewnym pięknym wspomnieniem, które skrzętnie przechowuję w pamięci. Kiedy pierwszy raz byłam z rodzicami w kościele św. Tomasza w Lipsku i staliśmy nad grobem Bacha pogrążeni w półmroku świątyni, nagle nad głowami zobaczyliśmy promień światła, który powoli przesunął się tuż pod sklepieniem. Kiedy gram ostatnie *Preludium h-moll* z pierwszego tomu *Das wohltemperierte Klavier* staram się powtórzyć w nim tę drogę światła. Z metafory drogi do światła często korzystam też w pracy ze studentami. Zamiast mówić: „graj głośniej”, mówię „idź do światła”.

Zdaje mi się, że to może być bardzo pomocne. Mówi zdecydowanie więcej niż zwykle *crescendo*.

– Mam też w pamięci głosy śpiewaków, którzy cudownie interpretowali muzykę Bacha prowadzeni przez Philippe’a Herreweghego. Na przykład głos Barbary Schlick, która śpiewała *Magnificat* niesłychanie lekkim, instrumentalnym głosem. W paru miejscach partytury mam zapisane „Schlick”, żeby pamiętać, że takiego właśnie rodzaju głosu tam poszukuję, takiej linii frazy, takiego smukłego dźwięku.

A gdyby miała pani opowiedzieć o Bachu swoim wnukom, od czego by pani zaczęła?

– Chyba właśnie od światła. I od niezachwianego dążenia ku górze, ku Bogu. Proszę zwrócić uwagę, jak dyryguje Bachem Herreweghe: zawsze ku górze. Bach po skończonej pracy kompozytorskiej pisał pod nutami „soli Deo gloria” – wszystko na chwałę Bożą. **BM**

Prof. dr hab. Ewa Pobłocka – pianistka i pedagog. Laureatka wielu międzynarodowych konkursów pianistycznych, w tym V nagrody X Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1980). Dokonała prawykonań dedykowanych jej koncertów fortepianowych Pawła Szymańskiego (1995) i Pawła Mykietyna (1996). Od 2000 roku prowadzi klasę fortepianu w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Wtorek 15 kwietnia, godz. 17.00, Sala Kameralna Filharmonii Narodowej w Warszawie



80 LAT NAJLEPSZYCH STRON MUZYKI

Zamów prenumeratę w księgarni PWM pwm.sklep.pl/prenumerata

Podróż przez rzekę, bezkresny ocean

– Mam wrażenie, że tęsknimy za horyzontem, potrzebujemy go jak szerszej perspektywy. W moich obrazach daje on oddech ludziom zagubionym w zgiełku życia – mówi **Julita Malinowska**, autorka plakatu 29. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena.

Andrzej Giza: Krzysztof Penderecki w wywiadzie publikowanym w „Beethoven Magazine” w 2018 roku mówił mi, że dźwięki mają swoje barwy. Czy źródłem twojej inspiracji w pracy nad plakatem była muzyka?

Julita Malinowska: – Kiedy dostałam od ciebie propozycję zaprojektowania plakatu, przyjrzałam się dokładnie

każdemu z 27 dzieł Galerii Plakatu na stronie Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena. Przypomniałam sobie też zajęcia w Pracowni Plakatu na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Szukałam pomysłu, jak połączyć moje obrazy z tematem festiwalu. Chciałam, aby zaproponowany przeze mnie plakat był spójny z estetyką moich obrazów, a zarazem mógł się stać wizualną reprezentacją festiwalu.

Jak dużym wyzwaniem była dla ciebie praca nad projektem plakatu? I czy bardzo przeszkadzałem?

– Było to dla mnie spore wyzwanie, ponieważ ostatni plakat robiłam ponad



Archiwum artystki



Archiwum artystki

Początek X, olej na płótnie, 2024

20 lat temu. Pamiętałam, że wtedy, patrząc na dzieła wspaniałej polskiej szkoły plakatu, czułam, że to nie jest moje powołanie. Kiedy jednak zobaczyłam waszą galerię, poczułam, że to jest nisza, w której mogłabym się poczuć dobrze ze względu na synergię muzyki i sztuk wizualnych. Na pierwsze nasze spotkanie przygotowałam 15 propozycji. Od razu wybraliśmy dwa najbardziej wyraziste projekty. Jednym z nich był Beethoven na plaży, drugim – młodzieniec ze skrzypcami. Ten drugi pomysł wydawał się mniej kontrowersyjny. Dobrze wpisuje się też w tytuł tegorocznego festiwalu *Beethoven i wielka poezja*. To podróż przez rzekę lub bezkresny ocean – wielkich myśli i namiętności.

Beethoven dla Julity Malinowskiej jest...

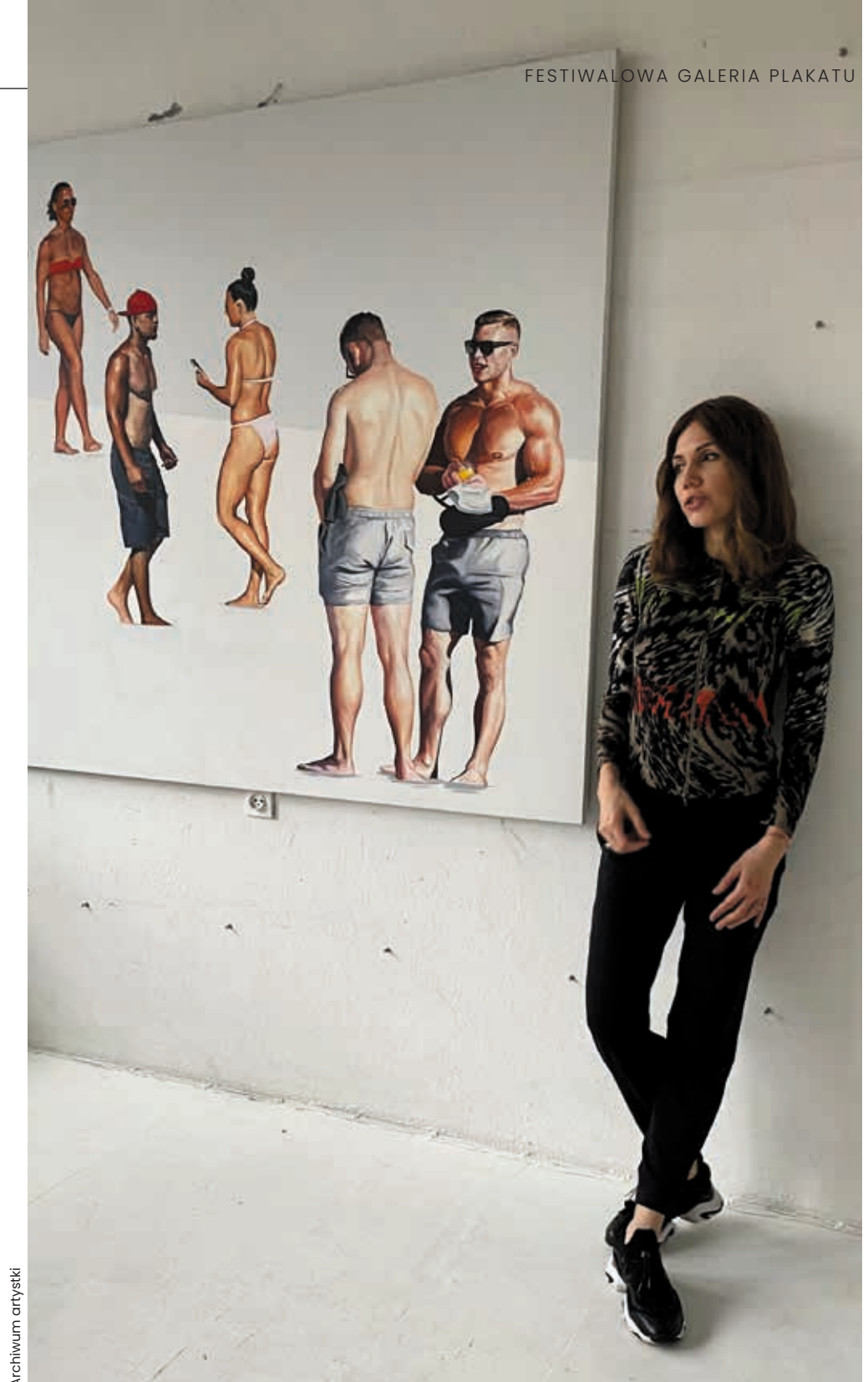
– Geniuszem. Jego życie pokazuje los prawdziwego artysty, który przeciwności na swojej drodze i traumę, jaką była utrata słuchu, przekuł w sztukę. Jego muzyka porusza najdelikatniejsze struny duszy kolejnych pokoleń. Jest przekazem z serca do serca.

Twoim zdaniem do odbiorcy bardziej przemawiają treści zawarte w zapisach nutowych czy na płótnie? Muzyka i teatr są nośnikami ważniejszych treści niż malarstwo?

– Na pewno nie powinno się tego wartościować. Ktoś jest wzrokowcem, w związku z czym bardziej przemawiają do niego treści wizualne. Inny woli muzykę. W teatrze mamy jeszcze inne doświadczenia – obecność tu i teraz. Albo nas to poruszy, albo nie. Nieczęsto wracamy do tych samych przedstawień, inaczej niż do ulubionych utworów lub obrazów. Każda ze sztuk może przemawiać, ale najważniejsza jest gotowość patrzącego, jego wrażliwość i otwartość na kontakt i na to, co sztuka ma do zaoferowania. W filharmonii są bardzo dobre warunki do takiego spotkania. Siedzimy sam na sam z muzyką, w otoczeniu ciszy. To wspaniałe doświadczenie.

Trudno artyście kreować postać innego artysty czy wydarzenia, jakim jest festiwal upowszechniający konkretne treści i program?

– Zdecydowanie trudno. Właśnie dlatego nie chciałam kontynuować mojej przygody z Pracownią Plakatu. Wydawało mi się, że



Archiwum artystki

Artystka w pracowni

plakat zawsze będzie podporządkowany konkretnej, narzuconej przez innych treści. W malarstwie jest dużo więcej wolności i niezależności. Skojarzenia są bogatsze. My, artyści, odwołujemy się nie tylko do otaczającego nas świata i uczuć, ale też do kultury i sztuki, tej dawnej i współczesnej. To ja decyduję, jakie treści chcę pokazać.

Praca nad plakatem zaowocowała serią przygotowanych przez Ciebie wizerunków kompozytora.

– Spodobał mi się pomysł Beethovena na plaży. Ostatecznie stworzyłam dwa takie wizerunki. Zastanawiałam się

nad tym, co mógłby robić Ludwig van Beethoven w Wielkanoc 2025 roku. Biały mężczyzna w średnim wieku, Europejczyk, przedstawiciel klasy średniej, uznany artysta. Pomyślałam, że jak wiele osób, które mogą sobie na to pozwolić, wykorzystałby ten czas na wyjazd do ciepłych krajów, aby ogrzać się w słońcu po długiej i szarej zimie. Nie wzięłam tylko pod uwagę, że dla Beethovena najważniejsza była sztuka, zatem być może nie pozwalał sobie na odpoczynek. Tak więc można powiedzieć, że bardziej upodobałam go do mojego wyobrażenia współczesnego zbalansowanego życia,

Julita Malinowska u siebie



Archiwum artystki

w którym panuje równowaga pomiędzy pracą a odpoczynkiem. Sama byłam pracowoliczką i perfekcjonistką.

Bardzo podoba mi się przedstawienie Beethovena jako nowoczesnego starszego pana z iWatchem na ręce plażującego w modnych szortach. Twoja praca jest na pozór zabawna, ale wiele skojarzeń narzuca pustka otaczająca artystę zestawiona z marsowym wyrazem jego twarzy przeniesionym z pomnika upamiętniającego kompozytora na Münsterplatz w Bonn.

– Samotność jest wpisana w fach artysty. Często się zastanawiam, czy to nie jest powszechne ogólnoludzkie doświadczenie. Tak naprawdę, mimo że otaczają nas ludzie, wszyscy jesteśmy samotni. Piekło i niebo rozgrywają się pomiędzy naszymi uszami. A geniusz jest jeszcze bardziej osamotniony.

Dlaczego bohaterowie twoich malarskich opowieści plażują?

– Ta pusta przestrzeń moich obrazów jest doskonałym tłem dla relacji pomiędzy postaciami, wybija je na pierwszy plan. Mam wrażenie, że tęsknimy za horyzontem, który może nam dać szerszą perspektywę. W moich obrazach horyzont daje oddech ludziom zagubionym w zgiełku życia. Jest tu też woda, która jest ciekawym symbolem oczyszczenia, przemiany, czystości.

Kilkakrotnie próbowałam zmienić tę scenerię, ale do tej pory nie udało mi się znaleźć lepszego miejsca dla moich bohaterów.

Zatem plaża to metafora?

– Plaża jest metaforą, symboliczną granicą pomiędzy tym, co znane i bezpieczne, a tym, co niepoznane. Granicą pomiędzy ziemią, którą czujemy pod stopami, a wodą, która jest symbolem innego, nieznanego i niebezpiecznego. Tak nieznanego, że częściowo znikamy, zatapiamy się. Tak wyglądają postacie na moich płótnach: mają odcięte/zanurzone części ciała. W wodzie mamy inne odczucie własnego ciała. Z jednej strony jest lżejsze, a z drugiej mocniej czujemy jego granice. Granice siebie, naszego „ciałoducha”.

Gdybyś miała dokończyć zdanie: Julita Malinowska stara się w swoich pracach przekazać...

– ...własne emocje i refleksje na temat otaczającego mnie świata, ale również na temat mojego świata wewnętrznego i sposobu przeżywania. Zgadzam się ze zdaniem, że malarz zawsze maluje autoportret. Mam wrażenie, że kiedyś były to tylko kawałki mojej duszy. Drobne nieśmiałe manifesty, przemyślenia, refleksje. Próby. Ostatnio jest to obraz mojego świata wewnętrznego.

