

• Jubileuszowy, 200. numer pisma! •

www.muzyka21.com

Muzyka21

nr 3 (200)
marzec 2017
ROK XVIII
issn 1509-569X
index 356212
cena: 9,00 zł
(w tym VAT 5%)

jedyny polski
miesięcznik
o muzyce
poważnej

Dorota Catek

najnowszy album *Luctus*

Józef Wieniawski

prawykonanie *Semiramidy*

Stefania Toczyska

Piotr Kusiewicz

Zofia Rudnicka

legendy polskiej
wokalistyki

Georges Prêtre

wielki francuski mistrz

Maureen Forrester

złoty głos spod czerwonego listka



Monika Dondalska

Raul Koczalski – wielkie odkrycie



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Już w sprzedaży i w przygotowaniu

Acte Préalable
AP0376

Witold Maliszewski
Chamber Works 2

String Quartet no. 1 in F major op. 2
String Quartet no. 3 in E flat major op. 15

world premiere recording

Four Strings Quartet • Artur Cimiro

Acte Préalable
AP0377

DOUBLE CONCERTOS
MENDELSSOHN/CHAUSSON

Robert Władysławowski - violin
Dorota Gajda - piano

Messiaen's Quartet
The Progress Chamber Orchestra
Szymon Morys - conductor

Acte Préalable
AP0379

René de Boisdefffre
Works for Flute and Piano

Sonate op. 50 • 3 Pièces op. 31 • Deux sonnets op. 38 no. 5
Canzonetta op. 39 no. 8 • Au bord d'un ruisseau op. 52
Sérénades op. 59 & 85 • Pastorale op. 90 • Andalous

world premiere recording

Robert Nalewajka • Joanna Lawrynowicz • Dobrosława Siudmak

Acte Préalable
AP0383

Zygmunt Noskowski
Piano Works 2

Cracoviennes op. 2 • Les sentiments op. 14 • En pastel op. 30
Polnisches Wiegelielied op. 11 • Ariettes op. 20

world premiere recording

Anna Mikolon

Acte Préalable
AP0382

Zygmunt Noskowski
Piano Works 3

Images op. 27 • Danses polonaises op. 23 a & 23 b
3 Cracoviennes op. 5 • 3 Morceaux op. 22
5 Morceaux op. 26 • 2 Morceaux op. 15

world premiere recording

Anna Mikolon

Acte Préalable
AP0385

RAUL KOCZAŁSKI
Chamber Works 1

Violin sonata no. 1 in E minor op. 74 • Suite polonaise op. 71
Impressions de Pologne op. 86 • Ballade op. 87
Romanes op. 142

world premiere recording

Monika Dondalska, violin • Krzysztof Figiel, piano

Acte Préalable
AP0384

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI
SONGS, DUETS ...

MARTA TRYBULEC | WITOLD WRONA | ELŻBIETA KONOPCZAK

world premiere recording

Acte Préalable
AP0385

Władysław Żeleński
Secular Choral Works

Pieśń myśliwka • More • Ojciec wiosny • Próżdżem • Dobra noc • Hymn oświeca • Nasta Hanka
Biała Kocznicka • Noc majowa • Kanata na cześć Kocińskiego • Pieśń zeglarska • Pobożna
Pieśń do Wilji • Kanata na cześć Józefa Szejnkiego • Do pracy

world premiere recording

Anna Fabełka • Beata Koska • Ineik Szymaliński • Robert Kaczmowski • Anna Czuch • Ewa Rysik • Marcin Rzemowski
Barłomiej Szabot • Art'it'Voices • Zespół Wokalny Similantow • Karol Kisiel • Podkarpacki Chór Mepli • Gregorio Oliva

Acte Préalable
AP0374

Władysław Żeleński
Sacred Choral Works

Anthem Mother of God • Prelude Pastoral op. 68 • Salve Regina
Prelude op. 38 no. 22 • Missa solennis op. 51 • Prelude op. 38 no. 25
Veni Creator • Prelude op. 38 no. 18 • Annunciation

world premiere recording

Stanisław Dłwieszek • Chór Trybunału Koronnego w Lublinie • Przemysław Stanisławski

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

Szanowni Państwo,

18 lat temu, w czerwcu 1999 r., po raz pierwszy pomyślałem o założeniu pisma dla melomanów. Przyczyną tego było bankructwo w krótkim czasie dwóch pism o muzyce poważnej – Klasyka po rocznym istnieniu padła w grudniu 1998 r., w czerwcu 1999 r. zamknięto istniejące od sześciu lat z przerwami Studio. Początkowo związałem się z grupą muzyków i muzykologów z warszawskiej Akademii Muzycznej. Wiza pisma, jaką roztoczył przede mną przyszły redaktor naczelny przekonała mnie do współpracy z nim. Moją rolą miało być zapewnienie finansów i logistyki, czyli produkcja pisma, jego dystrybucja, a jego rolą, jako redaktora naczelnego, było zapewnienie wraz z jego ekipą treści pisma. I tak, po dziewięciu miesiącach przygotowywać pismo *Muzyka21* miało wspaniałą premierę 3 marca 2000 r., której towarzyszył znakomity koncert z muzyką polską w Akademii Muzycznej w Warszawie.

Nikt ze środowiska nie wróżył nam sukcesu, mało kto wierzył, że wydamy więcej niż trzy numery. Rzadkie wzmianki w mediach o naszym powstaniu wieszczyły nasz rychły upadek. I rzeczywiście, ekipa, z którą powstało pismo, okazała się mało wiarygodna i robiła wszystko, aby nasi adwersarze mieli rację. Już przy czwartym numerze redaktor naczelny zniknął, co zmusiło mnie do przejęcia jego obowiązków – od drugiej połowy 2000 r. stałem się nie tylko wydawcą, ale i redaktorem naczelnym, choć formalnie kto inny zawsze tę funkcję sprawował. Dopiero w lipcu 2003 r. obowiązki redaktora naczelnego przejęła Magdalena Wolińska, która od samego początku wydawnictwa *Acte Préalable* pomagała mi w trudnej pracy wydawcy. To dopiero w niej miałem prawdziwe oparcie nieprzerwanie aż do teraz. Zespół liczący na początku prawie 30 osób, w przeciągu roku skurczył się do kilku osób, a w następnym roku już nikt z początkowej ekipy nie współpracował z pismem. Na szczęście pojawili się nowi autorzy, którzy z pasją uczestniczyli w tworzeniu *Muzyka21* przez te wszystkie lata.

W sumie więc moja praca związana z pismem trwała prawie 18 lat, właściwie codziennie, bez względu na święta, dni wolne, urlopy. Właśnie wydaliśmy 200. numer, coś czego nikt poza nami nie dokonał w Pol-

sce. Jako jedyni w Polsce robiliśmy to bez żadnego wsparcia jakichkolwiek instytucji powołanych do promocji kultury – wszelkie nasze starania o dofinansowanie były ignorowane lub odrzucane.

Gdy zakładałem wydawnictwo *Acte Préalable* w roku 1996, moim celem było odkrywanie i nagrywanie zapomnianej muzyki polskiej. Pismo pojawiło się niejako przy okazji, tylko dlatego, że w pewnym momencie okazało się, że nie miałem gdzie informować melomanów o moich odkryciach (jedyne pismo, wciąż istniejące, dotowane z naszych podatków, *Ruch Muzyczny*, nigdy nie było zainteresowane recenzowaniem moich odkryć, ani dokonania artystów, którzy moje odkrycia nagrywali) ani gdzie ich reklamować. W roku 1999, gdy zakładałem pismo, moje zbiory partytur wystarczały do nagrania co najwyżej kilkunastu płyt. Przez 18 lat nagrałem ich już prawie 400. Jednocześnie moje zbiory powiększyły się: mam z czego nagrać kolejne kilkaset, a wciąż dokonuję nowych odkryć. Ponieważ moim celem jest nagrywanie zapomnianych arcydzieł muzyki polskiej (od pewnego czasu zajmuję się również nieznanym repertuarem francuskim), więc coraz mniej czasu mogę poświęcać pismu.

Od pierwszego numeru nasze pismo ukazuje się zawsze o czasie i nie wyobrażam sobie, byśmy mogli się kiedykolwiek spóźnić, choć innym pismom to się zdarza. Dlatego po długich rozważaniach postanowiłem, że już czas zakończyć *Muzyka21*. Dobrą do tego okazją jest obecny, 200. numer ukazujący się w marcu 2018 r., dokładnie 17 lat po premierze pisma. Nie przewidziałem koncertu zamykającego. Jednocześnie zapraszam naszych czytelników na niezwykle koncert, który ma się odbyć 17 czerwca br. w Radziejowicach – ma tam być wykonane moje zeszłoroczne odkrycie – *Koncert fortepianowy nr 1* Raula Koczalskiego, albo też premiera światowa *Koncertu fortepianowego nr 2* tego kompozytora, który właśnie odkryłem. Ten koncert wykonają znakomita Joanna Ławrynowicz i Sinfonia Varsovia (proszę sprawdzić na stronie Pałacu w Radziejowicach czy nie nastąpią żadne zmiany).

Jest jeszcze jedna rzecz, która ostatecznie mnie przekonała do podjęcia tej decyzji. Uważam, że pismo dla melomanów nie

może istnieć bez recenzji płytowych. Niestety, od samego początku mieliśmy kłopoty z uzyskaniem płyt do recenzji oraz ze zdobyciem reklamodawców. Jak Państwo mogli zauważyć na naszych łamach, nie najlepiej z tym było. Od samego początku polskie wydawnictwa nas ignorowały, zaśnaniając się brakiem funduszy na reklamę i rozdawanie płyt do promocji, choć wszystkie płyty wydawane w Polsce realizowane są za pieniądze sponsorów, głównie podatników, a nie za pieniądze wydawców. Podobne było podejście firm zagranicznych. Udało nam się na jakiś czas nawiązać współpracę z firmą EMI, ale gdy opublikowaliśmy krytyczną recenzję wydanego przez nią *Straszego dworu*, współpraca natychmiast się urwała – przypadek? Kolejnym koncertem z nami współpracującym przez lata był Universal, ale i on się z niej wycofał. Pięć lat temu zredukował swoje reklamy o połowę, a od półtora roku całkowicie zrezygnował ze współpracy. Podobno ta światowa korporacja z obrotami kilkudziesięciu miliardów dolarów rocznie ma kłopoty finansowe. A prawda jest raczej prozaiczna – po co reklamować coś, czego nie trzeba sprzedawać?

Czy warto więc recenzować płyty wydawnictw, które nie chcą nas wspierać? Przecież recenzja w naszym piśmie to ich reklama! Poza Polską, by mieć recenzję w jakimś piśmie, muszą za to płacić wykupywaniem reklam. Dlaczego mielibyśmy robić im za darmo coś, za co gdzie indziej muszą płacić? I na dodatek, jak długo jeszcze mamy zabiegać o płyty do recenzji? Czy to nam, czy też im powinno na tym zależeć? Tylko kilka wydawnictw, zagranicznych, przysyła nam swoje nowości regularnie, z resztą firm trzeba się ciągle „targować” i to my musimy im mówić, jakie nowości ukazują się w ich katalogach. Moglibyśmy usunąć rubrykę poświęconą płytom, ale czy taki format pisma dla melomanów miałby sens? Oczywiście nie.

Myszę, że zrozumiecie Państwo moją decyzję i wybaczącie moje wycofanie się.

Jestem niezwykle zaszczycony, że mogłem z Państwa pomocą prowadzić *Muzyka21* przez tyle lat. Wasza pomoc – czytanie naszego pisma – przez te wszystkie lata utrzymywała mnie w przekonaniu, że warto publikować *Muzyka21*. To dzięki wielotysięcznej rzeszy czytelników mogliśmy przez te wszyst-

3 **OD REDAKCJI**

ŻYCIE

5 **Reflektorem po scenach:** Lublin • Łódź • Koszalin • Kraków • Londyn • Toronto • Wiedeń • Berlin

CZŁOWIEK

- 18 **Raul Koczalski – wielkie odkrycie**
ze skrzypaczką *Moniką Dondalską* rozmawia *Karol Rzepecki*
- 20 **Legenda Polskiej Wokalistyki (65, 66, 67)**
Stefania Toczyska, Piotr Kusiewicz, Zofia Rudnicka
Adam Czopek
- 24 **Żałość – współczesne utwory maryjne**
z *Dorotą Ciałek* o jej najnowszej płycie rozmawia *Magdalena Wolińska*
- 27 **O polskiej muzyce organowej**
Marietta Krusel-Sosnowska rozmawia z *Magdaleną Wolińską*
- 30 **Georges Prêtre – wielki francuski mistrz – Łukasz Kaczmarek**
- 32 **Nowa Carmen na polskiej scenie – Gosha Kowalinska** rozmawia z *Katarzyną Kubińską*
- 34 **Maureen Forrester – złoty głos spod czerwonego listka – Łukasz Kaczmarek**
- 36 **Od Bacha do Gubaiduliny**
Jolanta Łada-Zielke rozmawia z *dyrygentem Hansjörgiem Albrechtem*
- 40 **Kierownik muzyczny Association Symphonique de Paris**
dyrygent Franck Chastrusse Colombier rozmawia z *Katarzyną Kubińską*
- 42 **Zubin Mehta – Karol Rzepecki**
- 43 **Pierre Hantai – klawesynista o duszy iście barokowej – Karol Furtak**

DZIEŁO

- 45 **Maestro Donizetti i jego opery (14, 15, 16)**
Maria di Rohan, Gemma di Verger, Jan i Rita
Adam Czopek
- 49 **Poławiacze pereł, albo magiczna potęga śpiewu – Adam Czopek**

MUZYKA POLSKA

- 52 **Opery Krzysztofa Pendereckiego (3, 4)**
Czarna maska, Król Ubu
Lesław Czaplński
- 57 **De color concentionis, albo o stylistycznej tożsamości autora – Lesław Czaplński**

PŁYTOTEKA

61 **Recenzje**

KONKURSY

78 **Krzyżówki nr 82 i 83 – Antoni Rojewski**

Muzyka21

Pismo założone przez Jana A. Jarnickiego w październiku 1989 r.

adres do korespondencji
Muzyka21
skr. pocztowa 71
02-800 Warszawa 93

tel. +48 22 648 88 38
www.muzyka21.com
muzyka21@interia.eu

redaktor naczelna
Magdalena Wolińska

sekretarz redakcji
Arkadiusz Jędrasik

zespół redakcyjny
Stefan Banasiak, Basia Jakubowska,
Małgorzata Kaczmarek, Justyna Midura,
Stanisław Lubliński, Romuald Twardowski

współpracownicy
Paweł Chmielowski, Jacek Chodorowski,
Lesław Czaplński, Kazik Jędrzejczak,
Łukasz Kaczmarek, Dariusz Mazurowski,
Ewa Murawska, Karol Rzepecki,
prof. Bogusław Schaeffer,
Dorota Staszkiwicz, Mariusz Trojanowski,
Maria Wilczek-Krupa,
Maria Ziarkowska

oprac. graficzne
Małgorzata Jarnicka
Małgorzata Łoza-Lipszyc



zdjęcie na okładce
Monika Dondalska

skład i łamanie
Acte Préalable

nakład
10 000 egz.

wydawca
Acte Préalable Sp. z o.o.
www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl

Płyty CD Acte Préalable – www.acteprealable.com

zamówienia należy składać telefonicznie: 22 648 88 38, e-mailem: acteprealable@wp.pl lub pocztą: Acte Préalable • skr. pocztowa 71 • 02-800 Warszawa 93. Płyty wysyłamy listem poleconym lub paczką (w zależności od ilości). Cena CD wraz z kosztami wysyłki w kraju: 40 zł. Zamówienia zagraniczne: 15 Euro za CD + 15 Euro za wysyłkę dowolnej ilości CD. Po zaakceptowaniu zamówienia podajemy konto, na które należy dokonać przedpłaty.

Redakcja nie zwraca tekstów oraz zastrzega sobie prawo ich skracania, adustacji oraz zmiany tytułów bez uprzedniego powiadomienia autora. Korespondencja i prace nie nadane w formie elektronicznej mogą nie być przez Redakcję rozpatrywane. Za treść ogłoszeń redakcja nie ponosi odpowiedzialności.

Reflektorem po scenach i estradach

opery • filharmonie • festiwale

LUBLIN **Z**martwychwstanie **Wieniawskiego**. Koncert inauguracyjny IV Międzynarodowy Festiwal Braci Wieniawskich miał miejsce w Filharmonii im. H. Wieniawskiego w Lublinie 10 lutego 2017 r. Tegoroczny Festiwal jest wyjątkowy, ponieważ odbywa się w 180. rocznicę urodzin Józefa Wieniawskiego. To właśnie jego utwór *Semiramis* op. 52 na chór i orkiestrę (rękopis odnaleziony w 2014 r. przez Jana A. Jarnickiego, przygotowanie materiałów orkiestrowych przez Karola Rzepeckiego) mieliśmy możliwość usłyszeć na owym koncercie. Było to jego prawykonanie. Mówi się, że utwór ten wykonany był około wiek temu podczas jednego z warszawskich wieczorów muzycznych, jednakże został on zapomniany. Odkryty niedawno, stworzył idealną możliwość dla orkiestry symfonicznej Filharmonii Lubelskiej, oraz chórów: Kameralnego Chóru „Gloria” Filharmonii Lwowskiej, Galicyjskiego Akademickiego Chóru Kameralnego oraz chóru Filharmonii Lubelskiej „Lutnia Lubelska” do ukazania geniuszu kompozytorskiego zapomnianego i niedocenianego Józefa, młodszego brata Henryka. Dyrygentem był dyrektor artystyczny Filharmonii Lubelskiej – maestro Wojciech Rodek.

Józef Wieniawski – wybitny pianista, jako dyrektor artystyczny Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego przywrócił do działania chór, pod którego natchnieniem skomponował własny utwór na głosy i orkiestrę. Po pierwszym prawykonaniu został on jednak zrecenzowany dość krytycznie. Prawykonanie lubelskie, podczas inauguracji Festiwalu było bez wątpienia udane. Wykonawcy podjęli ideę kompozytora, w której chciał on połączyć zdobycze muzyki romantycznej z muzyką, jaka rozbrzmiewała w czasach Semiramidy, królowej Babilonu. Józef, pozostający w cieniu swojego starszego brata, na scenie Filharmonii zabłysnął na nowo dzięki świetnym filharmonikom i śpiewakom. Wykonawcy na niespełna pięć minut zabrali nas „nad brzegi Eufratu”.



Wojciech Rodek
fot. Filharmonia Lubelska

Drugim wykonywanym podczas wieczoru utworem był *Koncert fortepianowy C-dur* op. 26 Sergiusza Prokofiewa. Solistą był światowej sławy pianista Lukas Geniusas. Utwór ten w jego wykonaniu charakteryzował się błyskotliwością i lekkością. Było to

cd ⇒

kie lata, bez wsparcia wydawnictw płytowych, organizatorów koncertów, filharmonii, teatrów trwać niewzruszenie na rynku. To czytelników zasługa, że pismo trwało tak długo i jako jedyne w Polsce w tej branży mogło się regularnie ukazywać. Przy tej okazji muszę również podziękować wszystkim współpracownikom, którzy przez te lata nieustrudzenie dostarczali swoje teksty, by pismo mogło się ukazywać.

Żał się żegnać, ale cóż, ogrom pracy, jaki jest przede mną, zmusza mnie do tej przykrew decyzji. Poza tym, zawsze lepiej skończyć coś w pełnym rozkwicie.

Zamykając *Muzyka21* mam pewną nadzieję: przez te wszystkie lata naszego istnienia pojawiło się na rynku pracy 17 roczników absolwentów różnorodnych studiów muzycznych. Jest więc komu zapełnić powstałą po nas lukę. Niech młodsze pokolenia zajmą się teraz publicystyką i stworzą coś jeszcze lepszego!

Pragnę również poinformować, że wszyscy prenumeratorzy otrzymają zwrot nadpłaty w kwietniu. Proponujemy również, że w zamian za nadpłatę, za każdy miesiąc ofiarujemy jedną płytę CD do wyboru z katalogu *Acte Préalable*. Każdy, kto chciałby

skorzystać z tej opcji powinien zgłosić się do nas do końca marca.

Zakończenie działalności *Muzyka21* w żaden sposób nie wpłynie na *Acte Préalable*, które cały czas kontynuuje wydawanie płyt realizując moją misję i pasję. Informacje o nowych projektach są cały czas dostępne na stronie internetowej wydawnictwa.

Z wyrazami szacunku,

Jan A. Jarnicki, wydawca

jego pierwsze wykonanie owego koncertu. Artysta niejako zatopił się w nim, pozwalając jednocześnie słuchaczom wejść do swojego świata oraz po nim oprowadzić. Koncert ten, momentami bardzo burzliwy, ale też śpiewny. Pianista znakomicie wykonał partię solową, ale w wariacjach zdaje się „akompaniować” poszczególnym grupom orkiestry. W *Finale* artysta miał możliwość wykazania się swoją wirtuozerią, gdzie instrumenty kolejno wprowadzają temat w niespokojnym, kapryśnym rytmie, aby potem uroczystości i koncertowo oddać go pianiście, który doprowadza go do potężnej kulminacji.

Ostatnim utworem, który zabrzmiał podczas festiwalowego wieczoru była monumentalna *II Symfonia c-moll „Zmartwychwstanie”* Gustawa Mahlera. Całość symfonii, a zwłaszcza jej *Final* była ukoronowaniem całego koncertu. *II Symfonia*, trwająca niemal osiemdziesiąt minut jest dziełem ogromnym, na wielką orkiestrę symfoniczną, chór, dwa głosy solowe i zespół instrumentalny grający zza sceny. Partie solowe wykonały Dorota Wójcik (sopran) oraz Urszula Kryger (alt). Brzmienie ich głosów – pełne, głębokie – idealnie pasowało do zapierającego dech w piersiach dzieła. Ich ciemna, aksamitna barwa wypełniła salę podkreślając treść dzieła, a głos samej Urszuli Kryger w IV części – alt solo – do tej pory rozbrzmiewa w uszach słowami „Jestem z Boga i do Boga chcę iść z powrotem”. Dla wielu słuchaczy zaskoczeniem było pojawienie się muzyków w głębi sali oraz zespołu instrumentalnego grającego zza sceny, które dało efekt wypełnienia całej filharmonii dźwiękami trąbek i waltorni przywołujących melodię chorałową „Dies irae” i, jak gdyby wzywających do nawrócenia, w łęku przed nadejściem Sądu Ostatecznego. Wrażenie to potęguje użycie dwóch tam-tamów – instrumentów śmierci.

Maestro Rodek wziął na ramiona ciężar monumentalizmu i poniósł cały zespół na swoich ramionach. Orkiestra i chór doskonale odczytali dyrygenta, i w pełni współpracując z nim wykonali wspaniałe dzieło.

Słuchając jej wysnułam rozważanie na temat tytułowego „zmartwychwstania” Józefa Wieniawskiego. Majestat i splendor symfonii Mahlera połączony z prawykonaniem *Semiramis* oraz wirtuozerią pianisty w pełni oddają zapomniany splendor młodszego Wieniawskiego. Koncert ten sprawił, że chce sięgnąć się po więcej, zacerpnąć innych dzieł Józefa, poznać go bliżej.

Katarzyna Zielonka

ŁÓDŹ **M**oment spełnionych marzeń. 10 grudnia 2016 r. w łódzkiej Atlas Arenie wystąpił David Garrett. Na pierwszy koncert tego skrzypka w Polsce zjechał się słuchacz z całego kraju, m.in. z Katowic, Krakowa, Gdańska, Poznania czy Wrocławia. Łódź była więc pełna melomanów, którzy za nic nie chcieli przegapić występu tego nietuzinkowego artysty.

Nawet sam muzyk nie był świadomy, jak bardzo jest w Polsce lubiany. Spodziewał się jedynie garstki sympatyków muzyki skrzypcowej, którzy po wysłuchaniu paru utworów grzecznie podziękują i pójdą do domu. Tymczasem zamiast garstki było ponad tysiąc fanów. Bilety na płytce głównej rozeszły się już w pierwszych dniach sprzedaży, więc setki osób zajmowały trybuny. Utworów również nie było parę, a kilkadziesiąt. Publiczność bowiem, dziękowała artyście tak gromkimi brawami, że nie mógł on zejść ze sceny, ciągle bisując. Sam skrzypek po koncercie przyznał: „Nie wiedziałem, że publiczność w Polsce umie się tak bawić. To jest zupełnie inne doświadczenie, nigdy wcześniej tego nie widziałem. Ludzie tutaj wstają, tańczą, śpiewają, klaszczą i piszczą. Doceniam to bardzo”.

David Garrett urodził się w leżącym przy granicy holenderskiej Akwizgranie. Jest synem niemieckiego prawnika Georga Petera Bongartza i amerykańskiej primabaleriny Dove Marie Garrett. Na skrzypcach gra od 4 roku życia, a już od 5 występuje na scenie.

W wieku 11 lat, dzięki uprzejmości ówczesnego niemieckiego prezydenta Richarda von Weizsäckera, otrzymał swoje pierwsze zabytkowe i drogocenne skrzypce, stworzone przez słynnego lutnika Stradivariusa. Od tej pory gra na instrumencie wartym ponad 1 mln euro. W tym samym czasie miał też miejsce pierwszy wielki koncert Davida Garretta, który wystąpił, jako solista Filharmonii Hamburgskiej. Wkrótce potem rozpoczęła współpracę ze słynnym dyrygentem Zubinem Mehtą i już w wieku trzynastu lat podpisał kontrakt z wytwórnią Deutsche Grammophon.

Od tego czasu wygrał kilka konkursów skrzypcowych i zdobył wiele tytułów od publiczności, jak na przykład Echo Classic, Golden Camera czy Querdenker Awards 2014 (nagroda za wybitne osiągnięcia w dziedzinie muzyki). Najbardziej prestiżowym wyróżnieniem jest jednak pobicie rekordu Guinnessa w kategorii najszybszego skrzypka świata (odznaczenie to otrzymał po zagranii *Lotu trzmiela* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa).

David Garrett do tej pory wydał już około 20 płyt, z czego połowa została odznaczona najwyższymi wyróżnieniami jak podwójna platyna czy potrójne złoto. Wydał też 5 płyt DVD, zawierających nagrania live z koncertów. Od 2008 r. nieprzerwanie jeździ po świecie (Ameryce Północnej i Europie), co roku prezentując nowy program koncertowy. W ostatniej trasie nazwanej *Explosive* odwiedził Polskę.

David Garrett zastąpił też jako aktor wcielając się w głównego bohatera filmu *Paganini – uczeń diabła*. Raczej nie była to dla niego trudna rola, gdyż wiele osób widzi w nim duże podobieństwo do tytułowego dawnego mistrza, zarówno pod względem wirtuozowskiej gry na skrzypcach, jak i niezwyklej charyzmy scenicznej. Sam artysta jest jednak raczej skromny, surowo odnosząc się do swojej gry mówi: „Jeśli coś mnie łączy z Paganinim to miłość do muzyki, dyscyplina, ciężka praca i dążenie do perfekcji. Ale do jego wirtuozerii jeszcze mi daleko”.

David jest niepodważalnie jednym z najbardziej utytułowanych skrzypków świata. Wbrew temu co myślą melomanii, talent nie jest wyznacznikiem sukcesu. Prawdziwych umiejętności gry na instrumencie nabiera się tylko przez ciężką pracę. Tak też uważa sam skrzypek: „Talent jest fundamentem, ale nie domem. Na fundamencie trzeba ciężką pracą zbudować dom”.

Ciężka praca, nieustannie ćwiczenia po kilka godzin dziennie od wczesnego dzieciństwa, kilkugodzinne dojazdy na prywatne lekcje doprowadziły Davida do nabycia nadzwyczajnych umiejętności, które obecnie nam prezentuje. Sam artysta ciężko wspomina te wymagające treningi muzyczne i brak czasu wolnego, aczkolwiek cieszy się, że jego poświęcenie teraz owocuje. Ciągle jednak podkreśla, że muzyka, mimo iż jest jedną z najlepszych rzeczy w życiu człowieka, to wymaga dużego poświęcenia. Poświęcenie to jest wyzwaniem stojącym zarówno przed młodymi muzykami dopiero zaczynającym „przygodę z muzyką”, jak i przed zawodowymi muzykami. „W ciągu tych lat (31) nauczyłem się pokory do muzyki i do siebie. Koncertowanie czy ćwiczenia to taki wieczny urlop, podczas którego ciężko pracuję. Urlop od życia”.

Na owe życie artysta ma, bowiem niewiele czasu. Jak przyznaje w wywiadach, wciąż ćwiczy po kilka godzin dziennie, przygotowując nowe utwory i stojąc przed coraz to trudniejszymi wymaganiami publiczności. Będąc ciągle w trasie koncertowej, przemieszcza się z hotelu do hotelu, nie ma-

jąc możliwości nawet odwiedzić jednego ze swych domów w Nowym Jorku czy Berlinie. W tym roku nie będzie miał nawet czasu spędzić Bożego Narodzenia z rodziną, gdyż zaraz po występach w Europie Wschodniej wyjeżdża do Izraela, gdzie będzie się przygotowywał do nagrania płyty DVD na żywo z koncertu. David Garrett ma za sobą też kilka nieudanych związków. Jak sam twierdzi, życie artystyczne nie pozostawia mu czasu na utrzymywanie głębszych relacji. Mimo to nie ma żalu do swego zawodu i wciąż podkreśla jak ważną rolę pełni muzyka w jego życiu: „Muzyka jest dla mnie wszystkim, prawdziwym przyjacielem”.

Muzyka, zwłaszcza skrzypcowa, jest dla Davida Garetta tak ważną wartością, że chciałby przekonać do niej coraz szerszą publiczność. W związku z tym na swych koncertach prezentuje nie tylko dzieła klasyczne, ale też aranżacje muzyki z gatunku rozrywkowej. Jak twierdzi artysta, nie wszystkie utwory muzyki pop są pozbawione wartości artystycznej, a poza tym spełniają najważniejszą funkcję muzyki, czyli budzą emocje, zmieniają postawy moralne a przede wszystkim dają ludziom przyjemność. Za prezentowanie takich utworów artysta jest szeroko krytykowany przez konserwatywnych krytyków muzycznych czy też muzykologów. Te negatywne komentarze są w większości nieobiektywne i w zupełności niesłuszne, gdyż poziom aranżacji wykonywanych przed Davida Garretta pod względem technicznym i estetycznym równa się górnolotnym dziełom muzyki poważnej. Pomimo swego talentu, tytułom i niepodważalnemu autorytetu w kategorii muzyki skrzypcowej Garrett wciąż musi stawiać czoła negatywnym opiniom i udowodniać swoje umiejętności. Na pytanie jak radzi sobie z tym nieustannym stresem skrzypek ze spokojem odpowiada: „Jestem pozytywnie nastawiony do życia. Staram się nie zaprzętać sobie głowy negatywnymi myślami”.

Tak też można było go postrzegać na koncercie w Łodzi. Z niewinnym uśmiechem wykonywał tam ciekawe aranżacje przebojów muzyki popularnej, takich jak *Let it go* (Miley Cyrus), *Ghostbuster* (Ray Parker Jr), *Killing in the name of* czy *Ne, na, na, na* (zespołu Vaya con dios). Złożył też hołd Prince’owi utworem *Purple rain* i Django Reinhardtovi, prezentując jedną z jego kompozycji. Nie można nie wspomnieć też o greckiej zorbie, która w wykonaniu Davida przewyższyła pod względem artystycznym swój ludowy oryginał, a jej końcowe tempo wzbudziło aplauz publiczności. Jeszcze większym uznaniem

cieszył się natomiast ostatni eksperyment skrzypka w postaci muzyki elektronicznej w utworze *Viva la vida*. Artysta wirtuozowsko grając partię solisty przy akompaniowaniu samego siebie (za akompaniament służyły mu nakładane na siebie nagrania innych wariantów tej melodii granych oczywiście przez skrzypka) pokazał, że może być samowystarczalnym, a nawet może sam zastąpić całą orkiestrę.

Koncert ten był jednak najlepszym dowodem na... klasyczną naturę Davida Garretta. Najlepszymi numerami okazały się być burza z *Lata Vivaldiego* i *Walc kwiatów* Piotra Czajkowskiego. Były to perfekcyjne wykonania, prezentujące szeroką gamę umiejętności skrzypka i odrzucające wszelkie możliwe zarzuty względem jego osoby. Pojawiła się w nich też nuta poetyki muzycznej, ubarwiająca emocjonalnie te wykonania, co wzbudziło gromkie owacje wśród publiczności.

W Łodzi nie zabrakło też kompozycji własnych Davida Garreta jak *Dangerous*, *Explosive*, *Love Yourself*, *Serenity* czy *Midnight waltz*. Zaskakująco, to właśnie w nich ujawniła się artystyczna dusza artysty, skłaniająca do wrażliwości, budząca głębsze refleksje czy też burzliwe emocje. To właśnie w utworze *Midnight Waltz* scena pod nieuwagę skrzypka zapłonęła tysiącem pochodni (latarek z telefonów komórkowych) i chwilę później wzbudziła szczerą radość w samym artyście. W artyście, który przyjechał do Polski mimochodem i nie przypuszczał, że tak dobrze poczuje się w tym kraju. Głośne aplauzy przeradzające się w owację na stojąco po każdym numerze i wspaniała atmosfera panująca na łódzkiej arenie spowodowały, że Garrett nieświadomie otworzył się przed publicznością. Odszedł od typowej dla niego gry aktorskiej czy też zabawiania widowni żartobliwymi dygresjami przed rozpoczęciem kolejnego utworu. Zrezygnował z zamierzonych wcześniej konwencji i poddał się impulsywnym emocjom. Wzmógł liryzm w kantylenach sugerował chęć wyrażenia prywatnych refleksji, skrywanych gdzieś na dnie duszy artysty. Ta estetyczna szczeroba zdobyła największe uznanie słuchaczy. Poza tym zachwyty bez wątpienia wzbudzały też wzorowe umiejętności techniczne, lekkość w konstruowaniu nowych zdań muzycznych i naturalnie piękne brzmienie.

Ostatecznie koncert zakończył się utworem, w którym skrzypek dziękował publiczności za ten wieczór. Za ciepłe przyjęcie, wspaniałą atmosferę, gromkie oklaski. Jak twierdzi artysta, moment taki jak ten, jest dla niego nagrodą za dotychczasowe poświę-



cenie i motywacją do dalszej pracy. Taki moment w życiu jest spełnieniem jego największych marzeń. Ten koncert spełnił też marzenie wielu fanów, którzy od dawna pragnęli usłyszeć na żywo Garretta. Teraz mają oni nadzieję, że artysta nie pominie Polski w kolejnej trasie koncertowej.

Pozostaje jednak intrygujące pytanie. Czy ten moment jest naprawdę wszystkim, o czym marzy Garrett? Czy to uznanie od publiczności może rzeczywiście być głównym celem życia tak wrażliwego artysty? Czy ta miłość do muzyki może zastąpić potrzebę posiadania rodziny, przyjaciół, życia prywatnego? Jeśli tak, to koncert w Łodzi dał Garretowi pełnię szczęścia, a nam słuchaczom radość, że mogliśmy być tego świadkami. Jeśli jednak nie, to trzeba przyznać, że Garrett jest też świetnym aktorem i na szczęście wciąż człowiekiem, który zasługuje na to by przeżyć wszystkie te piękne emocje, które przybliżyła nam przez swoją muzykę.

Karina Baradzi

Symposium Fletowe. Koniec ubiegłego roku obfitował w wiele inspirujących wydarzeń artystycznych na Pomorzu, do których z pewnością zaliczyć należy II Symposium Fletowe „Międzynarodowe inspiracje”, które odbyło się w Koszalinie. Program spotkania obejmował koncerty, warsztaty, wykłady oraz wystawę instrumentów. Wśród zaproszonych artystów i wykładowców znaleźli się fleciści z Francji i Polski: Polski Kwartet Fletowy, Ewa Murawska oraz najważniejszy gość wydarzenia – maestro Patrick Gallois. Spotkanie z wybitnymi artystami było niebywłą okazją dla dzieci, młodzieży i pedagogów nie tylko z Koszalina, ale także z sąsiednich szkół, do zacerpnięcia ogromnej dawki wiedzy. „Mamy nadzieję, że było także inspirujące” – podkreśla Magda Morus-Fijałkowska, flecistka, kierownik sekcji instrumentów dętych i perkusji Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz w Koszalinie – organizator Symposiumu i główna inicjatorka spotkań fletowych. „Program symposiumu był niezwykle napięty, ale możliwość pracy, a także uczestniczenia w kon-

certach zaproszonych gości jest wartością nieocenioną w rozwoju młodego człowieka” – dopowiada flecistka. Podczas wszystkich zajęć i koncertów sale w koszalińskiej szkole były wypełnione po brzegi. Publiczność z niezwykłym zainteresowaniem wysłuchała wspaniałego recitalu w wykonaniu Polskiego Kwartetu Fletowego, w składzie: Robert Nalewajka, Marcin Kamiński, Marcin Stawiszyński, Tomasz Kiniorski. Równie ciepło odebrany został drugi z koncertów, na którym zaprezentowali się zaproszeni goście, ale także uczniowie i pedagodzy koszalińskiej szkoły. Specjalnie z okazji Symposiumu powstał nowy utwór muzyczny – *Ping-Pong – Scherzo* Konrada Mikaela Øhrna, którego prawykonanie miało miejsce podczas Symposiumu. Szczególną uwagę uczestników zwracał niekwestionowany mistrz fletu – maestro Patrick Gallois, który ze skrupulatnością pracował ze zgromadzoną młodzieżą. Spotkał się z nią jeszcze kilkakrotnie – a wszystkim z pewnością najbardziej zapadło w pamięci spotkanie, podczas którego maestro opowiadał o swoim życiu i karierze, a także odpowiadał na liczne pytania. Spotkanie w Koszalinie było wspania-

łą okazją do pracy z młodymi ludźmi, zdolnymi, głodnymi wiedzy i nauki, a także poznawania świata. Gratuluję organizatorom pomysłu i jego realizacji, gdyż przygotowanie takiego spotkania wymaga wiele wysiłku, ale wiem też, że na drodze rozwoju młodego człowieka, młodego flecisty, jest to wartość nie do przecenienia. Wynoszę z Koszalina bardzo ciepłe wspomnienia – ocenił maestro Gallois. Wartością dodaną Symposiumu był niewątpliwie koncert symfoniczny, w którym maestro Patrick Gallois wystąpił w podwójnej roli – flecisty i dyrygenta. Towarzyszyła mu Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Koszalińskiej oraz w *Concerto d-moll* na dwa flety i orkiestrę Franza Dopplera – absolwentka jego klasy fletu w Paryżu, a także gość Symposiumu – Ewa Murawska.

II Symposium Fletowe „Międzynarodowe inspiracje” na długo pozostanie w pamięci uczniów, rodziców i pedagogów Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. G. Bacewicz w Koszalinie.

Magdalena Wolińska

Opera rara w zmienionym kształcie. Dotychczasowy cykl koncertowych wykonań operowych pod hasłem „Opera rara” od tego roku wraz ze zmianą formuły przybrał postać festiwalu. Rozgrywa się on w trzech kategoriach: dotychczasowych prezentacji estradowych barokowych oper, widowisk opartych na późniejszych utworach tego gatunku oraz wokalnych recitali pieśniarskich.

NA CO CI BYŁO?, CZYLI RÓŻNE SKUTKI FLIRTU OPERY ZE SCENĄ

Z wodzić mnie biedną? z takim pytaniem zwraca się Halka do Jontka. Podobne można by postawić reżyserowi Cezaremu Tomaszewskiemu w związku z jego inscenizacją wileńskiej wersji *Halki* Stanisława Moniuszki. Omawiany spektakl rozpoczyna się od apelu widm, ale nie tych Moniuszkowskich według Mickiewiczowych *Dziadów*, lecz z udziałem śpiewaczki Marii Fołtyn, wyciągającej z grobu swego ulubionego kompozytora Stanisława Moniuszkę, by objawić go światu. Nuci przy tym dumkę Jontka *Szumią jodły*, bo jej publiczność nie usłyszy tego wieczora, skoro będziemy obcować z pierwotną

wersją opery Moniuszki. Potem rozlegnie się jej nagranie arii *Toski Żyłam sztuką, żyłam miłością*. Należało zatem spodziewać się, że będzie to przegląd martwych operowych sztamp jako teatralnych upiórów, zwłaszcza że na koniec I aktu podniesie się zasłona w głębi sceny i ukażą się nagrobki nieśmiertelnych operowych heroin: obok *Halki*, *Gildy*, *Violetty*, *Manon Lescaut*, *Lulu*, *Butterfly* i wspomnianej *Toski*, które, niczym świadkowie z zaświatów, pozostaną już do końca przedstawienia. Z kolei przez cały czas trwania drugiego aktu, rozgrywanego się jakby w barze pod ogromnymi wargami lub waginą, w zależności od tego, co się komu kojarzy, pojawia się ona za jego ladą w tle, w tradycyjnym, góralskim kostiumie *Halki*, będąc niemym i bezsilnym obserwatorem tego, jak z jej ulubioną operą, wielokrotnie przez nią wystawianą w różnych światach stronach, poczynają sobie reżyser? Można się też zastanawiać, czy z faktu, że w roli Moniuszki obsadził on Sebastiana Szumskiego, wykonującego potem partię Janusza, wynosić należy, że traktuje tę operę jako projekcję wyrzutu sumienia jej autora po uwiedzeniu jakiejś białoruskiej dziewczyny, co pruderyjni biografowie skrzętnie dotąd ukrywali?

Przydługa przedakcja sprawia, że gdy powoli schodzą się orkiestrowi muzycy i roz-

poczyna się właściwa opera, widz jest już nieco przynudzony i jego zainteresowanie zdołało się ulotnić.

Ludwik Prochazka, praski recenzent po czeskiej premierze *Halki* pod dyrekcją Fryderyka Smetany, niepomny przypadków Łucji Donizettiego czy Elwiry Belliniego, stwierdził: „Wydaje się nam rzeczą ryzykowną osobę obłąkaną, a taką Halka okazuje się niedługo po rozpoczęciu akcji, robić bohaterką opery. Wątek dramatyczny ustępuje z konieczności wątkowi patologicznemu”. Autor omawianej inscenizacji zdaje się podążać tym właśnie tropem.

Od początku *Halka* wydaje z siebie różne odgłosy i przybiera odbiegające od normy zachowania, potwierdzając chorobliwy stan swego umysłu (salto przez głowę w trakcie pieśni *Jak mój wianuszek zwiądnął potargany*). Pod koniec aktu zostaje wypędzona z dworu Cześnika (poprzednika Stolnika z wersji warszawskiej), ale przedtem rozebrana, oblana jakąś cieczą i obsypana pierzem (jak postępowano w przeszłości z artystami, których sztuka nie zyskała uznania publiczności), co prowadzi do jej psychicznej metamorfozy, kiedy w następnym akcie utożsamia się z ptakiem.

W inscenizacji Cezarego Tomaszewskiego anihilacji uległy nie tylko postacie i sytuacje, ale także akcja w potocznym rozu-

mieniu. Wszystkie one uległy daleko idącej dekonstrukcji. W rezultacie brak i żywszych wzruszeń, mimo że jest to melodramat. Zastąpiły je gagi i pomysły reżyserskie. Mniej lub bardziej trafione, lub całkowite niewypały. Nadmiar zadań aktorskich (Jontek z transporterem dla małych zwierząt w ręce czolgający się pod fortepianem) graniczy z chaosem, a ten, wiadomo, szybko się opatruje i staje się nużący.

Finałowe topienie Halki przez Jontka, zanurzającego jej głowę w wanience do kąpieli niemowląt należy zaliczyć do szczęśliwszych, mimo że ułatwia się jego genderowy ante litteram wizerunek, stworzony przez Wolskiego (librecistę) i Moniuszkę, a więc postaci współczującej, a zastępuje bardziej zgodny z dziewiętnastowiecznymi realiami stanowymi, skoro swój odwet kieruje przeciwko dziewczce, którą go zdradziła, a nie jej szlacheckiemu uwodzicielowi. Nie budziło też mojego sprzeciwu, kiedy Zofia, szlachecka narzeczona Janusza, po swoim udziale w ansambli zajmuje się przed toaletką przygotowaniem weselnego makijażu. Nawet roztańczony Marszałek (poprzednik Dziemby), w pierwszym akcie dodatkowo bawiący się w dyrygenta i w lustrzany sposób naśladowujący tego rzeczywistego, Jana Tomasza Adamusa, tym razem występującego w długiej, szpakowatej peruce.

Inne pozostają w nienajlepszym guście, jak pokraczna balerina w czarnej klasycznej paczce nałożonej na body, czy zdejmowanie butów przez weselnym gości, potem tworzących taneczny wąż, a w następnym akcie na powrót je zakładający (czy są to wiejskie obyczaje weselne? – nigdy nie byłam na takiej uroczystości i wiedzę na ten temat czerpię jedynie z filmu Smarzewskiego). Gorzej z krzykami, wydawanymi przez postacie: przerażenia ze strony Zofii, nieskoordynowane Halki, które zakłócają przebieg muzyki. O ile tego rodzaju efekty uchodzą w teatrze dramatycznym, to w operowym zupełnie się nie sprawdzają, ponieważ muzyka, w zestawieniu ze swoją doskonałością natychmiast obnaża miałość towarzyszącej jej wizji scenicznej. O tym, jak może ona zabrznieć, kiedy nie zakłóca ją natrętne ogrywanie, można się było przekonać w wolnym ustępie duetu Halki i Janusza *Znowu nam szczęście i raj*.

Spośród śpiewaków duże wrażenie wywarła Natalia Kawałek-Plewniak. Ciemny, mocny sopran w pełni ją predestynuje do wykonawstwa tej partii. Radziłbym jedynie skupić się nad dopracowaniem większej precyzji w realizacji tekstu muzyczne-

go. Ma pełne zadatki na stanie się wybitną odtwórczynią tej postaci.

Z jak najlepszej strony dała się poznać Małgorzata Rodek jako Zofia, która w tej wersji ma o wiele więcej do zaśpiewania i to z koloraturami.

Jakub Pawlik dysponuje zbyt lekkim tenorem jak na partię Jontka, zwłaszcza że w tej wersji była ona przeznaczona na głos barytonowy, zaprzyjaźnionego z kompozytorem i osiadłego w Wilnie włoskiego śpiewaka Józefa Napoleona Bonoldiego.

Wileńska wersja *Halki* jest nie tylko krótsza, ale częściowo różni się od ostatecznej redakcji warszawskiej. Na dodatek sięgnięto do instrumentów historycznych, ale dekoncentracja uwagi ze względu na inscenizację sprawia, że trudno było się na nich skupić.

O wiele bardziej udanym okazało się usceniczenie *Opery madrygałowej* Philipa Glasasa. Ale tu reżyser Krzysztof Garbaczewski miał do pewnego stopnia ułatwione zadanie, bo jego wyobraźni nie krępował nie tylko brak libretta, ale w ogóle jakiegokolwiek tkanki słownej, skoro sześcioro wokalistów wykonywało swe partie wyłącznie na asemantycznym materiale samogłoskowym. Mógł zatem pozwolić sobie na czystą wizualizację przebiegu muzycznego. W omawianym przypadku składa się na nią ruch przestrzenny sześciorga tancerzy w obrębie prostokątnego terenu gry, przecinanego zielonymi światłami stroboskowymi i otoczonego z czterech stron przez publiczność. Przebiegiem pierwszej części rządzi pierwotna materia, a więc postacie zapakowane w mniej lub bardziej bezkształtne białe futerały, z których wyłaniają się ich ciała, ale na wzór mimu czystego Étienne'a Decroux ukryte pozostają twarze. Jedynie na oka mgnienie dostrzega się nagość Karola Tyimińskiego, która zaraz potem na powrót zostaje pochłonięta przez bezkształtny futerał. W ten sposób ambalże pozbawiają postacie człowieczeństwa, a na pewno indywidualności.

W drugiej części artyści odzyskują swoją cielesną integralność i wykonują minimalistyczny i repetytywny układ choreograficzny niczym podkład muzyczny Philipa Glasasa, w którego powtarzalnych figurach raz po raz na moment zastygają. Ta mimiczna akcja zostaje zmultiplikowana za sprawą przetworzonych cyfrowo projekcji na jedną ze ścian auli bł. Jakuba, w której rzecz się rozgrywa.

Muzycy – oprócz śpiewaków, w pierwszej części skrzypek, w drugiej wiolista – mimo że znajdują się poza obrębem gry, przyodzianni zostali w białe giezła z ząbotami i koronkowymi aplikacjami. Na ich partie składają się

obsesyjnie powracające formuły melodyczno-rytmiczne, z rzadka przybierające postać tradycyjnego ostinata, z wolna i stopniowo modyfikowane. Kilkakrotnie tok muzyczny pobudza bardziej zdecydowane tupanie instrumentalisty. Ten rodzaj muzycznej narracji wywieść można z niggunim, chasydzkich modlitw bez słów, powoli wprowadzających w ekstazę, a co za tym idzie bezpośrednio doświadczenie transcendencji.

NA NIESPOKOJNYM POGRANICZU RZYMSKO-GERMAŃSKIM, ALBO CENĆĆ ZMIENIA OBOZY

WXVII i XVIII w. szeroko rozpowszechnionym było powstawanie wielu oper, odwołujących się do tych samych zdarzeń mitologicznych lub historycznych.

I tak powstrzymaniu osmańskiej ekspansji na Konstantynopol poprzez schwytanie w bitwie pod Angorą sułtana Bajezyda przez Tamerlana, również tureckiego władcę samarkandzkiego, dostarczyły intrygi fabularnej dla Haendla (*Tamerlan*) i Vivaldiego (*Bajezyd*). Z kolei potyczki zbrojne pomiędzy Rzymianami i Germanami na reńskim limesie, ukazane zostały z rzymskiej perspektywy, jak przystało na Włocha, w operze Nicolò Porpory, a germańskiej u Saksończyka Haendla, których wystuchaliśmy w wersjach koncertowych.

Obydwa wykonania połączyła osoba chorwackiego kontratenora Maxa Emanuela Cenčića, wcielającego się jednego wieczora w tytułowego wodza rzymskiego Germanika, a drugiego w jego przeciwnika Arminiusza.

Pierwszy akt *Germanika wśród Germanów* Porpory w pełni potwierdza rozpowszechnione opinie o schematyczności opery neapolitańskiej. Można by swobodnie „zremiksować” arie, wymieniając je pomiędzy postaciami i niewiele by się zmieniło pod względem dramaturgicznym i w zakresie korespondencji muzyki z wymową tekstu.

Tym razem raził mnie nadmiar vibrato w śpiewie Juliji Leźniewej. Wraz z Cenčićem wydają się oni do pewnego stopnia maszynkami do produkowania ozdobnych melizmatów, choć na pustą wirtuozerię narzekają zazwyczaj ci, którzy nie posiadają odpowiednich umiejętności technicznych, by jej podołać. Gdy jednak nie idzie za nią odpowiednia ekspresja, ani nie znajduje w niej ujęcie na przykład przyływu gniewu, lub inny muzyczny afekt, wzbogacający charakterystykę postaci, to wtedy pozostaje ona czysto zewnętrznym popisem.

Zamyka ten akt aria Rosmondy *Son qual misero*, w której pojawiają się zadatki śpiewu koloraturowego, którym w pełni sprostała baszkirska sopranistka Diljara Idrisowa, w której ujęciu wykonywane staccato wysokie dźwięki odznaczały się krystaliczną czystością. Niestety, Nicholas Chedmail, grający na rogu solowe wejścia tego instrumentu zasiał we mnie pewne wątpliwości co do sensu rygorystycznego wykonawstwa historycznego i sięgania po instrumenty z epoki. Wielu kompozytorów wykazywało pilne zainteresowanie ulepszeniami w ich konstrukcji (np. Beethoven) i nie wiem, czy Porpora, jeśli miał taki wybór, nie opowiedziałaby się za wykorzystaniem rogu z mechanizmem klapkowym, gdyby miało to zapewnić lepsze brzmienie i zagwarantować należyty kształt napisanej przezeń muzyce?

Drugi akt przynosi więcej afektów i związanych z nimi pierwiastków wyrazowych. Taką jest kantylenowa, przejmująca aria Germanika *Nasce da valle*, w której chorwacki kontratenor mógł wreszcie wykazać się znaczną muzykalnością. Również lament Arminiusza *Parto ti lascio* w interpretacji mezzosopranu Mary-Ellen Nesi zabrzmiał szczególnie rozdzierająco, a artystka zachwycała urodą zastosowanych portamenti, a więc płynnych przejść pomiędzy odległymi dźwiękami. Ponadto Capella Crzcoviensis od tego aktu zaczynała wydobywać subtelności artykulacyjne, kiedy potrzeba nie cofając się w celach ekspresyjnych przed brzmieniową szorstkością, uwypuklającą targające postaciami sprzeczne uczucia – na przykład w arii Segesta *Scoglio alpestre in mezzo*.

Z kolei głos Juliji Leźniewej, między innymi w arii Ersindy *Sorge dall'onde*, doskonale brzmiał w średnicy i wykonywanych w tym rejestrze melizmatach, ale wraz z użyciem większego natężenia dynamicznego znów pojawiało się w jego brzmieniu nieznośne vibrato.

Max Emanuel Cenčić powrócił ponownie w tytułowej roli w *Arminuszu* HWV 36 Haendla, tym razem podporządkowując wirtuozerię dramatycznemu wyrazowi, czemu sprzyjała również materia muzyczna dostarczona przez tego kompozytora. Szczególnie na długo pozostanie w pamięci jego interpretacja pożegnalnej arii-lamentu *Vado a morir, vi lancio la pace ch'ho nel cor*, kiedy wydaje się, iż bohater nie uniknie śmierci z rąk rzymskich zwycięzców. Stanowi ona nade wszystko próbę muzykalności artysty, polegając na odpowiednim prowadzeniu frazy, czemu służy nienagannie operowanie techniką śpiewu legato.

Godną siebie partnerkę znalazł Cenčić w osobie Lauren Snouffer, odtwórczyni jego operowej żony – Tusneldy. Śpiewaczka ta posiada doskonale opanowaną emisję, pozwalającą operować wyrównanym brzmieniem głosu w obrębie całej skali, obejmującej tę partię.

Bardzo interesująco pod względem muzycznej retoryki pomyślane zostały postacie odtwarzane przez dwóch pozostałych kontratenorów. Aria Sigismonda, syna zdradzieckiego Segesta, *Posso morir, ma vivere* łączy krótkie kantylenowe odcinki lamentacyjne z dłuższymi, bardziej motorycznymi. Niestety, ostre brzmienie i niezbyt przyjemna barwa, charakterystyczne dla głosów dawnych kastratów, zapewniała może stylowość wykonania, ale nie dostarczała estetycznej satysfakcji. Z kolei w arii *Quella fiamma, ch'il petto m'accende* z obojem obbligato, na którym grał Dimitrios Vamvas, pojawiają się ustępy, kiedy instrument łączy się z głosem śpiewaka bez akompaniamentu, stanowiąc sprawdzian jego intonacyjnej precyzji, z którego Vince Yi wyszedł obronnym głosem.

Z kolei aria Tulia *Con quel sangue dipinta vedrai* wywołuje wrażenie toczzonego przez postać wewnętrznego dialogu, w którym śpiewa on jakby dwoma głosami, różnicowanymi za sprawą przydawanej im barwy. Wykonujący tę partię Víctor Jimenez Díaz zadbął przy tym nie tylko o wiarygodność czysto wokalną, ale i do pewnego stopnia dramatyczną, śpiewając z pamięci i przywołując w nieznacznym zakresie wynikające z sytuacji zachowania sceniczne.

Jako rzymski wódz Warus wystąpił Julian Sancho. W pierwszej arii *Ah! che un vero valore non sdegna aver* jego tenor wykazywał tendencję łatwego otwierania się ku górze, lecz gdy przyszło do zaatakowania wysokiego dźwięku zatracił pewność intonacji. Za to w drugiej arii *Mira il ciel, cedrai d'Alcide le guerriere armi* udatnie koloryzował swój śpiew wokalizami i już swobodniej wspinał się wzwyż skali, a więc wcześniejszy niedostatek wynikał być może po prostu z tremy, choć wydaje mi się, iż jego przeznaczeniem są raczej opery Mozarta i Rossiniego.

Ansambli solistów dopełniały niskie głosy: Paweł Kudinow jako wiarołomny Segeste i Gaia Petrone jako siostra Ramise, popędliwa siostra Arminiusza, wyładowująca swój temperament w ariach gniewu, a także łącząca się w duecie z Tusneldą, bo w tej operze Haendla pojawiają się rzadkie w muzyce tamtych czasów sceny zespołowe.

Towarzysząca śpiewakom Harmonia Ate-nea pod dyktando George'a Petrou potrzebo-

wała nieco czasu na pełne rozegranie się, co jednak zrekompensowała w dalszym ciągu bardzo ekspresyjną artykulacją, nie cofającą się, kiedy wymagały tego sytuacje, przed pewną brutalnością brzmieniową. A akompaniament w tej operze nie ogranicza się do towarzyszenia śpiewakom, lecz stanowi niekiedy samodzielny czynnik, stanowiący przeciwstawienie dla głosu wokalnego, dźwigając zarazem ciężar kształtowania dramaturgii dzieła.

KOCHANKOWIE SKAZANI NA ROZŁĄKĘ

Miłości Marka Antoniusza i Kleopatry w przededniu ich tragicznej śmierci wskutek przegranej w konfrontacji z Oktawianem Augustem poświęcona jest debiutancka muzyka sceniczna Johanna Adolfa Haasego. Składa się ona z 8 recytatywów i arii, po cztery dla każdego z tytułowych bohaterów, oraz dwóch ich duetów. Pierwotnie partie napisane zostały dla kastrata Farinello w spódnickowej roli egipskiej królowej oraz Vittorii Testi w spodenkowej wodza rzymskiego. W omawianym wykonaniu przejęły je dwie szwedzkie śpiewaczki. Dramatyczny sopran Marii Keohane zrazu mógł się wydawać zbyt masywny jak na charakter muzyki barokowej, ale dzięki temu swobodnie pokonywał uporczywie wznoszącą się linię melodyczną w burzliwej arii *Morte col fiero aspetto*. Jednocześnie artystka udowodniła, że potrafi też z niemniejszym wyczuciem i subtelnością kreślić wokalne ornamenty w arii *Quel candido armellino*. Rozległy alt Marii Sanner o ciemnym zabarwieniu uwiarygodniał ją w męskiej partii, a towarzyszący muzycy Arte dei Suonatori z dużą wrażliwością dynamiczną zagraли niespokojny akompaniament, stanowiący kontrast względem głosu wokalnego w arii *Fra le pompe peregrine*. W duetach obydwie śpiewaczki tworzyły doskonale zgrany i zestrojony kompleks wokalny.

Poprzedzające dzieje Rzymu spotkanie królowej kartagińskiej Dydony i wodza trojańskiego Eneasza wypełnia akcję poświęconej im opery Henry'ego Purcella. Jej półsceniczne wykonanie na zakończenie festiwalu okazało się może najciekawszym jego wydarzeniem.

To niewątpliwie arcydzieło barokowej muzyki scenicznej, w którym kompozytor uniknął wszelkiego schematyzmu, idealnie wyważając proporcje pomiędzy pierwiastkami dramatycznej monodii a polifoniczną fakturą rozbudowanych chórów, recytaty-

wami, ariami i ansablami, a ustępami instrumentalnymi, towarzyszącymi wstawkom baletowym, śpiewem ozdobnym a wyprawianiem linii melodycznej głosu z naturalnej intonacji mowy, angielskiej prozodii.

Co prawda układy choreograficzne autorstwa Franceski La Cava powierzone wyodrębnionej i przysposobionej do zadań tanecznych grupie chórzystów sprawiały momentami wrażenie ćwiczeń z umuzykalniającą rytmiką Jaques'a-Dalcroze'a. Lepiej sprawdzało się unaczynianie akcji i wizualizacja muzyki poprzez operowanie światłem rzeźbiącym w upozowanych postaciach – na przykład Dydony na tle prosceniovego filaru filharmonicznej estrady – co było zastrzągą Ady Bystrzyckiej, z wykształcenia rzeźbiarki właŝnie.

Powtórzenie da capo najŝtywniejszego fragmentu opery – lamentu Dydony – *When I Am laid in earth* Raffaella Milanese wykonała mezza voce, czyli półgłosem. Znaczne wrażenie wywierał teŝ skupiony śpiew barytona Richarda Helma jako Eneasza, w pełni wychodzący naprzeciw deklamacyjnej naturze tej partii. W roli Czarownicy obsadzono tenora Iasona Marmarasa

Do pewnego stopnia zachwiane zostały natomiast proporcje pomiędzy zwielokrotnionym składem chóru, zmobilizowanego z róznych zespołów krakowskich, a pojedynczą obsadą instrumentalną Risonanzy. Ponadto zagubiło się gdzieś wyrazistsze zarysowanie dramaturgii, co wynikało być moŝe z łącznego wykonywania całości?

TEATR JEDNEGO ŚPIEWAKA, OT I WSZYSTKO

Czasem okazuje się, że nie trzeba wielu solistów, orkiestry, dekoracji, kostiumów i rekwizytów, by wykreować prawdziwy teatr, dopowiadany w wyobraźni słuchaczy. Tak bywa ze skromniejszymi recitalami pieśniarskimi, ograniczającymi się do głosu wokalisty i akompaniamentu fortepianu.

Ten krąg programowy festiwalu zainicjowała Michaela Selinger pieśniami Roberta Schumanna, po których szeroko płynącym głosem wykonała pieśń Clary Wieck *Er ist gekommen* op. 12 nr 2, odznaczającą się rozlewną linią melodyczną i bogatą fakturą fortepianowego akompaniamentu, świadczącą o pianistycznym rodowodzie autorki.

W *Fantoche* z cyklu *Uroczystości dworskich* I Claude'a Debussy'ego do wierszy Paula Verlaine'a, zainspirowanych rokokowym malarstwem Henri'ego Watteau *Fête*

galantes, dało znać o sobie koloryzowanie linii melodycznej, choć wiele do życzenia pozostawiała francuska prozodia, z którą, co było słyhać, artystka wytrwale się zmagala. W przywołanej pieśni zwracały ponadto uwagę efekty onomatopieczne i humorystyczne, charakteryzujące postać tytułowego, a także dyskretne zaznaczenie hiszpańskiego kolorytu lokalnego.

Z kolei w *Traumgekrönt* (*Ukoronowanie*) do słów Rainera Marii Rilkego z *Siedmiu wczesnych pieśni* Albana Berga, pojawiają się pierwiastki wokalizy, a wykonanie odznaczało się delikatną artykulacją w wysokim rejestrze oraz ekspresyjnym portamento.

Wśród zaprezentowanych następnie pieśni Johannes Brahms znalazły się zarówno liryczne, operujące głównie klimatem (np. *Noc majowa* op. 43 nr 2) czy kantylenowa *O kühle Wald* op. 72 nr 3, jak i charakterystyczne – np. *Jeździec* (*der Jäger*) op. 95 nr 4, z fortepianowym akompaniamentem naśladowującym galop konia.

W innych z kolei na pierwszy plan wysuwa się czynnik deklamacyjny – na przykład w *Der Tod das ist die kühle Nacht* op. 96 nr 1, rozgrywającym się na pograniczu mowy i śpiewu, a w *Umbewegte laue Luft* op. 57 nr 8 brzmienie fortepianu nawiązuje do swoich wczesnych prototypów. Nadprogramowym dopełnieniem była nastrojowa *Kołysanka* (*Wigenlied*) z op. 49 nr 4 tegoŝ kompozytora.

Z kolei Peter Harvey zabrał nas w *Podróż zimową* op. 89 (D. 911), rozgrywającą się w wysublimowane przestrzeni wierszy Wilhelma Müllera z muzyką Franza Schuberta. Jak podmiot liryczny przepracowuje swój zawód miłosny, transponując go na nocną wędrówkę w martwym krajobrazie zimowym, tak kompozytor sięga po formę przekomponowaną, by oddać tchnące z poezji zwałpienie i beznadzieję.

Brytyjski baryton dał nieomal fizycznie odczuć przenikliwy chłód, bijący ze słów przyobleczonych w tony, operując rozległa skalą dynamicznych gradacji i odcieni oraz zróżnicowaną artykulacją, graniczącą niekiedy nieomal z szeptem. Szczególne wrażenie w jego interpretacji wywarł lamentacyjnie nucony *Der Wegweiser* oraz zamykający cały cykl *Lirnik*, w którym śpiewak zaciera wręcz granice pomiędzy śpiewem a mową, wydobywając deklamacyjną naturę tej pieśni.

Susanna Jara, ukraińska śpiewaczka ludowa w pełni sprawdziła się w *Pieśniach kurpiowskich* nr 3, 8 i 9 z op. 58, wydobywając

całą ich pierwotną naturalność, w niewielkim stopniu uładzoną poprzez opracowanie Karola Szymanowskiego, a to za sprawą operowania w znacznej mierze białym głosem, przydającym śpiewowi ekspresji.

Zupełnym natomiast nieporozumieniem okazało się wykonanie przez nią *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31. O ile mógł urzekać sam rysunek i delikatna artykulacja orientalnych melizmatów, to wiele do życzenia pozostawiała czystość intonacji, zbyt często odbiegająca od zapisu nutowego.

W tej sytuacji bohaterem wieczoru okazał się pianista Marek Szlezer.

Juŝ we wspomnianych *Pieśniach księżniczki z baśni* zwracała uwagę wrażliwość artysty na operowanie barwą, czemu wychodziło naprzeciw odpowiednie, ledwie muskające klawisze touché, pozwalające wydobyć nie tylko odcienie kolorystyczne, ale i dynamiczne.

Serenada Don Juana z cyklu *Maski* op. 34 to niewielki poemat instrumentalny, wymagający zarówno umiejętności technicznych, jak i interpretacyjnych, pozwalających wydobyć z instrumentu nie tylko walory brzmieniowe, ale ukazać i jego dramaturgię, rozładowującą się w accelerando prowadzącym do skróconej kody.

Wreszcie *Cztery mazurki* z op. 50. Uprawianie tego gatunku po Chopinie wydawać się mogło przedsięwzięciem nie tylko ryzykownym, co nieosiągalnym. W przeciwieństwie do innych kompozytorów, Szymanowski nie starał się w jakikolwiek sposób nawiązywać do tamtego pierwowzoru, unikając dzięki temu piętna epigonizmu. Za to podjął się swoistego eksperymentu stylistycznego, polegającego na tym, iż starał się wyobrazić jak komponowałby mazurki Chopin, gdyby stała się jego udziałem świadomość rozwoju muzyki po przełomie impresjonistycznym i neoklasycznym. Kompozytor w każdym z nich eksponuje inny pierwiastek: a to melodyczny, a to rytmiczny, lubo harmoniczny. W pierwszym i trzecim na pierwszy plan wysuwa się liryzm, w drugim i czwartym przewagę uzyskuje wirtuozeria. Marek Szlezer w drugim odwoływał się w większym stopniu do rubata, w trzecim, używając pedału, nadał przebiegowi płynność, rozmazując jednocześnie kontury, w czwartym zaś operował śmielszymi kontrastami agogiczno-dynamicznymi.

Lestaw Czapliński

LONDYN Biograf Richarda Straussa Ernst Krauze pisał: „Swymi walcami w różnych opracowaniach koncertowych dotarł *Kawaler Srebrnej Róży* do ludu, jak żadna inna opera [Straussa]. Stał się najważniejszym dziełem niemieckiego wesołego teatru muzycznego po *Weselu Figara* i *Śpiwakach norymberskich*. Strauss dał nim [*Kawalerem...*] rzeczywiście »wiele radości«.

