

Warszawskie Dni Wagnera

Teatr totalny

Premierze „Lohengrina” będzie towarzyszyć wiele imprez nawiązujących do Wagnerowskiej idei dzieła totalnego i syntezy sztuk. To będzie również okazja do poznania dokonań Hansa Jürgena Syberberga, jednego z najważniejszych europejskich twórców kina eksperymentalnego.

Urodzony w 1935 roku i wykształcony w Monachium Syberberg przez długi czas nie mógł znaleźć uznania u niemieckiej krytyki. Zyskał natomiast zwolenników w świecie, takich choćby jak Susan Sontag, Michel Foucault czy Francis Ford Coppola. Ze swoją skłonnością do przekraczania granic podejmował próbę łączenia różnych gatunków sztuki, a najważniejsze źródło inspiracji stanowiła dla niego twórczość Richarda Wagnera. Jest także artystą wizualnym, wykorzystującym w pozafilmowej przestrzeni marionetki ze swoich filmów oraz instalacje wideo. Będzie można przekonać się o tym w Galerii Opera.

Kalendarium

- **Wernisaż wystawy „Syberberg i Wagner. Instalacje i filmy.” z udziałem Hansa Jürgena Syberberga**
4 kwietnia, godz. 19. Galeria Opera. To m.in. pokaz 30 unikatowych marionetek z filmów „Parsifal” i „Hitler – film z Niemiec”. Zostały one pieczołowicie odrestaurowane i ustawione w formie dwóch obszernych instalacji. Kostiumy marionetek uszyła paryska modystka z najszlachetniejszych materiałów, ozdobiono je klejnotami. Jedną z marionetek przedstawia Richarda Wagnera w jedwabnym, pikowanym, różowym szlafroku. Zaprezentowane zostaną też fragmenty scenografii i rekwizyty, a także unikatowe projekty kostiumów.
- **Retrospektywa filmów Syberberga**
Kino Iluzjon FilMOTEKI Narodowej Muzeum Sztuki Filmowej, ul. Narbutta 50a
- **„Ludwig – requiem dla dziewiętnastego króla” (1972, 134 min)**
5 kwietnia, godz. 19.
Film inspirowany ekscentrycznym życiem Ludwiga II, ostatniego władcy Bawarii. Po filmie spotkanie z Hansem Jürgensem Syberbergiem.
- **„Hitler – film z Niemiec” (1977, 442 min)**
6 kwietnia, godz. 15.
Najgłośniejszy obraz Syberberga – monumentalna epopeja, w której postać dyktatora przedstawiona jest za pomocą połączenia rozmaitych stylów.
- **„Parsifal” (1982, 260 min)**
7 kwietnia, godz. 17.30
Oryginalna adaptacja opery Wagnera.
- **„Winifred Wagner i historia domu Wahnfried 1914–1945” (1975, 302 min)**
8 kwietnia, godz. 17.
Rozmowa reżysera z synową Richarda Wagnera, przyjaciółką Hitlera.
- **„Listy Richarda Wagnera do kobiet” (1985, 131 min)**
9 kwietnia, godz. 19.
Pierwsza część filmu „Noc” z udziałem Edith Clever. Po seansie przedpremierowe spotkanie z realizatorami „Lohengrina”, a w foyer kina – instalacja filmowa „Syberberg i Wagner”.
- **Preludium premierowe „Wokół Matyldy Wesendonck”**
10 kwietnia, godz. 21.
Teatr Wielki-Opera Narodowa, Sale Redutowe Richard Wagner, Pieśni oraz utwory fortepianowe Urszula Kryger – mezzosopran Janusz Olejniczak – fortepian
- **Richard Wagner „Lohengrin” – premiera**
11 kwietnia, godz. 18.
Teatr Wielki-Opera Narodowa



ARCHIWUM ARTYSTY

Życie w operze zaczynał pan jako scenograf czy reżyser?
ANTONY MCDONALD: Jako choreograf. Pierwsza opera, przy której pracowałem, to „Orfeusz” Monteverdiego.

Był pan wcześniej tancerzem?
Nie, ale interesowałem się historią tańca i zostałem poproszony o pomoc przy tej realizacji. Potem zacząłem pracować jako asystent reżysera, a przede wszystkim jako scenograf. I dziwny, czasem wręcz zwiariowany świat opery zaczął mnie wciągać.

A pamięta pan pierwszy obejrany spektakl?
Oczywiście, „Zmierzch bogów” Wagnera w English National Opera, miałem 18 lat. To było straszne przeżycie, muzyka wydała mi się wręcz faszystowska.

Wówczas, w latach 70., teatr operowy był szalenie konserwatywny.
I dlatego inscenizacja wywarła na mnie koszmarnie wrażenie. Zacząłem jednak studia w szkole dramatycznej, a potem w Welsh National Opera obejrzałem „Jenufę” Janačka w reżyserii Davida Pountneya. To był moment przełomowy. Zrozumiałem, że opera może być prawdziwym dramatem z pasjonującą akcją.

W tamtym okresie pojawiła się grupa brytyjskich reżyserów, takich jak David Pountney czy Graham Vick, którzy wywarli duży wpływ na europejski teatr operowy.
To prawda. Sądzę jednak, że w Wielkiej Brytanii wykorzystaliśmy trendy przejęte z teatru niemieckiego i lepiej je zastosowaliśmy. Niemcy mają tak wiele teatrów operowych, że odgrywają wyjątkową rolę.

A po 40 latach od pierwszego obejrzanego spektaklu wyreżyserował pan „Pierścienia Nibelunga”.