Publiczność festiwalowa w Filharmonii Narodowej będzie miała okazję oglądać twoje obrazy. Jakie prace zaprezentujesz?

– Pokażę obraz z plakatu i jeden z wizerunków Beethovena na plaży. Drugi będzie prezentowany w tym samym czasie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie w ramach wystawy towarzyszącej festiwalowi. Kolejne dwie prace to obrazy 100 centymetrów na 200 centymetrów. Jedna z nich to obraz, który bardzo ci się spodobał w pracowni. Drugi ładnie domyka refleksję na temat cyklu ludzkiego życia. Ponieważ chciałam, aby ta wystawa była wyrazista, a pokazuję na niej tylko sześć prac, postanowiłam namalować dwa wielkoformatowe obrazy o wymiarach ponad 2,5 metra na 2 metry. Będą witać gości wchodzących do sali koncertowej. Jest na nich 26 postaci ujętych w ekspresyjnym ruchu i gestach. To nawiązanie do mojego *Strącenia* z 2011 roku, a także obrazów *Sądów Ostatecznych*, gdzie zwykle prawe skrzydło tryptyku przedstawia wtrącenie grzeszników do piekła, strącenie aniołów, wygnanie z raju.

Te dwa nowe obrazy są bardzo osobiste. Pokazują emocje, z jakimi się mierzyłam, od rozpacz do ekstazy. Myślę, że będą bardzo dobrze korespondować z muzyką Beethovena. A ponieważ „nic, co ludzkie, nie jest nam obce”, więc w tych obrazach, tak jak w muzyce Beethovena, widzowie będą mogli przejrzeć się jak w zwierciadle.

Dobrze będziesz wspominać festiwalową przygodę z Beethovenem?

– To dla mnie bardzo ważna podróż. Przygoda, którą na pewno będę wspominać do końca życia. Bardzo ci za nią dziękuję.

Dziękuję ci za ostatnie miesiące, długie nocne rozmowy, cieszę się, że przyjąłeś moje zaproszenie do Galerii Plakatów Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. BM

Julita Malinowska – artystka malarka. Pochodzi z Otwocka, mieszka i pracuje w Warszawie. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 2012 roku obroniła doktorat. Studiowała również na Uniwersytecie w Wolverhampton w Wielkiej Brytanii i na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Miasta Krakowa oraz Fundacji Pro Artibus w Finlandii.



Beethoven III, olej na płótnie, 2025

Amfora pełna monet, czyli dlaczego Callas straciła głos

1.

Po Roku Callas w stulecie jej urodzin pojawił się nowy film z Angeliną Jolie (*Maria*, 2024), kontrowersyjny, bo opinie ma skrajne jak rzadko. Jednak krótka kariera „primadonny stulecia” kontrowersjom nie podlega. Trwała w sumie 15 lat, nie licząc samych początków i próby powrotu po niemal dekadzie, czego skutkiem była nieukończona płyta i trasa koncertowa z Giuseppe di Stefano. Ostatnie, londyńskie występy w *Tosce* dała w wieku 42 lat. W nowej powieści *Diwa* Daisy Goodwin – bo poza poważnymi opracowaniami książkowymi (nieoceniony Galatopoulos) Maria oczekiwała się też powieści – jej ukochana nauczycielka Elvira de Hidalgo wyłuszcza uczennicy „teorię złotych monet”. To opowieść o tym, że głos jest jak amfora pełna złotych monet i przy każdym występie jednej ubywa, dlatego trzeba chronić swój skarb najdłużej jak się da.

Ale – by zostać przy malowniczej metaforze – amfory są różnej wielkości. Czy to znaczy, że Callas śpiewała za często? Na początku kariery na pewno tak, choć większym problemem było, co śpiewała. W zasadzie można rzec jak w antyreklamie: „Chcesz szybko stracić głos? Zrób jak Maria C.!” Nie można bezkarnie śpiewać niemal w tym samym czasie Elviry w *Purytanach* i Wagnerowskiej Brunhildy, *belcanta* i... Kundry w *Parsifalu* (istnieje „żywe” nagranie, dziwaczne, bo po włosku, ale jest w nim fantastyczna!). Ile monet ze swej amfory Maria straciła wówczas bezpowrotnie?

2.

Na przeciwnym biegunie można postawić naszego Piotra Beczałę, który pisze w swych wspomnieniach – a za nim Anna S. Dębowska w *Śpiewakach eksportowych. Sukcesie polskich artystek i artystów operowych* – o tym, których efektownych partii w wielkich teatrach się nie podjął, uważając, że to za wcześnie. I to bez poczucia pewności, czy ktoś mu potem złoży taką lukratywną propozycję. Gdyby nie uzasadniona ostrożność i mądre planowanie, gdyby nie dbałość o monety w amforze, Beczała może podzieliłby los młodszego od siebie tenora Rolando Villazóna, który w krótkim czasie zdarł struny głosowe do krwi, dosłownie!

3.

A jak było z innymi śpiewaczkami? Cóż, przepraszam, że będę kobietom liczył lata. Legendarna Adelina Patti nagrała w wieku 60 lat kilka arii, prezentując wciąż soczysty głos i nienaganną technikę, co po wyczyszczeniu nagrań przez słynną wytwórnię Nimbus Records daje się wyraźnie usłyszeć. Że nie były to całe opery wymagające zwielokrotnionego wysiłku? Proszę bardzo: wagnerowska *superstar* Irène Theorin w tym samym wieku całkiem niedawno świetnie zaśpiewała Brunhildę w *Pierścieniu Nibelunga* w Bayreuth; a do tego jak wygląda!

4.

Oczywiście, różne typy głosów różnie się „starzeją”. Z Callas problem był inny. Jej głos się nie zestarzał, ale dość nagle się odbarwił, stracił urodę, moc i „góry”. Nie trzeba szukać dawnych recenzji, przekonują nas o tym nagrania. Tak się bowiem złożyło, że kilka swych wielkich ról nagrała w operowych kompletach dwukrotnie, i to w obrębie paru lat. I choć pisze się, że druga studyjna *Gioconda*, Łucja z *Lammermoor* (ta, w której artystce towarzyszy nasz Bernard Ładysz), *Norma* i *Tosca* są dojrzałszymi postaciami – i może nawet tak jest – to wokalnie w żadnym wypadku nie dorównują tym wcześniejszym.

Cezurą stał się rok 1954 i obłędna w tempie kuracja odchudzająca. Nie były to jeszcze czasy, gdy na operowej scenie obowiązywała filmowa szczupłość, nikt nie kpił z umierającej na suchoty stukilowej Violetty. Zagorzali fani będą twierdzić, że Callas pierwsza „przejrzała na oczy”, uświadamiając sobie i innym, że powinna wyglądać wiarygodnie, że głos nie wystarczy. I czyż zresztą nie odmówiła MET śpiewania *Butterfly*, uznając, że nastolatka o jej bujnych kształtach jednak nie spodobałaby się Pinkertonowi?

5.

Freudyści uważają, że źródła decyzji o odchudzaniu należy upatrywać w anegdocie z czasów występów młodzietkiej Marii w Operze w Atenach. Podobno raz, wychodząc na scenę, usłyszała zza ściany: „To tłuste cięło nigdy nie poradzi sobie z tą partią!”. Kinomani za najważniejsze uznają obejrzenie przez Marię *Rzymskich wakacji* z wiotką jak

trzcina Audrey Hepburn. Wszyscy mogą mieć trochę racji, ale nie ma wątpliwości, że Callas postanowiła się podobać i to nie swojemu mężowi, starszemu o 30 lat, ale całemu światu, a potem, na swoje nieszczęście, także Onasisowi, w którym się zakochała.

To wtedy Maria bezpowrotnie straciła najwięcej monet ze swej amfory, a z jej lekcji po pół wieku nie wyciągnęła wniosków inna primadonna Deborah Voigt. Odrzucona przez Covent Garden właśnie z powodu tuszy, wkrótce stała się piękną kobietą wedle „chudych” standardów, za to obdarzoną... połową swego wspaniałego, pełnego blasku i siły wagnerowskiego sopranu.

6.

A wracając do Callas – gdy stała się piękna jak Audrey Hepburn, w czym jeszcze pomogły jej oszalamiające stylizacje Alaina Reynauda, postanowiła także nieco pożyć towarzysko. Prawdziwą Mefistofeleską w tym względzie stała się dla niej legendarna plotkarka, autorka kolumn towarzyskich w prasie i niestrudzona wydawczyni wielkich przyjęć Elsa Maxwell, która zapraszała Marię, gdzie się tylko dało, z czego Greczynka korzystała... I przypominała mi się Astrid Varnay, słynna śpiewaczka, rówieśniczka Birgit Nilsson, pozostająca niesłusznie w jej cieniu. Na wspólnym „spotkaniu primadonn” pytana o długowieczność swego głosu odpowiedziała, że po przedstawieniu dziękowała wszystkim, po czym szła do domu – spać, a nie na przyjęcie!

7.

A może ta za szybka utrata głosu to jakiś genetyczny grecki feler? W roku 1964, gdy Maria praktycznie skończyła występować, zadebiutowała inna Greczynka – Elena Souliotis, błyskawicznie obwołana nową Callas. Coś w tym głosie było podobnego, robił ogromne wrażenie – i skończył się po 10 latach. Za dużo, za mocno, za bardzo... A jednak w za szybkim końcu głosu „boskiej Marii” można też znaleźć coś pozytywnego: nie zagrałaby kapitalnej *Medei* w filmie Pasoliniego, nie zostawiłaby nam siebie, równie charyzmatycznej, choć bez śpiewu, który szczęśliwie pozostał na płytach. **BM**



Wikipedia (oprac. graf. Bartosz Siemaszkiewicz)

ARIADNA NAXOS

RICHARD STRAUSS

KOENIGS / TRELIŃSKI / LÉDÉ



PREMIERA: 4/04/2025
SPEKTAKLE: 6, 8, 23, 25, 27/04/2025

Mecenasi Teatru
Partnerzy Akademii Operowej

Partnerzy

Patron medialny spektaklu

Patroni medialni

Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



sisley

Perlage

POLITYKA



ams

wyborcza.pl

 **Kraków**

29. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena

WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE
Kraków



Wystawa Manuskryptów Muzycznych *Beethoven* *i wielka poezja*

Kurator wystawy:
Michał Lewicki
Oprawa plastyczna:
Michał Worgacz

Wstęp bezpłatny

Wystawa czynna:
poniedziałek–piątek:
10.00–17.00;
sobota: 10.00–14.00

Biblioteka Jagiellońska
4–18 kwietnia 2025
Aleja Mickiewicza 22
(wejście od ul. Oleandry)

PROJEKT FINANSOWANY ZE ŚRODKÓW MIASTA KRAKOWA

Spełnia się moje marzenie

Krzysztof Bielński / Teatr Wielki – Opera Narodowa



Natalia Rubiś jako Benigna w *Czarnej masce* Krzysztofa Pendereckiego, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2024

– Połowa sukcesu w zawodzie śpiewaka operowego to wybór odpowiedniego repertuaru w odpowiednim czasie – podkreśla **Natalia Rubiś** w rozmowie z Agatą Ubysz (Polish Opera Now).

Agata Ubysz: Po raz pierwszy śpiewała pani *Kadysz* Krzysztofa Pendereckiego na 25. Wielkanocnym Festiwalu Ludwiga van Beethovena, kiedy zgodziła się pani nagle zastąpić Iwonę Hosę, która zachorowała.

Natalia Rubiś: – Przecież nie mogłam odmówić, bo dyrygował Jurek Dybał, a grała Sinfonietta Cracovia. Przyswoiłam sobie nuty w jeden wieczór podczas podróży na próbę z Raby Wyżnej, skąd pochodzę, do Warszawy.

Wydaje się to wręcz niemożliwe. Słyszała pani na pewno opinię, że utworom Krzysztofa Pendereckiego trzeba poświęcić wiele tygodni, aby je móc wykonać?

– Przede wszystkim trzeba znaleźć klucz do jego muzyki i nie starać się zrozumieć jej racjonalnie, lecz sercem. *Kadysz* nie jest to łatwym utworem, opowiada przecież o śmierci. Penderecki napisał go w hołdzie mieszkańcom łódzkiego getta zlikwidowanego przez Niemców w sierpniu 1944 roku. Pierwsza część na sopran solo jest oparta na wierszach 15-letniego Abrahama Cytryna, który z łódzkiego getta trafił do Auschwitz i tam zginął. To poruszający tekst, który chwyta za serce. Zaczyna się od słów „Szła śmierć od mogiły do mogiły nocą zawiejąc w otchłanny mrok”, a w muzyce słychać, że Penderecki jest mistrzem podkreślania tekstu. I chyba fakt, że te słowa tak do mnie przemówiły i zostały przez profesora uwypuklone, ułatwił mi naukę.

Jego kompozycje są niezwykle ekspresyjne. Czy są też trudne?

– Wszystkie dzieła Krzysztofa Pendereckiego takie są. Miał swój wyjątkowy język. Kiedy się go rozkoduje, uczenie się i śpiewanie jego dzieł jest może nie bułką z masłem, ale na pewno wielką przyjemnością. Muzyka jest pełna zaskakujących interwałów i nietypowych rozwiązań rytmicznych. Jeśli jednak śpiewak cały oddaje się tej muzyce, przeżywa ją i przepuszcza przez siebie, kompozytor podaje mu wtedy rękę i nagle to wszystko układa się w sensowną całość.

Ile utworów Krzysztofa Pendereckiego ma pani w repertuarze?

– Śpiewałam już trzy i każdy z nich traktuję bardzo osobiście. Pierwsze było *Credo* w Lusławicach na 86. urodzinach mistrza, który słuchał nas z widowni. Potem był *Kadysz* i wreszcie w zeszłym roku bardzo rozbudowana rola Benigny w *Czarnej masce* w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

Rola Benigny była pani podwójnym debiutem – pierwszy raz śpiewała pani tę partię i pierwszy raz wystąpiła pani na warszawskiej scenie.