Nieprawdą jest nazwanie jednej z najbardziej znanych i najchętniej wystawianych

Po ponad trzydziestu latach dyrekcja The Royal Opera House zdecydowała się zaprezentować nową odsłonę *Kawalera* w reżyserii pochodzącego z Kanady Roberta Carsena. Akcja opery została przeniesiona z XVIII w., czyli na sam początek dwudziestego stulecia, a konkretnie do roku 1911, w którym to odbyła się premiera tego dzieła. Nie zaburza to w żaden sposób historii zawartej w libretcie. Przy okazji możemy podziwiać przepyszną scenografię (dzieło Paula Steinberga) stylizowaną na secesyjne salony

żona jest ta muzyka! Lekkość, płynność, zabawa, ale i melancholia, smutek, poczucie upływającego życia. Dyrygenta tego cechuje ogromna swoboda w prowadzeniu zespołu. Orkiestra grała pięknym, pełnym, wyrazistym dźwiękiem – dostosowanym do potrzeb solistów, zachowując niepowtarzalny styl muzyczny Straussa.

Tym razem udało się także dobrać doskonałą obsadę solistów. Z ról pomniejszych i drugoplanowych wyróżnili się: Scott Conner (bas) jako Komisarz Policji oraz Jo-

Sophie Bevan jako Sophie von Faninal, Alice Coote jako Octavian
 fot. © ROH/Catherine Ashmore



oper Richarda Straussa wyłącznie komediijką z walcami. Jest to niezwykle mądra opowieść z aktualnym, życiowym przesłaniem. Historia trójkąta miłosnego: Oktawiana, Sophie i Marszałkowej przeplatana jest śmiesznymi wątkami, które dotyczą wszystkich bohaterów, a przede wszystkim nieokrzesanego barona Ochsa. Największa siła i nauka płynąca z tej historii to stadium na temat przemijania, młodzieńczego temperamentu i miłości.

Cesarstwa Austro-węgierskiego za czasów panowania Franciszka Józefa I. Za bajeczne kostiumy, przepiękne, bardziej niż eleganckie suknie odpowiedzialna była Brigitte Reiffenstuel.

Orkiestra The Royal Opera House poprowadzona została przez wybitnego lotewskiego dyrygenta – Andrisa Nelsonsa. Muzykowi temu udało się wydobyć ale i zobrazować wszystkie muzyczne niuanse, którymi naje-

chen Schmeckenbecher (baryton) jako kupiec von Faninal.

W roli Barona Ochsa auf Lerchenau wystąpił brytyjski bas Matthew Rose. Był on znakomitym odtwórcą tej arcytrudnej roli i nisko napisanej roli. Zaprezentował niezwykle opanowanie techniki wokalne i dykcji, która jest kluczowa dla wykonania tej partii z uwagi na dużo fragmentów quasi mówionych. Poza tym świetnie oddał prostac-

ki charakter postaci – jego notoryczne zainteresowanie kobietami, pijaństwo, a także tchórzostwo.

Rola Sophie – pięknej, niewinnej i szukającej miłości dziewczyny – przypadła Brytyjce Sophie Bevan. Jest to niezwykle utalentowana śpiewaczka, o pięknym głosie i krystalicznej intonacji. Ubrana była w piękne złote, skrzące od „brylantów” suknie. Świetna kreacja, unikatowe śpiewanie – pełne różnych barw i odcieni pianissimo – w duetach z Oktavianem prezentowali iście niebiańskie dźwięki.

Alice Coote, także Brytyjka, była obsadzona w roli Hrabiego Octaviana Rofrano. Jest to wymarzona partia wszystkich mezosopranistek. Nastęcza ona wiele trudności, gdyż jest to rola spodenkowa (mężczyzny granego przez kobietę). Głos Alice Coote jest stworzony do śpiewania Octaviana – pełny, okrągły, nośny – doskonale sprawdza się w roli energicznego siedemnastolatka. Świetna „postaciowo”! Wszystkie odtwórczyni tej partii zwracają uwagę na wielowymiarowość i trudność jaką mają grając Oktaviana. Kobieta śpiewa partię męską, a w trakcie trwania opery bohater przebiera się za pokojówkę (w akcie pierwszym i trzecim). Stawia to nie lada wyzwanie aktorskie przed wykonawczynią. Oktavian musi udawać kobietę, więc odtwórczyni nie może zrzucić z siebie maski męskiej. Musi na tę postać nałożyć maskę żeńską, co nadaje momentom, kiedy rzeczona pokojówka/Oktavian występuje cechy arcykomiczne.

Kariera amerykańskiej śpiewaczki Renée Fleming od początku jej trwania związana była z wykonywaniem pieśni i oper Richarda Straussa – *Arabella*, *Daphne*, *Ariadna*, Hrabina w *Capriccio* i właśnie Marszałkowa. Sama artystka w jednym z wywiadów powiedziała: „Gdybym ktoś mi powiedział, że mogę wykonywać muzykę tylko jednego kompozytora do końca życia, to bez wątpienia byłby to Richard Strauss i jego dzieła”. Słychać to w jej wykonaniu Marszałkowej. Po latach śpiewania tej roli w kolejnej to produkcji, Fleming jest wciąż świetną straussowską heroiną. Nawet teraz, kiedy spekuluje się o końcu kariery amerykańskiej śpiewaczki. Nawet teraz, kiedy z racji wieku i intensywnych lat na scenie nie śpiewa tak jak kiedyś, to jej wygląd, samo bycie na scenie i piękny głos, niebiańskie wysokie dźwięki piano w partii Marszałkowej von Werdenberg wywoływały wielkie wzruszenie. A słuchanie trzech głosów – Bevan, Coote i Fleming – połączony w finało-

wym tercecie *Marie Theres...Hab mir's gelobt* były przeżyciem niezwykłym.

Śmiem twierdzić (po mimo jej wszystkich manierezmów wykonawczych – które widzę, ale mi nie przeszkadzają) Renée Fleming jest ostatnią śpiewaczką zamykającą poczet wielkich artystek, który zaczął się od Marii Callas, a w którym zapisały się m.in. Mirella Freni, Margaret i Leontyna Price, Lucia Popp, Monserrat Caballé, Teresa Żylis-Gara etc... Niestety, mało która z gwiazd operowych tak śpiewa. Nacisk kładziony tylko na perfekcyjną technikę wokalną jest tym przez co śpiewacy dzisiaj zapominają o kreacji słowa oraz muzyki. Nie ma przekazywanego ze sceny przesłania i docierania do ludzkich emocji poprzez muzykę, a nie tylko nieskazitelny „wokal”.

Bardzo warto zobaczyć tę produkcję. Mają Państwo szansę, gdyż ta sama wersja *Kawalera Srebrnej Róży* będzie wystawiona w Metropolitan Opera w Nowym Jorku w kwietniu i maju. Jedno z przedstawień będzie transmitowane do kin na całym świecie. Warto będzie spędzić ten czas z Renée Fleming jako Marszałkową i Eliną Garaną jako Oktavianem. Polecam!



Inszenizacja verdiowskiego *Trubadura* w reżyserii Davida Bösch'a miała premierę w londyńskiej operze Covent Garden w ubiegłym sezonie. W tym natomiast wznowiono ją z dwoma różnymi obsadami. Nie jest to porywająca reżyserska wizja. Została przeniesiona do czasów teraźniejszych. Głównym i najważniejszym dla reżysera zagadnieniem jest ogień. Bösch skupił się na jego niszczycielskiej sile. Topos ognia jest często wykorzystywany na przestrzeni wieków jako symbol oczyszczenia, ale i bolesnej, okrutnej śmierci.

Scenografia tego przedstawienia opiera się głównie na wykorzystaniu pustej sceny oraz drobnych elementach krajobrazu – głównie są to drzewa, krzyże cementarne. Jest ponuro, szaro, zimno. Jedynym jasnym elementem jest kolor płonącego ognia. Na koniec opery zjeżdża duże wielkie płonące serce – symbol „strawionej” przez ogień miłości.

Orkiestrę The Royal Opera House poprowadził angielski dyrygent Richard Farnes. Jak zwykle orkiestra zaprezentowała się na bardzo wysokim poziomie. Jest to niezwykle wrażliwy zespół, słuchający siebie nawzajem, wiedzący jak wspomagać solistów. Każdy dźwięk, który wypływał z kanału orkiestrowego był piękny, a każda fraza utwierdzała

mnie w przekonaniu, że zarówno dyrygent, jak i orkiestra są znawcami stylu Verdiego.

Historia zawarta w libretcie jest nieco zawiła. Opowiada o miłości Leonory i Manrica, o jego matce Azucenie (Cyganka przed laty wrzucając w płomień własne dziecko, ukradła innego chłopca, który pochodził ze szlacheckiego rodu) oraz Hrabim Lunie, który pożąda Leonory. Wydaje on wyrok śmierci na własnego brata, którym jest Manrico. Leonora popełnia samobójstwo, a cała intryga się wyjaśnia na koniec opery, ogniskując dojmujące poczucie winny w sercach Azuceny i Hrabiego.

Niestety obsada wokalna nie była skonstruowana udanie. Tenor Najmiddin Mavlyanov w roli Manrica śpiewał bardzo szeroko, dźwiękiem noszącym znamiona forsowanego. Słuchanie tego artysty było bardzo męczące, nie dawało żadnej przyjemności. To całe napięcie nie pozwalało temu śpiewakowi na kreowanie postaci, tylko na dość siłowe produkowanie dźwięków.

Jako Hrabia Luna wystąpił Quinn Kelsey, baryton pochodzący z Hawajów. Jest to bardzo jasny głos, który nie do końca pasuje do kreowania partii w operach Verdiego. Do tego rodzaju potrzeba głosu o cieplejszej i okrągłej barwie. Pomimo tego, Kelsey radził sobie bardzo dobrze, gdyż jest to bardzo sprawny artysta.

Bardzo dużym rozczarowaniem była Włoszka Maria Agresta w roli Leonory. W sezonie poprzednim śpiewaczka ta była zjawiskową Violetką w *Traviacie*. Jako ukochana Trubadura zupełnie się nie sprawdziła. To bardzo piękny, prawdziwie włoski głos. W tym jednak przypadku nie śpiewała w ogóle legato, każdy dźwięk był oderwany, w innym miejscu. Popychała, siłowała wysokie dźwięki skali. Chociaż zdarzały się fragmenty, gdzie śpiewała tak jak przed rokiem – niezłe piano. Niestety w całości jej Leonora w *Trubadurze* nie była udanym występem.

Anita Rachvelishvili jako Azucena była zjawiskowa! Nie tylko dlatego, że na tle reszty obsady wypadła świetnie. To po prostu gwiazda, wielka artystka, która śpiewa z absolutnym opanowaniem swojego głosu. Jej mezzosopran jest jasny, młodo brzmiący. Śpiewaczka ta posiada absolutnie wszystkie predyspozycje głosowe i aktorskie do tego, aby kreować role verdiowskich heroin mezzosopranowych.

To ze względu na Rachvelishvili i tylko dlatego, warto było obejrzeć i wysłuchać *Trubadura* w Covent Garden.

Damian Ganclarski

Barokowy jubileusz w Toronto. Opera Atelier w Toronto jest jedynym kanadyjskim zespołem operowym specjalizującym się w repertuarze opery barokowej XVII i XVIII w. Na tej scenie wielokrotnie pojawiają się zupełnie zapomniane lub zaginione opery. W ubiegłym sezonie Opera Atelier obchodziła jubileusz 30-letniej działalności. Założona została w 1986 r. przez małżeństwo, pasjonatów opery barokowej, Jeanette Lajeunesse Zingg i Marshalla Pynkovskiego. Z wykształcenia tancerze klasyczni, na początku lat 80. ponad rok spędzili w Paryżu na studiowaniu tańca, opery i dramatu baroko-

rodziejskiego fletu Mozarta (1791). Almanach Opery Atelier notuje wystawienie takich arcydzieł, jak *Dydona i Eneasza* Purcella, *Juliusz Cezar*, *Acis i Galatea*, *Alcina* Haendla, *Pygmalion* Rameau, *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, *Medea* Charpentiera, *Perseusz* Lully'ego, *Koronacja Poppei* Monteverdiego i wiele innych. Opera Atelier ma na koncie liczne występy zagraniczne, między innymi w Japonii, Singapurze, Korei Południowej oraz w wielu miastach europejskich. Co dwa lata wystawia arcydzieła francuskiego baroku na scenie przepięknego, historycznego Teatru Królewskiego na Wersalu.

Na jubileuszowy sezon Opera Atelier przygotowała przedstawienie *Dydony i Ene-*

rozpoczął swoją działalność. Obecna inscenizacja została przygotowana z myślą o jubileuszowym sezonie.

Dydona i Eneasza (*Dido and Aeneas*) jest operą w trzech aktach skomponowaną do libretta autorstwa Nahuma Tate. Została po raz pierwszy wystawiona w 1689 r. w prywatnej żeńskiej szkole w Chelsea w Londynie. Stylistycznie utwór nawiązuje do epoki późnego renesansu. Zawiera dramatyczne recytatywy, arie, polifoniczne chóry, muzykę baletową oraz sceny komiczne. Libretto opery nawiązuje do antycznego poematu *Eneasza* autorstwa Wiryliusza. Królowa Kartaginy Dydona kocha trojańskiego woźdza Eneasza. Dzięki intrygom i podstępom

Meghan Lindsay, Wallis Giunta
fot. Bruce Zinger



wego. W ciągu dnia szperali w archiwach Biblioteki Narodowej i Opery Paryskiej, zaś gdy zapadła noc tańczyli na scenie kabaretu Moulin Rouge.

Początki Opery Atelier były bardzo skromne – kilka występów w miejscowych galeriach i muzeach. Obecnie zespół przedstawia dwie inscenizacje rocznie, prowadzi studio baletowe i dysponuje budżetem ponad 3 milionów dolarów. W ciągu 30-letniej historii, Opera Atelier wystawiła ponad 60 inscenizacji rzadko grywanych oper barokowych, począwszy od *Orfeusza* Monteverdiego (1607) do *Cza-*

asza (*Dido and Aeneas*) angielskiego kompozytora Henry Purcella (1659–1695). Purcell był jednym z najbardziej znanych i cenionych angielskich kompozytorów muzyki barokowej. W jego dorobku można znaleźć liczne hymny, psalmy, ody, muzykę instrumentalną i sceniczną. Uchodzi za ojca angielskiej muzyki narodowej. Marshal Pynkovsky w wywiadzie dla *Muzyka21* twierdzi, że opera *Dydona i Eneasza* jest mu bardzo bliska, gdyż tym przedstawieniem wystawionym w galerii Royal Ontario Muzeum w 1986 r. zespół Opera Atelier oficjalnie

Czarownicy Eneasza zostaje wezwany przez Jowisza, aby zgodnie z przepowiednią założyć miasto Rzym. Zdradzona Dydona lamentuje nad zdradą kochanka, dostaje obłędu i pada martwa.

Zadania inscenizacyjne w zespole Opery Atelier są podzielone. Marshal Pynkovsky zajmuje się reżyserią, Jeanette Zingg jest odpowiedzialna za choreografię, zaś Gerard Gauci zajmuje się częścią scenograficzną przedstawienia. Reżyser przedstawienia Marshal Pynkovsky wykorzystał w nim wszystkie elementy ruchu opery barokowej. Wielokrotnie usta-

wiał śpiewaków w zastygłych pozach, znanych z wielu rycin i obrazów tej epoki. Sceny baletowe, będące ważnym elementem opery barokowej zostały wykonane po mistrzowsku przez adeptów Studia Baletowego przy Operze Atelier. Choreografia autorstwa Jeannette Zingg z pietyzmem i stylowo nawiązywała do barokowych tańców dworskich. Duży aplauz widowni wywołał żywiołowy taniec z kastanietami. Balet miał dużo przestrzeni na scenie, gdyż reżyser przedstawienia strategicznie umieścił chór (Opera Atelier Chór) na balkonach w pobliżu sceny. Akcja opery i zmiany scen odbywały się wręcz w filmowym tempie, kończąc spektakl po 1,5 godzinie bez przerwy.

Scenografia autorstwa Gerarda Gauciego, regularnego współpracownika zespołu, charakteryzuje się pięknymi efektami wizualnymi. Gauci specjalizuje się w technice trompe l'oeil (malarstwo iluzjonistyczne), w którym dekoracje malowane na płaskich kanwach sprawiają iluzję perspektywy i trójwymiarowości. Dekoracje w tym przedstawieniu posiadają wiele elementów związanych z naturą – ogromne kłębiaste chmury, błękitne niebo oświetlone srebrzystym księżycem lub wzburzone falami morze. Kolory i kształty dekoracji wspinał się eksponowała gra świateł autorstwa Michelle Ramsay. Kostiumy autorstwa Michael'a Legouffe'a zachwycały barwą i stylem, wspaniale harmonizując z akcją opery. Duży aplauz wzbudził kostium tancerza-ze-

glarza z ogromnym kapeluszem w kształcie statku z żaglami.

Operę poprzedza uwertura, podczas której znakomita aktorka Irene Poole recytuje dramatyczny prolog według poematu *Eneasza* Wirgiliusza na tle pantominy tancerzy przedstawiającej główne wątki opery. Bezapelacyjnie największą kreacją muzyczną i aktorską stworzyła kanadyjska śpiewaczka, Wallis Giunta w partii Dydony. Obdarzona jest pięknym, aksamitnym mezzosopranowym głosem o bezbłędnej technice. W jej głosie słychać emocje, pozwalające na zbudowanie psychologiczne postaci zakochanej i porzuconej bohaterki. Słynny finałowy lament *Remember me (Pamiętaj mnie)* przepełniony był autentycznym żalem i szczerością. Wizualnie ta końcowa scena zrobiona była z niezwykle subtelnym artyzmem – martwe ciało Dydony pokrywa całun skonstruowany z czerwonych róż. Partię Eneasza zaśpiewał kanadyjski tenor Christopher Enns. Obdarzony silnym, czystym tenorowym głosem oraz świetną fizyczną sylwetką był doskonałym partnerem Dydony. Z dużą łatwością pokonywał trudne recytatywy określone jako recitativo secco, które charakteryzują się akompaniamentem basso continuo oraz częstym powtarzaniem dźwięków. Partię Belindy, powiernicy Dydony, powierzono kanadyjskiemu sopranowi Meghan Lindsay. Śpiewaczka posiada głos sopranowy o imponującej technice wokalne. Sensację aktorską i wokalną wzbudziła Laura Pudwell

w partii Czarownicy. Używała wiele przejawiskawionych gestów i kroków, podkreślając w ten sposób komizm postaci. Dodatkowym atutem vis-comica tej postaci była jej doprawiona broda. Partię Pierwszej Czarownicy zaśpiewała Ellen McAteer, zaś komiczną rolę Drugiej Czarownicy powierzono sopranowi Karine White. Nad muzyczną stronę przedstawienia czuwał po mistrzowsku znany kanadyjski dyrygent David Fallis, specjalista od muzyki barokowej. Dyrygował on znakomitym zespołem Tafelmusic Baroque Orchestra, grającym na autentycznych instrumentach z epoki. Dyrygent w bezbłędny sposób balansował sceny solowe, baletowe i chóralne. Jego też zasługą jest staranność w przygotowaniu wersji muzycznej najbliższej oryginałowi Purcella, gdyż przez wiele lat wprowadzono wiele zmian do partytury *Dydona i Eneasza*.

Spektakle Opery Atelier mają miejsce w odrestaurowanym, historycznym (wybudowany w 1913 r. jako teatr wodewilowy) budynku Elgin Theatre w Toronto, mającym około 2000 miejsc o doskonałej akustyce. Zwisające z sufitu kryształowe żyrandole, czerwone plusze, liczne złote ozdoby na ścianach i suficie, mosiężne, wypolerowane balustrady stanowią właściwe tło dla barokowych arcydzieł. W jubileuszowym sezonie należy życzyć zespołowi Opera Atelier dalszych owocnych sukcesów artystycznych.

Kazik Jędrzejczak

WIEDŃ **R**omeo i Julia Gounoda w Operze Wiedeńskiej. „Wiedeń, miasto moich marzeń”! A wśród rozlicznych jego pokus – Opera Wiedeńska. Dla polskiego miłośnika opery, dysponującego bardzo ograniczonym budżetem, jest to chyba najlepsza możliwość: stosunkowo blisko (zwłaszcza dla Krakowiaków), prosty i tani transport, a do tego wejściówki za 4 euro. Prawda, trzeba wcześniej czekać w kolejce, a potem stać podczas przedstawienia, ale otrzymuje się produkcję, chyba za każdym razem utrzymaną na wysokim światowym poziomie, słuchaną i obserwowaną z nad wyraz dogodnego miejsca. Owszem, można darować sobie czekanie i stanie, ale wiąże się to z kosztem znacznie większym, a zatem de gustibus. Oczywiście czas ten można sobie uatrakcyjnić, np. za przychylnością życzliwych sąsiadów, bukując miejsce i udając się na spacer po cudownym mieście. Ale swoje trzeba odstać! A w porze zimowej pod Operą Wiedeńską bywa chłodno... Tak też było

28 stycznia br., gdy wraz z przyjacielem oczekiwaliśmy na wieczorne przedstawienie *Romea i Julii* Charlesa Gounoda. Niezastąpiona okazała się wówczas nalewka spirytusowa, nie tylko rozgrzewająca, ale i wprowadzająca w dobry nastrój, skłaniająca do gorących dyskusji, wymiany poglądów, intonowania ulubionych fragmentów opery. Dyskusja w dużej mierze tyczyła się różnych wykonawców *Romea i Julii*. Dobrze jest przed wizytą w operze, uprzednio należy się przygotować, tj. zaznajomić z librettem, wysłuchać jakichś dostępnych rejestracji dzieła. Chociaż przed każdym z miejsc w Operze Wiedeńskiej przytwardzony jest ekranik z wyświetlającym się tekstem i jego tłumaczeniem, jednak skupienie na tym ogranicza percepcję tego, co dzieje się na scenie. Z kolei wcześniejsze zapoznanie się z muzyką, możliwymi jej interpretacjami, poszerza kontekst odbioru warstwy muzycznej przedstawienia, czyni nas bardziej świadomymi, wrażliwymi na to co się dzieje, osobliwości i smaczki wykonawcze. A w przypadku omawianego

przedstawienia *Romea i Julii* w Operze Wiedeńskiej, dodatkowo skłoniło do konkluzji, że obcowaliśmy z wydarzeniem muzycznym najwyższej próby, o jakości porównywalnej z tymi najlepszymi kreacjami, utrwalonymi w postaci nagrań.

I właśnie wracając do dyskusji o różnych nagraniach ostatniego dzieła operowego Gounoda, warto w tym miejscu przywołać kilka faktów. *Romeo i Julia* jest jedną z najwcześniejszych zarejestrowanych w całości oper na płytach. Jej pierwszy zapis powstał bowiem już w 1912 r. Zespołami L'Opéra-Comique de Paris dyrygował François Ruhlmann, a jako protagoniści pojawili się Yvonne Gall i Augustarello Affre. 35 lat później, w 1947 r. utrwalono w MET jedną z najlepszych kreacji dzieła. Pod dyrekcją Emila Copera wystąpili wówczas doskonali i młodzi Bidù Sayão oraz Jussi Björling, idealni szekspirowscy kochankowie! Znaczącym wydarzeniem było nagranie z 1953 r. pod batutą Alberta Erede'a ze znakomitą parą Francuzów: Janine Micheau i Raulem Jobinem.

Rok 1968 przyniósł wartościowe i popularne nagranie studyjne: pod dyktando Alaina Lombarda zaśpiewali Mirella Freni i Franco Corelli. Inna chętnie wybierana studyjna wersja utrwalona została w 1983 r. przez Michela Plassona z Catherline Malfitano i Alfredem Krausem. Co się tyczy Krausa, był on jednym z modelowych Romeów i zachowało się co najmniej kilka zapisów live przedstawień dzieła z jego udziałem. Znany mi i niezwykle wartościowym jest ten pochodzący z 1982 r. z Opery w Chicago, gdzie za partnerkę miał Mirellę Freni, a całością dyrygował Robert Stapleton. W 1995 r. powstało kolejne lubiane nagranie studyjne. Dyrygował Michel Plasson, a jako protagoniści wystąpili Angela Gheorghiu i Roberto Alagna (nota bene ta słynna eks-para została kilkakrotnie utrwalona jako kochankowie z Weroną). Innymi słynnymi współczesnymi Romeami byli Rolando Villazón, który doczekał się kilku żywych rejestracji tej partii oraz Andrea Bocelli (studyjna wersja z Maite Alberolą pod dyktando Fabia Luisiego).

Przedstawienie w Wiedniu również mogło poszczycić się gwiazdorską obsadą, za protagonistów miało bowiem Aidę Garifullinę oraz Juana Diega Flóreza, za dyrygenta zaś Plácida Domingo. Zachowały się dwa nagrania Domingo śpiewającego partię Romea: żywe przedstawienie z MET z 1974 r. pod dyktando Henry'ego Lewisa i z Judith Blegen jako Julią, oraz studyjne z 1995 r. pod batutą Leonarda Slatkina z Ruth Ann Swenson (Julia). Ale istnieją też zapisy Domingo dyrygującego operą: z 1986 r. w MET, gdzie kochankami byli Cecilia Gasdia i Alfredo Kraus oraz z 2007 r. tamże, z Anną Netrebko i Josephem Kaiserem.

Podczas wiedeńskiego przedstawienia Domingo był nad wyraz czujnym dyrygentem, prowadził całość z wielką maestrią i wrażliwością, pewną ręką. Zdawało się, że każdy detal był doskonale przygotowany, idealnie wyczelowany i bezbłędnie zrealizowa-

ny. Maestro uważnie słuchał śpiewaków, reagował niemal na każdy ich oddech, odpowiednio odpowiadając orkiestrą, kiedy trzeba wstrzymując ją na ułamki sekund, zawsze podążając równo. Mam wrażenie, że artyści czuli się nadzwyczaj komfortowo mając właśnie Domingo za dyrygenta. Sądząc po wykonaniu, można wnioskować, że Maestro zapewne nie miał ambicji uczynienia rewolucji w naszym sposobie rozumienia *Romea i Julii*, nie zależało mu na skrajnie nowatorskim podejściu do dzieła, lecz ukazaniu go w możliwie najbardziej wiernym i atrakcyjnym kształcie, a technicznie w mistrzowski i muzycznie piękny sposób. Odniósł olbrzymi sukces! Sukces był również zasługą wspaniałych protagonistów. Aida Garifullina to młodziutka, bo ledwie 29-letnia rosyjska śpiewaczka. Dysponuje ona sopranem dość mocnym, o odpowiednim wolumenie, miłej, kremowej, choć nie nazbyt wyróżniającej się barwie, ale głosem mięsistym, pełnym, zdrowym, którego słucho się z satysfakcją. Takie było też jej wykonanie partii Julii. Choć słynna aria *Je veux vivre* wypadła w sposób nieco sztywny, „wyszkolony”, brakowało pewnej lekkości, swobody, było to jednak technicznie dobre i artystycznie wartościowe, a dalsze części Garifullina śpiewała już z większą pewnością i przekonaniem. Pod względem dramatycznym dała również satysfakcjonującą, odpowiednio ekspresyjną interpretację. Co nie pozostaje bez znaczenia, artystka zwraca również uwagę nietuzinkową aparycją, ma piękną twarz, dysponuje smukłą figurą, ślicznie uwydatnionym biustem, dużym seksapilem. Pośród solistów omawianego przedstawienia największy sukces osiągnął jednak Juan Diego Flórez. Jego delikatny tenor, naturalny wdzięk (bardzo w stylu francuskim), doskonale odpowiadał kreowanej partii. Głos brzmiał bardzo świeżo, był odpowiednio nośny, artysta w swoją interpretację włożył wiele energii, entuzjazmu, młodości, zdobywając się na niecodzienny

dramatyzm. Wszystko było tutaj dopracowane, chyba nie znalazł się żaden słaby punkt! Było to wykonanie bardzo stylowe, a wręcz modelowe, a Flórez przeżył jeden ze swoich największych, w pełni zasłużonych triumfów. Pozostali soliści zazwyczaj utrzymywali poziom, nie przeszkadzali, choć początkowo zdarzyło się kilka drobnych intonacyjnych nieczystości. Dobrze wypadł zwłaszcza Dan Paul Dumitrescu jako Ojciec Laurenty oraz Rachel Frenkel – Stéphan. Co do inscenizacji, dla mnie jest to kwestia wtórna, bowiem w operze najważniejsza jest muzyka! Krótko tylko napiszę, że w Wiedniu, 28 stycznia, było pod tym względem nowoczesnie, dynamicznie, ciekawie, a całość momentami wizualnie przypominała *West Side Story*. Przedstawienie było w pełni satysfakcjonujące i spotkało się z bardzo ciepłym, a nawet entuzjastycznym przyjęciem przez publiczność wiedeńską. Artyści, a zwłaszcza wspaniała trójka Garifullina-Flórez-Domingo, kilkakrotnie wychodzili kłaniać się przed kurtynę. Największe uznanie żywią jednak dla Domingo. To genialny artysta, którego nazwisko od dłuższego czasu może być wręcz synonimem opery. Wciąż śpiewa jako baryton, odnosząc olbrzymie sukcesy (w maju 2016 r. miałem zaszczyt podziwiać go jako Giorgia Germonta w *Traviacie*, również w Operze Wiedeńskiej). Natomiast jako tenor przeszedł już chyba na emeryturę, zapisując się jednak w historii opery jako, mogą się Państwo zgadzać ze mną bądź nie, najwybitniejszy i najbardziej wszechstronny tenor trzech ostatnich dekad XX w. A koncert, jaki dał w czerwcu 2009 r. w Teatrze Wielkim w Łodzi w mojej pamięci zapisał się jako najwartościowsze muzyczne wydarzenie, w jakim kiedykolwiek dane mi było uczestniczyć. Plácido Grandissimo, do zobaczenia (w czerwcu br. *Don Carlos* Verdiego w Operze Wiedeńskiej z Domingiem jako Rodrygiem)!!!

Łukasz Kaczmarek

BERLIN Komische Oper Berlin proponowała melomanom nowe spojrzenie na *Czarodziejski flet* Mozarta. W styczniu wystawiła spektakl w reżyserii Barriego Kosky'ego, który gościł już na największych światowych scenach operowych. Tym razem okazja, żeby go zobaczyć pojawiła się w Berlinie. W dodatku z udziałem debiutującej w Komische Oper polskiej sopranistki Iwony Sobotki (Pamina). Ta wersja *Die Zauberflote* jest połączeniem panto-

mimy, projekcji multimedialnych i opery. Jedynym elementem scenografii jest biała ściana z drzwiami, na której projektowane są obrazy rodem z surrealistycznego świata. Soliści muszą odpowiednio reagować na to, co wyświetla się w danym momencie na wielkim „ekranie”. A dzieje się na nim naprawdę wiele. Cały świat Mozarta ogranicza się do rzutowanych, nieco przerysowanych scen. Partie mówione zastąpiono napisami wyświetlanymi na owym ekranie i elementami pantomimy w wykonaniu so-

listów. I trzeba przyznać, że efektem tego była niezwykła spójność spektaklu. Zamiast, co często zdarza się przy produkcjach *Czarodziejskiego fletu*, opery złożonej „z kadrów”, mieliśmy do czynienia z połączonymi, przenikającymi się scenami, obrazami. I tutaj Kosky odkrył i oddał złożoność klasyka wiedeńskiego. Spektakl miał w sobie wiele elementów, nieco „szowinistycznych” w wymowie. Został tu szczególnie podkreślony Mozartowski dualizm świata kobiet i mężczyzn. Ten drugi w formie zmechani-

zowanej, spójnej rzeczywistości. Również sam czarodziejski flet Tamina, czy dzwonki Papagena nawiązywały do płci – tym razem do kobiet. Można było odnieść wrażenie przenikania się dwóch światów. A może bardziej współistnienia. Bo obok męskiego świata Sarastro, kobieca magia i intuicja, która prowadzi wędrowców przez wszystkie próby. Koncepcja, niewątpliwie ciekawie podkreślona.

Warto zwrócić uwagę również na grę poszczególnych solistów. Tworzyli oni całość z trudną scenografią i wymagającą muzyką. Gra aktorska wymagała użycia pantomimy, w pewnych momentach wręcz przerysowania gestów i przede wszystkim idealnego zgrania ruchów z projekcjami. I rzeczywiście tak było, co przyczyniło się jeszcze bardziej do wspomnianej spójności spektaklu. Muzycznie orkiestra prowadzona przez Henrika Vestmanna wykazała duże zrozumienie dla precyzyjnej i pełnej ornamentacji stylistyki Mozarta. Zgranie na linii scena – orkiestra robiło wrażenie. Podobnie jak dynamika gry i akcentowanie. Dźwięk miał w sobie wiele subtelności,

ale też tak potrzebnej lekkości, nabierającej wyrazu w bardziej dramatycznych momentach. Jak chociażby aria Królowej Nocy. W tej roli wystąpiła Olga Pudova. Momentami brakowało jej nieco dramatyzmu, jak w końcówce *Der Hölle Rache*. Brzmienie, mimo pewnych nierówności, było jednak dźwięczne, pokazujące kolor dość jasnej koloratury, o szerokiej skali (w górę). Tamino Tansel Akzeybek miał w sobie wiele liryzmu. Stworzył postać raczej delikatną, pełną subtelności i uczuć. Zwracał uwagę oryginalną, momentami nieco wręcz kobiecą, barwą. To postać, która wzbudzała współczucie wśród publiczności. Zgoła odmiennie uczucia wywołał Papageno, w tej roli Dominik Königer. Wniósł on dużo świeżości i ekspresji. Jego gra była bardzo dynamiczna. Brzmienie – wyrównane i pełne uczuć. To niewątpliwie – wyróżniająca się postać. Tak też było i w tym przypadku. Postacią równie ekspresyjną okazał się być Monostatos – Ivan Tursic. Śpiewak, dysponujący tenorowym, dość ciemnym, interesującym głosem. Ciekawą barwę pokazał również Bogdan Talos (Sarastro). Głęboko-

kie, okrągłe basowe brzmienie przyciągało uwagę. Postać Paminy, kreowała Iwona Sobotka. Wyróżniała się na tle innych solistów, zarówno pod kątem gry aktorskiej jak i ekspresji wokalne. Była równie wyrazista jak wspomniany Papageno. Brzmienie sopranistki było wyrównane, o nieco dramatycznym zabarwieniu. Uwagę zwracała stabilność intonacji i swoboda poruszania się między rejestrami. To raczej dynamiczna, pełna pasji i uczuć Pamina. W duecie Tamino – Pamina, to ona była (pod kątem emocjonalnym) silniejszą stroną.

Spektakl zaproponowany przez Komische Oper jest niewątpliwie głośny i oryginalny. Przyciąga uwagę zarówno scenografią jak i wykonaniem muzycznym. Pokazuje także możliwości zastosowania nowoczesnych technologii w świecie opery. Jednak pozostawia pytanie – na ile jest to konieczne i na jaką skalę powinno być wykorzystywane?

Katarzyna Kubińska

BERLIN **M**ezzosopranowy kunszt w doskonałej akustyce. 1 lutego Filharmonia Berlińska wypełniła się dźwiękami największych mezzosopranowych arii w wykonaniu Eliny Garančy. Na nieco ponad dwugodzinnym koncercie można było usłyszeć najbardziej wymagające, zarówno pod kątem technicznym jak i emocjonalnym, fragmenty dzieł Czajkowskiego, Cilei, Mascagniego czy Saint-Saënsa. Łotewskiej śpiewaczce towarzyszyła orkiestra Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, pod batutą Karel Marka Chichona. Akustyki berlińskiej Filharmonii raczej nie trzeba przedstawiać doświadczonym słuchaczom. Wystarczy tylko wspomnieć, że prezentowany tam dźwięk brzmi pełnym blaskiem, nawet jeśli jest to delikatne i ledwie słyszalne (ale jednak!) piano pianissimo. Tak też było i tym razem. Dwa walce: Czajkowskiego z baletu *Jeziro łabędzie* i Darznisa *Melancholijny*. Obydwa podniosłe, pełne subtelności, zawieszęń dźwięku, narastającej dynamiki i dość delikatnych, choć wyraźnych kulminacji. Potęgą orkiestry wybrzmiała pełnym głosem w uwerturze do *Nieszporów sycylijskich*, gdzie początkowo piano stopniowo ewoluowało nabierając barw, emocji, przez mezzoforte aż do forte fortissimo. Zmiany mo-

tywów, nagle zmiany tempa, wyróżnianie głównych tematów i idealne współbrzmienie poszczególnych sekcji (i pojedynczych instrumentów między sobą) robiły niezwykle wrażenie. I oddały w pełni verdiowską myśl. Nie zabrakło także preludium do I aktu *Faworyty* Donizettiego i *Danze delle ore* z *Giocondy* Ponchielliego. Wszystkie fragmenty instrumentalne przeplatały arie. I to na nie, najbardziej, czekała zgromadzona na sali publiczność. Arie w wykonaniu Eliny Garančy. Brzmienie mezzosopranistki było wyraziste i stylowe. To okrągły mezzosopranowy głos, o przyjemnej, spokojnej, dojrzałej barwie i szerokiej skali. Precyzja wokalna i stabilność intonacji zachwycały melomanów, którzy niezwykle entuzjastycznie reagowali na wszystkie utwory w wykonaniu Garančy. Trzeba przyznać, że były to utwory wymagające idealnej techniki, swobody i odpowiedniej emocjonalności. Aria Joanny z *Dziwicy Orleańskiej* Czajkowskiego, *Samson, recherchant ma presence* Dalili, czy przejmująca *Voi lo sapete, o Mama Santuzzy*. Spektakularnym wykonaniem tego wieczoru były jednak arie z *Ariadny Leconte*. Garanca wykonała dwie (z recitativami): *Accerba volutta... O vagabonda stella* i *Ecco, respiro appena, los on l'umile ancella*. Właśnie ta druga zdobyła największy aplauz publiczności. Poza piękną kan-

tyleną, okrągłym, dojrzałym głosem, można było usłyszeć też doskonałą technikę. Końcowe takty, kadencja, w której Garanča rozwinęła piano pianissimo do forte fortissimo i przytrzymała dźwięk w pełnej swobody i oddechu fermacie. Nie mogły zostać nie docenione. Kończącą część koncertu wypełniły trzy pieśni neapolitańskie. Słychać było, że mezzosopranistka bardzo dobrze czuje się i w tej formie. Nie obyło się, oczywiście, bez bisów. Żywiłowa, pełna tryli *Caracerelas* Chapiego i równie ekspresyjna *Granada*. Wydawać się mogło, że to właśnie te dwa utwory są najbliższe temperamentowi śpiewaczki. Tak różne od wykonywanych wcześniej arii. Garanča pokazała świadomość brzmienia i kontroli nad głosem i emocjami. Miało się wrażenie, że repertuar wybrany na ten wieczór w pełni oddawał możliwości i charakter śpiewaczki. Również części instrumentalne nie tylko dopełniały całości, ale były na równi z poziomem prezentowanych przez Garančę utworów. Dodając do tego siedzibę Filharmoników Berlińskich, zgromadzeni tam melomani mogli w pełni usłyszeć kunszt i piękno muzyki operowej.

Katarzyna Kubińska

Raul Koczalski – wielkie odkrycie

ze skrzypczką Moniką Dondalską rozmawia Karol Rzepecki

Już wkrótce ukaże się pani pierwsza płyta z muzyką Raula Koczalskiego. Raul Koczalski, właściwie całkowicie zapomniany wybitny pianista, nikomu nie jest znany jako kompozytor. Skąd pomysł na nagranie jego muzyki?

Podczas jednej z rozmów z Panem Janem Jarnickim, zostałam zapytana czy znam może jakieś utwory Raula Koczalskiego. Musiałam przyznać, że niestety nie. Okazało się, że posiada On w swoich zbiorach rękopisy utworów skrzypcowych. Bardzo mnie to zaintrygowało. Zaczęłam pracę nad rozczytywaniem rękopisów, co z początku nie było łatwe. Muszę przyznać, że kiedy usłyszałam również partię fortepianu, byłam pod ogromnym wrażeniem tych kompozycji. Nie mogłam zrozumieć, dlaczego taka muzyka nigdy nie ujrzała światła dziennego. Dzieła te okazały się świetnym materiałem na nagranie płyty.

Czym charakteryzuje się muzyka tego kompozytora? Proszę wyjaśnić naszym czytelnikom, dlaczego powinni sięgnąć po pani album.

Raul Koczalski żył w latach 1885–1948, był wspaniałym pianistą i kompozytorem. Za życia sławny, po śmierci zapomniany. Większość artystycznego życia spędził na obczyźnie, był tam wyżej ceniony niż w kraju. Całe swoje życie poświęcił interpretacjom muzyki

Fryderyka Chopina, który wywarł ogromny wpływ na jego twórczość. Jego utwory przepełnione są głębokim uczuciem, emocjonalnością, a także poezją. Odzwierciedlają jego polską duszę. Myślę, że warto sięgnąć po tę płytę. Utwory na niej zawarte ukazują różnorodność stylu kompozytorskiego twórcy, jego poetyczną duszę, jak również klimat niespokojnych czasów, w jakich przyszło mu żyć. Nagranie to ma na celu wskrzeszenie i przybliżenie twórczości nieznanego współczesnym artysty.

Czy warto zajmować się tą twórczością?

Uważam, że zawsze warto jest zajmować się nieznaną twórczością, tym bardziej polską. Może znajdziemy w niej coś, czego jeszcze nigdy nie poznaliśmy. Mnie zafascynowała muzyka Koczalskiego, która jest ponadczasowa. Poszukiwania artystyczne pozwalają wzbogacać literaturę muzyczną o nowe dzieła, jak również wpisują się w pielęgnowanie kultury rodzimej. W związku z czym uważam, że warto, a nawet trzeba.

Proszę powiedzieć skąd pani zainteresowanie muzyką? Jak wyglądały początki gry na skrzypcach?

Muzyka jest obecna w mojej rodzinie od pokoleń. Tradycję gry na skrzypcach zapoczątkował dziadek, Jan Dondalski. Związa-

ny był on przez całe życie z Filharmonią Pomorską, grał w Operze Bydgoskiej. Był także bardzo cenionym pedagogiem. Naukę rozpoczęłam w wieku pięciu lat. Ojciec, również Jan, był moim pierwszym muzycznym „przewodnikiem”. To on wprowadził mnie w świat gry skrzypcowej. Wzorem dla mnie było także starsze rodzeństwo, dzięki któremu zapoznałam się z repertuarem najpiękniejszych utworów skrzypcowych. Tak właśnie rozpoczęła się moja wędrówka po muzycznym świecie.

Jaką muzykę lubi pani najbardziej wykonywać?

Dzięki mojemu tacie przekonałam się, że wykonywanie każdego rodzaju muzyki może przynieść dużo satysfakcji. Jeszcze ważniejsze jest to, ile pozytywnych uczuć, przeżyć, doznają Nasi melomani podczas koncertów. Wykonywanie utworów kompozytorów światowej sławy jest bardzo mobilizujące, gdyż to nie my jako pierwsi ukazujemy problemy techniczne oraz ich piękno. Sukcesem jest to, że pomimo popularności tych dzieł, znajdziemy jeszcze coś co zainteresuje słuchaczy. Zapomniane utwory prowokują z kolei do poszukania pokładów emocjonalnych i wyrazowych.

Najbardziej lubię wykonywać utwory z okresu romantyzmu.

Monika Dondalska urodziła się 23 lipca 1985 r. w Olsztynie. Pochodzi z rodziny o tradycjach muzycznych. Naukę gry na skrzypcach rozpoczęła pod kierunkiem ojca, Jana Dondalskiego. W siódmym roku życia podjęła naukę w PSM I i II st. w Olsztynie w klasie skrzypiec prof. A. Hoffmana. Od 1996 r. była uczennicą mgr Zdzisława Wylonka. W latach 2000–2002 r. uczęszczała do Państwowego Liceum Muzycznego im. Z. Brzewskiego w Warszawie w klasie skrzypiec prof. Mirosława Ławrynowicza. W roku 2004 ukończyła Państwowe Liceum Muzyczne im. A. Rubinsteina w Bydgoszczy w klasie mgr Bolesława Siarkiewicza. W 2010 r. ukończyła Akademię Muzyczną im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy w klasie Wadima Brodskiego. Jest laureatką wielu konkursów skrzypcowych: Była również stypendystką Prezydenta Miasta Olsztyn oraz w latach 1996–2000 stypendystką Krajowego Funduszu Na Rzecz Dzieci.

Występowała jako solistka z orkiestrami symfonicznymi Filharmonii Lubelskiej, Olsztyńskiej (później Warmińsko-Mazurskiej) oraz w Białymstoku pod batutą Bogdana Ołędzkiego, Romana Zielińskiego, Jerzego Salwarowskiego, Janusza Przybylskiego, Zygmunta Rycherta, Ewy Strusińskiej, Jana Miłosza Zarzyckiego, Jerzego Swobody, Miguela Salmon Del Real.

Brała udział w kursach skrzypcowych w Zakopanem, Łańcucie (pod kierunkiem prof. M. Ławrynowicza) oraz w Goch (pod kierunkiem prof. R. Szredera).

W sezonie artystycznym 2009/2010 rozpoczęła pracę w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej. W latach 2010–2012 prowadziła klasę skrzypiec w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Mrągowie. We wrześniu 2012 r. rozpoczęła pracę w Państwowej Szkole Muzycznej I Stopnia w Lidzbarku Warmińskim oraz objęła stanowisko koncertmistrza Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej.

Wróćmy jednak do początku. Ukończyła pani studia w klasie skrzypiec profesora Wadima Brodskiego. Jak wspomina pani ten okres?

Tak. Kiedy dowiedziałam się, że będę w klasie skrzypiec Wadim Brodskiego, byłam bardzo szczęśliwa z możliwości kształcenia się u tak wybitnego artysty. Praca z Nim była czystą przyjemnością. Wykonując w zeszłym roku *Koncert skrzypcowy D-dur* Piotra Czajkowskiego z Filharmonią Warmińską-Mazurską, z sentymentem wspominałam czas, kiedy pracowałam nad tym koncertem z Profesorem, Jego cenne wskazówki odnośnie gry z orkiestrą.

Na swoim koncie ma pani wiele prestiżowych nagród i wyróżnień. Która z nich ma dla pani szczególne znaczenie?

Od najmłodszych lat jeździłam na konkursy, na którym przeważnie towarzyszyła mi mama. Był to zawsze czas wyjątkowej pracy, dający możliwość spotkania wybitnych pedagogów i wspaniałych ludzi ze świata muzycznego. Wspominam Ogólnopolski konkurs im. Stanisława Serwaczyńskiego w Lublinie, gdzie jako jedenastolatka startowałam w kategorii wiekowej do lat 17. Otrzymałam wtedy nagrodę Filharmonii Lubelskiej, z którą wykonałam *Koncert skrzypcowy e-moll* Feliksa Mendelssohna oraz nagrodę Krajowego Funduszu na Rzecz Dzieci, również Międzynarodowy Konkurs Louisa Spohra w Weimarze, do którego przygotowywałam się pod kierunkiem Profesora Mirosława Ławrynowicza.


W marcu wykona pani w Filharmonii Olsztyńskiej *Koncert skrzypcowy* Joachima Kaczkowskiego. Kolejny zapomniany kompozytor – skąd ten pomysł?

Podobnie jak w przypadku Raula Koczalskiego, jest to kolejne odkrycie pana Jana. Zraził mnie chęcią sięgania po kolejne dzieła zapomnianych kompozytorów. Wraz z orkiestrą Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie, przypomnimy po ponad 150 latach dzieło popularnego w XIX w. kompozytora, skrzypka i pedagoga urodzonego w Warszawie Joachima Kaczkowskiego.

Jakie ma pani plany na przyszłość?

Planuję sięgnąć po pozostałe, unikatowe utwory skrzypcowe Raula Koczalskiego, być może także innych kompozytorów. Co do pozostałych planów, czas pokaże. W swoim życiu stawiam na ciągły rozwój.

Dziękuję za rozmowę i życzę dalszych sukcesów.

Ja również dziękuję. 



Monika Dondalska

Stefania Toczyska, Piotr Kusiewicz, Zofia Rudnicka

Adam Czopek

STEFANIA TOCZYSKA

Należę do klanu Verdiego – powiedziała w jednym z wywiadów ta znana i ceniona polska artystka. Dowiodła tego w całej bogatej karierze, partie Azuceny, Ulryki, Preziosilli, Eboli i Amneris śpiewała dosłownie na całym świecie, i to tak wiele razy, że trudno policzyć.

Obserwując karierę Stefania Toczyskiej można spokojnie stwierdzić, że niewiele polskich śpiewaczek zrobiło ją w sposób równie efektowny. W artystycznej drodze tej śpiewaczki wszystko przebiegało spokojnie i konsekwentnie, bez jakichkolwiek przestojów. Jej pięknym mezzosopranem o rozległej skali, głębokim wolumenie, zmysłowym aksamitnym brzmieniu i wyjątkowej barwie, zachwycają się od lat bywalcy największych i najbardziej prestiżowych teatrów operowych, festiwali i sal koncertowych.

W Houston, partią Amneris, u boku Mirelli Freni i Plácida Domingo otwierała w 1987 r. nowy gmach operowy. W nowojorskiej Metropolitan Opera debiutowała 22 lutego 1988 r., jako Marfa w *Chowańszczyźnie* Musorgskiego, mając za partnera Wiesława Ochmana. Pojawienie się Toczyskiej na scenie MET uznano za najlepszy debiut sezonu, co okazało się znakomitą prognozą dalszej kariery na tej scenie. Później śpiewała z powodzeniem w tym teatrze wielkie partie mezzosoprano-

we w operach Verdiego. Uznanie przynosiła jej też partie Maryny w *Borysie Godunowie*, Laury w *Giocondzie* Ponchiello, księżnej Bouillon w *Adrianie Lecouveau* Cilei i Czarownicy w *Rusałce* Dvořaka. Ostatni raz wystąpiła w MET 7 marca 1997 r. jako Ulryka, w sumie w ciągu dziewięciu lat zaśpiewała 88 przedstawień.

Wieloletnią obecność na scenie londyńskiej Covent Garden rozpoczęła w 1983 r. również jako Amneris, partnerując Katii Ricciarelli i Luciano Pavarottiemu. W Wiener Staatsoper debiutowała 2 grudnia 1977 r. rolą Ulryki w *Balu maskowym*. Później z powodzeniem śpiewała m.in. tytułową Car-

men, którą wykonywała w 14 przedstawieniach, Azucenę w *Trubadurze* (23 przedstawienia), niewiele mniej, bo 21 razy podziwiano ją jako Preziosillę w *Mocy przeznaczenia*. Do tego należy dodać jeszcze Elżbietę w *Marii Stuard* Donizettiego, Magdalenę w *Rigoletcie* i Eboli w *Don Carlosie*. Wiedeń na tyle ją zauroczył, że przed wielu laty, razem z rodziną, zamieszkała na stałe w tym mieście, które jak twierdzi jest znakomitym punktem dla jej artystycznych wojaży.

Zanim jednak została znaną i podziwaną gwiazdą światowej opery próbowała swoich sił jako niezłe zapowiadająca się piosenkarka. Na szczęście prof. Barbara Iglukowska

z gdańskiej PWSM, której była uczennicą, przekonała ją do śpiewu operowego. Już w czasie studiów wzięła udział w kilku międzynarodowych konkursach wokalnych. W 1971 r. wyśpiewała I nagrodę w Tuluzie, rok później powtórzyła sukces w Paryżu, a zaraz po studiach otrzymała II nagrodę w Hertogenbosh. Jej operowy debiut miał miejsce w 1972 r. w Operze Bałtyckiej w Gdańsku, a partią jaką wtedy zaśpiewała była Jadwiga w *Strasznym dworze*. Jednak pierwszym głośnym sukcesem, który zwrócił uwagę na młodą utalentowaną śpiewaczkę była kreacja tytułowej Cyganki w *Carmen* Bizeta. Sukces, jaki wtedy odniosła skłonił dyrektora Włodzimierza Nawotkę do zaproponowania młodej solistce przygotowania partii Dalili w operze *Samson i Dalila* C. Saint-Saënsa, którą zamierza wy-

Stefania Toczyska jako Amneris (*Aida*)



stawić z myślą o jej głosie i aktorskim talentcie. Premiera we wrześniu 1975 r. zakończyła się kolejnym sukcesem, a o dokonaniach młodej śpiewaczki zaczyna być głośno w operowym światku. Wybitny talent sceniczny i nieprzeciętne walory głosu pozwoliły jej stworzyć pamiętną kreację tytułowej partii w *Faworycie* Donizettiego, której premiera odbyła się 29 kwietnia 1978 r. I tę operę wystawiono z myślą o Stefanii Toczyskiej, która już w tym czasie zaczęła występować na znanych europejskich scenach. Te przedstawienia, z jej udziałem, były także prezentowane na gościnnych występach Opery Bałtyckiej w Warszawie (*Samson i Dalila* w 1975 r.) i w Bremie (*Faworyta* w 1979 r.).

Jeszcze przed sukcesem w *Faworycie* wszechwładny wówczas Pagart zaproponował śpiewaczce udział w koncercie w Wiedniu, co okazało się punktem zwrotnym w jej karierze. Natychmiast dostrzeżono jej kulturę, wybitną muzykalność, perfekcyjną technikę i bogatą artystyczną osobowość, co sprawiło, że kilku dyrektorów znanych teatrów operowych w Austrii i Szwajcarii złożyło jej propozycje występów. Budowanie swojej międzynarodowej pozycji rozpoczęła od występów w Bazylei, gdzie zaśpiewała partię Amneris w *Aidzie*. Kilka miesięcy później, 2 grudnia 1977 r. staje po raz pierwszy na scenie Wiener Staatsoper. Z czasem zaśpiewa na tej prestiżowej scenie dziesięć partii w ponad dziewięćdziesięciu przedstawieniach.

Zdobywanie amerykańskich scen rozpoczęła w 1979 r. od San Francisco, gdzie obok Pavarottiego i Renaty Scotto śpiewała partię Laury w *Giocondzie* Ponchiello, spektakl był transmitowany przez amerykańską telewizję satelitarną. Drugą amerykańską sceną, która poznała jej wokalny kunszt była Lyric Opera w Chicago. Później była wspomniana już Metropolitan w Nowym Jorku, Opera w Houston i Opera w Waszyngtonie. W listopadzie 1981 r. po przedstawieniu *Aidy* w San Francisco Opera wręczono jej na scenie, w dowód wielkiego uznania wielki bukiet białych i czerwonych róż, co jest na amerykańskich scenach rzadkością.

Jednocześnie występuje z powodzeniem na najważniejszych scenach Europy: Covent Garden w Londynie, Deutsche Oper w Berlinie, Bayerische Staatsoper w Monachium, Teatro San Carlo w Lizbonie, Teatro della Opera w Rzymie, do tego należy dodać Hamburg, Tuluzę, Lyon, Zurich, Genewę, Turyn, Paryż. Z równym powodzeniem występuje na cenionych festiwalach

operowych w: Veronie, Orange, Maceracie, Bregenz. W dalekim Buenos Aires, na scenie słynnego Teatro Colon debiutowała pod batutą Gianfranco Masiniego w 1981 r. jako Irena w niemal zupełnie zapomnianej operze *Belisario* Donizettiego, mając za partnerów Marę Zampieri, Vincenza Terranovę i Renata Brusona. Trzon jej repertuaru stanowią dramatyczne mezzosopranowe partie w operach Verdiego (Amneris, Ulryka, Azucena, Eboli, Preziosilla). Ale nie tylko, publiczność kochała ją w partii tytułowej Carmen, Izabeli we *Włoszce w Algierze*, Rozyny w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego oraz Dulcinei w *Don Kichicie* Massenet. W kwietniu 1982 r., po latach przerwy, wraca w Teatro Regio w Parmie do partii Leonory w *Faworycie*, w 1991 r. powtarza ją w Bilbao. Wreszcie 16 czerwca 2008 r. debiutuje na legendarnej scenie mediolańskiej La Scali. Pierwszą partią, jaką zaśpiewała na tej scenie była Babuleńka w *Graczu* Sergiusza Prokofiewa.

W Pittsburgu w 1985 r. śpiewa Adalgisę w *Normie* Belliniego, a w Monte Carlo w 1986 r. Agnese w *Beatrice di Tenda* tego samego kompozytora. Wróciła do Monte Carlo w maju 1993 r., by wspólnie w Thomasem Hampsonem wystąpić w *Hamlecie* Ambroise Thomasa, w którym śpiewała partię królowej Gertrudy. W lutym 2009 r. jako kolejny powrót, tym razem jako Hrabina di Coigny w *Andrea Chenier*. W dorobku artystycznym Stefanii Toczyskiej jest też partia Wenus w *Tannhäuserze* Wagnera, którą zaśpiewała w Hamburgu w 1990 r. Obok wspomnianych już śpiewaków partnerowali jej m.in. Monserrat Caballé, Leontyne Price, Renata Scotto, Mirella Frani, Aprile Millo, José Carreras, Nicolai Gedda, José van Dam, Ferruccio Furlanetto. Przedstawieniami z jej udziałem dyrygowali m.in. Colin Davis, James Levine, Roberto oraz Claudio Abbado, Nello Santi, Daniel Barenboim, Alberto Zedda, Giuseppe Patane, Daniel Oren oraz Jerzy Smków i Krzysztof Penderecki.

Niestety, rozwój międzynarodowej kariery i ilość spektakli, jakie śpiewała na zagranicznych scenach musiał się siłą rzeczy odbić negatywnie na częstotliwości występów na naszych scenach. Bogata międzynarodowa kariera sprawiła, że na scenie stołecznego Teatru Wielkiego zaśpiewała w sumie zaledwie 5 partii w 79 spektaklach. Były lata, że jej kunszt można było podziwiać tylko na najbardziej znanych polskich festiwalach w Łąncucie, Antoninie, Krynicy. Ostatnio pojawiła się na Festiwalu im. Krystyny Jamroz w Busku. Czasami jednak przyjmowa-

ła propozycje występów scenicznych. Publiczność Opery Bytomskiej i Teatru Wielkiego w Poznaniu oraz Opera Nova w Bydgoszczy mogła ją podziwiać w partii Azuceny. „Wyjątkowo piękny głos o krystalicznej czystości oraz niepospolitej mocy i dźwięczności we wszystkich rejestrach, olśniewający zarówno w solowych ariach (słynne *Stride la vampa*), jak i wielkich duetach z Manrikiem, szlachetność frazy, potęża ekspresji oraz prawda dramatycznego wyrazu w kreowanej roli – nawet mimo faktycznego nieprawdopodobieństwa różnych perypetii libretta – wszystko to mogło szczerze zachwycić najbardziej nawet wymagającego widza i słuchacza” – napisał Józef Kański, po premierze *Trubadura* w Operze Śląskiej w Bytomiu, Ruch Muzyczny nr 3, z 6 lutego 1994 r.

Równie gorąco przez publiczność i krytyków została przyjęta jej kreacja Azuceny w poznańskim Teatrze Wielkim 17 maja 1996 r. „Jeszcze żyje, poraża, straszy, co ma dla dramaturgii całości znaczenie kapitalne” – napisał Ryszard Daniel Goliańek (Ruch Muzyczny nr 13 z 1996 r.). Bywalcy stołecznego Teatru Wielkiego oglądali panią Toczyską jako: Amneris w *Aidzie*, tytułową Carmen, Księżnę Eboli w *Don Carlosie*. Uświetniła też swoim udziałem w 1999 r. wykonanie *Requiem* Verdiego pod dyrekcją Jacka Kaspszyka. W lutym 2001 r. zaśpiewała z ogromnym powodzeniem partię Cześnikowej w *Strasznym dworze* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. Wzięła też udział w japońskim tournée warszawskiego Teatru Wielkiego, który w 2005 r. w Nagoya zaprezentował *Salome* ze Stefanią Toczyską w partii Herodiady. Rok wcześniej śpiewała premierę tego dramatu w Warszawie. Wracając na krajowe sceny należy jeszcze wspomnieć o występach w partii Amneris w Gdańsku i Łodzi. Zapraszano ją również na festiwale do Łąncuta i Buska Zdroju.

Na zakończenie warto też wspomnieć o nagraniach płytowych artystki. Jej oficjalna dyskografia obejmuje m.in. *Trubadura*, *Beatrice di Tenda*, *Strasznym dwór*, *Życie za cara*. Znacznie bogatsza jest dyskografia nieoficjalna, nie bez racji określa się Stefanią Toczyską, polską królową piratów. Rejestracje płytowe na CD i na DVD z jej udziałem liczą już nie kilkanaście lecz kilkadziesiąt sztuk. Samych *Aid* można się doliczyć kilkunastu, w tym cztery z MET. Niewiele mniej jest nagrań *Balu maskowego* i *Trubadura*.

Znakomity artysta z wykształcenia pianista i śpiewak, którego bez wątpienia można zaliczyć do wąskiego grona uniwersalnych muzyków i to nie tylko w kraju. Jako pianista wielokrotnie występował ze znakomitymi polskimi śpiewakami, by wspomnieć Urszulę Mitregę, Jadwigę Rappé, Krystynę Szczepańską, Stefanię Toczyńską, Jana Kusiewicza, Bogdana Paprockiego, Jerzego Knetiga czy Jerzego Mechlińskiego. Jako śpiewak posiada w repertuarze tenorowe partie w 140 dziełach oratoryjnych oraz wiele ról w operach. Z równym powodzeniem wykonuje cykle pieśni. Jest również cenionym interpretatorem muzyki współczesnej, między innymi dzieł Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara, Krzysztofa Baculewskiego, Bernadety Matuszczak oraz Zbigniewa Preisnera. Kompozytorzy często powierzają mu prawykonania swoich utworów – śpiewał je m.in. na „Warszawskiej Jesieni”. Artysta jest pierwszym i jak dotąd jedynym polskim wykonawcą *Paroles tissées* Witolda Lutosławskiego, które nagrał z NOSPR pod dyrekcją Antoniego Wita. Jednym z najważniejszych wydarzeń w życiu artystycznym Piotra Kusiewicza był udział w wykonaniu opery *Król Roger* Szymanowskiego pod dyrekcją Charlesa Dutoita w Paryżu, Montrealu, nowojorskiej Carnegie Hall a także w Tokio, w latach 1996–2002. Wysoko sobie ceni możliwość występu pod batutą legendarnego kompozytora i dyrygenta Leonarda Bernsteina we wrześniu 1989 r. podczas pamiętnego koncertu w Teatrze Wielkim w Warszawie zorganizowanego w 50. rocznicę wybuchu II wojny światowej, w hołdzie jej ofiarom. Zaproszenie do udziału w tym koncercie do dzisiaj poczytuje sobie za wyjątkowy zaszczyt. Wystąpił wówczas w międzynarodowym gronie artystów obok Barbary Hendricks, Hermana Preya i Liv Ullmann. Już tylko ten krótki przegląd dokonań artysty dowodzi, że w jego przypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem wyjątkowym w naszej kulturze, mającym niewiele odnośników w kulturze światowej.

Artysta urodził się w Gdańsku (rocznik 1953) i z tym miastem związał praktycznie swoje nie tylko artystyczne, ale też prywatne losy. Pochodzi z rodziny o długich i bogatych muzycznych tradycjach. Ojciec, Jan Kusiewicz, znakomity tenor, przez wiele lat jeden z czo-

łowych solistów Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Mama Halina Peszko-Kusiewicz ceniona pianistka. Ojcem chrzestnym Piotra Kusiewicza był znany baryton Kazimierz Czekotowski, matką chrzestną pianistka Krystyna Jastrzębska. Czyż w tej sytuacji należy się dziwić, że Piotr przesiąknięty od najmłodszych lat muzyką zdecydował się jej poświęcić i podporządkować swoje życie. Studia ukończył w Akademii Muzycznej w Gdańsku, w zakresie gry na fortepianie u prof. Zbigniewa Śliwińskiego, śpiewu solowego u prof. Jerzego Szymańskiego.

Piotr Kusiewicz (*Carmina Burana*, Filharmonia Świętokrzyska)
fot. Adam Czopek/2015



W 1978 r. został laureatem I nagrody i dwóch wyróżnień XIII Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. A. Dworzaka w Karlovych Varach. Ceniona na Wybrzeżu śpiewaczka Maria Zielińska, zaprzyjaźniona z rodziną Kusiewiczów pisze w swoich wspomnieniach, że „Piotr jest specjalistą w zakresie muzyki barokowej, ale śpiewa wszystko – od trzynastowiecznych pieśni króla hiszpańskiego Alfonsa, do najnowszych utworów Lutosławskiego i Pendereckiego. (...) Piotr ma absolutny słuch i bezbłędną emisję, śpiewa a vista wszystko w ogóle, i to od razy doskonale...” – czyż trzeba lepszej opinii.

Mimo iż w zasadzie poświęcił się muzyce oratoryjnej i lirycznej wokalne, to jednak nigdy nie unikał sceny operowej i jeżeli tylko przychodziła propozycja, która mu odpowiadała to najczęściej ją akceptował. Na repertuar operowy artysty składa się blisko dwadzieścia partii w dziełach między innymi Monteverdiego, Haendla, Mozarta, Moniuszki, Rossiniego, Rimskiego-Korsakowa, Strawińskiego i Szymanowskiego. Raz nawet dał się namówić Bogusławowi Kaczyńskiemu i przyjął propozycję zagrania i zaśpiewania charakterystycznej roli ekscentrycznego Księcia Orłowskiego w *Zemście nietoperza* Straussa (Teatr Muzyczny Roma w Warszawie, 1995 r.). Partię Księcia Orłowskiego śpiewał również, gościnnie, w Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Swoją przygodę z operą rozpoczął w marcu 1981 r. od gościnnych występów na scenie Opery Krakowskiej, gdzie podziwiano go w roli Mozarta w operze Rimskiego-Korsakowa *Mozart i Salieri*. Wcześniej, 19 czerwca 1980 r., wziął udział w widowisku pantomimiczno-baletowym *Herakles y Hebe* wystawionym przez Operę Krakowską w Sali Senatorskiej na Wawelu, śpiewał w tym przedstawieniu rolę Musico Della Camera. Trzeci raz pojawił się na tej scenie w kwietniu 1985 r., jako tytułowy Kserkses w operze Haendla.