Reżyserzy, Richard Jones i Tim Albery, z którymi często pracowałem jako scenograf, mieli za sobą inscenizację „Pierścienia Nibelunga” i przestrzegali mnie, że to nieprawdopodobne przedsięwzięcie. Widziałem wersję Ruth Berghaus w Operze we Frankfurcie, która zrobiła na mnie ogromne wrażenie oraz na DVD legendarną inscenizację Patrice’a Chéreau z Bayreuth. Kiedy otrzymałem propozycję z Nationale Reïsoera, nie potrafiłem odmówić.

Inscenizowanie dramatów Wagnera to zadanie dla reżyserów z życiowym i artystycznym doświadczeniem?

Dramaty Wagnera to teatr kompleksowy, totalny. Jeśli realizuje się je w młodym wieku, po latach pojawia się chęć powrotu do nich, bo odczuwa się poczucie niespełnienia. Z pewnością wraz z nabywanym doświadczeniem potrafimy wnikać w nie głębiej.

Inscenizując „Lohengrina”, przeniósł pan akcję ze średniowiecza w XIX stulecie.

Chciałem ją umiejscowić w latach 50. XX wieku, ale w Operze w Cardiff, gdzie w 2013 roku powstała ta inscenizacja, pracowałem z niemieckim dyrygentem Lotharem Koenigsem i on był zdecydowanie przeciwny takiemu pomysłowi. Uważał, że to zbyt zbliża „Lohengrina” do czasów II wojny światowej. Zdecydowałem się więc na połowę XIX wieku, wtedy gdy Wagner komponował „Lohengrina”. Był to okres rewolucyjnych wrzeń i podobnych nastrojów, jakie panowały też 100 lat później. Zmienił się jedynie kostium.

Pana zdaniem „Lohengrin” to opera romantyczna?

Zdecydowanie tak, ale nie jest romantyczną bajką. Bliżej mu do gotyckich, mrocznych opowieści tamtej epoki. Można w nim odnaleźć echa ówczesnych przemian, wtedy pojawiał się nowy rodzaj przywódców i konkretyzowały się hasła rewolucji społecznej.

Kim jest więc tytułowy Lohengrin, bo chyba nie średniowiecznym rycerzem świętego Graala?



BILL COOPER

➤ „Lohengrin”, reż. Antony McDonald, Welsh National Opera 2013

W pewnym sensie jest też nim. Chciałem odwołać się do atmosfery filmów Andrieja Tarkowskiego, który pokazywał ludzi przepelnionych mistyczną religijnością, a przy tym bardzo konkretnych. Lohengrin jest człowiekiem poszukującym swojej duchowej prawdy.

Warszawski spektakl będzie różnił się od inscenizacji w Cardiff?

W pewnych drobnych technicznych szczegółach.

Jest pan autorem scenografii do „Balu maskowego” Verdiego i „Cyganki” Pucciniego na scenie nad jeziorem na festiwalu w Bregencji. Lubi pan takie wielkie produkcje?

To zupełnie inny rodzaj pracy, zgodziłem się, ponieważ prosił mnie o to reżyser Richard Jones.

Plenerowe widowiska stają się coraz bardziej popularne, to przyszłość opery?

Traktuje się je jako wydarzenia. W zeszłym roku w Anglii można było obejrzeć „Petersa Grimesa”

Brittena inscenizowanego na plaży. Bilety się rozeszły, bo ludzie chcieli zobaczyć coś wyjątkowego. Wierzę jednak, że opera pozostanie w tradycyjnym teatrze, choć obecnie z powodu kryzysu ekonomicznego przeżywa trudny okres.

Ma pan operowe marzenia? Tytuły, które chciałby wyreżyserować?

Będę robił „Tristana i Izoldę” i jest to spełnienie jednego z marzeń. Chętnie podejmę się wystawienia dowolnej opery Janačka, „Nixona w Chinach” Adama lub „Dziewczyny z zachodu” – nie jestem fanem Pucciniego, ale ta jego opera szalenie mi się podoba. Generalnie interesują mnie dzieła o dużym ładunku dramatyzmu, pociągają mnie kompozytorzy rosyjscy. Zrealizowałbym na przykład „Jolantę” i „Mazepę” Czajkowskiego. No i fascynuje mnie opera barokowa. Chyba życia nie starczy na wszystkie pomysły.

–rozmawiał Jacek Marczyński

WAGNER
LOHENGRIIN

PREMIERA: 11/04/2014

DYRYGENT: STEFAN SOLTESZ

REŻYSERIA, SCENOGRAFIA: ANTONY MCDONALD

Nie można porzucać geniusza

STEFAN SOLTESZ | Dyrygent wyjaśnia tajemnice muzyki Richarda Wagnera i jakich śpiewaków potrzebują jego dramaty.



W pana kalendarzu artystycznym od kilku lat dominują Richard Strauss i Richard Wagner.

STEFAN SOLTESZ: Dawniej dyrygowałem wieloma operami włoskimi, ale od dziesięciu, może nawet 15 lat to oni pozostają w centrum mojego zainteresowania, choć lubię też odmiany. W ciągu całej kariery dyrygowałem

niemal wszystkim, od Mozarta do muzyki współczesnej, zdarzyło mi się nawet prowadzić barokową operę Cavallego. Dziś mam za sobą wiele spektakli Straussa i wszystkie najważniejsze dzieła Wagnera.

Uważa pan, że jego dramaty wymagają dyrygentów z doświadczeniem artystycznym i życiowym?

Tak. W Niemczech obowiązuje wręcz zasada, że młodym dyrygentom nie powierza się muzyki Wagnera. Najpierw trzeba zdobyć pewną pozycję. Musiało minąć sporo czasu, zanim i ja sięgnąłem po utwory Straussa, potem Wagnera.

Którego z nich pan preferuje?

Obu lubię tak samo. Wagner jest bardziej wyjątkowy, ale mój stosunek do niego bywa ambiwalentny. Kiedy za dużo dyryguję jego utworami, mam dość. To jednak muzyczny geniusz i wizjoner, nie można porzucać go na długo, zaczynam tęsknić za siłą jego muzyki.