– Cieszę się ogromnie, że debiutowałam na tej scenie tak wyrazistą postacią i w tak wspaniałym gronie artystów. Praca z maestro Bassemem Akikim i reżyserem sir Davidem Pountneyem była niesamowitą przygodą, doświadczeniem i lekcją.

Jaka muzycznie jest rola Benigny?

– To najbardziej wymagająca rola, z jaką przyszło mi się zmierzyć. Jest chyba nawet uznawana za jedną z najtrudniejszych partii sopranowych w literaturze operowej. Już samo nauczanie się jej na pamięć jest wyzwaniem. Zwłaszcza że na początku nic nie jest oczywiste i trzeba nieustannie wracać do partytury. To też najbardziej wymagająca rola pod względem kondycyjnym, bo kompozytor nie dał wiele czasu na uspokojenie oddechu między scenami. „Spowiedź” Benigny to 20 minut nieustannego napięcia, poczucia lęku, złości, nienawiści i bezsilności. Wszystko jest zapisane w nutach – trudne skoki, chromatyzmy, spazmatyczne pochody, krzyk. Przeplatają się one z lirycznymi fragmentami, słodkimi i delikatnymi. Potem mam dosłownie 10 minut, żeby wyjść na kolejne dwie sceny, które są taką samą huśtawką emocjonalną.

Czy wyzwaniem będzie również *Kaddish* Leonarda Bernsteina?

– Na pewno tak. Ucząc się go, widzę, jak bardzo Bernstein kładł nacisk na rytm. Całe dzieło jest niezwykle intensywną rozmową z Bogiem i każdy z wykonawców rozmawia z Nim w inny sposób. Narrator, którego słowa napisał sam kompozytor, zwraca się do Stwórcy w sposób śmiały, niekiedy prowokacyjny, a solowy głos sopranu wychwala Jego wielkość i czasem brzmi jak lament. Jest pełen nadziei, co tworzy

bardzo wymowny kontrast do szukającego drogi do Boga narratora.

Mówiła pani o granicach swojego głosu. Jaki on jest?

– To sopran *lirico spinto*. Dla niewtajemniczonych: to taki głos, który ma jasną i liryczną barwę, ale jednocześnie posiada zdolność do śpiewania z większą siłą i ekspresją. Jest w stanie przebić się, „przepchać się” przez gęsto grającą orkiestrę – stąd jego nazwa. Ale jest też bardziej elastyczny i lżejszy od sopranu dramatycznego.

Zaczynała pani karierę od lżejszych partii w operach barokowych i klasycznych, a teraz śpiewa pani coraz mocniejszy repertuar. Jako go pani dobiera?

– Od sześciu lat spotykam się regularnie z Paolą Leolini, śpiewaczką i nauczycielką, która pracuje z takimi sopranami jak Eleonora Buratto. To właśnie Buratto zrobiła na mnie ogromne wrażenie w produkcji *Idomeneo* w Teatro Real w Madrycie. Zainspirowana jej występem zapragnęłam śpiewać w taki sposób jak ona. I tak trafiłam do Paoli. Zaczęłyśmy od pracy nad oddechem i podparciem – bazą włoskiej szkoły śpiewu. Paola uczy mnie frazowania, korzystania z tekstu, mówienia „na oddechu”. Teraz nareszcie możemy skupić się na wydobywaniu wszystkich kolorów w moim głosie, otwieraniu go. Zawsze konsultuję z nią wybór repertuaru. Ona słyszy i wie lepiej niż ja, co będę w stanie zaśpiewać za rok, trzy czy pięć lat.

Myślałam, że wzorem dla pani jest Montserrat Caballé?

– Montserrat Caballé jest moją ulubioną śpiewaczką! Jej elegancja, liryzm, wszechstronność i nieskazitelna technika są dla mnie źródłem niekończącej się inspiracji. Jej nagranie studyjne *Aidy* z Nowego Jorku pod Riccardo Mutim przeszło do legendy. Caballé śpiewa arię *O patria mia*, praktycznie nie łapiąc oddechu! Moja nauczycielka często śpiewała te same role co Montserrat, kiedy ta przyjeżdżała do Rzymu. Wtedy dużo rozmawiała o sztuce, technice wokalne, więc to nie przypadek, że uwielbiam estetykę śpiewu Caballé.



Krzysztof Bieleński/Teatr Wielki – Opera Narodowa

Jako Benigna w *Czarnej masce*. Po lewej Remigiusz Łukomski, po prawej Wojciech Parchem

Jak często spotykacie się z Paolą Leolini?

– Staram się jeździć do Rzymu przynajmniej raz w miesiącu na dwa, trzy dni. Zwłaszcza teraz, kiedy mój głos się zmienia, potrzebuję wsparcia. Nie podjęłabym się zaśpiewania Benigny, gdyby nie Paola. Była przekonana, że to jest muzyka, w której będę błyszczeć. Przekonywała mnie spokojnie: „Zrobimy to razem i zobaczysz, że będziesz czuła się jak u siebie w domu”.

Czy to też ona przekonała panią do debiutu w roli Aidy?

– Oczywiście. Zanim przystałam na propozycję Piotra Sułkowskiego, dyrektora Opery Krakowskiej, skonsultowałam się z Paolą. Wierzę w jej mądrość. Nauka śpiewu to jedna rzecz, a kierowanie danego głosu na jego właściwe tory – druga. Połowa sukcesu w zawodzie śpiewaka operowego to wybór odpowiedniego repertuaru w odpowiednim czasie. Niedługo po Aidzie zadebiutuję w partii Vitellii w *Łaskawości Tytusa* w Warszawie.

Włoski repertuar jest tym, który będzie pani śpiewać w przyszłości?

– Tak, i na pewno będę wybierać role z pazurem. Marzę o Tosce, Madame Butterfly i Verdiowskich partiach, takich jak Odabella z *Attili* czy Lady Makbet.

Chciałaby pani wcielić się w role niegodziwych kobiet?

– Tak, fascynują mnie, bo sama nie jestem osobą, która umie knuć i robić okropne

rzeczy. Jedyną moją wadą jest to, że nie umiem ugryźć się w język.

Rozmawia pani o śpiewie z mężem?

– Z Krystianem [Krzeszowiakiem, tenorem – przyp. red.] cały czas o tym rozmawiamy. Jego kariera trwa już ponad 20 lat, a moja dopiero dziewięć. Krystian widzi mój entuzjazm i mimo tego, że czasem, kiedy wraca do domu, chciałby odpocząć – nie może. Śmieje się wtedy i oczywiście dyskutujemy. Tak jak ja kocha operę i śpiewanie. Oboje nie wyobrażamy sobie innej pracy. Mamy siebie, rozumiemy się i pomagamy sobie wzajemnie. Wiemy też, że po ciężkiej próbie czy wymagającym koncercie nie ma sensu analizować tego, co mogliśmy zrobić lepiej.

Podobno śpiewak operowy uczy się przez całe życie?

– Tak właśnie jest! Nasz zawód polega na ciągłym doskonaleniu techniki i interpretacji – i ten niekończący się rozwój jest fascynujący. Krystian obserwował wszystkie etapy mojej podróży muzycznej. Pierwszy raz, kiedy mnie usłyszał, śpiewałam arię Paminy. Przyszedł na moją lekcję do profesora Bogdana Makala. Pamiętam, że byłam jego obecnością bardzo speszona. Teraz jest moim najlepszym krytykiem i największym motywatorem. Ale jest też największym fanem, który widzi mój rozwój praktycznie od samego początku.

Pani kalendarz, jak widzę, jest zapelniony na najbliższe miesiące. Czy znajdzie pani czas na odpoczynek?

– Spełnia się moje marzenie o kalendarzu wypełnionym po brzegi nowymi produkcjami operowymi i koncertami. Przede mną bardzo pracowity czas, co mnie bardzo cieszy i motywuje do dalszej pracy nad sobą. Jednak muszę w tym wszystkim znaleźć czas na regenerację oraz naukę kolejnych partii. Najbliższy urlop będzie dopiero w lipcu, wtedy z Krystianem polecimy do naszego drugiego domu na Sardinie. Potem będę mogła znowu dawać z siebie wszystko na scenie. **BM**

Rozmowa przeprowadzona 1 marca 2025 roku.

Natalia Rubiś – absolwentka programu operowego w nowojorskiej Yale School of Music, absolwentka Akademii Muzycznej we Wrocławiu, studiowała też w Hochschule für Musik w Dreźnie. Jest finalistką konkursu Belvedere w Moskwie i w Jurmale oraz Konkursu im. Giusy Devinu w Teatrze Operowym w Cagliari. W 2013 roku zdobyła nagrodę specjalną w Konkursie im. Marii Malibran w Mediolanie. Na scenie międzynarodowej zadebiutowała podczas Händel-Festspiele w Halle w czerwcu 2014 roku partią Calisto w operze *Giove in Argo* Händla. Śpiewała w Grand Teatro del Liceu w Barcelonie i Teatro Real w Madrycie w *Orlando paladino* Josepha Haydna z Il Giardino Armonico pod batutą Giovanniego Antoniniego. W listopadzie 2024 roku debiutowała w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie rolą Benigny w *Czarnej masce* Krzysztofa Pendereckiego.

Piątek 18 kwietnia, godz. 19.30, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie



POLSCY GENIUSZE OPERY

Jak wyglądała
ich droga
na największe
sceny świata?

Piotr Beczała, Aleksandra Kurzak, Jakub Józef Orliński... Spektakularne sukcesy polskich śpiewaczek i śpiewaków pokazują, że świat opery może rozpalać masową wyobraźnię. Anna S. Dębowska stara się odkryć źródła artystycznych fenomenów, śledząc artystów, którzy wdarli się przebojem na deski największych scen świata i do popkultury.

b

CZYTASZ W PAPIERZE? ZAJRZYJ NA



WOLISZ EBOOKI / AUDIOBOOKI? ZAPRASZAMY NA  **publio.pl**



Wydawnictwo
Agora

Coraz więcej polskich śpiewaków występuje w teatrach i na estradach koncertowych za granicą. Czy nauczyliśmy się zatem odkrywać talenty, czy może młode pokolenie jest bardziej przebojowe?

Przez lata powszechnie narzekano u nas na system kształcenia wokalnego oderwanego od realiów życia muzycznego, a także na – oględnie rzecz ujmując – zróżnicowany poziom kadry pedagogicznej w polskich uczelniach. Sporo się zmieniło, ale nie w tym należy upatrywać głównych źródeł naszej śpiewaczej ekspansji w świecie.

Wzory do naśladowania

Dla młodych śpiewaków niewątpliwym impulsem stały się sukcesy Ewy Podleś, Piotra Beczały, potem Aleksandry Kurzak, Mariusza Kwietnia, Tomasza Koniecznego czy Artura Rucińskiego. Owszem, wcześniej też mieliśmy polskie gwiazdy: Teresę Żyliś-Garę lub Wiesława Ochmana, ale dla dzisiejszych 20- i 30-latków są oni jedynie częścią historii. A poza tym dopiero w XXI wieku wielkie polskie kariery śpiewacze przestały być wydarzeniami jednostkowymi.

Kolejne generacje zrozumiały, że można i warto iść śladem sławnych poprzedników. Nieprzypadkowo zatem młodzi Polacy chętnie doskonalą umiejętności w studiu operowym przy Operze w Hamburgu. Tam bowiem po zwycięstwie w Konkursie Moniuszkowskim i otrzymaniu stypendium trafiła Aleksandra Kurzak i szybko otrzymała szansę prestiżowego debiutu.

Akademia Operowa

Ogromną rolę w promocji młodych talentów odgrywa Akademia Operowa stworzona w 2011 roku przy Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Wreszcie po dekadach przymiarek udało się w Polsce zorganizować coś, co w wielu krajach funkcjonuje od dawna. Akademia Operowa pełni rolę pomostu między teoretycznymi studiami akademickimi a sceniczną praktyką operową. Jej działalność opiera się na zapraszaniu do Warszawy na kursy mistrzowskie zagranicznych śpiewaków i pedagogów oraz pianistycznych coachów pracujących w renomowanych teatrach. To w Akademii sławny pianista i nauczyciel śpiewu Eytan Pessen dostrzegł na przykład młodziutkiego Jakuba Józefa Orlińskiego i pomógł mu w rozpoczęciu nauki w Juilliard School w Nowym Jorku.

Akademia Operowa nawiązała ponadto kontakty z podobnymi przedsięwzięciami w Europie, na przykład z festiwałem w Aix-en-Provence, który od lat pracuje z młodymi śpiewakami. Najlepsi dostają potem szansę udziału w festiwalowych przedstawieniach. Tak zadebiutowali w Aix-en-Provence bas Krzysztof Bączek czy baryton Tomasz Kumięga.

Wychowanków Akademii oglądamy na wielu scenach europejskich, ale także w kraju. Dalsze losy każdego artysty zależą oczywiście od niego samego. Można i należy jednak zapewnić mu jak najlepsze warunki startu. A potem decydują już własna praca i talent.

Oto dziesięcioro obiecujących talentów w autorskim wyborze Jacka Marczyńskiego. **BM**

Śpiewacy



Magdalena Anna Hofmann – sopran

Mało znana w Polsce, ponieważ wprawdzie urodziła się w Warszawie, ale studiowała w Wiedniu. Specjalizuje się w repertuarze niemieckim, łącznie z dwiema najważniejszymi rolami – Brunhildą i Izoldą w dramatach Wagnera, co nakazuje myśleć z szacunkiem o artystycznej pozycji polskiej artystki w teatrach niemieckich. Z innych jej kreacji warto wymienić Obcą Księżniczkę w *Rusalcie* czy Marię w *Wozzecku*, którą niebawem zaśpiewa w Operze w Antwerpii.



Magdalena Anna Hofmann jako Izolda w Darmstadt

z przyszłością

Jacek Marczyński



Krzysztof Bączyk – bas

Poprzez Akademię Operową trafił na festiwal w Aix-en-Provence. Tam w wieku 24 lat debiutował niewielką rolą w *Czarodziejskim flecie*, za którą poszły propozycje poważniejsze (m.in. Masetto w *Don Giovannim*). Potem był etap pracy w Operze w Zurychu, a obecnie występuje na wielu scenach (Leporello w Operze Paryskiej, Figaro w Salzburgu czy lord Talbot w *Marii Stuart* w Madrycie). W Metropolitan na razie śpiewa Faraona w *Aidzie* i Colline'a w *Cyganerii*, ale 35 lat to dla basa wiek młodzienny.