Rok wcześniej rozpoczął kontakty ze stołecznym Teatrem Wielkim, gdzie od 1984 r. występował w dwunastowiecznym dramacie liturgicznym *Ludus Danielis*. Inscenizacja cieszyła się dużym powodzeniem i była wielokrotnie prezentowana za granicą. Szybko też zaczęły pojawiać się propozycje występów w innych teatrach operowych. 22 marca 1986 r. pojawił się jako Florestan Wężymord w prapremierze opery *Nowe wyzwolenie* Krzysztofa Baculewskiego, zrealizowanej na scenie Opery Wrocławskiej. Kazimierz Kościukiewicz napisał po tej premierze „Ich wyczyny wokalne (chodzi o Olgę Sz wajgier w roli Zabawnisi, przyp. A. Cz.), pozostające niekiedy na granicy realności, kapitalnie trafiają w groteskowo-tragiczny styl dzieła” („Wieczór Wrocławia” z 27 marca 1986 r.). Do listopada 1988 r. zaśpiewał tę rolę osiemnaście razy. W 1996 r. podczas festiwalu oper Monteverdiego w Warszawskiej Operze Kameralnej śpiewał rolę Lucana i Liberta Capitano w *Koronacji Poppei* oraz Ulisessa w *Powrocie Ulisessa do ojczyzny*, partię Ulisessa wykonał wcześniej, 28 stycznia 1994 r. podczas premiery tego dzieła na scenie WOK, w której wcześniej śpiewał partie

w operach Mozarta. Teatr Wielki w Łodzi i Teatr Wielki w Warszawie zaprosiły artystę do wykonania partii tenorowej w *Carmina burana*. „Piotr Kusiewicz znakomicie poradził sobie z napisaną »przeciw głosowi« pieśnią Łąbędzia na roźnie, bez zmiany intensywności i barwy przechodząc w falset, stworzył tu perłkę ironicznego humoru” napisał Olgierd Pi-sarenko po *Carmina burana* Orfa z jego udziałem (Ruch Muzyczny nr 1/2 1995). W marcu 1992 r. wykonał tytułową partię Króla Edypa w dziele Igora Strawińskiego w Mediolanie, pod dyktando Daniela Gattiiego, dyrektora artystycznego Teatro alla Scala. W 2003 r. wystąpił w przedstawieniu *Carmina burana* przygotowanym przez Waldemara Zawodzińskiego w hali byłej Walcowni Huty im. Sendzimir w Krakowie

Jako śpiewak oratoryjny śpiewał we wszystkich niemal prestiżowych salach i scenach świata, na czele z nowojorską Carnegie Hall, lipskim Gewandhaus, Londyńską Royal Festival Hall, Auditorio di Giuseppe Verdi w Mediolanie oraz Musikverein w Wiedniu i Palais des Beaux Arts w Brukseli. Oklaskiwano go też w Alte-Oper we Frankfurcie nad Menem, w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu oraz w Aschaffenburgu. Bywał gościem estrad filharmonii Berlińskiej, Monachijskiej, Kolońskiej. Występował w Montrealu, Mediolanie, Sztokholmie, Moskwie oraz w Jerozolimie, Seulu, Tokio i na Gwadelupie. Jak widać jest śpiewakiem znanym i cenionym na całym świecie. Oczywiście nie omijał w swoich artystycznych podróżach estrad polskich filharmonii. W samej tylko Filharmonii Narodowej w Warszawie wystąpił w 35 koncertach oratoryjnych, kameralnych i recitalach. Repertuar oratoryjny artysty najkrócej można określić: od Bacha i Mozarta do Pendereckiego, Lutosławskiego i Kilara. Z jednakowym powodzeniem prezentuje partie tenorowe w mszach i *Requiem d-moll* Mozarta, *Jutrzn* Pendereckiego i *Missa pro pace* Kilara. W październiku 2004 r. wystąpił w Filharmonii Szczecińskiej w podwójnej roli śpiewaka i pianisty. W pierwszej roli wykonał kantatę BWV 189 Johanna Sebastiana Bacha, jako pianista zaprezentował *Koncert fortepianowy* Henryka Mikołaja Góreckiego. 24 kwietnia 2010 r. w Filharmonii Opolskiej wzięła udział w prawykonaniu oratorium *Zesłani* Andrzeja Zarzyckiego (muzyka) i Wacława Panka (tekst).

Równie ważna w artystycznej działalności Piotra Kusiewicza jest praca pedagogiczna, której oddaje się z pasją od 1997 r. Przeszedł wszystkie stopnie kariery naukowej, w 2001 r. nadano mu tytuł profesora. Od 1996 r. pełnił funkcję kierownika Katedry Wokalistyki Aka-

demii Muzycznej w Gdańsku, będąc zarazem profesorem śpiewu solowego w Akademiami Muzycznych w Bydgoszczy i w Krakowie. Był promotorem 17 przewodów doktorskich oraz recenzentem 32 przewodów doktorskich i 95 postępowań habilitacyjnych. Sześciokrotnie opiniował wnioski postępowań o nadanie tytułu profesora sztuki muzycznej.

ZOFIA RUDNICKA

Kariera tej niezwykle utalentowanej śpiewaczki trwała bardzo krótko, zaledwie 12 lat, mimo tego zapisała się trwale w historii powojennego polskiego teatru operowego. Pisano o niej, że: „Miała piękny, silny głos sopranowy o dość ciemnej barwie i dużej skali oraz naturalną łatwość koloratury; np. w arii Gildy (*Rigoletto*) śpiewała popisową kadencję o... oktawę wyżej, sięgając swobodnie do czterokreślnego cis” (Józef Kański). Natura obdarowała ją nie tylko zjawiskowym głosem o wyjątkowo bogatym brzmieniu, ale również niecodzienną urodą, aktorskim talentem i scenicznym temperamentem. Tworzone przez nią kreacje urzekły emocjonalnością oraz sugestywnie przekazywaną psychologiczną prawdą i ekspresją. Uchodziła za znakomitą odtwórczynię partii Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* oraz Amelii w *Balu maskowym* Verdiego. Ponadto z równym powodzeniem śpiewała role Rozyny w *Cyruliku* Rossiniego i Małgorzaty w *Fauście* Gounoda oraz tytułową Toscę w operze Pucciniego. Jej partnerami scenicznymi byli, Tadeusz Kopacki w *Traviacie*, Zdzisław Klimek w *Rigoletcie*, Antoni Majak w *Fauście*.

Była łodzianką (rocznik 1937) i z tym miastem związane były niemal wszystkie etapy jej muzycznej edukacji. Najpierw ukończyła klasę fortepianu w Państwowej Szkole Muzycznej nr 2, następnie podjęła naukę śpiewu w średniej szkole muzycznej w klasie legendarnej Olgi Olginy. Po jej ukończeniu w 1953 r. przeniosła się w do Warszawy, gdzie uczyła się śpiewu pod czujną opieką prof. Marii Halfterowej i Wandy Wermińskiej. W 1955 r. otrzymała II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Śpiewaczym, co ułatwiło jej otrzymanie angażu do Opery Łódzkiej, w której debiutowała w 29 listopada tego samego roku partią Violetty. Miała wówczas zaledwie osiemnaście lat. Trzy lata później została żoną znanego dyrygenta Henryka Debicha, z którym podróżowała po Europie, bywając często solistką prowadzonych przez niego koncertów. Młody wiek nie przeszkodził jej w sięganiu po kolejne role. Bywalczy Opery Łódzkiej oklaskiwali ją jako Gildę (1957), Toscę (1959), Rozy-

nę (1960), Małgorzatę (1960), Caton w *Casanowie* Różyckiego (1961) i Lakme (1962). Po premierze *Lakmé* przyjmuje propozycję Bohdana Wodiczki i przechodzi do Opery Warszawskiej, gdzie w listopadzie 1962 r., wzięła udział w prapremierze *Białowłosej* Henryka Czyża. Solistką stołecznej sceny pozostała do 1965 r., zaśpiewała w tym czasie Kleopatę w *Juliuszu Cezarze* Haendla, Zofię w *Kawalerze z różą* Ryszarda Straussa oraz Hannę w *Strasznym dworze* w głośnym przedstawieniu wyreżyserowanym przez Aleksandra Bardiniego. Wydarzeniem okazało się wykonanie przez nią w *Opowieściach Hoffmanna* Offenbacha w 1963 r. trzech partii o bardzo różnym charakterze. Tak więc jednego wieczoru była Olimpią, która zachwycała pełnym blasku głosem i koloraturową swobodą, dramatyczną Antonią i uwodzicielską Giuliettą. W czasie kiedy była solistką Opery Warszawskiej kilka razy (sezon 1961/62) wystąpiła w partii Rozyny w *Cyruliku* na scenie Opery Bałtyckiej w Gdańsku oraz Teatru Wielkiego w Poznaniu. Z poznańskim zespołem październiku 1962 r. wzięła udział w tournée po Jugosławii, w Belgradzie i Zagrzebiu, podziwiano ją wówczas jako Hannę i Małgorzatę. W 1964 r. z zespołem Teatru Wielkiego w Warszawie wzięła udział w tournée po RFN (Berlin, Essen, Wiesbaden). W 1960 r. krótko występowała w wiedeńskiej Volksoper. Zaraz po rezygnacji z pracy w Wiedniu wzięła udział w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Tuluzie, gdzie w 1960 r. otrzymała srebrny medal oraz w Międzynarodowym Konkursie Operowym w Sofii, który przyniósł jej wyróżnienie. Te nagrody zaowocowały tym, że w 1962 r. otrzymała dziewięćmiesięczne stypendium mediolańskiej La Scali.

Jednak stołeczna scena z jej specyficzną atmosferą nie do końca młodej śpiewaczce odpowiadała, na dodatek w 1965 r. Bohdan Wodiczko stracił stanowisko dyrektora (wyrzuceno go z wielkim hukiem) i wielu zaangażowanych przez niego solistów zdecydowało się odejść z Opery Warszawskiej, wśród nich była Zofia Rudnicka. Wróciła do Opery Łódzkiej, nie były to już jednak w pełni szczęśliwe lata, bo w tym czasie pojawiły się pierwsze objawy jej nieuleczalnej choroby, która w 1967 r., dosłownie kilka miesięcy po otwarciu nowego gmachu Teatru Wielkiego w Łodzi, zmusiła śpiewaczkę do rezygnacji z występów na scenie. Była w wieku, kiedy większość śpiewaczek osiągała szczyt swoich wokalnych możliwości. Jeszcze przez pewien czas przyjmowała propozycje udziału w koncertach, ale i z tego szybko musiała zrezygnować. Zmarła 11 września 1974 r., mając zaledwie 37 lat. ☹

Żałość – współczesne utwory maryjne

z Dorotą Całek o jej najnowszej płycie rozmawia Magdalena Wolińska

Rozmawiamy z okazji wydania pani najnowszej płyty *Luctus*. Skąd ten tytuł?

Tytuł płyty *Luctus* został zaczerpnięty z łacińskiego tekstu Jerzego Wojtczaka-Szyszkowskiego, współczesnej wersji *Stabat Mater*, do której muzykę napisał Paweł Łukaszewski. Słowo to oznacza smutek, żalobę, żal. Profesor Szyszkowski pięknie przetłumaczył je jako żałość i to słowo także zostało zamieszczone na okładce płyty. Jest na niej również wspaniały wizerunek Chrystusa Bolesnego na drzewie życia. To krucyfiks datowany na ok. 1360 r., pochodzący z Kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego. Powiązanie szalenie ekspresyjnej, gotyckiej rzeźby – figury Jezusa umieszczonej na widlastym, współczesnym krzyżu, szare tło i powściągliwa szata graficzna płyty to dla mnie odzwierciedlenie połączenia łacińskich, często tradycyjnych tekstów głębokiej modlitwy z muzyką XXI w. Oprócz współczesnego tekstu Jerzego Wojtczaka-Szyszkowskiego zostały bowiem wykorzystane na płycie XI-wieczne modlitwy Gertrudy Mieszkówny i św. Bernarda z Clairveau, tekst *Psalmu 130* i fragment mszy żałobnej.

A skąd wziął się pomysł na repertuar?

Na początku miałam pomysł nagrania polskich współczesnych utworów maryjnych na sopran i organy, tych powstałych w XX, a nawet XXI w. To było po tym jak w 2013 r. wiele znanych, ale także zapomnianych, a znalezionych przeze mnie w bibliotekach polskich utworów maryjnych z przeszłości zamieściłam na płycie *O, Mario, bądź pozdrowiona* nagranej w wraz z Mariettą Kruzel-Sosnowską w Jeruzalu Mińskim. Zgłosiłam się wówczas z pytaniem o nowe utwory do wielu twórców i organistów. Pozytywnie na moją prośbę odpowiedział obecnie chyba najbardziej znany i utytułowany polski kompozytor muzyki sakralnej, Paweł Łukaszewski, który opracował na sopran i organy swoje *Luctus Mariae (Żałość Maryi)*, pierwotnie napisane na sopran i mezzosopran z zespołem instrumentalnym. W ten sposób powstała piękna, 12-częściowa solo-

wa kantata z wirtuozowską partią organów, stanowiąca drugą część płyty. Prawykonanie tej wersji utworu odbyło się w Soborze św. Zofii w Połocku na Białorusi w ramach XVII Międzynarodowego Festiwalu Dawnej i Współczesnej Muzyki Kameralnej w 2014 r.

Wcześniejsza możliwość prawykonania wraz z Mariettą Kruzel-Sosnowską utworu *De profundis* Mariana Sawy, na koncercie w 75. rocznicę urodzin kompozytora na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina, zmieniła moje pierwotne zamierzenia nagrania płyty maryjnej. Postanowiłam zamieścić na niej także ten utwór z rozbudowaną i ciekawą partią organów oraz tekstem *Psalmu 130*, prośbą grzesznika wołającego „z głębokości” swych win do miłosiernego Boga. Dalsze poszukiwania skierowałam więc w stronę utworów utrzymanych w podobnym charakterze: błagalnej, żalobnej modlitwy. Odkryłam wówczas modlitewnik księżnej Gertrudy Mieszkówny – XI-wieczny zabytek, pierwszy tekst pisany, choć jeszcze po łacinie, polską ręką. Dwie jej modlitwy stały mi się szczególnie bliskie. Poprosiłam Marcina T. Łukaszewskiego, którego utwory miałam okazję śpiewać wcześniej, o napisanie pieśni do fragmentu jednej z modlitw *Converte me, Domine ad Te (Nawróć mnie Panie do Ciebie)*. Zabrzmiała ona pierwszy raz w wersji z fortepianem, na którym grał Robert Adamczak na Konferencji poświęconej muzyce sakralnej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym UAM w Kaliszu, w 2014 r. Wraz z wcześniej powstałą *Memorare, O piissima Virgo Maria* stworzyła cykl *Due preghiere*, który pierwszy raz, już z organami, został wykonany na koncercie z okazji 50-lecia pracy artystycznej i pedagogicznej Marietty Kruzel-Sosnowskiej w 2015 r. Do tekstu innej modlitwy Gertrudy Mieszkówny *Pro vivis ac defunctis (Za żywych i umarłych)* napisał na moją prośbę swój utwór Romuald Twardowski, kompozytor, z którym współpracuję od blisko 15 lat. Tę ostatnią pieśń wraz z piękną dedykacją otrzymałam w 2015 r., po koncercie zorganizowanym z okazji jubileuszu 85. urodzin twórcy. Zaledwie kilka tygodni przed nagraniem Ma-

rietta Kruzel-Sosnowska przyniosła na próbę *Lux aeterna* Piotra Tabakiernika, utwór z okresu studiów kompozytora u Mariana Sawy – w ten sposób dopełniła ona różnorodny zestaw utworów żalobnych na sopran i organy kompozytorów polskich XXI w. zawarty na płycie.

Zna pani wszystkich kompozytorów, których utwory znajdują się na płycie. Skąd taki wybór?

Nie poznałam osobiście Mariana Sawy, choć studiowałam w Akademii Muzycznej w Warszawie w tym czasie, kiedy on uczył kompozycji i harmonii. Miałam jednak okazję wiele słuchać i czytać na jego temat, a także prawykonać np. wczesne, nieznanne pieśni. Osobiście nie znam także najmłodszego z twórców, którego utwór zawarty na płycie powstał jako hommage właśnie dla Mariana Sawy – z Piotrem Tabakiernikiem kontaktowałam się tylko telefonicznie i mailowo. Miło mi, że spotkał się ze mną i odpowiedział na moją prośbę Paweł Łukaszewski – to dla mnie zaszczyt. Wdzięczna jestem także Marcinowi T. Łukaszewskiemu, którego pieśni z saksofonem i fortepianem oraz triem fortepianowym miałam okazję prawykonać w Warszawie i Sopocie. Najdłuższą znajomość wiąże mnie z Romualdem Twardowskim, z którym współpracuję od 2002 r., czasu nagrania płyty z jego pieśniami do Miłosierdzia Bożego *Jezu, ufam Tobie*. Miałam okazję dokonać prawykonania wielu jego pieśni, często śpiewam jego utwory, a kilka z nich powstało na moją prośbę. Twórczości na głos sopranowy Romualda Twardowskiego poświęciłam moją pracę doktorską.

Wszyscy kompozytorzy, choć pochodzą z różnych generacji, związani byli albo nadal są z Akademią Muzyczną, a obecnie Uniwersytetem Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie.

Obserwując pani karierę zauważyłam, że dość często sięga pani po utwory niektórych z tych kompozytorów. Dlaczego?

Poszukując współczesnych utworów na sopran i organy w 2011 r. trafiłam do Ma-

rietty Kruzel-Sosnowskiej, prezes Towarzystwa w im. Mariana Sawy, która podarowała mi zbiór kompozycji Mariana Sawy na głos z organami. W 2013 r. przekazywała ona do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego rękopisy kompozytora. Przy tej okazji odbyła się prelekcja i koncert. Zostałam poproszona o wykonanie kilku pieśni z fortepianem, w tym prawdopodobnie pierwszej kompozycji Mariana Sawy, z 1962 r., *Bliskość ukochanego*. Potem był koncert z organami w UMFC z okazji 75. rocznicy urodzin twórcy i prawykonanie *De profundis*, w 2015 r. konferencja z okazji 10. rocznicy śmierci na temat twórczości Mariana Sawy poprzedzona koncertem, na którym wraz z Urszulą Świerczyńską dokonaliśmy kolejnych prawykonania jego wczesnych pieśni. Ostatnio, 15 stycznia 2017 r. odbył się koncert z okazji 80. rocznicy urodzin Mariana Sawy, także w UMFC, na który przygotowałyśmy 2 pieśni dziecięce do śś. Marii Konopnickiej z 1994 r. – szalenie ciekawe i efektowne. Większość z tych utworów miałam okazję wykonywać jako pierwsza, co zawsze daje szczególną okazję do poszukiwań najlepszej interpretacji, najbliższej domniemanemu zamysłowi autora, bez możliwości odwołania się do innych wykonań. Podobnie było z utworami Marcina T. Łukaszewskiego, który powierzył mi prawykonanie swoich pieśni do śś. K. Wierzyńskiego na sopran, saksofon i fortepian, a potem napisał na moją prośbę 3 pieśni do śś. K. Karzmarczyk na sopran i trio fortepiano-we oraz zawarte na płycie utwory na sopran i organy. Mam nadzieję, że ta współpraca będzie kontynuowana. Najbardziej znana jest mi twórczość sopranowa Romualda Twardowskiego, a ponieważ jest bardzo różnorodna, pozwala mi to na wykonanie jej przy różnych okazjach. Chyba najczęściej śpiewam 7 pieśni ludowych, ostatnio w skróconej wersji, 5. – w ostatnim roku pieśni te zabrzmiały wielokrotnie, nawet w Turcji! Wykonuję chętnie piękną *Wokalizę*, opracowaną na głos na moją prośbę, która wcześniej była częścią utworu skrzypcowego i wiolonczelową *Canzoną*, ale także 2 pieśni warmińskie, *Patrz, morze* do śś. Z. Herberta, *Erotyki* do śś. Alicji Stradczuk, *Regina coeli laetare* z organami, a nawet kołеды. Współpracuję z Alicją Twardowską, która pod szyldem

Wydawnictwa Pani Twardowska popularyzuje twórczość swojego męża i przy okazji promocji książek często zaprasza mnie do wykonania utworów Profesora.

Jakie utwory polskie z minionych epok interesują panią?

Bardzo interesują mnie utwory nowe, ale sięgam także do twórczości z przeszłości, tej nieco zapomnianej np. zgrupowa-

w 2 zbiory śpiewników, na wzór Moniuszkowskich *Śpiewników domowych*, były wykonywane w przeszłości np. przez gwiazdę MET, Marcelinę Sembrich-Kochańską. Miałam okazję zaprezentować kilkanaście z nich na koncercie z okazji 180. rocznicy urodzin kompozytora w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym w 2014 r. Dzięki pianistce z Lublina, Urszuli Świerczyńskiej odkryłam kompozytora Ludomira Michała Rogowskiego.



Dorota Catek i Marietta Kruzel-Sosnowska

łam ponad 60 pieśni Aleksandra Zarzyckiego, pianisty, rektora Konserwatorium Warszawskiego, jednego z założycieli i pierwszego dyrektora Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Jego *Mazurek G-dur* na skrzypce i fortepian ma swoje stałe miejsce w światowej literaturze skrzypcowej. Liczne pieśni, o różnym poziomie artystycznym, z których większość została pogrupowana

Część jego utworów znalazłam w Bibliotece Narodowej, ale dotarłam także do dr Jolanty Guzy-Pasiak z PAN, która udostępniła nam fotokopie pieśni kompozytora złożonych w Bibliotece w Dubrowniku. Dzięki temu mogłyśmy wystąpić z kilkoma pieśniami w Filharmonii Lubelskiej w ramach XVIII Lubelskiego Forum Sztuki Współczesnej im. W. Lutosławskiego w 2014 r.

Wspomniałam wcześniej o polskich utworach maryjnych na sopran i organy, które znalazłam w bibliotekach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i Bibliotece Narodowej, a z których część znalazła się na płycie *O, Mario bądź pozdrowiona*. To często piękne, a zupełnie nieznanne utwory – wymienię tu choćby *Modlitwę* M. Świerzyńskiego czy J. Złotarszewskiego. Kilka niewydanych jeszcze pozycji udostępnił mi przygotowujący je do druku znany warszawski muzykolog, Jan Węcowski – były to *Zdrowaś Maryja* A. Kozłowskiego i *Witaj Królowo* A. Klamana.

Ukończyła pani Akademię Muzyczną w Warszawie, uzyskując dyplom na Wydziale Wokalno-Aktorskim w klasie śpiewu prof. Haliny Słonickiej. Kiedy postanowiła pani zostać śpiewaczką i dlaczego? Kto i kiedy odkrył pani głos?

Od kiedy pamiętam zawsze lubiłam śpiewać, ale marzyłam, by zostać aktorką. Podobala mi się piosenka aktorska i festiwałe we Wrocławiu. Bardzo imponowała mi Agnieszka Fatyga. Przeczytałam, że oprócz szkoły teatralnej ukończyła kierunek wokalno-aktorski w Akademii Muzycznej więc myślałam, że uczy się tam właśnie piosenki aktorskiej. Tymczasem regulamin egzaminów mówił o pieśniach i ariach... Gdy trafiłam na pierwsze lekcje śpiewu do p. Sławy Makowskiej usłyszałam, że mam głos sopranowy i powinnam go szkolić. Pomyślałam: opera łączy tyle sztuk, muzykę z aktorstwem, może to jest moja droga?... Oprócz egzaminów wstępnych na Romanistykę na UW postanowiłam więc też zdawać do szkoły muzycznej na śpiew solowy. Przygotowała mnie do nich Anna Cichowicz, którą po latach spotkałam w zespole solistów Warszawskiej Opery Kameralnej. Po intensywnym roku, w którym łączyłam naukę w średniej szkole muzycznej przy Miodowej u prof. Wisławy Ćwiklińskiej i studia na Uniwersytecie zastanawiałam się czy wolę być chórzystką czy nauczycielką francuskiego i... dokonałam wyboru. Nie chciałam jednak porzucać studiów na rzecz szkoły średniej więc postanowiłam zdawać do Akademii Muzycznej w Warszawie. Doostałam się do klasy prof. Alicji Dankowskiej. Byłam na roku z bardzo znanymi dziś śpiewakami: Małgorzatą Walewską, Agnieszką Zwierko, Anną Lubańską, Robertem Gierlachem, Grzegorzem Szostakiem. Po roku nauki przeniosłam się do klasy prof. Haliny Słonickiej. Ukończyłam wydział wokalno-aktorski Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w 1994 r. Potem jeszcze

przez wiele lat poszukiwałam „mojego głosu” pobierając lekcje u wielu pedagogów...

Proszę nam opowiedzieć o swojej drodze artystycznej?

Miałam wyjątkowe szczęście: mój dyplomowy spektakl *Wesela Figara* W. A. Mozarta pod dyr. Mieczysława Nowakowskiego i w reż. Jitki Stokalskiej był wystawiany w Warszawskiej Operze Kameralnej. Śpiewałam w nim partię Zuzanny. Pierwszy raz dyr. Stefan Sutkowski zaproponował całej obsadzie pracę w swoim teatrze (mówię tak świadomie, bo to przecież on stworzył tę operę i prowadził przez przeszło 50 lat). W ten sposób znalazłam się w zespole solistów Warszawskiej Opery Kameralnej. W latach 1994–2007 śpiewałam tam różnorodny repertuar: od madrygałów Monteverdiego i muzyki dawnej (częściowo nagranej na płyty), przez mniej znane opery Galupiego, Cimarosa, Lully’ego, Campy oraz kilka ról w operach G. Rossiniego (*Zaide w Turcji*, *Tisbe w Kopcuszk*, *Berta w Cyruliku sewilskim*, *Zulma we Włoszech w Algierze*, *Azema w Semiramidzie*) i *Gianettę w Napolu Miłosnym* G. Donizetiego po moją największą rolę Kościelnichy w pierwotnej wersji *Jenufy* Janačka. Nie miałam szczęścia wystąpić w repertuarze mozartowskim, z którego teatr ten jest znany. Partię Hrabiny w *Weselu Figara* w spektaklu reżyserowanym przez Grzegorza Chrapkiewicza wykonywałam natomiast w latach 2000–2006 w Operze Bałtyckiej. W 2000 r. miałam okazję wziąć udział w ciekawym międzynarodowym projekcie *Opera for four buses*, który odbył się w Berlinie. Wystąpiłam w części polskiej, do muzyki Krzysztofa Knittla, w reżyserii Piotra Bikonta – to było moje pierwsze większe zetknięcie z muzyką współczesną i jej awangardową prezentacją. Śpiewałam też raz w operetce – partię Diany w *Orfeuszu w piekle* J. Offenbacha – wystawionej w Teatrze Roma przez Wojciecha Kępczyńskiego. Możliwość bycia na scenie była spełnieniem moich aktorskich marzeń i dawała mi zawsze wielką satysfakcję.

Od początku mojej drogi artystycznej bliska była mi liryka wokalna i muzyka sakralna. O tych nurtach wspominałam już wcześniej, ale dodam, że oprócz polskich pieśni chętnie wykonuję pieśni francuskie, a w 2015 r. miałam możliwość śpiewania *Pieśni różnych narodów* L. van Beethovena i rewelacyjnych 7 pieśni D. Szostakowicza do sł. A. Błoka z triem fortepianowym z Gdańska. Ten repertuar pieśniarski i sakralny wciąż staram się wzbogacać, wpro-

wadzając do programów koncertów utworów nowe, współczesne, ale i te z przeszłości, często zapomniane, wyszperane z głębi bibliotecznych regałów.

Ponieważ jesteśmy pismem promującym muzykę polską, proszę powiedzieć naszym czytelnikom, jakie polskie dzieła operowe interesują panią najbardziej?

Marzyłam o zaśpiewaniu Halki przeznaczonej na mój gatunek głosu, partii o wielkim potencjale emocjonalnym. Moniuszko, to pierwsze nazwisko, które przychodzi na myśl, gdy mówimy o polskiej operze. Są jednak te dawniejsze, jeszcze śpiewowgry, jak *Krakowiacy i górale* Stefaniego, w której śpiewałam Dorotę czy nawet opery Francesci Caccini i Stefana Landiego, związane z Polską przez postacie w nich występujące, a odszukane i wystawione za czasów dyr. Sutkowskiego w WOK. W Warszawskiej Operze Kameralnej odbyło się przecież kilka Festiwali Oper Staropolskich. Na zamówienie dyr. Sutkowskiego powstało także wiele oper współczesnych m.in. Bernadety Matuszczak, Edwarda Pałlasza, Zygmunta Krauzego, które następnie zostały tam pokazane. Śpiewałam w *Quo vadis* B. Matuszczak partię Akte z Olgą Pasiiecznik jako Ligią.

Zgłębiając twórczość Romualda Twardowskiego poznałam także jego dzieła operowe, a jest ich 5 – wszystkie były wystawione w latach 70. i 80. w Polsce i za granicą. Śpiewałam arię Marii Stuart z dramatu muzycznego do libretta kompozytora – w 1981 r. Teresa Maj-Czyżowska za kreację w tej roli została uhonorowana w Łodzi Złotą Maską. Istnieje nagranie tej arii w jej znakomitym wykonaniu. Dzięki kompozytorowi miałam okazję posłuchać fragmentów *Historji o Janie i Herodzie* zarejestrowanych w czasie prób i spektakli także w Teatrze Wielkim w Łodzi w 1969 r. – wspaniałe głosy, świetna muzyka. Ta inscenizacja została pokazana w Lipsku, Lublanie, Savonlinnie, Dortmundzie, Dusseldorfie. Ostatnia opera Romualda Twardowskiego, *Historja o św. Katarzynie* była wystawiona na scenie kameralnej Teatru Wielkiego w 1985 r. i Operze Bałtyckiej w 1987. Dodam tylko, że w 2017 r., który został ogłoszony przez sejm m.in. rokiem Josepha Conrada Korzeniowskiego warto, by teatry sięgnęły po... *Lorda Jima* Romualda Twardowskiego. To dzieło uhonorowane Grand Prix na konkursie kompozytorskim w Monako w 1972 r. zostało następnie wystawione w Teatrze Wielkim w Łodzi i Lipsku w 1976 r. oraz Operze Bałtyckiej w 1977 r. To było 40 lat temu. Oczy-

wiście są osoby, które je pamiętają, ale na pewno warto byłoby je przypomnieć korzystając z tej okazji.

Jakie są pani najbliższe plany, koncerty?

Planuję koncert promocyjny płyty *Luctus* w kościele św. Anny w Warszawie 9 kwietnia br. Mam nadzieję na zaprezentowanie tego repertuaru także w innych miastach Polski. Kilka utworów czeka na prawykonanie m.in. zawarte na płycie: *Oratio* ... Romualda Twardowskiego, czy powstała na jubileusz 50-lecia pracy artystycznej Marietty Kruzel-Sosnowskiej *Inviolata* Marcina T. Łukaszewskiego. Oddział warszawski SPAM, w którego jestem zarządcie, planuje koncert z okazji 80. rocznicy urodzin Mariana Sawy – wystąpię więc z kilkoma pieśniami. Zgromadziłam wiele pieśni napisanych do śl. Adama Asnyka, poety urodzonego w Kaliszu, a zmarłego 110 lat temu w Kra-

kowie – planuję koncert z okazji tej rocznicy. Wśród wybranych przeze mnie utworów są kompozycje I. J. Paderewskiego, S. Niewiadomskiego i M. Karłowicza, ale także A. Zarzyckiego, W. Żeleńskiego czy E. Pankiewicza. Mam nadzieję wykonać je w Kaliszu z Robertem Adamczakiem, pianistą i pedagogiem z Ostrowa Wielkopolskiego, z którym współpracuję.

Może zdziwię Panią, ale najbliższy koncert, który planuje 15 marca ... organizuję sama na wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Kaliszu UAM w Poznaniu. Pracuję tam ucząc emisji na kierunku Edukacji artystycznej w zakresie sztuki muzycznej. To będzie już VI Koncert kameralny, w którym wezmą udział wykładowcy i studenci naszego kierunku. Mamy zdolnych wokalistów, pianistów, gitarzystów, ale także studentów, którzy uczą się gry na innych instrumentach w szkołach muzycznych. Po-

chwalać się, że moja studentka, Joanna Słowińska zdobyła wyróżnienie na I Ogólnopolskim Konkursie dla studentów kierunków edukacji muzycznej, który odbył się 4 grudnia 2016 r. na UMCS w Lublinie, a Maciej Jesiołkiewicz, który skończył studia licencjackie w 2015 r jest obecnie studentem II roku na wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Łodzi. Wszędzie rodzą się talenty – warto je wyłowić i ukierunkować, by mogły się dalej rozwijać.

A czy jest nadzieja na kolejne nagrania?

Na razie nie myślałam o tym, ale pojawiły się pomysły nagrania pieśni Sawy czy Rogowskiego. Może uda się je zrealizować? A może warto pomyśleć o pieśniach Aleksandra Zarzyckiego? Zobaczymy.

Dziękuję za rozmowę

Ja również bardzo dziękuję. 📧

O polskiej muzyce organowej

Marietta Kruzel-Sosnowska rozmawia z Magdaleną Wolińską

Czym charakteryzują się utwory nagrane przez panie na płycie *Luctus*?

Trudno na to pytanie odpowiedzieć jednym zdaniem. Pani Dorota Całek, z którą współpracuję od kilku lat towarzysząc jej w wykonywaniu ambitnego repertuaru wokalnego z organami wybrała do swojej płyty utwory współczesnych kompozytorów polskich różnych pokoleń. W większości to twórcy żyjący. Niektóre z tych utworów powstały na jej zamówienie. Każdy z utworów prezentowanych na płycie przekazuje słuchaczowi określone emocje, które może on odczuwać kiedy przeżywa trudne chwile beznadziejnej rozpacz, nieutulonego żalu, który jest nie do ogarnięcia. To jest właśnie ta żalność (*luctus*). Znakomitą warstwą słowną tychże utworów zajęła się w swoim wywiadzie Dorota Całek, ja zatem skoncentruję się na muzyce.

Każdy z prezentowanych przez nas utworów jest inny pod względem środków wyrazu. Najbardziej zróżnicowany jest pod tym względem utwór Pawła Łukaszewskiego – *Luctus Marie*, będący rodzajem wieloczęściowej kantaty. Doskonale uchwycony charakter każdej z części został tu zilustro-

wany niekonwencjonalnymi środkami muzycznymi. Bardzo trudna partia wokalna, która jest kompilacją dwóch partii napisanej uprzednio przez Pawła Łukaszewskiego na dwa głosy wokalne – sopran i kontratenor z towarzyszeniem smyczków i klawesynu – kompozycji obfituje w duże skoki i jest skomplikowana rytmicznie. Doskonale koresponduje z tekstem literackim. Strona wyrazowa jest też podkreślona dynamiką. Partia akompaniamentu jest przeniesieniem partii brzmieniowej całego zespołu na organy z dostosowaniem jej do możliwości wykonawczych tego instrumentu. Faktura nie jest więc czasem typowo organowa. W zależności od charakteru części bazuje albo na gęstej akordyce, albo jest linearna, przejrzysta, wręcz koronkowa.

Utwór Mariana Sawy *De profundis*, także wieloczęściowy, choć bez podziału na części i znacznie skromniejszych rozmiarów przekazuje emocje w inny sposób. Dużą rolę w dramaturgii utworu odgrywa wirtuozowska partia organów, która miejscami jest partią solową. Przygotowuje ona niejako wejścia sopranu poprzez odpowiedni klimat brzmieniowy, osiągnięty odpowiednim doбором

głosów organowych. Partia wokalna jest tu bardziej płynna niż w utworze Pawła Łukaszewskiego. Daje możliwość pokazania śpiewności frazy i przekazu tekstu. Stopniowanie napięcia i punkt kulminacyjny utworu osiągnięty jest w sposób naturalny poprzez narastanie dynamiki, tempa i charakterystyczną rytmikę. Zakończenie jest uspokojeniem i odejściem w „inny wymiar”.

Niewielka, lecz pełna wyrazu kompozycja Piotra Tabakiernika *Lux eternam* jest muzycznym hołdem dla zmarłego profesora Mariana Sawy, z którym Piotr Tabakiernik miał zajęcia improwizacji i kompozycji. Napisana prostymi środkami jeszcze w czasach „szkolnych” przemawia do słuchacza autentycznym głębokim żalem przemieszanym z nadzieją...

Utwór Marcina T. Łukaszewskiego *Due preghiere* oddziaływuje swoim wyrazem poprzez samodzielnie potraktowane partie – wokalną i organową, które uzupełniają się na wzór kontrapunktyczny tworząc ciekawą mozaikę brzmieniową. Partia wokalna podkreśla ekspresyjność tekstu poprzez dysonansowość linii melodycznej. W partii organów znajdziemy przede wszystkim

wyrazistą stroną harmoniczną, opartą także na dysonansowych strukturach akordowych, które budujących napięcie.

Oratio pro vivis ac defunctis Romualda Twardowskiego, utwór otwierający naszą płytę jest dość powściągliwy wyrazowo. Warstwa wokalna, płynna i śpiewna nawiązuje do archaicznej melodyki kościoła katolickiego. Surowa pod względem harmonicznym partia organów znakomicie koresponduje z melodyką głosu solowego tworząc znakomitą stylistycznie kompozycję.

Łatwiej przychodzi pani wykonywanie muzyki współczesnej, czy też sięganie po dawny repertuar?

Odpowiedź na to pytanie będzie z mojej strony niejednoznaczna. Utwory organowe, bo o nich będę mówić, poza oczywiście różnym stopniem trudności posiadają swoją stylistykę zgodną z wykonawstwem i założeniami każdej epoki. Oprócz zmierzenia się z warstwą dźwiękową każdego utworu i opanowaniem trudności technicznych trzeba mieć rzetelną wiedzę na temat sposobu ich wykonania: artykulacji, którą np. w muzyce barokowej powinno się samemu opracować, czy frazowania w muzyce romantycznej. Trzeba też wiedzieć, jakie tempo zastosować w utworze z danej epoki. Czy będzie to współczesne tempo metronomiczne, czy też odniesienie do znaczenia słów używanych do określania temp w języku włoskim w czasach dawniejszych. Trzeba także, a może przede wszystkim znać zasady rejestracji utworów z danej epoki, to znaczy wiedzieć, jakie głosy były budowane w organach w danym okresie historycznym na terenie Europy. To są tylko niektóre problemy wykonawcze muzyki, która powstawała do drugiej połowy XIX w. Wiek XX był bardzo zróżnicowany pod względem stylistyki. Często powstawały w nim utwory negujące wartości epok poprzednich. Tu więc wykonawca napotyka na inny problem – braku reguł wykonawczych, które są niewątpliwie podpowiedzią jak dany utwór wykonać.

Co jest najtrudniejsze w wykonywaniu muzyki współczesnej?

Zacznę od tego, że zależy to od tego czy jest to muzyka przeznaczona do częstego wykonywania, czy prawykonanie eksperymentalnego utworu, które nie zaowocuje innymi wykonaniami. W wypadku tego drugiego trudności techniczne mogą być olbrzymie, zwłaszcza kiedy kompozytor nie jest organistą i nie zna specyfiki instrumentu. Pewne propozycje są bowiem na organach niewy-

konalne. Jeśli jest to natomiast utwór, który chciałabym wielokrotnie wykonywać to najtrudniejszą rzeczą jest prawidłowe odczytanie zamysłu twórczego kompozytora. Czasami może on być zgoła inny niż sobie to wyobrażamy. Niektórzy kompozytorzy zapisują swoje utwory bardzo dokładnie, z podaniem metronomicznych temp, dynamiki i artykulacji, inni zostawiają większą swobodę wykonawcy, darząc go przez to dużym zaufaniem. Wolę pewną dozę swobody, która pozwala mi na większą kreatywność. W utworze bowiem moim zdaniem nie wszystko jest zapisane nutami. Czasami trzeba też odczytać to co jest między nimi.

Mam na swoim koncie bardzo wiele prawykonania utworów polskich kompozytorów. Zaczęło się to jeszcze na koncertach Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich. Potem były własne koncerty i prawykonania w ramach Legnickich Conversatoriów Organowych, którymi kierował Rektor UMFC prof. Stanisław Moryto. Były to nie tylko utwory organowe, ale także kameralne takich kompozytorów jak Bernarda Matuszczak, Edward Sielicki, Władysław Słowiński, Witold Rudziński Zbigniew Wiszniewski, Sławomir Czarnecki, Marian Sawa, Peter Rompf. Prawykonania kameralne były przede mnie współwykonywane z Jadwigą Gadulanką, Dorotą Całek, Jolantą Sosnowską, Pawłem Hruszwickim, Michałem Krywieniem, czy Stanisławem Skoczyńskim.

Wiele satysfakcji dawały mi prawykonania i wykonania utworów Mariana Sawy. Ten twórca pozostawiał bowiem wiele swobody wykonawczej odtwórcy. W jego partyturach jest mało dookreśleń dotyczących dynamiki, tempa, czy rejestracji utworów. Dla niektórych wykonawców jest to przeszkoda i z tego powodu mogą w wykonaniach jego utworów pojawiać się takie, które zasadniczo różnią się od zamysłów kompozytora. Miałam to szczęście, że przy wielu prawykonaniach utworów Sawy on sam udzielał mi wskazówek wykonawczych. Zdarzało się jednak i tak, że ja miałam inną wizję danego utworu, którą prezentowałam Sawie i on przyznawał mi rację w tym względzie.

Studiowała pani u prof. Feliksa Rączkowskiego. Jaki był profesor? Czy uwzględnił w procesie dydaktycznym muzykę współczesną?

Profesor był otwarty na muzykę współczesną. Sam chętnie prawykonował, wykonywał i nagrywał utwory zaprzyjaźnionych z nim kompozytorów, szczególnie Tadeusza Paciorkiewicza, czy niemieckiej kompozy-

torki Lotte Backes. Miał w swoim repertuarze utwory Oliviera Messiaena, Paula Hindemitha, Stefana Jurdzińskiego, Bolesława Szabelskiego, Tadeusza Mahla i wielu innych współczesnych mu twórców. Studentów zachęcał do wykonywania muzyki współczesnej. Pod jego kierunkiem przygotowałam jeden z najwspanialszych utworów Messiaena – cykl *Nativité du Seigneur* ze słynną ostatnią częścią *Dieu parmi nous*. Potem także utwory Jehana Alaina, Hindemitha, Paciorkiewicza, Ebena i innych.

Profesor Rączkowski był zamiłowanym kolekcjonerem nut. Z każdego wyjazdu koncertowego przywoził najnowsze wydania utworów różnych europejskich kompozytorów. Oprócz tego był stałym bywalcem księgarni muzycznych i antykwariatów. Przed śmiercią przekazał część swojego zbioru nutowego do Biblioteki Narodowej. Po śmierci jego syn Witold Rączkowski podarował mi pozostałe części zbioru, wśród których było wiele interesujących pozycji koncertowych i dydaktycznych, które mogłam wykorzystać w swojej pracy z uczniami klasy organów ZPSM im. Szymanowskiego w Warszawie i studentami UMFC i UKSW, a także umieszczając je w swoich programach koncertowych.

Feliks Rączkowski był postacią nietuzinkową. Jego działalność nie ograniczała się tylko do dydaktyki i koncertowania. Był też muzykiem kościelnym. Przez 25 lat pełnił posługę organisty i kierownika muzycznego w Kościele św. Krzyża w Warszawie. Tam oprócz gry na organach prowadził chór i Zespół Madrygalistów, który wykonywał muzykę dawną. Oba te zespoły uświetniały uroczystości kościelne, oraz wykonywały koncerty śpiewając ambitny repertuar. Na organach towarzyszył wtedy chórowi pod dyktando prof. Rączkowskiego Marian Sawa, ówczesny student profesora, który potem w dowód wdzięczności dedykował mu kilka swoich utworów: *Toccatę* z roku 1972 i pochodzące z tego samego roku *Capriccio*. Profesor zaś poznał się pierwszy na talencie kompozytorskim i improwizatorskim Mariana Sawy i w wydawanym pod jego redakcją w PAX-ie zbiorze utworów umieścił kilka preludii Sawy.

Profesor Feliks Rączkowski zajmował się też działalnością kompozytorską, muzyką liturgiczną opracowując akompaniamenty do pieśni kościelnych, wydawniczą, społeczną działając w Stowarzyszeniu Polskich Artystów Muzyków, był inicjatorem i kierownikiem artystycznym kilku festiwali organowych: w Oliwie, Kamieniu Pomorskim, Koszalinie i Kazimierzu nad Wisłą. Mam tę wielką

satysfakcją, że profesor zapraszał również kilkakrotnie mnie do zagrania recitali na tych festiwalach.

Jako człowiek był osobą niezwykle skromną, pracowitą, życzliwą ludziom i prawą.

Jakie miejsce zajmuje twórczość kompozytorów polskich na tle muzyki europejskiej?

To jest pytanie bardzo szerokie. Odpowiem więc na nie bardzo ogólnie, bo nie sposób w krótko prześledzić rozwoju polskiej muzyki organowej na przestrzeni wieków i porównać go z rozwojem tej muzyki w różnych ośrodkach europejskich. Na przykład w okresie Renesansu muzyka rozwijała się u nas za przyczyną wpływów włoskich na dworze królowej Bony w Krakowie.

Świadczą tym liczne tabulatury, jakie się zachowały, np. *Tabulatura Jana z Lublina, czy Krakowska Tabulatura Organowa*. Można by powiedzieć, iż ten okres stanowi niezmiernie ważny wkład twórczości polskich, najczęściej anonimowych kompozytorów w muzykę europejską. Następne wieki nie przyniosły takich wspaniałych utworów, jakie zawierały renesansowe tabulatury. Liczne wojny i później zabory doprowadziły do zniszczenia wielu bibliotek, w których mogłyby się zachować utwory organowe. Jest co prawda kilka kancjonałów z klasycznymi utworami, ale nie wiadomo czyjego są autorstwa. Budownictwo organowe w XIX w. na terenach zaborów, zwłaszcza w zaborze rosyjskim było bardzo skromne. Podczas gdy np. we Francji powstawały wielkie organy budowane przez firmę Cavaillé-Coll, a César Franck i jego następcy tworzyli muzykę „symfoniczną”, w której kolorystyka i dynamika odgrywały wielką rolę – u nas można było tylko na ten temat pomarzyć. Dopiero koniec XIX w. i początek wieku XX przyniósł duży skok w rozwoju polskiej muzyki organowej. Tworzyli wtedy tacy znakomici kompozytorzy jak August Freyer, Wincenty Rychling, Stanisław Moniuszko, Marian Walek-Walewski, a później Stefan i Mieczysław Surzyńscy, czy Feliks Nowowiejski. Organowe symfonie i koncerty tego ostatniego mogą spokojnie konkurować z utworami francuskich twórców takich jak Guilmant, Widor, czy Vierne. Druga połowa XX w. obfituje w Polsce w modne wówczas utwory pisane w stylu neoklasycznym np. Tadeusza Paciorekiewicza, Bolesława Szabelskiego, Kazimierza Jurdzińskiego, Tadeusza Mahla i wielu innych. Kompozytorzy zaczynają też eksperymentować, jeśli chodzi o zapis nutowy i techniki kompozytorskie. Do takich twórców należy zaliczyć Henryka Mikołaja Góreckiego, Bernarda Pietrzaka, czy Wincentego Hawela. Ich utwory plasują się w centrum ówczesnych trendów europejskich. W latach 70. i 80. ubiegłego stulecia zaczynają komponować na organy tacy uznani w tej chwili twórcy jak Marian Sawa, czy Stanisław Moryto. Ich utwory cieszą się popularnością i są wykonywane w całym świecie. W ostatnim czasie zwraca uwagę spuścizna, jaką pozostawił po sobie nieżyjący już od 12 lat Marian Sawa, który na organy napisał ponad 200 utworów. Są wśród nich zarówno dzieła eksperymentalne z użyciem klasterów i niekonwencjonalnego zapisu, jak i utwory typu fantazji, sonat, preludium chorałowych, oraz utwory dydaktycz-

ne – etudy pedałowe i manualowe, tria, mini fugi. Sawa jest także twórcą pięciu koncertów organowych z orkiestrą.

Wielokrotnie wykonywałam utwory tego kompozytora. Nagryłam je też na płytach *Marian Sawa Organ Music I i II (Acte Préalable AP0030, AP0068)*, oraz na płycie *Missa Claromontana (AP0125)*, która powstała tuż po śmierci kompozytora w 2005 r.

W 2006 r. zawiązało się Towarzystwo im. Mariana Sawy, które promuje jego twórczość i wydaje jego utwory. Jestem jego prezesem. Do tej pory wydaliśmy cztery tomy utworów organowych, dwa tomy utworów fortepianowych, oraz po jednym tomie utworów klawesynowych, kameralnych na instrumenty dęte z organami, na głosy wokalne z organami i jeden tom utworów skrzypcowych.



W 80. rocznicę urodzin kompozytora, która przypada w tym roku Towarzystwo zorganizowało w Warszawie w dniach 14–18 stycznia Dni Muzyki Mariana Sawy. Wśród koncertów znalazła się też V Edycja Konkursu organowego dla uczniów szkół muzycznych. Konkurs ten cieszy się od lat dużą popularnością wśród uczniów i nauczycieli. Towarzystwo im. Mariana Sawy współorganizuje także warsztaty interpretacji muzyki Sawy w Częstochowie. Wracając do początkowego pytania uważam, że dzięki twórczości Mariana Sawy, oraz innych kompozytorów działających u nas w XX i XXI w. polska współczesna muzyka organowa zajmuje wśród europejskiej muzyki organowej poczesne miejsce.🎹

Georges Prêtre wielki francuski mistrz

Łukasz Kaczmarek

Z początkiem roku, 4 stycznia zmarł wielki Georges Prêtre. Wprawdzie miał ukończone 92 lata, ale był wciąż aktywny, na marzec br. planowane były jeszcze trzy jego koncerty symfoniczne w mediolańskiej La Scali...

Urodził się 24 sierpnia 1924 r. w Waziers na północy Francji. Początkowo kształcił się w Konserwatorium w Douai, zdobywając nawet laury jako trębacz. Dalsze studia odbywał w paryskim Konserwatorium, gdzie jego profesorami byli m.in. André Cluytens (dyrygentura) oraz Maurice Duruflé (harmonia). Zetknął się tam również z Olivierem Messiaenem. Profesorem Prêtre'a był również Pierre Dervaux, znakomity francuski mistrz dyrygentury. Wszyscy oni przeszli do historii muzyki francuskiej. Dla Prêtre'a, skoncentrowanego głównie na operze, szczególnie cenne musiało okazać się olbrzymie doświadczenie artystyczne, jakie przekazał mu Cluytens – także wielka ikona dyrygentury.

Prêtre zastąpił bowiem przede wszystkim nieśmiertelnymi kreacjami operowymi, współpracował z najznakomitszymi śpiewakami swoich czasów: Marią Callas, Montserrat Caballé, Mirellą Freni, Plácido Domingo... Swoją debiut przeżył zresztą właśnie w Operze – w Marsylii, w 1946 r. Wkrótce stanął na innych wielkich scenach: paryskiej Opéra-Comique, której dyrektorem był w latach 1955–1959, Lyric Opera of Chicago (jej dyrektorem był od 1959 do 1971 r.), Opery Paryskiej (dyrektorem był w latach 1970–1971, choć po raz pierwszy wystąpił

już w 1959 r.). W 1961 r. debiutował w Londyńskiej Covent Garden, w 1964 r. Nowojorskiej Metropolitan Opera, a w 1965 r. w Mediolańskiej La Scali.

Przyjaźnił się z Francisem Poulenciem, dał światowe premiery jego opery *La voix humaine* oraz *Sept répons des ténèbres* na chór i orkiestrę. Inny francuski kompozytor, Marcel Landowski dedykował mu swoją *IV Symfonię*.

Jako jedyny francuski dyrygent w historii, Prêtre aż dwukrotnie poprowadził Koncert Noworoczny Wiedeńskich Filharmoników: 1 stycznia 2008 r. oraz 2010 r. Był zresztą określanym jako najbardziej „wiedeński” z francuskich dyrygentów.

Przed kilkoma laty ukazała się książka jemu poświęcona – *Georges Prêtre: Maestro con brio*.

☆☆☆

W przypadku Prêtre'a, właściwym chyba byłoby stwierdzenie „opéra – son premier amour”. Kochał wielkie dzieła operowe, przyjaźnił się z wybitnymi śpiewakami. Pierwszą taką postacią była Maria Callas, z którą współpracował od końca lat 1950. Wspólnie dali kilka recitali, przedstawień. Dwie opery utrwalił też w całości na płytach – były to zresztą ostatnie kompletne nagrania operowe Callas – *Carmen* Bizeta w 1964 r. (z Nicolaiem Geddą jako Don José) oraz *Toszę* Pucciniego na przełomie 1964 i 1965 r. (z Carlem Ber-

gonzim i Titem Gobbin). Oprócz tego zachowały się rejestracje różnych arii i scen (studyjne i żywe – w tym audiowizualne), jak również dwóch przedstawień z 1965 r.: *Normy* Belliniego z Opery Paryskiej (z Gianfranco Cecchele i Fiorenzą Cossotto) i *Toski* z Covent Garden (z Renatem Cionim i Gobbin). Prêtre darzył, starszą od siebie o rok, Callas olbrzymią admiracją, a wręcz uwielbieniem. W swoim mieszkaniu zachował sporej wielkości makietę z wizerunkiem wielkiej śpiewaczki.

Poza wspomnianymi studyjnymi *Carmen* i *Toszę*, francuski dyrygent dokonał szeregu innych wspaniałych nagrań operowych. Pierwszym była *La voix humaine* Poulencca z Denise Duval w 1959 r. Jest to wzorcową rejestracją dzieła (nota bene, w 1991 r. Prêtre jeszcze raz poprowadził w studiu operę, tym razem z Julią Migenes jako Ellą). Kolejną wielką płytową kreacją dyrygenta był *Samson i Dalila* Saint-Saënsa z Ritą Gorr i Jonem Vickersem z 1962 r., do dziś jest ona uważana za wzorcową. Inną znaczącą rejestracją była *Łucja z Lammermoor* Donizettiego z 1965 r., gdzie Prêtre miał do dyspozycji wspaniałych Annę Moffo i Carla Bergonziego. Z kolei nagrywając w 1967 r. *Traviatę* Verdiego, jego solistami byli Montserrat Caballé, ponownie Bergonzi oraz Sherrill Milnes. Z Caballé jako protagonistką zachowała się także radiowa rejestracja *Normy* z 1971 r. Na przełomie 1968 i 1969 r. Prêtre doskonale utrwalił *Werthera* Massenet, z Geddą i Victorią de Los Angeles, a w

1969 r., znów z Geddą, lecz także z Janet Baker i Gabrielem Bacquierem nagrał *Potępie nie Fausta* Berlioz. W latach 1970. powstały kolejne wielkopomne kreacje w operach francuskich: *Louise Charpentiera* z Ileaną Cotrubas i Plácidem Domingiem, *Potawiacze pereł* Bizeta z Cotrubas i Alainem Vanzem, a także *Faust* Gounoda z Domingiem, Mirellą Freni i Nicolaiem Ghiaurovem (choć istnieje też kilka świetnych „żywych” nagrań tej opery pod batutą Prêtre’a). Rok 1982 przyniósł zaś wspaniałe filmowe *Pajace* Leoncavalla i *Rycerskość wieśniaczka* Mascagniego z Plácidem Domingiem. Canio to jedna z najważniejszych tenorowych partii Dominga, a właśnie jego nagranie z Prêtre’em w opinii międzynarodowej krytyki stanowi szczytowy sukces śpiewaka. W 1985 r. Prêtre dokonał chyba najwspanialszego nagrania dość rzadko wykonywanej opery Bizeta – *Pięknego dziewczęcia* z Perth. Jego solistami byli June Anderson i Alfredo Kraus. Poza tymi studyjnymi, z których każde jest bardzo znaczącą rejestracją danego dzieła, istnieje cały szereg zapisów radiowych, bądź rejestracji żywych przedstawień. Do takich zaliczyć należy *Capriccio* Richarda Straussa, jedną z ulubionych oper Prêtre’a (to właśnie ją prowadził debiutując w Operze Paryskiej), którą dyrygował m.in. w San Francisco w 1964 r., mając za Hrabinę Elisabeth Schwarzkopf, czy w Stuttgarcie w 1999 r., tym razem z Felicity Lott. Kiedy natomiast prowadził *Ara bellę* w MET w 1965 r., jego protagonistkami były Lisa Della Casa i Anneliese Rothenberger. Natomiast w zapisanym na taśmach radiowych *Rosenkavalierze* z 1971 r. solistkami były Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender i Ileana Cotrubas. Prêtre z wielkim sukcesem dyrygował także *Parsifalem* Wagnera; w MET w 1966 r. jego solistami byli wtedy m.in. Sándor Kónya i Régine Crespin. W 1969 r. utrwalił w Turynie filmową wersję *Turandot* Pucciniego mając jako odtwórczynię tytułowej partii bodaj najwspanialszą Turandot wszechczasów – Birgit Nilsson. Zachował się jeden zapis, w którym solistą Prêtre’a jest Luciano Pavarotti – to *Cyganeria* Pucciniego z La Scali z 1975 r. Rok później, gdy francuski dyrygent prowadził tę samą operę na tej samej scenie, jego Rudolfem był José Carreras. Innym ważnym, utrwalonym tym razem w formie wideofonicznej zapisem, były *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha z Covent Garden z 1981 r. z Domingiem, Lucianą Serrą, Agnes Baltsa i Ileaną Cotrubas.

Liczne archiwa radiowe kryją jednak znacznie więcej skarbów zapisanych ręką

Georgesa Prêtre’a, które co jakiś czas wpływają na światło dzienne.



Georges Prêtre był również znakomitym symfonikiem, prowadził najwspanialsze zespoły orkiestrowe świata. Już w 1961 r., po śmierci Thomasa Beechama, objął kierownictwo Royal Philharmonic Orchestra, odbył z nią tournée po Ameryce.

Szczęśliwie pewna część jego świetnych kreacji symfonicznych została również utrwalona na płytach. Sporo znajduje się w 17-płytowym boksie Erato. Są tam m.in. trzy symfonie Saint-Saënsa (w *Organowej* solistą jest Maurice Duruflé), *Symfonia fantastyczna* Berlioz, trzy symfonie Landowskiego, utwory Fauré’ego, Debussy’ego, Dukasa, Rousseła, Satiego, Ravela, Milhauda... Z Maurice’em Duruflé’em Prêtre zarejestrował również *Koncert organowy* Poulenca. Cała ta płyta (dawne EMI), gdzie znajduje się również m.in. *Gloria* kompozytora jest jednym z najwybitniejszych krążków w całej dyskografii Poulenca.



Ztego co mi wiadomo, ostatnie publiczne występy Georgesa Prêtre’a miały miejsce 11 i 12 października 2016 r. w Wiedeńskiej Musikverein. Maestro dyrygował wówczas Orkiestrą Wiedeńskich Symfoników, zespołem, którego głównym dyrygentem był w latach 1986–1991. Program wieczoru został w taki sposób skonstruowany, by dyrygent miał możliwość w miarę częstych przerw, odpoczynku poza estradą. W jednym z tych koncertów, 11 października, miałem zaszczyt i przyjemność uczestniczyć. Bilety od jakiegoś czasu były już wyprzedane (podobnie jak w przypadku koncertu 12 października), tyczyło się to również miejsc stojących, sala była pełna. Do ostatniego momentu (a nawet jeszcze po pierwszym punkcie programu, gdy na chwilę otworzono drzwi), napływały coraz to kolejne osoby chcące zobaczyć i usłyszeć Prêtre’a. Dyrygent, jak na swoje lata, wydawał się być sprawnym fizycznie, poruszał się swobodnie, miał prostą sylwetkę. Gdy wchodził na estradę, powitały go gromkie brawa. Program wieczoru otworzyła uwertura *Egmont* Beethovena. Było to wykonanie bardzo klasyczne, pełne spokoju, przestrzeni i szerokiego oddechu. Cechą charakterystyczną większości przedstawionych podczas tam-

tego wieczoru interpretacji były dość wolne tempa. W finałach dyrygent jednak uruchamiał nowe pokłady siły, brzmiały one w sposób pełen mocy, z dużą energią. Drugi punkt wieczoru stanowił *I Koncert fortepianowy C-dur* Beethovena. Solistą był tutaj Rudolf Buchbinder, który prowadził od instrumentu zespół Wiedeńskich Symfoników. On również dał bardzo dobre wykonanie, klasyczne, z pięknym, delikatnym środkowym *Largo*. Drugą część programu otworzyła uwertura do *Zemsty Nietoperza* Johanna Straussa II. W swojej interpretacji Georges Prêtre dużą wagę przywiązywał do detali, z wielkim smakiem, w dobrym, wyrafinowanym, bardzo „francuskim” guście bawił się szczegółami. Gdy ucichły owacje, Orkiestra zeszła z estrady, został zaś wprowadzony fortepian, by Buchbinder wykonał, tym razem solo, *Parafrazę na tematy z Zemsty Nietoperza* Straussa Alfreda Grünfelda, co uczynił z wielką elegancją. Po zniknięciu pianisty za kulisami, na estradzie pojawiło się czworo mężczyzn mających odtransportować fortepian. Z powodu częstych zmian technicznych, na wejście panów z obsługi publiczność zaczęła bić brawo, śmiać się. W dalszej części Wiedeńscy Symfonicy pod wodzą Prêtre’a zagrali *Barokolę* z *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha. Interpretacja francuskiego mistrza była ze wszech miar intrygująca, bardzo indywidualna, w powolnym tempie, z bogatym rubato, ciekawie potraktowaną rytmiką, uroczo i charakterystycznie kołysząc się, naprawdę niezwykła! Nasunęła mi się wówczas refleksja, że Georges Prêtre z każdego wykonywanego, choćby bardzo krótkiego, utworu czyni opowieść, dużą wagę przywiązuje do narracyjności, logicznego następstwa kolejnych myśli muzycznych. *Bolero* Ravela jako ostatni punkt programu wieczoru stanowiło wielki triumf dyrygenta, było barwne, efektowne, ze stale rosnącym napięciem, po prostu idealne. Publiczność oszalała, a że maestro pozostał jeszcze przy siłach i w pełni muzycznej pasji, nie obyło się bez bisu. Jako nadatek Prêtre zaproponował *Kankana* z *Orfeusza w piekle* Offenbacha – interpretację rozsadała energia i radość. Znów brawa, dyrygent kłaniał się, stał publiczności całusy, machał przyjaźnie ręką. Po koncercie przy przeznaczonym dla muzyków wyjściu z Musikverein już czekał na Prêtre’a samochód z szoferem. Kto stał jeszcze przy budynku, miał możliwość po raz ostatni zobaczyć zadowolonego maestro za szybą auta. 📍

Nowa Carmen na polskiej scenie

Gosha Kowalinska rozmawia z Katarzyną Kubińską

Zaczynała pani swoją muzyczną drogę od Polski, skąd decyzja o wyjeździe do Francji?

Tak naprawdę, to nie ja zdecydowałam, tylko moja mama. Wyjechałyśmy do Francji, gdy byłam jeszcze w szkole podstawowej, którą tam właśnie skończyłam. Następnie było liceum, matura i już zostałam. Zaczęłam studia, najpierw reżyserię dźwięku a następnie wokalne i aktorskie. Po nitce do kłębka. Zaczęłam pracować i jeździć po świecie. Moja praca przyciągnęła mnie do rodzinnego kraju.

Teraz powrót, można powiedzieć, do początku. Jak czuje się pani w Polsce, przed polską publicznością?

Szczecińska publiczność (gdyż rok temu właśnie w Szczecinie rzuciłam kotwicę)

Gosha Kowalinska – urodzona w Poznaniu, absolwentka studiów wokalnych w École Normale de Musique de Paris i Szkoły Sztuk Teatralnych École Claude Mathieu (dyplom aktorski). Doskonająca swoje umiejętności wokalne we Włoszech u profesor Gabrielli Ravazzi. Laureatka wielu konkursów, w tym głównej nagrody Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Spazio Musica (2010), czy specjalnej nagrody w Konkursie Armell Opera. Obecnie współpracuje z wieloma teatrami we Francji i we Włoszech, a od 2015 r. związała się z Operą na Zamku w Szczecinie, w której nie tak dawno, wykonywała tytułową partię Carmen.

jest bardzo wymagająca, ale sympatyczna i otwarta. Przyznam się, że początki nie były łatwe, ponieważ moją polską premierową rolę śpiewałam dzień po Małgorzacie Walewskiej. Być w tej samej roli, co tak wielka i znana śpiewaczka to ogromny zaszczyt. Małgosia objechała świat śpiewając Ulrykę i inne wielkie role z repertuaru mezzosopranowego, a dla mnie była to druga produkcja *Balu maskowego* w mojej karierze! (śmiech). Publiczność Szczecina była dla mnie łagodna i przywitała mnie z otwartymi ramionami w Szczecińskiej Operze na Zamku, za co bardzo serdecznie wszystkim dziękuję!

To trudne być w tej samej roli z inną śpiewaczką?

Absolutnie nie. Każda wnosi coś innego, elementy swojej osobowości, swoje doświadczenie. Nie konkuruję z koleżankami, które śpiewają tę samą rolę. Wręcz przeciwnie. Obserwując pracę bardziej doświadczonych śpiewaków, dużo się uczę. Przy ostat-

niej produkcji *Carmen* w Operze na Zamku, współpraca z Anną Borucką (ze mną w głównej roli) była bardzo wzbogacająca, ponieważ do tej samej reżyserii wnosimy, każda z nas, to co nas różni, dzięki czemu proponujemy publiczności odmienne wizje zamiast niezdrowej konkurencji.

Mam wrażenie, że tego typu emocje towarzyszą śpiewakom wykonującym „wspólne” partie wszędzie tak samo. Ale jak jest z teatrem, repertuarem? Czy świat francuskiej opery różni się od tego polskiego?

(śmiech) Niekoniecznie. Może ewentualnie z punktu widzenia repertuaru. W Polsce jest tradycja polskiej opery: Moniuszko, Szymanowski... czego niestety we Francji brakuje. Ale muzyka i świat opery jest raczej tak

samo złożony na całym świecie. Jedna wielka różnica tkwi w ekipach. W Polsce wielkim przywilejem jest praca ze stałym zespołem teatru, z którym można się żyć, ewoluować, wspierać i to właśnie powoduje, że serce teatru jest silne. Zapraszani są często artyści z innych miast czy krajów, co jest też bardzo pozytywne. We Francji niestety nie ma już stałych zespołów solistów. Każda produkcja operowa to nowa ekipa śpiewaków. Może to i dobre, gdyż śpiewacy często zmieniają teatry, tylko trzeba mieć świetnego agenta, ponieważ rynek jest trudny.

Jest trudny, bo teatry mają swoich faworytów..?

Teatry mają swoich faworytów i jest to dobrą rzeczą ponieważ oznacza, że są lojalne. Potrzeba nam dobrego agenta, aby pokazać coś nowego wśród tej lojalności. Co do Francji, problemem są częste cięcia budżetowe w obrębie kultury.

W tym zawodzie, na tak trudnym rynku, potrzebny jest także ten upór, konsekwencja. Teraz wystąpiła pani w nowej produkcji *Carmen*. Tytułowa Cyganka śpiewa o wolnym ptaku, który to przychodzi, to odchodzi, to znów wraca. Chyba trochę tak jak pani – taki wolny ptak, to w Polsce, to we Francji, to jeszcze gdzieś indziej. Czy Carmen jest jakoś pani bliska?

Nie jestem ptakiem, o którym mowa w *Habanerze*. W tej arii to miłość jest ptakiem, który to przychodzi to odchodzi to znów wraca. Ja nie jestem miłością, mogę ją odczuwać, jak Carmen. Miłość może przyjść i odejść, jak do niej, ale to nie miłość jest jej wolnością. Wręcz przeciwnie – Carmen chce się uwolnić od dyktatury pasji i miłości, i dlatego podąża do śmierci, by być wolną.

Czyli śmierć jest dla niej wyzwoleniem..?

Jeżeli uznamy, że Carmen jest postacią mityczną to tak, jest to jej wyzwolenie, ale również, jeżeli byłaby osobą „z krwi i kości”, wiecznie nieusatisfakcjonowaną, na progu patologii, to śmierć ją uwalnia. W każdym razie, śmierć zapowiedziana przez karty jest logiczna, ponieważ Carmen wierzy w przeznaczenie – prawo, możliwe, że jedyne, które nią rządzi.

Tak jak Violetta dla sopranistki, tak Carmen dla mezzosopranistki jest kluczową pozycją w repertuarze, rolą, do której się dąży, dlaczego?