„Lohengrin” jest XIX-wieczną operą romantyczną czy zapowiada już syntezę sztuk, do której Wagner dążył?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba zrozumieć, kim był Wagner i jak następował jego rozwój. Zaczynał jako dyrygent w prowincjonalnych teatrach, jego styl i smak kształtowały niemieckie opery Webera i Marschnera, ponadto opery włoskie Donizettiego i Belliniego, którego tak podziwiał, że dla „Normy” dopisał arię Orovessa, nienajlepszą zresztą. Kolejnym mistrzem był Meyerbeer, który go fascynował. Wpływy tych kompozytorów można znaleźć w jego wczesnych operach: „Feen”, „Liebesverbot” i „Rienzi”. Były rodzajem psychoterapii, próbą uwolnienia się, by wreszcie pójść własną drogą. Z „Holendrem Tulaczem” narodził się nowy Wagner. Tym niemniej w tej operze czy w „Lohengrinie” słychać wpływy opery włoskiej.

Śpiewacy je dostrzegają?

Nie wszyscy, a do dramatów Wagnera szuka się

na ogół potężnych głosów, co jest błędem. Mocne głosy tenorowe w czasach Wagnera mieli artyści śpiewający Polione w „Normie” czy Maksa w „Wolnym strzelcu” Webera. Z myślą o takich wykonawcach stworzył postać Lohengrina, a i Tristan w wielu miejscach jest partią liryczną. Przed laty poznałem wybitnego tenora wagnerowskiego, Jamesa Kinga. Kiedy w wiedeńskiej Staatsoper miał podpisać kontrakt na Lohengrina, zrobił to pod warunkiem, że w tym samym czasie będzie mógł wystąpić jako Cavaradossi w „Tosce”. Wyjaśnił mi dlaczego. Włoski repertuar pozwalał mu utrzymać głos w formie odpowiedniej do „Lohengrina”.

W młodości pracował pan jako asystent dyrygenckich legend: Karla Böhma i Herberta von Karajana. Są dziś jeszcze tacy artyści?

Byłem też asystentem Carlosa Kleibera, na studiach pracowałem z George'em

Szellem. To była zupełnie inna generacja, bardzo poważnie podchodząca do pracy i nastawiona wyłącznie na jakość. Ich nie interesowała szybka kariera, do której dziś wszyscy dążą. Latami pracowali w jednym miejscu, ja też ostatnich 16 lat spędziłem w Essen jako intendent i dyrektor muzyczny. Dopiero gdy rok temu kontrakt wygasł, zacząłem więcej jeździć po świecie.

Zgadza się pan, że współczesne orkiestry prezentują wyższy poziom, a muzycy są lepiej wykształceni?

Standardy są zdecydowanie wyższe niż kiedyś, co nam ułatwia pracę. Próby przestały być czasem walki z różnymi problemami technicznymi. Prowadziłem niedawno w Moskwie koncert z „Symfonią alpejską” Straussa, Orkiestra im. Czajkowskiego nigdy jej nie grała, a po trzech dniach prób osiągnęliśmy satysfakcjonujący rezultat, choć oczywiście muzyka

nie miała prawdziwie Straussowskiej świetlistości.

Można więc w miarę szybko wprowadzić orkiestrę naszego teatru w fajniki muzyki Wagnera, mimo że do tej pory miała z nią rzadki kontakt?

Każdą orkiestrę można poprowadzić we właściwym kierunku. Pracujemy teraz nad śpiewnym, włoskim brzmieniem, jakie chciałbym pokazać w „Lohengrinie”. Zrobiono bowiem krzywdę Wagnerowi, dziś oczekujemy niemal brutalnego krzyku, a nie dostrzegamy śpiewnego legato. Nie ma nagrań z czasów Wagnera, ale wystarczy posłuchać dawnych interpretacji Artura Bodanzkiego, który artystycznie wzrastał pod okiem Gustava Mahlera, a ten zaś był na otwarciu festiwalu w Bayreuth w 1876 roku i widział, jak spektakle prowadził Wagner. Jego muzyka pod batutą Bodanzkiego jest ekscytująca i prowadzona w szybkich tempach, co dziś brzmi niemal jak herezja.

—rozmawiał Jacek Marczyński

Głos jest jak dobre wino

PETER WEDD | Tenor opowiada, co fascynuje go w postaci Lohengrina i dlaczego woli go od bohaterów włoskich oper.

Lohengrin to pana pierwsza duża rola wagnerowska?

PETER WEDD: Śpiewałem Sternika w „Holendrze Tulaczem” i Frohego w „Złocie Renu”, ale dopiero Lohengrin jest prawdziwym wyzwaniem, ale i radością. Odpowiada mojemu głosowi, czuję się w tej roli wręcz komfortowo.

Dostał pan bardzo dobre recenzje po premierze „Lohengrina” w Welsh National Opera w Cardiff.

Staram się nie interesować tym, co twierdzą krytycy. Jeden z moich mądrych profesorów mawiał: - Złe recenzje cię zniszczą, dobre niepotrzebnie wyniosą w górę. Raczej więc inni donoszą mi, że ktoś dobrze o mnie napisał. Nie ukrywam, że miło to słyszeć.

Kiedy zaczynał pan śpiewać, marzył o wagnerowskich bohaterach?

Absolutnie nie. Moja droga nie była zresztą typowa. Pierwsze poważne lekcje śpiewu zacząłem brać, mając 25 lat, ale u świetnego profesora, ucznia wielkiego

tenora szwedzkiego Jussiego Björlinga. Wcześniej pracowałem w budownictwie i wtedy pociągały mnie musicale. Marzyłem, by wystąpić na londyńskim West Endzie.

Kto odkrył pana predyspozycje?