Krzysztof Bączyk jako Figaro w salzburskim *Weselu Figara*, 2023



KorpatisZarewicz

Piotr Buszewski



Stadtsheater Darmstadt

Piotr Buszewski – tenor

Dobrze czuje się w Nowym Jorku, studiował w Juilliard School of Music, odniósł sukces w National Council Auditions organizowanych przez Metropolitan Opera, więc stosunkowo szybko zaczął w niej występować (Tamino w *Czarodziejskim flecie*, Narraboth w *Salome*, kawaler de la Force w *Dialogach karmelitanek*). Teraz czeka go ważny sprawdzian w Nowym Jorku – Alfred w *Traviacie*. W Europie można go było oglądać w Semperoper w Dreźnie (*Napój miłosny*, *Kawaler srebrnej róży*), Covent Garden (Cassio w *Otellu*), Opernhaus w Zurychu (*Łucja z Lammermooru*) czy Operze w Rzymie (*Traviata*).



Piotr Ratuszyński

Paweł Horodyski

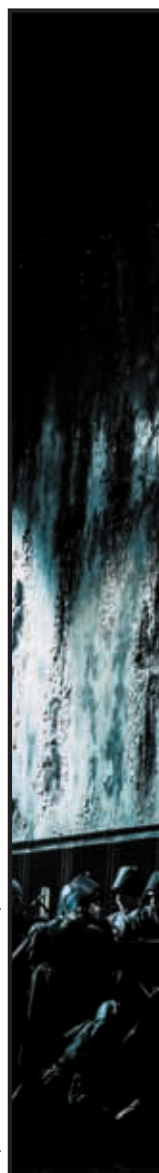
Paweł Horodyski – bas

W 2021 roku zadebiutował w Operze Wrocławskiej w *Così fan tutte*, oprócz walorów wokalnych zdumiewając swobodą sceniczną, choć miał niespełna 21 lat. Poprzez Akademię Operową trafił – kontynuując studia we Wrocławiu – do Staatsoper w Monachium. W tamtejszym studiu zdobył doświadczenie w mniejszych rolach w *Makbiecie*, *Lohengrinie*, *Tosce* czy *Peleasie i Melizandzie*, teraz zaczyna samodzielną karierę. Latem zadebiutuje na festiwalu w Aix-en-Provence jako Masetto w *Don Giovannim*.

Szymon Mechliński – baryton

Obdarzony potężnym głosem predestynowanym do ról dramatycznych. Jego kariera nabiera przyspieszenia. Latem zaśpiewa Marcella w *Cyganerii* na amerykańskim festiwalu w Santa Fe, niedawno był lordem Guglielmo Cecilem w *Marii Stuart* w Madrycie, Walentym w *Fauście* w Canadian Opera Company czy Sharplessem w *Madame Butterfly* w Palermo. Z pasją odkrywa zapomniane polskie opery, czego dowodem m.in. Festiwal Moniuszkowski w Teatrze Wielkim w Poznaniu, którego jest dyrektorem.

Krzysztof Bieliński/Teatr Wielki – Opera Narodowa



Karl Forster

Gabriela Legun – sopran

Kolekcjonerka nagród. Dzięki m.in. konkursowi Operalia zwróciła na siebie uwagę menedżerów, co zaowocowało choćby debiutem w La Monnaie w Brukseli w widowisku *Revoluzione e nostalgia* opartym na muzyce Verdiego. I wzbudziła prawdziwą sensację. Na razie można ją często usłyszeć na polskich scenach (świetna Amelia w *Simonie Boccanegrze* w Operze Narodowej), ale zagraniczne kontrakty już czekają.

Gabriela Legun w *Rivoluzione e nostalgia* w La Monnaie



Szymon Mechliński (z lewej) jako Paolo w *Simonie Boccanegra*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2025

Aleksandra Olczyk – sopran

Prawdziwie światowa Królowa Nocy, która tę wirtuozowską partię w *Czarodziejskim flecie* wykonuje m.in. w Metropolitan, Paryżu, Monachium, Rzymie, Wiedniu, Berlinie, Dreźnie i na festiwalu w Glyndebourne. Ale pandemia pokrzyżowała jej inne plany, bo na lata 2020–2021 miała kontrakty na zagraniczne występy w *Traviacie* czy *Łucji z Lammermooru*, które przepadły. Należy mieć nadzieję, że niebawem powrócą.



Karpatis&Zarewicz

Aleksandra Olczyk



Cyrille Cauvet

Michał Partyka jako Oniegin

Michał Partyka – baryton

Także należy do artystów, których efektownie rozpoczęła karierę przerwała pandemia. Pod koniec poprzedniej dekady był obecny w teatrach francuskich: Hrabia w *Weselu Figara* w Tulonie czy Eugeniusz Oniegin w Opéra de Saint-Étienne, nie mówiąc o Operze Paryskiej, gdzie sprawdził się np. jako Walenty w *Fauście*. Od paru sezonów można go usłyszeć głównie w teatrach niemieckich (m.in. jako Jochanaan w *Salome* w Bremie).

Rafał Tomkiewicz – kontratenor

Mimo pandemicznych obostrzeń wystąpił w dwóch premierach w Theater an der Wien (*Giasone* Cavallego oraz *Bajazet* Vivaldiego), co zaowocowało kolejnymi propozycjami. Jest często zapraszany na Festiwal Händlowski w Halle oraz do tamtejszej opery (m.in. tytułowa partia w *Amadigi di Gaula*), w ubiegłym roku zaśpiewał Unulfa w *Rodelindzie* w Accademia di Santa Cecilia w Rzymie, Theater an der Wien i Operze we Frankfurcie, w styczniu 2025 roku wystąpił na prestiżowym koncercie trzech kontratenorów w Operze Królewskiej w Wersalu.



Theater an der Wien

Tamerlano w *Bajazecie* Vivaldiego w Theater an der Wien**Hubert Zapiór – baryton**

Kolejny laureat Konkursu Moniuszkowskiego, który wyruszył w świat, wychowanek Akademii Operowej, dzięki której doskonalił też umiejętności w Juilliard School. W Operze w Oslo był brawurowym Figarem w *Cyruliku sewilskim* i Guglielmo w *Così fan tutte*, ma zresztą talent aktorski (był studentem Akademii Teatralnej w Warszawie). Na kilka lat związał się z Operą w Hanowerze, obecnie znalazł przystań w liczącej się w Europie Komische Oper w Berlinie.

Hubert Zapiór (z prawej)
w *Weselu Figara* w Oslo

– W zawodzie artystki najważniejsze jest to, aby na scenie być jak najdłużej, od najmłodszych lat mierzyć się z tremą i z tym, że jest się ocenianym – z **Katarzyną Drelich** rozmawia Tomasz Pasternak (orfeo.com.pl)



Archiwum Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

Tomasz Pasternak: Jest pani dziennikarką i śpiewaczką. Czy trudno jest być ocenianą?

Katarzyna Drelich: – Decydując się na zawód śpiewaczki, zdawałam sobie sprawę z tego, że będę poddawana ciągłej ocenie – nie tylko na scenie, lecz także na próbach. Nie jest tajemnicą, że w tym zawodzie trzeba mieć silną psychikę. W swojej pracy dziennikarskiej nie oceniam i nie recenzuję. Nie piszę o środowisku, w którym oddycham, zajmuję się raczej tematami społecznymi, a jeśli piszę o kulturze, to o sztuce i historii sztuki. Przygodę z muzyką rozpoczęłam jako siedmiolatka od gitary klasycznej, jeździłam na konkursy.

Pamiętam słowa mojego nauczyciela, gdy chciałam go przekonać, żeby mi pozwolił nie grać repetycji na koncercie. Powiedział, że najważniejsze jest to, aby na scenie być jak najdłużej, od najmłodszych lat mierzyć się z tremą i z tym, że jest się ocenianym.

Ukończyła pani gitarę klasyczną, a potem zaczęła śpiewać.

– Chciałam zostać lekarzem, nauki było bardzo dużo. W drugiej klasie liceum podjęłam decyzję, że muszę się na czymś skupić. Ponieważ muzyka jest zazdrosna, postanowiłam, że muszę z niej zrezygnować i porządnie przysiąść do książek. Bardzo szybko tego pożałowałam. Gdy usłyszałam

na jednym z koncertów stojącą się orkiestrę, doszło do mnie, że być może nigdy nie będzie mi już dane być po drugiej stronie, a moja decyzja była destrukcyjna dla mnie samej. Wiedziałam, że powrót do gitary nie będzie miał już sensu. Mój pierwszy nauczyciel gitary Zygmunt Cegiełka poradził, abym spróbowała pójść na śpiew operowy i w ten sposób wrócić do muzyki. Zdałam do szkoły muzycznej II stopnia im. Chopina w Warszawie, profesor Bożena Betley dostrzegła we mnie potencjał. Od razu zdawałam na studia.

I bardzo szybko zaczęła pani występować.

Przed koncertem lubię się zdenerwować

– Wszystko zaczęło się od Królowej Nocy, którą zaśpiewałam w Warszawskiej Operze Kameralnej, będąc jeszcze studentką. To była moja przepustka do repertuaru koloraturowego. Ale nie robiłam tego za wszelką cenę. Może dzięki temu głos po naturalnie zaczął się układać i rozwijać.

A pobyt w Akademii Operowej?

– Znalazłam się tam już na trzecim roku studiów. Wszyscy polecali mi Akademię. To jest nie tylko trampolina do zawodu, ale również platforma kontaktu z wielkimi operowymi mistrzami. Pani Beata Klatka od lat dba o najwyższy poziom tej instytucji. Tam moje śpiewanie zaczęło nabierać kształtów. Ewa Zeuner, jedna z profeserek, odkryła, że jestem koloraturą. Na pierwszej lekcji powiedziała mi: „Ty będziesz Królową Nocy”. Spojrzałam na nią z niedowierzaniem, bo sądziłam, że to jest dla mnie nieosiągalne. A teraz jest to moja flagowa partia. Potem byłam prowadzona przez znakomite śpiewaczki – Olę Pasiecznik i Izabelę Kłosińską. Kursy były niezwykle intensywne, ale dzięki temu absolwenci Akademii Operowej są zawsze bardzo dobrze przygotowani do produkcji, w których zresztą często nasze drogi ponownie się spotykają. Namaszczono nas, żeby ten zawód wykonywać z szacunkiem.

To rodzaj szkoły zawodowej?

Na Uniwersytecie Muzycznym tego nie uczono?

– Więcej zajęć praktycznych było w Akademii Operowej. To tam uczymy się dyscypliny i ciężkiej pracy. W tym zawodzie jest przecież tak, że wychodzimy na scenę i tak naprawdę nikogo nie obchodzi, czy jesteśmy nie w formie – zawsze musimy być możliwie jak najlepsi. Mieliśmy wielu pedagogów, co również uważam za bardzo cenne, bo od każdego można nauczyć się czegoś nowego, zyskać kolejne obiektywne spojrzenie. To Akademia Operowa nauczyła mnie swobody, którą mam teraz na scenie.

Ten sezon jest bardzo intensywny.

Penderecki i Strauss, dwie premiery w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

– Przyznam, że lubię takie wyzwania. Musiałam się nauczyć trudnego repertuaru, a takie są *Ariadna na Naxos* i *Czarna maska*. To wyzwanie pojawia się już od otwarcia nut i trwa przez kilka miesięcy, aż do momentu zejścia ze sceny.

Śpiewa pani sopranem koloraturowym, ale nie jest to lekki głos, to koloratura dramatyczna. Pani Królowa Nocy jest naprawdę czarownicą.

– Zgadza się, że Królowa Nocy jest mrocznym charakterem. Partia jest napisana w wysokiej tessyturze, koloratury w ariach powinny być śpiewane swobodnie i lekko. Jednocześnie ma w sobie dramatyzm i mniej liryzmu niż Pamina. Nie wiem, czy jestem już w tym momencie koloraturą dramatyczną, wydaje mi się, że jeszcze jestem za młoda na cięższy repertuar, ale takie partie marzą mi się w przyszłości. Bardzo mądrze doradzała mi pani Olga Pasiecznik, która uważa, że trzeba głos rozwijać powoli i rozsądnie dobierać repertuar. Śledzę życiorysy i dobór repertuarowy moich operowych mistrzyń, Natalie Dessay i Edity Gruberovej, i staram się dobierać repertuar podobnie, choć rzecz jasna to wszystko jest bardzo indywidualne. Trudne partie operowe powinny po kolei dojrzewać i okrzepnąć na scenie, bo jednak śpiewanie repertuaru w ćwiczeniówce to zupełnie coś innego niż wykonywanie go na scenie z orkiestrą. Czasem dopiero ta sytuacja weryfikuje, czy rola jest na dany głos. Gdy śpiewam Królową Nocy, ale także Blondę czy Konstancję, ten Mozartowski repertuar jest dobrym punktem wyjścia, ponieważ – tak jak pan zauważył – mam głębszy i ciemniejszy głos. Ogromnym darem od niebios jest mój zapas w górach, bo to rzeczywiście otwiera mi drzwi do ciekawych ról.

A trema? Za chwilę zmierzy się pani z Zerbinettą, ogromną rolą w *Ariadnie na Naxos*.

– Z natury mam tremę mobilizującą. Kilkadziesiąt razy wykonałam już „Królowkę”, ale nadal w dzień spektaklu lubię się czymś, nawet dla żartów, zdenerwować. Wiem, że wtedy lepiej wypadam na scenie. Przy ośpiewanej partii to jest już bardziej ekscytacja niż trema. Przed Zerbinettą mam w sobie dużo adrenaliny. To bardzo wymagająca partia, około 40 minut samego śpiewania, muszę więc przygotować się kondycyjnie. Podchodzę do niej z szacunkiem: wiem, że jeśli będę szanować Zerbinettę, to ona odwziedczy mi się tym samym. To dość charakterna, ale też mądra postać. Przygotowania do tej partii rozpoczęłam rok temu. Słuchałam też dużo muzyki Richarda Straussa, żeby wgrzyźć się w jego harmonię.