Jest to jedna z głównych ról repertuaru mezzosopranowego. Tytuł opery to jej imię. W *Trubadurze* czy *Wertherze* mezzosopran dużo śpiewa (Azucena, Charlotte), ale w przypadku *Carmen* kompozytor wyróżnił ją dając jej tytuł. Jest prawie w każdej scenie tej opery, co pozwala artystce wyrazić szerszą paletę niuansów psycholo-

gicznych i wokalnych. Wielkim wyzwaniem jest przeprowadzić tę postać od jej wejścia na scenę, poprzez sławną *Habanerę*, aż do śmierci, pokazując wszystkie jej oblicza: kobieta wolna, kobieta uwodzicielka, kobieta zakochana, kobieta rozczarowana, kobieta zdecydowana...

Czy to rola, do której trzeba, posługując się żargonowym stwierdzeniem, w jakiś sposób dojrzeć?

Nie jestem kobietą, którą byłam siedem lat temu i moje podejście do *Carmen* było inne, lecz nie mniej interesujące. Za siedem lat, będę inna, ale jestem pewna, że jeszcze dużo odkryję w tej postaci. To dlatego *Carmen* jest arcydziełem ponadczasowym. Natomiast pewne jest, że trzeba być gotowym technicznie, aby móc skonfrontować się z nutami.

W czym w takim razie tkwi trudność tej partii?

Trudność tej partii jest bardziej emocjonalna niż techniczna. Należy przekazać emocje bez bycia przez nie zdominowaną. Mogłabym powiedzieć, że problemy *Carmen* są problemami śpiewaczki. Niebezpieczeństwem byłoby oddalenie emocji po to, aby było „łatwiej”.

Problemy Carmen są problemami śpiewaczki – brzmi intrygująco...

Przekazywanie emocji jest niezbędne jeżeli jest się profesjonalną śpiewaczką operową i to niezależnie od roli. *Carmen* wymaga ogromnego, wręcz wyjątkowego zaangażowania emocjonalnego. Im więcej emocji, tym trudniej jest kontrolować technicznie śpiew. *Carmen* jest więc jak praca linoskoczka – jest się na linie przez trzy godziny. Dlatego też problemy *Carmen* są problemami śpiewaczki, która, jeżeli nie potrafi kontrolować emocji, może dać się im ponieść, a w tym wypadku śpiew na tym ucierpi.

A jak widzi pani postać Carmen, kim dla pani jest?

Carmen jest silną kobietą, która chce być wolna. Przede wszystkim sama za siebie decyduje, nie idzie na kompromis i jest niezależna. Możemy powiedzieć, że nie jest przywiązana do moralności. Jeżeli ją przemyca, to tylko dlatego, by sobie udowodnić, że nic jej nie zatrzyma. Łamie regulaminy nakreślone przez społeczeństwo. Kim jest *Carmen*? Dla mnie, to przede wszystkim postać mityczna. Chcę przez to powiedzieć, że *Carmen* jest przedstawieniem, quasi symbolicz-

nym, koncepcji pasji lub pożądania. Pożądanie ma tylko jeden koniec – chce więcej nie pożądać. W samej uwerturze, Bizet przedstawia temat śmierci – koło jest zamknięte.

A Carmen jako kobieta, człowiek – kim jest, czego chce?

Jeżeli chcemy z niej już zrobić postać ludzką, taką jak pani lub ja, była by to osoba nieusatisfakcjonowana, która przeżywa rozczarowanie, jedno po drugim. Czeka na miłość, która by zaspokoila jej zamiłowanie do wolności. Myślała, że Don José był tą miłością, na którą czekała, która zatrzymałaby niekończący się cykl. W trzecim akcie już jest pewna, że to nie jest on. Jej jedynym wyjściem, to poddać się czemuś większemu od niej, to co *Carmen* nazywa przeznaczeniem, co tak na prawdę jest śmiercią. Mówi do Escamilla „niech umrę, jeżeli kiedyś kochałam kogoś bardziej niż Ciebie” I, jak wiemy, umiera.

Czy to wszystko znajdziemy w każdym przedstawieniu Carmen?

Tak. Oczywiście. To istota dzieła Bizeta.

Jak odbiera pani tę szczecińską wersję dzieła Bizeta?

Moją pracą jest obrona wizji zarówno reżysera, jak i kierownika muzycznego. W tej przestrzeni przynoszę moją wizję. Wersja szczecińska jest inna od tych, które już śpiewałam lub zaśpiewam w przyszłości. Ale jest dla mnie zawsze możliwością zgłębienia tej roli jeszcze bardziej. Szczecińska *Carmen* jest dodatkowym etapem w moim poznawaniu tej postaci, roli, opery.

Reżyserska wizja Eweliny Pietrowak jest dość odważna, współczesna. Czy lubi pani tego typu wyzwania, czy woli raczej klasyczne wersje spektakli?

Czy powinniśmy oglądać reżyserię, którą już widzieliśmy? Lubię wyzwania i podejmować ryzyko nieznanymi terytoriami, zaryzykować czasami się zgubić by odnaleźć nowy horyzont. Czy rozumiałam cały sens tej reżyserii? Czy musimy wszystko zrozumieć? Uważam, że szczecińska reżyseria nas zastanawia, a czy nie jest to kwintesencją sztuki?

Może zabrzmi to nieco kontrowersyjnie, ale oglądając tę Carmen ma się wrażenie śledzenia filmu, poszczególnych kadrów, wypełnionych częściami historii. Do tego dość dużo odkrytego ciała, teatralnego seksu, liczne nawiązania do współczesno-

ści, czy to uchodźcy czy korporacja. Gdzie w tym wszystkim jest Carmen?

Cechą charakterystyczną dla arcydzieła jest bycie ponadczasowym. *Carmen* można umiejscowić zarówno w XIX, XX czy XXI w., w Sewilli, w Nowym Jorku czy Szczecinie. Odczytanie współczesne dzieła, szczególnie jeżeli prowokuje nas do refleksji, jest zawsze interesujące. Wystarczy, by muzyka Bizeta i jego libretto były uszanowane, wtedy *Carmen* istnieje.

A kwestia odkrywania się na scenie? Ciekawi mnie to na ile solista może, mówiąc potocznie, pozwolić sobie w imię sztuki, reżyserii?

Mam słabość wierzyć, że od momentu, kiedy jest to uzasadnione, nie ma limitu. Ale nadal jesteśmy w dziedzinie aktorstwa i spektaklu. Publiczność ma zobaczyć to, co ja chcę, żeby zobaczyła, po prostu to ja mam wiedzieć jak to zagrać. Taka jest moja praca aktorki, a przecież opera jest teatrem śpiewanym.

Nie tak dawno, prezentowała się pani szczecińskiej publiczności w wersji kameralnej, złożonej z francuskich utworów. Z jednej strony kameralistyka, z drugiej opera. Która forma jest pani bliższa?

Jestem jak matka dwójki dzieci. Nie mam ulubieńca. (śmiech) Kocham oboje za to kim są.

Pewnie podobnie powiedziałyby pani, gdybyśmy spytały o kwestię językową. Mówi się, że francuski jest jednym z trudniejszych języków jeśli chodzi o operę. Czy zgodzi się pani z tym stwierdzeniem?

Jest trudny w wymowie i emisji trzeba uważać. Francuski posiada dużo dźwięków „nosowych” takich jak „un”, „in”, „an” czy „en” i jest harmonicznie dosyć płaski. Zawsze uważam na spółgłoski i „liaison” czyli połączenia słów (czasami są, czasami nie ...). I jest oczywiście „styl francuski”. Nie śpiewa się Masseneta czy Faurégo tak jak Belliniego czy Mozarta. Każdy styl i język ma swoje frazowanie i niuanse. Ale proszę mi wierzyć, że polski jest dużo trudniejszy do śpiewania niż francuski. Nawet dla Polaków! (śmiech)

A czym jest dla pani opera?

Praca, dzieło, sztuka, muzyka, tekst, rola. Podejmowanie ryzyka. Spektakl, który nas zabawia, wzbogaca, podoba się, nie podoba, pozwala przeżywać emocje, ale przede wszystkim nigdy nie pozostawia obojętnym. ☺

Maureen Forrester złoty głos spod czerwonego listka

Łukasz Kaczmarek

Byla jedną z najwybitniejszych śpiewaczek XX w., uważana za następczynią genialnej Kathleen Ferrier. Występowała w najbardziej prestiżowych salach koncertowych i teatrach operowych świata, z największymi dyrygentami swoich czasów. Dysponowała głosem kontraltowym o charakterystycznej cieplej, ciemnej, brązowej barwie, głębi, niezwyklej pięknie i sporym wolumenie. Dużą wagę przywiązywała do strony technicznej wykonania, ważne były dla niej detale, perfekcyjne odczytanie partytury, nienaganna dykcja. Pod względem intonacyjnym była niemal bezbłędna, vibrato stosowała z umiarem, nigdy nie traciła nad nim kontroli. Z łatwością poruszała się w rejestrze mezzosopranowym i po partie z tego zakresu również chętnie sięgała, w każdym obrębie skali jej głos był jednorodny. Posiadała olbrzymią łatwość śpiewania techniką messa di voce. Znakomicie panowała nad oddechem. Preferowała sale koncertowe, swoje miejsce widziała przede wszystkim w repertuarze pieśniarskim i oratoryjno-kantatowym, sięgała jednak również po partie operowe. Jej interpretacje muzyki Mahlera, czy wykonania pieśni z pianistą Johnem Newmarkiem są nieśmiertelne. Charakterystyczna była również jej postura – dość potężna, budząca respekt, lecz przy tym atrakcyjna. Chociaż od kilku lat nie żyje, jako artystka pozostanie nieśmiertelna.

TRUDNE POCZĄTKI

Urodziła się 25 lipca 1930 r. w Montrealu, jako Maureen Katherine Stuart Forrester. Pochodziła z ubogiej, irlandzko-szkockiej rodziny, była najmłodszym z czworga dzieci. Jako trzynastoletka musiała podjąć pracę sprzedawcy, telefonistki i sekretarki, by z zarobionych przez siebie pieniędzy móc opłacić koszty edukacji, wspomóc rodzinę. Od wczesnych lat uczyła się grać na fortepianie, śpiewała w miejskich chórach kościelnych. Parafialni organiści uczyli ją zasad muzyki, harmonii, kształcenia słuchu, historii i literatury muzycznej. Znając głos Forrester, aż trudno uwierzyć, że

do 17. roku życia śpiewała sopranem (podobnie miało miejsce w przypadku Marilyn Horne). Profesjonalną naukę śpiewu rozpoczęła w wieku 16 lat, najpierw pod kierunkiem Sally Martin, następnie tenora Franka Rowe'a, wreszcie uznanego barytona Bernarda Diamanta (1912–1999). Z tym ostatnim pracowała od 1950 r. aż do lat 1960., już jako dojrzała śpiewaczka. Nie tylko staż studiów, ale również bezpośrednie wypowiedzi Forrester wskazują, że Diamant odegrał dużą rolę w procesie jej kształtowania artystycznego. Profesorem Maureen Forrester był również Michael Raucheisen, wybitny pianista-akompaniator, u którego pobierała lekcje w Berlinie w 1955 r.

ARTYSTYCZNE SUKCESY

W latach 1950. śpiewaczka z sukcesem startowała w popularnych konkursach dla młodych talentów, jak Opportunity Knocks, Singing Stars of Tomorrow, czy Nos Futures Étoiles. Jej artystyczny debiut miał miejsce w *The Music Makers* Edwarda Elgara, które wykonała wraz z Montreal Elgar Choir, 8 grudnia 1951 r. w Salvation Army Citadel. Kolejne lata przyniosły małe role w operach *Loïse* Gustave'a Charpentiera (styczeń 1953 r.) i *Borys Godunow* Musorgskiego (styczeń 1954 r.) w Opera Guild of Montreal. Wtedy też, 29 marca 1953 r., odbył się pierwszy recital pieśniarski Maureen Forrester. Jej partnerem był wówczas pianista John Newmark, wcześniej pracujący m.in. z Kathleen Ferrier, który miał stać się ulubionym akompaniatorem Forrester. Istotnym wydarzeniem był również debiut śpiewaczki z Montreal Symphony Orchestra w *IX Symfonii* Beethovena w grudniu 1953 r. Dyrygentem był wówczas Otto Klemperer. Śpiewaczka zaczęła pojawiać się w programach radiowych i telewizyjnych, zbierając entuzjastyczne recenzje, stała się sławna. W Europie po raz pierwszy wystąpiła 14 lutego 1955 r., dając recital w paryskiej Salle Gaveau. Jej partnerem był oczywiście John Newmark. Olbrzymi sukces wydarzenia umożli-

wił artystom odbycie dłuższego europejskiego tournée. W związku z planowanym występem Forrester podczas Stratford Festival, organizatorzy specjalnie dla śpiewaczki zamówili u Harry'ego Somersa nową kompozycję. *Five Songs for Dark Voice* wykonała artystka podczas festiwalowego koncertu, 11 sierpnia 1956 r.

W listopadzie 1956 r. Forrester po raz pierwszy śpiewała w Nowym Jorku, w Town Hall. W tym też, mniej więcej, czasie rozpoczęła się jej kilkuletnia współpraca z Brunonem Walterem, która okazała się być jednym z najważniejszych wydarzeń jej kariery artystycznej. Będąc uczniem Gustava Mahlera, to on zgłębiał z nią, podobnie jak wcześniej z Kathleen Ferrier, tajniki mahlerowskiej muzyki. Urzeczony talentem Kanadyjki, po prostu zaprosił ją na kilka tygodni do swojego domu w Beverly Hills. W lutym 1957 r. w Carnegie Hall, wraz z New York Philharmonic pod dyrekcją Waltera, Maureen Forrester wykonała partię altową w *II Symfonii „Zmartwychwstanie”* Mahlera. W trzy lata później z tymi samymi muzykami i tym samym dyrygentem dała wykonanie *Das Lied von der Erde*. Ale koncerty Forrester z Walterem obejmowały nie tylko muzykę Gustava Mahlera. W 1958 r. podczas Vancouver International Festival artyści z sukcesem wykonali *Rapsodię na alt* Brahmsa, *Requiem* Mozarta oraz dokonali premiery *Spring Rhapsody* Jeana Coultharda.

Niemniej, miłość do muzyki Mahlera pozostała na zawsze. W marcu 1982 r. Forrester wystąpiła podczas jubileuszowego, 10-tysięcznego koncertu Nowojorskich Filharmoników, wykonując wraz z nimi w Avery Fisher Hall *II Symfonię* Mahlera. Dyrygentem był wówczas Zubin Mehta, a całość do czekała się płytowej rejestracji.

REPERTUAR, DYRYGENCI...

Od 1965 do 1974 r. Maureen Forrester należała do amerykańskiej Bach Aria Group, zespołu wokalnie-instrumentalnego powołanego w 1946 r. do wykonywania muzyki Bacha. Dbałość o precy-

zję wykonania, artystyczna dyscyplina, znakomite wycucie stylistyki kompozycji, pre dysponowało śpiewaczkę do wykonawstwa muzyki dawnej.

Wierna rodzimej kulturze i muzyce Forrester, w ciągu życia dała prawykonania wielu kanadyjskich dzieł: Gabriela Charpentiera, Jeana Papineau-Couture'a, Roberta Fleminga, Harry'ego Freedmana, Srula I. Glicka, Keitha Bissella, Oskara Morawetza, R. Murraya Schafera, czy Stephena Chatmana. Jak powiedziała w jednym z wywiadów, „jeżdżę po świecie głosząc młodym ludziom, że wykonawca jest ustami, przez które może przemówić kompozytor. Musicie dostrzec, że w Waszym kraju są kompozytorzy, którzy chcą zabrznieć. Kiedy podróżuję i daję recitale, zawsze włączam w program coś z kanadyjskiej muzyki”.

Począwszy od lat 1950. Forrester występowała z najsztywniejszymi artystami, zespołami i dyrygentami, w tym Claudiem Abbadem, Johnem Barbirollim, Thomasem Beechamem, Eduardem van Beinumem, Leonardem Bernsteinem, Pablem Casalsem, Andrew Davisem, Ferencem Fricsayem, Bernardem Haitinkiem, Herbertem von Karajanem, Istvánem Kertészem, Ottonem Klempererem, Josefem Kripsem, Raymondem Lepardem, Jamesem Levinem, Lorinem Mazelem, Charlesem Mackerrasem, Jamesem MacMillanem, Igorem Markevitchem, Zubinem Mehtą, Charlesem Munchem, Riccardem Mutim, Eugenem Ormandym, Seijim Ozawą, Fritzem Reinerem, Mściślawem Rostropowiczem, Malcolmem Sargentem, Hermannem Scherchenem, Leonardem Slatkinem, Williamem Steinbergiem, Leopoldem Stokowskim, Georgem Szellem, czy wspomnianym Brunonem Walterem.

Początkowo Maureen Forrester ukierunkowana była głównie na repertuar pieśniarski i oratoryjno-kantatowy, ważne miejsce zajmowała w nim muzyka dawna. W kierunku opery silniej zwróciła się dopiero w latach 1970. Jej najważniejsze partie obejmowały: Kornelię w *Juliuszu Cezarze* Haendla, Orfeusza w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka, Brangnę w *Tristanie i Izoldzie* Wagnera, Babę Jagę w *Jasiu i Małgosi* Humperdincka, Ulrykę w *Balu maskowym* Verdiego, Frykę w *Walkirii* Wagnera, Carmen w operze Bizeta, Madame Flory w *Medium* Menottiego, Panią Quickly w *Falstaffie* Verdiego, Erdę w *Złocie Renu* Wagnera, Hrabinę w *Damie pikowej* Czajkowskiego, Herodiadę w *Salome* R. Straussa, Markizę w *Córce pułku* Donizettiego, Klitemnestrę w *Elektrze* R. Straussa, Małgosi w *Kopciuszk* Masseneta, Starszą Za-

konnice w *Dialogach karmelitanek* Poulenca, czy Amente Nufe podczas premiery opery *Ra* Schafera. Występowała także w repertuarze operetkowo-musicalowym, m.in. w dziełach Gilberta i Sullivana.

Forrester wielokrotnie śpiewała na scenach Metropolitan Opera w Nowym Jorku, New York City Opera, San Francisco Opera, Operze w Buenos Aires, Québecu, San Diego, Montrealu, czy mediolańskiej La Scali.

BEING BUSY

Maureen Forrester była bardzo zapracowaną artystką, rocznie dawała ok. 120 koncertów w różnych krajach świata. Dwukrotnie, w 1973 i 1976 r., zawiązała także do Polski, by wraz z Jerzym Marchwińskim dać recitale pieśni. Ale Forrester udzielała się również jako pedagog, pracując indywidualnie ze studentami oraz prowadząc kursy mistrzowskie. Wspierała muzyków, artystów, kulturę, była bardzo aktywna na rzecz sztuki, a jej działania miały międzynarodowy charakter. W latach 1983–1988 zasiadała nawet w Rządzie Kanadyjskim! Otrzymała niemal 30 doktoratów honoris causa, była odznaczona licznymi nagrodami.

Życie osobiste artystki przebiegało dość burzliwie. Pewną stabilizację przyniósł związek małżeński, który w latach 1957–1974 tworzyła ze skrzypkiem i dyrygentem Eugenem Kashem. Ze związku przyszło na świat pięcioro dzieci. Sama opisała je w fascynującej książce *Out of Character: A Memoir*, wydanej w 1986 r.

Po 2002 r. w zasadzie zaprzestała występów, została umieszczona w domu opieki dla przewlekle chorych w Toronto. Zmagiała się z zespołem otępiennym, chorobą Alzheimera. Zmarła w nocy, 16 czerwca 2010 r.

FORRESTER NA PŁYTACH

Głos Maureen Forrester przetrwał do dziś dzięki pozostawionym nagraniom. Artystka dokonała rejestracji m.in. arii i kantat Bacha, brała udział w zapisie *Pasji Janowej* pod dyrekcją Eugene'a Ormandy'ego, *Missy solemn* Beethovena i *Requiem* Verdiego również z Ormandym, dwóch nagrań *IX Symfonii* Beethovena (pod batutą Ferencza Fricsaya i Charlesa Muncha), pieśni m.in. Schuberta, Schumanna, Brahmsa, Wagnera, Mahlera, Wolfa, R. Straussa, Beethovena, Haendla, Purcella, Brit-

tena, Dvořáka, Debussy'ego, Duparca (z pianistą Johnem Newmarkiem), cykli Mahlera: *Des Knaben Wunderhorn* z Felixem Prohaską, *Das Lied von der Erde* (dwukrotnie: z Fritzem Reinerem i Brunonem Walterem), *Kindertotenlieder* i *Pieśni wędrującego czeladnika* z Munchem, *Pięciu pieśni do słów Rückerta* z Fricsayem, *II Symfonii* (trzykrotnie: z Walterem, Leonardem Slatkinem i Gilbertem Kaplanem), *III Symfonii* (dwukrotnie: z Bernardem Haitinkiem i Zubinem Mehtą), *Songs of Sunset* Deliusa z Sir Thomasem Beechamem, *Nieszporów* Rachmaninowa z Mściślawem Rostropowiczem, oratoriów *Jephtha* i *Theodora* z Johannesem Somarym oraz opery *Juliusz Cezar* Haendla z Julusem Rudelem, fragmentów bądź całości oper i oratoriów Haendla z Brianem Priestmanem, *Orfeusza i Eurydyki* z Charlesem Mackerrasem oraz *Parysa i Eleny* Glucka z Lotharem Zagroskiem, czy też *Damy pikowej* Czajkowskiego z Seiji Ozawą.®

Referencje:

- <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/maureen-forrester-emc/>
- <https://www.theguardian.com/music/2010/jun/22/maureen-forrester-obituary>
- Tommasini A., Maureen Forrester, Canadian Contralto, Dies at 79
- http://www.nytimes.com/2010/06/18/arts/music/18forrester.html?_r=0
- Henrich H., Maureen Forrester, w: książeczka do płyty Audite 21.437

**Wszystko co
chciałeś wiedzieć
o nagrywaniu,
a nie miałeś
kogo zapytać!**



**Najlepsze polskie pismo
dla muzyków i realizatorów**

szczegóły: www.eis.com.pl

Od Bacha do Gubaiduliny

Jolanta Łada-Zielke rozmawia z dyrygentem Hansjörgiem Albrechtem

Po raz pierwszy zetknął się pan z muzyką Bacha już w wieku czterech lat?

Tak, rodzice zabrali mnie na koncert z *Oratorium Bożonarodzeniowym*, w którym moja mama śpiewała solo. To było w wielkim, gotyckim kościele Hallen, gdzie ogromny chór z orkiestrą wykonywał to dzieło Bacha. Wtedy tak bardzo zachwyłem się brzmieniem kotłów na początku pierwszej części „Jauchzet, frohlocket”, że zapragnąłem zostać perkusistą. Potem w domu próbowałem odtworzyć to „grając” na garnkach. Niestety, mój nadgarstek nie był dostatecznie luźny, żeby spełnić to marzenie. Za to do dziś pozostał mi zachwyt dla instrumentów perkusyjnych, zwłaszcza kotłów i wszystkiego, co wiąże się z rytmem. Tak też zaczęła się moja przygoda z Bachem.

Kolejne doświadczenia muzyczne zbierał pan w słynnym Chórze Chłopięcym Kreuzchor w Dreźnie?

Tak, zostałem przyjęty do Kreuzchor w wieku dziewięciu lat, jako uczeń czwartej klasy. Zaczynałem jako drugi sopran, bo umiałem czytać a vista. Pierwszy sopran jest łatwy, bo zawiera główną melodię. Każdego, kto dobrze czytał nuty, przydzielano do drugich sopranów. Potem przeszedłem do pierwszych altów, a po mutacji do tenorów, choć właściwie mój głos nie miał tenorowej barwy. Ale dzięki temu miałem większą szansę zapłatania się na wyjazdy z koncertami. Dlatego sprężyłem się, opanowałem odpowiednią technikę i zacząłem śpiewać jako pierwszy tenor. Potem nawet zostałem „przodownikami” wśród tenorów (śmiech).

Czy chór dziecięcy wolny jest od konkurencji i zazdrości, obecnych w świecie dorosłych artystów?

Nie, nie był wolny od tego w latach osiemdziesiątych i myślę, że teraz też nie jest, choć bardzo zasadniczo zmieniły się warunki pracy w chórach chłopięcych, nie tylko finansowe. Nieustanna konkurencja panuje w całym muzycznym świecie i trzeba cały czas walczyć o korzystne kontrakty. Cała rzecz w tym, żeby w miarę możliwości uwolnić się od tego obciążenia i poświęcić całkowicie swoje talenty i umiejętności wyższej sprawie. Móc dawać z siebie jak najwięcej, z całą pasją poświęcić się muzyce, to naprawdę wielki dar!

Ale pracowaliście ciężko, bo co tydzień musieliście przygotowywać nowy repertuar?

To było nasze normalne pensum, ale też żaden stres. W każdą sobotę wykonywaliśmy prawie godzinny program, a w niedzielę śpiewaliśmy podczas nabożeństwa. Do tego dochodziły jeszcze koncerty, także poza Dreznem. Wracaliśmy potem w nocy autobusem i następnego dnia trzeba było iść do szkoły. Nasz repertuar obejmował także utwory symfoniczne na chór i orkiestrę. Bywało, że musieliśmy z tygodnia na tydzień opanować ekstremalnie trudny program, np. *Glorię* Poulencka, trzy motety Ryszarda Straussa i *Śpiewy liturgiczne* Czajkowskiego. To było jak sport wyczynowy, ale przy tym nauczyliśmy się wielu nowych utworów i opanowaliśmy do perfekcji czytanie nut.

Czy przez to zaniedbywaliście szkołę?

Ależ oczywiście! (śmiech). Na przykład w roku 1985 wypadała trzechsetna roczni-

ca urodzin Bacha i Haendla, oraz czterechsetna rocznica urodzin Heinricha Schütza. Mogliśmy wtedy opuścić, całkiem legalnie, aż 150 godzin lekcyjnych! Jeśli po którymś z koncertów wróciliśmy późno do internatu, wolno nam było następnego dnia przyjść później do szkoły, żebyśmy mogli się wyspać. To była dla nas idealna sytuacja, która niestety nie miała dobrego wpływu na nasze ogólne wykształcenie...

Kiedy byłem starszy, pełniłem w chórze funkcję jednego z prefektów, z którą wiązało się akompaniowanie na próbach, lub ich prowadzenie. Jeśli ktoś chciał później studiować dyrygenturę, albo – jak w moim przypadku – również organistykę, opuszczał takie zajęcia jak wychowanie obywatelskie albo ideologicznie zabarwione lekcje historii, żeby móc ćwiczyć grę na fortepianie, bo to było nam bardziej potrzebne. Muzyka była dla nas ucieczką od socjalistycznego systemu wychowawczego. Przy dzisiejszym systemie edukacyjnym w Niemczech coś takiego byłoby raczej niemożliwe – i bardzo dobrze.

Czy podobnie jak w Polsce, muzycy byli w NRD dobrym towarem eksportowym, zwłaszcza do krajów kapitalistycznych?

Jak najbardziej. Muzyka i sport były wizytówką dla całego bloku wschodniego. Każdego roku braliśmy udział w dwóch lub trzech tournée koncertowych. Byliśmy w Japonii, Kanadzie, Finlandii, Szwecji, Norwegii, Anglii, we Włoszech, Szwajcarii, Austrii, byłej RFN, ale także w Bułgarii, Rosji i Polsce. Pamiętam jeden koncert z *Mszą h-moll* Bacha, który daliśmy w katedrze we Wrocławiu, razem z Vratislavia Cantans. Poza tym

prowadziliśmy wymianę z Cantores Minores, chórem chłopięcym z Helsinek i oczywiście z Thomanerchor z Lipska.

Maturę zdał pan już po upadku komunizmu?

W lecie 1991 r. zdałem maturę w Kreuzschule w Dreźnie. Po upadku muru w 1989 r. w byłej NRD trwało jeszcze przez półtora roku zamieszanie w sferze prawnej, zanim wprowadzono nowe przepisy, także w zakresie edukacji. Zdawaliśmy więc wtedy „specjalną, wąskotorową maturę”. Polegało to na tym, że nauczyciele zrobili nam egzamin dostosowany do naszych ówczesnych umiejętności. To były naprawdę zwariowane sprawy! Ale korzystne dla mnie, bo zawsze chcia-

łem coś wspaniałego, móc już jako dziecko słuchać ich brzmienia. Chciałem koniecznie zostać organistą koncertującym i jeździć z recitalami po całym świecie. Zacząłem studia w Wyższej Szkole Muzycznej w Hamburgu i od razu zostałem przyjęty do klasy Gerharta Dickela, organisty w kościele św. Michała. Równocześnie zacząłem pracę jako jego asystent, która trwała sześć lat. To był czas intensywnej edukacji, bo nie tylko zapoznałem się z szerokim repertuarem na organy, z którym występowałem przed tysiącami widzów, lecz także – równoległe ze studiami na obydwu kierunkach – dyrygowałem wykonaniem wielu utworów. W ciągu 12 lat organizowałem 40 koncertów rocznie; od kameralnych do symfonicznych. Za-

go Chóru Bachowskiego). **Czy nie jest tak, że poświęca pan któremuś z tych zawodów więcej czasu, niż innym?**

Przede wszystkim muszę powiedzieć, że ta wszechstronność bardzo mnie uszczęśliwia. Owszem, istnieje niebezpieczeństwo, że jeżeli jest się aktywnym w kilku dziedzinach (choćby nieznacznie różniących się od siebie), to można rozmienić na drobne. Dlatego ważne jest rozsądne i dokładne planowanie poszczególnych projektów, odpowiednio rozmieszczonych w czasie. Dla mnie ważne jest wzajemne uzupełnianie się tych dwóch dyscyplin, dyrygowania i koncertowania na instrumentach klawiszowych (przede wszystkim wykonywanie na organach straskrybowanych utworów orkiestrowych). Dyrygent

Hansjörg Albrecht, dyrygent, organista i klawesynista, kierownik muzyczny Monachijskiego Chóru Bachowskiego (Münchener Bachchor) i Orkiestry Bachowskiej (założonych przez legendarnego Karla Richtera), występuje także regularnie z orkiestrą Teatro di San Carlo w Neapolu i Chórem im. Carla Philippa Emanuela Bacha w Hamburgu. Współpracując z tym właśnie zespołem i z różnymi orkiestrami, przeprowadza innowacyjne muzyczne projekty, goszcząc na najświetniejszych scenach i europejskich festiwalach muzycznych.

Jako dyrygent współpracował z takimi artystami jak Dorothee Oberlinger, Arabella Steinbacher, Fazil Say, Vesselina Kasarova, Simone Kermes, Michael Volle i Klaus Florian Vogt, oraz z zespołami, wśród których warto wymienić Narodową Orkiestrę Symfoniczną della RAI Turin, Orkiestrę Filharmonii Praskiej, Państwową Orkiestrę Bawarii, Monachijską Orkiestrę Radiową, Symfonicznych Hamburgskich oraz Monachijskich, Moskiewską Orkiestrę Barokową, a także Zespół Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie.

Obok działalności dyrygenckiej, Hansjörg Albrecht często występuje jako solista i akompaniator zespołów kameralnych. Jako organista gościł w znamienitych salach koncertowych, a także w katedrach Europy, Rosji, Japonii i Stanów Zjednoczonych. Występował z towarzyszeniem znaczących orkiestr, jak Israel Philharmonic Orchestra, Los Angeles Opera Orchestra, St. Luke's Chamber Orchestra New York, Orchestre de la Suisse Romande, Santa Cecilia Roma, Camerata Salzburg, Filharmonia Czeska, Kremerata Baltica i Orkiestra Symfoniczna Radia Bawarskiego.

Przez pięć lat ściśle współpracował jako asystent, organista i klawesynista ze śpiewakiem i dyrygentem Peterem Schreierem. Wytwórnia płytowa Label Oehms Classics wydała wiele jego płyt CD z utworami muzyki organowej i orkiestrowej. W 2013 r. został nominowany do Nagrody Grammy.

W 2017 r. czeka go tournée po Japonii wraz z Monachijską Orkiestrą Bachowską, jak również dyrygowanie przedstawieniem opery *Uprowadzenie z seraju* w Teatro San Carlo w Neapolu, *Don Giovanni* w nowej operze w Dubaju oraz prowadzenie koncertów w Filharmonii Berlińskiej i w nowej Filharmonii nad Łabą (Elphilharmonie) w Hamburgu. Jest również ponownie zaproszony do koncertowania w Moskwie, Zurychu, Rotterdamie i Budapeszcie.

łem zostać muzykiem i w ciągu ostatnich lat szkolnych koncentrowałem się głównie na tym, co było dla mnie najważniejsze. Muzyka zawsze zajmowała pierwsze miejsce w moim życiu.

Potem zdecydował się pan studiować grę na organach?

Organy i dyrygentura interesowały mnie w równym stopniu. Dorastałem w pobliżu Freibergu w Saksonii. W tamtejszych kościołach znajduje się wiele wspaniałych instrumentów zbudowanych przez Gotfryda Silbermanna. Katedra we Freibergu wyposażona jest w najświetniejszy z nich. To było

łożyłem orkiestrę kameralną, grałem basso continuo na organach i klawesynie. To było „learning by doing”, bo grałem z partytur i z zapisów basu cyfrowanego. W ciągu sześciu lat musiałem „wskakiwać” na zastępstwo wszędzie, gdzie akurat czegoś brakowało. Moja ówczesna aktywność daleko wykraczała poza obowiązki asystenta. Następnie w Lyonie i w Kolonii dokształcałem się w grze na organach i dyrygowaniu podczas kursów mistrzowskich.

Obecnie jest pan organistą, klawesynistą, dyrygentem i kierownikiem muzycznym Münchener Bachchor (Monachijskie-

nie produkuje żadnego dźwięku, jego zadaniem jest zainspirować grupę indywidualnych muzyków do wspólnej interpretacji danego dzieła. Staram się bardzo, aby nie stracić szacunku ani zapału do pracy choćby jednego z muzyków. Bardzo pomaga mi w tym świadomość, że sam wiem, jak to jest, siedzieć na scenie w świetle reflektorów i grać przed licznie zgromadzoną widownią *Wariacje goldbergowskie*, albo partię solową klawesynu w *V Koncercie Brandenburskim* Bacha, bądź też transkrypcje organowe uwertur do oper Wagnera. Wtedy trzeba być w formie i sprostać wyzwaniu. Występy solowe połączone z pracą z chórem, solistami i or-

kiestrą – to wszystko jest dla mnie normalnym wyposażeniem warsztatowym każdego kierownika muzycznego, którym musieli dysponować wszyscy wielcy kompozytorzy na przestrzeni wieków. Jeśli zaś chodzi o wszechstronność, to dla mnie wzorami są dwaj muzycy, którzy pracowali lub pracowali zarówno jako pianiści, jak i dyrygenci, mianowicie Leonard Bernstein i Daniel Barenboim.

W jaki sposób objął pan kierownictwo artystyczne Monachijskiego Chóru Bachowskiego?

Kilka lat temu poproszono mnie o poprowadzenie koncertu z Münchener Bachchor, po roku przyszło kolejne zaproszenie, aż w końcu propozycja stałej współpracy. Prawdę mówiąc, wcześniej nie widziałem siebie jako dyrygenta chóru, choć sam mam doświadczenie chóralskie. Ale i w tej dziedzinie szedłem raczej własną drogą, choć dokładnie poznałem europejski system chóralski. To, co mnie w tym zakresie interesuje, to współbrzmienie głosu ludzkiego z orkiestrą. Kiedy pracuję z chórem nad jakimś utworem, biorę od początku pod uwagę partię orkiestry. W pracy z orkiestrami pomagają mi bardzo moje doświadczenia zebrane w chórze. Oczywiście, dostrzegam różnicę pomiędzy brzmieniem ludzkiego głosu, a brzmieniem instrumentu, który jest zazwyczaj zrobiony z drewna bądź metalu. Ale ludzki głos to też instrument, z tą ogromną różnicą, że człowiek śpiewając wypowiada tekst. W przypadku instrumentów brakuje tekstu, ale za to można na nich „wyrzywać spółgłoski”. W każdym kraju wygląda to inaczej. Język francuski jest na przykład bardzo miękki, więc i francuska muzyka brzmi „międko”. Co do mnie, to już od dzieciństwa przepadam za muzyką słowiańską. Już podczas podróży z chórem do Polski, Czech, Bułgarii i Rosji podziwiałem głęboką, ciemną barwę i melancholijny nastrój tamtejszych utworów (przede wszystkim Siergieja Rachmaninowa). Każdy kompozytor ma indywidualne podejście do ojczystego języka i muzyki. Na przykład Leoš Janáček próbował w swoich operach oddać rytm ojczystego języka, stąd są zbliżone do recytatywu. Z muzyki polskiej szczególnie lubię Karola Szymanowskiego. Chopina oczywiście też, ale Szymanowski robi na mnie kolosalne wrażenie. Mój ulubiony utwór, skomponowany przez Krzysztofa Pendereckiego to *Siedem bram Jerozolimy*, cenię także wysoko *Koncert na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego.

Wracając do Monachijskiego Chóru Bachowskiego, jak jego nazwa wskazuje, ma w repertuarze przed wszystkim utwory Jana Sebastiana Bacha. Ale pan lubi eksperymentować, łącząc jego dzieła z utworami muzyki najnowszej?

Stały repertuar tego chóru to rzeczywiście muzyka barokowa i Klasyków Wiedeńskich, a więc Bacha, Haendla, Haydna, Mozarta, Beethovena. Najczęściej jesteśmy zapraszani na gościnne występy z którąś z wielkich pasji Bacha, albo z *Wielką Mszą h-moll*. Próbuję zawsze choć trochę poszerzyć ten program i zestawić te dzieła z utworami muzyki XX i XXI w. Nie znaczy to, że Bach mnie nudzi, ale żyjemy przecież tu i teraz, dlatego ważne jest dla mnie szukanie i pokazywanie powiązań pomiędzy muzyką dawniejszą i nowszą. Niestety, większość organizatorów koncertów jak i odbiorców nie zawsze chętnie bierze udział w „muzycznych podróżach w czasie”. Muzyka służy głównie celom wypoczynkowym. Szkoda, bo wygoda osłabia ciekawość. Ostatnio w Monachium przygotowaliśmy program z okazji 85. urodzin rosyjskiej kompozytorki Sofii Gubaiduliny i zestawiliśmy jeden z jej utworów z dziełem Bacha, którego ona zresztą bardzo ceni. Dla muzyków było to niesamowite doświadczenie, kiedy zauważyli, jak utwory muzyczne z tak odległych epok jak XVII i XXI w., korespondują ze sobą. Ale od chóru bachowskiego publiczność oczekuje Bacha, dlatego nie mieliśmy najlepszej frekwencji... Za to ci, którzy przyszli, byli naprawdę mile zaskoczeni.

W przypadku muzyki poważnej, rynek funkcjonuje na zasadzie „szufladkowania”, co jest praktyczne i przewidywalne. Jeśli ktoś ma ochotę posłuchać koncertów fortepianowych Chopina, zaprasza na recital polską pianistkę Ewę Kupiec. Do wykonywania muzyki rosyjskiej najlepiej nadaje się dyrygent Walery Giergijew itd. „Szufladkowanie” (praktykowane przede wszystkim przez intendentów i organizatorów pracy artystycznej) bardzo utrudnia artystom życie, bo jeżeli chcieliby w pewnym momencie przerzucić się na inny repertuar, przestają być traktowani poważnie. Jedyń, któremu udało się wyłamać, jest były skrzypek, specjalista od muzyki barokowej, a obecnie główny dyrygent Orkiestry Radiowej NDR i Elbphilharmonie Thomas Hengelbrock. W pracy z orkiestrą symfoniczną wykorzystuje całe swoje bogate doświadczenie: od Bacha do Gubaiduliny! Tego rodzaju „artystyczna wolność” jest bardzo ważna dla indywidualnego rozwoju. Jej zdobycie kosztuje wiele wysiłku i uporu, ale jeśli ktoś jest przekonany do

własnej drogi, musi pozostać konsekwentny, na przekór wszystkiemu. Trzeba co jakiś czas „wyskakiwać” z szuflady.

Kiedy dyryguje pan jakimś barokowym utworem, podgrywa pan jednocześnie basso continuo na klawesynie. Jest to zgodne z konwencją epoki, jednak niewielu dyrygentów to potrafi. Czy trzeba mieć do tego specjalne zdolności, np. podzielną uwagę?

Nie mogę się z tym zgodzić, bo ten rodzaj muzykowania jest dla mnie oczywisty. Wtedy równoczesne wykonywanie obydwu czynności było na porządku dziennym, dziś już tak nie jest. Ten sposób prowadzenia koncertów obowiązywał do czasów Haydna i Mozarta. To zupełnie inny rodzaj dyrygowania, niż w przypadku wielkich symfonii Brucknera, Mahlera, czy Szostakowicza. Utworami, które powstały po roku 1800 dyryguję używając batuty, natomiast wcześniejszymi – za pomocą rąk. Jestem praworęczny, łapię więc akordy najczęściej prawą ręką, a lewą dyryguję. Owszem, trzeba wtedy myśleć o każdej z nich oddzielnie, ale ja robię to już od lat. W czasie studiów założyliśmy z kolegami orkiestrę kameralną, dla której sami zdobywaliśmy literaturę i były to najczęściej partytury z basem cyfrowanym. Staraliśmy się grać z nich jak najwięcej, żeby pokonać strach przed ewentualnym „wrzuceniem na głęboką wodę”, gdyby przyszło nam zagrać bas podczas jakiegoś koncertu. Do grania basso continuo nadają się także organy, ale klawesyn jest lepszy, bo nadaje rytm, a sposób grania jest luźny i jednocześnie zwarty. To znakomicie funkcjonuje także w większych salach koncertowych. Dzięki barokowemu sposobowi dyrygowania mogę wskazać muzykom kierunek, w jakim dany utwór powinien się rozwijać, bez podnoszenia ręki. Jako dyrygent jestem także zmuszony do słuchania własnej gry, przy jednoczesnym prowadzeniu orkiestry. Równoczesne granie basu i dyrygowanie jest więc wspaniałym ćwiczeniem łączącym obie dyscypliny.

Wspomniał pan o swoich transkrypcjach uwertur Ryszarda Wagnera na organy. Czy jest w ogóle możliwe przeniesienie na jeden instrument całej wielkiej orkiestry symfonicznej?

Częściowo tak, częściowo nie (śmiech). Czasem grając na organach można pokazać więcej w warstwie brzmieniowej, niż robi to orkiestra, na przykład ilustrując harmonicznie „fale” w uwerturze do *Tristana*. Oczywiście, nie da się porównać organów z orkiestrą. W utworach Wagnera są wie-

lowarstwowe miejsca, których nie sposób przenieść na ten instrument, bo straciłyby wtedy urok i rozmach. Niektóre fragmenty uwertur nie za bardzo nadają się na organy, ale uważam, że warto spróbować sprostać temu wyzwaniu. W *Holendrze tułaczu* należy na przykład pokazać chromatycznie rozwijającą się linię basu, imitującą fale morską i da się to zrobić tylko na pedale, a więc stopami, bo obydwie ręce grają w tym czasie co innego. Trzeba też odpowiednio długo ćwiczyć, aby móc w pełni oddać całe to muzyczne upojenie.

Ale motywy z grotu Wenus z *Tannhäusera* brzmią w kościele chyba zbyt frywolnie?

To zależy od otwartości odbiorcy i czy dla niego ważniejsze jest miejsce, w którym słucha muzyki, czy ona sama. Dla mnie jest to muzyka w sensie absolutnym i nie zastanawiam się, czy nadaje się do kościoła, czy nie. Podczas rewolucji francuskiej, kiedy wszystko szło z dymem, grano w kościołach, co się komu żywnie podobało: marsze, tańce, imitacje burzy, itp. A jeśli chodzi o Wagnera, to kiedyś grałem jego uwertury (również do *Tannhäusera*) w Katedrze Oliwskiej, przy pełnej widowni. Po koncercie podszedł do mnie pewien ksiądz katolicki i podziękował za wspaniałe doznania artystyczne.

A jak przyjęła publiczność w Bayreuth transkrypcję *Pierścienia bez słów* na organy, którą zaprezentował pan tam w sierpniu 2016 r. w Stadtkirche podczas festiwalu?

Z ciekawością i ogromną otwartością. Kilka osób przyznało mi się później, że nie byli w stanie sobie wyobrazić, jak można grać przez półtorej godziny. Ale podczas koncertu panowała absolutna cisza i wszyscy odebrali to jako jedną z wielkich, wagnerowskich symfonii organowych. Tamtego lata wykonałem również uwertury do siedmiu oper Wagnera dla Międzynarodowego Towarzystwa Wagnerowskiego w Monachium. Trwało to także non stop dziewięćdziesiąt minut, niemal jak któraś z symfonii Brucknera albo Mahlera. W październiku 2016 r. występowałem wraz z Staatskapelle Weimar, wykonując fragmenty *Pierścienia bez słów* na orkiestrę w opracowaniu Lorina Maazela. Moje doświadczenie w graniu na organach bardzo mi pomaga w dyrygowaniu orkiestrą. I odwrotnie, jeśli w grze na organach wykorzystuję swoje doświadczenie w pracy z orkiestrą, gram wtedy zupełnie inaczej, lepiej. Ja właściwie nie wykonuję muzyki organowej, nawet jeśli siedzę przy tym instrumencie i gram. Wykonuję muzykę orkiestrową,

imitując całą orkiestrę, nawet grając utwory barokowe.

Pana pierwsze doświadczenie z muzyką polską to była *III Symfonia* Karola Szymanowskiego, którą wykonywał pan jeszcze w chórze chłopięcym?

Tak, występowaliśmy wtedy w Dresdner Kulturpalast z chórem Filharmonii Drezdeńskiej, chórem Opery Drezdeńskiej i Drezdeńską Orkiestrą. W samym chórze śpiewało wówczas dwieście osób. Nasz ówczesny główny kantor Martin Flämig przygotowywał z nami wiele utworów muzyki współczesnej. Przed upadkiem Muru Berlińskiego była to sensacja, dziś tego typu utwory rzadko pojawiają się w programach. Wtedy świadczyło to o wielkiej odwadze i wszyscy dużo na tym korzystaliśmy, choć nie była to typowa muzyka dla chóru chłopięcego.

Moim pierwszym projektem realizowanym w Polsce była *Wielka Msza h-moll*, którą wykonywałem w połowie lat osiemdziesiątych z Dresdner Kreuzchor w Katedrze Wrocławskiej. Jako dyrygent wystąpiłem w Polsce po raz pierwszy z *Pasją św. Mateusza*, którą wykonywaliśmy z Monachijским Chórem Bachowskim i Orkiestrą Bachowską w Gdańsku, w kościele św. Brygidy, zwanym „kościółem Solidarności”. Później wystąpiliśmy z tym repertuarem w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Koncert Gdański transmitowany był przez Polskie Radio i Telewizję i spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem. Jako organista koncertowałem w kilku polskich miastach, m.in. w Gdańskiej Filharmonii.

W listopadzie 2016 r., wraz z Chórem Carla Philippa Emanuela Bacha z Hamburga i Orkiestrą Filharmonii Szczecińskiej zorganizowaliśmy dwa koncerty z utworami Johannesa Brahmsa.

Do projektu szczecińskiego dobrał pan oryginalny repertuar.

Szukaliśmy polskiego utworu, który w interesujący sposób łączyłby ze sobą oba miasta. Główną pozycją w programie było *Requiem niemieckie* Johannesa Brahmsa, poza tym wykonaliśmy *Agnus Dei* z *Requiem polskiego* Krzysztofa Pendereckiego, niejako „w prezencie” dla polskiej publiczności. Ponadto Orkiestra Filharmonii Szczecińskiej przygotowała *IV Symfonię* Brahmsa na koncert w Hamburgu. W dzisiejszych, niespokojnych czasach projekt ten był przykładem, w jaki sposób muzyka sytuuje się ponad wszelkimi podziałami. Tylko przez organizowanie tego typu wspólnych akcji można ponow-

nie uczynić Europę wolną i otwartą. Ciągłość wzajemnej wymiany kulturalnej, pomimo wszelkich politycznych dyskusji i odradzania się nacjonalistycznych tendencji, jest dla mnie niezmiernie ważna. Być może to wyświechtane powiedzenie, ale muzyka naprawdę przemawia językiem uniwersalnym, otwiera serca i jest rozumiana bez słów. W każdym miejscu na świecie, publiczność jest jednakowo wzruszona, słuchając koncertu fortepianowego Chopina, albo jednej z symfonii Brahmsa. Dlatego cieszyłbym się bardzo, gdyby było mi dane współpracować z innymi znanymi polskimi zespołami. Niestety, ludzie są dziś bardziej zorientowani na Europę Zachodnią. Wszystko, co należało wcześniej do bloku wschodniego pozostaje raczej poza ich zainteresowaniami. Życzyłbym tak wspaniałemu zespołowi jak Carl Philipp Emanuel Bach Chor z Hamburga więcej projektów realizowanych w sąsiednich krajach, żebyśmy i tam mogli wspólnie zaprezentować wspaniałą muzykę.

W styczniu 2017 r. nastąpiło długo oczekiwane otwarcie Elphilharmonie (Filharmonii nad Łabą) w Hamburgu, uważanej za jedną z dziesięciu najlepszych na świecie. Carl Philipp Emanuel Bach Chor i Orkiestra Bach Collegium München wystąpią tam w grudniu z *Oratorium Bożonarodzeniowym* Bacha, pod pana batutą. Będzie miał pan tremę?

Nie, w ogóle nie odczuwam tremy, tylko cieszę się na to wydarzenie. To bardzo ekscytujące, występować w takim miejscu, z tak wielkim utworem i to na dwa dni przed Bożym Narodzeniem!

W zamiśle Bacha to oratorium nie było przeznaczone do wykonywania w nowoczesnej sali koncertowej, lecz w kościele św. Tomasza w Lipsku. Występować z tym mistrzowskim dziełem barokowym na jednej z najlepszych scen na świecie, w budynku stanowiącym przykład najnowocześniejszej architektury XXI w. – to będzie na pewno coś niesamowitego!

Oczywiście, pojawia się pytanie, czy nie pasowałoby tu lepiej jakieś dzieło symfoniczne. Ale dla mnie jest to po prostu nowa, rewelacyjna sala koncertowa, w której Bach powinien zabrzmieć idealnie pod względem akustycznym. Publiczność na pewno wychwyci każdy drobiazg, podczas gdy w kościele panuje czasem zbyt duży pogłos. A więc w ogóle nie jestem zdenerwowany, raczej pełen radosnego oczekiwania.

Dziękuję za rozmowę.☺

Kierownik muzyczny Association Symphonique de Paris

dyrygent Franck Chastrusse Colombier rozmawia z Katarzyną Kubińską

Franck Chastrusse Colombier, francuski dyrygent, laureat Pierwszej Nagrody Luigi Mancinelli Opera Conductors' Competition (2014), dyrektor muzyczny Association Symphonique de Paris (najmłodszy dyrygent w historii stowarzyszenia).

Kiedy tak właściwie zdecydował pan, że chce spędzić swoje życie z muzyką, że to ta droga?

Nie pamiętam dokładnie tego momentu. Pochodzę z nie-muzycznej rodziny, gdzie idea tworzenia muzyki nie jest zbyt uznawana. Do 20 roku życia studiowałem muzykę w konserwatorium i jednocześnie prawo na uniwersytecie. Ale musiałem podjąć decyzję i wybrać między muzyką i prawem i to chyba jest ten moment, o którym mówisz.

Muszę przyznać, że myślę, że bycie artystą we współczesnym świecie jest czymś bardzo ważnym. W szczególności dla mojego pokolenia i kolejnych, które przyjdą. To duża odpowiedzialność, ludzie zebrani na sali koncertowej, siedzący w ciszy i spokoju, uczestniczący i przeżywający muzykę, którą słyszą. Dla mnie to jak misja łączenia ludzi poprzez sztukę i sposób doświadczania największych cech człowieka. Tych, o których dzisiaj często zapominamy – życia chwilą i pokojowego bycia razem.

Debiutował pan we Włoszech, prowadząc *Rigoletta*. Jak wspomina pan ten spektakl?

Pamiętam dokładnie co myślałem 2 minuty przed rozpoczęciem: chciałem dyrygować operą, no to masz! Presja była duża, bo prowadziłem włoską operę we Włoszech. Mogłem to zrobić lepiej, ale mogło być też gorzej. Myślę, że w wieku 22 lat nie jest się wystarczająco dojrzałym, żeby przygotować, prowadzić i interpretować dzieło operowe. Byłem bardzo szczęśliwy, dyrygując *Rigolettem* kilka lat później, gdyż to doświadcze-

nie, które już zdobyłem pozwoliło mi cieszyć się tą chwilą.

Od tego momentu zaczęła się pana kariera. Został pan mianowany kierownikiem muzycznym Association Symphonique de

nie, muzyka chóralna i opera. Właściwie życzeniem zarządu orkiestry było danie młodemu dyrygentowi możliwości pracy z zespołem. W ten sposób dostałem nominację na to stanowisko i stałem się najmłodszym dyrygentem w ich historii. Jestem bardzo wdzięczny za tę szansę, wsparcie i bardzo dumny z naszej wspólnej przygody.

Czy życie dyrygenta jest trudne? Jest bardzo wielu dyrygentów i nieczęsto zmieniają się w dyrygowaniu określonymi operami, koncertami. To dość zamknięty rynek. Czy można się tam dostać?

To dobry sposób przedstawienia sytuacji.

To znaczy?

Powiedzmy, że muzyczne kryteria nie zawsze są tymi decydującymi, jeśli chodzi o wybór dyrygenta.

Jest pan Francuzem i pochodzi z Paryża. Dyrygował pan także we Włoszech, Irlandii, Niemczech, USA i nie tak dawno w Polsce. Czy są jakieś różnice między tymi państwami?

Właściwie to nie jestem z Paryża, pochodzę z Limoges – małego miasta w środku Francji. Ale mieszkam w Paryżu od jakichś chyba 15 lat. To dobre pytanie.

Oczywiście są różnice i w tym właśnie tkwi całe piękno. To trochę jak gotowanie. Każde państwo, każdy region ma swoje osobliwości, na które wpływają kultura i historia. To, w jaki sposób ludzie odczuwają muzykę nie zależy jedynie od indywidualności danego człowieka, wpływa na to także historyczny i społeczny aspekt państwa, czy miasta, w którym mieszkają. Jest kilka róż-



Paris – najmłodszym dyrygentem w historii stowarzyszenia. Jakie to uczucie?

Zostałem kierownikiem muzycznym kiedy byłem dość młody. Miałem szczęście, bo to stanowisko umożliwiło mi cotygodniowe dyrygowanie, co jest właściwie jedynym sposobem, aby dobrze nauczyć się swojej sztuki. Stowarzyszenie ma bardzo urozmaicony program – koncerty, symfo-

nych sposobów uprawiania bądź odczuwania muzyki. Ale to, co dla mnie jest szczególnie ważne, to fakt, że, według mnie, każda próba czy koncert są wyjątkowe i jedyne w swoim rodzaju. Kiedy 50, 60, 70 i więcej osób zbiera się razem, aby grać, śpiewać i tańczyć, to nie jest coś zwyczajnego, to coś zupełnie niezwykłego!

Ostatnio przyjechał pan do Szczecina, do Opery na Zamku, żeby tam pracować nad *Carmen*. Jakie to uczucie pracować z tą francuską muzyką poza Francją?

Oczywiście, praca nad francuską operą poza Francją wywołuje szczególne uczucia. To ogromna odpowiedzialność i bardzo ważnym jest znalezienie drogi, żeby wydobyć to piękno i dotknąć publiczności. Miałem zaszczyt pracować z cudowną obsadą śpiewaków, tutaj w Szczecinie, oddanymi i mocno zaangażowanymi w poprawną wymowę słów i pozwalającymi tym samym na magiczne spotkanie świata słów ze światem muzyki.

Współpracował pan przy tym z Vladimirem Kiradjiem. Jak wspomina pan tę współpracę?

To była wzajemna, dająca efekty i przyjemna współpraca. To była nasza pierwsza wspólna produkcja i od razu się zrozumieliśmy. Maestro dał mi dużo przestrzeni do pracy ze śpiewakami i był niezwykle otwarty na sugestie i pomysły. Muszę też powiedzieć, że było to fantastyczne doświadczenie przygotowywać *Carmen* z całym zespołem Opery na Zamku: artystami z chóru, chórem dziecięcym, baletem, orkiestrą, solistami, obsługą techniczną i administracją. Prawdziwy duch opery, który bardzo mnie się podobał.

Jak odbiera pan *Carmen*?

My, Polacy, możemy powiedzieć dużo o Moniuszce i odbieramy go nieco specyficznie. Czy z Bizetem z punktu widzenia Francuza jest podobnie?

Najwyraźniej mamy ze sobą wspólną tę piękną właściwość – to, że czujemy naszą muzykę bardzo głęboko. I ten instynktowny związek jest trudny do opisanie czy określenia. Jak można opisać słowami to

uczucie, jakie masz, kiedy słuchasz *Straszego dworu* czy *Karmaniol* czyli *Francuzi lubią żartować* Moniuszki? Może to właśnie jest dowód siły muzyki i tego niesamowitego wpływu, jaki wywiera ona na nasze dusze i ciała. To pokazuje także siłę sugestii, jaką może mieć tylko kilka nut. Będę się skłaniał bardziej do tej sugestywności niż do aspektu opisowego. To częściowo prawda, w przypadku *Carmen*. Choć Bizet nigdy nie był w Hiszpanii, jego *Carmen* brzmi jak doskonały, realny obraz pewnej Hiszpanki.

Mówi się, że Verdi stworzył świat emocji, a jego muzyka jest „łatwiejsza” do wykonywania, pod warunkiem, że masz ku temu odpowiednie zdolności. Mówiąc o Bizecie – w czym tkwi jego wyjątkowość?



Franck Chastrusse Colombier

Czy chce on nam powiedzieć coś więcej?

Nigdy nie powiedziałbym, że Verdi jest prostszy. Ludzie, którzy tak mówią, są często tymi, którzy wiedzą jak jego grać, ale nie jak jego interpretować. Największą różnicą pomiędzy *Carmen* a operą Verdiego są partie mówione, powszechne dla francuskiej opery komicznej (które, w większości mają szczęśliwe zakończenia). Bardzo specyficz-

ną cechą muzyki Verdiego jest ciągły rytm, który jest niczym puls w danej postaci. Ten element tworzy dramaturgię atmosfery, gdzie brzmienie orkiestry łączy się ze sceną. To daje publiczności idealny obraz stanów psychicznych postaci i sytuacji, w jakich się one znajdują. *Carmen* Bizeta jest bardziej impresjonistyczna, nawet w jej całej gwałtowności i dramacie.

A odnosząc się do muzyki francuskiej, jako całości – jaka ona jest? Czy są jakieś wyjątkowe drogi ekspresji, powinniśmy zwracać na coś szczególną uwagę przy jej wykonywaniu?

To kolejne mocne pytanie. Moim zdaniem, to co czyni francuską muzykę tak charakterystyczną jest złożoność orkiestracji – myślę tu o Ravelu, Debussy, Berliozie, ale także jej harmonia – spójrzmy na Massenet, Gonouda, Bizeta czy Saint Saëns. Innym ważnym aspektem, mówiąc o operze, i to nie tylko o francuskiej, jest język. Każdy język ma swoje własne odmiany, tonalność, intonację i płynność. Więc bardzo ważnym jest rozumienie znaczenia chwili, w której spotyka się dźwięk i słowo. Razem tworzą słowo śpiewane. Ten element jest dla mnie najważniejszym w przypadku sztuki lirycznej.

Czy zaskoczyło pana coś w Polsce?

To była najcudowniejsza niespodzianka, jaką kiedykolwiek miałem, ale nie mogę się nią z tobą podzielić, bo dotyczy ona mojego życia prywatnego.

W takim razie nie dopytuję. Wracając do opery, czy ma pan jakiś ulubiony tytuł albo wspomnienie związane ze światem muzyki?

Jestem szczególnie związany z Verdim poprzez jego teatralny sens, który uczynił go jednym z największych kompozytorów operowych. Kocham też Donizettiego i zgadzam się z moim kolegą – Pappanem, w kwestii Rossiniego, że daje on wiele radości. Osobiście przymierzałbym się do *Kopciuszka* (*La Cenerentola*).

Symfonia czy opera?

Opera! 🎭



Karol Rzepecki

Rzadko zdajemy sobie sprawę z faktu, że kolebką cywilizacji nie była wcale Europa, ale kraje azjatyckie. To właśnie z tamtych terenów wzięły swój początek pierwsze instrumenty muzyczne. W obecnych czasach warto sobie postawić pytanie, co zrobiliśmy z tamtymi osiągnięciami?

Jednym z najwybitniejszych dzisiaj przedstawicieli, wywodzących się z tamtego regionu jest indyjski dyrygent, pochodzenia perskiego, Zubin Mehta. Okazją do bliższego przyjrzenia się temu artyście jest okrągła, osiemdziesiąta rocznica urodzin, którą świętował 29 kwietnia. Jak sam przyznaje, jego „kontakt z muzyką rozpoczął się dość wcześnie”, a wszystko za sprawą ojca Mehli Mehty, koncertmistrza, a zarazem jednego z założycieli Bombay Symphony Orchestra. Przełomowy okazał się rok 1958, kiedy 22-letni artysta zwyciężył w Liverpool International Conducting Competition, co otworzyło mu drzwi wielu sal koncertowych. W roku 1961 miał już za sobą występy z orkiestrami w Wiedniu, Berlinie, czy Izraelu. Rok później objął stanowisko dyrektora artystycznego Los Angeles Philharmonic Orchestra. Funkcję tę pełnił do roku 1978. Nie przeszkodziło mu to jednak, aby podobne stanowisko objąć w 1977 r. w Izraelu. Warto ponadto wspomnieć rok 1963. Przyniósł on cykl wydarzeń w życiu dyrygenta, które zaowocowały współpracą z takimi orkiestra-

mi, jak Metropolitan Opera New York, Wiener Staatsoper, czy Covent Garden. W latach 1998–2006 Maestro Zubin Mehta był dyrektorem muzycznym Bayerische Staatsoper w Monachium.

Podobnie, jak wielu czołowych przedstawicieli świata dyrygentury XX w. także i on potrafił wypracować swój własny i niepowtarzalny styl, który zapadł w pamięć wielu melomanom. Jak twierdzą krytycy, jego interpretacje dzieł symfonicznych Brahmsa, Brucknera, Mahlera, czy też Straussa pełne są żywiołowości, przez co zyskują niekiedy nowe, nieodkryte oblicze.

Dzisiaj bardzo często zastanawiamy się nad stanem edukacji muzycznej w naszym kraju. Tutaj także warto wziąć przykład z omawianego dyrygenta, który zasłynął jako inicjator wielu projektów edukacyjnych, mających na celu popularyzację kultury muzycznej, reprezentowanego przez niego regionu. Niejako przedłużeniem tej działalności stała się fundacja, jaką artysta powołał do życia wraz ze swoim batem Zarinem.

Za swoje dokonania artysta był wielokrotnie doceniany. Otrzymał liczne odznaczenia, zarówno w kraju, jak i zagranicą. Już w 1966 r. został odznaczony Orderem Padma Bhushan. Natomiast w 2001 r. otrzymał Order Padma Vibhushan, jedno z najwyższych odznaczeń, przyznawanych przez prezydenta Indii. W 2008 r. został za swoją

działalność uhonorowany japońskim medalem Praemium Imperiale, określanym przez krytyków jako Nobel w dziedzinie sztuki.

Działalność tego wybitnego artysty, pomimo dojrzałego już wieku, wciąż nie zwalnia tempa, o czym mogliśmy przekonać się w marcu i kwietniu, kiedy zaprezentował własne interpretacje dzieł Verdiego. Podczas wykonania *Un ballo in maschera* jednym z solistów był polski tenor, Piotr Beczała. Wszystko zostało zarejestrowane przez Bayerische Staatstoper TV. W kwietniu wysłuchaliśmy oryginalnej interpretacji *Aidy* wspomnianego kompozytora, w wykonaniu artystów słynnej La Scali. To kolejny powrót do przeszłości tego wybitnego dyrygenta, bowiem przywołane dzieło Verdiego zaprezentował już w roku 1968 w Metropolitan Opera, co spotkało się wówczas z entuzjastycznym przyjęciem tamtejszej publiczności.

Śledząc dyskografię Zubina Mehty zauważymy, że jest to dyrygent wszechstronny, otwarty niemal na każdy rodzaj sztuki. Współpraca z wytwórniami Decca zaowocowała nagraniami, między innymi takich twórców, jak Saint-Saëns, de Sarasate, Schoenberg, Czajkowski, czy Schubert, którego symfonie w wykonaniu Israel Philharmonic Orchestra zyskały zupełnie nowe oblicze. Dlatego przekonujemy się, że szczególnie miejsce w działalności dyrygenta zajmuje twórczość kompozytorów XIX i XX w. ☺



Pierre Hantaï klawesynista o duszy iście barokowej

Karol Furtak

Na arenie pojawił się w latach osiemdziesiątych i szybko zdobył światową karierę. Znany przede wszystkim ze swoich interpretacji Bacha, który jest niemal katalizatorem jego drogi twórczej. Francuz sukcesywnie zdobywał coraz silniejszą pozycję na scenie muzycznej. Nazywany czasem najlepszym uczniem Leonhardta, ceniony za intensywne wrażenia, których dostarczają jego interpretacje – oto krótka sylwetka Pierre’a Hantaï’a i jego osobliwego związku z muzyką Jana Sebastiana Bacha.

Z BACHEM OD DZIECIŃSTWA

Biografia Pierre’a Hantaï’a zdecydowanie wiąże się z nazwiskiem Johanna Sebastiana Bacha. To muzyka mistrza barokowej polifonii instrumentalnej rozbudziła w wirtuozie miłość do tej epoki i jednej z jej podstawowych ikon – klawesynu. Hantaï już w wieku dziesięciu lat był głęboko zainteresowany kolejnymi dziełami z katalogu BWV, a dwa lata później rozpoczął regularną naukę gry na klawesynie. Jego pierwszym nauczycielem był Artur Haas, znany ze scen całego świata solista specjalizujący się w muzyce dawnej. Później, młody klawesynista trafił do Amsterdamu, pod skrzydła Gustava Leohardta, pod wrażeniem którego pozostawał już wówczas od co najmniej kilku lat. Szkoła, jaką zapewnił mu Leon-

hardt, współpracujący przecież z największymi autorytetami wykonawstwa historycznego, między innymi ze zmarłym niedawno Nikolausem Harnoncourtem, czy Eduardem Melkusem powoli wpływała na rozwój kariery młodego miłośnika Bacha. Prawdziwy przełom w jego drodze artystycznej dokonał się w roku 1983, kiedy klawesynista miał zaledwie 19 lat. Wówczas to, na International Bach-Haendel Competition w Belgii zdobył pierwszą nagrodę, która ostatecznie otworzyła mu drzwi do międzynarodowej kariery.

Kolejnym ważnym etapem jego życia artystycznego była grupa Le Concert Français. Kameralny zespół, specjalizujący się w muzyce dawnej, powstał z inicjatywy Pierre’a i jego dwóch braci: Marca (instrumenty dęte) i Jérôme’a (wiole). W pierwotnym składzie znalazł się także skrzypek, François Fernandez. Grupa zwróciła się w stronę muzyki koncertującej XVIII w., realizując przede wszystkim kompozycje takich autorów, jak Corelli, czy Bach. W repertuarze Le Concert znaleźć można także koncerty klawesynowe Mozarta. Wykonawstwo historyczne przyniosło grupie wiele pochlebnych recenzji, jednak jej działalność przyćmiona została solowymi karierami jej członków.