Miałem nauczyciela muzyki w szkole. Zorganizował uczniowski teatr i wciągnął mnie do niego, choć wolałem życie na farmie, bliżej natury, bliżej zwierząt. Po szkole poszedłem do pracy, ale zacząłem występować w amatorskich przedstawieniach. Anglia ma bogatą tradycję lokalnych towarzystw muzycznych, spotkałem tam mądrych, życzliwych ludzi, którzy skierowali mnie na właściwą drogę.

I zaczął pan od oper Mozarta, był Alfred w „Traviacie”, Leński w „Eugeniuszu Onieginie”...

Przeszedłem normalną drogę tenora lirycznego. Zresztą i teraz, gdy śpiewam Lohengrina albo Tristana, bo mam za sobą występ

w koncertowym wykonaniu tego dramatu Wagnera, staram się pokazać liryczną stronę postaci. Stosunkowo wcześniej pojawili się bohaterowie z „Katii Kabanowej” i „Jenufy” Janačka, a kiedy wszedłem w repertuar rosyjski i słowiański, stwierdziłem, że odpowiada mi rodzaj emocji zapisany w tej muzyce.

Woli pan Wagnera niż opery włoskie?

Mam na koncie sporo ról w operach włoskich, ale jestem pół-Irlandczykiem i może dzięki celtyckim przodkom emocjonalność dramatów Wagnera jest mi bliższa. Po włosku przyjemnie się śpiewa, ale często w tej muzyce nie odnajdywałem siebie.

Co jest dla tenora najtrudniejsze w dramatach Wagnera?

Widać to na przykładzie Tannhäusera, który nie ma wiele arii czy duetów, ale musi śpiewać w wysokim rejestrze średnicy głosu, co jest męczące. Nie wiem, czy zdecydowałbym się na tę



rolę. Uwielbiam natomiast Tristana, jest wręcz łatwiejszy od Lohengrina. Ta opinia wynika może z faktu, że jestem wysoki i szczupły, moje mięśnie pracują inaczej niż u tenorów z większą ilością kilogramów. Moi nauczyciele hołdowali zresztą dawnym technikom wokalnemu, za co jestem im wdzięczny. Jeden z nich powtarzał: - Głos jest jak dobre wino, potrzeba czasu, by się otworzył i pokazał swe walory. Dzisiaj młodych ludzi kształci się, by szybko

osiągnąć rezultat i wypchnąć na scenę. Efekt jest taki, że po kilku latach głos jest zniszczony.

Być może dlatego, że pan zaczął późno, wiedział, że nie warto się spieszyć w drodze na szczyt.

Pragnę służyć muzyce, skoro ją odkryłem, a ona znalazła mnie. Reklama, rozgłos to są rzeczy mile, ale drugorzędne. Nigdy nie było we mnie takiej postawy, że chcę czegoś i muszę to zdobyć.

Kim jest dla pana Lohengrin? Rycerzem świętego Graala, romantycznym bohaterem, kimś z nas, współczesnych?

Ma wiele twarzy i może być nam bliski. Świat się zmienia, rozwijają się rozmaite technologie, ale zawsze będziemy sobie stawiać te same pytania, przeżywać podobne uczucia, mieć dążenia, pragnienia i obawy. Lohengrin odkrywa istotę człowieczeństwa, fascynujące jest pokazanie jego duchowej i ludzkiej strony, skomplikowanych relacji

z kobietami, co stanowi jeden z głównych motywów dramatów Wagnera. Reżyser Antony McDonald potrafił to świetnie wydobyc w swej inscenizacji, jest takim artystą, że pojechałbym w dowolne miejsce na świecie, by z nim pracować.

Jakie będą następne przygody wagnerowskie? Myśli pan o Siegmundzie i Siegfriedzie w „Pierścieniu Nibelunga”?

W przyszłym roku czeka mnie pierwszy występ w „Tristanie i Izoldzie” na scenie. Siegmunda śpiewałem na koncercie w Mexico City i było to wyzwaniem, bo miasto leży ponad 2000 m nad poziomem morza, ale poszło dobrze. Nad Siegfriedem pracuję z amerykańskim pedagogiem, który namawia mnie do zaśpiewania tej partii. Bardzo w niej lubię, tak zresztą jak w „Tristanie i Izoldzie”, akt trzeci, kiedy publiczność jest już nieco zmęczona, a ja muszę dostarczyć jej zdwojonej porcji emocji.

—rozmawiał Jacek Marczyński

PRELUDIUM PREMIEROWE
WAGNER: WOKÓŁ MATYLDY WESENDONCK

10/04/2014

URSZULA KRYGER MEZZOSOPRAN
JANUSZ OLEJNICZAK FORTEPIAN

Przygoda mojego życia

EUGENIUSZ KNAPIK | Kompozytor zdradza,
czym jest dla niego opera „Moby Dick”.

Skąd narodził się pomysł na „Moby Dicka” Melville’a? Ta powieść uchodząca za arcydzieło literatury romantycznej wydaje się dziś nieco zapomniana.

EUGENIUSZ KNAPIK: Muszę cofnąć się trochę w czasie. Początki zainteresowania tą powieścią datują się na ostatnie lata XX wieku – przypomnijmy sobie nadzieje i oczekiwania, jakie wiązały się z przejściem w nowe tysiąclecie. Mielśmy, przynajmniej chwilowo, wrażenie, że zamykamy pewne drzwi i otwieramy nową przestrzeń. Ta atmosfera rodziła we mnie potrzebę refleksji i pokusę spojrzenia na człowieka i jego los z dystansu. Właśnie w tym czasie książka ta znalazła się na moim biurku.

Kto ją panu podsunął?