Posłuchamy pani także w *Verterze* Johanna Simona Mayra. Jaką postacią jest Paolina?

– To jest muzyka przełomu epok. Paolina jest służącą Carlotty. Mojej postaci nie ma u Goethego, jest ona dodana na potrzeby opery. Zdradzę zakończenie – w tym wypadku będzie happy end. Muzyka jest znacznie bardziej promienna i lżejsza niż w późniejszym dziele Masseneta. Jestem jeszcze na początku rozpracowywania tej roli i pierwszym spotkaniem z maestro Łukaszem Borowiczem, który przybliżył mi charakter tej opery i partii. Bardzo cieszę się, że mogę z nim pracować. Jestem wielbicielek Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena. Pierwszy raz miałam okazję być na widowni w 2014 roku, gdy jeszcze nie śpiewałam. Marzyłam, że kiedyś na nim wystąpię. **BM**

Katarzyna Drelich – sopran. W 2022 roku ukończyła studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie i debiutowała w partii Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* na deskach Warszawskiej Opery Kameralnej, a później w Polskiej Operze Królewskiej. W Akademii Operowej Teatru Wielkiego w Warszawie rozwijała się pod okiem Izabeli Kłosińskiej, Olgi Pasiecznik, Michała Biela i Katelan Tran Terrell.

NOWY NUMER

JUŻ W SPRZEDAŻY!



Dostępny w najlepszych salonach prasowych i na **kultowy.pl**



@ELLEPolska



@ELLEPolska



@elle.polska



@ELLEPolska



HEXELINE

Alessandro Prampolini, *Il ponte dell'Ariccia*, XIX wiek

Uczucia poddane rozumowi

O nieznanej operze *Verter* Johanna Simona Mayra z **Łukaszem Borowiczem** rozmawia Michał Klubiński.

Michał Klubiński: Usłyszymy polską premierę pochodzącej z 1799 roku jednoaktowej farsy *Verter* Johanna Simona Mayra (1763–1845). Urodził się w Mendorf w Bawarii, ale na całe życie związał się z prowincjonalnym Bergamo na północy Włoch. W historii muzyki zasłużył się jako twórca około 70 oper *seria* i *buffa*. Był nauczycielem urodzonego w Bergamo Gaetana Donizettiego, z którym korespondował przez całe życie. Wiele zawdzięczali mu Bellini, Rossini i Verdi. Muzyka Mayra to ciekawa synteza późnooświeceniowych osiągnięć niemieckiej muzyki z włoską melodyką?

Łukasz Borowicz: – Podczas obecnej edycji wracamy do źródeł naszego wieloletniego cyklu poświęconego operom nieznanym bądź zapomnianym. Prezentowaliśmy tu *Lodoiskę* i *Faniškę* Cherubiniego, później wykonaliśmy *Ifigenię na Taurydzie* Glucka i *Don Giovanniego* Giuseppe Gazzanigi. Dzieła epoki klasycznej lub późnoklasycznej zawsze były w centrum naszego zainteresowania. Prowadzimy też od lat dyskretny dialog pomiędzy klasycyzmem i neoklasycyzmem, czego przykładem są interpolacje w postaci

dzieł Martinu czy Milhauda. Inspiracją jest dla nas także tytuł tegorocznej edycji festiwalu: *Beethoven i wielka poezja*. Chodzi o twórczość Johanna Wolfganga Goethego, największego poety żyjącego i tworzącego w epoce Beethovena.

Z tej okazji zabrzmiała jedna z pierwszych realizacji sceniczno-muzycznych powieści epistolarnej *Cierpienia młodego Wertera*.

– Tak, powieść Goethego to zaczątek stylu wzmożonej uczuciowości. Od czasu powstania jej pierwszej wersji w 1774 roku miała szereg umuzycznień w różnych gatunkach. Kulminacją jest oczywiście słynny *Werther* Jules’a Masseneta. Ale historia muzyki – niezbyt wdzięczna pani – skazała na zapomnienie opery Johanna Simona Mayra. Postać kompozytora należy do największych i najbardziej zapoznanych twórców przełomu XVIII i XIX wieku. Jego wkład w muzykę włoską jest nie do przecenienia. A opracowanie *Wertera* Goethego – dość nietuzinkowe.

U Mayra podział na klasycyzm i romantyzm wydaje się bardzo umowny.

– Czas Mayra, później Donizettiego, krótko żyjącego Belliniego, Rossiniego, a nawet Verdiego to epoka, w której opery powstają bardzo szybko. Mayr żył spośród tych twórców najdłużej. Był tylko siedem lat młodszy od Mozarta, urodził się więc w połowie drogi do Beethovena, natomiast zmarł cztery lata przed śmiercią Chopina. Był więc świadkiem niezwykle ciekawej, obejmującej parę dekad epoki w historii muzyki, różnej w poszczególnych krajach. Upadł stary porządek społeczny i estetyczny po rewolucji francuskiej. Mayr wprowadził do jednej ze swych oper pieśń rewolucyjną *Carmagnole*, podobnie jak wątek kobiety figury rewolucji, obecny w późniejszym Beethovenowskim *Fideliu*.

Ale odrzucił propozycję zostania *maestro di cappella* na dworze Napoleona.

– Tylko ze względu na wierność lokalnej społeczności Bergamo. Chyba jednak możemy mówić o nim w kontekście tzw. epoki napoleońskiej w historii muzyki. Cesarz Francji cenił nie tylko Gaspare Spontiniego i Rossiniego, ale także Mayra. To czas kompozytorów żyjących na granicy epok, które dzieli rów

tektoniczny. W operze widzimy wtedy zwrot w stronę efektownej wirtuozerii wokalne, rozbudowanie dzieł i aparatu wykonawczego, monumentalizację późnoklasycznego gatunku.

Obok jego oper seria wystawianych w Mediolanie i Wenecji, są też opery buffa i tzw. farsy łączące wątki tragiczne z komicznymi. I do nich zalicza się Verter, powstały między rokiem 1794 a 1797 do libretta Simeone Antonia Sografigo, popularnego w szkole neapolitańskiej.

– Twórczość Mayra to schyłek wielkiej opery *seria*, ale też unowocześnienie wykształconej w Neapolu opery *buffa*. Wiąże się to ze zmianą społecznego usytuowania muzyki. Żegna ona dwór, arystokrację i zwraca się w stronę szerokich mas mieszczaństwa. Żyjemy więc w ciągłym rozdwojeniu, zważywszy na przywiązanie Napoleona do tematów klasycznych.

Współcześni Mayrowi mówili, że oprócz sympatii dla dobrej szkoły niemieckiej i dramaturgii Glucka natchnął on melodykę włoską pewnymi formułami, rozwiniętymi przez następców.

– Kompozytor kształcił się początkowo koło Ingolstadt w seminarium jezuickim, później studiował teologię i prawo kanoniczne w tymże mieście, by osiąść w Wenecji i tam pogłębiać nauki u Ferdinanda Bertonego. Mayr staje się wtedy kompozytorem włosko-niemieckim, skupionym w znacznej części na muzyce religijnej. Stoimy u niego na progu *belcanta*, które wkrótce przekształci się w XIX-wieczną klasyczno-romantyczną operę włoską, podjętą i rozwiniętą przez Verdiego. Finałem tej linii będzie twórczość Pucciniego. Mayr wpisuje się w ten odwieczny dialog – jeśli muzyka włoska, to za mało „uczona”, jeśli niemiecka, to zanadto *tedesca*, zbyt przyziemna, mało fantazyjna.

Rezonuje to później w dialogu Verdi–Wagner. Poza tym Mozart, tak bliski Mayrowi...

– Tak, muzyka *Vertera* to okres późnooświeceniowy, mozartowsko-haydnowski, stosunkowo jeszcze wczesny w twórczości Mayra.

Mozart imponował Goethemu, który chciał, aby to ten kompozytor

umuzyczył jego Fausta. Sam zresztą napisał drugą część Czarodziejskiego fletu, przymierzał się też do singspielu w formie klasycznej.

– Podobnie jak Mickiewicz, Goethe przesycony był tendencjami klasycystycznymi. W zasadzie nie doceniał Beethovena – z wzajemnością. W przypadku jego *Wertera* mamy do czynienia z nieustannymi, dostosowanymi do gustów i konwencji epoki tłumaczeniami, które zmieniały sens powieści. Luca Bianchini i Anna Trombetta, włoscy muzykolodzy, którzy przyjadą do Polski z okazji festiwalu, wydali partyturę i libretto *Vertera* Mayra. Stało się to w 1995 roku, trzy lata po współczesnym wykonaniu opery na Festiwalu Rossiniowskim w Bad Wildbad w niemieckim Schwarzwaldzie. Stwierdzili, że opera powstała do libretta Simeone Antonia Sografigo, którego sztuka była parafrazą blisko dziesięć lat wcześniejszego włoskiego tłumaczenia powieści.

To jest Werter przez włoskie „V”, całkowicie pozbawiony stylu wzmożonej uczuciowości. Właściwie – nie-Werter.

– Tak – podstawową różnicą w stosunku do oryginału jest brak samobójstwa głównego bohatera, czegoś, co epoka opery klasycznej uznawała za niemoralne czy obrazoburcze, niezgodne z panowaniem rozumu. Wszystko się kończy happy endem.

Dodatkowo opera wykazuje pokrewieństwo ideowe z Mozartowskim Czarodziejskim fletem. To chyba przez wstąpienie Mayra w Szwajcarii do tzw. iluminatów – zakazanej sekty, której członkowie ukrywali się w niższych łóżach wolnomularstwa.

– Jak wykazali Bianchini i Trombetta, przywódcą włoskiej sekty iluminatów – a do jej niemieckiego oddziału należał też Goethe – był Thomas Franz Maria Freiherr von Bassus, mecenas Mayra, który posłał młodego kompozytora na studia do Włoch. Był on właścicielem drukarni w szwajcarskim Poschiavo, gdzie wydrukowano pierwsze włoskie tłumaczenie *Wertera* Goethego i dokąd Mayr trafił przed studiami we Włoszech. Libretto *Vertera* jest więc oświeceniową przypowieścią o cnotach dobra, wybaczenia i rozumu.

W operze mamy sześć ról dla śpiewaków, (oraz dwie role nieme): Vertera,

małżeństwo Alberta i Carlottę, w której zakochuje się Verter, odróżającego Signora Giorgia, wychowawcę dzieci, oraz parę służących Paolinę i Ambrogia.

– Giorgio jest tu *novum* w stosunku do Goethego. Ten czarny charakter pała niespełnioną miłością do Carlotty. Giorgio planujący uprowadzenie Carlotty jest jakby gorszą stroną natury ludzkiej, skupioną na zmysłowości. Pod koniec opery Verter w przypływie szału próbuje ukarać Giorgia i podaje mu zatrute wino, co udaremnia służący Ambrogio, zamieniając butelki. Ta próba wybawienia Giorgia od śmierci jest motywem z niskiej komedii oświeceniowej. Dramatyczną sytuację zamyka nieoczekiwane humorystyczny finał. Na tym właśnie polega farsowość tej opery.

A postaci służących – Paolina i Ambrogio – przypominają Papagenę i Papagena z Czarodziejskiego fletu.

– Oboje ratują sytuację. Paolina jest postacią nowoczesną, wyzwoloną służącą à la Zuzanna z *Wesela Figara*, jednocześnie postacią stworzoną do czynienia dobra. Śpiewa ona przepiękną arię polonezową z obojem solo. Męski odpowiednik Paoliny – Ambrogio – może także być kojarzonym z Leporellem z *Don Giovanniego*, sługą wiecznie narzekającym na trudne życie przy nieroztropnym panu. Znowu wątek głównej pary – Carlotty i zakochanego w niej Vertera – przypomina Paminę i Tamina z *Czarodziejskiego fletu*, a wybaczący wspaniałomyślnie Alberto, czyli mąż Carlotty – Sarastra.

I jeszcze sytuacja proto-czechowska ...

– Tak, w operze ciągle ktoś grozi, że się spakuje i wyjedzie, ale do tego nie dochodzi.

Uczucia są poddane władzy rozumu, więc gdzie tu rewolucja?

– W operze Mayra świętujemy narodziny Goethego i narodziny romantyzmu, ale tak naprawdę celebrujemy stary, bezpieczny, odchodzący świat. „Kliszowy” tytuł wirtuozowskiej, zabawnej opery Mayra może być tu chytrym kluczem do filozofii długiego trwania. Czy to by się podobało Goethemu – niech rozsądzi sam słuchacz.
BM

Piątek 11 kwietnia, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa w Warszawie

www.beethoven.org.pl



ELSNER I JEGO NASTĘPCY – SALON CHOPINA

VII Festiwal Romantycznych Kompozycji Warszawa, 30 sierpnia – 5 września

ORGANIZACJA



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Teatru

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

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



80 lat
FILHARMONII
IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO
W KRAKOWIE

**ORKIESTRA
I CHÓR
FILHARMONII
KRAKOWSKIEJ**

**CHÓR CHŁOPIĘCY
I DZIEWCZĘCY
FILHARMONII
KRAKOWSKIEJ**

**Alexander
HUMALA**

dyrygent

Piotr PIWKO

chórmistrz

Lidia MATYNIAN

przygotowanie
Chóru Chłopięcego
i Dziewczęcego
Filharmonii
Krakowskiej

IVO POGORELICH

fortepian

W programie:

Krystyna MOSZUMAŃSKA-NAZAR

Exodus na orkiestrę i taśmę

Krzysztof PENDERECKI

Przebudzenie Jakuba (wykonanie tylko w Warszawie)

Joanna WNUK-NAZAROWA

Gloria (prawykonanie)

Fryderyk CHOPIN

II Koncert fortepianowy f-moll op. 21

9.05.2025

piątek, godz. 19.30

SALA KONCERTOWA
**FILHARMONII
KRAKOWSKIEJ**

11.05.2025

niedziela, godz. 19.00

SALA KONCERTOWA
**FILHARMONII
NARODOWEJ
W WARSZAWIE**



WWW.FILHARMONIAKRAKOW.PL

Fot. Andrej Grilc



INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA



BYTOM
SZYMAK KRAWIECZKA OD 1945



KRZYSZTOF WARLIKOWSKI – opery z filmowymi odniesieniami

Od 2006 roku, gdy w Operze Narodowej w Warszawie zrealizował *Wozzecka* Albana Berga, w kraju Krzysztof Warlikowski nie przygotował żadnej premiery operowej i trudno to wytłumaczyć jedynie niemożnością dopasowania terminów.