Pierre Hantaï został także szybko zaangażowany do współpracy z innym znanym zespołem – La Petite Bande. Z grupą Sigiswalda Kuijkena klawesynista mógł dalej sukce-

sywnie i na światowym poziomie realizować swoje zamiłowanie do Bacha. Współpracował z nimi, między innymi przy głośnej realizacji 18-częściowej kolekcji nagrań wszystkich kantat mistrza baroku. Dzięki szybkiemu rozwojowi kariery, Hantaï znalazł się także u boku tak prestiżowych dyrygentów, jak Gustav Leonhardt, Philipp Horreweghe czy Marc Minkowski. Jako kameralista natomiast występował z takimi muzykami, jak Jordi Savall, Olivier Fortin, czy Christophe Coin.

Poza światową karierą koncertową, Hantaï ma na swoim koncie także około 30 nagrań płytowych, oscylujących głównie wokół nazwisk, jak Bach, Mozart i Scarlatti. Epizodycznie pochylił się natomiast nad dziełami między innymi Maraise’a, Telemanna, Johna Bulla, Rameau i Vivaldiego.

BWV 988

Spośród całej serii nagrań płytowych w dorobku Francuza warto wyróżnić dwa. Ze względu na jasno zdefiniowany zbiór muzycznych zainteresowań Hantaï’a, najlepiej o jego technice i możliwościach wykonawczych świadczą nagrania repertuaru absolutnie sztandarowego – dwie płyty, na których zarejestrowano bachowskie *Wariacje goldbergowskie* BWV 988. Nagrania dzieli od siebie 12 lat (pierwsze, zarejestrowane rok wcześniej, ukazało

się w 1993 r. w Opus111, a drugie, w 2004 r. dla Naive). Co istotne, mimo licznego grona sceptyków takich praktyk, wielokrotnie doceniono fakt dwukrotnego podejścia artysty do tego epokowego dzieła.

Zdaje się, że głównym powodem tak przychylnego zdania opinii krytycznej w przypadku Pierre'a Hantaï'a jest świadectwo jego drogi od sztuki interpretacji wyjątkowo zdolne-

barwionego słodko-gorzka nutką dojrzałości. Przejawia się to także w dostrzegalnym kontraście tempa między dwoma nagraniami – młody Hantaï starał się pokazać swoje możliwości wirtuozowskie, a w 2004 r., nie było mu to do spełnienia własnych ambicji potrzebne. Przywiązał za to znacznie więcej uwagi do kwestii stricte interpretacyjnych.

W aspekcie podejścia do materiału dźwiękowego istotne różnice da się odnotować w artykulacji gry lewej ręki. O ile, w wersji wcześniejszej, dolny plan traktuje Hantaï często jak akompaniament, o tyle w swojej reinterpretacji podkreśla jej niezależność i stawia na równi z melodią zapisaną w planie górnym. W zasadzie, bardzo podobne tendencje – wyraz artystycznego postępu Francuza, da się odnotować w niemal wszystkich innych wykonawczych aspektach.

Warto uwagę zwrócić na kwestie rytmiczne. W nagraniach dla Opus111 Hantaï ściśle trzyma się schematu rytmicznego, natomiast znacznie swobodniej interpretuje ten zapis ponad 10 lat później. Produkcja z 2004 r. bogata jest w finezyjnie traktowane niuansy rytmiczne, które istotnie wpływają na kwestę percepcji tego wykonania. Według krytyków, nowsza interpretacja nabiera dodatkowych odcieni i świeżości przez swobodne realizowanie warstwy rytmicznej. Artysta, pozwalając sobie na bombardowanie słuchacza swoimi subiektywnymi pomysłami i odczuciami, zyskuje wielokrotnie więcej uwagi i odznaczenia – cieszy się niemal nieposzlakowaną opinią krytyki i środowiska. Największym jednak atutem tego klawesynisty jest fakt, że nawet meloman amator jest w stanie odszukać w jego interpretacjach to, czego oczekuje. Niezależnie od wybranego repertuaru, nagrania i koncerty Pierre'a Hantaï'a są wydarzeniami o wysokiej randze artystycznej – gwarantują bowiem interesującą refleksję na temat tego, jak brzmieć mogła muzyka dawna, ale bez nacisku na brzmienie instrumentu, czy artykulację dźwięków, a na to, w jaki sposób była ona odczuwana, zarówno przez artystę wykonawcę, jak i przez słuchacza.🎹

temu nie tylko BWV988, kompozycja niemal „nadistotna” w jego karierze, ale także szereg innych nagrań, między innymi *50 Sonat Klawesynowych* Scarlattiego z 2014 r., które – poza niezwykle precyzyjnym studium historycznym – są także emanacją subiektywizmu interpretacji.


HANTAÏ JAKO PEDAGOG

Patrząc na artystyczną sylwetkę Pierre'a Hantaï'a istotna zdaje się także jego działalność pedagogiczna. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Francuz odebrał jedną z najlepszych szkół technicznych na świecie, dlatego warto docenić fakt, że swoim doświadczeniem chce się dzielić z adeptami tej zawilej dziedziny, jaką jest wykonawstwo historyczne. Cenione i oblegane kursy mistrzowskie Hantaï prowadzi między innymi w Accademia Europea Villa Bossi w Lombardii (sezon 2015/2016). Tam, młodzi miłośnicy muzyki dawnej mogą nie tylko poprawić swoje możliwości warsztatowe, ale także kształcić swoją wrażliwość, która wydaje się w tej dziedzinie coraz bardziej potrzebna. Wszystko wskazuje na to, że dla przyszłości europejskiej muzyki, nie okaże się obojętnym fakt, że Hantaï udziela się także na tym polu.

Pierre Hantaï od lat osiemdziesiątych okazał się jedną z najbardziej barwnych i najciekawszych osobistości muzycznego świata Europy. Francuz wielokrotnie zdobywał nagrody i odznaczenia – cieszy się niemal nieposzlakowaną opinią krytyki i środowiska. Największym jednak atutem tego klawesynisty jest fakt, że nawet meloman amator jest w stanie odszukać w jego interpretacjach to, czego oczekuje. Niezależnie od wybranego repertuaru, nagrania i koncerty Pierre'a Hantaï'a są wydarzeniami o wysokiej randze artystycznej – gwarantują bowiem interesującą refleksję na temat tego, jak brzmieć mogła muzyka dawna, ale bez nacisku na brzmienie instrumentu, czy artykulację dźwięków, a na to, w jaki sposób była ona odczuwana, zarówno przez artystę wykonawcę, jak i przez słuchacza.🎹

Źródła:

1. http://www.concertsparisiens.fr/rubrique/detail_artiste/pierre-hantai-clavecin-biography.html?idPg=139
2. <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Hantai-Pierre.htm>
3. <http://www.allmusic.com/artist/pierre-hanta%C3%AF-mn000207307/biography>
4. <http://www.medici.tv/mobile/pierre-hantai>
5. <http://www.piccolaaccademia.org/pierre-hantai/>



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZED WSZYSTKIM

ZAPRASZAMY ARTYSTÓW DO WSPÓŁPRACY

**POMAGAMY W REALIZACJI,
PUBLIKACJI I PROMOCJI PŁYTY**

**WSPIERAMY FINANSOWO
AMBITNE PROJEKTY**

Nasze atuty to:

- Lider polskiej fonografii
- Mecenas artystów
- Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej

więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

go podlotka do dojrzałego studium na temat bachowskiej techniki polifonicznej w kontekście afektywności muzyki baroku.

Przed wszystkim, w interpretacji z roku 1993 zwracano uwagę na technikę klawesynisty i bardzo jasną, według niektórych „pogodną” interpretację, przede wszystkim *Arii*. Krytycy doszukują się w późniejszej wersji więcej emocjonalnego nasycenia, za-

konawstwie historycznym, którego ideę zaczerpnął od wielkich interpretatorów muzyki dawnej, niezgadających się z postulatami popularnymi do lat 80. i 90., jakoby muzyka dawna miała być pozbawiona zabarwienia emocjonalnego. Hantaï, jako kolejny autorytet, obala tę, jeszcze nie do końca przestarzałą tezę, wykonując muzykę w sposób autentyczny, a zarazem subiektywny. Dowodzi

Maria di Rohan, Gemma di Vergy, Jan i Rita

Adam Czopek

MARIA DI ROHAN Lata czterdzieste dziewiętnastego wieku były w życiu Donizettiego okresem największej sławy i podziwu. Zamówienia na nowe opery nadchodzą z najbardziej prestiżowych wówczas europejskich teatrów operowych, ale kompozytor już nieco zmęczony tempem życia i pracy zaczyna powoli ograniczać ich przyjmowanie. Zaczynają się też pojawiać coraz wyraźniejsze objawy choroby, którą jest dotknięty. Zdarzają się jednak sytuacje kiedy propozycję trudno odrzucić, choćby z prestiżowych względów. Jedną z takich było zamówienie wiedeńskiego Kärntnertortheater, gdzie przed rokiem miała miejsce prapremiera *Lindy di Chamounix*, która przyniosła Donizettiemu nie tylko powszechne uznanie, ale też zaszczytne stanowiska, godność kapelmistrza i kompozytora cesarskiego dworu. Został też w tym czasie przyjęty na honorowego członka do Wiedeńskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki. Czy w takiej sytuacji można odmówić kolejnej prośbie o skomponowanie nowej opery. Tym bardziej, że prośbie, jak to w Wiedniu było w zwyczaju, nadano odpowiednio elegancki ton i charakter. Tak sformułowana prośba niemal zupełnie wykluczała odmowę.

Na szczęście – tym razem – Salvatore Cammarano dysponuje czasem i chęcią współpracy z kompozytorem, którego cenił. Donizetti, przy aprobacie librecisty, był zdecydowany ponownie sięgnąć po głośną sztukę *Un duel sous le cardinal de Richelieu* (*Pojedynek za czasów kardynała Richelieu*) Eduarda Lockroya (pseudonim aktora Joseph-Philippe'a Simona) i Edmunda Badona wystawionej z wielkim sukcesem w Paryżu w 1832 r. Donizetti już wcześniej w 1837 r., przy okazji pracy nad *Marią de Rudenz*, był zainteresowany tym tematem. Cammarano wówczas napisał libretto, które powierzył jednak innemu włoskiemu kompozytorowi, Giuseppemu Lillowi, i tak powstała opera *Il conte di Calais*, której prapremiera w 1839 r. w Teatro San Carlo poniosła zupełną klęskę i natychmiast została zdjęta z afisza. Mając

w kieszeni zamówienie Merellego na kolejną operę dla Wiednia pierwotnie zamierzał skomponować operę *Królowa Cypru*. Jednak i tym razem nieco się spóźnił, bo operę na ten sam temat skomponował w 1841 r. Franc Lachner, niemiecki kompozytor i dyrygent. Jej prapremierę zapowiedziano na 1842 r. W tej sytuacji Donizetti wrócił do libretta Cammarano do *Marii di Rohan* prosząc go jednocześnie o jego delikatny retusz, co zresztą ten niemal od ręki uczynił. To już ósme libretto, jakie Salvatore Cammarano napisał dla Donizettiego. Panowie nawiązali współpracę 1835 r. podczas przygotowania *Łucji z Lammermoor*, po której Cammarano dostarczył libretto do *Belisaria* i *Oblężenia Calais* (1836), *Pia de' Tolomei* i *Roberta Devereux* (1837), *Marii de Rudenz* (1838), *Poliuta* (1848).

Praca nad najnowszą trzyaktową operą ruszyła szybko, niemal nazajutrz po głośnej styczniowej paryskiej prapremierze *Don Pasquale*. 27 listopada 1842 r. Donizetti pisze do Antonia Dolciego: „Czy uwierzysz, że w ciągu 24 godzin skomponowałem dwa akty?”. Kolejne strony partytury dopisze w Wiedniu, gdzie kończy całą partyturę oraz instrumentację i rozpoczyna próby sceniczne. W doborowej obsadzie jest między innymi Eugenia Tadolini (Maria), Carlo Cuasco (Riccardo de Chalais), Michele Nowaro (Armando di Gondi), Giorgio Ronconi (Enrico de Chevrense). Wreszcie nadchodzi 5 czerwca 1843 r., dzień prapremiery *Marii di Rohan*, do której scenografię zaprojektował Giuseppe Brioschi. Swoją drogą cóż to był za bogaty rok w historii opery. W styczniu 1843 r. w Paryżu wspomniana premiera *Don Pasquale*, a w Operze Drezdeńskiej *Holendra tułacza* Ryszarda Wagnera. W lutym w La Scali pierwsze wykonanie *I Lombardi alla prima crociata* Verdiego, którego *Nabucco* w kwietniu zostaje wystawiony w Kärntnertortheater pod dyktando kompozytora. Sukces dzieła był porównywalny z sukcesem kompozytora i dyrygenta. W czerwcu wspomniana premiera *Marii di Rohan* również pod batutą kompozytora. W listopadzie 1843 r. wielki sukces odnosi prapremiera opery *The Bohemian*

Gril Michaela Williama Balfego wystawionej w londyńskim Drury Lane Theatre. No cóż, można tylko westchnąć; dzisiaj takie lata już się nie zdarzają!

Wróćmy jednak do Wiednia i Donizettiego oraz jego najnowszej opery *Maria di Rohan*, prapremierze której asystuje cały cesarski dwór Ferdynanda Dobrotliwego oraz wiedeńska arystokracja. Przyjęcie jest więcej niż entuzjastyczne. Głośno oklaskiwano wielkie arie, ansamble i pełne dramatyzmu sceny zbiorowe, a tych w tym dziele nie brakuje. W świat poszły wieści o wielkim sukcesie kolejnej opery podziwianego już w tym czasie powszechnie Donizettiego, który zasypany jest prośbami o wyrażenie zgody na kolejne premiery nie tylko zresztą w Europie. Wyścig wygrał Teatr Włoski w Paryżu, gdzie *Maria di Rohan* ma swoją premierę już 25 listopada 1843 r. Oczywiście zgodnie ze swoim zwyczajem Donizetti tu i ówdzie dokonał delikatnych zmian i retuszy, dopisał też nową cabalettę dla tytułowej *Marii di Rohan*, której partię w Paryżu śpiewała Giulia Grisi. Przetransponował też tenorową partię Armanda di Gondiego na mezosopranową dla Marietty Brambilli dopisując przy okazji dwie popisowe arie. Partię Riccarda de Chalais zaśpiewał w Paryżu Lorenzo Salvi. Sukces jaki odniosła *Maria di Rohan* w Paryżu może być śmiało porównywany z tym wiedeńskim. W tej formie *Maria di Rohan* utrzymała się na paryskim afiszu do początków XX w., będąc przez wiele lat jedną z najczęściej wystawionych oper Donizettiego, który z coraz większym trudem walczył z ogarniającymi go objawami choroby o paskudnym rodowodzie i równie paskudnych skutkach. Grzechy młodości!

Jednocześnie najnowszym dziełem zainteresowały się inne europejskie teatry operowe, włoskie szczególnie. 10 listopada 1844 r. wystawiono operę w Teatro San Carlo w Neapolu, trzy lata później (marzec 1847 r.) *Maria di Rohan* pojawiła się na scenie Teatro La Fenice w Wenecji. Mediolańska La Scala wprowadziła to dzieło na swoją scenę 3 stycznia 1846 r. Inscenizację wznowiono 1 stycznia 1851 r. Znacznie wcześniej niż

w Mediolanie, bo już 1 października 1845 r., wystawiono to dzieło w Operze Włoskiej w carskim Sankt Petersburgu, z udziałem Lorenza Salviniego, (Riccardo, hrabia Chalais), Enrica Tamberlicka (Enrico, książę Chevreuse) i Pauliny Viardot (księżna di Rohan). Na tak doborową obsadę stać było w tym czasie jedynie bogaty carski teatr w Sankt Petersburgu. Jedną z ostatnich premier przed zapomnieniem przygotowano w 1885 r. we Florencji, z udziałem Mattiego Battistiniego w partii hrabiego Chalais.

W międzyczasie opera pojawia się w Londynie, Monachium, Budapeszcie przysparzając Donizettiemu kolejnych wielbicieli. Polska premiera miała miejsce na scenie Opery Lwowskiej, gdzie wystawiono ją w 1848 r. Teatr Wielki w Warszawie zaprezentował dzieło 19 czerwca 1852 r. pod dyktando Jana Quattriniego. Drugi raz pokazano *Marię di Rohan* na stołecznej scenie 8 maja 1869 r. Od tego czasu żaden z polskich teatrów nie przygotował premiery tej opery. Zresztą *Maria di Rohan*, jak większość dzieł Donizettiego, nie wytrzymała próby czasu i po 1890 r. niemal zupełnie zeszła ze sceny. Przypomniano sobie o niej dopiero w 1957 r. kiedy została wystawiona w Bergamo, co sprawiło, że poniekąd wróciła do łask. Wenecki La Fenice pierwszy raz pokazał dzieło w 1974 r. z Renatą Scotto w roli tytułowej bohaterki, drugi raz wystawiono *Marię di Rohan* w tym teatrze w 1999 r. La Scala wróciła do niej 25 lutego 1969 r. W 1997 r. za sprawą Edyty Gruberowej, znakomitej odtwórczyni partii tytułowej, przypomniano sobie o *Marii di Rohan* w Teatro San Carlo w Neapolu. Kolejne przedstawienia zrealizowano w 2001 r. w Genewie, 2011 r. w Bergamo, a w 2015 r. w Brnie.

Wśród znawców tematu *Maria di Rohan* uchodzi za jedną z najbardziej dojrzałych oper Donizettiego. Bogactwo inwencji, mistrzostwo faktury, dramatyzm wielu efektownych scen, to najbardziej podziwiane cechy tego dzieła. Nie bez racji mówi się, że pełna symfonicznego rozmachu uwertura do tej opery „przyniosłaby zaszczyt każdemu symfonikowi”. Co niestety, nie przekłada się w żaden sposób na jej popularność wykonawców koncertowych. Dyrygenci raczej omijają ją szerokim łukiem, częściej sięgając po sprawdzone i ograne uwertury do *Napój miłosnego*, czy *Don Pasquale*.

Donizetti w tym dziele, jak jeszcze w żadnym, przywiązywał wielką wagę do psychologicznego obrazu każdej z postaci dramatu, która przez to nabiera dramatycznej wyrazistości. Skomplikowana, bogata w licz-

ne epizody, pojedynki, tajemne schadzki i ucieczki akcja dzieje się w Paryżu za czasów panowania Ludwika XIII i kardynała Richelieu. Maria di Rohan (postać historycznie autentyczna) dawna kochanka Riccardo hrabiego de Chalais, królewskiego faworyta, żona księcia Chevreuse, zostaje wplątana w sieć intryg, której sprawcami są również jej były kochanek i aktualny mąż. Panowie nie wiedzą jeden o drugim i roli jaką spełniają w życiu Marii. W finale jednak mąż dowiadyuje się o miłosnym związku żony z de Chalais, który, ścigany przez ludzi kardynała Richelieu, popełnia samobójstwo. Jest też wersja, w której Chevreuse powodowany zazdrością zabija Chalaisa. W obu wersjach Maria prosi męża by ją pozbawił życia, ten jednak rzuca jej w twarz, że żyjąc w hańbie musi odpokutować swój grzech. No cóż, mało czytelne libretto nie jest najmocniejszą stroną tej opery.

Muzyka trzyaktowej *Marii di Rohan* stanowi dowód stałego doskonalenia warsztatu twórczego kompozytora stale wzbogacającego instrumentację i podnoszącego rolę orkiestry, z czym spotykamy się już w uwerturze, po której popisowe arie, sceny ansamblove, czy zbiorowe z udziałem chóru są tego najlepszym dowodem. Każda z postaci ma na swoje wejście popisową arię, co jest jeszcze ukłonem w stronę dawnych zwyczajów i form, ale tych wysoko cenionych przez ówczesną publiczność. Ta dzisiejsza też to lubi i docenia. Nie ma co ukrywać, partie trójki wykonawców głównych partii z racji stawianych im wymagań mogą zaśpiewać jedynie wysokiej klasy śpiewacy. Właśnie te trudności oraz wysoka tessitura sprawiają, że *Maria di Rohan* tak rzadko pojawia się na scenie. Jedną z pierwszych popisowych arii *Quando il cor da lei piegato* należy do hrabiego Chalais oczekującego na spotkanie z dawną kochanką. Odpowiedzią jest aria Marii *Cupa, fatal mestizia*, to jedna z najbardziej popularnych arii Donizettiego. Obie wysoko ustawiają poprzeczkę trudności technicznych i właściwej ekspresji. Również wysokie wymagania stawia przed wykonawcami kończący I akt kwintet *D'un anno il giro*, w którym Chevreuse ogłasza, że jest mężem Marii, czym wprawia w zdumienie de Chalaisa. W drugim akcie, który ujmuje mistrzowskim scaleniem wszystkich elementów, na szczególną uwagę zasługuje: najpierw scena pisania listu do Marii przechodząca w tenorową arię *Alma soave e cara*, później duet *Che mai portà* Marii z Chalaisem, w którym Maria namawia dawnego kochanka do ucieczki przed zemstą Ri-

chelieu. Akt trzeci jest w tej operze prawdziwym majstersztykiem konstrukcji jeźli chodzi o wyeksponowanie przeżyć głównych bohaterów. Tutaj też słyszy się najpełniej jak bardzo wzrasta rola orkiestry, która przestaje być czystym akompaniamentem, stając się czynnikiem budującym klimat i komentującym akcję. W tym akcie najważniejszą sceną jest burzliwy duet małżonków *So per prova il tuo bel core*. Poprzedza go świetnie rozplanowana dramaturgicznie scena zazdrości Chevreuse, kończąca się wspaniałą cabalettą. Zwieńczeniem konfliktu małżeńskiego trójkąta jest tercet *Vivo non t'è contesso*, po którym Chalais, w chwili kiedy gwardziści kardynała przynoszą mu nakaz aresztowania, popełnia samobójstwo. Pełny przejmującego smutku finał jest dopełnieniem dramatu głównych bohaterów.

GEMMA DI VERGY
 Jak ładnie powiedział kiedyś prof. Janusz Łętowski „Donizetti nie był ani genialnym kompozytorem, ani broń Boże kompozytorem złym. Był raczej genialną maszynką do robienia oper”. Co zresztą w całej rozciągłości potwierdza historia jego życia i twórczości. Czas więc na kolejne dzieło Donizettiego wydobyte po latach z teatralnego archiwum będące dowodem nieprzemijającej wartości jego oper, które poznajemy dzięki renesansowi, jaki od blisko półwiecza przeżywa twórczość Donizettiego. Jednym z takich pokrytych kurzem historii dzieł jest właśnie dwuaktowa opera seria *Gemma di Vergy*, o której przypomniano sobie w Teatr San Carlo w Neapolu w grudniu 1975 r. Powrót na scenę zawdzięcza to dzieło Montsserat Caballé, która z upodobaniem, ilekroć nadarzała się okazja, sięgała po kolejne partie wielkich donizettioskich heroin. Nie był to co prawda głośny tryumfalny powrót, wystarczył jednak na to, by można było poznać walory tego dzieła, co okazało się interesującym doświadczeniem, a które przy tej okazji doczekało się w 1975 r. roku pierwszego nagrania płytowego. Drugiego nagrania dokonano w 1987 r. w Teatro Donizetti w Bergamo. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wystawiono operę w Nowym Jorku, Barcelonie i Paryżu, oczywiście z udziałem Caballé. Najnowsza inscenizacja tego dzieła została zrealizowana 2011 r. w Bergamo.

Opera powstała w wyjątkowo pracowitym okresie życia Donizettiego, który w tym samym czasie pracował nad operami dla Te-

atro San Carlo w Neapolu (*Maria Stuart*), paryskiego Théâtre italien (*Marino Faliero*). Jakby tego było mało zdecydował się przyjąć kolejne zamówienie. Tym razem od mediolańskiej La Scali. Dziełem, które powstało na to zamówienie jest *Gemma di Vergy*, nad którą pracował w pośpiechu bo miał już na widoku kolejne zamówienie (*Łucja z Lammermoor* dla Neapolu). Tak więc ledwie przebrzmiały październikowe echa sukcesu *Marii Stuart* w Neapolu, a Donizetti już na początku listopada zasiadł do pracy nad operą dla Mediolanu. Zanim jednak mógł oddać się w pełni tworzeniu kolejnej opery musiał przebrnąć przez niemałe kłopoty z librettem, którego autorem miał być Felice Romani. Ten jednak jeszcze na początku września nie wywiązał się z umowy. Czemu trudno się dziwić skoro Romani był jednocześnie wziętym adwokatem, teatralnym krytykiem i cenionym librecistą współpracującym z czołową włoską kompozytorką tamtych czasów. Często więc, w natłoku zajęć, zdarzało mu się nie dotrzymać umówionych terminów.

Zniecierpliwiony Donizetti dwukrotnie prosi o interwencję intendenta La Scali, ta jednak nie odnosi właściwego skutku. W tej sytuacji Felice Romani został zastąpiony przez Emanuela Bidere, który tworząc libretto sięgnął po wątki powieści Dumasa ojca *Charles VII chez les grands vassaux*, która miała swoją premierę w Paryżu w 1831 r. Donizetti na tyle wysoko ocenił pracę Bidery, że kilka miesięcy później zaproponował mu prace nad librettem do opery *Marino Faliero* komponowanej na zamówienie paryskiego Théâtre italien. Tekst *Gemmy di Vergy* jest gotowy na początku listopada, co zmusiło kompozytora do dużego pośpiechu, bo premiera zaplanowana była na otwarcie sezonu w La Scali. Pracował jak zawsze błyskawicznie i już na początku grudnia gotowa partytura trafiła do teatru, gdzie rozpoczęły się próby. Premiera – zgodnie z planem – miała miejsce 26 grudnia 1834 r., na otwarcie sezonu. Rok wcześniej sezon w La Scali otwierała prapremiera jego opery *Lukrecji Borgii* z pamiętną kreacją Henriette Méric-Lalande. Tym razem partię głównej bohaterki śpiewała Giuseppina Ronzi de Begnis, jedna z ulubionych śpiewaczek Donizettiego. Z myślą o jej wokalnemu kunszcie napisał nie tylko partię *Gemmy di Vergy*, ale również główne role w *Fauście* i *Roberto Devereux*. Rola Gemmy przyniosła de Begnis wielki osobisty sukces i zapewniła jej mocną pozycję wśród wielkich gwiazd tamtych lat. Partnerami de Begnis byli: Giovan-

ni Orazio Cartagenova (Hrabia Vergy), Felicité Baillou-Hillaret (Ida) oraz Domenico Reina (Tamas).

Sukces premiery musiał być znaczny skoro opera utrzymała się na afiszu przez 26 wieczorów, co w tym czasie było naprawdę imponującą liczbą. *Gemma di Vergy* szybko zdobyła popularność nie tylko we Włoszech m.in. w Teatro La Fenice w Wenecji oraz Teatro di San Carlo w Neapolu i Teatr Regio w Turynie. Równie długo utrzymywała się na afiszach zagranicznych teatrów, wystawiano ją z powodzeniem w Londynie (1842), Paryżu i Nowym Yorku (1843), Lizbonie, Wiedniu, Barcelonie oraz Sankt Petersburgu (lata 1845–1847). Polska premiera miała miejsce w 1843 r. na scenie Opery Lwowskiej. Więcej nikt nigdy nie oglądał tej opery na polskich scenach. Jednak mimo tej popularności, z końcem wieku podzieliła los 90% oper epoki belcanto znikając w operowym archiwum. Powróciła do życia w 1975 r. dzięki tytanicznemu wysiłkowi niestrudzonej Montserrat Caballé (ileż ona wypromowała wielkich donizettowskich heroin!). Od tego czasu dzieło sporadycznie się wystawia jeżeli tylko znajdzie się primadonna najwyższej klasy. Jednak w przypadku *Gemmy di Vergy* trudno mówić o triumfalnym powrocie. Ten, jak to u Donizettiego, bywa uwarunkowany klasą primadonny decydującej się na objęcie partii tytułowej bohaterki. Lotte Lehmann powiedziała kiedyś, że łatwiej zaśpiewać trzy Brunhildy niż jedną Normę. Minęło wiele lat, a Caballé dodała to tego tekstu własne zakończenie „Jasne, ale łatwiej zaśpiewać trzy Normy niż jedną Gemmę!”. I to już jasno określa stopień trudności, z jakimi musi sobie poradzić wykonawczynie tej wspaniałej, tak pod względem wokalnym jak i ekspresji, partii. Już pierwsza aria „na wejście” jest tego jasnym dowodem. Nie mniejsze wymagania postawił kompozytor przed wykonawcą tenorowej partii.

Gemma to kolejna donizettowska heroina, która musi się zmierzyć ze zdradą małżonka i pojawieniem się rywalki. Fabuła pogmatwanego libretta nie wnosi praktycznie nic nowego: stara księżna Gemma di Vergy zostaje porzucona dla młodszej kobiety Idy, którą zamierza, po rozwodzie (udzielił go już papież), poślubić jej były mąż, by ta dała mu potomka, czego nie mógł się doczekać ze związku z żoną. No cóż, schemat dość wyeksploatowany i często w tamtych latach wykorzystywany w operowych librettach. Oczywiście prawowita małżonka zamierza zabić rywalkę, ale na przeszkodzie temu staje Tamas, romantyczny arabski niewolnik

zakochany w Gemmie. Ten woli zamordować na weselu, zamiast Idy, męża Gemmy, czym ściąga na siebie przekleństwo Gemmy. W efekcie Tamas popełnia samobójstwo, a Gemma wstępuje do klasztoru, gdzie będzie oczekiwać śmierci.

Ta opera jest pomostem między *Lukrecją Borgią*, *Marią Stuart*, a *Łucją z Lammermoor*. Odnajdujemy w niej ogrom melodycznej inwencji, barwność i bogactwo instrumentacji, o czym już świadczy błyskotliwy, pełen rozmachu, wstęp połączony z chórem. Nadal jednak pozostajemy w schemacie typowej opery epoki belcanta. W tej kwestii Donizetti nadal pozostaje na dawno przyjętej pozycji. Najpierw liczy się uroda melodii, a dopiero później dramat głównych bohaterów. Arie, duety i sceny ansamblowe w tej operze pozostawiają niezapomniane wrażenie pod jednym wszak warunkiem, że wykonawca jest w stanie pokonać ogrom trudności technicznych i wyrazowych. Na szczególną uwagę zasługują oba rozbudowane finały aktów, w których spotykają się bohaterowie dramatu. W finale I aktu punktem kulminacyjnym jest przybycie Idy, która okazuje się rywalką tytułowej bohaterki. Głównym punktem tej sceny jest pełna rozpacz aria *Oh vergogna me infelice*, w której główna bohaterka wyśpiewuje swoją rozpacz dowiedziawszy się o rozwodzie z mężem, którego darzy szczerym uczuciem. Ta aria przechodzi bezpośrednio w modlitwę *Dio pietoso*. Finał II aktu jest dopełnieniem tragedii; z ręki niewolnika ginie hrabia Vergy, Tamas popełnia samobójstwo, a Gemma, która nigdy nie przestała kochać męża, idzie do klasztoru, gdzie chce odpokutować popełnione winy. Jednak najpiękniejsze fragmenty partytury należą do wykonawczynie głównej roli. W pierwszym akcie śpiewa rozbudowaną czteroczęściową arię godną największych dzieł gatunku bel canto. Podobnie jest w finale II aktu, gdzie w arii *Chi mi accusa, chi mi grida* kończącej się wspaniałą cabalettą głos śpiewaczki musi pokonać ogrom dynamiki wysokich dźwięków na linii pianissimo – forte przy zachowaniu właściwej ekspresji. Przy tych wszystkich wymaganiach nieco blade wypada tenorowa partia Tamasa, który stale pozostaje w cieniu Gemmy. Chociaż należy zauważyć, że w finałowym duecie Donizetti postarał się, by i wykonawca tej partii mógł błysnąć pięknym głosem i ekspresją stając się równorzędnym wokalnie partnerem Gemmy. Natomiast przyznać należy, że bardzo interesująco wypadają w tej operze sceny z udziałem chóru.

Tym razem proponuję Państwu historię dwóch urokliwych operowych drobiazgów z gatunku buffa, których od wielu lat prawie nie można już spotkać na żadnej scenie, a których wartości muzyczna stawia je w rzędzie wysokich osiągnięć kompozytorskich Donizettiego i jego poczucia muzycznego humoru. Dwuaktowy *Gianni di Parigi* miał swoją prapremierę w La Scali w Mediolanie we wrześniu 1839 r. Z kolei *Rita, ou Le mari battu* została skomponowana w okolicy 1841 r., ale prapremiery doczekała się dopiero 7 maja 1860 r. w paryskiej Opera Comique, kilkanaście lat po śmierci swojego twórcy. Oczywiście oba te dzieła po swoich prapremierach podzieliły los większości kompozycji Donizettiego i na ponad sto lat zniknęły z repertuaru. A i teraz, jeżeli już któryś teatr zdecydował się na premierę którejś z nich to tylko i wyłącznie na zasadzie prezentacji operowej ciekawostki. Obie są też dowodem na to, jak można błahą treść libretta „ubrać” w pełną blasku i melodycznej inwencji muzykę zapewniającą dobrą zabawę.

Pierwszym dziełem omawianego duetu był *Gianni di Parigi (Jan z Paryża)* z librettem Felice Romaniego. Donizetti komponował je z czystej potrzeby serca najprawdopodobniej w latach 1828–1830 dla bliżej nieokreślonego teatru neapolitańskiego. Jednak w Neapolu żaden z teatrów nie zdecydował się na jej wystawienie i opera powędrowała na półkę, co oczywiście nie dawało spokoju Donizettiemu, który w 1831 r. wyciągnął jej partyturę dokonał kilku retuszy i zaproponował ją Giovanniemu Battistie Rubiniemu, najbardziej znanemu tenorowi ówczesnych czasów. Ten jednak zlekceważył propozycję kompozytora nawet na nią nie odpowiadając, ani nie dziękując za przesłaną mu partyturę. W tej sytuacji partytura *Jana* ponownie powędrowała na półkę. Jednak sukcesy kolejnych oper, które w międzyczasie wyszły z pod pióra Donizettiego, szczególnie, *Anny Boleyn* (Teatro Carcano w Mediolanie, 26 grudnia 1830 r.), *Napój miłosny* (Teatro Della Canobbiana w Mediolanie 12 maja 1832 r.), *Łucji z Lammermoor* (Teatro San Carlo w Neapolu 26 września 1835 r.) sprawiły, że na wystawienie *Jana z Paryża* zdecydowała się mediolańska La Scala zapraszając do udziału w prapremierowej inscenizacji grono znanych i cenionych śpiewaków. W ich gronie znaleźli się tenor Lorenzo Salvi, który stał się pierwszym wykonawcą roli Jana, Antonietta Rainieri-Marini objęła sopranową partię Księżniczki Nawarry, a Felicita Ba-

illou-Hilaaret okazała się świetną wykonawczynią mezzosopranowej partii Oliviera, tak jak bas Agostino Rovere był świetnym Pedrigo. Sukcesu prapremiery, która odbyła się 10 września 1839 r. starczyło zaledwie na dwanaście przedstawień i *Jan* znowu zniknął na kolejnych siedem lat. W 1846 r. wydobył go z zapomnienia Teatro San Carlo w Neapolu, gdzie zresztą premiera *Jana z Paryża* przeszła również bez większego echa. Na tym zakończyła się kariera tego urokliwego (jednak) operowego drobiazgu. Dotychczas też nie pojawił się *Gianni di Parigi* ponownie ani na scenie La Scali w Mediolanie, ani Teatro San Carlo w Neapolu. Inne włoskie teatry też nie przejawiają większego zainteresowania tym dziełem. Wystawiono to dzieło dopiero 20 sierpnia 1988 r. w Teatro Donizetti w Bergamo.

Wiarosław Sandelewski pisze w swojej biografii Donizettiego, że: „*Jan z Paryża* uznany za operę komiczną, jest w istocie rodzajem baśni dla dorosłych, w której biorą udział księżęta i księżniczki, dworzanie i przedstawiciele ludu, a ich jedynym zadaniem jest zabawić widza i słuchacza”. W istocie tak jest. Syn króla Francji pragnie poznać swoją przyszłą żonę księżniczkę Nawarry. Dlatego w przebraniu bogatego mieszczanina zatrzymuje się w gospodzie, w której ma się zatrzymać jego przyszła narzeczona. Udaje mu się dla siebie i towarzyszącego mu orszaku wynająć wszystkie wolne pokoje. Tak więc mająca się w tej gospodzie zatrzymać księżniczka nie może wynająć pokoju. Jan oczywiście proponuje jej gościnę w jednym ze swoich pokoi, co zostaje skwapliwie przez nią i jej otoczenia zaakceptowane. Z zadowoleniem zostaje przyjęte złożone przez Jana zaproszenie na kolację, podczas której Jan i księżniczka zdradzają swoją tożsamość i wyznają sobie miłość. Trochę to naiwne, ale „ubrane” przez kompozytora w pełną finezji i wdzięku muzykę sprawia słuchaczowi i widzowi prawdziwą przyjemność. Akcja toczy się wartko, a postaci ujmują temperamentem i niewymuszoną *vis comica*.

Ponieważ prawie niemożliwym jest spotkać *Gianni di Parigi* na scenie, jedynym sposobem, by poznać tę urokliwą operę jest jej jedyne nagranie. Dokonano go we wrześniu 1988 r. w Bergamo podczas Festiwalu Donizettiego, gdzie operę wystawiono po ponad stułetniej nieobecności na scenie. Główne partie śpiewają Luciana Serra (Księżniczka Nawarry), Giuseppe Morino (*Jan z Paryża*), Angelo Romero (mistrz ceremonii), Elena Zilio (Oliviero). Dyryguje Carlo Felice Cillario.

Drugie dziełko, urocza farsa *Rita, ou Le mari battu (Rita, albo żona mnie bije)*, mimo

świetnej muzyki, pełnych blasku arii i duetów też nigdy nie zyskała większego powodzenia. Opera została odnaleziona w pozostawionych przez Donizettiego w Paryżu stosie partytur, szkiców i nut. Powstała przypuszczalnie w 1841 r., do francuskiego libretta Gustave’a Daeza, ale jej twórca zajęty już w tym czasie pracą nad *Marią Padillą* nie zabiegał o jej wystawienie. Później zajęty kolejnymi projektami zupełnie o niej zapomniał. Odkrycia dokonano kilkanaście lat po śmierci Donizettiego i wystawiono w paryskiej Opera Comique, jednak bez większego sukcesu. Podzieliła więc *Rita* los wielu innych oper tego kompozytora. *Rita* jest typowym przykładem opery kameralnej, jej bohaterką jest młoda, pełna temperamentu właścicielka gospody na szwajcarskiej prowincji, która kilka miesięcy po ślubie z nieco gburowatym marynarzem została wdową. Wybujały temperament Rity skłania ją do kolejnego zamążpójścia. Tym razem wychodzi za nieśmiałego i ciapowatego Bep-pa, którego łatwo się tyranizuje i trzyma „pod pantoflem”. Nagle, któregoś pięknego dnia w drzwiach gospody pojawia się rzekomo nieżyjący Gaspar, który, jak się okazało, wyszedł cało z morskiej katastrofy i osiadł w Kanadzie, gdzie zamierza się ożenić. On również był przekonany, że jest wdowcem, bo doniesiono mu, że Rita zginęła w pożarze swojej gospody. Wrócił, by się ostatecznie przekonać, że jest wolnym wdowcem. A tu taka niespodzianka! Na dodatek Bep-po odkrywa kim jest Gaspar i by całą tę pogmatwaną sytuację zakończyć panowie postanawiają zagrać o Ritę, Gaspar chce za wszelką cenę przegrać (bo wtedy Rita zostanie z Beppo) więc posuwa się do kilku zręcznych oszustw, co przechyła szalę przegranej w jego stronę. Jednak Beppo, który też chętnie pozbyłby się uciążliwej i tyranizującej go żony, spostrzegł oszustwa Gaspara, więc po burzliwej kłótni panowie postanawiają się pojedynkować. Jednak czuwająca nad swoim szczęściem Rita do pojedynku nie dopuszcza. Dotarło do niej, że ona istotnie jest zakochana w Beppie i nie ma zamiaru wracać do gburowatego Gaspara, który na dodatek ma ciężką rękę i kilka razy ją w małżeńskich sporach wykorzystał. W efekcie Gaspar wraca do Kanady, a Ritta i Beppo, który staje się mniej uległy wobec nieustannych wymagań żony, zostają szczęśliwi w swojej gospodzie. Cała akcja ogranicza się do jednego wnętrza i trzech osób (sopran, tenor, baryton), a jej tkanka muzyczna zbudowana jest z trzech arii, trzech duetów i finału. Całość zamyka się w czasie niespełna go-

dziny. Jednym z najbardziej urokliwych momentów jest duet Beppe i Gaspra *Il me vient une idée*, równie urokliwa jest aria Gaspara *È mon cherin*, w której poucza Beppe jak najskuteczniej prac żonę. Jej odpowiednikiem jest pełna beztróskiego humoru aria *Je suis joyeux comme un pinson* (*Wesoły jak skowronek*) śpiewana przez Beppe przekonane go, że na rzecz Gaspara pozbył się Rity. Finałowemu tercetowi *Je suis manchot* (*Mam dwie lewe ręce*) oprzeć się może tylko wielki ponurak. Sumując, nie jest to dzieło wybitne, czy poruszające ważne kwestie filo-

zoficzne, ale jakże przyjemnie się go słucha i ogląda, jeżeli tylko trafi na mającego wyobraźnię i poczucie humoru reżysera!

Z zapomnienia wydobyto *Ritę* na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Jedno z pierwszych przedstawień przygotowano w Piccola Scala (scena kameralna La Scali), gdzie premiera miała miejsce 18 lutego 1971 r. W lutym 1981 r. w ramach Le Scuole alla Scala, w jednym z przedstawień partię Rity śpiewała nasza sopranistka Ewa Łżykowska. Polska premiera *Rity* miała miejsce 5 czerwca 1961 r.

w Operze Bałtyckiej, która 8 października 1992 r. wróciła do tej urokliwej opery wystawiając ją tym razem we foyer Opery Bałtyckiej w Gdańsku. Reżyserował i dyrygował Jerzy Michalak, wystąpili Marzena Prochacka i Leszek Skrla. W roku 1991, wystawiono *Ritę* w Palermo (w wersji włoskiej) – spektakl nagrany na płytę. To właściwie jedyne dostępne tu i ówdzie nagranie, zresztą bardzo udane. Jednym z teatrów, gdzie pojawiła się ostatnio *Rita* była opera w węgierskim Debreczynie. 🎭

Poławiacze perel, albo magiczna potęga śpiewu

Lesław Czaplński

Mogłoby się wydawać, że Georges Bizet (1838–1875) jest typowym autorem jednego dzieła, a właściwie operowego arcydzieła wszechczasów – *Carmen* – która stała się wręcz synonimem tego rodzaju artystycznego nawet dla osób niezbyt się nim interesujących. A Friedrich Nietzsche po zerwaniu z Wagnerem upatrywał w niej udanego urzeczywistnienia idei dramatu muzycznego w przeciwieństwie do przesadnej skali dzieł swego niedawnego mistrza. A zatem, jak na ironię, jej twórcę we własnym kraju pomawiano właśnie o uleganie wpływom wagnerowskim, co od czasu nieudanej paryskiej premiery *Tannhäusera* (1861) uznawano za ciężki zarzut. Rzadziej się pamięta i grywa *Poławiaczy perel*, którzy z kolei uchodzą za operę jednej arii, a mianowicie sławnego romansu Nadira *Je crois entendre encore*, chętnie śpiewanego przez tenorów w ramach ich recitali i stanowiącego nie lada wyzwanie, gdyż utrzymanego w wyjątkowo wysokiej tessyturze. Od czasu do czasu przemknęły jeszcze przez sceny *Piękne dziewczę z Perth*. I to wszystko. A przecież, mimo niedługiego życia (37 lat), ma on na swym konczie znaczną ilość muzyki scenicznej. Wszelako zdaje się ona w niewielkim stopniu zapowiadać dzieło życia tego kompozytora. Wynika to może z tego, iż pozbawiona jest wyrazistych rysów indywidualnego stylu, każdorazowo pozostając na usługach tematyki pisanego utworu, dostosowując się do wynikających z niej potrzeb, choć wprawne ucho rozpozna w partyturze

Poławiaczy perel zapowiedzi motywów znanych z *Arleżanki* (dobiegający zza kulis chór z towarzyszeniem pikulin i tamburynów na wstępie drugiego aktu), czy *Carmen* (kawatylna Lejli z rogami, zawierająca zalążki przyszłej arii Micaëli, a także śpiewana z sceny pieśń Nadira podobnie jak później przez Don Joségo pieśń dragonów).

Bizet szczególnie upodobał sobie dla swych oper egzotyczne tło. Turcja z zaginionych, młodzieńczych *Gęśli Emira*, Cejlon w *Poławiaczach perel*, Rosja w *Iwanie Groźnym*, Afryka w *Dżamileh*, hiszpańsko-cygańska Andaluzja w *Carmen*, choć nie do końca znajduje to wyraz w komponowanej przez niego muzyce, stanowiącej przede wszystkim wytwór jego własnej wyobraźni dźwiękowej.

Był też on dość niecierpliwego usposobienia, czego skutkiem bywało porzucanie rozpoczynanych przedsięwzięć (*Marlbrough idzie na wojnę*, *Puchar króla Thule*, *Clarissa Harlowe*, *Griseldis*, *Don Rodrigo*). A także skomponowanie *Poławiaczy perel* jednym rzutem twórczego natchnienia latem 1863 r., którzy już na jesieni, 30 września wystawieni zostali w paryskim Théâtre Lyrique (Lejla – Léontine Maësen, Nadir – François Morini, Zurga – Jean-Vital Ismaël, Nubabad – Prosper Guyot, dyrygował Adolphe Deloffre). A więc w tym roku mija równe sto pięćdziesiąt lat od powstania dzieła i jego prapremiery. Zarazem działo się to w czasie, kiedy w Polsce trwało Powstanie Styczniowe, co być może tłumaczy spóźnioną recepcję tej opery w naszym kraju, dopiero

po upływie 40 lat. W tym miejscu godzi się wspomnieć o związanym z nią polonicum. Otóż swoje powstanie zawdzięcza ona przyznanej Théâtre Lyrique subwencji stu tysięcy franków na wystawianie oper debiutujących laureatów Nagrody Rzymskiej, o czym zdecydował minister sztuk pięknych Aleksander Florian Józef Walewski Colonna, naturalny syn Napoleona I i pani Walewskiej, który po upadku Powstania listopadowego wyemigrował do Francji.

Libretto Eugène'a Cormona (właśc. Pierre-Étienne Piestre) i Michela Carré, jak to w tamtych czasach często bywało, nie było oryginalne. Po raz pierwszy wykorzystane zostało w operze Aimé Maillarta *Rybacy z Katanii* (*Les pêcheurs de Catane*, 1862). Jego autorzy zrazu zamierzali przenieść akcję z Sycylii do Meksyku, by ostatecznie umiejscowić ją na Cejlonie (szerzej rozumiane Indie od dawna stanowiły tło we francuskich operach od *Wykwintnych Indii* Rameau poprzez *Afrykanek* Meyerbeera po późniejszą *Lakmé* Delibesa, a na marginesie warto odnotować, że do podobnej tematyki sięgali w swych *Pariach* Donizetti i nasz Moniuszko). Sam motyw sprzeniewierzającej się swemu powołaniu kapłanki z kolei występował wcześniej między innymi w *Normie* Belliniego (z której kompozytor przejął bezpośrednio efekt dźwiękowy uderzenia w gong, obwieszający złamanie ślubów,

a wcześniej, w modlitwie Lejli, zapożyczył z arii *Casta diva* delikatne wokalizy na tle chóru). Ponadto z samą postacią Normy łączy Zurgę miłość poświęcająca, albowiem w imię przyjaźni oraz dobra kochanej osoby wyrzeknie się swego uczucia i własnym kosztem ocali parę kochanków: Lejlę i Nadira (pod względem wielkoduszności przypomina naszego Michała Wołodyjowskiego). A więc, w przeciwieństwie do włoskiej tradycji, śpiewający barytonem okazuje się uosobieniem szlachetności, chociaż nie należy zapominać, że dla ratowania przyjaciół dopuści się zbrodni podpalenia osady. Jest on też najpełniejszą osobowością. Targany sprzecznymi uczuciami, pragnie zrazu pomścić wiarołomstwo przyjaciela i ukochanej, by ostatecznie im wybaczyć i pomóc w ucieczce. W tym kontekście pomysł z naszym Lejlą, otrzymanym kiedyś od ścianego nieznajomego, któremu udzieliła schronienia, a którym okazuje się Zurga, jest o tyle zbyt prosty, ponieważ jest on człowiekiem takiego pokroju, że nie potrafiłby sycić swego gniewu poprzez krzywdę bliskich mu osób, o czym świadczy jego aria *O Nadir, tendre ami de mon jeune âge*. Osłą akcją jest zatem starcie dążenia do indywidualnego szczęścia oraz religijnych nakazów i towarzyszącego im fanatyzmu, którego ucieleśnieniem jawi się kapłan Nurabad, suwerenności jednostki oraz interesu zbiorowości, żądającej bezwzględnej podporządkowania, a której rzecznikiem jest z kolei chór.

Z jednej strony jest to typowa opera numerowa, w której można dosłuchać się włoskich wzorów (początek opery ukształtowany jako tzw. introdukcja z chórem w formie ronda, zawierającego kuplet śpiewany przez jego męską sekcję oraz instrumentalny, służący jako muzyka baletowa, *cavatina* bohaterki w drugim akcie z kadencją, zakończoną efektownym trylem, i wieńczące dwa pierwsze akty *concertata*, czyli *ansamble*, dwuczłonowość duetów: Nadira i Zurgi w pierwszym akcie oraz Lejli i Zurgi w trzecim, złożonych z nastrojowego *andante* i niespokojnej *cabaletty*). A także fascynacji muzyką Belliniego, której reminiscencje pojawiają się w kantylenowych ustępach chóru oraz w dźwiękach marsza, towarzyszącego Lejli prowadzonej na stos, co nie dziwi u laureata Nagrody Rzymskiej, przez trzy lata przebywającego w związku z tym w Wiecznym Mieście. Natomiast na paradoks zakrawa, że po raz pierwszy od czasów prapremiery i już po śmierci Bizeta opera wróciła na paryską scenę *Gaîté* w 1889 r. po włosku (sic!), w ramach sezonu, urządzonego z okazji Wystawy Światowej przez me-

diolańskiego wydawcę muzycznego Eduarda Sonzogno. Wtedy po raz pierwszy zmieniono zakończenie opery, z Zurgą trafiającym ostatecznie na stos przygotowany dla Lejli i Nadira, a których sam od niego ocalał. Zanim to następowało Benjamin Goddard przekomponował ich duet na tercet z Zurgą *O lumière sainte, o divine étreinte* i w tej wersji do dziś *Poławiacze pereł* grani są we Włoszech, choć najczęściej z przywróconym tekstem francuskim (np. Maritima Franca na przełomie lipca i sierpnia 1991 r.), ale też i we Wrocławiu (2013 r.). Z drugiej, otwiera ją krótki orkiestrowy wstęp, związany motywicznie z dalszym ciągiem opery, dłuższe sceny rozpoczynają ustępy chóralne, powracające na koniec w skróconej postaci, czyli jako reprzyzy, a główna aria bohaterki, zawierająca wirtuozowskie koloratury, wtopiona jest w finałowy *ansambl*, przybierający ostatecznie formę *barkaroli*, intonowanej przez chór (*Ah, chante, chante, chante encore*), co niektórym współczesnym kojarzyło się z *Offenbachem* i *operetką* (Hans von Bülow). Pojawiają się też cztery motywy przewodnie. Przede wszystkim „odwiecznego prawa”, stanowiący materiał tematyczny orkiestrowego wstępu oraz dostarczający ram dla sceny przybycia do osady Lejli i jej zaprzysiężenia, po którym zapada zmierzch, oraz „miłosnej pokusy”, po raz pierwszy pojawiający się w duecie Nadira i Zurgi, intonowany przez flet z akompaniamentem harfy, a towarzyszący Lejli, lub tylko myśli o niej, co być może wynikało z faktu, że pierwotnie opera miała wziąć tytuł od jej imienia? Trzecim jest grany przez rożek angielski i odnoszący się do Nadira, a poprzedzający jego romans, duet z Lejlą oraz arię Zurgi, czwarty towarzyszy pojawieniom się złowrogiego kapłana Nurabada. Warto też zwrócić uwagę na wynalazczość dźwiękową Bizeta (plama blachy, rozlewająca się po słowach „Pomóż umrzeć” w dramatycznym duecie Zurgi i Lejli, proszącej go o darowanie życia Nadirowi).

II

Hector Berlioz w recenzji z prapremiery *Poławiaczy pereł*, którą żegnał się z zawodem krytyka, dostrzegł w nich „niezwykłą ilość pięknych ustępów, pełnych wyrazu, ognia i bogatych kolorystycznie” (*les Journal des Débats* z 8 października 1863 r.). Na barwną instrumentację zwracał uwagę również polski recenzent Aleksander Poliński po warszawskiej premierze polskiej, która miała miejsce w wieczór sylwestrowy 1903 r. (Lejla – Regina Pinkertówna, Nadir – Henryk

Drzewiecki, Zurga – Józef Kaschman, Nurabad – Stanisław Tarnawski, dyrygował Vittorio Podesti). Ale też wytykał słabości dramatyczne, których niezdolna była przezwyciężyć muzyka, posiadająca własne atuty i niezaprzeczalne walory: „cudne melodie, wspaniałe zespoły, harmonie oryginalne, instrumentacja wysoce zajmująca i styl zgoła szlachetny, lecz zgoła niedramatyczny. (...) Akcja prawie nie ma żadnej (...), choć opera kończy się tragicznie. (...) Pozornie dużo w tym wszystkim materiału do akcji dramatycznej (...). Za to dużo w całej operze znajduje się muzyki dobrej, zdrowej i oryginalnej” (*Kurier Warszawski* nr 1 z 1 stycznia 1904, s. 15). Dla oddania ówczesnego stylu pisania o muzyce operowej przytoczę jeszcze opinię recenzenta o Reginie Pinkertównie, odtwórczyni Lejli: „Ogromne wrażenie wywierała i entuzjastyczne w słuchaczach zapały wzbudzała. Rola to bowiem na wskroś liryczna, a przy tym obfitująca w przybory koloraturowe. Posiadająca głos technicznie tak wyszkolony, że najtrudniejsze pasáže, fiorytury i figle koloraturowe są dla naszej artystki drobną igraszką” (*Ibidem*). Na warszawską scenę *Poławiacze pereł* powrócił dopiero w 1984 r. Wystawiano ich także we Wrocławiu (dwukrotnie: 1954 r. i 2013 r.), Bytomiu (też dwukrotnie: 1963 r. i 1993 r.), Bydgoszczy (1972 r.), Krakowie (1981 r.) i Poznaniu (2002 r.).

III

Indie, do których należał wtedy Cejlon, przywołane w librecie przez Cormona i Carré, to Indie operowe, czyli w pełni umowne, mimo że w *didaskaliach* na początku pierwszego aktu mowa jest o „tańczących i pijących do dźwięku hinduskich instrumentów”, na próżno by jednak szukać ich brzmienia w partyturze, chyba że za takowe uzna się *tamburyny* i od czasów Mozarta *triangel*. Świętokradczemu pojawieniu się Nadira w świątyni towarzyszyć ma według tychże *didaskaliów* dźwięk *geśli*, imitowany przez harfę. Natomiast w następującej po tym pieśni pojawiają się właściwe dla muzyki orientalnej *melizmaty*. Rzecz prawdopodobnie rozgrywa się na północy wyspy, wśród *Tamilów*, skoro Lejla jest kapłanką *hinduistyczną*, choć *Kandy*, gdzie w świątyni *Brahmy* mieli ją po raz pierwszy ujrzeć Nadir i Zurga, to w rzeczywistości buddyjski ośrodek kultu ze słynną świątynią *Zęba Buddy*. Musiałaby to być także odległa przeszłość, albowiem *Brahma* jest typowym *deus otiosus*, a więc odsuniętym w niepamięć, a z pierwotnej trójcy w bliższych nam czasach ważniejszą rolę odgrywają *Wisnu*

oraz Śiwa, do którego wszakże Lejla również zanosi modły w swoim hymnie *O Dieu Brahma* na koniec pierwszego aktu, choć zarazem zostaje on chyba pomyłony z własną małżonką, skoro nazwany jest białowosą królową? Z kolei imiona głównych bohaterów, Lejli i Nadira, są najwyraźniej pochodzenia muzulmańskiego. Ale kto by się w tamtych czasach takimi szczegółami przejmował?

Cejlońscy autochtoni przedstawieni są zgodnie z ówczesnym, paternalistycznym traktowaniem rdzennych mieszkańców kolonii, a więc jako „tubylczy dzikus”, o czym może świadczyć nieustanne wygrażanie przez nich sztyletami, na dodatek trzymanymi niekiedy w zębach. Właściwa Orientowi jest natomiast bliska zażyłość, łącząca Zurgę i Nadira (w swym duecie wspominają, jak na widok Lejli w świątyni brutalnie się odepchnęli, a Zurga w swej arii śpiewa „czuły przyjacielu mej młodości” i zdaje się bardziej rozpaczać nad zdradą druha niż tym, że Lejla wybrała tamtego), co przekraczało normy zachowań przyjętych w ówczesnej cywilizacji zachodniej.

Za to w znacznej mierze zachowana została klasyczna zasada jedności. Skupiona wokół naruszenia religijnych praw akcja rozgrywa się od popołudnia jednego dnia do świtu następnego. W mniejszym stopniu dotyczy to miejsca, albowiem przenosimy się z nadmorskiej plaży do ruin świątyni, a następnie namiotu Zurgi i wreszcie na miejsce kaźni, gdzie ofiarny stos wzniesiono u stóp posągu Brahmy, choć wszystko to zlokalizowane jest na stosunkowo niewielkiej przestrzeni.

W znacznej mierze wyolbrzymionymi wydają mi się przytaczane już zarzuty o braku dramatyczności, która dochodzi przecież do głosu w porywających ustępach chóralnych i towarzyszącym im brzmieniu orkiestry, choć, jak przystało na francuskiego kompozytora, nie przekracza on nigdy granic przesady i dobrego smaku. Prawdą jest natomiast, że dominuje, zwłaszcza w numerach solowych, żywioł liryczny. W ogóle w Bizecie z *Poławiaczy pereł* widzieć można ogniwo pośrednie w rozwoju francuskiej opery lirycznej pomiędzy Gounodem a Massenetem. Ten ostatni zresztą nawiąże do motywu z duetu Zurgi i Lejli *Je frémis, je chancelle* w arii Manon, wysiadającej z dylżansu w Amiens.

Jest to przede wszystkim typowy melodramat z jego przejawskrawieniami i przerysowaniami. Dramatyzm sytuacyjny pogłębiony zostaje przez rozpętywane żywioły, towarzyszące przełomowym perypetiom: nadciągająca nawałnica, kiedy Nurabad zaskakuje na schadzce kochanków i przedstawia ją jako karę bożą za złamanie świętych ślubów, po-

Gadki z Chatki

pismo tradycja
folkowe muzyka i okolic
świata

Jedynе w Polsce pismo o współczesnych inspiracjach folklorem i muzyką ludową:

**muzyka, muzycy,
wydarzenia, poglądy,
wywiady, recenzje,
zapowiedzi...**

Dostępne w EMPIK-ach

Adres redakcji:

Gadki z Chatki

ACK UMCS „Chatka Żaka”

20-031 Lublin, ul. Radziszewskiego 16

tel./fax (0-81) 53-332-01 w.114

e-mail: gadki@orion.umcs.lublin.pl

www.gadki.lublin.pl

zar, wzniecony przez Zurgę w celu odwrócenia uwagi mieszkańców i umożliwienia ucieczki Lejli i Nadirowi. Dostarcza to kompozytorowi okazji do zastosowania efektownego marlarstwa dźwiękowego.

Z wybitnych wykonawców *Poławiaczy pereł* należy przywołać Friedę Hempel i Janine Micheau w partii Lejli (ta druga była szczególnie niezrównaną interpretatorką cawinty z drugiego aktu, którą najwyżej z całej opery cenili Berlioz), Enrica Caruso, Beniamina Gigli, Giuseppe di Stefano, Nicolaia Gedde i Paulosa Raptisa w roli Nadira. Zwłaszcza Gedda nie miał sobie równych, łącząc śpiew pełnym głosem z ekspresyjnym falsestem, środkiem charakterystycznym dla francuskiej opery lirycznej.

A skoro jest to melodramat, to powinien przede wszystkim wzruszać. I dzieje się tak już od stu pięćdziesięciu lat, przede wszystkim dzięki śpiewanemu przez Nadira romanowski, którego incipit w polskim przekładzie przybrał następującą postać: „W pamięci dotąd żywię wspomnienie chwili tej”. Odnosi się to do śpiewu Lejli, który nie tylko wprawia go w miłosne oczarowanie, ale odnieść ma

magiczne oddziaływanie i trzymać z dala złe moce od dokonujących nocnego połowu pereł mieszkańców cejlońskiej osady. Od dawna bowiem uważano, że muzyka nie tylko dostarcza sensualnej przyjemności, ale zdolna jest wywierać przemożny wpływ na losy ludzi i świata (harmonia sfer). Już Platon obawiał się, że może wywoływać niezdrowe emocje, podobnie jak biblijne trąby jerychońskie kruszyły swym dźwiękiem mury. Dzwonki Papiagena z *Czarodziejskiego fletu* hipnotyzowały wrogów, a śpiew Antonii z Offenbachowskich *Opowieści Hoffmana* pozwalał dotknąć Absolutu, od czego pękało jej ostatecznie serce niczym bohaterce filmu Kiesłowskiego. Wspomniany Wagner utrzymywał, że dobre wykonania jego *Tristana i Izoldy* będą doprowadzać ludzi do obłędu, co poniekąd potwierdziły dalsze losy przywołanego Nietzschego. Takich zagrożeń bez wątpienia nie kryje w sobie melodyjna muzyka Bizeta do *Poławiaczy pereł*, ale może do niej, jak do żadnej innej, odnieść można, tym razem za Arystotelesem, że „wpływa na uszlachetnianie obyczajów” i czyni słuchających jej lepszymi?☺



PŁYTY ACTE PRÉALABLE

zawsze kupisz w sklepie internetowym

www.gigant.pl

PEWNE MIEJSCE Z AKTUALNĄ
OFERTĄ W DOBREJ CENIE

Opery Krzysztofa Pendereckiego (3, 4)

Czarna maska, Król Ubu

Lesław Czaplński

CZARNA MASKA W dramacie Gerharta Hauptmanna i opartej na nim operze Krzysztofa Pendereckiego *Czarna maska*, dom burmistrza dolnośląskiego Bolkowa w czternaście lat po wyniszczającej wojnie trzydziestoletniej (dochodzące południe w lutym 1662 r.), w którym – przy okazji wydanego przezeń obiadu – zasiadają przy okrągłym stole katolicki opat Robert Dedo, protestancki pastor Wendt, wolnomysłcielski organista i kompozytor Hadank, Żyd Löwel Perl, przybyły z Amsterdamu kupiec, libertyńska para hrabiowska Hüttenwächter: Ebbo i Laura, a usługują im i gospodarzą: Jedidja Potter, służący jansenista, i François Torbat, ogrodnik hugenota, jawi się rodzajem nowożytny arki Noego, na zewnątrz której szaleją żywioły (zza kulis dobiegają pod koniec głosy o szerzących się rabunkach, mordach i pożarach, a wcześniej Gospodarz napomyka o pojawieniu się w okolicy wilków). Zbiera się w niej sześcioro gości oraz siedmioro domowników (burmistrz Sylvanus Schuller i jego piękna żona Benigna, wychowanka Arabella, służąca Daga i Róża Sacchi, powiernica Benigny), tworzących razem liczbę trzynaście, a ich dobór sprawia, że do pewnego stopnia są alegoriami, nie tracąc przy tym charakteru pełnokrwistych postaci. Na dodatek, rzecz rozgrywa się w dobie karnawału, a zarazem szerzącego się pomoru (co Antoine Artaud ujmował metaforycznym mianem dżumy i wywoływanego przez nią czasu grozy, kiedy dniom ostatnim towarzyszyło powszechne rozpasanie, a co przez Rogera Caillois wpisane zostało w występujący we wszystkich kulturach czas żywiołowego święta, na okres którego uchylone zostają obowiązujące normy codziennego porządku społecznego, w celu jego odnowienia).

Ofiarą wojny jest na wpół obłąkana Daga, służąca i kochanka burmistrza, której ojciec został okrutnie zamordowany na oczach córki, a ją samą znaleziono zasypaną w zrujnowanej piwnicy. To ona jako pierwsza dostrzeże tajemniczą Czarną maskę i przyniesie o tym wiadomość. Pod wpływem obcowania na co dzień

ze śmiercią, wyzwała się chorobliwa pożądliwość (Jedidja usiłuje uwieść Dagę, a organista i kompozytor Hadank adoruje Różę, z kolei Benigna postanawia wreszcie podjąć współżycie ze swym mężem, lecz pod koniec znów odżywa w niej seksualne uzależnienie od Johnso-na, dawnego kochanka, obecnie ją szantażującego, co wyznaje Róża: „Jeśli on jest w tym domu, muszę go ujrzyć. Choć raz, ostatni raz. Jestem jak zwierzę (...) co bite, ponieważ nie przestaje się łączyć. (...) Rzucę mu cały świat do stóp. Prowadź mnie zaraz do niego. I zostaw mnie sam na sam z tym łotrem, z tym nikczemnikiem”). Niczym w ekspresjonistycznych dramatach Stanisława Przybyszewskiego, nad całością unosi się fatalistyczne przecucie bliżej nieokreślonego, zawistego niebezpieczeństwa, ku któremu wszystko zdaje się nieuchronnie zdążać¹, a którego znakiem zdaje się być dźwięk kurantów, wzbudzających lęk u Benigny, gdyż przywołują wyparte wspomnienia tragicznej przeszłości, a wygrywających motyw chorału „Z otchłani tej przyzywam Cię. Wysłuchaj mego głosu. I zechciej spojrzeć, Boże, co tu sprawił grzech i straszne zło. I zmiłuj się nade mną/Not schrei ich zu dir, Herr Gott erhor mein Rufen denn so du willst das sehen an, was Sund und Unrecht hat getan”. Na wspomniane przecucie zdają się wskazywać wypowiedzi osób dramatu: „Gdyby Bóg mi ją zabrał, dla potępionego byłaby to kara ponad miarę” (Schuller), „Jest coś w tym domu, co się pręży do skoku. Jest jeszcze na uwięzi, ale się pręży do skoku” (Hrabia Ebbo), „Co jeszcze przyniosą najbliższe godziny?” (Benigna). Z kolei kalejdoskopowe następstwo dialogów pomiędzy postaciami (np. rozmowa Hrabiego Ebbo z Plebanem Wendtem okalająca pojawienie się Johnso-na i zabójstwo Jedidji) przypomina nieco kompozycję *Wesela* Wyspiańskiego.

W trakcie dwornej konwersacji przy stole, hrabia Ebbo przyrównuje gospodynię, żonę burmistrza, do rzymskiej bogini Egerii, której zawdzięczają panującą pomiędzy nimi zgodę, a Jedidja podczas przychytywania pożądania do Dagi dostrzeża w niej Sunamitkę Abisag, ogrzewającą swym młodym ciałem wystygłe, starcze członki króla Salomona.