Pracowałem nad cyklem pieśni „Up Into the Silence” do słów Edwarda E. Cummingsa i spotykałem się z Pawłem Jędrzejką z Uniwersytetu Śląskiego, który jest znakomitym znawcą literatury amerykańskiej. Podczas jednej z rozmów podsunął mi powieść Melville’a jako materiał na libretto następnej opery!

To był dobry pomysł?

W pierwszej chwili wydawało mi się, że nie. Nie myślałem już o operze, sądziłem, że dla mnie to etap zamknięty. Znałem jedynie ekranizację „Moby Dicka” – jawił mi się przede wszystkim jako materiał do filmu przygodowego. Jednak kiedy przeczytałem powieść raz, a potem drugi i trzeci, dostrzegłem jej złożoność i fantastyczną wizję Melville’a, który prowadzi czytelnika na trzech różnych poziomach: fabularnym, który jest przygodową akcją, symbolicznym i biblijnym. Wtedy połączyłem operowego bakcyła po raz drugi.

Kim jest dla pana tytułowy Moby Dick? Symbolem zła? Mrocznych stron człowieka?

Tę powieść można odczytywać na wiele sposobów. Jest to przede wszystkim rozgrywka zbuntowanego, pełnego wściekłości i żądnego zemsty człowieka z Bogiem, który według Ahaba go zranił, upokorzył, ukazał jego słabość. Postanawia więc wymierzyć Bogu „sprawiedliwość”, chętnie się słowami: „dziś pozostanie już tylko jeden z nas”.

A Izmael, który zadaje pytanie o sens bycia, o przeznaczenie?

To protoplasta nomadów – ludów wędrownych, którzy nigdzie nie

znajdują swojego miejsca. Melville celowo nadał to imię swemu bohaterowi. Izmael wyrusza w podróż nie wiadomo dlaczego – ot, tak sobie, a staje się świadkiem czegoś istotnego i jako jedyny przeżywa katastrofę. Tylko on wie, co się zdarzyło i tylko on może o tym opowiedzieć. Na łamach powieści istnieje właściwie jako narrator, jako ktoś, kto został powołany, aby dać świadectwo prawdzie. Jego protoplasta – biblijny Izmael, został wyrzucony z matką na pustynię, po której wędrował wiele lat, ale potem powrócił i dał życie 12 synom. Z librecistą Krzysztofem Koehlerem postanowiliśmy zacząć operę od końcowej sceny powieści – jest już po katastrofie, pojawia się Izmael i zaczyna słowami, które są kluczem do zrozumienia powieści: „Call me Ishmael”, czyli: „Nazywaj mnie Izmael”. Te trzy słowa otwierają operę. I ona się kończy taką samą frazą, ale już bez słów.

Libretto jest po polsku czy po angielsku?

Po angielsku, częściowo pisane swoistym językiem Melville’a. Jest też polska wersja libretta, ale nie służy do śpiewu.

Wróćmy do głównych postaci. Kapitan Ahab jest gotowy do podjęcia największych wyzwań? A może to człowiek owładnięty szaleństwem?

Ahab to jeden z nas, człowiek zraniony w swym ego, z poranioną dumą. Został okaleczony przez białego wieloryba, więc życie podporządkował jednemu celowi – zemście. Transponując to na płaszczyznę biblijną – zabiciu domniemanego źródła swoich nieszczęść: Boga. Gdy załoga statku orientuje się, jakie są prawdziwe zamiary kapitana, dochodzi niemal do buntu. On jest jednak gotów poświęcić wszystkie dla realizacji swojego planu.

Do lat 80. uważał pan, że opera jest sztuką archaiczną. Skupił się pan na muzyce kameralnej. Czy pana sposób widzenia zmieniło spotkanie z belgijskim artystą Janem Fabre, z którym stworzył pan operowy tryptyk o Helenie Troubleyn?

Rzeczywiście, swego czasu tak powiedziałem. Uczył to jednego: nigdy nie mów nigdy. Sam z siebie prawdopodobnie nie sięgnąłbym po operę – pisze się ją najczęściej na zamówienie, to bowiem za duża praca. Ono przyszło do mnie z Belgii dwa, trzy lata po wypowiedzi, którą pani przywołała. Było to wtedy potężne wyzwanie, a jednocześnie pragnienie nieuświadomione,

tkwiące głęboko we mnie, zmierzania się z tym wyzwaniem. Opera okazała się światem, z którym zacząłem się identyfikować. To przygoda mojego życia.

Komponował pan „Moby Dicka” na zamówienie Teatru Wielkiego-Opery Narodowej. Czy jej wielka przestrzeń sceniczna miała wpływ na kształt utworu?

Historia Moby Dicka rozgrywa się na oceanie, czyli tak naprawdę w przestrzeni nieograniczonej – kosmosu, wszechświata, w której maleńki człowiek rzuca wyzwanie czemuś, co go przerasta. Scena Teatru Wielkiego pozwala na takie ujęcie przestrzeni, która wydaje się nieograniczona. Kompozytor jednak nie jest reżyserem, a reżyser ma prawo prezentować swoją wizję, która w inny sposób odczytuje zamiary kompozytora.

Dlaczego „Moby Dick” powstawał tak długo?