Jacek Marczyński

Kiedy narodził się Krzysztof Warlikowski – reżyser operowy? Czy było to w 2000 roku, gdy na kameralnej scenie stołecznej Opery Narodowej zajął się *The Music Programme* Roxanny Panufnik? Jej opera była rodzajem muzycznego żartu z elementami jazzu, libretto miało wątplą akcję, a bohaterowie byli papierowi, jednak reżyser stworzył spektakl niepokojący i groteskowy zarazem. Pół roku później *Don Carlosem* Verdiego zadebiutował na dużej scenie Opery Narodowej. Nie potrafił jednak przekazać solistom, jak na scenie wyznawać miłość ani jak pokazać

potęgę władzy czy zabić zdrajcę. Ten *Don Carlos* szybko zniknął.

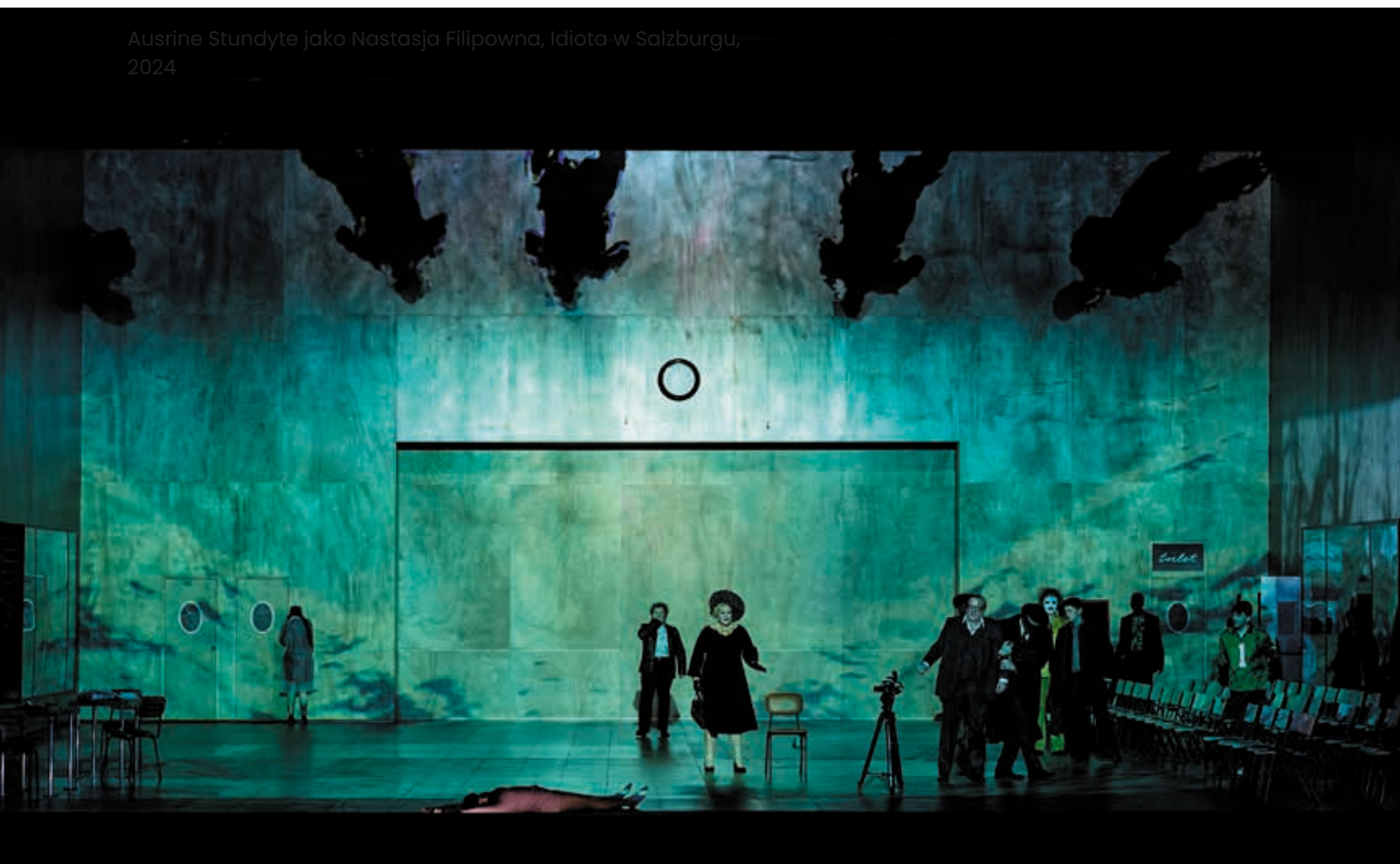
Opery potraktowane brutalnie

Naprawdę jako reżyser operowy narodził się więc wiosną 2006 roku w Paryżu, gdzie w zastępstwie podjął się przygotowania *Ifigenii na Taurydzie* Glucka, choć miał już na koncie inscenizację *Ubu Rexa* Pendereckiego w Warszawie (2003) – plakatową, ale drapieżną i odnoszącą się do współczesnej polskiej rzeczywistości. Siedzący obok mnie na premierze *Ifigenii* w paryskim Palais Garnier starszy

pan krzyczał: „Reżyser to kretyn!”, a Warlikowski wyszedł do ukłonów i z lekko szyderczym uśmiechem patrzył w twarze widzów bucujących na jego widok. Potem mówił w wywiadach, że opera jest sztuką mieszczańską, więc protestami publiczności się nie przejmując. W ciągu następnych kilkunastu lat jego *Ifigenia na Taurydzie* była w Paryżu kilkakrotnie wznawiana przy coraz większym uznaniu. Warlikowski potraktował dzieło Glucka brutalnie. Chór i postaci dla niego nieistotne umieścił w kanale orkiestry, a partie muzyki, które wydały mu się

Katia Kabanowa w Bayerische Staatsoper, 2025

Ausrine Stundyte jako Nastasja Filipowna, *Idiota* w Salzburgu, 2024



G. Schied / Bayerische Staatsoper

niepotrzebnym dodatkiem, obudował realistycznymi scenami z domu starców, somnambulicznymi wizjami, retrospekcjami ukazującymi dzieje całego rodu Ifigenii. Dodał pudełkową zabudowę sceny (oczywiście projektu Małgorzaty Szczęśniak), współczesne meble i męską nagość. Tym niemniej dotknął tego, co ostateczne w życiu człowieka. Antyczna Ifigenia była jak jedna z kobiet, które przeżyły Holokaust, a teraz egzystowała w oczekiwaniu na śmierć, nie mogąc uwolnić się od przeszłości. A kiedy młodziła, we wspomnieniach wracając do dawnych wydarzeń, zawsze obok była ta druga: stara, wypalona i czekająca na śmierć.

Temat na książkę

Od tej premiery Krzysztof Warlikowski stał się najbardziej wziętym polskim reżyserem operowym. Omówienie wszystkich jego inscenizacji w Paryżu, Monachium, Madrycie, Brukseli, Londynie czy na festiwalu w Salzburgu to temat na książkę. W jego dorobku są inscenizacje,

które bywały uznawane za artystyczną porażkę, i takie, które poruszały do głębi. Wtłoczony w klisze amerykańskiej kultury masowej *Król Roger* w Opéra Bastille (2010) raził dosłownością nieprzystającą do klimatu muzyki Szymanowskiego. Za to na przykład w *Kobiecie bez cienia* Straussa w Staatsoper w Monachium (2013) reżyser wyczarował teatralną magię. Znów co prawda pokazał zagubienie człowieka we współczesnym świecie, obciążenia traumatycznymi przeżyciami, ale bohaterowie odnaleźli w sobie dość siły, by spróbować żyć na nowo.

Spektakle lubi wzbogacać narracją filmową. W monachijskiej Staatsoper w *Eugeniuszu Onieginie* (2007), w którym zresztą po polonezie tańczonym przez półnagich kowbojów Kent Nagano musiał na premierze przerwać dyrygowanie, by uciszyć protesty widzów, klucz interpretacyjny Warlikowski odnalazł w biografii Piotra Czajkowskiego i *Tajemnicy Brokeback Mountain* Anga Lee. Zacerpnięty z tego filmu klimat

zakłamania i presji norm społecznych z lat 60. XX wieku świetnie przeniósł na scenę. W *La Monnaie* pokazał Don Giovanniego jadącego metrem, wpatrującego się natarczywie w siedzącą naprzeciwko dziewczynę i było to powtórzenie *Wstydu* Steve'a McQueena. W pierwszym wejściu Don Giovanni był zaś nagi jak w czołówce tego filmu Michael Fassbender. Nagość to bowiem naturalne ubranie bohaterów Mozarta i McQueena, którzy dopiero wkraczając między ludzi, musieli przybrać jakiś kostium.

Szczególnie interesujące były filmowe konotacje w *Sprawie Makropulos* w Opéra Bastille (2007). Nieśmiertelną uwodzicielską kobiecość, którą uosabia bohaterka Janáčka, Krzysztof Warlikowski odnalazł w Hollywood, gdzie gwiazdy muszą być niezmiennie piękne, choć ich losy bywają dramatyczne i tragiczne. Gdy Makropoulos pojawiała się w pierwszym akcie, podmuch podwiewał jej sukienkę jak Marilyn Monroe w *Słomianym wdowcu*. Potem jak Fay Wray znalazła chwilowe

Bogdan Wołkow w *Idiocie* Mieczysława Weinberga na Festiwalu w Salzburgu, 2024



Bernd Uhlig/Salzburger Festspiele

schronienie przed ludźmi w łapskach King Konga, a w finale stała się zgorzkniałą Glorią Swanson z *Bulwaru Zachodzącego Słońca*.

Pewne pomysły nieraz powtarza natrętnie, ale w pamięci zostają przede wszystkim

Kobiety i tragedie

Z ponad dwudziestu jego realizacji trudno wybrać te, które najpełniej pokazałyby operowy świat Krzysztofa Warlikowskiego. Z pewnością bardzo poruszają spektakle, w których portretuje

Elektry i Chryzotemis oraz na Klitemestrze, która na podobieństwo Lady Makbet zdecydowała się na morderstwo polityczne. Skoro zaś o tej ostatniej postaci mowa, wspomnieć należy o trzecim podejściu Warlikowskiego do historii Makbeta (Salzburg, 2022), w którym w przeciwieństwie do poprzednich realizacji zrezygnował z natrętnych odniesień do współczesności, a odkrył, że muzyka Verdiego daje możliwość pokazania powikłanych związków Makbeta i jego żony. Z kolei na dość konwencjonalną muzykę *Hamleta* Thomasa nałożył niezwykle portret bohatera przegranego, rozpamiętującego przeszłość i zamkniętego – zapewne w ramach resocjalizacji – w zakładzie razem z niedołężną matką, która brała udział w morderstwie pierwszego męża (Paryż, 2023).

Cechy niedostępne innym

Krzysztof Warlikowski posiada cechy niedostępne wielu reżyserom operowym. Pierwsza to umiejętność stosowania bardzo prostych środków mimo wykorzystania nowoczesnej techniki teatralnej. Znakomitym przykładem jest wielki duet miłosny Tristana i Izoldy (Monachium, 2021), w którym reżyser odrzucił standardowe namiętne uściski, przytulania, gesty pełne emocji. Posadził za to kochanków w skórzanych fotelach ustawionych dostatecznie blisko, by mogli na siebie patrzeć, a jednocześnie dość daleko, by wyciągnąwszy ręce, nie byli w stanie się dotknąć. Pozostając właściwie bez ruchu, bohaterowie potrafili oddać pragnienie połączenia się i beznadzieję wynikającą ze świadomości, że ich miłość jest niemożliwa do spełnienia.

Cecha druga to zdolność pokazania środkami teatralnymi tego, co niesie muzyka nawet, a zwłaszcza wtedy, gdy nie zostało to zwerbalizowane. W ten sposób reżyser wzbogacił *A Quiet Place* Bernsteina (Paryż, 2022), nie sprzeniewierzając się zamysłom kompozytora, a w inscenizacji *Idioty* (Salzburg, 2024) wydobył to, na czym zależało kompozytorowi Mieczysławowi Weinbergowi.

Dochowując wierności literackiemu pierwowzorowi Dostojewskiego, pokazał prawdziwy obraz żyjących w zakłamaniu współczesnych Rosjan.