Słowo „maska” w tytule odnosi się do małego miejsca karnawału (w warstwie muzycznej odpowiada mu cytat muzyki z epoki – wykonywany na fletach prostych fragment z kompozycji dolnośląskiego lutnisty Esaiasa Reusnera), a przymiotnik „czarna” do dżumy, nazywanej „czarną śmiercią”. Jednocześnie przywdziewa ją murzyn Johnson, personifikacja mrocznej tajemnicy z przeszłości Benigny, będący zarazem swoistym aniołem śmierci, którego przejście zburzy pozorny spokój, jaki zapanował w życiu publicznym po wojnie trzydziestoletniej, a w życiu prywatnym osób dramatu po ich traumatycznych przejściach w minionym czasie (zapowiedzi jego pojawienia się, którą stanowi przelatujący przez pokój puszczyk, a następnie jego fizycznej obecności, towarzyszą odrealnione dźwięki fleksatonu i piły). A zatem, czy jest on tylko bolesnym wspomnieniem, przywidzeniem znękanego pamięci Benigny, pobudzonej listem od niego, przywiezionym przez Perla, alegorią nawiedzającej zarazy, czy też realną postacią, mordującą służącego Jedidję? (muzycznym znakiem jego śmierci jest dźwięk tam-tamu, wywołany pociągnięciami smyczka). Jest to jedyne gwałtowne zdarzenie, ukazane naocznie. Pozostałe: śmierć Benigny oraz samobójstwo Schullera rozgrywają się poza sceną.

Zgodnie z ibsenowską dramaturgią analityczną, bieżąca akcja jest tylko konsekwencją wypadków, które rozegrały się w przeszłości i o wszystkim zadecydowały, a więc służy jedynie ich ujawnieniu. Stanowi dla postaci rodzaj religijno-seksualnej psychodramy, dzięki której dowiadują się prawdy o sobie. Dotyczy to zwłaszcza tajemniczej więzi, łączącej Benignę z czarnoskórym niewolnikiem Johnsonem, który uwiódł ją, gdy miała piętnaście lat. Z tego związku urodziła się mulatka Arabella, którą trzy lata później zaadoptował siedemdziesięcioletni, pierwszy mąż Benigny, wzbogacony na handlu niewolnikami (stąd znaczące nazwisko Geldern – Pieniężny). Zginie on w niewyjaśnionych okolicznościach, prawdopodobnie zamordowany przez Johnso-na, którego współnikiem był pracujący w tamtym domu Jedidja, teraz pozostają-

cy na służbie u burmistrza Schullera, drugiego męża Benigny, i wzbudzający lęk innych osób dramatu, zwłaszcza jego wzrok, na co zwracają uwagę François oraz Benigna, podczas gdy Schullera drażni jego mina.

Z Johnsonem wiąże się niejasne poczucie winy, kiedy Benigna wspomina o pojeniu go „octem i zółcią”, co czyni z niego cierpiącego na wzór Jezusa, a co Jedidji każe w nim widzieć zapowiadane przez Apokalipsę Antychrysta². Napomyka on także o czwartym z jej jeźdźców, zwanym Śmiercią, których realne wspomnienie jako jej własnych i ojca prześladowców nie opuszcza nieszczęsnej Dagi.

Na marginesie warto zauważyć, że w związku z Johnsonem dają znać o sobie akcenty rasistowskie, kiedy Benigna stwierdza w rozmowie z Perlem: „Wykorzystał mnie ten zbir, kolorowy ten pies. Uległam kilkakrotnie jego zwierzęcej żądzy. Wie pan, co to za bestia. Przegnałam go jak psa. (...) Jeśli dowie się o tym, jeśli dojdzie do niego [męża], że ja się puściłam z murzynem, że kolorowy mnie miał, on się chyba zabije”.

Z upływem czasu atmosfera coraz bardziej się zagęszcza (dotyczy to również strony muzycznej, kiedy na wzór *stretta* powracają główne motywy muzyczne, między innymi sola altowego), a pod koniec wypadki ulegają gwałtownemu przyspieszeniu (zabójstwo Jedidji, niewyjaśniona śmierć Benigny, samobójstwo Schullera), niepostrzeżenie przeobrażając się w upiorny *danse macabre*, a na wypełnienie się przeznaczenia wskazuje wspomniany dźwięk kurantów, któremu towarzyszy chóralny ustęp *Dies irae, dies illa*. Zarazem jednak wszystkie niezwykle zdarzenia mogą znaleźć racjonalne wytłumaczenie: wtargnięcie masek to karnawałowy korowód, anioł śmierci jest zabłąkanym puszczykiem, wlatującym do komnaty, Benigna może być ofiarą dżumy.

Czarna maska to tzw. opera literacka, czyli wykorzystująca tekst pierwowzoru³, jeśli nie liczyć redakcyjnych retuszy, sprowadzających się do niezbędnych skrótów i włożenia niektórych kwestii z oryginału w usta innych postaci. Stanowi ona dramatyczne continuum⁴, w którym czas akcji pokrywa się z realnym trwaniem przedstawienia. Zachowana zostaje także druga z trzech klasycznych jedności, albowiem akcja nie wykracza poza jedno miejsce – komnatę w domu burmistrza. O tym, co dzieje się poza nim, dowiadujemy się jedynie z relacji postaci oraz dochodzących z zewnątrz odgłosów. Rozlegające się pod koniec monologu Benigny solo altowe *Mors stupebit*, a później wspomniane chóralne *Dies irae* (obydwa zaczerpnięte z *Polskiego Requ-*

iem samego Pendereckiego) stanowią przytoczenie wewnętrznych głosów osób dramatu lub odautorski komentarz. Wcześniej, wraz ze spóźnionym nadejściem kompozytora Hadanka, autora *Te Deum*, wprowadzony zostaje inny autocytat, a mianowicie otwierający utwór Pendereckiego tego gatunku.

Główny motyw przewodni – czarnej maski-tańca śmierci – po raz pierwszy pojawiający się jako ostinato w niskich rejestrach dętych drewnianych i blaszanych, zaraz po perkusyjnym preludium, następnie powraca regularnie na przestrzeni całej opery, pod jej koniec w formie augmentacji.

Dramaturgia muzyczna opery rozwija się na zasadzie *crescenda*, a więc nieustannej eskalacji napięcia. Rozbudowany monolog Benigny, w którym dokonuje ona wobec Perla swoistej spowiedzi, przypada na punkt złotego podziału. Wypełniają go sonorystyczne figuracje, charakteryzujące się dużymi przeskokami interwałowymi. Podobny sposób prowadzenia głosu daje znać o sobie również w partii jej powiernicy Róży.

W kulminacyjnym momencie rozlegają się znane z *Magnificatu* chóralne *glissanda*, a także, niczym w *Kosmogonii*, bezpośrednio poprzedzające zakończenie *klastery* o nieokreślonej wysokości.

Odmalowaniu atmosfery wypełniającej się katastrofy towarzyszy łoskot kotłów i dźwięki frusty (bata lub desek) oraz *vibraslapu*, prowadzące początek *I Symfonii*. W ogóle ważną rolę w przebiegu muzycznym odgrywa rozbudowana perkusja. Ponadto, wzorem dawnej opery włoskiej, kompozytor wyprowadza część orkiestry na scenę.

Od strony wokalne mamy do czynienia z bardzo urozmaiconą artykulacją i operowaniem głosem, obejmującymi zarówno mowę i melodyczną deklamację, powtarzanie słów i skandowanie (w partiach ogrodnika François oraz hrabiego Ebbo), jak i śpiew falsetem (w partii Jedidji, przeznaczonej na tenor buffo), kantyleny i koloratury (Arabella i Benigna), z lekką orientalne melizmaty w partii Perla, gdy wspomina Arabelli o przywiezionej biżuterii, jak i dźwięki o nieokreślonej wysokości, *glissanda* i *klastery*.

W celu wzbogacenia charakterystyki postaci oraz ich zróżnicowania, kompozytor posługuje się różnymi odmianami tych samych głosów (dramatyczny sopran z możliwościami koloratury w przypadku Benigny oraz lekki sopran koloraturowy wyrażający trzpiotowatość Arabelli, bohaterski tenor Schullera, liryczny Hadanka i komiczny Jedidji, który jedynie uwodząc Dagę oraz intonując chorały, odwołuje się do kantyleny, w innych wy-

padkach bardzo często używa falsetu⁵, *basse noble* opata Dedo, oraz komiczny Hrabiego Ebbo). Na początku, w scenach konwersacyjnych tworzą się wokalne ansamble z zarysowanymi na ich tle wokalizami Arabelli, bądź z głosami, układającymi się w ujętą w formie kontrapunktu imitację śmiechu. W dalszym ciągu nakładające się głosy tworzą *klastery*, kształtowane *ad libitum*, a pod koniec przechodzą w obsesyjne ostinato.

Trzecia opera Krzysztofa Pendereckiego powstała na zamówienie Festiwalu w Salzburgu. Współautorem libretta był Harry Kupfer, wybitny niemiecki reżyser operowy, zarazem autor prapremierowej inscenizacji, do której doszło tamże 15 sierpnia 1986 r.

Kluczowym jej rozwiązaniem była lustrzana tafla na początku przedstawienia i na jego koniec umieszczona naprzeciw publiczności, a w trakcie odsuwająca się na bok. Wskutek odbijających się w niej dekoracji świat sceniczny ulegał rozlicznym deformacjom, dzięki czemu zanikała granica pomiędzy jego wymiarem rzeczywistym a fantastycznym, a w punkcie kulminacyjnym dokonywał się jego dosłowny rozpad.

Czyżby ramowe przeglądanie się widzów w lustrze sugerować miało, że oglądane przedstawienie i dla nich stanowi spojrzenie w głąb mrocznej otchłani własnej jaźni?

Z kolei scena festiwalowa w nowomeksykańskim Santa Fe wystawiła to dzieło 30 lipca 1988 r.

Polska premiera wersji niemieckojęzycznej miała miejsce 25 października 1987 r. w poznańskim Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki, w inscenizacji Ryszarda Peryta, ze scenografią Ewy Starowiejskiej i pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Dondajewskiego. Autor kształtu teatralnego zrezygnował tym razem z błyskotliwych wizji inscenizacyjnych na rzecz precyzyjnej reżyserii, czyli takiego poprowadzenia śpiewaków, by stali się jednocześnie wiarygodnymi aktorami. Poza tym, świat przedstawiony stopniowo i niezauważenie pogrążał się w chaosie i szaleństwie, a prowadzący spektakl Mieczysław Dondajewski w większym stopniu wydobyl zróżnicowanie partytury, dozując tempa i dynamikę.

Z kolei w Warszawie 18 września 1988 r. zaprezentowano ten utwór w polskim przekładzie Antoniego Libery i Janusza Szpotańskiego, w reżyserii Alberta Lhereux i w dekoracjach Andrzeja Majewskiego, pod dyrekcją Roberta Satanowskiego (premera odbyła się w ramach „Warszawskiej jesieni” i przeprowadzono z niej bezpośrednie transmisje radiowe i telewizyjne). Świat fantasmagorycz-

ny całkowicie zdominował w tym spektaklu rzeczywistość, od początku naznaczoną chorobliwym paroksyzmem. Przez cały czas dawały znać o sobie materializujące się, niepokojące wizje bohaterów, o czym tak pisał Józef Kański: „Na stół (lub koło niego) opadają spod sufitu upiorne jakieś zjawy, trzepocące w powietrzu krwawy całun, śmierć niosące węże wylaniają się spod podłogi, poruszają się ściany” („Ruch Muzyczny” nr 24 z 1987 r.), a „tajemnicza Czarna Maska okazuje się nie zbiegłym murzynem, jak w tekście sztuki, ale posągowo zbudowanym białym młodzieńcem, bo też idzie tu o uosobienie potęgi seksualnego ożywienia” („Trybuna Ludu” nr 223 z 1988 r.). Benigna od swego pierwszego pojawienia wydawała się być dotknięta obłędem, a nie dopiero pod wpływem rozgrywających się wypadków. Rucho- me dekoracje pozwalały na poszerzenie scenerii, kiedy ściany domu burmistrza się rozsuwały i wprowadzały w pole widzenia świat znajdujący się na zewnątrz, przewyciężając poczucie klaustrofobii poprzez otwarcie się na zimowy pejzaż, a na koniec miejsce akcji stawało się cmentarzem. Także Robert Sata- nowski nadał całości niezmienny, chorobliwie gorączkowy puls za sprawą operowania przesadnie wyjaskrawioną dynamiką.

4 października 1998 r. odbyła się krakowska premiera, której autorami byli: Krzysztof Nazar pod względem scenicznym i Kai Bumann muzycznym. W przedstawieniu tym zachowanie postaci przybrało nieco neurotyczny charakter, wyrażający się w nadmiernej ruchliwości, a w przypadku Benigny w niekontrolowanych gestach, przy czym rozbudowany i wyczerpujący wokalnie monolog reżyser kazał śpiewaczkę wykonywać w niewygodnej pozycji, z głową skierowaną w dół.

Wieńczące inscenizację Harry Kuplera oraz Krzysztofa Nazara tańce śmierci niewątpliwie zainspirowane zostały wizją z filmu Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć*, kiedy para ocalałych komediantów widzi na tle zachmurzonego nieba korowód pozostałych postaci, prowadzonych przez Śmierć na zatiłek. W operze Krzysztofa Pendereckiego arka burmistrza Schullera okazuje się iluzją, albowiem poza Perlem⁶ nie zapewni nikomu przetrwania, skoro nastał czas zapowiadanej i właśnie spełniającej się Apokalipsy.

Przypisy

1 Peter Szondi upatruje w tym differentia specifica jednoaktowej formy dramatycznej: „Jednoaktówka nie czerpie już napięcia ze zdarzenia (...), musi ono tkwić w samej sytuacji (...) dobiera się do jednoaktówki (...) sytuację graniczną, sytuację przed katastrofą, wiszą-

cą w powietrzu, kiedy kurtyna się podnosi, i niemożliwą judo odwrócenia” (*Teoria nowoczesnego dramatu*, tł. Edmund Miziołek, Warszawa 1976, ss. 88/89).

- 2 Okrzyk ten kojarzyć się może z wołaniem „Judasz!”, dobiegającym spośród tłumu, kiedy w finale *Diabłów z Loudun*, przed podpaleniem stosu, ksiądz Grandier wymienia pocałunek z inkwizytorem, ojcem Barré, swoim prześladowcą.
- 3 Sztuka Gerharda Hauptmanna swoje polskie premiery teatralne miała już po adaptacji operowej Krzysztofa Pendereckiego: słuchowską w Teatrze polskiego Radia 28.04.2000 r. w przekładzie Ryszarda Wojnakowskiego, w reżyserii Jana Warenyci i w opracowaniu muzycznym Małgorzaty Małaszkó, sceniczną 13 marca 2010 r. w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze w tłumaczeniu Karoliny Birkont, w reżyserii Bogdana Kocy i z muzyką Zbigniewa Karneckiego.
- 4 W ten sposób Krzysztof Penderecki nawiązał do jednoaktowych oper Richarda Straussa (*Salome, Elektra*), a na polskim gruncie do *Hagith* Karola Szymanowskiego, który ze swej strony wzorował się na tej pierwszej.
- 5 Wolfram Schwinger wyróżnia w jego partii jeszcze śpiewną mowę czyli sprechgesang w ustępie kiedy odmawia po łacinie *Ojciec nasz* (Wolfgang Schwinger *Czarna maska w kontekście muzyki scenicznej kompozytora w: Muzyka Krzysztofa Pendereckiego. Poetyka i recepcja*, Kraków 1996, s. 20).
- 6 W warszawskim przedstawieniu i jemu ze względu na pochodzenie sążone jest unicestwienie w historycznej perspektywie, na co wskazują wylaniające się z głębi sceny i podchodzące w jego stronę postacie w charakterystycznych tyrolskich kapeluszach i skórzanych płaszczach, z owczarkami alzackimi na smyczach.

KRÓL UBU Do karta dukata! Nie będziemy mogli powiedzieć, że zniszczyliśmy wszystko, dopóki nie zniszczymy nawet ruin”

Alfred Jarry Ubu skowany

Prawdopodobnie najlepsza spośród czterech dotychczasowych oper Krzysztofa Pendereckiego. Powstała na zamówienie Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium i tam miała swą prapremierę 6 lipca 1991 r.

Od dawna kompozytor nosił się z zamiarem napisania utworu na motywach pure nonsensownego dramatu Alfreda Jarry’ego. Po raz pierwszy zmierzył się z tym tematem, tworząc w 1964 r. ilustrację dla sztokholmskiego „Marionetteatern”, kierowanego przez Michaela Mischke. W 1967 r. przyszło zamówienie z Opery Monachijskiej. Na jego potrzeby kompozytor wspólnie z Jerzym Jarockim sporządził libretto, ale wciąż pojawiały się wą-

pliwości, czy w czasach ograniczonej suwerenności Polski, a później stanu wojennego, stosownym jest pisać dla zagranicy operę, rozgrywaną się według określenia autora literackiego pierwowzoru „w Polsce, czyli nigdzie” i mogącej sprawiać wrażenie szydzenia z narodowych świętości¹? Po prawdzie jednak Polska ta jest równie umowna jak z *Życia snem* Pedra Calderona de la Barca. Gdy w końcu dzieło powstało i doszło do jego prapremiery, rodzinny kraj kompozytora odzyskał już pełne samostanowienie, a jego nowe dzieło zyskało bardziej uniwersalny wydźwięk i odniesienia, sprawiające, że można je było odczytywać jako dziejące się „w Polsce, czyli wszędzie”, zwłaszcza że oryginalną dla niego scenografię wymyślił Roland Topor.

Jako się rzekło, współautorem libretta był Jerzy Jarocki, wielokrotnie wystawiający dramaty Witolda Gombrowicza, który z kolei prawdopodobnie inspirował się utworami Alfreda Jarry’ego. W *Ślubie* wyraźnym nawiązaniem do twórczości tamtego i obalenia przez Ubu króla Wacława poprzez nadeptanie na jego monarszą stopę, wydaje się być dokonane z poduszczenia Pijaka zdebronizowanie przez Henryka królewskiego ojca poprzez jego „dutkanie palicem”. Z kolei w poprzedzającej zamach scenie gargantuicznej ucztę, w librecie za Marco Ferrerim określonej jako „wielkie żarcie” tout court, serwowane dania, w tym „kalafior na grównie” (w operze „kupry nadziewane grównem”) kojarzyć się mogą z zupą z „koński kiszki i kociej szczyny”, oferowanej przez Królową-Matkę synowi i jego przyjacielowi w tejsze sztuce Gombrowicza, który prawdopodobnie również fundamentalny pomysł przeobrażenia rodziców-karczarzy w karnawałowych króli zapożyczył z *Ubu Jarryego*. Z kolei pojedynki Ubu i cara na wyzwicka, poprzedzający rozstrzygającą bitwę i wprowadzony przez librecistów, przywodzi na myśl turniej na miny z *Ferdynurke*. Zresztą Jerzy Jarocki miał już wtedy na swym koncju także wystawienie *Króla Ubu* (14 kwietnia 1973 r.) ze studentami krakowskiej PWST jako ich przedstawienia dyplomowego.

Sam uzurpator Ubu wydaje się być kolejnym wcieleniem „karnawałowego władcy” (na przykład przy okazji odnowienia czasu w związku z Nowym Rokiem w Babilonii, kiedy posąg patronującego miastu boga Marduka opuszczają je i na czas jego nieobecności władzę pełnił samozwaniec, następnie poddawany rytualnej chłości i zabijany, by wraz z powrotem podobizny bóstwa znów mógł zapanować ład), którego odmianą była figura „z chłopą króla”. Na jego rodowód i rysy

składają się ponadto rozpowszechnione topoi, czyli motywy wędrowne, zogniskowane wokół postaci bezczelnego plebejusza w typie chłopka-roztopka, przechytającego i okpiwającego możnych tego świata, a więc jeszcze pochodzenia antycznego Marchołta grubego a sprośnego, wdającego się w spory z samym Salomonem, czy średniowiecznego Sowiźrzała krotofilnego i śmiesznego. Także antybohater Jarry'ego plugawi wszystko, co znajduje się w jego zasięgu, czego wyrazem jest już sam jego emblematyczny okrzyk: „Grówno” (Merdre).

Zarówno u Jarry'ego, jak w librecie opery, dopatrzeć się można w galerii postaci nawiązania do osób znanych z historii lub poważnej literatury. Uczta, wydawana przez małżonków Ubu, w trakcie której trują swych popleczników, jako żywo przypomina przypadek Popiela, z kolei król Waclaw Bartnik stanowi przejrzyście aluzję do Piasta Kołodzieja. Ubica natomiast stanowi błazeńską odmianę Lady Macbeth, inspirującą i poduszającą swego męża do królobójstwa i przywłaszczenia sobie tronu.

Oryginalnym pomysłem librecistów jest wprowadzenie dwugłowego, syjamskiego cara moskiewskiego, którego partię wykonuje dwóch basów unisono, a będącego dosłownym ucieleśnieniem dwugłowego orła z herbu Romanowów. W wizji przywołanego Topora ukoronowanego na dodatek tuskim samowarem jako emblematem ze stereotypowych wyobrażeń o Rosji.

Do pewnego stopnia załączkiem tej opery-buffa jest scena w aptece z II aktu pierwszej opery Pendereckiego – *Diabłów z Lo-udun* – z występującymi w niej dwiema komicznymi postaciami: aptekarza Adama i chirurga Manoury'ego. W prowadzeniu ich głosów występują charakterystyczne środki parodystyczne: onomatopieczne dźwięki, skandowanie, śmiech. Pojawia się nawet to samo słowo „Schade”.

Wychodząc naprzeciw literackiemu pierwowzorowi, oparłem na efekcie przedrzeźniania, kompozytor nadał swej partyturze charakter persyflażowy. Posiada ona cechy palimpsestu, albowiem pod powierzchnią tematyczną i brzmieniową dzieła kryje się siatka odniesień do utworów innych kompozytorów i historycznych stylów muzycznych, przywoływanych wszakże nie w formie bezpośrednich zapożyczeń czy cytatów², lecz właściwych im rozwiązań z zakresu melodyki, harmoniki czy instrumentacji. Stąd nieustanne wrażenie déjà entendu, a więc czegoś już słyszanego. A to w pierwszej scenie pomiędzy Ubu i Ubicą przemknęły orkiestrowy pasaż przywo-

dzający na myśl Verdiowskiego *Falstaffa*, a to otwierający drugi akt zaledwie zarysowujący się zwrot melodyczny z Chaplinowskiej *Ti-tiny*, powracający jeszcze kilkakrotnie w dalszym jego ciągu.

W scenie moskiewskiej instrumentacja przywołuje początek sceny koronacyjnej z *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego w orkiestracji Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (gongi, dzwony), z którego z kolei *Złotym kogucikiem* kojarzy się pierzasty i jąkający się Postaniec, a z lotem trzmiela z *Bajki o carze Sułtanie* figuracje, poprzedzające rozgrywającą się w pasie scenę z udziałem króla Waclawa. Na wiecznie rozpaczającą i tragicznie lamentującą heroinę z włoskich oper seria upozowana jest jego królewska małżonka Rozamunda (czyżby na Donnę Annę z Mozartowskiego *Don Giovanni*, a z kolei ich syn Byczystaw posiadałby swój prototyp w osobie Don Ottavia?). Oparte na barokowej technice imitacyjnej partie Ubu i jego przybocznych w scenie zawiązywania sprzysiężenia, przybierają formę fugata. Z kolei Wagnerowskiego *Holendra tułacza* przywołuje otwierający i zamykający operę ansambl Ubu i towarzyszących mu Najemników. Na koniec śpiew nadciągających wojsk rosyjskich przypomina nieco złowieszczy chorał krzyżaków wkraczających do Pskowa z muzyki Siergieja Prokofiewa do *Aleksandra Newskiego*, filmu Siergieja Ejzensztejna.

Tego rodzaju nawiązania dotyczyć mogą również sfery twórczości popularnej. Do nich należy aluzja do sceny Zeusa z muchami z Offenbachowskiego *Orfeusza w piekle* w rrrrrr Ubicy w II akcie. Kurta Weilla i jego muzykę do Brechtowskiej *Opery za trzy grosze* przywołują na myśl odpowiednie ustępy z II aktu: po wymóżdżaniu oraz przed intermezzem. Po klęsce w wojnie z Rosjanami pojawi się grany przez trąbkę motyw, przypominający ten Nina Roty z *La Strady* i symbolizujący jej bohaterkę Gelsominę, co wskazuje zapewne na kręgi upodobań artystycznych, wyniesionych przez kompozytora z czasów jego młodości³.

Walczyk pojawia się w pierwszej scenie pomiędzy Ubu i Ubicą, a polonezowe rytmy towarzyszą scenie parady wojskowej, w trakcie której Ubu dokonuje zamachu na króla Waclawa⁴. Po akcie królobójstwa pojawia się szalone orkiestrowe ostinato, które powróci przed nieudanym carobójstwem w czasie „bitwy narodów” pomiędzy zubuizowaną Polską a Moskwą, niezmiennie trwającą pod carskim berłem, w tym przypadku zduplikowanym.

Wzorem włoskich oper kompozytor wprowadza w scenie rewii wojskowej, w trakcie której dochodzi do zamachu, drugą orkie-

strę, ulokowaną na scenie lub za jej kulisami.

W tym kontekście można traktować *Króla Ubu* jako operę par excellence ponowoczesną o silnym wydźwięku parodystycznym, na co wskazują przerysowane koloratury Ubicy. Na ich podobieństwo pojawiają się przedśmierne koloratury Bardiora, podobnie czynią też dwugłowi carowie, wydając ostatnie tchnienie podczas zmiennych kolei polsko-rosyjskiej wojny, zanim ponownie ożyją. Ale w partyturze daje też znać o sobie sonorystyczna przeszłość kompozytora w skandowanym ansambli w II akcie, współtworzonym przez wieśniaków pod wodzą Leszczyńskiego i łupiącym ich podatkami Ubu ze swoimi przybocznymi, klasterek blachy oraz dźwiękach o nieokreślonej wysokości w smyczkach, na tle których pojawia się wspomniany trąbkowy motyw Gelsominy, a składających się na brzmieniowy krajobraz po przegranej bitwie, wreszcie sposób prowadzenia głosów w duetino Ubu i Ubicy, poprzedzającym epilog. Poszerzeniu brzmieniowości służy też wprowadzenie w tym ustępie dźwięków piły, której towarzyszy niekonwencjonalna artykulacja w postaci przeciągania smyczkiem po tam-tamie. Poza tym, również za pomocą środków czysto muzycznych oddane zostają w operze wszelkie odgłosy i efekty, składające się na tło akustyczne: koloratury Ubicy wyrażają onomatopiecznie jej śmiech (I akt, scena 1), „falszujący” śpiew Ubu imituje dźwięk trąbki podczas wojskowej rewii, perkusja zastępuje pukanie Ubu do chaty Stanisława Leszczyńskiego, w wersji Jarryego nie będącego królem Polski, ani nawet księciem lotaryńskim i teściem Ludwika XV, lecz po prostu zdegradowanego do rangi zwykłego włościanina.

Autorem inscenizacji monachijskiej premiery był Gustav Everding, a dekoracje zaprojektował przywoływany już Roland Topor. Jak donosił Lucjan Kydryński „kurtyna podnosi się niemal natychmiast po pierwszych dźwiękach orkiestry. Scenę wypełnia fragment kuli ziemskiej, przystońnięty potężną kukłą Ojca Ubu; wysoko, gdzieś daleko w przestrzeni płynie statek z wesołą kompanią króla Ubu. (...) Równie piękna jest końcowa scena ucieczki Ubu, stylizowana na odwrót spod Moskwy armii napoleońskiej” (Przechrój nr 2405 z 28 lipca 1991 r., s. 8). Z kolei bitwie narodów towarzyszyło opuszczenie obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej „stanowiąc oczywiste odniesienie do cudu nad Wisłą w roku 1920”. Do kręgu stereotypowych wyobrażeń Zachodu na temat Rosjan odwoływały się ich sceniczne wizerunki, a co za tym idzie car wyłaniał się z puszek z czerwonym kawiozem z napisem „made in CCCP”, a gło-

wy bojarów zwieńczone zostały samowarami. Bardziej celna była plastyczna charakterystyka Polaków z ich popędem do samouniعةstwienia i podejmowanych pod jego wpływem straceńczych szarż, co znalazło dowcipny wyraz w pistoletach, przytwierdzonych wyłotami luf do ich skroni. W przeważającej jednak mierze przedstawienie epatowało obsceniczną i skatologiczną dosłownością i dosadnością. Na przykład w scenie uczyły odruchy defekacyjne bezpośrednio wiązały się z jej głównym daniem. W tytułowej roli wystąpił wybitny odtwórca muzyki współczesnej, angielski tenor Robert Tear.

Honor polskiej premiery przypadł w udziale 6 listopada 1993 r. Teatrowi Wielkiemu w Łodzi, gdzie autorem inscenizacji był Lech Majewski, scenografii Franciszek Starowieyski, a kierownictwo muzyczne sprawował Antoni Wicherek⁵.

Kluczowym pomysłem realizatorów było obdarzenie wszystkich postaci numerami, wskazującymi, że w świecie totalitarnym, jakim jawi się wizja Polski z tej opery, wszyscy są więźniami, a więc jest ona w istocie jednym wielkim obozem koncentracyjnym niczym Szekspirowska Dania więzieniem. Zresztą reżyser starał się uchwycić jak najwięcej paraleli z angielskim dramaturgiem, przydając tytułowej postaci rysów patologicznego okrutnika na miarę Ryszarda III. Z kolei Franciszek Starowieyski starał się poprzez przerysowania i monstrialność nadać całości znamion groteski. I tak wojna polsko-rosyjska toczy się u stóp gigantycznych rozmiarów drewnianego konia (w warszawskiej *Carmen*, następnej wspólnej realizacji tej pary artystów, podobną rolę odegra potężnych rozmiarów byk), a na potrzeby wydarzeń, rozgrywających się u króla Wacława Bartnika, wzniesiono na scenie pasiekę. Krytycy podkreślali szczególnie walory wokalne i aktorskie Wity Nikołajenko w roli Ubicy, której partnerował w charakterze scenicznego męża Andrzej Kostrzewski. Udany epizod en travesti jako królewicz Bolesław stworzyła rozpoczynająca dopiero karierę Joanna Woś.

Szesnaście dni później doszło do premiery w Operze Krakowskiej. Przedstawienie muzycznie przygotowane zostało przez Ewę Michnik, a wyreżyserowane przez Krzysztofa Nazara posiadało niezwykle wartkie tempo i wykorzystywało efektowne rozwiązania techniczne jak platformy, przesuwające się ze statkiem, którym nadpływa Ubu ze swoją świtą, a w finale przemienionym w sianie służące ucieczce. Z kolei w scenie wojny polsko-rosyjskiej umieszczono na nich nieprzyjacielskie oddziały, przy czym unosiły się one

lub opadały w zależności od przebiegu walk i przechylania się szali zwycięstwa na którąś ze stron. Rosyjscy żołnierze odziani zostali przez Zofię de Ines w wyzierające spomiedzy szyneli szorty (podobno w czasie wojny w roku 1920 jeden z radzieckich oddziałów został przyodziany w przechwycone z angielskiego statku tego rodzaju kolonialne umundurowanie). Ubu zaś dosiadał drewnianego rumaka. W scenie moskiewskiej natomiast ze sznurowni opuszczano dwugłowego cara na tle materii, udrapowanej na kształt sztandaru.

Jak do tej pory, wydaje się być to nieprześcigniona realizacja tej opery, w idealny sposób łącząca warstwę muzyczną z teatralną. Paweł Orski kończył swą recenzję słowami: „Ach, cóż za frajda, frajda, frajda ... – nuczimy jeszcze długo po wyjściu z teatru” (*Odrobina luksusu w: Ruch Muzyczny nr 2 s. 4*), nawiązując tym sposobem do charakterystycznego zwrotu-przewodniego motywu z refrenu ansambli Najemników, otwierającego i zamykającego utwór, a także powracającego na jego przestrzeni.

Obydwa przedstawienia łączyła ta sama odtwórczyni partii Ubicy – ukraiński kontralt Wita Nikołajenko. Wybitną kreację w roli Bardiora stworzył Andrzej Bernagiewicz.

Z kolei Paweł Wunder powróci w mającym premierę 2 października 2003 r. spektaklu w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym z *Królem Ubu* zmierzili się Krzysztof Warlikowski oraz Jacek Kasprzyk. Inszenizator przydał groteskowej historii znamion aktualizujących, rozgrywając na przykład scenę wymordowania w dekoracji przywodzącej na myśl salę sejmową, która płynnie przeobraża się w rosyjską Dumę wraz z przeniesieniem się akcji do Moskwy. Ubu i jego kompanów przebrał w dresy, a wojnę polsko-rosyjską potraktował z jednej strony jako rozgrywkę sztabowców, zasiadających przed monitorami komputerów, a z drugiej uczniowską bitwę na papierowe jaskółki. Poza tym uciekł się do projekcji filmowych, każąc na początku wyłonić się drużynie Ubu z kadrów *Rejsu* Marka Piwowskiego, pasiekę króla Wacława metonimicznie przywołując zbliżenia pszczoł i plasterów miodów, a na koniec przyszłe podboje rejterującego z Polski uzurpatora antycypując ujęcia Warszawy, Berlina, Paryża i nowojorskiej Statuy Wolności. Z obsady na pierwszy plan wysunęła się Izabela Kłosińska, która zarówno środkami wokalnymi, jak i aktorskimi potrafiła w pełni wydobyć tragizm królowej Rozamundy.

Następna inscenizacja powstała 27 września 2013 r. w gdańskiej Operze Bałtyckiej, a jej autorem był Janusz Wiśniewski. Scena

ukształtowana została na podobieństwo kamery obscura, a frontalnie usytuowane na niej postacie, poruszające się na dodatek zazwyczaj po liniach równoległych względem rampy, nadawały jej reliefowy charakter. Jednocześnie zdawały się pozować wobec niewidocznego obiektywu aparatu fotograficznego, którego punkt widzenia wyznaczała widownia. Stąd otwierał i zamykał przedstawienie rodzaj nieruchomego tableau, ożywającego na przeciąg akcji, która z powrotem w nim zastygała na koniec, a mogącego kojarzyć się z ekspresjonistyczną inscenizacją Jewgienija Wachtangowa *Dybuka*, zwłaszcza za sprawą Ubicy, ucharakteryzowanej na widmową Leę z tamtego przedstawienia. Jej twarz pokrywała biała szminka, dzięki czemu wyraźnie rysowały się zaznaczone na czarno oczy wraz z cieniami oraz ciemna peruka. Występująca w tej partii Karolina Sikora z dużą biegłością i techniczną swobodą wykonywała koloraturowe ozdobniki, stanowiące nawiązanie do osiemnastowiecznej konwencji obdarzania nimi postaci o złym charakterze.

Z kolei przyboczni tytułowego Ubu tworzyli jakby galerię figur przeniesionych z pannoticum, złożoną z transwestytów, kantorskiego żołnierza, Bardiora noszącego gumową maskę, jaką posługiwali się kidnaperzy i terroryści. Ich dopełnienie stanowiła niema personifikacja śmierci pod postacią anarchistki z bombą. Kontrastował z nimi dwór króla Wacława z tragicznie upozowaną żoną Rozamundą oraz dziećmi: Bolesławem, Władysławem i Byczysławem w krótkich spodenkach, założonych na barwne pończochy. Atrybutem władzy monarszej okazywał się cylinder, zdzierany przez Ubu, a z zaznaczonymi konturami soborów noszony też przez Dwugłowego cara, którego świta odziana była w romantyczne paczki, skoro jedno ze stereotypowych wyobrażeń Rosji kojarzy ją z baletem.


Można sobie życzyć, aby doszło do spotkania muzyki Krzysztofa Pendereckiego z osobowością Piotra Szulkina, czołowego reprezentanta nurtu kreatywnego w filmie polskim przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, a już w tym autora ekranowej wersji *Króla Ubu*, dla którego mogłoby to stanowić okazję do debiutu w operze, na gruncie której najlepiej sprawdzają się właśnie reżyserzy filmowi⁶. Za to 3 kwietnia 2016 r. światła rampy ujrzała kolejna inscenizacja tej opery, tym razem autorstwa Waldemara Zawodnińskiego w Operze Śląskiej w Bytomiu. Dekoracje złożone z żelaznych konstrukcji, z pojawiającą się w scenach batalistycznych rakieta, sugerują jako czas akcji nieodległą przyszłość. Jednocze-

śnie jej realia zostały na różny sposób zaktualizowane. Królewski Posłaniec porusza się na rowerze, monarszy dwór pochłonięty jest dbałością o swą fizyczną atrakcyjność i podtrzymywanie pozorów młodości, a Ubu kończy ostatecznie jako obłąkany, obezwładniony w kaftanie bezpieczeństwa.

W rolach pary protagonistów wystąpili wykonawcy, znani już z warszawskiego przedstawienia Paweł Wunder i Anna Lubańska.

Sekcją dętą blaszaną, występującą podczas rewii wojskowej króla Wacława, tworzyła grająca z balkonu autentyczna orkiestra wojskowa.

Wbrew przytoczonemu na początku zawołaniu Ubu, które stało się hasłem nihilistycznego odłamu awangardy artystycznej spod znaku dadaizmu, Krzysztof Penderec-

ki w swej ostatniej, jak na razie, operze, nie tyle obala, co do pewnego stopnia odnawia operę w jej historycznym kształcie, choć ujętym w persyflażowy cudzysłów. 

Przypisy

- 1 Rok po napisaniu po raz pierwszy muzyki do dramatu Jarry'ego kompozytor mógł obejrzeć także jego lalkową wersję, wystawioną w krakowskim Teatrze „Groteska” (4.12.1965 r. w reżyserii Zofii Jaremowej). W sumie, w okresie PRL-u miało miejsce dwanaście realizacji scenicznych tego utworu, co podważa rozpowszechnioną przez Piotra Kamińskiego opinię, że to władze uniemożliwiły powstanie opery na ten temat.
- 2 Małgorzata Janicka-Słysz tego rodzaju niedokładne zapożyczenia, mogące kojarzyć się z utworami innych kompozytorów, pozostające „w ich stylu”, określa mianem paracytatów.

- 3 Ten motyw mógł utkwić w pamięci kompozytora, ponieważ jego nagranie otwierało seanse w legendarnym kinie studyjnym „Sztuka” w Krakowie.
- 4 Jego motyw powróci w koncertowym *Poloniezie*, skomponowanym przez Pendereckiego na inaugurację Konkursu Chopinowskiego w roku 2015.
- 5 Pierwotnie polska premiera miała się odbyć w Poznaniu, pod kierownictwem muzycznym Mieczysława Dondajewskiego i w inscenizacji Ryszarda Peryta, z Ewą Werką w partii Ubicy, ale w związku ze zmianą dyrekcji przedsięwzięcie to ostatecznie nie doszło do skutku. Na tę okazję Antoni Libera i Janusz Szpotański przetłumaczyli na polski libretto, który to przekład ostatecznie nigdy nie został wykorzystany.
- 6 Pod auspicjami Instytutu Francuskiego wystawił ten dramat w wersji polskiej 15.12.1986 r., a w następnym roku, 2 czerwca po francusku.

De color concentionis, albo o stylistycznej tożsamości autora

Lesław Czaplński

Krystyna Moszumańska-Nazar. Urodzona 5 września 1924 r. w Lwowie, a zmarła 27 września 2008 r. w Krakowie. Naukę gry na fortepianie rozpoczęła w rodzinnym mieście (w prywatnej szkole Anny Niementowskiej oraz w miejscowym Konserwatorium). Studia pianistyczne kontynuowała w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie u Jana Hoffmana. W oparciu o wysoką ocenę *Wariacji fortepianowych* (1949), napisanych w charakterze ćwiczeń w ramach zajęć z harmonii, prowadzonych przez Stanisława Wiechowicza, zachęcona została do podjęcia pod jego kierunkiem studiów w zakresie kompozycji. Dyplom uzyskała w obydwu dziedzinach. Po ośmioletnim okresie pracy w Liceum Muzycznym, na resztę życia zawodowego związała się z macierzystą uczelnią, której rektorem była w przełomowym okresie lat 1987–1993. Laureatka licznych krajowych i zagranicznych konkursów kompozytorskich.

W przeciwieństwie do wielu innych kompozytorów polskich z jej pokolenia nie zdradziła awangardy, choć też nigdy nie manifestowała ostentacyjnego przywiązania do jej ortodoksyjnych założeń (tak, jak z umiarem stosowała graficzną notację w swoich partyturach). A zatem z czasem wyro-

śla na klasyka tej formacji, co nie oznacza zastygnięcia w raz dokonanych odkryciach, lecz ich wykorzystywanie we wciąż rozwijającym się indywidualnym języku muzycznym, zachowującym zarazem na przestrzeni lat dającą się uchwycić tożsamość. Nie wiem, czy do końca pani Profesor zgodziłaby się z tą tezą, ale w dalszym ciągu postaram się jej dowieść.

O przynależności Krystyny Moszumańskiej-Nazar do wspólnego nurtu poszukiwań, właściwych dla muzyki polskiej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, świadczą już powinowactwa samych tytułów wielu jej utworów oraz innych polskich kompozytorów. A więc jest to jak u Witolda Lutosławskiego *Novelette* (tyle że na flet z fortepianem, a nie orkiestrę), cztery *Eseje* (zagnione) oraz *Dialogi* niczym u Tadeusza Bairda (choć nie cztery, ale dwa), *Exodus* dzielony z równie jak ona lwowianinem Wojciechem Kilarem oraz *Musiquette* z Henrykiem Mikołajem Góreckim (nawet podobny jest zestaw instrumentów – m.in. 2 trąbki – jak w *Drugiej* tego ostatniego), czy wreszcie wspólny z Grażyną Pstrokońską-Nawratil cykl *Fresków* (czyżby tę nazwę szczególnie upodobały sobie kompozytorki, jeśli zważy się ich siedem w dorobku tej drugiej?), a ze Zbigniewem Rudziń-

skim *Moments musicaux* (tyle że nie na orkiestrę, lecz instrumenty solo: wiolonczelę oraz kontrabas). Ale to także odziedziczone po szczególnie cenionym Beli Bartóku¹ oraz wspólne z Grażyną Bacewicz skromne określenie *Muzyka na smyczki*, a także bliższe Lutosławskiemu *Pour orchestre*, będące właściwie rodzajem popularnej w XX w. formy koncertu na orkiestrę (kompozycja tak określona gatunkowo powstanie zresztą w latach osiemdziesiątych, ale – jak na razie – nie doczekała się wykonania), choć wypełnionego nową, sonorystyczną treścią.

Apogeum radykalizmu w zakresie kształtowania języka dźwiękowego przypada na utwór o nieco tajemniczym tytule *Hexaèdre* (1960), co ze starogreckiego poprzez francuskie zapożyczenie przekłada się jako sześciąt, a co za tym idzie kompozycję, składającą się z tyłuż właśnie równoważnych ogniw, wchodzących ze sobą w kontrapunktowe relacje. W niektórych jego krótkich ustępach wykorzystana została technika mikrottonowa, a dokładnie oparta na ćwierćtonach, w innych z kolei znalazła zastosowanie punktualistyczna faktura. Ponadto w dwóch utworach z tego okresu – orkiestrowym *Exodusie* (1964) oraz fletowo-perkusyjnym *Interpretacjach* (1967) – autorka sięgnęła po taśmę jako dodatkowy głos,

zawierający przetworzenie wcześniej zarejestrowanych efektów brzmieniowych, wydawanych przez chór w pierwszym utworze, oraz sztucznie obniżoną o oktawę partię fletu w drugim. W zasadzie jednak obca jej była muzyka elektroniczna, albowiem syntetycznie generowane, a co za tym idzie sterylnie czyste dźwięki, wyzbyte są ekspresji oraz indywidualnych odcieni kolorystycznych², a te właśnie, jak się dalej okaże, będą jednym z wyróżników pisanej przez nią muzyki.

Przykładem daleko idących poszukiwań w zakresie nowych możliwości brzmieniowych tradycyjnego instrumentarium poprzez rozszerzenie dotychczasowych sposobów artykulacji są *Konstelacje* (1972) na fortepian preparowany, określane niekiedy totalnym, gdy gra się bezpośrednio na strunach, a nie tylko wydobywa dźwięki za pomocą klawiszy z wcześniej spreparowanych strun – jak w klasycznym *Koncertcie* Johna Cage'a. W przypadku utworu Krystyny Moszumańskiej-Nazar zastosowanie mają obydwie praktyki artykulacyjne, a więc zarówno przyciskanie struny jedną ręką i granie na klawiaturze drugą, uderzanie przedramieniem wszystkich klawiszy czarnych lub białych w oznaczonych rejestrach, bądź analogiczne zabiegi za pomocą dłoni, jak i uderzanie palcami lub dłońią w struny, ich pocieranie paznokciem w celu uzyskania glissand i tremoli, a także wydobywanie efektów perkusyjnych poprzez uderzanie palcami w zewnętrzną ramę lub od spodu klawiatury. Utwór ten można zatem uznać za katalog pianistycznych możliwości artykulacyjnych i wykonawczych.

Kompozytorka w ograniczonym zakresie eksperymentowała również z przestrzennością brzmienia, do niektórych partytur dołączając graficzne propozycje rozmieszczenia muzyków na estradzie (*Wyzwanie* 1977), bądź samych instrumentów (*From end to end percussion* 1976).

Pour orchestre (1969) to, obok przytaczanego już *Livre pour orchestre* Lutosławskiego, jeden z nielicznych przykładów złożonej, w tym przypadku trzyczęściowej formy, napisanej techniką sonorystyczną. Oznaczenia części odnoszą się zarówno do kolorystyki brzmieniowej (zwłaszcza pierwszej, określonej jako „en couleurs changeants” tj. w zmieniających się barwach), jak i techniki wykonawczej (druga „autrement” czyli odmiennie) oraz tempa i dynamiki (trzecia „des plus en plus” tzn. wzmagając się).

W oparciu o materiał muzyczny zaginionego *Rapsodu* z 1975 r. powstał pięć lat póź-

niej *Rapsod II*, dla którego ten pierwszy stanowi w niezamierzony sposób rodzaj surkonwencjonalistycznego palimpsestu wobec własnej twórczości. Podobny charakter spełniają ukryte cytaty muzyczne w *III Fresku* (1993) oraz okolicznościowych *Urodzinach, urodzinach* (2001), o czym będzie jeszcze niżej mowa.

Aliści przypadek nie przypadkiem odgrywa w niektórych utworach Krystyny Moszumańskiej-Nazar rolę formotwórczą, jeśli zważy się stosowanie przez nią z umiarem techniki aleatorycznej, od zbliżonej jeszcze bardziej do improwizacji w *Variationi concertanti* (1966) po właściwe pozostawienie wykonawcom w jasno określonych granicach współdziałania w kształtowaniu niektórych odcinków przebiegu muzycznego w *Exodusie*, perkusyjnych *Trzech etiudach koncertowych* (1969) oraz dwóch pierwszych kwartetach smyczkowych. Dotyczy to najczęściej strony rytmicznej, dowolnej kolejności szybko powtarzanych dźwięków (np. w *Pour orchestre*), a także ich wysokości (recytowane ustępy w niewykonanych dotąd *Intonacjach* na dwa chóry i orkiestrę do *Dwugłosu* Władysława Broniewskiego 1968), przy jednoczesnym ścisłym określeniu samych odległości pomiędzy nimi, zaznaczonych na pustej pięciolinii bez oznaczeń kluczowych (*Bel canto* 1974). Kompozytorka dopuszczała ponadto ustalanie przez odtwórców kolejności wykonywanych segmentów w trzeciej *Etiudzie koncertowej*, bądź części w dydaktycznych *Bagatelach* na fortepian (1968–1971), w których zaznajamiała młodych adeptów z serializmem, punktualizmem, aleatoryzmem właśnie i zapisem graficznym.

Po koncercie, poświęconym twórczości Krystyny Moszumańskiej-Nazar, a zorganizowanym przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne 18 grudnia 1974 r. w krakowskim Arsenale, w ramach cyklu „Polska muzyka kameralna 30-lecia” (PRL-u – przyp. L. C.), znana skrzypaczka prof. Eugenia Umińska zadała nieco prowokacyjne pytanie, o powod używania przez kompozytorkę – jak się wyraziła – ułomnych dźwięków. Dotyczyło to wykonywanego m.in. *Bel canto*, jednej z najbardziej oryginalnych, a zarazem i charakterystycznych kompozycji dla stylu tej autorki. Przewrotny tytuł dotyczy nie tyle nawiązania do techniki pięknego śpiewu włoskiego z czasów Romantyzmu, lecz stworzenia nowoczesnego odpowiednika tamtejszej wirtuozerii wokalne, osiąganego jednak za pomocą zupełnie odmiennych środków artykulacyjnych. W ca-

łości partia wokalna w tym utworze oparta jest na asemantycznym materiale fonetycznym, uzupełnionym przez nazwy solmizacyjne, a sam głos traktowany jest instrumentalnie na równi z perkusją i czelestą, do których w drugiej wersji dołączyła wiolonczela. Jego niezrównaną interpretatorką była Helena Łazarska (nie darmo jako śpiewaczka operowa wykonywała wywodzące się z historycznej szkoły bel canta partie verdiowskie), w pełni wydobywając złożoność i dwuznaczność relacji z tytułowym punktem odniesienia poprzez wplatanie dyskretnych koloratur obok naśladowania efektów perkusyjnych, a także prowadzenie głosu na podobieństwo elektronicznych modulacji. Podobno z zamiarem włączeniem *Bel canto* do swego repertuaru nosiła się Cathy Barberian, legenda nowoczesnego wykonawstwa wokalnego.

Innym przykładem formy wokально-instrumentalnej, przeznaczonej atoli na duży skład chóralno-orkiestrowy, są *Madonny polskie* (1974), skomponowane do wybranych wierszy Jerzego Harasymowicza, przywołujących naiwny urok przydrożnych kapliczek karpackich. Wzorem Strawińskiego z *Symfonii psalmów* kompozytorka wprowadziła nietypową obsadę instrumentalną, redukując kwintet smyczkowy do wiolonczel i kontrabasów, a rozbudowując za to instrumenty perkusyjne m.in. o dzwony, co przydało całości surowej aury brzmieniowej. Poza tym obok ustępów, w których tekst stanowi głównie materiał brzmieniowy, występują również takie, w których istotny jest jego sens.

Dalsze przesuwanie się punktu ciężkości na przekaz semantyczny tekstu zaobserwować można w *Pieśni nad pieśniami* (1984), na sopran, recytowane partie chóru i soliści oraz zespół instrumentalny, przy czym jeszcze niczym w *Bel cancie* śpiewacy jednocześnie posługują się instrumentami perkusyjnymi, w tym przypadku marakasami.

Powrotem do bardziej kameralnej obsady jest do pewnego stopnia melodram *Orfeusz i Eurydyka* (2005), dzieło dojrzałej powściągliwości, w którym efektowne i radykalne środki ustępują miejsca skromnej oprawie muzycznej, dyskretnie podążającej za poetyckim tekstem poematu Czesława Miłosza, wygłaszanego przez narratora, nie wysuwając się na pierwszy plan, lecz ograniczając się do swego rodzaju jego ilustracji, tworzenia odpowiedniego klimatu i dopowiadania sensu, by ująć to słowami Claude'a Debussy'ego: „Pragnąłbym, by muzyka sprawiała wrażenie, że wychodzi z cie-

nia i chwilami doń powraca, by była zawsze kimś dyskretnym”³. Do takiego rozumienia oprawy muzycznej tekstu poetyckiego prowadziły wcześniejsze próby „umuzycznienia” wierszy: *Wyzwanie* Dylana Thomasa w przekładzie Stanisława Barańczaka oraz *Sitowie* Juliana Tuwima (1981), w obydwu przypadkach przeznaczonych na baryton.

Wszelako w przeważającej mierze Krystyna Moszumańska-Nazar była autorką muzyki absolutnej. W późniejszych utworach coraz wyraźniej daje znać o sobie pierwiastek narracyjny, nasuwający pewne skojarzenia programowe, nigdy jednak nie sformułowane werbalnie. Nurt ten zapoczątkowany został przez wspomniany *Rapsod II*, a jego stylistyczną kontynuacją jest cykl trzech *Fresków*, z których ostatni, z podtytułem „lwowski” (1993), stanowi do pewnego stopnia kolaż wtopionych w tkanę tematyczną cytatów: miejscowego hymnu maryjnego, pieśni legionowej oraz tzw. batiarskiej z czasów drugiej wojny światowej. Pierwiastki narracyjne dominują też w *Dwóch dialogach* (1994), z pojawiającym się ostinato w kulminacjach obydwu.

O pozostaniu wierną nowoczesnemu językowi muzycznemu – trafnie określone w przedmowie Małgorzaty Janickiej-Słysz do katalogu⁴ utworów kompozytorki mianem postsonoryzmu – zdecydowało prawdopodobnie szczególnie upodobanie do instrumentów perkusyjnych, z czasem przechodzące w dogłębną ich znajomość, czego konsekwencją stało się przeznaczanie im roli znacznie przekraczającej tę, jaka im dotychczas przypadała, zwłaszcza w kompozycjach orkiestrowych. A zatem prawie regułą stało się rozpoczynanie tychże swego rodzaju perkusyjnymi preludiami (np. pierwsze dwa *Freski* z 1988 i 1992). O pomysłowości w operowaniu perkusją świadczy też powściągliwe wzbogacanie jej zestawu o terkotkę i dzwoneczki janczarskie w *Bel cancie*, dzwonki ministranckie w *Madonnach Polskich*, a także osiąganie wrażenia melodycznego i funkcji harmonicznego w partiach idiofonów, a więc instrumentów o nieokreślonej wysokości dźwięku, dzięki wykorzystywaniu ich przedłużonego rezonansu akustycznego (m.in. talerzy, gongów, tam-tamu).

W swym dorobku ma cztery kwartety smyczkowe (jeśli nie liczyć młodzieńczego z 1954 r., a więc jeszcze z okresu studiów). Pierwszy, pod włoską nazwą gatunkową *Quartetto per archi* (1974) skupia się jeszcze przede wszystkim na poszerzeniu możliwości brzmieniowych tworzącego go in-

strumentarium. Ale już *II Kwartet* utrzymany jest w formie reprzykowej, z pojawiającymi się pierwiastkami quasi-mediodycznymi i quasi-harmonicznymi, a także powracającymi, „pulsującymi” motywami rytmicznymi, przywodzącymi na myśl podobne z ówczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego, na „otwarcie domu”, którego w Lusławicach, jak głosi podtytuł, utwór ten został skomponowany w 1980 r. Ulubioną formą kompozytorki była taka, która eksponowała kontrastową dwuczłonowość, z tym że dwa ostatnie kwartety (1995 oraz 1998/2002-2003) zostały już zbudowane z uwzględnieniem pełnego, czteroczęściowego cyklu sonatowego.

Umiejętność lapidarnego formułowania i kształtowania myśli muzycznej sprawiła, że bynajmniej nie do marginalnych należą jej okolicznościowe miniatury (utwory epigramatyczne), odznaczające się dowcipnym i zręcznym wplataniem odpowiednich cytatów – na przykład melodii *Stu lat*, *Niech mu gwiazdka pomyślności* i *Happy Birthday* w zadeklowanych Markowi Stachowskiemu wiolonczelowych *Urodzinach*, *urodzinach*, skądinąd od angielskiego cytatu wzięta kompozycja swój tytuł w wydaniu francuskim (sic!). Do tego kręgu należy również cykl trzech kontrabasowych oraz dwóch wiolonczelowych *Moments musicaux* (1990, 1996 i 2002), w których do granic możliwości eksplorowane są możliwości brzmieniowe solowych instrumentów. To także trzy dowcipne parafrazy walca, czy jak dziś powiedziałyby się raczej jego dekonstrukcje, poczynając od wirtuozowskiego *Grand Valse d'anniversaire* (2000), poświęconego Mieczysławowi Tomaszewskiemu, poprzez *Walc na lewą rękę*, a na zadeklowanym Jerzemu Stankiewiczowi *Valse musette* kończąc (dwa ostatnie z 2003).

Do końca życia pozostała młoda pisaną muzyką, o wiele bardziej nowoczesną od wielu innych kompozytorów, co prawda młodszych metrykalnie, lecz idących w epigońskie ślady twórczości Krzysztofa Pendereckiego po zwrocie, jaki dokonał się u niego w progu lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, a konkretnie pomiędzy obydwoma częściami *Jutrzni*. Konstatację tego stanu rzeczy znaleźć można w wypowiedzi samej Moszumańskiej-Nazar, pochodzącej z wywiadu udzielonego Gabrieli Stanek-Peskowskiej: „często brak rzeczywistych poszukiwań, jakie kiedyś cechowały polskie środowisko muzyczne”⁵. Tę jej postawę Olgierd Pisarenko przeciwstawił epigońskim tendencjom w muzyce polskiej, które

opatrzył mianem „neotonalnego banału”⁶, a Adam Walaciński nazwał „archaizującym świątkarstwem muzycznym”⁷, „tout court”.

Jako klasyka awangardy z historycznym klasycyzmem łączy preferowanie fakuralnej przejrzystości, we wczesnym okresie twórczości osiąganego między innymi za sprawą techniki punktualistycznej. Nigdy nie napisała symfonii, której tradycyjną formę wypełniłaby nową treścią (ani też nie zmierzyła się z gatunkiem operowym, choć nosiła się z zamiarem napisania muzyki baletowej), ale w jej twórczości wielokrotnie powracał współczesny odpowiednik fugi (w drugich ogniwach *Interpretacji* oraz *I Kwartetu smyczkowego*), w której w charakterze przeprowadzanego przez głosy tematu występowała struktura klastrowa, przez samą autorkę nazywana „plamą interwałową”⁸. Natomiast w *Music for five* (1988-90) pojawia się w drugiej części rozbudowany quasi-kanon.

Z kolei w *Rapsodzie II*, zaopatrzonym w podtytuł „rapsod naszych czasów”, odnaleźć można pewne cechy gatunkowe poematu symfonicznego, tyle że wypełnionego sonorystyczną substancją, natomiast z rodzajem serenady na instrumenty dęte mamy do czynienia w *Leggiero – mobile* (1996), przybierającym postać quasi-ronda z powracającym niczym refren motywem brzmieniowym zabarwionym fanfarrowo, a przedzielanym epizodami koncertujących instrumentów drewnianych.

Ważne miejsce w dorobku kompozytorskim Krystyny Moszumańskiej-Nazar zajmuje forma koncertująca, choć nigdy nie napisała utworu na instrument niejako macierzysty, czyli fortepian, od którego zaczęła się jej przygoda z muzyką. Do tego gatunku należą wczesne fletowe *Variazioni concertanti* (dobrą znajomości instrumentów dętych drewnianych wyniosła z czasów swojej pierwszej pracy zawodowej, m.in. w charakterze akompaniarki w klasach tych instrumentów w Liceum Muzycznym). Koronnym w tym względzie jest unikalny w literaturze muzycznej *Koncert perkusyjny* (1998). O ile w szybkich częściach brzmienie perkusji zagarnia pozostałe instrumenty z orkiestrowego akompaniamentu, między innymi uzyskując podobne efekty ze smyczków za sprawą tzw. *con legno battuto*. W drugiej części – *Tranquillo* – nastrojową aurę nokturnową współtworzą wibrafon z marimbafonem (wcześniej temu instrumentowi poświęciła kompozytorka solową *Fantazję* 1987) oraz kantylena fleksatonu, rozwijająca się na harmonicznym tle fletu. Naj-

dojrzałym pozostaje niewątpliwie późny *Koncert skrzypcowy* (2000), klasycznie trzyczęściowy, z dwiema solowymi kadencjami w częściach skrajnych. Do pewnego stopnia posiada on cechy surkonwencjonalistycznego palimpsestu, jakby nabudowując się na tradycję młodopolskich koncertów skrzypcowych: pod koniec *Moderata*, przed kadencją, pojawia się reminiscencja z Karłowicza, a we wstępie do *Lenta* pobrzmiewa klimat dźwiękowy z Szymanowskiego. Znaczną rolę w orkiestrowym akompaniamencie odgrywa perkusja, ale nie ma śladu traktowania na jej podobieństwo smyczków, czy tym bardziej instrumentu solowego. W finale nieoczekiwanie przebieg muzyczny ulega nie tyle zawieszaniu (jak w koncertach skrzypcowych Mozarta), lecz zgoła urwanu w pół frazy. Na tę cechę muzycznej dramaturgii, właściwej kompozycjom Moszumańskiej-Nazar zwróciła już uwagę Irina Nikolska w odniesieniu do *Pour orchestre*: „Po kształtowaniu formy rozpadającej się na ustępy o charakterze miniatur przechodzi do finałowej fazy syntezy, opartej na wznoszącym się crescendo, doprowadzonym do pewnej kulminacji, pozbawionej wszakże konstrukcji zamykającej kody”⁹.

Jak to zasugerowałem w tytule, będącym trawestacją nazwy jednego z utworów Krzysztofa Pendereckiego, w twórczości Moszumańskiej-Nazar na pierwszy plan wysuwa się pierwiastek kolorystyczny, w *Variazioni concertanti* stając się wręcz przedmiotem wariacyjnych przetworzeń. Bardzo często operuje też najwyższymi dźwiękami w skali danego instrumentu (*III Kwartet smyczkowy*), nadając im jednocześnie śpiewne zabarwienie (zwłaszcza w *Moments musicaux* w ich wersji wiolonczelowej, czy też *Recitativo* na tenże instrument z 1991 r.). W wielu utworach następuje odwrócenie tradycyjnych ról i jak słusznie to zauważyła w związku z *Koncertem perkusyjnym* Anna Woźniakowska: „Podziwiać można wyobraźnię dźwiękową Krystyny Moszumańskiej-Nazar, która niejednokrotnie kwintet smyczkowy traktuje perkusyjnie, elementy melodyczne znajdując w instrumentach o zgoła innym przeznaczeniu”¹⁰(wspomniane wyżej wykorzystywanie instrumentów o nieokreślonej wysokości, dotąd posiadających na ogół wyłącznie funkcje rytmiczne). Wszelako jakości kolorystyczne nie stanowią przedmiotu kontemplacji dla siebie samych, swojej zewnętrznej urody, lecz służą przemyślanym celom wyrazowym. Ponadto w przeciwieństwie do amorficzności

wielu kompozycji sonorystycznych, poszukiwania w zakresie nowych brzmień ujęte zostają u tej artystki w żelazne reguły formy, niekoniernie przejętej z tradycji, lecz tworzonej na potrzeby muzycznej dramaturgii konkretnego utworu (w związku z *Quartetto per archi* Olgierd Pisarenko określa tę cechę jako „słyszalną logikę konstrukcji”¹¹, a w odniesieniu do perkusyjno-fortepianowych *Wariantów* z 1979 r. Bogdan Pocię ujął to w następujący sposób: „imponujące dyscypliną formy”¹²). A przecież już u progu jej kariery zwrócił na to uwagę Stefan Kisielewski, tak pisząc o *Variazioni concertanti*: „jedna to z typowych muzyk współczesnych, jeśli mimo to nie zaliczam jej do grupy „plazmowatych”, to z powodu pewnych jednak skrupułów autorki, które nie pozwalają jej zrezygnować z określenia, choć luźnej konstrukcji przebiegu poziomego, wobec czego utwór nie jest stojący, dokądś podąża, poprzez kilka znakomych punktów kulminacyjnych”¹³. Z czasem częstą zasadą stało się, że po finałowej kulminacji dynamicznej następowało wyciszenie, jakby wygasanie muzyki (poza wspomnianym *Koncertem skrzypcowym*, a wcześniej *Dwoma dialogami*).

Jednocześnie typ zaznaczającej się w utworach z kilkunastu ostatnich lat (np. *Freskach* czy *Koncertie perkusyjnym*) motoryki, pojawiającej się miejscami również w kompozycjach z kręgu poszukiwań u progu lat sześćdziesiątych (*Allegretto* z *Muzyki na smyczki* oraz *Allegro assai* z *Hexaèdre*), pozwala zarazem ująć tę twórczość w swoisty neoklasykujący nawias. Dają się też uchwycić pewne paralele i powinowactwa w zakresie perkusyjnej faktury i kolorystyki, a także organizacji rytmicznej, z późnymi kompozycjami Grażyny Bacewicz (*Koncertem altówkowym* oraz baletem *Pożądanie według sztuki* Picassa).

Wydaje mi się, że próbę czasu przejdzie błyskotliwe i dowcipne zarazem *Bel canto*, jako jedna z popisowych pozycji w dwudziestowiecznej literaturze wokalne, podobnie ozdoba występów orkiestrowych może być błyskotliwe *Pour orchestre*. Szansę na zajęcie trwałego miejsca w repertuarze koncertowym mają też obydwie *Koncerty: perkusyjny* oraz *skrzypcowy*. Myślę też, iż kandydenowość i znaczna konsonansowość partii solowego instrumentu w tym ostatnim usatysfakcjonowałyby nawet tak wybredną w tym względzie, przywołaną wcześniej prof. Umińską.

W czasach, kiedy Krystyna Moszumańska-Nazar osiągała artystyczną dojrzałość

i zdobywała laury za swą twórczość, organizowano jeszcze odrębne konkursy dla komponujących kobiet (dwukrotne wyróżnienia w Mannheim: w 1961 r. za *Hexaèdre* oraz pięć lat później za *Exodus*, I nagroda w Buenos Aires za *Muzykę na smyczki* z 1962 r.). I właśnie za sprawą takich artystek jak ona dokonał się przełom, dzięki któremu kończące u niej studia m.in. Magdalena Długosz, Anna Zawadzka-Gołosz czy Aleksandra Gryka, mogły już stawać w kompozytorskie szranki na równych prawach ze swoimi kolegami-mężczyznami.¹⁴

Przypisy

- 1 W partyturze *Pour orchestre* znalazło się nawet oznaczenie artykulacyjne, objaśnione jako „pizzicato alla Bartók”.
- 2 Tak to sama ujmie: „Po prostu nie czuję ekspresji tej muzyki, ona mnie nie porywa i dlatego zastosowanie właściwych dla niej środków mnie nie interesuje”, za: „Lwowskie geny osobowości twórczej. Rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar przeprowadziła Małgorzata Woźna-Stankiewicz”, Kraków 2007, s. 158.
- 3 Georges Gourdet *Claude Debussy*, tł. Elżbieta Bekierowa, Kraków 1978, s. 82.
- 4 Katarzyny Kasperek *Katalog tematyczny utworów Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Kraków 2004.
- 5 *Świat ogarnięty muzyką* w: *Ruch Muzyczny* nr 18 z 1999 r., s. 12.
- 6 *Łatwe zwycięstwo szkoły polskiej* w: *Ruch Muzyczny* nr 22 z 1979 r., s. 8.
- 7 *Notatnik muzyczny* w: *Dziennik Polski* nr 96 z 1976 r., s. 8.
- 8 Ewa Mizerska-Golonek „postać brzmieniową” (czyli „zespół współdziałających w określonym odcinku czasowym zjawisk akustycznych, w których istnienie pewnych cech charakterystycznych umożliwia ujęcie go w całość”) w tego rodzaju roli określiła mianem „motywu brzmieniowego” por. Krystyna Moszumańska-Nazar *Madonny polskie. Wybrane problemy z zakresu faktury wokalne* w: *Muzyka wokalnie-instrumentalna kompozytorów krakowskich*, Kraków 1992, ss. 63-64.
- 9 Irina Nikolska *Ot Szymanowskiego do Lutosławskiego i Pendereckiego. Oczerki rozwoju symfonicznej muzyki w Polsce XX w.*, Moskwa 1990, s. 171.
- 10 „Moszumańska-Nazar i Beethoven” w: *Dziennik Polski* nr 269 z 1998 r., s. 5.
- 11 Op. cit. s. 8.
- 12 *Bogactwo i sukces* w: *Ruch Muzyczny* nr 14 z 1979 r., s. 7.
- 13 *Wrocławskie etudy krytyczne* w: *Tygodnik Powszechny* z 6 z 1968 r., s. 2.