W 1999 roku rozpocząłem poszukiwanie librecisty, co nie było łatwe. Podjął się tego Krzysztof Koehler, rozpoczęliśmy pracę. Po roku, gdy zacząłem już myśleć muzycznie, wpadłem na pomysł rozpoczęcia opery od powieściowego zakończenia, uznałem go za fantastyczny muzycznie. Poprosiłem Krzysztofa, byśmy jeszcze raz napisali libretto. Jestem mu niezmiernie wdzięczny, że był otwarty na taką prośbę i do końca służył mi pomocą, ciągle bowiem dopominałem się o zmiany i uzupełnienia. Rok 2002 przyniósł mi niespodziankę, zostałem wybrany na rektora Akademii Muzycznej w Katowicach. Spadło na mnie mnóstwo nowych obowiązków. Rozpocząłem jednak pracę nad operą. Zbierałem materiał, szukałem przestrzeni harmonicznej, musiałem sobie wyobrazić postaci, określić ich specyfikę, by muzycznie scharakteryzować. Potem rozpocząłem „Introdukcję”, którą skończyłem w 2005 roku. Wtedy zaczął się nieprawdopodobny okres pracy związany z budową sali koncertowej Akademii Muzycznej, przez dwa lata prawie nic nie komponowałem. Muszę podziękować dyrekcjom Teatru Wielkiego-Opery Narodowej – a było ich kilka przez te lata – że choć trzykrotnie nie dotrzymano terminu, wyrażały wolę kontynuowania współpracy. Pod koniec 2007 roku otworzyliśmy salę koncertową Akademii i oddałem się w całości komponowaniu. Trzy akty, prawie



ARCHIWUM KEMPOZYTORA

dwie godziny muzyki, powstały w ciągu następných dwóch lat. Na początku 2011 roku wręczyłem dyrektorowi Dąbrowskiemu partyturę. Praca trwała ponad 11 lat, ale z dużymi przerwami.

Jest pan po rozmowach z reżyserką Barbarą Wysocką. Chce pan uczestniczyć w próbach, mieć wpływ na kształt inscenizacji?

Komponując, myślę scenicznie. Proponując rozwiązania muzyczne, wyobrażam kształtując również przestrzeń sceniczną. Nie wyobrażam sobie, by tak nie było. Problem polega jednak na tym, że nie jestem reżyserem. W przypadku poprzednich oper Jan Fabre przedstawiał mi swoją koncepcję i dyskutowaliśmy nad nią, ale to, co było na scenie, nie było moim udziałem. Tak będzie i w tym przypadku. Odbyłem z panią Barbarą kilka spotkań, przedstawiłem jej swój punkt widzenia i na tym koniec. Wiem, że pani Wysocka chce zachować autonomię, ma do tego prawo.

Czy pana doświadczenia sceniczne wywodzą się z tego, że lubi pan chodzić do opery, odwiedza teatry dramatyczne?

Był czas, że pisałem sporo muzyki dla teatru i spotkania z reżyserami, aktorami sprawiły, że ten świat stał mi się bliski. Zrozumiałem, że teatr jest

fabryką, w której role są rozpisane, są ważniejsi i mniej ważni, ale żaden spektakl bez tych mniej ważnych by się nie odbył. Obserwowanie wspólnoty działa na kulisach jest fantastycznym doświadczeniem. Bardzo pomogło mi ono w mojej przygodzie operowej. Jednak muzyka do teatru to zupełnie coś innego niż komponowanie opery. Mam wrażenie, że tworząc operę, powołuję do życia świat niezwykły, ale prawdziwy.

Będzie następna opera?

Nie mam już sił, dziś czas na utwory kameralne. Gdyby nie opery, mój katalog utworów mógłby liczyć kilkadziesiąt innych pozycji zamiast czterech oper, ale tego nie żałuję, wręcz powiem, że dobrze mi z tym. Przez 30 lat tęskniłem do kameralistyki i nie mogę do niej powrócić, bo ciągle otrzymuję zamówienia na wielkie formy. Gdzieś głęboko tkwi we mnie potrzeba oswobodzenia się od tych potężnych gmachów muzycznych na rzecz małej, kameralnej wypowiedzi.

—rozmawiała
Danuta Lubina-Cipińska

Prapremiera „Moby Dicka” 25 czerwca 2014, dyrygent Gabriel Chmura, reżyseria Barbara Wysocka, scenografia Barbara Hanicka.

Młodzi ruszają w podróż

Ponad 100 teatrów z 23 krajów weźmie udział w majowych Europejskich Dniach Opery. To przedsięwzięcie organizowane już po raz piąty ma na celu popularyzację sztuki operowej, przede wszystkim wśród dzieci i młodzieży.

Hasło tegorocznych dni brzmi „Podróż do opery”. Najmłodszych, ale także i dorosłych zapraszają na nią niemal wszystkie najważniejsze teatry europejskie na czele z: Operą Paryską, Royal Opera House w Londynie, La Monnaie w Brukseli czy Teatro Real w Madrycie. Wśród organizatorów są także znane festiwale, m.in. w Bregencji czy fińskiej Savonlinnie.

Specjalny program przygotował też Teatr Wielki-Opera Narodowa. 7 maja zaprasza dzieci między godz. 11. a 15. na różnorodne zajęcia, m.in. konkurs plastyczny „Namaluj muzykę”, opowieści o Teatrze, malowanie twarzy oraz gry. A dzień później, 8 maja w południe, w Salach Redutowych odbędzie się poranek muzyczny, poświęcony instrumentom dętym – blaszanym i drewnianym.

—j.m.

AKADEMIA OPEROWA
KONCERT UCZESTNIKÓW KURSU MISTRZOWSKIEGO
PROWADZONEGO PRZEZ **EYTANA PESSENA**

11/05/2014

SALE REDUTOWE
TEATR WIELKI - OPERA NARODOWA

OUÏËN MUSIC
ELISABETH CHAPEL

LOD

Muzyka bez obrazu nie istnieje

SŁAWOMIR WOJCIECHOWSKI | Kompozytor drugiej odsłony Projektu 'P' prezentującego najważniejsze i najodważniejsze odkrycia współczesnej polskiej muzyki i teatru mówi, od kogo wzięty pomysł „Zwycięstwa nad słońcem”.

„Zwycięstwo nad słońcem” to nie jest nowy tytuł.

SŁAWOMIR WOJCIECHOWSKI: Nie ma już nowych tytułów. Żyjemy w epoce recyklingu. Istotne jest to, w jaki sposób sięga się po treści z przeszłości, a nie to, co nowego wymyślono.