BM



Bernd Uhlig/Salzbürger Festspiele

Ausrine Stundyte jako Nastasja Filipowna, *Idiota* w Salzburgu, 2024

momenty świadczące o klasie reżyserskiej. W *La Monnaie* wstrząsające wrażenie robiła w 2008 roku ucharakteryzowana na Amy Winehouse Medea z opery Cherubini, a w 2013 roku Lulu z opery Berga, którą jak bohaterkę *Czarnego łabędzia* Darrena Aronofsky'ego coraz bardziej wciągał groźny, wyniszczający świat klasycznego baletu. W *Poppei* i *Neronie* (Koronacja *Poppei* Monteverdiego) w Teatro Real w Madrycie przejmująca była scena, w której cesarzowa Ottavia udawała się w łodzi na wygnanie, śpiewając arię *A Dio Roma* (2012). W takich momentach pełen emocji teatr Krzysztofa Warlikowskiego łączy się z wielką operą.

kobiety i wyniszczające je tragedie. Takie jak Katarzyna Izmałówna, bohaterka *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza (Opéra Bastille, 2019), podobnie jak *Wozzeck* (dwukrotnie przedstawiony przez Warlikowskiego w operze) i Maria niepotrafiąca znaleźć miejsca w bezdusznym społecznym systemie. Jak Salome z opery Straussa (Monachium, 2019), która niczym bohaterka filmu *Nocny portier* Liliany Cavani o sadosmachistycznym związku esesmana i obozowej więźniarki nie może uwolnić się od zależności od Jochanaana. I jak kobiety z *Elektry* Straussa (Salzburg, 2020), gdzie reżyser skupił się na siostrzanych relacjach

W sercu mam barok

– Czasem dyryguję innymi orkiestrami, jednak praca z Les Talens Lyriques przypomina powrót do domu. Jak w rodzinie znamy swoje dobre strony i własne ograniczenia – mówi **Christophe Rousset** w rozmowie z Jackiem Kornakiem.



Nathanael Mergui

Christophe Rousset

1.
W Paryżu życie operowe jest niezwykle bogate, a mimo to premiery w Théâtre du Châtelet przyciągają tłumy melomanów. O ile wielu paryżan uważa, że Opéra Garnier stała się ścianką dla instagramerów i atrakcją turystyczną, która przyciąga turystów niekoniecznie zainteresowanych operą, o tyle Châtelet utrzymało reputację miejsca, do którego warto się wybrać, aby obejrzeć porządne produkcje z dala od kamerek telefonów komórkowych. Pod koniec stycznia tego roku odbyła się tutaj premiera *Orlanda* Händla.

2.
Christophe Rousset dyrygował premierą w wypełnionym po brzegi teatrze, a na widowni czuło się ekscytację. Artysta ten ma wyrobioną pozycję w świecie muzyki dawnej oraz wierne grono wielbicieli (do którego się zaliczam), a którzy podróżują za nim po Europie. Moja muzyczna fascynacja Roussetem zaczęła się w 1999 roku. Byłem wtedy w liceum i nieco przypadkiem natrafiłem na nagranie *Mitridate, re di Ponto* Mozarta wydane przez wytwórnię fonograficzną Decca. W czasie, gdy wielu dyrygentów

orkiestr grających na instrumentach dawnych podkręcało tempa, grało agresywnie, dynamicznie, Rousset prezentował wprawdzie dość teatralne interpretacje, ale zawsze skupione na szczegółach, świetnie dopracowane i często urzekające delikatnością. Wciąż pamiętam, gdy pierwszy raz miałem okazję usłyszeć Rousseta na żywo. Był to rok 2017. W londyńskiej Covent Garden dyrygent poprowadził właśnie *Mitridate*. W tytułowej roli wystąpił Michael Spyres. To było niezapomniane przeżycie. Tylko Rousset sprawia, że słucham

z zainteresowaniem Lully'ego, który w każdym innym wykonaniu wydaje mi się nieprzystępny i mało atrakcyjny.

3.

Orlando w Châtelet w interpretacji Rousseta był spokojny i wyważony, ale odznaczał się wprost niezwykłą muzykalnością. Było to spokojne, zbalansowane wykonanie, jednak niepozbawione ekspresji. Rousset budował napięcia dramaturgiczne głównie barwami, unikał efekciarskich nagłych zmian tempa. Les Talens Lyriques grali ekspresyjnie i subtelnie. Imponowali czystością brzmienia. Rzadko można usłyszeć tak piękny dźwięk w przypadku zespołów grających na instrumentach dawnych. Ich frazowanie charakteryzowało się elegancją – to właśnie po tym można rozpoznać Les Talens Lyriques.

Jako soliści wystąpili: Katarina Bradic, Siobhan Stagg, Elizabeth DeShong, Giulia Semenzato, Riccardo Novaro. Byli to w miarę młodzi, lecz kompetentni śpiewacy. Od strony scenicznej produkcję przygotowała Jeanne Desoubreaux. Osadziła ona *Orlanda* w czasach współczesnych – podczas szkolnej wycieczki do muzeum kilkoro dzieci odłączyło się od grupy i przez przypadek zostało w gmachu na noc: to historia *Orlanda* widziana niejako oczami dziecięcej wyobraźni.

4.

Po zakończeniu wpadłem na Christophe'a Rousseta, który obładowany kwiatami wychodził z teatru. Rozpoznał swojego muzycznego stalkera i umówiliśmy się na rano na kawę.

Rousset ma na koncie setki nagrań i wciąż sporo nagrywa. Co roku wydaje kilka albumów. Nieco prowokacyjnie pytam więc, po co tyle nagrań. Dziś przecież niewielu słucha płyt. Z pewną rezygnacją przytaknął: – Tak, dziś sprzedaje się mało płyt. Może zabrzmi to patetycznie, ale nagrywam z poczucia misji. W ostatnich latach skupiam się na mało znanych dziełach, krytycznych edycjach partytur Lully'ego, pierwszych współczesnych wykonaniach zapomnianych utworów. Jakiś czas temu wydaliśmy *Fausto* Louise Bertin. Nie mam potrzeby nagrywania żadnej z pasji Bacha czy *Mesjasza* Händla. Wciąż jest sporo pięknej i ważnej muzyki francuskiej, która czeka na swój czas. Jednak nie jest moim celem jedynie nagrywanie odkrytych kompozycji – nagranie jest owocem mojej pasji w stosunku do dzieła. Nawet jeśli dziś nagrania nie sprzedają się w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, to jednak pomagają one budować markę zespołu i wpływają na rozpoznawalność artystów – uważa Rousset. W ostatnich latach Rousset coraz częściej sięga po XIX wiek: – Eksploracja romantyzmu jest dla mnie bardzo ciekawa. Z jednej strony wiem, że nie jestem na swoim terenie, ale czuję, że mam na tym polu coś do powiedzenia. W sercu mam barok i nie stanę się nagle ekspertem od XIX wieku, ale myślę, że czasem odświeżające dla muzyków, a mam nadzieję, że także dla publiczności, jest odkrycie czegoś nowego, czego zazwyczaj się nie gra. Wykonując Schuberta, Gounoda, Louise Bertin czy Spontiniego, wnoszę do tych utworów własną wrażliwość ukształtowaną przez dekady wykonywania baroku.

A przecież Schubert wymaga innego sposobu myślenia o muzyce niż Rameau – mówi Rousset.

5.

Założył Les Talens Lyriques prawie 35 lat temu. Od tego czasu muzycy tego zespołu pod jego batutą nagrali setki płyt i wielokrotnie okrzyki glob. Pytam więc o ten monogamiczny związek. – Zdarza mi się zdradzać – śmieje się dyrygent. – Czasem dyryguję innymi orkiestrami, jednak praca z Les Talens Lyriques przypomina powrót do domu. Muzycy doskonale znają mój styl i sposób dyrygowania. W przypadku innych orkiestr, zwłaszcza zespołów freelancerskich, trzeba najpierw wypracować wspólny język. To komfort i przyjemność pracować z jedną orkiestrą przez tyle lat. Gdy pytam o plany na przyszłość, Rousset odpowiada, że dziś czasy są bardzo niepewne dla muzyki klasycznej, dlatego ciężko planować. – Zacząłem pracować nad partyturą *Fidelia*, niestety, ze względu na cięcia budżetowe projekt został odwołany. W najbliższym czasie będę dyrygował *L'opera seria* Gassmanna w Teatro alla Scala. Chciałbym kiedyś poprowadzić którąś z oper Rossiniego – zdradza. Christophe Rousset jest jedną z moich największych fascynacji muzycznych, która ukształtowała moją wrażliwość na barok. Oczywiście był to typ otwartego związku, w międzyczasie miałem inne przelotne fascynacje muzyczne, ale zawsze wracałem do Rousseta jako tego, który wyznacza standardy, ale też po prostu – nie przestaje fascynować. **BM**



Orlando w Théâtre du Châtelet w Paryżu

Na pierwszym wykonaniu *Bolera* krzyczeli „Wariat, wariat!”

„To wielkie szczęście, że jestem w stanie pisać muzykę, ponieważ doskonale wiem, że nigdy nie mógłbym robić czegokolwiek innego” – mawiał urodzony 150 lat temu **Maurice Ravel**.

Klaudiusz Dębowski

Nie spisał testamentu, nie pozostawił naśladowców, nie ma nagrania jego głosu. Podobno mówił akcentem z południa Francji. W 1920 roku odmówił przyjęcia Legii Honorowej (potraktował tę nominację jako niesmaczny żart), przy długich owacjach na stojąco nie wychodził do publiczności, a tuż przed śmiercią miał stwierdzić: „Niczego w życiu nie dokonałem”. Świadomy swych ograniczeń jako pianista (zbyt małe dłonie) i dyrygent w pełni wypowiedział się jako kompozytor. Zamykał się w domu, wyłączał telefon, nie przyjmował korespondencji, jadł tylko jeden posiłek dziennie, spał cztery godziny na dobę.

W 1921 roku zamieszkał w zakupionym przez siebie domu zwanym Belwederem w Monfort-l'Amaury, około 30 kilometrów od Paryża. W całym domu panowała nadzwyczaj tajemnicza atmosfera, wyszukana zmysłowość, bogactwo snów i wspomnień. Sam go projektował. Każde pomieszczenie to mikrokosmos – oryginalna biblioteka, pracownia z małym fortepianem marki Erard, portrety rodziców i brata, wzory w szachownicę, kolekcje mechanicznych zabawek, zegarków, sztucznych kwiatów i chińskiej porcelany; wreszcie taras, gdzie po długich spacerach po pobliskim lesie Rambouillet – a był niezmordowanym piechurkiem – zasiadał na herbatę. Nietrudno jednak było dostrzec, że „był to dom człowieka, który nie miał żadnego zamiaru dzielić swego życia z kimkolwiek” (R. Nichols).

Odrzucone oświadczyzny

Zagadkowość jego osobowości zawsze dezorientowała zarówno jego współczesnych, jak i biografów. Na zewnątrz dusza towarzystwa, *causeur*, ubrany według najnowszych trendów mody, przyjacielski, lojalny, hojny. Miał urok dziecka. Równocześnie był skryty, nosił



Alamy

Maurice Ravel

wiele masek, w głębi duszy był osamotniony i smutny. Miał silną potrzebę prywatności. Nie tańczył i nie śpiewał, tylko nucił lub gwizdał melodie. Lubił ostre przyprawy, czerwone wino i palił ciemne gauloisy.

Któregoś dnia wyznał miłość swej najlepszej przyjaciółce, skrzypaczce Hélène Jourdan-Morhange, która jednak odrzuciła oświadczyzny: „Bardzo cię kocham, Maurice, ale tylko jako przyjaciela i wydaje mi się niemożliwe rozważanie możliwości wyjścia za ciebie za mąż”. Towarzyszyła mu wiernie i wspierała do końca życia, często wykonując jego dzieła.

Szwajcarski zegarmistrz

„Moim celem jest techniczna doskonałość. Artysta w moim przekonaniu nie powinien mieć innego celu” – przyznawał.

Nazywa się go iluzjonistą, kuglarzem, sztukmistrzem, akrobatą, linoskoczkiem, ale też „szwajcarskim zegarmistrzem”, a jego muzykę „mechaniczną zabawką z bijącym, żywym sercem” lub „zamrożonym kwiatem umieszczonym w proporcjonalnym naczyniu”. Był muzycznym poliglotą, łatwo wnikał w cudze nastroje, niczym genialny aktor potrafiący wcielić się w każdą wymaganą rolę – od kuli bilardowej po spadającą gwiazdę.

Interesowały go starożytna Grecja, Bliski Wschód, muzyka żydowska, cygańska, hiszpańska, marokańska, rosyjska, fascynował jazz, blues, flamenco, fandango. Z walca czy fokstrota tworzył arcydzieło. Rozstrojone pianina, pianole i pozytywki były rozkoszą dla jego uszu. Inspirował się kołem zębatym, zachwycił go nakręcane zabawki, kukielki i sztuczne ognie.

Już na początku swej kompozytorskiej trajektorii wydestylował własny język muzyczny – praktycznie żaden muzyk nie jest w stanie improwizować w stylu Ravela. To istna kwadratura koła – skomplikowana prostota i urozmaicona monotonia, zawieszona rubata i nieodłączny metronom, tonalna atonalność i ukryte piękno melodii, naturalna sztuczność i ascetyczna zmysłowość. Archaizująca współczesność i elokwencja pustynnego anachorety łączą się z demaskatorskim pastiszem i nocnym życiem Paryża. Kochał dyskrecję i umiar, wręcz „wstydił się” swoich emocji. „Nie ma nic bardziej wulgarnego niż wyrażanie emocji za pomocą dźwięków” – uważał.

Posiadał wyjątkowy wrodzony zmysł wirtuozerii orkiestrowej. Z każdego instrumentu potrafił wydobyć istic magiczne efekty. Do swojej orkiestry wprowadzał też nowe lub rzadko używane instrumenty: eolifon, odpowiednik „maszyny do robienia wiatru”, jazzo-flet, gwizdek ustnikowy, który śpiewał jak słowik, obój miłosny, a także dzwonki, grzechotki, miotłki, ksylofon.

Baskijskie wpływy

Na świat przyszedł 7 marca 1875 roku w Ciboure w francuskiej części Kraju Basków. Ojciec Joseph Ravel był francuskojęzycznym Szwajcarem z Górnej Sabaudii. Jako uznany inżynier i wynalazca został wysłany do Hiszpanii do pracy przy budowie tamtejszych linii kolejowych. W Aranjez poznał związaną ze światem mody Baskijkę Marię Delouart, z którą w 1874 roku zawarł związek małżeński. Młoda para wkrótce przeprowadziła się do Ciboure, gdzie przyszedł na świat Joseph Maurice. Po trzech miesiącach rodzina przeniosła się na stałe do Paryża. Tam trzy lata później urodził się Edouard. Braci zawsze łączyła silna więź.