Kolekcja melomana – oceny

Muzyka21
płyta miesiąca

☆☆☆☆☆ – wybitne • ☆☆☆☆ – wartościowe • ☆☆☆ – poprawne • ☆☆ – słabe • ☆ – bubel

WIACZESŁAW ARTIOMOW
Gentle Emanation, Tristia II
Filip Kopaczewski, fortepian •
Narodowa Orkiestra Filharmo-
niczna Rosji • Teodor Current-
zis, Władimir Ponkin, dyrygenci
Divine Art dda 25143 • w. 2016 • 51'54"
☆☆☆☆☆

Symfonia w 18 epizodach,
Ave Atque Vale, Ave, Crux
Aalba
Narodowa Orkiestra Filharmo-
niczna Rosji • Władimir Aszke-
nazy, dyrygent
Divine Art dda 25144 • w. 2016 • 62'18"
☆☆☆☆☆

W minionym, 2016 r., wytwórnia Divine Art wypuściła na rynek muzyczny dwa albumy jednego z czołowych, żyjących kompozytorów rosyjskich. Są to kompozycje Wiaczesława Artiomowa, wszystkie pochodzące z lat 90., w większości zrewidowane w pierwszej dekadzie XXI w. Siedemdziesięciosiedmioletni kompozytor, najbardziej znany z *Requiem* poświęconego pamięci ofiar stalinizmu, w swej twórczości sięga do tradycji symfoniki rosyjskiej oraz muzyki klasyków XX w. (Prokofiew, Honegger, Varese, Berio), którzy stali się dla niego inspiracją, ukształtowali drogę twórczą oraz język muzyczny. Szczególny wpływ wywarła na Artiomowa *Symfonia liturgiczna* Artura Honeggera oraz *Sinfonia* Luciana Beria. W obrębie jego zainteresowań znajdują się motywy archaiczne, wczesnochrześcijańskie oraz dalekowschodnia medytacja, połączone z językiem muzycznym awangardy II połowy wieku XX; czerpie też wzory z muzyki ludowej, sam zbierał folklor na północy Rosji, na Kaukazie i w Azji Środkowej.

Pierwsza płyta zawiera dwie rozbudowane kompozy-

cje – Symfonię *Gentle Emanation* (co można przetłumaczyć jako Subtelna Aura), składającą się z 28 ciągłych, nieprzerywanych epizodów, podzieloną na trzy sekcje; drugi z utworów to *Tristia II*, fantazja na fortepian i orkiestrę w 11 epizodach attacca. Drugi krążek prezentuje nam kolejną symfonię, zatytułowaną *On the Threshold of a Bright World* (*Na progu świetlistego świata*), o podobnej budowie – 18 epizodach senza pauza; kolejnym utworem jest *Ave Atque Vale* na perkusję solo i orkiestrę – i tutaj, podobnie jak w symfoniach, całość kompozycji podzielona jest na połączone ze sobą epizody, których jest dziewięć. Całość zamyka krótki hymn, *Ave, Crux Alba* na chór i orkiestrę.

Symfonie *Gentle Emanation* oraz *On the Threshold of a Bright World* są odpowiednio III i II częścią potężnej tetralogii *Symfonia drogi*, zadeptykowanej pamięci Mścisława Roztropowicza. Niezwykła jest ich warstwa brzmieniowa; to dwa monumentalne dzieła, pełne kontrastów dynamicznych i barwowych, w których z powodzeniem stosuje kompozytor technikę sonorystyczną. Ta ostatnia pełni również funkcję formotwórczą w *Ave Atque Vale*, zwłaszcza zaś w materiale perkusji solo. W obu symfoniach pojawia się też motyw śpiewu ptaków, zawsze w końcowych epizodach. Symfonie Artiomowa wyrażają głęboką duchowość autora, dotykając jednocześnie wartości uniwersalnych, wychodzących poza sferę wiary.

Tristia II to utwór będący swojego rodzaju modlitwą, rozmową z Bogiem. Wykorzystuje w nim Artiomow poemat Mikołaja Gogola, w którym autor prosi Stwórcę o moc twór-

czą, natchnienie i składa swoje wotum ufności Bogu. Na pierwszy plan wybija się partia fortepianu, którą z powodzeniem wykonuje Filip Kopaczewski. Głos recytatora pojawia się na początku utworu (prośba o natchnienie) oraz na końcu (modlitwa), tworząc klamrę kompozycji.

Język muzyczny Artiomowa, nawiązując do technik i stylu awangardy i muzyki XX w., jest jednocześnie oryginalny, kunsztowny, pełen kontrastów i niezwykle ekspresyjny. Subtelne operowanie dźwiękiem, budowanie napięcia przez długie odcinki czasu, zwartość kompozycji to tylko niektóre jego cechy. Na uznanie zasługują dwaj dyrygenci, Teodor Currentzis oraz Władimir Ponkin, którzy bardzo ciekawie zinterpretowali trudną symfonię Artiomowa. Pierwszy z nich należy do młodego pokolenia rosyjskich dyrygentów, o dużym potencjale i zdobywającym pozytywne recenzje, drugi to artysta o ugruntowanej pozycji, uhonorowany wieloma odznaczeniami i z powodzeniem prowadzący rosyjskie zespoły symfoniczne.

Dziwi rzadkie wykonywanie dzieł Artiomowa w Polsce, a jego muzyka zasługuje bez wątpienia na bliższe poznanie, co na szczęście umożliwiają nam dwa nowe wydania wytwórni Divine Art., bardzo dobre brzmieniowo i interpretacyjnie.

Jakub Banaś

CARL PHILIPP EMANUEL
BACH

Der Frühling
Rupert Charlesworth, tenor •
Café Zimmermann
Alpha 257 • w. 2016 • 63'59"
☆☆☆☆☆

Kto lubi muzykę Carla Philippa Emanuela Bacha, kto choć raz dał się jej porwać? Przyznam, że swego czasu weimarski Bach był drugim moim ulubionym kompozytorem (potem zaprzedałem muzyczne gusta operze z Wagnerem na czele) i do dziś z wielką przyjemnością powracam do najbardziej znanych jego dzieł i, jeśli tylko nadarzy się okazja, odkrywam te rzadziej grywane. Do drugiej kategorii repertuarowej należałoby zaliczyć też omawianą płytę. Znalazły się tutaj trzy utwory instrumentalne (*Sinfonia a-moll* Wq 156 oraz *Sonata triowa B-dur* Wq 158 na dwoje skrzypiec i b.c., a także *Sonatina d-moll* Wq 104), jak również kompozycje na głos tenorowy i orkiestrę (tytułowa *Kantata „Wiosna”*, trzy arie koncertowe i dwie pieśni). Co się zaś tyczy tytułu płyty, można by go rozumieć w dwójnasób. Po pierwsze, jako odnoszący się do jednego z zaprezentowanych dzieł, po drugie – jako określenie charakteru muzyki. Są to bowiem dzieła pogodne, szczerze, pełne radości, uroku, optymizmu i prostoty, ale momentami i melancholii, jakiejś nostalgii, wyzwalające w odbiorcy ciepłe, pozytywne uczucia i sprawiające naturalną przyjemność podczas słuchania. Kompozytor znów zachwyca łatwością, z jaką prowadzi poszczególne linie melodyczne, olbrzymim melodycznym darem. Nie są to oczywiście dzieła napisane z takim błyskiem geniuszu, jak symfonie, koncerty fletowe, klawesynowe, czy wiolonczelowe, bądź solowe utwory na klawesyn, ale czy czegoś im brakuje? I czy nie mamy się nimi w naturalny sposób cieszyć? Zwłaszcza, jeśli otrzymujemy wykonanie ze wszech miar atrakcyj-

ne, technicznie sprawne i stylowe, w duchu entuzjazmu dla przedstawianej muzyki, z blaskiem, lekkością, a gdy trzeba – gorącym ogniem. Bo tak właśnie gra zespół Café Zimmermann. Dwoje jego członków zasługuje na szczególne słowa uznania: skrzypek Pablo Valetti oraz klawesynistka Céline Frisch, nota bene często występujący w innych produkcjach jako soliści. Café Zimmermann to formacja o ustalonej już renomie. Natomiast angielski tenor Rupert Charlesworth jest artystą jeszcze nie tak dobrze znanym. Skoncentrowany przede wszystkim na muzyce barokowej, ale i współczesnej, ma już na swoim koncie niemałe sukcesy, występy w prestiżowych miejscach (m.in. Theater an der Wien, Maggio Musicale Fiorentino, English National Opera w Londynie, zazna- czył się także podczas Gdań- skiego Festiwalu Muzycznego w 2015 r.) i z wielce szano- wanymi artystami (m.in. Laurence Cummings, Marc Min- kowski, Trevor Pinnock, Paul Goodwin, Christophe Rous- set, Nicholas Kraemer, Vladim- ir Jurowski). Charlesworth śpiewa bardzo profesjonalnie, z wielką starannością o deta- le, a gdy trzeba, o należyte ukazanie dramatycznej głę- bi. W jego wykonaniach jest powaga, głos posiada odpow- iedni wolumen, pod wzglę- dem technicznym nie pozos- tawia nic do życzenia. Może czasem przydałoby się tylko nieco więcej lekkości, spon- taniczności... Tak czy inaczej, wykonanie jest godne prezen- towanej muzyki. Okładka płyty, z liśćmi i owocami, jest jakby dodatkową zachętą, zdaje się kierować niewerbalny komuni- kat „sięgnij po mnie”.

Łukasz Kaczmarek

JAN SEBASTIAN BACH

Sztuka fugi

Rachel Podger, skrzypce • Brecon Baroque

Channel Classics CCS SA 38316 • w. 2016 • SACD, 71'08"

★★★★★

Sztuka fugi Bacha jest dzie-łem niezwykle. Czy to kom- pozycja, czy muzyczny trak- tat, na jaką obsadę jest prze- znaczone, czy w ogóle Bach życzył sobie, by była ona wy- konywana, jak winno wyglą- dać jej zakończenie? Niniej- sze pytania (a przyglądając się bliżej dziełu, jest ich znacz- nie więcej!) obrazują, jak nie- wiele wiemy. Ale niewiadome, niedopowiedzenia, otwierają pole dla różnych możliwo- ści, są pretekstem by ekspery- mentować, poszukiwać. Stąd *Sztukę fugi* usłyszeć możemy w różnych zestawach instru- mentalnych, wykonywaną na solowym instrumencie klawi- szowym, przez wszelkiej ma- ści zespoły kameralne, orkie- strę symfoniczną... Omawia- na płyta przynosi kolejną pró- bę interpretacji ostatniego Ba- chowskiego arcydzieła. Pod- jąła się jej brytyjska skrzy- paczka Rachel Podger wraz z czteroosobowym zespo-łem Brecon Baroque. Ważną figu- rą, jaka odegrała wielki udział w przygotowaniu tego nagra- nia był również John Butt, kla- wesynista, dyrygent i znawca muzyki dawnej. To jego bar- dzo profesjonalny i muzykolo- gicznie wartościowy tekst za- mieszczony jest w książecz- ce, on też, jak można mnie- mać, rozpiął *Sztukę fugi* na poszczególne instrumenty. Kolejne części cyklu słyszymy tu- taj w różnych konfiguracjach, wykonywane przez skrzyp- ce, dwie altówki i wioloncze- lę, bądź dwoje skrzypiec, al- tówkę i wiolonczelę, albo któ- ryś z tych składów z towarzy- szeniem klawesynu, czy też w duecie skrzypiec i wiolon- czeli, triu skrzypiec, altówki

i wiolonczeli, lub w kwarte- cie – jeszcze z klawesynem, bądź wreszcie przez sam tyl- ko klawesyn. Prócz solowych części klawesynowych, za- wsze są to wszak bardzo ka- meralne wersje, co współgra z przyjętą przez artystów es- tetyką wykonawczą. Podger i jej zespół postawili na kla- rowność przekazu, logikę mu- zycznej wypowiedzi i w pro- wadzeniu poszczególnych li- nii, pewną wstrzeźliwość, rygor, dbałość o zachowanie czystości bachowskiego pier- wowzoru. Przy tym nie rezy- gnują oni ze zmysłowego pię- kna, każdy instrument zachwyca tutaj szlachetną barwą dźwię- ku. Jest tutaj naturalność, spok- ój, przestrzeń, dotyk absolu- tu. Tak, jak skład zespołu za- wsze jest zachowawczy, ogra- niczony wymogami Bachow- skiego zapisu, podobnie wy- konanie nie zawiera żadnych uduziwnień, dodatków, orna- mentów, jest raczej wierną realizacją pierwowzoru. Stąd muzyka urywa się też w do- kładnie takim miejscu, w jakim ostatnią kropkę na pięciolinii postawił Bach. Płyta ma rów- nież akcent patriotyczny, bo- wiem klawesynistą jest w tym nagraniu Polak Marcin Świąt- kiewicz, zresztą stały współ- pracownik Rachel Podger, którego wielki kunszt i chary- zma są powszechnie cenione. Dodatkowym atutem nagra- nia jest, jak to zwykle w przy- padku Channel Classics, fan- tasyjny dźwięk. A zatem po- stawmy na klasykę!

Łukasz Kaczmarek

ANTONIO CALDARA

Trio sonatas z op. 1 i op. 2

Amandine Beyer, skrzypce; Le- ila Schayegh, altówka; Jona- than Pesek, wiolonczela; Jörg- Andreas Bötticher, klawesyn i organy; Matthias Spaeter, lutnia

Glossa GCD 9022514 • w. 2015 • 72'48"

★★★★★

Szkoda, że nie nagrano wszystkich sonat z op. 1 lecz połączono niektóre z nich z tymi z op. 2. Szkoda o tyle, że zupełnie niedawno kompletny op. 2 został wydany przez Tactus. Pomijając ten drobny manka- ment jest to piękne nagranie w wykonaniu Amandine Beyer i towarzyszących jej artystów.

To jest niewątpliwie bardzo ciekawe i wartościowe nagra- nie, które pokochają wszyscy miłośnicy muzyki dawnej.

Stanisław Lubliński

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

Pastorale de Noël

Ensemble Correspondances • Sébastien Daucé, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902247 • w. 2016 • 81'20"

★★★★★

Święta, co prawda, dobie- gły już końca, ale muzyki świą- tecznej chyba zawsze słucho- się z przyjemnością! Bo czy np. po płyty z *Oratorium na Boże Narodzenie*, bądź *Magnificat* Bacha sięgają Państwo tylko w okresie Adwentu i Bożego Narodzenia, a z *Pasjami* wy- łącznie podczas Wielkiego Pos- tu i Wielkanocy? A *Mesjasza* Haendla, ograniczając się do jednych i drugich Świąt? Ja, przynaję się, czasem „grze- szę” nadużywaniem wszystkich tych dzieł, a zwłaszcza genial- nej Bachowskiej *Pasji wg św. Mateusza*. Omawiana płyta stanowi okazję do kolejnego takiego „grzechu”. Wprawdzie ukazała się z końcem 2016 r., wciąż jednak jest świeża, dum- nie prezentując się pośród lic- znych fonograficznych nowości. Zawiera ona nagranie *Pasto- rale na Narodziny Naszego Pana Jezusa Chrystusa* H.483 Marc-Antoine'a Charpentie- ra. Dzieło napisał kompozy- tor w 1684 r. na zamówienie swojej protektorki, hrabiny de Guise. Obdarzona wyrafino- wanym gustem muzycznym,

przychylna wobec nowoczesnych prądów muzycznych, hrabina dała kompozytorowi dużą swobodę twórczą. Można więc powiedzieć, że Charpentier należał do tych szczęśliwców, nieskrępowanych chwilowymi modami, upodobaniami i kaprysmi możnowładców i gawiedzi. Poza *Pastorale* H.483 z 1684 r., w następnych dwóch latach kompozytor przygotowywał na Boże Narodzenie nowe wersje dzieła, za każdym razem zupełnie zmieniając jego drugą część (łącznie kompozycja składa się z dwóch części) i poświęcając ją innej historii pasterzy. Te kolejne opracowania figurują w katalogu dzieł Charpentiera pod numerami H.483a oraz H.483b. Najnowsza płyta Sébastiena Daucé'a i zespołu Ensemble Correspondances po raz pierwszy przywołuje całość, a zatem oryginalną wersję i wspomniane poprawki. Dzieło jest ze wszechmiar mistrzowskie. Charpentier przeznaczył je na głosy i instrumenty (w omawianym nagraniu partie realizowane są przez łącznie dziesięć instrumentów), zinstrumentował z najwyższą starannością. Brzmienie jest raczej kameralne, nastrój często podniosły, choć zawsze łagodny. Muzyka pięknie płynie, zdaje się być gładka, nieskażona, niewinna, dziewicza, bardzo piękna, bezpretensjonalna. Wszelkie proporcje zdają się tu być idealnie zachowane, przywołując na myśl klasyczną doskonałość. Dodatkowo w programie znalazły się prostsze, urocze, krótkie antyfony adwentowe, które poza tym należałoby określić podobnie, co *Pastorale*. Wszystko zostało znakomicie ze sobą zestawione, tworzy bardzo spójną, jednorodną całość. Wykonanie możemy scharakteryzować za pomocą tych samych przymiotów, co muzykę, nie ma tu znaczących słabych

punktów. Głosy są jasne, czyste, piękne, dając skojarzenia z „anielskością”, intonacja nie-naganna, zespół instrumentalny brzmi klarownie, z najlepiej pojętą skromnością. Sébastien Daucé prowadzi całość z należytą pieczołowitością i wnikliwością, pewną ręką, co poparte jest solidną muzykologiczną wiedzą.

Oczywiście *Pastorale* Charpentiera nie może równać się pod względem artystycznego formatu z genialnym *Mesjaszem* Haendla, czy *Oratorium* Bacha, ale w epoce je poprzedzającej, zasługuje na równorzędne miejsce z nieco wcześniejszą *Historią Bożego Narodzenia* Heinricha Schütza. A na niniejszej płycie zyskało wreszcie pełny kształt i idealne brzmienie.

Lukasz Kaczmarek

**PÉTER EÖTVÖS
Paradise reloaded (Lilith)**

Annette Schönmüller, Holger Falk, Eric Stoklossa, Rebecca Nelsen, Gernot Heinrich, Andreas Kankowitzsch, Michael Wagner • Hungarian Radio Symphonic Orchestra • Gregory Vajda, dyrygent

Budapest Music Center Records BMC CD 226 • w. 2016, n. 2014 • 94'08"

★★★★★

Kolejna nowość węgierskiego wydawnictwa BMC (Budapest Music Center Records) to podwójny krążek, zawierający najnowszą operę wybitnego kompozytora węgierskiego, Pétera Eötvösa, zatytułowaną *Paradise Reloaded (Lilith)*. Nazwisko Eötvösa nie wymaga zbytnio przedstawiania, jest to bowiem jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów europejskich. Jego droga twórcza przebiegała od tworzenia muzyki do filmu (lata 60. i 70.), poprzez współpracę z niemieckim awangardzistą Karlheinzem Stockhausenem, do pia-

stowania stanowiska dyrektora muzycznego i dyrygenta paryskiej orkiestry Ensemble InterContemporain, objętego po Pierre Boulezie. Jednym z jego najbardziej rozpoznawanych dzieł jest operowa adaptacja *Aniołów w Ameryce*, sztuki Tony'ego Kushnera. Od tego czasu kompozytor coraz częściej sięga właśnie do tego gatunku scenicznego.

Inspiracją do napisania *Paradise Reloaded* (pol. *Reaktywacja Raju*) było pozytywne przyjęcie jego wcześniejszego dzieła, również opery – *Tragedia Diabła*, wystawionej w 2010 r. Tym razem jednak twórca dokonał reinterpretacji dzieła, kierując akcją libretta Alberta Ostermaiera w odmiennym kierunku. Całość utworu zamknął Eötvös w 12 scenach-obrazach.

Oś opery oparta jest na trzech postaciach – Adamie, podporządkowanej mu Ewie oraz pierwszej żonie Adama – Lilith (której imię umieszczone jest w podtytule kompozycji), niezależnej i pewnej siebie kobiety, stworzonej razem z Adamem i będącej z nim na równi (a nie jak „późniejsza” Ewa, powstała z żebra Adama). Dzieło porusza temat emancypacji kobiet, kierując się filozoficznym dziedzictwem wyniesionym z Biblii i charakterystyką zarysowanych tam postaci pierwszych rodziców. Lilith (w tej roli doskonała Annette Schönmüller) zawiera pakt z Lucyferem (Holger Falk, przekonywujący mocnym, dobrze postawionym głosem), dążąc do unicestwienia Ewy (delikatna Rebecca Nelsen) i odzyskania Adama (Eric Stoklossa). W tej kompozycji postać Adama nie jest zmuszona do wyboru pomiędzy życiem a śmiercią (jabłko), a bardziej pomiędzy dwiema kobietami o różnych charakterach, mającymi inne spojrzenie na życie. Jego wybór determinuje los przyszłych pokoleń. Sta-

je się to „nowym początkiem” dla wszystkich postaci w „nowym raju”, jednak już zupełnie innym niż ten, który porzucili.

Warto odnieść się do wcześniejszej opery o podobnej tematyce – *Raju utraconego*, znakomitej kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, której treść jest oparta na poemacie epickim Johna Miltona o tym samym tytule. Niektóre płaszczyzny harmoniczne i prowadzenie głosów traktowane są przez obu kompozytorów w podobny sposób, nie wpływając jednocześnie na odrębność i oryginalność tych dzieł.

Na wielkie brawa zasługują soliści – ich partie są niezwykle dopracowane, precyzyjne, czyste. W tle nie pozostaje Orkiestra Symfoniczna Węgierskiego Radia, kierowana przez Gregory'ego Vajdę oraz sama realizacja nagrania, przez co otrzymujemy zapis o bardzo wysokiej jakości dźwięku.

Jest to propozycja nie tylko dla miłośników twórczości Eötvösa oraz tych, którzy znają wcześniejszą *Tragedię Diabła*, ale dla każdego, komu współczesna opera jest bliska.

Jakub Banaś

**CARLO GESUALDO
Madrigali a cinque voci, Libro sesto**

Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe, dyrygent

Phi LPH 024 • w. 2016 • 67'35"

★★★★★

Carlo Gesualdo, książę Venosy, to jedna z najbardziej barwnych postaci renesansu, wielki muzyczny nowator. Choć jego *VI Księga Madrygałów* została wydana w 1611 r., wiadomo, że powstała znacznie wcześniej, być może jeszcze ok. 1596 r. Są to dzieła zrywające z tradycyjną renesansową formą, ich nastrój jest niejednorodny, opierający się na zasadzie kontrastu. Poszcze-

gólne odcinki madrygałów Gesualda są jakby nieprzystające do siebie, ich zestawienia zdają się być pozbawione logiki, długim słupom akordowym przeciwstawione zostały ustępy szybkie, spokój zostaje zakłócony nerwowością, bezruch zamienia się w pęd. Nowatorstwo obecne jest również w samej warstwie harmoniczej, wykorzystywanych przez kompozytora współbrzmieniach, „nieprzywoitych” wręcz dysonansach. A wreszcie specyficzna retoryka, wielokrotnie powtarzane pojedyncze słowa, często mające znaczenie kluczy, zestawione ze sobą na zasadzie oksymoronów. *VI Księga Madrygałów* Gesualda to genialne, niezwykle dzieło, które wymaga również poważnego podejścia ze strony odbiorcy, słuchania świadomego, któremu towarzyszy czujne śledzenie tekstu (włoskiego oryginału i, jeśli dla kogoś jest on niezrozumiały, także odpowiedniego przekładu), znajomość podstaw ówczesnej retoryki muzycznej, rysu historycznego. Jest to również cykl stawiający wysokie wymagania wykonawcom. Niewątpliwie sprostali im artyści Collegium Vocale z Gandawy pod wodzą Philippe’a Herreweghe’a. Zespół składa się z sześciorga wysokiej klasy śpiewaków, których nazwiska (np. sopran Hana Blažiková, tenor Thomas Hobbs, bas Peter Koopj) mówią same za siebie. Towarzyszy im lutnia. Wykonanie jest perfekcyjne, bezbłędne, doskonałe. Dysonansowe interwały i akordy są wyraźne, nawet osoba o przeciętnie wykształconym słuchu muzycznym bez trudu je rozpozna. W brzmieniu zespołu jest jakaś intymność, która sprawia, że ból tej muzyki dotyka niemal osobiście i bardzo od wewnątrz. Dominują tutaj jasne, lecz ostre barwy, niczym błysk sztyletu. Pod względem ekspresyjnym, dramaturgicz-

nym interpretacja jest dość zachowawcza, nie spotkamy tutaj żadnych przerysowań. Ale o ascezę też nie sposób jej pośądzić. Być może jest to idealnie uchwycone i wyważone podejście do późnych dzieł Gesualda. Z całą pewnością – sztuka najwyższej próby.

Łukasz Kaczmarek

**GRZEGORZ GERWAZY
GORCZYCKI**

**Missa Rorate, Conductus
Funebris**

The Sixteen

Coro COR 16130 • w. 2015 • 68'02"

★★★★★

Coraz więcej renomowanych zespołów świata w coraz większym zakresie sięga po polską muzykę. Tyczą się to również muzyki dawnej. Znamięto zespół *The Sixteen* kierowany przez Eamonna Douganę po raz trzeci już przedstawia płytę z takim repertuarem. Po jednym albumie z dziełami Bartłomieja Pękiela i drugim z kompozycjami XVII-wiecznych włoskich mistrzów działających w Polsce (A. Pacelli, V. Bertolusi, G. F. Anerio), oto pojawia się trzeci z dziełami Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (c. 1665–1734). Program płyty otwiera jednak *Hejnał Mariacki* – jeden z najbardziej wyraźnych symboli Krakowa. Kto choć raz spędził nieco więcej czasu w tym cudownym mieście, doznał jego niezwykłych, wielowymiarowych uroków, ten będzie wiązał z nim silne, niezwykle wspomnienia. Moje skojarzenia z Krakowem powstałe na bazie przeżytych tam doznań? Z pewnością będą to... przygoda, wolność, niepewność, podniecenie, ekstaza, odrzucenie, nostalgia... Przez większą część swojego życia związany z Krakowem pozostawał również Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Oczywiście 300 lat temu było to zupełnie inne

miasto niż dziś, jednak jego czar tworzyło zakłęcie rzucone dużo wcześniej. A z czasem czar po prostu dojrzał, przekształcał się w taki sposób, by być zrozumiałym i działać na kolejne pokolenia krakowian i przybywających tam gości. W tamtym Krakowie, przed trzema setkami lat, Gorczycki prowadził działalność duszpasterską (wszak przyjął on święcenia kapłańskie), był kapelmistrzem Katedry Wawelskiej i oczywiście komponował, przede wszystkim muzykę religijną. Są to dzieła przypadające na szczytowy rozkwit polskiego baroku, naznaczone silnymi wpływami włoskimi, w tym Palestriny i Szkoły Rzymskiej, ale też Monteverdiego, a nawet późniejszych mistrzów. Doskonałym tego przykładem są zamieszczone na płycie kompozycje, niektóre przeznaczone na chór a cappella, niektóre, bardziej nowoczesne, pisane według nowej praktyki, z towarzyszeniem instrumentalnym (smyczków, trąbek, organów), z wspaniałą *Mszą Roratnią* na czele. Jest to muzyka bardzo wdzięczna, sprawiająca wielką satysfakcję słuchaczowi, efektowna. W taki też sposób została zaprezentowana przez zespół *The Sixteen*. Muzycy dali wykonanie bezbłędne pod względem technicznym, a przy tym pełne energii, quasi-włoskiej żywiołowości, muzycznie bogate, momentami wręcz olśniewające. To wspaniale, że znakomita polska muzyka zyskała sobie tak godny płytowy zapis! Na uwagę zasługuje również fakt, że w załączonej książeczce prócz angielskiego, znajduje się także polski komentarz. Oby więcej takich albumów!

Łukasz Kaczmarek

ENRIQUE GRANADOS

**Liliana – poemat liryczny,
Suite árabe, Elisenda**

Dani Espasa, fortepian • Barce-

lona Symphony Orchestra, Pablo Gonzalez, dyrygent

Naxos 8.573265 • w. 2016, n. 2013/4 • 50'11"

★★★★★

Goyescas – Intermezzo, Danza gitana, Danza de los ojos verdes, La nit del mort, Dante – poemat symfoniczny

Gemma Coma-Alabert, mezzosopran; Jesus Alvarez Carrión, tenor • Lieder Camera; Barcelona Symphony Orchestra • Pablo González, dyrygent

Naxos 8.573264 • w. 2016, n. 2013/4 • 56'37"

★★★★★

Oto kontynuacja bardzo interesującej serii poświęconej muzyce symfonicznej Granadosa. Ten hiszpański twórca znany jest głównie dzięki swoim utworom fortepianowym. Dzięki wytwórni Naxos mamy okazję poznać jego właściwie nieznaną symfonię.

Pierwsza płyta zawiera dwa nagrania premierowe. Są to utwory *Liliana* i *Suite árabe*. Trzecim utworem jest *Elisenda*, utwór na fortepian i orkiestrę.

Suite árabe, to młodzieńcze dzieło Granadosa, w którym poznajemy go, jako twórcę o wielkiej wyobraźni, świetnie posługującym się oryginalnym egzotycznym językiem. Barwna orkiestracja jest ogromnym atutem tej suity. Z kolei poemat *Liliana* jest bardziej stonowaną, czteroczęściową suitą, w której autor wprowadza słuchacza w tajemniczy świat. *Elisenda*, to piękna impresja w aranżacji na fortepian i orkiestrę kameralną.

Drugą płytę rozpoczyna świetnie znane *Intermezzo* z opery *Goyescas*. Kolejne dwa utwory to premierowe nagrania dwóch tańców. Trzecim premierowym nagraniem jest *La nit del mort*, jakby fragment operowy, ze znakomitym chórem i pięknym solo tenora.

Najważniejszym utworem płyty jest poemat symfonicz-

ny *Dante*. Znakomite dzieło, w którym daje się zauważyć wpływy wagnerowskie, jest jakby kontynuacją poematu *Psyché* Cesara Francka.

Oto świetna okazja, by poznać nieznaną oblicze Granadosa.

Stanisław Lubliński

JÓZEF HAYDN
Symfonie nr 8, 84, Koncert skrzypcowy A-dur

Coro COR16148 • w. 2017 • 76'31"
★★★★

Omawiana płyta stanowi trzeci wolumin serii haydnowskiej Harry'ego Christophersa i Handel and Haydn Society. Przynosi ostatnią z trylogii symfonii *Pór dnia – nr 8 Wieczór*, następną *Symfonię „Paryską” nr 84* oraz kolejny z koncertów skrzypcowych, *A-dur*, gdzie solistką jest, jak dotychczas, koncertmistrzyni zespołu, Aisslinn Nosky. Otrzymujemy zatem logiczną kontynuację. Trzy płyty tym bardziej traktować należy jako serię, że koncepcja artystów w zasadzie jest identyczna. Po pierwsze: przedstawić Haydna przez szacowny bostoński zespół będący częścią organizacji o historycznej renomie, która Haydna ma nie tylko w nazwie, ale też i w bogatej, przeszło 200-letniej tradycji wykonawczej. Po drugie: pozostać w praktyce wykonawczej epoki, używając dawnych instrumentów, z zachowaniem historycznych zasad. Po trzecie: starać się o ukazanie klasycznego kształtu wykonywanych kompozycji, przyjąć sobie za cel po prostu wierne, „obiektywne” odtworzenie dzieł, ale bez szczególnej inwencji, czy bardziej uwydatnionych oryginalnych cech. Wszystko zatem jest tutaj poprawne, utrzymane na wysokim technicznym poziomie, lecz nieco sztamkowe. Pomijając aspekt indywidualizmu, na pewne cechy interpretacji można by pona-

rzekać. Podejście muzyków do każdej z trzech wykonywanych kompozycji jest w zasadzie takie samo, pomimo, że powstawały na różnych etapach twórczości Haydna. Brak tutaj jakiegos zróznicowania, świeżości, pomysłów. Z haydnowskich nutek, a raczej tego co znajduje się pomiędzy nimi, artyści wyczytali niewiele. W *Symfonii nr 8* zdaje się brakować pewnej lekkości, subtelności, postbarokowego ducha. *Koncert skrzypcowy* brzmi trochę nijako. Z kolei w *84 Symfonii*, przeciw wielkiego dzieła, brakuje charyzmy. Trudno, by omawiane wykonanie kogokolwiek porwało, poruszyło. Ale czy słysząc, by artyści byli poruszeni wykonywaną muzyką? Ot, dobre odczytanie partytury. W przypadku każdego z dzieł można by znaleźć jedno lepsze nagranie. I chociaż miła Kanadyjka Aisslinn Nosky gra bardzo ładnie i porządnie, nawet w przypadku rzadko wykonywanego *Koncertu skrzypcowego A-dur*, omawiana wersja przegrywa chociażby z uduchowioną rejestracją Giuliana Carmignoli. Jeśli komuś zależy po prostu na dobrych nagraniach muzyki Haydna, nie zaszkodzi sięgnąć po omawianą płytę. Kto poszukuje jednak czegoś więcej, raczej nie będzie usatysfakcjonowany.

Łukasz Kaczmarek

HILDEGARD VON BINGEN
Vox Cosmica

Arianna Savall, Petter Udland Johansen
Carpe Diem CD-16304 • w. 2014 • 78'18"



W zasadzie trudno byłoby zaszufłakować omawianą płytę. Już samo określanie kompozytorki jako Hildegardy z Bingen również jest pewnym przekłamaniem. W rzeczywi-

stości album łączy dzieła przynajmniej trojga twórców. Pierwszym jest wspomniana Hildegarda (1098–1179), święta, mistyczka. Na płycie znalazło się pięć jej wybranych reponsoriów i antyfon. Drugi kompozytor to Piotr Abelard (1079–1142). Poprzez sekwencję *Planctus David*, wykorzystując historię ze Starego Testamentu, opowiada on o własnej miłości do Heloizy... Trzeci twórca zaś to Petter Udland Johansen (ur. 1971), którego cztery niezwykle piękności *Medytacje*, inspirowane muzyką Hildegardy, przeplatają dzieła średniowiecznych gigantów. To muzyka o wielkiej stylowości, wykorzystująca dawne instrumenty, genialnie wręcz współgrająca, tak z kompozycjami Hildegardy z Bingen, jak i Piotra Abelarda. Ale to tylko ci „oficjalni” twórcy. Jak dokumentują zapisy, muzyka Hildegardy to przecież zapis śpiewów anielskich. Muzycznych opracowań prezentowanych utworów dokonała zaś para artystów, których również należałoby uwzględnić jako kompozytorów: wspomniany Petter Udland Johansen oraz Arianna Savall. To oni wraz z trojgiem innych muzyków, wspólnie tworząc zespół *Hirundo Maris*, wykonują wszystkie utwory. Otrzymujemy więc piękny projekt katalońsko-skandynawski, klasyczno-folkowy (pod względem takiego łączenia, Arianna pięknie podąża śladami wytyczonymi jej przez rodziców: Montserrat Figueras i Jordiego Savalla). Spora część kompozycji została przedstawiona przez zespół instrumentalny (ewentualnie z chórem tworzącym jakby *cantus firmus*). Głos Arianny Savall rzeczywiście jest „anielski”: o jasnej barwie, a przy tym jakiejś pełni, niezwykle elastyczny, bardzo czysty, prezentujący duże możliwości techniczne, doskonale brzmiący w meli-

zmatach, „średniowiecznych koloraturach”. Niezwykle interesujący jest również głos Pettera Udlanda Johansena, prezentujący miłą barwę i spore bogactwo wyrazowe, choć nie tak czysty, bardziej „ziemski”, pięknie kontrastujący z głosem Arianny. Pozostali muzycy jako śpiewacy również nie zawodzą, choć możemy ich słuchać jedynie w chórach. Również pod względem instrumentalnym całość wypadła imponująco. Fidel Andresa Spindlera nadaje muzyce wyraźnie folkowego, chwilami niemal szkockiego charakteru. Przy tej całej mieszance jest jednak jakaś wewnętrzna spójność, mocna wizja, która przyświecała artystom, i którą z żelazną konsekwencją i wielkim przekonaniem realizowali. To wszystko sprawia, że jest w tym wszystkim wiele mistyki, czegoś silnie przyciągającego, poruszającego najpiękniejsze struny ludzkiej duszy i wyzwalającego najbardziej szlachetne pragnienia. Chyba tego też życzyłaby sobie św. Hildegarda z Bingen...

Łukasz Kaczmarek

JÓZEF KOFFLER
Utwory fortepianowe, Trio smyczkowe

JOHANNES SCHOLLHORN
Spur (fur Józef Koffler)
Zebra Trio; Martin von der Heydt, fortepian; Johanner Kalitzke, dyrygent

CPO 777 979-2 • w. 2016, n. 2007 i 2014 • 77'49"
★★★★

Józef Koffler – wciąż wielki nieobecny światowej fonografii i sal koncertowych. To pierwszy polski dodekafonista. Żył krótko, zmarł tragicznie zamordowany wraz z całą swoją rodziną przez Niemców w Oświęcimiu na ulicy (nie w niemieckim nazistowskim obozie koncentracyjnym w Auschwitz/Birkenau). Pierwsze płyty z mu-

zyką fortepianową Kofflera to zasługa Jana. A. Jarnickiego i Acte Préalable oraz pianistki Elżbiety Sternlicht. Teraz ukazała się w niemieckim CPO płyta z wyborem dzieł fortepianowych polskiego kompozytora uzupełniona triem smyczkowym oraz utworem współczesnego niemieckiego kompozytora Johannes Schollhorna dedykowanemu Kofflerowi pt. *Spur*. W książeczce wydawca zamieścił polski komentarz omawiający nagrane utwory.

Mało ambitna składanka, której chyba jedynym „raison d'être” było skonsumowanie polskiej państwowej dotacji za pośrednictwem niemieckiego wydawcy.

Arkadiusz Jędrasik

ENNIO MORRICONE
60 Years of music

Decca 481 1477 • w. 2016

☆☆☆☆

Oto jeden z najwspanialszych twórców muzyki filmowej wszechczasów i jego monograficzna płyta. Znalazły się tutaj najwybitniejsze i najsłynniejsze tematy Ennio Morriconego w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Czech pod dyktando kompozytora. Otrzymujemy zatem klasyczne wersje utworów w autorskich interpretacjach. Muzyka Morriconego, niezwykle ilustracyjna, głęboko nastrojowa i poruszająca, jest jednym z najpiękniejszych i najwartościowszych egzemplifikacji współczesnej wysokiej kultury. Ileż też wzruszenia zostało wyalanych przy urzekających tematach z *Cinema Paradiso* (nota bene, także jednego z najpiękniejszych dzieł w całej kinematografii), *Misja*, czy *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie*. Co do jakości artystycznej zawartości omawianej płyty nie ma więc wątpliwości. Tym bardziej, że wykonania są pełne emocji, zaangażowania, mu-

zycznego ducha, technicznie bardzo dobre. Wszak Morricone jest wybitnym dyrygentem własnej muzyki (być może pamiętają państwo recenzowaną trochę wcześniej płytę *Paradiso*, podpisaną przez śpiewającą Hayley Westenra i Morriconego dyrygującego własnymi utworami). Niestety, inaczej rzecz się ma w przypadku wydania. Album ma bowiem jedną istotną wadę. Dysponuję, co prawda, jedynie niskobudżetową wersją „zagraniczna płyta – polska cena (i niestety kiepska jakość wydania)”, nie jestem więc w stanie określić na ile tyczy się ona również pełnowartościowego produktu. W omawianej wersji brak jest w ogóle informacji na temat dat nagrań, nazwisk reżyserów filmów, lat, w jakich były one kręcone. O ile te ostatnie dane dosyć łatwo pozyskać, o tyle brak pierwszych dla bardziej świadomego odbiorcy może stanowić dość znaczące uchybienie. Mamy bowiem do czynienia z konkretnym, powstałym całkiem niedawno, zapisem audiofonicznym. Dlaczego więc nie określono podstawowych jego parametrów? Zamiast tego otrzymujemy przeciętnej jakości fotografie kompozytora, niby mini-rozkładówka. Dla poważnych kolekcjonerów jest to jednak za mało. Czy zatem słuchać mimo wszystko, bez pełnych informacji, świadomości? Problem w tym, że muzyka Morricone to coś więcej niż brzęczący dodatek pod letniego kotleta.

Łukasz Kaczmarek

WOLFGANG AMADEUS
MOZART

Arie

Maria Bengtsson, sopran • Orchestre de Chambre de Lausanne • Bertrand de Billy, dyrygent
MDG 940 1973-6 • w. 2016 • SACD, 67'09"

☆☆☆☆

Wolfgang Amadeusz Mozart, klasyk wiedeński, geniusz muzyki, swą osobowość artystyczną najlepiej ujawniał w operach. Charakteryzują się one inwencją melodyczną, zmysłem orientalnym, różnorodnością postaci psychologicznie wiarygodnych. Artyści wyjątkowo cenią sobie jego muzykę i chętnie włączają ją do swego repertuaru scenicznego i recitalowego. Krytyk muzyczny Piotr Kamiński pisze: „Od dzieciństwa zdradzał nie tylko wyjątkowy talent muzyczny, ale nieodpartą skłonność do kojarzenia słowa z muzyką”. Teatr stanowił fundament całej jego twórczości. Wokaliści niezmiennie wykonują arie z jego oper. „Konwencją arii Mozarta polega na instrumentalnym i monumentalnym zakroju, w którym instrument solowy zastąpiony głosem ludzkim” to słowa Alfreda Einsteina, biografy kompozytora.

Po tym wstępie można omówić nagraną i wydaną w tym roku płytę z recitalem arii z oper Mozarta przez szwedzką śpiewaczkę, Marię Bengtsson. Okazuje się, iż ta, urodzona w 1975 r. sopranistka jest artystką specjalizującą się właśnie w interpretacjach partii i arii Mozarta. Zadebiutowała w roku 2000 i na dwa lata związała się z Volksoper w Wiedniu, w której pozostawała do 2007 r. (Staatsoper) i Komische. Powrót do Szwecji nastąpił w 2011 r. W ciągu tych angaży były występy gościnne m.in. w londyńskiej Covent Garden i na Festiwalu w Salzburgu. Na omawianej płycie zarejestrowano trzy arie lili oraz jedną Elektry z *Idomea*, arię Paminy z *Czarodziejskiego fletu* (ukochana Tamina, czysta miłość – bardzo kreatywne wykonanie), dwie arie Donny Anny z *Don Giovanni* (skomplikowana psychologicznie postać, ofiara namiętności do tytułowego bohatera),

dwie arie Hrabiny z *Wesela Figara* (rozczarowana, zaniedbywana, ale wciąż kochająca męża), *Così fan tutte* dwie arie Fiordiligi (drogą manipulacji sprawdzająca wierność narzeczonego).

Maria Bengtsson dysponuje pięknym lirycznym sopranem. Ta wybitnie utalentowana śpiewaczka tworzy głosem małe kreacje. Góra jej skali jest swobodna w forte i pięknym piano. Perfekcyjna technika wokalna pozwala jej wydobyc wszystkie niuanse tych bohaterów Mozarta. Na prezentowanej płycie towarzyszy jej Orkiestra Kameralna pod dyktando Bertranda Debilly.

Jacek Chodorowski

WOLFGANG AMADEUS
MOZART

Koncerty skrzypcowe

Isabelle Faust, skrzypce • Il Giardino Armonico • Giovanni Antonini, dyrygent

Harmonia Mundi HMC 902230.31 • w. 2016 • 129'29"

☆☆☆☆

Jakie było państwa pierwsze w kolekcji nagranie kompletu koncertów skrzypcowych Mozarta? W moim przypadku była to rejestracja Dawida Ojstracha z Berlińskimi Filharmonikami. Ten znakomity zestaw po dziś dzień zajmuje czołowe miejsca w rankingach nagrań koncertów skrzypcowych Mozarta. Współczesna estetyka wykonawcza jest jednak nieco inna, coraz częściej wykonuje się muzykę Mozarta w nurcie historycznej wierności, z użyciem instrumentów z epoki kompozytora. Nierzadko również skrzypkowie specjalizujący się głównie w muzyce XIX- i XX-wiecznej podejmują współpracę z zespołami muzyki dawnej (choć zdarzają się i odwrotne przypadki, np. Giuliana Carmignoli i Orkiestra Mozartowskiej z Claudiem Abbadem). Tak miało miejsce

w przypadku omawianego albumu. Utrwalone rejestracje są dziełem skrzypaczki Isabelle Faust (doskonale znanej z królewskich, „tradycyjnych” interpretacji muzyki Beethovena, Schumanna, Brahmsa, Berga, ale również Bacha) oraz, ukierunkowanych raczej w stronę wcześniejszych epok muzycznych, II Giardino Armonico z dyrygentem Giovannim Antoninim. Prócz pięciu koncertów skrzypcowych, nagrali oni również inne utwory Mozarta na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry: *Ronda* (KV 269 i KV 373) oraz *Adagio* KV 261. Dwa pierwsze koncerty oraz wspomniane mniejsze utwory brzmią w ich wykonaniu doskonale (aczkolwiek poważną konkurencję stanowić może tutaj nagranie Fabia Biondiego i Europa Galante). Są lekkie, pełne delikatności, świeżości, słodczy, pogodne, jasne, lśniące utrzymane w szybkich tempach. Orkiestra brzmi bardzo klarownie, kameralnie. Skrzypaczka zachwyca biegłością techniczną, jakby jej palce były idealnie elastyczne, pozbawione kości, niepodlegające fizycznym prawom. Z wielką stylowością, finezją i smakiem, odpowiednią skromnością, ozdabia muzykę ornamentami. Muzyka swobodnie płynie, bądź wznosi się gdzieś wysoko, jakby nie mając siły ciężenia. Ta sama stylistyka obowiązuje również w przypadku dużo częściej grywanych koncertów nr 3–5. Czy to kwestia przyzwyczajenia, czy siły piętna odcisniętego wspaniałymi „tradycyjnymi” kreacjami wielkich mistrzów, czy też jeszcze innych czynników, ale owo ukameralnienie zespołu, „chudość” brzmienia, może powodować uczucie pewnego niedosytu, wrażenie nadmiernej ulotności, efemeryczności. Dźwięk momentami zdaje się być zbyt skromny, pociągnięcia smyczków nadto krótkie, wolumen za słaby, muzyka brzmi łagodnie,

brak w niej ostrzejszego pazura, jej nieskazitelność aż chciałoby się nieco przybrudzić. Ale to już kwestia estetyki i osobistych upodobań. W omawianych interpretacjach nie sposób bowiem znaleźć znaczących uchybień.

Jeszcze jedna istotna kwestia wymaga natomiast odnotowania. Mozart nie stworzył kadenencji do koncertów skrzypcowych. Co więcej, nie pozostawił po sobie żadnych kompozycji przeznaczonych na skrzypce solo. W przypadku omawianego nagrania przygotowania kadenencji podjął się Andreas Staier, znakomity pianista, związany przede wszystkim z muzyką klasyków. Starając się oddać możliwie wierne mozartowskie brzmienie, kierował się faktem, że Mozart był przede wszystkim wybitnym pianistą, który przy okazji grał na skrzypcach. Stąd w skrzypcowych kadencjach Staier nacisk położył na harmoniczne bogactwo, podjął eksperymenty z dwudźwiękami, polifonią, ukierunkował się na pracę motywiczną, jak też podkreślenie związków pomiędzy stylistiką koncertów skrzypcowych i włoskiej opery. Kadencje Staiera, z wielką maestrią wykonane przez niestrudzoną Isabelle Faust, są ze wszechmiar interesujące, wysoce oryginalne, przykuwają uwagę. Momentami nazbyt agresywne brzmienie (w przypadku kadenencji z pierwszej części *Koncertu* KV 207) może nadto wyróżniać się, nie wpisując idealnie w charakter muzyki, w większości przypadków zostały jednak napisane w sposób wielce stylowy.

W całości omawiany album prezentuje bardzo wartościowe kreacje w koncertach skrzypcowych Mozarta i, jeśli tylko komuś odpowiada taki nurt wykonawczy, może czerpać z nich dużą przyjemność.

Łukasz Kaczmarek

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Große Messe KV 427

Sarah Wegener, sopran; Sophie Harmsen, mezzosopran; Colin Balzer, tenor; Felix Rathgeber, bas • Kammerchor Stuttgart; Hofkapelle Stuttgart • Frieder Bernius, dyrygent

Carus 83.284 • w. 2016, n. 2016 • 56'06"

★★★★

Oto kolejne nagranie *Wielkiej Mszy c-moll* KV 427 Mozarta. Dzieło to wspaniałe, niecodziennej piękności, choć nieukończone. Za jego powstaniem kryje się historia tragiczna. Pisane było z okazji narodzin pierworodnego syna cesarza Austrii, Raimunda Leopolda, który w dwa miesiące później zmarł... Być może stąd właśnie Mozart odłożył kompozycję na bok. Ale z kompletnych *Kyrie* i *Gloria* musiał być zadowolony, skoro, opatrząc nowym tekstem, wykorzystał później w kantacie *Davide Penitente*. Na tylnej stronie okładki omawianej płyty przeczytać możemy, że mamy do czynienia z nową, krytyczną edycją dzieła, przygotowaną przez Friedera Berniusa i Uwego Wolfa. Nie otrzymamy tu jednak rekonstrukcji, symulacji niepowstałych części (z ustępów stałych – *Agnus Dei*). Uzupełnione zostały jedynie brakujące partie instrumentalne w *Credo*. Zamiarem Berniusa i Wolfa było opieranie się w maksymalnie możliwym stopniu na zachowanym materiale kompozytora. Ich praca była tylko minimalnie „inwazyjna”, tyczyła się przede wszystkim wyprowadzenia głosów drugich skrzypców, altówek oraz instrumentów dętych. O tym wszystkim możemy przeczytać w bardzo fachowym komentarzu do płyty w książeczce. Postawę autorów edycji cechuje olbrzymi respekt wobec kompozytorskiego zapisu, pewna zachowawczość, powściągliwość.

W podobnej stylistyce utrzymane jest też wykonanie. Jest to solidna i rzetelna produkcja. Orkiestra wykorzystuje tradycyjne, współczesne instrumenty. Artyści ukierunkowują się na wierne zaprezentowanie dzieła, są sprawni technicznie. Interpretacja nie posiada silnie indywidualnych, wyróżniających się cech (jeśli szukamy takich, sięgnijmy raczej po McCreasha, czy Krivine’a, albo z przeciwnego bieguna – Bernsteina), jest za to rzeczowym, pokornym w najlepszym tego słowa znaczeniu, odtworzeniem dzieła. Emocje pozostają umiarkowane, wszystkie parametry oscylują wokół średniego, „bezpiecznego” poziomu. Przeciętność? Może i tak, ale z pełnią profesjonalizmu. Rodzynkę w tym cieście stanowi ornamentacja – z pięknym, nigdy nie ocierającym się o nadmiar, przyozdabianiem mozartowskiego tekstu spotkamy się już w sopranowym solo w *Kyrie*. Soliści dysponują miłymi głosami. Najwięcej pracy ma w tym dziele oczywiście sopran, i Sarah Wegener sprawdza się tutaj bardzo dobrze. Jej dźwięcznego, ciepłego głosu, momentami przywodzącego na myśl Emmę Kirkby, słucha się z dużą przyjemnością (piękne *Et incarnatus est*).

Płyta zawiera też ciekawy naddatek. Jest nim fragment *Credo*, który możemy dodatkowo usłyszeć na „bonusowej” ścieżce albumu, w takim (jednak dość uszczuplonym) kształcie, w jakim pozostawił ją kompozytor; porównanie okazuje się interesujące.

W całości jest to bardzo porządna i wyrównana kreacja Mozartowskiego arcydzieła, bez silniejszych indywidualnych rysów.

Łukasz Kaczmarek

SIGISMUND NEUKOMM
Requiem à la mémoire de Louis XVI

Marsz żałobny, Miserere mei Deus, Missa di Requiem

La Grande Écurie et la Chambre du Roy • Choeur de Chambre de Namur • Jean-Claude Malgoire, dyrygent

Alpha 966 • w. 2017, n. 2016 • 61'43"

★★★★★

Sigismund Neukomm lub Zygmunt Ritter von Neukomm (ur. 10 lipca 1778 r. w Salzburgu a zm. 3 kwietnia 1858 r. w Paryżu) to austriacki kompozytor i pianista. Studiował także filozofię i matematykę. Podróżował po świecie, był kapelmistrzem w Petersburgu, a w Brazylii spopularyzował muzykę Józefa Haydna i Wolfganga Mozarta. Wydana przez francuską Alphę płyta zawiera zrekonstruowaną światową premierę fonograficzną *Requiem pamięci Ludwika XVI*. To piękne wczesnoromantyczne dzieło, bogate muzycznie, pokazujące mistrzowską klasę kompozytora. Realizacja płytowa jest znakomita. To kolejny przykład klasy interpretacyjnej legendarnego dyrygenta Jean-Claude'a Malgoire'a. Świetna płyta dla każdego. Polecam!

Arkadiusz Jędrasik

GIOVANNI BENEDETTO PLATTI

Six trio sonatas

Armoniosa

MDG 903 1976-6 • w. 2016 • SACD,

64'40"

★★★★★

Urodzony w Wenecji Giovanni Benedetto Platti (9.07.1697–11.01.1763), włoski kompozytor epoki baroku, nieczęsto pojawia się na płytach. Jako nadworny kompozytor w Wurzburgu spędził tam swoje ostatnie 25 lat życia. Tworzył sonaty, koncerty klawesynowe, concerti grossi, muzykę religijną.

Niemiecka wytwórnia MDG wydała ostatnio nagranie jego sześciu sonat triowych w wykonaniu zespołu Armoniosa w składzie: Francesco Cerrato (skrzypce), Stefano Cerrato (wiolonczela), Marco Demaria (wiolonczela), Michele Barchi (klawesyn), Daniele Forretti (organy).

Z przyjemnością słucha się tej bezpretensjonalnej muzyki w bardzo dobrym wykonaniu włoskich muzyków. Warto poznać tę twórczość.

Stanisław Lubliński

JOHANN ADAM REINCKEN
Muzyka klawesynowa

Sonia Kemnitzer, klawesyn

MDG 905 1926-6 • w. 2016 • SACD, 69'16"

★★★★★

Johann Adam Reincken (27.4.1623–24.11.1722) był wybitnym kompozytorem i organistą niemieckim. Studiował u Heinricha Scheidemanna, był organistą przy kościele św. Katarzyny w Hamburgu i jednym z założycieli opery Hamburgskiej. Komponował głównie muzykę organową, klawesynową i kameralną: fugi, partyty, suity triowe. Był niezwykle ceniony i sławny: 16-letni Jan Sebastian Bach przeszedł pieśzo z Lüneburg do Hamburga, by poznać kunszt improwizatorski Reinckena.

Prezentowana płyta zawiera 3 toccaty i dwie suity klawesynowe, utwory niezwykle wysublimowane, piękne, intrygujące. Album urzekł mnie już po kilku taktach. Sonia Kemnitzer jest prawdziwą mistrzynią klawesynu. Jestem pełen podziwu dla jej niezwykle elastyczności w podejściu do każdego wykonywanego utworu. Artystka znakomicie potrafi odczytać nie tylko intencje kompozytora, ale zachowuje tendencje wykonawcze właściwe dla stylistyki jego epoki. Zwraca uwagę pięknym dźwiękiem,

delikatnym, koronkowym prowadzeniem frazy i niezwykle lekkością, zachowując przy tym właściwe tempa i umiar.

Polecam – naprawdę znakomity album ze świetnym dźwiękiem SACD.

Stanisław Lubliński

PIERRE RODE

Koncerty skrzypcowe nr 2 i 8, Introdukcja i wariacje na temat tyrolskiej pieśni, Wariacje na temat „Nel cor piu non mi sento”

Friedemann Eichhorn, skrzypce • Jena Philharmonic Orchestra • Bicolos Pasquet, dyrygent
Naxos 8.573054 • w. 2015, n. 2012 • 73'08"

★★★★★

Pierre Rode po raz kolejny zagościł w firmie Naxos. Kolejne dwa jego koncerty skrzypcowe ujrzały światło dzienne. Niestrudzonym propagatorem tej muzyki jest Friedemann Eichhorn, który dla Naxosu nagrał już cztery płyty z koncertami Rodego, ucznia Viottiego. Co ciekawe, na stronie internetowej skrzypka w dziale poświęconym dyskografii artysty nie ma żadnych informacji na temat jego dokonań w Naxosie.

W tych dwóch koncertach klasycznych części liryczne przeplatają się z częściami pełnymi wirtuozerii. Wykonanie Eichhorna fascynuje precyzją, energią, zaangażowaniem i mistrzostwem. Towarzysząca orkiestra pod batutą Nicolasa Pasqueta doskonale oddała wszelkie niuansy kompozycji: żywiołową rytmikę, dramatyzm, napięcie, rozpiętość dynamiki, tworząc wykonanie zwarte, pulsujące energią.

Polecam.

Stanisław Lubliński

ANDREAS ROMBERG
Kwintety fletowe

Ardinghella Ensemble

MDG 603 1843-2 • w. 2014 • 60'50"

★★★★★

Andreas Jakob Romberg (1767–1821) był niemieckim kompozytorem i skrzypkiem. Uczył się gry na skrzypkach u swego ojca, pierwszy raz wystąpił publicznie, gdy miał 6 lat. W roku 1790 dołączył do orkiestry dworskiej księcia elektora w Bonn, tamże poznał Beethovena. Wiele podróżował, mieszkał w Paryżu i Hamburgu, by ostatecznie osiąść w mieście Gotha, gdzie zastąpił Ludwika Spohra jako szef orkiestry księcia. Jego spuścizna zawiera wiele dzieł kameralnych, w tym 3 uroczce kwintety fletowe nagramy na prezentowanej płycie przez niemiecki zespół Ardinghella Ensemble specjalizujący się w muzyce klasycystycznej.

Wykonawcy tworzą jeden spójny organizm. Zachwyca piękną barwą dźwięku poszczególnych instrumentów, znakomitą gotowością techniczną, ale przede wszystkim głębokim zrozumieniem muzyki Andreasa Romberga.

Stanisław Lubliński

DYMITR SZOSTAKOWICZ
Koncerty fortepianowe nr 1 i nr 2; VIII Kwartet smyczkowy

Boris Giltburg, fortepian • Royal Liverpool Philharmonic Orchestra • Wasilij Pietrenko, dyrygent

Naxos 8.573666 • w. 2017, n. 2016 • 69'47"

★★★★★

Kolejna płyta z popularnymi koncertami fortepianowymi Szostakowicza w bardzo dobrej interpretacji młodego utalentowanego pianisty Borysa Giltburga. Płyta zawiera także swoisty smaczek fonograficzny światową premierę pły-

towa transkrypcji na fortepian
VIII Kwartetu smyczkowego.
Dobra płyta w dobrej cenie.

Arkadiusz Jędrasik

SERGEI TANIEJEW
Kwintety smyczkowe op.
14 i 16

Alexander Zemtsov, altówka;
Peter Wispelwey, wiolonczela
• Utrecht String Quartet

MDG 603 1923-2 • w. 2015 • 78'24"

★★★★★

Sergiej Taniejew (1856–1915) należy do grona wielu znakomych kompozytorów rosyjskich drugiego planu. Był uczniem Piotra Czajkowskiego i Mikołaja Rubinsteina. Jego twórczość jest mało znana w Polsce. Być może ten album pozwoli choć trochę zmienić ten stan rzeczy. Prezentowane dwa kwintety smyczkowe, jeden z dwiema wiolonczelami, drugi z dwiema altówkami, to bardzo dobrze skonstruowane kompozycje wpisujące się w nurt kameralistyki rosyjskiej drugiej połowy XIX w.

Dzieła te zostały nagrane z okazji 100. rocznicy śmierci kompozytora. Wykonawcy – kwartet z Utrechtu i zaproszeni goście – po raz kolejny pokazali, że są prawdziwymi mistrzami w swoim fachu. Świetnie oddali wszelkie niuanse tych utworów, zaprezentowali dużą rozpiętość dynamiki, są niemal ze sobą zrośnięci, odczuwają muzykę w bardzo podobny sposób. Wyraźna dominanta intelektu związana jest w dużym stopniu z pracą nad tego typu kompozycjami. Gdzie trzeba, panują nad swoimi emocjami, tam gdzie twórcza na to pozwala, popuszczają wodze fantazji. Zwiększoną dawkę emocji można zauważyć we fragmentach o mniej skomplikowanej fakturze.

Bardzo interesująca muzyka w świetnym wykonaniu.

Stanisław Lubliński

GEORG PHILIPP
TELEMANN

Le théâtre musical de...

Ensemble Masques • Olivier Fortin, dyrygent

Alpha 256 • w. 2016 • 66'54"

★★★★★

Tytuł omawianej płyty odnosi się do teatralności muzyki orkiestrowej Telemanna. Jego uwertury, czy też jak niektórzy wolą, suity, utrzymane są w wielkim francuskim stylu, à la Lully. To dzieła bardzo obrazowe, muzycznie ilustracyjne. Znakomity przykład tego stanowi Suita *Burlesque de Quixotte*. Przy tym, muzyka Telemanna jest serdeczna, pełna ciepła, promienna, melodycznie bogata, bardzo atrakcyjna, prosta i kunsztowna zarazem, głaszcząca ucho, ewokująca miłe doznania, co daje się zauważyć już od pierwszych dźwięków *Suity A-dur*. „Teatr muzyczny Telemanna”... Ale równie dobrze album można by zatytułować „Telemann – Kosmopolita”. Kompozytor był przecież z pochodzenia Niemcem, lecz z upodobaniem uprawiał gatunki francuskie – wszak odegrał znaczącą rolę w przyswojeniu formy suity na rodzimym gruncie, chętnie ulegał też wpływom włoskim, hiszpańskim, tureckim, angielskim, szkockim, czy polskim. Przykładem tych ostatnich jest obecne w programie płyty *Concerto Polonois*. Nota bene, Telemann kilkakrotnie odwiedził polskie ziemie, był w Krakowie, przysłuchiwał się z urzeczeniem ludowej muzyce, którą określał w kategoriach „brutalnego piękna”. Jak na tamte czasy, był to dość osobliwy oksymoron. Prócz wspomnianych trzech dzieł, w programie albumu znalazła się jeszcze *Suita „Les Nations”*. Skojarzenia z Francuzem Couperinem nawiązują się tutaj same...

Wykonawcą wszystkich kompozycji jest kanadyjski

zespół Ensemble Masques prowadzony przez klawesynistę Oliviera Fortina. Choć formację tę można określić jako kameralną, bowiem obejmuje ona zaledwie kwintet smyczkowy (uzupełniony klawesynem realizującym basso continuo), nie ma to przełożenia na stylistykę wykonania. Brzmienie jest pełne, mięsiste, zdrowe, bogate, w najlepszym tego znaczeniu „barokowe”, interpretacja odpowiednio majestatyczna i dostojna, pełna autorytetu, a przy tym żywa, energiczna, gdy trzeba wirtuozowska. Artystom udało się osiągnąć naprawdę niebywały efekt, gdyż nie zatracając zalet kameralnego zespołu, uzyskali jego potęgę do maksimum. I rzeczywiście słyszymy tutaj zespół, jako organiczny element, nie pojedyncze, rozproszone linie. A jeśli już poszczególne instrumenty pojawiają się solo, zostają wydobyte z całości, w jakże interesujących, niegrzecznych barwach zdają się prezentować! Trudno wyobrazić sobie lepsze wykonanie! Wielkie brawa dla Ensemble Masques! Przeglądając ich dyskografię, możemy znaleźć w niej płyty z muzyką Romanusa Weichleina, J. H. Schmelzera, J. Rosenmüllera, Rameau, Bacha, a także Bibera i jemu współczesnych. Nie znam, ale chyba warto...

Łukasz Kaczmarek

ANTONIO VIVALDI
Concerti per due violini

Giuliano Carmignola & Amandine Beyer, skrzypce • Gli Incogniti

Harmonia Mundi HMC 902249 • w.

2016 • 70'01"

★★★★★

„Lustra weneckie nigdy nie są proste, nigdy nie odzwierciedlają obrazu osoby, która przed nimi staje. One są przechylone, co zmusza nas do patrzenia w inny punkt. Bez wątpienia, jest w nich jakaś dia-

belskość, przebiegłość, lecz powstrzymują nas one przed trwonieniem czasu na marotność, czy bezproduktywną kontemplację siebie. Z weneckimi lustrami Narcyz byłby bezpieczny” – ten fragment wyjęty z *Meteorów* Michela Tourniera, stanowi motto omawianej płyty. Tak jak obiekt i jego odbicie w lustrze weneckim (nie mylić z lustrem będącym szybą, dającym osobom po jednej stronie możliwość oglądu na drugą stronę, podczas gdy druga strona widzi jedynie własne odbicie) nie są identyczne, tak i w przypadku zamieszczonych na płycie utworów – koncertów na dwoje skrzypiec Vivaldiego, materiał muzyczny koncertującego nie jest tożsamy z materiałem w partii drugiego, gdzie ulega on przekształceniom – a w przypadku takiego mistrza, jak Vivaldi, są to wielce wyszukane, wyrafinowane artystycznie i pełne inwencji twórczej zabiegi. Muzyka jest nie tylko kunsztowna, stanowiąc najwyższej jakości ucztę, lecz, jak to zwykle w przypadku Vivaldiego, bardzo miła dla ucha, dająca prócz intelektualnej, także zmysłową przyjemność, a nawet dobrą rozrywkę, barokowy muzyczny teatr. Płyta zawiera łącznie siedem koncertów, bez innych dodatków. Stajemy zatem jako świadkowie ponadgodzinnego pojedynku dwóch instrumentalistów, bez przerw i żadnych taryf ulgowych. Wykonawcami są mistrzowie: Giuliano Carmignola i Amandine Beyer z zespołem Gli Incogniti. Takie zestawienie: Vivaldi – Carmignola – Beyer, samo w sobie stanowi gwarancję jakości i doskonałej stylowości. Skrzypkowie i towarzyszący im zespół, są w pełni zaangażowani, odpowiednio „teatralnie” ekspresyjni, dają z siebie wszystko. Nawet przy dość powierzchownym słuchaniu płyty, może ona porwać, zafascyno-

wać, wywołać entuzjazm, porównywalny nawet z tym towarzyszącym sportowym rozgrywkom na najwyższym poziomie. Bo takie jest podwójne koncertowanie u Vivaldiego, gdy po jego muzykę sięgają mistrzowie. Bardziej wnikliwe obcowanie z albumem, analityczne podejście odbiorcy, przyniesie zgoła inną satysfakcję: da możliwość wyróżnienia tysiąca barw wyczarowywanych przez instrumenty, subtelnych wzruszeń, drgnień emocji, ale i podziw dla sztuki Vivaldiego i jego doskonałej techniki parodiowania. Są produkty, po które można sięgać z zamkniętymi oczami i to jest właśnie jeden z nich!

Lukasz Kaczmarek

MIECZYSLAW WEINBERG
Symfonia nr 17 op. 137, Suita na orkiestrę

Syberyjska Orkiestra Symfoniczna • Władimir Lande, dyrygent
Naxos 8.572565 • w. 2016, n. 2015
• 64'49"
☆☆☆☆☆

Z wielką przyjemnością przyjąłem wiadomość o ukazaniu się nowego krążka z muzyką Mieczysława Weinberga, wydanej przez niezawodną wytwórnię Naxos. Po premierach nagrań XVIII i XIX Symfonii przyszedł wreszcie czas na wcześniejszą, XVII Symfonię, i, co równie ważne, na premierowe nagranie *Suity na orkiestrę*, mniejszego dzieła, jednak o niezwykłym uroku i sile ekspresji.