Skąd więc pomysły przywołania futurystycznej opery Michaiła Małuszyna, Aleksieja Kruczonycha i Kazimierza Malewicza z 1913 roku? Czy tamto „Zwycięstwo nad słońcem” przeżywało?

Zostało zrekonstruowane, i to zanim badacze dotarli do wszystkich źródeł. Gdy zostały znalezione i zrekonstruowane porównano z oryginałem, okazało się, że operę odtworzono wiernie, artystycznie i ideowo. Można posłuchać jej w internecie, jest tam też daidajstycznie pokręcone libretto. Sama idea odwołania się do niej była naszym pomysłem, a potem podryfowaliśmy we własnym kierunku.

Pan wymyślił tę przygodę?

Pomysł wyszedł od Krzysztofa Garbaczewskiego,



ARCHIWUM KOMPOZYTORA

który od dawna chciał zrobić spektakl o „Czarnym kwadracie” Malewicza. Okazało się, że ten obraz fascynuje nas wszystkich jako ikona modernizmu. Zaczynaliśmy jednak od luźnych rozmów i dopiero podczas pracy z autorem libretta Marcinem Cecko pomysł zaczął się konkretyzować. Potem dołączyła autorka scenografii, Ola Wasilkowska, która miała własne koncepcje sztuki plastycznej i przestrzeni, co dało nam nowy impuls. Utwór narodził się więc dzięki kolektywnej burzy mózgów.

Odwołujecie się do futurystycznego sprzed 100 lat?

Jest to próba wskrzeszenia tamtych futurystycznych haseł, choć obarczona dekonstrukcją postmodernistyczną.

Jako kompozytor interesuje się pan teatrem dźwięków, nie tylko tym, co się gra, ale też, co graniu towarzyszy. Ten sposób myślenia doprowadził pana do teatru?

Absolutnie tak. Błędem jest zamykanie muzyki w pułapce idei dzieła absolutnego, czystego dźwięku. Młodzi ludzie, którzy wychowują się w rzeczywistości komputerowej, mają dźwięk podawany zawsze z obrazem. Jeśli widzą skrzypka na scenie, nie potrafią już oddzielić dźwięków od towarzyszących im obrazów i gestów.

Coś takiego jak czysta muzyka koncertowa nie istnieje?

Element wizualny był w muzyce zawsze obecny. Zmieniło się to dopiero po rozpowszechnieniu nagrań, które przeniosły muzykę

w sferę kontemplatywnej pustki. Nagranie stało się niemal fetyszem i zmieniło dość znacznie praktykę wykonywania i słuchania muzyki klasycznej. W nowej muzyce rytualne treści towarzyszące żywym wykonaniom są niezwykle istotne.

Coś pana zaskoczyło podczas pierwszego spotkania z instytucją teatralną?

Mnóstwo rzeczy, choćby sam moment wejścia do gmachu, w którym panuje dziewiętnastowieczny podział na balet, chór, orkiestrę, jest kanał orkiestrowy i scena. Pracujemy głównie z ludźmi spoza teatru, ale mamy świadomość, że nasz projekt będzie pokazany w operze i dlatego na przykład szanujemy podział na scenę i widownię. Jest on w gruncie rzeczy nieśmiertelny. Dla mnie osobiście czymś nowym był też głos, którego właściwie nie tykałem w kompozycjach. Co prawda, w „Zwycięstwie nad słońcem” jest mało śpiewu, a dużo mowy, ale musiałem ją sobie wyobrazić, komponując całość.

W swej muzyce dokonuje pan preparowania tradycyjnych instrumentów, używa komputerów. Jak będzie w „Zwycięstwie nad słońcem”?

Szukam tu symbiozy dźwięków komputerowych, instrumentalnych, samplowanych. Staram się, żeby nie było wyraźnych granic między nimi, to mają być równoważne płaszczyzny dźwiękowe.

Czy ostateczny kształt muzyka nabiera podczas prób?

Przed nami jest ciekawa faza, bo reżyser dostał wszystkie symulacje dźwiękowe utworu i próbuje się z nimi zmierzyć. Szereg rozwiązań reżysersko-inscenizacyjnych zawarłem podczas komponowania, jak choćby znaczenie postaci. Tekst i muzyka tworzą integralną całość, także pod względem pewnej symboliki, ale są sceny jakby pisane specjalnie dla Krzysztofa Garbaczewskiego i nie wszystkie dźwięki w nich są już do końca ułożone.

Wciągnął się pan w świat teatru?

Jest bardzo fascynujący, choć nie umiem jeszcze spojrzeć na niego z dystansu. Czekam na prawykonywanie.

Ma pan kolejne pomysły sceniczne?

Tak, ale bardziej kameralne. Na przykład utwór oparty na prozie Becketta, która jest punktem wyjścia, a tekst zostanie napisany specjalnie dla tego projektu. Będę więc dalej dążył kwestię obecności dźwięku na scenie.

Nie sądzi pan, że zaciera się dziś granica między estradą koncertową a teatrem?

Bardzo często, ale zostaliśmy zaproszeni do przestrzeni, jaką jest gmach Teatru Wielkiego, i to jest dla nas wyzwanie. Konieczność skupienia się na prostokącie sceny traktuję jednak nie jako ograniczenie, lecz inspirację, która wymaga refleksji, jak tę sytuację zaaranżować.

— rozmawiał
Jacek Marczyński

Opera dotyka tajemnic życia

MARCIN STAŃCZYK | Kompozytor opowiada o nagrywaniu morza i o tym, jak rodził się „Solarize” dla „Projektu P”.

Podobno nie rusza się pan bez dyktafonu, nagrywa wszystko, a zwłaszcza morze na różnych wybrzeżach. To próba uchwycenia i zrozumienia świata czy poszukiwanie inspiracji?