Młody Maurice wykazywał wyjątkowy talent muzyczny. Mając sześć lat, rozpoczął naukę gry na fortepianie. „Od najwcześniejszego dzieciństwa byłem wrażliwy na muzykę – na wszystkie jej rodzaje. Mój ojciec był znacznie bardziej wykształcony muzycznie niż przeciętni amatorzy” – wspominał. Duży wpływ na ową wrażliwość muzyczną wywarła też matka. Zaznajamiała go z dziedzictwem kulturowym Kraju Basków, często śpiewając mu tamtejsze ludowe melodie. Od dziecka był więc osłuchany z językiem baskijskim. Jeszcze jako kilkunastolatek był entuzjastą muzyki Masseneta i Chabrieria. Stopniowo poznawał twórczość Mozarta, Scarlattiego, Chopina, Liszta, Saint-Saënsa. Uwielbiał Satiego, podziwiał nowatorstwo Debussy’ego (wtedy zrozumiał, czym jest muzyka!), odkrywał geniusz Musorgskiego i Borodina. Zachwycił się *Mitami* Szymanowskiego. Zgorszony *Tristanem* i *Izoldą* zwrócił się ku dawnej muzyce francuskiej – jego mistrzami na zawsze pozostali François Couperin i Jean-Philippe Rameau.

W domowym zaciszu studiował *Etiudy transcendentne* Liszta, *Sonatę skrzypcową d-moll* i *II Koncert fortepianowy* Saint-Saënsa, na którym – jak kiedyś wyznał – uczył się sztuki instrumentacji. W wieku 14 lat wysłano go do paryskiego Konserwatorium Muzycznego. Pobierał lekcje kompozycji u Faurégo. To właśnie autor *Requiem d-moll* op. 48 nauczył go „siły pianissima i elokwencji niedopowiedzeń”. Nie interesował się wyłącznie muzyką – duży wpływ na jego wyobraźnię miały dzieła literackie takich autorów, jak Poe, Baudelaire, Verlaine. Emila Zolę znał osobiście. Jego ulubieni malarze to J.M. Whistler, van Gogh i francuscy impresjoniści.

Pierwsze arcydzieła

Już pierwsze dzieła Ravela – *Sérénade grotesque* (1893) i *Menuet antyczny* (1895) – odzwierciedlają mistrzostwo warsztatu kompozytorskiego i przejrzystość stylu. W 1889 roku stworzył *Pawanę dla zmarłej infantki*. W 1901 roku powstają *Jeux d'eau*, a w 1903 roku *Kwartet smyczkowy F-dur* dedykowany Faurému, którym tak zachwycił się Debussy. W roku 1905 – *Miroirs* i *Sonatina* na fortepian. W tym samym roku (już po raz czwarty) nie zdobywa pierwszej nagrody w konkursie Prix de Rome. Ponieważ jest już znanym kompozytorem, wybucha skandal, co powoduje dymisję dyrektora konserwatorium.

W 1907 roku rozpoczyna operę komiczną *Godzina hiszpańska* (wystawioną w 1911 roku). Rok później kończy *Moją matkę gęś* (w rzeczywistości to bretoński idiom oznaczający nianię) i niezwykle dzieło *Gaspard de la nuit*.

Rok 1909 przyniósł powstanie „arcydzieła instrumentacji”: symfonicznego baletu *Dafnis i Chloe*, który powstał na zamówienie Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa do choreografii Michaiła Fokina. „Pisząc *Dafnisa i Chloe* zamierzałem skomponować wielki fresk muzyczny, troszcząc się nie tyle o archaizowanie, ile o wierność Grecji mych marzeń, spokrewnionej dość blisko z Grecją, jaką sobie wyobrażali i malowali artyści francuscy” – pisał kompozytor.

Pod Verdun

I wojna światowa wyciska trwale piętno na zdrowiu i psychice kompozytora. Z powodu zbyt drobnej budowy ciała (mierzył 158 centymetrów i ważył 48 kilogramów) został uznany za niezdolnego do odbycia służby wojskowej. Nie chciał jednak pozostawać w roli biernego obserwatora wydarzeń. Po półtorarocznych staraniach w końcu zostaje przyjęty do XIII pułku artylerii jako kierowca i sanitariusz. W szpitalu polowym chętnie gra na pianinie rannym żołnierzom.

Po siedmiu miesiącach służby blisko dramatycznych walk pod Verdun jego stan jest opłakany. Dyżentaria, ciężkie zapalenie otrzewnej, skomplikowana operacja, a w końcu odmrożenie kończyn dolnych – wraca do domu posiwiły, z depresją. Wymaga hospitalizacji. Ostateczny cios nadchodzi 5 stycznia 1917 roku – umiera mu matka. „Nie będę jedynym, którego wojna zniszczyła” – wspominał po latach.

Pod koniec owego feralnego 1917 roku powstaje *Nagrobek Couperina* – sześć utworów fortepianowych skomponowanych w stylu neobarokowym i dedykowanych przyjaciółom poległym podczas wojny. Stanowią też hołd złożony dawnej tradycji francuskiej.

Bolero i inne przeboje wszechczasów

W okresie powojennym Ravel tworzy swe dwa najsłynniejsze dzieła symfoniczne – *La Valse* (1919) i jedyne w swoim rodzaju *Bolero* (1928).

La Valse jest wielką apoteozą walca wiedeńskiego. To prawie poemat symfoniczny, istny *danse macabre* przechodzący w spektakularną erupcję; obfituje w paroksyzmy nieokiełznanej dzikości, nerwowe konwulsje, gwałtowne kontrasty i niepokoje. Gdzie tu Ravelowska powściągliwość i owa „wstydlivość emocji”? „Francja nie zawsze jest krajem umiaru, o wiele częściej bywa krajem gwałtownych skrajności i ostrych paradoksów” (V. Jankélévitch).

W 1927 roku słynna tancerka Ida Rubinstein zamawia u kompozytora jednoaktowy balet o hiszpańskim charakterze. Ravel planuje zinstrumentować kilka fragmentów słynnej *Iberii* Albéniza. Dowiaduje się, że to hiszpański dyrygent Enrique Fernández Arbós posiada wyłączne prawa do orkiestrowania utworów swojego rodaka. Arbós jest skłonny odstąpić ich część Ravelowi. Ten jednak postanawia wykorzystać prostą melodię andaluzyjskiego bolera. Powtarza ją bezustannie, nie zmienia też rytmu, a tylko gradację brzmienia. Odbiorca nie odczuwa żadnej monotonii, wręcz przeciwnie – daje się porwać stopniowo narastającemu blaskowi orkiestry.

Premiera *Bolera* odbyła się 20 grudnia 1928 roku w Operze Paryskiej, lecz wkrótce utwór ten stał się coraz bardziej popularny w salach koncertowych. Wywoływał skrajne emocje – od gwałtownej krytyki po fascynację i entuzjazm.

W międzyczasie powstają też rapsodia koncertowa na skrzypce i orkiestrę *Tzigane* (1924), opera *Dziecko i czary* (1917–1925) oraz *Sonata* na skrzypce i fortepian (1924–1927). W 1922 roku na zamówienie Sergiusza Kusewickiego dla Bostońskiej Orkiestry Symfonicznej Ravel w niedościgniony sposób instrumentuje fortepianowe *Obrazki z wystawy* Musorgskiego – to kolejny jego przebój.

Sam kompozytor wątpił, czy *Bolero* to rzeczywiście była kompozycja. Skromnie dodawał: „Gdy pomysł raz został znaleziony, to byle jakiemu uczniowi z konserwatorium powinno się udać to samo – aż do tej oto modulacji”. Kiedy dowiedział się, że na premierze pewna pani krzyczała: „Wariat, wariat!”, krótko skomentował: „Ona zrozumiała”.

Jeszcze w tym samym roku podróżuje po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Zgłębia tajniki muzyki afroamerykańskiej, słucha jazzu, bluesa i ragtime’u. Gdy George Gershwin prosi go o lekcje kompozycji, zapytuje: „Ile pan zarabia rocznie na swojej muzyce?”. Po usłyszeniu odpowiedzi stwierdza: „To w takim razie ja powinienem od pana uczyć się kompozycji”. Ostatecznie udzielił mu kilku lekcji instrumentacji.

Ostatnie arcydzieła

W latach 1929–1931 komponuje dwa koncerty fortepianowe, zupełnie różne w swym charakterze: *Koncert fortepianowy G-dur* o jasnych barwach, radosny w charakterze i typowo wirtuozowski oraz *Koncert fortepianowy D-dur* na lewą rękę o ciemniejszym brzmieniu, z dużą dozą ukrytego fatalizmu. Historia jego powstania jest niecodzienna. Wybitny austriacki pianista Paul Wittgenstein (brat Ludwiga, słynnego filozofa) stracił prawą rękę w walkach I wojny światowej. Nie chcąc rezygnować z kariery pianistycznej, zwrócił się do znanych kompozytorów z prośbą o napisanie utworów fortepianowych specjalnie dla niego. Ravel chętnie zgodził się na skomponowanie utworu o tak nietuzinkowym charakterze. Niestety, ukończony *Koncert* nie przypadł do gustu pianiście – zażądał zmian. Mając wyłączne prawo do wykonywania dzieła przez sześć lat od prawykonania w Wiedniu w 1932 roku, obcinał

takty, zmieniał harmonię i artykulację, lewą ręką dublował głosy orkiestrowe. Ravel wpadł we wściekłość: „Jest pan przeciętnym pianistą, nawet z obydwoma rękami!” – wściekał się. Paul Wittgenstein w końcu pogodził się z kompozytorem i przyznał mu rację. Wykonał ten koncert po raz pierwszy w oryginalnej i niezmienionej wersji 17 stycznia 1933 roku.

Po napisaniu obydwu koncertów fortepianowych kompozytor postanawia poświęcić się twórczości scenicznej i wokально-instrumentalnej. Mocno wykrystalizowane w wyobraźni projekty tylko czekają na przelanie na papier: balet *Morgiane* zainspirowany *Baśniami tysiąca i jednej nocy*, opera *Joanna d’Arc*, a także oratorium *Święty Franciszek z Asyżu*.

Nigdy nie skończę mojej *Joanny d’Arc*

9 października 1932 roku ulega poważnemu wypadkowi samochodowemu. W szpitalu stwierdzają wstrząśnienie mózgu, nastawiają złamane żebra, wyjmują odłamki szkła, zszywają pokiereszowaną twarz. Ravel bagatelizuje sytuację, jednak konsekwencje nieszczęśliwej kolizji mówią same za siebie – trzy miesiące zupełnej bezczynności oraz dalszego skomplikowanego leczenia. Niemal z dnia na dzień przestaje komponować, z upływem czasu pojawiają się symptomy dziwnej i nieznanej choroby neurologicznej. Hélène Jourdan-Morhange wspomina: „Na początku choroby Ravel wpadał w desperację, gdy nie mógł znaleźć słowa, którego szukał”. Marguerite Long: „Maestro zgubił torbę, zegarek, zarówno moje, jak i jego bilety na pociąg, chował swoje listy, a nawet moje w kieszeniach”.

Przy innej okazji – mimo iż zawsze był doskonałym pływakiem – nagle stracił zdolność poruszania się w wodzie i przyjaciele niemal w ostatniej chwili wyciągnęli go z morza. Nie był w stanie pisać, nie potrafił zagrać ani jednej nuty, nie pamiętał ich nazw. Demencja o nieznanej etiologii z czasem spowodowała agnozę, agrafię, aleksję, afazję, apraksję i amuzję. Największy żyjący francuski kompozytor powoli zmieniał się w osobę otepiałą. Najwybitniejsi specjaliści tamtych czasów zlecali szczegółowe badania, ich opinie były sprzeczne.

„Możecie zrobić z moją czaszką, co chcecie, byleby tylko eter zadziałał”

Po pięciu latach cierpienia Ravel zgadza się na operację. Zabieg prawostronnej kraniotomii decyduje się wykonać profesor Clovis Vincent, jeden z najwybitniejszych ówczesnych neurochirurgów. Podczas operacji lekarz nie doszukuje się żadnych anomalii. Zaskakuje jednak kilka istotnych szczegółów medycznej procedury. Dlaczego podczas operacji nie zrobiono biopsji i zabiegu wentrykulografii mózgowej, już wtedy powszechnie znanej? Dlaczego – już po śmierci kompozytora – nie wyrażono zgody na autopsję?

Operacja się udała, pacjent się wybudził. Chwilowo czuł się lepiej, zaczął jeść i rozmawiać. Niestety, wkrótce zapadł w śpiączkę. Po dziesięciu dniach, 28 grudnia 1937 roku zmarł w wieku 62 lat. Został pochowany na cmentarzu Levallois-Perret przy grobie swoich rodziców. **BM**

Ravel, Deux mélodies hébraïque, czwartek 17 kwietnia, godz. 19.30, Filharmonia Narodowa

KLONN



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

RESTAURACJA KLONN
JAZDÓW 1B, 00-467 WARSZAWA

ZAREZERWUJ STOLIK
RESTAURACJA@KLONN.PL

KLONN.PL +48 22 100 63 63



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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



projekt współfinansujący
miasto stołeczne
Warszawa

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



PARTNER



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



INSTYTUT
ADAMA
MICKIEWICZA



Filharmonia
Narodowa



UNIwersYTET
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE



BIBLIOTEKA
JAGIELLOŃSKA



80
LAT

PWM
EDITION



Ambasada
Austrii
Warszawa



Ambasada
Republiki Federalnej Niemiec
Warszawa



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT



Australian Embassy
Poland

Deutsche Bank



HEXELINE

FERRERO

VITKAC
VITKAC.COM

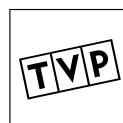


KLONN

RESTAURACJA
DYSPENSA
1995

RESTAURACJA
Ale Gloria
miejscowość Górz

elixir
RESTAURANT BY DOM WÓDEK



wyborcza.pl

POLITYKA

VIVA!

ELLE

JCDecaux

iposter

BEETHOVEN
MAGAZINE