Zacząć wypada od nagrania premierowego, pierwszy raz zarejestrowanego na płycie. Jest nim *Suita na orkiestrę* z 1950 r. To niespełna dwudziestominutowe dzieło, to zbiór pięciu krótkich utworów; jak na suitę przystało dominują w niej tańce – *Walc*, *Polka* i *Galop*, uzupełnione o liryczny *Romans* i wesołą, lekką *Humoreskę*. Suita, zwłaszcza *Walc*

i *Humoreska*, na pierwszy „rzut ucha”, brzmieniowo przypominają późne dzieła Szostakowicza (*Suity jazzowe*) i Chaczaturiana (*Maskarada*) oraz niektóre kompozycje Prokofiewa (*Symfonia klasyczna*, *Kopciuszek*). Nie znaczy to, że jest to muzyka wtórna, powtarzalna, przewidywalna; przeciwnie – to dobitny dowód na to, jak niezwykle umysły artystyczne pojawiły się w sowieckiej Rosji, z niesamowitą inwencją na polu melodii, rytmiki, harmonii. W pewnym sensie, XX-wieczni rosyjscy kompozytorzy stworzyli coś w rodzaju szkoły, a na pewno przenikającego się języka muzycznego. Weinberg, kompozytor wciąż na nowo odkrywany i od kilku lat coraz częściej przywracany na światowe sceny i nagrania płytowe, to kolejny wielki umysł kompozytorski, który bez wątplenia znajduje się w tym samym szeregu, co Szostakowicz, Prokofiew, Chaczaturian czy Kabalewski. *Suita* to jedno z najbardziej intrygujących dzieł kompozytora, które przetrwało trudne lata 50., i dopiero teraz doczekało się premier – zarówno wykonania, jak i nagrania.

Po lekkiej, pięcioczęściowej *Suicie*, rozpoczyna się dzieło większe i o innym natężeniu emocjonalnym – XVII *Symfonia „Pamięć”* op. 137 z lat 1982–1984. To część większego projektu z późnego okresu twórczości Weinberga – symfonicznej trylogii *U progu wojny*, w skład której wchodzi, poza XVII, XVIII *Symfonia* z podtytułem *Wojna – nie ma na świecie nic okrutniejszego* i XIX *Symfonia „Promienny Maj”*. *Symfonia Pamięć* jest najbardziej rozbudowaną kompozycją, czteroczęściową, trwającą ponad 45 minut. Pierwsza część, *Adagio sostenuto* przypomina odludny krajobraz smagany śnieżnymi zamieciami, o żalobnym wręcz nastroju. II część, *Allegro molto*, o nieco innym charakterze, to tylko pozorne odej-

ście od pustki części I – to nadal ponury nastrój, pełen lęku, niepokoju; może to krajobraz zmienia się na bardziej groźny, srogi, zbliża się jakieś niebezpieczeństwo. Następna część, *Allegro moderato, pesante*, to znów bardziej gwałtowne budowanie napięcia, niepokoju, niż radość i lekkość. Z pewnością przy tym ogniu nie można „ogrzać dłoni”, a jedynie dostrzec pożar współczesnego świata i dymiące zgliszczają, jakie pozostawia po sobie przetaczająca się wojna. Całość zamyka dynamicznie rozwijająca się część, *Andante*.

Świetnie spisuje się Syberyjska Orkiestra Symfoniczna, doskonale poprowadzona przez Władimira Landego. Na dużą uwagę zasługują dobrze dopracowane brzmienia poszczególnych grup instrumentalnych, dbałość o selektywność brzmienia, precyzyjne operowanie dynamiką. Mam wielką nadzieję, że wytwórnia Naxos będzie nagrywać i prezentować kolejne dzieła Weinberga, jednego z największych kompozytorów XX w.

Jakub Banaś

Różne

L'INFERNO DEGLI FLAUTO
Die 14 Berliner Flötisten
MDG 308 1932-2 • w. 2016 • 57'30"
☆☆☆☆☆

Westchnieniu „święta, święta i po świętach” poza wspomnieniem miłych chwil zwykle towarzyszy melancholia. Wszystkim tym, którzy odczuwają niedosyt wyjątkowej, a nawet (jak chcą niektórzy) magicznej atmosfery zimy i Świąt Bożego Narodzenia polecam płytę *L'inverno degli flauti*.

Krażek *L'inverno degli flauti* przygotowało kilkanaścioro instrumentalistów współdziałających jako Die 14 Berliner Flötisten. Dyrektorem artystycznym zespołu jest An-

reas Blau, który na co dzień związany jest z berlińską filharmonią. Grupa Die 14 Berliner Flötisten działa od 1996 r. i na swoim koncercie zapisać może wiele udanych koncertów, kilka płyt oraz wzbogacenie repertuaru poprzez aranżacje znanych dzieł, jak i utwory powstałe z myślą o jej specyficznych walorach (*Perseus z Sternbilder-Suite* op. 21 G. Odermatta zajmujący 10 lokatę na niniejszym nagraniu).

Fleciści i perkusista Björn Matthiessen pracując nad *L'inverno degli flauti* wybrali między innymi aranżacje następujących „zimowych przebojów”: *Koncert f-moll „Zima”* op. 8 nr 4 A. Vivaldiego, *Concerto grosso g-moll „Boże Narodzenie”* op. 6 nr 8 A. Corellego, wywodzący się z muzyki fortepianowej *Taniec śniegu* C. Debussy'ego, powstała na gruncie muzyki amerykańskiej, ciesząca się olbrzymią popularnością *Have yourself a merry little christmas*.

Jak zapewniają wykonawcy, interpretacje są efektem grupowego wysiłku, a decyzje dotyczące ostatecznego kształtu dzieł zapadają w sposób demokratyczny. Niezależnie jednak od przyjętego przez muzyków sposobu pracy nad kompozycjami dla odbiorcy liczy się brzmienie, a ono zaskakuje. Przyzwyczajeni do przenikliwych dźwięków fletu piccolo, czy miękkiej barwy „tradycyjnego” fletu poprzecznego słuchając *L'inverno degli flauti* z przyjemnością odkrywamy rejestry niższe niż c¹, ciemniejsze. A to za sprawą fletów kontrabasowych, na których grają Beate-Gabriela Schmitt i Klaus Schöpp, bass flute in F Wolfganga Dasbacha oraz instrumentu subkontrabasowego obsługiwanego przez Hiko Iizuka. Paleta barw, jaką prezentują aerofony jest nadspodziewanie bogata, a ich brzmienie w oczywisty sposób mocno stopliwe. Osiągnięcie jed-

ności w różnorodność to jednak nie tylko aspekty sonorystyczne. To dobra współpraca rytmiczna i w kwestii budowania napięć.

Kolejnym argumentem, poza wysokim poziomem wykonawczym, przemawiającym za tym, by sięgnąć po *L'inverno degli flauti* jest fakt wykorzystania na szeroką skalę procesu aranżu. Z racji nietypowego składu instrumentów kompozycje dobrze znane zyskały więc nową odsłonę. Niejeden meloman będzie tym zaintrygowany.

Nieodłącznym, a nawet kluczowym elementem świątecznej atmosfery jest menu. W tym, gastronomicznym kontekście warto zajrzeć do książeczki towarzyszącej nagraniu. Posługując się metaforą uroczystego biesiadowania Mark Schulze-Steinen zamieścił w niej „kiść” informacji na temat zebranych na płycie dzieł i uzasadnił ich kolejność pojawiania się, a wszystko ze smakiem w tle.

O integralności płyty decyduje zimowa tematyka. Z kolei różnorodność stylistyczna zgromadzonych utworów daje szansę każdemu, by odnalazł coś atrakcyjnego. Choć *L'inverno degli flauti* mieści się raczej w kategorii ciekawostki niż pozycji obowiązkowej, to wyobrażam sobie, że „lektura” tego nagrania wzbudzi dużo ciepłych emocji w mroźne wieczory w tych, którzy zdecydują się poświęcić mu swój wolny, być może świąteczny czas.

Romana Zaitz

András Szöllösy – Paesaggio con morti • Beethoven – Sonaty nr 31 i 32 • Gyula Csapó – Straight Labyrinth; Gábor Csalog, fortepian

Budapest Music Center Records BMC
CD 224 • w. 2016, n. 2013/14/15 • 72'06"
☆☆☆☆

W pierwszej kolejności, tylko rzucając kilka spojrzeń na wyjątkowo surową książeczkę, ma się wrażenie minimalistycznego zamysłu artystycznego albo, co gorsza, mającego na celu „nadefektywne” skupienie uwagi na opakowaniu chwytu marketingowego. Szczęśliwie, wątpliwości te rozwiewa już lektura wyznania samego artysty, która zdecydowanie każe słuchaczowi z nadgorliwością pochylić się nad zarejestrowanym materiałem. Już na tym etapie, wie się, że ma się do czynienia z materiałem koncepcyjnym. Wysłuchanie go to już tylko dalsze zgłębianie charakteru jego koncepcyjności.

Na czym więc opiera się ów koncepcyjny charakter? Dlaczego concept Csaloga przykuwa aż tyle uwagi?

Po pierwsze – repertuar. Dwie z nagranych pozycji nie są zaskoczeniem ani dla początkujących ani dla zaawansowanych już melomanów. Csalog wybrał dwie sonaty Beethovena. *Sonatę As-dur op. 110 i c-moll op. 111*, a więc dwie ostatnie, jakie wyszły spod pióra mistrza tej formy muzycznej. Do sonat tych pianista dodał utwory swoich dwóch rodaków: Andrása Szöllösyego i Gyuli Csapó. Szczegółowo napiszemy o nich nieco niżej. W tym miejscu nadmienić warto jedynie, że zestawienie to, z pozoru nieco intrygujące, broni się niemal w każdym calu.

Po drugie – styl wykonawczy. Analizując biografię Csaloga słuchacz dowie się o jego karierze pedagogicznej (wskładał fortepian w Konserwatorium Bartóka i muzykę kameralną w Akademii Muzycznej Ferencza Liszta) i o związkach z węgierskimi kompozytorami parającymi się muzyką współczesną – Györgym Kurtágim i Györgym Ligetiem. Styl pianisty budują jego własne doświadczenia wyko-

nawcze – możliwość zagłębienia się w sztukę pianistyczną profesora, współpracującego jako artysta nad muzyką współczesną z samymi jej autorami, zawsze stanowi pozytywne i pouczające doświadczenie dla melomana.

Po trzecie – założenie teoretyczne. Jak napisał sam pianista, ta płyta ma być swego rodzaju apoteozą ponadczasowego charakteru muzyki. Jego zdaniem, obok Beethovena, który dokonał pierwszej wielkiej syntezy na gruncie rozwoju sonaty, warto postawić Szöllösyego i Csapó, którzy czerpiąc z zupełnie współczesnego materiału dźwiękowego, korzystają w świadomy sposób ze spuścizny mistrzów minionych epok. W ramach tego założenia, Csalog sygnalizuje także potrzebę przedstawienia szerszemu gronu odbiorców twórczości swoich rodaków.

Trzeba jednak zagłębić się w warstwę czysto dźwiękową. W jej ramach, na pierwszy plan wysuwają się, co jasne, kompozycje węgierskich twórców. W wykonawstwie muzyki współczesnej jest jeszcze wiele niewiadomych, ale Csalog bardzo jasno dookreśliła te aspekty. Zauważyć da się to już w pierwszym nagraniu – *Paesaggio con morti* Andrása Szöllösy'ego. Kompozycja ta, wyraźnie nawiązująca do dorobku węgierskich mistrzów muzyki dysonansowej, to dla pianisty nie łatwy orzech do zgryzienia. Csalog jednak, radzi sobie z tą skomplikowaną materią dźwiękową w bardzo efektowny sposób. Cechuje to nagranie niezwykła świadomość wykonawcza wynikająca nie tylko z doświadczenia wirtuoza, ale także z jego wrażliwości muzycznej. Węgier prezentuje w nim głębokie zrozumienie formy i doskonałą technikę, przekładającą się na higieniczność barwy dźwięku fortepianu. Każdy kolejny motyw, wylaniający się

z zawilej, pasażowej konstrukcji brzmi w wydaniu Csaloga unikatowo. Każdy z nich wynika z poprzedniego i prowadzi do następnego, co uwypukla spójność fakturalną *Paesaggio*. Wykonanie Csaloga można tym samym nazwać swoistym studium formy i techniki – studium, w którym dokonuje on syntetycznego połączenia tych dwóch kategorii. Wrażliwość, z jaką podszedł do kompozycji Szöllösy'ego wyraźnie daje o sobie znać także w utworze Gyula Csapó, *Egyenes labirintus*. Mimo, iż zdecydowanie różni się ona charakterem, fakturą i zamysłem od poprzedniej, Csalog zrealizował je obie w bardzo spójny sposób. Mimo to, nie zrujnował naturalnych różnic dających się odczuć w warstwie fakturalnej obu dzieł. *Labirintus* Csapó operuje znacznie rzadszą fakturą, która kojarzyć się może z punktualizmem. Dzięki zdecydowanemu prowadzeniu frazy, Csalog uzyskuje jednak efekt kształtowania zróżnicowanych fragmentów o charakterze melodycznym. Fragmenty te, poprzez wysublimowaną artykulację i ekspresyjną interpretację ubiera w różne afektywne odcienie od melancholijnych, przez liryczne, po frazy głęboko dramatyczne.

A jak do tego mają się wykonania beethovenowskich sonat? Otóż, nie chcąc oszczędzać słuchaczom niespodzianki, ograniczyć tę część warto jedynie do ogólnych uwag. Przede wszystkim, Csalog, jako profesor, prezentuje głębokie zrozumienie formy i nienaganną poprawność techniczną. Przy tym jednak, korzysta z charakterystycznemu poprzednim nagraniom stylu. Stylu, zabarwionego nieco agresją, impulsywnością, mocno intuicyjnego, a zarazem niezwykle naturalnego, który jest klarownym odbiciem wrażliwości muzycznej pianisty. Wraż-

liwość ta, w kontekście całej płyty Csaloga, z pewnością nie wszystkim melomanom przypadnie do gustu. Uzasadnić jednak da się ją koncepcją.

Koncepcja ta wydaje się więc spójna, a jednocześnie nieco intrygująca. Przeniesienie pewnych właściwości wykonawczych przypisywanym muzyce współczesnej na *Sonaty* op. 110 i 111 Beethovena jest zabiegiem dość ryzykownym. W tym zestawieniu podkreśla jednak integralność formalno-filozoficzną całego materiału, co artysta obrał sobie za cel. Ponadto, Csalog podkreśla przez to pewną charakterystyczną późnemu Beethovenowi niepokorność. Niepokorność, która była zwiastunem nowej epoki – tej, której założenia doprowadziły do rozwoju muzyki o charakterze ekspresyjnym. Warto zaznaczyć, że dorobek Węgrów XX w., wśród kontynuatorów, których wymienić warto Csapó i Szöllősyego, w zupełności wpisuje się w spuściznę tego, co zapoczątkował Beethoven myśląc o muzyce „z serca, do serca”. I tak... Csalog wykazał, że historia zatacza koło.

Karol Furtak

R. Strauss – Metamorfozy • J. Haydn – Ariadna na Naxos • H. Purcell – Lament Dydony
Ewa Podleś, kontralt • Orkiestra Kameralna Amadeus • Agnieszka Duczmal, dyrygent

Polskie Radio PRCD 1879 • w. 2016, n. 2014 • 54'13"

Muzyka21

płyta miesiąca

Kiedy, już kilka lat temu, ukazały się dwie nowe płyty Jerzego Semkova z *VII Symfonią* Bruckera oraz *III Mahlera*, jeden z moich dobrych znajomych cieszył się, że oto możemy posłuchać światowej klasyki w znakomitych wykonaniach firmowanych przez pol-

skich artystów. Myślę, że to samo można by powiedzieć o omawianym albumie. Zawiera on zapis koncertu, który odbył się w Auli Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 14 grudnia 2014 r. Nazwiska artystów mówią same za siebie: to genialna, jedyna, niezwykła Ewa Podleś i zespół (zdaniem, słusznym!, Independent, „należący do najlepszych światowych orkiestr tego typu”) – Orkiestra Kameralna Polskiego Radia Amadeus prowadzona przez wspaniałą („zdecydowaną, witalną, poruszającą się jak płomień”, by znów zacytować zagraniczną prasę, tym razem Wells Journal) Agnieszkę Duczmal. Muzycy ci, z dwoma znakomitymi paniami na czele, prezentują trzy arcydzieła muzyczne. Najpierw, oczywiście w wykonaniu samej tylko Orkiestry pod dyrekcją Agnieszki Duczmal, pojawia się artystyczny testament jednego z najwybitniejszych kompozytorów wszechczasów, a zdaniem niektórych (np. Glenna Goulda) najciekawszego twórcy XX w., Richarda Straussa – *Metamorfozy* na 23 instrumenty smyczkowe. Wykonanie wciąga, jest pełne głębi, wielopłaszczyznowe, psychologiczne, jakby przechodząc między różnymi poziomami, mogące symbolizować psychoanalityczną wędrówkę poprzez kolejne poziomy świadomości, przedświadomości i nieświadomości... Dalej, już z udziałem Ewy Podleś, pojawia się kantata *Ariadna na Naxos* Haydna, będąca muzycznym lamentem porzuconej przez ukochanego Ariadny. „Nikt do końca nie wie, dlaczego Tezeusz opuścił piękną Ariannę, której zawdzięczał sławę i bogactwo” – snuje rozważanie prof. Jerzy Marchwiński – „Są podejrzenia, że jej po prostu nie kochał. Bo czyż można kochać kobietę, której się aż tak wiele zawdzięcza?”. W wykona-

niu Ewy Podleś słyszymy cały ból, wszystkie emocje, jakim targana była starożytna bohaterka. To interpretacja wielka, bogata, mądra, pełna aurytety, a przy tym nasycona niezwykłym, pięknym, bardzo charakterystycznym brzmieniem „dużego” głosu artystki. Zespół pod batutą Agnieszki Duczmal wybornie towarzyszy. Jako naddatek pojawia się genialny *Lament Dydony* wieńczący operę *Dydona i Eneasz* Purcella. Wykonanie możemy opisać w podobny sposób, co wcześniejsze dzieło – jest po prostu wielkie, prawdziwe i przejmujące. Aż chciałoby się posłuchać w interpretacji Ewy Podleś całej partii Dydony...

Album stanowi XIV wolumin serii Polskiego Radia prezentującej dokonania Agnieszki Duczmal i Orkiestry Amadeus i jest to jedna z najwartyściowszych jej pozycji, a przy tym jedna z najwybitniejszych współczesnych polskich płyt!

Łukasz Kaczmarek

EMOTIONS

Utwory: C. Francka, M. Ravela

Kirill Troussov, skrzypce; Alexandra Troussova, fortepian
MDG 903 1984-6 • w. 2016 • SACD, 65'29"

★★★★☆

Dossier Kirilla Troussova jest imponujące. Skrzypek miał okazję współpracować z wybitnymi dyrygentami i renomowanymi orkiestrami. Przygotował i zrealizował albumy fonograficzne, które zostały dobrze przyjęte przez środowisko. Jego umiejętności i wrażliwość muzyczną wielokrotnie doceniano, przyznając mu prestiżowe nagrody. Poza aktywnością strictly artystyczną instrumentalista pracuje również jako pedagog. Troussov gra na egzemplarzu skrzypiec z 1702 r. „The Brodsky” z pra-

cowni Antonia Stradivariego.

Występy na wielkich festiwalach, muzykowanie w takt mistrzów batuty oraz działalność nagraniowa sprawiły, że pianistka Alexandra Troussova cieszy się popularnością i uznaniem ze strony międzynarodowej publiczności. Poza aktywnością solistyczną Troussova z sukcesami działa na polu kameralistyki. Między innymi razem z bratem – Kirillem wydali krążki: *Memories* (2015 r.) i *Emotions* (2016 r.). Niniejsza recenzja dotyczy drugiego ze wskazanych. W trakcie pracy nad płytą pianistka zasiadała przy klawiaturze instrumentu marki Steinway z 1901 r. (#100398 „Manfred Bürki”).

Repertuar zaprezentowany na *Emotions* stanowią utwory Césara Francka: *Mélanco-lie e-moll, Andantino quietoso Es-dur* op. 6, *Sonata na skrzypce i fortepian A-dur* op. 120 oraz kompozycje Maurice'a Ravela *Sonata na skrzypce i fortepian G-dur* op. 2 i *Tzigane*. Warto wiedzieć, że *Sonata* autorstwa Francka uchodzi za jedno z najważniejszych dzieł, jakie kiedykolwiek napisano na skrzypce i fortepian. Z kolei *Tzigane* zasługuje na uwagę ze względu na obsadę, o której myślał Ravel. Oryginalnie utwór miał być wykonywany przez skrzypce i luthéal, czyli rodzaj fortepianu rozbudowanego o mechanizm, który pozwalał na wydobywanie dźwięków barwowo zbliżonych do brzmienia cymbałów. Obecnie chordofonowi towarzyszy „zwykły” fortepian.

Nie ulega wątpliwości, że Alexandra i Kirill są doskonałymi instrumentalistami, a dla siebie nawzajem dobrymi muzycznymi partnerami. Ich gra jest swobodna, efektowna, żwawa i... zdystansowana. Posługują się przyjemną dla ucha barwą dźwięku, która w zależności od okoliczności nabiera różnych odcieni. Gdyby w kwestii narracji i budowania

muzycznej dramaturgii postużyć się literacką metaforą, to trzeba by stwierdzić, że historie opowiadane przez rodzeństwo są ciekawe lecz brakuje w nich delikatności. Wydaje się, że muzycy zapomnieli, że warto czasem powiedzieć coś szeptem, a nawet przemilczeć niż być zbyt dosłownym w przekazie.

Choć album nosi tytuł *Emotions* i z pewnością wzbudzi w słuchaczach wiele pozytywnych uczuć to emocji trochę zabrakło. Innymi słowy, życzyłabym artystom, sobie i innym melomanom, by w przyszłości precyzja techniczna i dążenie do doskonałości nie przysłoniły „duchowego” wymiaru muzyki, a tym samym pozwoliły na zmniejszenie dystansu pomiędzy wykonawcą a odbiorcą.

Romana Zaitz

REVIVRE Elīna Garanča

Deutsche Grammophon 479 5937 • w. 2016 • 61'07"
☆☆☆☆☆

To kolejny album znakomitej współczesnej mezzosopranistki, Łotyszki, Elīny Garančy. Wcześniej były *Aria cantilena* (2006), *Belcanto* (2009), *Habanera* (2010), *Romantique* (2012), *Meditation* (2013). Są to studyjne nagrania recitali artystki zrealizowane dla firmy Deutsche Grammophon. Niezależnie od tych recitali dyskografia śpiewaczki obejmuje nagrania kompletnych oper. Józef Kański omawiając jej głos, zacytował słowa wielkiej artystki, nie żyjącej już Fedori Barbieri: „Być mezzosopranem, to wcale nie taka prosta sprawa. Niektórym śpiewaczkom tylko się wydaje, że mają taki rodzaj głosu”. Elina jest mezzosopranem najprawdziwszym. Głos jej, perfekcyjny w prowadzeniu, wyrazisty w brzmieniu jest lekko przyćmiewiony w dole skali, a jego

barwa jest przepiękna. Głos ten kształciła, między innymi, u znakomitej śpiewaczki i pedagoga, Rumunki Victorii Zeani. Elīna Garanča dysponując dużym repertuarem i mając tak piękny głos, należy do tego wąskiego kręgu artystów śpiewaków, dla których najbardziej prestiżowe sceny i estrady teatrów i festiwali stoją otworem.

Jej wielka kariera zaczęła się od Salzburga, gdzie w 2003 r. wystąpiła w *Łaskawości Tytusa* Mozarta. W 2008 r. zadebiutowała w Metropolitan w Nowym Jorku (*Cyrylik sewilski*). Śpiewała także w londyńskiej Covent Garden, wiedeńskiej Staatsoper.

Omawiana płyta przynosi recital arii z oper romantyków. Płytę otwiera aria Santuzzy z opery Mascagniego. Jest to aria pełna napięć i dramatycznej ekspresji. Z opery *Adriana Lecouvreur* Cileii słuchamy dwu arii: najpierw Księżnej de Bouillon, następnie tytułowej bohaterki słynnej arii *Poveri fiori* (biedne kwiaty, które zresztą, jako zatrute, przyczyniły się do jej śmierci). Jest też i polski akcent w tym recitalu: aria Maryny *Jak męcząco i ospale* z tzw. „polskiego aktu opery *Borys Godunow*. Bardzo dobrze interpretuje artystka dwie arie Verdiego. Pierwsza to ogrodowa Eboli z *Don Carlosa*, druga to *Rataplan* czyli piosenka Preziosilli z *Mocy przeznaczenia*. Prawdziwą „perelką” wśród tych utworów jest aria Anne z chyba nigdy nie wystawianej opery *Henryk VIII* Saint-Saënsa. Śpiewaczka, prócz wymienionych, zaśpiewała jeszcze arie z oper *Trojanie* Berlioz, *Herodiade* i *Werther* Massenet, *Mignon* Thomasa, *Gioconda* Ponchieliego, *Cyganeria* Leoncavalla. Taki zestaw utworów pozwala na wysoką ocenę wielkich możliwości wokalnych artystki.

We wszystkich utworach artystce towarzyszyła Orkie-

stra i Chór miasta Walencja pod dyrekcją Roberta Abbada. Płyta warta polecenia!

Jacek Chodorowski

BENJAMIN GROSVENOR Hommage

Decca 483 0255 • w. 2016 • 74'23"
☆☆☆☆☆

Napiszę bardzo subiektywnie: jest dwoje fenomenalnych pianistów młodego pokolenia. Jednym jest śliczna, piekielnie utalentowana i o niezwykłym temperamencie, Yuja Wang, drugim – Brytyjczyk o cechach arystokraty, Benjamin Grosvenor. I właśnie temu ostatniemu poświęcona jest niniejsza recenzja. Brytyjczyk nagrał właśnie nową, solową płytę i za tytułował ją *Hommages*, czyli hołd. Wszystkim utrwalonym kompozycjom przyświeca bowiem idea sięgnięcia do tradycji, wykorzystania „czegoś starego”, by stworzyć „coś nowego”. Źródłem jest Bach. Sięgnął do niego Busoni, by stworzyć pomnikowe opracowanie *Ciaccony* (z *Il Partity na skrzypce solo* BWV 1004). Zarówno Mendelssohn w swoich *Preludiach i fugach* op.35, jak i Franck w *Preludium, chorale i fudze* nawiązywali do Bacha. Z sześcioczęściowego zbioru Mendelssohna, Grosvenor wybrał numery 1 i 5. Chopin w cudownej *Barkaroli* op. 60 inspiracji szukał (aż trudno uwierzyć!) we włoskiej muzyce popularnej, podobnie Liszt – w Wenecji i Neapolu z *Lat pielgrzymstwa* (uwierzyć jeszcze trudniej!). I tak zamyka się cały program płyty: kunsztowny, poważny, składający się z wielkich i dostojnych skarbów pianistyki. W taki też sposób – z należytych szacunkiem, ale i pewnością siebie, autorytetem, a wreszcie z urzeczeniem, zainspirowaniem, podchodzi do nich Benjamin Grosvenor. Jego Bach-Busoni jest czysty, klasyczny, krysta-

liczny. Chociaż Mendelssohn wydając swoje *Preludia i fugi* wyraził obawę, że „nie będą one często grywane”, w wykonaniu Grosvenora z pewnością chce się ich dużo i często słuchać. Z nienagannie rygorystycznej formy pianista wyczarowuje romantyczną pasję, gra z ekspresją, przejściem i natchnieniem, a przy tym ślicznym dźwiękiem. Natchniona jest również interpretacja dzieła Césara Francka – jeden z najdoskonalszych zapisów w całej dyskografii tego dzieła. Wiele wykonań tej kompozycji dłuży się, nuży odbiorcę, jest nazbyt sztywnych, „profesorskich”. Zupełnie inaczej w przypadku Grosvenora – jego szczerze przejście, wzruszenie muzycznym pięknem, sposób w jaki buduje muzyczne napięcie, wrażliwość na niuanse kolorystyczne brzmienia, sprawiają, że utwór otrzymuje najlepszy możliwy kształt i fascynuje słuchacza. Wiele zalet i sztukę pianistyczną najwyższej miary odnajdziemy również w interpretacjach dzieł Chopina i Liszta – choć w kontekście ogromu innych dostępnych na płytach nagrań, czy nawet pozostałych zamieszczonych w omawianym albumie kompozycji, mogą wydawać się one mniej odkrywcze, nie tak bardzo przykuwające uwagę. Omawiany album też być może nie jest tak niezwykły, szokująco wspaniały, jak poprzednie produkcje Grosvenora, niemniej reprezentuje podobnie wysoki poziom, który może świadczyć o dojrzałości jego bohatera, świetnym wyczuciu stylu i bardzo dobrym artystycznym smaku.

Łukasz Kaczmarek

CYPRIEN KATSARIS Les Affinités électives

Piano 21 P21 055-N • w. 2016, w. 2016 • 78'37"
☆☆☆☆☆

Dobry koncept, pomysł, jest jądrem sukcesu. A takiego trzeba zwłaszcza, gdy zestawia się w ramach jednej płyty dzieła różnych twórców i epok. Cyprien Katsaris odwołał się do Goethego i jego powieści *Powinowactwo z wyboru*. Goethe z kolei ideę zaczerpnął z chemii. Jeśli dwa związki wejdą ze sobą w reakcję, a ich powinowactwo jest dość silne, tworzące je pierwiastki mogą odłączyć się i w dowolny sposób stworzyć nowe związki. Takie właśnie muzyczne „substancje”, w postaci podobnych do siebie pod jakimś względem utworów, zestawia ze sobą Katsaris na najnowszej płycie. Najpierw artysta bierze kryterium literackie, zestawiając uwerturę *Egmont* Beethovena z pieśnią Mendelssohna. Oba dzieła w warstwie pozamuzycznej opierają się na twórczości Goethego. Oczywiście Katsaris przedstawia ich fortepiano-wo opracowania. W przypadku Beethovena autor jest nieznan, być może był nim sam kompozytor, w przypadku Mendelssohna – aranżacji dokonał Liszt. Kolejna para, z miniaturami Schumanna i Poulenca, została ze sobą skojarzona poprzez wspólną formę – *nolette*. Dalej słyszymy *Courante e-moll* barokowego twórcy Johna Lœilleta z Londynu – w oryginale i w parafrazie Godowskiego. Utwór Ravela wyjęty z *Ma mère l'oye* i miniaturę Jianzhonga Wang'a łączą inspiracje Dalekim Wschodem. Johann Strauss II i Franciszek Liszt zostali ze sobą zestawieni, jako obywatel Cesarstwa Habsburskiego. Kolejne cztery utwory (Fontana, Chopin, Schumann, Katsaris) łączy postać Chopina, dalsze dwa (Władigerow, Gershwin) – pełna pasji miłość, ostatnie trzy zaś (Chasins, Rachmaninow, Katsaris) – osoba Rachmaninowa. Jak nietrudno zauważyć, Cyprien Katsaris pojawia się nie tylko jako

wykonawca i pomysłodawca projektu, ale też kompozytor. Jego miniatura *Merci Monsieur Chopin...* stanowi przykład muzycznej stylizacji. Jej charakter jest quasi-salonowy, nieco ulotny, trochę banalny, forma prosta, dość szampańska. W sumie utwór pokazuje pewne opanowanie przez Katsarisa elementów kompozytorskiego warsztatu, nie wskazuje jednak na jego większą inwencję w tym zakresie. Podobnie można powiedzieć o lirycznym, nieco kłiwym, także prościutkim, momentami napuszczonym (w tym aspekcie autor widzi zapewne jakieś nawiązania do stylistyki Rachmaninowa) *Goodbye, Mr Rachmaninov*. Na szczęście nie jest to monograficzna płyta kompozytorska Katsarisa, lecz zapis jego sztuki pianistycznej w zróżnicowanym i w sumie ciekawym repertuarze. Kilka zamieszczonych tutaj dzieł to światowe premiery fonograficzne. Co mylnie zaznaczono w opisie, premierą fonograficzną nie jest jednak *Mazurek* op. 21 nr 2 Juliana Fontany. Ten został już przecież utrwalony przez Acte Préalable przed dziesięcioma laty!

Największym atutem omawianej płyty jest niewątpliwie wspaniała sztuka pianistyczna Cypriena Katsarisa. To artysta-kameleon, który w każdej estetyce muzycznej czuje się dobrze, potrafi być cudownie liryczny (Chopin, Schumann), poważny i pełen autorytetu (Beethoven), jak i wspaniale wirtuozowski, monumentalnie olśniewający (Rachmaninow, Chasins). A przy tym pomysł z muzycznymi asocjacjami jest dość twórczy i może stanowić dla każdego z nas interesującą intelektualną rozrywkę – ile jeszcze takich skojarzeń mogliśmy zaproponować?

Łukasz Kaczmarek

RUSSIAN BALLET TRANSCRIPTIONS Czajkowski, Borodin, Strawiński, Chaczaturian

Cyprien Katsaris, fortepiano • Etsuko Hirose, fortepiano

Piano 21 • n. 2016 • 76'05"

☆☆☆☆☆

Fortepiano transkrypcje i muzyczne cymesiki to wielka pasja Cypriena Katsarisa. Stąd w programach jego ostatnich płyt pokazane miejsce zajmują tego typu utwory. W przypadku omawianego albumu są to w całości opracowania na cztery ręce / dwa fortepiany wybranych tańców i scen z rosyjskich baletów. Do współpracy artysta zaprosił tutaj, młodszą od siebie o pokolenie, japońską pianistkę Etsuko Hirose. Ma ona na swoim koncie kilka solowych płyt, w tym monograficzne z muzyką Chopina i Bałakiriewa. Na fortepiano gra od trzeciego roku życia, w wieku sześciu lat wykonywała już *26 Koncert fortepiano* Mozarta. Cudowne dziecko! W późniejszym czasie, prócz Katsarisa, uwagę zwrócili na nią także i inni wielcy pianiści, m.in. Alfred Brendel i Martha Argerich. Ta ostatnia określiła Hirose jako „niezwykle wrażliwego i bardzo inteligentnego młodego muzyka”, „olśniewającą, znakomitą pianistkę, o unikalnej wirtuozerii”. Omawiana płyta pokazuje, że Katsaris i Hirose są godnymi siebie partnerami. W ich wykonaniu najpierw słyszymy drugą suitę z *Ognistego Ptaka* Strawińskiego w opracowaniu Achilleasa Wastora – nagranie stanowi światową premierę fonograficzną. Całość, na co składa się charakter samego dzieła, forma transkrypcji oraz wykonanie, brzmi bardzo barwnie, wręcz quasi-impresjonistycznie, momentami przywodzi na myśl miniatury fortepiano Debussy'ego, czy *Igraszki wodne* Ravela. Kolejnym punktem programu

są nieśmiertelne, jakże różne od muzyki Strawińskiego, *Tańce połowieckie* z *Kniazia Igora* Borodina w opracowaniu Ann Pope. Pope sama tworzy fortepiano duet Kantorski-Pope, jej transkrypcja jest bardzo błyskotliwa, dość tradycyjna, impresyjna. W takim też stylu wykonują ją Katsaris i Hirose, tutaj bardzo wirtuozowscy, ale gdy trzeba nastrojowi, nastawieni na ukazanie różnorodnych emocji w muzyce. Ciekawie słucha się dość oryginalnego opracowania fragmentu ze *Śpiącej Królowny* Czajkowskiego dokonanego przez Rachmaninowa. Przyznam się (a jest to moja ostatnia recenzja dla *Muzyka21*, więc chyba mogę sobie na to pozwolić), że nie zawsze leży mi estetyka Czajkowskiego – czasem jest nazbyt pompacyjna, napuszczona, taka wręcz nieludzka. Największe kuriozum stanowi *IV Symfonia*, której dla własnej przyjemności nigdy nie słucham. Pewne irytujące mnie cechy są też w *Adagio* ze *Śpiącej Królowny* – w sposobie prowadzenia głównego tematu, który potraktowany zbyt poważnie, łatwo staje się przerysowany, odległy, karykaturalnie grandioso. Rachmaninow uciekł od tego, postawił na delikatność, filigranowość, i chwala mu za to! Katsaris i Hirose proponują bardzo ząną interpretację, opartą na subtelności, wyczuleniu na muzyczną barwę. Dobrze się słucha bardzo klasycznej i porządnej transkrypcji suity z *Dziadka do orzechów* Czajkowskiego, będącej dziełem Eduarda Langera, szanowanego rosyjskiego pianisty i pedagoga, żyjącego w XIX w. Interesująco, acz dość klasycznie brzmią trzy tańce (rosyjski, hiszpański, neapolitański) z *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego w opracowaniu Debussy'ego. Genialny francuski kompozytor postawił na wdzięk, szyk, elegancję, pewien umiar, wy-

rażną rytmikę (aczkolwiek można momentami nie- szablonowych harmonii). I w takiej stylistyce znakomicie odnajdują się Katsaris i Hirose, którzy, pomimo posiadanych olbrzymich zasobów inwencji, charyzmy, są jednak zdecydowanie bardziej klasykami, niż burzycielami ustalonego porządku. Program płyty wieńczy dwa utwory baletowe Chaczaturiana: arcystawny *Taniec z szablami z Gajane* w opracowaniu Adolfa Gottlieba oraz *Lezginka* – tradycyjny taniec kaukaski, wchodzący w skład *Suity baletowej* kompozytora, w transkrypcji Victora Babina – również wielkiego pianisty, już bliższego naszym czasom, członka legendarnego duetu Vronsky – Babin. *Taniec z szablami* brzmi tutaj dość nieszablonowo, nie najbardziej spektakularnie, czy wirtuozowsko, lecz pełen interesujących pianistycznych smaczków, co z satysfakcją ukazują Katsaris i Hirose. Z kolei *Lezginka* pełna jest wdzięku i humoru – znakomity kąsek na deser! Ponad godzina muzyki, a jakież bogactwo nástrojów, emocji, stylów!

Łukasz Kaczmarek

ENCORES

Utwory: C.P. E. Bacha, J. S. Bacha, Haendla, Mozarta, Telemanna

Polish Chamber Orchestra • Jerzy Maksymiuk, dyrygent

MDG 321 0181-2 • w. 2016, n. 1984 • 50'01"

☆☆☆☆

W latach 1970. i 1980. Polska Orkiestra Kameralna była na naszej scenie muzycznej czymś zjawiskowym. Ograniczony skład zespołu, wykonywanie muzyki wcześniejszych epok w sposób zgodny z ówczesną muzykologiczną wiedzą, szczególna energia i świeżość, sprawiały, że artyści szkolewali, porywali, zachwycali.

Pod względem artystycznym była to formacja klasy innych tego typu orkiestr: I Musici, czy Academy of St. Martin in the Fields. Polska Orkiestra Kameralna występowała w najbardziej prestiżowych salach koncertowych świata, jak nowojorska Carnegie Hall, londyńska Royal Albert Hall, czy wiedeńska Musikverein. Postacią, która odcisnęła najsilniejsze piętno na zespole był jej pierwszy dyrygent i założyciel (w 1972 r.), Jerzy Maksymiuk. Omawiana płyta pozwala cofnąć się o przeszło 30 lat, do czasów świetności Polskiej Orkiestry Kameralnej. Główny punkt jej programu stanowi *Concerto grosso* op. 6 nr 10 Haendla oraz uwertura (suta) *La Pastorelle* Telemanna. Pozostałe utwory to niestety jedynie fragmenty większych form cyklicznych, jakieś popularne wycinki (nie samodzielne miniatury), owe „encores”. Są więc wyjątki z *Divertimenti* i *Małej Nocnej Muzyki* Mozarta, wolna, nieco przydługa część *Koncertu wiolonczelowego A-dur* C. Ph. E. Bacha (dość wątpliwy przykład „bisu”), uwertura do *Królowej Saby* Haendla (słynne *Przybycie Królowej Saby*), czy *Polonez i Badinerie* ze *Suity* BWV 1067 J. S. Bacha. Wykonania utrzymane są na wysokim poziomie. Początek *Eine Kleine Nachtmusik* na otwarcie programu wypada odpowiednio energicznie, zadziornie. Szczególnie pięknie, nastrojowo, refleksyjnie, brzmi powolna część *Koncertu* C. Ph. E. Bacha z wiolonczelistką Ewą Wasiółką, w dwóch fragmentach *Suity* Bacha błyszczą znakomita Jadwiga Kotnowska (a były to czasy jej świetności), bardzo ciekawie wypada uwertura do *Królowej Saby* – łagodnie barokowa, lekka, świeżo „wiosenna”, ze stylową ornamentacją, jakby błyszczącymi refleksami światła. A pierwszym skrzypkiem jest w tym ostatnim utwo-

rze Jan Stanienda! Fragmenty *Divertimenti* Mozarta wykonane są z odpowiednią lekkością, wszak była to w drugiej połowie XVIII w. muzyka rozrywkowa – i chyba taką pozostaje do dziś. Dobrze słucha się również *Suity* Telemanna i *Koncertu* Haendla. Jeszcze jedno nazwisko wymaga tutaj zaznaczenia – wiolonczelista Jerzy Klocek, którego Maksymiuk określał jako „niezastąpionego”. Zaprezentowane na płycie wykonania wciąż brzmią atrakcyjnie, rzeczywiście pełne są energii i entuzjazmu dla muzyki. Mimo upływu czasu, wzrostu naszej świadomości w zakresie wykonawstwa proponowanych dzieł, zmiany standardów interpretacyjnych, słucha się ich z satysfakcją, nie tylko jako dokumentu pewnej epoki, lecz aktualnych, pełnoprawnych artystycznych kreacji. A, dodatkowo dla nas Polaków płyta może mieć wartość szczególną!

Łukasz Kaczmarek

MIGNON

Pieśni do słów Goethego
F. Schubert, L. van Beethoven, P. Czajkowski, R. Schumann, H. Wolf, A. Berg, F. Liszt

Nataša Antoniazio, mezzosopran; Mia Elezović, fortepian

Antes Edition BM319298 • w. 2017, n. 2015 • 41'24"

☆☆☆

Chorwacja jest wspaniałym krajem, pięknym, ciepłym, pełnym przyjaznych Bałkanów, a przy tym geograficznie dość bliskim południowej Polsce. Wydała wielu znakomych artystów i śpiewaków, w tym sopran Senę Jurinac, u której kształcił się nasz wielki Piotr Beczała. Bohaterka niniejszej płyty, Nataša Antoniazio, również jest Chorwatką. Kształciła się w Akademii Muzycznej w Zagrzebiu, edukację uzupełniała m.in. w Konserwato-

rium Wiedeńskim, gdzie również odebrała lekcje od Seny Jurinac. Inną wielką profesorką Antoniazio była Grace Bumbry. Śpiewaczka ma na swoim koncie liczne nagrody, stypendia artystyczne, występowała na licznych scenach i w salach koncertowych Chorwacji i Europy, te najbardziej prestiżowe miejsca wciąż jeszcze są przed nią. Antoniazio kierunkuje się przede wszystkim jako śpiewaczka estradowa, preferuje repertuar pieśniarski i oratoryjno-kantatowy. Omawiana płyta recitalowa, na której partneruje jej pianistka Mia Elezović, ma właśnie taki charakter. Jej tytuł brzmi *Mignon. Z „Lat Nauki Wilhelma Meistra” Goethego*, a na program składają się pieśni opierające się na tekstach zaczerpniętych właśnie z powieści Goethego. Poza przykładami z twórczości Liszta i Czajkowskiego, wszystkie utwory należą do austro-niemieckiego kręgu kulturowego, a zatem wpisują się w wielką niemiecką pieśń romantyczną od Beethovena do Wolfa (pamiętając o żyjącym nieco później wiedeńcyku, młodym Bergu). Program został skonstruowany logicznie, zestawiając odmienne podejścia kompozytorów do tego samego dzieła literackiego. Żałować można jedynie, że wszystko zamyka się w 41 minutach, a przecież przykładów znalazłoby się sporo więcej... Zaprezentowane wykonania są przeciętne, nie wyróżniające się jakimś bardziej wybitnym pierwiastkiem. Głos Natašy Antoniazio nie dysponuje szczególnie wielkimi możliwościami, po prostu taki sobie mezzosopran, lepszy w górach, w dołach nieco matronowaty, nadto rozwibrowany. Wykonania są raczej odczytaniem muzycznego tekstu, niż prawdziwymi, pełnokrwistymi interpretacjami, czy, z innego bieguna, zmysłową rozkoszą. Pianistka nie przeszkadza – zdjęcie

na okładce przedstawia ją raczej jako ładną, miłą, grzeczną dziewczynkę, i taka też jest jej gra – porządna, ale nie porywająca. W sumie płyty można posłuchać, ale lepiej chyba szukać innych, bardziej wartościowych nagrań.

Łukasz Kaczmarek

**MOTHER OF LIGHT
Armenian hymns and chants
in praise of Mary**

*Israel Bayrakdarian, sopran;
Ani Aznoovorian, wiolonczela •
Coro Vox Aeterna • Anna Hamre, dyrygent*

Delos DE 3521 • w. 2016

★★★★★

„Idea zrealizowania tego projektu zrodziła się w bardzo mrocznym momencie mojego życia. Kilka lat temu podjęłam żarliwe modlitwy do Boga, by darował mojej matce życie, obiecując, że w razie jej wyzdrowienia będę śpiewać pieśni o chwale Jego matki, Maryi. To nagranie, które zawiera utwory skomponowane na przestrzeni wielu stuleci, od V w. począwszy, jest w całości poświęcony ormiańskim hymnom dedykowanym Maryi, matce Jezusa, stając się tym samym wypełnieniem danej przeze mnie obietnicy”. To słowa, którymi zaczyna się książeczka dołączona do nowego albumu wydawnictwa Delos, *Mother of Light (Matka światła)*, wypowiedziane przez główną bohaterkę tego krążka, znakomitą sopranistkę, Isabel Bayrakdarian.

Ormiańska wokalistka przenosi słuchacza w świat dawnych śpiewów liturgicznych Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego. Nie należy zapominać, że Armenia jako pierwszy kraj na świecie przyjęła chrześcijaństwo jako religię państwową, a kultura chrześcijańska była w rozkwicie, podczas gdy w kulturze euro-

pejskiej zaledwie raczkowała. Armenia to kraj o niesamowitej kulturze, duchowości, tradycji, które to wartości dane było mi poznać, gdy kilka lat temu zwiedzałem ten region świata, poznając ludzi i ich kulturę. Piękno śpiewów z pierwszych wieków naszej ery bardzo profesjonalnie oddaje znakomicie przygotowany chór Coro Vox Aeterna pod batutą Anny Hamre. Niezwykle jest operowanie głosem przez Isabel Bayrakdarian. Trudności dynamiczne, długie frazowanie pełne skomplikowanych ozdobników, liczne melizmaty i często nieregularna rytmika nie stanowią najmniejszego problemu dla tej niezwyklej wokalistki. Nie dziwi to bardzo, ponieważ już od najmłodszych lat sopranistka śpiewała pieśni sakralne (jej matka również była śpiewaczką i prowadziła kościelny chór) i ten rodzaj śpiewu, można chyba zaryzykować takie stwierdzenie, wyszała z mlekiem matki. Niemniej jednak samo osłuchanie i przynależność etniczna nie stanowią jeszcze o umiejętnościach, które prezentuje Isabel. Bez wątplenia można stwierdzić, że Bayrakdarian to klasa sama w sobie.

Dość zaskakujące są wpływy muzyki europejskiej i rozwiązania harmoniczne znane nam dobrze z „własnego podwórka”, przeplatające się w niektórych utworach ze specyficznym brzmieniem Bliskiego Wschodu. Wspomnieć należy także o świadomym wyborze chóru żeńskiego – któż bardziej, niż kobiety głos, może wyrazić smutki, chwałę, piękno i boskość najbardziej celebrowanej kobiety w historii. Subtelne brzmienie wiolonczeli oraz wyselekcjonowane instrumenty perkusyjne dodają tym śpiewom niezwykłego uroku, podtrzymując skupiony, duchowy klimat, a nawet charakter modlitewno-medytacyjny. W dwóch utworach towa-

rzyszą głównej sopranistce dodatkowo dwie jej siostry, Siro-un Kojakian oraz Marie-Jean Zaatar, tworząc piękne harmonicznym trio wokalne.

Płytę polecam szczerze i bez zastanowienia. Zarówno dla zainteresowanych brzmieniem tradycyjnej muzyki ormiańskiej, szukających modlitewnego skupienia, jak i dla tych, którzy cenią po prostu piękne współbrzmienia i muzykę o wielkiej wartości samej w sobie.

Jakub Banaś

**ANNA NETREBKO
Verismo**

Deutsche Grammophon 479 6564 • w.

2016 • 69'09"

★★★★★

Na tę płytę melomani czekali trzy lata. Miała bowiem potwierdzić czy artystka, po wielkim sukcesie w partiach bel canta oraz Verdiego odnajdzie się również w repertuarze werystycznym. Z Verdim zmierzyła się z pełnym sukcesem w spektaklu *Traviata* (2005) i w nagraniach recitalu (płyty, 2013) arii tego kompozytora. Do omawianego nagrania, świadoma wyzwania wybrała 16 pozycji czołowych werystów: Pucciniego, Giordana, Cilei, Leoncavalla, Catalaniego i Boita, zaprosiła Orkiestrę Akademii Santa Cecilia oraz Antonia Pappana jako dyrygenta. Wspomnę jeszcze, że w scenach z *Manon Lescaut* towarzyszy jej aktualny mąż Yusif Eyvazov. I tak powstała omawiana płyta. Zanim jednak ją omówię, chciałbym przypomnieć lub przybliżyć pojęcie weryzmu.

Wybitny polski muzykolog i publicysta muzyczny, Józef Władysław Reiss w swej *Małej encyklopedii muzyki* pisze: „... weryzm (wł. prawdziwy) – styl opery włoskiej, zmierzający do oddania brutalnej prawdy życia i odtworzenia realnych sy-

tacji za pomocą środków muzyki dramatycznej; w melodii przeważa krótki, urywany motyw, recitativo przeobraża się w parlando, zbliżone do zwykłej mowy, w harmonii góruje dysonans, orkiestra ilustruje i podkreśla szczegóły akcji dramatycznej, ale obok tego melodia swoich praw nie traci, zajmuje ona nadal dominujące stanowisko jako bezpośredni wyraz uczucia, znikają tu wszelkie elementy obliczone wyłącznie na popis wokalny, śpiew jest tylko środkiem wyrazu i charakterystyki psychologicznej...”.

Ta prawdziwość werystyczna utworów tego okresu ujawnia się zwiększoną intensywnością, namiętnością i zmysłowością. Często, może nawet za często, w operach owe środki muzyczno-dramatyczne, osiągają skrajność. Oto prawie wszystkie opery, z których artystka śpiewa arie na omawianej płycie, kończą się śmiercią głównych protagonistek. A więc ginie tytułowa bohaterka w operze *Adriana Lecouvreur* Cilei (zostanie otruta kwiata!), zginie na gilotynie Maddalena w *Andréa Chenier* Giordana, w przepaść rzuci się tytułowa La Wally Catalaniego, samobójstwo popełni też tytułowa bohaterka opery Ponchiello, Gioconda, a także główne postacie oper Pucciniego: Cho Cho San w *Madama Butterfly* oraz Tosca. Oszalały Canio zaszytuje małżonkę Neddę, umrze torturowana Liu w *Turandot*. Zbawiona „pośmiertnie” będzie natomiast Margherita w *Mefistofelesie* Boita. Trzeba przyznać, iż Netrebko wspaniale swym pięknym głosem różnicuje te bohaterki obdarzając je uczuciami współczucia i sympatii.

Urodzona w 1971 r. „gwiazda w dzinsach” należy niewątpliwie do młodej generacji, piękna, urodziwa Rosjanka operuje głosem bezbłędnie. Głos ten jest miękki ale

soczysty w brzmieniu. W swej dotychczasowej karierze śpiewała „od Mozarta do Musetty”. W którym miejscu zatrzyma się? Zobaczmy, posłuchamy.

Jacek Chodorowski

J. S. BACH – J. C. BACH

Koncerty

Nemanja Radulović, skrzypce i altówka

Deutsche Grammophon 479 5933 • w. 2016 • 63'20"

★★★★★

Omawiana płyta nie każdemu przypadnie do gustu. Młody serbski skrzypek i altowiolista, Nemanja Radulović przedstawia tutaj swoje kreacje w dziełach Bacha – genialnego Jana Sebastiana i jego syna Johana Christiana. Na jej nieortodoksyjność wskazuje już sam układ programu. Artysta nie wykonuje oryginalnej solowej wersji *Ciaccony* BWV 1004, lecz opracowanie na skrzypce, smyczki i b.c. Podobnie rzecz się ma z orkiestrową *Arią na strunie G* BWV 1068 oraz *Toccatą i fugą d-moll* BWV 565 na organy. Autorem aranżacji jest Aleksandar Sedlar. W przypadku *Ciaccony*, a także *Toccaty i fugi*, efekty są znakomite, dzieła nabrały jakiejś nowej mocy, brzmią nowocześnie i atrakcyjnie. O dziwo, *Gawot z Partity* BWV 1006 Radulović prezentuje w oryginalnym kształcie. Pozostałymi dziełami, jakie znalazły się na płycie, są *Koncert d-moll* BWV 1043 na dwoje skrzypiec i *Koncert skrzypcowy a-moll* BWV 1041 J. S. Bacha oraz *Koncert altówkowy c-moll* J. Ch. Bacha, zrekonstruowany przez Henriego Casadesusa, członka słynnej francuskiej muzycznej rodziny, a w instrumentacji Franza Beyera. Interpretacje Nemanji Radulovića i towarzyszących mu zespołów są pełne ognia, ostrości brzmienia, momentami dzięki ekspresji, wirtuozerii, ale nieco chłod-

ne i szklane. Niejednokrotnie mogą porwać, rozwścieczyć, rzadziej wzruszyć. Dobrane przez artystów tempa są zazwyczaj bardzo szybkie. Skrzypce mają dość przeszywający, nieco zimny, sterylny, lecz zawsze atrakcyjny i przyjemny dźwięk. Pod względem technicznym Radulović jest mistrzem. W tym kontekście *Aria na strunie G*, pozbawiona bardzo jednoznacznego wyrazu, sprężystości i stylowości prezentowanej przez zespół Café Zimmermann, a raczej udekorowana quasi-romantycznym lukrem, jawi się niczym kolokwialne „ciepłe kluchy”, jakby artystom brakło tutaj świeżości pomysłów. Poza tym punktem emocje pozostają jednak gorące.

Niewątpliwie Radulović jest artystą wielce uzdolnionym, interesującym i niekonwencjonalnym, a jego najnowsza płyta może zaskoczyć, sama przedstawia sobą wysoką artystyczną jakość i warto po nią sięgnąć. Skrzypkowi towarzyszy jakaś wizja, misja, nie jest on muzykiem tuzinkowym. Dopóki, jak tutaj, będzie buntownikiem w słusznej sprawie, zasługuje na zainteresowanie i podziw. Biorąc pod uwagę duże skłonności Radulovića do showmeństwa i własny wizerunek artystyczny jaki tworzy, towarzyszy mi tylko obawa, czy nie powieli on drogi Davida Garretta...

Łukasz Kaczmarek

MUSICA BALTICA 1

Barokowe kantaty z Gdańska

Goldberg Baroque Ensemble • Andrzej Szadejko, dyrygent
MDG 902 1989-2 • w. 2017, n. 2016 • SACD • 65'54"

★★★★★

MDG rozpoczyna nową serię nagraniową zatytułowaną *Musica Baltica*. Na tzw. pierwszy ogień poszły *Barokowe Kantaty z Gdańska*. To muzy-

ka pisana przez różnych kompozytorów epoki baroku, którzy mieszkali i tworzyli w Gdańsku. Zazwyczaj byli skupieni wokół kościołów św. Jana i św. Katarzyny. Pierwsza płyta zawiera siedem kompozycji z bogatej kolekcji *Gdańskich Kantat Barokowych*, partytury pochodzą z zbiorów PAN Biblioteki Gdańskiej. Od strony wykonawczej nagranie zostało powierzone polskim artystom. Efektem jest porcja mało znanej muzyki w dobrym wykonaniu!

Arkadiusz Jędrasik

SALVE FESTA DIES

Muzyka sakralna polskich kompozytorów z czasów dynastii Wazów

Les Traversées Baroque • Étienne Meyer, kierownictwo artystyczne

K617 CDB006.4 • w. 2017, 2014–2016
★★★★★

Piękne pudełko, a w nim skarby polskiej muzyki sakralnej z epoki Baroku. Poszczególne płyty były omawiane na naszych łamach, gdy ukazywały się sukcesywnie od kilku lat. Teraz mamy edycję całościową w białym kartonowym pudełku z bogato ilustrowaną i komentowaną także po polsku książeczką płytową, a całość wydana na papierze kredowym. Okładki poszczególnych płyt a także samo pudełko ozdobione jest charakterystycznym dla polskiej szlachty kontuszem z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie.

O atrakcyjności muzyki Zieleskiego, Mielczewskiego i Förstera mł., kompozytorów najszerzej prezentowanych w niniejszej antologii muzyki sakralnej tworzonej w Polsce w szczytowym okresie panowania dynastii Wazów, stanowi umiejętność odnalezienia własnego oryginalnego stylu pośród wpływów włoskich i północnoniemieckich. Dzie-

ki temu znajdują oni miejsce w historii muzyki. Instrumentaliści i śpiewacy zespołu Les Traversées Baroques chłoną z pasją te arcydzieła, których niniejszy unikatowy wybór umieszcza dawną Polskę ponownie w sercu złotego wieku europejskiej muzyki barokowej. To obowiązkowy zakup dla wielbicieli muzyki barokowej z wysokiej półki oraz miłośników polskiej muzyki. Szczególnie jej zapomnianych skarbów! Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

**SOUVENIRS D'ITALIE
CONCERTI & SONATE**

Maurice Steger, flety • różni artyści

Harmonia Mundi HMC 902253 • w. 2017, n. 2016 • 72'39"

★★★★★

Wspomnienia z Italii to koncerty i sonaty fletowe włoskich kompozytorów związanych z Neapolem. Znakiem firmowym tego albumu jest różnorodność wynikająca ze słów Charlesa de Brosses, który pisał, że moda w Neapolu zmienia się co 10 lat. Zatem różnorodność gustów i barw dźwiękowych stanowi znak rozpoznawczy tej płyty stworzonej ku chwale muzyki na flet prosty. Utwory z płyty pochodzą ze zbiorów przywiezionych z Włoch przez księcia Harracha wysłanego tam przez Cesarza, by reprezentować interesy Habsburgów. W sumie urzekają nas utwory, które napisali Hasse, Vinci, Sammartini, a także mniej znani Piani, Fiorenza, Leo i Sarro. Flecista Maurice Steger i zaproszeni najlepsi europejscy muzycy spowodowali, że ta przepiękna wirtuozowska muzyka łśni całą energią swojego blasku i charakteru. Świetna, lekka płyta dla każdego. Polecam.

Arkadiusz Jędrasik

Krzyżówka nr 82/marzec 2017

autor: Antoni Rojewski

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	Ł	M	N
1															
2				2	0	0									
3															
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12												2	1		

Rozwiązanie krzyżówki nr 81
Tomasz Raczkiwicz

płyty otrzymują: **Ewa Bystra**, Toruń; **Tymoteusz Gabryś**, Słupsk; **Janusz Liwski**, Lublin

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 3-E, 9-M, 11-Ł, 7-B, 5-C, 12-D, 15-B, 6-M, 4-Ł, 9-C, 15-D, 5-G, 1-J na początku rozwiązania należy wstawić liczbę z górnego okienka, a na końcu hasła liczbę z dolnego okienka.

Poziomo: 1-A) Romuald ..., współczesny kompozytor polski; 2-J) słynna Maria ... grecka primadonna operowa; 3-A) osoba z opery *Odprawa posłów greckich*; 4-I) genialny muzyk; 5-A) założyciel miesięcznika *Muzyka21*; 6-H) jeden z głównych współtwórców reformy włoskiej opery XVIII w; 7-D) Zofia ... pol. muzykolog; 7-L) balet Badingsa; 9-A) utwór muzyczny oparty na kanwie nabożeństwa kościelnego; 9-H) imię łotewskiej mezzosopranistki światowej sławy; 10-E) współczesny czeski kompozytor; 11-H) wyższa uczelnia muzyczna; 12-A) żartobliwa forma toastu; 13-H) fr. kompozytor (1753–1809); 14-A) pozycja stopy tancerki baletowej; 15-F) niedokończona opera Moniuszki.

Pionowo: A-1) węgierskie wino; B-5) rosyjski kompozytor, założyciel słynnego Zespołu Pieśni i Tańca; C-1) podwyższony o pół tonu dźwięk a; D-3) osoba z opery *Koronacja Poppei*; D-11) Zbigniew ..., pol. dyrygent, kompozytor piosenek; F-7) Tadeusz ..., pol. solista operowy; G-1) utwór Noskowskiego; H-5) imię osoby z musicalu *Prawo pierwszej nocy* Bogdanowicza; I-11) wojskowy kolor ochronny; J-1) jap. kompozytor i pianista; L-1) hiszp. śpiewak (tenor) 1893–1938); L-7) jedno z imion kompozytora i pedagoga Elsnera; Ł-13) opera twórcy opery *Ar-nijo!*; M-1) pol. pianista, kompozytor i dyrygent XIX w. (imię i nazwisko); N-11) ciąg zdarzeń w dziele muzycznym.

Krzyżówka nr 83/marzec 2017

autor: Antoni Rojewski

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	Ł	M	N
1															
2															
3															
4															
5															
6															
7															
8															
9															
10															
11															
12															
13															
14															
15															

Poziomo: 1-A) twórca opery *Zamek Sinobrodego* (imię i nazwisko); 2-J) opera Webera; 3-A) zastępuje aktora w niebezpiecznych scenach; 4-I) imię Ładysza; 5-A) uwertura D. Christowa; 6-H) twórca opery *Fervaal*; 7-D) imię twórcy baletu *Harnasie*; 7-L) ang. krytyk muz. (1888–1959); 9-A) imię śpiewaczki Pasiecznik; 9-H) opera czeskiego komp. o imieniu Pavel; 10-E) *Złote ...* w tytule opery twórcy baletu *Demon*; 11-H) Albert ... amer. klarnecista jazzowy; 12-A); hiszp. kompozytor i historyk muzyki (1841–1922); 13-H) szlachcic hiszpański z opery *Urowadzenie z seraju*; 14-A) instrument Santany; 15-F) twórca baletu *Ognisty ptak*.

Pionowo: A-1) Ryszard ... pol. pianista (1926–1999); B-5) iskra Boża, dar do czegoś, może być muzyczne; C-1) burleska Strawińskiego; D-3) poprawa błędów; D-11) niemiecki pedagog i kompozytor nauczyciel M. Karłowicza, W. Landowskiej; F-7) meksyk. kompozytor, dyrygent (1899–1940); G-1) jest nią Dunaj, Wisła; H-5) Birgit ... szwedz. śpiewaczka (sopran); I-11) imię piosenkarki Santor; J-1) *Paryża* w tytule opery Witolda Rudzińskiego; L-1) stolica Szwajcarii, miejsce urodzenia kompozytora Klausego Hubera; L-7) doktor z opery *Cyrylik sewiński*; Ł-13) opera Szostakowicza; M-1) Joanna ...współczesna pol. mezzosopranistka; N-11) Cesare ... włoski bas bel canto o światowej sławie.

Rozwiązanie tworzą litery z pól o współrzędnych: 1-G, 2-M, 7-N, 14-F, 15-D, 12-A, 3-B, 1-C, 13-N, 3-C, 13-F, 4-J, 9-L.



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE** **MUZYKA POLSKA** PRZEDE WSZYSTKIM

Już w sprzedaży

Acte Préalable
AP0375

Passacaglias

Biber • Halvorsen • Hindemith
Clarke • Pochon • Jacob
Michalowski • Bisson

world premiere recording

Marcin Murawski, viola • Kamil Babka, viola
Jakub Gutowski, violin • Hanna Holeksa, piano

Acte Préalable
AP0373

Graupner • Vivaldi

Concerti for viola d'amore,
guitar and viola

world premiere recording

Donald Maurice • Jane Curry • Marcin Murawski
Orkiestra Ars Longa • Eugeniusz Dąbrowski

Acte Préalable
AP0370

DREAM with ME

KATARZYNA DONDALEKA soprano
TIMUR ENIKEEV PIANO
MICHELLE PERRY HORN

Acte Préalable
AP0371

Géza Zichy

Complete Piano Works

Sonata für die linke Hand • 4 Études pour la main gauche seule
2 Morceaux pour la main gauche seule
6 Études pour la main gauche seule

world premiere recording

Artur Cimirro

Acte Préalable
AP0372

Géza Zichy

Complete Piano Transcriptions

Bach - Clavier • Chopin - Polonaise • Liszt - Liebestraum • Wagner - Tambourier
Liszt-March • Haydn • Nizet-Gavotte • Entrance and King's Anthem
Liebestraum-Fantasie • Rakoczy March

world premiere recording

Artur Cimirro

Acte Préalable
AP0380

world premiere recording

PIANO ETUDES

Carl Czerny • Moritz Moszkowski
Grażyna Bacewicz • Marian Sawa

Marcin Tadeusz Łukaszewski, piano

Acte Préalable
AP0366

Émile Pierre Ratez

Exhibition 2

Fantaisie lyrique op. 51 • Intermezzo op. 50 • Japonerie op. 57
L'Égipien op. 72 • Sonatine op. 61 • Pièce romantique op. 70
Sonate op. 18 • Caprice-Valse op. 13 • 2 Pièces op. 42

world premiere recording

Hanna Holeksa • Ewa Murawska • Marcin Murawski

Acte Préalable
AP0365

Aleksander Michałowski

Piano Works 1

Berceuse op. 1 • Étude op. 2 • Feuille d'album op. 3 • Gavotte op. 4
Mazurka op. 5, 6, 7 • Menuet op. 8 • Polka op. 9, 14
Romance op. 10 • Valse op. 11, 13 • Mélode op. 12

world premiere recording

Artur Cimirro

Acte Préalable
AP0362

René de Boisdefffre

Works for Violin and Piano 1

Sonate pour piano et violon no. 2 op. 50
Suite poétique op. 19 • 2 Lullys op. 75
Suite orientale op. 42

world premiere recording

Dejan Bogdanovich, violin • Jakub Tchorzewski, piano

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl • tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenaz polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej



TYLKO W KATALOGU **ACTE PRÉALABLE**
MUZYKA POLSKA PRZEDE WSZYSTKIM

Już w sprzedaży



AP0378 • DDD • 51'20"
© 2016 • © 2017

Romuald Twardowski
Oratio pro vivis ac defunctis

Marcin Tadeusz Łukaszewski
Due preghiere

Marian Sawa
De profundis (Psalm 130)

Piotr Tabakiernik
Lux aeterna (fragment of Requiem)

Paweł Łukaszewski
Luctus Mariae

Dorota Całek, sopran
Marietta Kruzel-Sosnowska, organy

do kupienia w dobrej cenie w sklepie www.gigant.pl więcej na www.acteprealable.com
acteprealable@wp.pl · tel. 22 648 88 38

Lider polskiej fonografii | Mecenas polskich artystów
Wybitne dokonania w promocji muzyki polskiej