MARCIN STAŃCZYK: W zasadzie mógłbym odpowiedzieć twierdząco na każdą z tych hipotez. Nagrywam interesujące i inspirujące dźwięki, same w sobie i w kontekście konkretnych sytuacji pozamuzycznych. Odsłuchiwane w samotności skłaniają do refleksji. Te małe próby rozumienia świata są fascynujące i stają się coraz ważniejsze w mojej twórczości.

Czy potem próbuje pan przenieść do utworu to, co zasłyszane? Jest w tym miejsce na intuicję?

Nim zasiądę do pisania nut, mam dość sprecyzowane pojęcie, co i jak chcę napisać, ale potem czekam na moment, kiedy staje się coś dziwnego i okazuje się, że raczej ja podążam za utworem, a nie on za mną. Bez tych gorączkowych

momentów komponowanie nie miałoby sensu.

Pana prawnicze wykształcenie ma wpływ na twórczość?

Kiedyś starałem się od niego odciąć, ale szczęśliwie mam to za sobą. Prawo uczy na przykład pewnej dyscypliny w formalizowaniu rzeczy, która, czy w uzasadnieniu wyroku czy w kompozycji muzycznej, ma istotne znaczenie.

Propozycja z Teatru Wielkiego-Opery Narodowej zaskoczyła pana?

Tak, choć od dawna czułem, że pociąga mnie synteza sztuk, współpraca z artystami innych dziedzin. Zawsze też zwracałem uwagę na to, jak wykonawca przewraca kartki, co robi, gdy nie gra, jak się rusza. Czasem zapisuję to obok nut w partyturze jako integralną część dzieła.

Przywołanie w librecie południowoafrykańskiego malarza i performerera muzycznego Leona Bothy było pana pomysłem?

Nie, Krzysztofa Garbaczewskiego. Potraktowałem tę propozycję jako wyzwanie. Libretto napisał Andrzej Szpindler, spędziliśmy wiele godzin, rozmawiając o Bothcie, o sztuce i życiu. Czasem gubiłem się w gąszczu jego idei i odniesień, ale znalazłem własny klucz. Widz przychodzi na spektakl zwykle bez pogłębionego researchu, więc przekomponowałem libretto tak, by pewne idee były kluczowe i jasne. Reszta zależy od wrażliwości odbiorcy.

„Solarize” to rzecz o próbie pokonania bariery śmierci?

Botha był jedną z najdłuższych żyjących osób chorych na progerię, czyli postępującą w straszliwym tempie starzenie się organizmu, które zaczyna się już w chwili poczęcia. Był artystą naiwnym, a pewnie z racji świadomości śmierci stał się domorosłym mistykiem. Zaczął też pojawiać się w internecie, m.in. w teledyskach hip-hopowej grupy Die Antwoord, mających po kilkadziesiąt



ALEKSANDRA CHLIK

milionów odsłon. Wkroczył w świat „mody”, ale w krótkim czasie właśnie ona stała się jego fatum. Być może oddając się jej, udało mu się przekroczyć barierę śmierci, ale jednocześnie ona go zabiła.

Jaki udział w narodzinach „Solarize” ma reżyser Krzysztof Garbaczewski?

Z Krzysztofem rozmawialiśmy najpierw o samym temacie, a potem dużo w czasie prób. Dyskutowaliśmy z Andrzejem Szpindlerem i Ołą Wasilkowską, która stworzyła scenografię. Na etapie pracy

z librettem i szczegółowych idei pracowałem z Andrzejem. A na końcu zostałem sam ze sobą. I tak chyba powinno być.

Pana muzyka wymaga wykonawców o specjalnych predyspozycjach. Jak więc wyglądało wejście do Opery Narodowej?

Nie miałem obaw. Jestem świadomy jej tradycji, ale wierzę, że warto proponować własne rozwiązania. I ufać sobie. Warstwa muzyczna „Solarize” wymaga dobrego warsztatu i pewnej otwartości mentalnej, ale nie szczególnych predyspozycji wykonawczych. Lubię pisać na głos i sam jestem chórzystą, jednak zdecydowałem się spróbować opery bez klasycznego śpiewu solowego. Występuje za to chór, a śpiewność głosów aktorów starałem się uzyskać innymi środkami.

Będą następne doświadczenia teatralne?

Chodzą za mną pewne pomysły, mam nadzieję, że będą miały szansę zaistnieć. To moja pierwsza opera, ale

doświadczenia teatralne płyną i z drugiej strony sceny. W ubiegłym roku widziałem „Siegfrieda” Wagnera w Metropolitan Opera w tradycyjnej inscenizacji Roberta Lepege’a. Niektóre rzeczy były śmieszne, choćby realistyczny smok, ale kiedy zgodzimy się na cztery godziny takiej konwencji, można przeżyć niezapomniane chwile, choćby wtedy, gdy ciemnozielony las w technice 3D przemierzały żółte ptaki, a ich drogę opłatały wokalizy sopranu zza sceny. Było to absolutnie fantastyczne. Takie momenty sprawiają, że wracają myśli o operze. Także dlatego, że opera zawsze dotyka życia i jego tajemnic.

— rozmawiał Jacek Marczyński

„Projekt P”, prapremiera dwóch oper kameralnych 26 kwietnia 2014: Sławomir Wojciechowski „Zwycięstwo nad słońcem”, Marcin Stańczyk „Solarize”, dyrygent Maria Kluczyńska, reżyseria Krzysztof Garbaczewski, scenografia Aleksandra Wasilkowska

Richard Strauss

ELEKTRA

04, 06/05/2014

DYRYGENT: MIKHAIL TATARNIKOV

REŻYSERIA, SCENOGRAFIA: WILLY DECKER

JAKO KLITEMNESTRA EWA PODLEŚ